گفت‌وگوی جواد طوسی با همایون غنی‌زاده به بهانه اجرای «کالیگولا»

تبدیل ملال هستی به رنج

ادامه از صفحه ۹

در این فضا هم شکل عجیب رفتار آدم‌ها را می‌بینیم و هم غذاخوردن که بعضی فیلسوفان به آن نگاه خاصی دارند تأکید می‌شود....

مارکس هم به این موضوع نگاه دارد، مقاله‌ای نوشته با عنوان «لذت طعام».خوردن، محل بحث خیلی از فیلسوف‌ها بوده.

دکتر علی رفیعی هم در فیلم «ماهی‌ها عاشق می‌شوند»، به این موضوع پرداخته است.

بله. اما اینجا ما به بحث خوردن به‌عنوان یک نیاز بشری که ما را دائما وابسته می‌کند می‌پردازیم. یک نیازی است که به‌صورت سمبلیک نشان‌دهنده عدم آزادی ماست. به علت اینکه ما دائما باید بخوریم و البته بعد از خوردن دائما دفع کنیم. موریس مترلینگ جایی می‌گوید من هرگز خدای خودم را نمی‌بخشم که مرا به‌صورت مستراح متحرک آفرید! به‌ویژه توجه کنیم به اشاره هلیکون در نمایش‌نامه وقتی کالیگولا دارد این مسئله مهم را مطرح می‌کند که «من نمی‌دانم چرا اطرافم این‌طور است؟ من می‌خواهم آدم‌ها آگاه باشند و بدانند می‌میرند و خوشبخت نیستند». بعد هلیکون پاسخ می‌دهد: «به دور و برت نگاه کن. هیچ‌کدام از این مسائلی که مطرح می‌کنی، نمی‌تواند مانع غذاخوردن آنها شود!»

به نظر می‌رسد شما تعمدا موقعیت‌ها را تشدید کرده‌اید. آن عده از افرادی که با کامو و این نمایش‌نامه آشنایی ندارند، انگار با یک فضا و محیط ابزورد روبه‌رو شدند. آدم‌هایی که همین‌طور عین روبات یک کارهایی انجام می‌دهند و موقعیت‌هایی که مدام تکرار می‌شود. فکر نمی‌کنید یک مقدار سلایق و دیدگاه خودتان را، که برگرفته از شرایط معاصر است، به متن کامو الحاق کردید؟

قطعا. کتمان نمی‌کنم. ولی می‌توانم قاطعانه بگویم بخش زیادی از آن آگاهانه نیست. یک چیزی در ما هست که به‌مرور زمان چکه‌چکه شکل می‌گیرد و می‌رود یک‌جا انباشت می‌شود و آن اصل وجود و رفتار ما را می‌سازد. مثلا روزنامه‌ای که می‌خوانم، کتاب‌ها، روابطم با آدم‌ها در خیابان، راننده تاکسی و دیالوگی که با من دارد، دیالوگ نویسنده و روشنفکر با من، شکل انتخابات و ادبیات دولتمردها در کشورم، همه تأثیراتی روی من می‌گذارد؛ بدون آنکه تصمیم بگیرم و اشارات به‌خصوصی داشته باشم، چیزهایی در کارم شکل می‌گیرد. اگر نقاش هم بودم همین اتفاق می‌افتاد. کما اینکه من «آنتیگونه» را در استونی نوشتم و با بازیگران استونیایی کار کردم. در آنجا ایرانی‌ای نبود که قرار باشد کار مرا ببیند. تماشاگران آنجا کار مرا دیدند و دوست داشتند منتها نکته عجیب آنکه وقتی بعد از دو سال کار را به ایران آوردم، تازه متوجه شدم یک‌جاهایی هست که فقط تماشاگر ایرانی به آن واکنش نشان می‌دهد ولی در استونی، اصلا تماشاگر به آن واکنشی نشان نمی‌داد. این اتفاق خیلی پیچیده‌تر با مسئولان شورای نظارت و ارزشیابی می‌افتد. حتما باخبرید بخشی از ممیزی را در تئاتر به بعد از اجرای نمایش و مواجهه تماشاگر با اثر موکول می‌کنند. چون نمی‌توانند خیلی از برداشت‌هایی که از نمایش در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد را حدس بزنند. کما اینکه کارگردان هم نمی‌تواند حدس بزند. این نشان می‌دهد ناخودآگاهمان اشاراتی را به کار اضافه می‌کند که در یک گردهمایی و یا یک اجتماع، معنی و مفهومش را بروز می‌دهد، به‌خصوص درباره مسائل سیاسی. چون سیاست در جامعه ما برجسته‌ترین رویداد است. نان هم می‌خواهی بخری، سیاست با شما کار دارد. پس این موضوعات چنان تأثیری روی من می‌گذارد که نیازی نیست آگاهانه در اثرم اشارات سیاسی داشته باشم من اگر تصمیم هم بگیرم این اشارات را نداشته باشم، خودبه‌خود ایجاد می‌شود.

اجرای شما شروعی دارد که انگار قرار است به یک موتیف و ترجیع‌بند تبدیل شود. چند نفر از بازیگران از ابتدای ورود تماشاگر به سالن مدام تکرار می‌کنند: «هیچ، هیچ» خب، این می‌تواند عنوان خیلی بامسمایی برای این نمایش‌نامه و تفکر نویسنده‌اش باشد. ولی شما جدا از این بستر کلامی و شناسنامه اولیه، درادامه سعی می‌کنید به صورت دیگری این هیچ‌بودن را به اجرای عملی دربیاورید و در میزانسن‌هایتان نشان دهید. درست است؟

دیدگاه درست است. وقتی من تئاتری کار می‌کنم عناصری را در یک نمایش‌نامه پیدا می‌کنم تا آنها را برجسته کنم. ممکن است خیلی اکت‌ها را حذف کنیم تا اکت دیگری را روی کار غالب کنیم. این فقط شیوه اجرای من هم نیست و خیلی‌ها در تئاتر ایران و دنیا همین‌گونه عمل کرده‌اند.

درعین‌حال می‌تواند از نظر روان‌شناسی ارتباطی با تماشاگر، هم جاذبه‌هایی را با زبان تئاتر رقم بزند.

بله دقیقا.

ضمن آنکه کارتان را یک اجرای شخصی از نمایش‌نامه «کالیگولا» می‌دانم، معتقدم کسی که به سراغ این‌گونه متن‌ها می‌رود، باید درک و آگاهی لازم را داشته باشد تا بتواند به نگاهی ساختارشکنانه بیندیشد. درعین‌حال یک اپیدمی در بخش قابل‌توجهی از اجراهای تئاتری ما فرم‌گرایی افراطی است. در کار شما هم فرم، نقش محوری دارد ولی سعی کردید از فرم به مفهوم برسید. مشخص است شما از همان فکر اولیه خواستید این تفاوت‌ها را در نمایش‌نامه کامو پررنگ کنید: این فضای انتخابی، مطبخ، حذف بعضی از پرده‌ها و روابط، تأکید بر یک فضای استیلیزه که مفاهیم موردنظر کامو را بیشتر در معرض دید من بیننده قرار دهد. یک نمونه شاخص بازی شما با فرم، صحنه‌ای است که صندلی‌ها یک‌به‌یک در یک حرکت سادیستی می‌افتند و دوباره از سوی مرد خدمتکار مستقر می‌شوند. در اینجا با یک موسیقی خوب انتخاب‌شده سعی داشتید به‌موقع فضایی فراهم کنید که تماشاچی که متعلق به آن فرهنگ نیست، خسته نشود. درواقع، به کمک موسیقی و بازی با فرم هم یک آنتراکت به‌موقع ایجاد می‌کنید و هم مفاهیم موردنظرتان را به نمایش می‌گذارید.

بله. تئاتری که شما می‌گویید، از فرم به مفهوم می‌رسد، بعضی وقت‌ها می‌تواند مسیرش طور دیگری طی شود. یعنی این مسیر یک‌طرفه نیست که من فرمی را انتخاب کنم و بعد از طریق این فرم به مفهوم برسم. بعضی اوقات معکوس است. گاهی مفهوم فرم ایجاد می‌کند. این فرم و مفهوم دو بال یک اثرند. این دو باید با هم در خلق یک اثر هنری کار کنند. اگر این تئاتر نامتعارف هست، قصد من این نیست نامتعارف باشد. می‌دانم ایرادتان به این فضای حاکم بر تئاتر چیست؟ نقد شما به تئاتر نامتعارفی است که تصمیمش از روز اول این است که نامتعارف باشد.

که خودبه‌خود به ادا و تظاهر تبدیل می‌شود. قبول دارید؟

اگر نامتعارف‌بودن را یک وظیفه بدانند باعث محدودشدنشان می‌شود. چون یک وظیفه می‌دانند محدود می‌شوند و محدودیت، خلاقیت را هم محدود می‌کند و چون خلاقیت محدود و خلق چنین اثری وظیفه می‌شود، رنگ‌وبو و حال‌وهوای تظاهر به خود می‌گیرد.

ولی کار شما منطق خودش را دارد.

توجه کنید که من هم در کنار شما دارم آن نوع تئاتر را نقد می‌کنم. می‌خواهم بگویم صرف اینکه فرم‌گرا باشیم، دلیل بر ضعیف‌بودن نیست یا برعکس فرم‌گرابودن دلیلی بر غنی‌بودن تئاترمان نیست. نامتعارف‌بودن هم از همین قاعده پیروی می‌کند. نامتعارف‌بودن یک تصمیم و انتخاب نیست، از دل اثر می‌جوشد. یعنی بعد از این که اثر را خلق می‌کنید، متوجهش می‌شوید یا مخاطب به شما می‌گوید تئاتر شما با تئاتر عرف فرق می‌کند. تئاتر من فقط برایم یک تئاتر است که تلاش می‌کنم البته از طریق فرم، به مفهوم برسم. نمی‌دانم موفق شده‌ام یا نه و برعکس از طریق مفهوم هم به فرم می‌رسم. این دوتا خیابان‌های یک‌طرفه نیستند. قطعا به مخاطبم فکر می‌کنم. وقتی به تالار وحدت می‌روم یا سالن اصلی تئاترشهر، به صندلی‌ها نگاه می‌کنم و روی هر صندلی یک آدم می‌بینم. من هنرمندی هستم که برای این آدم‌ها تئاتر کار می‌کنم اما به آنها هم باج نمی‌دهم. من می‌توانم تفکرات خودم را داشته باشم، اما نباید فراموش کنم که برای چه می‌خواهم اینها را با این آدم‌ها در میان بگذارم؟ تئاتر ما اسیر دروغی بزرگ شده است. اگر تئاتر من مخاطب ندارد، پس حتما سرشار از تفکر است و مردم آن را نمی‌فهمند؟! تئاتر ما متأسفانه چون اسیر این دروغ‌ها شده، اسیر جعل تاریخ هم هست. برای همین است که اگر تاریخ تئاتر ما در ۱۰ سال گذشته را مطالعه کنید که متأسفانه مکتوبات آن هم عمدتا در حوزه مطبوعات و مصاحبه‌هاست و نه یک کتاب و پژوهش، می‌بینید چه جالب تئاتر ما دوشادوش تئاتر پاریس و برادوی پیش رفته و کارگردان‌های ما هرکدام پیتر بروکی هستند و اتفاقا بعضی‌هایشان پیتر بروک را هم پشت‌سر می‌گذارند! اما چه چیزی باعث می‌شود من بگویم اینها دروغ و جعل تاریخ است؟ آمار استقبال و آمار تماشاگر؛ البته جالب است بگویم داریم آرام‌آرام وارد جعل آمار هم می‌شویم. یعنی در آمار رسمی تئاترشهر، می‌بینید کارگردانی ۳۰ سال است کار روی صحنه می‌برد اما عین ۳۰ سال مخاطب از کارش استقبال نکرده و وقتی با او مواجه می‌شوی، این را نمی‌پذیرد و دست به جعل آمار تماشاگر هم می‌زند. برگردیم به بحث خودمان، به نظر من تئاتر اگر فرم‌گرا باشد، می‌تواند بهترین تئاتر دنیا باشد، یا بدترینش. همین‌طور اگر کلاسیک یا متعارف است، می‌تواند بهترین تئاتر دنیا باشد، یا بدترینش. شیوه نمی‌تواند کیفیت را معلوم کند.

چرا بعضی از قسمت‌های نمایش‌نامه را تغییر دادید؟ مثلا پایان‌بندی اجرای شما با متن کامو تفاوت دارد. آنجا آینه‌ای داریم که شکسته می‌شود و موج کسانی را می‌بینیم که به کالیگولا هجوم می‌آورند و او را از بین می‌برند. اینجا کالیگولا را در فرمطبخ می‌گذارند و به یک شکل دیگری او را از بین می‌برند. این به شیوه اجرایتان و رسیدن به فرم موردنظرتان مربوط است؟

قطعا. ببینید ما فعل را حذف نکردیم و فعل و فاعل را تغییر ندادیم. اقدام به قتل و کشته‌شدن کالیگولا را در این متن داریم. در نمایش‌نامه کامو این با شمشیر و نیزه و خنجر اتفاق می‌افتد، ما شکل این را در دراماتورژی تغییر دادیم. ما شمشیر و دشنه و خنجر را تبدیل به مطبخ و سینی و فر و فلفل‌دلمه و... کردیم و کشته‌شدن کالیگولا هم سرجایش است.

ناخودآگاهمان اشاراتی را به کار اضافه می‌کند که در یک گردهمایی و یا یک اجتماع، معنی و مفهومش را بروز می‌دهد، به‌خصوص درباره مسائل سیاسی. چون سیاست در جامعه ما برجسته‌ترین رویداد است. نان هم می‌خواهی بخری، سیاست با شما کار دارد. نیازی نیست آگاهانه در اثرم اشارات سیاسی داشته باشم من اگر تصمیم هم بگیرم این اشارات را نداشته باشم، خودبه‌خود ایجاد می‌شود

از منظرهای مختلف می‌توان با شخصیت کالیگولا مواجه شد. خودتان بعضی عناوین را به او نسبت دادید. در شماری از نقدها و نوشته‌ها درباره کالیگولا، او را چهره بی‌نور یک دژخیم یا دلقکی که در مقابل یک نوع آخرالزمان عصیان می‌کند توصیف کرده‌اند. به نظر می‌رسد شما چهره سمپاتیک‌تری از او خلق کرده‌اید که آنچنان وجود دافعه‌آمیزی که در شکل ظاهری ممکن است به نظر خواننده نمایش‌نامه کامو برسد، ندارد. این ریشه در تصویر ذهنی شما از ساحت فلسفی و فردیت کالیگولا در مقام سخنگویی که این حرف‌های محقانه را باید بزند، ندارد؟

قرار نیست قاتل سمپاتیک نباشد. کمااینکه مگر هیتلر بین مردمش سمپاتیک نبود؟ ببینید بحثی که کامو در کتاب «عصیانگر»ش هم به آن اشاره دارد این است که توجیه قتل و کشتن است که شما را برحق جلوه می‌دهد یا ناحق؛ وگرنه شما که دست به قتل می‌زنید. رمان «مرگ کسب و کار من است» نوشته روبرت مرل را به یاد آورید، دقیقا روایتی است از رویدادی در آشوویتس که توسط یکی از فرماندهان نقل می‌شود. اما ما به آن فرمانده برای حل مشکلش حق می‌دهیم، چون او با قطارهایی مواجه است که در صف هستند، جسدهایی هست که باید سریع‌تر خارج شوند، سرعت مرگ‌ومیر توسط افزوز ماشین کم است برای همین مجبور می‌شوند به گاز پناه ببرند. حول آشوویتس این‌قدر جسد خاک کردند که مدام از شعاع اردوگاه دورتر می‌شوند، این یعنی مشکل و شما با منطقش همراه می‌شوید. می‌بینید آمار اجساد آن‌قدر بالا بوده که مجبور بودند آنها را بسوزانند، قهرمان این رمان یعنی فرمانده آشوویتس سمپاتیک نیست؟! حرفم این است، توجیه قتل است که شما را سمپاتیک می‌کند. کمااینکه چه کسی می‌تواند بگوید کاراکتر رمان روبرت مرل را چه کسی می‌تواند بگوید دوست ندارد؟ اما بزرگ‌ترین جنایت تاریخ را رقم زده؛ آشوویتس! کالیگولا هم از این مسئله مستثنا نیست چون با نحوه توجیه او روی صحنه مواجهید. دارید می‌بینید چرا می‌کشد.

از دید شما کارتان با توجه به یک‌سری تمهیداتی که اعمال کردید، مثلا استفاده از موسیقی، ریتم و ضرباهنگی که برای بیننده، ایجاد می‌کند، اجرایی مدرن محسوب می‌شود؟ این علاقه و تعلق‌خاطرتان به موسیقی از کجا می‌آید؟

من تصمیم نگرفتم اجرای مدرن داشته باشم، تئاتر من این شکلی است. شما هر اسمی دوست دارید روی آن بگذارید. اما در ارتباط با موسیقی، اتفاقا من در «ددالوس و ایکاروس» اصلا موسیقی نداشتم. یا مثلا در «آنتیگونه» تا پایان موسیقی نداشتم، ولی اینجا ایجاب می‌کرده. «در انتظار گودو» هم اصلا موسیقی نداشت. من تعلق‌خاطر به عناصر زیبایی‌شناختی یک اثر هنری دارم که هرجا زیبا و از نظر خودم در خدمت اثرم باشد از آن استفاده می‌کنم. یک اثر می‌تواند موسیقی داشته باشد و زیبا باشد، زشت هم باشد، می‌تواند هم نداشته باشد و زیبا باشد یا زشت هم باشد. من به استفاده بجا و مناسب از عناصر و امکانات نمایشی معتقدم که یکی هم می‌تواند موسیقی باشد. چیزی که در روایت اثرم، کمکم می‌کند و در این مسیر همیاری و همراهی‌ام می‌کند را حتما استفاده می‌کنم.

چطور به این موسیقی‌های انتخابی رسیدید که بتوانید چنین تمپو و ریتم و ضرباهنگی به کار بدهید که بیننده را تهییج می‌کند؟

تکرار این موسیقی، مثل تکرار خیلی چیزهای دیگر، مثل همان «هیچ» اول، تعمدی است. آنها به همین موسیقی‌ها محدودند، چون دو صفحه موسیقی بیشتر ندارند. از نظر من نمی‌شد در چنین اجرائی، هر لحظه موسیقی تازه‌ای داشت. و البته موسیقی انتخابی archive خیلی اتفاقی این‌قدر با مفاهیم دیالوگ‌های کامو و کالیگولا یعنی طعم خون در دهان، همراهی داشت. همیشه برادرم، محمدرضا غنی‌زاده به من برای انتخاب موسیقی مشاوره می‌دهد چون سواد بالایی در این حوزه دارد و از میان موسیقی‌های پیشنهادی او برای این اجرا، این قطعات را پیدا کردم.

کمی هم درباره بازی‌ها بگویید. این‌طور استنباط می‌شود که مقوله بازیگری برای شما اصلا شوخی نیست. بازیگر باید با توجه به متن و اجرای موردنظرتان از یک‌سری اصول و قواعد حرفه‌ای تبعیت کند. این ویژگی در بازی صابر ابر و پانته‌آ پناهی‌ها هویداست. شما گروه بازیگرانتان را چطور انتخاب می‌کنید که یک‌باره بازیگری مثل امیر جدیدی هم در کنار این افراد قرار می‌گیرد؟ در این تنوع باز مخاطب هم اهمیت دارد؟

بله قطعا. قطعا دلم می‌خواهد مخاطب سریع‌تر کار مرا برای تماشا انتخاب کند. یکی از راه‌ها، می‌تواند انتخاب بازیگر شناخته‌شده باشد، اما این دلیل بر این نیست که هر بازیگری که مخاطب دوستش دارد را به صرف شناخته‌شده‌بودن با ارفاق روی صحنه بیاورم. بازیگرهای ما خوشبختانه همیشه کمال همکاری را با من داشتند. در تمرین همان‌قدر خودشان را به کار سپردند که یک دانشجو خودش را می‌سپرد. من اگر می‌خواستم «در انتظار گودو» را با یک تیم دانشجویی کار کنم، شش، هفت‌ماه باید تمرین می‌کردم ولی پیمان معادی هم هفت ماه خودش را به من سپرد. صابر ابر برای کالیگولا نزدیک به یک سال با من تمرین کرد. البته در این کار برای دوباره روی‌صحنه‌بردن، تمرین کمتری کردیم مثلا یک ماه تا دوماه دور هم جمع شدیم. اما این آماده‌سازی دوباره بود، چون قبلا اثر خلق شده بود. اما وقتی از هیچ، یک اثر خلق می‌شود، احتیاج به تمرینات طولانی دارد. تئاتر برای من مقوله جدی‌ای است و خوشبختانه بازیگرانی هم که تا به‌حال با من کار کردند مثل من فکر می‌کردند. راجع‌به من گفته می‌شود که من کارگردان بداخلاق و سخت‌گیری هستم و بازیگرم را آزار می‌دهم. بعد مثال می‌آورند که پیمان معادی هفت ماه تمرین کرده، ویشکا آسایش زیر آب خیس می‌شده، هنگامه قاضیانی و پانته‌آ پناهی‌ها زیر پرتاب تخم‌مرغ بودند، سعید چنگیزیان سه ساعت روی صحنه می‌دویده و... ببینید اینها فرم من هستند و اگر بازیگر من نخواهد فرم مرا اجرا کند، پس چه کسی باید این کار را بکند وظیفه همه ما هنرمندها این است برای مخاطبی که هزینه می‌کند، از جسم و روحمان مایه بگذاریم. اگر بازیگران هر مشقتی را روی صحنه متحمل می‌شوند، به خاطر عشقی است که خود آنها به کارشان دارند. همایون غنی‌زاده و سختگیری‌هایش در درجه بعدی اهمیتند.

آیا این اجرا در مقایسه با اجرای قبلی از نظر برخورد با مخاطب موفق‌تر بوده؟

اجرای گذشته ما هم به نظر، از همین منظر موفق محسوب می‌شد.

از نظر اجرا که تفاوتی نداشت؟

نه غیر از تغییر بازیگرها تغییر چندانی نداشت.

نکته‌ای مانده که نگفته باشید؟

قدر تماشاگری که هزینه فعالیت ما را می‌دهد بدانیم. در اجرای سال ۸۹ اولین‌بار بلیت تئاتر را ۲۰هزار تومان تعیین کردیم. فکر می‌کنم حرکت آن زمان باعث شد که امروز جمعی به تئاتر خصوصی و سالن‌های خصوصی فکر کنند. حواسمان باشد امروز کسانی که در هنر سرمایه‌گذاری می‌کنند، هم تابلوی نقاشی می‌خرند، هم به این فکر می‌کنند که یک گالری یا یک کافه داشته باشند، خوشبختانه الان یک گزینه دیگر هم دارند، می‌توانند سالن تئاتر داشته باشند. حواسمان باشد چنین چیزی را مدیون مخاطبی هستیم که هزینه می‌کند. باید قدر آنها را بدانیم. وقتی مخاطب ۷۰۰، ۸۰۰ نفره هر شب بلیت ۴۵هزار تومانی می‌خرد، این یعنی اینکه منِ مخاطب هزینه کار فعلی و کار بعدی‌تان را می‌دهم. پس لطفا برای منِ کار خوب انجام دهید و به من فکر کنید.

یک‌جور رابطه دوطرفه... .

بله، یک تعهد.

جعبه جادو

چند نکته درباره «خندوانه»

رجوع به اصول فراموش‌شده

کوثر فرهادی

رامبد جوان با کاربست المان‌های روشنفکری در برنامه‌اش توانست بسیاری از هنرمندان را متوجه کند که در بضاعت جاری صداوسیما نیز می‌توان تفکرات مصلحانه و روندهای شاخص جامعه سالم فرهنگی و حتی عبور زیرکانه از ممنوعه‌هایی، که برخی احساس می‌کنند فقط در فضای تام سیاسی می‌توان از آنها سخن به میان آورد و نتیجه گرفت، را نمایان کرد. خندوانه اگرچه در لفافه‌ای از هدف مطلوب و البته نخ‌نمای خنداندن وارد ساحت ساخت و تولید برنامه‌های این‌چنینی شد اما نشان داد که می‌توان در خلال یک هدف اصلی، اهداف دیگری را پیش گرفت که احتمالا اگر در خط و مسیر هدف اصلی قرار می‌گرفتند، چندان نمی‌توانستند در روند جذب مخاطب تأثیری داشته باشند. تلاش برای هوشیارکردن مردم نسبت به بخشی از وظایف شهروندی خود و درگیرکردن آنها با مقوله‌ای به نام محیط‌زیست و کتاب‌خوانی به‌عنوان امور مغفول‌مانده جامعه ایرانی است که در برنامه خندوانه مصور می‌شود. پیوند این برنامه با مردم به‌عنوان ستون‌های یک نظام دموکراتیک همان چیزی است که مخاطب را تا اپیزودهای مختلف برنامه می‌کشاند و از او می‌خواهد تا سلیقه خود را در یکی از ساده‌ترین امور زندگی‌اش «انتخاب خواننده برتر» اعمال کند و همو ببیند که تا چه اندازه در روند نهایی انتخاب تأثیرگذار است.

این مقوله اگرچه گاه از دوقطبی انتخاب‌کننده - انتخاب‌شونده به سمت دوقطبی انتخاب‌کننده - انتخاب‌کننده سوق داده شد و در مواردی مردم را در مقابل مردم قرار داد اما به‌خوبی توانست از این کوره‌راه عبور کند و از طرفی مردم را از مسیرهای انحرافی و منش سرگرمی‌خواهانه‌ای که در قالب ساختن جوک‌ها و لطیفه‌ها نمود پیدا می‌کرد، به مسیر اصلی و نهایی برنامه متمایل کند. نظم درونی برنامه خندوانه را می‌توان با قرائتی فرامتنی و پارادوکسی طنازانه به جامعه امروزمان تعمیم داد. همان‌طور که گاهی مخاطب با خود فکر می‌کند برقراری چنین نظمی چه اندازه زمان گرفته است یا اینکه شاید در بعضی موارد مصنوعی جلوه کند یا مواجهه با این سؤال که: اساسا نمی‌شود با کمی اغماض از اندکی ناهماهنگی در ادای «سلام»ها یا «خداحافظ»ها یا دیگر فرمان‌های روتین برنامه گذشت؟ این سؤال واقعی باید این‌طور پاسخ داده شود: نه. برای تحقق یک نظام سالم و هدفمند، نظم یکی از اصول اساسی است. آنچه خندوانه را در میان سایر برنامه‌های هم‌صنفش متفاوت کرده، همین بازخوانی و رجوع به اصولی است که با نقبی سیاسی- اجتماعی به جامعه ایران می‌توان گفت در جامعه ما فراموش‌شده است. خارج‌کردن بسیاری از افراد سرشناس سیاسی، ورزشی، هنری از چارچوب‌های ازپیش‌تعریف‌شده و استحکام پیوند اجتناب‌ناپذیر آنها با مردم و خروج از کلیشه‌های صداوسیمایی در پرسش و پاسخ‌ها و پیوند مردم با طبقه‌ای که در تصور عمومی جامعه غیرقابل دسترس هستند، همان چیزی است که به‌هرحال به دلیل عدم تجربه مخاطب در گذشته خاطره‌های خوبی را در ذهن به‌جا می‌گذارد.

اگرچه پایان نه‌چندان جذاب برنامه خندوانه نتوانست خیلی‌ها را در صدر هیجانات تکرارنشدنی مخاطبان صداوسیما قرار دهد، اما به‌هرحال می‌توان از آن به‌عنوان نمادی تعبیر کرد که نشان می‌دهد شخص‌گرایی یا قهرمان‌سازی دغدغه اصلی رامبد جوان نبوده و بار دیگر به مخاطب تلنگری بزند که همه آنچه در مسیر تا به اینجا بر او اثر گذاشت یا از او اثر گرفت، اهمیت دارد نه صرفا یک سرخوشی خام ناشی از پیروزی خواننده محبوب یا ناکامی ناشی از شکست وی.

عمق میدان

درباره فیلم جدید امید بنکدار و کیوان علی محمدی

به‌نامِ «ارغوان»



علی فرهمند
منتقد سینما

«ارغوان» شگفت‌انگیز است. جادویی است از جنس «سینما». رودخانه‌ای است جاری، در خشک‌زارِ سینمای ایران. چرا؟ اصولا نقد با همین «چرا» آغاز می‌شود:

«ارغوان» قصه‌ای ساده دارد اما روایت قصه‌اش از طریق فرم پیچیده جلوه می‌کند. درواقع اهمیت «ارغوان» در قصه عاشقانه‌اش نیست بلکه در چگونگی پیشبرد این عاشقانه است. روایت فیلم، استادانه و به‌دور از لکنت طراحی شده و همین نوع روایت است که مخاطب را تا آخرین لحظه میخکوب می‌کند و راهَ را برای لورفتن داستان می‌بندد. اکثر صحنه‌ها کارکرد نمادین دارند اما به‌هیچ‌عنوان این کارکرد، آسیبی به روایتِ روانِ فیلم نمی‌زند؛ مانند نخستین صحنه فیلم که در شبی بارانی «فربد» میان ازدحام جمعیتِ چَتربه‌دست، به سمت «آوا» می‌دود. این صحنه -که بار دیگر در پرده آخر فیلم تکرار می‌شود- نقطه عزیمت داستان است؛ صحنه‌ای است که «ارغوان» را به صدر می‌نشاند؛ «فربد» برای به «آوا» رسیدن باید از خاطرات گذر کند؛ خاطراتی که هرکدام در قالب تصویری پُشت چَتر پنهان شده است. به همین خاطر است که پس از این صحنه، خاطرات آغاز می‌شود. در پرده آخر هم که خاطرات به بازیابی رسیده است، همین صحنه تکرار می‌شود و فیلم را به نقطه اوج می‌رساند. خاطرات در فیلم «ارغوان»، تکه‌های یک پازل نیستند که کنار هم قرارگرفتنِ آنها، مضمون فیلم را نمایان کند بلکه خاطرات بهانه‌ای است که مخاطب را به درک درستی از رشدِ «فربد» و «آوا» می‌رساند و قراردادی است که کودکِ «آوا» را به «لی‌لی» و «موسیقی» پیوند می‌دهد. خاطرات، همچون قطعه موسیقی «ماریو سوریانو» در فیلم عمل می‌کند و پیونددهنده داستان‌هاست. با این تفاوت که دومی کارکرد تماتیک نیز دارد. به بیان دیگر، موسیقی در فیلم «ارغوان» به جز نقشِ پیونددهندگی، تداعی‌کننده «عشق» است. نقش موسیقی در فیلم «ارغوان» را با فیلم «آبی» (کریشتف کیشلوفسکی) مقایسه کنید. موسیقی آن یکی به وحدتِ اروپا کمک می‌کند و موسیقی این یکی به ارتباط و به‌هم‌رسیدنِ شخصیت‌های داستان؛ اما در هر دو فیلم، موسیقی یادآور عشقی سرخورده و فراموش‌شده است و شخصیت‌های فیلم را به «رشد» می‌رساند.

فیلم‌نامه «ارغوان» به‌عنوان یک درامِ مدرن به‌جز یک اشکال جزئی، بسیار استاندارد و البته خلاقانه نگاشته شده است. این اشکال هم به کارکرد «کشمکش فرد با خودش» در درام مدرن برمی‌گردد. به این معنا که بهتر بود در فیلم چند صحنه از «فربد» و «آوا» - در فاصله بین دو دیدار- دیده شود و کشمکش «فربد» و «آوا» با خودشان به درک بصری برسد و به تصویر کشیده شود و فقط از طریق بازیابی خاطرات، کشمکش‌های دو شخصیت القا نشود. البته ناگفته نماند که بازیابیِ خاطراتی که در فیلم ترسیم شده است به‌قدری تأثیرگذار هست که توجیهی برای به‌تصویرکشیده‌نشدن این کشمکش‌ها باشد اما به‌هرحال به‌خاطر تبعیت از الگوهای درامِ مدرن هم که شده، کاش صحنه‌هایی از این کشمکش‌ها دیده می‌شد.

«ارغوان» به همان اندازه‌ای که در روایت فوق‌العاده‌اش حرفی برای گفتن دارد، در کارگردانی نیز به یک اثرِ بی‌بدیل سینمای ایران تبدیل شده است. صحنه‌ای که از لحظه رفتن پدر به کنسرتِ «فن کارایان» تا برگشتنش را با یک دور ۳۶۰ درجه‌ای به تصویر می‌کشد - و کارگردانی‌اش تداعی‌کننده گذر زمان است- در ذهن‌ها خواهد ماند. تصاویری که در فیلم «ارغوان» دیده می‌شود، هرکدام حاصل تفکر و سوادِ فیلم‌سازانش است.

«ارغوان» فیلمی است که برای خودش و تک‌تک صحنه‌هایش احترام قائل است؛ فیلمی است که دروغ نمی‌گوید و پشت نقابِ روشنفکرانه پنهان نشده و اصیل است. «ارغوان» برای سینمای ایران یک موفقیت است؛ موفقیتی که به‌طور میانگین هر ۱۰ سال یک‌بار اتفاق می‌اُفتد و این‌بار «ارغوان»، سینمای ایران را یک گام به جلو می‌برد.

رویداد

بهروز غریب‌پور:

مشکل تئاترشهر از کج‌بودن «پیزا» که بیشتر نبود

بهروز غریب‌پور که پیش از این و در سال ۸۶ قرار بود مسئولیت بازسازی مجموعه تئاترشهر را عهده‌دار شود، درباره تخریب این ساختمان، اهالی تئاتر را بی‌تقصیر ندانست. این کارگردان تئاتر و مسئول پروژه‌های ساخت خانه هنرمندان ایران، فرهنگسرای بهمن و خانه‌موزه انتظامی درباره پیش‌بینی سقوط پیشانی آهنین سالن اصلی مجموعه تئاترشهر که روز ۲۵ مهرماه رخ داد، به مهر گفت: من جامعه تئاتر را مسئول این حادثه و تخریب تئاترشهر می‌دانم. برخلاف روندی که در این‌گونه حوادث ممکن است بلافاصله کارفرما متهم شود، معتقدم متهم ردیف اول این اتفاق جامعه تئاتر است. غریب‌پور در توضیح اینکه چرا اهالی تئاتر را مسئول این حادثه می‌داند، متذکر شد: به‌کرات در مصاحبه‌های مختلف و ملاقات‌های حضوری که با اهالی تئاتر داشتم، گفته بودم که تئاترشهر به صورت هم‌زمان نمی‌تواند هم فعال باشد و هم مورد بازسازی قرار گیرد. کسانی که این فشار را وارد می‌کنند که بازسازی باید هم‌زمان با فعال‌بودن ساختمان انجام شود، در عمر خود حتی یک ساختمان را هم نقاشی نکرده‌اند تا بدانند هر کار ساختمانی‌ای نیاز به مقدمات و برنامه‌ریزی دارد.

وی با اشاره به بازسازی سالن تئاتر «بلشویک» روسیه اظهار کرد: این سالن به مدت سه‌سال‌ونیم، روی هنرمندان تئاتر و ارکسترهای سمفونیک بسته شد تا بازسازی آن به‌درستی انجام شود اما وقتی در سال ۸۶ برای طرح بازسازی مجموعه تئاترشهر اعلام کردم که این مجموعه باید شش‌ماه تعطیل شود، اهالی تئاتر گفتند که اگر این‌گونه شود ما باید چه‌کار کنیم. حادثه رخ‌داده در سالن اصلی که آخرین حادثه نیز نخواهد بود، ناشی از فشاری است که خانواده تئاتر برای پایان سریع بازسازی وارد کرده بود. این کارگردان باسابقه تئاتر در ردیف دوم، مدیرانی را مسئول می‌داند که برای این قضیه راه‌حلی پیشنهاد نکردند.