تفاوت‌ها و تفاهم‌های آموزش سنتی و علمی در گفت‌وگو با ارژنگ سیفی‌زاده

صدای موسیقی آکادمیک در مکتب‌خانه

فرزانه نکواصل

ارژنگ سیفی‌زاده ۲۵ تیر سال ۱۳۶۲ در خانواده‌ای موسیقی‌دان چشم به جهان گشود. آموزش‌های والدینش، محمدحسین سیفی‌زاده و معصومه مهرعلی، شخصیت موسیقایی او را از همان دوران کودکی شکل داد. سیفی‌زاده نوازندگی تمبک را از پنج‌سالگی نزد استاد فرهنگ‌فر و نوازندگی تار را از هفت‌سالگی نزد داوود آزاد آغاز کرد. او به تحصیلات آکادمیک خود در هنرستان موسیقی ادامه داد و بعد وارد دانشکده عالی موسیقی (هنرستان عالی) شد.

عکس: شرق

شما در خانه‌ای به دنیا آمده‌اید که موسیقی در آن جاری بوده است، از چه زمان متوجه شدید به موسیقی علاقه‌مند هستید؟

من و خواهرم سارنگ بچه‌های یک خانواده‌ایم. هر دو موسیقی را حرفه‌ای دنبال می‌کنیم؛ ولی بخش‌هایی از موسیقی که سارنگ در آن فعال است و بخش‌هایی که من در آن فعالم در یک چیزهایی متفاوت است؛ حتی ایدئولوژی و اندیشه‌مان در کار، گاهی متفاوت بوده و این تفاوت‌ها حتی ممکن است تفاوت‌های اساسی باشد. اینکه ما هردو موسیقی را حرفه‌ای دنبال می‌کنیم، نشان‌دهنده تأثیر خانوادگی است و اینکه در خیلی از مواقع و مقاطع دو تفکر متفاوت را در زمینه موسیقی ارائه می‌دهیم، نشان‌دهنده این است که چه مقدار از آن می‌تواند شخصی باشد. قطعا و حتما محیط خانوادگی من مهم‌ترین عامل بوده که بخواهم وارد فضای موسیقی شوم و کار کنم؛ اما می‌توانم بگویم اگر خودم نمی‌خواستم و علاقه‌مند نبودم و اگر همه شرایط و امکانات هم فراهم می‌بود، نمی‌شد و به سمت موسیقی نمی‌رفتم؛ کمااینکه ما نمونه‌های بسیاری را در خانواده‌های موسیقی‌دان دیده‌ایم که فرزندان جذب این حرفه نشدند.

قطعا خواست خودم در میان بوده ولی اگر بستری که وجود داشته، نمی‌داشت یا ممکن بود جذب کار دیگری شوم،- با وجود استعدادی که در من بوده-یا اینکه خیلی طول می‌کشید. چون اینکه در خانه شما دائم جو موسیقی باشد، مسئله خیلی مهمی است. شعر خوانده شود، اهالی موسیقی آمدوشد داشته باشند، این ذره‌ذره شما را شارژ می‌کند و یک زمانی به خودت می‌آیی، می‌بینی که دلت می‌خواهد همه‌جوره خود را در این فضا قرار دهی. این اتفاقی بود که در خانواده ما افتاد. به‌علاوه پدر و مادر من معلمان مستقیم من هم بوده‌اند. این‌طور نبوده که فقط جو را مهیا کنند. نزدشان کلاس رفتم، آواز خواندم و آموختم؛ در نتیجه، محیط خانوادگی ما عامل مهمی بوده است.

وقتی نزد پدر و مادر آموزش می‌دیدید، زمان آموزش در مقابل «والدین» خود می‌نشستید یا روبه‌روی «استاد»؟

در دوره کودکی بچه‌ها قدرت تفکیکشان ضعیف است، برای اینکه بخواهند تشخیص دهند کسی که روبه‌رویشان نشسته در جایگاه «مادر» نیست؛ معلم است. از قدیم هم همیشه شنیده‌ایم می‌گویند اگر کسی می‌خواهد چیزی یاد بگیرد، بهتر است از غریبه باشد تا به واسطه این نزدیکی احساسی خللی در روند آموزش پدید نیاید؛ ولی من موسیقی را دوست داشتم. وقتی سر کلاس مادر می‌رفتم دائم ساز می‌زدم و سر کلاس پدر هم که آواز می‌خواندم. یک‌جوری این‌قدر درگیر موضوع موسیقی می‌شدم که شاید یادم می‌رفت که موضوع، کلاس و آموزش است؛ چه برسد به اینکه فکر کنم الان کسی که آنجا نشسته معلم من است یا پدر و مادرم.

درباره رابطه خود با خواهرتان سارنگ بگویید. با توجه به فضای حاکم بر موسیقی، نوع ارتباط خواهرانه و برادرانه شما حتما متفاوت بوده....

با توجه به اینکه سارنگ کمتر از یک سال، ۱۱ ماه از من بزرگ‌تر است، ارتباط‌مان مثل دو خواهر و برادر دوقلو بود. همیشه خیلی احساس تفاوت سنی با هم نداشتیم. به همین واسطه هم جنگ و دعواهایمان زیاد بود؛ اما درمجموع سارنگ همیشه برای من یک حامی بوده، یک خواهر بزرگ‌تر که به واسطه هوش خیلی خوبش و ذکاوت خانمانه‌اش که مختص خانم‌هاست و در آقایان نیست و شناختش از من و از محیط پیرامونمان، همیشه یک دوست خیلی خوب بوده و همیشه از نوع ارتباطی که با او داشتم لذت برده‌ام. ارتباط ما مثل هر ارتباط خواهر و برادری هم چالش‌های خاص خودش را داشته؛ ولی درکل رابطه روان و خوبی بوده است.

در زمینه موسیقی چطور؟ آیا کار مشترک داشته‌اید؟

بله زیاد کار انجام داده‌ایم؛ به دلیل اینکه سارنگ در ایران نمی‌تواند بخواند ما فقط نوع ارتباط هنری‌ای که داشتیم مختص کنسرت‌های خارج از ایران بوده و آلبوم‌هایی که آن طرف منتشر شده است. در نتیجه، از وقتی که من وارد عرصه حرفه‌ای موسیقی شدم،-از ۲۰ سالگی که کنسرت‌های خارج از کشور و فعالیت‌های ضبطی‌ام شروع شد- همکاری‌ام با سارنگ بیشتروبیشتر شد. ما در ابتدا چند کنسرت در کردستان عراق گذاشتیم. آنجا که برنامه ما موفق شد، آرام‌آرام کنسرت‌های خارج از کشور و اروپایی ما بیشتر شد و روزبه‌روز فعالیت مشترک ما رو به فزونی رفت. اگر خواهرم می‌توانست در ایران بخواند، خیلی از آلبوم‌های مرا و حتی کنسرت‌هایی را که با خوانندگان مختلف در ایران اجرا کرده‌ام، راضی‌تر بودم که او بخواند؛ چون هم در خواندنش توانمند است، هم ارتباطش با من، همچنین شناخت و اطلاعاتش از موسیقی خوب است؛ بنابراین بهترین گزینه بود؛ اما به‌هرحال، این همکاری و ارتباط ادامه دارد و پیش می‌رود.

هنرجویانی که وارد عرصه موسیقی می‌شوند هنوز چند سال از هنرجویی آنها نگذشته چه خواننده و چه نوازنده، می‌خواهند وارد صحنه شده و دیده شوند؛ اما در شما با این سابقه کار و فعالیت حرفه‌ای و آموزش حرفه‌ای و پیشینه در موسیقی، این هیاهو را نمی‌بینیم، علت چیست؟

نمی‌دانم چقدر این می‌تواند موضوع اعتقادی باشد، چیزی نبوده که به آن فکر کنیم. این در توالی زندگی ما بوده، سیستم خانوادگی ما همین‌طور بوده، همیشه دوست داشتیم فقط کار کنیم و قضاوت را برعهده شنونده بگذاریم. اینکه بخواهیم با حرکتی، با پلیتیکی شعله‌اش را کم‌وزیاد کنیم، هیچ‌وقت در قاموس خانواده ما نبوده است. سیستم زندگی پدر و مادرم هم این را نشان می‌دهد. آنها هم به دنبال این هیاهوها و جنجال‌ها نبودند. از این موضوع خوشحالم. اگر کسی با این سیستم حرکت کند، اگر مخاطبی هم دارد، مخاطبانش راستین‌تر هستند، تا کسانی که با شلوغ بازی سعی در جذب مخاطب دارند. اگر هنرمند حرفی برای گفتن داشته باشد، آن حرف باید در کارش منعکس باشد. تاریخ موسیقی خیلی خوب مشخص کرده است هنرمندان بزرگی بودند که حتی تأثیر اعمالشان در زمان حیات خودشان هم مشخص نشده. قیاس مع‌الفارق است و من خودم را در حد و اندازه‌ای نمی‌دانم که بخواهم با بزرگان موسیقی قیاس کنم اما برای تبیین صحبتم مثالی را عرض می‌کنم. برای نمونه موتزارت در زمان حیاتش هیچ‌کس نفهمید این هنرمند چه موزیسین بزرگ و بی‌همتایی است. در همان زمان کسانی بودند که ده‌ها برابر معروف‌تر از او بودند، در دربار بودند، برای شاهزادگان آهنگ می‌ساختند، در هر جشنی سرک می‌کشیدند و... موتزارت کارش را می‌کرد و قطعه می‌نوشت. سال‌ها از مرگ او گذشت که آهنگ‌هایش مانند امروز مورد توجه و اقبال قرار گرفت. یک نکته‌ای را هم اضافه کنم، همه شهرت و پول را دوست دارند و من هم از این دایره مستثنا نیستم، اما پرداختن غیرلازم و لجام‌گسیخته به این دو مسئله حداقل در کار هنر باعث می‌شود که از اصل کار باز بمانی. چه‌بسا اگر این انرژی بر کار متمرکز شود آثار بهتری تولید شود.

شما موسیقی را هم به شکل مکتبی آن آموزش دیدید، هم آکادمیک. تفاوت این دو را توضیح دهید و اینکه شما فکر می‌کنید موسیقی ایرانی را باید آکادمیک آموخت یا مکتب‌خانه‌ای؟

موسیقی هم مانند هر علمی باید با شرایط روز پیش برود. اگر ما بخواهیم با استانداردهای جهانی پیش برویم، باید علم آکادمیک موسیقی را هم بدانیم؛ اما داشتن علم آکادمیک موسیقی، با نوعی از موسیقی که با عمق و ابعاد و ویژگی‌های موسیقی ایرانی است، کافی نیست، چون احتیاج به درک حسی دارد خیلی از اجزای ظریف موسیقی ایرانی اکتسابی نیستند به روشی که بتوان آنها را فرمولی آموزش داد. در موسیقی غربی- البته من متخصص در موسیقی غربی نیستم- در مقیاس با موسیقی ایرانی آموزه‌ها فرمولیزه‌شده‌تر هستند. برای هرچیزی تعریف دارند؛ حتی برای احساسات در موسیقی. برای مثال، وقتی می‌گویند اینجا را با احساس بنواز تعریف دارد که برای با احساس‌نواختن باید چه کرد. اگر شما ویلونیست هستید، می‌گویند اگر اینجا ویبره را بیشتر کنید و آرشه را قوی‌تر بکشید، بااحساس‌تر می‌شود. بنابراین چون تعریف دارد همه‌چیز با اصول آکادمیک راحت انتقال پیدا می‌کند؛ اما در موسیقی ایرانی این قاعده مقداری متفاوت است؛ به دلیل تنوع در تعاریف احساسی رهروان این طریق باید حتما با استمرار و با صرف ذهن، حس و زمان به این شناخت برسند. این‌طور نیست که شما بگویی من ردیف آقای کریمی را می‌خوانم، پس از این به بعد خواننده‌ام؛ یا بگویی من کلاس آواز رفته‌ام و تحریرها و قلت را یاد گرفته‌ام پس با ظرایف خوانندگی آشنا هستم و این نقطه سخت و ویژه موسیقی ایرانی است. باید برای حضور در این مسیر یک انسان جامع‌الشرایط بود. باید شعر و ادبیات را خوب شناخت و با عرفان قدری آشنا بود. اینها همه‌اش لازم است که در این محیط باشد. این، آن ترتیب مکتب‌خانه‌ای است که شما از آن یاد کردید. اما درعین‌حال داریم با علم روز پیش می‌رویم. چطور ممکن است بگوییم در قرن ۲۱ هستیم می‌خواهیم با موزیسین‌های خارجی هم کار کنیم و کارهایمان را هم ارائه کنیم؛ اما نتوانیم حرف مشترکی داشته باشیم. بنابراین باید حتما علم آکادمیک را بدانیم. درعین‌حال، با دانستن علم آکادمیک، مسیر را کوتاه می‌کنیم. چون سیستم مکتبی سیستم آزمون و خطایی است؛ یعنی شما یک مسیری را می‌روید، بارها ممکن است به در بسته بخورید و دائما دنبال مسیر بگردید ولی اگر کسی علم آکادمیک را بداند، می‌تواند دفعات حرکت خودش را کم کند؛ یعنی انگار نقشه‌ای دستش است. بنابراین اگر شما بخش مکتب‌خانه‌ای را داشته باشید علم آکادمیک را هم داشته باشید، این یک ترکیب بسیار خوبی می‌شود که شما می‌توانید عمق را از آن بخش کسب کنید و سرعت و حرکت سریع روبه‌جلو را از بخش آکادمیک بگیرید.

از استادان خود بگویید؟

بزرگ‌ترین معلمان من قطعا پدر و مادرم بودند؛ چون هم نزد آنها آموزش دیدم، هم محیط را همیشه فراهم می‌کردند که محیطی موسیقایی و آموزشی بوده است. آموخته‌های موسیقی همیشه توأم با زندگی روزمره ما بوده و موسیقی یک بخش جدانشدنی در زندگی ما بود؛ فضای بسیار ویژه‌ای که می‌توانم بگویم با آموزه‌های مرسوم هنرستانی یا دانشگاهی متفاوت بود.

من تنبک را در پنج‌سالگی نزد زنده‌یاد استاد فرهنگ‌فر به واسطه رفت‌وآمدهایی که به منزل ما داشتند، شروع کردم.

هفت‌سالگی تار را نزد آقای داوود آزاد با تار کوچکی که اندازه خودم بود،- فکر می‌کنم به مناسبت تولدم خاله‌ام به من هدیه داد- شروع کردم. چند سالی خدمت ایشان بودم تا سال ۱۳۷۳ که استاد علیزاده مدیریت هنرستان را عهده‌دار شدند، از سال دوم راهنمایی وارد هنرستان شدم و سال ۱۳۷۹ وارد دانشکده عالی موسیقی شدم و ردیف دوره عالی را نزد استاد محسن‌نفر فرا گرفتم.

موسیقی هم مانند هر علمی باید با شرایط روز پیش برود. اگر ما بخواهیم با استانداردهای جهانی پیش برویم، باید علم آکادمیک موسیقی را هم بدانیم؛ اما داشتن علم آکادمیک موسیقی، با نوعی از موسیقی که با عمق و ابعاد و ویژگی‌های موسیقی ایرانی است، کافی نیست، چون احتیاج به درک حسی دارد خیلی از اجزای ظریف موسیقی ایرانی اکتسابی نیستند به روشی که بتوان آنها را فرمولی آموزش داد

پدر و مادر هر کدام متعلق به دو شهر و فرهنگ متفاوت هستند. اثرات این تفاوت در تربیت شما و اصولا فضای حاکم بر خانه شما چه بوده؟

پدر کرد کرمانشاه هستند و مادر اهل تهرانند. تولد در دو نقطه مختلف نمی‌تواند الزاما موجب تفاوت فرهنگی باشد. ذهنیت پدر و مادر - حداقل در عرصه موسیقی و نگاه هنری - تا اندازه زیادی همسو بوده، علائق مشترک داشته‌اند، آشنایی آنها سر کلاس آواز بوده که منجر به وصلت ایشان هم شده؛ همه نشان دهنده این است که تفاوت در محل تولد خیلی تأثیری در انتخاب‌هایشان یا میسر زندگی‌شان نداشته است. این فقط مختص کسانی که در دو شهر مختلف متولد می‌شوند، نیست. کسانی که در دو کشور مختلف هم متولد می‌شوند، می‌توانند به چنین همسویی دست پیدا کنند.

تأثیر قدما بر نوازندگی و آهنگ‌سازی و درکل نگاه شما به موسیقی چه بوده؟

طبیعتا تأثیری که قدما روی سلیقه من داشتند خیلی‌خیلی عمیق بوده است؛ به‌ویژه قدمایی نه‌چندان دور، کسانی که در دوره پیدایش رادیو و برنامه «گلها» بودند، مثل استاد جلیل شهناز، استاد لطف‌الله‌خان مجد، استاد شهنازی که در بخش تکنیکال ساز و بخش ردیفی در من تأثیرگذار بودند. همیشه به این معتقدم اگر بزرگان نبودند و بستر مهیا نمی‌شد، هیچ‌وقت نه من نه هیچ‌یک از هم‌نسلان من نمی‌توانستیم آن چیزی را که الان داریم داشته باشیم. هر آنچه ما داریم در بستر و شالوده‌ای بوده که گذشتگان برجا گذاشته‌اند. من هم همیشه نوازندگی خود را وامدار استادان و قدما می‌دانم علاقه‌ای که برای مثال به ساز استاد بیگجه‌خانی داشتم و کارهایی که از ایشان کپی کرده‌ام. ردیف عالی دوره شهنازی را که زده‌ام و تک‌نوازی‌هایی که از استاد شهناز کپی کرده‌ام، همه‌وهمه نشان‌دهنده این است که قدما چقدر در سلیقه موسیقایی من و نوازندگی من اثرگذار بودند. البته اینها که گفتم فقط در موضوع نوازندگی تار بود. اگر بخواهم به ابعاد دیگر کار موسیقایی خود اشاره کنم، صحبت به درازا می‌کشد.

درباره کارهایی که تولید کردید، بگویید؟

بخشی از کارهایی که تولید کرده‌ام در ایران بوده و برخی هم در خارج از ایران تولید شده است. اولین کار رسمی من در ایران «نغمه ساز، ضربه آغاز» بود. که یک کار دونوازی است و ۱۱ سال پیش منتشر شد. آلبوم دیگر «برگ، بازیچه باد» است که یک کار ارکسترال است و خوانندگی آن را هم خودم عهده‌دار بودم و آلبوم دیگری که از من در ایران منتشر شده، آلبوم «ویر» است که کاری در زمینه موسیقی بختیاری است و پنج سال پیش منتشر شد. امسال آلبوم «از دور تا دیر» که دوباره دونوازی تار و تمبک است و مانند کار قبلی همراه جناب نوید افقه به انجام رسیده، منتشر شده است. آلبوم کردی «کونه هوار» که در سوئد منتشر شد و یک آلبوم تلفیقی هندی و آفریقایی که در فرانسه در سال ۲۰۰۵ انجام شده، جملگی خارج از ایران منتشر شده‌اند. به غیر از این آلبوم‌ها که کار آهنگ‌سازی و تنظیم‌شان به جز نوازندگی بر عهده من بوده، در کارهای بسیاری از موسیقی‌دانان بزرگ مانند استاد احمد پژمان، گروه کامکارها و... نیز نوازندگی کرده‌ام که در بازار موجودند.

در آلبوم «از دور تا دیر» گفتید می‌خواستم هم اصالت‌های ردیف در آن باشد هم با مخاطب امروز ارتباط برقرار کنم. در مبحث نوآوری در موسیقی چطور به این پرداخته‌اید؟

من معتقدم ذات نباید تغییر کند. متأسفانه بعضی از موزیسین‌ها وقتی می‌خواهند نوآوری کنند، یا ژانر یا ذات کارشان را تغییر می‌دهند و عملا تبدیل به شخص دیگری می‌شوند؛ اشتباهی که جوان‌های امروزی می‌کنند! من نباید موسیقی‌ای را تولید کنم که جزء دسته موسیقی راک یا پاپ به حساب بیاید و هیچ نشانه‌ای از اصالت موسیقی ایرانی و ردیف در آن نباشد، بعد اسمش را «موسیقی ایرانی» بگذارم. چرا فقط به حکم اینکه با تار نواخته شده یا فقط به حکم اینکه شعر حافظ دارد. آن چیزی که من راجع به آن گفتم درهمین‌باره بوده است. ایجاد فضای درست در دستگاهی مثل نوا کار سختی است. ابوعطا، ماهور و سه‌گاه نوازنده و آهنگ‌ساز را خیلی زود به آن نقطه‌ای که مدنظرش است، می‌رساند؛ اما نوا به دلیل همین ویژگی‌ای که دارد سخت به آن نقطه می‌رسد. برای همین هم قدما معتقد بودند نوا و راست پنجگاه را باید در آخر دوره آموزش ردیف به هنرجو آموخت. در اثر «از دور تا دیر» خیلی به موضوعات تم، ریتم، آهنگ‌سازی، نوع بهره‌گیری از ردیف، چگونگی مدالیوسن‌ها و چگونگی بهره‌گیری از تکنیک ساز، فکر کردم و همه اینها عواملی هستند که می‌توانند در صورت استفاده درست بدون صدمه به مسئله اصلی بیانگر یک حرف جدید باشند. در این مسیر بسیار نمونه صوتی ضبط، گوش، تحقیق، مشورت و قیاس کردم؛ هم با کارهای خودم، هم با کارهایی که بیرون آمده بودند. همان‌طور که عرض کردم این ۳۰ دقیقه کار نزدیک به یک سال و نیم زمان برد که بخواهد شکل بگیرد. یک مضراب آن هم اتفاقی نیست. سکوت‌ها، حرکت‌ها، حرکت‌های دینامیکی‌ای که دارد، یعنی همه افت‌وخیزها و تغییرات ریتمیکی‌ای که دارد، همه روی آن فکر شده که بتواند آن را به تکنیک امروز برساند که اگر کسی کار را می‌شنود، نگوید او در فضای ۴۰، ۵۰ سال پیش مانده. هم طوری نشود که کسانی که می‌شنوند بگویند این موسیقی اصل‌ونسب‌داری نیست و صرفا یک کار تکنیسینی است.

چندین مرتبه به کار گوش کردم و هر بار که گوش کردم، چیزهایی شنیدم که بار قبل نشنیده بودم. می‌خواستم از خود شما بپرسم که علت چیست؟

من درباره این کار حرف نمی‌زنم. عرضم کلی است. موسیقی‌ای که در آن کمی فکر باشد لایه‌هایش باید به‌مرور باز شود و نوا به دلیل بزرگی و عظمتی که دارد،- به لحاظ تکنیکی عرض نمی‌کنم- موضوعش، موضوع حسی و مثل پیری سالخورده است. ما وقتی با یک آدم خیلی باتجربه ملاقات یا گفت‌وگو می‌کنیم باید خیلی حواسمان را جمع کنیم که دست از پا خطا نکنیم. مچ ما را می‌گیرد. کسانی که نتوانسته‌اند ردیف و به‌ویژه دستگاه نوا و حس‌وحال آن را خوب درک کنند، در حین اجرای آن خیلی زود این نپختگی‌شان به چشم می‌خورد. ولی مثلا درباره سه‌گاه ممکن است این‌طور نباشد دیرتر موضوع لو برود. به‌همین‌دلیل نزدیک‌شدن به نوا خطرناک و اجرای آن مانند راه‌رفتن روی لبه تیغ است.

نوا از نظر چیدمان فواصل، قرابت بسیاری با افشاری و ابوعطا دارد، بنابراین غیر از اینکه افشاری و ابوعطا را باید خیلی خوب بلد باشد، نوا را هم باید خیلی خوب بلد باشد و وجوه افتراق آنها را بشناسد تا بتواند بر آنها تکیه کند.

توصیه‌تان به هنرمندان در برخورد با موانعی که در عرصه هنر و موسیقی پیش پایشان قرار می‌گیرد، چیست؟

ما در دنیایی پر از استرس و گرفتاری‌های گوناگون زندگی می‌کنیم. در جامعه ما هم برخورد با موسیقی، برخوردی تخصص‌گرایانه نیست و این هنر با چالش‌های خرد و کلان بسیاری روبه‌روست. این چالش‌های نامتعارف مادی و معنوی گاه هنرمندان را به سمت کم‌کردن فعالیت خود یا خاموش‌شدن می‌کشاند، اما قطعا مانند هر امر دیگری راه پیروزی بر آنها استمرار و تلاش مداوم است. پیشنهاد من این است که با این اتفاقات سرد نشده و باقدرت به کار ادامه دهند. تردید نکنند که زحماتشان به بار خواهد نشست.

در پایان امیدوارم در این زمانه ناآرام، آن آرامش و شرایط مطلوبی که هر هنرمندی برای ارائه کار نیاز دارد، فراهم شود؛ چون به دلیل این تنش‌ها، پرداختن به کارهای هنری هم از جانب برگزارکنندگان و هم هنرمندان، کمی دشوار شده است. در ایران به‌ویژه امیدوارم شاهد شرایط مساعدتری برای کار باشیم، مجوزها راحت‌تر صادر و کنسرت‌ها کمتر لغو شوند و بتوانیم شاهد باشیم کارهای هنری بیشتری که رنگ راستین و حقیقی هنر را دارند، ارائه شوند.

شهرفرنگ

درباره فیلم «فروشنده»

حقایقی درباره یک فیلم...

پویا نبی

می‌توان با این حکم کلی که «فروشنده» یکی از قله‌های کارنامه فیلم‌سازی اصغر فرهادی است، آغاز کرد. فیلمی که در وجوه کارگردانی و فیلم‌نامه‌نویسی، بار دیگر به مخاطبان پیگیر سینما، یادآوری می‌کند اصغر فرهادی نه تنها یک استثنا در سینمای ایران به شمار می‌آید؛ بلکه یک فیلم‌ساز مؤلف از ابعاد گوناگون در سطح جهانی است.

۱. فرهادی از اولین گام‌های فیلم‌سازی‌اش، به همگان ثابت کرد بازی‌گیر چیره‌دستی است و عنصر بازیگری از مؤلفه‌هایی است که فیلم‌های فرهادی به آن متکی است. فروشنده نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ اما نکته حائز اهمیت، فتح قلمرویی در این فیلم است که پیش‌تر در آثار این فیلم‌ساز ندیده بودیم و آن بازی خیره‌کننده شهاب حسینی و فرید سجادی‌حسینی، به‌عنوان دو کاراکتر اصلی و درام‌ساز قصه است که بی‌تردید بازی‌ای فراتر از سطح استاندارد سینمای ایران، از خود ارائه دادند و این دو شخصیت را به کاراکترهای ماندگار در ذهن بیننده بدل کردند.

۲. همان‌طورکه اشاره شد، فروشنده به لحاظ درون‌مایه، از فرازهای کارنامه فیلم‌ساز به شمار می‌آید. در این فیلم، مانند «درباره الی...» فیلم‌ساز پا را از یک تصمیم اخلاقی و عرفی فراتر گذاشته، به استحاله یک شخصیت در جامعه رو به مدرنیته مانند ایران پرداخته است. شخصیتی که در ابتدای داستان بسیار مهربان نشان داده می‌شود، آن‌قدر که حاضر است از جان خود بگذرد و پسر معلول همسایه را نجات دهد، به چنین تغییر شخصیتی در انتهای فیلم می‌رسد که بی‌شباهت با همان آدم‌هایی که در ابتدای داستان آنها را نقد می‌کرد، نیست. این تغییر تدریجی رفتار اجتماعی و انتقام که جزء رفتار اغلب ما شهروندان در کلان‌شهرهایی مانند تهران شده، به ظن نگارنده یکی از نکته‌های کلیدی این فیلم در کارنامه اصغر فرهادی است. فروشنده مانند «درباره الی» تنها از یک سوء تفاهم ساده یا اتفاقی که برای یک خانواده رخ داده، سخن نمی‌گوید؛ بلکه با یک نگاه واقع‌گرایانه و کلان، جامعه‌ای را نشان می‌دهد که مرز اخلاقیات را زیرپا گذاشته و دست به هر پلیدی می‌زند. شاید آن پلان انتهای سکانس نخست که ماشین حفاری بی‌محابا در حال حفر گودال در جوار خانه آن زوج جوان است، نشان از همین رویکرد استعاری فیلم‌ساز است یا تأکیدی که فیلم‌ساز روی شباهت‌های رفتاری دو کاراکتر عماد و ویلی لومان در نمایش‌نامه «مرگ فروشنده» آرتور میلر دارد.

۳. سال‌ها پیش در مصاحبه‌ای اصغر فرهادی از علاقه خود به دنیای نمایش‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی بهرام بیضایی گفته بود، فروشنده به ظن نگارنده، نه تنها ادای دینی به «گاو» غلامحسین ساعدی و نمایش‌نامه جاودانه میلر است؛ بلکه نگاهی جدی به یکی از فیلم‌نامه‌های مجال‌نیافته بیضایی، یعنی «حقایقی درباره لیلا دختر ادریس»، دارد که حتی می‌توان ادعا کرد، خط اصلی داستان، یعنی سکونت زوج جوان (که در فیلم‌نامه بیضایی تنها یک دختر جوان است) در خانه یک زن بدکاره و اتفاق‌هایی که این سکونت در آن خانه دارد، برگرفته از این فیلم‌نامه درخشان بیضایی است.

۴. از بی‌رحمی‌های فیلم‌های جهان‌شمولی مانند فروشنده، این است که در یک یادداشت به اختصار نمی‌توان از تمام وجوه زیباشناسانه آن نوشت. فیلمی که تأکید دارم از سطح فیلم‌سازی این سال‌های ایران بالاتر است و مبنای مقایسه آن نه فیلم‌هایی از سینما ایران که فیلم‌هایی از کن لوچ یا برادران داردن است و طبیعتا در این مجال اندک نمی‌توان با دقت به بررسی فیلم‌نامه مینیاتوری، فیلم‌برداری درخشان و همخوان با اثر حسین جعفریان، تدوین خوب هایده صفی‌یاری، بازی یکدست تیم بازیگرانش و در نهایت میزانسن‌های هوشمندانه فرهادی در اثر متأخرش پرداخت.

پرده آخر

نقدی بر فیلم «سایه‌های موازی»

آویزی بدلی، زنگ‌زده و بی‌«عقیق»

علی فرهمند

فرض می‌کنیم که به حال کتابی با نام «سه فیلم‌نامه» از «سعید عقیقی» منتشر نشده است. فرض می‌کنیم نه فیلم‌نامه «نازنین» را پیش از این خوانده‌ایم و نه اصلا به توانایی «سعید عقیقی» در نگارش فیلم‌نامه باور داریم و در کل، فرض می‌کنیم با فیلمی بدون تیتراژ سروکار داریم.

فیلم «سایه‌های موازی» یک نمونه شگفت‌انگیز در سینمای ایران است که توانسته یک متن متفاوت را با یک کارگردانی متفاوت‌تر، به نازل‌ترین حد یک فیلم پوچ و ساده‌لوحانه تبدیل کند. متن عاشقانه فیلم هیچ سنخیتی با کارگردانی آشفته‌اش ندارد. بیش از نیمی از تصاویر را کلوزآپ‌های شیکی تشکیل داده است که هیچ کمکی به روایت بصری فیلم نمی‌کند و نیمی دیگر هم با حرکت‌های اشتباه دوربین -گویی برای فرار از میزانسن- حواس مخاطب را از قصه تکه‌پاره و پرحفره‌اش پرت می‌کند؛ مثلا صحنه‌ای را که «فرهاد» به خانه «نازنین» می‌رود و در نبود او، خانه‌اش را دید می‌زند، به خاطر بیاورید. دوربین روی دست، از پشت «فرهاد» با او حرکت می‌کند. نورپردازی بسیار ضعیف فیلم، در این صحنه نیز فضای خانه «نازنین» را تیره کرده است و «فرهاد» هرچه پیش می‌رود، دوربین همراه با او به افشای تدریجی فضای خانه «نازنین» می‌پردازد و گویی از تمام اتمسفر عاشقانه فیلم فاصله می‌گیرد و مخاطب را با کارگردانی ناشیانه‌اش به سمت درام‌های جنایی-معمایی پرت می‌کند. اما اصلا نباید انتظار داشته باشیم این کارگردانی، به سمت کشف یک عنصر دراماتیک - متناسب با ژانر جنایی-معمایی پیش برود، بلکه در نهایت با نشان‌دادن قاب عکس‌های «نازنین»، بازی کشف و شهودش تمام می‌شود؛ یعنی کارگردانی در این صحنه، نه‌تنها اشتباه است، بلکه تمام لحن فیلم را - تا آن زمان- از بین می‌برد، تنها برای اینکه در خانه «نازنین»، به قاب عکس‌های خودِ «نازنین» برسد. صحنه دیگری را مثال می‌زنم. در اولین سکانس فیلم - وقتی هنوز «نازنین» و «فرهاد» در دوران آشنایی به سر می‌برند- دوربین از هر دو کاراکتر چنان نمایی «دونفره» می‌گیرد که انگار باید بپذیریم این زن و مرد از بدو آغاز جهان عاشق هم بوده‌اند؛ اما چنین نیست. اکثر صحنه‌های فیلم دارای کمپوزیسیون‌هایی با عناصر دکوراتیو هستند و الکن در پیشبرد داستان. ظاهرا فیلم با این تفکر ساخته شده که با یک متن عاشقانه و قاب‌های شیک می‌توان فیلم عاشقانه ساخت. پلان آخر فیلم هم ممکن است در ابتدا کمی جالب به نظر برسد؛ زیرا تیتراژ انتهایی با رفتن «نازنین» (در تاکسی) مماس شده است و گویی چنین نمایی، راه را برای بازگشت «نازنین» بسته است؛ اما همین صحنه جذاب هم تقلیدی از پلان آخر فیلم «مایکل کلیتون» (تونی گیلروی) است. هیچ توجیهی برای این تصاویر آشفته در سینما وجود ندارد. نیمه دیگر تصاویر هم که به کلوزآپ اختصاص دارد به دلیل نبود شخصیت‌پردازی - که به متن بازمی‌گردد- اشتباه است. در واقع حتی صحنه‌های اولیه فیلم با کلوزآپ‌ها آغاز می‌شود و می‌تواند نویدبخش این باشد که قرار است در دل کاراکترها رسوخ کنیم و نظاره‌گر تولد یک «شخصیت» باشیم، اما هرچه پیش می‌رود، اثری از ساخته‌شدن شخصیت‌ها نیست و کاراکترها ناخودآگاه به «تیپ»های تلویزیونی تبدیل می‌شوند؛ زیرا یکی از وجوه تمایز فیلم تلویزیونی با سینما، شخصیت‌پردازی آن است و دیگری، رخدادها.

عنصر «شخصیت‌پردازی» در این فیلم وجود ندارد و ما نمی‌توانیم کاراکترها را باور و رفتارهایشان را قبول کنیم. از ابتدای فیلم (سکانس اول) که «نازنین» و «فرهاد» بی‌دلیل باهم ارتباطی صمیمی برقرار کرده‌اند تا رفتارهای عجیب انتهای فیلم از سوی زن و مرد، باورپذیرنبودن و ابهام موج می‌زند. در ابتدا که «فرهاد» با شاعرانگی خاصی به «نازنین» می‌گوید: «داری انتقام می‌گیری» و نازنین با دلسوزی عاشقانه‌ای به او می‌گوید: «تو داری اذیت می‌شی» و مخاطب باید بپذیرد با اینکه هنوز هیچ کشمکش درونی‌ای از کاراکترها را ندیده، اما آنها عاشق شده‌اند. فقط سؤال اینجاست که چرا در چند صحنه بعد که «فرهاد» به «نازنین» هدیه می‌دهد، «نازنین» عصبی و ناراحت می‌شود؟ مسئله «عشق» اصلا در فیلم اتفاق نمی‌افتد؛ چون «عاشقی» وجود ندارد. همین‌طور که فیلم بدون شخصیت‌پردازی پیش می‌رود، رفتارهای نامتعارف زن و مرد، آنها را به تیپ تبدیل می‌کند؛ چنان‌که در انتها، «فرهاد» به یک فرد گستاخ و نفرت‌انگیز تبدیل شده است و «نازنین»، زنی به دور از عشق و متوهم. مثلا در شخصیت‌پردازی «فرهاد» سؤال‌های بی‌جواب زیادی مطرح می‌شود؛ اینکه اساسا مشکل «فرهاد» چیست؟ او یک روزنامه‌نگار است که به علت فعالیت‌های سیاسی راهی زندان شده و پس از بازگشتش به عتیقه‌فروشی مشغول است. فارغ از جنبه‌های تماتیک این ایده، آیا این واقعه در زندگی کافی است تا «فرهاد» با «نازنین» -که روزی عاشقش بوده- چنان رفتارهای زشتی انجام دهد و در نهایت به همسرش بگوید: «تو به هیچ دردی نمی‌خوری»؟. اصلا سِیر عاشق‌شدن «فرهاد» و بعد فارغ‌شدنش از این عشق و دوباره -ظاهرا- عاشق‌شدنش را در کجای فیلم باید جست‌وجو کرد؟ نکته اول اشاره‌ای است که به نمایش‌نامه «فاوست» می‌شود. اگر متن فیلم متنی پذیرفتنی بود و حداقل از استانداردهای لازم برخوردار بود، کارکرد تماتیک این ارجاع به معنای سیر تبدیل یک انسان فرهیخته (انسان عالم) به انسانی نیازمند به لذت عشق (انسان عاشق)، با ایده اصلی فیلم همخوانی داشت. اشاره‌ای هم که به نمایش «خشک‌سالی و دروغ» شده است، در حالت کلی گویای فروپاشی روابط اجتماعی و تعامل میان آدم‌هاست که اگر در متن هم این اتفاق به صورت باورپذیر می‌افتاد، این دو باهم همپوشانی خوبی را انجام می‌دادند، اما در فیلم این دو اشاره کاملا تصنعی هستند؛ همان‌طور که دوربین با یک حرکت غیرمنتظره، نمایی شیک از «فاوست» را نشان می‌دهد و متوجه می‌شویم کارگردانی - و کارگردان- شیفته نام کتاب - و نه محتوای آن- ش