سهراب
شهید ثالث

پرونده‌ای برای سهراب شهید ثالث

شامل

بیوگرافی و فیلم‌شناسی،

دو گفتگو، یک نامه و یک ترجمه از سهراب شهید ثالث

و

نوشته‌هایی از آیدین آغداشلو؛ احمدرضا احمدی و مرتضی ممیز، درباره‌ی سهراب شهید ثالث.

سهراب شهید ثالث، هفتم تیر ماه سال ۱۳۲۲ در تهران متولد شد. سهراب، کارگردان هم دوره و هم عصر با ناصر تقوایی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، پرویز کیمیایی، مسعود کیمیایی وعباس کیارستمی بود .فیلم‌سازی را با هم‌نسلان خود شروع کرد و در مسیری متفاوت از حاتمی، مهرجویی، تقوایی و بیضایی و از حیث آزمایش‌گری و بدعت در مسیری گام نهاد، که کیمیایی و کیارستمی رفتند.

شهید ثالث در فاصله سالهای ۱۳۴۶ -۱۳۴۳ تحصیلات عالی خود را در مدرسه پروفسور کراوس وین در رشته سینما آغاز کرد و در فرانسه ادامه داد. در بازگشت به ایران در وزارت فرهنگ و هنر مشغول به کار شد و فیلم مستند ساخت. بیست و سومین فیلم او قرار بود یک اثر بیست دقیقه‌ای باشد که به یک فیلم داستانی تبدیل شد، یک فیلم نود دقیقه‌ای به نام «یک اتفاق ساده» فیلمی آرام با نماهای ساکن و ثابت در فضای گرفته بندرانزلی با نور ملایم و در هوای ابری .«یک اتفاق ساده » به نمایش عمومی در نیامد و مورد بی‌مهری و بی‌اعتنایی قرار گرفت . شهید ثالث 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.

سهراب چند سال قبل از مرگش از آلمان به آمریکا رفت و در شیکاگو اقامت گزید و از آن پس دیگر فیلمی نساخت. فیلم«گلهای سرخ برای آفریقا»، ۱۳۷۰، مورد توجه زیاد منتقدان غربی قرار گرفت و توانست جوایزی برای شهید ثالث به ارمغان بیاورد .وی در آخرین روزها عمرش با سرطان دست به گریبان بود و در ۱۰ تیر ۱۳۷۷ دار فانی را وداع گفت.

شهید ثالث که به تعبیر خودش چخوف برایش « مساله‌ای است شخصی و خصوصی» و نمی‌تواند خود را از زیر باراثرات فرهنگی دیدگاه‌های او خلاص کند، گفته است:« من فیلمهایم را از زاویه نگاه یک نظاره‌گر می‌سازم و با این روش اجازه می‌دهم مخاطبانم خودشان به قضاوت بنشینند.» آیدین آغداشلو نیز سالها قبل در مراسم بزرگداشت این فیلم‌ساز گفته بود:« سهراب، مردم‌گریزی بود که مردم را دوست داشت. او می‌دانست کجا ایستاده و چه می‌کند.» آغداشلو مطرح

کرده بود: سهراب همیشه در کارهایش حدیث نفس می‌کند. او از شعار، سانتی‌مانتالیزم و احساسات گرایی بسیار نفرت داشت و هر چیز نحیف و پیش پاافتاده‌ای او را رنج می‌داد. او مهر سرشاری نسبت به هر موجودی داشت که در معرض مخاطره قرار می‌گیرند. او مردم‌گریزی بود که هرگز مردم را تحقیر نکرد. سهراب شهید ثالث رفقای اندکی داشت و معتقد بود که تناقض هر هنرمند از طریق اثرش حل می‌شود.سهراب بی‌جایگزین بود و شیوه‌اش را در دورانش کسی تکثیر نکرد. حرف تلخی به کسی نمی‌زد و با کسی تندی نمی‌کرد. انسان شریفی به تمام معنا بود و وقتی سهراب درگذشت، جهان جای تنگ‌تری شد.»

فیلم شناسی سهراب شهید ثالث

بزم درویشان

کاری از: سهراب شهیدثالث. رنگی، ۱۶ میلیمتری، ۶ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل امور سینمایی کشور، ۱۳۴۸.

*گزارشی از مراسم ذکر و سماع دراویش در کردستان.

رستاخیز (تعمیر آثار باستانی تخت جمشید)

کارگردان و فیلمبردار: سهراب شهیدثالث. تدوین‌کننده: روح‌الله امامی. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۱۰ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۸.

*تصاویری از خرابه‌های تخت جمشید و مرمت و بازسازی بخش‌هایی از آن.

دومین نمایشگاه آسیایی (نمایشگاه ٤٨)

فیلمبردار: کریم دوامی، محمود نوربخش و حسین کمالی. دستیار فیلمبردار: محمدکاظم کاظمی و جمشید مجلسی. صدابردار: سیروس شبدیز. تدوین‌کننده: زری خلج. رنگی، ۱۶ میلیمتری، ۲۰ دقیقه و ۴۰ ثانیه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل امور سینمایی کشور، ۱۳۴۸.

*گزارشی از آماده کردن غرفه‌ها، افتتاح نمایشگاه در تاریخ ۱۳ مهر و بازدید مردم تا دوم آبان همان سال.

رقص‌های تربت‌جام

فیلمبردار: فریدون ری‌پور و تقی معصومی. دستیار فیلمبردار: محمدکاظم کاظمی و عزت‌الله رمضانی. صدابردار: محمدصادق عالمی. تدوین: زری خلج. منشی صحنه: روبرت دووان. طراح لباس: هما پرتوی. تنظیم آهنگ‌ها: اسماعیل واثقی. ضرب: روبن خاچاطوریان. بازی‌ها: فرزانه کابلی، شکوفه وکیلی، فتانه سرلک، فرخ‌دخت محمودیان، ژاله نیک‌پی، غلامرضا سبحانی، جهانسوز فولادی، قاسم پاک‌رو، صادق خرسندی و صادق موسوی. رنگی، ۳۵ میلی‌متری، ۱۱ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل امور سینمایی کشور، ۱۳۴۹.

*نمایش رقص سنتی و محلی تربت‌جام توسط رقصندگان حرفه‌ای وزارت فرهنگ و هنر.

رقص بجنورد

فیلمبردار: فریدون ری‌پور و نقی معصومی. دستیار فیلمبردار: محمدکاظم کاظمی. صدابردار: محمدصادق عالمی. تدوین‌کننده: زری خلج. منشی صحنه: روبرت دووان. طراح لباس: هما پرتوی. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۱۰ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل امور سینمایی کشور، ۱۳۴۸* گروهی از مردان و زنان رقص سنتی و محلی بجنورد را به‌نمایش می‌گذارند.

رقص‌های محلی ترکمن

فیلمبردار: فریدون ری‌پور و نقی معصومی. دستیار فیلمبردار: محمدکاظم کاظمی. صدابردار: محمدصادق عالمی. تدوین‌کننده: زری خلج. منشی صحنه: روبرت دووان. طراح صحنه و لباس: هما پرتوی. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۵ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل امور سینمایی کشور، ۱۳۴۹.

*اجرای رقص‌های سنتی و محلی ترکمن توسط مردان.

آیا...؟

مدیر فیلمبرداری: فریدون ری‌پور. دستیار فیلمبردار: فرج‌الله ظهوریان و فؤاد مرعشی. صدا: احسان‌الله توفیق و ابوالقاسم فیروزه. تدوین تصویر و صدا: ابراهیم ابراهیمی‌نژاد. مدیر تهیه: حبیب‌الله اکبریان. سیاه‌وسفید، ۱۶ میلیمتری، ۱۵ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل سمعی و بصری، ۱۳۵۰. برنده جایزه بهترین فیلم کوتاه در چهاردهمین دوره جشنواره سپاس، تهران ۱۳۵۱.

*مستندی از مسایل مربوط به جوانان؛ طرز زندگی، تحصیل، معاشرت و تفریح‌های گوناگون آن‌ها در تهران آغاز دهه ی ۱۳۵۰.

«آیا...؟ فیلم تجربه بود... نه تجربی. تجربه از کارهای قبلی نبود، تجربه از نحوه ی برخورد آدم‌ها بود. تجربه از نحوه ی برخورد آدم‌ها که سر راهتان سبز می‌شدند، یا شما سر راهشان سبز می‌شدید. در دانشگاه تهران دانشجویان با فحش‌های رکیک از ما پذیرایی کردند، خیلی خوش گذشت. مجموعه برخوردها و صحبت‌های ما آیا...؟ را به‌وجود آورد... این فیلم مرا وادار کرد که راه مشخصی برای فیلمسازی انتخاب کنم. راهی که حداقل برای خود من مطلوب بود.»

سینما ۵۲، شماره دوم، شهریور ۱۳۵۲

سیاه و سفید

فیلمنامه: سهراب شهیدثالث. براساس طرحی از: آزاده عباسی‌فر. فیلمبردار: مهرداد فخیمی. دستیار کارگردان: امید روحانی و فیروز ملک‌زاده. بازیگران: جعفر و سعید ذهنی و حبیب‌الله اکبریان. سیاه و سفید، ۳۵ میلیمتری، ۴ دقیقه. محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۵۱.

*کاربرد رنگ‌های سیاه و سفید در این فیلم کوتاه تنها به‌خاطر متمایز ساختن دو نوع نیرو در انسان است. نیروی متجاوز و بازدارنده، و نیروی خلاق و آفریننده.

«فیلم‌های کوتاه من، فیلم‌های کوتاه وزارت فرهنگ و هنر هستند. ولی به‌هرحال من سازنده ی این فیلم‌ها هستم. این فیلم‌ها در حد تجربه هم نیستند. یادم می‌آید که فیلمی فرنگستانی دیدم به‌نام زندگی وارانه از آلن ژوسوآ. ولی چاره‌ای نیست، از آن‌جا که ما در شهر میدان داریم، بولوار داریم، فیلم هم می‌سازیم...»-

سینما ۵۲، شماره دوم

«من دقیقاً نمی‌دانم که روی چه بهانه‌هایی فیلم کوتاه به‌وجود آمد. ولی باید بگویم که با این طریق راحت‌تر می‌توان وارد کار سینما شد و می‌دانیم که در کشور ما فیلم‌های کوتاه بیش از فیلم‌های بلند به سینمای این مملکت خدمت کرده است و همین فیلم‌های کوتاه بودند که باعث شدند مردم نسبت به سینما کمی جدی‌تر فکر کنند.»

فصلنامه فیلم، شماره ۲، پاییز ۱۳۵۲

یک اتفاق ساده

فیلمنامه: سهراب شهیدثالث و امید روحانی. براساس طرحی از آزاده عباسی‌فر. دستیار کارگردان: امید روحانی. فیلمبردار: تقی معصومی. تدوین: روح‌الله امامی. صدابرداران: داود باقری و اسحاق خانزادی. تدوین صدا: کاظم راجی‌نیا. میکساژ و امور فنی صدا: محمدصادق عالمی. مدیر تهیه: ایرج کرور. بازیگران:

آنه‌محمد تاریخی، حبیب‌الله سفریان، هدایت‌الله نوید، مجید بقایی، حسینعلی بیدگلی، نورمحمد گوگلانی، ارازمحمد خواجه و محمد زمانی. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۸۸ دقیقه. محصول وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.

جایزه بهترین کارگردانی از دومین جشنواره ی فیلم تهران (۱۳۵۲). دیپلم هیأت داوری کاتولیک‌ها به‌اضافه ی چهار هزار مارک و دیپلم هیأت داوری پروتستان‌ها و هزار مارک جایزه نقدی از جشنواره بین‌المللی فیلم برلین ـ ۱۹۷۴ (بخش .(Forum نمایش در موزه هنرهای مدرن نیویورک در جشنواره فیلم لندن.

*محمد زمانی صبح از خواب بیدار می‌شود به مدرسه می‌رود، اما درس را نمی‌فهمد. پدرش ماهی قاچاق را به او می‌دهد تا به مغازه‌ای برساند. پول ماهی را در یک مشروب‌فروشی به پدرش می‌دهد و بلند بلند نامه‌ای را می‌خواند، به خانه می‌رود. مادرش بیمار و بستری است. شامش را می‌خورد. سطل را آب می‌کند و می‌خوابد (هر روز این دور تکرار می‌شود). مادرش می میرد. پدر به او توجه بیش‌تری می‌کند. با شامش نوشابه می‌خورد. با پدر می‌روند تا کتی برایش خریداری شود. معامله سر نمی‌گیرد. به‌دنبال پدر در طول خیابان راه می افتد.

«تقریباً قسمت اعظم فیلم را بداهه‌کاری کردیم. سناریو در دست بود و دکوپاژ هم شده بود. من همه را در موقع فیلمبرداری به‌هم می‌ریختم ولی از خط اصلی هم دور نشدم... این اولین فیلم «من» است. از ساختش 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!» - سینما ۵۲، شماره دوم

«از یک اتفاق ساده خیلی خوشم آمد و بیش‌تر به‌خاطر صمیمیتش... این فیلم شباهت‌های زیادی به خود شهیدثالث دارد.» - عباس کیارستمی - بولتن دومین جشنواره فیلم تهران، آذر ۱۳۵۲

«سهراب شهیدثالث یکی از درخور اعتبارترین کارگردان‌های جوانی است که در دهه هفتاد در سینمای دنیا سر برآورده است. و مطمئناً شاخص‌ترین و مهم‌ترین فیلمساز سینمای نوی ایران است. شهیدثالث همچون ارمانو اولمی، فیلم‌های کوچک فروتنانه و بی‌ادعایی می‌سازد که شدت کشش و عمق دریافتشان در پرداختن به مسایل روزمره، در فیلم‌های تهاجمی‌تر و پرده‌درتر به‌ندرت دیده می‌شود - «.کن ولاشن - کاتالوگ ماه اوت ۱۹۷۷ «نشنال فیلم تیه‌تر»

« ...از نظر سبک، شهیدثالث زندگی پسربچه را به دقت و با شیوه‌ای تقریباً مستندگونه زیر نظر دارد. به‌علاوه استفاده از مردم محلی شهرک، حالت و کیفیتی مستند به فیلم می‌دهد. کارهای پسربچه تکان‌دهنده است و در القای تنهایی او مؤثر. فیلمبرداری به‌طور کلی دارای نوعی سادگی غنایی خاص خود است و شهیدثالث رنگ‌های مات و تیره ی خاکستری‌ها و بژ (نخودی) محل را ضبط می‌کند. شهیدثالث برای

تشدید حس یکنواختی، از تکرار استفاده می‌کند. قسمتی برجسته و قابل‌ملاحظه که پیوسته نماهای مختلف تکرار می‌شود، قسمتی است که پسربچه در ساحل به تماشای پدرش که به آهستگی با قایق در حال مراجعت از دریاست، ایستاده است. این قسمت به‌وضوح، مبارزه‌ی آن‌ها را برای به‌دست آوردن روزی از دریا، بدون نیاز به گفتار، خلاصه می‌کند. یک اتفاق ساده اگرچه گهگاه ساده و طبیعی است. تصویری راستین از واقعیت و نیز تفسیری مضطرب‌کننده درباره جامعه است.»

ژان یانگ، فیلم، مارس ۱۹۷۴

طبیعت بی‌جان

فیلمنامه: سهراب شهیدثالث. تهیه‌کننده: پرویز صیاد. مدیر تولید: محمد کنی. دستیار کارگردان: مهدی کفایی. مدیر فیلمبرداری: هوشنگ بهارلو. فیلمبردار: ا. ابراهیمی. تیتراژ: مرتضی ممیز، هوشنگ بهارلو و سهراب شهیدثالث. صدابردار: محمدصادق عالمی، احمد خانزادی و م. فرشیان. بازیگران: زادور بنیادی، زهرا یزدانی، حبیب‌الله سفریان، محمد کنی، بقایی. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۹۳ دقیقه. محصول کانون سینماگران پیشرو و تلفیلم، ۱۳۵۴.

جایزه ی خرس نقره‌ای از هیأت داوری بین‌المللی برای بهترین کارگردانی و جایزه ی بهترین فیلم از طرف منتقدان Fiprect و جایزه هیأت داوری کاتولیک‌ها و هیأت داوری پروتستان‌ها از جشنواره بین‌المللی فیلم برلین (۱۹۷۴)

*سوزنبان پیری سال‌های عمر خود را در محل دورافتاده‌ای گذرانده و فراموش شده است. همسر او در خانه برای کمک به گذران زندگی‌شان قالیچه می‌بافد. تنها پسر آن‌ها که به خدمت سربازی رفته، فقط یک‌بار هنگام مرخصی نزد پدر و مادر پیرش می‌آید، شب‌ها را نزد آن‌ها می‌گذراند و صبح روز بعد به شهر برمی‌گردد. یک روز بازرس راه‌آهن همراه دو نفر کارمند به محل خدمت پیرمرد می‌آیند. برای ساختمان محل دستوراتی می‌دهند، از پیرمرد چند سؤال می‌کنند و به شهر برمی‌گردند. بعدها، نامه‌ای به دست پیرمرد می‌رسد که حاوی حکم بازنشستگی اوست. روز بعد سوزنبان جوانی از شهر به محل کار پیرمرد می‌آید. او جانشین پیرمرد است. این اتفاق برای پیرمرد باورنکردنی به‌نظر می‌رسد. به شهر می‌رود تا با «رئیس» صحبت کند و از او بخواهد تا اجازه دهند به کار خود ادامه دهد. ولی رئیس تأکید می‌کند که زمان استراحت او فرا رسیده و باید کارش را ترک کند. پیرمرد، فردای آن روز به‌اتفاق همسرش محل سکونتش را تخلیه می‌کند و می‌رود.

«ریتم این فیلم هم مانند فیلم قبلی‌ام آرام است. ماجرایی در کار نیست و حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. من این نوع کار را به‌شدت دوست دارم... و فیلم‌های بعدی‌ام هم در چنین زمینه‌ای ساخته خواهد شد. در حقیقت

آن‌چه که باعث شد این راه را ادامه دهم، عکس‌العمل نمایش یک اتفاق ساده در فرنگستان بود؛ از آن‌جا که آدم‌ها در ان‌جا توقعشان کم‌تر و فرهنگشان پایین‌تر است، فیلم را بیش‌تر پسندیدند! چاره‌ای نیست؛ برای ادامه ی کار بایستی برای فیلم تماشاچی و مشتری پیدا کرد. یک اتفاق ساده را تلویزیون‌های آلمان و انگلستان خریده‌اند. گویا قرار است در سینماهای آلمان هم نمایش داده شود. در این فیلم من تنها اشاره‌هایی به نحوه زندگی آدم‌ها و تسلیم بدون قید و شرطشان در برابر شرایطی که در زندگی‌شان وجود دارد می‌کنم. البته اگر نگویند که آدم‌های فیلم شهیدثالث لال هستند و از کره مریخ آمده‌اند، چون با هم حرف نمی‌زنند. فراموش نکنید که من نمایشنامه رادیویی نمی‌نویسم، فیلم می‌سازم...» - سینما ۵۳، شماره نهم، خرداد و تیر ۱۳۵۳

در غربتIn Der fremde

فیلمنامه: سهراب شهیدثالث، هلگا هورز. دستیار کارگردان: اسماعیل ثابتی. مدیر فیلمبرداری: رامین رضامولایی. دستیار فیلمبردار: ولفگانگ کنیجی. صدابردار: فرانک سچرز. ضبط صدا: هربرت کرتز. دستیار صدا: ماکس گالینسکی. تدوین: روح‌الله امامی. مدیر تهیه: یورگن موربوتز. بازیگران: پرویز صیاد، جیهان آناسال، محمت یمیزکان، هوسامتین کایا، عمران کایا، ورودو پوشولو، اورسلا کسلر، رناته در، استانیسلاوس سولوتار، یاگیزر آگباوس، یونا بروار، یوته بوهلمان و رناته گاند. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۹۱ دقیقه. محصول شرکت تعاونی کانون سینماگران پیشرو، تلفیم و پروبیس فیلم هامبورگ، ۱۳۵۴/ ۱۹۷۵.

برنده ی جایزه منتقدان بین‌المللی Fipreci جشنواره برلین، مورد تحسین دفتر بین‌المللی فیلم و داوران فیلم .Evanglish نمایش در جشنواره‌های لندن، تهران و شیکاگو.

*جمع کوچکی از کارگران ترک در آپارتمانی واقع در محلهٔ کروتیزبرگ برلین زندگی می‌کنند. همه آن‌ها برای یافتن کار به امید پس‌انداز به یک کشور پیشرفته صنعتی آمده‌اند. «حسین» هم یکی از این کارگرهاست که در یک کارخانه برس‌سازی کار می‌کند. او چون بقیه، کار و زندگی یکنواخت و اندوه‌باری را در غربت و در جامعه‌ای که متعلق به آن نیست، دارد. روزی هم‌اتاقی حسین که پیش از این نامه‌ای را از خانواده‌اش در ترکیه دریافت کرده، چمدانش را می‌بندد و جمع را به قصد بازگشت به وطن ترک می‌کند.

«فیلم جدید کارگردان ایرانی سهراب شهیدثالث، بعد از فیلم طبیعت بیجان او ــ که سال قبل ساخته شده ــ تعمقی است دقیق به یک پدیده‌ی روزمره، یعنی شاغلین خارجی ساکن برلن، شهیدثالث موفق شده عمیقاً

تأثیر بگذارد، البته بدون این‌که تصرفی در واقعیات کرده و یا تهییجی نامربوط را عامداً باعث شده باشد. او دوربین را در جای حساسی قرار داده تا مجبور شود واقعیت را از راه عدسی خود ببیند و ضبط کند، و این خود توانسته به‌اندازه کافی مهیج، مؤثر و پرمعنی باشد... رئالیسم شهیدثالث نشان می‌دهد که وی می‌تواند و قادر است بدون در دست داشتن داستانی پرماجرا و سناریویی غوغابرانگیز، این واقعیات عمیق و نهفته را هرچه بهتر و دقیق‌تر بیان کند.»Tip -

وقت بلوغ (زمان بلوغ)Reife Zeit

فیلمنامه: سهراب شهیدثالث، هلگا هوزر. فیلمبردار: رامین رضامولایی. بازیگران: اوا مانهارت، مایک هنینگ، اوا لیسا، چارلز هانسن‌فوگت. سیاه‌وسفید، ۳۵ میلیمتری، ۱۰۶ دقیقه. محصول آلمان فدرال، ۱۹۷۶.

برنده جایزه هوگوی نقره از جشنواره شیکاگو، تحسین هیأت داوری جشنواره لوکارنو، نمایش در جشنواره‌های تهران و لندن.

*نگاهی به تحولات روانی پسری که تنها با مادرش ـ که بیش‌تر شب‌ها به سر کار می‌رود ـ زندگی می‌کند. او 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. در مدرسه او با کسی رابطه نزدیک ندارد، چون همه او را به‌عنوان یک دزد، مظنون هستند. سرانجام وقتی پسرک متوجه می‌شود مادرش یک بدکاره است رابطه‌اش با او هم قطع می‌شود.

خاطرات یک عاشق (یادداشت‌های روزانه یک عاشق) Tagebuch eines Liebenden

فیلمنامه: شهیدثالث، هلگا هوزر. فیلمبردار: منصور یزدی. دستیار کارگردان: زورابین تریاندافیلوس. دستیار فیلمبردار: هورتس شلویکا. صدابردار: گونتر کورتوید و ماکس کالیشکی. صداهای زمینه: کارل هینتز. ضبط صدا: ولف ـ دیترپترس. موسیقی: رالف بوور. تدوین کریستل‌اورتمان. لباس: راین هیلدپال. گریم: آندریا بکرس. لوازم صحنه: ولفگانگ بوشن. مدیر تهیه: هربرت کرتز. بازیگران: کلاوس سالگه، اوا مانهارت (کریستل)، اینگه بورگ‌تیمن‌دورف (مادر)، روبرت دیل، اورسلا آلک، دوروتا موریتس، گخلارد ولور، انالیزه دورتز و اینگه سیواریس. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۹۲ دقیقه. محصول ۱۹۷۷ آلمان فدرال.

تحسین هیأت داوری بخش Forum جشنواره برلین (۱۹۷۷)، جایزه‌ی مؤسسه فیلم بریتانیا در جشنواره لندن، نمایش در جشنواره تهران.

*مرد سی‌ساله‌ای که در یک فروشگاه بزرگ کار می‌کند، خاطرات روزانه‌اش ـ حوادثی را که بین خانه و رستوران و یک فروشگاه برایش اتفاق می‌افتد ـ در ذهن خود مرور و بازآفرینی می‌کند. توانایی او برای ایجاد رابطه با دیگران محدود است. گاهی مادرش به دیدن او می‌آید ولی رابطه بین آن‌ها بسیار خشک و رسمی است و هیچ موضوع مشترکی برای صحبت پیدا نمی‌کنند. مرد پیوسته در انتظار نامزدش است که هیچ‌وقت پیدایش نمی‌شود و از یادداشت‌های مرد به‌نظر می‌رسد که قصد دارد رابطه‌اش را با او قطع کند. مرد همچنان منتظر اوست و روزی که در حال رنگ کردن خانه است. پلیس سر می‌رسد و جسد نامزدش را از زیر تخت بیرون می‌کشد.

« ...در سینما احساساتی بودن خیلی خطرناک است. در فیلم خاطرات یک عاشق، من برای بعضی از سکانس‌ها یک صفحه آلمانی خیلی رمانتیک انتخاب کردم تا تماشاچی به یک داستان عاشقانه فکر کند. ولی در نمای بعدی، یک شوک دادم. این روش من است: معالجه با شوک، به‌خاطر این‌که مردم فراموش نکنند چه چیزی دیده‌اند و درضمن تصمیم بگیرند که دست به کاری بزنند.» - ماهنامه فیلم، شماره ۱۳، خرداد ۱۳۶۳

تعطیلات طولانی لوته ایزنر Die Langen Ferin der Lotte Eisner

فیلمنامه: شهیدثالث. فیلمبردار: رامین رضامولایی. دستیار کارگردان: محمد حقیقت. موسیقی: فیلیپ کن‌ساک. بازیگر: لوته هـ آیزنر. سیاه‌وسفید، ۱۶ میلیمتری، ۶۰ دقیقه. محصول مشترک فرانسه و آلمان، ۱۹۷۹.

نمایش در جشنواره‌های کن و لندن، افتتاحیه جشنواره مینیاپولیس و دریافت جایزه‌ی ویژه از سینماتک انگلستان.

*مستندی درباره‌ی شخصیت معروف سینما ـ بازیگر، منتقد، مورخ و یکی از بنیان‌گذاران سینماتک فرانسه. او که در ۱۹۳۳ از برلین به فرانسه مهاجرت کرد. در این فیلم از همسرش فریتس لانگ کارگردان نامدار سینمای آلمان، خاطرات دوران کودکی‌اش، سایر کارگردانان اکسپرسیونیست، خاطرات در تبعید دوران جنگش و رابطه‌اش با هانری لانگلوا (یکی دیگر از بنیان‌گذاران سینماتک) صحبت می‌کند.

نظم Ordnung

تهیه‌کننده: مارتن ناگه. فیلمنامه: شهیدثالث، دیتر رایفارت، برت اشمیت. مدیر فیلمبرداری: رامین رضامولایی. موسیقی: رالف باوئر. بازیگران: هینز لیون، دورتی موریتز، داگمار هسنلاته، اینگرید دومان، دیتر شاد، پیتر شوتزه. سیاه‌وسفید، ۳۵ میلیمتری، ۹۴ دقیقه. محصول آلمان فدرال، ۱۹۸۰.

برنده‌ی جایزه‌ی هوگوی برنز از جشنواره شیکاگو، نمایش در بخش دو هفته کارگردانان جشنواره کن، جشنواره برلین (بخش فیلم‌های نوی آلمانی)، تورنتو، مونترال، آدلاید، سیدنی.

*یک مهندس ۴۵ ساله آلمانی که مدتی طولانی بی‌کار است، از جانب همسر شاغلش زیر فشار قرار می‌گیرد تا هر کاری را بپذیرد؛ ازجمله فروشندگی در یک مغازه آهن‌فروشی. اما او تحمل نمی‌کند و پس از یک روز کار را رها می‌کند. صبح روز یک‌شنبه از خواب برمی‌خیزد و به خیابان‌ها و کوچه‌ها سر می‌زند و فریاد برمی‌دارد که: «برخیزید! بیدار شوید!» او با همسر و دوتسانش به گردش می‌رود، نه به‌خاطر این‌که دوست دارد، بلکه به‌خاطر این‌که زنش این‌طور می‌خواهد. او دارای یک جنبه‌ی مقاومت منفی در مقابل وقایع است. همسرش که این موقعیت را خلاف موقعیت دیگران می‌داند، او را به تیمارستان می‌برد. با درمان دارویی او را مرخص و آماده‌ی زندگی اجتماعی می‌کنند. زمانی که قرار است مرخص شود، در اتاقش تکه کاغذی را پیدا می‌کنند که رویش شعری نوشته شده ولی او منکر گفتن این شعر است.

آخرین تابستان گرابه Grabbes Letzter Sommer

تهیه‌کننده: رادیو برمن. فیلمنامه: شهیدثالث و توماس والنتین. فیلمبردار: رولف رومبرگ. صدا: کلامار اشمیت. تدوین: اونا رودلفا. گریم: دینو وبر و تیشه شلیما. مسئول فنی تصویر: ولفگانگ اسلور. دستیار کارگردان: گیزبلا سپت. نور: گرب شیل. لباس: اوته بورگمان. لوازم صحنه: گونتر نومان. مدیر تهیه: هانس کلابرت کروگ. پرداخت قصه: یورگن برست. بازیگران: ویلفرید گریمپ، رناته شروتز، اولریش فون‌باخ، سونیا کاربو، مارتا بولفه، اولریش فن‌بوک، اووه مایستر، گابریل فیشر. بوریس گواربزه، ابرهارد فیتز، اونتر مالزارر، الکساندر روتزوم، باینز ریب، اورل گینز، رویکر شولتز. کورت اوخرمال و تنس شولفمان. رنگی، ۱۶ میلیمتری، ۱۹۷ دقیقه. محصول ۱۹۸۰ آلمان فدرال.

برنده‌ی سه جایزه‌ی طلایی از جشنواره‌ی مارل به‌عنوان بهترین فیلم تلویزیونی سال ۱۹۸۱. جایزه‌ی مخصوص وزارت فرهنگ ایالت نورد ــ وست ـ فالن آلمان.

*فیلم برمبنای رمان توماس والنتین، درباره‌ی زندگی کریستیان دیتریش گرابه، شاعر و فیلمنامه‌نویس آلمانی است که بین دو عصر زندگی می‌کرد: «عصر گوته» و «عصر هاینریش هاینه» او تا زمان ساخت این فیلم هم آن‌طور که باید و شاید در آلمان شناخته شده نبود. در زمان حیاتش هم نمایشنامه‌هایش به‌خاطر محدودیت‌های صحنه‌ای غیرقابل‌اجرا بود. گرابه در ۳۶ سالگی درگذشت.

آنتون پ. چخوف: یک زندگی Anton P. Tschechow: Ein Leben

فیلمنامه: شهیدثالث و پیتر اوریان. فیلمبردار: رامین رضامولایی. ۱۶ میلیمتری، رنگی، ۹۷ دقیقه. محصول مشترک آلمان فدرال و شوروی. ۱۹۸۱ (با همکاری کانال‌های SFB, SWF, WDR و شرکت‌های تهیه فیلم Provodis و Creative).

*مستندی از زندگی نویسنده‌ی روس، آنتون چخوف که شغل اصلی او طبابت بود و در ۱۹۰۴ در بادن وایلر به علت بیماری سل درگذشت. فیلمی آرام با صحنه‌های طولانی که راه به مرکز و مکان‌های واقعی زندگی چخوف می‌برد؛ مسکو، تاکال روگ، مه‌لی چوود، بالتا ونیز و بادن وایلر. بجز استفاده از عکس و اسناد و دست‌نویس‌های چخوف و نامه‌های یکه دیگران به او نوشته‌اند. بخش‌هایی از دو نمایشنامه‌ی مرغ دریایی و ایوانف با اجرای شهیدثالث در این فیلم آمده است.

« ...فرهنگ من، چخوف است. قصد هم ندارم که خودم را از چخوف رها کنم، زیرا او خیلی واقعی است. روش نشان دادن اوست که ا همیت دارد. او دارای حس بشری بود. چخوف دیگران را دوست داشته و به‌خاطر آن‌ها رنج می‌برده است.» - کلک، شماره ۴۰، تیر ۱۳۷۴

اوتوپیا Utopia

تهیه‌کننده: شبکه تلویزیونی .ZDF مدیر تهیه: رینه گودلاخ. فیلمنامه: شهیدثالث و مانفرد گونر. فیلمبردار: رامین رضامولایی. موسیقی: رالف باوئر. تدوین: کریستل اورتمان. بازیگران: مانفرد زاپاتکا، ایمکه برانستد، گودولا پتروسکا. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۱۹۸ دقیقه. محصول آلمان فدرال، ۱۹۸۲.

تنها فیلم آلمانی بخش مسابقه‌ی جشنواره برلین ۱۹۸۳. برنده‌ی جایزه‌ی تلویزیونی آکادمی هنرهای تجسمی آلمان، ۱۹۸۳.

*داستان پنج زن که پر از آرزو و خواهان یک زندگی ایده‌ال هستند. هر پنج زن به کلوب آرنا ـ یک عشرتکده ـ وارد شده‌اند تا رای تحقق آرزوهایشان پولی به‌دست آورند. صاحب عشرتکده آدمی‌ست مبتلا به سادیسم که پنج زن را به گونه‌ای زندانی روابط خودشان می‌کند، دست آخر، زنان او را می‌کشند.

«موضوع این فیلم برای من دارای یک اهمیت اساسی است. با این که داستان در یک خانه‌ی بدنام اتفاق می‌افتد، موضوعی پورنوگرافی نیست. نمایش مستقیم انسان‌هایی است که در غرب، در یک سیستم خاص زندگی می‌کنند. این سیستم نیز انتخاب خودشان است. درحالی‌که امکان انتخاب دیگری هم داشته‌اند. در حقیقت آن‌ها قربانی انتخاب خودشان هستند. در خلال این فیلم، یک جامعه‌ی خاص به‌نمایش درمی‌آید. سیستمی که می‌توان در آن همه‌چیز را خرید و همه‌چیز را مصرف کرد. از این‌روست که اوتوپیا رادیکال‌ترین فیلم من است.» - کلک، شماره ۴۰

گیرنده‌ی ناشناس Empfanger Unbekannt

تهیه‌کننده: شبکه‌های ZDF و .CrdativeAge فیلمنامه: شهیدثالث. فیلمبردار: رامین رضامولایی. موسیقی: ولفگانگ هیتز. تدوین: کورنلا پلم. بازیگران: مانفرد زاپاتکا. ایریس فون‌رپیرت ـ بیسمارک، عمران ارتوک، دیتر شاد. سیاه و سفید، ۱۶ میلیمتری، ۱۱۰ دقیقه. محصول آلمان فدرال، ۱۹۸۳.

*زنی با موقعیت اجتماعی تثبیت‌شده، همسرش را ترک کرده و تنها به موفقیت شغلی‌اش فکر می‌کند. او با مهندس آرشیتکت بی‌کاری آشنا می‌شود که احساس بی‌خانمانی، رشتهٔ رابط آن‌هاست. از راه نامه‌نگاری مثلثی به‌وجود می‌آید که عدم توازن درک از زندگی آن‌ها را برملا می‌کند. فیلم با این مضمون، درواقع به مسایل و گرفتاری‌های کارگران خارجی مقیم آلمان که به آن‌ها کارگران میهمان می‌گویند می‌پردازد و از این منظر انتقادهایی را متوجه جامعهٔ آلمان می‌کند.

«روزی در روزنامه خواندم که یک زن ترک، خودش را زنده زنده در خیابان آتش زده است. زیرا از جامعه‌ی آلمان دچار انزجار و وحشت شده بود به کانال اول تلویزیون آلمان رجوع کردم و پیشنهاد ساختن فیلمی برمبنای زندگی خارجیانی که در آلمان زندگی می‌کنند، ارائه دادم. مدیر شبکه گفت که مردم در انتظار دیدن چنین فیملی هستند. ولی برای من، این مورد دلیل ساختن فیلم نبود. برای من ساختن فیلمی روی این درام، تراژیک‌تر است. باید دلایل این داستان را به آلمانی‌ها و هم‌چنین به کارگردان مهاجر نشان داد...

...این فیلم داستان عجیبی دارد. دوسوم از گروه فنی را از تلویزیون فرانکفورت به من دادند که آدم‌های حرفه‌ای نبودند. من فقط دستیارم (دستیار کراگردان)، فیلمبردار و طراح لباس را خودم انتخاب کردم. بقیه‌اش از تلویزیون فرانکفورت بود و پنجاه نفر هم از چک و اسلواکی. یعنی حدود هشتاد نفر پشت دوربین بودند، دو تا مدیر تهیه داشتیم که اصلاً زبان همدیگر را نمی‌فهمیدند. خیلی وضعیت مشکل و پیچیده‌ای بود. اول، آخر فیلم را گرفتند، بعد وسطش را و دست‌آخر اولش را. دستیار فیلمبردار را که خرابکاری می‌کرد بیرون کردند. طراح صحنه‌ی فیلم را بیرون کردند. فیلم را که مونتاژ کردند، شده بود سه ساعت و ده دقیقه، مثل همه فیلم‌های خود من. گفتند ما دو ساعت و نیم بیش‌تر نمی‌خواهیم گفتم بسیار خوب خودم کوتاهش می‌کنم.» - کلک، شماره ۴۰

هانس، نوجوانی از آلمان Hans, ein Junge im Deutschland

تهیه‌کننده: شبکه Hessen۳. فیلمنامه: شهیدثالث و هانس فریک (اقتباس از کتاب «ساعت‌های آبی» نوشته‌ی هانس فریک). فیمبردار: رامین رضامولایی. سیاه و سفید، ۳۵ میلیمتری، ۱۳۶ دقیقه. محصول مشترک آلمان/ فرانسه/ چکسلواکی، ۸۳-۱۹۸۲.

*سرگذشت هانس فریک بین سال‌های ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۶. هانس، پسربچه‌ای که هرگز پدرش را ندیده با مادر و مادربزرگ بیمارش زندگی می‌کند. مادرش در نامه‌هایی از افراد ناشناس به‌عنوان زنی یهودی و خودفروش نام برده می‌شود و پیوسته مورد آزار و اذیت قرار می گیرد. هانس روزی شاهد قتل دوستش توسط افسران نازی است. ا واز بیم این‌که توسط دوست کشته‌شده‌اش به‌عنوان کودک نیمه‌یهودی لو رفته باشد، شهر را ترک می‌کند. پس از گذشت زمان و شکست نازی‌ها، به خانه‌اش بازمی‌گردد. مادربزرگ مرده است. هانس پس از مدتی می‌فهمد که مادرش کماکان نامه‌های تهدیدآمیز دریافت می‌کند؛ نامه‌هایی که متن آن‌ها عیناً مشابه نامه‌های پیش از شکست نازی‌هاست. افراد ناشناس مادرش را به حال خود نمی‌گذارند و تهدید، آزار و اذیت همچنان ادامه پیدا می‌کند.

درخت بید Der Weidenbaum

تهیه‌کننده: رادیو برِمِن و اسلواکی فیلم. فیلمنامه: شهیدثالث و یورگن برست (بر اساس داستن کوتاهی به همین نام از آنتون چخوف). فیلمبردار: رامین رضا مولایی. صدابردار: المار اشمیت و میشل مولریچ. موسیقی: ایگوت سرینا. بازیگران: یوزف اشتلیکه، پترا اشتانیک. میلان دورتار، ماریان زوتنیک، ولادمیر شمیر. رنگی، ۳۵ میلیمتری، ۹۲ دقیقه. محصول آلمان فدرال، ۱۹۸۴.

*پیرمردی به نام هیمز، سال‌هاست در کنار آسیایی، تکیه داده بر درخت بیدی، زندگی می‌کند. او با ماهیگیری از رودخانه‌ای که از کنار درخت و آسیاب رد می‌شود، گذران زندگی می‌کند. روزی هنگام ماهیگیری،شاهد قتل مردی به دست مرد دیگری به نام ما نفرد است. مانفرد پس از قتل، کیف حاوی پول مقتول را در شکاف درخت بید می‌گذارد و از آن‌جا می‌رود. چندی بعد،هیمز کیف را برمی‌دارد و به شهر نزد مأموران پلیس می‌برد و قتل را هم گزارش می‌کند. مأموران برای دستگیری قاتل اقدامی نمی‌کنند و هیمز را از اداره‌ای به اداره‌ی دیگر می‌فرستند. پس از چندی،مانفرد سراغ کیف می‌آید و چون اثری از آن پیدا نمی‌کند، با هیمز درگیر می‌شود. آن دو به پاسگاه پلیس می‌روند و کیف را طلب می‌کنند. اما پلیس نه‌تنها مانفرد را دستگیر نمی‌کند، بلکه او و هیمز را از پاسگاه می‌راند. یک روز صبح که هیمز در خواب است، مانفرد خود را در رودخانه غرق می‌کند.

فرزندخوانده‌ی ویرانگر Wechselbag*

نوشته: یورگن برست. فیلمبردار: میشل‌ئل فاشت و الکساندر هونیش. صدابرداران: ولف دیتر، پترز ولریوس و تئو اشپیت. میکس: کورت شوبرت. مسئول فنی تصویر: یورگن شرام و یورگن هوولت. ضبط صدا: آنا کلاوس ماتیوس هارس. گریم: الکه نایبوکس و اولا لیوشر. لباس: فردریک بروخیم،هنینگ گیسل، اریکا واکرناگل، هلگا یسکا، الکاگیر سباخ، اینگه وایت،میشله اولیور،آسیل- فن‌واخت، لوتار کارتاریوس،گرمیسین، تابین توم، نیکول د. مادالنا و کاتارینا بارکالی. تهیه‌شده توسط .Tele Film Saer رنگی،۳۵ میلیمتری، زمان اصلی ۲۱۳ دقیقه (کوتاه شده ۱۳۵ دقیقه). محصول ۱۹۸۶ آلمان فدرال.

*هرمان و لوییز بچه‌دار نمی‌شوند و این را دلیل سردی و یکنواختی زندگی‌شان می‌دانند. به همین دلیل و برای رفع مشکل، دختربچه‌ای به نام گابی را به فرزندخواندگی می‌پذیرند. زن چون در کودکی‌اش رابطه‌ی بدی با مادرش داشته، نمی‌تواند با این کودک کنار بیاید ولی مرد می‌تواند. بچه هم با زن کنار نمی‌آید و او را اذیت می‌کند. پس از مدتی بچه نامه‌ی خداحافظی می‌نویسد و زیر بالشش می‌گذارد و از هانری که اسمش را عمو گذاشته،خواهش می‌کند او را دوباره به پرورشگاه بازگرداند. لوییز هنگام تمیز کردن اتاق، نامه را پیدا می‌کند و می‌ترسد که هم مرد را از دست بدهد و هم بچه برود. ظهر وقتی‌که لوییز و گابی در حال خوردن غذا هستند لوییز نامه را جلوی گابی می‌گذارد و می‌گوید:«پاره‌اش کن، تو از این‌جا هیچ‌جا نمی‌روی.» گابی نامه را پاره نمی‌کند. لوییز پس از چند بار اصرار و امتناع گابی، با ملاقه بر سر او می‌زند که مقداری خون از دهان گابی می‌آید و از خانه بیرون می‌رود. غروب، هرمان او را به پرورشگاه می‌برد و برمی‌گردد. در پایان، دوربین به طرف صورت لوییز می‌رود، درحالی‌که نشسته و انگشتری را که مادرش به گابی هدیه داده و او آن را دزدیده بود در دست دارد. صدای معمول پاهای مرد می‌آید. در باز می‌شود، بسته می‌شود. در یخچال باز می‌شود، بسته می‌شود. در شیشه نوشابه باز می‌شود و تصویر صورت لوییز نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود.

*در فرهنگ لغات آلمانی برابر لغت Wechselbag چنین نوشته شده است: (به اصطلاح عوام) بچه‌ای که از جانب ارواح خبیثه آورده شده باشد؛ بچه‌ای که مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

گل‌های سرخ برای آفریقا Rosen fur Afrika

تهیه‌کننده Infa film :(مانفرد کوریتفسکی). فیلمنامه: شهیدثالث (بر اساس داستان کوتاهی از لودویک فون‌فلز). فیلمبردار: ارهارد شوی و لودویک مه‌یر. گریم: هلگا گلاشر و سوزان کاسپر. تدوین: کریستل اورتمان و کلودیا شومان. صدا: ایگون پاشکه و کلاوس یوخشتاینر. لباس: باربارا ابرت. نورپردازان: هایس بخ، کلاوس پترهوف، راینر شیفرشتاین، یوزف هکر. ضبط صدا: دیتمار هوخبرگر و مانفرد اچ

کارتوشکی. دستیار کارگردان: اشتفان موربوتر. صداهای زمینه: هانس والتر کرامیسکی، آندریاس اشنایدر. هم‌زمانی صدا و تصویر: لودویک بوزر. مدیر تهیه: مونیکا گولد.بازیگران: سیلوان پیرلریک، اورسلا روزنبرگ، یان بیچیکی،انتسی فوخس، اینگه بورگ‌شونر،هانس هاخرمان،مانفرد زاپاتکا، آلکس گینز، آرنولف شوماخر، یوو ویتزال وایکانه، کورنیلا کوریا، لوییز لامپرشت، اولیویر لنتس،دیت‌مار ماینکا،رنگی. ۳۵ میلیمتری، ۱۸۳ دقیقه. محصول ۱۹۹۱ آلمان.

•برنده‌ی جایزه‌ی تلویزیونی بهترین فیلمنامه و کارگردانی فیلم سال آلمان، ۱۹۹۲

*مرد جوانی بدون حرفه‌ای خاص و با وضع بد مالی، برای کسب درآمد، کارهای متفرقه‌ای انجام می‌دهد. او در آفریقا برادری دارد که کارش بد نیست و آرزوی مرد جوان این است که به آفریقا برود. روزی در یک پارک به زن جوانی برمی‌خورد که گروهی مزاحمش شده‌اند. در درگیری با این گروه کتک مفصلی می‌خورد، اما زن را نجات می‌دهد و با او آشنا می‌شود. این آشنایی منجر به ازدواج می‌شود و مرد به آپارتمان زن اسباب‌کشی می‌کند. پس از مدتی زن حامله می‌شود و این برای مرد در حکم از دست رفتن رؤیای سفر به آفریقاست. از این پس بین زن و شوهر همیشه دعواست. مرد سعی می‌کند به‌گونه‌ای باعث سقط بچه شود. زن با کمک پدرش مرد را از خانه بیرون می‌کند و او به خانهٔ پیرمردی که همکار اوست می‌رود. دوستی غریبی بین آن‌ها به وجود می‌آید.همسر پیرمرد، هفت سال پیش مرده، اما لباس‌هایش طوری در خانه آویزان است که گویی لحظه‌ای بعد وارد می‌شود. مرد جوان از این بابت به پیرمرد حسودی می‌کند. رابطه او با پیرمرد گویی ادامه عشق به آن زن است و حسادت او ناشی از احساس وفاداری پیرمرد به زنِ مرده‌اش است. او مرتب پیرمرد را تشویق می‌کند که با هم به آفریقا بروند. پیرمرد، هفت‌تیری دارد که سه گلوله بیش‌تر ندارد. مرد جوان تصمیم می‌گیرد به یک بانک دستبرد بزند و پیرمرد را هم با خود می‌برد. او نقشه‌اش را عملی می‌کند و در بانک با تهدید اسلحه و شلیک یک گلوله، اسکناس‌های درشت را از کارمند بانک می‌گیرد. پیرمرد دخالت می‌کند و در بانک با تهدید اسلحه و شلیک یک گلوله،اسکناس‌های درشت را از کارمند بانک می‌گیرد.پیرمرد دخالت می‌کند و به کارمند بانک می‌گوشد که این یک شوخی است. مرد جوان دست او را می‌کشد و می‌گوید خیلی هم جدی است. در همین حال پایش سُر می‌خورد و گلوله دوم درمی‌رود و به شاهرگ پیرمرد می‌خورد. پیرمرد را سوار ماشین می‌کند و پول‌ها را روی پای او می‌گذارد و می‌گوید: «ببین حالا پول داریم و می‌رویم به آفریقا.» پیرمرد که صورتش پر از خون است، از او می‌خواهد که او را بر سر گور زنش ببرد. وقتی به گورستان می‌رسند، پیرمرد روی گور زنش می‌افتد و مرد جوان نیز بسته‌های پول را روی او می‌ریزد و آن‌جا را ترک می‌کند و به همسرش تلفن می‌کند. زنش می‌گوید که بچه را سقط کرده است.مرد می‌گوید که «خوب شد،دیگر مجبور نیستم تاریخ تولدش را حفظ کنم»، و به او می‌گوید که دوستش دارد. بعد با ماشین جلوی خانه‌ی زن می‌رود. صدای گلوله سوم از داخل

ماشین شنیده می‌شود. مرد گلوله را در مغز خود شلیک کرده است. دوربین به مرد نزدیک می‌شود، از چشم او یک قطره‌ی قرمز به رنگ خون بیرون می‌آید. انگار که تمام زندگی‌اش را خون گریه کرده باشد. صدای هواپیما به گوش می‌رسد؛ رؤیای پرواز به آفریقا.

فیلمنامه‌هایی که کارگردانی نکرد

.۱چیز نامفهومی به نام عشق، آلمان، ۱۹۸۷.

.۲یک‌شنبه‌ها تعطیل (Sundays Off) ، شیکاگو و لس‌آنجلس، ۱۹۹۷.

Shadow Box .۴، شیکاگو، ۱۹۹۸.

.۳عشق در سکوت (Love in Silence) ، ناتمام، شیکاگو، ۱۹۹۸.

فیلم شناسی: مسعود محرابی

علی دهباشی

گفتگو با سهراب شهیدثالث

بخشی از یک گفتگو

دهباشی: تصور می‌کنم از این‌جا شروع کنیم که اوّلین آشنایی شما با سینما در چه سنی و در چه دوره‌ای بود. این نکته می‌تواند آغاز خوبی برای گفتگویمان باشد.

سهراب شهید ثالث: 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 شانزده‌ساله 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 اوّلین درس‌خواندهای 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 «جنوب شهر» 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.

ـ در شانزده‌سالگی، زود نبود؟

ـ نه، در شانزده‌سالگی این فکر به ذهنم رسید. در هجده‌سالگی از ایران خارج شدم.

ـ 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؟

ـ در ابتدا می‌خواستم به «فرانسه» بروم چون «فرانسه» همیشه اسمش به خاطر مدرسهٔ «ایدک» معروف بود. و در هجده‌سالگی به آنجا رفتم و از نظر مالی وضعم خوب نبود. در «فرانسه» نه‌فقط 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 یک‌مقداری انگلیسی از دبیرستان می‌دانستم و فرانسه را در «انجمن فرهنگی ایران و فرانسه» یاد گرفته بودم به «اتریش» آمدم و اوّل 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 خسرو سینایی 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 یک‌دفعه کنترل پزشکی می‌رفتیم و طبعاً بعد از کنترل می‌فهمیدند که من بیمار هستم و جلوی درس‌خواندنم را می‌گرفتند. در آن دوره در کوی دانشگاه دوبان بودم یعنی زمین می‌شستم، پنجره می‌شستم و از این کارهای به قول معروف خرده‌پا که بتوانم زندگیم را بگذرانم. در اثر همین کارها ذات‌الریه کردم و جراحتی در ریه‌ام بود که باعث بیماری «سل» شد. بعد مجبور شدم مدرسه را رها کنم و باز مدّتی دیگر کار کردم. این‌بار با همان بیماری «سل» که داشتم در خوابگاه دانشجویان دربان شدم و در آنجا با توجّه به تماسهایی که با دانشجویان کشورهای دیگر داشتم شروع به یادگرفتن زبانهای دیگر کردم. بعد از یک سال به فرانسه رفتم هم برای معالجه و هم برای این‌که در مدرسهٔ «ایدک» درس بخوانم.

ـ چه سالی بود؟

ـ سال ۱۹۶۶ بود. من به تقویم میلادی در سال ۱۹۴۴ به دنیا آمدم یعنی در آن زمان بیست و دوساله 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. اوّل 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 بهم 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 آخرسر 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 کار مستندسازی شما محسوب می‌شود؟

ــ بله. اوّلین فیلم کوتاهی که ساختم فیلم «آبا» بود که گویا سال ۱۹۷۲ یا ۱۹۷۳ (۱۳۵۱ یا ۱۳۵۲) جایزهٔ «سپاس» را گرفت که نمی‌دانم چیز مهمّی 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 فیلمفارسی 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 این‌که موافقت کردند فیلم بیست‌دقیقه‌ای را بسازم.

ــ سناریوی آن‌را خودتان نوشتید؟

ــ بله. منتها یک به پنج می‌توانستم فیلم را بگیرم یعنی یک صحنه را پنج دفعه تکرار بکنم. اوّل 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. دوسه روز رفته بودند و غیب شده بودند و نمی‌آمدند. به هر حال اوّل **«امید روحانی»** ــ که دستیار من بود ــ 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 این‌که یک صحنه را پنج دفعه بگیرم یک دفعه می‌گرفتم، یک به یک و بدون اینکه...

ــ در واقع با یک برداشت از یک صحنه سراغ صحنه بعدی می‌رفتید.

ــ 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 دادوبیداد 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؟

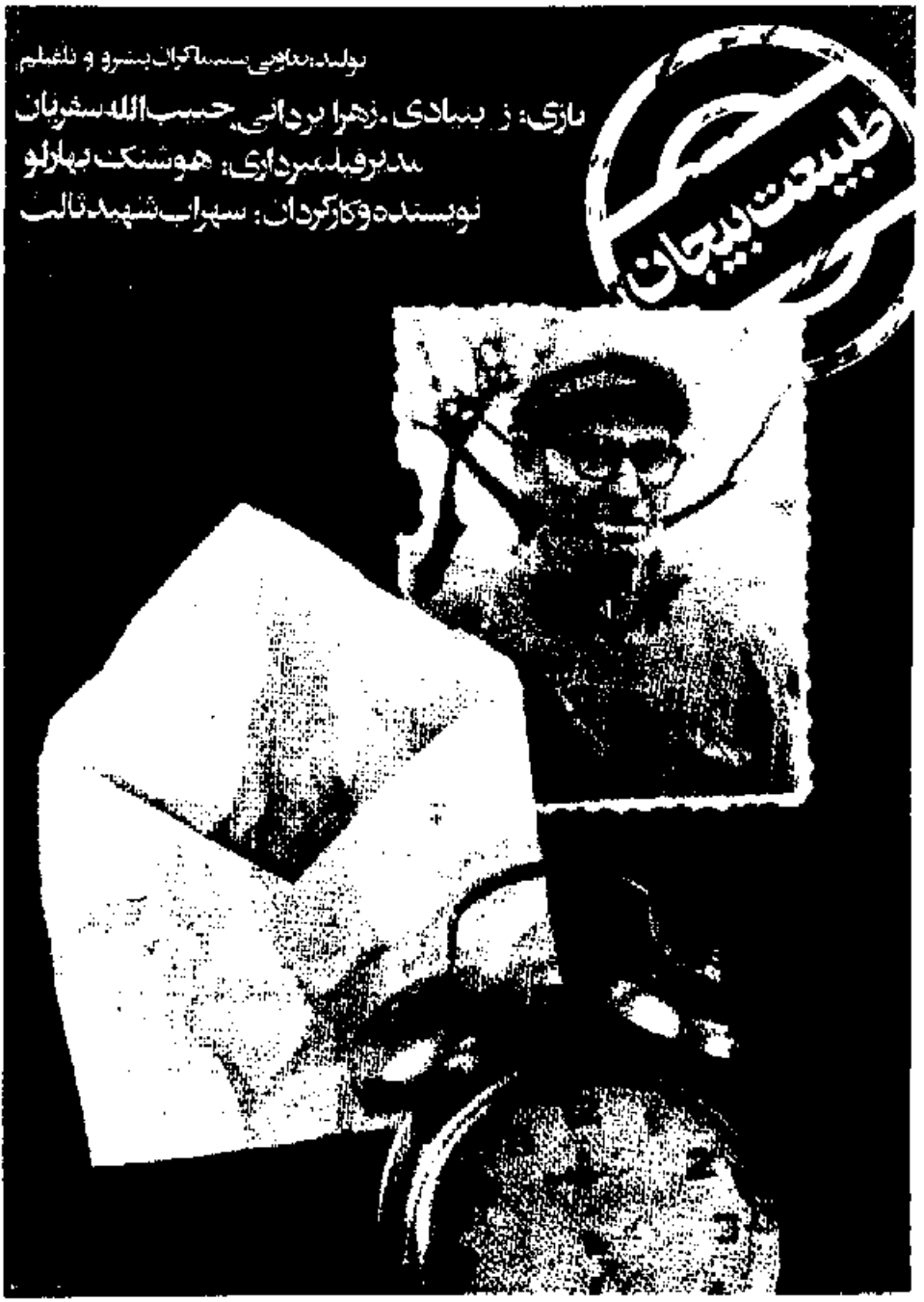
ــ «یک اتفاق ساده». بعد در لابراتوار دعوای مفصّلی بین من و خانوادهٔ معاون وزیر که رئیس لابراتوار وقت بود پیش آمد چون حاضر نبودند نگاتیو فیلم را بشویند. من می‌گفتم بدهید استودیوی «بدیع»، آنها می‌شویند. می‌گفتند: نه، آنجا چسبهایش باز می‌شود که حرف بیهوده‌ای بود. من استعفایم را نوشتم و گذاشتم روی میز مدیرکل 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 این‌که 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 بدوبیراه به معاون وزیر و خانواده‌اش که محیط را قبضه کرده‌اند و نمی‌گذارند ماکارمان 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 این‌که 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 ــ) پول ملّت را گرفته صرف تجربهٔ شخصی خودش کرده است. منتقدان خارجی می‌آمدند، می‌رفتند و نمی‌ایستادند. من اوّل 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 سانس 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 بترویم من کارت دارم. نمی‌دانم چرا مرا به دستشویی برد، چون شاید در آن‌جا کسی نبود و بعد گفت: فلان‌فلان‌شده 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، آن‌را 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 اوّل 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 یادگرفته 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 چندتا جایزهٔ دیگر به خارجیها دادند. و جایزهٔ مخصوص رئیس ژوری را هم دادند به «مفولهای» «کیمیاوی». موقعی که جایزه را گرفتم نزد منتقد سوییسی 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. مصاحبه‌کننده هم «پرویز قریب‌افشار» بود. یادم نمی‌رود که به من گفت: آقای «سهراب اخوان ثالث»، بعد گفت: قطع، قطع. و پرسید: فامیل شما «اخوان ثالث» است؟ گفتم: نه. گفت: پس چی؟ گفتم: «شهید ثالث». گفت: آقای «سهراب شهید ثالث»، ما به شما تبریک می‌گوئیم، نظر شما نسبت به داوری هیئت ژوری چیست؟ گفتم: داوری یازده نفر مهّم نیست، داوری مردم مهّم 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 راگنده 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 مهمّی 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 آن‌را بفروشم. چون به نزول‌خوار مقروض بودم و وضع خراب بود. عکس خودم را که در صفحهٔ اوّل 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، ارزت 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 سه‌هزار 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 راننده



● پوستر فیلم «طبیعت بیجان» کار مرتضی ممیز

وزارت فرهنگ و هنر و مدیر تهیّه که پول در دستش بود، آمدند. پول را به دست من نمی‌دادند ولی مدیر تهیه آدم بسیار خوبی بود. ما سه‌تا 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 تهیّه گفت: جناب «شهید ثالث»، 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 اوّل 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 راکم 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 معلّم مدرسه را بازی کرد، خودش معلّم بود و شعر هم می‌گفت، دوست داشت بیاید تهران کنکور بدهد و خیلی هم حسّاس بود، سی‌تا 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. چندتا 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 سوّم در خود «بندر ترکمن» که محل اصلی فیلمبرداری بود، فیلم را نشان دادیم. فیلم که تمام شد من و «محمّد زمانی» را صدا کردند روی صحنه. در این شهر که علف پیدا نمی‌شد دسته گلی به شکل حلقه درست کرده بودند و آن‌را به گردن من انداختند. من دسته گل را درآوردم و به گردن «محمّد زمانی» انداختم. شب خانهٔ معاون آموزش و پرورش خوابیدیم و «محمّد» 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 مدّتی 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 درکنارش یک فیلم سینمایی بساز. من از این حرف خیلی خوشم آمد. اوّل به «زاهدان» رفتم، و از زاهدان به «سیستان» رفتم. چه منطقه خاک گرفته‌ای، بدبخت، مردم فقیر، چه ظلمی به اینها شده است. آب شیر را که باز می‌کردی، آب گل‌آلود می‌آمد. خودشان به شوخی می‌گفتند شیرکاکائو. بعدگل 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

نمایندهای 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، همه‌جا به ما می‌گفتند مهندس. می‌گفتند: مهندس، آب اینجا را نخورید، گفتم چرا، گفتند: سنگ کلیه می‌آورد. گفتم شما چه‌کار 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. هر چه دورتر می‌شدیم و به طرف «چاه‌بهار» می‌رفتیم بدتر می‌شد.

ــ در واقع یک نوع زندگی بدوی.

ــ بدوی. حق این مردم نبود که این‌جوری 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 شکسته‌بسته نوشته بودند «کافه». غذای آنجا دلمهٔ بادمجان و دلمهٔ تلفل بود که از آن طرف دریا می‌آوردند و به عنوان مثلاً ناهار می‌خوردند. به «چابهار» که رسیدیم وضع فجیع‌تر بود. در مهمانسرا بودیم، هر چه می‌گفتیم غذا چی دارید، می‌گفتند بازنجان، منتها همان قوطی کنسرو بود که گرم می‌کردند با یک‌مقداری 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، مردویشان «سفلیس» دارند. گفتم پس شما چطور اینجا غذا می‌خورید؟ گفتند چکار کنیم، کجا برویم؟ روز اوّل که شروع کردم به عکس گرفتن از مردم و گداها و بچه‌های کوچک یکی گفت عکس نگیر. راهنمای محلّی من که همراه من بود گفت بگذار بگیرد، «قَجَر». 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 محلّی 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» با کت و شلوار و کراوات نشسته بودند. اوّلاً کسی اصلاً محَل من نگذاشت. بعد از مدتی «استاندار» به من گفت: خُب، حالا شما اینجا چه‌کار 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 سقوم و عکسهای آن‌را 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 بچه‌ای 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 بودند. فهمید که من سناریوی «طبیعت بیجان» را دارم. گفت: برویم پیش ویسی در تلویزیون. مقداری از او پول می‌گیریم، یک‌مقداری 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: این‌که مثل انشای شاگردهای کلاس چهارم است. گفتم: من انشاء نمی‌نویسم. من فیلم می‌خواهم بسازم. خلاصه این طرف و آن‌طرف، 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. دوسه‌تا 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 این‌قبیل کار کرده بود یعنی فیلمهایی که هم جنبهٔ هنری و هم جنبهٔ تجارتی دارند. باورش نمی‌شد، هر صحنه‌ای را که می‌گفتیم بگیریم، می‌گرفت ولی مرتب می‌خندید. البته مسخره نمی‌کرد. فقط می‌خندید. بعد «محمّد زمانی» را آورده بودم و کرده بودم «اسکریپت Script» (منشی صحنه) فیلم، یعنی «کلاکتها» را او می‌زد. یک‌دفعه حتی در آینه، «محمّد زمانی» مترجمه شد که مهدی کفایی آسیستان من که خدابیامرزدش، در آینه موقع فیلم گرفتن افتاده بود. محمّد 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 اوّل برای «محمّد 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 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 زُل گداها را بازی کنیم. هر صحنه‌ای که فیلمبرداری‌اش تمام می‌شد می‌گفت تمام شد می‌گفتم: بله. یک بشکن می‌زد و می‌گفت «گربه زن‌عمرم شد.» خیلی روحیهٔ شادابی داشت. یادم است که مسیو «زادور»، پیرمرده، گفتم من هر کاری می‌گویم شما همان کار را بکن. صحنهٔ اوّل 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. دومرتبه داد زدم دیدم نمی‌آید. دفعهٔ سوّم 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 بگوئید.

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 بهم چسبیده شد و تبدیل شد به این فیلم.

ــ هیچ متأثر از ...

ــ چرا. پیرمرد، مثلاً یک‌مقداری 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» پیرزن 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» بعضی‌وقتها 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 ...

ــ 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 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 کمیسیون برای فستیوال «برلن» دادیم. یعنی پیشنهاد منتقدی بود که فوت کرد، نمی‌دانم مثل اینکه نامش «هوشنگ کاظمی» بود. 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.

● ز. بنیادی در صحنه‌ای از فیلم «طبیعت بیجان»

محصول مشترک بود. هیچکدام هم دستمزد نگرفته بودیم. نه «هوشنگ بهارلو»، نه من. پول نداشتیم. سهم ما مال سینماگران پیشرو بود. بقیه خرجها را یک‌مقداری «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 این‌همه 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 تهیه‌کننده 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.

ــ تصور می‌کنم این جوایز اهمیت خاص خودش را در آن زمان داشته است؟

ــ بله. آن موقع برای ما مهّم بود. برای اینکه من جوان بودم و می‌خواستم فیلم بسازم. الآن اینجا اگر مرتب هم جایزه بگیرم، دیگر چیز مهمّی نیست.

ــ در چه سن و سالی بودید؟ و بعد چه شد؟

ــ 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 بودم و رویش هم خیلی کار کرده بودم به اسم «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 بسازد. «قرنطینه» سوژهٔ خیلی ساده‌ای هم داشت. «قرنطینه» درست روبروی در «شهرنو» بود. یادم است بچه‌هایی که پدر و مادر نداشتند دوتا 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 اتوبوس می‌توانستند برگردند. موقعی که داشتم روی فیلم تحقیق و کار می‌کردم بچه‌ها با وجودی که خیلی کوچک بودند، سرهایشان تراشیده بود. بچه‌ای بود که چهارتا 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. دوتا معلق زد و قاه‌قاه خندید و رفت. هفت‌سالش هم نبود.

ــ آیا سرانجام مجوز ساخت این فیلم را دادند؟

● صحنه‌ای از فیلم «در غربت»

ـ من شروع کردم سه روز هم فیلمبرداری کردیم و بعد جلوی کار را گرفتند. 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 «شهید ثالث» برای کی این فیلم را ساخته و به دستور چه کسی؟ مثلاً تکّه‌ای 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 چه‌کار کنم. گفتند چاره‌ای نداری. اگر می‌خواهی بروی فیلم «در غربت» را بسازی و از این مملکت یک‌بار 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 این‌که 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 این‌قبیل 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. «نیک‌پی» هم شهردار بود و در حقیقت مسئول اینها بود و در آنجا ایستاده بود. گفت: نه، نه، نگویی. من کار را با همین «نیک‌پی» درست می‌کنم. رفت پیش او و کمی صحبت کرد و «نیک‌پی» 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 شهید ثالث، کارگردان.

● پوستر فیلم «یک اتفاق ساده» کار مرتضی ممیز

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.

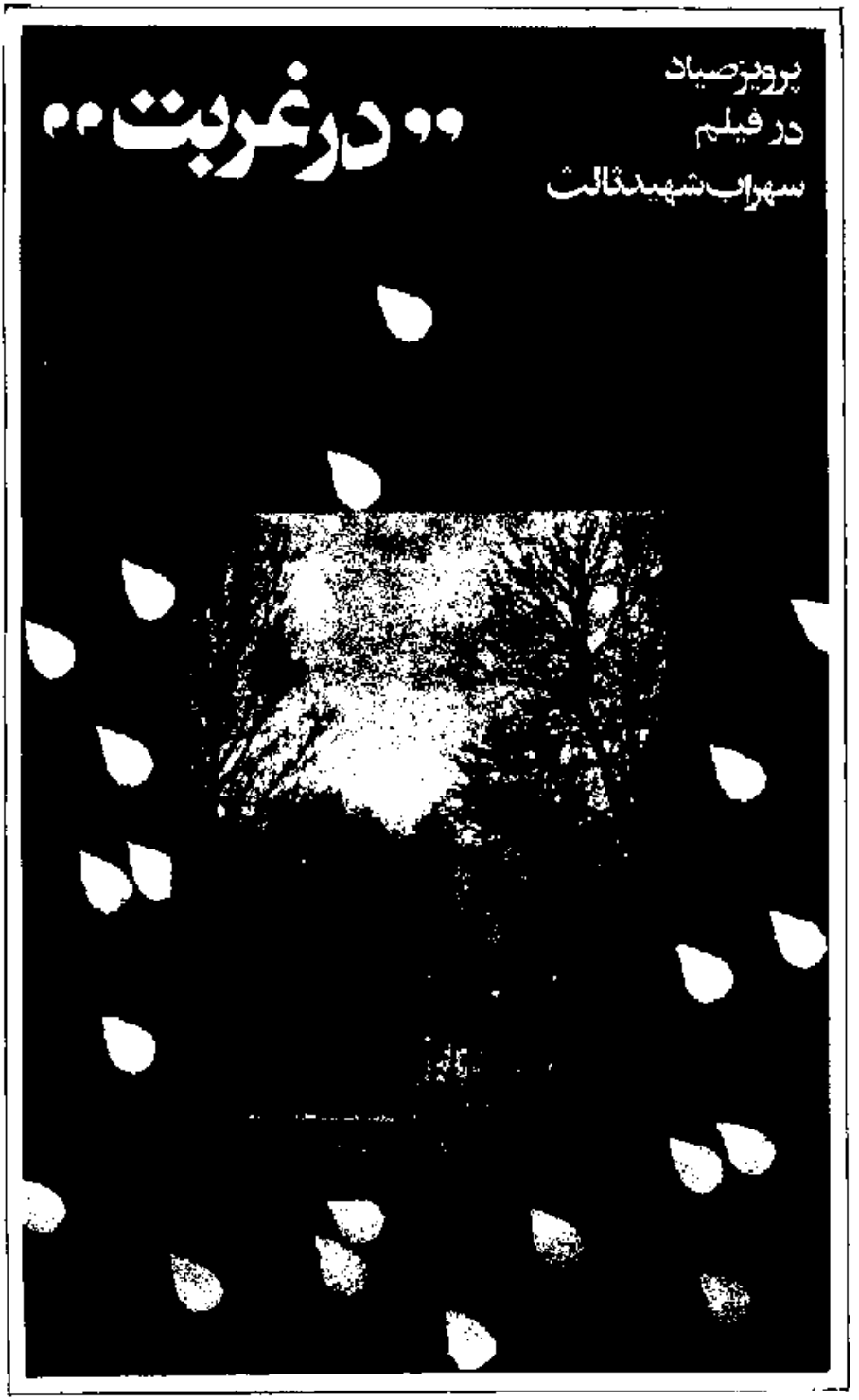
ــ بعد همان فیلمی را که راجع به فستیوال در همان شرایط «یک اتفاق ساده» ساخته بودم تمام کردم. در این فیلم از یک کفاش که داشت کفش واکس می‌زد پرسیدم: فستیوال چیه؟ گفت: یعنی همهٔ ما خوشبختیم دیگر. می‌ترسیدند، یعنی ماشین فرهنگ و هنر را دیده بودند و می‌ترسیدند حرف دلشان را بزنند. بعضی از همکاران من بعد از دیدن 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، اوّل 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.



■ پوستر فیلم «در غربت» کار مرتضی ممیز

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 تحوّلات 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 هیچ‌وجه 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 از گذشته‌های 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 اوّل 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 به‌غیر از مجلهٔ کِلک، که این اصلاً تعارف نیست و به نظر من مجلهٔ بسیار وزینی است، واقعاً دستتان درد نکند. به کارهای محمود درّه‌آبادی به عنوان تنها نویسندهٔ ایرانی که صاحب سبک است و تکنیک نویسندگی را خوب می‌داند و از تکنی 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، به‌خصوص ادبیات نوین آلمان. تنها لودویگ فلس است که من از سه‌تا از رمانهایش فیلم ساخته‌ام و به کارهایش خیلی علاقه دارم.

ــ رمان‌نویس معاصر آلمانی است؟

ــ هم‌سن و سال خود من است. چهل و هفت 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 سروکار 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، آنهم 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 به‌خصوص 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 قلّهٔ کوه. این سنگ در لحظهٔ آخر از پشتشان می‌افتد و به پایین می‌غلطد. باید دومرتبه 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...

ــ تا بالاخره خدایان اسطوره‌ای از رو بروند.

ــ بله. و مصداقش در واقع خود شما هستید. من می‌دانم که جوانهای زیادی که از زندگی شما باخبرند و کارهایتان را دیده‌اند شما را به نوعی الگو و مدل قرار داده‌اند.

ــ اجازه بدهید من حرفتان را قطع بکنم. فیلمهای من را کسی 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 چهارتا و نصفی فیلم، کسی نمی‌تواند راجع به من قضاوت کند. مثلاً امروز که به «یک اتفاق ساده» فکر می‌کنم فقط اشتباهات آن‌را می‌بینم. همیشه می‌گویم که یک فیلم باید با قلب ساخته شود نه با مغز. فیلم باید از درون قلب آدم بیرون بیاید. نه این‌که به امید فستیوال و بردن جایزه ساخته شود. این اشتباه است. جوانهایی که شما می‌گوئید کارهای اصلی من را که خودم به آنها علاقمند هستم، ندیده‌اند. در نتیجه نمی‌توانند قضاوتی در کار من بکنند.

ــ در هر حال امیدوارم روزی این شرایط فراهم شود که این فیلمها در ایران هم به نمایش دربیاید.

ــ امیدوارم.

می‌خواستم اگر امکان دارد مقداری دربارهٔ زندگی شخصی خودتان، به خصوص از دوران کودکی و ماجراهایی که در زندگی شما مؤثّر و تعیین‌کننده بوده صحبت کنید؟

ــ راجع به جوانی و شانزده‌سالگی‌ام 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. بعضی‌وقتها 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 را کشته‌ام. همه‌جور تحت فشارشان می‌گذاشتم ــ مادرم اینجا نشسته و شاهد است ــ که به سینما بروم و این دنیایی را که 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. یک‌بار 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 آب‌پرتقال 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 میچکاک نیستم، طرفدار جان فورد هم نیستم. به نظر من جان فورد 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 این‌جا کشید، 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 بوتوئل است و قابل تقلید هم نیست. نمی‌شود از او دزدی کرد.

– غیر از مادر، رابطهٔ پدرتان با کاری که شما می‌کردید چگونه بود؟

– ببینید، از روز اوّل 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 اوّل 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.

– در آلمان؟

– در آلمان که جایزه فستیوال شیکاگوی ۱۹۷۶ را گرفت.

– همهٔ گروه آلمانی بودند؟

– 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

● سهراب شهیدثالث پشت صحنهٔ «در غربت»

می‌کردم. پلیس آلمان و پلیس ایران با هم خوب کار می‌کردند.

ــ روابط دو دولت هم بی‌تأثیر نبود.

ــ 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 با ارزش 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 شهید ثالث». بعد از آن که این فیلم را ساختم، انقلاب شد و بلافاصله برنامهٔ اوّل 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 اوّل 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 اولین‌بار آنرا 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 و بیست 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 و بتوانم از زندگی «چخوف» یک فیلم بسازم. این فیلم زندگی «چخوف» محصول مشترک سه تلویزیون مختلف آلمان، تلویزیون ایتالیا و تلویزیون شوروی و یک تهیه‌کنندهٔ خصوصی است.

ــ کار بسیار دشواری بود.

ــ بله، مسافرت در خود شوروی زیاد داشتم.

● شهید ثالث و چند نفر از اعضای گروهش در زمان فیلم‌برداری «نظم» ــ ۱۹۷۹

ـ این برمی‌گردد به علاقهٔ خاصی که شما به «چخوف» دارید؟

ـ از «چخوف» می‌توان خیلی چیزها یاد گرفت.

ـ و این علاقه مربوط به گذشته‌های دور بوده؟

ـ از سالی بوده که من در «اتریش» دانشجو بودم یعنی سال ۱۹۶۴ و اوّلین 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 بهم بچسبانم، آن چیزی که دلم می‌خواهد می‌شود.

ـ چقدر طول کشید تا راجع به این قضیه مطالعه کنید؟

ـ لازم نبود راجع به «چخوف» مطالعه کنم. من به «شوروی» رفتم.

ـ تمام آنچه در طول دوران زندگی «چخوف» در ذهن بود...

ـ به «شوروی» رفتم و گفتم هر چه فیلم راجع به «چخوف» دارید، بیاورید. همهٔ فیلمهایشان ده یا پانزده‌دقیقه‌ای 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 یک‌بار 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» آنرا نشان داد. «شوروی» را نمی‌دانم.

ـ چقدر ساخت این فیلم طول کشید؟

ـ 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 ردّ پای «چخوف» می‌گشتم. هتل محل اقامتش را پیدا کردم. اتاقی را که 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

● صحنه‌ای دیگر از فیلم «آخرین تابستان» ــ ۱۹۸۰

شهید ثالث و فیلم‌بردارش در «آخرین تابستان»

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 آماده‌شده 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 چندنفره 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» را کارگردانی کردم و تکه‌هایی را گذاشتم گروه بیست نفر بودند.

ــ چقدر زمان برد؟

ــ همانطور که گفتم دنبال کار رفتن و پیدا کردن تهیه‌کننده 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» را که زمانی ردّ کرده بودند، بسازیم.

ــ داستان فیلم «اتوپیا» چه بود؟

ــ در حقیقت هرکس ببیند فکر می‌کند قضیه در یک فاحشه‌خانه اتفاق می‌افتد. یک پا انداز است و پنج تا زن. این پنج زن از طریق پا انداز استثمار می‌شوند تا جایی که سرانجام سعی می‌کنند به آزادی گذشته دست پیدا کنند. با وجود این‌که 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 هرازگاهی در سینماهای کوچک تکرار می‌شود. این فیلم خیلی در میان مردم ماند.

ــ و بعد از «اتوپیا»؟

ــ 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 تهیه‌کننده تلویزیون برخورد و گفت: که این کارها چیه، ما در اینجا خارجی‌کشی نداریم، ما ضدخارجی نیستیم. درست دو ماه بعد از این‌که فیلم تمام شد آن‌را 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 مدّت 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.

ــ موضوع داستانی داشت؟

ــ بله، تم داستانی داشت. داستان پسربچهٔ پانزده‌ساله‌ای است که با مادر و مادربزرگش زندگی می‌کند. پدرش بهودی 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.

● سهراب شهیدثالث با فیلم‌بردار در «گیرنده ناشناس» ــ ۱۹۸۳

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. دوتا 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 «اتوپیاه» یا یک وکیل مدافع کار می‌کنم. چون اسم من در اینجا خیلی بد دررفته 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 را 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 یک‌مقداری دشمن پیدا کردم، به‌خصوص در قسمت برنامه‌های اوّل تلویزیون. فیلم بعدی‌ام «درخت بید» بود بر اساس یکی از داستانهای بسیار کوتاه چخوف که همهٔ آن‌را 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 قرون‌وسطایی 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 هیچ جا نمی‌روی. بچه پاره نمی‌کند. زن می‌گوید: پاره کن. بچه پاره نمی‌کند و زن ملافه 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 آن‌را 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 ژوییه 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 این‌قبیل 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 درمی‌رود 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

● پوستر فیلم گلهای سرخ برای آفریقا طراحی مرتضی ممیز

● صحنه‌هایی از فیلم «گل‌های سرخ برای آفریقا» ــ ۱۹۹۱

● صحنه‌ای از فیلم «گل‌های سرخ برای آفریقا» ـ ۱۹۹۱

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 به خصوص در آلمان، علاوه بر اینها، در یک نهاد بسیار مهّم آلمان عضویت پیدا کردید و این برای اوّلین‌بار 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 تابه‌حال 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. یک‌بار در یک مصاحبه در آکادمی پرسیدند: برای تو عضویت در آکادمی چه ارزشی دارد؟ گفتم: وقتی مسافرت می‌کنم، پلیس در نزدیک مرز جلویم را نمی‌گیرد و کمتر اذیت می‌کند.

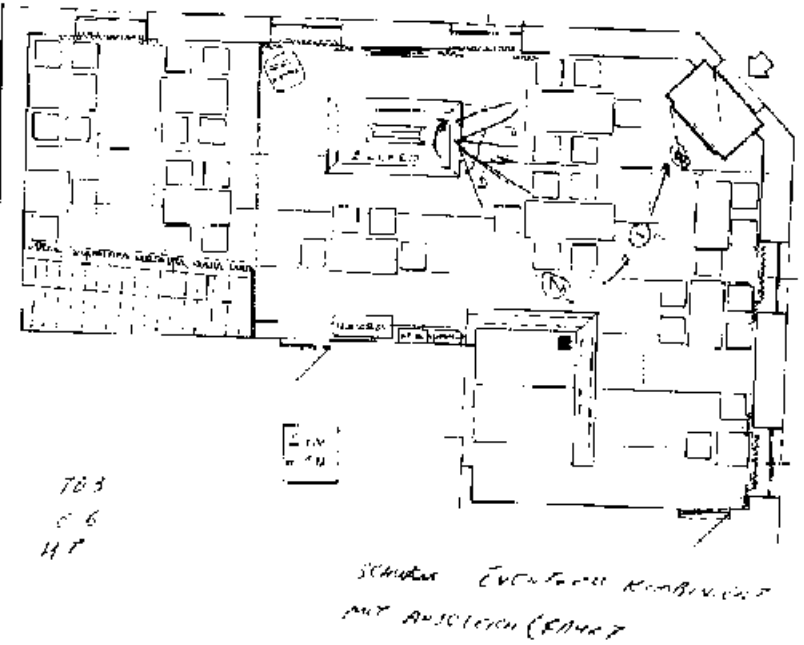
ــ و آن اتحادیه نویسندگان یا...

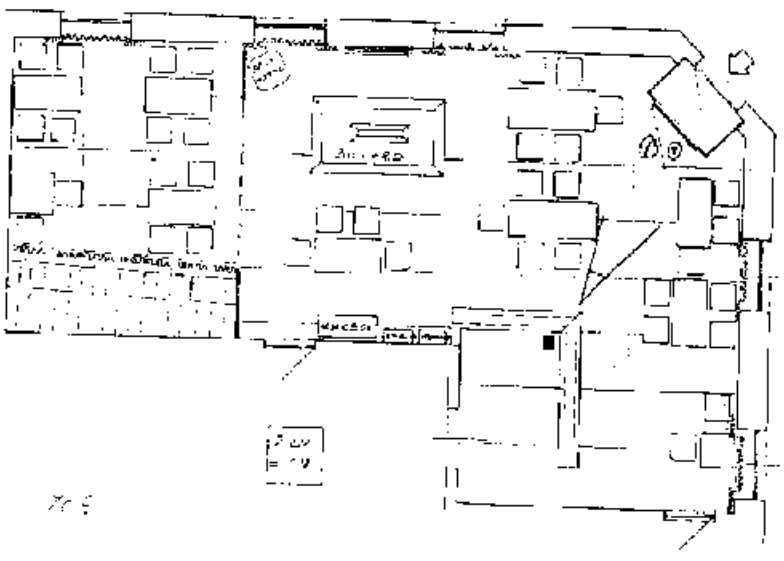
ــ من از سال ۱۹۸۰ عضو اتحادیهٔ نویسندگان و سناریست‌های آلمان هستم که مرکزش در فرانکفورت است و یکی از سهامداران آن هستم. یعنی اکثر کسانی که عضو هستند سهم کوچکی باید بدهند.

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





● دو کروکی شهید ثالث از صحنه‌های فیلم‌هایش برای تعیین جایگاه بازیگر و دوربین

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. این‌که چگونه زندگی کردیم، در چه سوراخهایی افتادیم و چه بلاهایی به سرمان آمده است و من این را به عنوان یک وظیفه تابه‌حال برای خودم دیده‌ام و تابه‌حال 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 داتوپیاه...

ــ البته اتوپیا چندین‌بار ردّ شد. پیش رئیس کل 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 آنجاکه 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، به خصوص 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 آنرا 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 اوّلم 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 آن‌که پناهندهٔ سیاسی می‌شود و اینجا می‌آید، چه آن‌که نازی است و پناهندهٔ سیاسی را آتش می‌زند. آدمخواری شانخ 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 هشت‌کاناله 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 ملّی 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

● مراسم اعطای جایزه بهترین سناریست و کارگردان سال آلمان به سهراب شهیدثالث

● سهراب شهیدثالث و محمدعلی طالبی ـ جشنوارهٔ برلین ـ ۱۹۹۱

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 دوّم 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.

ــ وقتی به داستانها و روایتهای شما در شش فیلمی که مرتضی ممیز از شما دیده...

ــ من شش فیلم نساختم...

ــ 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. استباط اوست.

ــ شوکه شده‌ام؟ اشتباه است.

ــ 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 به‌در می‌رود.

ــ 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.

ــ در واقع شما قصدتان این است که شوک را در تماشاچی به وجود بیاورید.

ــ بله، کاملاً.

ــ به این‌ترتیب این شما هستید که در واقع نمی‌دانید که بعد از کشته شدن پیرمرد، زندگی مرد چه خواهد شد و برایش نسخهٔ خودکشی می‌پیچید؟

ــ چطور ممکن است که من ندانم؟ نه. من اگر برایش نسخهٔ خودکشی می‌پیچم این چیز دیگر است.

ــ چون خالقش هستید.

ــ من می‌دانم و نسخهٔ خودکشی را هم برایش می‌پیچم. هر دو درست است.

ــ در فیلم «یک اتفاق ساده» مرگ مادر زندگی را ناگهان فلج می‌کند.

ــ درست است. مرگ مادر زندگی خیلی‌ها را فلج کرده است.

ــ در «طبیعت بی‌جان» بازنشستگی ناخواسته پیرمرد را از زندگی نا امید می‌کند.

ــ چرا ناخواسته؟ من خواستم وگرنه این صحنه را در فیلم نمی‌گذاشتم.

ــ برای قهرمان داستان، ناخواسته است.

– برای قهرمان داستان ناخواسته است. چون او اصلاً فکر نمی‌کند یک‌روزی باید از آن خانه برود. من با علم به این‌که می‌دانم چه می‌کنم فیلمهایم را می‌سازم.

– در تمام این شش فیلمی که اشاره شد، یک‌جایی زندگی می‌ایستد و از حرکت بازمی‌ماند. در واقع کارگردان به نوعی مجذوب از کار انداختن زندگی اینهاست.

– 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.

– این تمسخر شما از زندگی که گاهی با وجه تراژیک آن روبرو می‌شویم...

– من هیچگاه زندگی را مسخره نمی‌کنم.

– نوعی از زندگی را.

– 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.

– آن موقعیتهایی که یک انسان در آن قرار می‌گیرد. آن موقعیتها چقدر مورد تمسخر قرار می‌گیرد؟

– من نمی‌دانم. نه نیشخند در این فیلمها هست و نه تمسخر.

– شاید این کلماتِ تمسخر و نیشخند، مفهوم را نرساند. بهتر است بگوییم آن طنز گزنده که خودتان هم قبول دارید.

– 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. امّا 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 این‌ترتیب ساخته می‌شود موافق نیست حداقل ساختنش را برای من قدغن نکند. به عنوان دوست نزدیکم می‌گویم.

– 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...

ــ زمانی که خودم در ایران بودم؟

ــ بله، زمانی که در ایران بودید.

ــ زمانی که من خودم در ایران بودم هیچکدام از فیلمهای من را نشان ندادند. ولی بعد از این‌که 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.

ــ دربارهٔ کدام فیلم بود؟

ــ دربارهٔ «یک اتفاق ساده»، «طبیعت بی‌جان» و «در غربت». به قول آیدین سه‌گانه. 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 این‌که من فرشتهٔ نجاتم، چخوف را فروختم و جایش را با یک ایدئولوژی سیاسی رنگ‌پریده عوض کردم. اوّلاً 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. یک‌مقداری 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 مهمّی 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 ملّت ایران که حدود ده سال موشک و بمب و راکت ــ قبل از قضیه 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 ــ 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 را که دیدم گفتم ما چرا باید این‌قدر 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.

هوشنگ کیارستمی

گفتگو با سهراب شهیدثالث و محمدعلی طالبی

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 بنمایش عمومی درآمدند.

ایندو فیلم‌گویی بنمایندگی 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 تعیین‌کننده 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.

امّا 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 بیاد دوران دهه‌های ۳۰ و ۴۰ اروپا و امریکا و باصطلاح سینمای فارسی خودمان در دههٔ ۵۰ قبل از انقلاب می‌اندازد. فیلم چکمه امّا 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 تفکّر در بخشی از سینمای ایران و نکته آن به نسلی از فیلمسازان است که بعبارتی آنان را «نئورئالیست» می‌نامند. آیا فیلم چکمه هم یکی از آثار باصطلاح نئورئالیستی می‌باشد؟!

این فیلم بعنوان فیلم افتتاحیه فستیوال برلین در بخش کودکان و بعنوان فیلم اختتامیه مجموعاً ۵ بار بنمایش 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 گوشه بی گرم در مرکز برگزاری فستیوال یافتم و با دعوت قبلی از سهراب شهیدثالث کارگردان پیشکسوت و بنام ایران و نماینده‌یی از نسل قدیمی‌تر «سینماگران پیشرو» و محمدعلی طالبی کارگردان جوان و نماینده‌یی از نسل جوانتر «سینماگران خوشفکر» و متفکّر ایران به گفتگو پرداختیم.

حاصل این نشست مصاحبه‌یی‌ست که من در اختیار گردانندگان محترم ماهنامهٔ کیلک 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 بگونه‌یی شیفته آن شدم. این شیفتگی به عاشقی در حدّ جنون رسید. یعنی اینکه من دوران کودکی‌ام را با دیدن هرگونه فیلمی که تصورش را بکنید، گذراندم. از سن ۱۲ یا ۱۳ سالگی کانون پرورش فکری کودکان را کشف 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 بداخل راه نمی‌داد. امّا کسی که عاشق است راهش را پیدا می‌کند. بهرحال بهر 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 امّا 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 بنام «سینما پارادیسو» (بفارسی سینمای بهشت) می‌اندازد. پسر قهرمان فیلم یعنی توتو هم همین عشق را به فیلم و سینما داشت و بهمین خاطر هم گرفتار می‌شد و مادرش او را به سختی تنبیه می‌کرد. امّا 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.

محمدعلی‌طالبی: شما با این مقایسه لطف دارید. امّا تا حدودی واقعاً شبیه این داستان است. بهرحال من دیپلم گرفتم و وارد دانشکده فیلم و سینما شدم و پس از پایان تحصیل بشکل حرفه‌یی به سینما و تلویزیون روی آوردم. الآن هم چندین سال است که حرفه‌یی کار می‌کنم و فیلم می‌سازم و فستیوال برلین هم، اوّلین 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 نه‌فقط 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 بعنوان یک فیلمساز مطرح می‌گردد و نه به عنوان تماشاگر عادی یا حتیٰ سینمارو.

فیلم چکمه بسیار زیباست و ارزش هنری‌اش با فیلمهای تروفو و حتیٰ 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 ــ بازیگران همه غیرحرفه‌یی هستند و خیلی خوب بازی می‌کنند ــ موسیقی در فیلم بسیار کم بکار گرفته شده امّا کاملاً متناسب با فضای دراماتیک حاکم بر فیلم انتخاب گردیده است. همه و همه به فیلم چکمه وزن خاصی می‌دهد و آنرا از حال داستانی ــ ملودراماتیک خارج می‌کند و تبدیل به یکی از شاهکارها می‌نماید که آنرا باید با لذّت تمام دید. مهّم در فیلم چکمه آمیزه‌ی عارفانه تراژدی و کمدی در طول فیلم است. فیلم بسیار انسانی‌ست و من آرزو می‌کنم که می‌توانستم حتیٰ یکی از سکانسهای آنرا می‌گرفتم. من به دوست و همکارم آقای طالبی بخاطر این اثر ارزنده تبریک می‌گویم و دستانش را بگرمی می‌فشارم و به او افتخار می‌کنم.

محمّدعلی طالبی: از آقای شهیدثالث خیلی متشکرم. می‌دانید اگر این فیلم بدلیل مسائل و مشکلاتی در خارج از مسابقه شرکت می‌کند و در واقع جایزه نمی‌گیرد امّا 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 آنرا 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. امّا از فیلم کلوزآپ او خوشم نیامد و دلایلم را هم به او گفتم. بهرحال می‌خواهم بگویم که دوستی یا رابطهٔ شخصی با کسی برای من جهت نظر دادن در مورد اثر هنری‌اش تعیین‌کننده نیست. مثلاً من، فیلم ترگس 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 بخاطر محتوایش بلکه بخاطر بی‌محتواییش. این فیلم مرا یاد فیلمهای باصطلاح سینمای فارسی دوران شاه انداخت، داستانی ــ ملودرام ــ تراژدی ــ پلیسی ــ جنایی و بقول معروف از هر درختی میوه‌یی چیده بود. فیلم باید از یک انسجام داستانی و هنری برخوردار باشد و بر تماشاچیان حتیٰ 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 لذّت ببرم امّا فیلمهایی از قبیل نرگس را حتی می‌توانم بسختی 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 ــ اگر نشان دادن زندگی اقشار پایین جامعه‌ست و یا بن‌بست رابطهٔ زن و مرد ــ یا مسئله تبهکاری و دزدی و عواقب آن و یا فرشته‌مآب بودن زنی و دیوصفت بودن زنی دیگر ــ 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 بکار بگیرند. طرح یک داستان به صورت فیلم از اوّل تا به آخر بدون تأثیر مثبت روی تماشاچی باعتقاد من فیلم نیست. البته ممکن‌ست تماشاچی ایرانی با آن رابطه برقرار کند چرا که آنها عادت به داستان ــ ملودرام دارند امّا تماشاچی اروپایی و یا ایرانی مقیم اروپا انتظارات دیگری دارد و می‌خواهد در فیلم دنبال معماهای حل‌نشده 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 برنخورد و در عین حال این مسائل قبل از همه به ضرر آقای طالبی تمام نشود. از طرف دیگر آرزو می‌کنم که مسؤلان ایرانی که فیلم برای فستیوالهای خارجی می‌فرستند با دقت و وسواس بیشتری فیلمها را انتخاب کنند و ضوابط را جایگزین روابط کنند.

هوشنگ کیارستمی: هردوی شما دوستان بشکلی 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 ــ سینمای تجاری و سینمای غیر تجاری. تا آنجا که منهم می‌دانم این بحث داغ امروز در تمام دنیاست و سینمای ایران هم قاعده‌یی استثنایی نیست. سینمای باصطلاح فارسی تاریخی قدیمی دارد و با شروع سینما در ۶۰ سال قبل در ایران پایه‌های خود را گذارد. در واقع وظیفهٔ این سینما جذب تماشاچی به سینما و نشاندادن همه چیز به آنها بود. از پلیسی ــ جنایی گرفته تا فیلمهای جاهلی و بزن‌بهادری و عشقی و ملودرام و باصطلاح تاریخی. سینمای ایران از بدو بنیانگزاری‌ش سینمایی ملّی نبود و کپی سینمای امریکا و غیره را می‌کرد. بعدها نسل جدیدی از متفکرین بوجود آمد که می‌خواست از سینما به عنوان تریبون برای بازگویی معضلات و دردها استفاده کند و آنهم 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 ــ فروغ فرخزاد با تنها فیلمش خانه سیاه است ــ پرویز کیمیاوی با مغولها و پ مثل پلیکان ــ سهراب شهیدثالث با فیلمهای کلاسیک طبیعت بیجان و یک اتفاق ساده ــ عباس کیارستمی با مسافر و گزارش یا امیر نادری با سازدهنی ــ مهرجویی با دایرهٔ مینا و بیضایی با رگبار و تعداد دیگری از این کارگرداتان این راه پُرسنگ و کلوخ را ادامه دادند.

سهراب شهیدثالث: ما وقتی در سال ۱۹۷۳ ــ ۱۹۷۲ کانون سینماگران پیشرو را تشکیل

دادیم در مقابل خودمان اژدهایی بنام سینمای تجاری و فارسی داشتیم که می‌خواست هر آن ما را ببلعد. بیشترین و بهترین امکانات مال این گروه باصطلاح سینماگران بود و بیشترین و بدترین مشکلات و مصائب مال ما. بهرحال ما همه با هم توانستیم نشان دهیم که سینمای ایران باصطلاح 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 چرا که 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 پُرپول 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 مدّتی مبلغ ۳ میلیون تومان به بانک قرض داشتم و چیزی نمانده بود که بخاطر این قرض زندگی‌ام را از دست بدهم امّا 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. امّا 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 باصطلاح در ایران پول‌درآور نیست.

سهراب شهیدثالث: همان مشکل قدیمی‌ست و من شنیدم که در ایران به تهیه‌کنندگان فیلم جدیداً «سرمایه‌گذاران» می‌گویند. امّا 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 آنرا 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 امّا بزودی بسرعت 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 درکوتاه‌مدت به آن چیزی رسیدند که ما پس از سالهای طولانی بدست آوردیم. من از این روند و این قدرت و امکان رشد برای این‌گونه همکاران جوانم بسیار خوشحالم و برای آنها آرزوی پیروزی و موفقیت هر چه بیشتر دارم.

هوشنگ کیارستمی: آقای طالبی با توجّه 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 قلّه‌یی اطراق کرده‌اند و از آن بالا با فراغ بال به پایین نظاره می‌کنند و ما جوانترها در واقع فقط در اوّل راه برای رسیدن به این قلهٔ دشوار هستیم. سهراب شهیدثالث مانند درخت تناوری است که سایه‌هایش را به دور و بر 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 اینرا جداً می‌گویم، نسل جوان سینمایی ما به بزرگترها نه به چشم نسل قدیمی‌تر بلکه به عنوان خالقان سینمایی می‌نگرد. تمام دوستان من درکانون 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 یاد گرفتم با شیوهٔ تفکر سینمایی خودم پیاده کنم و فکر می‌کنم که در این امر موفّق 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 باصطلاح 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، بناگهان سگی پارس می‌کند و علی از شدت ترس عقب می‌رود و چکمه را بطرف 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 تعطیل‌ست، 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 بمرحلهٔ سهراب شهیدثالث می‌رسد و فیلمهای فراوان می‌سازد در یک بُعد زمانی از خودش و کارهایش احساس نارضایتی می‌کند و احساس خستگی. امّا 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 بآن 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 بهمان اندازه مهّم و زیباست مثل فیلمسازی امّا کمتر درد و رنج دارد. ما به عنوان فیلمساز باید خیلی رنج و مرارت را تحمّل کنیم تا بتوانیم چیزی خلق کنیم و وقتی آنرا 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 تابحال 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 ۱۲ ــ ۱۰ جایزه گرفت.

هوشنگ کیارستمی: و شما آقای شهیدثالث؟

سهراب شهیدثالث: من حساب فستیوالها از دستم دررفته. 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 بنمایش 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 بکار این فستیوال کاری ندارم و بقول 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 ــ منفی یا مثبت کرده است؟

سهراب شهیدثالث: کاملاً. در آن سالها فیلمها عمدتاً اروپایی و از کشورهای باصطلاح جهان‌سومی بود. امّا 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 محلّ نمایش تجاری‌ترین فیلمها و از کشورهای جهان سوم خیلی کم در آن شرکت می‌کنند.

هوشنگ کیارستمی: حالا کلامی هم دربارهٔ استیل و شیوهٔ فیلمسازی در ایران. آیا سینمای ایران در راه باصطلاح 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 قضایی در حال حاضر در سینمای ایران حاکم است و آیا بنظر 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 باصطلاح منومنتال سالهای ۵۰ و تا حدودی نئورئالیسم ایتالیا و موج نو در فرانسه است که این به بخش سینمای روشنفکرانهٔ ما بازمی‌گردد که آنرا در ایران مطرح کرد. سینمای ما حتی رشد سینمای ژاپن و هند و چین را نکرد امّا 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. امّا 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 بسر 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، چرا که 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، امّا من هیچ‌وقت از او کپی نکرده‌ام!

من اینجا دو مثال می‌زنم مثلاً فلینی و بونوئل. فلینی وقتی فیلم جاده La Sfrada را ساخت تمام دنیا شاهد تولّد یکی دیگر از نوابغ سینمای نئورئالیست در ایتالیا بود. این فیلم از فیلمهای کلاسیک این دوران است امّا فیلمهای بعدی او از کالیبر کاملاً مختلف دیگری بود مثل ساتریکون یا کشتی رویاها 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 سوررئالیستی‌ست امّا 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 چرا که 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 چرا که تلویزیون با آمدن و قدرت‌یافتنش، 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 باصطلاح «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 راه‌حلّ پیدا کرد.

هوشنگ کیارستمی: وضع تولید فیلم در ایران در حال حاضر چگونه‌ست؟

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 مهمّی 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 امّا 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 امّا 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 تهیه‌کنندگان است. من می‌دانم که سناریوی بعضی از کارگردانان اصلاً خوانده نمی‌شود و تهیه‌کنندگان پول در اختیارشان می‌گذارند تا فیلمشان را تولید کنند. این خیلی خوب است امّا خیلی بهتر می‌شد اگر اینها همان اندازه به فیلمسازان جوان توجّه 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 امّا می‌دانید ایران مملکت من است، من در آنجا متولّد شده‌ام ــ پا گرفته‌ام و زندگی کرده‌ام. من می‌خواهم اوّل 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 (مصاحبه‌کننده) 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 زیر باران موشک و بمب زندگی و کار کردند. 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 هردوی شما دوستان روزی با یکدیگر کار مشترک بکنید؟

سهراب شهیدثالث: هیچ چیزی بعید نیست امّا 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 بزبان 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. امّا 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 یک‌چنین روزی بیاید که بشکلی 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 آخری‌ست 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 دوّم اینکه فیلمهایی بسازد که مثل پتک 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 هردوی شما عزیزان خلاق سینمای ایران امید پیروزی و تندرستی می‌کنم و از لطف شما بسیار متشکرم.

مرتضی ممیز

سهراب به یادماندنی است

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

دهباشی گفت: «چرا؟»

گفتم: «خب، آن‌دفعه‌ای 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 خانه‌ما. زنم موضوع نوشتن مقاله سهراب را عنوان کرد. عباس گفت:

ـ: «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 بزند. 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: «بعضی‌وقتها 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 ــ 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 پسر جوانی بود که همه را آزار می‌داد. از زن خودش گرفته تا همکار و مادر و هر کس دیگر را. خیلی خشن، تلخ و آزاردهنده بود و به بن‌بست رسیده بود.

فیروزه گفت: «نه در فیلم‌های آلمانی‌اش هم پرستارهای مهربان فراوان هستند. در واقع فقط اغلب همان پرستارهای 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 شهید ثالث 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 مونیولا به او نشان دادم. گفت:

ــ 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 دربرود و او راکله‌پاکنی. بعد می‌رود که می‌رود. یک روز وارد آتلیه‌ام شدم. دم در حیاط سهراب ایستاده بود. گفتم:

ــ : «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 آنرا در غیابش روی مونیولای 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:

ــ : «پوستر فیلم را می‌کشی؟»

خیلی خوشحال شدم. بعد از یک سال با من آشتی کرده بود و تا حالا که بیست و اندی سال می‌شود هنوز آشتی است و این امر خیلی نادری است چون معمولاً و بیشتر قهرهای سهراب بیست سال طول می‌کشد. با این‌حال و با این‌که 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 نقل و نبات بهم پرتاب می‌کنیم. اصلاً این حرفها مال قاموس ما نیست. اما سر فیلم «طبیعت بی‌جان» وضع این‌طور نبود. اصولاًسر کارهمدیگرکه 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 دوسه 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 دوسه 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 شنک آب زدم به شیشه‌ها و پنجره‌ها. طوری‌شد که ادامه باران ایستاده صحنه قبلی را تداعی می‌کرد و هم یک‌جوری 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 این‌طوری بگو. دوربین هم اینجا باشد و احتمالاً یک نور هم فلان‌جا. فضای کار خیلی ساکت، خیلی خلوت و شاید تا حدی خشک بود و همه هر چه 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 تیپ‌های «پرو داکشن‌های سینمائی» را نداشت.

فیروزه گفت: «ولی توی طبیعت بی‌جان کارقشنگی 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 تب‌کرده به طرف من بود و مرا نگاه می‌کرد. بدون آن‌که مادرش متوجه شود؛ برای بچه دست تکان دادم. — این‌جوری — 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 را با 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 را که 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 خرش 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 و معصومی است. این موضوع، در نگاه تمام فیلمهایش هم هست. دوربینش یک‌جوری همه چیز را مهربان نگاه می‌کند. شاید به خاطر آن‌که خشونت‌های قسمت‌های دیگر را منزجرکننده بنماید.»

گفتم: «به هر شکل که نگاه کنی سهراب آدم درجه‌یکی 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 چه‌جوریست.»

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

عباس گفت: «یکی از نقشنگی‌هایش 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:

ـ «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 حرفهائی که زدیم یک‌سری حرفهای خودمانی بود. برای مجله باید یک‌جور دیگر نوشت.»

کیان‌وش شمس اسحاق

سهراب شهید ثالث: یک زندگی

گفت‌گو با آیدین آغداشلو

[دهم تیرماه ۱۳۷۷، سهراب شهید ثالث فیلمساز ایرانی، سه روز پس از پشت سر گذاشتن ۵۵ سالگی در غربت شیکاگو درگذشت، و کارنامهٔ هنری‌اش با ۲۰ فیلم کوتاه مستند و ۱۲ فیلم بلند بسته شد. در سال ۱۳۵۲ با فیلم یک اتفاق ساده جایزهٔ بهترین کارگردانی جشنواره بین‌المللی فیلم تهران را برد. دو سال بعد طبیعت بی‌جان را ساخت که برندهٔ جایزه خرس طلایی سال ۱۹۷۳ جشنواره برلین شد، به‌آلمان رفت و در آنجا در غربت را ساخت و جایزه منتقدان بین‌المللی جشنواره برلین را نصیب خود کرد. روند خلاقیت او از ۱۹۷۶ (زمان بلوغ) تا ۱۹۹۱ (گل‌های سرخ برای افریقا) بی‌وقفه ادامه داشت؛ کم و بیش هرسال یک فیلم. بعد از این بود که بخت از او روی برگرداند و رفت تا «در جایی دیگر برای خود گوری بسازد.» برای تجدید خاطرهٔ این هنرمند عزیز مصاحبهٔ آقای شمس اسحاق با استاد آغداشلو را که از دوستان قدیمی و نزدیک سهراب است، می‌خوانیم.]

○ *آقای آغداشلو جنابعالی برای اهل نظر و فلم چهره آشنائی هستید اما برای آشنایی اقشار جوان‌تر و افرادی که تازه به‌صف اهل مطالعه می‌پیوندند ابتدا مختصری از خودتان و سپس از «سهراب شهید ثالث» بفرمائید از همان نخستین سال‌های آشنائی و...*

● من متولد ۱۳۱۹ هستم. نقاش و کارشناس هنر ایرانی... که ترجیح می‌دهم مقدم براین مطالب از «شهید ثالث» صحبت کنم. آشنائی من با شهید ثالث به‌لطف وجود دوست مشترکی بود که ما از سال‌ها پیش با او آشنائی و دوستی داشتیم. آشنائی با سهراب مربوط به‌زمانی می‌شود که او پس از تحصیل سینما در اتریش و فرانسه به‌ایران آمد، سال‌هائی را که در خارج به‌سر برده بود طبعاً صرف آموختن سینما کرده بود، چه در اتریش چه فرانسه؛ البته تقدم یا تأخر این دو کشور الآن درست به‌یادم نمانده که مهم هم نیست. بهرحال او با تحمل سختی‌های زیاد این سال‌ها را گذرانده بود ولی تا جائی که می‌خواست و خودش لازم و ضروری می‌دید به‌تحصیل سینما ادامه داد نه تا جایی که می‌شد یا می‌توانست ادامه بدهد و آنچه با خود آورد توان و قدرت یک فیلمساز خلاق و پرتوان بود با تجربه‌های مفید و فراوان، و همین پرارزش‌ترین چیزی بود که می‌توانست با خود بیاورد. یعنی یک حس غنی شده با وسواس و حساسیت

فراوان، اطلاع، و احاطه که فکر نمی‌کنم چیزی بیش از این‌ها آموخته بود. منظور اینکه همین‌ها به‌عنوان بضاعت و سرمایه فکری برای چنان فیلمسازی در حد کمال بود... در ضمن از وادی ادبیات می‌آمد و درنتیجه نوعی از توان و تسلط اولیه را با خود آورد که به‌بیش از این‌ها هم نیازی نداشت و درواقع همان راکه نیاز داشت برداشت. اطلاع وسیعی از ادبیات جهان داشت و با همان دو زبان آلمانی و فرانسوی آثار جدید و قدیم ادبیات جهان را به‌همین زبان‌ها می‌خواند. وقتی به‌اینجا آمد شاید کمتر از کسانی مثل هژیر داریوش که «ابدک» را گذرانده بود، مقام تحصیلی کسب کرده بود. همانطور که اشاره کردم به‌همان حدی که نیاز داشت آموخته بود. وقتی به‌ایران آمد به‌سفارش وزارت فرهنگ و هنر آن موقع شروع کرد به‌ساختن فیلم‌هائی که همان‌ها سفارش می‌دادند (بهتر است این را اینجا روشن کنیم که بسیاری از روشنفکران و اینجا به‌طور خص فیلمسازان که حتی مخالف آن تشکیلات و حتی نظام بودند در دستگاه‌های دولتی کار می‌کردند، در وزارت فرهنگ و هنر، در دانشگاه‌ها و تشکیلاتی دیگر... و این بدان معنی نبود که این نوع روشنفکران با هنرمندان در خدمت و در اختیار رژیم شاه بودند و چون برای این تشکیلات کار می‌کنند، فوراً داعیهٔ مخالفت یا حتی مبارزه با رژیم شاه را کنار گذاشته باشند ـ البته این در مورد کسانی است که پیش از کار کردن در چنان ادارات یا تشکیلاتی اینگونه داعیه‌ها را داشتند و نه لزوماً به‌این معنی که یکپارچه چنین یا چنان بودند). به‌هرحال شهید ثالث در ادامهٔ همان کارهای اولیه فیلم **یک اتفاق ساده** را ساخت، با مقدار فیلم خامی که برای ساختن فیلم‌های قبلی می‌گرفت، برخلاف بعضی فیلمسازان که ممکن است چهار پنج یا بیش‌تر برداشت از یک صحنه داشته باشند، شهید ثالث با یکی دو برداشت فیلمش را می‌ساخت و مازاد فیلم‌های خام را در ساختن **یک اتفاق ساده** به‌کار برد و توانست همان فیلم را که حدود یکساعت و نیم است بسازد... این فیلم با استقبال اهل سینما مواجه شد و در ادامه کارهایش فیلم **طبیعت بیجان** را ساخت که در این فیلم دیگر محدودیت‌های قبلی از لحاظ مواد اولیه و لوازم کار برایش وجود ندارد. در **طبیعت بیجان** تهیه‌کننده‌ای که نیازهای فیلمساز را تأمین می‌کند هست و کارگردان با امکانات بیش‌تر و در حد نیاز کار خود را انجام می‌دهد... و در فیلم بعدی یعنی **درقربت** که یک فیلم به‌سامان‌تر و کامل‌تر است، از نظر امکانات تهیه و شرایطی که بتواند راحت‌تر فکر کند و فیلم بسازد، منابع در اختیار شهید ثالث قرار داده شد تا حدی که یک هنرپیشه حرفه‌ای با سابقه را برای ایفای نقش انتخاب می‌کند.در سیر تکوینی و تکاملی کار شهید ثالث فیلم اول یعنی **یک اتفاق ساده**، وضعیتی را ایجاد کرد که **طبیعت بیجان** را به‌راحتی ساخت ـ این راحتی صرفاً به‌معنای امکانات مورد نظر است ـ و فیلم دوم هم فیلم سوم راه، اما نگاه فیلمساز در فیلم‌های بعدی یعنی **طبیعت بیجان** و **درقربت** همان نگاه اولیه است با آدم‌های ساده، با آدم‌های عادی و زندگی‌های بی‌بر و بی‌حاصل. و هردو فیلم فوق‌العاده نگاه تلخ و بی‌امیدی را به‌نمایش می‌گذارند که مفر و راه امید یا راه نجاتی نیست. پسرکی که در یک **اتفاق ساده** است، می‌بینم در آن بندر به‌نوعی در اسارت است، جائی نمی‌تواند برود یا سوزن‌بانی که در **طبیعت بیجان** است، حکم بازنشستگی خود را نمی‌فهمد چیست نمی‌تواند بپذیرد. در بن‌بست قرار گرفته و عاقبت در انتهای فیلم به‌اجبار پرونوشت محتوم خود را می‌پذیرد و به‌این سرنوشت گردن می‌گذارد، و این وضعیت در هرسه فیلم اولیه شهید ثالث هست، یعنی افرادی که از یک جانب ناشناخته تهدید می‌شوند

و آن‌ها ابتدا نمی‌خواهند بپذیرند اما نهایتاً و در کمال اجبار می‌پذیرند و گردن می‌گذارند.

شهید ثالث همانطور که گفتم از وادی ادبیات می‌آمد و تأثیر عمیق و گسترده‌ای از کافکا، هدایت و چخوف پذیرفته بود و در آثارش این تأثیرپذیری‌ها نمایان است. کافکا با **گروه محکومین و قصر** بخصوص تأثیر عمیق و گسترده‌ای برشهید ثالث گذاشته بود و همانطور که می‌دانید در آثار کافکا شهدیدی از یک جای ناشناخته هست. حالا این ناشناخته را تقدیر می‌خواهید بنامید، یا سرنوشت یا هرچیز دیگر. و در این سه فیلمی که نام بردیم و فصل اول زندگی فیلمسازی حرفه‌ای شهید ثالث را تشکیل می‌دهد این فضا وجود دارد اما در هرکدام به‌شکل یا نحوه‌ای خاص خود. آن دو فیلم یعنی **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بیجان** را گفتم و در فیلم **در غربت** نیز به‌همین وضعیت برمی‌خوریم، یک جوان ترک (از ترک‌های ترکیه) به‌آلمان آمده، آنجا کار می‌کند، پول و درآمد دارد، اما نمی‌تواند با آن محیط خود را تطبیق دهد و سرنوشت یا تقدیری را که مجبورش کرده چنان شرایطی را بپذیرد، تحمل کند. حالت طغیان‌گری در او هست و از جانب یک ناشناخته محکوم شده، در حالی که ظاهراً او می‌تواند هرموقع که خواست و اراده کرد به‌سرزمین اولیه یا وطن خود باز گردد. اما می‌دانیم به‌علت عدم وجود یک وضعیت معیشتی و اقتصادی مناسب او برنمی‌گردد و درواقع نمی‌تواند برگردد، به‌همین خاطر خوی طغیان‌گری دارد اما در نهایت او هم به‌تقدیر خود و پذیرفتن این تقدیر گردن می‌نهد، و محکومیت ناخواسته خود را می‌پذیرد. اینجا لازم است به‌تأکید بگویم که اعتراض اصلی شهید ثالث دقیقاً و در کل آثارش همین است که نشان می‌دهد آدم‌ها به‌خواست تقدیر یعنی، خواستی که خواسته و انتخاب کردهٔ خودشان نیست گردن می‌گذارند و شهید ثالث جای سؤالی را باز می‌گذارد که آیا با گردن نهادن به‌تقدیر، این آدم‌ها راضی هستند؟ خوشحال و قانع شده هستند؟ و مهم‌تر اینکه آیا انسان باید در برابر تقدیر و سرنوشت، تسلیم شود و گردن بگذارد؟ و این‌ها که گردن می‌گذارند آیا خوشبخت هستند؟ ما در یک اتفاق... آن پسرک را خوشحال و آسوده نمی‌بینیم و بینش خیلی تلخ است اینکه نمی‌تواند از آن دایرهٔ محدود پا بیرون بگذارد و از این وضعیت ناراحت است.

آن عامل ناشناخته که گفتیم در این فیلم در قالب و شخصیت پدر، برای آن پسرک متجلی شده و در **طبیعت بیجان** از جانب یک اداره و در **غربت** از جانب یک شرایط و مناسبات خاص که نسبت به‌آن دو فیلم نامحسوس‌تر و ناملموس‌تر است و کافکایی‌تر. نکته دیگری که خوب است بیان شود این است که شهید ثالث به‌نحو خیلی گسترده‌ای، دلبسته و نگران آدم‌هائی می‌شد که برای ساختن فیلم‌هایش از آن‌ها به‌عنوان بازیگر استفاده کرده بود. مثلاً تا مدت‌ها بعد من به‌یاد دارم که شهید ثالث برای پسرک **یک اتفاق...** به‌عنوان کمک مادی، پول می‌فرستاد و من به‌مزاح به‌او می‌گفتم تو تقدیر را نشان داده‌ای حالا می‌خواهی در نقش خداوند ظاهر شوی و تقدیر او را تغییر دهی؟ چون تو دلت برنمی‌تابد که این پسرک را که از جای خود کنده‌ای بگذاری سرجای خود باز گردد، چون فکر می‌کنی انصاف نیست...! در مورد افرادی هم که در **طبیعت بیجان** برایش کار کرده بودند، همینطور بود و این دلبستگی را حفظ می‌کرد و نمی‌گذاشت بینشان فاصله بیفتد...

○ ***ما و افرادی که حدود سن و سال ما را دارند به‌یاد می‌آوریم که در زمان حکومت پهلوی عموم روشنفکرها در زندگی اجتماعی خود یا به‌اصطلاح اهل مبارزه رودررو نبودند و صرفاً کار فرهنگی و هنری می‌کردند یا اینکه به‌شکلی از اشکال مختلف مبارزه سیاسی ـ اجتماعی با آن رژیم مبارزه می‌کردند. مرحوم شهید ثالث آیا با ساختن فیلم‌های خود فکر می‌کرد مبارزه‌اش را هم انجام می‌دهد یا به‌اشکال دیگری هم اعتقاد داشت و یا...***

● شهید ثالث عمیقاً ضد سلطنت و ضد شاه بود عمیقاً ضد سرمایه‌داری بود و حتی از ایدئولوژی و حزب خاصی هم طرفداری می‌کرد، اما به‌هیچ وجه اهل شعار و روش‌هائی که به‌هرنوعی شعارمندانه باشد، نبود و بروز هم نمی‌داد و رسماً اعلام نمی‌کرد، البته نه بخاطر پرهیز کردن یا احتیاط کردن و این حرف‌ها، بلکه موضوع این مقوله به‌شکلی برای او حل شده بود. به‌همین خاطر می‌بینیم که او خود را ملزم به‌این نمی‌دید که فرضاً فقط در ایران می‌توان یا باید مبارزه کرد. او صراحتاً جهان وطن بود و معتقد بود که در هرگوشه از این عالم به‌خصوص و با توجه به‌شرایط جهانی آن روزگار، می‌توان به‌مبارزه پرداخت و در هرگوشهٔ دیگر به‌آن ادامه داد و این راه را دنبال کرد. من فکر می‌کنم هیچکس مثل او نتوانست از خود دنیای سرمایه‌داری، پول بگیرد و با این پول علیه همان دنیا مبارزه کند، اما هستند و بودند افرادی که نمی‌پذیرفتند و شاید باورشان هم نمی‌شد که شهید ثالث با استفاده از سرمایهٔ کشوری که یکی از غول‌های بزرگ سرمایه‌داری اروپا و جهان محسوب می‌شود در قلب آن کشور علیه آن بجنگد، اما از آنجاکه شهید ثالث سال‌های زیادی از عمر خود را در همان کشورها گذرانده بود و شناخت و تجربه‌ی وسیعی هم از نوع و اشکال مبارزه کسب کرده بود، این مسئله، مسئله‌ی حل شده و بسیار واضحی بود ـ و البته این به‌آن معنی و مفهوم نیست که فرضاً بیضائی، مهرجوئی و کیارستمی، نمی‌توانند چنین کارهائی بکنند و یا از این موضوع غافل باشند، اتفاقاً دانائی و آگاهیشان هم در همین وضعیت به‌خوبی قابل لمس است ـ و به‌هرحال شهید ثالث چنان راه و شیوه‌ای را مناسب می‌دانست که ناشی از شناخت و درک صحیح او از مسائل و مشکلات دنیای معاصر بود. ممکن است از این زاویه که گفتیم شهید ثالث خود را جهان ـ وطن می‌دانست. بعضی از ما ممکن است فرضاً بگوئیم نباید چنین می‌بود یا چنین عمل می‌کرد و درواقع با نگاهی خشک و تعصب‌آمیز موضوع را نگاه کنیم. شهید ثالث اینطوری به‌قضیه نگاه نمی‌کرد که فرضاً باید چریک‌هائی داشته باشد یا مثل صمد بهرنگی و ساعدی به‌شکلی کنایی حرف بزند و یا مثل آل احمد مستقیماً و حتی واضح حرف بزند و مبارزه کند. مثلاً آل احمد همان سال‌ها یکبار گفته بود چرا باید اسم یک تئاتر را بگذارند ۲۵ شهریور، اصلاً ۲۵ شهریور چه روزی است؟ و چرا اسم سنگلج را روی آن

تئاتر نباید بگذارند؟ و عمداً خود را می‌زند به‌این راه که نمی‌داند ۲۵ شهریور چه روزیست. شهید ثالث اینکاره نبود و این به‌آن مفهوم نیست که جنم این کار را نداشت بلکه این روش را لااقل برای خود درست و صحیح نمی‌دانست. در نتیجه هرچه در ایران ساخت و حتی در آنچه که در اروپا ساخت شدیداً از رهنمود دادن پرهیز کرد. او هیچ وقت نمی‌گفت ما باید چکار کنیم، آیا تقدیرمان را باید بپذیریم، انکار کنیم، یا با آن باید بجنگیم و یا آن را تغییر دهیم؟ اما کار عمده و وظیفه‌ی اصلی خود را در این می‌دید که موقعیت‌ها را طرح کند و به‌چشم انسان‌هائی که تقدیرزده هستند بیاورد که دارند گردن می‌گذارند به‌آن سرنوشت یا فرجام محتوم. اما به‌هیچ وجه، رهنمود نمی‌دهد فرضاً نمی‌گوید که پسرک یک اتفاق... باید برپدر خود یا شرایط آن بتدر بشورد، آنجا را ترک کند از تقدیر خود بگریزد. یا در فیلم در غربت آن جوان ترک آیا باید آلمان و کار کردن در آنجا را رها کند و به‌استانبول برگردد و فرضاً خانواده‌اش از گرسنگی بمیرند؟ یا در طبیعت بیجان، مرد سوزنبان پیری دارد که به‌سربازی رفته، و خود پیرمرد نمی‌تواند معاش خانواده خود را تأمین کند حالا این مرد باید برود دوباره سوزنبانی کند در حالیکه حکم بازنشستگی برایش آمده و در عین حال او نمی‌تواند بفهمد بازنشستگی چیست؟ و تلخ‌تر از همه چیز، این جا نحوهٔ تفهیم کردن حکم بازنشستگی توسط مأمور راه‌آهن به‌پیرمرد سوزنبان است که می‌گوید برو تا پایان عمر خودت مسافرت کن! تلخای گزنده و خردکننده‌ای است که کاملاً خاموش و گنگ در فیلم جاری است: پیرمرد مفلوکی که از تأمین معاش خود عاجز است و برای خریدن قند و چای تا شهر می‌رود حالا تا آخر عمرش برود به‌مسافرت و تفریح کند؟ و این در حالی است که سوزنبان دیگری را به‌عنوان جانشین او به‌آنجا فرستاده‌اند. پیرمرد با این که مأمور جدید را به‌لحاظ همانندی شغلی و حرفه‌ای هم‌تیپ و طبقه خود می‌شناسد ولی به‌عنوان کسی که نقطهٔ پایانی برزندگی شغلی و فعالیت و تحرک حیاتی او گذاشته باشد هضم نمی‌کند. از هیچکس هم حمایتی متوجه او نیست، طبعاً در درون او چه آتش‌ها که شعله‌ور نشده است و طبعاً در این مورد بی‌پناه و تنهاست و جبراً تن به‌قضا می‌دهد و طبعاً این جا هم مثل دو فیلم دیگر، پیرمرد تن به‌قضا می‌دهد و گردن برپذیرش چارهٔ ناچار می‌نهد. شهید ثالث طرحی به‌ما نمی‌دهد که برای گریز یا رهائی چه باید کرد اما تصویری فوق‌العاده زنده و حساس به‌ما می‌دهد که به‌نظر من به‌این شکل بخش اعظم تعهد خود را اجرا می‌کند. به‌نظر من می‌توان کار شهید ثالث را با کار «اینیا ریپین» نقاش روس قبل از انقلاب روسیه مقایسه کرد، او هم راه حل نشان نمی‌دهد. ریپین نقاش خیلی مشهور روس بود که وقتی حکومت شوروی تأسیس شد بسیار او را تحسین کردند اما جالب این که به‌محض این که حکومت شوروی مستقر شد «ریپین» به‌فنلاند رفت و در آن جا مقیم شد و دیگر هم برنگشت. در نقاشی «رئالیسم سوسیالیستی» هنرمند رهنمود می‌دهد که فرضاً باید این کار را کرد یا آنجا باید جنگید و غیره. اما «ریپین» در هیچ کدام از کارهایش این‌ها را نمی‌گوید ولی تصویری که از قایق‌کش‌های ولگا می‌دهد، تصویر آدم‌های درهم شکسته و خرد شدهٔ به‌تقدیر گردن نهاده است. آدم که نباید روی خشکی قایق بکشد! (توضیح این که رود ولگا در بعضی نقاط خشک است و قایق‌ها را می‌بایستی در مسیری روی خاک می‌کشیدند و پس از فاصله‌ای دوباره به‌آب ولگا می‌انداختند، این کار یک شغل محسوب می‌شد) در بسیاری از تابلوهای «ریپین» همین وضعیت حاکم است اما راه حلی ارائه نمی‌شود.

○ ***آیا شهید ثالث از «ریپین» متأثر است؟ همانطور که از چخوف یا هدایت تاثر پذیرفته؟***

● خیر، این مقایسه را خود من انجام دادم چون با مطالعه آثار و تابلوهای «ریپین» این فکر برایم پیش آمد. در تابلوهای «ریپین» که درواقع موقعیت بشری را نشان می‌دهد، هیچ راه حلی ارائه نمی‌شود و فیلم‌های شهید ثالث از همین زاویه با **قایق‌کش‌های ولگا**، نزدیک است و درواقع «ریپین» بردگی انسان را در برابر تقدیرش نشان می‌دهد و در مورد هردو ما با هنرمندان متعهدی سر و کار داریم که تعهدشان را در تصویر کردن موقعیت بشری نشان می‌دهند و این مرحلهٔ بعدی را که ممکن است بعضی منطقاً انتظار داشته باشند نمی‌بینیم که آن‌ها بگویند بعد چه باید کرد؟ این را وظیفه خود نمی‌دانند...

○ ***معمولاً وقتی هنرمندی وطن و سرزمین مادری خود را ترک می‌کند و در کشور دیگری مأوا می‌گزیند، نه شرایط کار و زندگی در سرزمین خودش برای او مهیا نیست، به‌هردلیل: مزاحمت‌های دستگاه‌های حکومتی یا عدم تفاهم و درک متقابل با فرضاً تهیه کننده و سرمایه‌گذار یا... و می‌دانیم شهید ثالث پس از طبیعت بیجان چنان اعتبار و حیثیت حرفه‌ای کسب کرده بود که امکانات لازم را برای کار، در هرجائی در اختیارش می‌گذاشتند. در عین این احوال چرا شهید ثالث یکسره ترک دیار کرد...؟ آنهم شهید ثالثی که تا آن حد خود را متعهد می‌دانست؟***

● بله، من هم معتقدم شهید ثالث به‌خاطر محدودیت‌های کاری ایران را ترک نکرد.

این چند سطر را از نامه‌ای به‌تاریخ ۱۹۹۲ [۱۳۷۱] برایتان می‌خوانم:

«مدت‌هاست که فارسی ننوشته‌ام، حدس می‌زنم که نثر و خط و انشایم چیزی مثل نوشته‌های بزرگ علوی بشود که طفلک فارسی را با ارمنی و رضاشاهی و... قاطی می‌کند، چاره چیست؟ زبان را فرا می‌گیری، زبان دیگر را در دست‌انداز و چاله چوله‌های زندگی به‌لکنت و زحمت فراوان از توی کشوئی از مغز محترمت بیرون می‌آوری تا زنگ نزند. تازگی شنیده‌ام اصطلاحی در مورد کسی که شانس به‌او روی آورده بکار می‌برند و می‌گویند فلانی طاسش جفت شش نشسته... این زبان فارسی مال خودتان، پدر و مادر من گوئی در سوریه یا مکزیک همدیگر را ملاقات کرده باشند، حالا اگر من در تهران بزرگ شدم و الک دولک بازی می‌کردم و «شهرفرنگ» تماشا می‌کردم مقصرش من نیستم.»...

«شهید ثالث» ایران را دوست داشت، خیلی خوب ایران را می‌شناخت، خیلی مطالعه کرده بود، صادق هدایت را خیلی دوست داشت، بچگی‌اش را در ایران گذرانده بود، اما در مجموع سال‌هائی را که در ایران سپری کرده بود کمتر از سال‌هایی بود که در خارج زندگی کرده بود.

خودش را وابسته به‌ایران می‌دانست اما تا این حد که مکلّف به‌ماندن در ایران باشد خیر، یا اینکه خود را مکلّف بداند که مخاطبینش فقط مردم ایران باشند خیر. فکر می‌کرد چیزی دارد، با این قابلیت که در هرکجا که باشد می‌تواند خطاب به‌تمام مردم دنیا بگوید. ایرانی بودن خود را انکار یا کتمان نمی‌کرد اما اصراری هم نداشت که حتماً خود را ایرانی معرفی کند. حالا ممکن است فرضاً ما این را نپسندیم اما واقعاً او چنین بود و چنین می‌اندیشید به‌همین خاطر وقتی از ایران رفت هربار که به‌من تلفن می‌زد و من از زندگی و کارش جویا می‌شدم هرچه می‌گفت برای من مشخص بود که آنجا همانقدر راحت یا ناراحت است که اگر اینجا بود. یعنی مجموعه‌ای از خوشی‌ها و ناخوشی‌ها، وسوسه‌ها و وسواس‌ها و دلهره‌ها و اضطراب‌هایش را با خود حمل کرده و برده بود. مثلاً اگر این جا «پرویز» او را اذیت می‌کرد آنجا هانس بود که اینکار را انجام می‌داد، فرقی نداشت. او مجموعه‌ای را با خود برده بود که دیگر مکان در آن مجموعه تأثیر یا دخالتی نداشت و به‌همین خاطر او توانست در آلمان کار کند آن هم در آن ابعاد و در آن شکل... هنوز من معتقدم مسیری را که او در آلمان طی کرد و حجم فیلم‌هائی که آنجا ساخت با سرمایهٔ آن‌ها، هنوز هیچ ایرانی طی نکرده است. من هیچ کسی را مساوی او نمی‌دانم. از همین نظر جایزه‌ای هم که شهید ثالث برد بزرگترین جایزه‌ای بود که یک ایرانی تاکنون برده است. (البته به‌استثنا کیارستمی و قبل از جایزهٔ «کن») منظورم جایزه خرس نقره‌ای فستیوال برلین است. همچنین تعداد فیلم‌هائی که شهید ثالث با سرمایهٔ خارجی‌ها ساخت، بیش از فیلم‌هائی است که دیگر کارگردان‌های ایرانی تاکنون ساخته‌اند. شهید ثالث نه یا ده فیلم در خارج ساخت، برای آلمانی‌ها، برای شوروی و همچنین در چک... در این مدت به‌عنوان یک فیلمساز حرفه‌ای اروپائی شناخته می‌شد و در ساختن این فیلم‌ها از مجموعهٔ تسهیلات و امکاناتی که اروپائیان برای فیلمسازان اروپائی قائلند، او برخوردار بود و این موقعیت بسیار استثنائی بود که هنوز هم یک ایرانی دیگر از این گونه شرایط برخوردار نشده، یعنی شما یک فیلمساز ایرانی نمی‌توانید نام ببرید که سه چهار تا فیلمش را با سرمایه‌های خارجی‌ها ساخته باشد، حتی امیر نادری هم که با سرمایه خارجی‌ها فیلم ساخته همیشه بخش عمده‌ای از سرمایهٔ ساخت به‌ایرانی‌ها تعلق داشته. البته الآن اگر فرضاً عباس کیارستمی بخواهد چنین کاری انجام دهد خارجی‌ها تقبل خواهند کرد ولی کیارستمی نخواسته که بسیار کار صحیحی هم هست، و البته عقلش می‌رسد اما در زمانی که شهید ثالث این کار را کرد کسی نتوانسته بود. کیمیاوی، مهرجوئی و بیضائی هم نتوانسته بودند. تنها شهید ثالث و تا حدی هم امیر نادری توانستند چنین کاری کنند... من فکر می‌کنم علت اصلی این قضیه غیرمحلی و غیربومی بودن شهید ثالث بود. گیر قضیه در مورد کارگردان‌های دیگر این نیست که آن‌ها کمتر ذهن و ذکاوت و نیزهوشی فیلم ساختن دارند بل که شدت محلی بودنِ این‌ها مانع می‌شود تا مثل شهید ثالث تا این حد در اروپا مستحیل شوند و خود را جهان وطن بدانند.

○ ***خب حالا بفرمائید با این ده فیلم و این کارهای موفقیت‌آمیز در اروپا و آلمان، چه شد که شهید ثالث یکباره عطای اروپا را به‌لقایش بخشید و سر از آمریکا در آورد؟... همین طور از آن مرگ دلخراش و سوراخ شدن معده و...***

● به‌عقیده من از چنین افرادی با روح ناآرامی که دارند، این چشمداشت که همیشه مسیر خاصی را آن هم به‌طور یکنواخت و مرحله به‌مرحله طی کنند صحیح نیست... گاه می‌شد که سهراب با تلفن از من حال و احوال کسانی را می‌پرسید که غریب‌ترین افراد و اشخاص ممکن در زندگی شهید ثالث بودند و خود من هم مدت‌ها بود خبری از آن‌ها نداشتم؛ یا زمانی حتی حدود دوسال خود من ردّ شهید ثالث را گم کرده بودم و نمی‌دانستم کجاست. اما در این دوره سعی کرده بود دو سناریو را به‌تهیه‌کنندگانش بقبولاند و یکی از سناریوها پذیرفته شده بود اما سر بعضی از جزئیات به‌تفاهم نرسیده بودند. آخرین بار که از آلمان تلفن زد گفت «این‌ها مطلقاً فیلم را نمی‌فهمند و اصلاً نمی‌دانند این باغ چیست و فقط پول می‌خواهند و من تقریباً هیچ طرحی را نمی‌توانم به‌این‌ها حالی کنم یا بفروشم.»

در این دوره، حق با شهید ثالث است چون شرایط سینمای آلمان دوره طلائی خود را گذرانده و به‌جائی رسیده بود که سینماگران بزرگ و متفکر خود را از دست داده بود، یا از آلمان رفته یا مرده بودند. به‌هرحال پنج سینماگر بزرگشان هم در سینمای آلمان حضور نداشتند. مثل «ویم وندرس» که رفته بود و جای دیگری کار می‌کرد و... سینمای آلمان هنوز آن خلاء وحشتناکش را پشت سر نگذاشته. طبیعی است که در چنین احوالی، شهید ثالث هم نتواند آنجا دوام بیاورد و فکر می‌کرد در آمریکا می‌تواند کار کند. رفت به‌شیکاگو که برادرش هم آنجا بود و امیدوار بود در سینمای مستقل آنجا کار کند، نه در هالیوود که از شبکه‌های دوهم شنیده روابط آنجا مطلع بود و می‌دانست بیرون از این روابط جای هیچ فیلمسازی در آنجا نیست. امیر نادری هم به‌نیویورک رفت نه به‌هالیوود...

یک ماه و نیم پیش از درگذشتش به‌من اطلاع داد که سناریوهاش را برای تهیه‌کننده‌ای که ظاهراً پیش توافقی ضمنی بینشان به‌عمل آمده بوده است، فرستاده است... اما از لحاظ جسمانی متأسفانه شهید ثالث جسم سالمی نداشت. در جوانی به‌بیماری سل مبتلا شده بود که بعد معالجه شد. ناراحتی کبدی شدیدی داشت که خود من تصور می‌کردم این بیماری از پا بیندازش. در جوانی بخشی از معده‌اش را کاملاً بریده بودند. بعد هم ناراحتی روده که قسمت زیادی از روده‌اش را هم بریده بودند... بله عاقبت معده‌اش خونریزی می‌کند و وقتی به‌او رسیدند هنوز زنده بود اما در راه بیمارستان تمام می‌کند.

شهید ثالث معنای خاص خودش را داشت، در کارنامه‌اش فیلم‌های برجسته‌ای دارد. در بین ده یا نه فیلمی که در خارج ساخت فیلم‌های باارزشی هست. اگر در تمام عمرش فقط **یوتوپیا** را ساخته بود کافی بود تا شهید ثالث چهره خودش را تثبیت کند. بسیار نگاه دلسوزانه‌ای نسبت به‌مردم داشت که مرا به‌یاد نگاه مهربان و دلسوزانه چخوف می‌انداخت. خوب زندگی کرد. گذشته از دورانی که در ابتدا به‌سختی گذرانده

بود به‌آنچه که می‌خواست رسید. در کلیاتش اشتباه، دو جزئیات از هیچ چیز راضی نبود. هیچ چیزی را کامل فرض نمی‌کرد. با فیلم‌هائی که ساخت مجموعهٔ حرف و سخنی را که داشت منتقل کرد. شاید حرف بیشتری نداشت. آرزوهای شخصی خود را نتوانست جامه عمل بپوشاند یعنی می‌خواست روسیه چخوف را پیدا کند که کرد، به‌تک تک جای‌ها و مکان‌هائی که چخوف دیده یا زندگی کرده بود، سرزد و دید و فیلمی هم دربارهٔ چخوف ساخت. شانزده سال در اروپا زندگی کرد که زندگی بدی نداشت. در اروپا ازدواج کرد و صاحب دختری شد. دچار فقر، تنگدستی و گمنامی نبود. چنان روح ناآرامی اما این کارنامه یک نامه‌ی اعمال را کافی و قانع‌کننده نمی‌دانست، و این جمع‌بندی‌ای است که من الآن می‌کنم، و فکر می‌کنم به‌بیش‌ترین چیزهائی که می‌خواست دست پیدا کرد. زندگی‌اش آن طنینی را که می‌بایستی زیر این گنبد دوار به‌یادگار بگذارد، گذاشت. با دوام هم گذاشت. حاصل عمرش را کافی و وافی می‌دانم، مادر فوق‌العاده‌ای داشت که مثل چشم عزیزش می‌داشت. دوستانش همه عبد و عبیدش بودند و همه مراقبش بودند و نمی‌گذاشتند ذره‌ای بدی تحمل کند. هرچند اگر الآن زنده بود و من این حرف‌ها را می‌زدم یقهٔ مرا می‌گرفت که تخیر فلان چیز آن قدر خوب نبود، فلان جا فلان قدر خوش نگذشت و غیره...

خب به‌هرحال شهید ثالث می‌توانست و امکانش هم وجود داشت که آفاق وسیع‌تری را طی کند، اما همینقدر هم که در مورد او قدرشناسی نشد غنیمتی است. و همانطور که گفتم در مجموع زندگی هنرمندانه بدی را نگذارند و خوب زندگی کرد...

○ *اسناد می‌دانیم خسته شده‌اید، از لطف شما صمیمانه سپاسگزاری می‌کنیم و خداحافظ.*

از آقای علی دهباشی که با لطف و بزرگواری عکس‌های مرحوم سهراب شهید ثالث را در اختیار ما گذاشت صمیمانه سپاسگزاری می‌کنیم.

بابا

یادداشت‌های مرد مالیخولیایی

ایرانی همان قدر به خنده احتیاج دارد که ماهی اوزون‌بورون به دو چرخه

مقدمه دادال اوغلو

● توضیح ضروری

یکی از خوانندگان بابا پرسیده است: «این مرد مالیخولیایی همان مرد مالیخولیایی پرنده رنگ دهه ۴۰ است؟» آخر عزیز من مگر میشود آدم هم مرد باشد هم مالیخولیایی هم پرنده‌رنگ و باوجود این همه دهه دوام بیاورد؟! از دهه ۴۰ چه چیزی بر جامانده که مرد مالیخولیایی پرنده رنگش بماند؟ اسمان اس‌اس؟ شمرش؟ نورش؟ نشانش؟ سیمایش؟ فروغش؟ ساعدهایش؟ جوانی‌اش؟ نه برادر این مرد مالیخولیایی هیچ رابطه نسبی، سببی، قدمی یا آن یکی ندارد؛ هر چند به نظر می‌رسد که با او هم سرنوشت باشد. چون با اینهمه هم سردبیر بابا رنگش کمی پریده است و کم‌کم دارد آن دو تا سیب سرخ دوست داشتنی را که بر گونه‌ها داشت و این همه سال در زیر آسمان دود آلود تهران حفظ کرده بود همای سگرمه‌های حساب سردبیر می‌کند.

● درد سرهای مدرنیته

۱- یک نشریه همگی سینمایی در سرح زندگی یکی از بزرگترین بازیگران سینمای جهان نوشته بود که در چهارده سالگی وارد مدرسه حرکات موزون شد و... سوپرسنده در ادامه مطلب خود نگفته بود که آن بزرگوار توانسته از مدرسه مذکور فارغ التحصیل شود یا نه. اما می‌که علاقه و ارادت خاصی به آن بازیگر داشتم و دارم همان لحظه استیوار شدم که او یا مدعی بالا از مدرسه حرکات موزون فارغ التحصیل نشده باشد اما این اشتباهاتی هم مثل صرحوم خوش خیالهای دیگر برایم گران تمام شده است. چون از آن روز تا امروز که نزدیک به دو سال می‌گذرد این سؤال مثل یک مگس سیاه سرتق تو کله‌ام وزوز می‌کند: آدم وقتی از مدرسه حرکات موزون فارغ التحصیل میشود پیش چه می‌گویند؟ موزون تحرکات؟ ؟ مگر نه این است که مدرسه پزشکی می‌گویند دکتر؟ یا به دانشکده مهندسی می‌گویند مهندس؟ ؟ در این صورت همسایه‌ها و بقالها و قصابها و همکاران و دوستان و سایمان آدم که دوست دارند او را به قفیش صدا کنند چه خواهند گفت؟ « سلام آقای موزون الحرکات»، « راسته بدم جناب موزون الحرکات؟» «عزیزم، موزون الحرکاتشه شیشه نوشابه‌ها یادت نره موزون بخون »

۲- همان نشریه در شرح حال یکی دیگر از بازیگران لابد بزرگ سینمای جهان نوشت که او به دلیل نوعدوستی مبتلا به ایدز شد و مرد! از آن روز تا امروز که نزدیک به دو سال می‌گذرد این سؤال مثل یک مگس سیاه سرتق تو کله‌ام وزوز می‌کند میپرسد: اگر نوعدوس آدم را مبتلا به ایدز می‌کند چرا نوکتاب‌ها و سخنرانی‌ها این همه سفارش می‌کنند که نوعدست باشیم؟ نکنند دست HIV از آستین سعدی علیه الرحمه بیرون آمده تا پارسی زبانان را پاس بدارد؟ باری این روزها خواب از سر من و نسل بعدی پریده است. آن وقت‌ها حکایت ملانصرالدین بود، نی خوابی‌های ملاز وقتی شروع شد که کسی از او پرسید که هنگام خواب دیش اش را زیر لحاف می‌گذارد یا روی لحاف. بعد حکایت عمران صلاحی شد، حالا حکایت هانف دادال اوغلو و عمرتد پرومندش است.

● چیستان

یک نشریه همگی که تخصص اش چیز دیگری است اما از فوتبال و سینما هم غافل نیست چندی پیش این کلمات قصار را از قول یکی از بازیگران تاریخ سینما در شماره اول (دو واغ روی جلد) خود آورد: « کار با غیر حرفه‌ای‌ها، زحمت آور است» نه یک نفر از کسانی که نام این بازیگر را درست حدس بزند ۱۲ شماره بابا به رایگان تقدیم خواهد شد (البته به خرج خودم. در این باره با مدیر مسئول نمی‌شود شوخی کرد)

راهنمایی: محترمند مورد نظر یکی از این ۵ نفر است: لارنس اولیویه، عزت الله انتظامی، مانولو تراتی، حسن جوهرچی، عارچلو ماسرویانی.

● گفت و گو در کاندوال

گفتم « حوش می‌گذرد؟ »

گفت « خوش مال جوامع پیشامدرن است. من دارم عباسی می‌کنم »

گفتم « امیدوارم به زودی از عباسی مدرن فراروی کرده به الواحی بسامدرن استقلا پیدا کنی »

● کباب قناری

رستورانی شهروندان جوع مختبار خود را به صرف کباب قرقاول و تیهو و دراج در بام تهران دعوت کرده است. با این شنایی که در جاده نجده پیش می‌رویم بعید نیست به زودی شاهد آگهی هایی از این قماش باشیم: دشتبانیه کباب قناری بر آتش موسی و یاس! عمر دو روزه این روزگار غریب و عجیب ما را دریابید که بلبلها در گذرند.

احمدرضا احمدی

باسهراب بیناشدیم ، دیدیم

□ همان هنگام که برای نخستین‌بار «سهراب شهید ثالث» را در آن خیابان طویل خاکستری دیدم دانستم از جهان روزمره‌ی ما رهایی یافته است و بدنبال معنا و اشراقی خونبار است. بدنبال 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 سربراه 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 ــ «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 ــ ریشه‌ی روز را ــ بینوایی انسان را در قلمرو مرگ ــ زخم‌هایی که در این جهان التیام نیافت ــ شعله‌های حیات که ناگهان از سرودن آهی فروریخت ــ 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 نیاویخته 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 دوسه 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 فرامی‌رسد. «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 ــ می‌ساید ــ 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» فرامی‌رسد و انسان تهی و سرگردان را حتی زمانی فرصت نیست که در مصرعی «شعر» جای بگیرد و مأوا گزیند. «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 ــ بیاد بیاوریم 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 بدنبال پاسخی برای ماندن و زنده ماندن در روی زمین بود.

هم‌اکنون که گاهی صدای او را از راه دور می‌شنوم با همان صدای حزن‌زده، «من 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 ــ ظهر تابستان است. از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم ــ سهراب در کنارم نیست. تنها هستم.

۲۰ تیرماه ۱۳۷۲

ساقه

احمدرضا احمدی

برای: سهراب شهیدثالث

ساقه‌های این گُل لادن
غلتان در لیوان گم می‌شود
ابتدای هفته است
امروز شنبه است
مخلوطی از پایان عمر
و انگشتان ما شبنم می‌شود
و بر گُل یادبود می‌شود
سالها بود که ما شبنم را ندیده بودیم
اینک شبنم
نگاه
تلخی میوه‌ایی که در تابستان خوردیم.

چگونه است
اکنون بینا
دریا موج دارد
قایق دارد
از گُل ابر می‌چکد
در باغ
ما هنوز ایستاده‌ایم
و همهٔ ماندهٔ عمر را
با یک لیوان آب معاوضه می‌کنیم
از سقوط ابر
بر لیوان آب است
که شکیبایی را می‌آموزیم.

نامه‌ای از سهراب شهید ثالث

از «سهراب شهید ثالث» فیلمساز نامدار معاصر خواستیم مطلبی به خاطر دوستی دیرینه‌اش با «مرتضی ممیز» بنویسد. مقالهٔ او به صورت نامه‌ای و به شرح زیر به مجله رسید.

هم ژوییه ۱۹۹۲

«هیچ انگوری باز غوره نشود و هیچ
پُخته باز خام نگردد»

مولانا جلال‌الدین

مرتضای عزیز،

گرچه سالهاست که از یکدیگر دور افتاده‌ایم و دیگر این سالها را نمی‌توان شمار کرد، خوب می‌دانی که هرگز تو از یادم نرفته‌ای و به قولی در کاسهٔ سرم و در مغزم خالکوبی شده و جا گرفته‌ای. آخرین‌بار تصادف محض بود که تو را در ایستگاه راه‌آهن شهر کُلن با فیروزه همسرت دیدم، سال ۱۹۸۲ یا ۱۹۸۳، که در کافه‌ای نشستیم و چای خوردیم و برایم گفتی که در ایران می‌گویند: سهراب شهید ثالث «الکلیسم!» شده است. باز ده سالی از دیدار آخر ما گذشت.

سال ۱۳۴۰ که تو با آثارت در کتاب هفته معیارها و ضوابط کلیشه‌ای گرافیک در ایران را دگرگون کردی من هنوز محصلی بودم، در دبیرستان و از همان دوران نام و امضایت برایم پدیده‌ای شد که از ذهنم هرگز بیرون نرفت. در کار صفحه‌آرائی و گرافیک تو اولین و شاید هم آخرین گرافیست بودی که نامت در کنار سردبیر درج می‌شد. می‌گویم شاید آخرین - برای آن که دیگری را نشناختم و اگر حالا جوانان جویای نام پیدا می‌شوند... همان است که من قحط‌الرجالش می‌نامم. تازگی دیداری با محمود دولت‌آبادی داشتم، این نویسنده توانا که بر بسیاری از آن چه که ادبیات نوین ایران می‌نامند، مهر باطل زد و نشان داد که ادبیات معاصر یادگرفتنی و دزدیدنی

نیست، بلکه در ذات آدمیزادی مثل او چون چشمه‌ای خروشان می‌جوشد... تازگی او را در دیار فرنگ دیدم. صمیمیتش برایم دلنشین و در عین حال ـ ناگزیر ـ غم‌انگیز بود.

نویسنده برای نویسنده می‌زند؛ گرافیست، گرافیست دیگر را بی‌ارزش می‌خواند؛ شاعر که آنقدر زیاد شده که حد و مرزش... فیلمساز جوان، فیلمساز پیر را رد می‌کند، فیلمساز پیر هنوز حرص جایزهٔ جشنواره را می‌زند و نقاش سر نقاش را می‌بُرد. آیا این همان نیست که در دوره ما مرسوم بود؟ با حدت و شدت کم و بیش؟ نه! نمی‌دانم سال ۱۹۷۱ بود یا ۱۹۷۰ که علی حاتمی فیلم «ستارخان» را ساخت. در این فیلم تو به عنوان طراح صحنه بار دیگر قدرت خلاقه خود را نشان دادی. من هنوز کاره‌ای نبودم. کارمند ساده وزارت فرهنگ و هنر. در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان تو را برای اولین‌بار دیدم. آن زمان که دو فیلم کوتاهت را ساختی... به موازات این تجربیات، پوستر بسیاری از فیلمهای ایرانی «نه فارسی» را ساختی. تعجب نمی‌کنم که هنوز که هنوز است با این که فروتنانه کار خود را کرده‌ای خصم بیش از دوست داری.

«علی نصیره دوست نقاشم درباره هنر گرافیک در ایران می‌گوید:

ـ قانوناً «کدام قانون؟» دوست نیست که توسعه و شکل‌گیری یک رشته هنری را با نام یک نفر همراه کنیم. امّا در مورد گرافیک ایران بر این قانون استثنائی هست. چون اگر قرار باشد که این رشته از هنر را در چند دهه گذشته بررسی کنیم و آنچه را که به نام «گرافیک ایران» به وجود آمده مّد نظر قرار دهیم، بدون شک «ممیز» بیشترین سهم را در توسعه و گسترش و اعتلای این هنر بر عهده دارد. او یکی از فوق‌العاده‌ترین و خلاق‌ترین گرافیست‌های زمان ماست که آثارش در خارج از ایران و در سطح جهان مطرح است.

سال ۱۹۷۳ برای اولین‌بار مرا به دنیای خود پذیرفتی. پوستر فیلم «یک اتفاق ساده» که به تاراج رفت در درون مرز و بیرون از مرز و به خودم حتی سهمی از آن نرسید. ادامه کارمان «طبیعت بی‌جان» بود که طراحی صحنه را به عهده گرفتی. یادم نمی‌رود ما این فیلم را در طول «هشت روزه» فیلمبرداری کردیم. تو آمدی... شلنگ آب را برداشتی و حصار خانه و پنجره را خیس کردی... این‌سو و آن‌سو آن چیزها را که مورد بحث هر دویمان بود انجام دادی و وقتی فیلم تمام شد پوسترش را ساختی. این پوستر سرنوشت همان پوستر «یک اتفاق ساده» را داشت. باز به خود من حتی یکی از آن نرسید. این نه به خاطر آن است که من پوستر جمع می‌کنم، بلکه خاطراتی است که با یکدیگر داشته‌ایم و رد پای این خاطرات گاهی به جای پای آدمی می‌ماند که از کویر گذشته و طوفانِ شن این جای پای را پر کرده... گرچه تو از کویر عبور کرده باشی یا من! سال ۱۹۷۴ در جشنوارهٔ برلین نتیجه کار خودمان را میان فرنگی‌ها به چشم تجربه کردیم. این خاطرات دور شده‌اند ولی جزئی از وجود من شده‌اند.

در طول بیست سال می‌توان بسیار چیزها نوشت، آنهم در مورد آدمی که گذشته را گذشته می‌بیند و آینده برایش آن دنیای مجهول است که می‌توان در آن با تکیه به دوستانی چون تو به

جاودانگی رسید. گیرم که تمام فیلمهایش روی‌هم اراجیف محض باشند. همانطور که نوشته‌اند من در دیار غربت به دریوزگی افتاده‌ام. فیلم تبلیغاتی می‌سازم، بیکارم! خوشا به حالم! چرا بیکاری بایستی بد باشد؟ خودفروشی که بدتر است. از شانزده فیلم سینمائی و تلویزیونی که در آلمان فدرال و فرانسه و چکسلواکی ساخته‌ام، حرفی زده نشد. به قول آن «ظریف» چه کنیم که صیغه طلاق را بخوانند؟!» مرگ یک بار، شیون یک بار.

سال ۱۹۷۵ پوستر «ایرانی در غربت» را ساختی. آن را هم ندارم. جای پا داشت گود می‌شد! تا این که امسال خواهش مرا قبول کردی و بدون این که فیلم را دیده باشی، پوستر «گلهای سرخ برای آفریقا» را طرح کردی.

پوسترها در جشنوارهٔ «روتردام» شبانه از دیوارها و هتلها و خیابانها به سرقت رفتند. امّا این‌بار از گذشته تجربه آموخته بودم. این تنها کار تو است که برای خودم به کنار گذارده‌ام.

«علی نصیر» را به شهادت می‌آورم که می‌گوید:

ـ ممیز تمام مشکلات یک «سفارش» را بررسی می‌کند. برای او هر کار جدید مشکلات خودش و نتیجتاً راه‌حل مشخص خودش را دارد. و در طی آفرینش یک اثر هنری با استفاده از تمام مواد: از مداد ـ مرکب تا نقاشی ـ حکاکی ـ کولاژ و استفاده از عکاسی سعی می‌کند که ایده‌ای را که در سر بارور کرده به روی کاغذ بیآورد و نسبت به کار خویش بس سختگیر است. ـ

مرتضی جان، وراجی زیاد کردم. آن چه که من به عنوان شناخت از تو، به عنوان هنرمند و انسان شریف از تو دارم روی چهار صفحه کاغذ نمی‌توان آورد.

از سوی دیگر، این مسئله‌ای است خصوصی بین هر دوی ما و دیگر هیچکس.

سلامهای قلبی مرا به فیروزه برسان. جای فیروزه در زندگی و کار تو... آثار تو جائی است که نمی‌توان توصیف کرد.

از «علی نصیر» شنیدم که سی‌سالگی آن همه خلاقیت، رنج، مرارت و بداعت آثار تو نزدیک می‌شود. عمرت درازباد و به یاد دوستان کوچکتر خود باش که آنها از تو هستند.

از مولانا جلال‌الدین شروع کردم با او هم تمام می‌کنم.

ما همچون کاسه‌ایم بر سر آب. رفتن کاسه بر سر آب به حکم کاسه نیست، به حکم آب است.»

از دور دستت را می‌فشارم و رویت را می‌بوسم

دوست تو ــ **سهراب شهید ثالث**

فرانکفورت ــ دهم ژوئیه ۱۹۹۲

به سهراب شهیدثالث

ای دوست

ای دوست!
در برلین سرد و غمگین و دور برای تنهایی تو نگرانم.
آیا راه دیگری برای گریز از هیچ نیست؟ آیا در این جهانِ خاموش، همه چیز درهم شکسته است که تو اینگونه در فصل پایانیِ «گل‌های سرخ آفریقا» خون گریه می‌کنی؟
استاد خاموشِ تلخ. اینقدر به دنیا فحش نده.
می‌دانم که قلبت لبریز از عشق است و چشمان کینه‌جویت در تنهایی با تلنگری سیل اشک را روانه می‌کند.
ای دوست
محبت افسانه نیست. انسانهای واقعی در کنار ما هستند.
با طبیعت درآمیز و مهر و دوستی را چون گُل از معابر و گذرگاهها بچین.
هنوز هم در آن سحرگاه آبی «طبیعت بی‌جان» پرسه می‌زنم در جستجوی مردی که رؤیاهایش را برای همیشه با خود بُرد.
تو را و همهٔ انسانهای مثل تو را دوست دارم.

طالبی
۱۳۷۲ تهران

● تهمت / آنتوان چخوف / سهراب شهیدثالث

آنتون پاولویچ چخوف

ترجمهٔ: سهراب شهید ثالث

در اوائل مهرماه ۱۳۷۴ در آمریکا فرصتی دست داد تا به دیدار سهراب شهیدثالث بروم. چند روزی بود که از بیمارستان به منزل برادرش سیاوش آمده بود. همراه بیژن اسدی‌پور و جمشید برهمن از نیوجرسی به طرف فیلادلفیا حرکت کردیم و از آنجا به اتفاق دکتر حسن شهبری و رضا استخریان به دیدارش رفتیم. حرف و سخن زیاد شد. چند ساعتی ماندیم. از جمله صحبت به نویسندهٔ مورد علاقه‌اش «چخوف» کشیده شد. می‌دانستم که آثار این نویسندهٔ روس را مکرر خوانده است. و به علت همین علاقه در سال ۱۳۶۰ فیلمی با همکاری تلویزیون‌های آلمان، شوروی و ایتالیا دربارهٔ زندگی چخوف ساخت که چندین جایزه در جشنواره‌ها گرفته است. در همین دیدار ترجمهٔ داستانی از چخوف را در اختیارم گذاشت و در اینجا به یاد آن عزیز سفر کرده این داستان را منتشر می‌کنیم.

□□□

ناتالیا، دختر «سرگئی کاپیتونیچ آختیف» معلم خط و زیبانویسی با «ایوان پتروویچ لوشادینیخ» معلم تاریخ و جغرافیا ازدواج کرد و مراسم جشن عروسی به‌خوبی و خوشی انجام شد. در سالن

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 به‌آن اتاق می‌دویدند و خانه پر از سروصدا، حرف و گفت‌وگو بود.

معلم ریاضیات «تارانتولف» پادوکوای[1] فرانسوی و بازرس شعبهٔ کنترل «ایگوروند یکتورمسداء» کنار هم روی کاناپه‌ای نشسته بودند و با هیجان برای میهمانان از آدم‌هایی که «اشتباهاً» زنده‌به‌گور شده بودند صحبت می‌کردند و در حین صحبت مدام به‌میان حرف یکدیگر می‌دویدند. گاه‌گاهی نیز راجع به‌احضار ارواح اظهار نظر می‌کردند. با وجود این‌که هیچکدام اعتقادی به‌احضار ارواح نداشتند بر این عقیده بودند که چون در این جهان خیلی چیزها هست که عقل انسان به‌آن‌ها قد نمی‌دهد، بنابراین همه‌چیز ممکن است. در اتاق دیگر «دودونسکی» معلم ادبیات، برای میهمانان از پاسبان‌ها مثال می‌آورد و عقیده داشت که پاسبان حق دارد هروقت که لازم باشد به‌عابرین تیراندازی کند.

موضوع بحث در کل کمی ترسناک بود، اما در عوض جذابیت خاصی داشت.

مردم و همسایه‌هایی که به‌علت موقعیت اجتماعی خویش، حق شرکت در مراسم عروسی را نداشتند، در حیاط ایستاده بودند و از پشت پنجره‌ها با حسرت به‌میهمانان نگاه می‌کردند.

سر ساعت ۱۲ شب، صاحبخانه، آقای آخنیف، به‌آشپزخانه رفت تا سروگوشی آب بدهد و ببیند که شام حاضر است یا خیر. آشپزخانه پر از دود بود و بوی غاز و مرغابی سرخ‌کرده و خیلی چیزهای خوب دیگر به‌مشام می‌خورد. روی دو میز مختلف، مختلفات، پیش‌غذاها و مشروبات الکلی با بی‌نظمی چیده شده بود. «مارفاه‌ی آشپز، زنی سرخ‌رنگ، با پیش‌بندی که بندهایش شکم او را مثل بالش بسته‌بندی کرده بود، مشغول رسیدگی به‌این دو میز بود. «آخنیف» در حالی که دست‌ها را به‌هم می‌مالید 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 به‌طرف نیمکتی رفت و یک ورق روزنامهٔ 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 خردکرده و کشمش تزیین شده بود. آخنیف مدتی به‌ماهی سفید خیره نگاه کرد، بعد یک‌باره از خوشی شیهه کشید. صورتش گل انداخت و چشمانش تابه‌تا 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 این‌که مدتی دیگر همانجا ایستاد و ماهی را نگاه کرد، از خوشحالی بشکنی زد و لب‌هایش دوباره ملچ‌ملچ کردند. از اتاق پهلوی آشپزخانه صدایی برخاست.

«به... مارفوشکا، با کی ماچ‌وبوسه می‌کنی؟»

---

۱. پادوکوای، به‌فرانسه: قابلی ندارد.

۵ مهرماه ۱۳۷۴ فیلادلفیا- از چپ به راست دکتر حسن شهیری، یزدان سدیدی‌پور- سهراب شهیدثالث و علی دهباشی

«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 کاپتونیچ! پدربزرگ خوشگل ما! بعله دیگر، با پولنز[1] ، تت آ تت!»[2]

آخنیف با خجلت و خفت گفت: «من کسی را نمی‌بوسیدم. کی به‌تو گفت که ما ماچ و بوسه می‌کردیم، دیوانه! من همین‌طوری با لب‌هایم ملچ‌ملچ کردم. به‌خاطر... زیرا... از دیدن این ماهی...»

«این‌ها را برای عمه‌ات تعریف کن!»

وانکین لبخند عریض و طویلی تحویل داد و سرش پشت در گم شد. آخنیف سرخ شده بود. با خودش فکر کرد: خدا می‌داند که حالا این لک‌لک لنگ‌دراز پیش کی برود و چه داستانی جعل کند. گوساله، آبروی مرا توی شهر خواهد برد.

آخنیف با دلی متزلزل به‌سالن آمد و دزدکی به گوشه‌ای نگاه کرد. وانکین کجاست؟ وانکین کنار پیانو ایستاده بود و با صورتی مکار چیزی در گوش عروس بازرس پچ‌پچ می‌کرد. عروس بازرس هم از خنده روده‌بر شده بود.

آخنیف فکر کرد: «دارند راجع به‌من حرف می‌زنند. راجع به‌من، امیدوارم بترکد! این زنگ هم

---

۱. پولونز:

۲. تت آ تت: خودمانی.

باور کرده... باور کرده... وگرنه نمی‌خندید. به‌خدا اگر بگذارم این لکه را به‌من بچسباند! به‌من تهمت بزند. نه. باید کاری کنم که کسی حرف او را باور نکند. با همه صحبت خواهم کرد. آن‌وقت مثل یک پیرزن که غیبت دیگران را می‌کند، بی‌آبرو می‌شود. صبر کن.»

آخنیف خودش را خاراند و همان‌طور خجلت‌زده به‌طرف پادوکوا رفت و شروع به‌صحبت کرد.

«توی آشپزخانه بودم که اوصاع شام را روبه‌راه کنم... بین خودمان باشد... می‌دانم که شما ماهی خیلی دوست دارید. یک ماهی خریدم دو آرشین قدش است. آره عزیزم... هه... هه... هه... اها، داشت یادم می‌رفت... سر همین ماهی توی آشپزخانه اتفاق بامزه‌ای افتاد. می‌روم توی آشپزخانه و می‌خواهم سری به‌غذاها بزنم... نگاهی هم به‌ماهی سفید می‌کنم و از کیف دیدن ماهی... با لب‌هایم صدا درمی‌آورم. یک‌مرتبه سروکله‌ی این وانکین دیوانه پیدا می‌شود. بعد هم می‌گوید: ها... ها... ها... و می‌گوید: آها، دارید با هم ماچ‌وبوسه می‌کنید؟ با مارفای آشپز؟! چه چیزها که به‌مغز معیوب این آدم احمق نمی‌رسد. این زنک آن‌قدر زشت است که حد ندارد. مثل تف می‌ماند. مثل این‌که همه‌ی جانورها را با هم جمع بزنی. آن‌وقت این مزدک می‌گوید: ماچ‌وبوسه! آدم مسخره!»

تارانتولف که نزد آن‌ها آمده بود، پرسید: «کدام آدم مسخره؟ حرف 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 به‌اطراف نگاه کرد. مسدا پشت سرش ایستاده بود. آخنیف رویش را به‌او کرد و گفت: همین حالا حرف وانکین بود. آدم مضحکی است. می‌آید به‌آشپزخانه می‌بیند من کنار مارفا ایستاده‌ام، فوری شروع می‌کند از خودش چیزهای عجیب‌وغریب اختراع‌کردن. می‌پرسد: «چرا دارید با هم ماچ‌وبوسه می‌کنید؟» من هم می‌گویم بوسیدن یک بوقلمون صدبار به‌بوسیدن مارفا ارجح است. بعد هم می‌گویم: «تازه من زن دارم. عجیب ابلهی هستی تو؛ چقدر مرا خنداند.»

یک کشیش معلم تعلیمات دینی که تازه به‌جمع 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 به‌هم مالید.) بگذار تعریف کند.» به‌محض این‌که شروع کند ماجرا را تعریف کند، جوابش را می‌دهند: «بس کن دیگر با این چرت‌وپرت‌ها و حرف‌های بی‌سروته، احمق، خودمان می‌دانیم.»

آخنیف چنان آرام گرفت که از خوشی چهار استکان یک‌ضرب نوشید. بعد از شام، وقتی‌که عروس و داماد را دست به‌دست دادند، به‌اتاق خوابش رفت و مثل کودکی بیگناه با دلی آسوده به‌خواب رفت و روز بعد ماجرای ماهی سفید به‌کلی از یادش رفت. اما... آی دادوبیداد! 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 به‌اخلاق فاسد یکی از شاگردان مدرسه به‌نام «ویسکین» صحبت می‌کرد که مدیر به‌سراغش آمد و او را به گوشه‌ای برد.

«قضیه از این قرار است، سرگئی کاپیتونیچ... خیلی عذر می‌خوام... البته ربطی به‌من ندارد، ولی به‌هر حال هر چه باشد، این وظیفهٔ من است که به‌شما حالی کنم... ببینید، شایع شده که شما با آن زن آشپز رابطه دارید، ربطی به‌من ندارد... خودتان می‌دانید. اگر دلتان می‌خواهد با او زندگی کنید، بکنید، ماچ‌وبوسه کنید، هر کاری 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 بغ کرد و ماتش برد. مثل این‌که انبوهی زنبور عسل نیشش زده باشند یا آب جوش به‌سرش ریخته باشد... به‌خانه رفت. توی راه به‌نظرش آمد که تمام اهالی شهر چنان نگاهش می‌کنند که انگار قیر به‌او چسبیده است. در خانه بدشانسی جدیدی در انتظارش بود. ضمن صرف ناهار، زنش از او پرسید: «چرا کوفت نمی‌کنی؟ راجع به‌چه فکر می‌کنی؟ عشق‌های طاق و جفت؟ حتماً دلت برای مارفوشکا تنگ شده؟ من همه‌چیز را می‌دانم. آهای تو... تویی که از هر کافری بدتری! بالاخره آدم‌های خوب چشم‌های مرا باز کردند. اوه... اوه... ای وحشی!»

و... دررق! یک سیلی به‌گوش شوهرش خواباند. آخنیف از پشت میز بلند شد و مثل این‌که زمین زیر پایش خالی شده باشد، افتان و خیزان، بدون کلاه و پالتو به‌سراغ وانکین رفت. وانکین در خانه بود. آخنیف شروع به‌داد و فریاد کرد.

«نکبت! چرا مرا در انظار مردم این‌طور به‌کثافت کشیدی؟ چرا به‌من تهمت ناروا زدی؟»

«کدام تهمت؟ مگر به‌سرتان زده؟»

«می‌خواهم بدانم چه کسی همه جا پر کرده که من مارفا را ماچ کرده‌ام؟ حتماً می‌خواهی بگویی که تو نبودی؟ تو نبودی؟ دزد! راهزن!»

وانیکن بی‌اختیار شروع به‌چشمک‌زدن کرد. تمام عضلات صورتش می‌پریدند. چشمانش را به‌شمایل مقدس دوخت و گفت: «خدا کورم کند. سقط بشوم. اگر یک کلام در این‌باره با کسی حرف زده باشم. در جا بمیرم، و با بگیرم اگر دروغ بگویم.»

شکی نبود که وانیکن راست می‌گفت. معلوم بود که او همجو شایعه‌ای را جایی پخش نکرده... اما پس چه کسی این کار را کرده بود؟ کی؟ آخنیف به‌فکر فرو رفت و در عالم خیال یکی‌یکی آشنایان را پیش خود مجسم کرد و با مشت به‌سینهٔ خود کوبید. پس کی؟ کی؟ ما هم از خوانندگان خود می‌پرسیم: «بله، پس کی؟!»