

فریار جواهریان، معمار و طراح صحنه سینما
عکس از پانته‌آ هاشمی

گفتگو با فریار جواهریان خیلی بهمان خوش گذشت

علیرضارسولی‌نژاد

ترمیم نسخه‌سی و پنج میلیمتری فیلم لیلا و اکران دوباره‌اش در گروه سینمایی «هنروتجربه»، فرصت مناسبی بود برای نشستن پای صحبت‌های فریار جواهریان، طراح صحنه فیلم لیلا. به باور خیلی‌ها بهترین دوره فیلمسازی داریوش مهرجویی همان ده فیلم دوره میانی‌ست، از اجاره‌نشین‌ها تا درخت گلایی. دوره‌ای که همسر سابقش فریار جواهریان، معمار و طراح سرشناس ایرانی همراهش بود. او طراحی صحنه این ده فیلم مهم را بر عهده داشت. انتخاب و طراحی آن خانه‌ها با حال‌وهوایی ایرانی و مدرن را کمتر کسی است که از یاد برده باشد. گفتگو در یکی از روزهای نیمه‌برفی زمستانی در دفتر معماری ایشان در خیابان میرداماد انجام شد. موقع نهار بود و طراح باسلیقه در آشپزخانه دنج دفتر نشسته بود. آشپزخانه‌ای دنج به سبک آشپزخانه‌های فیلم‌های مهرجویی. خب، این میزانشن و لوکیشن گرم و مطبوع مهرجویی‌وار و جواهریان‌وار بهانه خوبی بود برای آغاز گفتگو.

همیشه موقع گپ زدن با دوستان درباره سینمای مهرجویی یاد سکانس‌های آشپزخانه، غذا خوردن و در ادامه یاد «خانه» و خانواده می‌افتیم...

بله، خب زندگی ما خیلی شیرین بود در آن سال‌ها و مهرجویی هم حسابی شکمو بود! البته زندگی خیلی راحتی هم نداشتیم و دوران سختی بود و همه آن فیلم‌ها را به‌سختی می‌ساختیم، ولی خب زندگیمان خیلی شیرین بود.

در واقع انگار آن فضاها و حس‌وحال‌ها از فیلتر اذهان باسلیقه‌ای عبور کرده بود. آن نسبت خوش‌فرم و ترکیب باسلیقه بین کاراکترها، خانه‌ها و شهر... کی و چطور این اذهان باسلیقه باهم آشنا شدند، شروع همکاری شما با مهرجویی از کجا بود؟ من در واقع از اجاره‌نشین‌ها به بعد بود که به عنوان طراح صحنه با مهرجویی وارد همکاری شدم. برای اینکه ما در واقعیت با یک ساختمان نیمه‌کاره سروکار داشتیم که حالا قرار بود در دنیای فیلم خراب شود و فرو بریزد. خلاصه، به دعوت مهرجویی درگیر کار اجاره‌نشین‌ها شدم. کم‌کم مهرجویی گفت بیا لباس‌ها را هم تو طراحی کن. آن موقع ژیلای مهرجویی منشی صحنه بود در این فیلم. در واقع ما با یک ساختمان داغان سروکار داشتیم که یک جاهایی‌اش را با یونولیت درست کرده بودند. این ساختمان نیمه‌کاره در صادقیه هنوز راه‌پله نداشت و ما مجبور بودیم صحنه‌های داخلی را در جای دیگری فیلمبرداری کنیم. خب، به هر حال این مسئله ساختمان باعث شد با مهرجویی همکاری کنم، و در این همکاری آنقدر بهمان خوش گذشت که تصمیم گرفتیم ادامه بدهیم.

فیلم، چه در دوره خودش و چه در نگاه دوباره، بسیار موفق بوده و مورد استقبال قشرهای گوناگونی قرار گرفته است. ضمناً به‌نوعی حامل پیش‌بینی وضعیت عجیب‌وغریب مسکن و شهرسازی معاصر و خیلی از گرفتاری‌های زندگی اجتماعی فعلی هم بود.





اجاره‌نشین‌ها/ کارگردان: داریوش مهرجویی

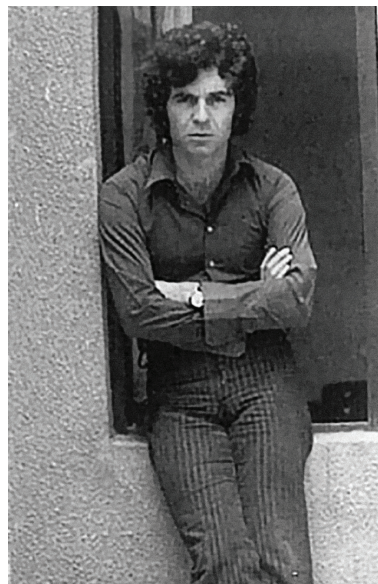


داریوش مهرجویی، کارگردان

بله، آن موقع هنوز این شیوه خانه‌سازی خیلی رایج نشده بود. الان اگر برویم صادقیه همان لوکیشن اجاره‌نشین‌ها که قبلاً تقریباً شبیه بیابان بود و بخوابی با الان که کلی ساختمان‌سازی شده مقایسه کنی هیچ شباهتی نمی‌بینی. در واقع یک نوع معماری بسازبفروشی با استانداردهای حداقل سراسری شد.

این نوع معماری آدم را یاد اصطلاح «کرجیس» آقای صارمی معمار می‌اندازد. خب حالا اگر می‌شود کمی هم درباره‌ی تم‌ها و دلمشغولی‌های مشترک با داریوش مهرجویی صحبت کنید. به هر حال هر دو از دوستان داریوش شایگان و گلی ترقی بودید، با دغدغه‌ی «خاطره‌ی قومی»، و نیز درگیر یک نوع ترکیب ایده‌آل دلمشغولی‌های غربی و شرقی... بخصوص که شروع این همکاری به قبل ترها، یعنی موقع ساخت سفر به سرزمین آرتور رمبو، برمی‌گردد.

در فیلم آرتور رمبو من بیشتر در سناریو با داریوش همکاری کرده بودم. تلویزیون فرانسه به چهار فیلمساز خارجی سفارش داده بود که فیلم‌هایی درباره‌ی فرانسه بسازند. آن موقع ساعدی پاریس بود و داریوش دوست داشت با او همکاری کند. ساعدی پیشنهاد داده بود که می‌رویم در کافه می‌نشینیم و فیلم را می‌سازیم. یعنی محور کافه بود و بحث‌های پیرامون رمبو. خب می‌دانید که پاریس بدون



کافه‌نشینی‌هاش غیرقابل تصور است. یادم است یکبار عزت [انتظامی] با علی حاتمی اوایل انقلاب آمده بود پاریس. ما هم آن اوایل چهار سالی پاریس زندگی می‌کردیم. شب‌ها که باهم می‌رفتیم کافه‌گردی عزت می‌گفت که «ای بابا! این پاریسی‌ها خونه ندارن... شب‌ها نمی‌خوابن؟! اینها که همش صبح تا شب توی کافه‌ان.» خلاصه آرتور رمبو ایده‌ی خیلی خوبی بود ولی داریوش و ساعدی گیر کرده بودند و سناریو خوب پیش نمی‌رفت. خب من هم از قدیم از بچگی رمبو و کارهایش را دوست داشتم. دلمشغولی‌های اشرافی داشت و مدتی هم در یمن در شهر عدن زندگی کرده بود و دلمشغولی‌های شرقی‌اش آشکار بود. به داریوش گفتم بیا و مثل فیلم الموت کار کن. می‌دانید که الموت فیلمی بود که داریوش قبل از انقلاب درباره‌ی حسن صباح ساخته بود. بعضی از دوستان و آشنایانش مثل داریوش آشوری و ویسی را برده بود بالای قلعه‌ی الموت تا درباره‌ی حسن صباح صحبت کنند و فیلمبرداری کنند. خلاصه قرار شد که اینجا هم مثل آن فیلم یک نوع داکيومنتری زندگنامه‌ای درباره‌ی آرتور رمبو بسازیم. شعرهایی از رمبو را که مناسب حال‌وهوای فیلم بود انتخاب کردیم و در پاریس و شارلویل، زادگاه رمبو، فیلم ساخته شد.

فیلم حس‌وحال خوبی دارد. حتی یادم است جایی خواندم که سستورنوازی روی فیلم هم کار خود مهرجویی است.

بله، سستورش را خودش زد. خوب شده بود، بخصوص روی آن صحنه‌هایی که اتوبوس دارد می‌رود به سمت شارلویل.

به نظر می‌رسد که شما در کنار طراحی صحنه‌ی فیلم‌ها، یک مشاور تمام‌عیار هم برای مهرجویی بوده‌اید؛ در حوزه‌ی فیلمنامه و اقتباس و چیزهای دیگر.

بله، بعضی وقت‌ها. مهرجویی هر وقت فیلمی را تمام می‌کرد می‌رفت سر وقت سناریوهای قدیمی که نساخته بود. یادم است مثلاً درخت گلابی پیشنهاد من بود. ولی فیلم سارا نه. سارا را خودش انتخاب کرده بود و من فقط بعضی صحنه‌ها را بهش پیشنهاد می‌دادم. ماجرای هامون هم بر اساس سناریویی بود

به اسم دیدار که داریوش قبل از انقلاب درباره‌ی تجربه ازدواج و همسر اولش آویده شهشانی نوشته بود. البته پاریس هم که بودیم داشت کاری درباره‌ی حمید و برادرش محمود هامون انجام می‌داد، ولی اصل و بیس فیلم هامون همان سناریوی دیدار است. خب در این فیلم هم طراح صحنه بودم و هم ایده‌هایی درباره‌ی فیلمنامه داشتم. فیلم بسیار سختی بود، شاید بشود گفت سخت‌ترین کاری بود که کردم. شصت و چهارتا لوکیشن داشت. عادت داشت همیشه اول من را بفرستند لوکیشن‌ها را پیدا کنم و بعد باهم می‌رفتیم. برای چیدمان و طراحی‌اش هم از اسباب و اثاثیه‌ی خودمان، و دوستان و آشنایان استفاده می‌کردم. گاهی اوقات هم از سمساری تهیه می‌کردم.

فیلم در عین اینکه تراژیک است از عنصر طنز و هجو به‌خوبی استفاده کرده که منجر شده فیلم واکنش شود و بعد از سال‌ها هنوز تروتازه به نظر برسد.

خب داریوش همیشه یک طنز خاص و ظریفی داشت که خیلی تلخ و گزنده نبود. یادم است یکبار کیارستمی بهم گفت که «من نمی‌دانم داریوش چه‌جوری فیلم می‌سازد که اینقدر فیلم‌هایش شیرینند.» بهش گفتم: «می‌دانی! برای اینکه زندگیمان شیرین است.»

خب آن حال‌وهوای توی فیلم‌ها تا حدودی انعکاس زندگی خودمان بود. در مقایسه با کیارستمی خب می‌بینیم که هم سینمایش و هم زندگی خودش بسیار تلخ بود. همیشه تنها بود.

این حال‌وهوا و مود در فیلم لیلا هم به‌خوبی دیده می‌شود، بخصوص در صحنه‌های مهمانی و دورهمی‌ها در خانه‌ی مادر لیلا که جزء معدود سکانس‌های سینمای ایران است که یک گردهمایی و «مهمونی» خانوادگی را به طور خوب و دلپذیری می‌بینیم. این صحنه‌ها و سکانس‌ها در سینمای ایران نادرند. این خانه‌ها را چطور و بر چه اساسی انتخاب می‌کردید؟

خب، پس بگذار درباره‌ی لیلا اینطور بگویم که از همان اول موقع سناریو با داریوش که صحبت می‌کردیم می‌خواستیم خانه‌ی خود لیلا و علی یک حال‌وهوای «فریادها و نجواها» بی‌برگمانی داشته باشد با رنگ



لیلا/ کارگردان: داریوش مهرجویی

و نور قرمز. بنابراین خانه مهوش عالمی را در ولنجک انتخاب کردیم. خب سبک معماری مهوش عالمی هم مثل من یک معماری مدرن ایرانی است. یا مثلاً خانه پدر و مادر لیلا را می‌خواستیم یک خانه خیلی گرم باشد و خب همان خانه خودمان را انتخاب کردیم. ولی در نقطه مقابل خانه پدر و مادر علی را یک خانه خیلی سرد انتخاب کردیم با سنگ‌های سفید و چینی و مرمر. به هر حال همیشه اول باهم به یک توافقی می‌رسیدیم که خانه‌ها و فضاها چه‌جوری باشند تا حس و حال کاراکترها و خانواده‌های مختلف فیلم را بهتر معرفی کنند. یادم است یکبار لیلی گلستان بعد از دیدن فیلم بهم گفت: «من نمی‌دانم چه جوری می‌شود که یک زن و شوهری که باهم به رستوران چینی می‌روند و این‌گونه زندگی می‌کنند درگیر داستان‌های خاله‌زنی اینجوری می‌شوند. گفتم که خب در ایران زندگی‌ها همینطور است و ما بین ایده‌های مدرن و امروزی و ایده‌های مادر علی (جمیله شیخی) گیر کرده‌ایم. به قول شایگان در کتاب **پنج اقلیم حضور** ما هنوز می‌خواهیم مسائل و مشکلات مدرن و امروزیمان را با رجوع به حافظ و مولوی و خیام حل کنیم.

خب، تجربه تاریخی معاصر هم نشان می‌دهد که نکته غم‌انگیز ماجرا اینجاست که نه تنها ایده‌های مادر علی در سطوح زندگی اجتماعی بلکه حتی در نوع معماری و سلیقه خانه آنها نیز بر اوضاع مسلط و پیروز شده است. بله... [خنده] متأسفانه این نوع معماری و سبک خانه لیلا و علی مورد پسند نوکیسه‌ها نبود و در عوض خانه پدر و مادر علی بود که مورد پسند واقع شد.

خانه و باغ درخت گلابی هم خیلی خوب درآمده و وجه نمادین خوبی در فیلم ایفا می‌کند. در واقع می‌توان گفت این فیلم چکیده‌ای کامل و زیبا از حال‌وهوای

کارهای مهرجویی است.

باغی که در فیلم می‌بینیم را خود مهرجویی پیدا کرده بود. آن روزها دیگر رابطه‌مان شکرآب شده بود و پسرمان صفا هم کوچولو بود. البته طراحی صحنه فیلم را خودم انجام دادم. نقش محمود کلاری فیلمبردار را هم نباید نادیده گرفت. با فیلترهای زردی که استفاده کرد خیلی آن خانه و باغ دوران قدیم را باشکوه جلوه داد. به هر حال درآوردن حس و حال دوران قدیم و زمان حال آن خانه و باغ کار بسیار سختی بود که به‌نظرم کلاری خیلی کمک کرد.

هر کدام از فیلم‌هایی که با مهرجویی کار کرده‌اید به یک خانه هم گره خورده‌اند. در واقع می‌شود گفت «خانه» به یکی از موتیف‌ها و تم‌های اصلی فیلم‌ها بدل می‌شود. حتی می‌شود در مورد بعضی از این فیلم‌ها مثل بانو گفت که خود فیلم تبدیل به یک خانه شده است، یعنی همسویی هویت فیلم و خانه بسیار مشهود است.

خانه‌ای که در فیلم بانو استفاده کردیم الان تبدیل شده به موزه موسیقی. زمانی که داشتیم بانو را در این خانه فیلمبرداری می‌کردیم در هر یک از اتاق‌های این خانه خانواده‌ای آبادانی زندگی می‌کرد. دوران جنگ بود و خیلی از جنوبی‌ها آمده بودند تهران. زمان فیلمبرداری در هر یک از این اتاق‌ها اینها مجبور بودند بروند توی هال بنشینند تا من اتاق را به سبک خانه‌ای مجلل بچینم. کار بسیار سختی بود؛ یک خانه‌ای که دست خانواده‌های جنگ‌زده بود را باید تبدیل می‌کردم به یک خانه خیلی مجلل. مبل‌ها و صندلی‌های قسمت سالن را مجبور شدم از سمساری بگیرم چونکه نه من و نه هیچکدام از دوستانم آن مدل مبل مجلل مربوط به آن دوران را نداشتیم. ولی خب بعدش دیدیم که فیلم نه سال توقیف شد.

به هر حال هر کدام از این فیلم‌ها در نوع خود تجربه‌های بسیار سختی بودند. فکر کنم پری هم یکی از آنها باشد و از نظر سختی کار دست کمی از بانو نداشته است.

برای پری اول من رفتم اصفهان که دنبال لوکیشن بگردم. با آقای شریفی یک خانه‌ای پیدا کردیم که مناسب خانواده پری بود. برای چیدمان این خانه

مجبور شدم تمام وسایل خانه خودم در تهران را اسباب‌کشی کنم و ببرم اصفهان. چند هفته قبل از فیلمبرداری رفتیم و آن کلبه و راه‌پله بغل رودخانه را ساختیم که در فیلم آتش می‌گرفت. در ضمن پالتو پوست مامانم را هم تن همسر اسد کردیم و آتش زدیم [خنده]. هردوی ما به سلینجر علاقه داشتیم و همیشه دوست داشت این سناریو را فیلم کند.

در واقع یکی از کلیدها و امتیازات سینمای مهرجویی همین رویکرد اقتباسی آن است. این میزان گشودگی و استقبال از نویسنده‌های گوناگون با سبک‌های مختلف — از سلینجر گرفته تا ساعدی، گلی ترقی، ایپسن و غیره — بسیار عجیب، کمیاب و ارزشمند است. گفتم ایپسن، بد نیست اشاره‌ای هم به فیلم سارا بکنید. یا شاید بهتر باشد بگویم خانه فیلم سارا.

بله، بخش‌های داخلی فیلم سارا را در خانه آقای پسیمان همین بر خیابان ولیعصر و سر پسیمان گرفتیم. ولی بخش‌های حیاط خانه را چونکه حیاط اینجا کوچک بود در منزل دکتر افراسیاب در پایین‌شهر گرفتیم.

خب تا اینجا مرور نسبتاً خوبی بر این فیلم‌ها و خانه‌های سینمای مهرجویی داشتیم. اگر موافق باشید کمی درباره تئاتیک این فیلم‌ها و حتی دلم‌شغولی‌های فکری شما و آقای مهرجویی صحبت کنیم، یعنی در واقع همان ترکیب ایده‌آل شرق و غرب و حتی در بعضی وقت‌ها تحت تأثیر دکتر شایگان آن ایده انتخاب چیزهای خوب تمدن غرب و چیدمانش در کنار فرهنگ و روحیه قومی و شرقی‌مان. فکر نمی‌کنید که این ایده انتخاب کردن از فرهنگ غرب و مدرنیته کمی رمانتیک و غیرعملی باشد؟ حتی بر فرض عملی بودن آن، برای انتخاب سویه‌های خوب تمدن غرب باید مجهز به یک ابزار نقادی و عقلی باشیم که نیستیم. و از سویی مدرنیته یک کلی‌ست که خودش را چه بخواهیم و چه نخواهیم تحمیل خواهد کرد و اساساً فرصتی برای گزینش و انتخاب سویه‌های خوبش نمی‌ماند.

ببینید ما همان‌قدر که باید با فرهنگ و تمدن غربی



داریوش مهرجویی، کارگردان

هامون / کارگردان: داریوش مهرجویی

آشنا باشیم باید فرهنگ و تمدن خودمان را هم بشناسیم. بدون این آگاهی نمی‌توانیم نقطه‌های تلاقی را خوب پیدا کنیم. مثلاً درباره فناوری و تکنولوژی غرب نه تنها باید آن را خوب بشناسیم بلکه باید بدانیم که چرا غربی‌ها آن را پدید آورده‌اند و اساس هدفشان از این فناوری چه بوده. بعد از کندوکاو است که ما می‌توانیم از آن به‌خوبی استفاده کنیم و یا اینکه آن را کنار بگذاریم. به‌نظم نقطه قوت سینمای عباس کیارستمی این بود که هیچوقت نخواست از تکنولوژی پیشرفته استفاده کند و همه محدودیت‌ها را تبدیل به فرصت کرد.

البته به‌نظم خیلی هم خودخواسته نبوده بلکه نوع دلمشغولی‌ها و محدودیت‌های فیلمسازی‌اش امکان استفاده از تکنولوژی را از او سلب کرده بود. در واقع آن نوع سینما نه نیازی به تکنولوژی و نه امکان استفاده از آن را داشت.

به هر حال این موضوع را به فرصت تبدیل کرد. من البته همیشه بهش ایراد می‌گرفتم که چرا همش با بچه‌های دماغو و آدم‌های غیرشهری فیلم می‌سازی. ولی در عوض سینمای مهرجویی بیشتر در مورد طبقه متوسطی بود که از قبل از انقلاب رشد کرده بود و به دهه شصت رسیده بود. اینها برای ما مهم‌تر بودند تا آدم‌های روستایی. خب حالا اگر برگردیم به اول بحث، اگر ما شرق و غرب را خوب بشناسیم، چه در معماری و چه در فیلمسازی و یا هر رشته دیگری، می‌توانیم عناصر مشترک را به‌خوبی پیدا کنیم. مثلاً ژاپنی‌ها در این قضیه خیلی موفق بودند و ورود خوبی به مدرنیته داشتند. درست برخلاف ما که در این قضیه برخورد با مدرنیته نتوانستیم درست عمل کنیم و ایرانیت خودمان را درست وارد مدرنیته نکنیم.

به هر حال این بحث مفصلی است و امیدوارم در فرصت دیگری بتوانیم بهش بپردازیم. ولی به عنوان جمع‌بندی در مورد کارنامه همکاریتان با آقای مهرجویی می‌شود گفت که این ترکیب و آمیزش به‌موقع دو روح خلاق و خوش ذوق و سلیقه در اغلب اوقات باعث به وجود آمدن حس‌وحال‌ها و مودهای جذابی در فیلم‌های مهرجویی شده است.

البته خب یادآوری بعضی چیزها هم خوشایند نیست. یادم است سه چهارباری هم نامزد جایزه شدم در جشنواره فجر ولی هیچوقت بهم سیم‌غ — به قول عزت‌الله انتظامی، این «قبر بچه شیشه‌ای» — ندادند. البته من خیلی آدم مغروری نیستم و همیشه در گوشه‌ای نشستم و سعی کردم کارم را خوب انجام بدهم، ولی خب آدم می‌بیند که از کسانی هی مدام تقدیر می‌شود و برایشان چه‌چه می‌کنند ولی برای تو هیچ ارزشی قائل نیستند. بنابراین شاید از ایران بروم... البته دوستان دیگری هم بودند که همینطور با آنها رفتار شد. مثلاً یکی از دلایلی که باعث شد پرویز کلاتری (معمار) مریض شود و دق کند همین بی‌اعتنایی‌ها بود. بخصوص دوره‌ای که سمیع‌آذر شده بود رئیس موزه هنرهای معاصر و هنرمندان را دعوت می‌کرد و آنها را می‌فرستاد این‌ور و آن‌ور، هیچوقت پرویز کلاتری در بینشان نبود. خیلی بهش برخورد کرده بود. به هر حال با تمام آن دلخوری‌ها واقعاً دوران خوبی داشتیم، یادش بخیر. در آن ده فیلم حسابی زندگی کردیم و خیلی بهمان خوش گذشت.