پرده سینما

«بدون تاریخ، بدون امضا»

در ستایش وجدان

مازیار معاونی

● نمایش «بدون تاریخ، بدون امضا» به‌عنوان دومین ساخته بلند سینمایی وحید جلیلوند نشان داد که کارگردان جوان و نوپای سینمای ایران را می‌توان در رسته فیلم‌سازانی دانست که مضمون مشخصی را به‌عنوان موتیف اصلی و تکرارشونده آثار خود برگزیده و هربار از زاویه و دریچه‌ای جدید به آن ورود می‌کنند. بعد از دست‌مایه «تلاش برای کمک مالی به یک مستمند از طریق چاپ آگهی در روزنامه» که تم اصلی داستانی فیلم اول جلیلوند «چهارشنبه ۱۹ اردیبهشت» بود، این فیلم‌ساز در ساخته تازه‌اش دوباره یک مضمون اخلاقی دیگر؛ یعنی «وجدان» را به‌عنوان درون‌مایه اصلی کارش انتخاب کرده تا بر علاقه و انگیزه‌اش برای پرداختن به «اخلاقیات» به‌عنوان مهم‌ترین دغدغه ذهنی خود صحه بگذارد.

جلیلوند در دومین ساخته‌اش، فقر و اختلاف عمیق طبقاتی را در برابر وجدان و مسئولیت‌پذیری اجتماعی قرار داده و داستانی قرین به واقعیات جامعه و البته تلخ و گزنده خلق کرده است، به‌خصوص آنکه صرف‌نظر از اجبارهای شغلی و اجتماعی نظیر محیط‌های اداری که آدم‌هایی متعلق به طبقات مختلف اجتماع از منظر سطح تحصیلی/ فرهنگی و بضاعت مالی را برای ساعاتی از شبانه‌روز در کنار هم می‌نشاند، طبیعت و هویت متفاوت این دو طبقه و افتراقات آرمانی و رفتاری آنها معمولا مانعی جدی برای نزدیک‌شدن آنها به یکدیگر است، مگر آنکه وقوع رویدادهایی نظیر آنچه که در فیلم رخ می‌دهد مراوداتی بیشتر را ولو برای مدت‌زمانی کوتاه میان آنها برقرار کند.

برخورد تصادفی اتومبیل دکتر کاوه نریمان (امیر آقایی)، پزشک شاغل در سازمان پزشکی‌قانونی، با موتورسیکلت حامل خانواده‌ای فقیر، به‌خیرگذشتن ظاهری قضیه و بعد شنیدن نام پسر کوچک خانواده در فهرست متوفیان پزشکی‌قانونی که دکتر را دچار عذاب وجدان عمیق و وارد مسیر پرمخاطره‌ای می‌کند، همان تقابلی است که فیلم‌ساز برای رودررو قراردادن فلاکت طبقه پایین با وجدان طبقه متوسط جامعه دست‌مایه قرار داده است؛ دست‌مایه‌ای که کمتر به آن پرداخته شده و از سویی در رسته آثار تکراری سینمای اجتماعی متمرکز بر مقولات خیانت و اعتیاد قرار نمی‌گیرد که پس‌زدن مخاطب خسته از تکرار مکرر این مضامین را در پی داشته باشد و از سوی دیگر به سادگی و فارغ از مقدمات پیچیده سینمای موسوم به سینمای فرهادی (که البته در جای خود به‌شدت ارزشمند هم هستند) بیننده آن‌سوی پرده را در وضعیت همذات‌پنداری با داستان فیلم و قهرمانان آن قرار می‌دهد به گمان نویسنده کمتر تماشاگری را می‌توان سراغ گرفت که در طول زمان فیلم با دکتر نریمان و آن حس عذاب وجدانی که مانند موریانه هر لحظه اعصابش را می‌خورد قرینه‌سازی ذهنی نکرده باشد و درخصوص درست یا غلط‌بودن تصمیم دکتر با خود کلنجار نرفته باشد؛ دستاوردی که نه‌تنها برای «بدون تاریخ، بدون امضا» که برای هر فیلم متعلق به سینمای جدی و دغدغه‌مند امتیاز کمی نیست.

ضرباهنگ فیلم متناسب با مراحل تدریجی غلبه بر تردید قهرمان (دکتر کاوه) ضرباهنگ تندی نیست، بااین‌حال فیلم به نظر این قابلیت را داشت که با استفاده بهتر و حساب‌شده‌تر از مصالح داستانی خود ریتم بهتر و کنشمندتری داشته باشد؛ به‌عنوان‌مثال تا انتهای فیلم تکلیف رابطه دکتر نریمان و دکتر سایه (هدیه تهرانی) که می‌توانست در شناخت بیشتر درونیات، پیشینه، تیپ شخصیتی دکتر نریمان و به‌تبع آن جلورفتن روان‌تر و ریتم متناسب‌تر فیلم اثرگذار باشد، روشن نمی‌شود، البته این تنها هزینه‌ای نیست که فیلم از این عدم شفافیت می‌پردازد و درگیرشدن بی‌نتیجه ذهن تماشاگر برای حدس‌زدن چگونگی و مختصات این رابطه و منقطع‌شدن رابطه حسی او با تم غالب فیلم (علت اصلی فوت پسربچه) لطمه دیگری است که مینی‌مالیسم بیش از حد داستان موجبات آن را فراهم می‌کند.

استفاده از بازیگرانی که در نقش‌های خاصی کلیشه شده یا در حال کلیشه‌شدن هستند هم امتیاز منفی کوچک دیگری است که می‌توان برای کلیت خوب و منسجمی به نام « بدون تاریخ، بدون امضا» در نظر گرفت. امیر آقایی در نقش دکتر نریمان به‌واسطه تن صدا، شیوه دیالوگ‌گویی و آنچه که مجموعا پرسونای بازیگری یک هنرپیشه شناخته می‌شود، مدت‌هاست برای بازی در نقش‌های درون‌گرا کلیشه شده و انتخاب دوباره او برای ایفای چنین نقش‌هایی نه برای مخاطب لطف چندانی دارد و نه به کار موفقیت بیشتر فیلم می‌آید. نوید محمدزاده هم از این منظر وضع بهتری ندارد و هرچند که هنوز نقش‌آفرینی‌های درخشان او مورد توجه قرار می‌گیرند، ولی باید حواسش به فاصله‌گرفتن به‌موقع از بازی در نقش کاراکترهای عصبی برخاسته از طبقات پایین جامعه باشد و افول زودهنگام ستاره‌های نسل قبل سینمای ایران را که خود را بسیار تکرار کردند مدنظر قرار دهد. پرسونای متفاوت از گذشته هدیه تهرانی (دکتر سایه) و دورشدن او از کاراکتر زن مقتدری که حرفش را هرطور که هست به کرسی می‌نشاند، درست در جهت عکس انتخاب‌های کلیشه‌ای کارگردان و گزینه‌ای قابل‌دفاع به نظر می‌رسد.

تحلیلی روش‌شناختی بر نمایش «الیور توئیست»

موزیکال-تجاری عامه‌پسند، اما ضروری

عکس: مهر

محسن خیمه‌دوز

همان‌طور که جهان سینما، بخش گسترده‌ای دارد به نام سینمای عامه‌پسند قصه‌گو که در چرخه تجارت صنعت سینما و برای سرگرمی مخاطب عام و گیشه‌ای تولید می‌شود، (چون باید به بخشی از نیاز ضروری جوامع امروز جهان پاسخ دهد)، در بخش نمایش صحنه‌ای هم تولید آثار تجاری، صنعتی و عامه‌پسند هم یک ضرورت است برای پاسخ‌دهی به نیازهای همان بخش از جوامع. نمایش «الیور توئیست» در جهان تولیدات موسوم به «صنعت فرهنگ»، یک اثر تجاری عامه‌پسند و یکی از تجربه‌های نسبتا تازه (ولی نه بدون سابقه) صحنه‌ای این روزهای آثار نمایش صحنه‌ای ایران است. نمایش موزیکال-تجاریِ عامه‌پسند «الیور توئیست» اولین تجربه نمایش موزیکال صحنه‌ای ایران نیست، زیرا در تئاترهای موسوم به «تئاتر آزاد» هم چنین تجرباتی انجام شده و می‌شود، هرچند در سطحی نازل‌تر. بااین‌حال «الیور توئیست» از منظر موزیکال- تجاری عامه‌پسند، در همان بخش «تئاتر آزاد» قرار می‌گیرد، هرچند در سطحی منظم‌تر و با تولیدی بزرگ‌تر و فنی‌تر. اما تئاتر عامه‌پسند تجاری، برخلاف سینمای عامه‌پسند تجاری، حاوی یک تناقض درونی است؛ تناقضی که این‌گونه تئاترها در همه‌جای دنیا به آن دچارند و در نمایش موزیکال- تجاری «الیور توئیست» هم وجود دارد؛ تناقضی که مربوط است به «ضدیتِ اثر با ماهیتِ خودِ اثر». نمایش موزیکال- تجاری عامه‌پسند «الیور توئیست» از یک طرف برای بازار مصرف تولید شده و از طرف دیگر، بازار مصرف عامه‌پسند قادر به استفاده از آن نیست و این برخلاف وضعیت سینمای عامه‌پسند تجاری است که هم برای بازار تجارت ساخته می‌شود و هم عامه مردم قادر به دیدن آن و استفاده از آن هستند.

به عبارت دیگر، از یک طرف سطح معنایی، روایی و دراماتیک نمایش «الیور توئیست» در سطح فهم عامه و بازار و با هدف تجاری تنظیم شده و از دیگر سو عامه مردم، به‌ویژه اقشار کم‌درآمد قادر به تماشای این اثر نیستند. بنابراین نمایش موزیکال- تجاری عامه‌پسند «الیور توئیست» هم اسیر این تناقض درونی خود است و قادر نشده از آن عبور کند. اما چرا چنین نمایشی برای بازار تولیدات «صنعت فرهنگ» جذاب است و با تضمین فروش می‌کند؟ پاسخ در دو نکته نهفته است:

۱- وجود نیاز اجتماعی بازار «صنعت فرهنگ» به «سیرک» و «دورهمی‌های ریتمیک» در اوقات فراغت جامعه خسته.

۲- رهابودن نمایش‌های تجاری عامه‌پسند از ویژگی‌ها و استانداردهای نمایش‌های هنری.

در نمایش صحنه‌ای «الیور توئیست»، پیوند این دو مورد، با ایجاد یک ویژگی تحقق یافته و آن ویژگی، موزیکال‌بودن اثر است. بنابراین موزیکال‌بودن نمایش «الیور توئیست» را:

- نه دلیل و نشانه‌ای برای هنری‌بودن اثر باید دانست (زیرا چنین نمایش‌هایی اساسا و اصولا فاقد ماهیت هنری هستند و فقط از جنس صنعتند؛ صنعتی که نهایتا می‌تواند به اوج ظریف‌کاری‌های فنی برسد و نه بیشتر و واضح است که ظریف‌کاری در هیچ صنعتی، آن را به «هنر» تبدیل نمی‌کند).

- نه دلیل و نشانه‌ای است برای ارزش‌گذاری منفی و تبلیغی برای ندیدن و به‌حساب‌نیاوردن این‌گونه آثار (زیرا نادیده‌گرفتن تولید این‌گونه آثار، نادیده‌گرفتن بخشی از نیازهای ضروری اجتماعی است که اگر درست پاسخ داده نشود، منجر به نوعی افسردگی پنهان در جامعه می‌شود، آن هم در جامعه‌ای مانند ایران که در تقویم سالانه‌اش تقریبا ماهی وجود ندارد که به دلایل مختلف، تئاترهایش به تعطیلی‌های چندروزه دچار نشوند).

بنابراین ساخت چنین آثاری، مطابق با خواست و نیاز بازار مصرف (و نه الزاما مناسب با استانداردهای هنری) نه‌تنها بد نیست که یک ضرورت است؛ ضرورتی که در ایران بسیار دیر به آن پاسخ داده شده است. اما در ایران امروز که همه منابع در انحصار دولت و نهادهای دیگر است، از جمله دو منبع مهم مالی و سرمایه‌ای (پولی و اعتباری)، ساخت چنین آثاری، حتی با وجود همان تناقض درونی اثر، باز هم در انحصار عده‌ای خاص باقی خواهد ماند تا زمانی که خود تئاتر و خود موسیقی به‌مثابه دو اثر ملی و دو نیاز ملی، به رسمیت شناخته شوند (که البته در ایران فعلی چنین نیست و معلوم هم نیست در کدام آینده چنین خواهد شد). اگر این تنگناهای زمینه‌ای (کانتکسچوال) ساخت این‌گونه آثار را در کنار آن تناقض درونی (تسکتچوال) بپذیریم، درآن‌صورت باید گفت که اولین و بزرگ‌ترین آسیبی که تئاترهای تجاریِ عامه‌پسندِ موزیکال را تهدید می‌کند، انحصاری‌شدن تمام پروسه تولید، ساخت، اجرا، استفاده مخاطب و سودمندی عوامل خواهد بود. آسیب دیگری که این‌گونه نمایش‌های تجاری عامه‌پسند می‌توانند داشته باشند، عادت‌دادن بازیگران و نویسندگان و سازندگان تئاترهای هنری به سهل‌انگاری، نادیده‌گرفتن تألیفات اورجینال، کفایت‌کردن به پربودن سالن در همه اجراها، سطحی‌شدن بازی‌ها (که در نمایش موزیکال- تجاریِ «الیور توئیست» به‌شدت وجود دارد) و ترویج سطحی‌انگاری در موسیقی‌های ارکسترال است. برای پرهیز از این آسیب‌ها، چند راهکار مقدماتی وجود دارد:

۱- صنعت‌بودن این‌گونه آثار جدی گرفته شود (همان‌طور که در غرب جدی گرفته شده).

۲- تمایز بین آثار صحنه‌ای تجاری عامه‌پسند و آثار هنری، درک و شناخته شود.

۳- تمایز بین «مخاطب» و «تماشاگر» فهمیده و شناخته شود.

۴- از اشتباهی که سینمای تجاریِ عامه‌پسند قصه‌گو مرتکب شد، به‌شدت پرهیز شود؛ اینکه فریب پربودن سالن و به‌فروش‌رفتن تمام بلیت‌ها را نخورند و این‌گونه آثار را به «پارادایم مسلط» آثار صحنه‌ای تبدیل نکنند.

۵- تمایز منطقی و عملی «نقد» و «آسیب‌شناسی» شناخته و فهمیده شود و در نظر بگیرند که آثار صحنه‌ای تجاریِ عامه‌پسند، «نقدشدنی» نیستند و در بهترین حالت، فقط «پاتولوژی‌پذیر»ند، زیرا نقد (همراه با آسیب‌شناسی) منحصرا به آثار هنری مربوط می‌شود.

۶- منتقدان و نویسندگان تئاتری، اشتباه سینمایی‌نویسان چهار دهه ۴۰، ۵۰، ۶۰ و ۷۰ ایران را تکرار نکنند؛ اینکه مثل آنها که آثار موفق سینمایی در عرصه تجارت فرهنگ را با اصطلاحات نامعتبری مانند «فیلمفارسی» نادیده گرفتند، آثار نمایشی- تجاری مانند «الیور توئیست» را به دلیل تجاری‌بودن، عامه‌پسندبودن، صنعتی‌بودن و هنری‌نبودن، نادیده نگیرند و بی‌ارزش اعلام نکنند، بلکه برعکس، به آسیب‌شناسی فنی و پاتولوژی دقیق تکنیکال این‌گونه آثار بپردازند تا راه برای شکل‌گیری آثار صحنه‌ای صنعتی، تجاری و عامه‌پسند فاخر و ملی هم به‌تدریج هموار شود؛ آثاری که افراد هر دو طبقه پردرآمد و کم‌درآمد بتوانند از آنها دیدار کنند و لذت ببرند.

۷- آثار تجاری عامه‌پسند صحنه‌ای که در سطح «صنعت فرهنگ» تولید می‌شوند، متعلق به تمام شهرها و شهرستان‌های ایرانند و نه‌فقط متعلق به پایتخت ایران. منحصرکردن تجارت صنعت فرهنگی در حوزه آثار صحنه‌ای، به‌تدریج مرگ این آثار را به دنبال خواهد داشت.

گفت‌وگو با سولماز نراقی

جایی بین نوشتار و گفتار می‌ایستم

فرانک آرتا

دو نمایشگاه «الفبال» و «بین خطوط» کار مشترک سولماز نراقی و ساجده شریفی از ۲۹ دی تا ۲۰ بهمن در گالری فرمانفرما برگزار شد و هم‌اکنون در گالری بیان شهر اصفهان تا ۱۶ اسفند ادامه خواهد داشت. نمایشگاه «الفبال» مختص آثار سولماز نراقی بود و به تجربه‌ای جدید از پیوند ادبیات، خوش‌نویسی و نقاشی دست زد که با او گفت‌وگو کردیم.

عنوان نمایشگاه شما جالب بود. «الفبال» یعنی چه؟

دو سال پیش مقاله‌ای نوشتم با عنوان «الفبال فارسی؛ تعینات مرغ در خوش‌نویسی ایرانی و اسلامی» و درواقع الفبال از ترکیب دو کلمه «الفبا» و «بال» ساخته شده که اشاره دارد به سنت تصویرگری مرغ به کمک حروف. «مرغ»، هم در ادبیات کلاسیک فارسی جایگاه سمبلیک و ویژه‌ای دارد و هم در فرهنگ بصری ما و نمونه‌هایش را در نقاشی‌های «گل و مرغ» و همین‌طور «مرغ بسم‌الله»ها می‌توان دید. از نمونه کارکردهای استعاری مرغ در ادبیات کلاسیک می‌توان به مرغان منطق‌الطیر عطار، شخصیت سیمرغ در شاهنامه فردوسی، طوطی و بازرگان و مرغان دیگر مثنوی‌معنوی مولوی و ده‌ها مثال دیگر اشاره کرد. در ادبیات عرفانی ما هم «مرغ»، استعاره‌ای از جان اسیر آدمیزاد است. من در الفبال علاوه‌بر اینکه به سنت تصویری مرغ در خوش‌نویسی ایرانی اشاره داشتم، فیگور مرغ را از زاویه‌ای دیدم که محل تلاقی ادبیات و نقاشی است.

در نقاشی «سقاخانه» استفاده از حروف هم متداول بوده. حالا چرا شما چنین موتیفی را وارد کار خود کردید؟

من متوجه شدم که در نقاشی‌خط‌های معاصر اگرچه با نقش‌مایه پرنده یا مرغ کارهای متنوعی کرده‌اند، اما ساحت الوهی مرغ را همچنان دست‌نخورده نگه داشته‌اند؛ درواقع غالبا همان هاله قدسی را از طریق کاربرد رنگ‌ها یا نوع ترکیب‌بندی در ابعاد بزرگ‌تر بازتولید کرده‌اند که این خود باعث تأکید بیشتر بر این شکوه روحانی شده است. درواقع فقط ابزارها غیرخوش‌نویسانه‌اند؛ مثل قلم‌مو و رنگ‌روغن یا اکریلیک و بوم، ولی همان روح کهن‌سال خوش‌نویسی بر آثار حاکم است. من با اتکا به تغییر کارکرد استعاری مرغ در ادبیات معاصر فارسی کوشیدم این فیگور را دگرگون کنم. به نظرم یکی از معضلات هنرهای تجسمی ما بیگانگی و فاصله‌ای است که با ادبیات پیدا کرده.

پس خواستید نگاه مدرن داشته باشید؟

معتقدم که هرکدام از مرغان ادبیات معاصر فارسی درواقع ورود خاص خود را به عصر ترقی کرده‌اند و ترجیح می‌دهم که به‌جای پیچیدن به‌اصطلاح مدرنیسم، از تجدد و ترقی ایرانی در معنای تاریخی‌اش استفاده کنم. بازه زمانی‌ای که من مدنظر داشتم از مشروطه به این‌سو است. به‌لحاظ انواع ادبی، هم ترانه، هم شعر و هم قصه را مبنا قرار دادم. مرغ سحر که تصنیف بسیار مشهور ملک‌الشعرای بهار است، بار سیاسی دارد یا به نظرم مرغ‌آمین نیما یوشیج، بوف کور هدایت و خروس ابراهیم گلستان نقب می‌زنند به لایه‌هایی از جهان ایرانی پس از عصر مشروطه. پس پیوندی که میان سیمای ظاهری مرغ در ادبیات و هنر کلاسیک ما وجود داشت، در هنر معاصرمان کم شده بود. در همان «سقاخانه» که شما مثال می‌زنید، استفاده از موتیف‌هایی مثل خط یا بته‌جقه یا مرغ، کارکرد هویت‌بخش دارند و در حد یک ارجاع نوستالژیک باقی می‌مانند. شما شاهد آن «فروپاشی و تجدیدحیات مستمر» که مدرنیته با خود به‌همراه آورد نیستید. تلاش برای نشان‌دادن شمایل «خروس» در داستان «ابراهیم گلستان» برای من چالش هیجان‌انگیزی بود.

پس اینجا وارد چالش یا به عبارت دقیق‌تر خوانش جدیدی شده‌اید؟

سعی کرده‌ام؛ مثلا خروس کارش این است که سردر خانه مرد داستان گند بزند و در آخر مجبور می‌شوند آن را بگیرند و خفه کنند. درحالی‌که مرد دارد با قساوت خروس را می‌کشد، صدای زن‌ها می‌آید که ولش کن، حلالش کن، بیچاره‌اش کردی! و مرد داد می‌زند: «جیغ نزن ضعیفه»! این مرغ (خروس) را مقایسه کنید با آن صورت‌های مثالی که در گذشته داشتیم. درواقع آن مرغ حالا تبدیل شده به خروسی لاری که اگرچه حامل دلالت‌های ضمنی بسیاری است، اما به‌هیچ‌وجه بار الوهی ندارد.

چنین رفت‌وآمدی میان ادبیات، خط و نقاشی چه مفاهیمی را برای شما تداعی می‌کند؟ اصلا دنبال چه هستید؟

قبل از هر چیز باید پرسید که نقاشی یا خط چیست؟ یا مرز میان نقاشی و خط کجاست؟

تعریف شما از نقاشیخط چیست؟

من بیشتر نگاهم به ظرفیت‌های نقاشانه است که حیطه وسیعی دارد. این ظرفیت‌ها در خوش‌نویسی سنتی ما هم قابل‌ردیابی است. ظهور نقاشیخط هم بیشتر کشف این ظرفیت‌ها بود تا ابداع! حتی در خط کوفی هم ظرفیت‌هایی وجود داشته و دارد که نمونه‌هایش را در سفالینه‌ها و تزئینات بناها می‌بینیم، اما در دنیای معاصر، هنرمندان در ۵۰ سال اخیر با رویکرد بازتری به سراغ انواع خط رفته‌اند و ظرفیت‌ها را بازسازی و بازآفرینی کرده‌اند؛ گاهی اوقات محافظه‌کارانه و برخی اوقات جسورانه و متهورانه‌تر. نقاشیخط‌ها در جاهایی که محافظه‌کارانه است، من دیگر اسمش را نقاشی نمی‌گذارم؛ همان «خط» است؛ منتها یک‌ذره رنگین‌تر و در ابعاد بزرگ‌تر اجرا شده. به همان میزان در سنت خوش‌نویسی قدیم تجربه‌هایی را می‌بینیم که به نقاشی انتزاعی نزدیک‌تر هستند؛ مثل بعضی از سیاه‌مشق‌ها که به توده سیاهی محض تبدیل می‌شوند. اگر بخواهیم به مفهوم معاصر نقد کنیم آنها مدرن‌تر هستند. پس مفهوم «خط» اساسا گسترده‌تر از کلمه و فراتر از خوش‌نویسی واجد ظرفیت‌های نقاشانه نیز هست. بنابراین به دلیل ظرفیت‌های فرمالی که در الفبای فارسی وجود دارد کشش و جذبه‌ای ایجاد می‌کند تا خودبه‌خود به طرف نقاشی حرکت کند. مثل انواع اتصالات حروف و امکان کشیده‌نوشتن آنها که به شما این قابلیت را می‌دهد با «خط»، «نقاشی» کنید.

اما چرا امروز بعضی از کارشناسان «خوش‌نویسی» را هنر تمام‌شده‌ای تلقی می‌کنند؟

اگرچه این نوع نگاه را درک می‌کنم اما تأیید نمی‌کنم. می‌فهمم که خوش‌نویسی با عملکردی که در گذشته داشته، امروز به یک میراث هنری تبدیل شده مثل فرش‌بافی! منتها ما نیاز داریم از طریق برقراری دیالوگ با این سنت‌ها، آثار جدیدی خلق کنیم. من سعی کرده‌ام در گنجینه‌های هنر خودمان جست‌وجو کنم تا ببینیم چه ارزش‌هایی درون آنها مدفون و از نظر ما پنهان شده‌اند تا بتوانیم با زبان معاصر آنها را بازآفرینی کنیم.

بااین‌حال با توجه به آثار به نمایش درآمده به نظر می‌رسد «کلمه» برای شما مهم‌تر است. چرا؟

کلمه برای من دارای چند وجه است؛ بخش‌های بصری، موسیقایی و زبانی. تمام تلاشم این بود که این سه را با هم پیوند بزنم. کمااینکه در «پرفورمنس شعر» با اتکا به سنت ادبیات شفاهی، شعر را اجرا می‌کنم؛ مثل پرده‌خوانی و نقالی که آنجا هم از جنبه بصری بی‌بهره نیست. حالا در اینجا از «خط» استفاده کردم و با ترکیب خط و نقش به وجه بصری نوشتار رسیدم. بنابراین جایی بین نوشتار و گفتار می‌ایستم.

جالب است برای هر مرغی ابیاتی از شاعران معاصر را انتخاب کردید. مثلا مرغ این شعر فروغ که «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده مردنی است» رهایی در قلم‌زدن‌ها و تکنیکی که در نقاشی به کار برده شده، متناسب با حال‌وهوای شعر است. معیاری برای چنین رویکردی برای هر شعری در نظر گرفته بودید؟

راهنمای من متن بود و خودم را به دست آن می‌سپردم که ببینم چه به من می‌گوید و از من چه می‌خواهد. اینکه تصمیم بگیرم در اثری فیگوراتیو و در دیگری آزادتر عمل کنم، براساس تصمیم واحد و ازپیش‌تعیین‌شده نبود! بااین‌حال اگر بخواهم بین آنها دست به انتخاب بزنم، تمایلم به آثاری است که در آنها فیگور مرغ وضوح کمتری دارد و ما بیشتر شاهد حالت‌هایی هستیم که از طریق فرم حروف نستعلیق به وجود آمده و ممکن است یادآور پیکر مرغ باشد یا حتی اشاراتی به پرواز.

در روزهای پایانی زندگی عباس کیارستمی در بیمارستان کلیپی در رسانه‌های اجتماعی پخش شد که خانمی در کنار ایشان ساز می‌زند. بعدا متوجه شدم آن خانم شما بودید. چطور شد که چنین کاری انجام دادید؟

من هنوز هم وقتی یاد آن روزها می‌افتم احساساتی و ناراحت می‌شوم. واقعیت این است من آواز تیتراژ پایانی فیلم «شیرین» آقای کیارستمی را خوانده بودم؛ یعنی آشنایی من با آقای کیارستمی به ۱۰ سال پیش از آن دوره برمی‌گردد. آن زمان ایشان از من خواستند که بخوانم. البته از ایشان اصرار و از من انکار که به خدا من خواننده حرفه‌ای نیستم، اما از آنجا که ایشان هیچ‌وقت دنبال بازیگر حرفه‌ای نبود، دنبال خواننده حرفه‌ای هم نبودند. درنهایت پذیرفتم و روی صدای حسین سرشار خواندم. در طول این سال‌ها دوستی ما برقرار و پابرجا بود تا یک ماه پیش از بستری‌شدن ایشان در بیمارستان که یک‌بار تلفنی به من گفتند سناریوی آخرین فیلم‌شان یک‌جورهایی گره خورده و باید برایش کاری بکنند. ظاهرا سکانس پایانی فیلم فقط عبارت از پیامک‌های عاشق و معشوق چینی به هم بود و آقای کیارستمی نگران این بودند که این سکانس ارزش تصویری دیگری ندارد. من به ایشان گفتم چرا فکر می‌کنید ارزش تصویری ندارد؟ بعد کمی درباره الفبای تصویرنگار و ارزش‌های تصویری خط چینی با ایشان حرف زدم. ایشان فقط گوش کردند و واکنشی نشان ندادند تا اینکه یکی از آن روزهای سختی که ایشان در بستر بیماری بودند، از بیمارستان جم با من تماس گرفتند که بروم به دیدن‌شان. ظاهرا نگران پروژه‌های عقب‌مانده بودند و می‌خواستند هرچه زودتر سلامت خود را به دست بیاورند و کار کنند. تازه جراحی‌های سخت را پشت‌سر گذاشته بودند و علی‌رغم دردهای زیاد، میل به زندگی و کار در ایشان موج می‌زد.

ادامه در صفحه ۱۰

نمای نزدیک

نقدی بر فیلم «اتاق تاریک»

«فرنگی» یا «ایرانی» مسئله این است!

علی فرهمند

● بازمی‌گردد نور به سالن تاریک و سؤالی ذهن بسیاری را درگیر کرده: راستی فیلم درباره چه بود؟ قصه‌اش -اگر قصه‌ای بوده؛ این «چارخط» پیام ...! - و اصلا تا می‌توانید «بتپانید» پیام‌ها را در فیلم‌ها، اما به شرط‌ها و شروط‌ها. شرط اول این است که فیلم‌سازی - از نگارش متن تا کارگردانی- بلد باشیم که از «اتاق تاریک» این نابلدی صاحبش می‌بارد. «اتاق تاریک» کنار هم قراردادن چند مضمون است: تجاوز، اختلاف سنی، خیانت، ناامنی، کودک‌آزاری و فقر - و هیچ‌کدام از این مضامین حتی به موضوع تبدیل نمی‌شوند، چه رسد به پیرنگ- و نویسنده/ کارگردان به هرکدام ناخنکی زده و مزه کرده و آش شوربایی را در قالب یک - به اصطلاح- «فیلم» پدید آورده، ضمن آنکه این مضامین بسیار و در جهت‌های مختلف، نمی‌تواند داستانی را در یک اثر سینمایی با مدت‌زمانی مرسوم، پدید بیاورد؛ مگر آنکه تنگ هم قرار بگیرند و با رعایت دستورالعمل الگوی «شاید برای شما هم اتفاق بیفتد» - که این روزها طرفدارانی بسیار دارد- تشکیل یک اثر سینمایی بدهد.

از مهم‌ترین مضمون - که ظاهرا «تجاوز» است- آغاز می‌کنیم که البته بعد می‌فهمیم تجاوزی در کار نبوده و ما سر کار بوده‌ایم: کودکی برای مدتی کوتاه ناپدید می‌شود و از آنچه می‌گوید ظنِ اینکه تعرضی در کار است، فضای فیلم را به خود می‌گیرد، اما روابط علت‌ومعلولی فیلم‌نامه آن‌قدر کودکانه است که نمی‌تواند بر ذهن آدمی تأثیر بگذارد؛ مثلا زن و شوهر فیلم - که شوهرش این روزها در هر نقش و هر کسوتی درمی‌آید و چقدر هم به دل نمی‌نشیند: «ساعد سهیلی»- در ابتدا رابطه خوبی با هم دارند. حتی وقتی مرد به قضیه تعرض تردید کرده، در صحنه بعد با همسرش مهربان است و شوخ؛ اما این مهربانی از یکی، دو صحنه بعد ناپدید می‌شود و چیزی شبیه به نفرت، مرد را تسخیر می‌کند. چرا؟ چون مرد در آسانسور شیفته دختر همسایه می‌شود؟ و احتمالا اختلاف سنی‌اش با همسرش یادش می‌افتد (تا الان یادش نبوده!)؛ این چه نوع ترسیم معضلات اجتماعی است؟ فیلم‌ساز قصد آسیب‌شناسی داشته، اما در ابتدای طرح موضوعش لنگ می‌زند؛ چون اصلا این ناهنجاری را نشناخته و نگاهش کاملا خبری است به‌جای تحلیلی، شبیه به فیلم‌های پخش‌شده درباره ناهنجاری‌های اجتماعی - در صفحات مجازی- است و به علت نگاه از بالای فیلم‌ساز به این معضلات و رویکرد مذهبی نهفته‌اش در بطن تیپ‌سازی‌ها و روابط کاریکاتوری آدم‌ها، نمی‌تواند به ناهنجاری‌ها ورود پیدا کند. کدام نگاه مذهبی؟ مثالی می‌زنم: وقتی کودک، شخص - مثلا- متجاوز را معرفی می‌کند، خیلی‌ها - شاید خود شما- در ذهن خود به آن شخص تردید می‌کنید. چرا؟ مگر تابه‌حال چه‌چیزی از آن شخص دیده‌اید؟ اینجا نگاه مذهبی فیلم‌ساز است که رواج دارد و کاراکتر تیپیکال دختران امروزی را طوری ترسیم - و نه پرداخت- می‌کند که در ناخودآگاه بسیاری تأثیر منفی می‌گذارد؛ و آن نیز نمایش یک‌سری رفتارهای اجتماعی است که با رویکرد مذهبی، ناهم‌خوان است؛ مثل حلقه‌ای که به بینی شخص آویزان شده یا سیگارکشیدنش یا شوخی‌کردنش با مرد غریبه. فیلم‌ساز برای ایجاد سوءتفاهم ذهنی تماشاگر، این چیزها را نشان می‌دهد. ممکن است بگویید فیلم‌ساز در انتها آن شخص را تبرئه می‌کند و پاسخ می‌دهم: اینکه نقش غرض است!

نمی‌شود با آدم‌های فیلم همذات‌پنداری کرد. اَداهای پدر در طول فیلم نسبت به آنچه بر سر فرزندش آمده غیرقابل‌درک است: به‌خاطر یک رفتار طبیعی از جانب کودک، او را کتک می‌زند و پیش‌تر، مادر را بابت دعوایش با کودک، ملامت می‌کند - واقعا یکی از بدترین پرداخت‌هایی که می‌توانست نسبت به یک زن و شوهر صورت بپذیرد، در «اتاق تاریک» شکل گرفته- بعد هم می‌توانست نسبت به یک زن و شوهر صورت بپذیرد، در «اتاق تاریک» شکل گرفته- بعد هم پدر از آنچه در کودکی بر سرش آمده می‌گوید و اینجاست که عصبانیت ما دوچندان می‌شود که پس تا اینجای کار، بروز این واقعه چرا دیده نشده؛ در متن و در بازی؟ چرا این پدر این‌قدر منفعل بود؟ و بسیاری صحنه‌ها و مضامینی که نمی‌دانم چرا در فیلم هست و چرا حذف نشده که یک فیلم کوتاه آماتوری ساخته شود و در جشنواره کوتاه شرکت کند؟ واقعا این‌طور بهتر نبود؟ ترس از سگ چه کارکردی در پیرنگ دارد؟ مسئله خودکشی چه تأثیری در داستان گذاشت؟ بیماری کودک این وسط چه بود؟ یا قضیه شکستن درِ خانه از سوی فردی ناشناس؟ و صحنه‌هایی که همین‌طور «کیلویی» در فیلم ریخته شده؛ و سؤالی دیگر: این کودک، چنین کلیه‌هایی پرکار را از کجا آورده که یک‌ریز، سرریز می‌شود؟ و سؤال آخر: چرا در فیلم این‌قدر نماهایی مربوط به دستشویی هست؟ و تأکید فیلم‌ساز بر «فرنگی» به‌جای «ایرانی» چیست؟ پیام انتهایی فیلم است برای پیشگیری از برخی بیماری‌ها؟ بگذریم...؛ «اتاق تاریک» فیلم خیلی بدی است.