گفت‌وگو با هنگامه مفید

نقالان بی‌نام‌ونشان تاریخ

مرجان صائبی

عکس: عباس کوثری، شرق

تصنیف‌ها بخشی از هویت موسیقایی و فرهنگی ما هستند. زمانی تصنیف‌های عاشقانه علی‌اکبر شیدا و در دوره‌ای تصنیف‌های میهنی عارف قزوینی زیر لب چندین نسل زمزمه شده است، اما سابقه تصنیف‌سرایی برای نمایش در ایران شاید به اُپرت‌های اسماعیل مهرتاش در جامعه باربد برگردد که این روزها به دست فراموشی سپرده شده است. داوود میرباقری از معدود کارگردان‌هایی بود که در تئاتر «دندون طلا» از تصنیف‌سرایی برای پیشبرد داستان استفاده کرد، اما این جریان ادامه و گسترش پیدا نکرد و نتوانست جایگاه عمده‌ای در نمایش و تئاتر جدی داشته باشد. این روزها تصنیف‌های هنگامه مفید در سریال «دندون طلا» نه‌تنها خاطره تصنیف‌سازی برپایه موسیقی سیاه‌بازی و تخت‌حوضی و این سبک موسیقی‌های ازدست‌رفته را برای ما بیدار کرده بلکه با ساختاری منطبق بر اثر و شخصیت‌ها به بخشی از متن تبدیل شده است و می‌توان گفت غیر از کارکرد خودش نقش موسیقی متن این سریال را هم به دوش می‌کشد. هنگامه مفید بازیگر، نمایشنامه‌نویس، شاعر و ترانه‌سرای کودک و نوجوان است که عده زیادی او را با اثر خاطره‌انگیز «ترانه‌های کوچک برای بیداری» با نام مستعار «هنگامه یاشار» و مجموعه نمایشنامه‌های شنیداری در آلبوم «چهل طوطی» به سرپرستی و کارگردانی بیژن مفید (۱۳۵۹) به‌خاطر می‌آورند. او در کنار ترانه‌سرایی برای کودکان و نوجوانان و سرودن اشعار، ترانه‌های ماندگاری چون «خونه مادر بزرگه»، «شهر موش‌های دو»، «آب‌پری‌ها» و... دارد. او از معدود ترانه و تصنیف‌سرایانی است که به‌صورت تخصصی آثار زیادی را بر پایه موسیقی مطربی - سیاه‌بازی آفریده است؛ آثاری چون «غلامحسین‌خان اصل‌تهرانی»، «بیالوی آوازه‌خان»، «مَلی»، «نمایش دندون طلا». آخرین مجموعه تصنیف‌های این هنرمند در سریال «دندون طلا» بهانه‌ای شد که با او که اصولا علاقه‌ای به مصاحبه ندارد، گفت‌وگو کنیم.

برای شروع از نقش و کارکرد تصنیف در نمایش شروع کنیم...

تصنیف‌سرایی و آهنگ‌سازی برای نمایش به دقت زیادی نیاز دارد. اگر موسیقی و شعر (تصنیف) مانند دیگر عناصری که به نمایش اضافه می‌شوند در تکامل نمایش مؤثر باشند، حضورشان لازم است وگرنه به‌دردنخور و کسل‌کننده و بی‌مزه می‌شوند. یک تصنیف خوب با مضمون و محتوای درست و مطابق با نیاز و جوهر قصه و نمایش، می‌تواند جای ویژه‌ای برای خود باز کند و همان‌طور که به دل قصه نفوذ می‌کند، دل شنونده را هم بلرزاند. تصنیف‌ها می‌توانند به اختصار صحنه و کلام نمایش و به گویایی صحنه کمک کنند، از وقوع حادثه‌ای خبر دهند، انتظار و میل تماشاچی را بیشتر کنند و از گذر زمان، بیان حالات روحی شخصیت‌ها، از گذشته تا حال و آینده داستان حرف بزنند.

در سریال «دندون طلا» تصنیف‌ها جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده‌اند و عملا به بخشی از متن تبدیل شده‌اند...

در نمایش «دندون طلا» که سال‌ها پیش بر صحنه رفت و بسیار هم موفق بود، تصنیف‌ها همین وظایف را داشتند، بخش‌هایی را که در نمایش نمی‌دیدیم، توسط تصنیف‌ها از زبان هم‌سرایان شنیده می‌شد. در سریال «دندون طلا» هم بخش‌هایی را که نمی‌بینیم، باز تصنیف روایت می‌کند. گذر زمان و بزرگ‌شدن «بلبل» از یک لالایی شروع می‌شود و با بازی «عنایت» برای خندانden بچه و سرگرم‌کردن او با لحن ریتمیک، موزون، آهنگین و تصویر دایره زنگی، از چهره کودک به مرد جوانی بر صحنه دیگر ختم می‌شود.

مضمون این لالایی هم کمی با لالایی‌های معمول متفاوت است و حتی می‌توان گفت نوعی نگاه جامعه‌شناسانه دارد و مطابق با شرایط و طبقه اجتماعی شخصیت قصه است...

اشعاری که لالایی مادران را شکل داده، از زبان اقوام مختلف با لحن و لهجه موسیقی خود خوانده شده است. مضامین این اشعار از داشته‌ها و نداشته‌های مادر، آرزوهای بلند او برای فرزندش، از تنهایی و دلتنگی و نبود پدر و... سخن می‌گویند. می‌گویند لالایی‌ها زنانه است، مادرانه است، در سریال «دندون طلا»، کاراکتر سیاه تخت‌حوضی وقتی با مرگ دلخراش زنی که دوستش دارد روبه‌رو شده و پسر کوچک زن را از سر جنازه مادر، در آغوش گرفته و به خانه خود می‌آورد، برای آرام‌کردن کودک لالایی می‌خواند! در اینجا یک مرد لالایی می‌خواند؛ مردی که از جنس کوچه‌وبازار است؛ مردی که هجوم عاطفه‌ها و فردایی ناپیدا را در لالایی خود بیان می‌کند. از این شخصیت انتظار فرهیختگی نمی‌رود، اما هرچه دارد، مردی و مردانگی و صداقت است. موسیقی این لالایی، موسیقی بومی نیست، جنس آهنگی که لحن او دارد از جنس نمایش‌های خودش است، ضرب‌آهنگ لالایی هم همین‌طور: قا قات میدم میریم دَدَر / بابات میشم، تو بیخبر/ یه لقمه نونِ مختصر/ پیشی اومده پیشش کن! لالا و پیش‌پیشش کن! نگاه سیاه به جامعه یک نگاه سیاسی و اجتماعی آکادمیک نیست، ولی ما در نمایش تخت‌حوضی با جنس دیگری از جامعه‌شناسی روبه‌رو می‌شویم که نگاه مردم به زندگی خودشان است، هرچند این نگاه آکادمیک نیست، ولی بسیاری از اشاره‌های جامعه‌شناسانه در اشعار و ادبیات و محاورات این قشر مستتر است، به همین دلیل من به عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس آکادمیک، ملزم هستم آنها را بررسی کنم.

بخش ریتمیک لالایی چگونه شکل گرفت؟

براساس نیاز صحنه، گذر زمان و کمک به اختصار داستان. وقتی که ملودی آرام تمام می‌شود، کاکاعنایت داستان، با دایره زنگی بچه را سرگرم می‌کند. من وقتی بچه بودم با دوستانم بازی‌ای به اسم «من منم یا تو؟» می‌کردیم گاهی به شیطنت چیز دیگری می‌گفتیم، از همین بازی ایده گرفتم و شعر این صحنه شکل گرفت: من منم/ تو هم تویی/ من بی‌کَس و کَسَم تویی و/ انار نارسم تویی‌و/ زنگوله دستم تویی!/ حالا من منم یا تو؟؟ و این بازی و شعر ادامه دارد تا جایی که با تکان‌دادن دایره زنگی و تغییر صحنه کودک را می‌بینیم که بزرگ شده است. هم زمان گذشته، هم به اختصار صحنه کمک کرده است، هم لحظاتی عاطفی به‌وجود آورده که برای بیننده باورپذیر است.

در تاریخ تصنیف‌سرایی در ایران، چه در دوران معاصر و چه در دوران طلایی تصنیف عصر مشروطه، تصنیف‌سرایان عموما مردان بودند، شما در لالایی، یک موسیقی و ترانه زنانه را از زبان یک مرد سروده‌اید و در تصنیف‌ها هم تصنیفی با زبان مردانه و لطافت زنانه سرودید، در تاریخ تصنیف‌سرایی تابه‌حال چنین تجربه‌ای نداشته‌ایم...

البته ناگفته نماند حقوق تصنیف‌سرایان زن پشت‌پرده، محترم و غیرقابل‌انکار است، همان‌طور که بازی‌های مجلس زنانه‌ای که در طول تاریخ تا آنجایی که ثبت شده، مرجع نویسندگان عصر حاضر و بسیار حائز اهمیت است. مردم عادت ندارند شاعر و آهنگ‌ساز یک زن باشد. اکثرا از من می‌پرسند خودت ساخته‌ای؟ قبلا از این سؤال‌ها می‌رنجیدم، ولی درحال‌حاضر باور دارم سؤال آنها واقعا سؤال است! وقتی شعر و آهنگی را که در اینجا می‌گوییم «تصنیف» می‌نویسم و می‌سازم، فکر نمی‌کنم زن هستم یا مرد. درواقع شخصیتی هستم که یا درباره‌اش صحبت می‌شود یا خودم درباره خودم حرف می‌زنم، من آن شخصیت هستم! فضا، سال، سن، محیط و اطرافیان، همگی اهمیت دارند. همه‌چیز را می‌بینم. اینکه کاراکترها با چه زبانی و با چه اندازه از درک اجتماعی صحبت می‌کنند، برایم مهم است و باید در تصنیف نشان داده شود. این نگاه تحلیلی به اهمیت و نقش تصنیف در نمایش به این دلیل است که من صرفا یک تصنیف‌سرا نیستم، من هم نمایش‌نامه‌نویس، هم فیلم‌نامه‌نویس، هم کارگردان، هم بازیگر و درعین‌حال تصنیف‌سرا هم هستم.

به استفاده از ادبیات اقشار مختلف جامعه در تصنیف‌ها اشاره کردید...

مثالی که می‌زنم تصنیف «گفتمش» است که در سریال «دندون طلا» در تیتراژ پایانی شنیده‌اید. این تصنیف در نمایش صحنه‌ای دندون طلا توسط سیاه (عنایت) با هم‌سرایان خوانده می‌شد. درواقع مرثیه‌ای است که سیاه یا همان مطرب و بازیگر تخت‌حوضی برای زنی می‌خواند که دیوانه‌وار عاشق اوست و اکنون از دست رفته است. مضمون شعر اصرار صادقانه عاشقی است که هیچ نشانی از زنی که دوستش دارد، ندارد و بالای جسد او زبان گرفته و ضجه می‌زند، ولی با زبان خودش! کلماتی که از محیطش یاد گرفته است. (تصنیف با کلمه گفتمش آغاز می‌شود) گفتم که حقیرم، که صغیرم، که فقیرم/ گفتم که به تار سر زلف تو اسیرم/ گفتم تو بگو! لب تر بکن واست بمیرم!/ جون به لبم کرد، نگفت/ خون به دلم کرد، نگفت/ دَس به سرم کرد، نگفت/ دربه‌دَرَم کرد، نگفت/ آخ! آخ! جگرم سوخت... . او با تکرار مکرر «گفتمش» و «گفتم»، زمین‌وزمان را به شهادت می‌گیرد که صدها بار او را قسم داده، از او خواسته، زاری کرده که «کاکا» را باور کند. مرثیه‌ای است با زبان کوچه‌وبازار، با زبان سیاه سیاه‌بازی. تمام آنچه ما در نمایش به لحاظ امکانات و زمان محدود نمی‌توانیم ببینیم - اینکه او روزها و شب‌ها معشوقش را به صداقتش به عشق قسم داده- در یک تصنیف چند دقیقه‌ای می‌بینیم، در سریال هم همچنین، ما کاکا را در دو سکانس می‌بینیم که عشقش را به نیّر ابراز می‌کند ولی وقتی می‌خواند «خون به دلم کرد»؛ یعنی بارها، ده‌ها بار، صدها بار... .

البته این ادبیات و لحن در مورد کاراکترهای مختلف «دندون طلا» تغییر می‌کند...

بله! لحن افسوس‌خوردن «بلبل» با پدرش «عنایت» کاملا متفاوت است. در تصنیف بلبل «آخه چی شد که شب شد؟» شبی توصیف می‌شود که دیگر امیدی به سحرگاهش نیست! - شب بود شبم سرکش و دیوانه‌شبی بود/ در سینه عجب بیخود و بیگانه‌تبی بود/ غم بود که بی دعوتِ دل ساکن دل شد!/ دل بود که بی‌صاحب و سرگشته و ول شد/ غم بود که از خون جگر طالب می‌شد/ دل بود که ساغر شد و ساقی، خودِ دل شد! در این تصنیف بلبل ناامیدی و تباهی‌اش را با ما که شنونده‌اش هستیم، شریک می‌شود. این تصنیف به ما این پیش‌فرض را می‌دهد که دیگر او را سرپا نخواهیم دید! شکل تصنیف مجلسی است، از صحنه سیاه‌بازی دور می‌شود، زیرا بلبل هم از سیاه‌بازی دور شده است.

به طور کلی شرایط دست‌به‌دست هم داده بود تا آن چیزی که ما به نام تئاتر رسمی، شامل کانون، کارگاه نمایش و فرهنگ‌وهنر می‌شناختیم و دیگر گروه‌ها، به تعطیلی کشیده شود و همچنین تئاتری که به نام تئاتر لاله‌زاری معروف بود، و بحق هم کارکرد انتقادی از زبان مردم داشت، با ممیزی مواجه شد. به دلیل اینکه هیچ محدودیتی را برای انتقادکردن خودش متصور نبود

به‌نوعی می‌توانیم بگوییم تصنیف‌ها بخشی از شخصیت‌پردازی داستان را شکل می‌دهند، یعنی این‌طور نیست یک تصنیف صرفا مطابق با موقعیت و لحظه انتخاب شده باشد. روند ساخت تصنیف‌ها و درعین‌حال حفظ عناصر هر شخصیت چگونه اتفاق افتاد...

اشخاص را تحلیل کردم، خودم را در موقعیت زمانی و مکانی آنها قرار دادم و زبان آنها را یاد گرفتم. لات‌ها و جاهل‌هایی که در قهوه‌خانه سربه‌سر قهوه‌چی و «نیّر» می‌گذارند، این‌طور فرض شده‌اند که بداهه چیزهایی را سرهم می‌کنند، متلک‌گفتن آنها از جنس زبان خودشان است. جاهل‌ها هم از مردم کوچه و بازار هستند ولی جنس، زبان، رفتار آنها، آنها را از مردم شریف و خوش‌نهاد متمایز می‌کند. آنها اشرار جامعه فرض شده‌اند. تصنیفی که برای پیش‌پرده‌خوانِ ساختم، نگاه مردم به‌اصطلاح و به استناد مکتوب تاریخی، نگاه مردم «فُکُل کراواتی»شده‌ای است که از زندگی جدید خود انتقاد می‌کنند، طبقه کارمندی‌ای که به‌وجود آماده است، از دفترودستک و میرزابنویس، جدا شده ولی همچنان مفلوک و متعجب از زمانه خود است. زبانش، زبان تملق و تمجید است. تصنیفی که برای شاه‌پوش طراحی کرده و ساخته‌ام، نگاه عوام به یک زن بی‌شوهر و بچه‌دار است، که در ضمیر این‌چنین اشخاصی، این زن متهم به نانجیبی است.

سبک‌های مختلف را بر چه اساسی در «دندون طلا» انتخاب و طراحی کردید؟

ترانه‌های خط اصلی داستان به دلیل موضوع داستان از ساختار مطربی و تخت‌حوضی برخوردار هستند، قسم دیگر تصنیف‌ها راوی قصه اصلی هستند، بعضی از تصنیف‌ها، قصه درون قصه اصلی را تعریف می‌کنند.

منظورتان از قصه درون قصه چیست؟

مانند تصنیف‌هایی که در تماشاخانه توسط گروه سیاه‌بازها اجرا می‌شود، نمونه آنها یکی قبل از انقلاب است به‌نام تصنیف «هم‌چین هم‌چین» و تصنیفی که هم‌زمان با انقلاب و بسته‌شدن تماشاخانه، گروه سیاه‌بازی در قهوه‌خانه اجرا می‌کنند: بگفتا این دهان است یا شکرریز؟/ اگر جُنبد چنان تیغ دوسر تیز/ بگفتا چشم تو شوخ و نمک‌ریز/ نمی‌بینی که پر آب است و سرریز.../ در این تصنیف هم گروه سیاه‌بازی نگاه انتقادی خود را از جامعه برنمی‌دارد.

خانم مفید، شما که در سال‌های منتهی به انقلاب، بازیگر جوان تئاتر حرفه‌ای بوده و در فستیوال‌های معتبر خارجی هم شرکت کرده بودید، ناظر اتفاقاتی بودید که در داستان «دندون طلا» برای عنایت و سیاه‌بازها و مطرب‌ها افتاد، روایت شخصی شما از این ماجرا چیست؟

درواقع چندین اتفاق بود؛ به طور کلی شرایط دست‌به‌دست هم داده بود تا آن چیزی که ما به نام تئاتر رسمی، شامل کانون، کارگاه نمایش و فرهنگ‌وهنر می‌شناختیم و دیگر گروه‌ها، به تعطیلی کشیده شود و همچنین تئاتری که به نام تئاتر لاله‌زاری معروف بود، و بحق هم کارکرد انتقادی از زبان مردم داشت، با ممیزی مواجه شد. به دلیل اینکه هیچ محدودیتی را برای انتقادکردن برای خودش متصور نبود. درنتیجه گروه‌های غیرحرفه‌ای شروع به کار کردند که مغلمه‌ای بودند از تئاترهای فرنگی، ملی، روحوضی، مدرسه‌ای و آنچه به‌نظر خودشان نمایش انقلابی می‌آمد. ساختار تصنیف «ای وطن» یا «برادر من» که برای این صحنه ساخته شده، ترکیبی از کلام روحوضی، مطربی و آنچه آن روزها به نام سرودهای انقلابی معروف بودند، است. متن تصنیف، همان صراحت و صداقت روحوضی و مطربی را با چاشنی ادبیات شبه‌فرهیخته و مجادلات سیاسی آن روزها دارد و با تمام این احوال، نگاه انتقادی عوام به مسائل روز است.

تصنیف‌ها و موسیقی شما در ارتباط تنگاتنگ با متن و ساختار سریال قرار گرفته، همچنانکه موسیقی متن که ساخته آقای خلعتبری است هم به‌نوعی باید همین کارکرد را داشته باشد. نظرتان درباره موسیقی متن سریال چیست؟

من نظر خاصی ندارم. اما ترجیح می‌دهم درباره همکاری حرفه‌ای و صمیمانه خودم با آقای مهدی فلاح، به‌عنوان تنظیم‌کننده تصنیف‌ها، صحبت کنم. اصولا تنظیم‌کننده یک قطعه موسیقی، وظیفه ارکستراسیون قطعه‌ای را دارد که به او سپرده می‌شود. تنظیم‌کننده همچنان‌که اختیار ساخت و پرداخت اورتور (پیش‌درآمد)، پاساژها، تزئین و فرود قطعه را دارد، اجازه دخل‌وتصرف در اصل اثر یعنی ملودی را ندارد. در این‌مورد به‌ویژه که موسیقی بر پایه موسیقی مطربی - روحوضی ساخته شده بود، علاوه بر مورد ذکرشده، لحن سازها نیز باید به‌اصطلاح مطربی می‌بود. چنین لحنی جدا از دانش آکادمیک موسیقی است، چنان‌که لحن «سیاه»، جدا از دانش نمایش آکادمیک است. انتقال لحن مطربی چه در ساز و چه در نوع خواندن، که من خود را امانتدار بخشی از آن می‌دانم و به حفظ آنچه از آن باقی مانده است، احساس مسئولیت می‌کنم، برای نوازنده آکادمیک غیرممکن به‌نظر می‌رسد. درباره موسیقی دندون طلا از همکاری با مهدی فلاح به عنوان موسیقی‌دانی که اشراف کامل بر دانش آکادمیک موسیقی ایرانی دارد، به‌ویژه در انتقال لحن به نوازندگان تحت سرپرستی ایشان، بسیار خوشحال و راضی هستم. جالب است بدانید پس از سال‌ها هردو ما با خاطره همکاری خوبی که از نمایش دندون طلا داشتیم، در سریال دندون طلا هم دوباره در کنار هم قرار گرفتیم. آقای مهدی فلاح درعین‌حال که حافظ ردیف‌های موسیقی ایرانی و پژوهشگر موسیقی نواحی هم هستند، ازجمله موسیقی‌دانانی‌اند که به این شکل از موسیقی و شعر بی‌اعتنا نیستند. لازم به ذکر است تمامی تصنیف‌ها زنده و در صحنه فیلم‌برداری اجرا و ضبط شده، برخلاف آنچه در سینما و تلویزیون و متأسفانه در نمایش‌های حرفه‌ای به‌ویژه در تئاترهای کودک‌ونوجوان مرسوم است که پیش‌تر در استودیو ضبط شده و در صحنه پخش می‌شود و این نیز حاصل همکاری نزدیک من و آقای فلاح و نوازندگان منتخب ایشان بود.

درنهایت شما از اجرای تصنیف‌ها، با توجه به اینکه خواننده‌ها هیچ‌کدام خواننده حرفه‌ای نبودند، راضی هستید؟

حضور بازیگران تئاتر، به‌ویژه تئاتر آیینی - سنتی که با ریتم، حرکت، آواز و موسیقی ایرانی آشنایی دارند، در این سریال، بخش دلگرم‌کننده کار ما بود. «دندون طلا» هشدار مهمی برای بازیگران سینماست. این سریال راه را برای نمایش‌های موزیکال در سینما و تلویزیون هموار کرد، پس آشنایی هنرپیشه‌ها و کارگردان‌ها با مباحث بنیادین موسیقی مانند سلفژ و تئوری، ریتم، شناخت دستگاه‌ها و تکنیک‌های پایه‌ای خوانندگی، از ضرورت این حرفه است.

حرف آخر...

خوشحالم «دندون طلا» پس از موفقیت بی‌نظیرش در صحنه نمایش و با گذشت سال‌ها از آن، اکنون نسل جدید موفق به دیدن این اثر گرم و گزنده و دلنشین می‌شود. تصنیف‌ها و ترانه‌های «دندون طلا» براساس میراث شفاهی مطرب‌ها، نمایش‌های روحوضی و اشعار کوچه‌وبازار سروده شده که دانش و چگونگی استفاده از این گنجینه شاهوار را مرهون پدرم غلامحسین‌خان مفید هستم که هم مردمی، هم فرهنگی و هم از اهالی معتبر نمایش در تهران قدیم بود. او به فرزندانش آموخت ارزش کلام نه به گوینده، بلکه به محتوای کلام است و ماندگاری‌اش نه به زبان فاخر که به اعتبار مردم؛ همان نقالان بی‌نام‌ونشان تاریخ است.

نگاه روز

شهرها، جهان را نجات می‌دهند

فریدون رضوی‌کیا*

دغدغه پیوند با گذشته و عدم توفیق در به‌وجودآوردن یک جریان معماری که بتواند به صورت صحیح، تداوم‌بخش و تکامل‌دهنده تاریخ معماری ایران باشد و سهمی را در معماری معاصر جهان به خود اختصاص دهد یا بتواند به پیشبرد معماری جهان کمک کند، باعث شده که معماران ایرانی با استفاده از تجربیات قبلی تلاش‌های جدیدی را آغاز کنند.

در این تلاش دو نکته حائزاهمیت است: اول اینکه معماری جهان درمجموع، یک سیر تکاملی را نشان می‌دهد و تمامی عناصر، اجزای این سیر تکاملی‌اند و مشخصه این سیر تکاملی عظیم که در بیش از چندهزارسال رخ داده است، حرکت عمومی آثار معماری به موازات حرکت کلی جهان هستی، یعنی حرکت از یک کیفیت مادی به یک کیفیت روحی و به بیان معمارانه، کم‌کردن ماده و افزایش فضاست.

دوم اینکه در تمامی آثار معماری، خلاقیت، وجه مشترک است که به دو شکل بروز می‌کند، یکی خلاقیت نظری، یعنی آن مبنای فکری‌ای که اثر معماری براساس آن استوار می‌شود و دیگر خلاقیت فضایی است که بخش معمارانه آن اثر را تشکیل می‌دهد، بنابراین هر اثر معماری‌ای که فاقد خلاقیت باشد، نمی‌تواند در سلسله عظیم آثار تاریخ معماری جهان جایی داشته باشد.

بنیاد علمی - پژوهشی معماری و شهرسازی بر این باور است که بزرگداشت ارزش‌ها و مفاهیم والای انسانی در معماری ایران، به‌همراه معرفی جلوه‌های باشکوه در هنر و فرهنگ معماری و شهرسازی ایران‌زمین و تجلیل از معماران و شهرسازان فرهیخته معاصر، می‌تواند در یک گفت‌وگوی فراگیر و در تماس با معماری معاصر دنیا به ارائه اندیشه‌های پیشرو و قابل‌تأمل بینجامد. ما امسال در فاصله بین نخستین سیزدهم مهرماه تا هفدهم آبان‌ماه در سراسر کشور؛ روز جهانی معماری و روز جهانی شهرسازی را گرامی داشتیم. اتحادیه بین‌المللی معماران (UIA)، رویداد امسال را به موضوع «معماری، ساختمان، اقلیم» اختصاص داد. جامعه بین‌المللی برنامه‌ریزان شهری و منطقه‌ای (ISOCARP) نیز، رویداد امسال روز جهانی شهرسازی را به موضوع «شهرها، جهان را نجات می‌دهند، بیایید از نو برنامه‌ریزی کنیم»، اختصاص داد. هر پروژه جدید فرضیه‌های جدیدی را ایجاد می‌کند؛ مشتری جدید، سایت جدید، شرایط آب‌وهوایی جدید، برنامه‌های جدید و کاربران جدید توسط راه‌حل‌های مرتبط برای شرایط جدید، وظیفه (حرفه) روزانه معمار و محیط‌های شهری با پدیده‌های حاشیه‌نشینی و مهاجرت و اشتغال، تغییر شکل شهرها و مجموعه‌های خوابگاهی و عدم رشد متناسب فضاهای عمومی شهری. تجدیدنظر و پیداکردن پاسخ‌های نوآورانه این فرصت را برای معماران و برنامه‌ریزان شهری به‌عنوان موتور محرکه این مجموعه پیچیده فراهم می‌کند تا استعدادهای خود را برای توسعه‌های جدید فنی، زیست‌محیطی، اجتماعی و اقتصادی و ارائه راه‌حل‌های زیباشناسانه به‌عنوان معمار نشان دهند. در ایران نیز بنیاد به اتفاق انجمن‌های صنفی و تخصصی و دستگاه‌های اجرائی مرتبط تلاش خود را آغاز کرده‌اند تا اقدامات و راهکارهایی را ترویج دهند که در نتیجه آنها قدرت عظیم معماری و طراحی شهری در مقابله با تغییرات اقلیمی جهانی، یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های عصر ما، نشان داده شده و اعمال شود.امیدواریم بتوانیم توجه همگان را به این فعالیت‌ها معطوف کنیم و روش‌ها، اهداف و نتایج این برنامه‌ها را انتقال دهیم، به‌طوری‌که هم بتوانیم از آنها درس بگیریم و هم برپایه تجربیات دیگران کار کنیم.

*رئیس بنیاد معماری و شهرسازی

پرده نقره‌ای

نگاهی به فیلم «روغن مار»

روغن‌کاری درب‌های ذهن آشفته سنتی-مدرن

وندادالوندی‌پور

اگر آندره بازن زنده بود، از فیلم «روغن مار» آقای علیرضا داوودنژاد خیلی خوشش می‌آمد. به گفته بازن فقید، تلاش و هدف نهایی هنر فیلم، نزدیک‌شدن هرچه‌بیشتر به واقعیت با توجه به امکانات تکنیکی موجود است؛ و «روغن مار» در این کار، به افق‌های جدیدی دست یافته، حداقل در سینمای ایران؛ اثری با بودجه کم و پروداکشن بسیار جزئی، اما هنرمندانه (برخلاف آنهایی که با بودجه‌های چندمیلیاردی، فیلم‌های نازل می‌سازند...)

فیلم با دوربین موبایل فیلم‌برداری شده (گرچه از صدابرداری حرفه‌ای برخوردار است، که با توجه به اهمیت دیالوگ در روایت داستان این فیلم، اقدامی ناگزیر بود)، و علاوه بر کارگردانی، دیگر کارهای فنی فیلم (فیلم‌برداری، تدوین و...) نیز توسط خود فیلم‌ساز انجام شده و بازیگران معدود فیلم هم، غیرحرفه‌ای هستند (و البته بازی خوب و تأثیرگذاری دارند) . فیلم از چند سکانس- پلان طولانی تشکیل شده و برش‌هایش، انگشت‌شمارند. فرم اثر، حالتی اپیزودیک دارد و از سه سکانس تشکیل شده: صحنه بازار و معرکه مردی که روغن مار می‌فروشد؛ صحنه داخلی زندگی یک مرد مطلقه میان‌سال با مادرش و سکانس کوتاه پایانی که در اصل یک فاصله‌گذاری جالب و نوعی انتقاد شوخ‌طبعانه و مختصر فیلم‌ساز از بخشی از روش کاری خودش و نیز از سیستم فیلم‌سازی فرقه‌گرای ایران است که از زبان یکی از آشنایانش مطرح می‌شود (نوعی اشاره به واقعیت فیلم‌سازی خود). این سه سکانس و بازبودن داستان‌ها، که فرم کار را تا حدی پست‌مدرن کرده (ترکیب کلاژگونه صحنه‌ها و نبود پایان‌بندی قطعی)، علاوه بر جذابیت موضوعی، از نظر تماتیک هم به‌هم مرتبطند؛ به‌خصوص سکانس‌های اول و دوم.

اما تم اصلی فیلم: تضاد سنت و مدرنیسم و نقش آن در زندگی خصوصی- خانوادگی و اجتماعی افراد، و جامعه‌ای که در عین برخورداری از حاصل برخی از پیشرفت‌های مدرن، هنوز ارزش‌ها و رفتارهای مدرن در آن نهادینه نشده و هنوز افرادش مبتلا به افکار و ذهنیت‌ها و رفتارهای سنتی هستند و در برزخ زندگی سنتی و مدرن گیر کرده‌اند؛ و از دل این تضاد، آشفتگی‌های ذهنی و رفتاری زاده می‌شود؛ واقعیتی که هرروز در خانه و جامعه شاهد آن هستیم.

سکانس اول به شکل مستند گرفته شده؛ سکانس-پلانی از مردمی که دور معرکه مردی که ماری بزرگ روی گردنش انداخته و روغن مار و اثرات درمانی معجزه‌آسای ادعایی آن را تبلیغ می‌کند. این سکانس، علاوه بر ارتباط مؤثرش با تماتیک اثر، اثری قلاب‌مانند دارد و با توجه به جذابیت‌های ذاتی‌اش، تماشاگر را از لحظه نخست به فیلم جذب می‌کند. از نظر موضوعی، این صحنه، مشتی است از خروار یک جامعه سنتی: شیوه تبلیغ و فروش سنتی (معرکه‌وار)؛ جنسی که فروخته می‌شود (روغن مار) کالایی است سنتی و اثرات درمانی منتسب به آن، ریشه در طب سنتی چین و ماچین دارد و بازار، که مردم در آن گرد هم آمده‌اند، از نظر اقتصادی- اجتماعی، یک نهاد کاملا سنتی است. اما در همین محیط سنتی، ابزار مدرن خودنمایی می‌کنند و درواقع با فضای سنتی عجین شده‌اند؛ مرد روغن‌مارفروش با بلندگو صحبت می‌کند و خود فیلم‌ساز، در مقام سوژه مشاهده‌گر، با موبایل از صحنه فیلم می‌گیرد (به نقش تماتیک دوربین موبایل در ادامه بیشتر پرداخته می‌شود). (همچنین پیرزنی را که در سکانس دوم خواهیم دید (مادر محمد)، به این بازار آمده و این حضور می‌تواند خط ربطی باشد بین این سکانس با سکانس بعد) . اما آنچه در انتهای این سکانس- پلان رخ می‌دهد، تأکیدی است مستقیم بر اینکه داریم از این محیط سنتی، به محیطی وارد می‌شویم که فضای ذهنی حاکم بر آن، با این سنت‌گرایی تضاد دارد: دوربین به بالا تیلت می‌کند و ساختمانی که از نظر معماری بسیار مدرن است را نشان می‌دهد و هم‌زمان، صدای یک هواپیما شنیده می‌شود: یکی از وسایل مهم دنیای مدرن که ارتباطی ضمنی هم با بخشی از موضوع داستان سکانس دوم (مهاجرت به خارج از کشور) دارد. اما در سکانس دوم، باز شاهد سکانس-پلان‌هایی هستیم از رابطه غیرصمیمانه محمد میان‌سال با مادرش و داستان آنها که از خلال دیالوگ‌هایشان گفته می‌شود. او به دلایل رفتارهای گذشته مادر، که ریشه از تلقی سنتی او از ارزش‌های خانوادگی و اجتماعی داشته (جلوگیری از ازدواج محمد با دختر موردعلاقه‌اش به این بهانه که خواهر رفیقش بوده!)، با او اختلاف دارد و مادر هم، به‌خاطر رفتارهای محمد (جداشدن او از زن و بچه‌هایش)، از دستش شاکی است. کلا فضای حاکم بر رابطه این دو، سرد و غیرصمیمانه و تنش‌آلود است. نماهای ثابت و پرهیز از برش، بر این حس رخوت و ملال و رئالیسم این صحنه‌ها افزوده، و اینجاست که متوجه می‌شویم چرا نماهای ثابت، حس بهتری از واقعیت را در تماشاگر القا می‌کند. درواقع، فیلم‌ساز با این سکانس- پلان‌ها و پرهیز از گزینش نماها با استفاده از ابزار تدوین، فضایی ایجاد کرده که تماشاگر آنچه را که خود می‌خواهد، می‌بیند و در نتیجه حس می‌کند در صحنه حضور دارد؛ مضافا بر اینکه برش -به‌خصوص در صورت استفاده زیاد-، مکررا حضور کارگردان و مصنوع بودن و «فیلم‌بودن» داستان را به تماشاگر اعلام می‌کند و از واقع‌گرایی صحنه و حسی که این واقعیت ایجاد می‌کند، می‌کاهد. البته حضور تعداد کم کاراکترها (دو نفر) و محدودبودن لوکیشن (خانه‌ای کوچک)، کار فیلم‌ساز را با خلوت‌کردن صحنه و محدودکردن عمق میدان راحت‌تر کرده است. نکته جالب و پارادوکسیکالی که دراین‌میان به چشم می‌خورد این است که استفاده از دوربین موبایل برای گرفتن فیلم، در این سکانس داخلی، به‌خاطر کیفیت و وضوح و شفافیت رنگی پایین -که به طور متعارف چیز نامطلوبی است-کمک زیادی به فیلم‌ساز برای خلق فضای دل‌مرده موردنظر کرده؛ فضایی که علاوه بر حالت فیزیکی واقعی، منعکس‌کننده ذهن و فکر بلاتکلیف و افسرده کاراکترهاست. برخی میزانسن‌های ساده فیلم هم بر جدایی احساسی-فکری مادر و پسر تأکید می‌کنند؛ مثلا از طریق قراردادن ستون یا خطوطی عمودی بین آنها؛ و استفاده از دیوار و خودِ فضای بسته و کم‌نور خانه بر حس غم‌آلود محیط می‌افزاید. نکته جالب اینکه، لنز دوربین موبایل، برخلاف دوربین‌های حرفه‌ای، در حرکت، باعث فلو (تار) شدن تصویر می‌شود و این دقیقا حس واقع‌گرایی خاصی به فیلم می‌بخشد. توضیح می‌دهم: هم‌اکنون به نقطه‌ای در فاصله‌ای نسبتا دور نگاه کنید، سپس سرتان را بچرخانید (نسبتا آهسته) و به نقطه در زاویه دیگر نگاه کنید و این کار را چندبار با تغییر زاویه انجام دهید. می‌بینید که در هنگام چرخش سر، برای لحظه‌ای، تصاویر تار می‌شوند و این خاصیت چشم انسان است که نمی‌تواند وضوح را در حال حرکت کاملا حفظ کند؛ و همین اتفاق در لنز دوربین موبایل افتاده است و این بازنمایی واقعی واقعیت بصری، یکی از نقاط قوت استفاده از دوربین موبایل در این فیلم بوده است.

ادامه در صفحه ۱۱