عکس: نمایی از فیلم خشت و آینه اثر ابراهیم گلستان

نگاهی به «خشت و آینه» به بهانه درگذشت خالق فیلم

تراژدی غیاب دیگری و فقدان دیالوگ

رضا غیاث
منتقد

یکی از نقدهای اصلی منتقدان به سینمای ایران همواره این بوده که ضعف فیلم‌نامه وجود دارد و ذیل این باور، دیالوگ‌ها حرفه‌ای نوشته نمی‌شوند؛ اما اگر از همین منتقدان بپرسید خودشان آخرین دیالوگی که به معنای درست کلمه با کسی داشته‌اند کی بوده، بعید است در صورت رعایت انصاف پاسخ دندان‌گیری ارائه دهند. سینمای بی‌دیالوگ یا ناتوان از به‌کارگیری این تکنیک نمایشی، برایند جامعه‌ای گریزان از دیالوگ است. پرسش مهم‌تر این است که همان معدود آثار قابل اعتنای تاریخ سینمای ایران ـ که گاهی اوقات بهانه همین منتقدان برای زیر سؤال بردن مابقی فیلم‌هاست ـ چقدر توانسته‌اند دیالوگ را به معنای معمول کلمه به کار گیرند؟ راستش در یک مرور کلی اغلب این آثار (صرف نظر از بعضی استثناها) تا زمانی که پای دیالوگ و دیالوگ‌نویسی در کار باشد، نمی‌توانند مایه مباهات کسی شوند. قصد نگارنده این نیست که به این واسطه بر جایگاه ارزشمند چنین آثاری چشم ببندیم؛ بلکه برعکس، این ویژگی را می‌توان به‌عنوان معیاری برای اصالت‌مندی آثار اشاره‌شده، در مواجهه‌ای مجدد با تاریخ سینمای ایران تئوریزه کرد. واقعیت این است که اثری متکی به سکوت یا تک‌گویی اگر از فضا و آدم‌ها و موقعیت‌هایی آشنا برخوردار باشد، بسیار ایرانی‌تر است از خیل فیلم‌های انباشته‌شده از دیالوگ‌هایی مثلا پینگ‌پنگی که میان شخصیت‌هایی بیگانه برای مخاطب ردوبدل می‌شوند. مواجهه نقادانه با آثار پیشرو تاریخ سینمای ایران، اگر قرار بر دست‌یافتن به نتایجی انضمامی باشد، تنها به اتکای رویکردهایی از این دست حاصل می‌شود.

در زمان اکران محدود «خشت و آینه» ابراهیم گلستان، عمده نظرهای مخالف حول این دو محور می‌چرخید: دیالوگ‌ها بسیار تصنعی‌اند و میان فصل‌های فیلم ارتباطی دیده نمی‌شود. غافل از آنکه جز در بعضی صحنه‌های مربوط به هاشم و تاجی، اساسا برای خشت و آینه دیالوگ نوشته نشده است. قرار نیست به محض بازشدن دهان یا چرخیدن زبان هرکس ـ چه در عالم واقع، چه روی پرده سینما ـ بلافاصله دیالوگ استخراج شود؛ مونولوگ یا تک‌گویی نیز گاهی اوقات یکی از محصولات زبانی است؛ به‌ویژه اگر پای جوامعی مشابه جامعه ما در میان باشد در این زمینه «گاهی اوقات» به سهولت جای خود را به «اغلب اوقات» می‌دهد. روایت انباشته از تک‌گوییِ ابراهیم گلستان در یک سطح یا به یک معنا، به این ویژگی نظر دارد. «خشت و آینه» با دو تک‌گویی بسیار واضح شروع و تمام می‌شود. اولی را از رادیوی تاکسی هاشم در فاصله پیاده و سوار شدن دو مسافر می‌شنویم و آخری را از زبان یک مجری برنامه تلویزیونی؛ هنگامی که هاشم از تاجی جدا شده است. در اولی با توصیف شاعرانه‌ای از جهان ظلمانی فیلم مواجهیم و در دومی با توجیه عارفانه‌ای که به آدمیان درس نوع‌دوستی می‌دهد. با این حال تا آنجا که پای جهان فیلم در میان است، این دو تک‌گویی ورای متضاد یکدیگرند. هم به این دلیل که از رسانه‌های جمعیِ یک سرزمین پخش می‌شوند و هم از این بابت که در سراسر روایت، هرکسی در مواجهه با هاشم همانند صاحبان این دو صدا بلافاصله روی منبر می‌رود. بعد از تک‌گویی پیرزن ساکن در بنایی نیمه‌کاره (که با وجود حقایق نهفته در صدایش فاقد ارتباط با مسئله هاشم می‌ماند)، تک‌گویی پنج‌دقیقه‌ای جلال مقدم را در فصل کافه به خاطر بیاورید؛ حتم دارم که در زمان اکران فیلم برای بسیاری از مخاطبان بی‌ربط و کسل‌کننده بوده است. همین‌طور اراجیف پرویز فنی‌زاده درباره پیوند حقیقت با جدول کلمات متقاطع، که جایگزین حرف‌های جلال می‌شود. نقش این تک‌گویان با ورود هاشم به کلانتریِ محل ابتدا به آقای دکتر و سپس به افسرنگهبان واگذار شده است؛ با این فرق که انتهای سخنان اولی با ابتدای سخنان دومی تقاطع پیدا می‌کند و دوربین بیانگر گلستان نیز در این لحظات مدام از نماهای ثابت افسر نگهبان به نماهای متحرک و تشنج‌زای آقای دکتر تغییر موضع می‌دهد. شکی نیست که چیزی از حقایق زمانه را در کلام این دو نفر می‌توان تشخیص داد. همین‌طور اگر نه در محتوا اما به واسطه فرم بیانی تک‌گویی‌های پرویز و جلال نیز جهت نگاه بخش کثیری از شبه‌روشنفکران کافه‌نشین آن سال‌ها (و حتی این سال‌های ایران) قابل ردیابی است. بااین‌همه چگونه باید میان این تک‌گویی‌ها و مشکلی که برای هاشم پیش آمده، رابطه برقرار کنیم؟ حتی در ساعات پایانی شب، مرد راننده تاکسی نیز باید در باب چگونگی مراقبت از کودکان نوزاد یک پرده برای هاشم و تاجی سخن‌سرایی کند. این روند کی و کجا قطع می‌شود؟ هنگام رسیدن زوج فیلم به خانه هاشم در فصل میانی فیلم؛ اما از آن پیش‌تر باید پرسید این روند اساسا چرا شکل گرفته است؟ چرا اغلب آدم‌های فیلم هر بار به محض دیدن هاشم، باید مسائل خودشان را مطرح یا از منظر درست یا نادرست خود به موضع نگاه کنند؟ به این پرسش به صورت‌های مختلف می‌توان پاسخ داد؛ اما تا آنجا که به جهان متن برمی‌گردد، پاسخ در اولین نمای فصل کلانتری، درست بالای سر مأمور گزارش‌نویس دیده می‌شود: آنجا که تصویری از نفر اول ممکلت بر دیوار نصب شده است و جمله دروغینی در زیر آن: ۲۸ مرداد؛ روز رستاخیز ملی. سؤالی که در این لحظه به ذهن می‌رسد، این است که در آن سال‌ها چه کسی جرئت داشت با این تحمیل ایدئولوژیک دربیفتد و از واقعیت کودتا حرف بزند؟ ازاین‌رو آیا «خشت و آینه» نیز در کنار بهترین آثار ادبیات داستانی سال‌های پس از کودتا دارد به نحوی غیرمستقیم معضلی از معضلات زمانه را برجسته نمی‌کند؟ آیا تمایل مفرط اعضای یک جامعه به تک‌گویی و بی‌اعتنایی به جایگاه دیگری، برایند درونی حاکمیتی سرکوبگر و تک‌صدا نیست و همین عامل به شکاف میان آدم‌ها نینجامیده و آنان را به اتم‌هایی از هم جدا شبیه نکرده است؟ فاصله آشکار میان صحنه‌های فیلم را باید در ارتباط با چنین پس‌زمینه‌ای بررسی کرد، نه به‌عنوان یک ایراد روایتی. وقتی معیار همگان در توجه به دیگری، بهانه‌ای برای دریافتن خود باشد، میان صحنه‌ها که هیچ، میان لحظات درون یکایک صحنه‌ها نیز طبعا فاصله رقم می‌خورد. به بیان دیگر آن‌گاه که دیالوگ جایش را به مونولوگ و دگرخواهی جایش را به خودخواهی داده باشد، از وحدت و انسجام سخن‌گفتن جز افسانه‌سرایی کارکرد دیگری پیدا نمی‌کند.

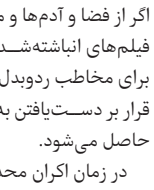
با این حال روایت گلستان از جامعه پس از کودتا به همین محدوده‌ها خلاصه نمی‌شود و در برابر حاکمیت چنان قاعده‌ای، گاهی استثنائی هم دیده می‌شود. اگر تبعیت‌کنندگانِ از تک‌گویی در سراسر فیلم هم‌زمان باعث بن‌بست‌های ارتباطی می‌شوند؛ پس راه رهایی و نجات را باید در نزد کسی جست که دیالوگ پیشه می‌کند؛ اما دیالوگ صرفا یک ویژگی کلامی نیست که با واداشتن شخصیتی به پیروی از آن، اسباب تمایز او را بتوان فراهم کرد. همان‌قدر که مونولوگ برایند منیت و خودخواهی است، دیالوگ نیز در نتیجه توجه به دیگری رقم می‌خورد.

از میان آشنا‌های درون کافه تنها تاجی است که مشکل هاشم را جدی می‌گیرد و به راهی برای نجات نوزادی که روی دست‌های او مانده می‌اندیشد (بی‌سبب نیست که دور میز کافه، تنها او جرئت پریدن به پرویز را دارد و ماشین مزخرف‌گویی او را بی‌کم‌ترین هراسی از قضاوت مابقی متوقف می‌کند). درواقع آنچه بر زبان این زن می‌آید همانند اعمالش نوعی واکنش است؛ او چون می‌خواهد، می‌پرسد و در جست‌وجوی جواب، طرفش را به حرف‌زدن وامی‌دارد. این هاشم است که هراسان از عاقبت تصمیمی که تاجی برای سرنوشت نوزاد گرفته، اغلب اوقات از دادن پاسخ طفره می‌رود. با وجود این هرچقدر که فاصله زوج داستان به میانجی رفتن به سمت خانه از جهان تک‌گویان کمتر می‌شود، به همان اندازه توانمندی هاشم نیز برای طفره رفتن تحلیل می‌رود. تا آنجا که در فصل میانی روایت، به موازات تلاش‌های تاجی و هاشم برای تعویض لباس‌های نوزاد، دیالوگ برای اولین بار، اگرچه محدود، جایگزین مونولوگ می‌شود. دیالوگ در این لحظات آشکارا مکمل عملکرد شخصیت‌هاست نه در ردیف یک عنصر نمایشی صرف. همان‌قدر که مونولوگ قبل و بعد از این لحظات هم‌بسته رفتار افرادی است که از دنیای دیگری بی‌خبرند. وجه درخشان‌تر کار گلستان را در این دقایق هنگامی بهتر می‌توان دریافت که بخواهیم بر نتایج موازی عملکرد هاشم و تاجی تأکید کنیم: اگر تنها لحظه عاشقانه در جهان ظالمانه فیلم از پی آرام‌کردن کودک نوزاد حاصل می‌شود پس دست یافتن این زوج به آرامش در گرو آرامش بخشیدن به دیگری است. واقعیتی که تاجی درمی‌یابد و خواستار تدوام آن است اما هاشم به بهای هراس‌های همیشگی‌اش باید آن را انکار کند. در نتیجه با روشن‌شدن هوا و پاگذاشتن زمان روایت به صبح فردا، آنچه را که به همت تاجی پدید آمده بود، هاشم ذره‌ذره نابود می‌کند. از همین بابت است که فیلم‌ساز برعکس میزانسن‌های اختصاص‌یافته به سیرِ صعودیِ این زوج، برای آغاز سقوط آنها از مونتاژ بهره برده است.

شب گذشته، هم‌زمان با صعود تدریجی تاجی به جایگاه زنی قدرتمند، آنچه به صورت هم‌زمان محو شده بود مردانگی متورمی بود که به میانجی تصاویر بدن ورزیده هاشم بر در و دیوار خانه عرض اندام می‌نمود. بنگرید به نخستین نمای حضور تاجی در خانه هنگام شروع فصل میانی فیلم: به گِرد او بر روی دیوارها تصاویر هاشم را می‌بینیم و بر روی زمین نوزادی را که توجه می‌طلبد. تاجی به ندای درخواست نوزاد بر زمین می‌نشیند و دوربین به تبعیت از او سر خم می‌کند تا هم‌زمان تصاویر هاشم بیرون قاب بمانند. این رویکرد بصری را گلستان تا رسیدن روایت به لحظه اوج، خلاقانه گسترش داده است. از این قرار، در صبح فردا بی‌اعتنایی هاشم به خواسته تاجی را درعین‌حال باید تلاشی (ناخواسته) برای بازگرداندن آن تصاویر نیز در نظر گرفت. اینجاست که برای دقایقی دو نوع نمایِ از یک سو متضاد و از سویی مکمل با ریتمی فرساینده اعصاب به هم برش می‌شوند: یک سمت هاشم با عملیات میل‌زدن گویی در پی باگرداندنِ محتوای آن تصاویر به حیات روایت است و در سمت دیگر، تاجی در نماهایی بسته و بسته‌تر دارد ذره‌ذره توسط آن تصاویرِ حالا بازگشته به جای اول‌شان بلعیده می‌شود. این صناعت بی‌بدیل (که در همین چند دقیقه می‌تواند گواهی بر عظمت سازنده «خشت و آینه» باشد) مقدمه‌ای است برای پایان تراژیک فیلم: بر باد رفتن ارتباط و دیالوگ به بهای هراس‌های مردی که اندامی ورزیده دارد و می‌کوشد در سطح ظاهر به یکی از شمایل‌های مردسالاریِ مسلط وفادار بماند. وجه دیگر صناعت گلستان در این است که با تقسیم زمان کلیِ داستان به سه قسمت تقریبا مساوی، باعث شده تا روایت او (از منظری هندسی) فرمی مثلثاتی پیدا کند: در ضلع نخست ورود نوزادی ناخوانده به حیات هاشم را داریم و پیوند خوردن این دو نفر را با تاجی؛ در رأس کار توجه تاجی و هاشم به نوزاد، باعث پیوستن این دو به هم می‌شود؛ و در ضلع مقابل قرار است ناظر بر باد رفتن این رابطه باشیم و هرآنچه که در فصل میانی شکل گرفته است. نکته کلیدی این است که در ضلع مقابل، همان عاملی که غیابش نقشی مؤثر در شکل‌گیری معدود دیالوگ‌های تاجی و هاشم داشت، مجددا حضور پیدا می‌کند. دوباره قرار است با آدم‌هایی سروکار پیدا کنیم که نظیر نمونه‌های مشابه‌شان در ضلع نخست، به جای ارتباط و دیالوگ، بر استیلا و تک‌گویی تکیه زده‌اند. ابتدا در مراجعه هاشم به پرورشگاه (بنگرید به سخنان زن نازا)؛ سپس در مواجهه هاشم با مرد حرافِ حاضر در یکی از راهروهای دادسرا؛ و دست آخر هنگامی که همین مرد در جایگاه مجری باوقار برنامه‌ای تلویزیونی دارد برعکس آنچه را که پیش‌تر به نمایش گذاشته وقیحانه به بینندگان توصیه می‌کند. تضاد آشکار محتوای تک‌گویی‌های این مردِ مرموز در دو صحنه فوق‌الذکر و تکثیر تصویر او به واسطه ده‌ها تلویزیونِ مجاورِ هم، وجهی شبح‌وار، جادویی و غیرقابل شکست به قدرت تک‌گویی داده است. گویی شهر مدرنی که دوربین گلستان با آن روبه‌رو شده است، آن‌چنان در تسخیر این عامل به سر می‌برد که هر نوع تلاش برای خلاصی از آن امری بیهوده را ماند یا دست بالا مستلزم قرن‌ها ممارست است. بی‌سبب نیست که در تمام صحنه‌های مابین دو تک‌گویی اشاره‌شده، تاجی در تلاش برای از سر گرفتن دیالوگی دیده می‌شود که همانند سرنوشت نوزاد رها شده است. گلستان با بردن دوربینش به جنوبی‌ترین نقاط پایتخت ایران، به تقابل تکان‌دهنده تاجی با هاشم در این لحظات بُعدی دیگری نیز افزوده که اثرش را بهره‌مند از جنبه‌های جامعه‌شناختی گسترده‌تری می‌کند. در این صحنه‌ها صرفا بر شکافی که میان زوج فیلم پدید آمده نباید دست گذاشت، بلکه فراتر و هولناک‌تر، فاصله‌ای است که میان تاجی و سراسر شهر دیده می‌شود. تاجی به اتکای کلام در تلاش برای احقاق حقی است که به فراخور جایگاه طبقاتیِ دست پایینش، در صورت موافقت هاشم، امکان‌پذیر می‌نمود. حال آنکه بخش کثیری از هم‌طبقه‌های او در این دقایق صرفا وابسته به کارشان دیده می‌شوند و احقاق حقوق لگدمال‌شده را احتمالا به صاحب تصویری واگذار کرده‌اند که به قرینه اولین نمای فصل کلانتری، بر دیوار یک آهنگری دیده می‌شود. این حکایت حال شهری است که له‌شده زیر ستم‌های حاکمیتی تک‌صدا، در سطوح عادی زندگی نیز مردم خود را به اشکال مطلوب صدای فرادست درمی‌آورد: آنها یا سکوت پیشه می‌کنند یا تک‌گویی و در این میان اگر استثنائی خواست قاعده را بر هم ریزد، با تمام قوا از کنارش می‌گذرند. عاملی که تاجی با آن طرف است دارای چنین ابعادی است و واقعیتی که گلستان به نمایش گذاشته است بیانگر چنین محتوایی. از این منظر «خشت و آینه» به‌عنوان نخستین گام جدی سینمای رئالیستی ایران ـ بی‌آنکه بخواهیم بر بصیرت‌های «شب قوزی» فرخ غفاری چشم ببندیم ـ درس مهمی برای آیندگان دارد: رئالیسم ثبت بی‌واسطه وقایع کوچه و خیابان نیست؛ انگشت گذاشتن بر شکاف‌هایی است که ایدئولوژی مسلط همواره پنهان‌شان می‌کند. معدود آثار رئالیستی سینمای ایران در دوران موسوم به موج نو به این آموزه وفادار دیده می‌شوند و این تنها یکی از دِین‌های هنر مدرن ما به زنده‌یاد ابراهیم گلستان است.

به بهانه انتشار نسخه غیرقانونی آثار سینمایی

ضرورت عزم جدی‌تر



مازیار معاونی
منتقد

به نظر می‌رسد معضل انتشار نسخه غیرقانونی آثار سینمایی داخلی را باید به فهرست معضلات حل‌نشده دیگر سینمای ایران که سال‌هاست برایشان تدبیری اندیشیده نشده اضافه کرد، مشکلاتی مانند مقاومت برخی از نهادهای سینمادار در برابر مصوبات شورای اکران و ممانعت از نمایش برخی از تولیدات سینمای ایران، شفاف‌نبودن قوانین و مقررات برای چگونگی نمایش چهره پیشوایان مذهبی که نمایش برخی از آثار دینی را با مسئله روبه‌رو کرده است و... از جمله این معضلات هستند که اخبار مربوط به آنها هرازگاهی در سینمای ایران شنیده می‌شود و بدون اینکه تعیین تکلیف شوند، پس از مدتی که مشکلات تازه‌ای از گرد راه می‌رسند به دست فراموشی سپرده می‌شوند. پدیده قاچاق آثار سینمایی یک موضوع دووجهی است که توجه به یکی از وجوه و نادیده‌گرفتن وجه دیگر یکی از مهم‌ترین دلایل حل‌نشدن این پدیده ظرف دو دهه گذشته بوده است. وجه اول این معضل ناخوشایند به چگونگی صیانت از فیلم‌ها پیش از اکران یا حتی در حین اکران آنها بازمی‌گردد، ستاد صیانت از آثار سینمایی وزارت ارشاد معتقد است احتمالا نشت غیرقانونی فیلم‌ها از مبادی دفاتر تهیه فیلم یا جشنواره‌های سینمایی خارجی سرچشمه می‌گیرد هرچند که مطابق اخبار منتشرشده هنوز مستندات دقیقی برای این مدعا به دست نیامده است و حتی اگر چنین فرضیه‌ای هم به اثبات برسد، بازهم از مراجع مختلف مرتبط با موضوع انتظارات بیشتری می‌رود. اینکه پس از گذشت دو دهه از آغاز پدیده قاچاق آثار سینمایی و استفاده از تهمیداتی مانند تخصیص کد امنیتی به فیلم‌ها و نشانه‌گذاری‌کردن آنها باز هم چندین فیلم در زمان کوتاهی یکی پس از دیگری به شکل غیرقانونی عرضه می‌شوند، موضوع ساده‌ای نیست و به نظر می‌رسد هم ارشاد و هم مراجع انتظامی ذی‌ربط که قاعدتا توسط ارشاد در جریان حساسیت فوق‌العاده موضوع قرار گرفته‌اند، باید با کار شبانه‌روزی و اتخاذ راهکارهایی فراتر و مؤثرتر از آنچه تاکنون در پیش گرفته شده وارد این کارزار شوند. اما وجه دوم موضوع که از اهمیت بسیاری هم برخوردار است، به زمینه‌های سبب‌ساز عرضه غیرقانونی فیلم‌ها در فضای مجازی برمی‌گردد؛ وجهی که معمولا توسط نهاد متولی صدور پروانه نمایش آثار سینمایی نادیده گرفته می‌شود. شاید نیازی به تکرار این موضوع بدیهی نباشد که در تمام طول تاریخ چندهزارساله هنرهای نمایشی و متجاوز از صدساله سینما، آثار نمایشی برای مخاطب و به قصد دیده‌شدن توسط مخاطب ساخته می‌شوند و قرار نیست برای مدت زمان نامعلوم پشت صف انتظار اکران باقی بمانند. اگرچه تاکنون هیچ تهیه‌کننده و کارگردانی رسما به عرضه غیرقانونی فیلمش اعتراف نکرده و بازهم از بدیهیات است که چنین اعترافی به دلیل تبعات و عواقبش صورت نمی‌گیرد اما اگر هم به احتمال کم و از شدت فشارهای عصبی و روانی ناشی از سال‌ها بلاتکلیفی و عدم جواب صریح و واضح از سوی متولی مربوطه، فیلم‌ساز به‌عنوان مالک معنوی و تهیه‌کننده به عنوان مالک حقوق مادی فیلم قید سود حاصل از اکران و بازگشت سرمایه هنگفت تولید فیلم را زده و تنها به عرضه و دیده‌شدن آن توسط تماشاگران بسنده کند، کنش دور از انتظار و عجیب و غریبی به نظر نمی‌رسد. البته گزینه انتشار فیلم‌های سینمایی از سوی عوامل سازنده‌شان تنها یک احتمال است و هنوز قطعیت آن در جایی به اثبات نرسیده است که بتوان بیشتر از یک گزینه محتمل به آن ورود کرد. نگارنده درباره آثار محدودی که بدون دریافت مجوز ساخت جلوی دوربین رفته و توقع دریافت مجوز نمایش دارند، صحبتی ندارد؛ چراکه بحث ساخت فیلم بدون دریافت پروانه ساخت در نظام سینمایی کشور ما از اساس موضوعیت ندارد اما نگاهی به تاریخچه آثاری که ظرف دهه‌های اخیر از اکران‌شان ممانعت شده یا بر اثر فشارها از روی اکران پایین کشیده شده‌اند، نشان می‌دهد که اکران آنها نسبت به عدم نمایش‌شان مزایا و محاسن بسیار بیشتری داشته که متأسفانه تحت‌الشعاع حساسیت‌های برهه زمانی اکران نادیده گرفته شده است. مطمئنا تماشاگران قدیمی‌تر سینمای ایران به یاد دارند که به اکران فیلم «مارمولک» ساخته کمال تبریزی درحالی‌که فیلم به اصطلاح می‌فروخت و تنها سه هفته از آغاز اکرانش گذشته بود، با اعمال فشارهای خارج از دایره سینما پایان داده شد در آن مقطع زمانی کسانی که مقابل آن فیلم ایستادند و آن را از پرده پایین آوردند، به توانایی خود در اعمال فشار به ارشاد بسیار بالیدند ولی گذشت زمان نشان داد که آن واکنش‌ها تا چه اندازه هیجانی و به دور از منطق بوده است. مانند همین اتفاق درباره آثار دیگری مانند «خانه پدری/ کیانوش عیاری» و در سال‌های دورتر «دیدار/ محمدرضا هنرمند» و تعدادی آثار دیگر هم رخ داد و پس از انبوهی از جنجال و تشنج در فضای رسانه‌ای و آسیب‌دیدن فضای روانی سینما زمانی که این آثار مجوز نمایش ولو محدود گرفتند، معلوم شد که موضوع آن‌قدرها هم جنجالی و حساسیت‌برانگیز نبوده و با مدیریت بهتر و منطقی‌تر می‌شد از بروز این همه جنجال و اتلاف وقت و انرژی عوامل سازنده و حتی خود مدیران سینمایی پیشگیری کرد. نتیجه اینکه سینمای ایران به‌ویژه بخش آب رفته و نحیف خصوصی که بر اساس اصول استاندارد سینما یعنی عرضه/ تقاضا فیلم می‌سازد و به بودجه‌های کلان دولتی و حمایت‌های ریز و درشت متکی نیست، به پشتیبانی قوی‌تر و کارآمدتری از سوی مراجع ذی‌ربط نیاز دارد تا در این اوضاع اقتصادی سخت بتواند به هر زحمتی که شده خود را سر پا نگاه دارد؛ حمایتی که باید هر دو وجه تسریع شناسایی عاملان توزیع نسخه غیرقانونی فیلم‌ها و انعطاف بیشتر و عملی‌تر در برخورد با سینماگران به‌ویژه در مقوله اکران آثار دارای مجوز ساخت را در بگیرد.

خبر برگزیده

نصیریان: من عشق بازیگری داشتم

نشست صمیمانه «علی نصیریان» با اعضای باشگاه مخاطبان موزه سینما با عنوان «یک عمر خاطره، نمای نزدیک» در سالن فردوس موزه سینما برگزار شد.

در ابتدای این نشست، علی نصیریان درباره علاقه خود به نمایش‌نامه‌نویسی گفت: من برای نمایش‌نامه‌نویسی به تئاتر نیامده بودم بلکه برای بازیگری آمده بودم و به‌طور کامل تمرکزم روی بازیگری بود. من معتقدم جوهر کار تئاتر، بازیگری است. هر هنری اعم از کارگردانی، تهیه‌کنندگی، طراحی صحنه و لباس و... جای خود را دارد، اما بازیگری با تمام این هنرها متفاوت است؛ زیرا تمام این عوامل در بازیگری خلاصه می‌شود.

او افزود: گاهی تصور می‌شود بازیگر نیز یکی از عواملی است که باید در اختیار کارگردان قرار گیرد و کارگردان از او برای بیان کار خود استفاده کند، درحالی‌که این‌گونه نیست. بازیگر خودش مؤلف، آرتیست خلاق و نویسنده است و نقش را با اجرا و بازی خود می‌نویسد.

نصیریان ادامه داد: اگر تعداد معدودی نمایش‌نامه نوشتم، تنها سیاه‌مشق‌هایی بود که می‌خواستم برای خودم نوشته باشیم و به همین دلیل تمام این کارها را خودم اجرا کردم. بعدها این نمایش‌نامه‌ها به شکل کتابی با عنوان «تماشاخانه» به چاپ رسید، این کتاب را به اصرار دوستان چاپ کردم تا علاقه‌مندان به تاریخ نمایش‌نامه‌نویسی آن را مطالعه کنند.

بازیگر «ناخدا خورشید» با اشاره به اهمیت مطالعه کتاب در زمینه تئاتر برای علاقه‌مندان این حرفه گفت: جوان که بودیم ایدئال ما برای تئاتر آثار عبدالحسین نوشین بود، او استاد کارآمد و بزرگی بود که ترجمه، کارگردانی، تمرین و موسیقی متن برای تئاتر را مطرح کرد. نوشین برای تئاتر زحمت زیادی کشید اما به جایی که باید می‌رسید، نرسید. یادم می‌آید در سال ۱۳۳۰ که هنرجوی کلاس بازیگری بودم، تنها یک کتاب تئاتر در ایران بود که آن هم متعلق به عبدالحسین نوشین بود. نصیریان خاطرنشان کرد: به هر حال می‌خواستم تئاتر را یاد بگیرم و ارتباطات آن زمان مثل اکنون گسترده نبود و پولی هم برای خارج رفتن نداشتیم تا این هنر را بهتر بیاموزیم. به همین دلیل به کتاب‌های نوشین و خیرخواه در زمینه تئاتر رجوع می‌کردیم. وی با بیان اینکه بازیگری همیشه برایش جذاب بوده است، خاطرنشان کرد: از بچگی تصنیف‌ها و پیش‌پرده‌هایی از مرتضی احمدی، قنبری، انتظامی، جمشید شیبانی و... را که از رادیو پخش می‌شد، گوش می‌دادم و همراه این تصنیف‌ها می‌خواندم و در خانه اجرا می‌کردم و مشتری همیشگی سینما نور و میهن بودم و گاهی هم به سینما رکس می‌رفتم. من عشق بازیگری داشتم و ارتباط با مردم در بازیگری برایم جذاب بود؛ هنوز هم همین‌طور است.

نصیریان ادامه داد: همیشه کار برای من جدی بوده و در این مورد همیشه به خودم سخت می‌گرفتم؛ برخلاف بسیاری از بازیگران که کارشان را جدی نمی‌گیرند. از نظر من بازیگری یکی از دشوارترین کارهای دنیاست؛ چون بازیگر در یک موقعیت خطیری قرار می‌گیرد و باید روی نقشی با خصوصیات روانی و جامعه‌شناسانه و... متمرکز شود. سختی کار از آن جهت است که باید نقشی را بسازید و روی صحنه آن را تجسم کنید و در عین حال تظاهر کنید. همه تکنیک‌های بازیگری برای این است که چگونه بهتر تظاهر کنیم تا در برابر هزاران چشمی که شما را نگاه می‌کند، باورپذیر باشد و همه این کارها نیازمند آگاهی است. او توضیح داد: هنوز هم وقتی کاری جدید به من پیشنهاد می‌دهند، سر کلاس اول می‌نشینم و از اول شروع به خواندن و تحقیق و تمرین می‌کنم. کار با خود یکی از کارهای مهم در بازیگری است. شما با خود در خلوت خود باید کار و تمرین کنید، به نکاتی برسید و بعد در جمع آن را مطرح کنید. باید بدانید که بازیگری به این سادگی نیست.

نصیریان درباره صدای دوبلورها در آثار سینمایی نیز گفت: علی حاتمی معتقد بود دوبلور با بیان خود چیزی به کار اضافه می‌کنند، اما من با او هم‌عقیده نیستم؛ من معتقدم در همه جای دنیا برای دوبله از صدای خود بازیگر استفاده می‌کنند زیرا خود آن بازیگر، نقش را بازی کرده و به زیر و بم کار آشناتر است.

او همچنین درباره حضورش در فیلم سینمایی «ستارخان» ساخته علی حاتمی نیز گفت: علی حاتمی فیلم‌نامه ستارخان را پیشنهاد داد و من به او گفتم علاقه‌ای به بازی در یک فیلم اکشن و جنگی ندارم و حاتمی گفت فیلم من اکشن نیست. کار با علی حاتمی همیشه برای من مطلوب بود، اما فکر می‌کنم این فیلم آن‌طور که باید نظر مردم را به خود جلب نکرد.

داریوش مودبیان، کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس نیز در بخشی از این نشست گفت: دوستی که با آقای نصیریان دارم، به بیش از ۶۰ سال پیش برمی‌گردد. با کارهای ایشان در تئاتر، تلویزیون و برنامه‌های اداره هنرهای دراماتیک آشنا بودم. یکی از مکتب‌هایی که تئاتر را از آن طریق آموختم، برنامه‌هایی بود که در سال ۱۳۳۹ با کارگردانی علی نصیریان برگزار می‌شد و من تماشاگر این دوره‌ها بودم و در آنجا برای نخستین بار ایشان را از نزدیک دیدم. او همیشه به‌موقع سر کار حاضر می‌شد و هنوز هم وقت‌شناس هستند. آن زمان ۱۴ساله بودم و این برخورد برایم بسیار سازنده بود آن‌قدر که راه خود را از آن زمان پیدا کردم و این دوستی برای من بسیار ارزشمند است.

نصیریان در ادامه گفت: آنچه ما را تا به امروز حفظ کرده زبان و فرهنگ ما است. هزاران سال پیش فردوسی شعری سروده است که ما هنوز هم آن را می‌خوانیم و هنر همین است؛ نگه دارنده و حفظ‌کننده. هر اتفاقی بیفتد، هنر و ادب این مملکت ما را به هم پیوند می‌دهد و حفظ می‌کند. اولین کلاس تئاتر را در سال ۲۹ رفتم و عمر خود را برای تئاتر گذاشتم و کار دیگری جز بازیگری و تئاتر و سینما نکردم. هنر همین است؛ اگر کسی وارد حیطه هنر می‌شود صحبت دو یا چند سال نیست بلکه صحبت از یک عمر است.

او با اشاره به همکاری خود با داریوش مهرجویی در فیلم «گاو» گفت: مهرجویی بازی مرا هدایت کرد و معمولا اولین چیزی که مرا مجذوب می‌کند متن نمایش، نگاه و شناخت کارگردان است که در مورد فیلم «گاو» همه این ویژگی‌ها وجود داشت. مهرجویی و ساعدی با همکاری یکدیگر فیلم‌نامه «گاو» را نوشتند و وقتی آن را دیدم، متوجه شدم که مهرجویی یک آدم دیگر است و شیفته او شدم.نصیریان یادآور شد: کارگردان دیگری که شیفته او شدم، ناصر تقوایی بود؛ او نگاه و وسواس خاصی در سینما داشت. زمانی که نقش مستر فرهان در «ناخدا خورشید» را به من پیشنهاد داد، چون خودش در جنوب زندگی کرده بود، مرا به خوبی راهنمایی کرد. کارگردانان خوب تنها یک سرنخ به بازیگر می‌دهند و تقوایی این‌گونه بود. برای راهنمایی نقش مستر فرهان تنها یک جمله به من گفت؛ «دلالی است که یک دندانش طلاست» و من به دنبال نقش رفتم و آن را پیدا کردم.