پروندهٔ یک فیلم

◆ خیلی دور، خیلی نزدیک

تهیه‌کننده و کارگردان
سیدرضا میرکریمی
فیلم‌نامه
سیدرضا میرکریمی
محمدرضا گوهری
بر اساس طرحی از
میرکریمی
مدیر فیلم‌برداری
حمید خضوعی ابیانه
صدابردار
بهمن اردلان
تدوین
بهرام دهقانی
طراح صحنه و لباس
امیر اثباتی
طراح چهره‌پردازی
محمدرضا قومی
موسیقی
محمدرضا علیقلی
بازیگران
مسعود رایگان
الهام جمیدی
افشین هاشمی
محمدرضا نجفی
۱۲۰ دقیقه

مدیر تولید: محمدرضا نجفی. مدیر صحنه: حسین قره‌داغی. صداگذاری و میکس: بهمن اردلان. جلوه‌های ویژه: محسن روزبهانی. دستیار اول کارگردان و برنامه‌ریز: جلیل شعبانی. دستیاران کارگردان: منیر قیدی، ذبیح‌الله صنعتی، مهران بناء. منشی صحنه: رضا بهاری. هماهنگی تولید: محمدرضا ملک‌محمدی. گروه صحنه: آبتین برقی، محمد سال‌افزون. دکور: علیرضا خندان. دستیاران صدابردار: بابک اردلان، منصور شهبازی. چهره‌پردازان: محمدرضا قومی، ملیسا احمدی. مدیر تدارکات: تیمور شعبانی ارمکی. لابراتوار: ناصر انصاری. مشاور پزشکی: داود طالبیان. مسئول هنروران: مجید علی‌بیگی، رحمت عبدالهی، مجتبی رشیدی، علی فرخ. امور مالی: محمد جعفریه. دستیار اول فیلم‌بردار: مصطفی بافرونی. دستیاران دوم فیلم‌بردار: علیرضا برازنده، فرهاد خمسه. عکاس و تصویربردار پشت صحنه: مجید صباغ‌بهروز. گروه فیلم‌برداری: صمد حسین‌زاده، فرهاد میرزایی، داود محمدی. سینه‌موبیل: جواد رضایی. دستیاران دکور: مهدی برازنده، ابوالفضل خندان، سعید جعفری، احسان برازنده. جامه‌دار: لیلا تهرانچیان. دستیاران صحنه و لباس: میرنظام‌الدین مدنی، حسین مجد. فیلمور: حمید کشاورز، محمد ثابسته، غلام شمشیری، توماژ گودرزی. دستیاران تدوین: رضا شیروانی، زهرا فرجی. دستیاران صداگذاری: بابک شکیبا، آرش قاسمی. دستیاران تدارکات: مهدی سهرابی، رضا صدیق، جعفر عروجی، داود دین‌صفت، مهدی جلالی، سعید حاجی‌زاده، مهدی رجبی. امور فنی: فرامرز ثمر، اصغر مشهدیان، فرهاد خان‌شقاقی. خدمات: مطلب شعبان‌زاده، حسن عابدینی، علی رسولی، رحمت پژومان لشگریانی، فرزاد پژومان لشگریانی، کامران فخرآور، حمل‌ونقل: محمدرضا حلاجی، محمد افضل، حسین نوراللهی، حسین صلحی‌دوست، علی امیدوست، حسین شعبانی، حسین چراغعلی، محمود ابراهیمی، احسان حاجی‌زاده، سعید عباسی. برش نگاتیو: موسی مکوندی، حسن فرخ‌بخش، قربن مجیدی. چاپ و ظهور: محمود کریمی، محسن جمشیدی، حسن قهرمانی، سیامک سعیدی، تروکاژ: اسدالله مجیدی. کنترل: عباس شمس. سانستیومتری: محسن چیت‌ساز. عنوان‌بندی: علی میرکریمی. تصحیح رنگ (آتالونژ): جمشید وفایی

● دیگر بازیگران: ماشالله شاهمرادی‌زاده، سعید ابراهیمی‌فر، کیانوش گرامی، شبنم بهارفر، توران یاقوتی، یلدا قشقایی، رضا توکلی، بهرام شاکری، محمدحسین روح‌بخش، زهرا افضل، میترا تبریزی، ژیلا صادقی، طیبه محمدنژاد، علیرضا عظیم‌زاده مقدم، عباس اصلاحی، علی حیدری، محدثه موسوی، لیلا رشیدی، نوروزعلی بیات، آرزو خسروی، حامد فتحنایی، آرش پورک‌محمد، حمیدرضا جعفرپور، اشکان خطیبی، محمود ترابی، احمد علی‌خانی، زینب اکبرزاده، زهره رشیدی، ارسلان رجبی، نسرین ابراهیمی، محمدمهدی صدیق، علی علیدوستی، بردیا طاهری، تینا چرخچیان، علیرضا خندان، عذرا رشیدی، علی‌اکبر هندی، اصغر شریعتی، مصطفی شاهری، اصغر نیک‌ورز، فرزاد سهرابی، غلامرضا توانا، هوشمند، افسانه حرفه‌جو، غلام آبستان، محسن ایزدی، معصومه مقیمی، محمدهادی اعتمادی، امیر اسفندیاری، حمیدرضا نعمت‌اللهی. پخش: سازمان توسعهٔ سینمایی سوره.

● تاریخ نمایش: از پنجم مرداد ● سینماهای نمایش‌دهنده: فرهنگ ۱، ایران ۲، فلسطین ۲، عصر جدید ۲، سپیده ۱، مرکزی ۳، شیراز ناهید.

● خیلی دور، خیلی نزدیک

دکتر محمود عالم، جراح برجستهٔ مغز و اعصاب چنان غرق در کار و روابط کاری و دلمشغولی‌هایش است که پسر نوجوانش سامان را فراموش کرده است. در شب تولد پسرش ـ که دانشجوی نجوم است ـ طبق قولی که به او داده یک تلسکوپ برایش می‌خرد اما زمانی به خانه می‌رسد که جشن تولد به پایان رسیده و پسرش همراه دوستانش در آستانهٔ سال نو برای رصد کردن ستاره‌ها به کویر رفته‌اند. ساعتی پیش از آن، دکتر عالم پی برده که فرزندش دچار تومور مغزی است و پس از رفتن همسر دوم و پسر کوچک‌ترش به سفر اصفهان و کیش، دکتر عالم سوار بر اتومبیل بنزش به کویر می‌زند تا فرزندش را بیابد، و تلسکوپ را به او برساند و در واقع به او نزدیک شود. نگین، دختر دکتر جهانپور، همکار دکتر عالم که همراه سامان در این سفر است، تلفنی به دکتر عالم می‌گوید که آن‌ها در کاروانسرایی در روستای «مصر» هستند، اما دکتر زمانی به آن‌جا می‌رسد که آن‌ها، روستا را ترک کرده‌اند. او در کاروانسرا که از آن به عنوان خانهٔ بهداشت هم استفاده می‌شود با خانم دکتر جوانی به نام نسرین آشنا می شود که تازه فارغ‌التحصیل شده و به یاد می‌آورد که سال‌ها قبل در جلسهٔ سخنرانی دکتر عالم در مشهد حضور داشته است. نگین در یک تماس تلفنی دیگر با مشخص کردن محل استقرارشان با نگرانی از بیهوش شدن سامان و بی‌حرکت ماندن او می‌گوید. و با توجه به در راه بودن شب، دکتر عالم به‌اصرار نسرین شب را در کاروانسرا به صبح می‌رساند و صبح زود به مقصد محل حضور سامان و دوستانش در نزدیکی یک معدن قدیمی حرکت می‌کند اما در بین راه بنزین اتومبیلش تمام می‌شود. او پیاده راه می‌افتد و پس از مدتی پیاده‌روی، باز از کنار اتومبیلش سر درمی‌آورد و در آن آرام می‌گیرد، در حالی که آبی برای نوشیدن ندارد و توفان شن هم شروع می‌شود. دکتر عالم در حالی که تلاش می‌کند تلفنی با سامان و نگین حرف بزند، از حال می‌رود و شن به‌تدریج اتومبیل را مدفون می‌کند. دکتر به‌سختی نفس می‌کشد و در حالی که به نظر می‌رسد دیگر راه نجاتی نمانده صدای پسرش را در میان همههٔ کسانی که قصد دارند او را نجات دهند می‌شنود. دست‌های سامان از شیشهٔ بالای اتومبیل به سوی دست پدر دراز می‌شود...

همچون آینه در یک

● شروع امیدوارکنندهٔ رضا میرکریمی با کودک و سرباز در عرصهٔ ساخت فیلم بلند و برای سینمای حرفه‌ای، در دومین فیلمش زیر نور ماه به یک غافلگیری انجامید، اما در سومین گام و ساخت این‌جا چراغی روشن است، عده‌ای را ناامید کرد و چنین به نظر می‌رسید او با این فیلم وارد بی‌راهه‌ای شده که از سال‌ها قبل از آن، پیش پای شاخه‌ای از سینمای جدی که در دههٔ ۱۳۶۰ «سینمای عرفانی» خوانده می‌شد، باز شده است؛ سینمایی که نظر به «عالم معنا» دارد و حرفش را سرراست نمی‌زند و روایت را کم‌رنگ می‌کند و آدم‌ها حرف‌های مبهم و عجیب می‌زنند، دود و مه زیاد مصرف می‌شود، آدم‌ها به‌جا آورده نمی‌شوند و تماشاگر با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری نمی‌کند و... حاصلش شکست و فراموش شدن است و دیده نشدن. اما در فیلم چهارم، میرکریمی به مسیر اصلی‌اش بازگشت و خیلی دور، خیلی نزدیک گرچه با توجه به پیشینهٔ فیلم‌ساز در زیر نور ماه دیگر کسی را غافلگیر نکرد، اما تحسین بسیار برانگیخت.

خیلی دور، خیلی نزدیک از آن دست فیلم‌های عرفانی، معناگرا، دینی، فلسفی و به هرحال دل‌مشغول فضاها و مفاهیم روحانی و الهی و معنوی، و اشاره‌دهنده به عالم معناست که به رغم گرایش عمومی موجود در فیلم‌ها مشابه (در سراسر دنیا)، مثل بهترین نمونه‌های این نوع سینما به انتزاع روی نیاورده، و داستان و مفاهیم تکواری‌اش را در روایتی سرراست، با آدم‌ها و حکایت‌های آشنا و ملموس و باورکردنی می‌گوید. از این پس، رضا میرکریمی هم جزو فیلم‌سازانی شده که هر فیلم‌شان یک حادثه در سینمای ماست و تماشاگران جدی و پی‌گیر، مسیرشان را دنبال می‌کنند؛ مثل مجید مجیدی که او هم در همین حیطه فیلم می‌سازد و در یک اتفاق قابل توجه، فیلم تازه‌اش ـ بید مجنون ـ هم‌زمان روی پرده رفت. استقبال تماشاگران از این دو فیلم هم نشان داد که تماشاگران، چنان مفاهیمی را در قالب روایت‌های سرراست و غیرانتزاعی، بیش‌تر دوست دارند. خیلی دور، خیلی نزدیک به دلیل اصالتش، بسیار شبیه سازنده‌اش است و داستان و پیام و مضمون تکراری‌اش به دلیل ظرافت‌های هنگام ساخت و اجرا، دل‌نشین و باورپذیر از کار درآمده است.

این پروندهٔ ما برخلاف اغلب پرونده‌ها با یک گفت‌وگو شروع می‌شود، زیرا گفت‌وگوهای جهانبخش نورایی همواره با نقد و تفسیر آمیخته است و آن‌چه در سراغاز این پرونده می‌خوانید، در واقع مباحثه‌ای میان فیلم‌ساز و منتقد است. طبعاً منتقدی که فیلمی را دوست دارد، با سازندهٔ آن فیلم مجادله‌ای ندارد و برخلاف معمول که جدل‌ها خواندنی از کار درمی‌آید، این نوع گفت‌وشنود هم می‌تواند خواندنی باشد.

[عکس‌ها از مجید صباغ‌بهروز]

■ گفت‌وگوی جهانبخش نورایی و رضا میرکریمی ■

آن دریچه همیشه بوده، اما تو آن را نمی‌بینی!

● چند هفته پیش در پراگ بودم و پرویز دوایی را دیدم. محبت بسیار کرد و حرف‌هایش مثل نوشته‌هایش پرنکته و ظریف و سرشار از احساس بود. پرسیدم در این سال‌ها فیلمی بوده که تو را برانگیزد که نقد نوشتن را دوباره شروع کنی؟ پاسخش منفی بود و در میان علت‌هایی که برشمرد این گفتهٔ او بیش‌تر به دلم نشست که وقتی عواطف گرم انسانی در فیلمی نباشد، مگر دست آدم به نوشتن می رود؟ حرفش را می‌فهمم و خود من هم در برابر انبوهی از فیلم‌های جذاب، اما خشک و بی‌روح امروزی همین احساس را دارم. به همین دلیل است که خیلی دور، خیلی نزدیک، با آن حس و حال تهنده و گیرا، غافلگیرم کرد و به نوشتن واداشت. ترجیح دادم کار به صورت یک «نقد / گفت‌وگو» در آید و فقط نپرسم تا جواب بگیرم. به همین سبب در جاهایی حرف‌هایم از سؤال تهی‌ست و برداشت خودم را از فیلم شرح داده ام. در این «نقد / گفت‌وگو» عباس یاری و یاشار نورایی هم در کنار من بودند. برخی حرف‌ها و نکته‌ها مال آن‌هاست.

● از چیزی شروع می کنیم که در ذهنم بیش‌تر از همه جا گرفته. از چهرهٔ نسرین و دکتر عالم. چهرهٔ دکتر عالم را سنگلاخی می بینم، پر از فرز و نشیب و سخره و کنتراست. چهرهٔ نسرین را نرم، آرام، تخت و اطمینان‌بخش می بینم. حس می کنم این چهره با خودش درگیری ندارد. اجزایش به وحدت رسیده. اما چهرهٔ دکتر عالم اجزایش با هم درگیرند. یک سکون آرام‌بخش در چهرهٔ نسرین می‌بینم و یک تنش مداوم در چهرهٔ دکتر عالم. خود شما این دو چهره را چه طور دیدید؟

○ نکتهٔ خوبی است. بحثی که من با دستیارانم برای پیدا کردن چهره ها داشتم، اتفاقاً از همین جا شروع شد. فکر می‌کردم دکتر عالم باید چهره‌اش پر از خط باشد؛ خط‌هایی که با کم‌ترین حرکت فشرده بشوند، جمع بشوند، باز بشوند. که این برمی گردد به خود این آدم که به نظر می‌رسد خیلی سختی کشیده. اتفاقاً بر خلاف این که نسرین را بعضی‌ها این طور تعبیر می کنند که ته دنیا دارد زندگی می کند، این دکتر عالم است که ته دنیا را رفته و برگشته. او در این فیلم یک سفر معکوس را شروع می کند. انگار همهٔ سختی‌ها، رنج‌ها و این دنیادیدگی که پیدا کرده باید یک جوری آثارش توی صورتش باشد. نسرین، واقعاً انگار پایش را از روستا بیرون نگذاشته. او ته دنیا نیست. اول دنیاست. قرار است در نگاه اول هم از دید دکتر در واقع یک جور خامی توی صورتش باشد، البته توأم با ملاحت. نوعی خامی که فکر کند با آدمی سر و کار دارد که به طور خیلی مفرط خوشبین است و امیدوار. شاید این ناشی از این است که دنیا را ندیده. ما هم وقتی با چنین آدمی روبه‌رو می‌شویم، چنین تلقی‌ای داریم. که این آدم‌ها چه‌قدر خوب و شریف و دوست‌داشتنی‌اند. اما از کجا می‌دانند که دنیا دست کیست؟ شاید به خاطر همین عدم آگاهی و تسلط بر امور است که این طور هستند. لزوماً پس نسرین باید صورتش خیلی ساده باشد. فکر می کنم ما حتی کاری روی صورتش انجام دادیم این بود که اولاً حس زانگاتی را او گرفتیم، روی ابروها مقداری کار کردیم. پهن کردیم...

● بیش‌تر دوشیزه است تا زن...

○ بله. خانم حمیدی چنین فرمی پیدا کردند و بقیه‌اش رفت توی بازی ایشان. البته نوع انتخاب لباس و روسری و مانتو هم که رنگ روشن داشت و خیلی شاد و روشن‌شان می کرد برای ما اهمیت داشت. شکل قرارگیری نسرین توی قصه که شروعش از بالای یک دیوار بود، با یک روپوش سفید و یک بادبادک و یک نخ و بعد هم بازی، در واقع همهٔ این‌ها در راستای این بود که به نظر برسد با آدمی طرف هستیم که فوق‌العاده ساده است. این سادگی البته بعداً معنای بهتری پیدا می کند. اولش ممکن است از دید دکتر معنای خوبی نداشته باشد. ولی این سادگی را این قدر دارد که حتی احساساتش را، یعنی احساس یک شاگرد در برابر استادش را نمی تواند کنترل کند...

● دکتر در اول فیلم از یک چاه تاریک در بیابان صحبت می کند که آدم در آن چاه می‌افتد و هیچ یاری‌رسان و نجات‌دهنده‌ای نیست. خب، با این چاه، توی فیلم یک بار به طور غیر مستقیم روبه‌رو می‌شویم که پسرکی در آن سقوط کرده. ولی نمی‌میرد. نجات‌دهنده است. به هر حال، نجات پیدا می‌کند. این مقدمه‌ای می‌شود برای چاه بعدی که همان محل زنده‌به‌گور شدن خود دکتر، یعنی آن ماشین بنز است که زیر امواج وحشی شن مدفون می‌شود. این چاه در آن کویر است، این گور در این کویر است، و این کویر هم با صدای محبتی که در درون دکتر سرباز کرده ـ محبت به فرزند ـ در واقع او را بی‌اراده به سوی قتل‌گاه می‌کشد. بچه در آن

کویر است. که البته او را نمی‌بینیم. فقط صدایش را می‌شنویم. در واقع دکتر درگیر سفری است بسیار عاطفی برای وصل شدن به فرزندی که مدت‌ها از او غافل بوده. اما این سفر مهراَمیز، سفری به سوی مرگ هم هست، حالا برمی‌گردم سر سئوال اصلی. کویر و نسرین احساس می‌کنم از یک جنس یگانه هستند. یک دنیای کبیر و یک دنیای صغیر در هم حل شده‌اند، در هم منعکس شده‌اند. خود عنوان فیلم هم همین را می‌گوید. آن سحابی، آن آسمان، آن کویر درست در درون همان ذره‌ای است که وجود ظاهراً ناچیز ما را در برابر این عظمت بی‌کران هستی تشکیل می‌دهد. این کهکشان‌ها در درون خود ما هم وجود دارد، آن کویری که در گستردگی آن قرار است دکتر عالم به دنبال فرزندش برود، به دنبال محبت و عشق و عاطفه برود، سفری است که نهایتاً باعث استعلای او می‌شود. خطرهایی هم دارد، رنج و تعب هم دارد. پس نسرین هم که همان کویر است با نشانه‌هایی که گفتیم و نشانه‌های دیگری هم که هست، آیا این چهرهٔ صاف و موزون، خودش نمی‌تواند چاهی باشد که آن کسی را که به طرفش رفته ببلعد و در همان حال موجب رستگاری او بشود؟ یادمان باشد که دانستیم از پارادوکس‌ها حرف می‌زدیم. از هم‌نشینی زندگی و مرگ...

○ طوری دارید صحبت می‌کنید که برای خود من خیلی زیباست. ولی اگر از یک زاویهٔ دیگر به این مطلب نگاه کنیم، یعنی اگر فرض کنیم که فیلم صحبت از یک قدرت برتر می‌کند شاید فراتر از کویر، فراتر از چهرهٔ نسرین، به حقیقت و قدرتِ بالاتری برسیم که این‌ها جلوه‌ها و وسیلهٔ تجلی او هستند و این قدرت برتر به نظر می‌رسد که چیدمان این سفر را بنا کرده و در واقع شخصیت اصلی ما را به دلایلی که یکی‌اش می‌تواند چیزی باشد که در درونش هنوز زنده است ـ کودکی‌اش، ویژگی‌های مثبت و خوبی که داشته ـ به طرف یک تجربهٔ حیاتی می‌برد. در فیلم تلاش من این بوده که از دکتر عالم چهرهٔ منفی نسازم، با این که موقعیت‌هایی که برایش در چهل دقیقهٔ اول فراهم می‌شود، به‌راحتی آمادگی این را دارد که او را بلغزاند و به یک شخصیت منفی تبدیل کند و این را حداقل در چهره‌اش و سکناتش ببینیم. این اتفاق نیفتاده. به نظر می‌رسد این آدم مثل همهٔ آدم‌هایی که در آن چهل دقیقهٔ اول دارند زندگی می‌کنند دچار یک عادت و روزمرگی شده، و آن قدرت برتر می‌خواهد این‌ها را در واقع از عمق یک گناه دور نگه دارد.

● **گناه؟ من گناهی ندیدم. گناه را به چه مفهومی بگیریم؟ به مفهوم دینی، به مفهوم قانونی یا به معنی متعارف روزمره‌اش؟ این آدم چه گناهی مرتکب شده؟**

○ بزرگ‌ترین گناهی که این آدم دارد مرتکب می‌شود، یا اصلاً بقیهٔ آدم‌ها مرتکب می‌شوند این است که از خودشان سؤال نمی‌کنند از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند. و در واقع خودشان را فراموش می‌کنند. این که در آن وضعیت اجتماعی مجالی برای فکر کردن وجود ندارد، در واقع تقصیر را از دوش این شخصیت اصلی برداشته. چون به نظر می‌رسد بستری برای این که او درست محک بخورد وجود نداشته. حالا این قدرت برتر او را پرت می‌کند به مسیر دیگری و می‌رود توی کویر. جایی که انگار آرام‌آرام همهٔ آن ظواهر و در واقع آن اضافات و چیزهایی را که سرعت می‌دهد ولی عمق را حذف می‌کند ـ ترافیک، شلوغی، چهارشنبه‌سوری، همهٔ این‌ها ـ گرفته می‌شود و می‌رسیم به نقطه‌ای که او آماده می‌شود تا قدری تفکر کند؛ حداقل برای موقعیتی که برای پرسش به وجود آمده.

● **اتفاقاً این مسیر چیز جالبی است. شما از کابوس و آشفتگی به طرف هماهنگی عناصر و آرامش و یکرنگی می‌روید. فکر می‌کنم آخرین نمایی هم که قبل از جدا شدن دکتر از نسرین داریم، تصویر صورت نگران اوست. یعنی آخرین انسانی که می‌بینیم و بعد از آن دکتر عالم تنهای تنهاست، احتمالاً همین جریانی که شما می‌گویید؛ یعنی از آشفتگی به توازن رسیدن.**

○ این سفر از همه چیز به هیچ چیز است. سفر از هیچ چیز به همه چیز توی عالم ماده و سفر از همه چیز به هیچ چیز در عالم معناست.

● **ما را سفری فتاد بی ما...**

○ من البته نمی‌خواهم این چیز فیلم را کالبدشکافی کنم. بدم می‌آید خودم این جوری راجع به فیلم صحبت کنم. چون همان جور که شما گفتید...

● **فرض کنید فیلم را من ساخته‌ام، شما دارید راجع به آن صحبت می‌کنید. راحت باشید!**

○ چند دقیقه پیش که راجع به نقش ناخودآگاه هنرمند در خلق اثر صحبت می‌کردید، نکتهٔ خیلی زیبایی گفتید. واقعاً این چیزها از ناخودآگاه یا نهایتاً نیمه‌خودآگاه آدم بلند می‌شود. خیلی از صحنه‌ها همین وضع را دارند. بعد که چیدمان کویر را نگاه می‌کردم، توی آن لحظه که فیلم‌نامه را می‌نوشتیم، به این فکر نمی‌کردم. بعد نگاه کردم دیدم همهٔ آدم‌های توی کویر در این فیلم یک حالت کودکانه پیدا کرده‌اند. ببینید از اول شروع کنیم. روحانی، بعد بنزین‌فروش، بعد نسرین که اصلاً حضورش با رفتار کودکانه شروع می‌شود. این کودکانه بودن شخصیت‌ها از کجا آمده، نمی‌دانم. یک باره یادم هست وقتی با آقای گوهری، فیلم‌نامه‌نویسم، راجع به فیلم صحبت می‌کردیم، گفتم اگر سامان را نبینیم آن اتفاق منطقی که در قصهٔ ظاهری‌مان باید وجود داشته باشد سرجایش است. اتفاقاً تعلیق خوبی هم ایجاد می‌شود. ولی به لحاظ معنایی چه اتفاقی می‌افتد؟ این سامان تو این عالم معنای ما کیست؟ منظورم چیزی‌ست که پشت فیلم است. انکار کودکی خود دکتر است که دارد بازمی‌گردد به آن سو. برمی‌گردد تا جایی که انگار گناه نکرده و خودش را فراموش نکرده تا از آن‌جا دوباره زندگی را شروع کند. یک بازگشت این طوری اگر باشد، حرف معنا پیدا می‌کند. حالا که نماها را نگاه می‌کنم می‌بینم ناخودآگاه این اتفاق افتاده. روحانی به محض برخورد با دکتر صمیمی می‌شود. این صمیمیت مثل یک رفتار کودکانه است. خیلی هم راحت ادامه پیدا می‌کند. بنزین‌فروش شیاد نیست، زرنگ است. ولی رفتار کودکانهٔ خودش را هم دارد. حضور نسرین اصلاً با بادبادک شروع می‌شود.

● **اتفاقاً به من همین حس دست داد، یک جور حس حضور کودک در همه جای فیلم پخش شده؛ حتی در ارتباط دکتر عالم با خوراک، این را لمس می‌کنیم. بچهٔ گوسفند و شتر هم، به دور از این دنیای کودکانه نیستند و دکتر رفته‌رفته شروع می‌کند با آن‌ها رابطهٔ عاطفی برقرار کند. در آن رستوران، آن نوکیسه به دکتر عالم می‌گوید «بره است، بخور!». که دکتر نمی‌خورد. توی کاروانسرا وقتی دارد غذا می‌خورد و لذت می‌برد به محض این‌که می‌فهمد این گوشت بچه‌شتر است، احساس بیزاری به او دست می‌دهد. انگار دارد بچهٔ خودش را می‌خورد.**

○ بچه‌شتر هم توی همین ردیف است!

● **این حس را خوب رسانده‌اید. قبلاً بچه‌شتر را دیده‌ایم که در مراسم عروسی توری رنگین دور گردنش بسته‌اند و او را با موتور برای ذبح کردن می‌برند.**

○ حتی تعصب سرایدار کاروانسرا هم کودکانه است.

● **خوابش هم، به خلاف آن چه ادعا می‌کند، مانند بچه‌ها سنگین است!**

○ از جنسی است که در رفتارش خشونت نمی‌بینم.

● **در واقع این بازگشتی است به کودکی که در این شرایط، در متن یک زندگی سادهٔ کویری، سر بلند می‌کند. این بیابان است که کمک می‌کند بشر، نوعی تجربهٔ عارفانه را لمس کند که قاعدتاً هستهٔ آن خلوص است. همان خلوص و معصومیتی که در کودکان می‌بینیم. اصلاً این بچه‌ها هستند که گویی با معصومیت خود دکتر را وادار به این سفر معنوی می‌کنند. همه جا حضور دارند.**

○ این بُعد تجربهٔ عارفانه که وقتی صحبت بیابان می‌شود به آن پرداخته می‌شود در واقع یک صورت ساده است که البته کمک می‌کند به عمق ببرد؛ از این. اما تجربهٔ شخصی خود من چیز دیگری می‌گوید. تجربه‌ای داشتم که می‌دانستم تماشاچی نه آن را خواهد داشت و نه توی سالن سینما آن را احساس خواهد کرد. هیچ جور هم نمی‌شود آن را انتقال داد. کمی که گذشت دیدم همهٔ گروه هم همین تجربه را دارند. بعد که دربارهٔ این تجربه فکر کردم به این نتیجه رسیدم چشم‌اندازهایی که افقش خیلی دوردست است، با سیستم روحی ما خیلی سازگار است. یک نظم به آن می‌دهد، یک صفا به درون آدم می‌دهد که جلوی دریا ممکن است احساس کنید. یا مثلاً در زیر آسمان. چیزی در این افق‌های باز در درون آدم شکل می‌گیرد که انگار میل به جاودانگی، میل به وصل شدن به بی‌نهایت است. آدم را قلقلک می‌دهد. آدم حس می‌کند تکه‌ای از یک چیز بزرگ‌تر است که جدا افتاده. نمی‌دانم آیا معنی‌اش دقیقاً این باشد یا نه.

● **مثل هواپیماست. از بالا که به پایین، از آن فاصلهٔ زیاد، نگاه می‌کنی و خانه‌ها را به اندازهٔ قوطی کبریت می‌بینی، آرامش روحی پیدا می‌کنی. چون به بی‌چیزی و کوچکی خودت در برابر عظمت هستی پی می‌بری.**

○ بهترین ترجمهٔ تصویری معنوی که می‌شود از خدا داد آسمان است. چون در کتاب‌های آسمانی هم مدام می‌گویند به آسمان نگاه کن. اولاً چون بالاست. حس ما یک جور دیگر است. آدم احساس بی‌وزنی می‌کند وقتی به بالا نگاه می‌کند. پایین خیلی وزن دارد. ثانیاً به چیزی نگاه می‌کنی که هیچ کس عمقش را نمی‌داند و همین، حالت خوف در آدم به وجود می‌آید. دکتر عالم یاد می‌گیرد که از پایین به بالا نگاه کند، نه بالعکس.

● **تعبیری در یک شعر خواندم که بیابان را «سپهر واژگون» توصیف کرده بود. بیابان هم مثل آسمان همین حس بی‌وزنی و خوف را در آدم ایجاد کند. اگر برگردیم به فیلم‌تان، من این حس را کم‌وبیش گرفتم. هرچند که مسلماً با حسی که شما در تجربهٔ بی‌واسطه‌تان با بیابان داشتید فرق می‌کند و شدت آن را ندارد. آن چشم‌اندازهای بی‌انتها از بیابان، با آن عکاسی قشنگ و پرمهارت فیلم‌بردارتان، این حس را القا می‌کرد. گاهی فکر می‌کنم قشنگ‌ترین و گیراترین کلوزآپ از بیابان، لانگ‌شات آن است. که همان «خیلی دور ـ خیلی نزدیک» می‌شود. تنها جایی که نمی‌توانید صحبت لانگ‌شات و کلوزآپ بکنید، بیابان است. هم نزدیک است، هم دور است. کجایش را می‌خواهید بگیرید و اسمش را کلوزآپ بگذارید که بیابان از دست نرود؟ کجا را می‌توانید بگویید لانگ‌شات که بیابان را در آن گم نکنید؟ این بی‌نهایتی‌ست که ما را غرق و محو می‌کند بی‌آن که خودش غرق و محو شود. حالا برویم سراغ این دنیایی که انسان حس می‌کند جزیی از آن است و ببینیم آدم در چه شرایطی به این دنیا هدایت می‌شود. خود من از این که در شهر هستم و زندگی کم‌وبیش مدرنی دارم ناراحت و ناراضی نیستم. هر چند همیشه فکر می‌کنم یک چیزی را از دست داده‌ام. این حسی که ما به گیاه داریم و در خانهٔ هر کس از فقیر و غنی گل و گلدانی هست، نشان می‌دهد که بشر در عمق روحش روستایی است و با این نشانه‌ها

به دنبال طبیعت و جهان بزرگ‌تری است که از آن جدا افتاده. چیزی که اگر پیدایش کنی شاید به روح تو آرامش بدهد. این چیزی که خلجان‌ها، نگرانی‌ها و دلشوره‌های تو را تخفیف می‌دهد چیست؟ فکر می‌کنم سکون طبیعت است. آن استواری و ثبات طبیعت است. تمام موج‌های منجمدی که توی کویر می‌بینیم، توی رمل‌ها و تپه‌های شنی، آن سکون و استواری را که در پی‌اش هستیم نشان می‌دهد. حالا آدم اگر یک جوری نزدیک این دنیای متفاوت با زندگی شهری بشود و بتواند با آن ارتباط برقرار کند، شاید، همان طور که شما اشاره کردید، احساس کند یکِ پخشی از این دنیای نویافته است. و در واقع به ذات طبیعی خود بازگشته. کیمیایی تعریف می‌کرد یک روز سهراب سپهری به او می‌گوید که در حوالی کاشان بهشتی را در بیابان کشف کرده و کیمیایی را سوار لندرور می‌کند و ساعت‌ها در صحرای بی‌آب‌وعلف رانندگی می‌کنند تا به یک تک‌درخت کوچک که در زیر آن چشمهٔ کوچکی‌ست می‌رسند. سپهری به کیمیایی می‌گوید که بارها این راه طولانی را پیموده که به این تک‌درخت و چشمه که حکم عبادت‌گاه را برای او پیدا کرده برسد. سفر دکتر عالم را، بی‌آن که بخواهم او را با سپهری مقایسه کنم، اساساً از همین جنس می‌دانم. با این تفاوت که سپهری آگاهانه به زیارت درخت و چشمه می‌رفت و دکتر عالم، ناخودآگاه. به سوی فرزند، یا کودکی معصوم و ازدست‌رفتهٔ خود که در لحظهٔ وصل و رسیدن دست‌ها به هم کم‌تر از زیبایی و لطافت آن درخت و آن چشمه نیست، می‌رود. و این همان فرزندی‌ست که در اتاق او، که سقفش با چراغ‌های ریز ستاره‌باران شده، هشت کتاب سپهری به چشم می‌خورد. به هرحال، بخش مهمی از زندگی اجتماعی متأسفانه ما را فقط به حل مشکلات روزمره عادت داده و از قلمروهای لطیف‌تری که مثلاً در شعرهای سپهری می‌بینیم، دور کرده. کار ما شده است یک دوندگی پایان‌ناپذیر و کم‌رنگ شدن و فراموش کردن خیلی از علاقه‌های عاطفی و پیوندهای انسانی. در واقع از یک دنیای وسیع‌تر، یک دنیای عمیق دور افتاده‌ایم. هنر خیلی می‌تواند به ما کمک کند که به این دنیا نزدیک بشویم و احساس می‌کنم فیلم شما تا حد زیادی توانسته این کار را بکند. حالا، وقتی که این نیاز در درون ما، در روح و فطرت ما هست، پس لابد تقدیری هم هست که می‌گوید باید این طور باشد. یعنی دربدترین شرایط باز آن گرایش به معنویت، به طبیعت، به مهر در ما هست. توی فیلم شما احساس می‌کنم یک چیزی هست که ما را به طرف این دنیای معنوی می‌کشاند. انگار فقط انتخاب خود ما نیست، چیزی است که خارج از اراده و رؤیت ما دارد در سطح پنهانی ما را به مسیر خاصی هدایت می‌کند. چیزی که دارد تو را به آن مسیر می‌برد و فقط خرد و منطق و استدلال نیست، حسی است در اعماق وجود تو که یک عده اسمش را می‌گذارند غریزه، مشیت الهی، روح تاریخ... به هر حال، هر اسمی که رویش بگذاری، یک چیز روشن است؛ داری به جایی کشیده می‌شوی که ناچاری به آن‌جا بروی. حالا ببینیم این تقدیر چه طور خودش را در این فیلم نشان می‌دهد. شخصاً زیاد تفاوتی میان مطب دکتر و این گور آخر فیلم نمی‌بینم. عباس یاری هم قبلاً در مطلب کوتاهی که راجع به فیلم توست همین را گفته است. در این دو محل، نشانه‌های تصویری مشابهی دیده می‌شود. توی بازی با نور، رفتن برق، تناوب روشنی و تاریکی این همانندی را می‌بینیم. پس این سفر به کویر، به اعتقاد من صرفاً سفری نیست که ماهیت جغرافیایی داشته باشد. بیش‌تر سفری است با یک ماهیت روحی. یعنی این اتفاق می‌تواند در درون همان مطب هم افتاده باشد.

○ تا یادم نرفته در تأیید صحبت شما راجع به تقدیر باید بگویم چیزی که خیلی منتظر بودیم کسی به آن اشاره کند این است که فیلم با یک موتورسوار شروع می‌شود. یعنی می‌خواهیم بگوییم در واقع ما می‌خواهیم دو تا سرنوشت را در جایی به هم تلاقی بدهیم و از آن اول می‌خواهیم بگوییم پیکی دارد می‌آید که این کار انجام بگیرد. اگر دقت کرده باشید بعد از صحنهٔ رستوران توی پارکینگ که دکتر دارد می‌آید سوار ماشین بشود، دکتر وردست او که معامله را جوش می‌دهد به او می‌گوید تو کافی است یک ساعت آن جا بنشینی تا ما قلب آن موتورسوار فلک‌زده را توی سینهٔ مریض بگذاریم. وقتی صحبت از موتورسوار می‌کند در واقع می‌خواستم این ایهام همین طور وجود داشته باشد. این هم همان چیزی است که الآن شما دارید به زبان دیگری می‌گویید. این که این سفر می‌تواند این شکلی اتفاق افتاده باشد. چون از اصل و ماهیت سفر چیزی را نمی‌کاهد، این دوسویه بودن برای من فرقی نمی‌کند. یعنی چه سفر جغرافیایی باشد چه سفر روحی، برای من هر دو آن‌ها جالب است. به همین علت آن موتورسوار را هم آن‌جا گذاشته‌ام.

● **حسی که از دیدن موتورسوار به من دست داد این بود که او را ترکیبی از دو فرشتهٔ دیدم که هم پیام‌آور مرگ است، هم نجات.**

○ بدون تأکید و صراحت، روی پاکتی که می‌آورد رادیولوژی فرشته نوشته شده است. یک بال فرشته است که با آن تصویر مار قاطی شده.

● **خیلی خوب است. طوری این را گذاشته‌اید که زیاد به چشم نیاید. اما بعضی جاها، اشاره‌های نمادین شما زیادی برجسته است و به چشم می‌خورد. هم توی دیالوگ‌ها و هم توی تصویر. مثلاً فرض کنید چیزی که به انگلیسی نوشته شده «ستون‌های خلقت»؛ منظورم آن کارت پستالی‌ست که به دکتر هدیه داده‌اند و عکس شگفت‌انگیزی‌ست که فضاپیمای هابل از دل یک سحابی در حال تولد گرفته، نزدیک شدن دوربین به آن، راحت و طبیعی نیست. پیامی که می‌خواهید برسانید زیادی صدایش بلند است.**

○ می‌خواستم بگویم که دکتر دارد دوباره متولد می‌شود، مثل آن سحابی.

● **البته من به عنوان تماشاگری دارم با شما حرف می‌زنم که کشف معناها، گنایه‌ها، ایهام‌ها به من لذت هنری می‌دهد. پس وقتی که فیلم‌ساز این امکان را از من می‌گیرد، در واقع امکان این تجربه را از من سلب می‌کند و نمی‌گذارد که مشارکت کنم در تکمیل جریان خلاقهٔ اثر. جایی که می‌بینم فیلم‌ساز دارد معنا را باز می‌کند بی‌آن که به این کار نیاز باشد، حس می‌کنم توازن هنری کار به هم می‌خورد. البته من دارم از دید خودم می‌گویم، ممکن است تماشاگر دیگری هم باشد که به این باز شدن و شرح دادن نیاز داشته باشد. یا اشاره‌های کلامی را در نظر بگیریم. قبل از آن که ملای جوان بحث مصر و یعقوب و یوسف را پیش بکشد و معنا را باز کند، من با دیدن آن بیابان و تابلو روستای مصر، استعاره را گرفتم و عشق یعقوب به یوسف گم شده را که حالا در دکتر عالم و هجران او تجلی کرده درک کردم. اما توضیحی که این شخصیت می‌دهد، کل ساختار استعاره را در هم می‌شکند و جایی برای لذت ناشی از گشودن و معنا شدن استعاره توسط تماشاگر باقی نمی‌گذارد. شاید تردید داشتید تماشاگر عادی نتواند استعاره را بگیرد و ناچار شدید به جای او آن را معنی کنید. در مورد سامان هم به نظرم اشتباه است که عکس او را در مطب دکترنشان دادید. این شخصیت که می‌تواند کودکی گم‌شدهٔ خود دکتر باشد، باید در همه جا پنهان می‌ماند و فقط صدایش را می‌شنیدیم. یا این که در بخش اول، توی استودیو، آشفتگی و ناهماهنگی را در کل صحنه می‌بینیم و کلافگی تماشاگر را در نظر بگیریم. قبل از آن که موتورسوار می‌رسد، یک نما از سامان می‌بینیم که دارد با دوچرخه می‌آید و بعد می‌رود. این نما را حذف کردید. این نما به نظر من خیلی مهم است. چون در آن نما سامان دارد با دوچرخه می‌آید و بعد می‌رود. این نما را حذف کردید. این نما به نظر من خیلی مهم است. چون در آن نما سامان دارد با دوچرخه می‌آید و بعد می‌رود.**

عملاً به بی‌راهه رفته‌ایم و اگر همان قصهٔ اصلی را تعریف کند بهتر است. یا این که آن معانی آن قدر جلو می‌آیند و سرک می‌کشند که ما قصهٔ اصلی را نمی‌توانیم دنبال کنیم. با هر دوتای آن‌ها مشکل داریم. ایجاد این تعادل تجربهٔ سینمایی جدی لازم دارد. به‌آسانی به دست نمی‌آید. قطعاً جایی از دست فیلم‌ساز درمی‌رود. به همین دلیل بنا ندارم که از کل لحظه‌های فیلم دفاع کنم. اما اجازه بدهید یک چیز را مشخص کنم. من تجربه‌ای داشتم به اسم این‌جا چراغی روشن است. حالا بگذریم که توی شرایط بدی در جشنواره آمد و بعد من آن را اصلاح کردم. من آن‌جا دنبال لحنی بودم که تجربه کنم و می‌خواستم به این برسم که خط دوم مهم‌تر از خط اول است. می‌خواستم اجزایی را که کمک می‌کنند به شیرفهم شدن قصه فراموش کنم و آن‌ها را به‌نرمی کنار بگذارم و بسنده کنم به حداقل توضیح و بیش‌تر آن لحن معنایی را جلو بگذارم. یک جوری حس شاعرانه در این کار بیش‌تر کار می‌کرد. در این نوع فیلم‌ها، فضاها همین که خودشان خوبند، برای شما مهم‌اند تا این که قصه را چه قدر پیش می‌برند. این یک تجربه بود. حالا بگذریم از این که این تجربه برای شخص من خیلی تجربهٔ خوبی بود، اما به من آموخت که اگر بخواهیم به طرف مخاطب عام برویم باید حواس‌مان جمع باشد که دچار خودخواهی هنری نشویم. این که نمی‌خواهم شیرفهم کنم و تماشاگر خودش به‌تنهایی باید معناها را کشف کند. البته همان طور که گفتم نمی‌خواهم دفاع کنم، می‌خواهم شکل نگاهم را توضیح بدهم.

● فکر می‌کنم درست است، اما شیوهٔ کار باید متعادل و سنجیده باشد.

○ سعی‌ام را کردم. کاری که از دست من برمی‌آید این بود که مثلاً وقتی روحانی دارد درشت حرف می‌زند چهره‌اش پیدا نباشد. درست به محیض این‌که می‌خواهد یک نگاه اسطوره‌ای به ستاره‌ها بیندازد و بگوید در این کویر صورتش را نبین پشتش را ببین یا یوسف گم‌گشته و غیره، دوربین را به طرف تپه‌ها بردم. چو روی صورت او اگر مکث می‌کردم، حرف‌ها زیادی درشت و رو می‌شد. وقتی روی صورت او دوربین می‌ایستد که به‌شدت زمینی و خیلی عادی حرف می‌زند. حرف‌هایش از جنس خودش است. این تنها کاری بود که می‌توانستم بکنم. ولی شک نداشته باشید اگر حذفش می‌کردیم اتفاقی که برای فیلم‌نامه می‌افتاد این بود که قسمتی از تماشاگران را از دست می‌دادیم.

● اتفاقاً من با شما هم‌سو هستم. اما فکر می‌کنم راه دیگری هم برای نشان دادن هست که جریان طبیعی را به هم نزند. زمانی دوربین را برمی‌دارم و یک راست می‌روم روی این فنجان قهوه، و تماشاگر می‌پرسد که منظور از این حرکت چیست؟ زمانی هم خودکار از دستم تصادفاً می‌افتد و برای برداشتن آن، تصویر فنجان قهوه هم که قرار است معنایی حاشیه‌ای و ضمنی داشته باشد به چشم می‌خورد. البته قرار نیست من درس فیلم‌سازی به کارگردان باتجربه و خوش فکری چون شما بدهم. مثال زدم که حرف روشن‌تر بشود.

○ دفاعی ندارم.

● فیلم شما یک فرم کلاسیک پرکشش دارد با یک توالی زمانی خطی، یک فیلم‌برداری درجه یک و یک موسیقی کم‌وبیش مناسب. فضاها و محیط هم نقش تعیین‌کننده‌ای در این میان بازی می‌کنند. خود کویر، یک شخصیت اصلی است. کاملاً زنده و فعال و هشیار؛ به‌خصوص وقتی که دکتر عالم را از دید کویر نشان می‌دهید. خیلی جاها کویر دارد به دکتر نگاه می‌کند و مراقب اوست، نه‌ماهای از بالا...

● نماهای از بالا که نشان می‌دهد در این کویر نیرویی‌ست که تمامی نشانه‌های هستی در او متمرکز است.

○ به خیلی از این نماها یک حرکت نرم هم دادیم.

● ...که زنده بودنش را برساند...

○ و جلوی دوربین هم خاک راه انداختم که شما می‌بینید غباری هم دارد می‌گذرد و به دور دکتر می‌پیچد.

● من حتی یک لحظه نماها را زمینی کردم و یاد سرخ‌پوست‌ها افتادم که سواره‌نظام را در صحرای یک فیلم‌وسترن دارند از بالا زیر نظر می‌گیرند تا برای حملهٔ نهایی آماده می‌شوند! شما در این تصویرسازی، کاملاً موفق بوده‌اید. این تأثیر را می‌گذارد. و در همان حال احساس می‌کنید که این نیروی تهدیدکننده، یک جوری دارد از دکتر مراقبت و نگه‌داری هم می‌کند، مواظب اوست،

○ اگر مراقب او نبود، دکتر از تشنگی می‌مرد...

● این نیروی برتر که هم جبار است و هم رحیم، دقیقاً با این گونه حضور یک حس معنوی خالص ایجاد می‌کند که با آن معنویت مادی و مبتذل شده اول فیلم تفاوت فاحش دارد. منظورم صحنه‌ای است که مسیح مصلوب با تلفن همراه با کسی صحبت می‌کند و وقار معنوی او در آن شوغی و بهم ریختگی و تدریس آشپزی خدشه دار می‌شود. به نام خدا گفتن، عمق و صمیمیت ندارد و اجبار است. یک انجام وظیفهٔ اداری است.

○ همچنان که علم که دکتر نماینده‌اش است دو قدم آن‌طرف‌تر خدشه‌دار می‌شود.

● همه چیز سطحی است. این صحنهٔ اول مقدمه‌چینی جمع‌وجوری است. کارکرد خوبی در فیلم دارد و تکلیف علم و معنویت را در دنیایی که وسایل ارتباط جمعی ذهنیت بی‌عمق ما می‌سازند، معنی می‌کند. این جریانی که در طول فیلم است یک جوری این عناصر به‌هم‌ریخته را غربال می‌کند. یعنی هم چیز را به جای اصلی‌اش برمی‌گرداند. علم آن جایی که لازم است به کار گرفته می‌شود، تسلط هم دارد. معنویت در آخر فیلم است که جایگاه واقعی خودش را پیدا می‌کند. عناصر تکه‌تکه‌شدهٔ اول فیلم، در یک گسترهٔ معنایی در آخر فیلم به وحدت می‌رسند.

○ اما بعضی‌ها نمی‌دانم چرا این صحنه شلوغ و هرج‌ومرج اول فیلم را نمی‌پسندند و فکر می‌کنند که فیلم بعد از آن است که باید شروع شود. چرا واقعاً عده‌ای فکر می‌کنند فیلم فقط قصه است. آمپیاس نیست. شما باید آمپیاس را درک کنید. همین که بیست دقیقه بدون قصه با یک چیز سر گرمید.

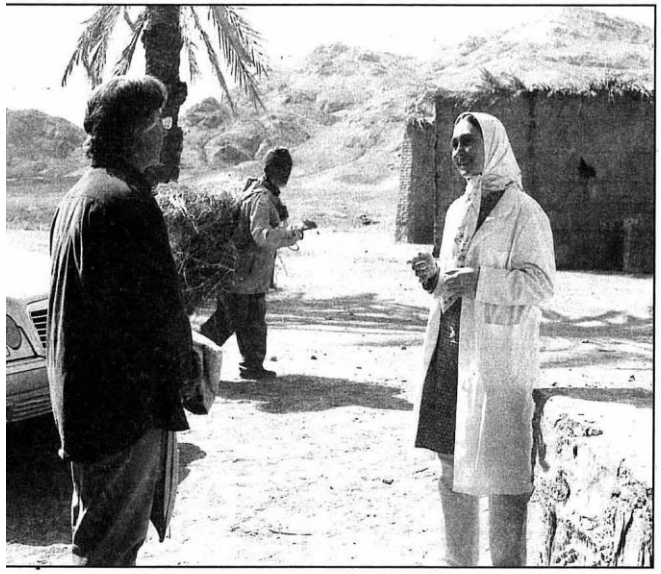
● فقط بحث خسته نکردن تماشاگر نیست. ماهیت این نوع زندگی سطحی هم ریتم تند و شتابزده می‌طلبد، مثل دیدن تلویزیون و از این کانال به آن کانال پریدن و تخمه شکستن است. در این نوع زندگی فرصت سرخاراندن و تأمل ندارای. این تصویر را باید در اول فیلم داشته باشیم، تا تصویر آخر فیلم که دکتر عالم زندگی گذشته خود را با تأمل و آرامی مرور می‌کند و به کودکی و معصومیت از دست‌رفته‌اش برمی‌گردد، معنا و برجستگی پیدا کند. صحنهٔ اول فیلم، تنهایی دکتر عالم در اجتماع را هم نشان می‌دهد. یک جوری تحت فشار است...

○ سرعت و میزان زیاد اطلاعات و چت کردن و تلفن و ترافیک، همهٔ این‌ها احساس غربت بیش‌تری را ممکن است در شما ایجاد کند. چون همهٔ این‌ها، وقتی فرصت تفکر و تأمل را به تو ندهند، عملاً کمک می‌کنند که از خودت دور بشوی. این اتفاق خیلی جاها افتاده است. همین تلفن همراه که جزو عناصر مهم زندگی مدرن است و خیلی جاها مشکل ساز است، از وسط فیلم، کار کردش دیگر مزاحم نیست. ما را به آن دنیا وصل می‌کند. به نظر من ناگزیر از این هستیم که این دوتا را با هم تلفیق کنیم. این که مدرنیسم نحوستی دارد که ما را گرفتار کرده، چاره‌اش نفی هر چیز مدرن نیست. آن نحوست‌ها را باید برطرف کنیم، ولی مدرنیسم را نمی‌توانیم به عقب برگردانیم. اصلاً فرمول ما این نیست که همه برگردند توی کویر زندگی کنند. بستر قصهٔ فیلم کویر است ولی لاجرم باید بشود این سفر را در شهر هم انجام داد. منتها باید راهش را پیدا کنیم و کار کردها باید عوض شوند. با همان تلفن همراه باید بتوانیم از زبان سامان از عمق کهکشان چیز بشنویم.

● اتفاقاً این دید از همان نکته‌هایی ست که فیلم شما را قوی تر کرده است. محمولاً ما یا سنت‌زده ایم یا تجددزده. حد وسط را رعایت نمی‌کنیم. یا چهلستون می‌سازیم یا بیستون. این بحث‌هایی هم که توی این سال‌ها دربارهٔ مدرنیسم و پست‌مدرنیسم پیش آمده، در شکل افراطی‌اش آدم را یا می‌کشد به خودباختگی در برابر غرب و تکنولوژی یا پرت می‌کند به دامن واپسگرایی. همیشه به یک طرف خاص نمی‌شود غش کرد. تلفیق موزون دیروز و امروز، سنت و تجدد، معنویت و مادیت، البته کار آسانی نیست. ولی مطلوب است. شخصیت‌های فیلم، هرجا که نماینده یک جایگاه یا ذهنیت خاص‌اند، در برابر جایگاه و ذهنیت مقابل مشکل دارند. روحانی فیلم با موتورسیکلتش مشکل دارد و شیشه ماشین بنز را نمی‌تواند بالا و پایین بکشد. دختری که گردن‌بند را، که قرار است یک نشانه و تذکر معنوی باشد توی ماشین پیدا می‌کند، نمی‌داند چه‌طور در سواری را باز کند، نسرین در معالجهٔ پسری که در چاه سقوط کرده، مشکل دارد. در همهٔ این صحنه‌ها، احساس می‌کنم که تسلط با علم است. اما همین علم و تکنولوژی آن جا که در قیامت و صحرای محشر کویر گیر می‌افتد، از حرکت باز می‌ماند و کاری از آن برنمی‌آید. هرچند که در دل تکنولوژی هم، امکان ذاتی تلاش برای تماس با یک جهان معنوی می‌تواند وجود داشته باشد. به شرطی که آن را بیابیم؛ مانند دریچه‌ای در سقف اتومبیل بنز که می‌توانیم به کمک آن با ستاره‌ها ارتباط برقرار کنیم. دریچه‌ای که سرانجام دست نجات دهنده از میان آن به سراغ دکتر می‌آید. این گشادگی و وسعت دید است که استفاده از یک نماد غربی، نقاشی داوری اخروی میکل‌آنژ، را با آن دو دست نیازمندی که به هم نزدیک می‌شوند و بارقه‌ای از معنویت و خلوص را با تابناکی منعکس می‌کنند، برای یک فیلم‌ساز ایرانی با فرهنگ و گرایش اسلامی امکان‌پذیر می‌کند. این نقاشی جزئی از میراث هنری و معنوی بشر است.

○ حالا که به دست‌ها اشاره کردید باید بگویم یکی از چیزهایی که خیلی در ارتباط با شخصیت‌ها فکر می‌کردم، استفاده از دست‌ها بود. البته این نوع استفاده را من ابداع نکرده‌ام. دیگران هم خیلی در این زمینه کار کرده‌اند. نمونهٔ بزرگش برسون است. فکر می‌کنم دست‌ها قسمتی از بدن ما هستند که کارهای اجرایی ما را انجام می‌دهند، ولی خیلی نماد تصویری قشنگ‌تری دارند. هم گناه و هم ثواب با این دست‌ها انجام می‌شود. یک نگاه خرافی اول فیلم است که به دکتر می‌گوید دستش را گره نکند، شگون ندارد. و دکتر گره دست را باز می‌کند و حتی وسط‌های فیلم یک جا دارد راجع به موضوعی صحبت می‌کند و بی‌اختیار گره دست‌هایش را باز می‌کند. تا می‌رسیم به آن دست آخر. آن خرافهٔ اول فیلم لزوماً برای شکسته شدن یک نگاه کاملاً علمی است که دکتر دارد. یعنی می‌خواهیم بگوییم یک نیروهای فراعلمی هم وجود دارد که توی آن‌ها در کلاس اول هستی. ممکن است در قلمرو خودت، عالم و خدای علم باشی، ولی به محض این که آدمی پیدا می‌شود که می‌گوید از همین ستاره‌ها می‌شود سعد و نحس طالع آدم را

تشخیص داد، یک تزلزلی می‌تواند به‌تدریج در باورهای علمی آدم به وجود بیاید. این مسیری که دکتر طی می‌کند تا با پارادوکس‌هایش مطرح نشود، به نتیجه نمی‌رسد، تا معانی متناقض آن کنار هم قرار نگیرد، مثل خیلی دور و خیلی نزدیک، مفهوم پیدا نمی‌کند. تو کی هستی؟ کسی که در رشتهٔ خودش دانشمند و استاد است. اما در مقایسه و در ارتباط با کهکشان و زمین یا در ارتباط با علوم دیگر، به حساب نمی‌آیی. به محض این که دچار پارادوکس‌هایی از این نوع می‌شویم و چالشی برای ما پیش می‌آید، به نظر می‌رسد موقعیت مناسبی برای تفکر معنوی می‌تواند ایجاد بشود. چون ابعادت را از دست می‌دهی. البته این یک تجربه شخصی است و سندی از جای دیگر برای اثبات آن ندارم. ولی به نظر می‌رسد ابعادت را از دست می‌دهی. نمی‌دانی کی هستی؟ اندازه‌ات چه‌قدر است؟ و چون این‌ها را از دست می‌دهی شروع به فکر کردن می‌کنی. این که لزوماً همهٔ اتفاق‌هایی که برای دکتر می‌افتد از جنس اتفاق‌هایی باشد که یک نگاه مذهبی را در او به وجود بیاورد برای من جالب نبود. می‌خواستم از جایگاهی که دارد بیرون بیاید. حالا اولش با یک پیشنهاد خرافی شروع می‌شود که گره دست‌هایش را باز کند تا دچار بدشگونی نشود. این حرف را یک آبدارچی که قطعاً آدم بی‌سوادی است می‌زند و دکتر فوراً دستش را باز می‌کند. توی آن شرایط که بیگانه است و هیچ چیز جای خودش نیست، دستش را باز می‌کند. ممکن است در یک شرایط عادی این کار را نکند. ناخودآگاه این کار را می‌کند. من به همین دلیل آن دست آخر را دوست دارم. به نظرم آن دست آخر نقطهٔ تماس دو تا قصهٔ ما است. قصهٔ ظاهری ما که همان قصهٔ منطقی و عادی ماست و قصه معانی فیلم که معنا از آن بالا می‌آید و با قصهٔ پایین ما تماس برقرار می‌کند.



● به همین دلیل تماشاگر در وضعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند پایان فیلم را به نحوی که دلش می‌خواهد ببندد. عده‌ای ممکن است نجات او را جسمانی بدانند که در شمار همان قصهٔ منطقی و عادی است وعده‌ای هم نجات او را، پس از مرگ، روحانی و در عالم معنا تصور کنند. این تصور دوم به‌خصوص با آن گریم و نورپردازی و خاکی که صورتش را شبیه میت کرده، زیاد دور از ذهن نیست. تصور اولی هم با شنیدن صدای سامان و روحانی و مردم عادی امکان‌پذیر است. شخصاً این نجات را باورپذیر می‌دانم و حس می‌کنم با آن پایان‌خوش‌های فیلم‌های ملودرام خیلی فرق می‌کند. این یک پایان خوشی است که نتیجهٔ جبری این نوع سفر است. چه بخواهی چه نخواهی. وقتی می‌گویم جبری، حس می‌کنم این قابلیت برای نجات و رستگاری از اول در این آدم بوده. حتی رنگ لباس دکتر عالم را شما دقت کرده بودید که وقتی سفر را آغاز کرد به رنگ خاک نزدیک باشد و با رنگ کویر سازگاری پیدا کند.

○ باید برسد به این پایان خاص. وگرنه سفر او بیهوده بوده است. سفر باطلی بوده. ارزش کار در این است که این سفر باطل نیست.

● در معرفی شخصیت‌ها ساختاری جغرافیایی می‌بینم. موقعیت عمودی و افقی، نگاه به بالا و نگاه به پایین. همان طور که اشاره شد، به هر حال تقدیری در پشت همهٔ این روایت‌ها هست، این تقدیر خودش را یک جوری نشان می‌دهد. یا در حرکت‌های دوربین است که. گاهی جلو می‌افتد و راه و مسیر و نقطه توقف را تعیین می‌کند، یا این که در چیدن اشیا است. مانند صحنه‌ای که دکتر عالم با مادر و پسر با خستگی و سردی دربارهٔ دختر رو به مرگ صحبت می‌کند، و در پشت سرش کسی دارد تلسکوپ را سوار می‌کند. اما بعد می‌بینیم که او از تلسکوپ به پایین، به خیابان شلوغ، نگاه می‌کند به جای این که به بالا و به آسمان نگاه کند. یعنی حرکت وارونه را انجام می‌دهد. در پایان فیلم، می‌بینیم که حرکت دست او رو به بالا، رو به آسمان است. در واقع حرکت عمودی رو به بالا تبدیل می‌شود به همان استعلایی که جایی در این گفت‌وگو به آن اشاره کردم. این زمینه‌سازی‌ها را توی دیالوگ‌ها هم می‌بینم. من آن صحنهٔ رستوران را می‌پسندم، چون اولاً نشان می‌دهد آدم‌هایی که یک جا جمع شده‌اند و قرار است هدف مشترکی داشته باشند که عمل قلب یک پیرمرد بیمار است، چه‌قدر از هم دور و بیگانه‌اند. نوعی بیگانگی که قبلاً در صحنهٔ اول فیلم در استودیوی تلویزیونی هم آن را حس کرده‌ایم. و بعد رابطهٔ پدر و پسر در این جا شرح داده می‌شود که بخشی از نفرت دکتر را شاید در سطح ناخودآگاهی‌اش از این رابطهٔ تهی از مهر و عاطفه زمینه‌سازی می‌کند. پسری که به دنبال نجات پدر است، در رفتاری که هنگام غذا خوردن حریصانه دارد و تأکیدی که بر توانایی پول‌سازی پدرش می‌کند، همه چیز را در رابطهٔ پدری و پسری نمایندگی می‌کند جز عشق و محبت را. صحنهٔ رستوران با تصویر رابطهٔ مادی شدهٔ پدر و پسر، و نفرتی که این رابطه برمی‌انگیزد. دکتر را برای سفری اشتیاق‌آمیز، برای یافتن پسر بیمار در یک محیط پر خطر ــ کویر گرم و بی‌آب‌وعلف ــ آماده می‌کند. در صحنهٔ رستوران دارند کسی را نجات می‌دهند که ظاهراً بتواند به فعالیت اقتصادی‌اش ادامه دهد و کشک را به طلا تبدیل کند و هیچ نگرانی هم در چهرهٔ پسر برای پدری که در آستانهٔ مرگ است به چشم نمی‌خورد. این نوکیسهٔ پرخور و این همکار شیاد دکتر هم که آن‌جا نشسته و دارد کار چاق‌کنی می‌کند، روی دکتر عالم اثر ناخوشایندی می‌گذارند و به عنوان زمینه‌بخشی از تحول روحی او عمل می‌کنند. فیلم، البته یک فیلم رئالیستی‌ست، یعنی شما آدم‌ها و صحنه‌ها و روایت غیرعادی و غیرمتعارف در آن نمی‌بینید. ولی یک جاهایی به نظرم اغراقی کرده‌اید که من اسمش را اغراق هنرمندانه می‌گذارم. در غذا خوردن آن نوکیسه، باید این تأکید، این اغراق به کار گرفته شود تا معلوم شود دکتر در چه دنیای تنگی قرار گرفته است.

○ عده‌ای از این صحنه زیاد خوش‌شان نیامد. اتفاقاً این جزو صحنه‌های آخری بود که ما گرفتیم. یعنی یک وقت است که صحنه‌های اول فیلم را درآورد می‌گیرید و هنوز بازی دستت نیامده، بر لحن فیلم مسلط نشده‌ای، روایت خیلی استیل پیدا نکرده، خودت نمی‌دانی چه‌کار داری می‌کنی. بعد می‌بینی صحنه‌ای گرفته‌ای که در مقایسه با کل فیلم، نچسب است. نه، این صحنه رستوران را وقتی گرفتیم، که همه چیز برای من روشن بود و می‌دانستم چه‌کار دارم می‌کنم.

● یکی از مهم‌ترین عناصر این صحنه این است که اصالتی در شخصیت دکتر عالم می‌بینیم که در آن دو تای دیگر که وجه شدیداً مادی دارند حس نمی‌شود. این اصالت است که در طول سفر به کمک دکتر می‌آید و باعث نجاتش می‌شود.

○ و همین اصالت است که عامل دعوت شدن دکتر به این سفر است.

● و دست‌ها هم در این صحنه معنا دارند. مادی‌ترین شکل استفاده از دست را در هجوم مرد نوکیسه به جلوکباب می‌بینیم. مقایسه کنید این دست را با دست‌هایی که در پایان فیلم در آن فضای اثیری زلال به هم می‌رسند. آمپیاس، آن فضاسازی که اشاره کردید، در این صحنهٔ رستوران خوب عملکردی دارد.

○ این دست‌ها و تأکیدی که روی آن می‌شود بی‌دلیل و تصادفی نیست. یادم می‌آمد آن روز رستوران را از ما گرفتند و اینسرت ما ماند. بعد در تدوین نگاه کردیم دیدیم بدون اینسرت‌ها هم می‌توانیم صحنه را ببندیم. ولی اصرار کردم که باید دست‌ها را بگیریم. رفتم بشقاب‌ها و میزو وسایل رستوران را گرفتم آوردم و در جایی دیگر، در یک پارکینگ، چیدیم و آن دست‌ها را گرفتیم. چون احساس می‌کردم قسمتی از روح آن ماجرا است. چیزی که در قصه‌هایی که قرار است نوعی تداعی معانی داشته باشد مهم است این است

که به‌موقع پالس‌هایی توی قصه بدهید که تماشاگر حس کند چیزی که دارد می‌بیند می‌تواند معنای بیش‌تری داشته باشد. مثلاً به چهل دقیقهٔ اول نگاه کنید. ما تند از روی همه چیز گذشتیم. اما یک جاهایی تأکید کردیم. مثل گره دستی که باز می‌شود. یا وقتی که دکتر راجع به چاهی صحبت می‌کند که یک نفر در آن گرفتار شده، یک «تراک این» داریم که دیگر نمی‌رسد و توی ناخودآگاه تأثیر می‌گذارد. یا وقتی که سامان زنگ می‌زند که دکتر برای اولین بار توی مطب با سامان صحبت می‌کند و می‌گوید تلسکوپ را امشب به او می‌رساند. این شخصیت را هنوز نمی‌دانیم که شخصیت محوری قصه است. تماشاچی نمی‌داند اما من دیگر آن قدر به عنوان یک کارگردان بی‌اختیار نیستم که بگذارم فقط سیر طبیعی‌اش را طی کند. می‌توانم یک تأکید کوچک بکنم. تأکیدی که خیلی خودش را نشان ندهد، اما تأثیرش را بگذارد. دوربین خیلی نرم به دکتر که دارد صحبت می‌کند نزدیک می‌شود. آن قدر نرم که به چشم نمی‌آید، اما مطمئن هستم که در خودآگاه اثر می‌گذارد و تماشاگر حس می‌کند این آدمی که پشت خط است، مهم است. این نشانی‌ها می‌گوید می‌توانید ساده برخورد کنید و به‌ظاهر اکتفا کنید. اما یک چیز دیگر هم هست. یکی از نمادهایی را که توی این ردیف کار، بیش‌تر از همه دوست دارم، نمای دور شدن از عروسی است. آن را از شیشهٔ پشت ماشین با ۳۲ فریم در ثانیه گرفتیم که مقداری حرکت آهسته شود، بی‌آن که به چشم بیاید. نما مقداری طولانی ست. چوب‌به‌دست‌ها می‌زنند و می‌رقصند و یک کار صدایی قشنگی هم شده و یک دقیقه قبل ما یک دیالوگ دونفره بین روحانی و دکتر عالم داشتیم که می‌گوید این می‌رود خانهٔ بخت، آن هم می‌رود خانهٔ بخت. یعنی مقصد عروسی و مرگ، خانهٔ بخت است. آن روحانی مرگ را با عروسی یکی کرده بود. حالا ما با این چالش فکری می‌رسیم به صحنهٔ عروسی. اشکال ندارد آن‌جا مقداری دست و پای‌مان را باز کنیم. عروسی که رد می‌شود خاک به پا کردیم که همه چیز زیر غبار می‌رود که همان مترادف بودن عروسی و مرگ است...

● ... از خاکیم و به خاک باز می‌گردیم...

○ ... و بعد دیزالو به ماشینی که توی هُرم گرما با لنز ۱۲۰۰ گرفتیم که شبح آن طوری به چشم می‌خورد که انگار همه چیز می‌رود زیر خاک و دوباره بیرون می‌آید. خب، شکل روایت عروسی و صحنه‌های قبل و بعد از آن می‌توانست طوری چیده شود که این معناها درش نباشد. یا آن قدر معنای ثانویه‌اش دور باشد که نشود پیدایش کرد.

● یک نکتهٔ جالب فیلم تأکیدی است که روی خانواده دارد. تصویرهایی هم که آخر فیلم، در گور اتومبیل، روی صفحهٔ هندی کم می‌بینیم آخرش به یک خانواده می‌رسد. یا وقتی که اوایل فیلم دکتر عالم از تراس مطب با تلسکوپ‌ها به پایین، به خیابان نگاه می‌کند، خانواده‌ها را می‌بیند، یا جشن تولد، که در ایران معمولاً یک جشن خانوادگی است، وقتی اتفاق می‌افتد که دکتر از آن دور است و نمی‌تواند به‌موقع خودش را به این جشن برساند، به گمانم از این جهت هم، آخر فیلم، نه تنها وصل یک پدر و پسر، بلکه نوعی بازگشت به خانواده هم هست که دکتر در آن سفر پرماجرا به آن می‌رسد. و جالب تر، نوع برخورد آدم‌هایی ست که در این سفر نظاره‌گر او هستند و برایش در بیابان دست تکان می‌دهند؛ طوری که انگار برای شروع این سفر معنوی به او خوشامد می‌گویند.

○ در واقع دکتر دارد وارد دنیایی می‌شود با آدم‌هایی که امکانات او را ندارند. اما شادی و آرامشی در آن‌ها دیده می‌شود و حرف شما را تأیید می‌کنم که گویی همه منتظر دکتر هستند. مثلاً روحانی که به محض ایستادن دکتر سوار می‌شود یا نسرین که توی کلامش هم هست که می‌پرسد شما فلانی هستید؟ به نظر می‌رسد به همه یک جوری ماموریت داده‌اند که سر راه دکتر باشند.

● این ماموریتی که گفتید، مرا به جای دیگری می‌رساند. بر این اصرار نمی‌کنم که زندگی یک بیابانگرد حتماً زندگی خوبی هست و همه شاد و راحت‌اند و هیچ نگرانی ندارند. این نگاه را واقع‌بینانه هم نمی‌دانم. آن‌ها هم می‌توانند هزار و یک مشکل داشته باشند. اما من بیش‌تر این‌ها را مؤلفه‌ها و عناصری می‌دانم که کمک می‌کنند این تجربهٔ معنوی برای دکتر عالم اتفاق بیفتد. البته فقط در فیلم اتفاق بیفتد، نه در یک جا و مکان خاص در متن زندگی واقعی، به این ترتیب، منطق تحلیل این فیلم را باید در خود آن جست‌وجو کرد. اگر اجزایش با هم بخواند، که می‌خواند، پس درست است و می‌تواند تأثیری را که می‌خواهد بگذارد. به همین شکل، نسرین را اگر هم این طور تحلیل کنیم که ایا چنین دوشیزهٔ خوب‌رویی که کمال و جمال را در خود جمع کرده، در آن بیابان دورافتاده در یک خانهٔ بهداشت یافت می‌شود، شاید کمی مشکل پیدا کنیم. البته من نمی‌گویم چنین دوشیزه‌ای نمی‌تواند اصلاً در آن محیط وجود داشته باشد، اما به‌ندرت پیدا می‌شود. والنادر کالمعدوم. ولی نسرین قرار است در عین زمینی بودن، آسمانی هم باشد. به همین دلیل معرفی‌اش با پیچیدن باد و هم انگیز در حیاط کاروانسرا و پرواز پرندگان و افتادن بادبادک بر زمین و صدای خنده‌های کودکانه و بعد دیدن او با دو بچه روی پام صورت می‌گیرد. این مقدمه‌چینی، نحوهٔ برداشت و تحلیل ما از شخصیت را مانند یک کلید به دست‌مان می‌دهد. به همین دلیل وقتی هم به دکتر می‌گوید که خود او مشکل دارد نه سامان، حرفش برای من غیر طبیعی و باسمه‌ای به نظر نمی‌رسد. این دوشیزهٔ فرشته‌وشی که نخستین بار او را در بلندی می‌بینیم، به‌نحوی که گویی تازه از آسمان بر بام آن کاروانسرا هبوط کرده، اگر لسان‌الغیب نباشد و از این حرف‌های پیش‌گویانه نزند، عجیب است. نسرین هم مانند بقیهٔ آدم‌ها، حضوری مستقل در قصه ندارد. او هم دارد ماموریتی را انجام می‌دهد و در هیأت یک عاطفه و احساس انسانی تجسم یافته، در جسم یک دوشیزهٔ پریچهره، دکتر را یک قدم به حسابگاه نهایی فیلم، به صحرای محشری که اتفاق می‌افتد، نزدیک‌تر می‌کند. آن سادگی که در چهرهٔ او می‌بینیم و وقاری که در نوع راه رفتن نرم و پر اطمینانش می‌بینیم، آن تبسم دائمی و آن پردهٔ نازکی از اشک که همواره در چشم‌هایش می‌بینیم، اجازه نمی‌دهد که او را فقط یک موجود زمینی بدانیم. شاید به طور طبیعی خاتمی که نقش نسرین را بازی می‌کند، چشمان نمناک داشته باشد و اما به هر حال این حالت چشم، در کنار آن چهرهٔ گشاده، کیفیتی به چهرهٔ او در این فیلم داده که شیرینی و فریبایی یک دلبر و نگرانی یک مادر برای فرزندش را یک‌جا و هم‌زمان در خود دارد. در واقع یا یک موجود خالص عاطفی روبه‌روییم که در دنیای شلوغ و آشفتهٔ دوروبرمان خیلی کم دیده می‌شود و در رؤیاهامان، البته، زیاد حضور دارد. نسرین، و جوان روحانی، زمینه سازها و کاتالیزورهای اصلی برای به ثمر رسیدن سفر روحی دکتر عالم هستند. البته دیگران هم هستند که نقش فرعی دارند. اشیا و موقعیت‌ها هم هستند. روحانی در بعد استدلالی دکتر را دگرگون می‌کند و نسرین در بعد عاطفی. قبل‌تر هم گفتم که آمیزه‌ای از دلبر و مادر در نسرین می‌بینیم. هم عواطف حفظ‌کننده و مراقبت‌کنندهٔ مادر در او دیده می‌شود و هم به دلیل شیرینی و ملاحتش، مانند یک دلبر عمل می‌کند. بی‌آن که رابطه‌ای بین او و دکتر باشد. هرچند که در زرفای کار و در سطح پنهان، میل دکتر به او را، به رغم خویشتن‌داری ظاهری‌اش، نمی‌توان نادیده گرفت. روحانی مقداری دکتر را با آن بیان طنزآمیزی که ناشی از فلسفهٔ خاص اوست که فاصله و فرقی بین مرگ و زندگی نمی‌داند و معتقد است هر چیز دو رو دارد، به دکتر کمک فکری می‌کند و جالب است که شیرینی بیان روحانی حتی روی دکتر اثر حسی می‌گذارد و دکتر عالم برای اولین بار لبخند می‌زند و این ارتباط را با هم برقرار می‌کنند. در مورد دختر هم، فضای عاطفی ناشی از حضور او امکان شکفتگی روح این پزشک را در مسیری معنوی که طی می‌کند تشدید می‌کند. هر کدام از یک بعد به او کمک می‌کنند؛ هرچند به نظر می‌رسد راه عشق و عاطفه و دل پررنگ‌تر است و نسرین غمگسار دکتر است.

○ همکارانم اصرار داشتند که یک نشانی بدهیم که معلوم بشود او از نسرین فیلم گرفته. اما من قبول نکردم. کافی بود دکتر را در لانگ‌شات کاروانسرا نشان بدهیم که دارد فیلم‌برداری می‌کند. بعد که تصویر نسرین را می‌بینیم، آن نما بیش‌تر از همهٔ نماهای آن به عقب برگشتن فیلم در هندی‌کم تأثیر می‌گذارد. و ما فکر می‌کنیم چه‌قدر دکتر، یی‌آن که بیان کند، او را دوست داشته.

● یک عشق ابرانشده. یک عشق برق‌آسای شرقی، به هر حال نسرین رؤیای خیلی از مردهای ایرانی است. مواظب اعتراض و پرخاش فمینیست‌ها هم البته باشید که ممکن است شما را به رمانتیسم و چسبیدن به کلیشه، کدبانوی زیبای مطیع، متهم کنند. البته این حرف‌ها وقتی می‌تواند مطرح شود که نسرین را صرفاً یک موجود زمینی بدانیم. ولی این طور نیست. وجه آسمانی اش جلوی این جور تفسیرها را می‌گیرد. از افلاکیان است که به سوی خاکیان آمده. در هر حال دکتر در برابر جذابیت نسرین، جز آن موقع که بغضش می‌ترکد، خویشتندار است.

○ خب، این خویشتن‌داری تا حدی هم مربوط به شغل و جایگاه اجتماعی‌اش است. دلش جای دیگری است.

● غربت و بیگانه بودن دکتر عالم با جهان پیرامون در حرف زدن و آواز خواندن او به زبان سوئدی هم بازتاب پیدا می‌کند. تأثیری ترانه‌ای که به زبان سوئدی در ته فیلم می‌خواند، و مقداری از تم موسیقی شما را هم تشکیل می‌دهد، برایم یک جور تجسم کلامی آن تکنولوژی است که روحانی و دختربچه با آن مشکل دارند. این ترانه هم مثل آن ماشین بنز، مال ما نیست. توسط همه در کپ‌دیر نیست. به دنیایی دیگر تعلق دارد و از آن ما می‌آید. اما به رغم نامأنوس بودن ظاهر، همیشه دریچه‌ای هست که در دل این جهان بیگانه، از آن به آسمان نگاه کنیم. همان دریچه‌ای که نسرین می‌گوید کاش خانه‌ها هم چنین سقفی داشتند تا آدم‌ها هروقت دل‌شان گرفت بتوانند از آن به آسمان نگاه کنند. همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که شما در متن تکنولوژی پیشرفته، وحتی در متن یک بیگانگی کلامی هم، می‌توانید از راه دل به معنویت برسید.

○ آن دریچه همیشه بوده، اما تو آن را نمی‌بینی. آن تلسکوپ همیشه بوده، اما تو با آن فقط پایین را نگاه می‌کنی، در آب غوطه‌وری، اما نمی‌توانی آن را لمس کنی.

● مسیری که دکتر می‌پیماید شباهت دارد به نی‌نامهٔ مثنوی. برگشت به اصل و به فطرت است. آن فیلمی که به عقب برمی‌گردد، در واقع رسیدن به همان اصل است. آن توفان شنی که مانند رگبار باران بر شیشه بنز از کار افتاده می‌کوبد، همان طوراتی است که در بطن و فطرت سنگ است. دکتر تا قبل از این که سحرگاه، بی‌خبر کاروانسرا را ترک کند، مقید بود و احتیاج به راهنما داشت. اما از آن‌جا به بعد دیگر راهنما نمی‌خواهد و با چراغ دلی که با بی‌قراری برای فرزند می‌تپد، بقیهٔ راه را می‌رود. به نظر من شروع رهایی او از همان لحظه‌ای است که به تنهایی کاروانسرا را ترک می‌گوید تا در چند قدمی یک معدن متروک بوشهد از جنازهٔ تکنولوژی و آهن‌آلات زنگ‌زده، سرانجام فرزندش و درواقع خود گم‌شده‌اش را در زیر آفتاب سوزان پیدا کند.