بسم الله الرحمن الرحیم

# در مذمت بی‌صفتی!

محمدرضا شهبازی
نویسنده و روزنامه نگار

دوربین زوم کرده است روی دست مراد بیک. روی دستش که نه، روی انگشتش. انگشتی که دارد ماشه را لمس می‌کند. می‌شود همینجا دکمه توقف را زد و چند بند درباره همین یک بند انگشت نوشت. می‌توانید بگذارید به حساب جوگیری! می‌تواند بگویید چون این مطلب قرار است در یک ویژه نامه پاسداشت منتشر شود، دارد پیازداغش را بیشتر می‌کند. اما باور کنید اینطور نیست. واقعا خود من این کار را کردم. کلی به همین یک صحنه خیره شدم. به انگشتِ روی ماشه مرادبیک. به آن انگشت ایلیاتی. به انگشتی که داد می‌زد صاحبش بچه بیابان است. و به این فکر کردم که چرا در سینما و تلویزیون ما سی سال بعد از روزی روزگاری، فیلمسازها خجالت نمی‌کشند از اینکه شخصیت روستایی فیلمشان، انگشتش که هیچ، حتی صورتش هم آفتاب سوخته نباشد؟ چطور می‌توانند فیلمی بسازند که زبری و خشونت پوست دست شخصیت روستاییشان از توی لنز نزند بیرون؟ چطور شرم نمی‌کنند که رزمنده نقش اولشان در خط مقدم و وسط عملیات هم فرق موهایش سرجایش است و یک تار اینور و آنور نشده است؟ چطور امرالله احمدجو حواسش بوده که اگر قرار است در یک پلان انگشت مرادبیک را روی ماشه نشان دهد، آن انگشت باید خطها و ناخن و پوست و رنگِ انگشت یک بیابانی را داشته باشد، اما خیلی فیلمسازها اگر درباره زلزله هم فیلم بسازند، نیروهای امدادی نقش اول فیلمشان را بعد از یک هفته با موهای آب و شانه شده و لباسی که خط اتویش از بین نرفته از زیرآوار می‌کشند بیرون؟ چرا اینطور می‌شود؟ «چون هرکاری حساب و کتاب دارد».

تا اینجا می‌خواستم بگویم که اگر قرار باشد درباره روزی روزگاری حرف بزنیم، میشود درباره پلان ماشه چکاندن مرادبیک هم کلی حرف زد و گفت که گرفتن همچین پلان ساده‌ای هم به قول صفرعلی «حساب و کتاب دارد». اما آن چیزی که حقیر را عاشق روزی روزگاری کرده است این جزئیات نیست، بلکه همان حرف صفرعلی است.

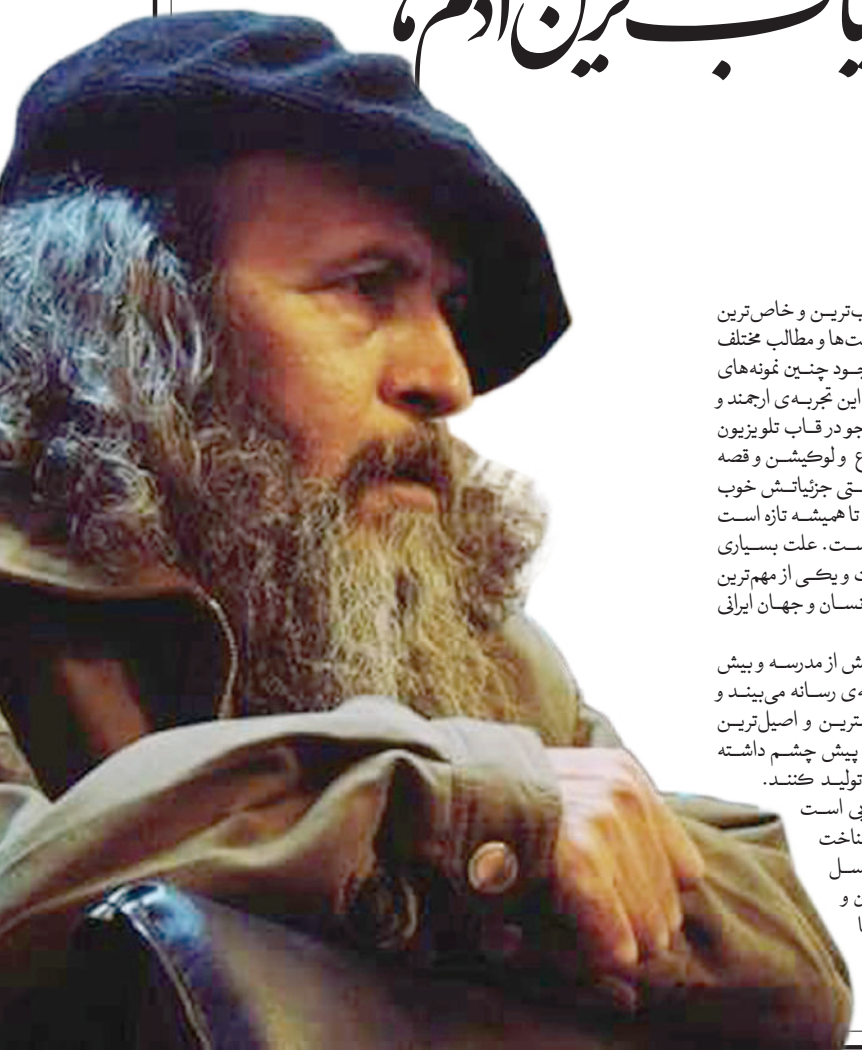
«صفرعلی» سوزنش گیر کرده بود روی «هرکاری حساب و کتابی دارد». اگر مرادبیک شاکی می‌شد که چرا وقتی فهمیدی خالو شعبان همان قلی خان است، به من نگفتی؟ صفرعلی میگوید «۶۰ ساله روی زمین کسی قلی خان را لو نداده، من لو بدم؟ نه عمو، هرکاری حساب و کتابی داره». اگر نسیم بیگ می‌خواست کارخانه‌ای را که مرادبیک دزدیده بردارد و ببرد، صفرعلی مانع می‌شد و از لزوم پایبندی به قوانین دار و دسته می‌گفت و اینکه باید گوش به فرمان سردسته بود و «هرکاری حساب و کتابی دارد». حالا گیرم دیگر دسته‌ای وجود نداشته باشد و همه پخش و پلا شده باشند و اصلا خود سردسته معلوم نباشد کدام گوری است! فرقی ندارد. حرف صفرعلی همان است که گفت. از نظر او دار و دسته پخش و پلا و بدون سردسته هم حساب و کتاب دارد. فرقی ندارد دزد سرگردنه باشی، چوپان باشی، رنگرز باشی، رعیت باشی یا... . هرکسی که باشی و کارت هرچه که باشد، باید بدانی که هرکاری حساب و کتاب دارد. دزدی هم حساب و کتاب دارد، آب بستن به باغ حساب و کتاب دارد، نان و نمک خوردن، رفتن سرچاه و آب کشیدن، سطل را گذاشتن زمین و دور شدن از سرچاه وقتی یک زن دارد می‌آید سمت چاه تا آب بردارد و خلاصه همه چیز حساب و کتاب دارد.

روزی روزگاری در مذمت بی صفتی است. در مذمت «بی‌خیال بابا» و «آه... چقدر گیر میدی»ست. در دنیای روزی روزگاری باید حواست به قواعد باشد. می‌خواهی دزد باشی باش، اما فکر نکن سرگردنه ایستادن و ملت را لخت کردن همینطور الکی است. به قول حسام بیگ «چه معنی داره دزد توی چادر بخوابه؟»

ما که سنمان قد نمی‌دهد اما قدیمی‌ها می‌گویند با اینکه قبلا تعداد چاقوکش‌ها بیشتر بود، اما تلفات ناشی از چاقوکشی کمتر بود. بین خودمان بماند، در گوشی عرض کنم ما خودمان یک پیرمردی در فامیل داشتیم که شغل دومش لات بازی و چاقوکشی بوده در جوانی. یکبار که خاطرات چاقوکشی‌اش را تعریف می‌کرده به قواعد چاقوکشی اشاره می‌کند. به اینکه قرار نیست اگر چاقو دستت بود در اولین حرکت فرتی چاقو را فرو کنی در سیراب شیردان طرف مقابل! اصلش چاقو بیشتر برای این بوده که اول دعوا یک خطی روی خودت بیاندازی و خونی بدوانی روی صورتت و طرف را بترسانی تا حساب کار دستش بیاید که این یارو به خودش هم رحم نمی‌کند ببین با ما چه خواهد کرد! بعد اگر کار به جاهای باریک رسید و لازم شد چاقو را بزنی به طرف مقابل، حالا هم نباید همان اول فرو کنی توی قلب طرف! جا دارد! حتی اگر طرف را اجیر می‌کردند که برود یکی را با چاقو بزند، بسته به اینکه قرار است طرف چقدر توی خانه بخوابد و از زندگی ساقط شود، معلوم می‌شد که چاقو باید کجایش فرو برود. اما الان وسط خیابان به طرف میگویی «داداش بوق نزن راه بسته اس»، دو دقیقه بعد باید خودت بوق بزنی تا راه باز شود و بتوانی برسی بیمارستان و چاقو را از وسط ستون فقرات در بیاوری! قبلا اینطوری بوده چون «هرکاری حساب و کتاب دارد».

روزی روزگاری در مذمت بی صفتی است. بی‌صفتهایی مثل «مخور» که ابتدا در دار و دسته مرادبیک بود اما سربزنگاه آمد طرف حسام بیگ و مرادبیک مجروح را دنبال کرد تا خلاصش کند. و مدتی بعد گذاشت دنبال حسام بیگ زخمی تا او را خلاص کند. خدا رحم کند به ما در برابر مخورهایی که حالا شده‌اند مدیر، شده‌اند کاسب، شده‌اند راننده، شده‌اند خبرنگار و هنرمند و رئیس و زیردست و کارمند و حتی شده‌اند رفیق! خدا رحم کند خودمان مثل مخور بی صفت نباشیم. خدا به همه رحم کند.

# یکی از کمیاب‌ترین آدم‌ها



علی محمد مؤدب
شاعر و مدیر موسسه شهرستان ادب

درباره روزی روزگاری، به‌عنوان یکی از ناب‌ترین و خاص‌ترین تولیدات تلویزیون ایران، بارها در یادداشت‌ها و مطالب مختلف گفته‌ام و نوشته‌ام. دریغ است که با وجود چنین نمونه‌های اصیلی چرا تولیدکنندگان و برنامه‌سازان از این تجربه‌ی ارجمند و گران‌سنگ استفاده نمی‌کنند. امرالله احمدجو در قاب تلویزیون لحظاتی ابدی آفریده است. انتخاب موضوع و لوکیشن و قصه و همه چیز عالی است. هر اثر هنری‌ای وقتی جزئیاتش خوب پرداخت شود، به زبان و بیانی می‌رسد که تا همیشه تازه است و معنا دارد. و روزی روزگاری چنین اثری است. علت بسیاری از بحران‌های فرهنگی ما بحران هویت است و یکی از مهم‌ترین دلایل بحران هویت در نسل جدید، غیبت انسان و جهان ایرانی در رسانه است.

سوگ‌مندانه باید گفت انسان امروز، پیش از مدرسه و بیش از خانواده و مسجد و محله، خود را در آینه‌ی رسانه می‌بیند و می‌شناسد. تأمین‌کنندگان محتوا باید بهترین و اصیل‌ترین نمونه‌های موجود در کارنامه‌ی تلویزیون را پیش چشم داشته باشند تا بتوانند کاری بومی و درست تولید کنند.

امرالله احمدجو یکی از کمیاب‌ترین آدم‌هایی است که در این حوزه کار کرده است و شناخت دقیق ارزش آثار او می‌تواند راه‌گشای نسل نو، تأمین کنندگان محتوا برای تلویزیون و صیقل‌دهنده‌گان آینه‌های قدی قوم ما باشد. عمرش دراز باد و توفیقاتش روز افزون.

پنج عنصر مهمی که امرالله احمدجو را متمایز می‌کند

# وقتی از امرالله حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم؟

امیرحسین مجیری
روزنامه نگار

فقط یک فیلم سینمایی ساخته و چهار سریال. خودش می‌گوید نگارش فیلمنامه‌ی یکی از سریال‌هایش ۶۱ سال طول کشیده! احمدجو را با «روزی روزگاری» می‌شناسیم. اما چه چیزی باعث می‌شود انسانی با این تعداد محدود اثر، هویت مشخصی در ذهن ما پیدا کرده باشد؟

## بیابان

«وقتی چهار ساله بودم پدرم یک بار تفنی من را به صحرا برد و عشق به صحرا در من ریشه دواند... با خودم عهد کردم که اگر روزی فیلمی بسازم قطعا درباره‌ی آن صحرا خواهد بود». بیابانی که احمدجو دوست دارد فیلم‌هایش در آن بگذرند (بیابانی نزدیک روستای «بیاب» از توابع میمه که محل تولد اوست) به عنوان اصلی‌ترین عنصر کارهای او شناخته می‌شود. مثلا وقتی احمدجو به شکیبایی پس از روزی روزگاری، پیشنهاد بازی در سریال بعدی‌اش را می‌دهد، شکیبایی با خوشحالی می‌گوید: «آخ جون بیابون!» احمدجو می‌گوید این بیابان را به خاطر شکل مناظرش، پستی-بلندی‌ها و سایه‌روشن‌هایش دوست دارد. بهشت و خلوتگاه او که البته حالا دیگر شکل سابقش را ندارد. کوه «کرچ» (کله‌قندی پس‌زمینه‌ی بنه‌ی خاله لیلا) هم در کنار بیابان، از علاقه‌های احمدجو است.

## زبان محلی

«هروقت از لهجه سوءاستفاده شد تماشاگر عکس‌العمل تند نشان داده است... لهجه‌ای که من در کارهایم استفاده می‌کنم متعلق به قومیت و جغرافیای خاصی نیست». زبان که به نظر احمدجو، «شاخص‌ترین وجه فرهنگی هر قومی» است، نقش پررنگی در کارهایش دارد. استفاده از لهجه‌ی محلی در سریالی که رگه‌های طنز هم داشته باشد، راه رفتن روی لبه‌ی تیغ است. اما زبان محلی شخصیت‌های فیلم‌های احمدجو علاوه بر این که بار طنز داستان‌ها را به دوش می‌کشد، نشانه‌ی پیوند داستان‌های او (که ظاهری تاریخی دارند اما در تاریخ خاصی رخ نمی‌دهند!) با گذشته و فرهنگ ملی هستند.

## صراحت و طنز

«من در روستا به دنیا آمدم. جایی که داستان‌گویی، خاطره‌گویی و طنز، بخشی جدی از زندگی بود». احمدجو بعد از انتقادات پزشکان به سریال «در حاشیه» مهران مدیری، تندوتیز به میدان آمد و از پول‌دوستی اکثر پزشکان و انتقادناپذیر بودنشان حرف زد. این نمونه‌ای از صراحت احمدجو بود. این را بگذارید کنار این که در داستان‌های احمدجو حتما یکی دو آدم -به قول خودش- «خل‌وضع» وجود دارند. احمدجو آدم شوخ‌طبعی است و همین در قصه‌هایش تاثیر دارد. آدم خوب‌های داستان‌هایش را با برجسته کردن صفات کودکی‌شان نشان می‌دهد و آدم بدها را با عدم تعادل روانی. در واقع احمدجو با این طراحی شخصیت‌ها، حرف‌هایش را طنزآلود اما صریح بیان می‌کند.

## فولکلور

«در روستا برای هرکاری آیینی وجود داشت. تعزیه‌ی محرم، جشن مراحل کشاورزی، جشن‌های ازدواج، ازدواج برای گوسفندان، مراسم نوروز. امروز این آیین‌ها از میان رفته است». احمدجو دل‌بسته‌ی مراسم‌های سنتی مردم است و در فیلم‌هایش سعی می‌کند این چیزها را تمام و کمال نشان دهد.

## اخلاق

اخلاق را مبنای اصلی تمام کارهایش می‌داند. کسانی که از نزدیک با او در ارتباط بوده‌اند هم این را می‌گویند که اخلاق برایش اهمیت زیادی دارد. احمدجو آدم ساده و بی‌آلایشی است. وقتی خبرنگار به او می‌گوید از خودت تعریف کن، فقط می‌گوید: «مخلص همه هستم» و وقتی از او می‌پرسند چرا دیگر سریال نمی‌سازد، می‌گوید وای که چقدر دوست دارم سریال بسازم، اما نمی‌دانم از کجا باید پیگیر شوم!

# نگاهی به کارنامه کوتاه اما ارزشمند امرالله احمدجو

نرگس خانعلیزاده
روزنامه‌نگار

## همه فرزندان من

کارنامه امرالله احمدجو از آن مصداق‌های بارز ضرب‌المثل کم‌گوی و گزیده‌گوی چون در است. در واقع از دهه شصت تا به امروز، تعداد فیلم‌های احمدجو به تعداد انگشتان دو دست هم نرسیده است اما همین تعداد هم برای نشان دادن هنر و توانایی حرفه‌ای‌اش در عرصه فیلم‌سازی و فیلنامه‌نویسی کافی است. احمدجو با آثار ارزشمند و ماندگاری مثل روزی روزگاری و تفنگ سرپر، خودش را به همگان و اهالی سینما و تلویزیون ثابت کرده است و همچنان به گزیده کار کردن خودش ادامه می‌دهد. چیزی که مشخص است این است در اکثر کارهای او نوعی غرق شدن در فرهنگ بومی به چشم می‌خورد و این ویژگی را جزو امتیاز کارهایش به حساب می‌آورد؛ شاید برای اهمیت به همین موضوع هم هست که بین هرکدام از آثارش، فواصل طولانی و زیادی ایجاد شده است. این گزارش، مروری کوتاه بر آثار تولیدی او است؛ آثاری که قریب به اتفاق آن‌ها در ژانر تاریخی نوشته شده و ساخته شده است.

## سریال‌های تلویزیونی

### نام: روزی روزگاری

**سال تولید:** ۱۷۳۱-۰۷۳۱

**سمت:** نویسنده و کارگردان

خلاصه فیلم: راهزن معروفی به نام مراد بیگ با بازی خسرو شکیبایی در درگیری که با یکی دیگر از راهزن‌های شناخته شده به نام حسام بیگ دارد، زخمی می‌شود و به خانواده‌ای روستایی پناه می برد اما زندگی در این خانواده، مقدمه تحولی بزرگ در زندگی مراد بیگ است و کم‌کم به فرد صالحی تبدیل می‌شود و در نهایت این تحول هم به میرزا کوچک‌خان و یارانش در قیام جنگل ملحق می‌شود.

درباره سریال: روزی روزگاری تا به همین امروز هم یکی از آثار ماندگار تلویزیون ایران است. در این مجموعه، افراد و قماش مختلف از راهزن و کوچ‌نشین و روستایی، نشان داده شده‌اند و از طرف دیگر بازیگران آن هم به خوبی هرچه تمام‌تر این نقش‌ها را بازی کرده‌اند و از پس به تصویر کشیدن غرور و لجاجت و خشونت و رافت را به خوبی برآمده‌اند. احمد جو در مصاحبه‌هایش گفته است که روزی روزگاری را از دانسته‌ها و تجربه‌های شخصی خودش نوشته است همین مهمترین دلیل ساخت آن است. او می‌گوید بعد از ساخت سریال روزی روزگاری، تنها گروه معارف و حجت‌الاسلام قرائتی بابت ساخت این سریال از من تشکر کردند و من از جایی که برای آن سریال می‌ساختم، انتظار بیشتری داشتم.

### نام: تفنگ سرپر

**سال تولید:** ۰۸۳۱

**سمت:** کارگردان

خلاصه فیلم: داستان مرد جوانی به نام غیبیش را روایت می کند که در زمان جنگ جهانی اول زندگی می‌کند. در این دوران به دلیل خودکامگی خان‌ها، حکام محلی، رجال درباری، شاهزادگان قاجار و بیگانگان اشغالگر، روزگار مردم به سختی و تیرگی می‌گذرد.

درباره سریال: تفنگ سرپر در ژانر بیابانی ساخته شده و مانند سریال روزی روزگاری در فضایی بومی سعی می‌کند روایتی در ژانر وسترن داشته باشد. رو در روبی برخی از آدم‌های اصلی و بی‌طرف بودن و منفعل بودن باقی مردم در حکم سیاهی لشکر، از جنبه‌های

اصلی این ژانر است که در سریال تفنگ سرپر دیده می شود. از ویژگی‌های شاخص این سریال، تیتراژهای زیبای ابتدا و انتهای آن است که در هر ۵۴ قسمت، متفاوت و غافلگیرکننده بود. تفنگ سرپر کمتر از دیگر سریال‌های احمدجو دیده شد که از نظر کارگردان، دلایل مختلفی دارد. احمدجو می‌گوید که نوع پخش کار، بیشترین ضربه را به آن زد. وسط پخش یکدفعه ۰۱-۲۱ روز پخش را قطع کردند و جای آن یک سریال دیگر رفت روی آنتن! از دیگر عوامل موثر در دیده نشدن تفنگ سرپر، ضعف‌های درون

خود کار بود و یا اینکه از ما خواسته شد مجموعه ۰۰۳ دقیقه بیش از چیزی باشد که ظرفیت خود کار بود، در صورتی که مجموعه باید ۰۰۸۱ دقیقه می‌بود. شاید باورتان نشود که روز آخر پروژه تفنگ سرپر بخاطر شوق موفقیت و پایان یک کار سخت گریه کردم.

**نام: پشت کوه‌های بلند**
**سال تولید: ۱۹۳۱**
**سمت: کارگردان**
خلاصه فیلم: داستان پادشاهی به نام سامشا که است که همراه با ملک خاتون، شمس وزیر، قشون سالار و دیگر خدم و حشم معمول پادشاهان از جمله تلخک دربار، برای تفرج، شکار و خوشگذرانی به اصفهان می‌آید. حاکم دست نشانده سامشا در اصفهان که دور از چشمان سامشا می‌خواهد پادشاهی را از آن خود کند، با طراحی پیشکار خواجه نعمان تاجربزرگ اصفهان و کدخدای کولیباد را به دارالحکومه دعوت کرده تا با جلب حمایت آنها طرح خود را عملی کنند. معلوم می‌شود که خواجه نعمان با غرق شدن کشتی‌هایش در مسیر هند ورشکسته شده

و کدخدای کولیباد هم آن سلحشور و جنگجویی که تصور می‌کردند نیست.
درباره سریال: نکته جالب سریال پشت کوه‌های بلند، بازی فردوس کاویانی در ٤ نقش است که در نوع خودش اهمیت زیادی دارد.
حاشیه سریال: احمد جو درباره پشت کوه‌های بلند می‌گوید موضوعی که بسیار من را درباره این سریال رنجاند، دستبرد به برخی اصطلاحات در کار پشت کوه‌های بلند و حتی صحنه‌ها و زبان خاص در آثار قبلی‌ام است. مثلا یکی از بارزترین نمونه‌هایش در فیلمی به نام سن‌پطرز بورگ بود که نویسنده عزیز کی‌برداری و سرقت چشمگیری از زبان و حتی شخصیت‌ها و اصطلاحات خاص کرده بود.

**فیلم‌های سینمایی**
**نام: تفنگ‌های سحرگاه**
**سال تولید: ۷٦۳۱**
**سمت: بازنویسی فیلمنامه**
خلاصه فیلم: نهضت نظامی هیئت اتحاد اسلام معروف به نهضت جنگل در دل جنگل‌های فومنات شکل گرفته است. قنسول روسیه تزاری ایالت گیلان را تحت اشغال خود دارد با استخدام تقنگچی محلی و اوباش کوشش می‌کند تا جنگلی‌ها را سرکوب کند اما به خاطر مقاومت جنگلی‌ها والی گیلان در این کار موفق نمی‌شود. در برخوردی که بین قنسول و والی گیلان پیش می‌آید، نماینده حکومت مرکزی ایالت را ترک می‌کند و گیلان ناگزیر می‌شود مفاخرالملک، یکی از جیره خواران ملاکان را از سوی خویش به عنوان رئیس شهربانی منصوب کند.
درباره فیلم: تفنگ‌های سحرگاه را ناصر تقوایی نوشته و بهروز افخمی آن را ساخته است و امرالله احمدجو فیلنامه‌اش را بازنویسی کرده است.

**شاخه‌های بید**
**سال تولید: ۷٦۳۱**
**سمت: نویسنده و کارگردان**
خلاصه فیلم: حدوداً یک قرن پیش، خالومراد که رعیت با تجربه و کاردان و عاقلی است، با کمک چهار پسر جوانش که هریک در حرفه‌ای ماهر و استادند، زندگی خوب و روبه راهی دارد. خان به مال و املاک او طمع می‌کند با دسیسه چینی مجبورش می‌کند با خانواده اش از آن ولایت فرار کند و در یک روستای دیگر که آنجا آشنایانی دارند، ماندگار می‌شوند. بزودی کار و بارشان می‌گیرد و مجدداً وضعشان خوب می‌شود و بار دیگر خان این ولایت طمع می‌کند که مال و املاکشان را از دستشان بستاند. اما پسر بزرگ خالو پیشنهاد تازه‌ای دارد.
درباره فیلم: شاخه‌های بید در زمان خودش و با معیارهای سینمایی

آن زمان، توانست مخاطبان زیادی را به سینما بکشاند.

**دنیای وارونه**
**سال تولید: ٦۷۳۱**
**سمت: نویسنده**
خلاصه فیلم: دو نفر که در یک مؤسسه تولید مواد دفع آفات نباتی کار می‌کنند به طور اتفاقی متوجه می‌شوند که مواد غیراستاندارد این مؤسسه، آدم ها را به راستگویی وادار می‌کند و با هماهنگی هم و سرقت یک هواپیمای سپاش از مؤسسه مواد را در سطح شهر روی مردم می‌ریزند و مردم به راستگویی موقت دچار می‌شوند.
درباره فیلم: احمدجو، فیلمنامه دنیای وارونه را در ژانر کمدی-فانتزی نوشته است؛ داستانی که ماجراهای آن در زمان قبل از انقلاب اتفاق افتاده است.

سیرظلم‌ستیزانه «من الخلق الی الحق»

# یکی حسام‌بیگ را از بنز تشریفاتش پیاده کند!

علیرضا ملوندی
دبیرسرویس اندیشه خبرگزاری فارس

«روزی روزگاری»، یادگار دورانی است که هنوز عطر و بوی فضای معنوی جبهه‌ها در جامعه حضور دارد و دولت وقت، تازه در ابتدای راه تغییرات گسترده از بالا به پایین در اقتصاد و فرهنگ برخاسته از انقلاب اسلامی و همسان‌سازی آن با «جامعه جهانی»

قرار دارد.

به‌نظرم احمدجو خواسته یا ناخواسته یکی از آخرین آثار تصویری ملهم از عرفان شرقی را در تلویزیون جمهوری اسلامی به تصویر کشیده است. سریالی که در یک جمله باید آن را گرته‌ای از «فضیل عیاض»، سارق مشهور که بعدها با توبه به یکی از زهاد بزرگ زمان تبدیل می‌شود دانست.

روزی روزگاری به دلایل مختلفی که شاید یکی از آنها عدم نفوذ تولیدات هالیوود به شدت دهه‌های بعد در کشور است، داستانی کاملا اصیل و ایرانی روایت می‌کند، مخاطب هرآنچه در سریال می‌بیند ایرانی است و مهم‌تر آن‌که درون‌مایه ساخته احمدجو، یک تحول هالیوودی را روایت نمی‌کند.

برای تقریب به ذهن به یاد آورید آثاری که در اواخر دهه هشتاد و نود شمسی از تلویزیون ایران پخش شد، تحول‌هایی ماورایی و ناگهانی که یا ملهم از آثار هالیوود بوده و یا نسخه‌برداری باسمه‌ای از سریال‌های ترکیه‌ای و کلیداسرار گونه که خالی از مؤلفه‌های اصیل عرفان کهن شیعی و ایرانی است.

«روزی روزگاری»، نیاز جامعه امروز سحرشده توسط سلبریتی‌ها و لگدشده زیر چکمه نئولیبرالیسم ایران (این عجوزه بدکاره رنگ شده با آرایش خصوصی‌سازی) است؛ جامعه‌ای که نرخ خودکشی و طلاقش سالانه تصاعدی بالا می‌رود و تقریباً می‌توان گفت استندآپ‌ها و دورهمی‌ها هم قدرت تخدیری‌شان را در آن از دست داده‌اند. جامعه تشنه معنویت و عرفانی که علی‌الدوام توسط «حسام‌بیک‌ها»یی که دیگر امروز از صحرا به شهر آمده‌اند و با بنزهای تشریفات و بادیگارد و عطرهای فاخر مشغول غارت‌اند و فرزندان‌شان هم لاکچری‌بازهای اینستاگرام، منکوب شده و نیاز دارد قدری به بالا نگاه کند.

شاید بازپخش مکرر این سریال دیگر در فضای امروز اثر نخستین خود را نداشته باشد (که ندارد) اما روح حاکم برآن و عرفان ظلم‌ستیزانه شیعی بازتاب‌یافته در قاب تصویر احمدجو، می‌تواند تابلویی باشد برای راهی که باید سینما و تلویزیون ما برود.

# روزی روزگاری
# آئین فتوت و هویت ایرانی

علی نادری
روزنامه‌نگار

روزی روزگاری روایت یک «لازمان» و «لامکان» است اما این روایت ناکجاآباد، گویی روایت همه‌ی آن‌هایی است که در دهه‌ی هفتاد روزی روزگاری را قصه‌ی خود می‌پنداشتند و با اشتیاق به تماشایش می‌نشستند.
شاید اندیشیدن به این همزادپنداری و این یکی‌دیدن و یکی‌پنداشتن بیننده و روایت‌کننده، راهی بگشاید برای تولید امثال این اثر که بعد از سال‌ها هم‌چنان جزء خاطرات شیرین دوران ما محسوب می‌شود.
روزی روزگاری را باید روایتی درونی از «روح تاریخی» مردم ایران تفسیر و تأویل کرد و همین روایت روح تاریخی است که لازمان و لامکان روزی روزگاری را برای هرکس و هردوره‌ای و یا حداقل برای بیننده‌ی دهه‌ی هفتاد، به روایت زمان و مکان او مبدل می‌کند.
آن‌چه که ایرانی را هویت می‌بخشد، اگرچه واجد نمادهایی ظاهری و بیرونی چون زبان و اقلیم و ظاهر و آیین و پرچم است، اما در اندرونی خود نیز ستون‌هایی دارد که آن‌چه ایرانی بودن می‌خوانیم‌اش را برپایه و اساس آن استوار کرده است.
روزی روزگاری بدون آلایش، تصویرگر این ستون‌های هویتی است و همین است که با ناخودآگاه مخاطب رابطه برقرار می‌کند و او را به دنبال خود می‌کشاند، حتی اگر مظاهر روایت و قصه‌اش، هیچ نسبتی به زندگی شهرنشینی و به تازگی به سمت مدرن شدن و فردی شدن نداشته باشد.
روزی روزگاری بر محور جمع، استوار است. این جمع و اجتماع می‌تواند جمع راه‌زنان باشد یا قوم و فامیل و قبیله‌ای که در کنار هم روستایی را شکل داده‌اند. جمع بودن در این قصه مثل جمع بودن میلیون‌ها نفر در تهران نیست؛ جمع فردیت‌ها نیست، که جمعی است در هم تنیده و به هم متصل و وابسته. این ویژگی ایرانی‌ها است، یا ویژگی اکنون برخی از آن‌ها یا خاطره‌ای از دوران کودکی‌شان.
روزی روزگاری فتوت‌مدار است. در این قصه، بانوی روستا در مقام خود اهل فتوت و جوانمردی و ندیدن و نادیده گرفتن است. اساساً مرام تربیتی‌اش را برمدار فتوت بناگذاشته و برای فتوت و جوانمردی تربیت می‌کند. اما فقط او نیست که اهل فتوت است؛ در این قصه، راهزن و دزد قصه هم اهل جوانمردی است، اهل فتوت است و حرمت گذاشتن برای «بزرگ جمع»؛ حتی اگر آن بزرگ، زن باشد.
روزی روزگاری بدون آن‌که حواس‌اش باشد، زن ایرانی را آن‌گونه که هست به تصویر می‌کشد. زن ایرانی حرمت دارد، محترم است و از طرفی حرمت نگه‌دار است و حافظ حریم‌ها. در جمع بدون آن‌که جنسیت‌اش مانعی باشد و یا محدودیت، اثرگذار است و حتی رئیس!
خوبی‌ها در روزی روزگاری، خوبی‌های آیین فتوت و جوانمردی است و بدی‌ها هم ختم می‌شود به ناجوانمردی و همه‌ی عناصر، همواره در تلاش‌اند تا سرانجام کار ختم شود به خوبی و جوانمردی، حتی در برخورد با قشون خارجی! آن‌چه هویت ایرانی را می‌سازد، ترکیبی است از خلقیات ایرانی‌ها و مناسبات تشیّع و شاید بهترین وجه ترکیب این دو و ظهورش را بتوان در آیین فتوت و جوانمردی بازنمایی کرد. آن‌جا که از تناسب خلقیات ایرانی و مناسک تشیّع، بهترین ترکیب بومی و جامعه‌پذیر خلق شده است.
روزی روزگاری خیلی خوب این هویت را در لازمان و لامکان خود به تصویر کشیده است و همین راز پسندیده شدن آن است.

# روزی روزگاری قصهٔ تحول انسان

کبری آسوپار

روزنامه‌نگار

گزیده‌کار که نه، رسماً کم‌کار است و در کارنامه‌ی کاری‌اش به تعداد انگشتان یک‌دست هم کارگردانی نیست. با این همه، او اثری را در همین آثار کمتر از انگشتان یک‌دست دارد که نه‌تنها نمی‌توان آن‌را نادیده گرفت، بلکه به جرأت می‌توان آن‌را به اندازهٔ چندین اثر دارای تاثیرگذاری دانست: «روزی روزگاری»

امرالله احمدجو کارگردانی که دی‌ماه امسال مرز ٤٦ سالگی را رد کرد، برای مردم ایران با روزی روزگاری شناخته شده‌است؛ سریالی که می‌توان آن‌را یک اتفاق در قصه‌پردازی سینمایی-تلویزیونی ایران قلمداد کرد. از این‌رو، گرامی داشت امرالله احمدجو بی‌نگاه به «روزی روزگاری» اساساً نمی‌تواند معنادار باشد.

*

روزی روزگاری گرچه فضایی فرضی و پر از خیال دارد، اما از متن زندگی مردم جدا نیست. خیالی که در آن راهزن‌ها راه کاروان‌ها را می‌بندند؛ تعامل راهزن‌ها با هم و تقسیم دزدی‌ها و جنگ میان دو گروه راهزن‌ها و... همه و همه چیزی نبود که مردم امروز ایران آن را داشته باشند؛ با این حال، خیال‌های این سریال در دوران نه‌چندان قدیم ایران چندان هم خیال نبوده و در متن زندگی مردم اتفاق می‌افتاده است. از سویی مفاهیم طرح شده در متن سریال عین زندگی مردم است. امرالله احمدجو با قلمش این واقعیت‌های خیال شده را قصه می‌کند و مقابل چشم ما جان می‌بخشد و مردم مهمان قصه‌گویی‌هایی می‌شوند که انگار رنگی از هزارویک شب دارد. آغاز سریال، راهزنی‌هاست و دزدی از مال مردم و قتل و غارت، و لابد خیلی از مردم با خود گفته‌اند: «خب که چی!»، اما موضوع سریال راهزنی نیست...

موضوع سریال «روزی روزگاری» راهزنی است به نام مرادبیگ که حسب یک اتفاق، در مسیر تغییر قرار می‌گیرد و در این مسیر، از راهزنی و تجرد به یک زندگی سالم و تأهل می‌رسد و در نهایت به گروه انقلابی جنبش جنگل می‌پیوندد.

همهٔ قصه‌های فیلم در خدمت روایت این مسیر تکامل و اثبات قابلیت تحول آدم‌هاست، آن‌چنان که

تغییر، قدم به قدم و در متن یک زندگی روی می‌دهد و مخاطب با این پروسه همراه می‌شود، نه دفعتاً و حسب یک اتفاق و یک لحظه‌ی توبه. همین قدم‌به‌قدم بودن تغییر، آن را برای مخاطب باورپذیر می‌کند. آن را مقایسه کنید با سریال‌های ماورایی ماه رمضان که تخیلاتش همراه شعارزدگی افراطی و پیام‌های درشت است و به دل هم نمی‌نشیند. در «روزی روزگاری» مضامین اخلاقی در بطن اعمال و رفتار شخصیت‌های داستان دیده می‌شود و پیام‌های اخلاقی مستقیم به صورت مخاطب نمی‌خورد. این گزارهٔ «پروسه بودن تکامل و نه دفعی بودن آن» وقتی می‌تواند پررنگ‌تر جلوه کند که ما به سکانسی معروف از روزی روزگاری نگاهی دوباره بیندازیم:

«قلی خان دزد بود، خان نبود. لابد توام اسمشو شنفتی... وقتی سن و سال تو بود به خودش گفت تا آخر عمرم ببینم میتونم تنهایی هزار تا قافله رو لخت کنم... با همین یه حرف پا جونش وایساد و هزار تا قافله رو لخت کرد... آخر عمری پشت دستشو داغ زد و گفت هزارتا تموم شد، حالا ببینم عرضه شو داری یه قافله رو سالم برسونی مقصد! نشد... نشد... نتونست! مشغول الذمهٔ خودش شد. تقاص از این بدتر؟!»
(مرگ قلی خان در همان حالت نشسته)

اینجا همان نقطهٔ مقابل پروسه بودن تغییر است، وقتی قلی‌خان همهٔ عمرش را در عهدی کذایی با خود، دزدی کرده و پایان عمر می‌خواهد جبران کند و نمی‌شود که نمی‌شود! عمری غلط بودن و کج بودن با یک لحظه درست و راست نمی‌شود. درستی این عبارات را نه در چارچوب گزاره‌های دینی-اسلامی ایرانیان بلکه در چارچوب رفتارهای اجتماعی و نگاه روانشناختی به ماجرای تغییر هم می‌توانیم اثبات کنیم؛ تغییر رفتاری که ملکهٔ انسان شده، با طی یک پروسه روی می‌دهد. طبیعتاً مواردی خلاف این قاعده هم هست، اما سخن ما از استثنائات نیست.

روزی روزگاری همهٔ موفقیتش را مدیون همین حضور قصه‌هایش در متن زندگی مردم است. از مصاحبه‌های احمدجو، نویسنده و کارگردان سریال، دریافته می‌شود که شخصیت خاله لیلا را بیشتر از مادربزرگ و بعد هم زنان پیرامونش گرفته، دیالوگ «التماس نکن!» را از دل خاطرات پدربزرگش وقتی اسیر راهزن‌ها شده درآورده و در نهایت هم خود احمدجو می‌گوید: «راهزن‌ها هم از مردم هستند و با دلایل مختلفی راهزنی می‌کنند...»

روزی روزگاری نکته‌های مثبت بسیاری دارد که در یک نوشتار نخواهد گنجید؛ توجه به فرهنگ بومی بی‌آنکه شائبهٔ توهین به قومیتی خاص از دل آن درآید، اهمیت به طبیعت و منابع طبیعی ایران در فیلمبرداری، نمایش فرهنگ فولکلور و اصیل، نمایش اخلاق، بازی‌های روان، قصه‌گویی جذاب و... همه و همه باعث شد تا «روزی روزگاری» فراتر از یک سریال، به مثابه یک اتفاق فرهنگی در ذهن مردم باقی بماند. آیا خالق چنین اتفاق شایستهٔ تکریم نیست؟

## فیلمنامه
## سکانس نمک‌گیر شدن مرادبیگ

مرادبیگ بالای سر قلی‌خان ایستاده و قلی‌خان غذا می‌خورد.
**مرادبیگ:** این چیه می‌خوری؟
**قلیخان:** روغن و نمک، خودت که می‌بینی!
**مرادبیگ:** مگه روغنو با نمک می‌خورن؟
**قلیخان:** این روغنا از اون روغنا نیست که تو خوردی؛ این روغنا رو تو ولایت ما درست می‌کنن.
**مرادبیگ:** چه‌جوری؟
**قلیخان:** بله...؟
**مرادبیگ:** چه‌جوری درست می‌کنن؟ روغنا رو می‌گم.
**قلیخان:** چرا داد و بیداد می‌کنی؟ الان که نه تو درست یاد می‌گیری، نه من حوصلشو دارم برات بگم... خیال می‌کنی کار گرفتنم راه گرفتنه آسونت باشه؟
مرادبیگ به قلیخان نگاهی می‌اندازد و چند قدمی برمی‌دارد. قلی‌خان مشغول لقمه گرفتن می‌شود. مرادبیگ هم‌چنان به او نگاه می‌کند.
**قلیخان:** بیا اول یه لقمه بخور، ببین اصلا باب طبعت هست...؟ **(می‌خندد)**... عجالتاً خوردنشو بلد شو!.. **(می‌خندد)** ...بگیر ...
قلیخان لقمه را به سمت مرادبیگ می‌گیرد. مرادبیگ لقمه را می‌گیرد و از زیر نقاب پارچه‌ای‌اش داخل دهانش می‌گذارد و می‌خورد. لحظه‌ای از جویدن دست می‌کشد، چشمانش براق می‌شود.
**قلیخان:** بشین... ادا درنیار، بشین. تو دیگه نمک‌گیر شدی تموم شد رفت پی کارش... بشین... **(می‌خندد)**
مرادبیگ هم‌چنان ایستاده و به قلیخان نگاه می‌کند. قلیخان جدی می‌شود.
**قلیخان:** چته؟ چرا توفکری...؟ نکنه خیال داری حرمت نمکو بشکنی؟
مرادبیگ هم‌چنان ایستاده. به انگشتانی که با آن‌ها لقمه را گرفته نگاه می‌کند و آن‌ها را به‌هم می‌ساید و به لباسش می‌مالد.
**قلیخان:** تو پسر کی هستی...؟ **(صدایش را بالا می‌برد)**... بابات نگفته وقتی نمک خوردی باید حرمتشو نگه داری؟! بشین!
مرادبیگ لحظه‌ای مکث می‌کند و هم‌چنان که به چوب دستی‌اش تکیه داده، آرام می‌نشیند.
**قلی‌خان:** ولش کن، غصه نخور... بگو قسمت بود؛ عوضش راسته یه روز کمتر میری دوزخ. بده؟!
مرادبیگ بُراق قلیخان را نگاه می‌کند. قلی‌خان یک قرص نان به سمت مرادبیگ می‌گیرد.
**قلی‌خان:** این نونو بگیر دستت تا بهت بگم... بگیر گفتم...
مرادبیگ چوب دستی‌اش را رها می‌کند و چوب زمین می‌افتد، تعلل می‌کند اما نان را می‌گیرد. قلی‌خان از کوزه روغن می‌ریزد داخل کاسه. بازرگان با احتیاط جلوتر می‌آید و به مرادبیگ سلام می‌دهد. مرادبیگ جوابش را نمی‌دهد.
**بازرگان:** سلام عرض می‌کنم.
**قلیخان:** علیک سلام... بگیر بشین تعارف نکن.
بازرگان می‌نشیند. قلیخان که کارش تمام شده رو به مرادبیگ می‌کند:
**قلیخان:** حالا دیگه کاریش نمی‌تونی بکنی... بخور... اقلاً یه وعده نون حلال خورده باشی...

# بیانِ ماندگارِ دردِ ایلیاتی بودن

ابراهیم سلیمی کوچی

نویسنده و پژوهش‌گر

روزی روزگاری در زمانه‌ای ساخته شد که انبوهی از ایلیاتی‌ها به‌خاطرِ خشک‌سالی‌ها، تخریب مراتع، رشدِ بی‌رویه‌ی شهرها و... در مسیرِ کوچ و بحران‌های زیست‌محیطی و اجتماعی دیگر مجبور شدند از دشت‌ها، صحراها و کوهستان‌های سرزمین مادری به حاشیه‌ی شهرها پناه ببرند. آن‌ها مهمان‌های ناخوانده‌ی فروتنی بودند که یک‌هو از بسیاری از ریشه‌های فرهنگی و تبارشناختی خود جدا شده و نمی‌توانستند در قالب‌های رایج زندگی شهری قرار بگیرند. جانِ آزاده و رهایی‌طلب آن‌ها نمی‌توانست به این سادگی‌ها در میان دیوارهای خانه‌های شهری محصور بماند و به چشم‌اندازهای تنگ کوچه‌ها و خیابان‌های پرسروصدا و بی‌حوصله‌ی شهر، خو بگیرد. به درخت‌هایی می‌ماندند که از ریشه درآمده بودند و به خاک ناآشنایی سپرده شده بودند که هیچ نسبتی با آن نداشتند.

سال‌ها گذشت و این نسل از ایلیاتی‌ها آرام‌آرام با بعضی از جنبه‌های زندگی شهری کنار آمدند. با این حال، هیچ‌وقت نتوانستند از تمام چیزهایی که یادآور زندگی خاطره‌انگیز چادرنشینی بود، دل بکنند. به همین خاطر، آیین جشن‌ها، عزاها، یادبودها و دیگر مراسم محلی را به هر دشواری بود حفظ می‌کردند. در جامعه‌ی کوچکی که معمولا در گوشه‌ای از شهر شکل می‌دادند، به لباس‌ها و اشیاء و تزئینات داخل خانه‌ها، وسایل زندگی، موسیقی و شعر محلی، همه و همه رنگ و بوی ایلیاتی می‌دادند.

رفته‌رفته طایفه‌های مختلف عشایری که در گوشه و کنار شهرها ساکن می‌شدند، با به اشتراک گذاشتن نمادها و نمایه‌های زندگی ایلی، تشکیل خرده‌فرهنگی هم‌بسته می‌دادند و به جستجوی ریشه‌های فرهنگی و پیگیری دغدغه‌های هویتی خود حساس می‌شدند. سریال روزی روزگاری این بخت بلند را داشت که دقیقاً زمانی روی صفحهٔ تلویزیون‌های کوچک و سیاه و سفید عشایرحاشیه‌ی شهرها ظاهر شد که نوعی نگرانی از نابودی سرمایه‌های فرهنگی در ناخودآگاه ایلیاتی‌های ساکن شهر شکل گرفته بود. آن‌ها مدت‌ها بود با حسرت به گذشته نگاه می‌کردند و از این‌که می‌دیدند کسی پیدا نمی‌شود که از آن‌ها بگوید، که قصه‌گوی رنج‌ها و امیدها و آرزوهای آن‌ها باشد، دلگیر بودند. قصه‌های تلویزیون، داستان زندگی آن‌ها نبود. حتّی بخش کوچکی از زندگی پرفراز و نشیب آن‌ها را بازگو نمی‌کرد. این یعنی این‌که انگار نبودند. انگار هیچ‌وقت روی زمین خدا راه نرفته بودند و آن همه آدم دلیر و آن همه زیبایی و امید و شادمانی در زندگی‌شان وجود نداشت.

مثل همه‌ی شهروندان، روبروی جعبه جادویی می‌نشستند ولی هرچه چشم می‌دوختند، چیزی که به قصه‌های روزگارهای ازسرگذرانده‌ی آن‌ها نزدیک باشد، نمی‌دیدند. دل‌شان می‌خواست لحظه‌ای، دقیقه‌ای، ساعتی از آن همه روز و شب که در دل دشت‌ها و بربلندی کوهستان‌ها سپری کرده بودند، صادقانه و حداقل نزدیک به واقعیت، روی صفحه‌ی تلویزیون نقش ببندد. سخت مشتاق بودند که قصه‌ای برای‌شان گفته بشود که تفنگ‌هایش شبیه تفنگ‌های خودشان باشد، اسب‌هایش به رنگ و قد و قامت اسب‌هایی که داشتند، باشد و آدم‌هایش شبیه آدم‌هایی باشد که با آن‌ها رنج‌هایی را تاب آورده یا شادمانی‌هایی را تجربه کرده بودند. بی‌تاب بودند که لباس‌هایی برتن زن‌های قصه ببینند که برتن شیرزن‌های ایل دیده بودند. دل‌شان لک زده بود که روبروی قصه‌ای بنشینند که قصه‌ی غیرت و سربلندی‌های یاغی‌های دلیری باشد که مادران ایلیاتی با ذوق و شوق، بچه‌های‌شان را به اسم آن‌ها نامگذاری می‌کردند. آن‌ها این اشتیاق‌های پرتب و تاب را در گوشهٔ سینه‌هایشان نگه می‌داشتند و در خلوت‌شان دریغ می‌خوردند که روزگار آن آدم‌ها،

آن اسب‌ها، آن تفنگ‌ها سپری شده و ناگزیر باید فراموش کرد و دم برنیاورد.
درست در همین گذرگاه ملال‌آور بود که روزی روزگاری با اسب سفیدِ دُم و یال حنابسته‌ای که به پاکی و لطافت چشمه‌های سرقله‌ها بود و به قوّت و جسارت سواران اسطوره‌ای عشایر، به خانه‌های ایلیاتی‌های شهرنشین آمد. روزی روزگاری برای ایلیاتی‌ها از همان قسمت اول یک اتفاق بود. اتفاقی که مثل ابرهای تیره‌ی روزهای اول پاییز، هزار امید در دل چادرنشین‌ها می‌کارد. روزی روزگاری به شب‌نشینی‌های ایلیاتی‌ها آمد. طبق راه و رسم ناگفته و ناشناخته‌ای، قوم و خویش‌ها و آشناها دور هم جمع می‌شدند و به‌صورت جمعی به تماشای قصه‌ی جذاب و پرکشش امرالله احمدجو می‌نشستند. سخت خوشحال بودند که پاره‌هایی از زندگی گذشته خود و پدر و مادرهای‌شان را به روایت احمدجو مرور می‌کنند. از دیدن آن‌همه نشانه‌ی آشنا و دوست‌داشتنی به وجد می‌آمدند و حال آدم‌هایی را پیدا می‌کردند که بعد از مدت‌ها ناغافل، عزیزترین و ارجمندترین خاطره‌های زندگی‌شان در ذهن‌شان زنده می‌شود. خیلی زود با شخصیت‌های داستان، با عمیق‌ترین و ظریف‌ترین جنبه‌های روحی و روانی آن‌ها دمخور می‌شدند و یاد و خاطره‌ی آدم‌های دور و نزدیک زندگی‌شان را در چهره، اندام، لحن صدا و دیالوگ‌های شخصیت‌ها جستجو می‌کردند. هزار دریغ می‌خوردند که فلانی که خودِ «مرادبیگ» بود، زود از دنیا رفت و فلان زن که حرف‌ها و صدایش دقیقاً شبیه «خاله لیلا» بود، الان گوشه‌ی خانه افتاده. هیچ ابایی از اشک ریختن به پهنای صورت‌شان نداشتند، وقتی می‌دیدند که مرد راست‌گویی خوار می‌شود و دل زنی به ناحق می‌شکند. زیاد پیش می‌آمد که یک‌هو وسط مقایسه‌های‌شان از کسی یاد می‌کردند که مدت‌ها بود از او بی‌خبر بودند و حالا یادشان می‌آمد که همین فردا باید سراغی از او بگیرند.

خیلی‌هایشان تمام هفته را منتظر می‌ماندند که ساعت پخش روزی روزگاری برسد. دور هم جمع می‌شدند و بعد از تماشای هر قسمت، دو یا سه برابر ساعت خودِ نمایش، درباره‌ی آن حرف می‌زدند. درباره‌ی پیرنگ قصه، درباره آدم‌ها، درباره دیالوگ‌ها و درباره هر چیزی که به آن قسمت سریال یا قسمت‌های قبل ربط داشته باشد. آن‌قدر تفسیرها و تحلیل‌های متنوعی ارائه می‌کردند که گاهی کار به جر و بحث می‌کشید. روزی روزگاری فرصت بیان تمام چیزهایی بود که در گلویشان مانده بود. تمام چیزهایی که خدا می‌داند هر روز چندبار در تنهایی‌هایشان با خودشان زمزمه می‌کردند. امرالله احمدجو خیلی درست‌وحسابی و به‌موقع چیزی برای‌شان آورده بود که بی‌محابا و بی‌هیچ تعارفی به آن‌ها می‌گفت که آن‌ها هم کسی بوده‌اند، روزگاری داشته‌اند و حتی می‌توانند امید داشته باشند که قصه‌ی رنج‌ها و اشتیاق‌ها و آرزوهای‌شان به این زودی‌ها فراموش نشود.
در یکی از بخش‌های رمان «پاییز، پرستوی سفید» درباره‌ی تأثیر حیرت‌آوری که سریال روزی روزگاری در شکل‌گیری یک گفتمان فرهنگی و هنری برای بیان هویت عشایری داشت، نوشته‌ام. روزی روزگاری برای ایلیاتی‌های به حاشیه‌ی شهر رانده‌شده یک برنامه‌ی تلویزیونی سرگرم‌کننده نبود. مرهمی بود بر زخم‌های تنهایی و دلتنگی و غربت. تلاش منحصربه‌فرد و به‌یادماندنی کارگردان باهوش، بازیگران تکرارنشدنی سینمای ایران و عوامل فداکار این مجموعه، باعث شد که روزی روزگاری پاره‌ی مهم و فراموش‌نشدنی از زندگی فرهنگی ما باشد. باید دوباره از امرالله احمدجو تشکر کرد که روزی روزگاری را به خانه‌های ما آورد و ما توانستیم با قدم‌های مرادبیگ تا سینه‌کش کوه‌ها بدویم، بوی میخک و آویشنِ چارقد خاله‌لیلا را تا ته گلوی‌مان فرو بدهیم و با گلوله‌ی برنوئی که نسیم‌بیگ در پای خودش نشاند، برادروار درد بکشیم و بگریم.

# مثلث برمودای «زبان تصویر ذهن»

## نقد سریال روزی روزگاری / قسمت اول

نعمت‌الله سعیدی
منتقد و نویسنده

از عرفان گرفته تا فلسفه و حکمت، از روان‌شناسی گرفته تا هرمنوتیک و اتیمولوژی، از نمادشناسی گرفته تا بحث‌های پیچیده‌ی نظری در مورد سینما و یا شناخت‌شناسی (اپیستمولوژی)، اگر بین سه واژه‌ی «زبان» و «تصویر» و «ذهن» مثلثی رسم کنیم، در نوع خود، گویی به یک جور مثلث برمودا می‌رسیم! محیط چنین مثلثی به مراتب رازآلود و حیرت‌انگیزتر از هر مثلث برمودایی است! مثلثی که گویی رشته‌های نظری یاد شده، وقتی به یکی از اضلاع آن می‌رسند، متوقف شده و در حیرت فرومی‌روند. یا درون آن سقوط می‌کنند و به سکوت می‌رسند. در مورد هریک از این سه رأس مثلث می‌توان از منظر دیدگاه‌های یاد شده حرف‌های بسیاری زد و تعاریفی از آن‌ها ارائه داد. اما رابطه‌ی بین آن‌ها را به این سادگی نمی‌شود توضیح داد و توصیف نمود.

«خَلَقَ الإنسَانَ و عَلَّمَهُ البَیَان» خداوند انسان را خلق کرد و به او نطق و بیان را آموخت (الرحمان، آیات ۲و۳)

زبان از کلمه آغاز می‌شود. کلماتی که گوینده‌ای می‌خواهند و شنونده‌ای؛ و گفتن و شنیدن نیز فوراً ما را به یاد «ذهن» می‌اندازد. ذهنی که می‌گوید و ذهنی که می‌شنود. ذهنی که ظاهراً نمی‌تواند بدون کلمات بیاندیشد؛ ذهنی که شاید به قول اندیشمندان و عرفای هندی و یا سرخپوست (که این روزها حرف‌هایشان گاهی مد روز می‌شود!) اصلا چیزی غیر از طلسم کلمات نیست.

باب اول انجیل یوحنا این‌گونه آغاز می‌شود: «در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود. همان در ابتدا نزد خدا بود. همه چیز به واسطه‌ی او آفریده شد و به غیر از او چیزی از موجودات وجود نیافت...»

اجمالاً متکلمین و حکمای ادیان ابراهیمی (از یهودیت گرفته تا مسیحیت و اسلام) در تفسیر این بخش از کتاب مقدس، به این مطلب اشاره می‌کنند که جهان آفرینش چیزی نیست، غیر از کلمات الهی؛ که به فرمایش قرآن کریم: «إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ»؛ هنگامی که او (خداوند سبحان) چیزی را اراده کند، می گوید: باش، آن نیز موجود می شود. (یس،۲۸)

یا گاهی خداوند متعال در قرآن کریم از پیامبران بزرگی چون حضرت مسیح (ع) نیز به عنوان «کلمه» یاد می‌فرماید: «إِنَّمَا الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ»؛ همانا مسیح، عیسی فرزند مریم فقط فرستاده‌ی خدا، و کلمه‌ی او است، که او را به مریم القا نمود. (نساء،۱۷۱)

یا قرآن کریم در برخی از آیات به یکی دیگر از نکات و ویژگی‌های کلمات الهی اشاره می‌کند؛ مثلا: «فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ»؛ پس آموخت (القا شد به) آدم از پروردگارش کلماتی و به سوی او توبه نمود. (بقره،۷۳) در این جا می‌توان پرسید که کلمات چگونه به ذهن ما خطور کرده و بر زبان‌مان جاری می‌شوند؟ ما آدم‌ها چطور می‌توانیم از بین انبوه تقریباً بی‌کرانی از کلمات و جملات، مواردی را انتخاب کرده و بیان کنیم؟ آیا این جملات، به قول روان‌شناسان، از بخش ناخودآگاه ذهن ما به بخش خودآگاهی فراخوانده می‌شوند؟ این تعبیر مشکلی را حل نمی‌کند. یعنی همان مشکل را فقط از بخشی به نام خودآگاهی، موقتاً (و شاید برای فرار از پاسخ) به بخشی دیگر از ذهن، به نام «ناخودآگاهی» منتقل می‌کند.

آیا کلمات به صورت کلی در ذهن ما انباشته شده‌اند و در هر مورد، مغز پس از پردازش اطلاعات موجود در حافظه‌اش، آن‌ها را گزینش و انتخاب می‌کند؟ آیا هر کلمه و جمله، کلمات و جملات بعدی را در ذهن تداعی می‌کند؟ یا ذهن برای بیان مفاهیم و مقاصد خود، در حافظه به دنبال کلمات مناسب می‌گردد؟ هرکدام از این حالات که باشد، مثلا مغز یک شاعر در حال سرایش شعر چگونه عمل می‌کند؟ رباعیات خیام و غزلیات حافظ که قبلاً در ذهن خودآگاه یا ناخودآگاه این دو شاعر وجود نداشته‌اند! از تمام این‌ها گذشته، وقتی کسی بخواهد به این موضوع فکر کند که کلمات ذهن‌اش در هر لحظه از کجا می‌آیند، کم‌کم ذهن ساکت می‌شود! و این همان اساس بسیاری از تمرینات تمرکز ذهنی، مدیتیشن، مراقبه و این قبیل موارد است.

از این‌ها فراتر، آیا تصاویر به صورت کلمات در ذهن بایگانی می‌شوند؟ یا برعکس؟ (یا هریک جداگانه؟) در این صورت مثلا وقتی ما خواب می‌بینیم، آیا کلمات ذهنی تبدیل به تصاویر می‌شوند؟ اصلا حرف‌هایی که در خواب می‌زنیم یا می‌شنویم، چه ربطی به اراده‌ی خودآگاه ما دارد؟ براستی چه رابطه‌ای بین

سینما و خواب وجود دارد؟ تفاوت تصاویر و دنیای داخل پرده‌ی سینما یا تلویزیون، با دنیای واقعی چیست؟ آیا کل این تفاوت‌ها را می‌توان فقط به دو بعدی بودن تصویر بر پرده‌ی سینما (و سه بعدی بودنش در دنیای واقعی) مرتبط دانست؟ در این صورت، تصاویر خواب‌های ما چند بعدی است؟ چرا برخی از نظریه‌پردازان عرصه‌ی سینما معتقدند: سینما تلاشی برای بازسازی خواب‌ها و رویاهای ماست؟

روزی روزگاری با سکانس‌هایی از یک بیابان، نیمه‌شب، شعله‌های آتش، خواب دسته‌جمعیِ یک کاروان و...«خواب‌نما» شدن آغاز می‌شود...

## اشرافیت و راهزنی

آیا می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که تمام داستان‌های بعدی این سریال درواقع خواب «آدم بیگ» است؟! ظاهرا او نمی‌داند که آیا در خواب حرف می‌زند یا بیداری؛ و «نسیم بیگ» از همین موضوع سوءاستفاده کرده و اطلاعات مورد نیاز در مورد کاروان را از آدم بیگِ خواب‌نما شده می‌پرسد. مثلا متوجه می‌شود که آدم بیگ، چوب باز خوبی است، اما هیچ‌یک از کاروانیان تفنگ ندارند. یا مسیر کاروان از کجاست و غیره.

ذهن «آدم بیگ» خواب است و زبان‌اش، زبان یک خواب‌نما و تصاویر نیمه شب و بیابان را به مدد انعکاس نور شعله‌های آتش می‌بینیم. به این ترتیب مثلث زبان، ذهن و «تصویر» رسم شده و... شعله‌های آتش نیز، تمثیل غار افلاطونی را به ذهن متبادر می‌کنند. بعدها که قصه‌های اصلی و فرعی این سریال جلو می‌رود، هم‌چنان همین ظرفیت نمادین بودن و تأویل‌پذیری در این مجموعه سریال ادامه پیدا می‌کند. دنیایی مابین وهم و واقعیت، کاروان عمر، خواب غفلت و خواب‌زدگی، اموالی که دست کاروانیان امانت است، راه‌زنان بیدار و راه‌بلد و... آیا تمامی این‌ها واقعاً فقط نماد و اشاره است؟ (از معانی نمادینی چون قافله‌ی عمر گرفته تا امانت مال دنیا در دست آدمیزاد و...) یا این، فقط روایت یک داستان است از اهل یک کاروان و راه‌زنان و ماجراهای بعدی؟ آیا امرالله احمدجو بناست مروری بر مهم‌ترین آموزه‌های عرفانی و آیین‌های جوانمردی و فتوت و مفاهیم فلسفی و... غیره داشته باشد؟ یا فقط بناست قصه‌ی خود را تعریف کند؟ آیا او توانسته در معجون شگفت انگیزی از شخصیت‌پردازی و قاب‌بندی و روابط علت و معلولی داستان خود، «کلمه» «ذهن» و «تصویر» را به هم پیوند بزند؟ آیا تبدیل شدن کلمات به تصویر، واقعاً معنایی دارد؟ یا این‌ها تلاش‌های ذهنی منتقدی چون نگارنده است که «روزی روزگاری» را شاهکاری بی نظیر و تا کنون، تکرارنشدنی در تلویزیون و سینمای ایران می‌داند؟!

اصلاً چنین قصه و دیالوگ‌های شگفت‌انگیزی چگونه به ذهن نویسنده‌ی «روزی روزگاری» خطور کرده است؟ دیالوگ‌هایی که در ذهن بسیاری از مخاطبان رسوب کرده و تا به امروز هم باقی مانده‌اند و کلماتی که گویی حالا در ذهن ما مدت‌هاست زندگی می‌کنند! چون امرالله احمدجو نیز قطعاً هم‌چون نگارنده‌ی این سطور در این لحظات، از اول نمی‌دانسته است که دقیقاً بناست چه چیزهایی را بنویسد و به عنوان سناریو انتخاب کند! این کلمات چگونه به ذهن وارد می‌شوند و تبدیل به یادداشت پیش رو، یا قصه‌های نسیم، بسیم، حسام، مخور، و «مرادبیگ» می‌شوند؟ (یا قصه‌ی حیرت‌انگیز قلی خان!)

قصه‌ای که در چندین قسمت بعدی تازه معلوم می‌شود که راهزن و دزد واقعی، همین تاجری است که در دقایق ابتدایی قسمت اول، به کاروان زده است...! دزدی که اتفاقاً در نخستین دیالوگ‌اش با اهل کاروان، واقعیات را به آن‌ها می‌گوید و توضیح می‌دهد که

این مسیر چقدر ناامن است و فریب حرف‌های هرچوپانی را نخورند! (چوپانی که بعدها می‌فهمیم همین نسیم بیگ است و دست راست راهزن معروفی به نام مراد بیگ؛ و حالا آمده است اطلاعات جمع کند و...)

خلاصه ساعت‌ها طول می‌کشد و در دنیای داستان فیلم، هفته‌ها و ماه‌ها می‌گذرد و چرخ روزگار می‌گردد و می‌چرخد... تا روزی متوجه بشویم که همین تاجر تازه وارد (با کاروان شترهایش) از هر دزد و راهزنی خطرناک‌تر و غارت‌گرتر است! تاجری که در نخستین زندگینامه‌ای که از خود ارائه می‌دهد، در کمال شگفتی، به اساس و بنیان خانواده و ازدواج حمله می‌کند و تشکیل خانواده و پایبندی به آن را کار آدم‌های دهاتی و احمق می‌داند! تاجری که تا دلت بخواهد «واقع بین» است و تمام هشدارهایی که به اهل کاروان می‌دهد راست است؛ تاجری که برای خودش (حتی در دل آن بیابان) پیاله‌ی مخصوص دارد و با پیاله‌ای که چوپان‌ها و دهاتی‌ها شیر می‌خورند، چیزی نمی‌نوشد؛ او فلسفه‌ی زندگی را رفاه و خوشگذرانی و «مصرف» شکر با شیر می‌داند! (آن هم شکری که ظاهرا دهاتی‌ها و چوپان‌ها خیلی کم به چشم دیده‌اند. یعنی مصرف چیزی که همه کس نتواند مصرف کند؛ و شخصیت و اعتماد به نفس گرفتن و معنا بخشیدن به زندگی، از این طریق!) اصلا بعدها متوجه می‌شویم که او تمام مخاطره‌ها و جان‌فشانی‌ها و تحمل خطر سر و کله زدن با بدترین راه‌زنان آدمکش را فقط برای همین چیزهایی مثل «پیاله مخصوص» و «مصرف» شکری که دیگران نمی‌توانند داشته باشند، برخود هموار کرده است. تاجری که به خوبی می‌داند «واقعیتی چون پول» حتی در برهوت و وادی دورافتاده ای چون «گرگ دره» حرف اول را می‌زند و از راه‌زنان گرفته تا تفنگچی‌های محافظ کاروان، به خاطر پول است که به این کوه و کمرهای خطرناک زده‌اند؛ تاجری که در کمال شگفتی، قدرت، قواعد و تأثیر «مذاکره» را تحت هر شرایطی می‌شناسد! او در بدترین شرایط، یک مذاکره کننده‌ی زبردست است؛ که حتی با بدترین و بی‌منطق‌ترین راه‌زنانی چون «حسام بیک» نیز می‌تواند مذاکره کند و زبان این آدم را می‌فهمد. تاجری که از بدترین شرایط و بحران‌ها، بلد است چگونه فرصت‌سازی کند و تجارت‌خانه‌های خود را گسترش و رونق دهد! و تاجری که نهایتاً توسط «طمع» و «توهم» و «اشتباه» به قتل می‌رسد. (یعنی همان مهم‌ترین عناصر دنیای خودش!) آیا واقعاً امرالله احمدجو یک «کاهن» و پیشگوی سیاسی بوده است؟! یا این‌ها عمدتاً جادوی هم‌جوشی مثلث «زبان، تصویر و ذهن» است؟! مثلثی که با اکسیر هنر تبدیل به آینه‌ای سه گوش می‌شود و «جهان‌نمایی» می‌کند! و این جا همان جایی است که شعری به نام «سینما» شکل گرفته است.

چگونه ممکن است سریال و قصه‌ای که تقریباً سی سال پیش ساخته شده است، این همه برای مهم‌ترین صورت مسئله های امروز ما نیز تأویل‌پذیر باشد؟ آیا به‌راستی تحلیل‌ها و حرف‌هایی که تا کنون زده‌ایم و خواهیم زد، صرفاً برداشت‌های شخصی یک منتقد از یک فیلم است؟ یا نه؛ واقعاً این حرف‌ها و این مضامین در همین سریال روزی روزگاری طرح شده است؟

در صورت دوم، آیا امرالله احمدجو مثلاً سی سال پیش نیز، مطالعات و پژوهش نسبتاً کاملی از نظریه‌ی مزخرف «تجارت آزاد جهانی» داشته است؟ (تجارتی که با مبانی «تراست» و احتکار و تبانی و... سر و کار دارد و با رشوه، امورات خود را جلو می‌برد و آبرومندانه کلاه‌برداری می‌کند و همیشه به دنبال خریدن کارخانه‌ها است و حتی دزدی را هم یک جور بیزنس می‌بیند!) فرض کنیم این طور بوده، آن‌وقت چطور توانسته همین نظریه‌های اقتصادی را با معیارهای روان‌شناسی دینی و «علم النفس» عالمان، حکما و عارفانی چون ملا احمد نراقی (معراج السعاده) ملاصدرا، محی‌الدین ابن عربی و... پیوند بزند؟ (و در عین حال هیچ وقت از قصه‌گویی خود لحظه‌ای هم عامدانه غفلت نکند!!) اصلاً «فرهاد فخرالدینی» چطور تشخیص داده که برای چنین مفاهیم و گستره‌ای از تأویل‌پذیری، چنین موسیقی فیلمی بسازد؟ یا نه؛ موضوع این جاست که امثال احمدجو و فخرالدینی (به اضافه‌ی فیلم‌برداران و طراحان لباس و...) آمده‌اند که بار دیگر فضیلت امثال حافظ را بر اهل فلسفه و علم تذکر بدهند؟ و نشان بدهند که وقتی از «آیینگی» در هنر حرف می‌زنیم، منظورمان چیست! آیینه‌ای که از تئوری های سیاسی و اقتصادی گرفته تا روان‌شناسی و غیره، همگی می‌توانند مقابل آن بایستند و زیبایی‌های خود را دربیابند و زشتی‌ها را چاره کنند.

«هنربرتر از گوهر آمد پدید...»

### نمودها و نمادها

در بسیاری از فیلم های معروف به سینمای روشنفکری، بسیاری از عناصر فیلم، از شخصیت‌های داستان گرفته و حرکات و حرف‌هایشان، تا پدیده‌هایی مثل خودکار، درخت، گلدان، خیابان و غیره، به نظر فیلم‌سازان و مخصوصاً منتقدان‌شان صرفاً «نماد» هستند. مثلاً کارگردان یک کلاغ را نشان می‌دهد و منظورش هوچی‌گری و قیل و قال است؛ یا لاک‌پشت، نمادی از کندی و تنبلی است؛ یا یک کوچه بن بست، نمادی از بن‌بست‌های اجتماعی است؛ یا آسمان ابری نمادی از دلگیری است؛ باران و شکوفه‌ی گل، نمادی از امید به آینده است؛ و یا خیره شدن قهرمان داستان به نقطه ای از دور دست افق و دقیقه‌های پشت سر هم سکوت کردن و لال‌مونی گرفتن، نمادی از هرچه که بعدها کارگردان یا منتقدان‌اش بخواهند تعبیر کنند!

گاهی کار این نماد و نماد پردازی‌ها به جایی می‌کشد که غیر از خود کارگردان و منتقدان‌اش، کسی چیزی از آن‌ها سر درنمی‌آورد. درک این نمادها سواد می‌خواهد و این سواد فقط در اختیار یک طیف خاص از هنرمندان و منتقدان است. باقی آدم‌ها فقط می‌توانند در سکوتی بهت زده به این جور فیلم‌ها و سازندگان‌شان نگاه کنند و تحسین؛ و یا با حرف زدن‌شان بیسوادی خود را اثبات! در واقع این کارگردان است که تصمیم می‌گیرد چه چیزی از فیلم نماد چه چیزی باشد و چرا و چگونه. (و منتقدان نیز به جای «نان» به کارگردانان، «نماد» قرض می‌دهند) یعنی گاهی بخش عمده‌ای از فیلم فقط برای ارائه‌ی همین نمادها ساخته شده و احتمالاً حرف‌های فلسفی و جامعه‌شناسانه و غیره‌ای که پشت همین نمادها وجود دارد. وگرنه ظاهراً کارگردان آن‌قدر بی‌کار نیست که فیلم بسازد و یا منتقد آن‌قدر بی‌کلاس نیست که برای هر فیلمی نقد بنویسد.

الغرض، اگر دقت کنیم و بخواهیم این مطلب را به صورت خلاصه، در یک شبه جمله و گزاره خلاصه کنیم، به «نماد برای نماد» می‌رسیم. گزاره‌ای که تداعی کننده‌ی بسیاری از گزاره‌های مشابه دیگر است. از فیلم برای فیلم گرفته تا شعر برای شعر و فلسفه برای فلسفه و...

اما جالب این جاست که در فیلمی مثل روزی روزگاری هیچ نمادی صرفاً برای نمادین بودن وجود ندارد و نیامده است. بلکه فقط با قصه و جزئیات آن سر و کار داریم. یعنی اجزاء قصه همان قدر نمادین

هستند یا نیستند، که کل داستان می‌تواند نمادین باشد یا نباشد. مثلا «قلی خان» یکی از شخصیت‌های محوری داستان است، نه یک نماد. قلی خان شخصیتی است برای همین داستان، نه نمادی برای یک مفهوم دیگر. همان طور که مراد بیگ، خاله لیلا، مخور، و باقی شخصیت‌ها متعلق به همین داستان هستند و دارند در دنیای داخل فیلم، زندگی‌شان را می‌کنند.

یک فیلم‌ساز در درجه‌ی نخست یک داستان‌گو است. هیچ قصه‌گو یا کارگردانی حق ندارد نمادهای اثر خود را به مخاطب تحمیل کرده یا در ذهن او فرو کند! مثلاً چرا وقتی می‌خواهیم از تورم در اقتصاد یک جامعه حرف بزنیم، باید وزغ و قورباغه نشان بدهیم؟ (که حنجره‌ی خود را باد کرده‌اند!) اگر وزغ و قورباغه نماد تورم باشند، چرا بت، نماد خداوند نباشد؟! اجمالاً از هنر «نماد برای نماد» و نماد به جای «واقعیت» همان تفکر «بت برای نماد خدا» و «بت برای بت» در می‌آید.

وقتی نمادها بتوانند کم‌کم جایگزین واقعیت شوند، بت نیز کم‌کم جایگزین خدا می‌شود. نمادها در واقع باید نماینده‌ی «نمود»ها باشند. تا وقتی چیزی نتواند نمود باشد، نمی‌تواند نماد شود. به قول شیخ اشراق، ما همه نمودهایی هستیم، بی بود؛ برای آن «بود» «بی نمود». در این تفکر اخیر است که همه چیز تبدیل به اشاره و آیه و تمثیل می‌شود... بگذرم.

### توبه از پیرنگ به شخصیت

در قسمت‌های نخست سریال روزی روزگاری، عمده‌ترین تلاش فیلم‌ساز را می‌توان در معرفی کاراکترها و شخصیت‌پردازی دقیق (و با جزئیات هرچه بیشتر از آنان) دانست. شخصیت‌هایی که همراه با معرفی خود، مقدمات داستان‌های بعدی را نیز مطرح کرده و تعلیق‌های اصلی و فرعی را شکل می‌دهند. (البته تعلیق‌هایی که به نظر حقیر، بیشتر «انتظار» هستند، تا «تعلیق» در مفهوم هالیوودی آن. تفاوت این دو را بارها در یادداشت‌های قبلی توضیح داده‌ام. انتظار، یک مفهوم دینی و شیعی است و ذیل فطرت عدالت‌طلبی مخاطبان فهم می‌شود. اما تعلیق در معنای هالیوودی آن، بیشتر انواع خاصی از «بوالفضولی» است... بگذرم)

حال با یک پرسش اساسی در درام و درام‌شناسی مواجه می‌شویم؛ آیا «پیرنگ» و روابط علت و معلولی وقایع یک فیلم، اولویت و اهمیت دارد، یا دقت در ترسیم «شخصیت» و هویت بخشی به آن؟ اجمالاً در ادبیات و درام کلاسیک، پیرنگ و سیر وقایع داستان به مراتب مهم‌تر است. (این‌که ماجرای الف چرا و چگونه منجر به وقوع ماجرای «ب» می‌شود و سپس اتفاق ««ب» ماجرای «ج» را رقم می‌زند و الی آخر) در سینمای مدرن چگونگی و کیفیت ماجراها اهمیت و اولویت پیدا می‌کند و نهایتاً در سینما و روایت‌های پست مدرن (اعم از رمان‌نویسی و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه) این جزئیات است که محوریت پیدا می‌کنند. جهت توضیح نکات اخیرالذکر می‌توان فیلم‌های پلیسی قدیمی را با آثار دهه‌های هفتاد و هشتاد سینمای جهان و آثار معاصر مقایسه کرد. در داستان‌ها و فیلم‌های کلاسیک، مخاطب نخست می‌خواهد بداند قاتل کیست و چطور مرتکب جرم شده و چگونه دستگیر خواهد شد. (کشف نظام علت و معلول‌ها و پیرنگ داستان مهم است) در آثار متأخرتر، خود کیفیت جرم نیز اهمیت پیدا می‌کند و... نهایتاً در آثار معاصر عمده‌ی نقاط قوت و امتیاز آثار سینمایی به ترسیم هرچه بهتر و بیشتر جزئیات بستگی دارد. تا جایی که گاهی برای مخاطب، دیگر چندان مهم نیست مثلا قاتل کیست و انگیزه‌اش چه بوده، بلکه اصل تعلیق و جذابیت‌های فیلم در همان نکات جزئی و کیفیت عناصر روایی است. این‌ها فشرده‌ای از مهم‌ترین سرفصل‌های مباحث مربوط به عناصر روایی در سینمای معاصر است.

اما حدود سی سال پیش «احمد جو» الفبای روایی دیگری را مطرح می‌کند؛ اگر دقت کنیم، مهم‌ترین چیزهایی که از فیلم روزی روزگاری در ذهن بسیاری از ماست، اولاً شخصیت‌های آن است و در ثانی بسیاری از دیالوگ‌ها. دلایل این امر چیست؟ (و احتمالاً آیا

در مورد برخی از فیلم‌های خوب ایرانی نیز صادق است؟) و مهم‌تر از آن این که، این موضوع «چه ربطی به سینمای ملی و دینی ما می‌تواند داشته باشد؟» آیا الفبای سینمای ملی و دینی ما می‌تواند دقیقاً منطبق بر همان مبانی و اصولی باشد که در دانشکده‌های سینمایی امروز جهان تدریس می‌شود؟ (و فقط با این تفاوت که باید محتوای‌شان دینی و ملی شود)

از آن جا که مجال ما در این نوشتار بسیار محدود است (و ظرایف و نکات مربوط به سریال مذکور زیاد است) اجمالاً فقط به برخی از سرفصل‌های مسائل اشاره می‌کنیم و می‌گذریم.

خلاصه مطلب این می‌شود که طبق معارف و آموزه‌های دینی، «انّما الاعمال بالنیات»؛ پس آن‌چه نخستین معیار قضاوت در مورد اعمال انسان‌ها است، نیت آن‌ها است. (نه نتیجه‌ی فیزیکی اعمال‌شان) بنابراین در یک درام نیز ابتدا خود شخصیت‌ها و شناخت اغراض و نیت‌هایشان مهم هستند. یعنی همان کاری که از قسمت‌هایی ابتدایی سریال مذکور آغاز می‌شود و تا انتها نیز تداوم دارد و در حال تکمیل شدن است. اما اگر فرصت داشتیم توضیح می‌دادیم که مثلا در سریالی مثل «کلش آف کلنز» خیلی از اوقات دقیقاً برعکس است. (یعنی مثلاً این مهم نیست که فلان شخصیت چقدر جاه‌طلب یا تشنه‌ی قدرت است، بلکه باید دید نتیجه‌ی کار او چیست؟ و حتی چون نتیجه‌ی کار بسیاری از شخصیت‌های منفی داستان نهایتاً مثبت است، نگاه مخاطب به آن‌ها نیز به تدریج مثبت می‌شود و احساس همذات‌پنداری با آن‌ها می‌کند.)

بنابراین در طول روایت داستان نیز، همین ویژگی‌های «شخصیت‌ها» است که به پیرنگ‌ها و وقایع داستان معنی خواهد داد، نه برعکس؛ و مهم‌تر از همه این که، در روزی روزگاری «زمان و مکان» نیز هویت و شخصیت دارند؛ هویتی که به دنیای درونی فیلم «خودباوری» می‌دهد. از غلام بیگ و نایب گرفته تا سورناچی و دهل چی و باقی هویت‌ها و شخصیت‌هایی که بناست به تدریج وارد داستان شوند. آیا این تفنگچی‌هایی که از مشتری پول باروت می‌گیرند، اما به جای تیرهوایی، ترقه در می‌کنند، می‌توانند کاروان را به سلامت از «گرگ دره» عبور دهند؟!

از عناصر غافل گیری یا «حیرت» نیز در قسمت‌های بعدی بهتر می‌توان حرف زد.

### از غرور تا طمع

«غلام بیگ» ظاهرا سردسته‌ی تفنگچی‌هایی است که پول گرفته‌اند تا کاروان مرد تاجر را از دست راه‌زنان به سلامت رد کنند و «نایب» معاون او. غلام بیگ پاهای خود را به اسب بسته است که اگر جنگی درگرفت، تا پای جان مبارزه کند و جنازه‌اش را هم به دشمن ندهد. او شخصیتی است که ادای آدم‌های کم حرف و اهل عمل را در می‌آورد. او علیرغم حضور پررنگ‌اش در داستان قسمت‌های اول و دوم، دو-سه جمله بیشتر دیالوگ ندارد. اما نایب مدام حرف می‌زند و خوش زبانی می‌کند. الغرض، آن‌چه هسته‌ی مرکزی شخصیت «غلام بیگ» را تشکیل می‌دهد و نسبت به موارد دیگر پررنگ‌تر است «غرور» اوست. غروری با چاشنی حماقت. اما محور مرکزی شخصیت نایب «طمع» اوست. طمعی با چاشنی زیرکی و فریب‌کاری. غرور و طمع، نخستین گناهان شیطان و آدم بوده‌اند که آن‌ها را از بهشت راندند. اما بسیار بعید است که کارگردان با آگاهی و قصد قبلی، نخستین شخصیت‌های منفی فیلم‌اش را این دو قرار داده باشد. (و این همان ویژگی آیینگی هنر اوست که اجازه‌ی چنین برداشت‌های جالبی را می‌دهد)

در همین قسمت‌های نخست است که به تدریج با شخصیت پیرمردی به نام «شعبان» که بلد کاروانیان ابتدای فیلم است آشنا می‌شویم. شخصیتی که بعدها می‌فهمیم، نام اصلی او «قلی خان» بوده است. سپس به معرفی قهرمان‌ها و شخصیت‌های محوری داستان می‌رسیم، که در رأس آنان «مراد بیگ» قرار دارد. هم‌چنین محورهای اصلی سریال نیز از همین قسمت دوم به بعد است که

شـکل می‌گیرد. با توجه بـه مجال اندکی که برای این نوشـتار باقی اسـت، ادامه مطالب را فهرسـت‌وار مورد اشـاره قـرار می‌دهیم.

### حفره‌های هویت‌تاریخی

سـریال روزی روزگاری فقط یک پدیده‌ی خـاص در تلویزیون ایران نبـود. هرچند متأسـفانه بنـا بردلایل متعددی، سـاخت آثـاری از این دسـت نتوانسـته تـا بـه امروز تـداوم یافتـه و به تدریج سـبک یـا ژانر مسـتقلی را در فیلم‌سـازی معاصرما به وجود بیاورد؛ اما کاری در حد و اندازه‌های این سـریال، چیزی نیسـت که متوقف بمانـد و دیرپا زود به جریان‌سـازی نرسـد. همچنین تأثیر و تـداوم این سـریال را نمی‌توان تنها در وجود کارها و آثاری از قبیل «تفنگ سـرپر» منحصردانسـت. (هرچنـد همین تفنگ سـرپـرنیزاگرچه کار قابل تحسـینی بـود ـ اما فاصله‌هـای بسـیاری بـا روزی روزگاری داشـت) الغـرض، روزی روزگاری، حـتی بـه تنهـایی نیزمی‌تواند یک سـبک و ژانـرخاص در فیلم‌سـازی معاصـرما به شمـار بیاید. سـریالی کـه در «هویت‌یابی» مقاطـع فوق‌العـاده حسـاسی از تاریخ مبهم دو-سـه قرن اخیـرما، به تنهایی گام‌هایی اسـاسی را برداشـته است.

آن ذهنیـت و تصاویری که ما از هویت سـنتی خودمان داریم، عمدتاً مربـوط بـه سـده‌های هفـت و هشـت به قبـل اسـت و حداکثـراز سـده‌های دهـم و یازدهم جلوتـرنمی‌آید. هرچه به عقب‌تـراز قرن‌های یـاد شـده بازگـردیم، تعـداد عناصـرهویـتی و فرهنـگ تاریخـی مـا کاهـش یافتـه و به مـوارد بیش از حد ضریـب داده شـده‌ای، چون اشـعار حافظ و سـعدی و خیام، به اضافه‌ی تصاویـری مینیاتوری از قهرمانان خاص و اسـطوره‌ای چون خسـرو و شـیرین، یا حتی رسـتم و سـهراب و شـاه عبـاس و غیـره، منحصرمی‌شـود. به این فهرسـت می‌تـوان حکایت‌هـایی از امثال ابن سـینا و سـهروردی و شـیخ بهایی و... تـا کـوروش کبیـررا اضافه کرد. (یا هنرهای کلیشـه شـده‌ای چـون معمـاری سـنتی و فـرش بـافی و... دیـزی و اشـکنه) این‌جـا تصاویـرذهنی ما از پادشـاهان قدیم، تقریباً همه یک شـکل اسـت و نمی‌تواننـد تمایزچندانی بین مثلاًنادر شـاه و شـاهپور دوم و غیره، قائل شـوند. هم‌چنان کـه در مورد چهره‌های فکـری و فرهنگی، هم‌چون دانشـمندان و شـعرا و حکما نیزهمین تصاویرمبهم و بدون تمایزوجود دارد. تـا جایی که ذهنیت عامه‌ی مردم شـاید تفـاوت و تمایزچندانی بـین هویـت کهن هـزار سـال پیش خـود، بـا ذهنیتی کـه از همین پنجـاه سـال قبل دارد (کـه هنوزکشـاورزان بـا داس درو می‌کردند و بـا هیزم نـان می‌پختند) درنمی‌یابنـد. به عبارت دیگـر، ذهنیت ما از هویت سـنتی‌مان منقطع اسـت؛ هویـتی که به‌ویـژه در قرن‌های اخیر و پـس از مواجهـه با مدرنیته‌ی غربی در حفره‌هـای تاریخی قرار گرفته و در تاریکی فرورفته اسـت. ممتازترین ویژگی «هویت‌یابی» سـریالی چون روزی روزگاری، تلاش موفقیت‌آمیزی اسـت که برای پرکردن چنین حفره‌هـای تاریخی‌ای انجام داده اسـت. همان مقاطعی از تاریخ کـه شمشـیرو زوبین‌هـا جـای خود را بـه تفنـگ و بـاروت داده‌اند. و جامعـه‌ی ایرانی با محصولات و ابزارآلات جدیدی مواجه می‌شـود که «حسـام بیگ» در قسمت نهم سـریال در مقابل «تاجر» آن‌ها را روی یک میزبسـاط می‌کند. از ماشین‌حسـاب و ذره‌بین گرفته تا دوربین فیلم‌برداری. از همین مقطع تاریخی اسـت که هویت ایرانی سـردرگم می‌شود.

در قسـمت دوم، مراد بیگ با یادآوری «هفت بـرادرون» و عهدنامه‌ی بـین گـرگ دره و سـنگ سـفید، درواقـع دارد بـه مخاطبـان کمـک می‌کنـد کـه این حفره‌هـای تاریخی هویت خـود را به یـاد آورده و پر کنند.

در این قسـمت از سریال سـکانسی وجود دارد که بعدها به نخستین چالـش مانکـن ایـرانی (و احتمـالاً جهانی) معـروف شـد. البته این سـکانس هیـچ ربطی بـه چالش مانکـن بـا تعاریف امـروزی خود ندارد. اگراین سـکانس را به عنوان یک نماد در نظربگیریم، تفاسـیر مختلفی می‌توان از آن ارائه داد. اما قبل از اینکه وارد این تفاسـیرشـویم نبایـد فرامـوش کنیم که در اینجا راه‌زنان مشـغول اجرای مسـخره‌ی چیـزی به نام چالـش مانکن نیسـتند. بلکه آنان گـوش خوابانده انـد که صداهـای محیط را بـا دقت بشـنوند. در واقـع آن‌ها حرکت نمی‌کننـد تـا تولید صـدای اضافـه نشـود و بتوانند صـدای حرکت کاروان را بشـنوند. همین موضوع در قسمت سـوم نیزبرای کاروانیان اتفـاق می‌افتـد و می‌بینیم که آن‌هـا نیزانـگار چالش مانکـن اجرا می‌کننـد. (در صـورتی که آنان نیزنزدیک «سـنگ سـفید» گوش می‌خوابانند که ببیننـد صـدایی از راه‌زنان می آید یـا نه؟!)

بی حرکتی و سـکوت این افراد را می‌توان به انواع مختلفی تفسـیرکرد. امـا با توجـه به حرف‌های اخیرمان، شـاید بهترین تفسـیراین باشـد که این سـکانس به سـکوت و سـکون آن مقاطـع تاریخی مذکور اشـاره می‌کند. سـکوت و سـکونی که به زودی خواهد شکست، و این شـخصیت‌ها جـان گرفتـه و دوباره بـه تاریخ جـان می‌دهند. سـکوتی کـه می‌توانـد پیش‌درآمـد وقـوع یـک گرفتـاری و فاجعه باشد!

و در رأس ایـن شـخصیت‌ها، مراد بیگ قرار دارد. راه‌زنی که بناسـت در ادامـه‌ی داسـتان شـخصیتِ محـوری باشـد. قهرمانی کـه اردوی افـرادش، در گـذرگاه عبـور کاروان‌ها قـرار دارد. و مگـرنه این‌که ایـران گذرگاه عبور کاروان‌های شـرق به غرب و برعکس اسـت؟! و غیـره و غیـره و... ولا غیر. (اشـاره بـه متن قرارداد مرادبیک و حسـام بیک)

و بناسـت طبق قراردادی بین دو گروه اصلی راه‌زنان، حد و مرز فعالیت هرکدام مشـخص شـده و وارد حریم یکدیگرنشـوند. قراردادی که ظاهراً بسـیاری از کلمات و جملات‌اش مهمل و بی‌معناسـت. (و طنز فـوق العـاده ای در آن وجـود دارد!) امـا طرفـین، معنا و مقصـود آن‌را بـه خـوبی درمی‌یابنـد. درواقـع کل جملات طـولانی و پـراز تعارف و تشـریفات قـرارداد فقط یک مطلب اسـت؛ و آن این‌کـه هیچ کدام وارد حـریم یکدیگـرنشـوند. که حـتی این حـد و مرز نیزبـا عبارت کامـلا مبهم « تا همین جا که نشسـته‌ایم» در قرارداد ذکرشـده! (از شـرح و تفسـیرداسـتان این قرارداد می‌گذریم. امـا برخلاف عقیده‌ی بسـیاری از فلاسـفه‌ی زبان، «زبان» ماهیـتی قراردادی نـدارد. بلکه تمـام قراردادهـا را بـا زبـان و در زبان می‌بندنـد. اگرزبان نباشـد، چه قـراردادی می‌توان بسـت و با کـدام واژه‌ها و مفاهیم؟! آشـوب موجود در ایـن دوره‌ی زمانی ـ که فیلم به آن اشـاره می‌کند ـ همان آشـوب در «زبان» اسـت. آشـوب و بلـوایی که ادامه پیـدا می‌کند و بـه دوران نهضت جنگل می‌رسـد)

در قسـمت‌های بعـد خواهیم دیـد که قهرمان داسـتان (مـراد بیگ) علیرغم این‌که دوسـت‌اش قرارداد را امضا کرده، به آن پایبند اسـت. امـا ضد قهرمان (حسـام بیـگ) با وجودی کـه خـودش آن را امضا کـرده، وقـتی احسـاس می‌کند از حریف قوی‌ترشـده اسـت، به آن پایبند نمی‌ماند.

ملت‌ها و کسـانی کـه از تاریخ عبـرت نمی‌گیرند، محکـوم به تکرار اشـتباهات خود می‌شوند.

گفتگو با امرالله احمدجو

# چارچنگولی چسبیده‌ام به دنیا!

**امرالله احمد جو، خودِ روزی روزگاری است! همانقدر سهل و ممتنع، همانقدر شیرین و بانمک، همانقدر عمیق و حیکمانه. کسی که همین چند روز پیش، در اول دی ماه، وارد ٦٥ سالگی شده است، و در این سالها خیلی کمتر از آن چیزی که حقش بوده فیلم ساخته و فیلمهایش خیلی بیشتر از آن چیزی که شاید به نظر بیایند خوب بوده‌اند و تاثیرگذار. شاید بودن چیزی مثل روزی روزگاری در کارنامه یک فیلمساز، آرزوی خیلی از افرادی باشد که به اندازه نصف سالهای عمرشان فیلم و سریال تولید کرده‌اند. متن زیر حاصل چند ساعت گفتگو با چنین فردی است. البته نه همه آن. شاید کمتر از یک سومش! گفتگوی ما بیش از آنکه به آثار احمدجو بپردازد، به سمت خود احمدجو پیش رفت. و حقا که خود احمدجو و زندگی و نگاهش از فیلم‌هایش هم جذابتر است!**

**از بیرون که نگاه می‌کنیم با چند تا اثر مواجه هستیم که کارهای آقای امرالله احمدجو است و مثلاً معروف‌ترین آن روزی روزگاری است و در سالهای مهمی از زندگی ما هم پخش شده. ولی به نظر من می‌آید که باید از یک ریشه دورتری به آن نگاه کنیم. یعنی برای بررسی اینکه چطور به ذهن یک نفر رسیده یک چنین چیزی بسازد باید قدری به دورتر برگردیم، یعنی ببینیم شما به اطراف خود و به آدم‌ها چه جوری نگاه می‌کنید؟ اگر به شما بگوییم به آدم‌ها چه جوری نگاه می‌کنید به نظرم باز به خطا رفتیم باید نمونه‌هایی از این‌ها به دست بیاوریم یعنی یک کمی از عقب‌تر شروع کنیم ببینیم که شما از کجا شروع کردید آدم‌ها را نگاه کردید؟ باید چند سال به عقب برگردیم؟**

شصت سال.

**شصت سال. از شصت سال پیش بگویید. از خانواده و محیطی که در آن بودید.**

عرض کنم که من بسیاری از این وقایعی که در کار می‌بینید یا مشابه آن از شنیده‌های من است یا دیده‌ها و تجربه کرده‌ها است.

**شنیده یعنی چه؟**

یعنی این که فرض کنیم مثلاً راجع به اتفاقاتی که در صحرا رخ می‌داد من اول باید این صحرا را توضیح بدهم چون شخصیت اصلی روزی روزگاری خاله و مرادبیگ و دیگران نیستند، آن صحرا و لوکیشن آن شخصیت اصلی کار است. من چهار، پنج ساله بودم. خیلی به پدرم وابسته بودم. بچه اول بودم و یک مقدار لوس و از این حرف‌ها و از پدرم جدا نمی‌شدم. آن زمان سوخت زمستان و تنور و اجاق و همه این‌ها از آن صحرا تأمین می‌شد. البته ما نوجوان بودیم که آمدند جلوی تخریب آن صحرا را گرفتند. پوشش گیاهی به کلی داشت از بین می‌رفت. مثلاً کیلومترها باید می‌رفتند -حدود شش فرسخ که فرسنگ آن‌جا شش کیلومتر است- مثلاً سی و شش کیلومتر باید می‌رفتند تا برسند به جایی که بکر مانده یا هنوز آن بوته‌ها را نکندند.

**یعنی باید سی و شش کیلومتر می‌رفتند به آن جا برسند؟**

بله.

**هرروز؟**

بله. هرروز. البته یک بخشی از تابستان مختص این کار بود که سوخت زمستان تا سال آینده را فراهم بکنند و شب مثلاً کنار همان چشمه‌ها می‌ماندند. آن چشمه‌ای که مرادبیگ کنار آن اطراق گاه

داشت و من دیگر آویزان پدرم می‌شدم که من را هم به صحرا ببرد. سابقه نداشت مثلاً بچه چهار، پنج ساله را همراه خود ببرند چون دست و پا گیر بود ولی بابام من را می‌برد و یادم است که در اولین مواجه من با آن محیط در ذهن من یک فضای قصه‌ای آمد؛ یک فضایی که انگار یک دنیایی دیگر است و چنان حک شد که بعد از آن دیگر مصرانه می‌خواستم همراه بابا بروم؛ آن بی‌نهایت که هر طرف را نگاه می‌کردی فقط ستون گرد باد بود و بازی سایه روشن‌های ابرها و رنگارنگی کوه‌ها. همپای این‌ها البته قافله می‌شدند به قول خودشان یعنی مثلاً ممکن بود پنج، شش نفر یا همدیگر بروند در یک بخشی بایستند سوخت بکنند و خوارها را بار کنند برگردند. در طول راه خب اغلب صحبت از صحرا بود و ماجراهایی که در صحرا اتفاق افتاده بود. حالا بعضی‌ها ممکن است چوپان بوده باشند و بعضی‌ها هم نبودند شنیده‌هایی داشتند و من شیفته این قصه‌ها هم بودم که اغلب درگیری در آن بود و به قول جوان‌های امروز این‌ها اکشنی بودند. مثلاً دعواهایی که با اهالی ده‌های همجوار داشتند چون حریم و مرز صحرا خیلی مشخص نبود و ادعا روی به اصطلاح صحرای همدیگر باعث زد و خوردهایی می‌شد.

**این‌هایی که می‌گفتند راست بود یا شلوغ می‌کردند؟**

بله. تماماً حقیقت داشت و بعضی‌ها هم چون خوش سخن بودند خیلی قصه‌ای این‌ها را تعریف می‌کردند یا خودشان اصلاً قهرمان یک ماجرایی بودند. در خیلی‌ها هم ممکن بود که نکاتی پر از طنز باشد. بعضی‌ها هم افسانه‌هایی بود که راجع به شخصیت‌ها می‌ساختند. به هر حال سر خودشان را گرم می‌کردند تا برسند به آن جایی که باید اطراق کنند و بوته بکنند و این‌ها برای من خیلی جذاب بود و کم کم آن صحرا بهشت من شد جوری که مایه دردسر خانواده شدم. مثلاً هشت، نه ساله بودم راه صحرا را می‌گرفتم و می‌رفتم. خب چشمه‌ها و چاه‌ها خیلی از هم دور است و تشنگی بسیار خطرناک است.

**یعنی از پا در می‌آورد؟**

بله اگر به موقع نرسی تشنگی از پا در می‌آورد به خصوص بچه هفت، هشت ساله که حالا ممکن است مثلاً گرگ و خطرات مختلفی هم باشد. به هر حال آن موقع این جوری به جان دشت و صحرا نیفتاده بودند. شب‌ها یک وقت‌هایی در صحرا می‌ماندیم صدای زوزه گرگ و شغال و این‌ها هم یکی از سرگرمی‌ها بود. عرض کنم که من مسیر صحرا را می‌گرفتم می‌رفتم و هر بار این دامنه را زیادتر می‌کردم و تشنه حال برمی‌گشتم تا زمانی که دیگر توانستم مثلاً با دوچرخه مسیر زیادتری بروم و بعد بتوانم مثل پدر در سنین مثلاً چهارده، پانزده سالگی کارکنم که بخشی از آن کارها همان چیزهایی است که دیدید در سریال. به هر حال من کمک حال بودم و عشق داشتم که برویم و اسم آن برای من کار نبود تفریح بود چون در صحرا بودیم.

**به هر حال تفریح سختی است.**

ولی برای من بسیار دلنشین بود و حتی بقیه یک مقدار هم متعجب بودند از این که صحرا چه لطفی دارد که تو این قدر دلبسته آن هستی و بعدها که پدرم خدا بیامرز یک موتور سیکلتی خریدند -دور و ور سربازی من بود- دیگر کار من آسان شد! از آن به بعد بود که صحراگردی دلخواه من آغاز شد. من سربازی اصفهان بودم. هروقت مرخصی پیش می‌آمد و آن جا می‌رفتم رسیده و نرسیده موتور را سوار می‌شدم. کم کم با همه چوپان‌ها که اغلب آن‌ها یا مال روستاهای اطراف بودند یا مال ده خودمان رفیق می‌شدم. با هم می‌ماندیم و من چیزهایی از ده می‌بردم و آن‌ها سوغاتی‌های خودشان را داشتند. گُلماس به آن می‌گویند که ماست را با شیرمیش قاطی می‌کنند و بار الاغ میگذارند. از صبح که حرکت می‌کند این زده می‌شود. خیلی خوشمزه می‌شد، غذای مقوی و خوشمزه‌ای هست. حالا بگذریم از چایی‌هایی

که چایش مثل الان تقلبی نبود و چایی واقعی بود با آن آب صحرا و چای آتشی الان می‌گویند. عرض کنم که این تفریح من بود. خیلی وقتها هم -به خصوص شب‌های مهتاب که این صحرا دیدنی بود- در صحرا می‌ماندم. ممکن بود دو سه روز در صحرا باشم. یک کمی هم خب پدرم نگران این ماجرا بود چون این رفتار غیرعادی بود. مثلاً نفر دومی در محل وجود نداشت این جوری باشد، این جوری دلبسته صحرا باشد و برود. خب ممکن بود این قضیه مایه ریشخند بشود که این بچه دیوانه است و سر به صحرا می‌گذارد و از این حرف‌ها. تا زمانی که بعد از سربازی حدود یک سال و نیم من مدرسه عالی تلویزیون قبول شدم و به محض این که اسم خود را در لیست دیدم همان موقع مطمئن بودم اگر فیلم ساز شدم قطعاً فیلمی راجع به صحرا خواهم ساخت.

البته آن موقع سه تا رشته بیشتر نداشت؛ رشته فیلمبرداری بود و تدوین و کارگردانی فنی که آن موقع به آن سوئچینگ می‌گفتند. من هم در واقع به عشق فیلم ساز شدن رفتم و فیلمبرداری را انتخاب کردم چون تصور من این بود که به صحنه نزدیک‌تر است و به فیلم سازی.

**یک دقیقه من به عقب برگردم. آن روستایی که شما اهل آن هستید و درباره آن حرف زدید کجا است؟**

آن زیادآباد میمه است که الان دیگر تقریباً دارد به خود میمه متصل می‌شود. آن موقع یک فاصله‌ای حدود یک کیلومتر و نیم داشت ولی دیگر در آن فاصله خانه ساختند. الان دیگر بخش غربی میمه است.

**آن فضایی که شما در سریال به ما نشان می‌دهید کجا است؟**

صحرای زیادآباد به آن می‌گویند. یک بخشی از آن هم صحرای خود میمه است. یک بخش دیگر صحرای اذان هست که ده پایین‌تری است و یک بخش آن هم بالاتر از صحرای متصل به صحرای موته هست. آن گرگ دره که البته اسم محلی آن دره دوزکی است احتمالاً جای دوتا شهاب سنگ است دوتا چاله خیلی بزرگ است که مثلاً حدود پانصد متر عرض و یک کیلومتر طول دارد و آن تپه‌هایی که دیدید داخل آن جا است یک حالت استودیویی داشت و خب آن خاک قرمزهم آن جا محل تخت سرخ به آن می‌گویند که جزء صحرای میمه هست و ما توانستیم رنگ کنیم، چون خود آن تپه‌ها سیمانی رنگ بودند و خیلی راحت توانستیم داخل آن را نقاشی کنیم.

**روزی که شما برای سینما تلویزیون قبول شدید بعد از انقلاب بود؟**

نخیر.

**آن مدرسه سینما تلویزیون وقتی که شما قبول شدید بعد از انقلاب است یا قبل از انقلاب است؟**

نه. قبل از انقلاب است من سال پنجاه و چهار مدرسه قبول شدم.

**گفتید که وقتی قبول شدید گفتید بالاخره یک فیلمی درباره این جا می‌سازم.**

بله.

**چرا؟**

عرض کردم که آن مقدمه‌ای که از کودکی گفتم.

**به دلیل آن اهمیتی که برای شما داشت؟**

بلـه. مطمئن بودم. حالا نمی‌دانستم چه فیلمی است ولی تصور من این بود. چون حکایت‌های فراوانی راجع به این درگیری‌ها شنیده بودم. البته یک مدت هم دو تا دله دزد که اسلحه گرم داشتند که خیلی هم مهم نبوده و یکی از چوپان‌های میمه این‌ها را از پا در آورده بود. بعد هم یک اتفاق خیلی خوبی برای من افتاد. بابام در حاشیه حومه اصفهان، یکی از این محلات فقیرنشین یک اتاق را در یک خانه‌ای کرایه کرده بود که آن صاحبخانه هم روستایی و در جوانی‌ها ساربان بوده و بسیار هم اهل خاطره تعریف کردن و قصه تعریف کردن بود و من را هم که مشتری دیده بود، شبها گرم می‌شد و خاطره تعریف میکرد. آن قصه نان و نمک که شهرتی پیدا کرد، در واقع او تعریف می‌کرد و خودش را قهرمان معرفی می‌کرد. می‌گفت یک وقتی راهزن‌ها جلوی ما را گرفتند من یک چنین تمهیدی به کار بردم و او را نمک گیرش کردم و خلاصه کاروان را نجات دادم. که این قصه خیلی در ذهن من جلوه کرد.

**این برای وقتی است که آن راهزن حرمت نان و نمک سرش بشود.**

آن چیزی که ایشان تعریف می‌کرد لرستان برای او اتفاق افتاده بود. البته در اغلب شهرستان‌های ما و در فرهنگ ما این مسئله نان و نمک وجود دارد. یا مثلاً اجاق که هنوز هم بین قشقایی‌ها بسیار بااهمیت است. مثلاً به اجاق قسم می‌خورند یا خود ما اگر خرده نانی در کوچه افتاده بود برمی‌داشتیم می‌بوسیدیم و یک جای محفوظ می‌گذاشتیم که زیرپا نباشد.

**خب تا اینجا تا حدودی نسبت و رابطه شما و نوع و زمان شکل گیری رابطه شما با صحرا مشخص شد. اگر کمی هم درباره رابطه شما با امر نمایش و زمان ایجاد این رابطه صحبت کنیم ممنون میشوم.**

در دِه ما دو تا تعزیه بود، تعزیه حضرت عباس(ع) و روز عاشورا. اما در اینها یک اتفاق خاصی می‌افتاد. من از پدربزرگم که خودش هم از نوجوانی تعزیه خوان بوده سؤال کردم می‌گفت من تا یادم هست در این تعزیه ها از تفنگ بجای تیر و کمان استفاده می‌کردند. در تعزیه‌های دیگر من دیدم که از کمان استفاده می‌کنند و مثلاً حرمله که تیری می‌زند، راوی حضرت عباس (ع) به رختکن می‌رود و تیری را به بالای چشم او متصل می‌کنند و برمی‌گردد که مثلاً تیر خورده. ولی آن‌جا یک تفنگ‌چی بود. ما خیلی کوچولو بودیم. یادم هست یک نفر که تفنگی داشت می‌آمد و بین جماعت قایم می‌شد و ما بچه‌ها دائم دنبالش می‌گشتیم چون می‌دانستیم آن روز این اتفاق می‌افتد. بعد مثلا وقتی که آن ابن زیاد یا شمر هرکدام دستور می‌دادند که یک تیر به چشم عباس بزن، آن تفنگ‌چی -حالا یک وقت در پشت‌بام بود یک وقت در حجره‌ها و جایی بین جمعیت قایم می‌شد- یک تیر شلیک می‌کرد و جالب است که گرم هم به شکل جای گلوله انجام می‌شد. این خب خیلی معنادار می‌شد. به این ترتیب یک جوری عاشورا به زمان امروزی خودشان متصل می‌شد و احتمالاً اشاره داشته به آن ظلمی که مأموران حکومتی داشتند یا آدم‌های زورگو. این جوری آن مظلومیت را که در عاشورا اتفاق می‌افتد به مظلومیت زمان حال متصل کرده بودند.

خوشبختانه عموها و پدربزرگ و پدر و همه این‌ها جزء دار و دسته تعزیه خوان بودند و شیخ زین‌الدین مهدویان خدا بیامرز که معلم ما بود و یک جوری هم واسطه فارسی آموختن ما، ایشان واعظ دِه بود، پیش‌نماز بود عرض کنم که کدخدای دِه بود، معلم بود و ازهمه مهمتر تعزیه‌گردان! و بی اغراق عرض میکنم من شیفته تعزیه هستم و هرجا فرصتش پیدا شده تعزیه ای را از دست ندادم، تعزیه نقاط مختلف ایران را. حقیقتاً من هنوز به تعزیه و تعزیه خوان‌هایی برنخوردم که بتوانند برابری کنند با تعزیه‌هایی که شیخ زین‌الدین اجرا می‌کرد. البته بخت و اقبال هم خیلی دخیل بود چون آن زمان ۵-۶ تا تعزیه خوان درست و حسابی هم ظهور کرده بودند که همکاری میکردند و می‌توانست آن برنامه را راه ببرد. زیباترین ملودی ها، نغمه‌های تعزیه که در تعزیه‌های دیگر نیست در تعزیه‌های او شنیدم. البته هنوز هم تعزیه توسط یکی از پسران ایشان برگزار می‌شود اما آن رونق را ندارد.

به هرحال این تعزیه به عقیده بنده مادر هنرهای ایرانی است و همه چیز در آن پیدا می‌شود از معماری بگیرید تا ادبیات و تا موسیقی و نمایش و همه چیز. ما می‌توانیم از آن کمک بگیریم و خود من هم اگر دقت فرموده باشید در میزانسن‌ها حداکثر استفاده را از این قضیه کرده‌ام و از برکتش بهره برده‌ام.

**غیر از تعزیه، در فضایی که شما بودید احتمالا تلویزیون هم خیلی نبود چه برسد به سینما. یا مثلا محل اجرای تئاتر. اما شما علاقه‌مند شدید به این حوزه. اینها در خانواده شما زمینه ای داشت؟**

اولین بار یک سینما سیار که فیلم‌های آموزشی و اینها را می‌آورد در روستاها نمایش می‌داد و شاید من شش سال یا هفت ساله بودم که اولین بار چشمم به جمال سینما روشن شد و خیلی جذابیت داشت برایمان، برای همه بچه‌ها. در میدان ده هم یک پرده زدند به دیوار و این فیلم‌ها را نمایش دادند. مثلا یک کلوزآپی یک تصویر نزدیکی از سیب گرفته بودند و همه پرده را می‌گرفت و تصور ما این بود که واقعا سیب‌های اینقدری وجود دارد! بعد کلاس سوم یا چهارم ابتدایی بودیم که برای دومین بار همین نوع سینما آمد. سر ظهر بود. در مدرسه ما که راهرو و کوریدر درازی داشت آنجا را دیدند مناسب است که تاریک کنند و مردم بیایند بنشینند. من یادم است یکی از همکلاسی‌های من، از ذوق این که سینما آمده است چنان خوشحال شد که دستش را گاز گرفت از خوشحالی و به استخوان رسید، یعنی پاره کرده بود پوست و گوشت دستش را و تا مدت‌ها می‌بستنش که این زخم خوب شود. چقدر خوشحال بودیم که مثلا این سه پایه پرده و آن رول‌های فیلم و اینها را به ما گفتند کمک کنیم ببریم داخل و دستمان تماس پیدا کرده است با ابزاری که مربوط به سینما است!

بعدها در یکی از عروسی‌ها یک گروهی از اصفهان آورده بودند که اینها نمایش عروسکی بلد بودند البته دستی هم بود. آن را البته رازش را زود پی بردیم و با دوات‌هایی که حالت مخروط ناقص داشت این را کله می‌کردیم و روی آن چشم و ابرو می‌گذاشتیم و نمایش بازی می‌کردیم. عرض کنم که یک سابقه دیگر به جز آن تعزیه که می‌گویم همچنان اصل است برای من، این بود که پدرم خیلی علاقه مند به تئاتر بود. آنها سالی سه چهار بار می‌رفتند اصفهان برای خرید مایحتاج که اصلی ترین آن شب عید بود و خب گاهی وقت‌ها خودشان ما را می‌بردند و گاهی وقت‌ها با گریه زاری و با هرتمهیدی ما خودمان را تحمیل می‌کردیم به آنها که ببرند. پدرم استثنائا خیلی علاقه داشت به تئاتر. آن موقع هم دوران اوج مرحوم علامه صدر بود و خب به طنزهای ایشان خیلی علاقه مند بود. معمولا هرکس برای

خریـد می‌آمد، عجله می‌کردند زودتر کارشـان را انجـام بدهند و برگردند ولی پـدر مـن نـه برعکس حتما باید شـب می‌ماند که تئاتـر ببیند و من شـاید مثلاً چهار پنج سـالم بود اولین تئاتری که دیدم، چون روی زانوی پدرم نشسـته بودم.

اما یک اتفاق جذابی افتاد که یک طوری بی ارتباط با فیلم سـاز شـدن من نیسـت. وقتی سـال اول دبیرسـتان را تمام کردیم گفتند دبیرستانی به اسـم دبیرسـتان نظام هسـت و اگر آنجا قبول بشـوید دیگر شـبانه روزی اسـت و بعد یک سـره دانشکده افسـری و افسر می‌شـوید. درآن شرایط فقـر و فلاکـتی که ما تحصیل میکردیم، خیلی مطلوب بـود که مخارج تو را دولـت بدهد. من و یکی از همکلاسی‌هایم دوتایی رفتیم که شـکر خدا قبـول نشـدیم هیچکـدام! من بخاطـر کوتاهی قـدم، ولی من دو مـاه در خانـه خاله ام در تهران ماندگار شـدم.

دو مـاه مـن تهـران بـودم و توسـط بچه‌هـای خالـه‌ام بـا سـینما بصورت جدی‌تـر آشـنا شـدم. یک جـایی نزدیک خانه آنهـا به نام باغ گلسـتان بود. تابسـتانها در فضای باز آنجا فیلم نمایش می‌دادند. نزدیک خانه‌شـان بـود و از پشـت بـام پرده را می‌شـد دید.

**یعنی خود آنجا هم نرفتید؟ از پشت بام می‌دیدید؟**

چـرا حـالا عرض میکـنم. هفت هشـت روز اول فیلم دالاهو بـود و همه از روی پشـت‌بام می‌دیدنـد ولی صـدا نمی‌رسـید و فقط تصویـر می‌دیدیم. رویم نمی‌شـد کـه بگوییم خیـلی دلم می‌خواهد که ایـن را از نزدیک ببینیم تـا خودشـان پی بردنـد و دیگـر راه افتادند و خیلی فیلم دیدیم همان سـال در تهـران. یک عمویی داشـتیم خدا بیامرز او یک آشـنایی پیـدا کرد و آن قضیـه کوتاهی قد و دبیرسـتان نظام حل شـد. فقط گفتنـد چون آقای دکتر خودش نوشـته اسـت الان مرخصی اسـت و بهتر است که خودش تجدیـد نظر بنویسـد. مزه جشـن ایـن قضیه زیـردندان ما بـود که همان فردایـش پدرمـان از راه رسـید و گفـت پاشـو بـرویم. گفتم قبول شـدیم، گفت ببخود!

**چرا؟!**

یـک روحـانی معلـم فقه و عـربی و امـلا و انشـا و خطاطی ما داشـتیم در دبیرسـتان –خدا نگه دارد ایشـان را هرجا که هسـتند– که من را خیلی دوسـت داشـت. در واقع مـن دانش آموز زرنگش بـودم. او از آنها بود که سـاز مخالف می‌زد.

**با شاه و اینها؟**

بلـه بلـه خیـلی هم بـه خصـوص از انگلیسی‌ها بـدش می‌آمـد. عرض شـود کـه ایشـان به پـدرم می‌رسـد و می‌گوید الان کجاسـت پسـرت و می‌خواهـی چکار کنـد و پدرم می‌گویند رفته اسـت دبیرسـتان نظام و او هـم حسـابی پرخـاش می‌کند به پـدرم که حیفت نیامـد این رفت کافـرشـد و بچـه‌ات تمام شـد و حالا مـی‌رود در ارتـش جزو دار و دسـته شـاه و حکومـت! گریـه و زاری مـن هـم نتیجه نـداد و پـدرم گفت برو دیپلمـت را بگیرو بعد خودت میدانی، اما الان مسـولیت تو با من اسـت و خلاصه آورد اصفهان و دبیرسـتان هراتی ثبت نـام کردم و اینجا هم پول لازم را نداشـتیم کـه بخواهیم سـینما بـرویم. آن فیلم دالاهـو را که گفتم، مـن تصویـرش را از پشـت بام دیـده بودم اما صدایش را نشـنیده بودم. سـینما همایون که بیخ یک پاسـاژ بود ولی برچهارباغ بود، یک بلندگو گذاشـته بودنـد دم در و بغـل پیـاده رو فیلم را که نمایش میـداد صدای آن هـم از ایـن بلندگو پخش می‌شـد برای جذب مشـتری. همـین دالاهو را گذاشـته بود. من آنجا ایسـتادم و صـدا را گوش کردم و اینها را سـعی کـردم جفت بکنم با آن تصویری که چند ماه قبـل دیده بودم. البته من اصلا تصور این را نداشـتم که می‌شـود فیلم سـاز شـد و آشـنا تر هم که شـدم با سـینما تصـورم این بود کـه آدم‌هایی که در فیلـم کار می‌کنند مثـلا از یک کره دیگـر آمدند!

خوشـبختانه بـاز من رشـته‌هایی کـه زده بـودم کنکور نتوانسـتم قبول بشـوم و رفـتم سـربازی و بعد از سـربازی بـاز اصفهان بـودم و یـک دوره نقشـه کـشی سـاختمان دیـدم و سـربازیم تمام شـد. بـاز آمدم تهـران با یکـی از همکلاسـی‌هـای اصفهانـیم کـه با بـرادرش خانه گرفتـه بودند همخانه شـدیم. من می‌رفتم در یک شـرکتی کار نقشه کشی ساختمان می‌کـردم. در همـان دفتـری کـه کار نقشـه کـشی می‌کـردم گفتند دوره‌های آموزش فیلمسـازی هسـت، شـما که علاقه داری برو شـرکت کـن. مـن شـانس این را داشـتم، کـه وقتی تهـران آمـدم، تـوی دفتری کار کنـم که رئیسـش خیلی مسـئولانه بـا من برخـورد کـرد. خودش جـزو بچه‌های بالای شـهربود، متمـول بودند. خب من ایـن خوش‌اقبالی را داشـتم، کـه حـالا بـا تجربـه زندگـی روسـتائی، کار در روسـتا، بعـد حاشیه‌نشـینی در شـهر اصفهـان و بعدها کار کردن تو محیـط کارگری، در ذوب‌آهـن و شـناختن محیـط نظامی، در دوره سـربازی یـک محیطها و اقشـاری را می‌شـناختم. امـا زمانی که من قبول شـدم در مدرسـه عالی، آن مهنـدسی کـه سرپرسـت آن دفتـر بود، ایشـان خیلی مسـئولانه –خدا بیامـرزدش، مـرد بسـیار هنرمندی هم بود– ایشـان به من گفـت: تو باید جامعـه‌ات را خـوب بشـناسی و چون خودشـان هم متمول بودند، سـرو کار داشـت با بخش بالای جامعه و پولدارها، او خیلی مسـئولانه دسـت مـن را گرفت، در خیـلی از مهمانی‌های اینها من را برد، که رفتارهایشـان را از نزدیک بتوانم شـاهد باشـم، ببینم و حتی با اینها هم آشـنا شـوم. این آشـنائی‌ها همه دست به دسـت هم می‌دهند. تجربیات زندگی به اضافه مطالعـات. اینها همـه دخالت خواهنـد داشـت در نتیجه نهائی.

مـن هم در تهران دیگر با سـینما آشـنا شـده بودم و فیلمهـای جدی تری میدیـدم و نقد فیلـم میخواندم. تا این که فهمیدم یک جا هسـت به نام مدرسـه عالی تلویزیون و بلافاصله هم وارد تلویزیون می‌شـوی. آشـنایی مـن هـم با تلویزیون خب بـاز تقریبا بهتر از سـینما نبود. سـیزده، چهارده سـاله بودم که یکی از همسـایه‌های ما اولین تلویزیون را آورد. خیلی هم برفکی بود! من هم شـنیده بودم همچین دستگاهی هسـت، رودرواسی را کنار گذاشـتم و یک دو سه سـاعتی من پای آن برفک نشستم و تصاویر محـوی دیـدم! حالا مدرسـه عـالی آمیخته‌ای از ایـن دوتا بـود و کم کم خیلی دلم می‌خواست فیلمساز بشوم. آن سالها رشته راه و ساختمان خیلی روی بـورس بود. مـن هم تندتند آزمون می‌دادم و قبول می‌شـدم تا اینکه فهمیدم مدرسـه عالی آزمون می‌گیرد. دفعه اول قبول نشـدم. مثل اینکه مدارکـم دیـررسـیده بـود. اما سـه ماه بعـد که آزمـون بعدی بـود قبول شـدم. من به بازیگری علاقه‌ای نداشتم. بعد از برگزاری دوره، فرستادند مـن را آبـادان و تا اواخـر ۵۸ آنجا بـودم و درگیر کارهای گـزارش خبری، ولی بعـد که رفتم ارومیه یک کم دسـتم بازتر شـد و توانسـتم کمی از آن کارهایی که دوسـت داشـتم را انجام دهم.

**از همینجا بود که وارد جنگ هم شدید؟**

در ارومیه که به کردسـتان چسـبیده اسـت این مأموریت‌ها که معمول مراکـز بود زیـاد بـود. باید می‌رفتیم مثـلاً در سردشـت، میـان‌دوآب، این طـرف و آن طـرف درگیری بود و فیلـم می‌گرفتیم.

**در کردستان که شلوغ شده بود؟**

بلـه دیگر، تقریباً به مـوازات جنگ با عراق آنجا هم برقـرار بود و خاطرات

تلـخ هم مـن از آنجـا دارم. در آن حمله‌ای که حاج‌عمـران را گرفتند، آنجا من را تقسـیم‌بندی کرده بودند و سـهم من این شـده بود کـه زخمی‌ها را از خود خاکریزها و سـنگرها تعقیب کنم تا اعزام آن‌ها از پیران‌شـهر. خب خیـلی تلخ بـود دیگر، هر روز دیـدن این مجروح‌ها. حـدود یک هفته بود و مـدام هم بمب‌باران بود. به شـکل عجیبی بمب‌باران‌هـای پی‌درپی بود و با گلوله توپ هم شـهرها و مزارع را زدند. یک مرتبه هم داوطلبانه به جنوب رفتم. یک مأموریت حدود بیسـت روز یک ماه بود در آن هم شـرط من با خـودم ایـن بود که تا انتهای جنـگ را بروم، حالا کـه رفتم دیگر یاعلی. آن تجربه هـم خیلی خوب بود.

**برای فیلم‌برداری رفتید؟**

بلـه، حاصـل آن هم در فیلمی اسـت که پنج شـش فیلم‌بردار هسـتیم، اسـم آن را فراموش کردم، حسـین حقیق که بعداً فیلم‌ساز شدند ایشان سرپرسـت و تهیه‌کننـده آن فیلم بودنـد. من رفتم خط مقـدم و خاکریز و از جـایی که با تفنگ داشـتند باهـم می‌جنگیدند این‌هـا را تجربه کردم و از نزدیـک دیـدم. البته نـاشی بودیم. چـون ما آموزشی راجع‌بـه این نوع کار در مدرسـه ندیده بودیم. الان افسـوس می‌خـورم که ای‌کاش مثلاً تجربه‌های بعد را داشـتم. ما دنبال جنگ می‌گشـتیم در دل جنگ! همان حکایـتی که درخت‌هـا نمی‌گذارند جنگل را ببینـیم! واقعاً تصوری که از جنگ داشـتیم تفاوت داشت.

**چـه تفاوتـی؟ یعنـی شـما در آنجـا متوجـه چـه چیـزی نمی‌شـــدید؟**

ببینید در ذهـن ما بخش اکثـری جنگ، جنـگ بود. در حـالی که آن رفت‌وآمدهـا، تلاش‌ها، فعالیت‌هایی که درواقع تدارک یک خط اسـت، این‌هـا هـم جنگ اسـت. طوری کـه من هنـوز در حسـرت این قضیه هسـتم کـه یک لـودری داشـت خاکریز می‌زد و چهـره خنـدان او برایم عجیـب بـود. البته خیلی خسـته بـودم و واقعاً بـرای من رمق نمانـده بود و حقیقتـاً بـدن جان نداشـت اما این چهـره خندان آن مردی که پشـت لـودر نشسـته بود و داشـت خاک‌هـا را به بالا می‌ریخـت و در اطـراف او خمپـاره به زمـین می‌خـورد و او انگار نه انـگار! انگار بازی اسـت! یعنی حالـت آن مرد که از پشـت آن شیشـه پیدا بـود انگار وسـط یک بازی اسـت، یک شـوخی اسـت! آن قدر خونسـرد مشـغول کار خودش بود! ایـن بزرگ‌ترین حسـرت دوران کاری من اسـت که ایـن را ثبت نکردم. یک صحنه هم یکی در پیرانشـهر بود که یکی از همکارهایمان مانع شـد فیلـم بگیـریم. آن قدر خـودش را باخته بود که نشـد! میگفـت که تو مجرد هسـتی، مـن زن و بچه دارم و از این حرف‌هـا! یک گندم‌زار بود، بعد از ظهـر بود که دیگر داشـتیم به ارومیه برمی‌گشـتیم. گندم‌زارهای خیلی وسـیعی دارد که جاده از وسـط آن رد می‌شد. یک مرتبه گلوله‌های توپ آمدنـد و گندم‌های خشـک آتش گرفتنـد. دوربین در جعبه بـود و باید مـی‌آوردی و سـرهم جمع می‌کـردی ولی آن همکارمان نگذاشـت. وقتی بحـث جنگ می‌شـود من واقعاً ایـن دو تا را هیـچ وقت یادم نمـی‌رود که ثبـت نکـردم. یک سـری ناشی‌گـری و نابلدی‌هـا داشـتیم! آن موقع من خیـلی فیلم‌هـای جنگی را کلا دوسـت نداشـتم، خیلی علاقمنـد نبودم. ولی بعدها خیلی آشـنا شـدم! نمی‌دانم شـاید اطلاع داشته باشید، نداشته باشـید: موضوع بیشـتر فیلمنامه‌هـای من جنگ اسـت. ولی هیچ کدام شـانس اجـرا پیدا نکرده اسـت. فقط یکـی از آنها را به اسـم پیروزمندان سـروش چـاپ کرده اسـت، در همـین حد. البتـه به دوسـتانی که فیلم جنگی می‌سـازند کمکی هم کـردم. ولی فیلمنامه‌هایی کـه دارم هیچ کدام مسـتقیم کار نشده است.

**در کدام فیلم‌های ساخته شده کمک کردید؟ به ما می‌گویید؟**

حالا لازم نیست آن را بگوییم.

**من یک سوالی اینجا بپرسم. خانواده شما مخالفتی با تمایل شما برای ورود به سینما و تلویزیون نداشتند؟ با توجه به شرایطی که سینمای قبل از انقلاب داشت عرض میکنم.**

همانطور که گفتم پدرم خدا بیامرز خیلی علاقه مند به تئاتر بود و جالب توجه اینکه متشرع بود به تمام معنا. مثلا نمازش ترک نشد و جزو متشرعین روستا به حساب می‌آمد، حالا تعزیه هم که می‌خواند. اما خیلی هم متجدد بود و اصلا مخالفتی با شیوه جدید زندگی نداشت و بسیاری از ابزار جدید را اولین نفر او بود که وارد روستا کرد. فرض کنید مثلا چرخ گوشت یا اولین چراغ توری، چراغ زنبوری‌ها، اولین پیریموس که تقریبا شبیه به همین گاز پیک‌نیکی های الان بود ولی با نفت کار می‌کرد و خیلی از این اولین‌ها را او می‌آورد و بقیه یاد می‌گرفتند. مخالفتش با سینما هم بیشتر از این جهت بود که کلا با هر چیزی که من را از درس غافل کند مخالف بود.

اما بعدا از اینکه وارد این وادی شدم خوشحال هم بود. وقتی گفتم مدرسه عالی قبول شدم و توضیح دادم که آنچا چه کاری قرار است بکنیم خیلی خوشحال شد. حتی می‌آمد سر صحنه فیلمبرداری فیلمهایم.

**تا چه سالی پدرتان بود؟**

پدرم الان هشت سال است که فوت کرده اند.

**خدا رحمتشان کند. پس کارهای شما را دیده است طبعاً.**

بله. با بسیاری از این همکارانم هم خیلی رفیق شده بود. مثلا با آقای کرم رضایی خدا بیامرز خیلی رفیق شده بودند. خسرو را خیلی دوست داشت خدا بیامرز. گاهی وقت‌ها اظهار نظرهایی هم می‌کرد راجع به خود فیلم که بد هم نبود و آدم پی می‌برد که تیپ مثلا پدرم چگونه می‌بینند این کار را.

**خب با اجازه برویم سراغ روزی روزگاری.**

بله ولی همان را هم می‌دانی که در پخش اول، تا نیمه‌های کار بدترین فحش‌ها جایزه ما بود!

**چرا؟ تایم پخشش خوب نبود؟**

خیر، مردم می‌گفتند این چیست؟ تا نیمه‌های آن بدشان آمده بود. کلی از صحنه‌های ما هم قربانی این قضیه شد. مدام ریختند که آقا این را کوتاه کنید، می‌گویند کند است ولی حرف من درست درآمد. من می‌گفتم هنوز لحن کار را نگرفتند، تصور آن‌ها راهزان‌های فیلم‌های فارسی است. ولی پخش‌های بعدی کم‌کم آشنا شدند. هرچه تا الان بیشتر پخش شده است مردم بیشتر متوجه شدند که چطور کار را ببینند و از آن لذت ببرند. خدا خواست همه چیز درست شکل بگیرد. مثلاً من نقش خاله را برای مرحوم فهیمه راست‌کار نوشته بودم. ایشان آمدند و وارد

قرارداد هم شدیم اما خودش یک اداهایی درآورد و اصرار که باید فلانی در فیلم باشد. دنبال او هم رفته بودیم اما از عهده دستمزد او برنمی‌آمدیم بعد که فهمید فرهاد صبا فیلم‌بردار شده است بهانه کردند و نیامدند. من ژاله علو را نمی‌شناختم. اصلاً کار، کار ژاله بود. یا مرادبیگ را برای جمشید آریا نوشته بودم. او هم مشاوران بدی داشت بنده خدا. آمد خیلی هم بچه سروساده‌ای است به او گفتند اگر به تلوزیون بروی دیگر آن موقعیت سینما خود را از دست می‌دهی، دیگر نیامد البته دستمزد هم از نظر او خیلی کم بود. بعد خسرو انتخاب شد. میگفتند شما می‌خواهید دو نقش اصلی را به دو فردی که تا الان اسم آن‌ها را هم نشنیده‌اید بدهید. گفتم این‌ها یک هفته بیایند بازی کنند اگر خوب بود بروند فقط در صورتی که دیدیم عالی است ادامه بدهند! همان هفته اول که این‌ها مقابل دوربین آمدند آقای خوش‌رزم زنگ زد گفت احمدجو شرط را بردی.

**فیلمنامه هم خیلی نقش داشت در گرفتن این شخصیت‌ها.**

از روزی که من وارد مدرسه شدم به این فکر بودم. بعد از انقلاب نوشتن را شروع کردم. پانزده سال باز همان گردش‌ها در صحرا و رفت‌وآمدها. آن موقع هم بچه‌ها را فرستادم به اصفهان و تنهایی شب و روز نشستم با چه عشق، نوشتن. شب و روز را هم گم کرده بودم. یک زیرزمینی را در کرج اجاره کرده بودیم، زیرزمین هم نبود چاله بود! بالای آن یک پنجره باریکی داشت، دائم باید چراغ روشن می‌بود. دیگر من می‌نوشتم تا از هوش بروم. بیدار می‌شدم نمی‌دانستم الان صبح است یا مثلاً نزدیک غروب است. خواهرمن آن زمان در تهران بود. هفتگی برای من غذا درست می‌کرد می‌آورد و من فقط برای خریدن سیگار به بیرون می‌رفتم و بازمی‌گشتم. دو روز لوکیشن دیدن داشتیم...

**کجا؟**

همین گرگ‌دره را من سراغ نداشتم کجا است چون در آن صحرا نبود و تا همین نزدیک اصفهان آمدیم پیدا نمی‌شد تا یک نفر از میمه‌ای‌ها گفت دره دوزخی را دیدید؟ گفتم کجا است؟ بین میمه و دلیجان. ما را برداشت و به همان چاله‌هایی که می‌گویم برد. همان یک روز ما دنبال لوکیشن گشتیم، بقیه لوکیشن‌ها یا صحنه‌های داخل لوکیشن نوشته شده بود. می‌دانستم باید کجا اتراق‌گاه مرادبیگ، حسام‌بیگ و... باشد. اصلاً دیگر نیازی به دیدن لوکیشن دیدن نبود.

**دکوپاژ را از قبل داشتید یا این دکوپاژها را در صحنه پیاده کردید؟**

خیر، دکوپاژ روزی روزگاری از قبل بود البته یک بخش آن را هم شب دکوپاژ می‌کردم فردا می‌رفتم ولی کارهای بعدی خیر، سرصحنه بود. اما می‌دانید که عشق من در همه چیزبازی است یعنی هیچ نکته‌ای به اندازه بازی به من لذت نمی‌دهد.

**چه بازی؟**

بازی بازیگر، مثلاً شده است صحنه‌ای را گرفتیم تمام شده است، همه چیزهم خوب بوده است، خودم می‌گویم عجب بازی کرد یکبار دیگر ببینم، حالا شاید من امشب مردم تا به تدوین برسد! بگذار من تصویر را ببینم یک مرتبه دیگر. یک بهانه‌ای الکی می‌گیرم و یک برداشت دیگر، تا آن بازی را دومرتبه تماشا کنم. خسرو از این صحنه‌ها داشت مقصودی خدابیامرز، انوش (انوشیروان) ارجمند...

**انتخاب بازیگران هم برای خودش داستانی داشته است. مثلا یکجایی خواندم درباره گفتگوی شما با خانم علو...**

داستان این به این شکل است که بعد از این که آن خانم که عرض کردم نیامدند، خانم علو را مدام نشانی دادند. من حقیقتاً نمی‌شناختم. بعد عکس ایشان را آوردند دیدم که ای بابا، من ایشان را می‌شناسم منتها اسم ایشان را نمی‌دانستم. گفتم عالی است اگر قبول کنند. گفتند خیلی بعید است که قبول کنند چون خیلی برای ایشان سخت است که از تهران به شهرستان بیایند. گفتم حالا فیلم‌نامه را بفرستید. من با ایشان تماس گرفتم گفتم خانم علو چه چیزی باعث می‌شود شما تهران را ترک کنید و حاضر شوید به بیرون بیاید؟ خب ایشان هم خیلی رسمی گفتند آقا فیلم‌نامه، من خیلی جدی گفتم خب خیالم راحت شد و شروع به خنده کردم گفتند شما اینقدر مطمئن هستید؟ گفتم بله مطمئن هستم بعد یک هفته طول کشید خواندند و با خنده آمدند و گفتند حق با شما بود و از همان زمان خاله من شدند و هنوز هم خاله من هستند هیچ تفاوتی با آن خاله‌های دیگرم برای من نداشته است.

**یک چیزی به خصوص در روز و روزگاری وجود دارد و آن رفت‌وآمد نویسنده به حکایت‌های تاریخی و متون قدیمی است. مثلاً به نظرمی‌آید در تذکره الاولیا این‌ها هست. پندآموزی و فضای خیر و شر و تکیه بر مقام جوان‌مردی. آیا نوشتن آن مستلزم دقت جدی در متن و در کتاب‌های به‌دردبخور تاریخ و فرهنگ ما دارد یا ندارد یا نه؟**

قطعاً، مثلاً در همان تذکرة‌الاولیاء که شما نام بردید قصه خُزیل ایاز که به یکی از بزرگان عرفان و به قول خودشان به اولیاءالله تبدیل می‌شود، او شباهت غریبی دارد به داستانی که عرض کردم صاحب‌خانه ما تعریف کرد راجب نمک‌گیرکردن راهزن.

**درباره فیلمنامه می‌فرمودید.**

سال ۹۶ بود یا ۸۶ بود که من برای سینما یک سیلابسی از این کار نوشتم و به فارابی بردم. سینمایی شاخه‌های بید را قبل از این ساخته بودم. کار را رد کردند، دلیل آن‌ها هم این بود که حیف است احمدجو که شاخه‌های بید را ساخته است حالا وارد کارهای اکشن بشود! حالا نمی‌دانم چه چیزی را اکشنی دیده بودند؟ اوقات من تلخ بود، به دفترفیلم و سریال تلویزیون آمدم، آقای حاج‌کریم‌خان گفتند چه شده؟ گفتم بله یک قصه‌ای به فارابی بردم و امروز به من اطلاع دادند که رد شده است. گفت قصه آن چیست و من در دو سه جمله تعریف کردم گفت خب این که خیلی قشنگ است می‌توانی آن را سریال کنی؟ گفتم اتفاقاً این کار خیلی جهت سریالی دارد. گفت آقا بلند شو و به منزل برو، برو و فیلم‌نامه زیربغلت باشد بازگرد که دیگر یک سال طول کشید. یعنی نوشتن جدی کار از همان تاریخ شروع شد دقیقاً خرداد ماه سال ۸۶ تا سال ۹۶ همان خردادد ماه.

**چقدر وجود اینچنین مدیرهایی غنیمت است. یک آدمی که موتور خاموش طرف را روشن می‌کند آن که بنزین ندارد فعلاً یک مقدار بنزین می‌ریزد که راه بیافتد.**

بلـه، مـن برای اسـتراحت و برای ایـن که بین این یک‌ضرب نوشـتن‌ها فاصله‌هـای کوچکـی بیافتد مطابـق عادت خـود هرزمـان که چیزی می‌نوشـتم یک کتابی را هم چاشـنی می‌کردم عمدتاً حالا بسـته به نوع موضوع سـعی می‌کردم کتابی که حداقل حال‌وهوای آن نزدیک باشـد را بخـوانم. اینها هم خیلی تاثیرداشـت.

**بـرای سـاخت شـما رفتیـد داخـل آن منطقـه کمـپ زدیـد؟**

خیـر، کمـپ مـا داخل خود میمـه بـود. البته من کـه خـودم در آن‌جا بیشـتربه خانـه پدرومـادرم می‌رفتم، بچه‌هـای هم در آنجـا بودند و کمپ گـروه هـم داخل خـود میمه بـود و صبح می‌رفتنـد سـرکار. نزدیک بود خیـلی دور نبود، دورترین لوکیشـن ما گزرتو یا همـان دره دوزخی بود که به اسـم گرگ‌دره در فیلم مطرح شـد. آن هم فکرمی‌کنم ده بیسـت روز بیشتر کار نداشتیم.

**کل کار چقدر طول کشید؟**

کل کارشـش مـاه طـول کشـید کـه مجموعاً صدوسی‌وسـه جلسـه فیلم‌برادری داشـتیم.

**ایـن کمـپ پیوسـته در ایـن شـش مـاه فعـال بـوده اسـت؟**

بلـه، در ایـن شـش ماه ما هفـده روز مرخـصی اجباری داشـتیم که پول نرسـیده بـود و مرخصی‌های
گـروه که بیسـت‌وپنج روز کار می‌کـردیم و پنج روز گـروه به مرخصی می‌رفـت. مجموعـاً تعطیلی مـا از صدوهشـتاد روزی که مـا در آنجا بودیم صدوسی‌وسـه جلسـه آن صرف این کار شـده است.

**شـما در همـه سـالهائی کـه فیلـم نسـاختید، مشـغول چـه کاری هسـتید؟**

نوشـتن. عمدتاً نوشـتن و مطالعه. یا فیلم‌نامه یا قصه، البته قصه‌نویسی را خیـلی دوسـت دارم، کـه از همـان دوره‌هـای دبیرسـتانی و اینهـا، یک قلمـی مـی‌زدم، بیشـتر در انشـاءنویسی و اینها سـعی می‌کردم خـودم را نشـان دهـم، موضوع انشـاء را بـه سمت قصه ببـرم. که خـب الان یک ذره باتجربه‌تـر می‌نویسـم. بعداً هم یـک چیزهائی که نمـی‌دانم کی باید اسمش را شـعربگذارد. کسـانی که خیلی سـاده‌لوح باشـند، لابد بهش می‌گویند: شـعر.

**یـک موقـع شـما یـک سـتون داشـتید داشـتید، در هفته‌نامـه مهـر...**

بله از همان قصه‌ها بله.

**از تـوی همـان قصه‌هـا درواقـع شـکل گرفـت. اینهـا را بعـداً بـه طـور جـدی پـی‌اش را نگرفتیـد؟**

چرا الان خیلی روی هم جمع شـدند. منتهی من اصراری برای انتشارشـان نـدارم. چـون یا بـه درد می‌خورند، یا نمی‌خورنـد دیگر. از ایـن دو حالت خارج نیسـت. اگربـه درد بخورند، راه خودشـان را پیـدا می‌کنند. دیگر وقـت بخواهی صرف این مسـائل کـنی، مگرچقدر آدم زنده اسـت.

**اگر بگذارید یک گوشه، که خودشان نمی‌توانند بروند راه خودشان را پیدا کنند.**

چرا ببینید راجع به چاپلین بود، فکر کنم. یادم نیست. حرف خود چاپلین بود، کی بود، که گفته بود: شما چیزبه درد بخوری را روی کاغذ بنویس، بده به دست باد. آن مخاطب خودش را پیدا می‌کند. شرطش این است، که به درد بخورد. حالا اینها باز مسائل نشرو اینها را خودتان احتمالاً اطلاع دارید، که یک پروسه‌ای است، که من هم چندان آشنائی ندارم. آن دوندگی‌هایش و اینها کار من نیست. فعلاً من اینها سرگرمیم هست، می‌نویسم و چیزهائی هم نیستند، که تاریخ مصرف داشته باشند و متعلق به یک زمان خاص باشند. در همان مایه فیلم‌هایم که دیدید. اگر به درد بخورد، که بالاخره مخاطب‌های خودش را پیدا می‌کند. به درد هم نخورد که کاغذ حرام کردم.

**الان دقیقاً در کار سلمان آقای داوود میرباقری شما دارید روی فیلم‌نامه کار می‌کنید؟**

فیلم‌نامه را نه، فیلم‌نامه را ایشان کامل نوشتند، در گفتگونویسی. البته باز هم شکل نهائی نیست. یعنی قراری که گذاشتیم، این است که من آنچه که قلم راه بدهد، بنویسم، بنویسم بنویسم و من تنها هم نیستم. دو نفردیگرهم هستند، که جدا از هم، اصلاً اطلاعی هم از کار هم‌دیگرندارم. آنها هم همین دیالوگ‌ها را می‌نویسند. بعد خود داوود اینها را غربال می‌کند و آن شکل نهائی را استخراج می‌کند.

**هم شما دیالوگ‌ها را کامل می‌نویسید و هم دو نفر دیگر.**

من فوق کامل می‌نویسم، یعنی مثلاً هرا پیزود یک سریال می‌شود، اگر آن چیزی که من نوشتم، بخواهد بسازد. قرارمان همین است که من آنچه که به ذهنم می‌رسد در یک گفت‌وگو چند نفریا دو نفرو اینها خستی به خرج ندهم. بنویسم تا او پیدا کند، آن چیزهائی که دلش می‌خواهد. چون خیلی درواقع کمربند را محکم کرده که، این کار را دیگر تا آنجائی که ممکن هست، بی‌نقص تحویل دهد.

**براساس آنچه که شما از فیلم‌نامه دیدید، خودتان گفتید، این کار الان چه جور کاری هست، یا این کار و شخصیت سلمان، که در موردش فیلم می‌سازید، چه بود؟**

ببینید یک بخشیش خب معرفی مسائل تاریخی هست. سلمان کی بود، کجا به دنیا آمد، چه سیری را طی کرد و چه جوری وصل شد به حضرت محمّد(ص) و مدینه و از این مسائل. اما مهم‌ترش تجربه سلمان است. عشق و علاقه غریبی که از کودکی به مسائل ماورائی پیدا می‌کند و موضوع دین. چون می‌دانید که اول زردتشتی بوده، بعد مسیحی می‌شود و بعد حضرت محمّد را پیدا می‌کند و به اسلام مشرف می‌شود.

**معلوم می‌شود که اهل جستجو بوده.**

فوق‌العاده و خیلی تاکید دارد براین ماجرا، که تحقیق، تعقل، تفکر. مدام اینها را دارد تذکر می‌دهد و شخصیت این آدم به عنوان کسی که شیفته است، به چیزی که آدم‌های معمولی ممکن است آن‌قدر پایی این ماجرا نباشند. اما این از کودکی عشقش هست. فقط یک علاقه معمولی یا یک کمی داغ‌تر از علاقه معمولی نیست، نه عشق است و خیلی هم عاشقانه به سمت اینکه بالاخره دیانت صحیح چی هست حرکت می‌کند.

**یک حرفی زدید چند دقیقه قبل، این درواقع آخرین چیزی است که مزاحم‌تان می‌شوم.** خواهش می‌کنم.

**شما حرف از مرگ هم زدید، در آن قسمتی که حرف از جنگ بود. می‌خواهم در مورد مرگ کمی حرف بزنیم. مخصوصا که یکی از ماندگارترین صحنه‌های روزی روزگاری هم مربوط به مرگ است. مرگ قلی خان.**

بله. مرگ به همان راحتی هست، که من زیاد تکرارش کردمف فقط هم در روزی روزگاری نیست. در اولین کارم، شاخه‌های بید هم همین‌جوری است. آقای رضائی این نقش را بازی می‌کند، به پسرش می‌گوید: دستت را بگذار رو قلب من، ببین چرا این‌جوری می‌زند. دستش را می‌گذارد، می‌گوید: اینکه اصلاً نمی‌زند، یعنی به همین راحتی. یا در روزی روزگاری که حالا خیلی مشهور شد، فوت خالو شعبان یا همان قلی‌خان که مرحوم لایق نقشش را بازی می‌کرد. که همانجا نشسته و به همین راحتی. در تفنگ سرپریک مرد ۵۱ ساله داریم، که خیلی در مقابل روس‌ها ترس نشان می‌دهد، خاکساری می‌کند تا می‌بخشندش. اما می‌آید در سکوی خانه‌اش، به همان راحتی تمام می‌کند. در کار آخری -پشت کوه‌های بلند- هم بازیک شاعری داریم، که خیلی حرص و جوش می‌زند. منظومه‌ای را فراهم کرده، تقدیم کند به آن پادشاه و چقدر اسباب دست اینها می‌شود، برای تمسخرو بازی دادنش و سربه سرگذاشتنش و خودش متوجه نیست، که اینها دارند بازی‌اش می‌دهند و بالاخره این کتاب را یک جوری تقدیم می‌کند و آنها هم اصلاً سردرنمی‌آورند از شعرو نظم و از این حرفها و یک مبلغی بهش می‌دهند. اما وقتی که می‌خواهد از آن اردوگاه خارج شود، روی الاغش به همان شکل، خیلی راحت همین‌طور که نشسته روی الاغ، جان می‌دهد. این نگاه من است.

**شما خودتان از مرگ می‌ترسید؟**

ببینید به شکل غریزی که این را خداوند تعبیه کرده، در همه جاندارها و آن که برقرار هست، طبیعی است. اما عقلاً نه، عقلاً نه. من فکر می‌کنم وقتی ۵۰ سال را گذراندی، درواقع سهمت را کامل گرفتی دیگه. طلبکار نیستی. مثل عقل هست، که سعدی می‌گوید: خداوند در هر موردی بندگان گله‌مندش باشند، در مورد عقل هیچ کس گله‌مند نیست و تصور می‌کنند بالاترین فهم را بهشان داده! حالا این قضیه هم به همین شکل است. نه من فکر می‌کنم بعد از یک سن خاصی احتمالاً برای آدم‌ها فرق کند. دیگه آدم باید بپذیرد، اگر نیست هم باید پذیرا باشد. این‌جوری چارچنگولی به زندگی چسبیدن معنی ندارد!

یکبار در روستایی در اطراف سوسنگرد اتفاق جالبی افتاد. بود. اتفاقاً روستائی هم بود، که من زمانی که آباد بود، آنجا گزارشی تهیه کردم. روستای بسیار زیبائی بود. بعد وقتی رفتیم آنجا، پایگاه شده بود، که دروازه ورود به منطقه‌ای بود. من منتظربودم، که راننده بیاید برویم منطقه. آنجا یک حالت تدارکاتی هم داشت، آنهائی که برمی‌گشتند برای استراحتی نماز، نمی‌دانم این جور کارها. تا اینکه من چند تا همشهری آذربایجانی پیدا کردم. دیدم ترکی دارند با هم صحبت می‌کنند. اردبیلی بودند. من به ترکی باهاشون صحبت کردم و خیلی

زود رفیق شدیم. گفتم: چائی کجا پیدا می‌شود؟ گفت: بیا بالا . یکی از این اتاقک‌ها که سرپا مانده بود، یک مقدار از سقفش کوتاه بود، آنجا دیدیم یک بساطی برای چای دارند. چائی را دم کردند و در این پیاله‌های چینی می‌نوشند. بعد یکی از این بچه‌های تهران آمد، از این بچه‌های جنوب شهری داش مشتی بهش می‌گویند، خیلی بچه بامزه‌ای هم بود، یک جوان رشید و خیلی بانمک. ٤، ٥ نفر شدیم دور هم. تازه چائی را ریخته بودند، که یک هوتوپ باران شروع شد دور تا دور. من هم اولین روزم بود، آمده بودم در منطقه جنوب. این پیاله چینی که دست من بود، می‌لرزید. آخر هر طرف نگاه می‌کردی، همین جور گلوله می‌آمد. پیرمرد اردبیلی گفت: چائیت را بخور، به ترکی گفت: چائیت را بخور، بمیریم با هم می‌میریم، ترس ندارد که و واقعاً اصلاً نمی‌دانم که این ورد جادو بود، چه بود، چنان من را تسکین داد، که دیگر در طول ماموریتی که خب طولانی هم بود، دیگر من آسایش داشتم. هربار این می‌آمد در نظرم، که خب این همه آدم دارند می‌میرند جلوی چشمت، تو هم مثل آنها؛ بمیریم، با هم می‌میریم، چه اشکال دارد. من اصلاً می‌گویم: بالاخره مگه نباید آدم بمیرد. اتفاقاً یکی از فامیل‌هایمان یک باریک حرفی زد، که من در دیالوگ‌هایم هم زیاد استفاده می‌کنم. بچه بودم، خیلی این حرفش در نظرم جلوه کرد. گفت: مگر آدم چند بار می‌میرد. یک بار می‌میرد دیگر. نمی‌دانم چرا این حرف این‌قدر جلوه کرد در نظرم، که بعدها در انشاهایم یک جوری استفاده می‌کردم از آن.

**دست شما درد نکند.**

احمدجو در جایگاه یک طنزنویس

# این که چطور یک کارگردان طنز می‌نویسد

محمدرسول نوروزی

برای امرالله احمدجو فرقی ندارد که قرار است چه فیلمی بسازد، در هر صورت، چه واقعی و چه غیرواقعی، چه تلخ و چه شیرین، طنز، ویژگی جدایی ناپذیر آثار احمدجو است. اما طنز احمدجو تنها به فیلم‌های او ختم نمی‌شود و او در زمینه‌ی طنز مکتوب هم دستی بر قلم دارد.

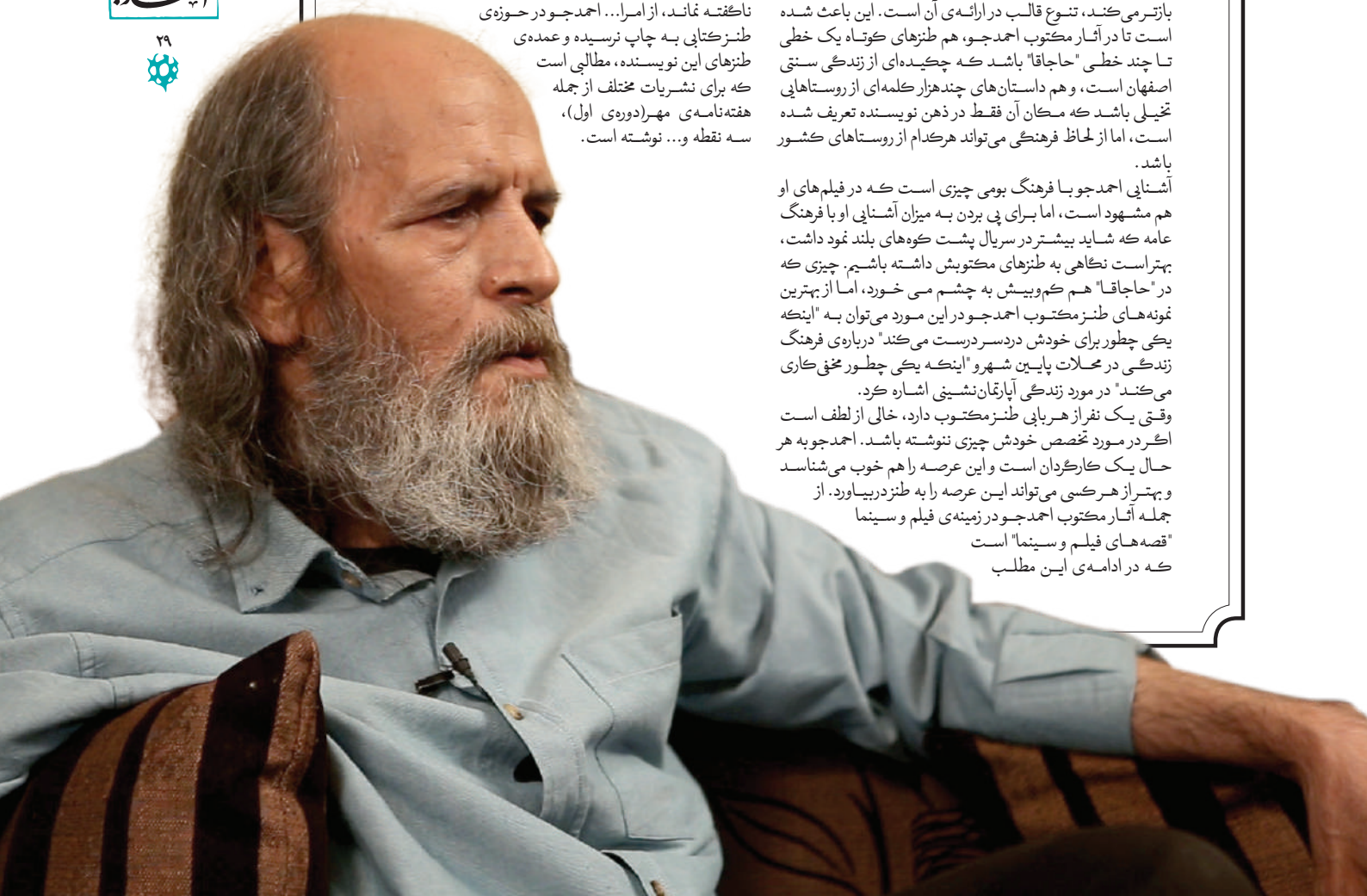
آثار مکتوب احمدجو هم چون فیلم‌هایش ریشه در فرهنگ بومی کشور دارد. اما چیزی که دست او را در طنز مکتوب نسبت فیلم بازتر می‌کند، تنوع قالب در ارائه‌ی آن است. این باعث شده است تا در آثار مکتوب احمدجو، هم طنزهای کوتاه یک خطی تا چند خطی "حاجاقا" باشد که چکیده‌ای از زندگی سنتی اصفهان است، و هم داستان‌های چندهزار کلمه‌ای از روستاهایی تخیلی باشد که مکان آن فقط در ذهن نویسنده تعریف شده است، اما از لحاظ فرهنگی می‌تواند هرکدام از روستاهای کشور باشد.

آشنایی احمدجو با فرهنگ بومی چیزی است که در فیلم‌های او هم مشهود است، اما برای پی بردن به میزان آشنایی او با فرهنگ عامه که شاید بیشتر در سریال پشت کوه‌های بلند نمود داشت، بهتر است نگاهی به طنزهای مکتوبش داشته باشیم. چیزی که در "حاجاقا" هم کم‌وبیش به چشم می خورد، اما از بهترین نمونه‌های طنز مکتوب احمدجو در این مورد می‌توان به "اینکه یکی چطور برای خودش دردسر درست می‌کند" درباره‌ی فرهنگ زندگی در محلات پایین شهر و "اینکه یکی چطور مخفی کاری می‌کند" در مورد زندگی آپارتمان‌نشینی اشاره کرد.

وقتی یک نفر از هر بابی طنز مکتوب دارد، خالی از لطف است اگر در مورد تخصص خودش چیزی ننوشته باشد. احمدجو به هر حال یک کارگردان است و این عرصه را هم خوب می‌شناسد و بهتر از هرکسی می‌تواند این عرصه را به طنز دربیاورد. از جمله آثار مکتوب احمدجو در زمینه‌ی فیلم و سینما "قصه‌های فیلم و سینما" است که در ادامه‌ی این مطلب داستان "این که چطور یکی با کف گرگی کار دست خودش می‌دهد" از "قصه‌های فیلم سینما" را می‌توانید بخوانید.

نکتهٔ دیگری که در مورد طنزهای احمدجو قابل توجه است، تیترهای آن‌هاست. تیتر طنزهای احمدجو که معمولاً با "اینکه" شروع می‌شود و پس از آن خلاصه‌ای از آنچه قرار است مخاطب بخواند در یک جمله بعد از اینکه بیان می شود. می‌شود گفت این نوع تیتر به امضایی بدل شده است که احمدجو به جای زیر متن، در بالای متن از آن استفاده می‌کند.

ناگفته نماند، از امرا... احمدجو در حوزه‌ی طنز کتابی به چاپ نرسیده و عمده‌ی طنزهای این نویسنده، مطالبی است که برای نشریات مختلف از جمله هفته‌نامه‌ی مهر (دوره‌ی اول)، سه نقطه و... نوشته است.



# یکی برایمان لقمه گرفته...

بهزاد توفیق‌فر

طنزپرداز

گرچه کمدی و طنز در سینما را به صدها گروه، دسته و گونه مختلف تقسیم کرده‌اند، اما اصل و اصالتی که سینمای احمدجو و برخی سینماگران و اهل ادب هم‌سنگ وی برساخته‌اند با مبدأ برآمدن تئوری‌ها و فلسفه سینمای غرب و شرق، متفاوت است. طنزی که در روزی روزگاری، تفنگ‌سَرپُر یا سایر آثار مکتوب و تصویری امرالله احمدجو وجود دارد، از دل تناقض‌های رفتاری یکایک خود مخاطبان بیرون آمده و با آراستگی لبخند، دوباره به آنها عرضه شده است. چنانچه دکتر حسین الهی قمشه‌ای در تعریف طنز در ادبیات و کمدی در سینما می‌گوید: «اینکه شما به یك رفتار یا عکس‌العمل شخصیت داستانی یا هنرپیشه یك فیلم کمدی می‌خندید، به دلیل عدم تناسبی است که رفتار او با ذات والای انسانی دارد و همین عدم تناسب است که موجب تمسخر و خنده می‌شود». چرنیشفسکی نیز در این‌باره، همین نشانی را می‌دهد و می‌گوید: «طنز، آخرین مرحله‌ی تکامل نقد است. طنز، تصویر هنری جمع تناقض‌ها و تضادهای درونی و بیرونی انسان و جامعه، در لحظه و تاریخی واحد، با بیان و لحنی نیش‌خندآفرین است». این عدم تناسب، همان تناقضی است که سنایی غزنوی نیز بدان اشاره کرده است آنجا که سروده:

جمع کرده است از پی خنده
چرخ مشتی از این پراکنده

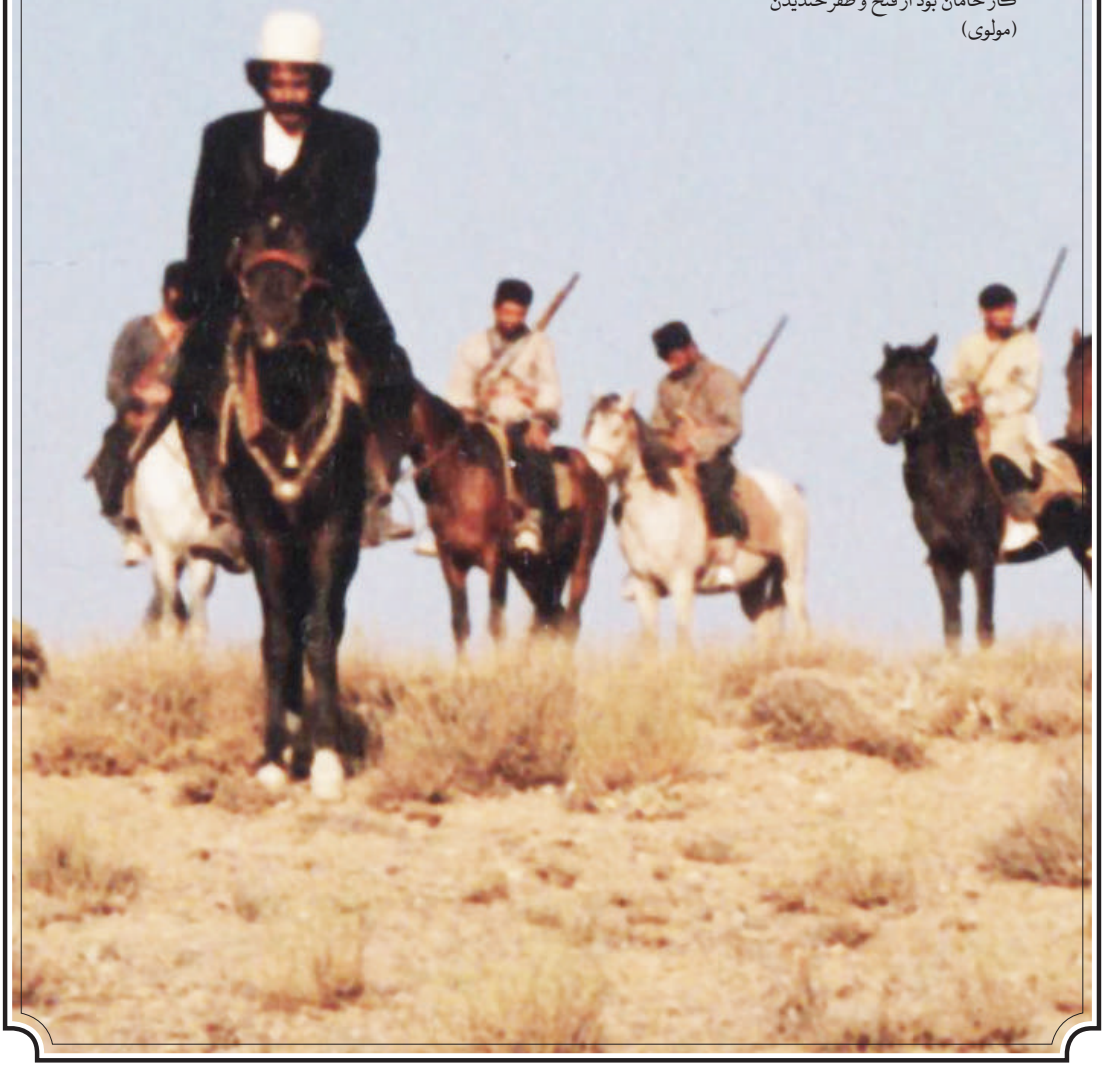
و همان است که احمدجو، با دقت و مهارت یك جراح فرهنگی، آن را از زندگی روزمره ما خارج ساخته و پس از گرفتن تلخی ذاتی، آن را برایمان بازنمایش می‌دهد و به قول استاد زرویی نصرآباد: «وقتی به رفتارهای هنرپیشه می‌خندیم در واقع به رفتارهای همانند، که خودمان در موقعیت‌های مشابه داشته و داریم، می‌خندیم. رفتارهایی که خود ما در مواجهه با خشم، ترس، طمع و... از خود نشان داده‌ایم و احتمالاً فراموش کرده‌ایم اما امثال احمدجو با رندی و هنرمندی خاصی آنها را از عمق حافظه ما بیرون کشیده و در مقابل چشمانمان به نمایش می‌گذارند».

این رفتارهای خنده‌دار و نوعاً مسخره که در پیچاپیچ روزمرگی و روزمرّگی ما گم‌شده‌اند – و یا شاید خود، گمشان کرده‌ایم – از بین نرفته‌اند که هیچ، بلکه هرروز، بیشتر و عمیق‌تر بر شخصیت و روح انسانی ما تأثیر گذارده و ما را به محاق حیوانیت و یا حتی جماد رهنمون می‌شوند. اینجاست که توصیه همواره عُرفای دینی و بزرگان راه‌بردر زندگی بشر به یاد می‌آید که رسیدن به کمال مطلوب انسانی و زنده‌نگهداشتن روح کمال‌جوی انسان، نه نیاز به ریاضت‌های آنچنانی دارد و نه محتاج ممارست‌های اینچنینی است، بلکه با خودداری از روزمرگی و ممانعت از بروز رفتارهایی که با ذات انسانی انسان نامتناسب است، آدمی می‌تواند ره به سرمنزل مقصود و والای خویش بیابد.

طنز فاخر در گونه‌های مختلف ادبیات و چه در سایر شئون هنری، کارکردی هشدار دهنده و بیدارکننده دارد. چنانچه همین هشدار و بیدارکنندگی طنز است که دلیلی می‌گردد تا «مرادبیك» روزی روزگاری، با بازی مرحوم خسروشکیبایی، بیدار شود و از بازی راهزنی به یاری سید(میرزا کوچك خان) کوچ کند. این کوچ، نه یك رویداد یك‌شبه، بلکه یك فرآیند مستمر و هدفدار است زیرا مرادبیك نمی‌خواهد در روزمرگی یك راهزن باقی بماند، جوانمردانه با «آدم» مبارزه می‌کند وگرچه پیروز می‌شود، جایزه را به «آدم» می‌دهد و خود –دو قدم آنسوتر– به سوی آدم شدن گام برمی‌دارد. «خالو شعبان» که اسطوره‌ای ناشناخته است و «راه بلد»، برای مرادبیك، ادب نان و نمك را لقمه می‌گیرد، اورا پای سفره می‌نشاند و با لبخند می‌گوید: «بشین! تو دیگه نمك‌گیر شدی رفت پی کارش». در گام بعد، «نسیم‌بیك»، یار غار و رفیق صمیمی، در پاسخ به تمسخر توبه از سوی مرادبیك، با شلیك به پای خود، پای در ابتدای راه درست می‌گذارد و هر از گاه، مرادبیك را نیز گیج و منگ تازه‌بیداری، به دنبال خود می‌کشد. کاری که هجو تلخ «مخور» از پس آن برنمی‌آید. گام سوم اما، پُرشدن کاسه خالی «مراد» است، توسط «خاله لیلا» که حالا مُرادِ مرادبیك شده است و البته اعضای خانواده ایل. خاله

لیـلا، بـا صلابت رییـس ایل و زبـان طنزیك پیر، مسـتمراً شیشـه روزمرگی مراد را می شـکند، نقاط کور وجودش را روشـن می کند و اندك انـدك او را از خاکی‌های «بیابان»، بـه جاده اصلی «جنگل» هدایـت می‌کند. راهی که شـاید امرالله احمدجو نیز قصدداشـته به مخاطـب فهیم، نشـان دهد.
اما نکته این اسـت که اگـر این رفتارها رنگ و بوی طنز نداشـت، نمیتوانسـت آنچنـان کـه باید مخاطـب را شـیرفهم کند بـدون آنکه خـودش خبرداشـته باشـد! از بسـیم بیگ گرفته کـه کمی خل و چـل امـا صادق اسـت گرفته تـا خاله لیلا کـه صدا و قـد و قامتی پرهیـب دارد، همه یکجورهـایی در رفتار یا گفتـار طنازی می کنند. ایـن طنز خیلی به کار فیلمسـاز آمده اسـت.

گرچه من خود زعدم، دل خوش و خندان زادم
عشق آموخت مرا، شکل دگر خندیدن
به صدف مانم، خندم چو مرا درشکنند
کار خامان بود از فتح و ظفر خندیدن
(مولوی)



گفتگویی با «ابوالفضل زرویی نصرآباد» درباره نگاه طنز در آثار امرالله احمدجو

# همه اینها هست و هیچکدام نیست!

**ابوالفضل زَرویی نصرآباد، شاعر، پژوهش‌گر و طنزپرداز ایرانی، متولد ۱۵ اردیبهشت ۱۳۴۸ در تهران است. فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی است و از سال ۱۳۶۸ رسماً پا به عرصه‌ی فعالیت‌های مطبوعاتی و فرهنگی نهاده است. وی همکاری و سردبیری نشریاتی مانند گل‌آقا، همشهری، جام‌جم، مهر و کیهان ورزشی را در کارنامه خود دارد. او پایه‌گذار دفتر طنز حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی و مدرس دانشگاه نیز هست. زرویی نصرآباد، برگزیده چند دوره جشنواره‌ی شعر فجر است و سیدعلی موسوی گرمارودی، وی را «عبید زاکانی» معاصر می‌داند. گفت‌وگوی پیش‌رو، درباره‌ی همکاری‌های قلمی وی با «امرالله احمدجو» و نگاه‌اش به طنز، در آثار این کارگردان معاصر است.**

**ممنون که علیرغم کسالت، اجازه دادید خدمت برسیم.**

شما لطف دارید. ببخشید که کمی ژولیده‌ام و به قول آقای احمدجو، انگار ما را از دهان گاو در آورده‌اند!

**اختیار دارید. از آشنایی خودتان با آقای احمدجو بفرمایید و این‌که از کجا ایشان را می‌شناسید؟**

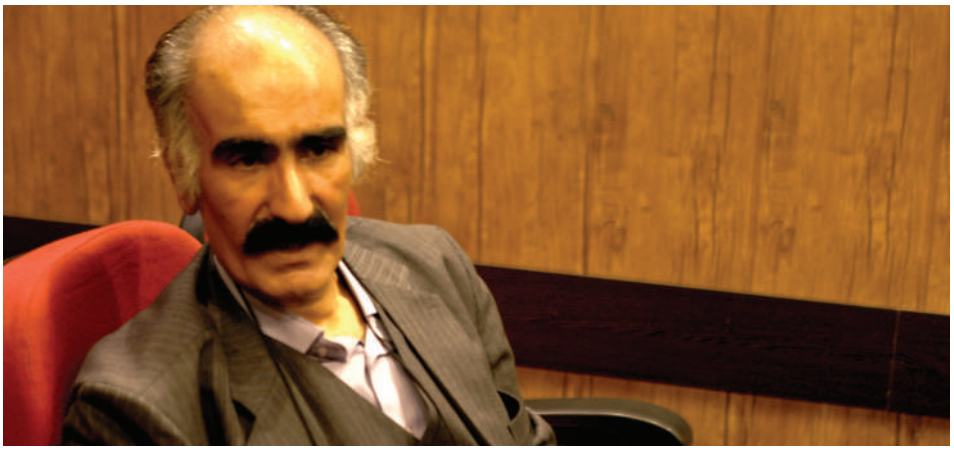
اولین‌بار از طریق کارهای ایشان که در تلویزیون می‌دیدم با ایشان آشنا شدم. قدر مسلم، سابقه کار ایشان خیلی پیش‌تر و بیشتر از بنده و امثال بنده هست. خُب در سریال فاخر «کوچک جنگلی» ایشان دستیار کارگردان بود و مشاور و امضای ایشان را هم می‌شود دید و البته او این وام‌داری به نهضت جنگل را در کارهای دیگرش ادامه داده، یعنی هرجا آدم‌ها در مقابل ظلم قرار می‌گیرند، گریزی به نهضت جنگل می‌زنند. خود این نگاه خوب است یعنی این نگاه اخلاق که احمدجو به کار و زندگی خودش هم دارد. بعضی از آدم‌ها گذشته‌ی خود را فراموش می‌کنند یا آدم‌هایی که با آن‌ها کار می‌کردند را؛ اما هنوز که هنوز است هروقت با آقای احمدجو صحبت می‌کنیم غیرممکن است ذکر خیری از آقای افخمی و سایر دوستان قدیمی به میان نیاورد. حتی می‌گوید من کار سینمایی خود را با آقای افخمی شروع کردم. گرچه به نظر من، دامنه‌ی کاری او به خیلی قبل‌تر برمی‌گردد و این‌طور نبوده آقای افخمی بگردد و ایشان را کشف کند بلکه ایشان سوابق داشته که برای همکاری در جایگاه دستیار کارگردان دعوت شده، ولی این اخلاق‌گرایی و معرفت احمدجو، همیشه قابل توجه و تأمل بوده و هست. این‌که یادمان نرود با چه کسانی و پیش چه کسانی آموخته‌ایم و بالیده‌ایم.

**مقصود همان حق نان و نمک است؟**

دقیقاً! این نگاه اخلاقی ایشان برای من خیلی ارزشمند است، ضمن این که اگر ایشان یادآوری نکند که قبلاً در کار «کوچک جنگلی» دستیار بوده‌است شاید کسی مثل من اصلاً نداند، چنان‌چه با توجه به کارهای دیگر، شاید دستیاری کارگردان چیزی به شأن ایشان اضافه نمی‌کرد و می‌توانست با کارگردانی خود را معرفی کند که مقام بالاتر و در نهایت خیلی وزنه‌ی سنگین‌تری است تا دستیاری، خوب، ظاهراً بهتر است خود را با همان «روزی روزگاری» معرفی و یا یادآوری کند تا از احتمال ایجاد ذهنیت پایین‌تر نسبت به خودش جلوگیری کند. اما هیچ‌وقت این کار را نکرده است.

**باتوجه به اینکه تخصص شما در حوزه طنز است، درباره‌ی نگاهی که آقای احمدجو به طنز دارد و در آثارش هم پیداست صحبت بفرمایید.**

بله، علاوه بر آن‌چه گفتم، نکته‌ی دیگر، چون حوزه‌ی علاقه‌مندی جدی‌ترمن به طنز بوده و هست؛ نوع نگاه طنزی است که به صورت خاص در کار ایشان هست و با کار همه متفاوت است و اصلاً مُهر خود احمدجو را دارد. ببینید مثلاً من خودم دهاتی‌زاده هستم و خیلی از گوشه‌ها و کنایه‌هایی که در روستا وجود دارد را متوجه می‌شوم. شما باید در روستا زندگی کرده باشید تا متوجه بشوید مثلاً قورمه خوردن، نان و روغن خوردن و حق نان و نمک شناختن چیست و به چه معناست. در همین سریال روزی



روزگاری، جایی که مرادبیگ با قلی‌خان که رو نکرده خودش همان دزد قدیمی است، روبرو می‌شود، دقت کنید چطور مرادبیك را نمک‌گیر می‌کند، نان و نمك و روغن می‌دهد و وقتی لقمه‌ی اول را خورد، می‌گوید: «دیگه نمک‌گیرشدی، تموم شد رفت پی کارش...»

این‌ها را یک روستایی می‌فهمد، مخصوص است، ضمن این‌که شهرنشین هم از آن بیگانه نیست. درعین‌حال، سابقه و منشأ این‌که نمك خوردن از کجا آمده را توضیح می‌دهد که یعنی واقعاً طرف نمک خورد و در زمینه‌ی داستان، توضیح می‌دهد که این‌که می‌گویند حق نمك را به‌جا بیاور، یا حضرت امیر(ع) مثلاً نان جو با سرکه می‌خورد یا با نمک، در واقعیت آن زمان، دو تا خورشت مجزا بوده و نمک، راحت به دست مردم نمی‌رسید و تهیه‌اش بسیار سخت بوده.

**قبل از آن هم در صحبت‌های تاجر، اشاره می‌کنند که چندین تاجر بزرگ، فقط نمك خریده‌اند و به نقاط مختلف برای فروش رفته‌اند.**

مرحبا! یعنی می‌خواهم بگویم که اولاً یک‌سری عبارات خاصی است که معلوم می‌شود این آدم در این فضا زندگی کرده، ظرافت‌ها را می‌داند، حتی تنگ‌نظری‌های آن‌ها، فضولی‌کردن‌های آن‌ها در کار همدیگر، دغدغه‌های آن‌ها را لمس کرده است. این‌ها را بدون این که از قضاوت مخاطب درباره‌ی خودش بترسد در کارش آورده است و جالب این است که چون همه‌ی ما. حتی اگر خیلی ادای شهری بودن در بیاوریم. ریشه‌های روستایی داریم، یعنی یک بابابزرگی داریم که هرچقدر هم ما کلاس بگذاریم، آخرش آبروی ما را می‌برد و می‌گوید ما سوار الاغ شدیم از فلان شهرتا تهران آمدیم، خاک به سر و روی ما نشسته بود و... آن‌وقت ما که در جمع گفته بودیم بچه تهرانیم و چه و چه! با دیدن این صحنه‌ها و ادبیات کار، احساس سبکی می‌کنیم. ایشان به خوبی می‌داند که همه ما همین گذشته محتوم را داشته‌ایم یعنی ما اصلاً «شهری» به معنی واقعی کلمه شهری، که نداشتیم، که اگرهم داشتیم، چهل فامیل روستایی داشتیم که آن‌ها ماندند و در ارتباط خود با آن‌ها، رسوماتی که برخی هنوز هم در خانواده‌ی ما که شهری شده است، وجود دارد را دیدیم.

**و همین، شاید یکی از مبادی بروز طنز در ادبیات احمدجو باشد؟**

نوع طنز خاصی که این بزرگوار دارد، مثل طنزی است که مرادی کرمانی هم در کارهایش دارد. گاهی اوقات ما خجالت می‌کشیم بگوییم چه شیطنت‌هایی داشتیم یا کجاها کتك خورده‌ایم، فرق استاد ما آقای احمدجو با بقیه در این است که چیزهایی که مردم از گفتن آن شرم می‌کنند، این به زبان می‌آورد یعنی شاید شما عصا قورت داده جایی بنشینید، بگویید بله من دوره‌ی ابتدایی را در مدرسه فلان به سربردم، بعد راهنمایی، بعد دبیرستان؛ این هم می‌گوید آقا این‌ها را ولش کن چند بار کتک خوردی؟ اصلاً دست بالا گرفتی بایستی؟ مثلاً در مدرسه برف بازی کردی؟ چند دفعه تو را کتک زدند که خودت را خیس کرده باشی؟ یا چند بار از مدرسه فرارکرده‌ای...

اصلاً بحث را به سمت شیطنت و شوخی می‌برد، شوخی برآمده از واقعیت. وقتی احمدجو خاطره تعریف می‌کند شما می‌خواهی دست روی دست او بگذاری و بگویی اتفاقاً بایست! من هم یکی عین همین یا چه بسا بانمک‌تر دارم!... پس چرا نمی‌گویی؟ به خاطر این که مردم یادشان رفته فطری زندگی کنند و لااقل با خودشان صادق‌تر باشند و بگویند، حالا درست است ما الان در خانه‌ی خودمان اشکنه نمی‌خوریم و جزء خوردنی‌های عجیب و غریب شده، ولی من خاطرم هست در کودکی یا در دوره‌ی نوجوانی، اشکنه، غذای معمول خانه ما بود. من هزار سال پیش را هم نمی‌گویم، متولد هزار و سیصد و چهل و هشت هستم این هم که می‌گویم مثلاً دهه‌ی شصت را دارم می‌گویم. ما در احمدآباد مستوفی[جنوب تهران] بودیم ولی عموی من در تهران زندگی می‌کرد، برادرم در کرج بود. خانه‌ی آن‌ها هم که می‌رفتیم، پلو هم می‌خوردند، اما غذای غالب خودشان اشکنه بوده... آبگوشت بوده، شوربا بوده، شیربرنج بوده و... این‌ها را هرفیلم‌سازی نمی‌داند. به کارگردان می‌گویید یک دختر و پسرجوان می‌خواهند حرف بزنند، فوری می‌گوید، صحنه: کافی شاپ!

**پیتزا بگذارید و آب پرتقال!**

بله. اما انصافاً درست است که درحال‌حاضر درآمدگاه‌های نسل جوان ما چنین جاهایی شده است ولی واقعاً از بین صددرصد مردم،

چند درصد آن‌ها پیتزاخور یا نسکافه‌خور حرفه‌ای هستند؟ اینکه بتوانید بگویید هنوز هم می‌شود درون خانه و پای بساط آبگوشت عاشق شد و جوان‌ها هم نه آن ابرو پیوندی‌های قدیمی، بلکه جوان‌های امروزی باشند و این را به شیرین‌ترین شکل بگویی، هنر بزرگی است چون این‌جاست که می‌توانی در ادامه‌اش بگویی که جوان، قبل از این که عاشق شود، جیب خودش و وضعیت اقتصادی خانواده خودش و طرف مقابلش را سنجیده باشد و تازه بعدتر، دستپاچگی‌های شیرین و دوره‌ی وابسته شدن را نشان دهد و در رفتارهایش نمود داشته‌باشد.

**یا آن حیا و ادب که باید باشد.**

آفرین! من فکر می‌کنم که احمدجواز کسانی است که خیلی راحت با خودش کنار آمده و در درجه دوم راحت صحبت کرده و آن چیزهایی که ذهن او را می‌بسته، کنار گذاشته و انتخاب‌های خوبی برای نشان دادن این خوبی‌ها داشته است. مثلاً وقتی آقای پاک‌نیت را برای نقش حسام بیگ انتخاب کرده، بهترین گزینه‌ی ممکن را انتخاب کرده و چه مخاطب عام و چه مخاطب حرفه‌ای اگر فکر کند، هرکسی دیگری جای این آدم بود با هر نوع لهجه‌ای که می‌خواستی به او بدهی، به این خوبی از کار درنمی‌آمد، آقای پاک‌نیت بعداً نقش‌های دیگر و متفاوتی هم بازی کرده، مثل شاه‌عباس و... اما این نقش او ماندگار شده است.

**دلیل موفقیت آقای احمدجو در این انتخاب‌ها و حتی طنزپردازی را چه می‌دانید؟**

من فکر می‌کنم اولاً احمدجو خیلی تیزهوش است که در مصاحبه‌ای جواب خاصی به یك سوال نسبتاً عمومی داده بود. من گاهی اوقات در مصاحبه‌ها توقف می‌کنم و قبل از این‌که جواب را بخوانم، با خودم می‌گویم اگر زمانی از من چنین سؤالی بپرسند، چه جوابی بدهم؟ برای من جالب است که این آدم چه جوابی به این سوال داده، چه قدر بد است و چه قدر خوب؟ این سؤالی است که غالباً از کارگردان‌ها پرسیده می‌شود، آقای احمدجو اگر بیایند از شما بخواهند یک کسی که شما با او رودربایستی داری، یکی از اعضای فامیل یا کسی که خیلی به شما لطف کرده را در فیلم خودت بازی بده، چه می‌کنی؟ معمولاً خیلی‌ها این کار را می‌کنند. من فکرکردم چه کار می‌شود کرد؟ آدم یا باید بگوید نه من سفارش نمی‌پذیرم یا این که بگوید من برای این‌که پاسخ ندهم، تلفن‌ها را جواب نمی‌دهم! اما دیدم ایشان چه‌قدر هوشمندانه جواب داد و هنوز که هنوز است گاهی اوقات حتی به آن فکر می‌کنم. می‌گوید: «اصلاً چرا آدم فرار کند؟ چرا مدام بگویم شایسته سالاری، اما در عمل با آن روبه‌رو نشوم؟ من به آن‌ها یک متن می‌دهم، همین پسر یا دختری که شما می‌گویی دوست دارد وارد سینما شود، می‌گویم این متن را بگیر، تا فردا، تا پس‌فردا تا یک هفته‌ی دیگر آن‌را حفظ کن، بیا سوار اسب بشو و در حالی که اسب را این‌طرف آن‌طرف می‌بری و یورتمه می‌روی، در فضایی کوچك که دوربین می‌تواند کار کند، این ده تا جمله را بگو! اگر توانستی، آن‌وقت در خدمت شما هستم» چون واقعاً هم کار فیلم، این‌طوری است، یعنی از بچه پانزده ساله تا پیرمرد نودساله باید بتواند در شرایط سخت‌تر از این حس بگیرد، حرف بزند و نقش بازی کند.

**چه دلایل دیگری برای اقبال به کارهای ایشان در نظرتان هست؟**

شاید هرکدام این‌ها را بگوییم دلایلی است که دیگران هم آن‌ها را رعایت کرده‌اند ولی توفیق احمدجو را ندارند، احمدجونان دلش را می‌خورد، آب دلش را می‌خورد، این قدر که این آدم زلال است و خودش هم زندگی پاکی دارد، چشم پاکی دارد و نگاه او به دنیا، دقیقاً همان نگاهی است که در فیلم‌های او غالباً کاراکترهای او دارند. یعنی در کارهایش حتی دزد هم آدم خبیثی نیست به آن معنا. آژان هم قابل ترحم و دل‌سوزی است و دلت برای او می‌سوزد، چون می‌بینی خود او هم در شرایط کاملاً مطلوبی نیست و دارد اذیت می‌شود. مرحوم صابری‌فومنی می‌گفت: «پدری به پسرش گفت: پسر! اذیت نکن، گوش تو را می‌گیرم و دور دنیا می‌چرخانم، پسر گفت: به‌هرحال خودت هم باید با من بچرخی!»

**مثل خان، در قسمتی که گل‌آقا تفنگ را برداشته و قزاق‌ها آب را بر روستا بسته‌اند؟**

بله. آن سرهنگ (آتش تق‌پور) دارد یک چیزی می‌نویسد و با سقلمه زدن به خان، می‌گوید: خان! بلندشو دهاتی‌ها با تو کار دارند! این خان که مثلاً آمده در یک جایی در سرپناه خوابیده، بلند که می‌شود عرق از هفت چاک او روان است، یعنی در عین این‌که بزرگ این سربازها و مردم ده است و ظاهراً زیر چادر خوابیده اولاً که مزاحم او می‌شوند و نمی‌گذارند بیچاره بخوابد، بعد هم در همان گرمایی که بقیه هستند، او هم هست، یعنی زیر کولر گازی نیست.

**ظاهراً بنای ایشان بر ساختن فیلم یا سریال طنز نبوده است، پس به نظر شما این طنز از کجا می‌آید؟ چه در «روزی روزگاری» چه در کارهای دیگر؟**

درست است. فکر می‌کنم یک قسمتی ذات خود احمدجو است. او ذاتاً آدم شیرینی است. یعنی بعضی وقت‌ها آدم با او صحبت می‌کند، نمی‌داند شوخی می‌کند یا جدی صحبت می‌کند!؟ این جزء ذات او است. ضمن این‌که قلم‌اش هم همین است. تا حالا ندیده‌ام که برای جایی بنویسد و بدون رِندی چیزی بنویسد که راحت بشود فهمید. خاطرم هست در مجله مِهر که همکار بودیم، یکبار نوشته بود: «پیری داریم که شعری گفته: نیمی رَشیقم و نیمی مُرشقم!» نه در فرهنگ لغت چنین چیزی هست نه معنی مشخصی دارد. از طرفی هم خواننده را به فکر می‌انداخت که با این همه اِهن و تُلپ، حتماً معنی در کار است و نکند در فرهنگی جایی باشد و من ندیده باشم!

**حالا واقعاً این کلمات هست؟ معنی دارند؟!**

بله. رشیق باید داشته باشیم و مُرشَّق لابد باید باشد. چون عُرفا از این کلمات دارند، مانند تَتناها، بَقربَقو و... بعد می‌بینی که احمدجو نظیره‌سازی کرده یا نقیضه پرداخته و چقدر هم خوب ساخته است. پس این طنز جزء ذات آقای احمدجو است. حتی فکر می‌کنم اگر کار جدی هم از او بخواهی، خواه ناخواه یک قسمت آن به همان سمت زبان طنزآمیز مایل می‌شود. فکر نمی‌کنم تعمدی داشته‌باشد برای این که طنز خلق کند. خیلی از اتفاقاتی که در کارهایش می‌بینید، غالباً در فضاهای روستایی رخ داده،

جایی که ایشان خوب می‌شناسد. آن آدم‌ها را می‌شناسد و حالا اگر برای شما خاطرات خود را تعریف کند می‌بینید که بسیاری از این‌ها در خاطراتش هست. یك بار تعریف می‌کرد که در جوانی من سوار موتور می‌شدم و به بیابان می‌رفتم، حتی گاهی اوقات یک هفته در بیابان می‌ماندم و به جستجو و تفکر می‌پرداختم. می‌گفت ساعت‌ها با چوپان‌ها می‌نشستم و در این قوری‌های سیاه شده‌ای که روی آتش می‌گذاشتند، شیر درست می‌کردند و می‌خوردیم. شما تصور کنید وقتی طرف دارد شیر داغ می‌کند - خودم هم در روستا دیدم - یک باد می‌آید و دو تا پرکاه در این شیر می‌افتد که روی آتش گذاشته است. چوپان که دیگر نمی‌رود یک قاشق بیاورد و کاه را بردارد، با انگشتش برمی‌دارد و دور می‌اندازد.

احمدجو این را دقیقاً در فیلم خودش تصویر می‌کند و نشان می‌دهد که طرف یک کاسه سفالی دارد که از روی زمین بر می‌دارد، به شیر می‌زند و به دست آدم می‌دهد و می‌گوید: شیر بخور، داغ بشوی! این صحنه را احمدجو در همان جا دیده و الان وقتی می‌خواهد روایت کند، نمی‌تواند دروغ بگوید بله طرف دست می‌کند از داخل خورجین، بقچه‌ای بیرون می‌آورد و نمی‌دانم شیر را بعد از استریل کردن درون کاسه می‌ریزد! حتی آن تاجری هم که در اصطلاح امروز خیلی باکلاس است هم با همان لوله شکر که در پَرشالش دارد، شیر را هم می‌زند و می‌نوشد. این جاست که کارگردان دارد آن صداقت و صمیمیت را مستقیم روایت می‌کند و بعضی وقت‌ها همان سادگی روایت و روایت‌کردن، خنده‌دار است.

**شاید همین تناقض است که ما آن‌که نیستیم را می‌خواهیم نشان بدهیم که هستیم و باعث می‌شود کسی که از بیرون می‌بیند، خنده‌اش بگیرد.**

دقیقاً! بله! ضمن این که به خودمان یادآوری می‌کند و چون این یادآوری نشان می‌دهد که ما چه آدم‌های رقت‌انگیز و قابل خنده‌ای هستیم، به خودمان می‌خندیم. برای مثال شما کمی نخودچی گرفته‌اید و جلوی میهمان گذاشته‌اید، می‌پرسد چه نخودچی خوشمزه‌ای است، از کجا گرفتید؟ می‌گویید از همین مغازه‌ی محل و ادامه می‌دهید شما این را ببر، من دوباره می‌گیرم. حالا تصورکنید به آشپزخانه رفته‌اید تا نخودچی‌ها را برای میهمان بیاورید، تا می‌آیی مشت کنی و بریزی، با خودت می‌گویی چرا همه را بدهم این ببرد؟ یك مشت برمی‌داری یک گوشه خالی می‌کنی، بعد سبک سنگین می‌کنی، بعد می‌گویی آقا چرا به او بدهم؟ خودم چرا نخورم؟ ولش کن! بعد هم آخرش می‌آیی می‌گویی شرمنده! بچه‌ها ته نخودچی را درآوردند!

در واقع خود من هستم که به من نشان می‌دهد، شما به آن هنرپیشه نمی‌خندی، به خودت می‌خندی که من هم در موقعیت آن روزی که زرویی آمده بود و نخودچی خواست، یک کاری شبیه همین کردم شاید به روی خود نیاوری و بگویی این دهاتی عجب آدم مسخره و خنده‌داری است ولی واقعاً به رفتار خودت است که می‌خندی و فکری که در آن لحظه داری.

**شما هنوز هم با آقای احمدجو همکاری می‌کنید؟**

بله. ما از دوره‌ای که در نشریه مهرباهم کار می‌کردیم و من توفیق داشتم که با ایشان هم مجله‌ای بودم و هم‌قلم بودیم گاهی کار می‌کنیم باهم. حتی یادم هست بار اول ایشان با بزرگواری و همان سادگی باطن، محبت کرد و زنگ زد. سرمن به عرش ساییده شد از این افتخار که ابوالفضل بلند بشو همین الان وسائل خود را جمع کن و به اصفهان بیا کمی با همدیگر باشیم و یک غذایی دور هم بخوریم. بعدها ایمان آوردم که اینها بازی نیست و واقعاً شخصیت خود اوست.

**روح ایشان به همان قشنگی شخصیت‌های کارهایشان است.**

دقیقاً. تمام آن ویژگی‌هایی که در تک‌تک آن شخصیت‌ها می‌بینیم خود احمدجو است. منتها خودش را آمده، پاره پاره کرده، یعنی شخصیتی که یک جا اخم می‌کند، اخم کردن خود را در یکی گذاشته. جاهایی که به شوخی می‌زند نمی‌دانی که جدی است یا مسخره می‌کند، یا حرف خود را نصفه‌کاره گذاشته، مانده‌ای که الان چه می‌خواهد و تکلیف تو چیست. تمام این شخصیت‌ها در واقع پراکنده‌های روح خودش است به اضافه یک‌سری چیزهای دیگری که حداقل آن‌ها را تجربه کرده و قصد داشته تا معنی‌ای را در آن به مخاطب انتقال دهد.

**این مطلب چه‌قدر به تفاوت آدم‌های داستان‌هایش ربط دارد؟**

اصلاً این‌که کارگردانی بتواند ده‌تا شخصیت اصلی حتی در یک سریال درست کند که این ده‌تا هیچ‌کدام نتوانند جای دیگری را بگیرند یا هرکدام شاکله‌ی خودشان را داشته باشند، از همین‌جا ناشی می‌شود. خیلی از شخصیت‌ها در سریال‌های تلویزیون و جاهای دیگر، این‌طور نیست، یعنی اگر جای شخصیت‌ها را عوض کنی، این می‌تواند متن آن یکی را بخواند و آن، متن این یکی را! حتی در ترکیب واژگان آن‌ها چه قدر فرق باید وجود داشته باشد. زمانی این‌قدر در قلم نویسنده‌های ما هنربود که کلام یك پیرمرد یا پیرزن چهارتا ضرب‌المثل داشت، دوتا بیت از حافظ و سعدی داشت اما حالا کلام پیرزن‌ها و پیرمردها عین یک نوجوان چهارده ساله است به علاوه یك لرزش دست یا صدا. یادمان رفته که تفاوت حرف زدن یک پیرمرد فقط لقوه و لرزش صدای او نیست بلکه حکمتی است که در کلام او است. آقای احمدجو این تفکیک را درست صورت داده است یعنی اگر سه تا پیرزن با هم صحبت می‌کنند، سه جور مختلف هستند و شباهت کمی با هم دارند.

**در واقعیت هم همین‌طور است. چون انسان‌ها تجربه‌های متفاوتی باهم دارند پس زبان و کلام آن‌ها با هم متفاوت است.**

طبیعی است. مردها هم همین‌طور، یعنی آن چوپان یک جور دیگر است، رنگ‌رز یک جور دیگر است، تفنگ‌دار یک جور دیگر است، پسرجوان عاشق یک جور دیگر است، آن یکی که احساس قُد بودن دارد جور دیگر است. یعنی می‌خواهم بگویم تمام این‌ها نشان دهنده‌ی قوت قلم کارگردان است و این، جدای از مباحث کارگردانی است و آقایان کارگردان باید نظر بدهند ولی آن قسمتی که به قدرت قلم او برمی‌گردد، واقعاً سحرانگیز است و خواست خودش است.

# کلاس مردم‌شناسی خاله لیلا

محمدصادق علیزاده
دبیر فرهنگی روزنامهٔ صبح نو

«مجموعه پیچیده‌ای از دانش‌ها، باورها، هنرها، قوانین، اخلاقیات، عادات و هرچه که فرد به عنوان عضوی از جامعه از جامعهٔ خویش فرامی‌گیرد.» این سرفصل یکی از مهم‌ترین زیرمجموعه‌های رشته علوم اجتماعی در دانشگاه‌های جهان است. یکی از چندصد تعریفی است که جامعه‌شناسان، متفکران، اندیشمندان و مردم‌شناسان از واژهٔ فرهنگ ارائه داده‌اند؛ تعریفی که هرچند موافقان و مخالفان خود را دارد اما به هرحال یکی از مهم‌ترین و مبنایی‌ترین تعاریفی است که از فرهنگ عرضه شده است. این نگاه، جامعه را در کلیت خود دارای افراد و مردمان متفاوتی می‌بیند که هریک عادات و اخلاقیات و سنت‌های خودشان را دارند. این‌چنین است که مردم‌شناسان، کوله‌شان را روی دوش می‌اندازند و راهی اقوام و قومیت‌ها می‌شوند تا بهتر و بیشتر بشناسندشان.

«روزی روزگاری» از این زاویه یک اثر تصویری قابل تأمل است. اثری در مدیوم تلویزیون و در قالب یک سریال هفتگی و شبانه که قصهٔ خود را بر بستر فرهنگ یکی از اقوام ایرانی جلو می‌برد. اثری که برای مخاطب، رنگ و بوی مستندهای طبیعت‌گردی‌انه و قصه‌گریز را ندارد. مخاطب، هم قصه را دنبال می‌کند و هم با آداب و رسوم عشایر و قوم فارس در نقاط مرکزی و جنوبی ایران آشنا می‌شود. از پوشش و لهجه و ادبیات گرفته تا ضرب‌المثل‌ها و سنت‌ها و لوازم و اسباب زندگی و حتی نحوه تعامل اقشار مختلف سنی و جنسیتی و ارتباطات مرادبیگ و خاله لیلا.

سریال به عمق عشایر و قوم فارس رفته و نه از منظر یک توریست، بلکه از منظری همدلانه آنها و فرهنگ آنها را به بندِ تصویر کشانده است. مخاطبِ پای سریال، خود را عنصری بیرون از فرهنگ و سنت هم‌وطنان خود در صحرای مرکزی ایران نمی‌بیند. دوربین و تیم تولید، خود جزئی از بافت فرهنگ فارس شده‌اند و این چنین، دستِ مخاطب را هم گرفته او را در این سفر همراه خود می‌کند.

از این منظر است که سریال تبدیل به یک کلاس آکادمیک مردم‌شناسی و فرهنگ‌شناسی می‌شود بدون آنکه جزوه و درس و امتحانی رد و بدل شود و عجیب آن‌که مخاطب هم در این مسیر، همراه کلاس و جریان آموزش می‌شود و این هنری است که امرالله احمدجو دارد. هنری که بعدها آن را در «تفنگ سَرپُر» هم به رخ مخاطب کشانده است.

نگاهی به جایگاه زن در روزی روزگاری

# ماندگارترین لیلا

فاطمه سادات محمودیان
نویسنده و طنزپرداز

احمدجو در «روزی روزگاری» نمونه‌ای از یک «زنِ الگو» را به نمایش گذاشته و معرفی می‌کند. او به خوبی می‌داند که هویت زن، هویت خانواده است و معرفی جایگاه واقعی زن، در واقع ارزش بخشیدن به هویت فرهنگی جامعه است. زنِ الگو در سریال احمدجو، «خاله لیلا» است که با نقش‌آفرینی فوق‌العاده خانم ژاله علو به زیبایی به تصویر کشیده شده است.

احمدجو متوجه اهمیت نقش اجتماعی زنان است. «خاله لیلا»، کانون اصلی خانواده است و توأمان چندین نقش را ایفا می‌کند. در وهلهٔ اول، لیلا مدیری کاردان است که به تمام امور مربوط به ایل مسلط بوده و از جزئی‌ترین موارد تا مسائل کلان جامعه‌اش مطلع است و به بهترین شکل آن‌ها را مدیریت و هدایت می‌کند، اما داشتن مشاغل و مسئولیت‌های مختلف ازجمله مدیریت یک ایل، طبابت، مشاوره و... هیچ‌کدام باعث نشده است تا او «لیلا» نباشد. او پیش و بیش از هرچیزی «لیلا» است؛ یک زن نجیب، با لطافت و ظرافت‌های زنانه. زنی که توانسته بین نقش اجتماعی

و نقش خانوادگی‌اش تعادل برقرار کند و از هیچ‌یک باز نماند. لیلا همسرش را از دست داده و فرزند ندارد، اما پررنگ‌ترین چیز در شخصیت او، مادری است. او حواسش به مریم هست که دم‌بخت است، حواسش به جوان خالدآبادی هست که باید زن بگیرد، حواسش به معصومه و نرگس هست و تازه وقتی مرادبیگ می‌آید و می‌شود «پسرخاله» تازه می‌فهمیم مادری یعنی چه؟!

لیلا به دور از تمام حاشیه‌ها و شایعاتی که درباره قتل همسرش به دست مرادبیگ، زبان به زبان می‌شود، چهل روز جسم این مرد زخم‌خورده را مداوا می‌کند و در عوض برای مراد شرط می‌گذارد که باید به ازای روزهای درمانش برای لیلا کار کند؛ در حقیقت خاله لیلا با این کار، درمان جسمی مرادبیگ را به درمان روحی او پیوند زده و مداوای جسمی او را مشروط به مداوای افکار و اخلاقیات او می‌داند. لیلا به خوبی با نقش «مادری» آشناست و می‌داند کارگاه انسان‌سازی‌اش باید تمامی ابعاد وجودی انسان را پرورش دهد. او حتی یک قدم فراتر رفته و علاوه بر تربیت اخلاقی مرادبیگ، روحیهٔ ظلم‌ستیزی و جهادی را نیز در مرادی که حالا پسر اوست، تقویت می‌کند. روحیه‌ای که سرنوشت مراد را از یک یاغی بیابان‌گرد جدا کرده و به مجاهدان جنگلی گره می‌زند و باعث پیوستن او به میرزاکوچک‌خان می‌شود.

بستر تاریخی‌ای که احمدجو برای بیان این داستان انتخاب می‌کند نیز جای تأمل دارد. او که درست در مقابل مجسمه‌های زیبا و پوشالی مدرنیسم است، نمادی از یک زن مسلمان ایرانی را علم می‌کند؛ زنی برخاسته از روستا و ساکن کویر و این گونه جایگاه والای مادر و زن ایرانی را به رخ تمامی تفکرات پوچ غربی که در حال نفوذ به جامعه‌اش هستند، می‌کشد. نگاه احمدجو به زن و جایگاه او در فرهنگ ایرانی اسلامی، نگاهی دقیق، موشکافانه و صحیح است. شاید به همین خاطر است که با گذشت سال‌ها، هنوز «خاله لیلا» یکی از به یادماندنی‌ترین و محبوب‌ترین نقش‌ها در حافظهٔ مردم ایران است.

# مربی‌ها جمع شوند زیر کُله

محمدعلی مغبون
معلم و فعال تربیتی

روزی روزگاری حتما یک اثرتربیتی است. در وهله نخست این تربیتی بودن بدین معناست که مخاطب عام را بسته به میزان ارتباطی که با سریال برقرار کند، و البته بسته به میزان هوش و دقتش تربیت می‌کند و برخی نکات اخلاقی را به او آموزش می‌دهد. مسائلی چون حق نان و نمک، پایبندی به قول و تعهد، احترام به افراد سالخورده، ایثار و فداکاری و... . البته این نکات به قدری ظریف در سریال گنجانده شده و به قدری شیرین و لطیف در بستر روایی داستان عرضه می‌شود، که مانند آنچه در سطور بالا خواندید پیدا و آشکار به خورد مخاطب داده نمی‌شود و در واقع مخاطب غالبا بدون اینکه خود متوجه باشد، مشغول فراگرفتن این نکات است.

آنچه گفته شد طبیعی، واضح و تقریبا بدون نیاز به اثبات و حتی بحث و شرح است. کسی که با کمی دقت این مجموعه را نگاه کند، به این امر معترف خواهد بود. اما آنچه که بعنوان یک اثر تربیتی متوجه این سریال کردیم را میتوان جور دیگری هم شرح داد.

روزی روزگاری نه تنها برای مخاطب حکم یک کلاس تربیت اخلاق را دارد، بلکه برای اهالی و فعالان تربیتی هم یک اثر آموزشی و تربیتی است. افرادی که در مراکز و کانونها و موسسات تربیتی مشغول فعالیت هستند می‌توانند مخاطبان جدی این سریال باشند و از دل آن نه نکات اخلاقی و تربیتی، که نحوه انتقال نکات اخلاقی و تربیتی را بیاموزند.

مرادبیک حسب ظاهرسی و اندی سال دارد. راهزن است. یعنی نان حرام خورده، دهای زیادی را شکسته، مغرور و سرکش است، عادت به فرماندهی دارد نه فرمان برداری و... . از میان مربیان فعال در مراکز تربیتی یا فعالان و افراد اثرگذار مساجد واقعا چند نفر هستند که بگویند چنین شخصی که از نانش گرفته تا لباسش حرام است و مردم آزاری کرده و حرف گوش کن نیست و زبان توهین کننده ای هم دارد، قابل تربیت است؟ الان دیگر در خیلی ازمراکز تربیتی می‌گویند دانش آموزان اواخر دوره دبیرستان هم دیگر خمیرمایه‌شان شکل گرفته و فضای مجازی نابودشان کرده و بهتر است وقتمان را صرف دانش آموزان دوره راهنمایی کنیم که هنوز چشم و گوششان بسته است و تربیتشان ساده تر است و از این حرفها. حالا شما بیا یک مرد یُغور سی چهل ساله و دزد و بددهن و پرخاشگر و حرامخور و سرکش را بگذار جلوی اینها و بگو بسم الله، زحمت تربیت این را بکش! بعید است کسی زیر بار برود و حتی بعید است کسی روی کاغذ هم احتمال اثربخشی تربیت بدهد.

حواسم هست که روزی روزگاری فیلم بود! حواسم هست که ممکن است از هرده هزار مورد، یکی از چنین افرادی سربه راه شوند. حرف من چیزدیگری است. حرف من این است که به رفتارهای خاله لیلا دقت کنیم. آن رفتارها درست است و فیلمساز جوری آنها را چیده است که من و شما باور میکنیم مرادبیک میتواند با این رفتارها متحول شود. هرچند ممکن است یک بیگ دیگر متحول نشود. رفتارهای خاله لیلا و اصول تربیتی که او به کار می‌بندد یک راهزن را زیر یک کُله و خیمه ایلیاتی تربیت می‌کند، کاری که غالب مدارس و مراکز تمام الکترونیک ما عاجز از انجام آن با یک نوجوان و جوان‌اند.

اما کدام رفتارهای خاله لیلا می‌تواند مورد توجه فعالان تربیتی قرار بگیرد.

اولین نکته، شناخت مخاطب تربیتی است. خاله لیلا می‌داند که این آدم چطور فردی است. بعدا میبینیم که مُهر مرادبیک دست خاله لیلا بوده و او از ابتدا میدانسته که این جوان، همان راهزن معروف است. راهزنی که حتی شایعاتی درباره قتل همسرخاله لیلا به دست او هم در دهانهاست. یعنی خاله لیلا میداند که چنین شخصیتی اگر به خودش باشد، همچین که راه بیفتد، خوب شده و نشده، بلند می‌شود و می‌رود، بنابراین باید برای ماندنش در «فضای تربیتی» دلیلی جور کند و او را پابند سازد. پس برای او شرط میگذارد تا بعد از بهبودی آنجا بماند وگرنه درمانش نمی‌کند.

ما به کدام دلیل و براساس کدام تعهد یا جذابیت متربیانمان را پابند فضای تربیتی می‌کنیم؟ اصلا از این نسل مترفی شناختی داریم که بدانیم چطور می‌توان او را پابند کرد؟

نکته بعد صبرخاله لیلاست. خاله لیلا هم در قد و قامت و هم در صدا و نوع بیان آدم پرابهتی است. کوچک و بزرگ قوم از او حساب می‌برند. خود او هم با مرادبیک خیلی محکم صحبت می‌کند. اما حواسش هست که این آدمی که جلویش ایستاده بالاخره راهزن بوده است! فرمانبرداری برایش آسان نیست. تا حالا خیلی از این کارها و فعلگی ها را نکرده است. بنابراین گاهی وقتها دربرابر تندخوییهای او صبر میکند. مرادبیک از صحرا آمده و سوخت آورده. یعنی رفته خار کنی. عصبانی است. دستهای مجروح از خار را نشان می‌دهد و داد می‌زند که چقدر دیگر باید

بروم خارکنی؟ مگر چقدر سوخت لازم دارید؟ خاله لیلا که هر از گاهی قول و قرارشان را یادآوری کرده است، اینجا هم می‌تواند بگوید قول دادی اینجا بمانی و کار کنی و مجبوری و حرف هم نباشد، اما این کار را نمی‌کند. صبر می‌کند و مرادبیک را آرام می‌کند.

اما این سه که صبر، روی دیگری هم دارد. خاله لیلا لازم بداند، صبر می‌کند اما هیچگاه ابهت مربی را نمی‌شکند. وقتی هم که صبر می‌کند از جایگاه مربی صبر می‌کند. و البته التماس مرادبیک هم نمی‌کند که در محیط تربیتی بماند. برای مثال وقتی مرادبیک و خاله لیلا رفته‌اند به صحرا تا شاخه خاصی را بیاورند که برای دوغ درست کردن استفاده می‌شود، مرادبیک بارها می‌گوید که من می‌روم و خاله هم می‌گوید برو! بارها خودم در محیطهای تربیتی دیده‌ام که مربیان به زبان عامیانه «آویزان» مربی هستند و می‌خواهند به هر نحوی او را حفظ کنند. کار غلطی که در نهایت هم او را حفظ نمی‌کند و هم اینکه آثار مخرب تربیتی بر روی او دارد.

انعطاف در برنامه تربیتی یکی دیگر از آموزه هایی است که در رفتار خاله لیلا دیده می‌شود. او برای اینکه مرادبیک را در محیط تربیتی حفظ کند و البته همزمان برنامه تربیتی خود را هم پیش ببرد، روی یک برنامه متصلب تاکید ندارد. «گیر» نمی‌دهد که الا و لابد باید عین ۴۰ روز را بروی چوپانی یا خارکنی (خود این عدد ۴۰ هم ظرافتی دارد که بماند). وقتی مرادبیک از خارکنی می‌نالد او را می‌فرستد رنگرزی، بعد چوپانی و... . داشتن برنامه منعطف تربیتی هم یکی دیگر از چیزهایی است که مربیان باید به آن توجه داشته باشند. البته انعطاف در چارچوب اصول و قواعد.

بهترین تربیت، تربیتی است که در حین کار انجام بپذیرد. خاله لیلا می‌خواهد نفس سرکش مرادبیک را رام کند. می‌خواهد او را از مرکب لجاجت و غرور پایین بیاورد. برای این کار، چه چیزی بهتر از کار؟ خاله لیلا کلاس تئوری نمی‌گذارد، بلکه مرادبیک را می‌اندازد وسط یک برنامه عملی که نتیجه آن تواضع و رام شدن نفس است. البته وسط همین کارها، حرفها و جملات حکمت آمیزی هم می‌گوید به فراخور و تناسب.

یکی از نکات مهم در امر تربیتی، بحث غیرمستقیم گویی یا استفاده از افراد واسطه است. خیلی از نکات، تذکرات و پیشنهادات را شاید بهتر باشد کسی غیر خود مربی به متربی بگوید و آموزش دهد. بعضی چیزها ممکن است باعث شود روی متربی به روی مربی باز شود. بعضی چیزها را شاید متربی رویش نشود به مربی بگوید و دلایل مختلف دیگر. برای مثال خاله لیلا برای اینکه نماز خواندن را به مرادبیک یاد دهد او را همراه عمو به صحرا می‌فرستد تا عمو این کار را انجام دهد. حالا بگذریم از اینکه همان روز اول هم خاله لیلا سریع به مرادبیک نمی‌گوید یالا بلند شو نماز بخون!

میتوان برشمردن این نکات را ادامه داد و به جزئیات بیشتری پرداخت که از حوصله این متن خارج است. در پایان این نکته را باید مد نظر قرار داد که آنچه گفته شد نکاتی مصرح و برگرفته از متون دینی است. این روشهای تربیتی چیزی است که بزرگان دینی ما با آنها اصحاب و پیروان خود را تربیت می‌کردند. باید به آقای امرالله احمدجو تبریک گفت که توانسته است اثری چنین دقیق و سازنده و مبتنی بر اصول و برگرفته از کلام و منش اولیای الهی تولید کند.

گفتگو با «ژاله علو» درباره نقش «خاله لیلا» در سریال روزی روزگاری و کارگردانی امرالله احمدجو

# نقش‌های خاله‌خانباجی را دوست ندارم!

**ژاله عُلو یا شوکت علوزاده، بازیگر، گوینده، صداپیشه و مدیر دوبلاژ؛ متولد اول فروردین ۱۳۰۶ در محله سنگلج تهران است. پدرش ارتشی و پدربزرگش از خوش‌نویسان بنام دوره‌ی قاجار بود. در دوره‌ی نوجوانی و با عضویت در چند انجمن ادبی، به رادیو، راه یافت و وارد حرفه‌ی گویندگی شد. پس از پشت‌سرگذاشتن تحصیلات‌اش در دانشسرای مقدماتی تهران و هنرستان هنرپیشگی تهران به‌طورجدی به تئاتر روی آورد. بیش از ۵۰ فیلم سینمایی، ۳۰ سریال و فیلم تلویزیونی و ۱۵ تئاتر در کارنامه دارد که از آن جمله می‌توان به فیلم‌های روز واقعه، جنگ نفت‌کش‌ها و مهمان مامان؛ هم‌چنین سریال‌های امیرکبیر، وزیرمختار، مسافری، روشن‌تر از خاموشی، روزی روزگاری، تفنگ سرپُر، شیخ‌بهایی و مختارنامه اشاره کرد. وی را آغازگر دوبله انیمیشن در ایران نیز می‌دانند. او برگزیده چند جشنواره بین‌المللی برای نمایش‌های رادیویی و چهره‌ی ماندگار هنر در سال ۱۳۸۹ نیز هست. گفت‌وگوی پیشِ رو درباره‌ی حضور او در سریال روزی روزگاری امرالله احمدجو و نقش خاله لیلا است.**

**از «روزی روزگاری» بفرمایید و فضای تولید این کار؟**

اغلب سکانس‌های «روزی روزگاری» در فضای باز گرفته می‌شد به همین دلیل با هرباد شدید یا طوفان، شرایط صحنه به‌هم می‌ریخت و مجبور بودیم یك سکانس یا پلان را چندبار فیلم‌برداری کنیم. با این حال، دو نفرهیچ‌وقت خسته نشدند و کار را رها نکردند، یکی خود آقای احمدجو و دیگری مرحوم خسرو شکیبایی.

**چه چیزی باعث می‌شد که با این شرایط سختی که گفتید، باز هم اعضای گروه تولید پای کار بمانند و رها نکنند؟**

شرایطی که در کار روزی روزگاری بود واقعاً ویژه و تکرارنشدنی بود. همه‌ی ما احساس می‌کردیم که یك خانواده‌ایم و علاوه‌بر احترام، به همدیگر محبت داشتیم. طوری که اگر یکی از دست‌اندرکاران یك روز سر صحنه نمی‌آمد یا جای دیگری کار داشت، دل‌مان برایش تنگ می‌شد و سراغ‌اش را می‌گرفتیم. این حس دوستی و همدلی نیز به دلیل وجود این دو نفر بود و تا آخرین روز تصویربرداری، هرروز بیشتر و عمیق‌تر می‌شد. تا جایی‌که روز آخر کار، همه‌ی بچه‌ها ناراحت و گرفته بودند.

**سهم آقای احمدجو به عنوان نویسنده و کارگردان در این همدلی چه‌قدر بود؟**

شخصیت خود آقای احمدجو هم بسیار یگانه و خاص است. به نظرمن ایشان صاحب سبك خاص خودشان در روایت قصه و فیلم‌سازی هستند که کمترمثل ایشان در تاریخ سینمای ایران داشته‌ایم. گرچه متأسفانه قدر ایشان شناخته نشده و آن‌طور که باید و شاید از دانش و مهارت ایشان استفاده نشده است. حتی با تأسف باید بگویم که خیلی از جوانان ما ایشان را نمی‌شناسند و از تأثیری که کارهای ایشان برسینمای ایران داشته، بی‌اطلاع هستند.

**بروز و ظهور این یگانگی و خاص بودن چگونه بود؟**

خاطرم هست که برای روزی روزگاری که اغلب صحنه‌هایش در بیابان گرفته می‌شد. خود ایشان می‌رفتند و در همان محل و منطقه‌ای که قرار بود فیلم‌برداری شود، روی خاك می‌نشستند و فیلم‌نامه را می‌نوشتند یا بازنویسی می‌کردند. با علاقه و عشق خاصی هم این کار را انجام می‌دادند که مثال‌زدنی است.

**همین عشق و علاقه بود که به دوستان تولید، مثل شما هم سرایت می‌کرد؟**

روزی روزگاری برای خود من نه به‌عنوان یك كار، بلكه به‌عنوان یك خاطره‌ی شیرین و به‌یادماندنی، همیشه ماندگار است و همیشه با یادآوری‌اش حالم خوب می‌شود و خوشحالم از این‌که آن‌را پذیرفتم. ضمن این‌که همواره از آقای احمدجو ممنونم که زمینه‌ی حضورم را در این کار فراهم کرد.

**نقش «خاله لیلا» را چه‌طور پذیرفتید؟ باتوجه به این‌که گفته بودید در آن دوره، از تهران خارج نمی‌شدید و همیشه با دقت و سخت‌گیری نقش را انتخاب می‌کردید؟**

نقش خاله لیلا از آن نقش‌هایی بود که دوست داشتم بازی کنم. نقش یك انسان قدرتمند و مسلّط برخود، از این نقش‌هایی که خاله‌خان‌باجی می‌شوند خوشم نمی‌آمد. نه این‌که رنج نکشیده باشم یا زندگی راحتی داشته باشم، بلکه من هم در زندگی خیلی سختی کشیده‌ام، اما پدرم که یك ارتشی مقتدر و درعین‌حال بسیار مهربان بود، طوری ما را تربیت کرده‌است که روی پای خودمان بایستیم و در عین این‌که با مشکلات و مسائل دست و پنجه نرم می‌کنیم، هیچ‌گاه احساس کمبود روحی نداشته باشیم و به اصطلاح غُرنزنیم یا ناله نکنیم. بالاخره مشکل در همه‌ی زندگی‌ها هست، بعضی‌ها رنج‌مویه می‌کنند و گریه و زاری راه می‌اندازند، اما باید در مقابل مشکل ایستاد و با قدرت سعی کرد تا حل شود. یکی از دلایلی که من این نقش را دوست داشتم و علی‌رغم این‌که از تهران بیرون نمی‌رفتم، آن را قبول کردم، همین قدرت خاله لیلا و درعین‌حال، فیلم‌نامه خیلی جذاب و شیرین روزی روزگاری بود.

آقای احمدجو که با من تماس گرفتند پرسیدند معیار شما برای قبول نقش چیست، من هم گفتم معلوم است، فیلم‌نامه! ایشان با اعتمادبه‌نفس و مطمئن گفتند: پس حتماً این نقش را قبول خواهید کرد. فیلم‌نامه را که خواندم، واقعاً از آن نقش خوشم آمد و قبول کردم و خیلی هم خوشحال هستم که آن نقش را بازی کردم. امیدوارم مورد پسند واقع شده باشد.

**حتماً همین‌طور است و حتی می‌توان گفت که خیلی‌ها هنوز شما را با آن نقش می‌شناسند.**

جالب این بود که ما وقتی در میمه (اصفهان) راه می‌رفتیم، بچه‌های ده، دوازده ساله، هفت، هشت ساله وقتی در خیابان من را می‌دیدند، خاله صدایم می‌کردند و حالم را می‌پرسیدند. حتی خیلی از بزرگترها هم مرا خاله صدا می‌کردند، خدا رحمت کند آقای حسین پناهی را. ایشان هم همیشه مرا خاله صدا می‌کرد. مرحوم پناهی، به‌جای عناوین دیگربه من می‌گفت خاله، از ته دل و واقعی هم می‌گفت. واقعاً یادی که از ایشان دارم خیلی برای من عزیزاست. برای این‌که این شخصیت منحصربه فرد بود از نظردرک، از نظراحساس، از وجه سادگی و از هرنظرکه فکرکنید، چون من ایشان را از نزدیک می‌شناختم، واقعاً نمونه‌ی او را ندیدم. او خیلی وارسته بود، خیلی شوردااشت و خیلی درک هنری بالایی داشت، ولی صدایش در نمی‌آمد، یعنی خودنمایی نمی‌کرد. درعین‌حال با هنرمندی نقشی را که پذیرفته بود، بازی می‌کرد، طوری‌که بیننده فکرمی‌کرد این خود اوست،

نـه نقشی کـه بازی می‌کنـد. مثل نقـش گل آقا در قسـمت‌های پایانی روزی روزگاری. متأسـفانه همیشـه کسانی هستند که وقتی از میـان مـا می‌رونـد، جایـگاه و ارزش واقعی آن‌ها معلوم می‌شـود.

**نقـش آقـای احمدجـو در کیفیـت بـالای بازی‌هـا چـه بـود؟**

بـه شـما بگـویم کـه آقـای احمدجو هـم بسـیار زحمت کشـیدند، به‌خصـوص بـرای نوشـتن فیلم‌نامه کـه عالی بـود. ایشـان در نظر می‌گرفتنـد کـه در ایـن قسـمت مثـلاً آقای شـکیبایی بایـد بازی کنـد، در این قسـمت باید سـوار بشـود بـرود، از کجا بایـد بیاید و بـه کجا بـرود، چگونـه باید باشـد، می‌رفتنـد همان‌جـا و همان‌جا می‌نشسـتند و می‌نوشـتند و همین واقع‌گرایی و صداقت خالص بود کـه مـن را و همـه‌ی گـروه روزی روزگاری را به بیابان کشـید.

**به نظرتان این صداقت از کجا ریشه می‌گرفت؟**

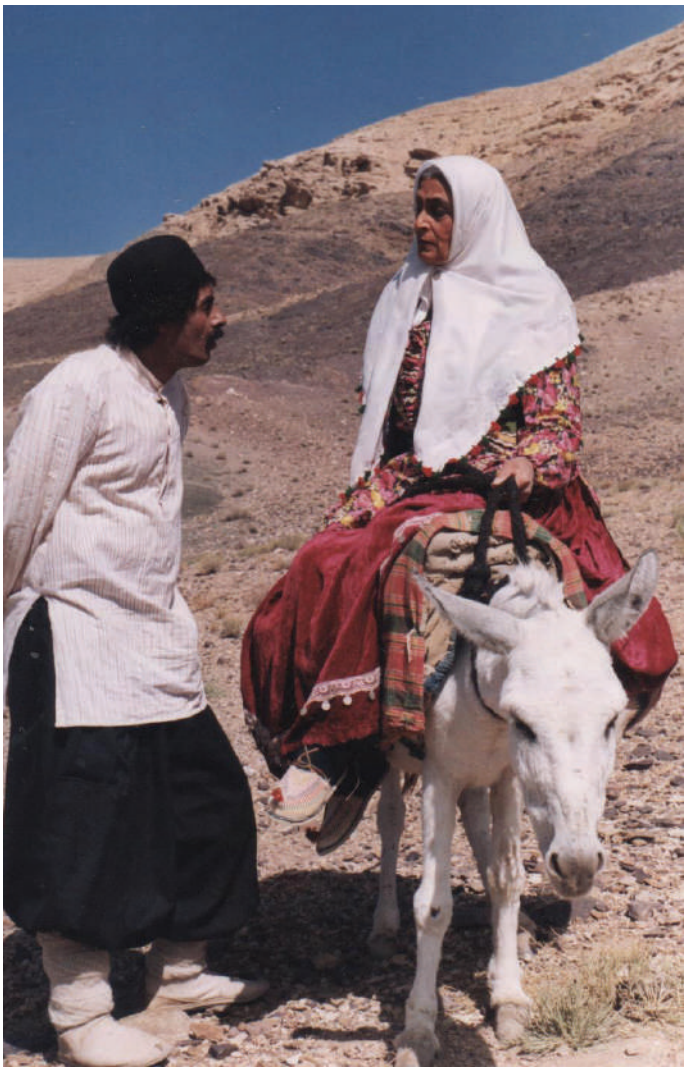
ببینیـد! یک وقت هسـت که آدم بـرای کارکردن، پـول درآوردن یا هـرچیـزدیگرمی‌رود، اما یـک وقت آدم بـرای دلش مـی‌رود، برای علاقـه‌اش و اعتقـادش مـی‌رود، مثـلاً در برخی از کارهـا، خود من ۲۴ سـاعت سـرپا بـودم، همـین سـریال شـیخ‌بهایی کـه خیـلی هم زیبـا و عـالی کار شـد، مـن امـروز صبـح سـاعت هفت رفـتم برای فیلم‌بـرداری، فـردا صبح سـاعت هفت بـه خانه برگشـتم. بنابراین نقـش و فیلم‌نامـه بایـد مـورد قبول باشـد و به دل بنشـیند. بعد هم همراهـان باهـم جـور باشـند. مثـلاً فـرض کنید کسـانی کـه در سـریال شـیخ‌بهایی کار می‌کردند، واقعاً برای مـن همکاری با آن‌ها سـربلندی و افتخار بود.

**حسـی کـه شـما در نقـش خالـه لیـلا داشـتید هـم از ایـن واقعیـت و صداقـت بی‌بهـره نبـود. مثـلاً در صحنـه‌ای کـه مـراد، مسـابقه کُله‌کَنـی را می‌بَـرد و زودتـر از بقیـه می‌رسـد یـا وقتـی مقابـل خالـه لیـلا دوزانـو می‌نشـیند و از او می‌خواهـد تـا برایـش بـه خواسـتگاری بـرود؟**

آن صحنـه خیلی قشـنگ بود... خیلی قشـنگ بـود. به‌هرحال من او را پسـرخودم می‌دانسـتم. چون خالـه، یک زایش تازه بـه او داده بود، یعنی یک آدم دیگرشـده بود. از جایگاه یک راه‌زن به مرتبه‌ی یـک آدم درسـت‌کار آمـده بـود، خوب شـده بود یعـنی عکس آن زمـانی که سـرصنـدوق مـی‌رود تا یـک چیزهـایی بـردارد و جوری اسـت که اگـر آنچـه می‌خواهد پیـدا کند، می‌گـذارد و مـی‌رود و هیـچ چیزبرایش مهم نیسـت. آنجـا هم که آمد و گفت: خاله پسـر نمی‌خواهـی؟ این بـرای من خیلی واقعی و پُراحسـاس بود... نمی‌دانم آن‌جـا اشـک‌های مـن را کسی دید یـا نه؟!

**یعنی آن اشک‌ها در فیلم‌نامه نبود؟!**

نـه! حس واقعـی خودم بود. در سـکانس دیگری هـم که گفتید همین‌طور شـد، یعنی هم اشـک بود هم لبخند. سـکانسی که مراد مسـابقه را می‌بَرد و اول می‌شـود. مثل مادری که هم خوشـحال بود که بالاخره پسـرم سـربه راه شـده و هم اشک شـوق داشت. یادش بخیر، خسـرو نظیر نداشت، نظیر نداشـت، من نمی‌گویم کسی دیگر نیسـت که قشـنگ بازی کند، چرا، خیلی از بازیگرهای ما خوب بـازی می‌کننـد، ولی او در تیـپ خـودش و شـخصیت خـودش، فوق‌العاده با احسـاس و زیبـا کار می‌کرد.



**بازی ایشان چه‌قدر روی کیفیت بازی شما تأثیر داشت و بالعکس؟**

دو نفری که هم‌طراز هستند، روبه‌روی هم می‌ایستند و می‌فهمند که به هم چه می‌گویند. این فهمیدن نه تنها از راه گفتار، بلکه از راه نگاه و زبان بدن هم منتقل می‌شود. این نکته در زندگی معمولی هم همین‌طور است، یعنی وقتی که شما با یك نفر در حال صحبت هستید، اگر او حرف شما را بفهمد، حس شما را درك کند، این درك و فهم متقابل در صورت شما، نگاه شما، لبخند شما و احساس شما اثر بسیار متفاوتی خواهدداشت تا وقتی که با کسی صحبت می‌کنید که حرف شما را نمی‌فهمد. من به این تأثیر، اعتقاد دارم و معتقدم هنگام فیلم‌برداری، دو نفری که رودررو حرف می‌زنند حتماً باید روبه‌روی هم باشند و چشم‌درچشم هم. بعضی بازیگران گاهی خسته‌اند یا به هردلیل، می‌گویند بیایید پلان‌های من را بگیرید، می‌خواهم استراحت کنم، در این مواقع، هم خودش و هم بازیگر نقش مقابل، مجبورند به روبه‌رو نگاه کنند یا باید دست فیلم‌بردار را نگاه کنند یا این‌که به هوا زل‌بزنند. اینجاست که حسی در چشم‌ها و صورت بازیگر شکل نمی‌گیرد یا خیلی کمتر از آن چیزی است که باید باشد. ولی در تمام آن سکانس‌هایی که خسرو و من با هم داشتیم، اگر من کار نداشتم، می‌ایستادم و او هم اگر کار نداشت، می‌آمد و می‌ایستاد، برای این که نگاه ما نگاهی باشد که واقعی است نه نگاه روی هوا.

به هرحال کار خوبی بود و باید بگویم که احمدجو واقعاً در زمان خود، فوق‌العاده کار کرد و من این را به شما می‌گویم که اگر حمایت لازم از او می‌شد کارهای فوق‌العاده‌تر و بهتری می‌ساخت. چنان‌که با همه‌ی مشکلاتی که معمولاً در این کارها وجود دارد، ایشان آن کار و کارهای دیگر را ساخت که عالی بودند و به واقع می‌توانم بگویم که همه‌ی ما به‌خاطر آن نگاه قشنگ آقای احمدجو، آن نگاه درست او، همه‌ی ما در آن خاک، در آن گرما، در آن صحرا، در آن موقعیت سخت، نه تنها دوام آوردیم، که با عشق و علاقه کار کردیم و روزی روزگاری را تعریف کردیم. به خاطر آن کار قشنگ و نگاه او همه‌ی ما دوام آوردیم. یعنی بیشتر او بود که نیرو می‌داد و واقعا متأسف هستم که قدر او دانسته نشد.

**خود ایشان هم، همان‌طور که گفتید خیلی اهل های و هوی و خودنمایی نیستند.**

بله. آقای احمدجو آدم سربه‌زیری بود و بدون غوغا کارش را می‌کرد، چون عاشق کارش بود. ولی آن توجهی که باید به او بشود، نشد. البته مردم این کار را کردند و هم قدرش را دانستند و هم کارش را پسندیدند. به‌هرحال خوشحال هستم واقعاً خوشحال هستم که در آن کار بودم و تنها چیزی که می‌گویم؛ کاش بیش از این‌ها به آقای احمدجو توجه می‌شد.

# قصه، شخصیت، دیالوگ

## نقد سریال روزی روزگاری / قسمت دوم

نعمت‌الله سعیدی

منتقد و نویسنده

– مراد بیگ: نمی‌ذارم این غلوم بگ از دستم در بره
– نسیم بیگ: تحفه ست؟!

مولوی می‌گوید: زین دو هزاران من و ما، ای عجبا من چه منم؟! / گوش بده عربده را دست منه بر دهنم...
شنیده‌ام آن‌هایی که برای ریاضت کشیدن، گرسنگی‌های طولانی مدت را انتخاب می‌کنند، بعد از چند روز متوجه وجود صداهای مختلف در ذهن خود می‌شوند. (یعنی همان موضوعی که برای برخی از بیماران روان‌پریش نیز اتفاق می‌افتد) اهل ریاضت مدعی‌اند، از بین این صداهای درون ذهن، دو صدا از باقی، قوی‌تر است. یکی صدای وسوسه و دیگری صدای وجدان یا عقل.
الغرض در این فیلم نیز نسیم بیگ صدای عقل و وجدان مراد بیگ است. همان‌طور که نایب نیز صدای وجدان و عقل غلام بیگ (سردسته‌ی تفنگچی‌های اجیرشده توسط تاجر) است. و «بسیم بیگ» هم صدای وجدان ضعیف حسام بیگ. اتفاقاً تفاوت قهرمان داستان یعنی مراد بیگ با ضدقهرمان یعنی حسام بیگ نیز تفاوت صدای وجدان و عقلانیت آن‌ها، یعنی تفاوت این دو برادر دوقلو (نسیم بیگ و بسیم بیگ) است. مراد بیگ یک راه‌زن است اما با صدای وجدان خود روراست و رفیق صمیمی است. و این رفیق نیز همواره خیرخواه اوست.
در دیالوگ یاد شده، نسیم بیگ از مراد بیگ می‌خواهد که از درگیر شدن در چنین وضعیتی صرفه‌نظر کند. چون این درگیری از نظر عقلانی اشتباه است. نسیم بیگ با احترام و منطق صحبت می‌کند. و می‌داند چگونه دوست خود را متقاعد کند. بنابراین برای آرام کردن غرور مرادبیگ از او می‌پرسد که: مگر غلام بیگ تحفه است؟ (چه ارزشی دارد که برای او خودمان را به مخاطره بیاندازیم؟) سپس مرادبیگ به گفتگو با این صدای عقلانیت و وجدان می‌پردازد. می‌گوید: چند نفرکم هستیم؟ من به جای چند نفر تیرمی‌اندازم، حالا حمله کنیم؟ و... سرانجام تسلیم نظر نسیم بیگ می‌شود.
اما صدای وجدان غلام بیگ به گونه‌ی دیگری است. نایب نیز منطق و خیرخواهانه غلام بیگ را نصیحت می‌کند. اما خیر و مصلحت غلام بیگ در شکستن غرور او است. نایب، نمادی از عقل سودجو و عافیت‌طلب است. یعنی همان عقلی که عرفا و شعرای بزرگ، سالک را از آن نهی می‌کنند. (آزمودم عقل دور اندیش را / بعد از این دیوانه سازم خویش را...) او اصلا احترام غلام بیگ را نگاه نمی‌دارد و دیالوگ‌های زننده‌ای با او دارد. اما همین توهین‌ها به نفع غلام بیگ است. چون وجدان او فقط در حد سودجویی دنیایی است؛ غرورش هم به خاطر فخرفروشی به دیگران است. «اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ» او حاضر است به خاطر همین تفاخر به مردم حتی جان‌اش را نیز از دست بدهد. بنابراین باید هم، همین احساس تفاخرش را خورد کرد. و نایب درواقع همین کار را می‌کند. همان طور که مراد بیگ نیز با دیدن او (که ظاهراً تسلیم نشده می‌خواهد از گرگ دره باز گردد) فوراً می‌خواند ماجرا چیست! و طناب گره خورده‌ی بین پای غلام بیگ و رکاب اسب را هدف می‌گیرد و می‌گسلد. این یعنی این‌که اینجا بچه‌بازی نیست و اگر بنا به جنگ باشد، حتی جنازه‌ات هم از این مهلکه جان به در نخواهد برد.
مراد بیگ و حسام بیگ و غلام بیگ، هر سه شخصیت‌هایی شجاع و مغرورند. اما غلام بیگ مغرور جاهل است. شجاعت او می‌تواند حماقت‌اش باشد. حسام بیگ احمق نیست. اما سودجویی او می تواند بر شجاعت‌اش غلبه داشته باشد. یعنی محور شخصیتی او منفعت طلبی است نه شجاعت. مراد بیگ برعکس این دو است. (شجاعت او درونی است) قبلاً دیده‌ایم که وقتی غلام بیگ در محاصره قرار گرفته، حاضر است بمیرد اما غرورش را کنار نگذارد. در اصطلاح علمای اخلاق، در واقع غلام بیگ دچار افراط در شجاعت، یعنی تهور است. همچنین در قسمت‌های بعدی خواهیم دید که وقتی حسام بیگ در شرایط مشابه قرار می‌گیرد، بین زندگی و غرور، اولی را انتخاب می‌کند. اما مرادبیگ خود شجاعت را یک فضیلت می‌داند و آن را در وجود دیگران نیز تحسین می‌کند. مثلاً دل و جرأت داشتن آدم بیگ

را تشویق می‌کند و از افرادش می‌خواهد که مال و اموال او را نگیرند. (اگرچه آدم بیگ قبلاً با او مبارزه کرده است و کم مانده بود در چوب‌بازی شکست‌اش بدهد.) چوب بازی بین مراد بیگ و آدم بیگ، در قسمت سوم، یکی از زیباترین سکانس‌های اکشن در این سریال است. که فقط یک سکانس اکشن نیست. (نقش جنگ روانی، نمایش دادن عمق شخصیت‌هایی چون مراد بیگ و شعبان و تاجرو...) الغرض، بعدها خواهیم دید که رفاقت مراد بیگ با صدای وجدانش (یعنی نسیم بیگ) او را به سمت داشتن استادان و معلمان دیگری راهنمایی می‌کند و سرانجام به عاقبت بخیری می‌رساند. او بارها شکست می‌خورد اما کرامت‌اش را هم‌چون غلام بیگ از دست نمی‌دهد.

مراد بیگ شاید راه‌زنی و زورگویی، یا خیلی از کارهای دیگر را انجام بدهد، اما می‌داند که حرمت نمک چیست. نمک به حروف ابجد مساوی است با حاصل جمع اسم مولای متقیان. تسلیم شدن در برابر حق نان و نمک، همان تسلیم بودن در برابر ولایت و ولایت‌پذیری است. در واقع شعبان با نمک‌گیر کردن مراد سرنوشت او را تغییر می‌دهد. رمزگشایی از باقی عناصر داستانی این قسمت از سریال مجال فراخ‌تری می‌خواهد.

### نقد سینما یا تعبیر خواب

اگر دقت کنیم، حسام بیگ نیز بسیم بیگ را دوست دارد. مثلاً در اوج عصبانیت نیز بسیم بیگ را با یک سه تار کتک می‌زند. آن هم بسیار ملایم. تکیه کلام او «التماس نکن» است. (و التماس مخلوقات را نکن؛ نکته‌ای است از تفاسیر ایاک نعبد و ایاک نستعین...) برای حسام بسیار اهمیت دارد که دیگران و مخصوصاً مراد بیگ اسم او را با احترام برزبان آورده و «بیگ» آن را فراموش نکنند. درواقع همان‌طور که بعدها خواهیم دید شخصیت حسام بیگ نیز اصلاً منفی نیست. در صورتی که او ظاهراً مهم‌ترین دشمن قهرمان داستان به شمار می‌آید. اما عرفا و علمای علم اخلاق برطبق مفاهیم و آموزه‌های دینی، مهم‌ترین دشمن هرشخص را نفس او می‌دانند. در این فیلم نیز دشمن اصلی شخصیت‌ها خودشان هستند. انسانی که حریف خودش نشود از تمام دنیا شکست خواهد خورد.

دیالوگ گفتن حسام بیگ و ظرایف بازیگری بسیم بیگ فوق العاده است. «محمود پاک‌نیت» بعدها در فیلم‌های بسیاری بازی کرد و اتفاقاً بازیگر بسیار فوق العاده ای است؛ اما به نظر نگارنده، نقش حسام بیگ هنوز هم بهترین و به یاد ماندنی‌ترین نقشی است که پاک‌نیت بازی کرده و در کارنامه‌ی سینمایی خودش دارد. (شاید چون هیچ فیلم‌نامه و کارگردان دیگری نتوانست دیالوگ‌های بهتری برای او بنویسد.) دیالوگ‌ها و کلمات سریال روزی روزگاری، پیش از آنکه از جنس واژه و صدا باشد، از جنس تصویر است. متقابلاً

همان‌طور که بازی‌های «محمد فیلی» از جنس کلمات است و با مخاطب انگار حرف می‌زند. خلاصه، دیالوگ‌های این سریال سرشار از تصویر است و تصاویر آن سرشار از کلمه؛ و این همان پیوند کلمه و تصویر است که در ابتدای این مقاله سعی کردیم به آن اشاره کنیم... بگذریم.

حسام بیگ سپس یک جلسه شورا تشکیل می‌دهد. جلسه‌ای که غیر از همین بسیم بیگ سفیه، کسی جرأت حرف زدن در آن را ندارد. (با آن طنز فوق العاده‌ای که در حرکات دست و انگشتان «محمد فیلی» دیده می‌شود!) اما حرف‌های همین بسیم بیگ علیرغم طنز خاصی که دارند کاملاً منطق و عقلانی است. (بگذرم از اینکه: وقتی در فضای «دیکتاتوری شاهانه» قرار داریم، شوراها چقدر مسخره‌اند!؟ و این دیکتاتوری وقتی به واسطه‌ی پوپولیسم «تکرار می‌کنم» به شوراهای «رنگین کمانی» می‌رسد، چقدر مسخره تر! کاش فرصت بود یک مطلب جداگانه فقط برای همین سکانس شورا در این قسمت می‌نوشتم...)

حسام بیگ ظاهراً با افراد خود بسیار تحقیرآمیز حرف می‌زند، اما در واقع هوای آنان را (فقط از این نظر که افرادش هستند) دارد و شاید حتی فلسفه‌ی اصلی تشکیل این شورا نیز برای حمایت از همین بسیم بیگ است. (که همه بدانند او چه خبر مهمی را آورده است...)

از آن سو سختگیری‌های مراد بیگ در واقع برای مصلحت خود افراد است. مراد بیگ می‌خواهد آنان را قوی بار بیاورد و هوشیار و حرف‌شنو و آماده نگه دارد. اما نباید فراموش کنیم که هر دو گروه از افراد راه‌زن هستند. سیاست‌های حسام بیگ بیشتر در راستای سودجویی و منفعت طلبی خودش است. خلاصه، نتیجه‌ی این دو سیاست از دست دادن افراد برای مراد بیگ و قوی‌تر شدن و فرصت‌طلبی برای حسام بیگ است. شاید مراد بیگ باید بیاموزد که دنیا و آخرت را نمی‌توان با هم داشت. چون از نظر منطق دنیاطلبی سیاست‌های حسام بیگ درست‌تر است. اما مرادبیگ به خاطر شجاعت ذاتی و زلالی شخصیت‌اش، مجبور شده به جان تفنگ‌ها، اسب‌ها و آدم‌هایش بیافتد. (همان مطلبی که نسیم بیگ به او تذکر می‌دهد.)

پیش از این به ارتباط سینما و دنیای خواب اشاره کردیم. می‌دانیم که خواب یکی از هفتاد جزء نبوت است. همان‌طور که شعر و الهام هنری نیز (اگر تقوایی باشد) یکی از اجزاء نبوت است. (وگزنه القائات

شیطانی) در خواب، کلمه، تصویر و ذهن به هم پیوند می‌خورند. یک‌راست برویم سراغ اصل مطلب؛ نقد واقعی سینمای حقیقی، نوعی از همان تعبیرخواب است. به عنوان مثال:
عرفا و حکمای باستان، قوای روح و نفس را به سه دسته تقسیم می‌کردند. مهم‌ترین قوای نفس «عقل» «شهوت» و «خشم» است. خشم در نفس را به سگ تشبیه می‌کنند. لابد بارها تعبیر «سگ نفس» را شنیده‌ایم. خشم، نیروی دافعه‌ی نفس است؛ یعنی نیرویی که باید با آن دشمن را دفع نمود و یا همان دفع ضرر احتمالی. شجاعت نیز در واقع برای همین، یکی از مهم‌ترین فضائل اخلاق به شمار می‌آید... بگذریم.
عقل نیز به فرشته تشبیه می‌شود. فرشته ای که اگر بر نفس غالب باشد و زمام اختیار آن را در دست داشته باشد انسان را به سعادت می‌رساند. سومین قوه‌ی نفس یعنی شهوت، به اسب تشبیه می‌شود. یعنی شهوت (شهوت کنترل شده و تحت مدیریت عقل) همان مرکب و نیرویی است که انسان را باید به مقصد برساند. شهوت را نباید کاملاً سرکوب نمود. بلکه باید آن را مدیریت و تربیت کرد. وگرنه روح در نیمه‌ی راه متوقف شده و از ادامه‌ی مسیر باز می‌ماند. (مثل سواری که بی اسب می‌شود) چون مسیر سلوک به سمت تعالی بسیار طولانی، بکه بی نهایت است. و نیاز به مرکب دارد. (لا رهبانیة فی الاسلام)
اشتباه بزرگ مراد بیگ در این قسمت از سریال آن است که برای تربیت و تنبیه افرادش زیاده‌روی می‌کند. او اسب «مخور» را (به قول صفربیگ) تبدیل به خر می‌کند. و این یعنی افسرده کردن و تضعیف نفس. نسیم بیگ نیز در واقع از همین جا با مراد بیگ به اختلاف می‌خورد. نهایتاً عقل و وجدان مرادبیگ (که قبلاً گفتیم نماد آن همین نسیم بیگ است) با شلیک گلوله به پای خود توبه می‌کند. یعنی صدای وجدان مراد بیگ به اوج «لوامه» بودن خود می‌رسد... و باید آماده باشیم که مراد بیگ نیز به همین زودی‌ها مسیر دوست صمیمی‌اش را دنبال کند. او تا غروب افرادش را به اختیار خود می‌گذارد و به آن‌ها می‌گوید هرکس که مایل است می‌تواند و آزاد است که با بسیم بیگ برود...
تعبیر «اسب» در خواب همان شهوت است. اسب «مخور» از پای درآمده و... نسیم بیگ اسب‌اش را طلب می‌کند که از آنجا برود. سپس حسام بیگ نیز از اهل کاروان (که حالا اسیرشان کرده است) نهایتاً نشانه‌ی اسب مراد بیگ را می‌پرسد! و «شعبان» با زیرکی و هوشمندی پاسخی به او می‌دهد که اقناع‌اش می‌کند. می‌گوید: زنگوله‌ای مثل همین زنگوله‌ی اسب تو بر گردن اسب‌اش آویزان بود. (حالا حسام بیگ باور می‌کند که واقعا مراد بیگ هنگام نام بردن از او «بیگ»‌اش را نیز می‌گوید! و حسام همین را می‌خواهد. (اگرچه خودِ زنگوله یک تاکتیک فریبکارانه بوده که بعدها حسام بیگ بتواند مراد بیگ را شناسایی کند) بعدها نیز همین اسب مراد بیگ است که جسم نیمه‌جان او را از معرکه به در برده و نجات می‌دهد.

**اسطوره و اسوه**

کاروان با خیانت تاجر تاراج می‌شود. حالا تاجر طرح دوستی با حسام بیگ را می‌ریزد که احتمالا به زودی تنها قدرت صحراهای منطقه‌ی گرگ دره و سنگ سفید خواهد بود. (قدرت‌های احمق و استبدادی)
اهل کاروان بدون پاپوش و گیوه در صحرا رها می‌شوند. (و شاید تاجر خیال‌اش راحت است که کسی از آن‌ها زنده نمی‌ماند و حکایت خیانت او را فاش نمی‌کند!) آن‌ها به کمک تاجر دیگری که کریم‌الطبع و بخشنده است (و سلاح او چشم‌های شورش است!) از صحرا نجات پیدا می‌کنند و به نزد مراد بیگ می‌روند. مراد بیگ هنوز صدای نسیم بیگ را می‌شنود... (و مثل خواب زده‌ها به دنبال این صدای ذهنی می‌دود!) می‌خواستم به تدریج توضیح بدهم که در این سریال، اگر دقت کنیم: هرچه نقش یک بازیگر مهم‌تر می‌شود، صدا و دیالوگ‌های او محوریت بیشتری می‌یابند؛ یعنی هنرپیشه قبل از هرچیز، «صدا پیشه» می‌شود. اصل جذابیت و قدرت نقش شعبان (قلی خان) همان صدای اوست. مراد بیگ و نسیم بیگ و خاله لیلا نیز هم‌چنین. در بسیم بیگ این بازیگری و صداپیشگی متعادل است. نه این‌که بازیگران یاد شده هنرپیشگان فوق‌العاده ای نیستند، بلکه موضوع، همان ارتباط «تصویر» و «کلمه» است. چون «شخصیت» (کاراکتر) یعنی همان مجموعه‌ی «نیت‌ها»؛ و نیت نیز از جنس کلمه است. اصل ماهیت شخصیتی ما از جنس کلمات است... بگذریم.
شعبان می‌داند موضوع چیست و از مراد بیگ می‌پرسد: دوستت رفت؟ شعبان صدای فرشته مرگ را قبلا شنیده است و می‌داند که به انتهای مسیر رسیده است. او باید بار امانت خود را بر عهده‌ی نفر بعدی بگذارد. بر عهده‌ی مراد بیگ... – قلی خان، خان نبود؛ دزد بود...

نمی‌دانم اصلا چطور شد که سر از منتقدی فیلم درآوردم و مبانی سینما؟! واقعا گردش روزگار چه بازی‌هایی دارد! تقدیر را باید باور کرد... اما حالا که مدت‌هاست به این وادی وارد شده‌ام، سریال روزی روزگاری یک فرصت شاید تکرارناشدنی است. واقعاً برای نگارنده بسیار دشوار است که بخواهم با همین اجمال ادامه دهم. نوشتن و تفسیر نقش همین «قلی خان» به تنهایی، نیاز به یادداشتی به همین اندازه دارد؛ (که تا کنون نوشته‌ام) قلی خان همان مراد بیگ قبلی و حسام بیگ بعدی است. (چون «ذهن» همان «ذهن» است و فقط محتواهایش فرق می‌کند و باعث به وجود آمدن شخصیت‌های مختلف می‌شود. و علمی خارج از علم توحید وجود ندارد...) دیالوگ‌های قلی خان پیوند کلمه، تصویر و «ذهن» را به اوج می‌رساند. تصاویر سینمای ایران باید از جنس «کلمه» باشند و تصاویری که نقدشان به تعبیر رویا نیاز داشته باشد و برسد. فروید و یونگ حق داشتند که می‌کوشیدند آثار هنری را با مفاهیم «ناخودآگاهی» و روان‌شناسی نقد و بررسی کنند. همان ناخودآگاهی که در خواب‌های ما اعلام وجود می‌کند. اما آن‌ها خواب و تعبیر خواب را نمی‌شناختند. آن‌ها «وحی» را نمی‌شناختند و... بگذرم.
خلاصه دلم نمی‌آید با فیلمی مثل روزی روزگاری چنین رفتاری کنم. تا همین جا نیز سعی کردم قاعده‌ی اجمال را رعایت

کنم. اما ادامه دادن به این شکل ممکن است خیلی از مطالب را فقط زخمی و حرام کند.
روزی روزگاری «قصه» است. قصه ای که «عالم» دارد و «جهان سازی» بلد است. اسطوره‌ها و افسانه‌هایی مثل «قلی خان» «مراد بیک» «خاله لیلا» به نظر حقیر، دست کمی از اسطوره‌ها و افسانه‌هایی چون «سمک عیار» و «شاه عباس جنت مکان» و «کور اوغلی» و غیره ندارند. اسطوره‌هایی که (حداقل برای قوم ایرانی) دست کمی از افسانه‌های هومر و پرومته ندارند. برای شناخت بسیاری از شخصیت‌های این فیلم، باید از مبانی اسطوره‌شناسی حرف زد و تفاوت اسطوره‌شناسی امثال «میرچا ایلیاده» و «یونگ» را با اسطوره‌شناسی شرقی و دینی توضیح داد. (آن وقت است که درمی‌یابیم چقدر مزخرف گفته‌اند یا حکمت؟!)
انسان‌ها، بلااستثناء، یا «اسطوره‌پرستند» یا «اسوه‌شناس».
«یونگ» درست تشخیص داده که «این اسطوره‌های جمعی و فردی هستند که برضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی ما حکومت می‌کنند». انسان‌هایی که اسوه‌شناس نباشند و به ریسمان ولایت چنگ نزده باشند (فَقَدِ اسْتَمْسَکَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَیٰ، لَا انفِصَامَ لَهَا...) توسط افسانه‌های دنیا افسون می‌شوند و... از نور به سمت تاریکی خارج‌شان می‌کنند و به دوزخ می‌رسند. چون همین دنیا نیز مرتبه‌ای از یک افسون است. شخصیت چیزی نیست غیر از «طلسم کلمات». حال این کلمات یا شجره‌ی خبیثه اند، یا کلمات طیبه...
واقعا در روان‌شناسی باید طلسم کلمات ذهن بیمار را دریافت و باطل کرد. یک روان‌کاو باید طلسم‌شناس باشد. سریال روزی روزگاری قصه‌ای ست که به مرتبه و ساحات «تمثیل بودن» دست یافته است. (ضرب الله مثلا...) و تمثیل، بالاترین مرتبه‌ی تفکر است. خداوند مثل می‌زند که اهل تفکر فکر کنند...تفکر شرقی (برخلاف عقیده‌ی بسیاری از مستشرقین) تمثیلی نیست؛ بلکه تمثیل‌های شرقی اوج تفکر است. اصلا تمثیل ربطی به شرق و غرب ندارد... بگذرم.

شعبان پیرمرد (همان قلی خان) بلده‌چی کاروان نیست؛ بلکه بلده‌چی طلسم کلمات است. قدرت او در کلمات اوست. او بلده‌چی پیچیدگی‌های روح است و راه سلوک. او سالکی است شکست خورده. که نهایتا نیز... «نتوانست» و مشغول الذمه‌ی خودش ماند. «تقاص دادن بدترین از این؟؟» که هزار کاروان را به تنهایی بزنی و لخت و کنی؛ اما نتوانی یک کاروان را به مقصد برسانی!
قلی خان پیرمردی شکست خورده نیست؛ بلکه سالکی ست که به مرتبه‌ی «تسلیم» و مسلمانی راه یافته. « به خیالت کار گرفتن هم مثل راه گرفتنه که آسونت باشه؟!» «تو سر سفره‌ی چه کسی بزرگ شدی؟... بابات بهت یاد نداده نمک خوردی، حرمت نمک رو نگهداری؟... بشین!! » «بگو قسمت بود... عوضش راست یک روز کمترمیری دوزخ؛ این بده؟! » قلی خان، خان نبود؛ سالک بود. روحی که حضور فرشته‌ی مرگ را حس کرده بود و حالا فهمیده بود، جایی که بناست برود، در محضر «توانایی بی‌نهایت» خواهد بود. به آن‌جا فقط باید با خود ناتوانی برد. باید «تسلیم» و «شکستگی» برد. باید تواضع و نیاز برد...

او بهشت و دوزخ را با چشم خود دیده بود. برای همین اصلاً لازم نبود از فلسفه‌ی معاد با مراد بیگ حرف بزنند. او دیده بود که حسام بیگ دوست خوبی است و در مرز توبه... او مرگ خود را دیده بود و محل جان دادن‌اش را هم انتخاب کرده بود. او با جان دادن‌اش با مراد بیگ حرف زد. کلمات باید «جان» باشند و جان بدهند و بگیرند. او می‌توانست در اوج یک گفتگوی چالشی (مثلا با تاجر، پیش از اسیرشدن کاروان به دست افراد حسام بیگ) کاملاً حواس‌اش را به محیط اطراف جمع کند. او می‌دانست با هرکسی چه باید گفت و چقدر... تعداد کلمات بنده به مرز هشت هزار رسید! امیدوارم مشغول الذمه‌ی این فیلم نشده باشم. فقط چند اشاره‌ی گذرا:

«خاله لیلا» به تنهایی پاسخ بسیاری از این شبهات مسخره‌ی فمنیستی بود. زن مسلمان یعنی زنی مثل خاله لیلا. زنی که چند آبادی از او حساب می‌برند و راهنمایی می‌گیرند. زنی که «انسان‌سازی» بلد بود. قلی خان فقط سرنوشت مراد بیگ را به سمت خاله لیلا راهنمایی کرد. وگرنه اصل انسان‌سازی، کار امثال خاله لیلا است. او شیعه‌ی بانویی ست که «حجت الله علی الحجج» است. (حجت خدا برحجت‌های دیگر...حضرت فاطمه سلام الله علیها) خاله لیلا حجت است برحجت‌هایی چون «شعبان». تمام انسان‌های روی زمین باید توسط «زن» تربیت شوند و به انسانیت برسند. دیه و ارث چنین زنی نصف یک مرد است... اما دیه و ارث هیچ کسی ربطی به ارزش یک زن و یک مرد ندارد! دیه متعلق به بازماندگان یک میت است. موضوع دیه، خود ارزش میت نیست، بلکه خسارتی است که باید وارثان بگیرند. وارث یک مرد کیست؟ زن. و وارث و بازمانده‌ی یک زن، مرد است. مردی که باید نصف دیه را بگیرد. اما بازمانده‌ی یک میت مرد، زن است. این زن است که اتفاقا دوبرابر دیه می‌گیرد. (مردِ وارثِ یک زن، نصف دیه را می‌گیرد. و زنِ وارثِ یک مرد، تمام دیه را) آیا فمنیست‌ها مزخرف نمی‌گویند؟ میت، میت است. برای یک جنازه چه فرقی می‌کند که ارزش دیه اش چه قدر است؟ آن بنده خدا که مرده است و رفته است پی کارش!! دیه را وارثان می‌گیرند. در ارث نیز ماجرا همین است...

اگر فرصت بود «کلمه» خاله لیلا در این فیلم را تعبیرخواب کنیم، این همه سال، این همه مزخرفات به اسم فمنیسم و برابری حقوق زن و مرد... نداشتیم! زنی که نفس چموش راه‌زنی مثل مراد بیگ را آدم می‌کند. و بعدها باز این اوست که به چموشی‌های این نفس شلاق می‌زند و سرجای‌اش می‌نشاندش. زنی که می‌تواند هر«قزاق» را سرجای‌اش بنشاند.

سریال روزی روزگاری هم شاید مثل یادداشت ما خوب تمام نشد. مشکل این نبود که «نباید مراد بیگ به نهضت جنگل بپیوندد» اتفاقا تا اینجا، قهرمان داستان تبدیل به یک مرد زندگی شده بود. (و نشان می‌داد که مردهای زندگی اتفاقاً بیشتر از هر«مراد بیگ»ی قهرمان هستند و اصل میدانِ جنگِ مردان کجاست) اما مرد زندگی هم باید مرد جنگ و جهاد باشد؛ اما نه جنگ برای راه‌زنی...

فقط مشکل این بود که جنگلی شدن مراد بیگ نیز مثل حقیر فرصت کافی نداشت. والعصر... والسلام.

مروری بر همه شخصیت‌های سریال دوست‌داشتنی روزی روزگاری

# شخصیت‌شناسی بیگ‌ها

**روزی روزگاری جزو اولین تجربه‌های بازیگران جوان آن زمان اما کاربلد و ارزشمند حالا است؛ تجربه‌ای که مثل همه اولین‌ها، احتمالا محبوب‌ترین و شیرین‌ترین تجربه برایشان بوده است. بازیگرانی که در ناشناس‌ترین حالت ممکن، تمام انرژی و همت‌شان را برای بازی در ساخته امراله احمدجو گذاشتند و نتیجه‌اش را هم دیدند و حالا اسمشان برای هر فیلمی، وزنه‌ای سنگین به حساب می‌آید. در روزی روزگاری، همه‌جور شخصیتی می‌بینید و خوب و بد و آرام و شلوغ و مهربان و تند خو دارند با هم معاشرت می‌کنند؛ شخصیت‌هایی که هرکدام پیچیدگی‌های خودشان را دارند و بازیگرهایشان هم بهترین نوع از آن را به مخاطب نشان داده‌اند. این گزارشی مختصر و جمع و جور از شخصیت‌های اصلی سریال است که در زمان خودشان، اسم و رسمی در بین مردم داشتند و حتی هنوز هم دارند.**

نرگس خانعلیزاده
روزنامه‌نگار

## مراد بیگ

بازیگر: خسرو شکیبایی

نقش در سریال: سردسته راهزنان گرگ دره و قهرمان قصه

ویژگی خاص: مراد بیگ یک دنده و لجباز است، در همه چیز ادعای زیادی دارد و تیراندازی‌اش حرف ندارد. با همه این‌ها، کودک درون فعالی هم دارد که در خیلی از تصمیمات او، نقش مهمی دارد.

چه نقشی دارد؟

مراد بیگ راهزن است. اما بقیه راه‌زن‌هایی که تا به حال دیده‌ایم کمی فرق دارد. او حرمت نگه می‌دارد و در بعضی اوقات هم رحم و مروت سرش می‌شود. مراد بیگ با حسام بیگ می‌جنگد و به شدت زخمی می‌شود و به طور خیلی اتفاقی، یکی از ایلیاتی‌ها او را نجات می‌دهد و خاله لیلا او را مداوا می‌کند. اتفاقا داستان از آنجا شکل می‌گیرد که بعد از اینکه حالش خوب می‌شود، کم‌کم تحت تاثیر تربیت خاله لیلا قرار می‌گیرد و زندگی‌اش تغییر می‌کند. در نهایت هم دوباره به جنگ با حسام می‌رود و این بار پیروز میدان می‌شود. او در آخر فیلم هم عاقبت‌به خیر می‌شود و همراه با قدیمی‌ترین یارش، یعنی نسیم‌بیگ، به میرزاکوچک‌خان جنگلی می‌پیوندد.

حاشیه نقش: امرالله احمدجو می‌گوید نقش مراد بیگ را برای جمشید هاشم‌پور نوشته بودم اما مشاوران آقای هاشم‌پور نظرش را تغییر دادند و بعد از آن به سراغ زنده‌یاد خسرو شکیبایی رفتیم که اتفاقا در همان دوره، هامون را بازی کرده بود.

## حسام‌بیگ

بازیگر: محمود پاک نیت

نقش در سریال: سردسته راهزنان سنگ سفید

ویژگی خاص: حسام بیگ، با یک لهجه شیرازی منحصربه خودش، یک شخصیت خاکستری دارد. او بی اعصاب و کم حوصله است و از طرف دیگر حسابی کنجکاو است و دلش می‌خواهد از همه‌چیز سر در بیاورد. یک تکه کلام همیشگی هم برای خودش دارد و موقع عصبانیت می‌گوید: التماس نکن! گوشت می‌برم می‌ذارم کف دستت.

چه نقشی دارد؟

او سال‌ها، روبروی مراد بیگ و در دشت سنگ‌سفید، مشغول راهزنی است. راهزن‌هایی که با هم جنگ می‌کنند و بالاخره در آخرین جنگ، حسام‌بیگ مغلوب، به شدت زخمی می‌شود، شکست می‌خورد و از دشت فرار می‌کند.

حاشیه نقش: انتخاب محمود پاک نیت برای نقش حسام‌بیگ، مخالفان زیادی داشته است. او و محمد فیلی، اولین بار در فیلم "شاخه های بید" مقابل دوربین احمدجو قرار گرفتند و در زمان ساخت سریال چهره‌هایی ناشناخته بودند. برای همین هم از نظر تهیه‌کنندگان، انتخابشان ریسک بوده اما احمدجو شرط می‌گذارد که بازی کنند، اگر خوب بودند، کنار گذاشته شوند و بروند اما اگر عالی بودند، بمانند که اتفاقا عالی بازی می‌کنند و می‌مانند. از طرف دیگر هم محمود پاک‌نیت که آن‌موقع کارمند وزارت ارشاد بوده است، تعریف می‌کند که با سختی زیاد از وزارت مرخصی گرفت تا بتواند این نقش را بازی کند.

**نسیم‌بیگ**

بازیگر: محمد فیلی

نقش در سریال: کارگزار مرادبیگ

ویژگی خاص: نسیم بیگ چهره‌ای آرام دارد؛ در همه امور سیاست دارد و همه کارهایش را با تفکر انجام می‌دهد.

چه نقشی دارد؟

او، برادر دوقلوی بسیم بیگ و جزو دار و دسته مرادبیگ است. زمانی که تصمیم به توبه از راهزنی می‌کند، به پای خودش تیر می‌زند و دسته مراد را رها می‌کند و می‌رود. نسیم تغییر روش می‌دهد و تصمیم می‌گیرد که به جای راهزن، راه‌بپا باشد اما حسام او را اسیر می‌کند. در نهایت هم نسیم درویش می‌شود و به قیام جنگلی‌ها و به رهبری میرزاکوچک‌خان جنگلی می‌پیوندد.

حاشیه نقش: محمد فیلی اولین بار در فیلم "شاخه های بید" با احمدجو همکاری کرد اما سه سال بعد و به طور کاملا اتفاقی، احمدجو و فیلی همدیگر را در تهران و در جام‌جم می‌بینند. فیلی می‌گوید که آقای احمدجو من را به خانه‌اش دعوت کرد، فیلنامه را به دستم داد و گفت که این نقش را برای تو نوشتم.

**بسیم‌بیگ**

بازیگر: محمد فیلی

نقش در سریال: کارگزار حسام بیگ

ویژگی خاص: بسیم بیگ برخلاف برادر دوقلویش که متفکر و با سیاست است، کمی خل و چل است. آنقدر که همیشه همه حرف‌ها و کارهایش را با یک خنده احمقانه می‌زند و انجام می‌دهد. او یک تکه‌کلام دارد که می‌گوید: نونم بخورم بعد برم؟ ها والا بلا؟!

چه نقشی دارد؟

او، برادر دوقلوی نسیم بیگ، خواهرزاده حسام و برخلاف برادرش، در دار و دسته حسام بیگ است. اما در آخر فیلم عاقل می‌شود و از گروه حسام خارج می شود و و برای جنگ با حسام، به مراد می پیوندد.

حاشیه نقش: چه حاشیه‌ای بیشتر از اینکه محمد فیلی در نقش دو برادر دوقلو و روبروی هم بازی کرده است؟

**صفربیگ**

بازیگر: بهروز مسروری

نقش در سریال: یکی از افراد مراد بیگ

ویژگی خاص: صفربیگ ویژگی‌های مثبت و خوبی دارد. او رازدار و امین است. نسبت به اطرافیانش وفادار است و عقلش هم همیشه خوب کار می‌کند و شخصیت باهوش و ذکاوتی دارد. عبارت «نه عامو» گفتن‌هایش جزو تکه‌کلام‌های جذاب فیلم است.

چه نقشی دارد؟

او از راهزنان قدیمی دسته مرادبیگ است و اتفاقا از وفادارترین آدم‌های او هم تا آخر فیلم به حساب می‌آید.

حاشیه نقش: بهروز مسروری در زمان ساخت سریال جوان بوده است اما نقش یک پیرمرد را بازی می‌کرده است. برای همین هم هر روز، گریم سنگینی را در طول مدت ساخت سریال تحمل

می‌کرده است. آنقدر که خود آقای احمدجو درباره بازیگر نقش صفربیگ می‌گوید: "مرحوم مسروری وقتی گریمش را پاک می‌کرد، دهان همه از تعجب باز می‌ماند که این پیرمردی که از صبح می‌دیدیم انقدر جوان بود و ما نمی‌دانستیم؟"

**خاله‌لیلا**

بازیگر: ژاله علو

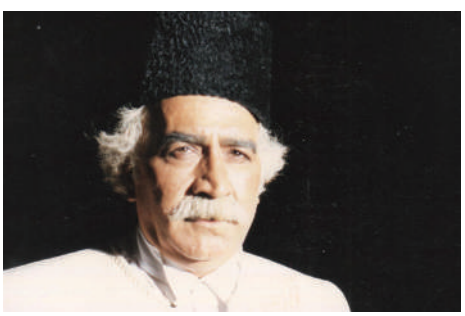
نقش در سریال: بزرگ خاندانی روستایی

ویژگی خاص: خاله لیلا، کاردان و دانا است و کارهایش را با عقل و حساب‌شده انجام می‌دهد. او بی تعارف و البته حاضر جواب است و حرف را پیش خودش نگه نمی‌دارد.

چه نقشی دارد؟

لیلا، بزرگ خاندانی روستایی است که راهزنان، شوهرش رستم بیگ را کشته‌اند اما به به خاطر دروغ اطرافیان، به اشتباه فکر می‌کند که مراد بیگ، قاتل شوهرش است. اما همه چیز دست به دست هم می‌دهد و خاله لیلا، مراد را که در جنگ با حسام زخمی شده است درمان می‌کند و کم‌کم و تحت تاثیر تعلیمات او، مراد بیگ سربه راه می‌شود. آنقدر که یکی از دیالوگ‌های تاثیرگذار خاله و مراد که مراد بیگ می‌گوید: من هیچ ادعایی ندارم و خاله لیلا جواب می‌دهد: همینم کم ادعایی نیست!؛ به یکی از دیالوگ‌های ماندگار سریال تبدیل می‌شود.

حاشیه‌نقش: امرالله احمدجو درباره بازیگر نقش خاله لیلا می‌گوید که خانم علو را خدا سرراه ما گذاشت، چون همه می‌گفتند که اگر سرکارت بیاید، شانس آورده‌ای، چون خانم علو به علت بیماری قلبی از تهران خارج نمی‌شدند و وقتی از ایشان پرسیدم چه چیزی باعث می‌شود برای یک نقش از تهران خارج شوید گفتند: " فیلمنامه آقا". گفتم خیالم راحت شد. چون شما اهل شعر و ادبیات هستید بعید است از فیلمنامه خوشتان نیاید و اتفاقا خوششان هم آمد.



**آدم**

بازیگر: مهدی وثوق راد

نقش در سریال: جاسوس مرادبیگ درگروه حسام بیگ

ویژگی خاص: آدم در چوب‌بازی مهارت خاصی دارد و جزو شخصیت‌های شجاع در فیلم‌نامه روزی روزگاری است.

چه نقشی دارد؟

شخصیت آدم، چوب‌باز ماهری است که همراه کاروان است. کاروانی که اول توسط مرادبیگ غارت می‌شود ولی مراد کاروان را رها می‌کند و به آن‌ها امان‌نامه می‌دهد اما حسام، امان‌نامه را رد می‌کند و کاروان را غارت می‌کند. این وسط، آدم هم برای اینکه بتواند خسارت مالش را جبران کند، در ظاهر به دسته حسام بیگ می‌پیوندد اما به عنوان جاسوس عمل می‌کند و اخبار اردوی حسام بیگ را برای مرادبیگ می برد.

حاشیه نقش: حاشیه خاصی ندارد.

**بازرگان**

بازیگر: منوچهر حامدی

نقش در سریال: تاجر ثروتمند

ویژگی خاص: هرچه ویژگی بد است او دارد. بازرگان، مال‌دوست است و احتمالا به واسطه همین مالش هم هست که غرور زیادی او را گرفته است. تکلیفش با خودش معلوم نیست و به نوعی شریک دزد و رفیق قافله به حساب می‌آید.

چه نقشی دارد؟

او امان‌نامه را از مرادبیگ می‌گیرد و گرفتار حسام بیگ می‌شود. حسام بیگ هم امان نامه را قبول نمی‌کند و اموال او را از او می‌گیرد. بازرگان هم با حسام بیگ قرارداد مشارکت می‌بندد و اموالی را که حسام می دزدد از او می‌خرد اما سرنوشت خوبی ندارد و در نهایت به دست دزدانی که برای خود او کار می‌کردند،

به قتل می‌رسد.
حاشیه نقش: منوچهر حامدی، سومین بازیگری بود که برای این نقش پیشنهاد شد و انصافا هم به خوبی از پس آن برآمد. در واقع این نقش برای جمشید مشایخی نوشته شده بود که چون متعهد به پروژه دیگری بود نتوانست بیاید؛ بعد نقش به بهزاد فراهانی پیشنهاد شد و در نهایت هم به منوچهر حامدی جوان رسید. محمود پاک‌نیت می‌گوید برای تمرین از سکانسی که قرار بود من و آقای حامدی روبروی هم بازی کنیم، او یک‌بار متن را خواند و حفظ کرد. وقتی تعجب من را دید، گفت: من توی لاله‌زار کار کردم. یک قصه برای ما می‌گفتند و ما تا ته آن می‌رفتیم.

**مخور**
بازیگر: صدرالدین حجازی
نقش در سریال: یکی از افراد مرادبیگ
ویژگی خاص: مخور یاغی و سرکش است و زیاد حرف می‌زند. حرف‌هایی که نشانه‌ای از آرامش ندارد و بسیار تند خواست.
چه نقشی دارد؟
مراد به خاطر سرکشی‌های مخور، بارها او را تنبیه می‌کند و برای همین هم مخور کینه مراد را به دل می‌گیرد و سعی می‌کند تا از او انتقام بگیرد. او از مراد بیگ جدا می‌شود و وقتی مراد در جنگ با حسام، زخمی می‌شود، قصد دارد مراد را بکشد. در نهایت هم به حسام بیگ ملحق می شود.
حاشیه نقش: صدرالدین حجازی همیشه می‌گوید که نقش‌های منفی را به خاطر چند وجهی بودن و پیچیدگی‌هایش دوست دارم؛ برای همین علاقه هم هست که به خوبی از پس بازی نقش مخور برآمده است.

**رفعت‌خان**
بازیگر: انوشیروان ارجمند
نقش در سریال: خان خالد آباد.
ویژگی خاص: رفعت‌خان توانایی بالایی در ردیابی دارد. او بسیار کم‌حرف است و به اصول اخلاق پایبند و به اصطلاح، اخلاق‌مدار است و همیشه به دنبال کشف شیوه‌هایی نو در کارها است.
چه نقشی دارد؟
او واقعا چیزهای زیادتر از دیگران بلد است و چون حرف‌هایی می‌زند که از فهم اکثر مردم بالاتر است، به او "خان خله" می‌گویند.
حاشیه نقش: احمدجو، عکس انوشیروان ارجمند را در یک مصاحبه دیده بود و براساس همان تصویر، نقش را نوشته بود. مشکل اینجا بود که اصلا او را نمی‌شناخت و مجبور شد کل دنبالش بگردد. در نهایت هم تهیه کننده سریال امام علی (ع) او را شناخت و به کارگردان معرفی کرد.

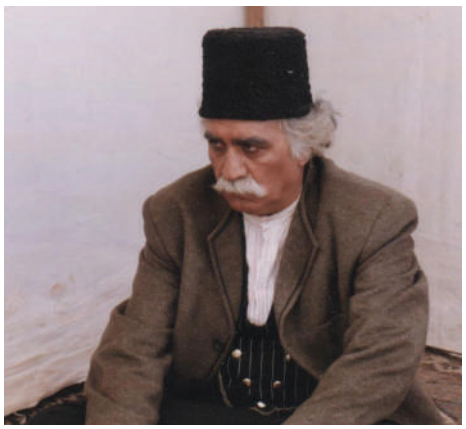
**قلی‌خان**
بازیگر: جمشید لایق
نقش در سریال: راهزنی معروف که توبه کرده است
ویژگی خاص: قلی‌خان پیرمردی قد کوتاه است. اعصاب ندارد و تندخوست. غالبا به تحقیر اطرافیان مخصوصا اگر پرمدعا باشند می‌پردازد.
چه نقشی دارد؟
قلی‌خان که در ابتدای سریال او را به اسم خالو شعبان می‌شناسیم، در واقع یکی از معروفترین راهزن‌ها سالهای قبل است که بعد از غارت کردن هزار قافله، توبه می‌کند و با خود قرار می‌گذارد بلدچی بشود و کاروانها را به سلامت از صحرا عبور دهد. او با نمک گیر کردن مرادبیگ یکبار روی او تاثیر می‌گذارد و بعد در یک سکانس به یادماندنی، با بیان سرنوشتش برای او، اولین بذرهای تردید و حرکت به سمت توبه را در دل مرادبیگ می‌کارد

# روزی روزگاری حق جمعی و نفع شخصی

محمدرضا کردلو
روزنامه نگار

تعارض هایی هست که همیشگی است. مایم و انتخاب های سخت. تصمیم هایی سرنوشت ساز و یک «زندگی». زندگی خودمان، دیگران و تاثیری که برهم می گذاریم. از کدام راه می‌رویم؟ رفتار ما برپاشنه‌ی کدام عادت می چرخد و چه عاقبتی در انتظار ماست؟

«عاقبت»؛ واژه ای غریب، در ترافیک روزمرگی! که با همه نسبتی که با عالم مادی دارد، قدرش دانسته و شناخته نمی‌شود و مانند برخی دیگر از کلیدوژاه‌های ادبیات سنتی که باید با زر نوشت و نگاهشان داشت، در امور روزمره به فراموشی سپرده می‌شود. ماحصل این فراموشی، «عاقبت بخیری» نیز چندان مانند گذشته



ارج و قرب ندارد. روزها مکرر از خلاف ها و اختلاف ها می‌شنوید. در میان کلمات اخبار و صدای رادیو در تاکسی و اقوال شفاهی مسافران. پیترها اخبار جرائم را که می‌شنوند، شاید با خود می‌گویند: اینها «عاقبت بخیری» نمی‌خواهند؟ «عاقبت بخیری» برای‌شان اهمیتی ندارد؟ مثلا برخی کارها مثل اختلاس یا تجاوز؛ کسانی اگر این تعبیر را از کسی بشنوند یا بدانند کسی این فعل را مرتکب شده یک همچون حسی نسبت به او دارند: "عاقبت بخیر نمی‌شود". حالا ممکن است عین این کلمات را استفاده نکنند یا شاید اصلا جمله دیگری به کار ببرند، اما منظورشان دقیقا همین است: «عاقبت بخیرنمی‌شود».

روزی روزگاری اما، عاقبت بخیری مهم بود. نه اینکه خلاف و ناهنجاری نباشد. بود، اما برخی خلاف ها برای خود خلافکارها هم «حد خلاف» داشت و خط قرمزبود. نه اینکه کسانی خطا نمی‌کردند، نه! اما در میان آن تعارض ها و انتخاب های سخت، سخت ترها انتخاب می شدند و «خوبی آدم های بد قصه» را می شد با چشم دید. و این‌همه به خاطرانتخاب هاست. انتخاب هایی که میان نفع شخصی و حق جمعی تعادل ایجاد می‌کند. نه تعادلی که مرضی شرع باشد یا جبران حق الله کند، اما آنچنان بود که خاطی در نظرشاکی به زنندگی و درندگی امروز نباشد. آدمها البته در تعریف از گذشته دچار اغراق می‌شوند و من امیدوارم دچار این اشتباه نشوم. نوستالژی ها معمولا جذابند. خوبند حتی اگرخوب نباشند. همیشه «قدیم» بهتربوده است. شاید قاعده زمان و عادت زمانه است که همیشه اتفاق های خوبتر«اکنون» در مقابل اتفاق های «نسبتا خوب» گذشته، «هیچ» تلقی می‌شوند. اما چیزهایی هستند که به وضوح تفاوت فیزیکی و ظاهری تهران اکنون با تهران قدیم اند. مثلا نمی‌شود گفت : برج میلاد قدیم ترها بهتربوده. نمی‌شود گفت، چون اساسا برج میلاد قدیم ترها نبوده که بهترباشد.

مثلا اگر همین موضوع «خیانت» را که به سرگرمی رسانه ها

و سینما و داستان و درام برای جذب بالای مخاطب بدل شده است، به صدزبان زنده دنیا برای یک پیرمرد و پیرزن روستایی که توی اتاق کاهگلی‌شان و زیرکرسی نشسته‌اند، تعریف کنی، باز متوجه نخواهند شد که چه می‌گویی! اصلا توی کتشان نمی‌رود که «خیانت»یعنی چه! چون معادل عینی برای آنچه که می‌شنوند نمی‌یابند! حالا از بد زمانه با یک همچو پدیده‌ای همزمان شده اند. همین.

در امور آداب و رفتار و اخلاق هم اینطور است. برخی مراعات ها هست که قدیم‌ترها بوده و حالا شاید کمتر است. شاید هم نیست. به قول گل کلام آن مطول معروف ابولفضل زرویی نصرآباد: «قدیم ترها، قاتله هم صفت داشت، دزد سرگردنه معرفت داشت». همین بیت حکایت قلی‌خان و مراد بیگ و دیگر بیگ ها و قافله چی های «روزی، روزگاری» است؛ معرفت و آرزوی عاقبت بخیری داشتن حتی وقتی که داریم در مورد «دزد سرگردنه» صحبت می کنیم، عجیب نیست. عجیب نیست چون در مورد زمانه اکنون سخن نمی‌گوییم. بلکه حرف «روزی روزگاری» است.

نشان دادن تلاش آدمهایی با وجوه شخصیتی متفاوت که هرکدام خلاف کم ندارند، خبط و خطا کم ندارند اما از اینکه راهی به سوی «عاقبت بخیری» برایشان گشوده شود، ناامید نیستند، اتفاق دیدنی و با همه تلاش های صورت گرفته برای تکرار مشابه آن، تکرار نشدنی است.

اینکه آدم هایی در عین تلاش و فعالیت برای به دست آوردن نفع شخصی (فارغ از بحث پیرامون حسن و قبح فعل)، به دنبال حق جمعی هم باشند، در زمانه و روزگار ما کمتر ظهور و بروز دارد یا اصلا ظهور ندارد. اما روزی و روزگاری چنین بوده است. طرف دارد قافله را لخت میکند، اما می‌گوید «بیا زودتر لختشون کنیم برن، زن و بچه باهاشونه، خسته میشن»! آدم های بد قصه می‌توانند خوب باشند. نمایش های پرتکرار «خوب بودن آدم های بد» در روزی روزگاری، نه ضدقصه است و نه حال مخاطب را بد می‌کند و نه شعاریست. اتفاق نادر روزی روزگاری به شکلی است که شاید لازم باشد نویسندگان درام های دیگر برای ابداع یک سکانس مشابه سکانس های آن، روزها و ماهها تامل نیاز داشته باشند. سکانس معروف مرگ قلی خان، سکانسی عبرت آموز از یک حسرت است. حسرتی که به خاطر داشتن معرفت است. معرفت است که باعث می شود قلی خان حتی تا آخرین لحظه عمرش از این که نتوانسته قافله ای را سالم به مقصد برساند، ناراحت باشد؛ «قلی خان دزد بود، خان نبود. جوانتر که بود به خودش گفت تا آخرعمرم ببینم می‌تونم تنهایی هزارتا قافله رو لخت کنم؟! با همین یه حرف پای جونش وایسادو هزار تا قافله رو لخت کرد. آخرعمری پشت دستش رو داغ زد و به خودش گفت: هزارتات تموم شد، حالا ببینم عرضه شو داری تنهایی یه قافله رو سالم برسونی مقصد؟! نشد...نشد. نتونست و مشغول ذمه خودش شد. تقاص از این بدتر؟!

نگاهی به فیلم سینمایی شاخه های بید، ساخته امرالله احمدجو

# مرد صحرا

حسین ساعی منش
روزنامه نگار سینمایی

آن چیزی که بیش از هر مورد دیگری می‌تواند «شاخه‌های بید» را به اثرقابل بحثی تبدیل کند، تلاش دقیق و سرصبربرای به تصویرکشیدن پرجزئیات عناصرقومی و بومی است. همان چیزی که از لحظه اول تا لحظه آخر در فیلم دیده می‌شود و به همین دلیل می‌تواند باعث این شود که فیلم، به راحتی لقب «ایرانی» را دریافت کند، درحالی‌که جزو آثار متفاوت سینمای ایران هم به شمار می‌رود. دقیقا همین فضا است که می‌تواند در کنار شخصیت‌های متنوع و جالب، علاوه براینکه مخاطب را درگیرفضایی کمتر تجربه شده و در عین حال آشنا می‌کند، حس مطبوعی را به فیلم تزریق کند که آن را قبل از هرچیزبه اثر دل‌نشینی تبدیل کند و برضعف‌های فیلم سایه بیندازد و آن‌ها را کم‌رنگ کند و به راحتی بستری را فراهم کند که مواردی که شاید در غیراین صورت خیلی گل‌درشت به نظرمی‌رسیدند (مثل تحول شخصیت اوستای آهنگر، یا دیالوگ‌های مستقیمی که بر اهمیت تلاش تاکید دارند) بدون مشکل خاصی در دل فیلم جا باز کنند و داستان خانواده‌ای را تکمیل کنند که قرار است زندگی‌شان را در این مکان جدید از نو بسازند و تمام مشکلات را با مقاومت و همدلی از سرراه بردارند.

***

اما چیزدیگری که شاید از تصویری کردن صرف آداب و رسوم روستایی و مردم تلاش‌گرو اربابان ثروتمند (و تا حدی زورگو) مهم‌تر باشد و اهمیتش هم خیلی وابسته به علاقه یا عدم علاقه مخاطبان به کارنامه امرالله احمدجو نباشد، «اصرار» تحسین‌برانگیزی است که از طرف کارگردان، در پرداختن سخت و با حوصله به چنین فضایی و تعریف کردن قصه‌های چنین مردمی دیده می‌شود. چیزی که «شاخه‌های بید» را به اثری فراتر از یک اثرقوم‌نگارانه تبدیل می‌کند و در تداوم این روند با سریال محبوب «روزی روزگاری» قابلیت این را دارد که قصه گفتن در چنین فضاهایی را هنری تقریبا منحصربه امرالله احمدجو معرفی کند و نام او را با مردان مقاوم بیابان و روستاهای دورافتاده پیوند بزند.

***

جایی از فیلم، خالو مراد به ارباب می‌گوید: «صحرا پر از خیاره، مردی می‌خواد بیاره». به نظرمی‌رسد در آن سال‌ها خود امرالله احمدجو نقش همین مرد صحرا را در سینما و تلویزیون ایران داشته. کسی که می‌توانسته از دل بیابان و صحرا قصه‌های همدلی‌برانگیزی برای دوربین پیدا کند. فقط کاش جای خیار، همان شاخه بیدی را از صحرا می‌آورد که به قول همین خالو مراد، زود ریشه می‌دهد و سایه‌اش را برزمین می‌اندازد. شاید در این صورت، بعد از «روزی روزگاری» باز هم سریال‌های محبوبی از او می‌دیدیم و «شاخه‌های بید» به تنها فیلم کارنامه‌اش تبدیل نمی‌شد و الان حکم شاخه بید نحیفی را نداشت که با توجه به شرایط فعلی، بعید است هیچ‌وقت دیگری در سینما و تلویزیون ما به درخت تنومندی تبدیل شود.

# روزی روزگاری و مسئله ژانر ملی

مسعود آذرباد
نویسنده و منتقد

مسئله ژانر در ادبیات سینمایی و تلویزیونی ایران یکی از موضوعاتی است که گاه و بیگاه از آن سخن به میان می‌آید. برخی امکان تولید ژانر در فضای هنرهای نمایشی ایران را غیرممکن می‌داند و برخی دیگر با کمی ارفاق واقع شدن چنین امری را فقط و فقط در کپی محض از دیدگاه های فرمی و محتوایی سینمای غربی بر می‌شمارند. اما رویکرد دیگری نیز وجود دارد که جنگ زرگری دیگران معمولاً مانع شنیده شدن آن است. این دیدگاه معتقد است امکان وقوع ژانرهای جدید یا تغییر ژانرهای کنونی متناسب با زیست-سپهر مخاطب ایرانی چیز بعیدی نیست.

یکی از این ژانرها، سینمای وسترن است. سینمایی که غالبا وقوع آن را غیرممکن میدانند یا نزدیک ترین نوع آن را، نزاع های خونین لوطیان و جاهلان پیش از انقلاب میدانند. اما نکته ای که معمولا از آن غفلت فراوانی میشود سیر تطور سینمایی با مترو معیارهایی بومی است.

گرچه خیل روشنفکران و اهل سینما، سینمای وسترن را یکسره از آن مخاطب عام دانسته و ساختارش را متناسب با بیان اندیشه های محکم و عمیق نمی‌دانند اما با نگاهی به برترین آثار این سبک، می‌توان نگاه اشتباه آنها دریافت. ژانر وسترن که در واقع مخصوص سینمای آمریکاست از جنبه های هنری بسیار قابل بررسی است. ژانری که هم توانست برای سینمای آمریکا تشخص به دست بیاورد، هم چرخ اقتصاد سینما را بچرخاند و هم برای نویسندگان و کارگردانان فرصتی شد تا اندیشه های خود را از این طریق به گوش مردم برسانند.

سریال روزی روزگاری که در سالهای آغازین دهه هفتاد از صدا و سیما پخش شد یکی از مغفول مانده ترین نمونه های این مسئله است. سینمایی که در آن هم زبری و سختی سینمای وسترن را می‌توان دید هم دیدگاه های انسانی که در ذات ادبیات نمایشی ایرانی نهفته است.

روزی روزگاری، قابلیتهای نهفته بسیاری دارد که پس از سالها، هنوز اهل نقد و پژوهش نتوانسته اند گوهرهای آن را پیش چشم مخاطب بگذارند. اتمسفری که در سریال روزی روزگاری شکل گرفت در همان حال که فضایی تاریخی را در دل خشونت صحرا نشان می‌دهد، عمیقترین مفاهیم انسانی را نیز در خود حمل می کند.

روزی روزگاری یک اثر کامل است. موسیقی این سریال، نه تنها اثری خوش ساخت و متناسب با فضای فیلم است بلکه به صورت مختلف در آثار هنری دیگر به آن ارجاع داده شده یا از آن اقتباس شده است. دقیقا همانند رخدادی که برای فیلمهایی چون خوب، بد، زشت، بخاطر چند مشت دلار و ریو براوو اتفاق افتاد. فیلمهایی که امروزه جزء کلاسیکهای سینما قرار گرفته اند.

دیالوگهای روزی روزگاری نیز ماندگار است. دقت نظری که امرالله احمدجو در شکل دادن شخصیتها و کاشت و برداشت در قصه سریال و نوشتن دیالوگها به کار برده است را می‌توان در حافظه تاریخی مردم جستجو کرد. آنجایی که هنوز بسیاری از دیالوگهای آن در زبان مردم می‌چرخد و شخصیتهایی که احمدجو خلق کرده است برای مردم حکم مثال و تمثیل شده است. و این نشان از کمال این سریال می‌دهد.

در واقع روزی روزگاری را می‌توان پاسخی عملی به ادعاهایی دانست که ایجاد یک ژانر بومی و ملی را نشدنی برمی شمارند و هروقت از سینمای ملی سخن به میان می‌آید هم، حداکثر به خلق یک محتوای سینمایی در قالب ژانرها و فرمهای جافتاده فکر می‌کنند. روزی روزگاری نشان داده است که سینماگر ایرانی اگر با فرهنگ، مردم و تمدن و اعتقادات مردم و کشور خودش پیوند خورده باشد، می‌تواند ژانری بومی و ملی هم برای محتوای ریشه دارش بسازد.

**گفتگو با «محمود پاک‌نیت» بازیگر سریال‌های روزی روزگاری، تفنگ سرپرو پشت کوه‌های بلند**

# دیدم اگر در روزی روزگاری بازی نکنم خیلی اشتباه کرده‌ام

**لطفاً بفرمایید چه‌طور به تیم «روزی روزگاری» اضافه شدید و همکاری کردید؟ قبل از آن آقای احمدجو را می‌شناختید؟**

من آقای امرالله احمدجو را از سال شصت و هفت می‌شناسم. ایشان یک فیلم سینمایی داشتند به نام «شاخه‌های بید». از ما دعوت کردند که در آن کار بازی بکنیم. ما تئاتری داشتیم و به جشنواره دهه فجر آورده بودیم. ما از شیراز به تهران آمده بودیم. ایشان آمده بود تئاتر را دیده بود و پشت صحنه با ما صحبت کرد. سال شصت و شش. صحبت کرد که من می‌خواهم یک فیلم بسازم به نام شاخه‌های بید. یک شخصیتی دارم و دوست دارم شما بازی بکنید. من اصلاً ایشان را نمی‌شناختم. عرض کردم که من کارمند ارشاد هستم و اگر توفیق بود و توانستم در خدمت‌تان باشم، چشم. خلاصه یک موقعی به من زنگ زد که کار ما دارد شروع می‌شود. شما بیا تهران که قرارداد بنویسیم.

در آن کار هم شخصیت خیلی خوبی مثل آقای مقبلی بازی داشتند. مثلاً آقای مشایخی بودند. خانم گوهر خیراندیش بودند. خیلی از اساتید بودند. آقای جمشید لایق بود که در روزی روزگاری هم بودند. آقای هادی اسلامی بودند. خدا رحمت‌شان

بکند. ایشان هم تهیه‌کننده‌ی کار بودند و هم بازی می‌کردند. خلاصه تیم بسیار خوبی بود.
آشنایی ما با آقای احمدجو با این کار شروع شد. سه ماهی با هم بودیم. کار تمام شد و ما راهی شیراز شدیم. ضمن کار گفت من دارم یک کاری به نام پسرخاله‌ها می‌نویسم. یک شخصیتی دارم و دوست دارم شما بازی بکنی. من باز همان جواب را دادم که من کارمند هستم. اگر بتوانم، در خدمت‌تان هستم. بعداً متن روزی روزگاری را برای من فرستاد. خواندم و دیدم اگر بازی نکنم خیلی اشتباه کرده‌ام. بعد مستقیم از شیراز به میمه اصفهان آمدیم. آن جا آموزش سوارکاری می‌دادند. دیگر دوستانی که در تهران بودند، در تهران رفته بودند سوارکاری را آموزش دیده بودند. من و آقای محمد فیلی از شیراز آمدیم. ما در خود میمه آموزش سوارکاری را شروع کردیم.

**میمه شهر و روستای خود آقای احمدجو است. به نظرتان این مسئله در کار تاثیر داشت؟ کیفیت کار را تغییر داد؟**

آقای احمدجو یک شخصیت خاصی دارد که واقعاً می‌گویم من کمتر نویسنده و کارگردانی دیدم که این‌قدر به مردم نزدیک باشد. یعنی این‌قدر در بین مردم جایگاه داشته باشد. چون وقتی شما آن جایگاه را دارید و آن خواسته‌های مردم را می‌دانید، به‌هرحال خود به خود کارهایت به توده‌ی مردم ربط پیدا می‌کند. یعنی وسط آن‌ها می‌روید و درد آن‌ها و مسائل آن‌ها را می‌بینید. با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنی و موضوعاتی که در ارتباط با آن‌ها است، خیلی راحت می‌توانی برای‌شان بیان بکنی و به دیگران هم منتقل بکنی.

مسائلی را که ایشان در روزی روزگاری عنوان می‌کرد و مسائلی که بود، همان چیزهایی بود که پدران ما از زمان قدیم برای ما تعریف کرده بودند. اگر می‌خواستند جایی بروند یا زیارتی بروند. مثلاً به سفرمشهد بروند یا به مکه بروند. توی راه یک اتفاق‌هایی برای‌شان می‌افتاد. این واقعیتی بود که پدر من راجع به پدر خودش که به مشهد رفته بود صحبت کرد که چه‌طور غارت‌گران ریختند و زندگی‌اش را بردند و همه چیزش را بردند و این‌ها با پای برهنه رفتند. یعنی حتی کفش‌هایشان را هم بردند. ما در روزی روزگاری هم داشتیم.
یکی هم کار آقای احمدجو است. یعنی اشراف داشتن بر دوربین و بر موقعیت سینما، تصویر. من یادم هست. آقای صبا که فیلم‌بردار ما در روزی روزگاری بود. می‌گفت وقتی آقای احمدجو می‌گوید دوربین را این جا بگذار. دیگر نمی‌آید بگوید حالا یک وجب این طرف‌تر بیا یا بیست سانت آن طرف‌تر برو یا یک کم عقب‌تر برو. وقتی می‌گوید این جا بگذار. من مطمئن هستم که این جا دیگر جای آن درست است. دیگر تغییرش نمی‌دهد. حالا من نمی‌دانم چه‌طوری این زاویه را به دست می‌آورد. وقتی که من می‌گذارم، می‌بینم همه چی درست است. وقتی که پشت دوربین می‌روم، می‌بینم همه چیز آنی است که باید باشد و این آدم چه‌جوری این قدر راحت تشخیص می‌داد که می‌گفت دوربین را این جا بگذار و دیگر تکان نمی‌داد. خب این به من که فیلم‌بردار هستم دلگرمی می‌دهد که این آدم کارش را خوب بلد است. نسبت به کاری که دارد انجام می‌دهد آگاه است.
و همین طور نسبت به متنی که دارد می‌نویسد. آقای احمدجو دیالوگ‌نویس بسیار خوبی است.

**ساخت روزی روزگاری چقدر طول کشید؟**
شش ماه.

**شما کل شش ماه را در میمه و در آن فضا بودید؟**
نـه. من چهـار ماه بودم. چـون کار من. از یک جـایی به بعد دیگر شـخصیت حسام‌بیک نیسـت. توی روستا می‌رود.

**یـک جایـی خوانـدم کـه اولیـن سکانسـی کـه فیلم‌بـرداری شـده، همـان ورود شـما بـوده.**
بلـه. در قسـمت دوم. کار را با من شـروع کردند. ما چهـار ماه کار کردیم. بعد لابه‌لایش آن قسـمت بازرگان که قسـمت اول اسـت. ورود بـازرگان بـه گروهـی کـه دارد پارچـه می‌بـرد و بعد بـه آن‌ها شـبیخون می‌زند، لابـه‌لای کار من آن‌را گرفتند و بعـد هم کار من تمام شـد و رفتم و قسـمت روسـتا را گرفتند.
شـاید یکـی از دلایـلی کـه مـا دیگـر از این‌جـور آثـار نمی‌بینـیم، سـختی‌هایش اسـت. یعنی واقعاً این تیم را شـش ماه توی روسـتا یا بیایـان بردن لانگ‌شـات‌های عجیـب و غریب کاروان بـا این همه آدم و سیاهی‌لشـگر. اصـلاً چهارپایی که شـاید خیـلی قابل کنترل نباشـد. واقعـاً مدیریـت ایـن فضا در ایـن تصاویرباز خیلی سـخت اسـت. حتمـاً آقای احمدجـو در این مسـائل توانا بودنـد دیگر.
من همیشـه گفـتم که روزی روزگاری کار بسـیار سـختی بود ولی بازده بسـیار خوبی داشـت. یعـنی وقتی کار به مرحله پخش رسـید، آدم تمـام آن خسـتگی‌ها و تمـام آن مشـکلاتی کـه در آن بیابان‌هـا و در آن خـاک و خـل و سـرمای شـب‌اش و گرمای روزش داشـت را فرامـوش می‌کنـد. چرا؟ چـون می‌بیند بازده خوبی داشـته. یعنی تأثیرگذار بوده. تماشـاگر آن را خوب دید و هنوز هم که هنوز اسـت بعـد از بیست‌وشـش سـال دارد می‌بیند و این بـرای من لذت‌بخش اسـت. برای منی کـه کار کـردم، اصلاً فکر نمی‌کـنم آن موقع چه سـختی‌هایی داشـتیم ولی واقعاً سخت بود.
مدیریت کردن این مسـأله بسـیار کار سـختی بود. من یادم هست آقـای احمدجو سـه، چهارتـا دسـتیار داشـتند که یکی شـان آقای علیرضـا افخمـی بـود کـه الان خودشـان کارگردان بسـیار خوبی هسـتند و نویسنده‌ی خوبی هم هسـتند. ایشان هرشب ساعت ده، یـازده که می‌شـد، می‌آمد سـکانس‌ها را بـه بچه‌ها تحویـل می‌داد کـه فردا این سـکانس‌ها را می‌گیـریم. ما که تغییر لهجه داشـتیم، می‌نشسـتیم و روی آن لهجـه می‌گذاشـتیم. به هرحـال آن جملات، جمـلات فـارسی عادی بـود و ما لهجه‌گـذاری می‌کردیم کـه برای صبح حفـظ بکنیم.
حـالا به ایـن جمع اضافـه کنید بازیگرهـایی که اهل همان روسـتا بودنـد را! آدم‌هایی که از دل خود روسـتا بودند. بـه جزیک تعداد از سـیاهی لشـگرهایی که از تهران آمده بودند، همه روستایی بودند. آن هفت‌تا بـرادران، هفت‌تا آموزش‌دهنده‌ی سـوارکاری بودند.

**هفت برادران؟**
بلـه. خودشـان مربی سـوارکاری بودند. به ما سـواری را یـاد دادند. این‌هـا جـزو هفـت بـرادران بودنـد. خـب آن‌هـا بازیگـر نبودنـد. تعلیم‌دهنـده‌ی سـوارکاری بودنـد ولی آقای احمدجـو از این‌ها بازی گرفـت و خوب هم بازی کردند. دیالوگ نداشـتند ولی بازی کردن در سـکوت خیلی سـخت‌تر است تا با دیالوگ ولی آقای احمدجو از این‌هـا بـازی گرفـت و خیلی هم خـوب بود.

تمام آدم‌هایی که با من بودند یعنی در دار و دسته حسام‌بیگ بودند، از خود میمه اصفهان بودند. نود درصدشان از بچه‌های خود میمه بودند. خب هماهنگ کردن این‌ها خیلی سخت بود. واقعاً سخت بود. فقط آقای احمدجو می‌توانست این کار را انجام بدهد. چرا؟ چون خودش از دل این مردم بیرون آمده بود. توی این آدم‌ها بود. خودش میمه‌ای بود. مال میمه اصفهان بود. وقتی که ما یک چیزی را برای صحنه نیاز داشتیم. مثلاً یک خورجین می‌خواستیم یا چیزی می‌خواستیم. به مدیر تولید نمی‌گفت که برود خورجین را از اصفهان بیاورد. می‌گفت آقا، ما یک خورجین می‌خواهیم. یک دفعه بیست‌تا خورجین می‌آمد از خود اهالی. یعنی اگر می‌خواستند بروند این خورجین را از اصفهان یا از یک جای دیگر تهیه بکنند، خیلی زحمت داشت. یعنی کار یک روز عقب می‌افتاد، تا بروند یک خورجین پیدا بکنند ولی وقتی او می‌گفت، بیست‌تا خورجین می‌آمد. نوع‌های مختلف. بعد تازه او از توی آن‌ها انتخاب می‌کرد. یکی که به دردش می‌خورد را انتخاب می‌کرد.

می‌گویم که فقط آقای احمدجو می‌توانست این کار را بکند. برای همین هم آقای احمدجو کلاً مردم میمه را دوست دارد و دوست دارد هرکاری می‌کند در آن لوکیشن باشد. در آن فضا باشد.

**«پشت کوه‌های بلند» را هم به همان جا رفتید؟**

بله. ما تقریباً هفت ماه باغ بهادران بودیم. هفت ماه بعدش اهالی میمه اعتراض کردند که چطور روزی روزگاری و تفنگ سرپر را توی این جا ساختی. حالا رفتی باغ بهادران؟ احمدجو هم گروه را کوچ کرد و آورد. بقیه‌اش را در میمه گرفتیم. یعنی ما هفت ماه هم در میمه بودیم.

این آدم واقعاً یک آدم خاصی است. یعنی اول این‌که خیلی شهرش را دوست دارد. میمه را خیلی دوست دارد. مردم زیادآباد، مردم اذان، رضوان، این‌ها روستاهایی هستند که اطراف هم هستند. خود میمه. مردم آن‌جا را خیلی دوست دارد و آن‌ها هم خیلی برای این آدم احترام قائل هستند. چرا؟ چون می‌بینند بین آن‌ها یک آدم فرهنگی هست که هم هنرمند بسیار خوبی است و هم آدمی است که دارد برای‌شان کار فرهنگی می‌کند. دارد موقعیت میمه را به مردم ایران نشان می‌دهد. آداب و رسوم‌شان، سنت‌هایشان و فرهنگ‌شان را منتقل کرده.

**یک کم در مورد خود شخصیت «حسام‌بیگ» صحبت کنیم. داشتم فکر می‌کردم وقتی حسام‌بیگ و مرادبیگ را کنار هم می‌گذاریم، تکلیف مرادبیگ معلوم است. می‌آید و بعد متحول می‌شود و عاقبت بخیر می‌شود. در واقع می‌رود و به میرزا کوچک خان می‌پیوندد اما حسام‌بیگ انگار یک مقداری...**

(با خنده) خرده شیشه دارد.

**بله. و آخرش هم انگار باید خود بیننده بفهمد که او چی شد؟**

حسام‌بیگ شخصیتی است که به‌هرحال اصلاح‌شدنی نیست. یعنی در آخرین سکانسی هم که دارد و بعدی‌اش دیگرتیر می‌خورد. این آدم برمی‌گردد به او می‌گوید این بیچاره‌ها می‌خواهند زندگی بکنند. یک زن و شوهری هستند. عروسی دارند. بیا اموال‌شان را غارت کنیم و ول‌شان کنیم بروند. به مرادبیگ می‌گوید. وقتی او می‌گوید تو بلد هستی فلان کار را بکنی؟ بلدی جارو بکنی؟ بلدی لباس بشویی؟ نمی‌دانم بلدی لباس بدوزی؟ بلدی خار بکنی؟ همه این‌ها را می‌گوید. می‌گوید التماس نکن. این حرف را نزن. بیا اجناس‌شان را ببریم و رهایشان کنیم بروند. گناه دارند. یعنی تا این‌جا هم جلو می‌آید. بعد آن درگیری به وجود می‌آید. عین درگیری‌ای که برای خود مرادبیگ در قسمت اول و دوم به وجود می‌آید و تیر می‌خورد. این آدم با همان پلانی دنبال می‌شود که با مخور، آن شخصیتی که دنبال مرادبیگ می‌رود که او را بکشد. در آن لحظه مرادبیگ چشم‌هایش را باز می‌کند و این می‌ترسد و نمی‌کشد. همان آدم به دنبال این هم می‌آید که این را هم بکشد. منتها نویسنده این را تعلیق گذاشت که بالاخره سرنوشت این چه خواهد شد. زیبایی کار هم به همین است. آیا این را هم یک نفرمثل خاله پیدا می‌شود و می‌برد آدم‌اش می‌کند یا نه. این همان آدم باقی می‌ماند یا با این تیری که خورده می‌میرد. یک شخصیتی است که معلق گذاشته می‌شود و این را به اختیار تماشاگر می‌گذارد که هرجور خودش می‌خواهد از این قضیه برداشت بکند و به نظرمن خیلی هم خوب بود.

**تکه‌کلام‌های حسام‌بیگ از قبل مشخص بود یا مثلاً حین کار یا توی تعامل به‌دست آمد؟**

عرض کنم که تماماً مشخص شده بود. یعنی همه نوشته شده بود، منتها فرض کن آن التماس نکن در کل کار چهار پنج دانه بود. یک جاهای خاصی بود. بعد من خودم به آقای احمدجو پیشنهاد دادم که این چون تکیه‌کلام این آدم است، این را در جاهای مختلف استفاده بکنیم. گفت لوث می‌شود. خراب می‌شود. نمی‌خواهیم زیاد باشد. گفتم من استفاده می‌کنم. اگر یک وقت شما احساس کردی که زیاد است، همان‌جا قطع‌اش بکنید. گفت باشد. ما دیگر می‌گفتیم. خودمان هم حواسمان بود که زیاده از حد نشود که تماشاگر از این مسأله بدش بیاید.

**یعنی شاید شما یک بداهه‌هایی هم توی کار داشتید؟**

اصلاً. یعنی آقای احمدجو اجازه نمی‌داد که شما یک جمله اضافه بکنید ولی ما از نظر لهجه داشتیم. مثلاً من چهارتا لهجه را قاطی کرده بودم.

**همین لهجه اصلاً لهجه کجاست؟**

یکیش میمه اصفهان است. توی میمه‌ای‌ها بودیم. مشخص است. کازرونی بود. چون من خودم متولد کازرون هستم. شیرازی بود. لری اطراف فارس بود. مثلاً کاکا سگ و فلان و اینها مال لری‌ها است. یا قاچانک مال میمه است. قاچانک یعنی پدرسوخته. مرتیکه‌ی قاچانک یعنی مرتیکه‌ی پدرسوخته. وقتی می‌گفتیم قاچانک، ممکن بود تماشاگر اول نفهمد ولی بعد که مرتیکه‌اش را می‌گفتیم، مشخص بود که این دارد به این آدم فحش می‌دهد. مرتیکه‌ی قاچانک.

**یعنی درواقع لهجه از قبل مشخص نبود؟**

نه.

**خودتان ساختید؟**

لهجه مشخص نبود. آقای احمدجوآمد گفت چون این آدم راه‌زن است و من نمی‌خواهم به یک شهر خاصی وصل باشد و بعد مشکل‌ساز بشود. بیا یک کاری بکن که این معلوم نشود مال کجا است. ما نشستیم با آقای فیلی فکر کردیم. به این نتیجه رسیدیم که بیاییم این را با لهجه‌های مختلف قاطی کنیم که هیچ کس نیاید بگوید این شیرازی حرف زد یا این اصفهانی حرف زد یا این میمه‌ای بود. نه. قاطی است. یا این لری است و لرها را زیرسؤال برده که راه‌زن هستند. نه. اصلاً همچین چیزی نیست. آمدیم این را قاطی کردیم و خوب هم جواب داد. به طوری که من فکر می‌کردم مردم معانی آن را نفهمند. یعنی که خیلی از جملات معلوم نشود چی است اما آقای فخرالدینی که آمده

**بله. من این عبارت خاص را نفهمیدم اما از کلیت جمله فهمیدم که الان منظورش چی است.**

بله یعنی مرده‌های ما را از گور کشید بیرون و این‌ها را گور به گور کرد. ببین، شاید آدم در قسمت اول و دوم معانی خیلی چیزها را نفهمد ولی وقتی در قسمت‌های بعد تکرار می‌شود، تماشاگر خود به خود با آن ارتباط برقرار می‌کند و مفهوم این جملاتی که این‌ها به کار می‌برند، مشخص می‌شود.

**شاید اصلاً یکی از دلایل موفقیت فیلم هم همین بود. یعنی یک جهانی داشت که نمی‌توانستی بگویی این الان این جا است.**

بله. واقعاً همین‌طور بود. این یک تزی بود که آقای احمدجو داد و خیلی خوب بود. به نظر من اگر ما فارسی عادی حرف می‌زدیم، کیفیت خوبی نداشت. چون این آدم‌ها به هرحال آدم‌های شهری

بود روی این موسیقی کار بگذارد. یک سکانس را برای ایشان گذاشتند که ببینند. ماها داشتیم دوبله می‌کردیم. یعنی داشتیم روی کار صدا می‌گذاشتیم. وقتی ایشان دید. من گفتم ببخشید، شما فهمیدید این چی گفت؟ گفت بله جانم. برگشت گفت من فهمیدم این آدم دارد چه می‌گوید. گفتم این چندتا لهجه قاطی است. گفت بله. متوجه شدم. ما می‌خواهیم در موسیقی هم همین کار را بکنیم. یعنی من نمی‌خواهم برای این یک ملودی خاصی بگذارم. می‌خواهم یک چیزایران شمولی باشد. یعنی همه موسیقی ایرانی، آن‌هایی که مشخص است در این کار باشد و این را استفاده کرده بود.

**اتفاقاً من دیروز داشتم نگاه می‌کردم. یک جایش هست که آقای فیلی می‌گوید میت‌های ما را همه را «تون به تون» کرد.**

یعنی «گور به گور»

نبودند که رفتند راه‌زن شدند. آدم‌هایی بودند که توی کوه‌ها زندگی می‌کردند. توی روستاها بودند. به آن‌ها فشار مادی آمده. بلند شدند رفتند این کارها را می‌کنند. فرض کن آدم‌هایی نبودند که از توی شهر شیراز بلند شوند و بروند راه‌زنی بکنند یا از توی شهر اصفهان بلند شوند بروند این کار را بکنند. ممکن است در شهر اصفهان و شیراز هم دزد بوده که حتماً بوده. شب می‌رفتند خانه مردم را می‌زدند ولی آن‌ها خانه‌های مردم را می‌زدند. راه‌زنی بیابانی نبودند.

یکی از مشکلاتی که فیلم‌سازی تاریخی ما دارد همین است که شما از یک زمانی قدیم‌تر می‌روید، همه‌ی حرف زدن‌ها یک جور می‌شود. یک حالت کتابی قدیمی است. یعنی این زحمتی که فیلم‌ساز باید بکشد، برای این که لهجه‌ی خاصی درست بکند، کلمات خاصی بگذارد، یک فضایی درست بکند که خاص باشد، این اتفاق نمی‌افتد. مثلاً یکی از فیلم‌های تاریخی را داشتیم می‌گفتیم. می‌گفتیم این پادشاه همان جوری حرف می‌زند که

مثلاً تلخک دربار هم حرف می‌زند. ولی در روزی روزگاری واقعاً یک اتمسفری وجود دارد، یک فضایی می‌سازد که آدم آن را باور می‌کند. با این که نمی‌داند کجا است ولی باور می‌کند که این آدم واقعاً الان راه‌زن است. مثلاً آن شخصیت آدم یا خاله لیلا و همه این‌ها را آدم باور می‌کند که این‌ها یک شخصیتی هستند با تمام ابعادی که یک شخصیت باید داشته باشد.
این به همان شناخت آقای امرالله احمدجو برمی‌گردد که نسبت به این قضایا شناخت داشت. یعنی کاملاً به فضای کار آشنا بود. وقتی می‌گفت باید این بوته‌ها را بکنی، این‌ها را برای سوخت زمستان‌شان می‌برند. بلد بود چه جور یاد بازیگر بدهد که این را بکند.

**خودش می‌کند و یاد می‌داد؟**

بله. خودش می‌کند. کس دیگر که بلد نبود. یا بچه‌های میمه بلد بودند یا ایشان. مثلاً من یادم هست که به آقای شکیبایی یاد می‌داد که چه جوری خار بکند. وسیله‌ای بود که دو سرش چوب بود و وسط آن زنجیر بود. مثلاً چیزی شبیه لانچیکو. این را به گردن این بوته می‌انداخت و این دوتا را پایه می‌کرد و این را از زمین می‌کشید. سر آن را به زمین پایه می‌کرد و ته آن را می‌گرفت می‌کشید و این خار از زمین کنده می‌شد و بیرون می‌آمد. خب اگر این یک کارگردان عادی بود و نسبت به این فضایی که دارد کار می‌کند شناخت نداشت، مطمئناً این طبیعی در نمی‌آمد. چون می‌دیدیم که همه‌ی مردم میمه همین‌طوری از زمین خار می‌کندند. یعنی او دقیقاً آن کاری را که آن‌ها می‌کردند به ما یاد می‌داد که انجام بدهیم.
یک‌بار می‌گفت من تمام این قصه را زیر این درخت نشستم نوشتم. در میمه یک درختی بود. می‌گفت من با موتور سیکلتم به این جا می‌آمدم. توی بیابان بود. خلوت بود. می‌نشستم. یک ماری هم بود که هر روز می‌آمد آن بغل می‌نشست. من کاری به آن نداشتم. او هم با من کاری نداشت. تا این که سرفیلم‌برداری آن مار، آن مار آمده بود و بچه‌های تولید این را کشته بودند.
آقای احمدجو خیلی ناراحت شده بود. گفت این مار چندین ماه می‌آمد و بغل دست من می‌نشست. داشت زندگی‌اش را می‌کرد. من هم داشتم کارم را می‌کردم. به من کاری نداشت. شما چرا این را کشتید؟ بچه‌ها گفتند آقا، ترسیدیم بچه‌ها را بزند و از این چیزها. یعنی یک آدمی بود که طبیعت را خوب می‌شناخت.

**کمی از سختی‌های کار بگویید. کار در آن شرایط حتماً متفاوت است از کار در محیط‌های شهری، یا حتی کار در شهرک‌های سینمایی.**

توی بیابان‌های میمه، آن اواخر که دیگر هوا سرد شده بود. اصلاً نمی‌شد یک لحظه ایستاد. بچه‌های میمه‌ای چندتا از این حلبی‌ها آتش درست می‌کردند و می‌آوردند. یک چادری بود که آن جا چایی می‌خوردند و استراحت می‌کردند. فقط یک چادر وجود داشت که تدارکات توی آن بود. یعنی آن بچه‌هایی که

غـذا می‌آوردند. چایی می‌دادند. بقیه که کار نداشـتند، از سـرما به آن‌جا می‌رفتند. سـرمای آن وحشـتناک بود. چون آن قسـمت کویر هم هسـت. واقعاً سـرمای آن وحشتناک بود. گرمای آن هم بی‌نظیر. ظهـرکه می‌شـد. مثـلاً آن‌جا تابسـتان بـود و ظهر می‌شـد، کلافه می‌شـدیم ولی بچه‌هـا تحمـل می‌کردند.

حمـام هـم یک حمام عمومی بـرای همه بود. یعنی شـب که کارمان تمـام می‌شـد. از سـاعت نـه به‌بعـد تـا صبـح مال مـا بود. چـون از صبـح مردم اسـتفاده می‌کردند. شـب تا صبح هم یـارو کلیدش را بـالای در گذاشـته بـود. ما می‌رفتیم برمی‌داشـتیم. گروهـی به حمام می‌رفتیم.

**آقـای احمدجـو بـرای پشـت کوه‌هـای بلنـد چنـد سـال بعـد بـه سـراغ شـما آمدنـد؟**

عـرض کنم کـه «روزی روزگاری» سـال هفتاد بود. هشـت سـال بعـد «تفنـگ سـرپر» بود کـه باز قـرار بـود من بـازی کـنم. بنا به دلایلی نشـد. من در تفنگ سرپر نقش شـعبان را داشتم. دوازده سال بعد که تقریباً بیسـت سـال بعد از روزی روزگاری می‌شـد پشـت کوه‌های بلنـد بود.

**در آقـای احمدجـو تفاوتـی احسـاس کردیـد؟ یعنـی در ایـن فاصلـه بیسـت سـاله دوتـا کار انجـام دادیـد. بـه نظرتـان آقـای احمدجـو تغییـری کـرده بودنـد؟ می‌شـود در این بـاره نکتـه‌ای گفـت؟**

چون آدم‌های این‌طوری هیچ وقت شخصیت‌شـان را که از دسـت نمی‌دهنـد، تو بگویی مثـلاً یک موقعیتی پیش آمد و شـخصیتش را از دسـت داد، نه؛ این آدم همان آدمی اسـت که من سـال شـصت و هفـت دیـدم. آمـد پشـت صحنه و سـلام علیـک کـردیم. بعد از مـن درخواسـت کرد کـه یک فیلـم دارم، بیـا بازی کـن. یعنی از شـصت و هفـت تـا الان یک چیزی حدود بیسـت و هشـت سـال پیش می‌شـود.

هنـوز هم چنـد وقت پیش که مـن ایـن آدم را در تهران دیـدم. این آدم همـان آدم اسـت. فقـط پیرتر شـده. مثـل همه‌ی ما. یعنی سـن و سـال کـه بـالا مـی‌رود، خـب آدم یـک کـم افتاده‌تـر می‌شـود. حـرکات‌اش کندتر می‌شـود ولی محافظـه‌کار نه. معمـولاً آدم‌هایی کـه در روسـتا زندگی می‌کننـد، هیچ وقت محافظه‌کار نمی‌شـوند. چـون هیچ وقـت دیـوار اطراف ایـن آدم‌ها نیسـت. من اعتقـادم بر این اسـت. ماها که توی چهاردیواری هسـتیم، معمـولاً محافظه‌کار می‌شـویم ولی کسـانی کـه در فضـای بـاز زندگـی می‌کننـد، مثل عشـایر و مثل روسـتایی‌ها، کسـانی کـه روی زمین‌هـا زراعت می‌کننـد، جلـوی این‌ها همیشـه باز اسـت. دیدشـان باز اسـت. همـان طـور کـه کلام‌شـان قـرّا اسـت و با صـدای بلنـد صحبت می‌کننـد. چـون می‌دانند آن یـارو در فاصله یک متری ما نیسـت. مثـلاً سی متـر فاصلـه دارد. مجبـور اسـت بلندتر صحبت بکنـد. در زندگـی هـم همین طور هسـتند. در رفتار و اخلاق و کردارشـان هم همین هسـتند.

**در حیطـه‌ی فعالیـت حرفـه‌ای چه‌طـور؟ مثـلاً یـک کسـی در سـال هفتـاد یـک کاری بـا ابعـاد روزی روزگاری انجـام داده. بیسـت سـال بعـد بگویـد دیگـر بـرای مـن در ایـن سـن و سـال یـک همچیـن کاری انجـام دادن سـخت اسـت، برویـم یـک کار جمع‌وجورتـری انجـام بدهیـم.**

نـه. شمـا ببـین، روزی روزگاری شـانزده قسـمت بـود ولی پشـت کوه‌های بلند چهل و خرده‌ای قسـمت بود. بیشـتر هم طول کشید و فضاهـای متفـاوتی بود.

بلـه. تـازه مـا آن موقعیت‌هـایی کـه در روزی روزگاری داشـتیم، نداشـتیم. یعـنی از نظر بودجـه‌ای در مضیقه بودیم. از نظر لوکیشـن در مضیقـه بـودیم. لوکیشـن باید سـاخته می‌شـد. آن فضایی که برای پادشـاه بـود، تفرج‌گاهی کـه در کنـار رود زاینـده رود در باغ بهـادران گرفتـه بودنـد؛ خـب زدن آن چیزها. بـاد می‌آمد و وسـائل می‌افتاد. مشـکلات زیاد بود. پشـه‌های بسـیار بدی بود. چون آن جا شـالیزار برنج‌کاری بود. وقتی این پشـه‌ها مـی‌زد، صورت بچه‌ها یـک هفته زخم می‌شـد.

مـا کـه بازیگـر بـودیم، نفـس می‌کشـیدیم، پشـه تـو حلق‌مـان می‌رفـت. عـذر می‌خواهم. تا بـالا نمی‌آوردیم راحت نمی‌شـدیم. یعنی کار کـردن در آن‌جا این‌قدر وحشـتناک بود. خـب این‌ها توی کار یـک مقداری تحلیـل به وجود مـی‌آورد. زمان می‌بـرد ولی از کیفیت کار امـرالله احمدجو کم نکرد. هرچند که به نظر من صدا و سـیما، بعـد به ایـن کار خیلی لطمه زد، پشـت کوه‌های بلنـد قصه‌اش را از دسـت داد و باعث شـد که مردم آن‌طوری که باید و شـاید این کار را نبیننـد و خوب نگرفت.

**خیلـی مزاحـم شـما نشـویم. اگـر نکتـه‌ای بـه نظرتـان می‌رسـد. اگـر در مـورد آقـای احمدجـو و روزی روزگاری چیـزی مانـده، بفرماییـد.**

مـن فقـط می‌خواهـم همین قدر بگـویم که عزیـزانی کـه این مرد بـزرگ که واقعـاً در جامعه‌ی هنـری ما این جور آدم‌ها کم هسـتند را می‌شناسـند و کیفیـت کار او را می‌داننـد، این‌هـا باید دسـت به دسـت هـم بدهنـد و از این آدم، مـن نمی‌گویم تجلیـل بکنند، یک کاری بکننـد که ایـن آدم بتواند کار بکند. یعنی بـه نظر من کار نکـردن برای یـک هنرمند مثل مرگ اسـت.

جـوانی و پیـری وجـود نـدارد. تـازه وقتی آدم پیـر می‌شـود، می‌تواند تجربیـات گذشـته را بـه کار بگیـرد. بنابرایـن در کار مـا پیـری وجـود نـدارد. ایـن اسـت کـه مـن از اهـالی هنـر، از کسـانی که تهیه‌کننـده هسـتند، سـرمایه‌گذار کار هسـتند می‌خواهـم که از این آدم اسـتفاده بکنند. از نوشـته‌هایش، از خودش به عنوان یک کارگردانی که آگاهانه کار می‌کند اسـتفاده بکنند. من هروقت می‌روم ایشـان را می‌بینـم، در حال مطالعه اسـت و کتاب‌ها دورش ریختـه و دارد می‌خوانـد. بـرای همین اسـت کـه آقـای میرباقری به او اعتمـاد می‌کنـد و می‌گویـد سـلمان را شـما بنویس. چـون این آدم قلم بسـیار خوبی دارد. شـاعر بسـیار خوبی است. من سرپشت کوه‌هـای بلند نمی‌دانسـتم ایشـان شـعرهـم می‌گوید. یـک دفعه دیـدم پلان تمام شـد. تـا جابه‌جایی دوربـین خب زمان می‌بـرد. این شـروع می‌کرد به حرف زدن. یک نفرهم داشـت می‌نوشـت. منشی صحنه بـود که یـک خانم اصفهـانی بود.

بعـد از آن پشـت صحنـه سـؤال کـردم کـه آقـای احمدجـو چـی می‌گویـد؟ تـو چـی می‌نویـسی؟ گفـت مـن شـعر می‌نویسـم. او می‌گویـد و مـن می‌نویسـم. راجع بـه همـان موقعیت کـه آن موقع داشـت می‌گذشـت شـعر می‌گفت. در لحظه آن اتفاقی که داشـت می‌افتاد، این به صورت شـعر می‌گفت و او می‌نوشـت. حیف است.

به بهانه‌ی پاسداشت امرالله احمدجو

# از روزی روزگاری تا ادبیات آپارتمانی

حسام آبنوس
روزنامه نگار و منتقد ادبی

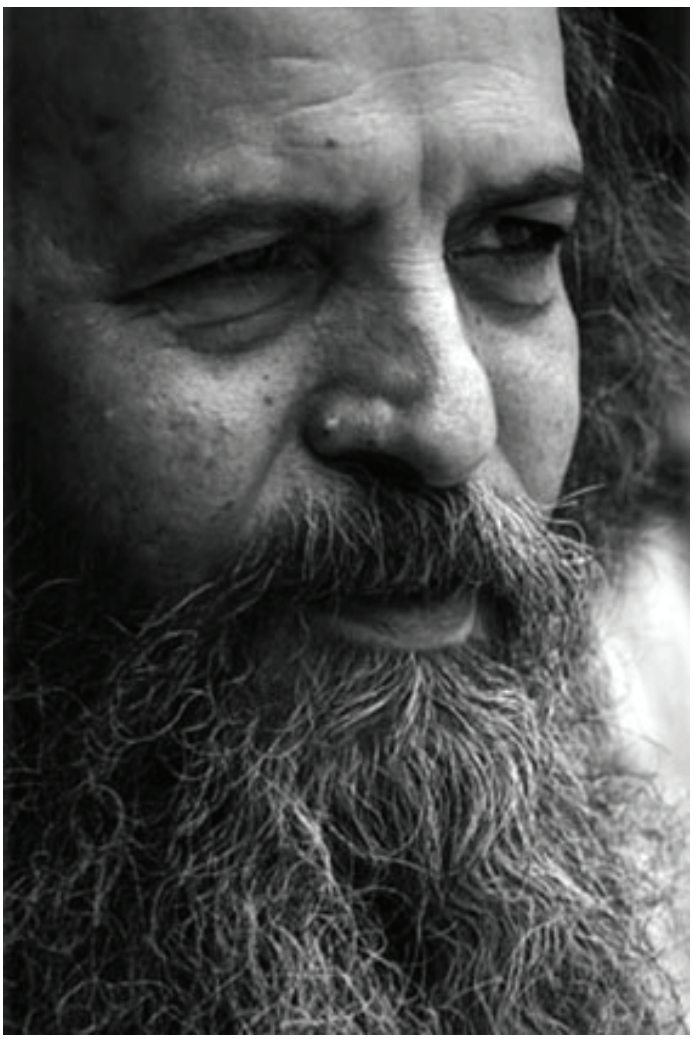
شاید برای بسیاری از متولدین دهه‌ی هفتاد و بخشی از دهه‌شصتی‌ها شنیدن نام «روزی روزگاری» تداعی خاصی نداشته باشد؛ هرچند به مدد بازپخش‌های رسانه‌ی ملی از آثار موفق تلویزیونی، دیگرکمترکسی است که نام این سریال مشهور سال‌های دهه‌ی هفتاد را بشنود و نسبت به آن واکنشی نداشته باشد. از موسیقی و شخصیت‌ها گرفته تا حال‌وهوا و اقلیمی که این مجموعه‌ی تلویزیونی ساخته‌ی «امرالله احمدجو» در آن تولید شده است. این سریال بی‌شک در شرایط سختی تولید شده بود و نسبت به امروز که امکانات گسترده‌ی فیلم‌سازی فراهم است یک اتفاق ویژه به‌شمار می‌رود. با این حال کارگردانِ این اثر از اقلیم بومی ایران دور نشده و قصه‌اش را بر بستر ایل، روستا و اهالی محله و دِه روایت کرده است و بعد از گذشت قریب به ربع قرن از تولید سریال «روزی روزگاری» احمدجو، شاهدیم که هم‌چنان آن‌هایی که این مجموعه‌ی تلویزیونی را تماشا کرده‌اند خاطرات خوشی از آن در خاطر دارند.

با پیشرفت امکانات و لوازم تولید آثار هنری، دیگرخبری از چنین آثاری که ریشه‌های بومی مردم ایران را روایت کند و ریشه در خاک ایران داشته باشد نیست، حال آن‌که پیشرفت امکانات و اعتبارات، علی‌القاعده باید از سختی تولید چنین آثاری بکاهد و فیلم‌سازان را بیشتر به این سو ترغیب کند، اما برخلاف «روزی روزگاری»، امروز شاهد سریال‌هایی سیاه و آپارتمانی هستیم که قصه‌های تکراری روایت می‌کنند و حرف تازه‌ای برای بیننده ندارند.

شاید عنوان شود که در روزگار کنونی، ادبیات متناسب با هنرهای تصویری اعم از تلویزیون و سینما تولید نمی‌شود که توقع تولید اثری در حد و اندازه‌های «روزی روزگاری» در مقیاس امروز داشته باشیم. باید در همین ابتدا گفت بهانه‌جویان همواره دست‌آویزهایی برای کار نکردن یا کم‌کاری خود می‌تراشند، که تولیدنشدن ادبیات متناسب یکی از آن‌هاست.

با نگاهی به ادبیات داستانی فارسی که از مشروطه به این‌سو در ایران نضج گرفته، همواره شاهد آثار نویسندگان بسیاری بوده‌ایم که اقلیم و زیست‌بوم غیرشهری و اصیل خود را دست‌مایه و بسترقصه‌ی خود قرار داده‌اند. از جلال آل‌احمد تا سیمین دانشور و علی اشرف‌درویشیان تا محمود دولت‌آبادی که علیرغم نگاه‌های متفاوت خود، چنین بستری را برای روایت انتخاب کرده‌اند. حتی در بین نویسنده‌های جوان‌تر نیزما شاهد آثار ادبی در خور توجهی بوده‌ایم که با محوریت زیست‌بوم ایرانی نوشته شده است.

اما این روزها حتی آثاری که در شهرستان‌ها نیزتولید شده‌اند نشانی از مؤلفه‌های جغرافیایی و فرهنگی مبدأ را در خود ندارند؛ یعنی آثار، اغلب تهرانیزه شده و خبری از ویژگی‌های زیستی آن منطقه در فیلم نیست. در ادبیات به آثاری که تنها نمایی دوست‌داشتنی از یک محل را به خواننده نشان می‌دهند در اصطلاح «ادبیات توریستی» گفته می‌شود. این آثار نیزبه همین شکل بوده و تنها برای مثال، نمایی از سی‌وسه پُل را به بیننده نشان می‌دهد تا جایی که اگربازیگراز تهران برای فیلم برده نشود بازیگران بومی نیزمی‌کوشند لهجهٔ خود را پنهان کنند و خود را تهرانی جا بزنند. «روزی روزگاری» چنین نیست و شخصیت‌ها با وجود اینکه برخی تهرانی هستند سعی کرده‌اند لهجه و سبک زندگی ایلیاتی را پیاده کنند و به همین خاطر در ذهن‌ها ماندگار شده است.



در ادبیات هم کم نیستند آثاری که نشانه‌های فرهنگی و جغرافیایی محلی را دارند و نویسندگان‌شان نه‌تنها از روایت داستان در یکی از شهرستان‌ها ناراحت نیستند، بلکه با این روش، در حال معرفی جغرافیایی کشور هستند. «مفتون و فیروزه» اثر فاخر «سعید تشکری» یکی از آثاری است که طی سال‌های اخیر در حال‌وهوای مشهد و قوچان می‌گذرد. این اثر که در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی روایت شده، به‌خوبی مناطق از کشور را بستری برای روایت داستانی خود قرار داده است. البته این تنها کار این نویسنده‌ی مشهدی نیست، بلکه در دیگر آثارش از جمله: «بار باران»، «هندوی شیدا»، «غریب قریب» و «رژیسور» نیز مشهد، بستر جغرافیایی اثرش بوده است.

«منصور انوری» دیگر نویسنده‌ای است که در این مسیر قدم برداشته و قصهٔ رمان چند جلدی‌اش یعنی «جاده‌ی جنگ» در مناطق از خراسان در سال‌های منتهی به جنگ جهانی دوم و حمله متفقین به ایران می‌گذرد. بینالود، مشهد، قوچان، سبزوار و... در این اثر، در کنار آب‌کندهای کوهستان بینالود در نزدیک شدن خواننده به اقلیم خراسان مؤثر است. «علی‌اصغر عزتی‌پاک» در رمان «آواز بلند» سراغ همدان رفته و علاوه بر روایتی از جنگ و مقاومت مردم در برابر حملات دشمن به شهرها، شهر باستانی همدان را بستر خلق و روایت اثر قرار داده است. «محمد محمودی نورآبادی»، همان‌طور که از پسوند فامیلی او پیداست نویسنده‌ای اهل شیراز است که در اغلب آثارش ایل و روستاهای منطقه‌ی نورآباد ممسنی، جغرافیای اثری را تشکیل می‌دهد. او در رمان‌های «رُنج»، «سرریزون» و «هزارویک جشن» تصاویری از روستا به خواننده نشان می‌دهد. حتی وقتی سخن از ایل می‌زند کاملاً خواننده‌اش را در موقعیت ایل قرار می‌دهد.

مرحوم «امیرحسین فردی» که باید او را از پیشگامان ادبیات داستانی انقلاب اسلامی دانست، نیز در آثارش به اقلیم و جغرافیا بی‌تفاوت نبوده است. در دو اثرش با عنوان «گرگ سالی» و «سیاه چمن» خواننده را به فضای روستا و ارتفاعات سبلان برده است.

«هادی حکیمیان» در «برج قحطی» نیز سراغ منطقه‌ی خود یعنی یزد رفته و داستان‌اش را در یزد برای خواننده بازگو کرده است؛ همچنین «محمدرضا شرفی خبوشان» در داستان «موهای تو خانه‌ی ماهی‌هاست» نیز سراغ پیشوا و منطقه‌ی ورامین رفته و قصه‌اش را در منطقه‌ای غیر از تهران و آپارتمان‌ها روایت کرده است.

با نگاهی گذرا به کتب و ادبیات تولید شده در یک دهه‌ی اخیر، خوش‌بینانه می‌توان گفت که نویسنده‌های حوزه‌ی داستان، برخلاف فیلم‌سازان از اقلیم و جغرافیای خود فاصله نگرفته و همواره آثاری را با محوریت منطقه‌ای جغرافیایی غیر از تهران و در فضای غیرآپارتمانی تولید کرده‌اند.

# حتی کودکی، هشت ساله

زهرا چخماقی
خبرنگار صداوسیما

داستان را متوجه نبودم اما دنبال‌اش می‌کردم؛ هفته به هفته. عاشق تیتراژش بودم. اسبی که از دور درحال دویدن است و به‌صورت اسلوموشن به ما نزدیک می‌شود .
موسیقی ضرب‌دار و دل‌نشینی که روی همین تصویر گذاشته بودند، به خوبی در خاطرم مانده بود؛ بعدها فهمیدم فرهاد فخرالدینی آن را ساخته است.
هشت‌ساله بودم. تلویزیون دو شبکه بیشتر نداشت و کارتون‌ها که تمام می‌شد تقریبا امید ما هم برای تفریح پای تلویزیون ناامید می‌شد، اما ماجرای روزی روزگاری فرق داشت .
وقتی حس و حال آدم‌های سریال، لهجه‌ها، لوکیشن و بازیگران‌اش را می‌دیدم، پای تلویزیون دراز می‌کشیدم و تا پایان جذب می‌شدم. شاید درک خیلی از دیالوگ‌ها برایم سخت بود، اما تکه‌کلام‌ها و بعضی اسم‌ها هنوز در ذهنم مانده‌است .
موقعیت‌هایش را هم دوست داشتم .فکر کنم جمعه‌ها پخش می‌شد. مرادبیگ و خاله لیلا و حسام بیگ، کل‌کل می‌کردند و گاه از هم حساب می‌بردند. برای من، ژاله علو هنوز خاله لیلای این سریال است. زیاد یاد مرادبیگ می‌افتم. با آن موهای فرفری و سیبیل چخماق که بعدها یاد گرفتم خسرو شکیبایی نام دارد .فارغ از قصهٔ سریال، تکه‌کلام‌های شخصیت‌های روزی روزگاری هنوز در ذهن‌ام هست. «التماس نکن»، «گوشتو می‌برم می‌ذارم کف دستت خین بیاد»، که البته از این تهدید خیلی می‌ترسیدم و حتی بابت‌اش خواب ترسناک هم می‌دیدم!
اما گذشت... گذشت و سال‌های پی‌درپی آمدند و رفتند ، سریال‌ها و مجموعه‌های زیادی از شبکه‌های سیما که بعدها تعدادشان بیشترهم شد پخش شد، اما هنوز اگربه همان دوران و حتی سال‌های بعد از آن نگاه کنم، سریال «روزی روزگاری» واضح‌تر از بقیه جلوی چشمان‌ام می‌آید .
یک یاد شیرین، از سریالی که آن زمان اسم کارگردان‌اش را نمی‌دانستم و سال‌ها گذشت تا کنجکاوی باعث شد او را بشناسم و درباره‌اش بخوانم؛ مخصوصا وقتی شنیدم در حال ساخت مجموعه‌ای است به نام «تفنگ سرپُر» که با همان حال‌وهوای روزی روزگاری است.
امرالله احمدجو شاید جزء کارگردان‌های کم‌کار سینما و تلویزیون باشد، اما ویژگی مهم آثارش که در دل‌ها می‌نشیند توجه به فرهنگ بومی ایران زمین است؛ مردی بی‌ادعا و اهل هنر که در اصفهان زاده شده و همان‌جا هم زندگی می‌کند .
معتقدم او سهم مهمی در ایجاد خاطره‌ی نسل دهه‌ی شصت دارد. او که کودکان هم‌نسل من را پای سریال‌اش نشاند تا با داستانی هرچند تخیلی، همراه با کودک درون شخصیت‌های قصه‌اش شویم و چشم از صفحه کوچک تلویزیون برنداریم و جمعه به جمعه وقت‌مان را با ساعت ده شب شبکه‌ی یک تنظیم کنیم تا دوباره با تیتراژی دوست‌داشتنی خود را به دنیای اسب و بیابان خشک بسپاریم و قصه و فرهنگ نوش جان کنیم .

# دیالوگ‌های ماندگار

مرادبیگ: چیکارا بلدی؟
حسام‌بیگ: هیچی، چیکارا می‌خوای بلد باشُم؟
مرادبیگ: بلدی با زنجیرسوخت، سوخت بکنی؟
حسام‌بیگ: نه!
مرادبیگ: با تبر چطور؟ بلدی؟
حسام‌بیگ: نه!
مرادبیگ: بلدی کتیرا بگیری؟
حسام‌بیگ: اصلا و ابدا!
مرادبیگ: چوپونی چطور؟ می‌تونی گله بچرونی؟
حسام‌بیگ: او که محال ممکنه بلد باشُم.
مرادبیگ: تو تاحالا رنگرزی کردی؟
حسام‌بیگ: نه، رنگرزی سی چمَه؟!
مرادبیگ: بلدی اگه دست‌وپای حیوون دررفت، جا بندازی؟ بلدی مشک بزنی؟ بلدی شیربدوشی؟ دیگ بشوری؟ دوغ بزنی؟
حسام‌بیگ: نه!
مرادبیگ: بلدی رختاتو خودت بشوری؟
حسام‌بیگ: نه!
مرادبیگ: بلدی روزی سه بار نون بخوری، پنج بار شکر خدا بگی؟
حسام‌بیگ: التماس نکن! مُو کار خومَم درست بلد نیستُم؛ اگه نه حواسُم جمع می کِردُم اینجوری سرُم گرم نکنی گیرت بیوفتُم!
مرادبیگ: پس تو به چه دردی می خوری حسام؟!

خاله لیلا: تو هم باید همراه اینا بری سوخت بیاری.
مرادبیگ: خودم تنهایی می‌رم میارم.
خاله لیلا: اگه خیلی راست می‌گی، رفقاتو جا بذار، تنهایی برگرد... می‌دونی سوخت عروسی چیه؟
مراد بیگ: تو دهات بار نیومدم که بدونم.
خاله لیلا: منم می‌دونم بار نیومدی ازت می‌پرسم. سوخت عروسی رو جوونایی می‌رن میارن که خیلی ادعاشون می‌شه و می‌خوان سری تو سرا درارن.
مراد بیگ: من ادعایی ندارم.
خاله لیلا: ادعایی ندارم خودش کم ادعایی نیست!

حسام بیگ: این کاغذو اگه نوشتیش تموم شد بخون بدونُم چه نوشتی؟ قرارمدارمون چنَه؟
سالاربیگ: صورت قراردادنامه فی مابین حسام بیگ و فی مابین جناب مراد بیگ
در صورت این قول و قراردادنامه که بیشتر لازمه‌ی رفاقت و قول مساعدِ طرفین قرار گردید، مصدقاً و مکرراً و متذکراً برای جهت هردو جناب بیگ، مقرر می انجامد به شرح فوق و ذیل!
بند یکم: از این قرار به بعد پا نهادن به حریم صحرای همدیگر قدغن نموده و خلافکاری محسوبِ حساب می‌نماید. و الی آخرو لاغیر
حسام بیگ: این که خوندی یعنی چه؟
سالاربیگ: یعنی هرکی وامیسته تو صحرای خودش دزدی کنه.
حسام بیگ: خواین فهمیدُم باقیش بُخُون تا بگُم!
سالاربیگ: بند ثانی: و قولِ به تحریر مقرراً و مکرراً و متعهداً حریم صحرای جناب مراد بیگ تا آخر گرگ دره معلوم نموده و از کمین‌گاه سنگ سفید به بعد تا همین جا که الان ما نشسته هستیم به جنابِ اعظم سردار حسام بیگ...
حسام بیگ: اعظم سردارش خط بزن... خط بزن تا بگُم.
سالاربیگ: به جناب حسام بیگ تعلق می گردد. که صحراهای هردو به توضیح صورت قرارداد معین نموده است و غیره و لاغیر
سوم از آن: و قول به مهرو قرار از این صورتِ قول و قراردادنامه‌ی فوق که مرد و مردانه به قول طرفین می‌باشد از یوم تعطیلِ امروز به مهرجناب مراد بیگ ممهور شد و غیره و لاغیر!
حسام بیگ: تموم شد؟
سالاربیگ: بله

درباره چرایی ماندگار شدن آثاری همچون «روزی روزگاری» در حافظه تاریخی ما ایرانیان

# فقط با اصالت ماندگار می‌شوند

احسان سالمی
دبیر فرهنگی روزنامه طن امروز

یکی از سوال‌هایی که همیشه در ارتباط با آثار نمایشی چه در سینما و چه در تلویزیون وجود داشته، راز ماندگار شدن یک اثر در ذهن و حافظهٔ مردم است. اینکه چرا بسیاری از این آثار با وجود صرف هزینه‌های کلان و یا درخشش ظاهری در جشنواره‌های بین‌المللی نمی‌توانند در ذهن مردم ماندگار شوند؟ آثاری که شاید در زمان اکران در سینماها و یا نمایش در تلویزیون مورد استقبال مردم قرار بگیرند، ولی چند ماه بعد از اتمام نمایش آن‌ها هیچکس چیزی از آن اثر به یاد نداشته باشد.

هرچند که در این مسئله عوامل و موضوعات مختلفی نقش دارند، ولی به نظر می‌رسد یکی از اصلی‌ترین دلایل آن را باید در میزان توجه سازندگان این آثار نمایشی و هنری به فرهنگ ایرانی و بومی جست‌وجو کرد. موضوعی که یکی از بهترین شاهد مثال‌های آن سریال «روزی روزگاری» ساخته امرالله احمدجوست؛ اثری ماندگار که هم به لحاظ نوع قصه و شیوهٔ روایت آن و هم از لحاظ شخصیت‌های خلق شده در دل قصه برای مخاطب ایرانی جذاب و خاطره‌انگیز است. هرچند، آنچه که احمدجو در خلال قصهٔ «روزی روزگاری» روایت می‌کند، درواقع متعلق به سال‌ها پیش است، ولی ماهیت ایرانی و بومی تنیده شده در دل قصه باعث شده که مخاطب احساس قرابت و آشنایی بیشتری با آن داشته باشد و نتیجهٔ این موضوع علاوه بر ارتباط‌گیری بهتر مخاطبان اثر، ثبت شخصیت‌های قصه در حافظهٔ بلندمدت آن‌هاست؛ قصه‌ای در ظاهر تکراری اما متناسب با حال و هوای امروز که پیرامون ماجرای آشنایی یک راهزن شرور (نماد انسان گمراه) با یک شخصیت بزرگ و تغییر مسیر زندگی‌اش است، ولی با وجود تکراری بودن شاکلهٔ اصلی آن، باز هم مخاطب را به خود جذب می‌کند و پخش چند باره‌اش از تلویزیون نیز باعث کم شدن جذابیتش نمی‌شود.

اگر با همین نگاه به سراغ بررسی سایر آثار سینما و تلویزیون ایران برویم، به‌راحتی می‌توان دلیل ماندگار شدن یا نشدن یک اثر نمایشی را در حافظهٔ تاریخی مردم درک کرد. آثاری که در اغلب موارد نام‌های سرشناسی هم پشت سر تولید آن‌هاست و موفقیت‌های بسیاری را هم در عرصهٔ بین‌المللی و داخلی به دست می‌آورند، اما تنها چندماه پس از نمایش عمومی آن‌ها، دیگر نه نشانی از آن فیلم در ذهن مخاطبان باقی‌مانده و نه نشانی از شخصیت‌های آن. چرا مرادبیگ «روزی روزگاری» با آن که مردی راهزن و در ظاهر متعلق به سال‌ها پیش است از عماد «فروشنده» که یک معلم و هنرمند امروزی است، بیشتر در حافظه و خاطرات مردم باقی می‌ماند؟ به نظر می‌رسد جواب این سوال را باید در همان نکته‌ای جست‌جو کرد که پیش از این به آن اشاره شد، نکته‌ای که موجب تفاوت نگاه افرادی همچون امرالله احمدجو به فرهنگ ایرانی و بومی خود و تفاوت این نگاه با طرز تفکر امثال اصغر فرهادی است، نگاهی که باعث می‌شود «روزی روزگاری» با وجود قصهٔ ساده و سرراستی که داشت تبدیل به اثری خاطره‌انگیز شود که با فرهنگ ایرانی همخوانی روانشاسانه دارد، ولی «فروشنده» فرهادی با همه ادا و اطوارهایی که برای پیچیده کردن شخصیت‌ها و قصهٔ خود درآورده بود و با همهٔ تبلیغاتی که رسانه‌های داخلی و خارجی برای این اثر انجام دادند، تبدیل به خاطره‌ای گنگ در ذهن بسیاری از مخاطبان خود شود. مخاطب ایرانی، مرادبیگ را باور میکند، خاله لیلا را باور میکند و باور میکند که راهزنی همچون مرادبیگ می‌تواند در دامان زنی هم‌چون خاله لیلا متحول شود، اما نه تنها عمادِ فروشنده را باور نمی‌کند و سکوت و انفعال و شکش برای برخورد با مرد متجاوز را نمی‌فهمد، بلکه او را با باورها و مترو معیارهای مرد ایرانی نگاه می‌کند و حتی ممکن است در سالن سینما وقتی عماد به مرد متجاوز سیلی می‌زند، برایش کف هم بزند! یعنی نه تنها نگاه فیلمساز که به دنبال مقصرجلوه دادن عماد و غیرت ورزی نصف و نیمهٔ اوست، درک نمی‌شود، بلکه توان فیلمساز در رساندن پیامش هم زیر سوال میرود!

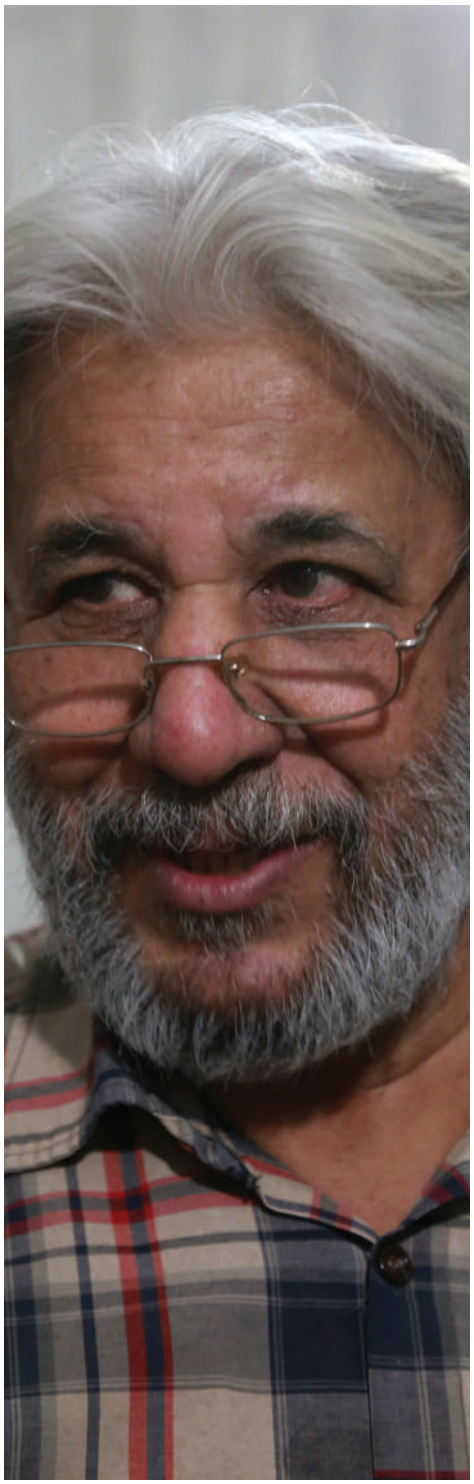
گفتگویی با محمدفیلی درباره روز و روزگار امرالله احمدجو در روزی روزگاری

# احمدجو قول داد جبران کند و به قولش وفا کرد

**محمد فیلی کم فیلم و سریال بازی نکرده است، اما تا قبل از اینکه نقش «شمر» را در مختارنامه بازی کند، همه او را با «بسیم بیک» روزی روزگاری می‌شناختند. البته فیلی در آن سریال یک نقش دیگر هم بازی می‌کرد: «نسیم بیک» برادر دوقلوی بسیم. اما شیرینی و نمک بسیم بیگ باعث شد تا آن بیشتر در ذهن‌ها ماندگار شود. تکه کلام های بسیم بیگ در کنار بازی فوق العاده فیلی که بدون کم و کاست، نقش یک راهزن ساده دل و صادق و کمی سفیه را بازی می‌کرد، هنوز هم که هنوز است می‌تواند یکی از دلایل چند باره دیدن روزی روزگاری باشد. گفتگوی ما با این بازیگر توانا سه ساعت به طول انجامید و در پایان خاطره خوش هم صحبتی با یک هنرمند متواضع، خوش صحبت و کاربلد در ذهنمان ماندگار شد.**

**سابقه آشنایی شما با آقای احمدجو به کجا می‌رسد و چطور به گروه روزی روزگاری پیوستید؟**

ابتدا از شما تشکر می‌کنم که این کار بزرگ را انجام می‌دهید و از آقای احمدجو تقدیر می‌کنید. عرض کنم که من از سال ۰۵ تا ۷۵ در تئاتر شیراز مشغول بودم و در چند کار تصویری کوتاه تلویزیونی هم حاضر شدم. از سال ۹۵ هم در یکی- دوتا کار سینمایی بازی کردم. یادم هست که سال شصت و دو - سه بود که در فیلمی حضور داشتم که در شیراز ساخته شد، یک فیلم سینمایی به نام «گشتی‌ها» که در ارتباط با دفاع مقدس بود. من آنجا نقش یک افسر عراق را بازی می‌کردم. درواقع نقش منفی بود. فیلم‌بردار کار ما آقای سیامک پورافشار بود که از دوستان و همکاران قدیم آقای احمدجو بود. می‌دانید که آقای احمدجو قبل از این‌که به کارگردانی بپردازد، فیلم‌بردار و تصویربردار بود. این فیلم در سینما آفریقا(تهران) اکران شد و وقتی پورافشار و احمدجو با هم می‌روند برای دیدن فیلم، مرا روی پرده می‌بینند و از بازی‌ام خوشش می‌آید، می‌گوید این بازیگر، بازیگر خوبی است، می‌شناسید؟ آن موقع آقای احمدجو داشت پیش تولید یک فیلم سینمایی را انجام می‌داد به نام «شاخه‌های بید»، به آقای پورافشار می‌گوید این بازیگر را صدا بزن بیاید من یک نقش برای او دارم. ایشان هم با من تماس می‌گیرد و من سریع آمدم تهران و به عنوان بازیگر وارد گروه شاخه‌های بید شدم. نقش من، مثبت بود و نقش خوبی هم بود، یک قصه در دل قصه اصلی شاخه‌های بید بود. نقش یک آدم روستایی که پهلوان ده است. سه - چهار تا خواهر دارد که کسی جرأت نمی‌کند بیاید خواستگاریشان و... . این فیلم ساخته شد اما به علت این‌که برای اکران باید زمانش کم می‌شد، مجبور شدند قصه ما را از داخل قصه فیلم حذف کنند. طبیعی است که این اتفاق آدم را کمی اذیت کند. آقای احمدجو بعد از این قضیه به من گفت که من به تو قول می‌دهم جبران کنم. البته معمولاً از این قول‌ها زیاد داده می‌شود که جبران می‌کنیم و... برای این‌که یک جورهایی آن فردی که کار کرده، حالا کارش حذف شده، دلداری بدهند. اما آقای احمدجو که قول داد، قول روستایی بود، قول مردانه بود. قولی بود که روستازاده‌های یک دل، اگر قول می‌دهند پای آن می‌ایستند. این‌جوری نیست که روی هوا یک حرفی بزنند. سه سال از این ماجرا گذشت، از شاخه‌های بید سه سال گذشت، من برای کاری از شیراز به تهران آمده بودم، خاطرم هست که تهیه کننده برنامه‌ای برای مرکز شیراز بودم. آقای احمدجو را در [ساختمان] سیزده طبقه[تولید] تلویزیون دیدم. خیلی خوشحال شدیم همدیگر را دیدیم. پرسید چه کار می‌کنی؟ گفتم آمدم برای تهیه برنامه ای. گفت بیا برویم. دست من را گرفت و من را برد خانه. فیلم‌نامه همین روزی روزگاری - که آن‌موقع هنوز اسمش پسرخاله‌ها بود - را داد به من وگفت این را بخوان. من شروع کردم به خواندن. طوری بود که اصلاً دل نمی‌کندم تا آخرش خواندم. گفت کدام یکی از این نقش‌ها



را دوست داشتی؟ گفتم همه‌اش را. گفتم همه‌اش را دوست داشتم و همه را حاضرم بازی کنم! گفت آن دوبرادر دوقلو چطور است؟ گفتم خیلی عالی است. آنکه شاه‌نقش کار است. گفت دوست داری آن را بازی کنی؟ گفتم شوخی می‌کنی؟! گفت آن را برای تو نوشتم. حساب کنید من تازه از شیراز آمده‌ام، کسی من را نمی‌شناسد، این‌همه بازیگر قدر در تهران هست چطور حاضر شدند این نقش را به من بدهند؟ پشت این قضیه آقای احمدجو بود. البته بعدها فهمیدم خیلی سختی کشید بابت همین قضیه که دیگران می‌توانستند بیایند و این نقش را بازی کنند اما ایشان نپذیرفته بود تا بالاخره خود من بازی‌اش کردم و آن‌هایی که در ابتدا مخالف بودند اعتراف کردند که انتخابش درست بوده است.

**اسم نقش‌ها هم همین بود؟**

نه. ابتدا رحیم بیگ و نعیم بیگ بود در پسرخاله‌ها که بعداً تغییر کرد و شد نسیم بیگ و بسیم بیگ روزی روزگاری. همین شد سکوی پرتاب کننده‌ای برای من که هم شناخته شوم، هم توانایی‌م دیده شود و هم این‌که دیگران جرأت کنند و به من کار بدهند و پیشنهاد کار داشته باشم و من همیشه از ایشان ممنونم. نه فقط من، بلکه آقای احمدجو باعث و بانی دیده شدن و رشد خیلی از جوانها بودند.

**خود شما اصالتاً شیرازی هستید ولی در سریال یک لهجه ترکیبی وجود داشت که نمی‌شد گفت این لهجه کاملاً مال یک منطقه‌ای از ایران است، یا مال فلان قوم است. می‌خواستم ببینم که این لهجه را خود ایشان ساخته بود؟ یا خود شما بازیگرها می‌ساختید؟ یا ایشان فقط قاب را می‌داد شما تکمیل می‌کردید؟ این لهجه‌ها و اصطلاحات از کجا آمده بود؟**

نوشته که مال خود آقای احمدجو هست ایشان نوشتند اما لهجه چطوری به وجود آمد؟ ابتدا قرار بود که همه ما شیرازی صحبت کنیم. اما بعداً دیدند بهتر است برخی واژه‌های لری، بخشی از واژه‌های میمه‌ای، بخشی از واژه‌های کازرونی، عمده‌ای از واژه‌های شیرازی در همدیگر تلفیق شود و این زبان تازه را به وجود آورد. من فکر می‌کنم همین باعث شد که دو نقش بسیم و نسیم، و هم حسام بیگ شیرین دربیاید.

جالب است که همانطور که شما هم اشاره کردید، بعد از پخش سریال، من هرجای ایران رفتم گفتند این لهجه ما بود. در کردستان می‌گفتند که این قصه و این لهجه مال ماست. در لرستان هم همین حرف را می‌زدند. در همدان همینطور، حتی در سیستان و بلوچستان هم همین عقیده را داشتند. به نظرم این ترکیب خاص از لهجه‌ها و اصطلاحات باعث شد که همه مردم ایران یک همزادپنداری با این کار داشته و دوستش داشته باشند و فکر کنند که مال منطقه خودشان است.

**منطقه فیلمبرداری هم در این همذات‌پنداری مؤثر بود؟**

جایی که روزی روزگاری فیلمبرداری شد. منطقه ای بود به نام «تخت مَم جعفر»، این مم جعفر در زمان‌های گذشته گروهی

داشته روی آن تپه و اطراف آن حکومت می‌کرده و بعضاً راهزنی می‌کرده است. همینجا محل اتراق و چادرهای مرادبیک بود. یعنی اینقدر واقعی بود و قطعاً مؤثربوده است اما بیشتر از آن قصه فیلم بود که چون همه‌جا این اتفاق‌ها افتاده بود، همه این همزادپنداری را داشتند که قصه مال منطقه خودشان است.

**شما از شیراز، دوستان دیگر از جاهای دیگر آمده بودند و تطبیق دادن و به هم نزدیک کردن این لهجه برای همه و یکپارچه ساختن کار خیلی سخت بود؟**

اجداد من از لرهای خرم‌آباد هستند و با واژه‌های لری تا حدودی آشنایی دارم. آقای احمدجو هم با لهجه اصفهان و میمه و اطراف آشنا هستند. محمود[پاک نیت] کازرونی است و به اصطلاحات کازرونی و لهجه شیرازی مسلط است. ما خیلی تمرین کردیم شاید بارها تا پاسی از شب و حتی صبح می‌نشستیم، تمرین می‌کردیم تا به نتیجه مطلوب برسیم. این تمرینات باعث شد که ما بتوانیم. خود آقای احمدجو هم وقت می‌گذاشت، گوش می‌داد و اگر مشکلی داشت یا نقصی بود، برطرف می‌کرد و می‌رفتیم جلوی دوربین. همینجا باید بگویم که آقای احمدجو خیلی باحوصله کار می‌کرد و برای تمرین خیلی ارزش قائل می‌شد. اصلاً ندیدیم که به بهانه وقت یا خستگی یا هرچیز دیگر از تمرینات کم کند و بازیگر را جلوی دوربین ببرد.

البته این را هم بگویم که مقید بود از اموال و مواد مصرفی درست استفاده کند. مثلاً ما آن زمان هم تحریم بودیم، فیلم نبود، نگاتیو نبود، با سختی زیاد و از منابع مختلف یک حلقه فیلم به دست می‌آمد. به همین خاطر آقای احمدجو خیلی وقت می‌گذاشتند روی تمرین تا حتی‌المکان با یک برداشت پلان را بگیریم. ما بیشتر روزی روزگاری را با یک برداشت ضبط کردیم. با اینکه آن‌وقتها زمان هم خیلی کم بود – البته نمی‌دانم چرا، ولی کم بود – ما شش ماه و ده روز زمان فیلمبرداری‌مان بوده برای یک سریال مثل روزی روزگاری. این شش ماه و ده روز، شش تا پنج روز را همیه مرخصی می‌رفتیم. اما همان ظرفیت‌هایی که در کار بود، همان دقت عملی که در کار بود و همان تمرینات و همان عشق و علاقه‌ای که همه داشتند، باعث شد کار با کیفیت و در کوتاهترین زمان به اتمام برسد.

همه چیز درست سر جای خودش بود. انگار مثلاً یک سال قبلش تمرینات کامل شده، همه آمده‌اند فقط برای فیلمبرداری. مثلاً یادم هست آقای ولدبیگی[گریمور] باید دو تا شخصیت، دو تا چهره می‌ساخت که هم شباهتی به هم داشته باشند، هم متفاوت باشند. یکی جدی بود، دیگری خل و چل! همین مهارت ایشان چقدر به من کمک کرد که بتوانم خودم را به این دو شخصیت نزدیک کنم. از طرفی لباس چقدر کمک کرد. یعنی یک گروه عالی بودیم، آن سالی که دورهم جمع شده بودیم و دیگر این اتفاق نیفتاد. یا اگر افتاده باشد خیلی به ندرت بوده، چنین گروهی دورهم جمع شوند.

**گفتید که گریم حرفه‌ای، طراحی لباس، فضا و فیلمنامه، خیلی در نزدیک شدن شما به شخصیت‌ها و ساخت آنها کمک کرد. آیا عامل یا عوامل دیگری هم در ساخته شدن این شخصیت‌ها مؤثر بوده‌اند؟**

مهمتر از همه اینها شیوه کارگردانی و تمرینات خاصی بود که آقای احمدجو برای ما برنامه‌ریزی می کردند. مثلاً خیلی جالب است برایتان بگویم که آقای احمدجو، قبل از شروع فیلمبرداری و وقتی هنوز یک هفته از تمرینات اولیه ما گذشته بود – ما کمی زودتر آمده بودیم تا هم سوارکاری یاد بگیریم هم اینکه تا گروه می‌رسد، ما تمرینات خود را انجام داده باشیم – یک روز به من گفت: بعدازظهر بیا خانه ما و لباس بسیم بیگ را هم بردار بیاور! گفتم حتماً می‌خواهد لباس را امتحان کند. لباس را برداشتم و به خانه آقای احمدجو در زیدآباد رفتم. ایشان من را به یک اتاق بزرگی که مهمانخانه بود، برد. دیدم تمام فامیل‌های خود را آورده، از کوچک و بزرگ و پیر و جوان و زن و مرد در اتاق نشانده و منتظرمن هستند! گفت: ببین محمد، همان کاری که قرار است جلوی دوربین انجام بدهی این‌جا انجام بده برای این‌ها، این‌ها ببینند. من واقعاً مانده بودم، گفتم خدایا چه کار کنم؟ من هنوز شخصیت را درست نمی‌شناسم و این همه آدم این‌جا نشسته‌اند شخصیت را ببینند. توکل برخدا، لباس را پوشیدم مثل این معرکه گیرها، وسط اتاق آمدم و شروع کردم به بسیم بیگ شدن و در واقع تا آن‌جایی که می‌توانستم کارهایی که باید انجام می‌دادم را انجام دادم. درحال بازی به آقای احمدجو هم نگاه می‌کردم که ببینم کی می‌گوید بس است. دیدم این آدم اصلاً به من نگاه نمی‌کند! به جای من به مهمانان نگاه می‌کرد. من گفتم خدایا من دارم برای کی کار می‌کنم؟ چرا نگاه نمی‌کند؟ بعد از تقریباً یک ربع – بیست دقیقه، بالاخره گفت بیا بنشین! خوب است همین را اجرا کن. گفتم شما که ندیدی من چطور کار کردم! من به شما نگاه می‌کردم شما اصلاً به من نگاه نمی‌کردید. گفت نیازی نبود من تو را ببینم. من عکس العمل بیننده‌ها را نگاه می‌کردم تا ببینم چطور برخورد می‌کنند. از عکس العملها معلوم شد که همین خوب است، همین را انجام بده. این یکی از تمرینات اولیه‌ای بود که من و بقیه اعضار گروه انجام می‌دادیم.

**یعنی نقش را کاملاً پخته و آماده جلوی دوربین پردید و چیزی فی‌البداهه نبود؟**

دقیقاً. اما هیچوقت هیچ نقشی در شروع کار، کامل نیست و در حین کار و با گذشت مدتی، کم کم به لحظات تازه‌تر، جدیدتر و نوتری می‌رسیم و به نقش اضافه می‌کنیم. در روزی روزگاری هم اگر یک ماه اول را نگاه کنید، با تصاویر ماه دوم خیلی فرق می‌کند. خیلی چیزها به نسیم اضافه شده است، نگاه‌ها، حرکات دست، راه رفتن و چیزهای دیگر اضافه شده تا آن نسیم بیگ اصلی رسیدیم.

**ظاهراً آقای احمدجو خیلی سخت‌گیر بودند، تا حدی که پلان را که خوب و عالی می‌گرفتند، می‌گفتند حالا یک بار دیگر هم بگیریم اگر بهتر از آنها شد، استفاده کنیم. یعنی می‌خواستند مطمئن شوند که دیگر از این بهتر نمی‌شود؟**

نه. این جوری نبود. البته این اتفاق می‌افتاد ولی نه به این شکل. ما پلان را می‌گرفتیم و وقتی خوب می‌شد دیگر نیازی نبود دوباره بگیریم. اما چندبار اتفاق افتاد که خود ایشان پرسید:

دوست دارید یک بار دیگر تکرار کنیم؟ فکر می‌کنید اگر یک بار دیگر تکرار کنیم، بهتر از این اجرا کنید یا نه، همین خوب بود؟ آن وقت بود که اگر کمی ته دل ما ناطمئن بود، می‌گفتیم اگر یک بار دیگر کار کنیم شاید بهتر باشد. یا نه می‌گفتیم این خوب بود، یعنی دیگر خودمان می‌گفتیم بهتر از این دیگر نمی‌شود.

**پس آقای احمدجو هم سخت‌گیر است و هم نیست؟**

آقای احمدجو یک نفر نیست، دو تا شخصیت دارد، دو تا آدم کاملاً متفاوت است یکی این آدمی هست که کنار من است به عنوان رفیق، یکی هم آن کارگردانی است که می‌خواهد کارش را با بالاترین کیفیت انجام دهد. اینها هیچ جوری شکل هم نیستند. آن کارگردان اخلاق خاصی دارد که گاهی نمی‌شود او را با هزار من حلوا و عسل خورد، اما این رفیق، دوستی است که می‌خواهی او را حلوا حلوا کنی! درست هم همین است، باید این جوری باشد وگرنه کار پیش نمی‌رود. باید این جذبه و مدیریت و سخت‌گیری وجودداشته باشد تا همه درست کار کنند.

**سختی دیگری که در این کار داشته‌اید، تفاوت زیاد در فضا و ساختار کار بوده است که با کار داخل شهر بسیار متفاوت و حتی متناقض است. اینکه یک ماه، بیست روز، بیست و پنج روز به بیابان برود و بدون امکانات اولیه ای که معمولاً در شهر هست، کار کنند، آن هم بیابان‌های اطراف میمه، با کار کردن داخل شهر و آپارتمان زمین تا آسمان فرق می‌کند. هم شما و هم بقیه عوامل، خودتان را چه طور تطبیق دادید؟**

اول همانطور که گفتید این دو فضا اصلاً با هم قابل مقایسه نیستند. آن جا این جوری نیست علاوه بر امکانات کم و آب و هوای خاص آنجا، شما با حیوان سر و کار دارید، اسب، قاطر، سگ و... باید با اینها هماهنگ بشوی تا بتوانی نقش را بازی کنی. بارها شده که از اسب زمین خوردیم. من درست روز اولی که سوار اسب شدم، چون بلد نبودم زمین خوردم! من و محمود[پاک نیت] برای اولین بار می خواستیم سوار اسب بشویم. از بخت ما اسبی را آوردند که اصلاً آرام و قرار نداشت یعنی یکبند روی دست و پا بلند می‌شد. اسب هم باهوش است می‌فهمد که آنکه سوارشده بلد است یانه. همینکه من سوار اسب شدم، شروع کرد به جفتک انداختن! من مرتب داد می زدم که دارم می‌افتم این اسب را نگه دارید ولی مهتر می گفت نه نمی‌افتی تو می‌ترسی می گفتم به خدا نمی‌ترسم من اگر می‌ترسیدم سوار نمی‌شدم... مهتر هم آمد جلو و به جای گرفتن اسب، شلاقش زد

**همانطور که شما روی آن سوار بودید؟!**

من هم سوار بودم بعد یک حرکت است به نام لونج کشی این‌ها را ما بعدها فهمیدیم لونج کشی مال زمانی است که بلد شده باشی نه ابتدا به ساکن وقتی سوار می‌شوی لونج کشی بکنند. اسب در دایره می‌دوید و او هم شلاق می‌زد و من هم روی هوا بودم اصلاً نمی‌دانستم باید چه کار بکنم داد می زدم: دارم می‌افتم... او هم می گفت نه نمی‌افتی، فقط می‌ترسی! یک لحظه اسب روی پا بلند شد، من هم از بالای سر اسب پرتاب شدم و رفتم وسط زمین و آسمان چرخیدیم و بعد از یک ربع پایین افتادم! آنجا از این پاره آجرهای خراب و نیم پخته بود که خیلی کج و کوله است. با کمر روی آن‌ها خوردم و یک پاره آجر در کمرم فرو رفت، نفسم بند آمد اصلاً طوری بود که من گفتم تمام شد. نخاعم قطع شده و فلج شدم. دنده‌هایم به خاطر آن پاره آجر به ریه من فرورفته بود و نفسم بالا نمی‌آمد. دربیمارستان گفتند خدا

را شکر نشکسته ولی دنده به ریه فرو رفته و باید استراحت کند تا خودش بیرون بیاید. حالا من هم درد می کشم و هم نفسم بالا نمی آید. بالاخره هم یک کیسه دارو و آمپول به ما دادند و ما را به خانه فرستادند من اصلاً از زور درد و ناراحتی نمی‌توانستم نفس بکشم اما خدا اهالی میمه را خیر بدهد. فردا صبح، چند نفر از جوان‌های میمه با یک وانت آمدند و مرا به یک روستایی بردند چهل و پنج کیلومتری میمه، به نام کامو، خاکش سرخ سرخ است. من آنقدر مجذوب زیبایی این روستا شده بودم که درد را فراموش کرده بودم. گفتند این‌جا یک آقایی هست که می‌تواند تو را درست کند. آن آقا برای آبیاری سرزمین رفته بود ساعت ده صبح بود، رفتند دنبالش و توضیح داده بودند چه شده. پیام داد تاشما ناهار را نوش جان کنید من کارم تمام می شود و برمی گردم. من باید زمین‌ها را آب بدهم و نمی توانم نوبت آبم را از دست بدهم. این طوری نمی‌شود. وقتی آمد، با ترفندی که بلد بود دنده‌های من را در آورد و نفس من راحت شد بعد به من گفت بلند شو غلت بزن من می‌ترسیدم گفت نه بلند شو ببینم گفتم دوباره بلایی سرم نیاید؟ گفت نه هیچ طوری نمی‌شود غلت زدم... گفت خوب است؟ گفتم بله... گفت تا سه روز من یک دوا هم پشت تو می‌اندازم، بعد از سه روز باز کن برو سوار اسب شو. یادم هست بندگان خدا پارچه نداشتند، همان ملحفه خوابشان را پاره کرد و کمرمرا بست. بعد از سه روز هم خوب خوب شدم. کاری که آن همه دکتر نتوانستند انجام بدهند. بعدتر در مصاحبه ای این جریان را گفتم که به دکترها برخورده بود...

**با این حساب اصلاً از هنرور استفاده نکردید؟**

اصلاً. من در طول فیلمبرداری روزی روزگاری، بدلکار نداشتم. یعنی تقریباً همه بچه‌ها کارهایشان را خودشان انجام می دادند. کار خاصی هم نبود. من معتقدم بازیگر همه کارهایش را خودش انجام بدهد، تا خودش لذت ببرد. خودش از کاری که می‌کند خوشش بیاید والا خیلی جاها هنروران کار انجام می دهند اما به نام فلان هنرپیشه تمام می شود و آن بندگان خدا هیچ دیده نمی شوند. حتی خاطرم هست خانم عُلویکبار از روی الاغ افتادند ولی بازهم با علاقه و قدرت ادامه دادند.

**حالا که صحبت از خانم علو شد، احتمالاً کارهای ایشان را قبلاً دیده بودید حالا چه در سینما چه در تلویزیون یا حتی در رادیو صدای ایشان را شنیده بودید و حالا روزگار در روزی روزگاری شما را آورده بود یک جایی که با هم کار بکنید. درباره حس خودتان و اینکه چه چیزی آن لحظه در ذهن شما می‌گذشت، بفرمایید؟**

قبل از انقلاب ما تئاتر کار می‌کردیم ما را اصلاً به کار سینما راه نمی‌دادند و ما هم نمی‌رفتیم چون بودند آن‌هایی که کار می‌کردند دیگر جایی برای ما نبود. اما شیراز یک جایی بود که گروه‌های مختلف دائماً برای فیلم سازی می‌آمدند. یادم هست داشتند در شیراز فیلمی می‌ساختند که خانم علو هم در آن بازی می‌کرد. من آن موقع تازه از سربازی آمده بودم بیست ساله بودم. از حافظیه شیراز رد می‌شدم دیدم که دارند بازی می‌کنند نگاه کردم دیدم خانم علو هم هست رفتم جلو گفتم خانم اجازه می‌دهید یک عکسی با هم بگیریم؟ گفت بیا جانم بیا بگیریم و یکی از عکاسهایی که در خود حافظیه بودند از ما عکس گرفت. او هم محبت کرد. شاید بیست سال بعد از آن ماجرا من خانم علو را در

روزی روزگاری می‌بینم و با هم همکار می‌شویم و بازی می‌کنیم. من این را به خانم علوگفتم و عکس را به ایشان نشان دادم و از ایشان دعوت کردم به شیراز بیایند. اتفاقاً چندوقت بعد برای دیدن یکی از بستگانشان به نام آقای چهره نگار –که از عکاسان معروف شیراز است –آمدند و رفتیم حافظیه و مثل همان عکس را گرفتیم. البته هم من خیلی فرق کرده بودم و هم ایشان.

**اگر اجازه بدهید به شخصیت‌های نسیم و بسیم که برادر دو قلو بودن، برگردیم. به نظر شما این دو، چه قدر می‌توانند دو بُعد شخصیت یک نفر باشند. قبل از این اشاره کردید که آقای احمدجو موقع کار یک شخص بود و موقع دوستی، یک شخص دیگر. شاید همه آدم‌ها این جوری باشند؟**

به اعتقاد من خود آقای احمدجو بسیم و نسیم است! همین دو تا بُعد را دارد همان جدیت را دارد، همان بهلول واری را هم دارد! به هر حال آدم‌ها اکثراً یک چنین شکلی هستند. حتی چندوجهی هستند.

**فیلمنامه روزی روزگاری از نوعی است که نمی‌شود نویسنده نگاهی به کتابهای سعدی نکرده باشد نگاهی به مثلاً منطق‌الطیر نکرده باشد نگاهی به این آثار قدیمی و پر مغز ما نکرده باشد. آیا آقای احمجو هم این کار را کرده بود و توقع اش از شما چه بد؟**

به نظرم این امری شخصی است. یعنی خود من اگر مطالعه بکنم به نفع خودم است اگر چیزی را بتوانم از جایی پیدا بکنم به نفع خودم است. در این زمینه هرچه دانش خودم را بالا ببرم به نفع خود من است. درباره روزی روزگاری هم باید بگویم که روزی روزگاری یک نوع شعر است. همه آن از ابتدا تا انتها شعرگونه است و خود احمدجو هم یک مجموعه عظیم و بزرگی از شعر دارد. به اعتقاد من او یک قلم منحصربه فرد دارد. نمونه او را کم داریم.

یک کاری هم جدیداً نوشته است که یک گروه جوان دارند می سازند. این کار هم دو تا شخصیت دارد که همان شخصیت‌های حسام و نسیم روزی روزگاری هستند یعنی با همان شکل و شمایل، اما جوان! من هنگام فیلمبرداری رفتم. دیدم همانطور که سی سال پیش بود، همانطور باحوصله و جدی پای کار است. حتی این بار فیلمنامه را باهجه نوشته. همان لهجه هایی که در روزی روزگاری و بعدتر در تفنگ سر، پخته و آماده شده بود. این جور آدم ها با سختی روزگار و با همه چیز روزگار می‌سازند بدون این که دم بزنند این جا من معتقدم آن کسی که متولی این هنر است آن کسی که علاقه‌مند به این آدم‌ها هست باید دورادور رصد کند دانه دانه این آدم‌هایی که هستند مگر قرار است چند سال زندگی بکنند؟ مگر قرار است چه قدر دیگر این‌ها کار بکنند؟ این‌ها را باید مراقبت بکنند از آن‌ها حفظ و حراست بکنند به آن‌ها سر بزنند احوال آن‌ها را بپرسند.

حتی می دانم که برای حوزه هنری فیلمنامه ای نوشته است با موضوع حضرت ابوالفضل (ع). نذری خود او هم بوده است یعنی هیچ پولی بابت نوشتن آن نگرفته است. اما سال‌هاست آنجا مانده و خاک می خورد. این کارها باید ساخته شوند و باید عرضه شوند تا انتقال فرهنگ صورت بگیرد، آموزش انجام شود و عملاً قدر آدمهایی مثل احمدجو دانسته شود.

**روزی روزگاری یک قصه کلی داشت که در واقع قصه آدم شدن مرادبیک بود. ضربه اول را که قلی خان زد با آن قصه ناکامی خودش، بعد از آن نسیم‌بیک ضربه دوم را با تیر زد و رفت و بعدتر هم که خاله سرراهش قرارگرفت و شروع کرد به طی کردن مراحل تربیت و تعلیم. تا آخر برسد به آنجا که آدم بشود و برود به نهضت جنگل بپیوندد. علاوه بر این قصه اصلی، قصه های فرعی کوچک و بزرگی هم هست که در طول داستان اصلی روایت می شوند. مثل قدیم‌ها که حالا یا پای کرسی یا سر مزرعه یا جلوی حوض مسجد، بزرگ‌ترها می‌نشستند برای جوان‌ترها نقل می‌کردند. قصه هایی که علاوه بر انتقال فرهنگ، انتقال اخلاق، انتقال رسوم و سنت‌ها، وجه سرگرمی را نیز دارد. روزی روزگاری برای شما –چه در کار و چه در زندگی شخصی تان –این قصه گویی را دارد؟**

احمدجو همیشه قصه می‌گوید همه کارهای او تمام قصه است. خدا پدر و مادر او را رحمت کند. الان شما به یک جوان بیست ساله امروز بگو یک قصه بگوید. اگر توانست برای تو قصه بگوید! اصلاً بلد نیست قصه بگوید. مثل همان سکانس که مراد جلوی حسام می‌ایستد و می پرسد تو بلدی رخت‌های خود را بشوری؟ بلدی خار بکنی؟ او هم می‌گوید نه نه نه... اینها همان مهارتهایی است که قصه به بچه‌ها می‌داد. قدیم‌ها قصه خیلی بچه‌ها را تربیت می‌کرد بچه‌ها را می‌ساخت تا بزرگ می‌شدند و وارد زندگی می‌شدند رویا پردازی آن‌ها تخیلات آن‌ها همه این‌ها را تقویت می‌کرد و پرورش می‌داد و آن‌ها را وادار می‌کرد که دنبال جای بهتر، کار بهتر و زندگی بهتر بروند.

حتی می توانم بگویم به فرزندان ما هدف می‌داد. قصه‌های احمدجو هم همین کارکرد را دارند. ضمن این که در قصه‌های احمدجو ما ظرایفی می‌بینیم که ضرب‌المثل‌های فراموش شده ما هستند. احمدجو این ضرب المثل ها و متل‌ها را با حکمت و روایت ساخته شدنشان به مخاطب نشان می دهد.

مثل آنکه آن دزد و راهزن هم حرمت نمک را نگه داشته و می‌فهمد که باید نگه دارد. این‌ها چیزهایی است که ما یادمان رفته است. نسلمان یادش رفته و نمی‌داند حرمت‌ها چه شدند و کجا رفتند؟ همین فراموشی هم باعث خیلی اتفاقات و کجروی‌ها شده است.

**بعنوان آخرین سوال، نظرتان درباره جشنواره مردمی فیلم عمار چیست؟**

کار خوبی است. هرجا که خود مردم پا پیش می‌گذارند، موفق‌ترهستند، می‌دانی؟ مردم مثل بسیجی‌ها هستند. منتظر این بند و آن بند و این ماده و آن لایحه و فلان نمی‌مانند. اگر کسانی که می‌توانند در این کارها مردم را حمایت کنند و از این حرکتها پشتیبانی کنند، موفقیت صدچندان دارند.

نگاهی به موسیقی سریال روزی روزگاری

# موسیقی حکمت قبیله

محسن صفایی فرد
پژوهشگر موسیقی انقلاب

اولـین تاثیـر انقلاب بر موسـیقی، قدرت بلامنازع و تعالی موسـیقی سـنتی و ایـرانی و حـذف موسـیقی پـاپ بود. موسـیقی پاپ ممنـوع شـد و این فقط ارگ و ملودیـکا بود که در گروه های سـرود دانـش آموزی به کار گرفته میشد.

سازشـناسی دهه اول انقلاب در انحصار نوازندگان و موسـیقی دانان سنتی بـود و این میان سـونوریته برخی سـازها به مضامین خـاصی پیوند خورده بـود. صـدای تار بیشـتر در خدمت سـرودهای حمـاسی بود و صدای سـه تـار و تنبور بیشـتر به اشـعار عرفـانی و معنوی گـره می خورد. آثـار لطفی و علیـزاده در مجموعـه چـاووش خصوصا بیانگر اقتـدار تار در گـروه نوازی های حماسی اسـت و آتش در نیسـتان جلال ذوالفنون نماینده بهره ای که موسـیقی عرفانی از سـه تار می برد.

در این سـالهای اسـتیلای موسـیقی سـنتی، چالـشی در موسـیقی فیلم نیز میـان برخی اسـاتید پیش آمد. عـلی حاتمی که در انتخاب موسـیقی برای فیلمهایش سـختگیری خاص خودش را داشـت در «حاجی واشنگتن» به سـراغ محمدرضا لطفی رفت و او نیز نمونه ای از موسـیقی سنتی برای فیلمی با آن صحنه های سـنتی-مدرن سـاخت که چندان مقبول نیفتاد. در پی این اتفاقات، سـوال اسـاسی این بود که آیا موسـیقی سـنتی برای همراهی فیلم شایستگی دارد یا خیر؟

فارغ از پاسـخ تئوریک و علمی شاید بتوان موسیقی سریال دلشدگان را به عنوان تنها موسـیقی فیلم بـاقی مانده در حافظه علاقمندان موسـیقی در این دوره یافـت و چنـان چیـزی در ایـن دوره دیگر نتوان دید. هرچند موسـیقی فیلم های غیرسـنتی و عمدتا با سـاختار ارکسـترال کلاسـیک غربی در آثـاری چـون «سـربداران» و «ترن» و... آثار شـاخصی هسـتند و ماندگار شده اند.

موسـیقی سـریال روزی روزگاری در سـالهای آغازین دهـه هفتاد با چنین عقبـه ای زاده شـد. فخرالدینی که قبلا تجربه سـربداران را در یک فضای سمفونیـک بـه خـوبی ارائـه داده بـود، حـالا تنبـور را بـر صدر تیتـراژ یک سـریال نشـانده بود که باید راوی سـنت حمـاسی ایلات و عشـایر ایرانی مـی شـد! تنبور و حماسـه و فیلم سـه ضلع ظاهـرا ناهماهنگـی بودند که اینجا همنشـین هم و خاطره موسـیقی دوران خود و پس از آن شدند. بررسی ابعـاد این همنشـینی می توانـد به عنوان یـک کارگاه درس آموز توسـط کارگردان و آهنگسـاز این سریال به علاقمندان کشف علت جاودانگی آثار هنری کمـک نماید.

پیونـد موسـیقی سـنتی و صدادهی ارکسـتر و سـاز ایرانی با فضـای بیابان و صحـرا و زندگـی ایلی و روسـتایی اولـین هارمونی و هماهنگـی موزیک و تصویـر اسـت. طبعا بخشی از مناقشـات ایرانی در باب موسـیقی سـنتی روی فیلم از این طریق حل شـد. موقعیت سـنتی فیلم، موسـیقی سنتی می طلبید. اما این همه ماجرا نیسـت. علت محوریت سـاز تنبور با آن پیشـینه

عرفانی خانقاهی اش در موسیقی ایرانی چه می توانست باشد؟

روزی روزگاری، بربستر قصه راهزنی صحرایی به نام مرادبیک می گذرد. حکایت «کوچ کاروان»، «صحرا» و «راهزن» سرشار از حکمت و عبرت است که ادبیات فارسی را از آن خود کرده است. ما امروزی ها تمام ادراکمان از این سه مقوله را مرهون ادبیات حکمی و عرفانی فارسی هستیم. دیالوگهای سریال که بعضا خود نوعی گزین گویه و جمله قصار تلقی تواند شد، بار انتقال این زندگی حکمت آمیز را به دوش می کشند. این زندگی و زبان حکمی در سریال، استفاده از تنبور را توجیه می کند. اما جالب اینجاست که حکمت ایلی و صحراگرد، حکمتِ ستیز است نه پرهیز. از این رو جملات ملودی روزی روزگاری به اصطلاح اهل فن استکاتو یا مقطع و و بدون پرش نتی است. در واقع ملودی محکم و قاطع، مابه ازای قاطعیت و ستیهندگی زندگی صحرایی و انتخاب ساز تنبور مابه ازای حکمت و پند روزگار که طبیعت صحرا به اهلش می آموزد.

این که موسیقی روزی روزگاری یکی از جاودانه های موسیقی فیلم در تلویزیون پس از انقلاب و در کارنامه کاری استاد فخرالدینی است یک روی داستان است. روی دیگرزمینه های خلق این موسیقی یگانه است که در سطور بالا اشارتی به آن شد اما برآن باید افزود که این موسیقی منحصربفرد خود به تمامه مدیون انحصاری بودن سوژه خود است.

متاسفانه یا خوشبختانه روزی روزگاری هیچ گاه نه قبل و نه بعد از خود پیشرو و پیروی نداشت و انگار احمدجو به تنهایی کاشف فروتن حکمت قبیلگی ما در روزی روزگاری شده است. روایت قصه های ناگفته و ناشنفته مردم اگرچه دشوار ساخته می شوند اما سرشار از ابتکار و بداعتی هستند که علی رغم ساده سازی های مدیریتی در رسانه سالهای اخیرهیچ گاه رنگ تکرار و جریان سازی به خود ندیدند. همین دشواری خلاقانه احمدجو و گروهش باعث شده است کار او و دوستانش از دسترس تکرار و کلیشه سازی دور بماند و شاید به خاطره ای نوستالژیک تبدیل شود. اما اگرکمی به تحلیل موفقیت این اثرتوجه کنیم به سادگی می توانیم دریابیم که حکایتها و ماجراهای جذابی در سینه این مردم و تاریخ آنان است. به سینمای امروز ایران باید روزی روزگاری را نشان داد تا ببینند دست کم برای جوشش ابداع و خلاقیت هم که شده است گاهی مردم بد نیستند!

## روستا در روزی روزگاری

# پناهگاه

مهدی پیرهادی
طنزپرداز

تصوری که از روستا وجود دارد خیلی با تصوری که عده ای از ساکنین آن دارند متفاوت است. برای بیشترمردم روستا یعنی جایی خوش آب و هوا و مردمی که در آن زندگی می کنند، یعنی آدم هایی بی احساس که انگار فقط خوب بلدند سیب و زردآلو پرورش دهند و چیزی از زندگی نمی دانند. این ها اغراق نیست؛ بنده بارها و بارها، هرچند سن و سال کمی داشتم، اما این نگاه را دیده و درک کرده ام. به خاطررودخانه ای که در دل روستا داشتیم، آدم های زیادی مسیرشان را به سمت ما کج می کردند. کسانی که در برخورد با بچه های روستا در بهترین حالت کیکی تعارف کرده و کلی درباره ی سرو وضع خاکی شان پچ پچ می کردند. با مرام هایشان هم منت می گذاشتند و برای بزرگترها دستی تکان می دادند. نمی توان گفت دلیل این نوع نگاه و این فاصله ی زیاد دقیقاً چه چیزی است، اما قطعاً رسانه، یکی از مقصرین است. مقصرایجاد نگاهی نامحترمانه به روستا و روستایی. بی احترامی، یعنی نبود امکانات در روستا را معادل بدویت بدانیم؛ یعنی فقرمالی احتمالی را معادل عقب افتادگی بدانیم؛ یعنی تفاوت فرهنگی را معادل بی فرهنگی بدانیم. رسانه به راحتی می تواند این نگاه را درست کند؛ اما اگربگوییم سال هاست که روستایی و سبک زندگی اش را سانسور می کند، بی انصافی نکرده ایم.

با این که "روزی روزگاری" در دورانی ساخته شد که خیلی -لااقل نه به اندازه ی امروز- بحث سنت و مدرنیته در کشور ما جان نگرفته بود، اما به خوبی مسلک روستا و مردمان اش را برجسته کرد. احمدجو در سینما و تلویزیونی که دیگرفیلم سازان طراوت و زیبایی را در شهر و زندگی شهری می دیدند به سراغ روستا رفت. البته هنوز هم رویه ی فیلم سازان تغییرخاصی نکرده است. درست است که گاهی به روستا سری می زنند اما بیشتر، جاذبه های بصری روستا و ساختن تصویرشاعرانه برای نسل امروزآن ها را به آن جا می کشاند. برای بعضی از آن ها حضور گاو، گوسفند، دار و درخت، صدای زنگوله، نان روستایی، یا چشمه ی آب، شرط لازم و کافی برای انتخاب روستا است و البته بعضی هم می روند و کادری از دستان پینه بسته و خانه های خشت و گلی می گیرند. اما احمدجو سال ها قبل جور دیگری روستا و مردمان اش را دید و جور دیگری به دل مخاطب چنگ انداخت. او جلوبردن و جذاب شدن فیلم اش را به عهده ی همین مردم گذاشت که البته نتیجه اش را هم دیدیم. آدم هایی که اصلاً عجیب و غریب نبودند، همان هایی بودند که هستند و خواهند بود؛ مردمی با فرهنگ، مبادی آداب، حرمت شناس و حریم نگه دار، شاد و بانشاط و...

احمدجو با حوادثی که سرراه این مردمان می گذاشت، هم فیلم را به خوبی جلو می برد و هم مخاطب را به آن ها نزدیک و نزدیک تر می کرد. آن قدر نزدیک که مزه ی آن اصالت و پاکی، زیر زبانمان می آمد. حوادثی مثل لخت کردن کاروانی که حتی گیوه هم از پای شان درمی آورند، اما آن ها پیرمرد درمانده ای که در بین شان است را با پای برهنه روی دست می گیرند و از روی خارها به روستا می رسانند؛ یا چوپانی که پسرعشق آوازش را ملامت می کند، اما آرزوهایی برایش دارد؛ یا خاله لیلایی که روی توجه به نیازهای یک چهارپا اصرار می ورزد و... وقتی هم که مخاطب به اندازه ی کافی روستاییان و مسلک شان را می شناسد، راه زنی به نام مرادبیگ را می آورد وسط آن ها، می آورد تا زندگی کردن بیاموزد. مرادبیگی که دست آخریکی از آن ها می شود. احمدجو گویی روزی روزگاری را برای خراب کردن آن تصاویرشاعرانه، پوچ و غیرمحترمانه ساخت؛ تصاویری که باعث شده اند در برخوردمان با روستاییان، نتوانیم به درستی ارتباط برقرار کنیم و فاصله را بیشترکنیم. کم کردن این فاصله "روزی روزگاری"های زیادی را می طلبد.

گفتگو با «حمیدرضا پگاه» بازیگر سریال «تفنگ سرپر»

# گفت مثل «غیبیش» بزن!

**«حمیدرضا پگاه» با تفنگ سرپر شناخته شد. هرچند قبل‌اش چند کار تلویزیونی انجام داده بود، اما آن چیزی که اسم او را سرزبان‌ها انداخت، بازی در نقش «غیبیش» تفنگ سرپر بود. در روزهایی که پگاه در کار جدیدی مشغول بود و به سختی می‌توانست برای مصاحبه وقت خالی کند، بعد از چندین بار تماس و... قرار گذاشتیم تا درباره‌ی تفنگ سرپر، غیبیش و امرالله احمدجو حرف بزنیم. این‌که او در این سرشلوغی برای مصاحبه وقت خالی کرد به تنهایی نشان می‌داد که هنوز شیرینی کار با احمدجو زیر زبان‌اش است. وقتی آمد برای مصاحبه جوری با شور و حرارت و ذوق حرف می‌زد که دیگر مطمئن شدیم.**

**از آشنایی‌تان با آقای احمدجو شروع کنیم. این‌که چه‌طور به تفنگ سرپر پیوستید؟**

من با آقای شاه‌حاتمی آشنا بودم. یک سریال برای ایشان بازی کرده بودم. آن روزها هم می‌خواستم یک فیلم کوتاه بسازم و دوست داشتم ایشان مشاور من باشند. یک روز گفتند بیا دفترما یک کاری داریم... رفتم آن‌جا، یک کلاه نمدی سرمن گذاشتند و یک تستی از من گرفتند.

**خود آقای احمدجو بودند؟**

نه خودشان نبودند. دستیاران‌شان از من یک فیلمی گرفتند و گفتند دو تا جمله این‌جوری بگو، بعد هم که چند روز بعد زنگ زدند که بیا تست گریم. رفتم تست گریم و آقای اسکندری تست گریم زدند. بعد هم فیلم‌نامه را به من دادند و دیگر انتخاب شدیم.

**آقای احمدجو را می‌شناختید قبل از آن؟**

بله به واسطه روزی روزگاری.

**اولین باری که فیلم‌نامه را خواندید، به نظرتان چه‌طور آمد؟**

فیلم‌نامه به قول معروف ریزبافت بود. فیلم‌نامه‌های آقای احمدجو، خواندنش خیلی راحت نیست. یعنی خیلی جذاب است ولی خیلی باید به جزئیات توجه کنی بخوانی. من یک شبه خواندم بیست صفحه فیلمنامه را. اولاً به خاطر ذوق خیلی زیادم، بعد هم به خاطر جذابیت خود فیلم‌نامه. یعنی هردو این‌ها کنار هم باعث شد که من یک شبه فیلم‌نامه را بخوانم. بعد این‌که هی می‌رفتم جلو می‌دیدم نقش اصلی کار است خب دیگر کلی ذوق‌زده می‌شدم!

**آن سال‌ها هم سال‌های اول فعالیت‌تان بود.**

بله پنج، شش سال بود داشتم بازیگری می‌کردم.

**قبلش سه تا سریال فکر کنم کار کرده بودید.**

بیشتر؛ سه، چهار تا سریال و کارهای تلویزیونی کار کرده بودم. بعد تا این‌که تفنگ سرپر قسمتم شد.

**ولی فکر کنم چیزی که شما را با آن شناختند، تفنگ سرپر بود.**

بله، کارهای آقای احمدجو را هرکسی بازی کند مخصوصاً نقش اصلی‌اش حتماً دیده می‌شود و شناخته می‌شود. یعنی اصلاً کار دیده می‌شود به واسطه اسم ایشان و کیفیت کارشان.

**گفتید بیست قسمت از فیلم‌نامه را خواندید. بقیه‌اش نوشته نشده بود یا شما نخواندید؟ فکر کنم چهل و پنج قسمت بود سریال، درسته؟**

نه. فیلم‌نامه‌ی اولیه بیست قسمت بود کلاً. در پخش، بله بیشتر شد. دقیقاً یادم نیست چند قسمت شد. ولی در پخش بیشتر شد و همین هم به کار ضربه زد.

**مشخصا چه چیزی در فیلم‌نامه بود که شما را این‌قدر جذب کرد؟**

یک بخش‌اش روایت است که خب خیلی روایت جذابی دارد. شخصیت‌هایی که بودند یکی از یکی دوست‌داشتنی‌تر و دل‌نشین‌تر و باورپذیرترند به نظرم. با این‌که یک وقت خیلی شخصیت‌های خاصی هستند. مثلاً ما یک «موش» داشتیم در تفنگ سرپر که آقای فیلی بازی می‌کردند. این شخصیت اصلاً دیالوگ نمی‌گفت، فقط یک نه می‌گفت. ولی در روند قصه، به نوعی هم می‌شود گفت راوی قصه ما می‌شد. خب وقتی چنین شخصیتی را می‌بینی بعد جذاب می‌شود برای تو، که این کیست، قرار است به کجا برسد، رفتارش چرا این‌طوری است. یا یک «کولیباد»ی داشتیم که خدا رحمت‌شان کند آقای مسروری بازی می‌کرد اصلاً یک زبان خاص خودش را داشت. می‌دانید؛ بعد اصلاً به نظرم دیالوگ‌نویسی آقای احمدجو که حالا من در آن حد نیستم بخواهم خیلی در مورد ادبیات قضاوت کنم یا نظر بدهم ولی به نظرم اگر نگوییم ادیب‌ترین کارگردان، یکی از کارگردانان ادیب ماست که خیلی فوق‌العاده می‌نویسند. قلم‌شان فوق‌العاده است و قصه‌ها را خیلی خیلی جذاب تعریف می‌کنند. آدم‌هایشان خیلی دل‌نشین هستند و خیلی باورپذیرند، با این‌که خیلی خاص‌اند خیلی باورشان می‌کنید، خیلی دوست‌شان دارید، حالا من مثال بزنم، از تفنگ سرپر خیلی سال گذشته. یک مرد انگلیسی داشتیم که فوق‌العاده بود، فارسی را با لهجه اصفهانی حرف می‌زد خب این‌ها شخصیت‌های خیلی خاصی هستند. ولی ما باورشان می‌کنیم. یعنی انگار ما نمونه‌اش را دوروبر خودمان خیلی می‌بینیم. می‌دانید ویژگی‌های انسانی در آن‌ها بروز دارد. شکل واقعی‌اش و ملموسش.

**برای بازی کردن این شخصیت‌ها، و همان باورپذیر بودنی که شما گفتید، آقای احمدجو چه‌طور بازیگران را راهنمایی می‌کردند؟ مثلا درباره‌ی لهجه یا مثلا بیان دیالوگ‌ها و...**

من لهجه‌ی خاصی نداشتم. ولی چیزی که خیلی اهمیت داشت بحث ریتم گفتن دیالوگ‌ها بود. اصلاً به نظرم در کار آقای احمدجو این‌که شما ریتم مناسبی را انتخاب کنی برای گفتن دیالوگ خیلی مهم است. چون خیلی فکرشده و جزء به جزء نوشته شده کلمات. یعنی شاید بگوییم جزء معدود کارهایی بود که اصلاً نمی‌شد هیچ کلمه‌ای را جابه‌جا کرد موقع دیالوگ گفتن. ما در کارهای روز که بازی می‌کنیم خب یک وقت‌هایی احساس می‌کنیم یک کلمه‌ای نمی‌چرخد، یک جمله‌ای یک جور خاصی است، جابجا می‌کنیم، جمله بلند می‌شود، کوتاه می‌شود، ولی این‌جا اصلاً نمی‌شد واقعاً یک کلمه‌اش را جابه‌جا کرد. یعنی می‌خواهم بگویم انقدر فکرشده و درست نوشته شده بود انگار شعر است. یک آهنگ خاص خودش را داشت که حتماً باید آن را می‌شناختی و رعایت می‌کردی و آن وقت اتفاقاً خیلی کار راحت‌تر می‌شد. آقای احمدجو خیلی تأکید داشتند که شما آهنگ جمله‌ها را حفظ کنی، رعایت کنی و

این‌که بتوانی درست ادا کنی؛ این خیلی برای من جذاب بود. وقتی درست می‌گفتی می‌فهمیدی تازه دارد چه اتفاقی برای این شخصیت می‌افتد.

**این ریزه‌کاری‌ها طبیعتاً باید کار را سخت کند دیگر؟ هم سخت و هم زمان‌بر.**

بله. البته باورتان نمی‌شود حالا این‌ها شاید یک ذره اغراق به نظر بیاید ولی به خدا این‌قدر راحت بود! یعنی این‌قدر دل‌نشین است که شما سختی‌ها را کمتر متوجه می‌شوید. در بخش فیلم‌نامه عرض می‌کنم خدمت‌تان. حالا به لحاظ فیزیکی بله یک کار تاریخی است و در یک فضای باز است. نود و نه درصدش در فضای باز است و اسب است و این‌ها به هرحال به لحاظ فیزیکی کار سختی بود. ولی این بخش‌هایی که با فیلم‌نامه درگیر می‌شدی؛ با تفکر آقای احمدجو، این‌ها اصلاً این‌قدر دل‌نشین بود که واقعاً سختی‌ها به نظر نمی‌آمد. چون می‌توانم بگویم که شاید از سربازی برای من به لحاظ شرایط فیزیکی سخت‌تر بود. نزدیک دو سال در یک روستا زندگی می‌کردیم که حداقل امکانات بود. مثلاً خیلی ساده می‌گویم حمام نداشتیم. ساده‌ترین چیزش این بود و این‌که شما فکر کن هر روز داری می‌روی مثلاً کار فیزیکی می‌کنی دیگر. من هم اصلاً نقشم مهتر اسب بود. با اسب سروکار داری یک‌سره و حالا حمام هم نیست!

**چه‌کار می‌کردید؟ حموم عمومی بود؟**

بله می‌رفتیم حمام عمومی بیرون. با این شرایط می‌گویم از سربازی من خیلی سخت‌تر بود به لحاظ فیزیکی. ولی خیلی دل‌نشین بود یعنی هم به لحاظ تاریخ خیلی برای من جذاب بود. هم این‌که یک نقش اصلی کنار بزرگ‌های بازیگری بود. و این یک شانس خیلی بزرگ است که در یک بخشی شما با یک متنی، با یک آدم‌هایی آشنا می‌شوی، با یک کیفیتی از کار درگیر می‌شوی که اصلاً همیشه آرزویت بوده.

**این بزرگانی را که شما به آن‌ها اشاره می‌کنید آقای احمدجو چطور مدیریت می‌کرد؟ این تیم حرفه‌ای و کاربلد را.**

وقتی شما کارگردان‌ات خیلی درجه یک است و متن‌ات هم همین‌طور، خب ما بازیگرها هم آرزوی‌مان این است که کار خوب بکنیم دیگر. تعارف که نداریم. چون به‌هرحال خیلی کم پیش می‌آید چنین چیزی. وقتی چنین اتفاق پیش آمد همه با سر می‌آیند و اصلاً خیلی به بخش‌های دیگرش فکر نمی‌کنند، خیلی به سختی‌های دیگرش فکر نمی‌کنند و همه توان‌اش را می‌گذارد پای کار. یک‌بار در پشت‌صحنه یک اتفاق خیلی جالبی افتاد. آقای شکیبایی خب آن موقع یک مقدار شرایط فیزیکی‌شان خیلی مناسب نبود خیلی سخت‌شان بود و این‌ها، بعد از این‌که یک صحنه‌ای را بازی کردند از خودشان ناراحت بودند بابت شرایط فیزیکی‌شان. بابت این ناراحت بود که احساس می‌کرد شاید آن لحظه نتوانسته حق مطلب ادا شود و خیلی منقلب شده بودند. ولی وسط جمله‌هایشان هی همین‌جوری می‌گفت این احمدجو فیلسوف است، امرالله فیلسوف است.

**قصه‌ی «تفنگ سرپر» یا «روزی روزگاری» را اگر روی کاغذ بخواهی در چند جمله تعریف کنی به نظر خیلی شعاری می‌آید. اما وقتی ساخته می‌شود و جزئیات کار که به قول شما ریزبافت هم هست، از آب در می‌آید می‌بینیم که اصلا شعاری نشد. کاملا واقعی و باورپذیر می‌شود.**

به نظر من یکی از دلایل اساسی این قضیه طنز ظریفی است که در همه کارهای آقای احمدجو هست. یعنی آن طنز باعث می‌شود که شما خیلی راحت‌تر با قصه ارتباط برقرار کنی، خیلی آدم‌ها را دوست داشته باشی. مثلا یکی ازجدی‌ترین آدم‌های تفنگ سرپر یک فرمانده روس بود که آقای اویسی بازی میکرد. اگر اشتباه نکنم آن موقع هنوز آقای اویسی کار طنزبازی نکرده بود. تا قبل از آن فقط کارهای جدی بود. آن‌جا اصلاً یک رگه‌هایی از این طنز در کارشان بود که باعث شده بود به لحاظ شخصیتی این‌قدر این جذاب، این‌قدر دوست‌داشتنی باشد که خدا می‌داند. می‌دانید این خیلی مهم است برای این‌که به قول شما شعاری نشود.

**چه‌قدر طول کشید کلاً کار؟**

اگر اشتباه نکنم نزدیک بیست ماه.

**بیست ماه. مداوم دیگر؟ یعنی شما از اول تا آخرش بودید؟**

مدام که می‌شود هجده، نوزده ماه. یک‌بار کار کردیم رفتیم هفت، هشت ماه بعدش آمدیم یک ماهی، یک ماه و خرده‌ای دوباره کار کردیم.

**بیست ماه واقعاً زیاد است.**

بله، میگویم باورتان نمی‌شود دیگر. مثلاً یک دوره‌ای آن اواخر دوره اول که هجده، نوزده ماه بود، گفتند که دیگر می‌مانیم که تمام شود. مثلاً شصت، هفتاد روز ماندیم تمام نشد رفتیم دوباره آمدیم چهل، پنجاه روز دوباره ماندیم تا این‌که آن بخش تمام شد. من همیشه به شوخی به کسانی که این‌جا سرکار هستند، الآن سرکاریم، در شهر داریم کار می‌کنیم و گله دارند که سخت است و خسته شدیم، گرم است، سرد است، می‌گویم ما آن‌جا کار می‌کردیم بزرگ‌ترین تفریح‌مان این بود که مثلاً برویم لب جاده تریلی ببینیم! هیچ تفریح خاص دیگری نداشتیم واقعاً.

**جدی؟**

بله، واقعاً هیچی نداشتیم. یک تلویزیون داشتیم مثلاً در سالن خوابگاه که آنجا بخواهیم تلویزیون ببینیم و همین. آن موقع‌ها موبایل هم فقط برای ارتباط بود آن هم هرکسی نداشت و دو تا موبایل کلاً در پروژه بود.

**بعد خود همین بیست ماه چه‌طور؟ مثلاً چند روز سرکار بودید؟**

**معمولاً این‌جوری بود که ما ماهی چهار، پنج روز آف داشتیم. تازه من پانزده، بیست روز زودتر رفتم چون باید سوارکاری یاد می‌گرفتم.**

**این وضعیت، یعنی ۲۰ ماه در صحرا و روستا بودن بدون این امکانات، تاثیری روی خود شما داشت؟**

قبلاً که ما مسافرت می‌رفتم همیشه می‌گفتیم این جاده‌هایی که این‌طرف، آن‌طرف همه‌اش بیابان است و دشت است و این‌ها، چه جذابیتی دارد؟ فکر می‌کردم بیشتر جنگل جذاب است. واقعاً با این کار من به جذابیت‌های صحرا و بیابان پی بردم. اصلاً در تعریف نمی‌گنجد، نمی‌شود هیچ جوری. من نمی‌توانم برای آن جمله خاصی پیدا کنم، حداقل شخصاً. ولی می‌گویم که چه‌قدر می‌تواند یک جایی که تو فقط یک‌سری بوته در آن می‌بینی، سطح صاف است، حالا یک‌سری پستی و بلندی‌های کوچکی دارد چقدر می‌تواند طبیعت‌اش جذاب باشد، چه‌قدر می‌تواند دل‌نشین باشد. و این به واسطه‌ی حضور کسی است که آن صحرا را می‌شناسد در مورد آن‌ها می‌نویسد و دل‌نشین هم می‌نویسد آقای احمدجو.

**خیلی‌های دیگر هم ممکن است سراغ صحرا و بیابان رفته باشند برای فیلم‌سازی، اما گاهی آدم حس می‌کند که آن‌ها در پرداخت‌شان به صحرا نگاه فرمالیستی دارند. یعنی کارشان یک مقدار فرمالیستی شده است.**

بله، ولی نوع پرداخت آقای احمدجو به صحرا اصلاً آزاردهنده نیست و توی ذوق نمی‌زند. چون در کارهای فرمالیستی به‌هرحال ارتباط برقرار کردن یک‌ذره برای عامه‌ی مردم سخت می‌شود. اما کارهای آقای احمدجو این‌طور نیست. چون خودش اهل صحراست. با صحرا عجین است. آن را می‌شناسد. باز این هم تبحر قلم‌شان است که یک جوری نوشته شده که عامه مردم راحت ارتباط برقرار می‌کنند، آن فرم برای آن‌ها آزاردهنده نیست و این‌قدر در خدمت قصه است.

**مثلاً آن شخصیتی که گفتید مموش که فقط می‌گویید نه، این را از دور که نگاه کنی می‌گویی اصلاً یک چیز نمادین شاید گذاشته شده. ولی این در کار که می‌آید خیلی نقش پررنگی پیدا می‌کند در روایت و چقدر با همین نه گفتن صرف، کمک می‌کند به پیش‌برد قصه.**

دقیقاً. مثل همان که من عرض کردم ریزبافت مثل قالی است که شما شاید به تنهایی وقتی نزدیک شوی یکی از گره‌ها را ببینی، یکی از رنگ‌ها را ببینی خیلی مفهوم پیدا نمی‌کند. ولی وقتی یک ذره دور می‌شوی حالا می‌فهمی که آن رنگ در آن نقطه از قالی چه جایگاهی دارد و چقدر به این هارمونی و مجموعه شکل کمک کرده است، به دل‌نشینی‌اش. در کارهای آقای احمدجو همین‌جور است این‌قدر جزئیات داخل‌اش هست شما وقتی نزدیک هستی شاید زیاد متوجه نشوی وقتی مجموعه کار را می‌بینی می‌فهمی که دارد چه اتفاقی می‌افتد.

**حالا شما چون درواقع کارهای ابتدایی‌تان بود مثلاً نکته خاصی ایشان بگویند، مثلاً راهنمایی خاصی، یک بازی گرفتن خاصی، یک چیزی که فکر کنید گفتند و بعد دیگر به کار شما آمد در کار بازیگری. چنین چیزی بود؟**

ویژگی بزرگ‌شان این است که مستقیم شما را در مورد شخصیت راهنمایی نمی‌کنند که بگویند این‌جوری بازی کن. ولی کدهایی به شما می‌دهند با توجه به شخصیتی که حالا شناخت‌اش را از خود فیلم‌نامه و راهنمایی ایشان به‌دست آوردی؛ آن وقت درست‌ترین رفتار را انجام می‌دهی. مثلاً این را هیچ‌وقت یادم نمی‌رود که یک‌جایی من باید به سینه‌ی آدم مقابلم می‌زدم حالا رسید به آن‌جا و زدم و کات دادند گفتند نه. آن شخصیتی که بازی می‌کردم «غیبیش» بود. گفت غیبیشی بزن! می‌دانید این غیبیشی بزن برای من کافی بود که آقا غیبیش کیست، می‌دانی چه پس‌زمینه‌ای دارد، چه شخصیتی است، الان کجاست، حالا باید چه رفتاری بروز بدهد. آن‌وقت آن اتفاق درست می‌افتاد. خیلی کدهای درستی می‌دهند.

**دست شما درد نکند، ممنون. اگر خاطره‌ای، نکته خاصی هست بفرمایید.**

یک جمله خیلی معروف آقای احمدجو داشتند که خیلی همیشه یادم می‌آید و آن این‌که اگر کسی یک وقت کارش را درست انجام نمی‌داد می‌گفت ترسیدی به یک دردی خورده باشی؟!

# #شاه_سکانس

## ادای دینی جمع و جور به بهترین سکانس روزی روزگاری

اگر نگوییم بهترین سکانس، قطعا یکی از بهترین سکانسهای روزی روزگاری، سکانس مرگ قلی‌خان است. این را از تکثر اشاره نویسندگان مطالب مختلف در همین ویژه نامه به آن سکانس می‌توانید متوجه شوید. حتی خود امرالله احمدجو هم یکبار در یکی از مصاحبه‌هایش گفته بود: «روزی روزگاری بلافاصله در اولین پخش خیلی برای تماشاچی نامطلوب بود. جوری که مایه عذاب بود و هرهفته تلفن‌هایی که میشد همگی حرف های تلخ بود. اما بعد از مرگ خالو شعبان دیگر سریال میخ خود را کوبید و مردم شیفته آن شدند.» و خالو شعبان همان قلی خان است، قبل از آنکه خودش را لو بدهد و همه بفهمند این پیرمرد که حالا بلد قافله‌ها شده است، همان قلی خان، راهزن معروف دوران جوانی است.

این سکانس بقدری معروف و تاثیرگذار است که گفتیم شاید بد نباشد در حد چند صفحه بصورت اختصاصی به آن بپردازیم. فیلمنامه این سکانس را میتوانید در ادامه بخوانید و حتی با اسکن کردن کد RQ زیر، تماشایش کنید. و بعد یادداشتها و برداشتهای آزاد نویسندگان را درباره آن بخوانید. هرچند همانطور که گفته شد، در جای جای مجله باز هم اشاراتی به این سکانس خواهید دید.

# فیلمنامه سکانسی که قلی خان داستانش را برای مرادبیگ بازگو می کند

قلی خـان روی تختـه سـنگی نشسـته و چپق می کشـد. مرادبیگ بـه او ملحق می شـود.
**قلی‌خـان:** دوسـتت رفـت؟... **(چپـق مـی کشـد وادامـه مـی دهد)** ...دوسـت خـوبی بود؟
**مرادبیگ:** دستت چه شده؟
قلی خان صورتش را به چپق اش تکیه داده.
**قلی‌خـان:** توجـواب منودادی که مـن جواب تورو بدم؟... شـنفتم باهم اختلافتون شـد... سـرِچی با هم دعـوا کردین؟
**مرادبیگ:** کی گفت؟
**قلی‌خـان:** نمـی دونم... اون پیرمـرده... رفیقـت. اسمـش چیـه؟... صفره...
**مرادبیگ:** صفربیگ بیجا کرد. غلط کرد که گفت.
قلی خان با دست اشاره می کند که مرادبیگ کنارش بنشیند.
**قلی‌خان:** بشین پهلو من... می خوام باهات حرف بزنم
**مرادبیـگ:** ببـین پیرمـرد، مـن اگـه می خواسـتم نصیحت بشـنُفم پدربزرگـم هنـوز زنـدس؛ مـی موندم پیـش اون!
قلی خـان پوزخنـد مـی زنـد و سـرش را بـه سـمت مرادبیـگ بـرمی گرداند.
**قلی‌خـان:** یعـنی تواینقـدر صاف و سـاده ای که... **(لحظـه ای تامل مـی کنـد)** ...من و بابـا بزرگتوقد هـم می بینی؟
**مرادبیـگ:** مگه توکی هسـتی؟ اصلاً توچیـکاره ای اومدی اینجا داری ازآدمـای مـن حرف می کشی؟
قلی خان رو برمی گرداند و تند تند چپق می کشد.
**قلی‌خـان:** قلی‌خـان، دزد بـود؛ خـان نبـود. لابـد تـو ام اسمشـو شـنفتی؟!... وقـتی سـن و سـال توبـود، به خـودش گفت تـا آخر عمـرم، ببیـنم می تونم تنهـایی هزارتـا غافله رو لخت کـنم؟ با همین یـه حرف با جونش وایسـاد و هزارتا غافلـه رو لخت کرد. **(مرادبیگ بُـراق بـه قلی خان نـگاه می کند)** آخرِعمری پشـت دستشـو داغ زد و... **(بغـض مـی کند و تند تند چپق می کشـد)** بـه خودش گفت هزارتـات تموم شـد؛ حـالا ببینم عرضه شـو داری تنهای، یـه قافله رو سـالم برسـونی مقصد؟ **(سـرتکان می دهد وآه می کشـد)** ...نشـد. نشـد... نتونسـت و مشـغول ضمه خـودش شـد... تقـاص از این بدتر؟
قلی خان باچشـم های اشـک آلـود، گاه چپق می کشـد و گاه به صـورت اش را بـه چپـق تکیه مـی دهد و بـه روبرو خیره می شـود.
مرادبیـگ به سـمت قلی خان نیم خیزشـده
**مرادبیـگ:** توقلی خانی؟... آره؟... تـوقلی خانی؟... توقلی خانی!... **(به شـانه قلی‌خان دسـت می زند)** ...قلی خان؟!
مرادبیـگ ضربـه ای به قلی خان می زند تا مطمئن شـود زنده اسـت. بـه صـورت قلی خان نگاه مـی کند. قلی خان همچنـان که به چپق اش تکیـه داده، به افق خیره مانده. مرادبیگ مسـیرنـگاه او را دنبال مـی کنـد. مرادبیگ قامت راسـت می کند و به اطـراف می نگرد.

# خدا نکند...

مینا گودرزی
شاعر

گاهی اوقات با خودم فکر می کنم این آدمیزاد هم عجب موجود عجیبی است، در هر لحظه هزار جور فکر توی سرش می چرخد و می چرخد و آنقدر می چرخد تا این نفسِ وامانده سرگیجه می گیرد... آنوقت بیا ودرستش کن!
اصلا بسیاری از بیراهه هایی که آدم گرفتارشان می شود نتیجه ی همین سرگیجه ی نفس است. یک نمونه اش وسوسه است که اگر سراغت بیاید و میدانش بدهی تا یک کاری دستت ندهد دست بردار نیست. در حقیقت همه گرفتاری هایمان از همین وسوسه شروع شد و یک سیب ما را از بهشت کَند و انداخت وسط این زمین بی درو پیکر.
اینجا نه بهشت است، نه جهنم، نه برزخ! اینجا در عین تکلیف، بلاتکلیفی... کافی ست دل به این زمین بدهی تا دلت را آنچنان به خودش و زرق و برقش گره بزند که تا آخر عمرهم نتوانی بازش کنی و یک روز به خودت می آیی که کار از کار گذشته است. اگر دیر بجنبیم، نه پشیمانی، نه عذاب وجدان و نه شرمندگی دردی را دوا نمی کند.

خدا نکند آدم شرمنده ی خودش بشود و از آن بدتر شرمنده ی خودش بماند و از آن هم بدتر شرمنده ی خودش بمیرد...

# خودم را میگذارم جای...

طه انتظاری
روزنامه نگار

خودم را میگذارم جای مرادبیک. به قلی خان نگاه میکنم. دلم هری می ریزد پایین. او در جوانی اش کسی بوده که من همین الان آرزو دارم باشم. آیا من هم در پیری دست بالا کسی خواهم بود چون او؟ همینقدر پرحسرت؟ همینقدر پرافسوس؟ همینقدر انگار یک عمر هیچ غلطی نکرده؟
خودم را میگذارم جای قلی خان. اشک امانم نمی دهد. قلی خان چطور توانست جلوی اشکهایش را بگیرد؟ چطور فقط بغض کرد و کمی چشمهایش خیس شد؟ مگر می‌شود آدم اینطور به پشت سرش نگاه کند و جز خرابی چیزی نبیند و فقط آه بکشد؟ من بودم دق می‌کردم. قلی خان هم دق کرد.
خودم را میگذارم جای صحرا. جای دشت. همان دشتی که آخرین نگاه قلی خان رویش ماسید. سرم را میگیرم بالا. قامت راست میکنم. زل میزنم توی چشمهای قلی خان. به تلافی همه روزهایی که اسب زین میکرد و روی من می‌تاخت و راهزنی می‌کرد. به تلافی همه روزهایی که روی من راه برقافله ها می‌بست و من ناچار به سکوت و صبر بودم. زل می‌زنم تا بفهمد من هنوز هستم و او دارد می‌رود. فرصتش تمام شد و نتوانسته به تلافی همه آن سالها یک قافله را به سلامت از این سوی من به ان سو رد کند. راستش دلم هم برایش می‌سوزد.

## صدا رفت، دوربین رفت، همه رفتیم

فاطمه سادات رضوی علوی
طنزپرداز و پژوهشگر

تـا با جـادوی تصویـر در عمق وجودت بنشـاند که قـلی خان، نه فقط یک شـخصیت سـریالی بلکه پاره ای از شخصیت درونی همه ماسـت، با آن نـگاه های محزون و نـوای بریده تمام راهـزنی هایمان را به خاطـر می آورد.
راهـزن به لغـت آن کسی را گویند که مسـافران را میـان راه غارت کنـد. اگـر کمـی عمیق ترشـویم همه مـا مسـافران گردنـه های همـین دنیا هسـتیم که گاه به انحـاء گوناگون گاهـی دلی، حق، ثـروتی و اعتمادی از دیگـری را ضایع کرده ایم و گاه خودمان غارت شده ایم.
اما آنجا که سـرمان به سـنگ حقیقت دنیا می خورد و به سراشـیبی عمـر نزدیک می شـویم. تازه عهد هـای دیرینه مان یادمـان می آید. و در ذهنمـان نـوایی جان می گیـرد: الم اعهد الیکم یا بـنی آدم...؟! و بـزرگ تریـن عهد بشـر را برایمان زنده می کنـد. عهدی که مذبوح عهـد های نفسـانی و دنیـایی مان شـد و داغی عمیق همچـو داغ بر دسـت قلی خان بر دلمان گذاشـت.
این نگاه های خیره و این آه سـوزناک قلی خان بار حسـرتی عمیق را بـر دوش مـان مینهد که حاصل یـادآوری بدعهدی مـان به خود و معبـود اسـت. و ایـن بـار بر زمین نخواهد نشسـت مگر با محاسـبه نفـس خویش پیش از آنکـه دم آخر به بازدم نرسـد.

## چرا این سکانس ماندگار شد؟

علی ترابلو
روزنامه نگار

«قـلی خـان» شـخصیت اصلی سـریال نیسـت. قسـمت پنجم هم می‌میـرد و می‌رود پی کارش! در خود این پنج قسـمت هم اگر زمان بگیریم، حتما کمتر از مرادبیک و حسـام بیگ و حتی نسـیم بیک، بازی داشـته باشـد. چرا سـکانس قلی‌خان ماندگار شد؟
نمیخواهـم به مسـائل محتـوایی، دیالوگهای طـلایی و کلا فیلمنامه این سـکانس اشـاره کنم. بلکه به نظرم یکـی از دلایل ماندگاری ایـن سـکانس بازی خوب مرحوم جمشـید لایـق در نقش قلی خان بود. صدای قلی خان را یادتان هسـت؟ صدای بم و خسـته‌ای که ابهـت از آن می‌باریـد؟ یـا بغض قلی‌خـان وقتی آخریـن جملاتش را می‌گفت؟ «نتونسـت و مشـغول ذمـه خودش شـد». چقدر خوب بیـان کـرد این یک جملـه را مرحـوم لایق. آن اشـکی که گوشـه چشـمش جمع شـد و آن لرزش ریـزی که توی صدایـش بود. حتی پـک هایی کـه به چپق میـزد هم در ایـن ماندگاری نقش داشـته اسـت بـه نظرمـن. انـگار آخریـن پک هـا باشـد. محکـم! انگار میدانـد آخرین پک هاسـت و تا چند لحظه دیگر کار تمام اسـت. و در آخـر آن نگاه سـرد و مرمـوز که زل میزند به دشـت.
بی شک بدون اینها سکانس قلی خان انقدر ماندگار نمیشد.

# هزار قافله رفته؛ هزار قافله مانده

سحر فتحی
نویسنده

مرادبیک که همه وجودش شک است و طغیان، حالا جای گلوله را روی دست قلی خان می‌بیند. شک او به یقین تبدیل می شود. او جوانی‌اش را با فاصله ای میبیند تا پیری قلی خان، شاید فاصله ای به اندازه همین صحرایی که قلی خان دم آخر به آن زل زده است؛ و شاید همین ماجرا آغاز سربه راهی‌اش باشد.

قلی خان برایش از قافله عمر میگوید، از اینکه همه سالهای جوانی را سرکشی کنی و وقتی برای جبران نداشته باشی.

هردودی که از پی پک او به چوپوقش بیرون می‌آید، در واقع دود ناشی از سوختن عمراست. عمری که آتش گرفته و حالا هیچ چیزی از آن برجای نمانده است.

نشانه اش؟ اینکه هزار قافله را لخت کنی و برای سالم رساندن حتی یک قافله روزگار یاریت نکند، اینکه بدانی چه کرده ای و برای جبرانش تلاش کنی و نشود، عمر قد نداده ات حسرتی باشد برای تاوان همه سالهای پشیمانی ات...

نگاه مرادبیک در امتداد نگاه قلی خان به دوردستها روایت همین نرسیدن ها و نشدن هاست.

داغ دست قلی خان حکایت از داغ دلش دارد؛ داغی که شرمش تا آخر عمر برای او ماند تا سند حرفش باشد... تا شاید مرادبیک ایمان بیاورد به حقیقت روزگار که چه بی رحمانه فرصت جبران را میگیرد! و بداند قلی خان «خان» بودنش هم دزدی بود...

# هزار کاروان تقاص

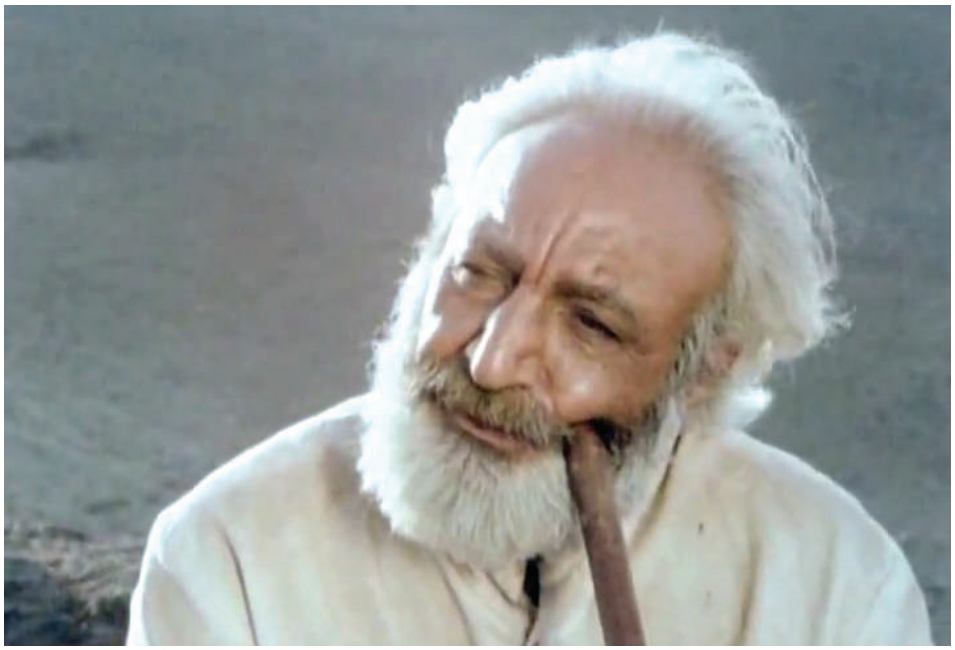
محمدامین میندیان
طنزپرداز

"تقاص ازین بدتر؟"!

این آخرین جمله ی قلی خان است. پرسشی که خودش بهتر از هرکسی جوابش را درک میکند. انگار سوال نمی پرسد، خبر میدهد. زل میزند توی چشم های پرسشگر مراد و میگوید تقاص بدتر از این که مردی مشغول الذمه خودش شود؟ و تمام. گویی سوال آنقدر سنگین و نفس گیراست که زور جانش نمیرسد. آنقدر که بازدمش جان ندارد تا دود آخرین کامش از چپق را بیرون دهد.

چپق را تکیه گاه چانه اش میکند، چشم میدوزد به پهنه دشت. جایی که روزی روزگاری پشت تخته سنگ هایش کمین میکرد، قافله که میرسید، تفنگ دست میگرفت، اسبش را هی میکرد و میتاخت سمت قافله، تیرهوایی میزد، لرزه برچهارستون تن قافله سالارمی انداخت. بعد ازپایان کار خطی به چوب خطش اضافه میکرد تا رسید به هزار خط، به هزار قافله را لخت کردن. معلوم نیست اصلا سوال مراد را که میپرسد «تو قلی خانی؟» میشنود و جواب نمیدهد یا میمیرد و جواب نمیدهد.

مراد اما سراپا حیرانی ست. مدام نام و نشان میپرسد. «تو قلی خانی؟» میپرسد و جواب نمیگیرد. رد نگاه خیس قلی خان را دنبال میکند، اما چیزی جزتپه و کوه و کمرنمیبیند. قصه پیرو خشت خام است این سکانس.



روزی روزگاری ایران جوان
۸۸
دبیرویژه نامه: محمدرضا شهبازی
مدیرهنری: رسول خسروبیگی
تحریریه: نعمت الله سعیدی، علی محمد مودب، علی نادری، زهرا چخماق، محمدصادق علیزاده، علیرضا ملوندی، رضا کردلو، بهزاد توفیقفر، احسان سالمی، مسعود آذرباد، کبری آسوپار، فاطمه سادات محمودیان، امیرحسن مجیری، حسام آبنوس، حسین ساعی منش، محمد رسول نوروزی، نرگس خانعلیزاده، مهدی پیرهادی، علی ترابلو، سحر فتحی، محمدامین میندیان، طه انتظاری، مینا گودرزی، فاطمه سادات رضوی علوی
مدیراجرایی: امیرحسن محمدپور
هماهنگی گفتگوها: بهزاد توفیقفر
با تشکر از: محمدحسین بدری، محمدحسین بزرگی، ناصر جوادی، محمدرضا رضایی، سمیرا قره داغی، رسول شاکری
تهیه شده در دفتر مطالعات جبهه فرهنگی انقلاب اسلامی