گفت و گو با اصغر فرهادی درباره «همه می‌دانند»

هیچ کس نمی‌داند چه گذشته‌ای در انتظارش است

زمان انتشار : دی ۱۳۹۷

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

مقدمه: پیشترها نوشته‌ام که گفت و گوکنندهٔ حرفه‌ای به معنای رایج در ژورنالیسم، نیستم. وقتی به درد گفت و گو می‌خورم و امیدوارم گفت و گویم به درد بخورد که دربارهٔ جهان فیلم و جهان‌بینی سازنده‌اش، به واقع و از دل و ذهن خود، پرسش‌هایی داشته باشم؛ نه این که به ضرورت یک وظیفهٔ حرفه‌ای، بخواهم سؤال بسازم تا گفت و گویی را تحویل دهم. این جا هم وقتی به صحبت نشستیم، هیچ نمی‌دانستیم بناست به چه مدت و حجمی برسد. در دو نشست مفصل، گفت و گو با نتیجه‌ای بالغ بر سه برابر حجمی که می‌بینید، انجام شد و اصل آن برای کتابی می‌ماند که گفت و گوهای تحلیلی دیگری با عوامل اسپانیایی مهم فیلم نیز در آن خواهد آمد. فقط به این دلیل که نمی‌توانم جلوی شیطنت و مرض ریختن خود را بگیرم، عرض می‌کنم که این، «خلاصهٔ» اصل گفت و گو نیست و صرفاً «بخش‌هایی» از آن است. یعنی مباحث باقی‌ماندهٔ این گفت و گو، سرفصل‌های دیگری دارند که از جمله، این بحث می‌تواند کنجکاوی‌برانگیز باشد: طرح کرده‌ام که «همه می‌دانند» را می‌شود «فیلم تجاری» اصغر فرهادی به حساب آورد! دلایل گستردهٔ بنده و پاسخ‌های گسترده‌تر او، شاید عاملی باشد که شماری از خوانندگان این گفت و گو به سراغ آن کتاب ِ در دست اقدام هم بروند. آن چه این جا آمده، مرحلهٔ نخست پرسش‌هایی است که با چند نوبت تماشای «همه می دانند» برایم پیش آمد. پرسش‌ها گاه طولانی‌تر از شکل رایج طرح سؤال در مصاحبه‌هاست؛ و این در گفت و گویی تحلیلی با در نظر گرفتن همان نکتهٔ آغازین این مقدمه، گریزناپذیر به نظر می‌رسد. چون هر نکته از دغدغه و ذهنمشغولی شخصی منتقد برمی‌آید و گاه، توضیح و مثال نیاز دارد. «همه می‌دانند» میان شیوه‌های روایی و ساختاری و تعلیق‌ها و درام فیلم‌های اخیر فرهادی – از «چهارشنبه سوری» به بعد – از هر دریچه‌ای که به آن نگاه کنیم، «روشن»ترین فیلم اوست. انگیزه‌های هیچ آدم و نتیجهٔ هیچ کشمکشی در آن معلق نمی‌ماند و بسیاری از مراحل میانی ماجراها که با ساختار متکی به حذف در فیلم‌های دیگر او به بیننده نشان داده نمی‌شد، این جا به نمایش در می‌آید. بنابراین، منهای بحث تولید در اسپانیا، بازیگرانی که ستاره‌های بین المللی‌اند و نسبت میان فرهنگ ها، این هم بخش عمده‌ای از بحث را تشکیل می‌دهد؛ که چگونه فرهادی آن حذف‌ها را حذف کرده است.

نام فیلم، رهایی از احتیاط‌ها و هویت اسپانیایی

- **پوریا: سلینجر داستانی دارد که در ایران خیلی شناخته‌شده است؛ به اسم «هفته‌ای یک بار آدمو نمی‌کشه». وقتی آدم این عنوان را می‌شنود، احتمالاً اگر این در یک جمع رودربایستی‌دار گفته شود، یک ذره گوشهٔ لبش را می‌گزد و می‌گوید حتماً یک چیز نگو و نپرسی جریان دارد. کسی- فکر نمی‌کند وقتی داستان را بخواند، کاری که هفته‌ای یک بارش آدم را نمی‌کشد، کاری کاملاً انسانی باشد. اما هست. اسم «همه می‌دانند» در اولین واکنش، چنین تلقی‌ای ایجاد می‌کند. یعنی وقتی آن را می‌شنویم، می‌گوییم یک خبری است، یک راز نگو و نپرس است. تو معمولاً رازهای اینچنینی را در فیلم‌هایت نگه می‌داشتی. در این ابعاد که در اسم خیلی آشکار نشود یا این که اساساً خود فیلم خیلی مستقیم به آن نپردازد. با خودم از همان اول با خواندن اسم فیلم فکر کردم یک رهاشدنی در این است. یک رهاشدن از یک سری مراقبت‌ها و احتیاط‌های رایج در سینمای ما که معتقدم حتی در فیلم فرانسوی تو «گذشته» هم همچنان سرجایش بود. بعد وقتی فیلم را یعنی «همه می‌دانند» را دیدم، دیدم آره. این رها شدن از قید مراقبت‌ها در مرتبت‌های فراوانی وجود دارد. چه قدر این طوری بوده؟**

- فرهادی: این فیلم از فیلم‌هایی بود که اسمش در واقع دیر پیدا شد و انجام این پروژه از پنج سال پیش شروع شد و وسط آن که تا یک جایی جلو رفته بودیم و با آلمودوار صحبت کردیم، من آمدم ایران و طی یک تصمیم کلی احساسی، فیلم «فروشنده» را ساختم و دوباره برگشتم، در حالی که تولید آن طرف فکر می‌کرد من دیگر این کار را انجام نمی‌دهم.

- پوریا: **تقریباً مثل وضعیت «جدایی نادر از سیمین» بعد از آن که یک پروژهٔ آلمانی را رها کردی و آمدی و «جدایی...» را ساختی.**

- آفرین؛ که آن کار آلمانی را انجام ندادم و آمدم این پروژه را در ایران پیش بردم. اسم خیلی دیر پیدا شد، یعنی بعد که رفتم و شروع کردم به نوشتن، اسم را پیدا کردم. نکته‌ای که وجود دارد، این است که از یک طرف به نظر می‌آید این دفعه در این اسم بیش از فیلم‌های دیگر یک لایه‌ای وجود دارد، یک بار محتوایی وجود دارد. خود این مرا دچار تردید می‌کرد، اما چیزهایی وجود داشت که روی این اسم بمانم. یکی این که من با خودم می‌گفتم این فیلم داستان رازی که همه می‌دانند، ولی همچنان به روی هم نمی‌آورند و مثل یک راز نگه داشته‌اند نیست، من فیلمی در این باره نساختم. آن یک بهانهٔ معمایی است برای این که چالش دو

تا آدم را بتوانیم ببینیم. فیلم به یک معنا توصیف چالش پاکو (خاویر باردم) و آله خاندرو (ریکاردو دارین) است؛ دو آدم با دو گذشته و دو دنیای مختلف و از دو فرهنگ مختلف. وقتی که فیلمی قرار است در کشورهای مختلف اکران شود، یکی از معضلات بزرگ این است: اسمی انتخاب کنی که در زبان‌های مختلف جواب دهد و تغییر نکند. مثلاً اسم فیلم «دربارهٔ الی» را در یکی از کشورهای آسیایی فکر کنم ژاپن تبدیل کردند به اسم «دختری که در ساحل گم شد»! من این دفعه اسمی گذاشتم که این اتفاق برایش نیفتد. اولش بود «هیچ کس نمی‌داند» و بعد فکر کردم بهتر است یک کم باز باشد و راحت تر به تماشاگر بگوید که راز پنهانی در بین نیست. همه می‌دانند. در ضمن این عبارت در اسپانیایی مثل فارسی هم یک کم غیرمتعارف است برای اسم فیلم؛ و باز این یکسانی را دوست داشتم. در عین حال اسمی بود که می‌توانست سریع جا بیفتد.

- پوریا: در فارسی اسمش «همه می‌دونند» نیست، با آن که وقتی از رازی در دل حرف های درگوشی یک فامیل صحبت می شود، شکل محاوره ای به ذهن می‌آید. اما اسمش «همه می‌دانند» است. در اسپانیایی هم این خصلت را دارد؟ یعنی به زبان مکتوب است؟ گفتاری نیست؟

- فرهادی: بله؛ آنجا معمول‌تر می‌گویند که همهٔ دنیا می‌دانند. این را بگویم که پیش از اتمام فیلمبرداری من همچنان دنبال اسم بودم. اسم‌های دیگری مثل «16 سال بعد» و بعضی- از اسم‌های دیگر هم آمدند و رفتند. روی این یکی ماندم، چون با خودم می گفتم اگرچه ممکن است یک عده هم راجع به این کنجکاو شوند که چی را همه می‌دانند، اما من فکر می‌کنم بعد از یک مدتی، بعد از آن مقدمه، دیگر ما دنبال چیز دیگری باید بگردیم. چیزی غیر از آن راز پنهان ـ برملاشدهٔ یک فامیل.

- پوریا: آن بحثی که راجع به رهایی کردم، هنوز مانده. حرفم به این معناست که تو در «گذشته» به‌عنوان اولین فیلمی که در خارج از ایران ساختی، طوری کار کرده بودی که فیلم اگر می‌خواست در ایران ساخته شود هم هیچ کدام از تصویرها و طراحی‌هایش تغییری نمی‌کرد. حتی جزئیاتی مثل اینکه مثلاً در آن داروخانه حتی یک پوستر که ممکن است در نمایش ایران مشکل پیدا کند، نیست. منظورم از بحث اسم «همه می‌دانند» این بود که این اسم تعارفی ندارد از این جهت که به نظر بیاید یک موضوع نگو و نپرسی -احتمالاً جنسی- در پس آن است. این در اجزای دیگر فیلم هم مشهود است. از آن شوخی مربوط به شراب در کلاس که اولش به نظر می‌آید فقط پاکو به لذت ساختن آن اشاره

می‌کند و بعد به مسئلهٔ تأثیر زمان وصل می‌شود و شاید بیننده بار دوم تماشای فیلم متوجه شباهت آن به تأثیر زمان در روابط آدم ها بشود. تا شوخی‌های اوایل فیلم بر سر بستن زیپ پیراهن که در واقع در معرفی رابطهٔ پاکو و بئاست و قرار است بدانیم رابطهٔ گرمی جریان دارد. چیزهایی که طبیعت روابط زن و شوهر است و در سینمای خودمان نمی توانیم به عنوان ابزار معرفی یا ترسیم رابطه، از آنها استفاده کنیم. منظورم این بود که بعد از آن همه احتیاط در «گذشته»، به یک رهایی ای رسیده ای که انگار به خودت بگویی دیگر دور شدن از پسند نگاه رسمی داخلی برایم مهم نیست.

- فرهادی: نه این که مهم نیست، دیگر نمی توانستم بهش فکر کنم و چیزی را در فیلم به این پسند، نزدیک کنم. در واقع من نیاز داشتم تجربهٔ «گذشته» را به‌عنوان پلهٔ اول پشت سر بگذارم تا در پلهٔ دوم که همین «همه می‌دانند» باشد، موقع نوشتن، موقع کار بتوانم این تصمیم جدی را بگیرم که فیلم اگر توسط یک اسپانیایی دیده می‌شود، کاملاً اسپانیایی به نظر بیاید. حالا بخشی‌ـ از این چیزهایی است که در زیرنویس فارسی دیده یا احساس نمی‌شود. مثلاً لهجه‌های آرژانتینی، لهجه‌های مختلف اسپانیایی و یکسری چیزهای ریز و فرهنگیِ این جوری. این برایم یک چالش بزرگ بود که فیلم را اسپانیایی‌ها ببینند و به نظرشان بیاید کاملاً اسپانیایی است و این مستلزم این بود که من دیگر رعایت این را نکنم که مثلاً اگر قرار است در ایران هم اکران شود، یک چیزهایی را باید دوباره از همان مسیر سینمای ایران بروم که غیرمستقیم‌گویی کنم. در این فیلم غیرمستقیم‌گویی کمتر شده، لااقل در ظاهر فیلم این غیرمستقیم‌گویی نیست، در اسمش هم شاید همین‌طور. مخصوصا وقتی در یک فرهنگی مثل فرهنگ اسپانیا می‌روی، دیگر این روش غیرمستقیم‌گویی معنا ندارد. شاید بشود گفت اسپانیا آزادترین کشور دنیاست. آنها بسیار احساسی هستند و احساسات شان را کاملا نشان می‌دهند. لمس‌کردن جزئی از فرهنگ آنهاست و در واقع اگر آن را حذف کنی، آن فیلم دیگر اسپانیایی نیست. یا پوشش آنها چیزی نیست که بتوانی در آن دخل و تصرف کنی. وقتی اسپانیایی‌ها می‌پرسیدند این فیلم آیا در ایران اکران می‌شود و می‌گفتم نه، خیلی برایشان عجیب بود. می‌گفتند چرا؟ این که همه چیزش به نظر ما نجیب و خانوادگی است، ولی می‌دانستم این چیزها ممکن است مشکل ایجاد کند و اگر من می‌خواستم اینها را لحاظ کنم، این فیلم نمی‌توانست به این شکل ساخته شود و یک فیلم غیراسپانیایی می‌شد. واقعیت عینی جغرافیای خودش را درست درنمی‌آورد. در فرانسه

دوباره به خاطر فصـــلی که ما انتخاب کرده بودیم به خاطر لباس‌ها، باز به خاطر این که بعضی‌ـــ از آن کاراکترها مهاجر بودند، یک راه فراری وجود داشت.

- پوریا: شاید از اول ذهنت به این دلایل می‌رفت به سمت این نوع چیدمان. حتی در فیلمنامه هم هیچ تماسی جز قطره ریختن برنیس بیژو در چشم طاهر رحیم، بین زن و مرد فیلم «گذشته» نبود.

من اولین باری که طرح «گذشته» را شروع کردیم با یاسمینا رضا کار کنیم که بعد به دلیل طولانی‌شدن آن همکاری ادامه پیدا نکرد، یاسمینا پرسید چرا همه آدم‌ها در این فیلم مهاجر هستند؟ چرا فرانسوی نیستند، چرا دختر و آن بچه بلژیکی هســـتند، آن زن ریشـــهٔ آرژانتینی دارد، یک مردی از ایران می‌آید، آن یکی عرب اسـت؟ و من برای خودم سـوال بود که چرا ناخواسـته و ناخودآگاه این کار را کردم. بعدها متوجه شـدم که من به‌عنوان یک مهاجر دارم می‌روم در فرانســه فیلم می‌ســازم. انگار تیم نزدیک به خودم، کاراکترهایی را که مهاجر هسـتند را انتخاب کردم و یک طوری این کمکم می‌کند که از ورود به یک جامعهٔ کاملاً فرانسـوی که نشـود در ایران نشـان داد، دور شـدم. این دفعه نه، این دفعه از روز اولی که تصـمیم گرفتم این را بگذارم کنار، همه چیز رفت به سـمت اینکه مطابق باشـد با آن فرهنگ. این هم یک ضرورت سـاختاری اسـت. وقایع فیلم باید با محیط روی دادنشان بخواند؛ و برعکس.

- **پوریا: در مورد «دربارهٔ الی» در گفتگوی خودمان مطرح کردی که این اتفاق و درام می‌تواند برای یک جمعی در ســـفری در اســـترالیا هم رخ دهد، یا احیاناً در آلپ هم. حالا مثلاً ســـاحل آنجا تبدیل شـود به پیسـت اسکی. آیا «همه می‌دانند» هم این طوری اسـت؟ آن جنبهٔ اسـپانیایی که به کار می بری، به‌عنوان صـفت دارد به کار می رود یا فقط به‌عنوان مضـاف الیه؟ یعنی نمایندهٔ یک خصوصیاتی است؟ یا فقط ملیت را مشخص می کند؟**

- فرهادی: فقط ظاهر قضـیه اسـت، یعنی سـطح داسـتان و روابط منطقی داسـتان، ویژگی‌های بومی دارد. ولی این سطح که یک اسپانیایی باید این داستان را باور کند، می رسد به جزئیات دیگر. از نظر رعایت اینها، خیلی برایم مهم بود که در اســـپانیا برای فیلم چه اتفاق می‌افتد. موفق‌ترین کشـــور در اکران های مختلف فیلم هم خود اسـپانیا بود، یعنی بهترین فیدبک‌ها را از اسـپانیایی‌ها و اسـپانیولی زبان‌ها گرفت. آن مکالمه‌ای که در انتها بین دو تا مرد رخ می‌دهد، در بعضی‌ـــ از فرهنگ‌ها به این صراحت نمی‌نشـــینند راجع به گذشـته‌شـان و این نوع مسـائل این گذشـته، حرف بزنند. این قصـه اگر در بعضی- از فرهنگ‌های دیگر رخ

دهد ممکن است به این شکل نباشد. اسپانیایی‌ها غالباً کاراکترهای پیچیده‌ای نیستند، آرژانتینی‌ها یک مقدار پیچیده‌ترند. آرژانتینی‌ها به ما ایرانی‌ها نزدیک تر هستند. نکته‌ای که وجود دارد، این است که اسپانیا یک تاریخ عجیبی دارد. می‌دانید که تا زمانی نه‌چندان دور یک دیکتاتوری وحشتناک داشتند. هنوز آنجا یک عده آن دیکتاتور و کارهایی را که کرده را مفید می‌دانند؛ مثل همه جا. حتی می‌دانید که طلاق در آن موقع ممنوع بوده است. یکی از اعضای گروه من که یک پیرزن بود، می‌گفت پدر و مادرش می‌خواستند جدا شوند و نمی‌توانستند، چون ممنوع بوده؛ و آنها در یک خانه زندگی می‌کردند، ولی وسط خانه را دیوار کشیده بودند و یک درگاهی درست کرده بودند که بچه‌ها از خانه پدر بروند خانه مادر! در یک خانه بودند و سال‌ها هیچ کس نمی‌دانسته که اینها جدا هستند. یعنی پنهان‌کردن راز در آن فرهنگ هم فراوان بوده. حالا در این سال‌ها و بعد از اتمام آن همه سال دیکتاتوری و اختناق، انگار یک جوری در واکنش به آن گذشته همه چیز برملاست. هیچ چیزی را در دلشان نگه نمی‌دارند.جوری که وقتی می‌روی آنجا، نمی‌توانی حس کنی این کشوری است که چند دهه پیش دچار یک دیکتاتوری بوده. مشترکات زیادی با فرهنگ ما دارند، مخصوصاً به لحاظ احساسی. اما در یک چیزهایی به دلیل این که یک آزادی قدردانسته‌ای دارند، خیلی با ما متفاوت هستند.

- پوریا: اصلاً از چه موقعی معلوم شد که فیلم قرار است در اسپانیا ساخته شود؟

- فرهادی: بعد از فیلم «گذشته»، من قرار بود در یک پروژه‌ای در آمریکا با تهیه‌کننده‌ای کار کنم. مدتی رفتم آمریکا و روی داستانی که در زندان می‌گذشت کار کردم و رفتم در زندانی در سانفرانسیسکو برای تحقیقات. آنقدر آن فضای زندان به لحاظ روحی آزارم داد، نتوانستم ادامه دهم. فکر کردم که من چطوری می‌توانم در زندان فیلمبرداری کنم. آن پروژه را ترک کردم و بعد قرار شد با همان تهیه‌کننده، پروژه‌ای اسپانیایی کار کنم که داستانش، یک آمریکایی بود که زن و بچه‌اش می‌آمدند به اسپانیا؛ زنش اسپانیایی بود. و فیلمنامه را هم برای تام هنکس فرستادیم و چند جلسه با تام هنکس راجع به فیلمنامه صحبت کردیم. او جزو اولین کسانی بود که فیلمنامه را می‌خواند و خیلی یادداشت نوشته بود کنار فیلمنامه. خیلی کاراکتر را دوست داشت. وقتی من آمدم ایران و آن پروژه را رها کردم تا «فروشنده» را بسازم، یکی از چیزهایی که به هم خورد، قراری بود که با تام هنکس داشتیم. به نظرم می‌آید یک مقدار عجیب بود برایش این کار من، ولی من «فروشنده» را همین جا ساختم. بعد از «فروشنده» او را دیدم و

برایش توضـیح دادم. بعد فکر کردم این فیلم می‌شـود یک فیلم دوزبانه، یعنی یک فرهنگ آمریکایی و یک فرهنگ اسـپانیایی؛ و این برای من به‌عنوان یک ایرانی کار سـنگینی اسـت که دو تا فرهنگ متفاوت از هم را در فیلم بگذارم و دو تا زبان در یک فیلم باشـد؛ یک زبان انگلیسی- و یک زبان اسـپانیایی. این تبدیل‌شـدن کاراکتر از آمریکایی به آرژانتینی که الان شـده آله خاندرو باعث شـد که بار، سـبک‌تر شـود. من راجع به تقریباً یک فرهنگ و ریشه‌های مشترک داشتم حرف می‌زدم؛ اگرچه آرژانتینی‌ها هم متفاوت از اسپانیایی‌ها هسـتند اما این تک زبانی شـدن فیلم، کار را یک مقدار برای من سـاده‌تر کرد. بعد فیلمنامه را بر این اسـاس نوشـتم و یک رمان‌نویس خیلی مطرحی در اسـپانیا به‌عنوان مشـاور کنار من بود در مدت یک ماه. بدون اینکه نویسـنده باشـد، ولی مدام همهٔ سـوالات را از روی ریزترین چیزها از او می پرسـیدم. از نظر شـناخت فرهنگ و روابط شان. او مرجع بود.

- پوریا: کیست؟

- فرهادی: داوید توروگو که برادرش هم یک فیلمسـاز بزرگی اسـت در اسـپانیا. فیلمنامه که تمام شـد، در واقع سیناپس فیلم که تمام شد، من همچنان فکر نمی‌کردم که این را بسازم، چون مطمئن نبودم که این به چه میزان اسپانیایی است. آن موقع هنوز پدرو آلمودوار تهیه‌کنندهٔ فیلم بود که من فیلمنامه را دادم به او. خواند و یک جلسه‌ای گذاشتم و اولین سوالی که پرسیدم، این بود که قبل از اینکه نظرت را بگویی، به من بگو این چقدرش اسـپانیایی اسـت و کجاهای آن اسـپانیایی نیسـت؟ گفت آن قدر اسـپانیایی اسـت که اگر بگویی نمی‌سازم، من می‌سازم. من دیگر خیالم راحت شد و بعد به گروه که می‌دادم، همیشه اولین سوالی که می‌پرسـیدم، همین بود. که یادم اسـت پنه لوپه کروز وقتی فیلمنامه را خواند، گفت برای من عجیب اسـت که می‌گویی اسـپانیا زندگی نکرده‌ای، چون این مناسـبات ماسـت. این به معنی این نیسـت که من کار عجیبی کردم. اینها را باید به حساب این گذاشت که ما خیلی اشـتراکات زیادی با آنها داریم، مخصوصا در جامعهٔ روستایی‌مان.

- پوریا: به اینجا که می‌رسـیم، من دیگر هیچ چارچوبی جز این که اقتضـای موقعیت اسـت نمی‌گذارم، ولی این ماجرا یک «از آن طرف پشت بام افتادن» هم دارد. مثلاً آیا طولانی‌بودن سکانس‌های عروسی می‌تواند به این برگردد؟ یک مکانیسـم گره‌افکنی در کار تو دارد که طبق آن و در انطباق با الگوی ساختاری سید فیلد مثلاً می‌شود گفت مقدمهٔ «دربارهٔ الی...» هم طولانی است. اما ضرورت دارد. این

جا ضرورت چیست؟ بینندهٔ ایرانی دارد همین را رصد می‌کند که اِ! دیگر فرهادی خارج از احتیاط‌های غیرضروری داخلی فیلم ساخته. اما ممکن است احساس کند که پایکوبی‌ها دارد طولانی می‌شود. بیشتر سوالم راجع به تدوین است.

- فرهادی: البته صحنه‌های عروسی خیلی بیشتر از این بود، خیلی بیشتر بود. در تدوینی که ما انجام دادیم کم شد و جالب است که تهیه‌کنندهٔ اسپانیایی از این موضوع ناراحت بود و دوست داشت که آنها بماند. اما نکته این است که تو وقتی یک فیلمی را با سرعت 100 کیلومتر در ساعت داری می‌روی جلو، به یک مقطعی که نزدیک گره اول است می‌رسی، نمی‌توانی این سرعت را یک دفعه بکنی 180 تا. در واقع فیلم با یک سرعتی شروع می‌شود که تماشاگر عادت می‌کند به این سرعت و اگر آن را بشکنی، می‌فهمد که الان قرار است یک اتفاق بیفتد. صحنه عروسی، اتفاقاً چهار، پنج دقیقه است، ولی به نظر خیلی بیشتر می‌آید. چون خیلی پرپلان است و خیلی جابجایی در آن زیاد است. خود ظاهر صحنه به دلیل موسیقی و رقص و شادی، یک ریتم ظاهری تندی دارد. نورهای رنگی و یک رنگ و لعابی دارد که در عین تندی، باعث می‌شود یک مقدار احساس این که چرا نمی‌رویم سر اتفاق، برود کنار. یک نکته دیگر هم وجود دارد که این فیلم پرکاراکترترین فیلمی است که من تا به حال کار کردم. در «دربارهٔ الی...» هم کاراکترهای زیادی داریم، ولی ما راجع به گذشته این کاراکترها تک تک و خیلی صحبت نمی‌کنیم. یک گذشته مشترکی ما از اینها می‌سازیم در آن پانتومیم و مجموعه‌ای از چیزهای مقدماتی. اما اینجا مثلا ما کاراکترهایی داریم که اگر بتوانیم در گذشته اش یک بذری بکاریم، بعدها در عکس‌العمل‌هایش می‌فهمیم که چرا این رفتار دارد از او سر می زند. مثل شخصیت پدر، مثل شخصیت فرناندو که آن هتل را دارد و زنش؛ یعنی نیاز بود به دلیل تعداد زیادی شخصیت، مقدمه مقداری طولانی‌تر باشد.

ساختار، پیش فرض های تماشاگر و مسئلهٔ نتیجه گرا نبودن

- پوریا: تا اینجا تقریباً راجع به مسائل فرهنگی حرف زدیم، هنوز خیلی وارد جزئیات سبکی نشدیم. آن جایی که تو می‌گویی برای من مهم است که این هویت محل رخدادها را درست حفظ کند، طبیعتاً اگر بخواهیم بحث‌های ساختاری مطرح کنیم، باید به این فکر کنیم که این همچنان یک نوع اصرار بر واقع‌نمایی است یا آن چیزی است که من سر «جدایی نادر از سیمین» در نقدم کاملا توضیح دادم و بعد یک دوره کلاسی با همین عنوان بود؟یعنی این که همه چیز متعلق و محدود به diegesis فیلم

باشـد و در همان دنیای عینی بگذرد. با این تعاریف سـبکی خودت چه طوری مواجه می شـوی؟ یعنی وقتی سر و شکل فیلم دارد معلوم می‌شود، کجا جلوی خودت را می‌گیری، کجا ترمز می‌کنی، کجا می‌گویی دوربینم دارد دخالت می‌کند؟ اینجا مثلاً صـدای تکان‌خوردن درِ حفاظ فلزی خانه پاکو دارد مثل موسـیقی عمل می‌کند و به نظر می‌آید این چیده‌شـده اسـت. احتیاط‌هایی که به نظرم برای ما از دقیق دیدن فیلم‌های آقای کیارسـتمی به یک دلمشـغولی تبدیل شـده و می‌دانم که تو هم در همین قبیله‌ای. تلاش برای پنهان کردن کارگردانی، در این فیلم چه قدر بوده؟

- فرهادی: در فیلم‌های قبلی هم بود، کمتر دیده می‌شد؛ الان چون خیلی راجع به آنها حرف زده شده، من هر کاری کنم، با این دید دیده می‌شـود، یعنی من در کنار کارم مدام انگار که دیده می‌شـوم و سـایه‌ام وجود دارد. تا جایی که آگاهم، آنها را سـعی کردم که نباشـد. مثلا این فیلم اولین بار تصـمیم گرفتم که موسـیقی داشته باشد. با آلبرتو ایگلسیاس هم صحبت کردیم. ولی وقتی فیلم ساخته شد، من فکر کردم نه، این کار را باز نکنم. احسـاس کردم باز از آن چیزهایی اسـت که من را از آن عینیتی که می‌گویی دور می‌کند و با ایگلسیاس کار نکردم. حتی یکی، دو تا آهنگساز دیگر هم بود که قرار بود یکی، دو نت‌های کشیدهٔ موسیقی بگذارند هم صحبت کردیم که آنها هم حتی ساختند، ولی نگذاشتیم در فیلم. نکته اینجاست که من هر کاری که بکنم، این دیده می‌شود که دست کارگردان در کار بوده. تمام تلاشم این است که دیده نشود. در میزانسن، در خود چینش، ولی الان ساختاری که من نوشتم، همه تقریباً می‌دانند که کجا چه اتفاقی می‌افتد. مگر اینکه من بروم سراغ یک سبکی برای فرار از این موضوع و آن وقت مشکل این می‌شود که آن دغدغه من نیست. چیزی که من همیشه گفته ام و شاید باورش سخت باشد، برعکس این که این به نظر می‌آید که من در قدم اول مهندسی‌شده اینها را می‌نویسم، برعکس است؛ من کاملا با ناخودآگاه خودم می‌نویسم و در بازنویسی‌ها ممکن است به صورت پازل، رنگ‌آمیزی‌ها را عوض کنم یا یک نشانه‌هایی را در آنها اضافه کنم یا کم کنم. مثلاً صـحنه ابتدایی فیلم که یک ناقوس‌خانه اسـت و یک سـاعت اسـت که بعد در بازنویسی‌ها اضافه شد. ولی من تلاشم این است که همچنان فیلمساز خودش را بکشد کنار. اما من الان به جایی رسـیدم که هر کاری کنم، این اتهام وجود دارد و نمی‌توانم از آن فرار کنم، مگر این که بروم یک فیلمی بسازم که کاملا برخلاف اینها باشد. موقع تماشای فیلم «مچ پوینت/ امتیاز نهایی» وودی آلن فکر می کردم که او چه زیبا این کار را می‌کند. ولی اگر من چنین کاری انجام دهم، دیگر برآمده از ناخودآگاه من

نیست. تبدیل می شود به محاسبه‌ای که مثلاً خواسته‌ام جور دیگری باشم و غیرقابل پیش‌بینی شوم. متاسفانه تماشاگر نمی‌تواند با این حس فیلم را ببیند که من همه چیز را آگاهانه و محاسبه گرانه، نچیده‌ام. راستش من آرزویم، البته آرزوی محال، این بود که این فیلم با اسم یک کارگردان ناشناخته می‌آمد و می‌دیدم واکنش‌ها چطوری است؛ یعنی هیچ کس نمی‌دانست این را من ساختم، ببینم واکنش‌های واقعی چی بود. چون طبیعتاً الان این طوری است که همه بر اساس پیش‌فرض می‌بینند. در مورد هر دو فیلم «فروشنده» و «جدایی نادر از سیمین» هم همین طور شد. یک پیش‌فرضی به‌نام فرهادی وجود دارد و همه چیز از مسیر آن دیده می‌شود.

- پوریا: چه کاری در فیلم آلن مورد نظرت بود؟

- فرهادی: در ساختارش شکل های مختلفی را کنار هم می نشاند. از صراحت مفهومی پرهیزی ندارد که اولش آن توپ تنیس را نشان دهد، بعد آن حلقهٔ طلای پیرزن را نشان دهد با یک حرکت مشابه توپ روی تور که حلقه هم به لبه ای می‌خورد و برمی‌گردد. یا یکدفعه وسط فیلمی که دارد با ساختار خیلی رئال می‌رود جلو، روح یکی، دو آدم بیایند و با شخصیت مرد اصلی فیلم صحبت کند. در حقیقت یعنی شکستن همان فضای عینی که می‌گویی.

- پوریا: حتی اگر هم این جدایی از ساختار مطلوب خودت اتفاق بیفتد، به هر حال یک رفتار عکس‌العملی است. انگار به تماشاگر و به ویژه به منتقد که به برداشت های ژنریک عادت دارد و مدام فیلمساز را به خودش ارجاع می‌دهد، می‌گویی ببین! من فقط این طوری نیستم، می توانم این شکلی هم باشم!

- فرهادی: یک چیزی که الان به آن رسیده‌ام و برایم باارزش است، این است که من از اینجا به بعد آن باید کارهایی را انجام دهم که خودم دوست دارم در آن آزمون و خطا کنم. اگر در این خط حرکت کنم و فقط کارهایی کنم که اطمینان دارم موفق در می‌آید، این محکوم به شکست است. باید بروم و بپرم در یک استخری که عمقش را نمی‌دانم چه قدر است. نیاز دارم گاهی شکست بخورم، گاهی دوباره برگردم، اینکه همه چیز را یک جوری فرض کنیم که آخرش موفق شود و بشود موفقیت‌های فیلم‌های قبلی‌ات را تکرار کنی، این شروع این است که من مسیر را اشتباه بروم.

- پوریا: مثل آن کاری که تو در شماره 500 مجله فیلم کرده بودی. پرسیدی آرزو داشتید کدام فیلم یا سکانس سینمای ایران را شما ساخته بودید؟ و همه جواب‌هایی داده بودند بر اساس نتایجی که فیلم‌های مورد آرزویشان گرفته بود. اما تو یک جور لذت در لحظهٔ فیلمسازی را مطرح کرده بودی؛ مثل کنار دوربین ایستادن و در جایگاه فیلمساز، دیدن آقای عزت انتظامی در نقش مش حسن که گاو را می‌شوید. این برای من تناقض خیلی جالبی دارد: در همان فیلمسازی که بیشترین میزان نتایج را در سینمای ایران گرفته، دارد نتیجه‌گرا نبودن و لذت از خود کار را پیشنهاد می‌کند. این چیزی که راجع به آزمون و خطا می‌گویی هم همین طوری است. می‌گوییم اگر همیشه روی آن بنایی که ساختم بروم بالا که کار مهمی نمی‌کنم، چه استفاده‌ای دارم می‌کنم از این جایگاه و موفقیت‌ها؟

- فرهادی: البته نه این که بروم کار عجیب و غریبی بکنم، ولی تمام تلاشم را می‌کنم. البته این که بدانم یا تمام ذهنم درگیر این باشد که نتیجه‌اش چه می‌شود، جدابیت و لذت کار را از بین می برد. من حتی سر این فیلم یادم است که به تهیه‌کننده‌ها گفتم می‌شود در قرارداد من بنویسید که فیلم به هیچ فستیوالی نرود؟ این یک آزادی حسی در کار به من می‌دهد. دلم می‌خواست به لحاظ روحی در این سن بروم در یک روستایی کار کنم. منظورم از روستا این است که یک جور حس نوستالژیک نسبت به آن داریم که دِهی است و یک میدانی دارد و بعدازظهرها همه می‌آیند آن جا می‌نشینند و حرف می‌زنند و همه همدیگر را می‌شناسند و عروسی را در خانه می‌گیرند؛ و دوست داشتم در یک مزرعه بروم و کار کنم. ممکن است برای بقیه یک مقداری عجیب باشد که یک فیلمسازی به این دلیل برود یک قصهٔ این طوری بسازد، ولی دوست داشتم که این نوع کار را انجام دهم. از فیلمساز بزرگی، نمی‌دانم کوروساوا یا برگمان که هردویشان تعداد زیادی فیلم ساختند، پرسیدند چرا این همه فیلم ساختی؟ این همه فیلم ساخته که موفق بوده است. جوابی که می‌دهد، خیلی جالب است. می‌گوید من هر باری که می‌سازم، می‌گویم نشد، دفعهٔ بعد درستش می‌کنم. این کلید داستان است. اگر خود فیلمساز خیلی مطمئن باشد که نتیجه درست همانی است که فکر می کرده و بگوید شد، به نظر من دیگر میلی ندارد به کار کردن. تو می‌خواهی بگویی یکدفعه من بروم یک فیلمی بسازم در یک فرهنگ دیگر که آدم‌های آن فرهنگ با آن ارتباط برقرار کنند به‌عنوان یک فیلم از خودشان. این که می‌شود یا نمی‌شود، این خودش آزمون و خطاست.

ارجاع ها و لذت خود فیلمساز

- **پوریا: آقای کیارســـتمی این جمله را می‌گفت و نقل می‌کرد که «فقط احمق‌ها تغییر عقیده نمی‌دهند» و خیلی‌ها از جمله باید اقرار کنم که در دوره ای حتی خود من این را به این معنا می‌گرفتند که این یعنی بی‌ثباتی. بعدتر دانســـتم که اولاً این تغییرها در زمینه های اصـــولی که ایشـــان برای خودش داشـــت، اتفاق نمی‌افتاد. ثانیاً باید این را در مقابل نوع مضـــحکی از ثبات بگذاریم که من مثلا نوشـــته‌های 15 ســـال خودم را وحی مُنزل بدانم و بگویم هیچ وقت اشـــتباه نکرده‌ام. این طوری که من آدم متوقفی خواهم بود. آن تغییر به این معنا که گاهی کارهای قبلیمان را درســـت ندانیم و بخواهیم آزمایش جدیدی را تجربه کنیم، می تواند تلاش برای رو به جلو بودن باشد.**

- فرهادی: یکی از تجربه های من در این دو فیلم اخیر، ارجاعات بوده. برای خودم خیلی لذت‌بخش است. از فیلم «فروشـــنده» قدرت و لذت ارجاع را فهمیدم. یعنی وقتی یک فیلم به من یک آدرسی می‌دهد که می‌روم در یک جای دیگر و یک چیز بزرگ‌تر را کشف می‌کنم، خیلی دوست دارم. در فیلم «فروشنده» این ارجاع خیلی روشن بود به فیلم «گاو». اینها انگار دنیای فیلم را بزرگ‌تر می‌کردند برای کسانی که علاقه‌مند بودند.

- پوریا: ارجاع به «قیصر» اصلا در ذهنت نبود؟

- فرهادی: نه، اصلاً فکر نمی‌کردم که کسانی این مقایسه را انجام دهند. بعد از اکران فیلم پیش آمد. هیچ اصراری هم ندارم. همه این ارجاعات را متوجه نمی‌شوند. در تمام دنیا این منم که بیشتر از همه این فیلم ها را می‌بیند و من هم باید هر دفعه از یک چیزهایی در آن لذت ببرم. اینجا در فیلم «همه می‌دانند» ســـعی کردم ارجاعات مثل فیلم «فروشنده» مستقیم نباشد. اینجا خیلی ارجاعات به ادبیات دراماتیک است و به سینما، ولی اسم فیلمی را تو نمی‌توانی به راحتی بیاوری، یا اسم نمایشنامه‌ای را. چون مستقیم نیست. در کاراکترپردازی و کار با بازیگران این ارجاعات خیلی کمک کرد. مثلاً یکی از چیزهایی که در فیلم خیلی انرژی برد، رابطهٔ دختر و پدر است. همهٔ مردها در این فیلم دختر دارند. حتی آن پلیس سابق که نقش کوتاه دارد، یک دختری دارد که می‌بینیم دخترش دارد می‌رود سفر. گابریل یعنی همانی که کار منجر به گره اصلی فیلم را انجام می‌دهد و آن دختربچه را دزدیده، خودش یک دختر دارد. آله خاندرو دختری دارد که بزرگش کرده و پاکو هم دختری دارد.

- پوریا: و در مورد خاص پاکو که بعدتر هم به آن می پردازیم، این بحث هم قابل طرح است و در طول تماشـــا که معمولاً نقد به حس های این فرآیند توجه نمی‌کند، بیننده مدام به این که او دختر دارد و ندارد، فکر می کند. این که حتی در بحث مالکیت دختر هم تردید وجود دارد.

- فرهادی: بله. در ادامه، فرناندو هم یک دختر دارد و شـاید از همه مهم تر، این که آنتونیو سـه دختر دارد برایم تداعی کنندهٔ شـخصـیتی مثل لیر بود که سـه تا دختر دارد و همه زمین و ارثش را می‌بخشـد و همه را به باد می‌دهد و حالا تبدیل شـده به یک آدم احمق. اصـلاً پردازش این کاراکتر هم به لحاظ ظاهرش، هم تیپ اش و هم خود بازیگر که روی این نقش (لیر) کار کرد، همه بر همین مبنا بود. این اجرا برایم لذت‌بخش بود. یا ریکاردو دارین برای درآوردن نقشـــش، نقش آدمی مثل آله خاندرو که پر از تردید اســـت و از انفعال خودش بیزار است، چون کاری نمی‌تواند بکند، باید روی جنبه های هملت‌وار او کار می کرد. الان دیگر اینها برایم چالش است و لذت دارد.

- پوریا: اینها را به خود بازیگران می گفتی؟

- فرهادی: بله. در تمرین ها و در درک و اجرای نقش خیلی کمک می کرد. ارجاعاتی از این دســـت که خیلی ریز هسـتند یک کم زمان می‌برند. شـاید به این دلیل اسـت که این فیلم و فیلم «فروشـنده» زمان شـان یک مقدار بیشـــتر اســـت، چون خود این ارجاعات یک کم زمان فیلم را بیشـــتر می‌کند. در ســـطح اولیه، ادامهٔ کارهای قبلی اسـت، ولی چیزی که در زیرمتن دارد گسـترش پیدا می‌کند، از نوع دیگری اسـت. این تجربهٔ کار این طوری است؛ حالا برخی موفق درمی‌آید و برخی هم نه. یک چیزی که گفتی و جالب بود، بحث مالکیت اسـت. چه در چیزهای مادی، چه در چیزهای عاطفی. خیلی بحث پیچیده‌ای اسـت. من یک بار یک کتاب از اریک فروم در دوره دانشـــجویی‌ام خواندم که رو یا پشـــت جلدش نوشـــته بود «عشـــق، فرزند آزادی اسـت»؛ و من نمی‌فهمیدم آن موقع. بعدها متوجه شـدم این دیدگاه یعنی چه. تو عاشـق چیزی باشی، ولی مالکش نباشی. پاکو عاشق یک زنی باشد که مالکش نیست. پدر دختری باشد که مالکش نیست. الان و از این منظر ما دو تا قصه داریم در این فیلم. قصهٔ یک زمینی که متعلق به یک خانواده‌ای بوده، ولی یک نفر دیگر روی آن کار کرده و انگور پرورش داده. قصـــهٔ یک دختری که متعلق به مرد دیگری بوده، ولی یک خانوادهٔ دیگر او را بزرگ کرده و پرورش داده. این دو قصه در کنتراست دارند می‌روند جلو، یعنی آن نسبتی

که آله خاندرو با دخترش دارد، پاکو با زمین اش دارد. تعبیر آله خاندرو که دختر را یک هدیهٔ خداوند فرض می‌کند، در مورد زمین پاکو هم می تواند معنا بدهد.

خودقهرمان سازی پاکو و مسائل طبقاتی

- پوریا: و جالب این است که یکی از دست مردی که این داشتهٔ نداشته را پرورش داده، می رود تا آن یکی به دست مرد دیگر برسد. زمین پاکو فروخته می شود تا دختر آله خاندرو به خانواده‌اش برگردد. این مفهوم خیلی فرافرهنگی است. اساساً به زیست انسان و نسبتش با طبیعت وصل می‌شود و محدود به مالکیت فرزند یا دارایی‌ها نیست. در امتداد بحث ارجاع ها، آن مناسباتی که کارکنانِ روی زمین می‌آیند برای اعتراض به فروش مزرعه و بئا متقاعدشان می‌کند که همه چیز سر جایش است، حتی مرا یاد بلندترین داستان آنتوان چخوف یعنی «زندگی من» هم می‌اندازد. اما فکر می‌کنم آن بخش که روی زمین تاکید و کار شده، چه به لحاظ جلوه‌اش و چه به لحاظ زمانی که صرفش شده، کمتر از آن دختر است. حتی تو روی آن بخش که گفته می‌شود پاکو فرزند پیشخدمت و سرایدار این خانه بوده هم زیاد تاکید نمی‌کنی. چرا؟ می خواستی زمینهٔ مضمونی اِختلاف طبقاتی پیدا نکند؟

- فرهادی: در واقع یکی از تم‌های فیلم است، ولی اینها را اگر یک مقدار بیشتر پررنگ می کردم، می‌شد تم غالب. یعنی باعث می‌شد فیلم از این حالت چندمضمونی که هر کس از یک زاویه می‌بیند، دربیاید. آخرش هم تم غالب می‌شود زمینهٔ تمام بحث ها. یعنی با دیالوگ ها می‌رود به یک سمتی که یک تم غالب می‌شود و تو هم کاری نمی‌توانی بکنی. مثل «فروشنده» که در بحث ها تم «غیرت» غالب شد و همه حول و حوش آن حرف می زدند. در «همه می دانند»، یک نکتهٔ پنهان خیلی بر من اثر داشت: یک ضرب‌المثل کوبایی است که این ضرب‌المثل را وقتی شنیدم، خیلی روی نوشتن من تأثیر گذاشت. این ضرب‌المثل می‌گوید ما نمی‌دانیم چه گذشته‌ای در انتظارمان است. خیلی عجیب است. این که ما نمی‌دانیم همیشه دربارهٔ آینده به کار می‌رود. اما این جا حرف از گذشته است. یعنی آن چیزی که دارد پیش می‌آید، آیندهٔ ما نیست، آن گذشته است که دارد برمی‌گردد. و همهٔ آدم های «همه می‌دانند» یک گذشته‌ای دارند که انگار از آن خلاص نشده‌اند. آله خاندرو یک گذشته‌ای دارد که الکلی بوده، تبدیل می‌شود به یک آدمی که خیلی مؤمن است. یادم می‌آید خاویر یک حرف خوبی پیش از فیلمبرداری زد. گفت پاکو که این زمین را می‌فروشد، به نظرت دلیلش چیست؟ گفتم خیلی دلایل مختلفی دارد. به خاطر نجات جان این دختر است، به خاطر

عشـقی که هنوز به لائورا (پنه لوپه کروز) دارد. ولی او با اینها متقاعد نشـد. می‌گفت نه. دلیل اصلی‌اش این اسـت که پاکو همیشـه تحقیر شـده در این خانواده. هنوز در نگاه اش این حس تحقیر شـدن وجود دارد، با این که آن خانواده الان فرسـوده و توخالی اسـت و در خانه‌شـان همه چیز خراب اسـت. می گفت پاکو برای این که یک بار ثابت کند که این دفعه شـــما به من نیاز دارید و من می‌توانم گره از زندگی شـــما باز کنم، این مزرعه را می‌فروشد. در واقع دارد از خودش یک قهرمانی در این خانواده می‌سازد.

- پوریا: عرض کردم که به حس‌های حین تماشا خیلی اهمیت می‌دهم. در طول تماشا یک جایی نزدیک انتها به خودم گفتم وقتی پاکو می‌آید خانه و می‌بیند بئا رفته که قابل پیش‌بینی هم بود یعنی از آن زن با آن کاراکتر انتظار می‌رفت، ممکن اســت تماشــاچی ایرانی بگوید پول زمین را از دســت داد، آن هم که با شوهرش رفت، زنش را هم از دست داد، ولی به نظرم به یک رهایی شبیه رستگاری رسیده. بازی باردم هم آنجا درخشان است و در واقع برای این بازیگران که در سینمای هالیوود هم کار کرده‌اند، خیلی این نوع بازی ویژه و سـخت اسـت. برای این که همیشـه عادت کرده‌اند که حس ها را نشـان دهند و اینجا باید نشـــان‌دادن را پنهان کنند. ولی یک جور رهایی در نوع افتادنش روی مبل و ته-لبخندش حس می‌شـــود. یادآور آن مفهوم اســت که ما بحثش را زیاد در ایران نیاز داریم که کار خیر، کار انســانی، نیاز خود آدم است، نه نیاز آن کسی که به او می‌رسانی.

- فرهادی: من به این جمله فکر نکرده بودم، ولی این چیزی که می‌گویی، عملاً وجود دارد. به نظرم پاکو نیاز داشـــته که یک بار خودش را ثابت کند به این خانواده. در واقع می‌شـــود گفت فیلم تراژدی این آدم است. این آدم کلی قربانی می‌کند و هزینه می‌کند برای رهاشدن از آن تصویری که دیگران از او دارند.

- پوریا: ولی به باور من همان قدر که انگیزهٔ اعادهٔ حیثیت یا کسـب عزت نفس دارد، به همان اندازه به وارستگی درونی‌اش هم منجر می‌شود. یعنی دنیا و آخرت را یکجا برایش دارد.

طرح چند شک و ایراد

- پوریا: یک چیزهایی را می‌خواهم در مورد موقعیت‌ها مطرح کنم که به نظرم خیلی جاها اقتضای پیش روی روایت باعث شده که تو مثلا مَنش‌های فردی پاکو را کمی کمرنگ کردی. مثلا جاهایی که با بئا بلند می‌شود و می‌آید و بئا آن جملهٔ مهم را به آن خانواده می‌گوید که «وقتی از چیزی حرف نمی زنی، معنیش این نیست که تموم شده و رفته پی کارش». خود این دیالوگ محبوب من در فیلم است و شبیه همان

ضرب المثل درخشان کوبایی دربارهٔ سر برآوردن ِگذشته است که گفتی و به گمانم بگذارم برای تیتر این گفت و گو. اما اقتضای درام به نظرم بر فردیت کاراکتر ترجیح داده شده و دومی قربانی اولی. آنجا پاکو مدام دارد به این می‌گوید نه، الان وقت این حرف ها نیست. خب پاکو که یک فردیت توأم با عزت نفس دارد، اصلاً چرا پا می شود و با بئا می‌آید؟ یعنی چه طور نمی‌تواند احتمال بدهد که انگیزهٔ زنش چیست و چه می خواهد بگوید؟

- فرهادی: خیلی جالب است که این را اشاره می‌کنی. در فیلمنامهٔ اولیه بلافاصله بعد از سکانسی‌که با بئا دعوا دارد و زنش به او می‌گوید که تو ساده‌ای و چرا همه چیز را باور می‌کنی، این طور نبود که بلافاصله بیایند خانهٔ آنتونیو. یک زمانی می‌گذشت و بعد که یک مقدار آرام‌تر می‌شدند، می‌آمدند. بعد من آنها را حذف کردم. این سؤال همچنان باقی بود که به پاکو برنمی‌خورد با وجود تحقیری که می‌شود، می‌آید؟ نکته‌ای که نمی‌دانم خودم گفتم یا در صحبت‌هایی با بازیگرها طرح شد، این بود که به نظر می‌آید این آدم این اعتماد به نفس را ندارد، یعنی پاکو مثل یک بچه‌ای است که توجه و نگاه دیگران خیلی برایش مهم است. این که دوستش داشته باشند و آدم خوبی به نظر بیاید، برایش مهم است. در شروع فیلم هم تصویری که از این آدم هم می‌دهیم، یک بچگی و بازیگوشی در آن است؛ آدم ساده‌ای که انگار اعتماد به نفس کافی ندارد.

- پوریا: ولی تو بازیگری برایش انتخاب کرده ای که اقتدار به ظاهرش می‌آید و از همان اول و به ویژه توی عروسی یک جور «لیدر» است.

- فرهادی: آن لیدری که می گویی، به خاطر همان شیطنت اوست. چه در بازیگوشی های هیجانی و چه آن چیزی که فرناندو دربارهٔ محبوبیت قدیمی‌اش پیش دخترهای ده به او می‌گوید. در پایکوبی یا برگرداندن نور به عروسی با آوردن موتور برق، لیدر می‌شود. اما در آن صحنه که اینها بلافاصله می‌آیند و پاکو نمی‌گذارد زنش حرف بزند و او بالاخره حرف هایش را می‌زند، چند تا نکته به نظرم می‌رسد: یکی این که انگار پاکو آمده ببیند آیا واقعاً این بچه‌اش است یا لائوردیا یک دروغی گفته. چون آخر سکانس قبلی یک جایی دچار این تردید می‌شود که نکند زنم راست می‌گوید و همهٔ اینها بازی است. تأکید بئا هم درست بر همین سادگی و زودباوری اوست. انگار آمده که تشخیص دهد آیا این است یا نه. طبیعی است که در جمع مطرح نمی‌کند. اما می‌خواهد ببیند چه قدر می‌تواند واقعیت داشته باشد. وقتی نمی‌دانی طرف به تو راست گفته

یا نه، حتی اگر نتوانی موضوع را در جمع با او دوباره مطرح کنی، می‌روی که دست کم او را ببینی. به چشم ها و صورت او نگاه کنی. اما بئا یک بحثی را مطرح می‌کند که برای پاکو دوست‌داشتنی نیست، یعنی ورود زنش به رابطهٔ او با لائوراست. در همهٔ طول فیلم داشتم فکر می‌کردم این آدم به دلیل گذشته‌ای که داشته در این خانواده، همیشه یک احساس دم در بودن دارد. یعنی ما در میزانسن‌ها وقتی جمع هستند، او را کمتر دیده ایم که بیاید توی خانهٔ آنتونیو. انگار همیشه دم در ایستاده، انگار در این خانواده پذیرفته نشده است؛ و این را در انتها به او می‌گویند که تو عضو این خانواده نیستی. این است که شاید آزارش می‌دهد. بعد تصمیمش را گرفته که مزرعه را بفروشد و شاید از این نگاهی که دیگران دارند، به این بهانه بتواند نجات پیدا کند. این صحنه، جایی است که دیگر می آید و سر میز می‌نشیند. با آنها غذا نمی‌خورد اما همین آمدنش هم مقداری در جهت کسب اعتماد به نفس از دست رفته‌اش عمل می کند. یعنی این طور نیست که در این صحنه کاملاً منفعل باشد و هیچ کنشگری نداشته باشد. در کلام، ظاهراً این طور است چون بئاست که حرف می‌زند. اما در میزانسن و در زیرمتن، نیست. شاید انتظاری که می‌گویی از اقتدار این آدم داری، به همان سوابق و ظواهر باردم برگردد. اما شخصیت پاکو جور دیگری پرداخت شده.

- پوریا: این ظواهر بازیگرها مهم است و در ادامه اش، یک بخشی از فرامتن و نسبت خود بازیگرها هم مهم یا لااقل جالب است. به هر حال هر بیننده‌ای پیش از دیدن فیلم به این فکر می کند که آیا باردم و کروز نقش زن و شوهر را دارند؟ بعد می‌بیند که نه؛ اما خبرهایی بوده. بعد یک ریکاردو دارین که از یک فیلم اسکارگرفتهٔ آرژانتینی (فیلم «رازی در چشمانشان») در جهان معروف‌تر شده، بیاید و آن طرف ماجرا قرار بگیرد.

- فرهادی: ولی کاربردش در دل فیلم، برای من مهم تر است. در واقع باعث می‌شود که وقتی تماشاگر فیلم را می‌بیند و این دو تا را می‌بیند و می‌گوییم اینها در گذشته یک رابطه‌ای داشتند و اشاره می‌کنیم، احتمال این را بپذیرد، چون در دنیای واقعی این رابطه را دارند و تماشاگر آن گذشته را راحت‌تر می‌پذیرد. شیمی بازیگران هم توی قاب تصویر و هم از اطلاعات بیرونی تماشاگر مربوط به زندگی واقعی شان، کار خودش را می کند.

- پوریا: من فکر می‌کنم بخش اشارهٔ جزء به جزء لائورا دربارهٔ اتفاقات آن شب مسیر فرودگاه، غیرضروری است. می‌تواند فقط به پاکو بگوید آن شب یادت است؟ و بعد ماجرای ایرنه را بگوید. چرا

آن قدر تمام جزئیات را می‌گوید؟ این حس به وجود می‌آید که اینها دارد برای تماشاگر گفته می‌شود؛ نه به ضرورت درام.

- فرهادی: نکته‌ای وجود دارد: این جا قرار است چیزی گفته شود که تماشاگر انتظارش را ندارد. تو اگر این را خیلی ضربتی و کوتاه انجام دهی، یک کم به سمت یک کلیشهٔ هندی می‌رود یا برای الان بگوییم سریال ترکی می‌شود که یکدفعه بیاید و این راز را برملا کند. با این نوع بازی، با این نوع میزانسن و با این نوع دیالوگ‌ها، تماشاگر قبل از آن که او به زبان بیاورد، در طول این دیالوگ‌ها می‌رسد به آن جمله. یعنی اگر آن جملات نبود و این یکدفعه می‌گفت این دختر تو است، کیفیتی است که به ساختار فیلم نمی‌خورد. یک حالتی پیدا می‌کند که انگار باید موسیقی روی آن می‌گذاشتیم . انگار بخواهیم شوک ایجاد کنیم. این مقدمه‌چینی یک مقدار باعث شده که از این حالت دور شود، ولی در آن هیچ اطلاعات جدیدی نیست که بخواهد برای تماشاگر بگوید و ما نمی‌دانستیم. بیشتر یک فضاسازی است برای آن جمله. حتی آن جمله را هم یک طوری ادا می‌کند که خیلی رودررو و مستقیم نمی‌گوید، خیلی زیرلبی می‌گوید.

- پوریا: مثل آن دو تا بوق ماشین همزمان با دیالوگ حالا مشهور «یه پایان تلخ بهتر از یه تلخی بی‌پایانه» در «دربارهٔ الی» که بعدش هم احمد (شهاب حسینی) زیرلبی می گوید «قشنگه». طوری که یعنی به نظر نیاید...

- فرهادی: به نظر نیاید که مهم است.

- پوریا: جایی که روسیو دختر فرناندو و خواهر بزرگ تر می‌رود طرف رودخانه برای دیدن شوهرش که خیلی ناگهانی است. نمی خواهم بگویم باید مقدمه می داشت. کاملاً می فهمم که این جا تو با نوعی روایت دانای کل که به همه جا سرک می کشد، نجات پیدا کرده‌ای. نجات از آن اتهامی که دربارهٔ «جدایی نادر از سیمین» مطرح می‌شد که چرا زمین خوردن راضیه را نشان ندادی یا در «فروشنده» که می گفتند چرا آمدن سجادی حسینی به توی خانه را در شب حادثهٔ اصلی نشان ندادی. این جا انگار ساختار روایی تو از همان منظر دانای کل کاملاً دارد مسیر خودش را می‌رود و یک جا می‌گوید خیلی خوب، حالا می‌خواهم نشانت دهم کی ها دختر را دزدیدند. اما باعث می شود به قول آقای کیارستمی، یک جور حس گروگان گرفته‌شدن داشته باشیم. یعنی الان فرهادی اختیار کرد و این را به ما نشان داد. چرا این جای فیلم؟ چون او این طور خواست.

- پوریا: شاید اگر من فیلم‌های قبلی‌ام را نساخته بودم، یعنی فیلم اولم بود، این را در فیلم نمی‌دیدی. چند تا چیز را نمی‌دیدی. یکی این که یک موبایلی ببینی که اس‌ام‌اسی می‌آید که دخترتان پیش ما است، اگر به پلیس بگویید، کشته می‌شود. آیا اصلا تصوری داری که فرهادی فیلمی بسازد که چنین مسیری در آن باشد؟ یکی آن صحنه که می‌رویم دزدها را می‌بینیم، یکی آن صحنه که پاکو پول را می‌برد. می‌توانستیم اصلاً نبینیم و برود با بچه برگردد. ما می‌توانستیم حدس بزنیم چه اتفاق افتاده. می‌توانستیم اصلا گروگانگیرها را نبینیم، همان طور که خود دزدیدن دختر را ندیدیم. شاید اگر من فیلم‌های قبلی را نساخته بودم، این طوری پیش می‌رفتم؛ با حذف بیشتر. ولی به مرور فهمیدم که وقتی اینها را حذف می‌کنیم، فیلم که تمام می‌شود، مسیر گفتگوها دربارۀ فیلم می‌رود به سمت این چیزها که مهم نیستند. واقعاً مهم نیست که گروگانگیرها چه کسانی بودند، چون این وقایع باعث می شود اعضای این خانواده و پاکو درست تر همدیگر را بشناسند و جایگاه های تازه ای برای هم پیدا کنند و گذشته هایی رو و عیان شود. نه این که تمام هدف، گره گشایی معمایی و پلیسی باشد. این قدر در فیلم های گروگان گیری این سوال برجسته شده که تصویر عجیب و مخوفی از گروگان‌گیران در ذهن ما ساخته شده. حالا این جا بهتر است نگوییم گروگان‌گیران، چون اصلاً شبیه آن تصویر نیستند. اگر نشان شان نمی دادم که چه آدم های معمولی و ساده ای هستند و چه انگیزۀ ساده ای دارند، در ذهن تماشاگر که مدام دنبال جواب این سوال است، تصویرهای غریبی ساخته می شد. فیلم فدای این چیزها می‌شد که سوال ما دربارۀ هویت بچه دزدها بی جواب ماند.

- پوریا: اتفاق تازه ای است در ساختار فیلم های اصغر فرهادی. این میزان نمایش دادن و پرهیز از حذف. بابت این که آن نشان داده نشده‌ها در ساختار حذفی روایت، مهم‌تر تلقی می‌شد...

- فرهادی: در حالی که وقتی نشان شان می دهیم، می بینیم خیلی چیزهای مهمی نیستند. من سعی کردم در کوتاه‌ترین زمان، این چیزها را ببینیم که تماشاگر وقتی فیلم تمام شد، انرژی‌اش را صرف این نکند که چه کسی این دختر را دزدید. نشان دادیم چه کسی دزدید؛ به لحاظ روانی چرا به نظر می‌آید که این صحنه‌ها را که ما می‌بینیم، یک مقدار عجیب است. در واقع از خودمان می‌پرسیم در فیلم فرهادی داریم این را می‌بینیم؟ فرهادی و اسلحه؟ چون دزدیدن دختر در ذهن ما آن قدر کار مهیبی است که ما تصور می‌کنیم وقتی عاملان اش را ببینیم، آدم‌های یک باند عجیب‌اند و آن بریدۀ روزنامه‌ها در شروع و اصرار آنها به این

که همه فکر کنند بچه دزدهای حرفه ای باز یکی دیگر را برده‌اند، این تصـــور را تشـــدید هم می‌کند. اما در عوض می‌بینیم دو تا آدم بدبخت و بیچاره‌اند. خلاف پیش‌بینی ماست. این یک نکته.

نکته دیگری که داشتند خود این ماجرای شخصیت‌پردازی گابریل، شوهر روسیو یعنی دختر فرناندو بود. آن هم برایم جذاب بود که این جا هم باز دوباره رابطهٔ پدر و دختر را مطرح کنیم. خود گروگان گیر یک دختری دارد که در واقع برای نگه داشـتن خانواده اش و داشـتن آن دختر، دسـت به این کار می زند. آن هم برایم جذاب بود.

- **پوریا: بر اســـاس این نکتهٔ زندگی شـــخصی ــ که خودت دو دختر داری- تمام مردهای فیلم را دختردار و قابل درک ترسیم کردی!**
- فرهادی: (با خنده) شاید. می تواند ربط ناخودآگاه داشته باشد.