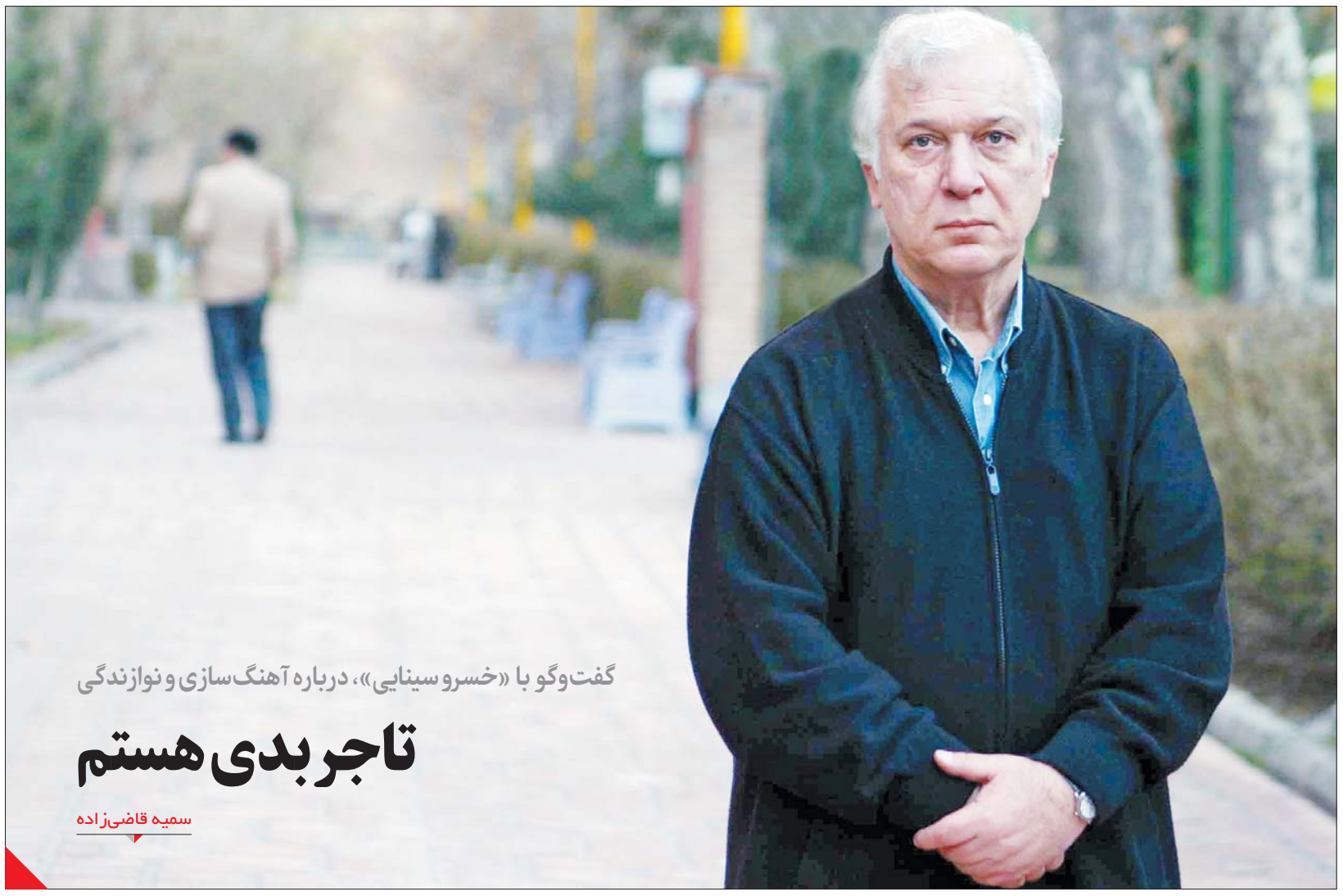

عکس: عباس کوثری، شرق

گفت‌وگو با «خسرو سینایی»، درباره آهنگ‌سازی و نوازندگی

تاجربدی هستم

سمیه قاضی‌زاده

اگر کمی جدی‌تر کارهای خسرو سینایی را دنبال کرده باشید، می‌دانید او موسیقی فیلم‌هایش را خودش می‌نویسد، اما شاید ندانید این کارگردان برجسته سینمای ایران، تحصیل‌کرده موسیقی است و سال‌ها در مهد موسیقی جهان در وین درس موسیقی خوانده و ساز زده است. اگر تقدیرش حکم نمی‌کرد او فیلم‌سازی را دنبال کند، او یکی از موسیقی‌دانان ایرانی شده بود که حالا معلوم نبود کجای دنیای موسیقی ایستاده است. آکاردئون ساز اصلی اوست و چند سال پیش با یکی از گروه‌های جوان اما حرفه‌ای موسیقی روی سن حاضر شد و نوازندگی کرد. اما سینایی با سازهای دیگر و همین‌طور مبانی آهنگ‌سازی هم آشنایی خوبی دارد تا آنجا که نیازی به سفارش ساخت موسیقی برای فیلم‌هایش ندارد. این گفت‌وگو مدتی قبل در یک روز سرد پاییزی با سینایی انجام شده است و او با همان شور فراوانی که درباره موسیقی و زندگی دارد، از خاطرات موسیقایی‌اش همچون همیشه صمیمانه و متواضعانه گفت. اگر تابه‌حال با بعد سینمایی یا ادبیاتی سینایی بیشتر آشنا بوده‌اید، حالا بد نیست کمی با او از منظر آهنگ‌سازی و نوازندگی آشنا شوید.

از چه زمانی شما و موسیقی این‌قدر به‌هم نزدیک شدید؟

من در خانواده‌ای به‌دنیا آمدم که پزشک‌بودن در آن یک سنت خانوادگی بود. تا کلاس هفتم همان راه متداول خانوادگی را ادامه دادم. آن روزها ساز متداول بین جوانان آکاردئون بود. یکی از اقوام ما که از من بزرگ‌تر بود، یک آکاردئون کوچک داشت و گاهی آهنگ‌هایی می‌نواخت که من لذت می‌بردم، اما هیچ‌وقت از فکرم نگذشته بود که رابطه نزدیک‌تری با موسیقی داشته باشم، اما کم‌کم علاقه پیدا کردم و برادر بزرگم هم که به موسیقی سبک غربی علاقه‌مند بود، از من پشتیبانی کرد و یک آکاردئون برای من خریداری کرد. اولین معلم من شخصی بود که موسیقی را به‌صورت علمی فراگرفته بود و در ارکستر سمفونی تهران می‌نواخت و ساز اصلی او کنترباس بود. به‌این‌ترتیب از ۱۱، ۱۲سالگی ارتباطم با موسیقی شکل گرفت، البته موسیقی غربی. بعد از چند سال تمرین و آموزش، یکی از چند آکاردئونیست مطرح تهران شدم. سال آخر دبیرستان بودم که در مدرسه ارکستر جوانان تشکیل دادیم که اولین ارکستر غیرحرفه‌ای ایران بود. کم‌کم کار به جایی رسید که ثابت پاسال که مدیر یک تلویزیون غیردولتی بود، از ما دعوت کرد هفته‌ای یک‌بار در تلویزیون موسیقی زنده اجرا کنیم. در آن سال‌ها علاوه بر موسیقی، حدود دو سال هم به کلاس نقاشی نزد استاد رضا صمیمی می‌رفتم. در آن سال‌ها شعرهایی هم می‌سرودم که در انجمن‌های ادبی مطرح شد و عکس‌العمل‌های خوبی داشت؛ بنابراین شعرگفتن را ادامه دادم. اتفاق بزرگ دیگری که در ایام دبیرستان افتاد این بود که یک روز با شاگردان کلاس استاد صمیمی به نمایشگاه طراحی‌های مرحوم بهروز گلزاری رفتیم. در آن نمایشگاه دو جوان عجیب را دیدم که برای سلیقه آن زمان ما غیرمتعارف بودند. در بحث‌هایی با آنها، کم‌کم کارمان به دوئل کشیده شد، به این دلیل که آنها هنرمندان مدرنیست و به‌نوعی روشنفکران آن زمان بودند و با ما شاگردانی که به‌صورت کاملا رئالیستی نقاشی می‌کشیدیم از نظر سلیقه کاری بسیار تفاوت داشتند. آن دو ما را به آتلیه خودشان دعوت کردند و این اتفاق یک نقطه عطف در زندگی من بود؛ زیرا تا آن زمان تمام آنچه که اجرا می‌کردم، اعم از موسیقی و شعر و نقاشی، همه برای تفنن بود. آن دو جوان ژاژه تباتایی و ناصر اویسی بودند که آتلیه آنها بعدا تبدیل به گالری هنر جدید شد. از آن زمان با دنیای دیگری آشنا شدم. کم‌کم دوستی من با ژاژه تباتایی ادامه پیدا کرد و تبدیل به یک دوستی ۵۰ ساله شد. من هرگز فکر نمی‌کردم خارج از سنت خانوادگی به کارهای غیرمتعارف بپردازم، ولی کم‌کم به این فکر کردم که می‌شود پزشک نبود و با هنر زندگی کرد. سال ۱۳۳۷ که دیپلم گرفتم، زمانی بود که خیلی از دانش‌آموزان برای ادامه تحصیل به خارج از کشور می‌رفتند. من به دنبال پیداکردن حرفه‌ای بودم که هم به علایقم نزدیک باشد و درعین‌حال آبرومند و متداول هم باشد. خوشبختانه خانواده من، خانواده روشنفکر و بازی بودند و هیچ راه و روشی را اجبار نمی‌کردند. اینکه من عمدا در کنکور پزشکی قبول نشدم و تصمیم گرفتم برای تحصیل به اتریش بروم، دو دلیل داشت؛ هم به‌خاطر فراگیری موسیقی بود و هم به دلیل اینکه اکثر دوستانم هم می‌خواستند به اتریش بروند. در اکتبر ۱۹۵۸ وارد وین شدم. خانه‌ای که در آن اقامت کردم متعلق به یک استاد آکادمی موسیقی وین بود که در جنگ کشته شده بود. همسر بیوه این استاد دو فرزند داشت که من هم شدم فرزند سوم این خانواده. در اتاقی که به من تعلق گرفت، یک پیانوی رویال بود و قفسه‌های آن پر از نت‌های موسیقی. البته من به قصد تحصیل در رشته معماری به اتریش رفتم که در کنار آن به موسیقی هم بپردازم. قبل از واردشدن به آکادمی موسیقی، حدود یک سال نزد استاد پرویز منصوری به فراگیری موسیقی پرداختم. خانم صاحبخانه وقتی دید که یک آکاردئون دارم، من را به یکی از دوستان همسرش معرفی کرد که رئیس سمینار آکاردئون کنسرواتوار وین بود. وقتی پیش آن استاد رفتم، به او گفتم که من در نواختن آکاردئون استادم و در تلویزیون ایران برنامه اجرا کردم، فقط آمده‌ام که برخی از اشکالاتم را برطرف کنید. وقتی دو آهنگ نواختم، استاد گفت که دختری هم‌سن‌وسال من دارد و اگر دوست دارم او هم بنوازد و من گوش کنم. آکاردئون من بزرگ‌ترین آکاردئون موجود در ایران بود و همیشه فکر می‌کردم بهترین و بزرگ‌ترین آکاردئون را دارم، اما آکاردئونی که این دختر داشت را تابه‌حال در زندگی‌ام ندیده بودم. هنگامی که این دختر شروع به نواختن کرد، متوجه شدم بدجوری قافیه را باخته‌ام. او دو بار برنده جایزه اول اروپا شده و یک بار جایزه دوم جهانی را دریافت کرده بود. استاد به من گفت اگر می‌خواهم مثل این دختر بنوازم باید هرچه را تابه‌حال یاد گرفته‌ام از یاد ببرم و تا پنج سال اجازه روی‌صحنه‌رفتن را ندارم. پذیرفتم و ادامه دادم. چند ماه بعد در امتحان ورودی آکادمی موسیقی شرکت کردم و هرکسی می‌توانست استاد خود را انتخاب کند. من استاد پرویز منصوری و علیرضا مشایخی را انتخاب کردم که از پیشروان موسیقی مدرن اروپا بودند. بعد از امتحان خیلی امیدی به قبولی نداشتم، اما چند روز بعد متوجه شدم که قبول شده‌ام و همان سال هم در رشته معماری قبول شده بودم. به‌این‌ترتیب موسیقی، آهنگ‌سازی و معماری با هم شروع شد و آکاردئون را هم ادامه می‌دادم. سال سوم تحصیل بودم که تداخل درس‌ها برایم مشکل ایجاد می‌کرد و بین موسیقی و معماری در نهایت معماری را انتخاب کردم. از طرف دیگر کم‌کم نواختن آکاردئون را در بعضی از کنسرت‌ها آغاز کرده بودم.

بعد از تمام این جریان‌ها و تغییر رشته‌های مختلف هنری چطور به سینما گرایش پیدا کردید؟

آقای منوچهر طیاب هم در وین در رشته معماری مشغول به تحصیل بود که این رشته را نیمه‌کاره رها کرد و در آکادمی موسیقی و هنرهای نمایشی وین به تحصیل در رشته سینما مشغول شد. ایشان در ایران هم در مجله‌ها درباره سینما مطلب می‌نوشت. من شخصا تا آن‌موقع به سینما فکر نکرده بودم و اگر گرایش‌هایی در این زمینه داشتم، بیشتر به تئاتر و ادبیات معطوف می‌شد. یک روز آقای طیاب پیشنهاد بازی در فیلمی را که می‌خواست برای دانشکده بسازد به من داد؛ از روی کنجکاوی پذیرفتم. نام آن فیلم هم خودکشی بود. هنگام بازی در فیلم از فضای پشت صحنه فیلم خوشم آمد و آن فضا من را درگیر خودش کرد. کم‌کم درسم رو به اتمام می‌رفت و چند پروژه نهایی برای پایان دوره لیسانس داشتم که استادم در یکی از پرسپکتیوها یک نقطه را کشف کرد که سه میلی‌متر جابه‌جا بود، من همیشه می‌گویم سه میلی‌متر سرنوشت من را تغییر داد؛ به من گفتند باید کل این پروژه را عوض کنم، من خواهش کردم کارم را قبول کنند تا مجبور به تعویض آن نشوم؛ اما گفتند پروفسور این کار را قبول نمی‌کند و من هم از روی لج‌بازی جوانی گفتم اشکالی ندارد و با همین اشکال کارم را فرستادم. بچه‌ها کشف کرده بودند که این پروفسور یک‌سری سؤال‌ها را ردیفی می‌پرسد و ما همان‌ها را حفظ کرده بودیم. در امتحان هم از سری سؤال‌هایی که حفظ کرده بودم آمده بود و به‌خوبی جواب دادم و با بهترین نمره قبول شدم؛ اما چند روز بعد متوجه شدم به علت اشکالی که در پروژه داشتم باید امتحان شفاهی هم بدهم؛ بدترین خاطره دوران تحصیل من این امتحان بود؛ پروفسور با سه سؤال فهمید که من به صورت اساسی درس نخوانده و سؤال‌های امتحان کتبی را حفظ کرده بودم و به من گفت نه‌تنها باید دوباره امتحان بدهی، بلکه تمام

موسیقی‌ای که من با آکاردئون کار می‌کردم، موسیقی کلاسیک بود که در ایران خریدار نداشت؛ زمانی هم که تصمیم گرفتم به تدریس آکاردئون بپردازم هیچ‌کدام از شاگردانم به سبک کلاسیک علاقه‌ای نشان نمی‌دادند، کار سینما هم فرصت کافی را برای پرداختن به موسیقی به من نمی‌داد، این بود که سازدن را کنار گذاشتم و قسمت دردناک قضیه این بود

پروژه‌های عملی را هم باید از اول انجام بدهی و همه اینها به‌خاطر آن سه میلی‌متر بود. در این اتفاق خیلی به من برخورد و طغیان کردم؛ آن سال‌ها سینما در حال تحول بود؛ موج نوی سینمای فرانسه و نئورئالیسم ایتالیا شکل‌گرفته بود، فضای سینما به فضای ادبیاتی که من دوست‌داشتم نزدیک شده بود. سرخوردگی در معماری و علاقه به موج نوی سینمای آن زمان من را تشویق کرد در امتحان ورودی دانشکده سینما شرکت کنم. من یکی از هشت نفر پذیرفته‌شده در امتحان سینما از بین ۱۲۰ نفر بودم. در همان سال سهراب شهیدثالث هم در امتحان شرکت کرده بود؛ اما چون زبان آلمانی‌اش ضعیف بود، به صورت مستمع آزاد پذیرفته شد؛ به این معنی که شش ماه در کلاس‌ها شرکت کند و اگر در این مدت توانست همپای باقی دانشجویان حرکت کند، آن‌موقع به‌صورت رسمی پذیرفته می‌شود. البته به علت ناراحتی ریه نتوانست ادامه بدهد و به فرانسه رفت و من بعدها او را در ایران دیدم. از بین هشت نفر، پنج نفر موفق به اتمام این دوره شدند. برای امتحان پایانی، رشته اصلی را کارگردانی انتخاب کردم و رشته جنبی را فیلم‌نامه‌نویسی. فیلمی هم که برای پایان‌نامه ساختم فیلمی بود به‌نام «ماهی‌گیر». من در هر دو رشته کارگردانی و فیلم‌نامه‌نویسی ممتاز شدم. در کلاس یک رقیب سوئیسی داشتم که از مردم کشورهای جهان‌سومی بیزار بود و خود را برتر از همه می‌پنداشت، طبیعتا من هم از او بدم می‌آمد. او در امتحان نمره خوب گرفت؛ اما بعد از اعلام نتایج با تمام ناراحتی که از موفق‌نشدن در امتحاناتش داشت، به‌دلیل کسب نمره ممتاز به من تبریک گفت. هم‌زمان با تمام این جریانات، آموزش در زمینه آکاردئون همچنان ادامه داشت. بعد از شش سال استادم به من پیشنهاد داد که رسما شاگرد کنسرواتوار بشوم و در رشته تعلیم و تربیت موسیقی برای ساز آکاردئون شرکت کنم. به‌این‌ترتیب من دوباره دانشجوی موسیقی شدم و همان درس‌های قدیمی دوباره برایم تکرار شد. در ششم نوامبر ۱۹۶۵ در سالن موتزارت در کاخ کنسرت وین، کنسرت سولوی آکاردئون برگزار کردم، سه قطعه اجرا کردم و خوب هم اجرا کردم و کنسرواتوار را هم با درجه ممتاز به پایان رساندم. با مدرکی که داشتم تصمیم گرفتم شاگرد بگیرم؛ به مرور چند شاگرد پیدا کردم که خیلی هم به من وابسته شدند؛ اما بعد از مدتی به ایران بازگشتم.

بعد از بازگشت به ایران فعالیت خود را در چه زمینه‌ای آغاز کردید؟

بعد از بازگشت به ایران برای کار به وزارت فرهنگ و هنر رفتم؛ مدیرکل به من گفت هرچه تابه‌حال درس خواندی به‌جای خود، کاری که باید بکنی این است که سرپله‌ها بایستی و از کارمندانی که وارد می‌شوند فیلم بسازی؛ بسیار به من برخورد، از آنها خواستم اجازه بدهند من یک فیلم کوتاه بسازم؛ این فیلم راجع به یک لحاف‌دوز دوره‌گرد بود که اولین فیلم من در ایران و یک فیلم هشت‌دقیقه‌ای بود که با استقبال روبه‌رو شد. سال بعد فیلمی ساختم به‌نام «آن سوی هیاهو» که در زمان ساخت آن، سهراب شهیدثالث به ایران بازگشته بود و برای ساخت فیلم از او دعوت به همکاری کردم و این فیلم آغاز ورود شهیدثالث به سینمای ایران بود.

فعالیت‌های موسیقی شما در ایران به چه صورت ادامه پیدا کرد؟

موسیقی‌ای که من با آکاردئون کار می‌کردم، موسیقی کلاسیک بود که در ایران خریدار نداشت؛ زمانی هم که تصمیم گرفتم به تدریس آکاردئون بپردازم هیچ‌کدام از شاگردانم به سبک کلاسیک علاقه‌ای نشان نمی‌دادند، کار سینما هم فرصت کافی را برای پرداختن به موسیقی به من نمی‌داد، این بود که ساززدن را کنار گذاشتم و قسمت دردناک قضیه این بود که چند سال بعد که به اتریش رفتم و با استاد آکاردئونم تماس گرفتم، وقتی مطلع شد که چند سال است آکاردئون را کنار گذاشته‌ام، حاضر نشد با من ملاقات کند؛ به‌این‌ترتیب سینما راه اصلی من شد. مدتی بعد با آقای لوریس چکناواریان که به‌تازگی از آمریکا آمده بود آشنا شدم و برای چند فیلم من موسیقی نوشت. بعد از انقلاب که آقای چکناواریان از ایران رفتند، برای یکی از فیلم‌هایم آهنگ‌ساز دیگری فیلم ساخت که آهنگ‌ساز معروفی هم بود؛ اما احساس کردم این موسیقی به‌خوبی روی فیلم من نمی‌نشیند و فیلم و موسیقی دو مسیر جدا از هم را طی می‌کنند. در چند تا از کارهایم تنظیم موسیقی و نوشتن ملودی را خودم بر عهده داشتم؛ اما به‌صورت جدی کار نکرده بودم. زمان ساخت فیلم «هیولای درون» بیشتر آهنگ‌سازان خوبی که می‌شناختم از ایران رفته بودند، در نتیجه تصمیم گرفتم موسیقی این فیلم را خودم بنویسم. زمانی که موسیقی را روی فیلم گذاشتم، احساس کردم کار خوبی شده و روی فیلم می‌نشیند. از اینجا گرفتاری من شروع شد؛ تا سال‌ها موسیقی فیلم‌هایم را خودم می‌نوشتم و حتی در بسیاری از موارد، بعضی قطعاتی را که می‌توانستم، خودم می‌نواختم. ساخت هم‌زمان فیلم و موسیقی برای من بسیار خسته‌کننده بود؛ اما از طرفی، در هنگام نوشتن فیلم‌نامه در هر قسمتی صدای موسیقی‌هایی که می‌خواستم، می‌شنیدم و می‌توانستم حس خودم را کاملا به فیلم منتقل کنم.

موسیقی‌هایتان را بیشتر در چه سبکی کار می‌کردید؟

سبک موسیقی کاملا بستگی به نوع فیلم داشت.

از آکاردئون هم در موسیقی‌های فیلم استفاده می‌کردید؟

خیر؛ فقط یک‌بار بود که آن هم به نتیجه نرسید. یک‌بار از من خواستند روی ۲۶ تا از شعرهای مرحوم خانم پروین دولت‌آبادی، اپرت بنویسم. خوشبختانه خانم دولت‌آبادی از نتیجه کار راضی بودند و گفتند همان پروازی را که در شعرهایم داشتم، در موسیقی شما کاملا نشان‌داده شده است. ولی متأسفانه این کار موفق به دریافت مجوز نشد؛ به این علت که در آن، از ضرب استفاده شده بود و به‌جای صدای پسربچه مجبور بودیم از صدای یک خانم استفاده کنیم. نام این کار «سپیده می‌دمد» بود.

آیا تابه‌حال برای کارگردان دیگری هم موسیقی فیلم نوشته‌اید؟

یک بار؛ آن هم یک دقیقه. یکی از آشنایان از من درخواست کرد؛ برای تیتراژ یک کار آموزش زبان انگلیسی بود.

برای ساخت موسیقی فیلم، جدا از موسیقی‌هایی که خودتان و چکناواریان نوشته‌اید، با هیچ آهنگ‌ساز دیگری همکاری نکرده‌اید؟

جوان‌های مختلفی پیش من آمده بودند که آهنگ‌سازهای خوبی هم بودند، ولی ذهنیت سینمایی نداشتند. چند سال پیش، جوانی به‌نام مرتضی ساعدی نزد من آمد و پس از شنیدن کارش، احساس کردم فضای سینمایی دارد. با کمال خوشحالی آهنگ‌سازی آخرین فیلم مستند به نام «گواهان تاریخ» را که راجع به موزه جواهرات است، به او سپردم. امیدوارم از این به بعد بار نوشتن موسیقی از شانه‌های من برداشته شود.

ادامه در صفحه ۱۲

تاریخ موسیقی

جامعه باربد و مهرتاش در گذر زمان - قسمت اول

محمدمصطفی مهربانی

عدم ثبت رسمی اطلاعات و فعالیت‌های جامعه هنری ایران زمین در روزگاران گذشته باعث به‌وجودآمدن نقل‌قول‌ها و برداشت‌های مختلفی از اتفاقات هنری این سرزمین شده است و گاه سهوی یا به‌عمد مطالب ذکرشده باعث تخریب فعالیت‌های هنری هنرمندان این مرز و بوم شده است و پژوهشگران و محققان جز با تحقیقات میدانی و با صرف هزینه و زمانی زیاد، نمی‌توانند سنگ معیاری برای راستی‌آزمایی مطالب گفته‌شده به‌دست بیاورند و همین امر باعث شده است تا همواره شاهد درج اخبار و اطلاعاتی متناقض با واقعیات باشیم.

جامعه باربد یکی از همین مراکز هنری بود که به عنوان یک دانشگاه مردمی در زمینه هنر، سال‌های زیادی به آموزش‌وپرورش هنرمندان می‌پرداخت، ولی متأسفانه در چند سال اخیر مطالبی ضدونقیض به نقل از استادان مختلف درباره فعالیت‌های این جامعه و مدیریت آن (استاد اسماعیل مهرتاش) منتشر می‌شود که به‌نظر به‌دور از واقعیت است. به این بهانه توضیحاتی درباره جامعه باربد و فعالیت‌های این جامعه خواهیم داد. اسماعیل مهرتاش در سال ۱۲۸۰ و در روستای ویسمون ۵۰کیلومتری غرب شهرستان ساوه متولد شد. پدرش از خوانین ایل خلج بود که وقتی اسماعیل پنج‌ساله بود به تهران مهاجرت کرد. در مدرسه دارالفنون تحصیل کرد و در سال ۱۲۹۸ (۱۵سالگی) به فراگیری تار پرداخت. مهرتاش به‌ترتیب نزد سیدحسین درویش، داوود شیرازی و درویش‌خان رفت و آموزش‌های لازم را دید و مدتی در مدرسه عالی نزد کلنل وزیری نت‌خوانی و سلفژ آموخت. او مدتی را نیز از کلاس‌های وزیری (در مدرسه نوپای وزیری با هنرجویانی، از جمله سلمان سپانلو، حسین سنجری، روح‌الله خالقی، عبدالعلی وزیری، حسین گل‌گلاب، جواد معروفی، اسماعیل قهرمانی) و صبا بهره گرفت، هم‌زمان با گروه کمدی ایران که زیر نظر سیدعلی نصر اداره می‌شد، همکاری می‌کرد.

مهرتاش در سال ۱۳۰۳ (۲۰سالگی) جمعیتی به نام جمعیت صفا تشکیل داد. این گروه از همان هم‌کلاسان مهرتاش در مدرسه دارالفنون بودند. حق عضویت (سه تومان)، حقوق برای اعضای ارکستر و جریمه برای تأخیر (۱۰ شاهی که صرف امور کلوپ می‌شد)، از جمله قوانین مالی این گروه بود.

آنها به‌صورت دوره‌ای در خانه اعضا کنسرت یا تئاتر برگزار می‌کردند. از نمایش‌هایی که در منازل اجرا کردند، می‌توان به بچه سه‌قلو، دو ارباب و دو نوکر، ابهت‌الممالک، انوشیروان عادل و دکتر ریاضی‌دان اشاره کرد.

در این سال‌ها اعضای گروه صفا افزایش یافت و مهرتاش و دوستانش (از جمله سیدکاظم شهیدی) بر آن شدند تئاترها را برای عموم مردم اجرا کنند و در سال ۱۳۰۵ جامعه باربد را تأسیس کردند. برای تمرین اعضا، مِلک احتشام‌السلطنه را اجاره کردند (ماهی ۱۲ هزار تومان) و اجرا را در سالن‌هایی مانند: گراندهتل، نکویی (در چهارراه اسلامبول که بعدها به سینما همای تبدیل شد)، زرتشتیان (در خیابان قوام‌السلطنه آن روزگار و خیابان سی تیر فعلی) و خانه حاج‌مفتح‌الملک (در نزدیکی میدان حسن‌آباد) برگزار می‌کردند.

مهرتاش همچنین کلاس‌هایی برای آموزش تار و آواز (خود مهرتاش درس می‌داد)، فن بیان (رفیع حالتی) و هنرپیشگی، ادبیات فارسی (دکتر ناظم‌زاده‌کرمانی)، دکور (ولی‌الله خاکدان) و تاریخ تئاتر (علی‌اصغر ازهدی) در جامعه باربد دایر کرد.

روزنه آبی

نگاهی به فیلم «فروشنده»

رنج‌نامه فروشنده

ماهان تنکابنی

خلاقیت فرهادی در حرکت موازی میان داستان اصلی فیلم و نمایش‌نامه آرتور میلر است. آن‌قدر هنرمندانه میان این دو پرسه می‌زند که مبهوت هنر قصه‌نویسی وی می‌شویم. ارتباط میان داستان اصلی فیلم و تئاتر در فیلم کاملا محسوس است؛ نقاشی‌های نیمه‌کاره فرزند صاحبخانه قبلی روی دیوارها که به وسیله پسربچه (صدرا) ادامه پیدا می‌کند، جالب اینکه مادر هردویشان بدکاره است فقط یکی (آهو) در داستان اصلی است (که هیچ‌وقت هم نشان داده نمی‌شود، اما حضورش همیشه در محل زندگی دو کاراکتر اصلی حس می‌شود) و دیگری در نقش فرانسیس در نمایش‌نامه. جوراب پاره‌ای که از گناهکار در منزل زوج اصلی می‌ماند و لحظاتی بعد در صحنه‌ای از تئاتر، لیندا -همسر ویلی- در حال دوختن جوراب همسرش است. همچنین دیالوگ‌ها و واکنش‌های افراد نسبت به حوادث در زندگی واقعی که در نقش‌شان روی صحنه تأثیرگذار است و بسیاری از نکات رفتاری شخصیت‌های تئاتر و آدم‌های قصه به طور مشترک رخ می‌دهد.

«فروشنده» یکی از هوشمندانه‌ترین فیلم‌نامه‌های چند سال اخیر سینماست؛ پوشش جامع همه زیروبم کاراکترهایش که به بهترین شکل خلق شده‌اند. شهاب حسینی در نقش عماد بهترین عملکرد دوران بازیگری‌اش را نشان می‌دهد، لحظه‌ای نمی‌یابید که از نقش خود بیرون رود. حسینی هنر نقش‌آفرینی عمیقش را در سطح جهانی می‌گستراند و به گمانم، در سال‌های اخیر کم‌نظیر است. او کاملا عماد است؛ مردی اخلاق‌گرا و متین که در پایان به شبه‌جنونی درونی می‌رسد. ترانه علیدوستی در نقش رعنا مؤثر عمل می‌کند و در سکانس‌های حضورش در کنار حسینی، چندان کم نمی‌آورد و روند فیلم را دچار سکته نمی‌کند. بابک کریمی مرد نقش دوم فیلم است که در عین خنثی‌بودن، وزنه بزرگی است که صحنه را در هر لحظه حضورش مزین می‌کند. آدم‌های فرهادی اسرایی هستند که در بند میان دنیای مدرن و سنتی در آستانه نابودی قرار می‌گیرند. مسائلی مانند فروپاشی ارزش‌های اخلاقی و آبرو و دگردیسی فردی به‌شدت به قصه تزریق شده و طبق معمول، آثار متأخر فیلم‌ساز، «قضاوت» محور حوادث آن است. انسان‌های حاضر از ذات خود فاصله می‌گیرند و بحران هویت گریبانشان را می‌گیرد. نگاه تند فرهادی، لودری سرکوبگر است که جهان را متلاشی کرده است؛ باید دنیا را کوبید و از نو ساخت، چراکه جامعه، روان انسان‌هایش را دریده و حتی آثار خونش هم در مسیر راه‌پله‌ها جاری است. اینکه کارگردان در خلق اثری اجتماعی-روان‌شناسانه، فوق‌العاده ظاهر شده، بحثی است که با پیوند به افکار ناب نمایش‌نامه میلر، جان بیشتری می‌گیرد؛ جهان‌بینی فیلسوفانه در سرتاسر قصه سایه افکنده، خود گمگشتگی بشر همه‌جا حضور دارد، بدین‌سبب پای کاراکترها می‌لغزد و شخصیت‌هایی پارادوکسیکال خلق می‌شود که دنیای فرهادی را پر از تناقض می‌کند؛ تناقض‌هایی که برگرفته از چرخش نگرش فرد میان سنت و مدرنیته و تفاوت نگاه زن و مرد در شیوه انتقام‌گیری و تأدیب‌کردن است. عماد و رعنا میان زندگی و نمایش گم شده‌اند؛ شخصیتشان متأثر از داستان زندگی است که تحول درونی میان نمایش‌نامه و نمایش زندگی حقیقی رخ می‌دهد. درواقع عماد فروشنده‌ای است که می‌خواهد در رؤیاهایش سیر کند و دقیقا کابوس سرسام‌آورش هم هست که نمی‌گذارد راحت باشد، چراکه آدمیت خود را در معرض تاریکی می‌بیند و درنتیجه برای مبارزه با دنیا مجبور می‌شود اخلاقیات را بفروشد. اما اینکه آیا عماد اشتباه عمل کرده یا درست، همان بحثی است که به دوگانگی سؤال‌برانگیز حاکم بر جهان معنا می‌بخشد. به‌ناگاه احساس می‌کنیم روح خانه «مستأجر» (۱۹۷۶) رومن پولانسکی بر فضای خانه دوم فروشنده فرهادی پدیدار می‌شود و زوج داستان را به دورترین جهنم ممکن در جامعه می‌برد؛ جایی که هیچ‌کس صدایشان را نمی‌شنود. گویی این کابوس تقاص گناه زیستن در این دنیاست و انسان باید پوست بیندازد تا هویتش از حالت منجمد به شکلی متغیر و شناور براساس شرایط، عوض شود. بنابراین کهولت برخی تفکرات افراطی در دنیایی مدرن بیشتر نمایان می‌شود و بالطبع بخشش در این قصه بسیار با آداب فرهنگی قدیمی ما فاصله دارد و همین دوگانگی مبالغه‌آمیز است که زمینه خشونت را در جهان امروز فراهم می‌کند. به‌راستی فیلم «فروشنده» از جایی آغاز می‌شود که فیلم تمام می‌شود. از این لحظه به بعد مخاطب به فکر فرو می‌رود. مضمون آبروریزی و آبروداری، سخن اصلی فیلم است که ذهن بیننده را درگیر می‌کند؛ مقری مستحکم در جامعه ساخته شده و هرکس می‌رسد می‌خواهد در این مقر خودساخته از رفتارش دفاع کند و به نحوی در صورت لزوم انتقام بگیرد یا آبروریزی کند. فرهادی به همراه لشکر اندکش با قدرت به دل این نگرش مستحکم می‌زند و مقر بی‌آبرویی را هدف می‌گیرد. نگاه به فیلم از دریچه نگاه حسین جعفریان (مدیر فیلم‌برداری) لذت‌بخش است. او می‌داند با تصاویرش چطور می‌تواند میخ‌کوبمان کند. همچنین تدوین کم‌نظیر هایده صفی‌یاری در هر لحظه گرما و انرژی خاصی به فضای سرد و تاریک فیلم می‌بخشد.

واپسین اثر فرهادی سمبل‌هایی در دلش دارد که مفهومی ژرف را از فروشنده القا می‌کند. عماد، فروشنده میلر است که در فرایندی دیالکتیکی میان کابوس و حقیقت معلق مانده و تنبیه‌کردن خاطی را به شکل ریختن آبروی وی، تنها راه رسیدن به آرامش می‌پندارد. فروشنده فرهادی در آخر می‌میرد اما به نظر می‌رسد مرگ او، مرگ هویت بشر دنیای معاصر را نمایان می‌کند، که در بستر ماهیت‌شناسی قصه، درگیر نوعی خودشناسی می‌شود؛ شناختی که ادراک عمیق آن، روان‌کاوی اجتماعی می‌طلبد. میزانسن در این اثر، غوغا می‌کند (به‌ویژه صحنه‌هایی که در خانه دوم اوایل فیلم و خانه اول در اواخر فیلم می‌بینیم). فرهادی داستانش را به بهترین فرم می‌سازد و با کنترل استادانه بر ضرباهنگ فیلم و همچنین زمان‌بندی فوق‌العاده وی در تعلیق‌ها، هنر کارگردانی را به رخ مخاطب می‌کشد و اینجاست که قدرت برتر و ظرفیت متعالی سینمای کنونی ما بار دیگر به دستان او می‌افتد. او به‌خوبی می‌داند چگونه نفس را در سینه مخاطب حبس کند. سکانسی که عماد فرد گناهکار را حبس می‌کند، به‌یاد بیاورید، کارگردان با بهره‌گیری از تدوین خوب و میزانسن‌های کم‌نظیرش بیننده را مسحور می‌کند. نوع داستان‌گویی فرهادی، مقدمه‌چینی طولانی اما با ظرافت وی که شکاف‌ها در و دیوار خانه و روابط ساکنانش را دریده است و پایان‌بندی منحصربه‌فردش، فضای کلی اثر را دچار نوعی تحول اساسی می‌کند. خانه ظاهرا تخریب‌شده ابتدایی اکنون خالی است و اما خانه دوم پر از آدم‌هایی شده که از درون تهی شده‌اند. بدین‌سان است که جامعه در جوار مدرنیته به لرزه درآمده و ترک می‌خورد و به‌همین‌سبب هم کنشگر آلوده به گناه، باید در همین مکان تقاص گناهش را پس دهد. در پایان کار عماد و رعنا می‌روند تا زیر نگاه سنگین حضار نقش‌شان را بازی کنند. اما به نظر می‌رسد این‌بار روی سن، این روایت فرهادی است که اجرا می‌شود، چراکه زوج داستان در حال نقاب‌زدن و قدم‌گذاشتن در عرصه دیگری هستند که درواقع همان دنیاست.

ادامه در صفحه ۱۱