



صرف کرده‌اند.

نسخه‌ای که ساخته شد، نسخه چهاردهم فیلمنامه است. ما از جای کاملاً متفاوتی شروع کردیم. در نسخه اول، نام فیلمنامه «لاچورد» و قهرمانش یک استاد کشتی کار حرم رضوی بود که چند نسل قبل از او هم در حرم کار کرده بودند. به تدریج از آن مسیر خیلی دور شدیم اما یک چیز از همان ابتدا برای ما روشن بود: این که سفر قهرمان فیلم، همزمان هم یک سفر آفاقی است و هم نفسی. در نسخه اول دختر در ایتالیا بود و پدرش در ایران زنده بود. وقتی دختر به ایران برمی‌گشت متوجه می‌شد پدری که این‌جا است پدر بیولوژیک او نیست. با این وجود چیزی که آن طرح کم داشت یک پایان بندی خیلی خوب بود؛ یعنی پایان بندی‌ای که وقتی به آن رسیدیم بگویم «این است. بالاخره شد». اما هر چه تلاش می‌کردیم آن پایان راضی‌کننده را پیدا نمی‌کردیم. تا این که آقای شعبی دستان آقای مصطفی مستور را به ما پیشنهاد کرد. دستان «شهید» را خوانده بودم و در ذهنم هله‌مخوی از آن وجود داشت. وقتی دوباره خواندمش گفتم «همین است. به همین بچسیم». دستان مستور به کار ما نظم داد.

نگران این نبودید که منم به سفر شی سازی با بر حسب‌هایی از این قبیل شوید؟

همیشه به این معتقدم که اگر از اول مضمون و درون‌مایه را داشته باشی و رسیدن به آن راه‌دقت قرار دهی، در نهایت شعار تحویل خواهی داد. این که قصه چطور پیش برود و از چه مسیرهایی بگذری، تو را متوجه درون‌مایه خواهد کرد. بنابراین تو درون‌مایه را انتخاب نمی‌کنی بلکه درون‌مایه تو را انتخاب می‌کند. درون‌مایه، هستی تو به عنوان سینماگر، فیلم‌نامه‌نویس یا هر جایگاه دیگری است. بنابراین وقتی عنصر و مصالح قوام‌دهنده دستان کنار هم به درستی قرار بگیرند، تو را به سمت مضمون هدایت می‌کنند. نقش داستان آقای مستور به عنوان قوام‌دهنده فیلمنامه این بود که درون‌مایه را بر ما آشکار کرد؛ چیزی که در دستان قرار بود وجود داشته باشد اما آن را کشف نمی‌کردیم.

معمولاً می‌گویند فیلمنامه‌نویس، به جز موارد استثنایی، بهتر است در فیلمنامه چندان به جزئیات اجرایی بصری اشاره نکند بلکه نه‌اینکه‌هایی به عوامل اجرایی بدهد. اما جدا از این که طبعاً هر فیلمنامه‌نویس هنگام نوشتن فیلمنامه تصویری از آن فیلم در ذهن دارد، در فیلمنامه «بدون قرار قبلی» از جاعات زبانی به عناصر بصری داده می‌شود. یعنی از یک طرف بخش مهمی از داستان پیرامون یک مکان مشخص شکل می‌گیرد که همه ما شمایلی از آن را در ذهن داریم و از سوی دیگر اشارت‌های زیادی به معماری و کشتی‌کاری وجود دارد که برای ما یک هویت بصری می‌سازد. با توجه به این ویژگی‌هایی خواستیم بدانیم آیا منظر کشی در طراحی فضای کلی بصری فیلم در مرحله اجرا دانشمند؟ و این که جقدر نسخه‌فعلی فیلم به فضا و حال و هوایی نزدیک است که هنگام نوشتن فیلمنامه در ذهن داشتید؟

در جریان نوشتن فیلمنامه، تقریباً هر دو ماهه با آقای شعبی داشتیم جلسات متعددی بر گزار می‌کردیم. طبعاً در آن حین بحث به سمت عناصر بصری کار می‌رفت. بحث از این‌جا شروع شد که در مشهد باید دنبال چه فضا و چه خله‌ای باشیم. آقای مقدم (طراح صحنه) هم خلاقانه با این امر برخورد کرد. در ضمن این فضا باید با فضاهایی ترکیب می‌شد که باید در آلمان می‌داشتیم. من سفرهای متعددی به آلمان داشتیم و فضایی از آن‌جا در ذهنم بود که از آن عناصر استفاده می‌کردم. ضمن این که بخش آلمان، به جز تصاویر عبوری و داخل آرایشگاه، در ایران ساخته شد. مثلاً فضای بیمارستان در ایران ساخته شد. این یکدستی (فضا) به معنی هارمونیک بودن آن) شروع کار بود. بعد به تدریج صحنه‌های فیلمنامه فکر کردیم مثل جسد لندای فیلم یا لاک‌پشت‌ها باینلر این در جریان نوشتن دنیای عناصر بصری فکر کرده و با آقای شعبی مراد می‌کردیم تا به این عناصر برسیم. من هم مثل شما معتقدم که فیلمنامه‌نویس نباید زیاد در این‌ها مداخله کند. این‌ها اختیارات کارگردان و مشاغل دیگر است. اما در این‌جا روند نوشتن این‌گونه شد که در مورد همه چیز هم‌فکری کنیم.

یعنی همه چیز به‌طور بی‌وسوسه پیش رفت.

خیلی متمرکز و بی‌وسوسه بود. تا جایی که نوری (من، مهدی تراب بیگی و آقای شعبی) بودیم. بعد از آن من و شعبی کار را ادامه دادیم. از جایی (بعد از پایان نسخه ششم یا هفتم) آقای مستور به ما وصل شد. در دو، سه نسخه بعدی مدام با آقای مستور جلسه داشتیم. سه، چهار و در آخر، ورژن‌هایی بودند که من و بهروز آن قدر روی آن کار کردیم تا کار به نتیجه برسد. باینلر این همه چیز در مراد شکل گرفت. این‌گونه نبود که در خلوت بنشینیم و به نتیجه‌ای برسیم یا هر روز پیشنهادی داشته باشیم. بعد از دیدن فیلم متوجه‌اش شوم. تقریباً همه چیز پیش‌بینی شده بود. من حتی در آخرین روزها و در جریان تدوین هم کنار جبهه‌ها بودم. خیلی هم از شعبی ممنونم که تا آخرین لحظات روی کم‌کم در صحنه‌ها و مینی‌میل کردن پرداخت (چه گفت و گوها و چه عناصر دیگر) با من کلنجار می‌رفت و با هم مشورت می‌کردیم.

کل فیلم را پیرامون همین هسته مرکزی چیداید. حتی هسته معنایی سفر درونی شخصیت اصلی هم همین زیست فرهنگی است. آیا چنین تعبیری را قبول دارید و اگر چنین است، این همان نکته‌ای بود که از ابتدا در ذهن شما بود؟

کلاً همین‌طور است. در نهایت فیلم اهمیت‌تندی ندارد که یلسی به آلمان برمی‌گرده یا در این جامی ملند. بگذار من مهاجرت پدیده مبارکی است و گرنه تاریخ ما، تاریخ هجری نبود. مهاجرت از هر شکل، به خصوص مراد کسانانی که مهاجرت کرده‌اند با سرزمین مادری‌شان، همواره موجب پیشرفت شده است. بنابراین قرار نیست حتماً به این نتیجه برسیم که یلسی می‌فهمد ایران چه جای خوبی است و همین جامی ملند و زندگی می‌کند.

که اگر آن‌گونه می‌شد جقدر کلیشه‌ای می‌شد.

صدر صد. ممکن است یاسی هفته بعد به آلمان برگردد. هیچ لشکالی هم ندارد که برگردد چون اگر هم این اتفاق بیفتد این بار دارد ایران را با خودش می‌برد. اگر بجاش شروع به حرف زدن کند، یاسی حتماً زبان فارسی را به او یاد خواهد داد. به، بحث‌هایی مثل خاک و سفال و غیر این‌گونه در فیلم قرار گرفته‌اند. بحث قبر، بحث از خاک برآمدن و در خاک شدن است.

که یادآور بحث سفر دایر مدار درونی قهرمان ماجرا مهم هست.

همیشه یاد لاک‌پشت‌های جزیره قسم می‌فتم. لاک‌پشت‌های قلدادی در مورد لاک‌پشت‌های دیگر نقاط عالم هم وجود دارد. این لاک‌پشت‌ها در قسم به دنیا می‌آیند و در یک شب خاصی از تخم درآمده و به دریا می‌روند. متخصصان محیط زیست تحقیق کرده‌اند که این بچه لاک‌پشت‌ها در اقصی نقاط عالم می‌گردند و وسی سال بعد به همین‌جا برگشته و تخم می‌گذارند. فرقی نمی‌کند که سی سال از این‌جا دور شده باشی. بالاخره به وطن برمی‌گردی تا نسلی بعدی‌ات را به دنیا بیآوری. این‌ها برای ما اهمیت داشت.

طراحی چنین مسیری قاعدتاً نیاز به نقطه گذاری‌های فراوان و دقیقی دارد تا این مسیر درونی باور پذیر و قابل درک شود. به نظر می‌رسد زمان زیادی برای نوشتن فیلمنامه «بدون قرار قبلی»

رامی‌سازد. اگر وقت کنید، در هر لحظه داریم به این دو واژه فکر می‌کنیم. مدام فکر می‌کنیم که مثلاً داریم زمان از دست می‌دهیم و در قبال آن چه چیزی به دست می‌آوریم. از این مورد شروع می‌شود تا شکل‌های کلان در حرفه و زندگی‌مان. برای همین فکر می‌کنم باید در مورد چیزهایی که از دست می‌دهیم بیشتر فکر کنیم.

فرهاد توحیدی: «بدون قرار قبلی» تلاش برای فرار از شعاری شدن است



کسانانی که فرصت گفت‌وگو با فرهاد توحیدی را داشته‌اند می‌توانند شهادت دهند که او چه دلش وسیعی در حوزه‌های مختلف دارد. بنابراین این عجیب نیست که او تجربه نگارش فیلمنامه‌هایی بسیار متفاوت با یکدیگر و متعلق به گونه‌هایی مختلف را در کارنامه‌اش ثبت کرده است. توحیدی این بار (با همکاری مهدی تراب بیگی) به سراغ روایت ماجرای رفته است که در آن سفر سفر و تحول درونی شخصیت اصلی بیشتر از جواهرت بیرونی مورد تأکید است. «بدون قرار قبلی» فیلمی است با مضامین و الگوهایی بارها تکرار شده اما با خصوصیات متفاوت که بخش مهمی از این تفاوت به فیلمنامه اثر برمی‌گردد.

بیشتر فیلم‌هایی که در سینمای ایران پیرامون مسائل اعتقادی مرتبط با شهر مشهد و امام‌فضا (ع) ساخته شده‌اند روی جنبه مذهبی و جنبه اعتقادی (به معنای خاص) متمرکز بودند. اما شما در «بدون قرار قبلی» به سمت جنبه اعتقادی به معنای عام رفته‌اید. انگار این شکل از زندگی را که با اعتقاد به امام‌رضا (ع) گره خورده به عنوان بخشی از یک کلیت فرهنگی به تصویر کشیده‌اید که متلاً کشتی‌کاری و سفال‌گری هم نشانه‌های دیگر آن زیست فرهنگی‌اند. هنگام دیدن فیلم احساس می‌کردم حتی