یادداشت

نگاهی به نمایش «ترس‌ولرز»

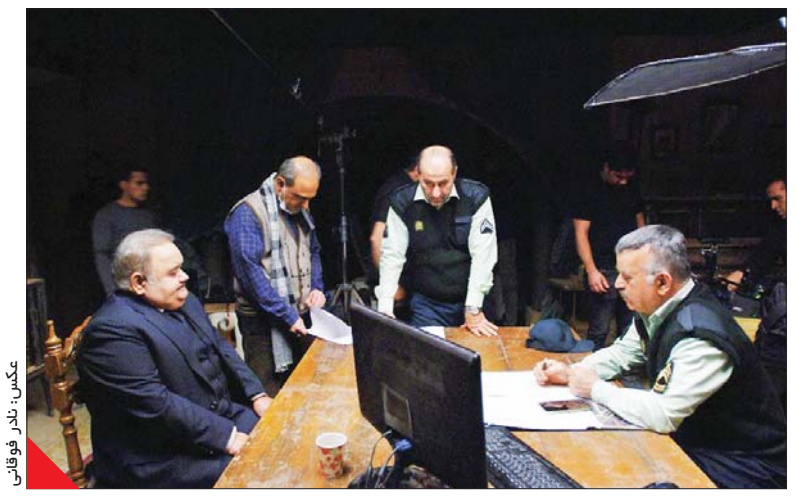
همچو عاجزی مانده بر این پل

● **علیرضا امیرحاجبی:** گفته‌اند که اضطراب پدیده‌ای است روانی و مختص زمانه و جوامع مدرن. بد گفته‌اند. این چسب‌کاری (کولاژها) برای تحلیل زمانه مدرن فرار به سمت جلوست؛ نوعی درماندگی که خود از ترس و اضطراب پیشامدرن سرچشمه می‌گیرد. قصدم این نیست تا با ارجاعات تاریخِ خطی نشان دهم که اضطراب هماره در فضای زیستِ انسان وجود داشته، بلکه با اشارات فوق تنها درصدد گشایش بودم؛ گشایش دری کوتاه که باید سر خم کنی برای عبور از آن؛ عبور برای رسیدن به یک شمایل؛ شمایل انسان با تمام آرزوهایش، با تمام شکست‌ها و رنج‌هایش، با همان مقدار اندک آرامش و احساس زودگذر خوشبختی. رنج انسان هویت انسان را بازگو می‌کند، درون او را نمایان می‌کند و از سمتی آن را می‌پوشاند. تمامی فرهنگ انسانی شاید که معطوف به همین رنج، نمایان‌کردن و پوشانیدن آن باشد. این نمایان‌کردن و پنهان‌کردن در طول تاریخ به اشکال مختلفی ترجمه شده است. در آیین‌ها، اساطیر و نمایش که فرزند آنهاست، خطی واضح از این دو کنش نمایان است. اضطراب نیز درست روی همین خط خود را تنظیم می‌کند و به پس‌وپیش می‌رود. (چقدر از نوشتن بیزارم که خود نتیجه بلاانفصال پنهانیت و آشکارگی مفهوم است). ارتباط بین رنج و اضطراب مقایسه دو عامل است که بر هم تأثیر می‌گذارند. رنج با حافظه مرتبط است. در حافظه حک می‌شود. اضطراب نیز تصاویر ذخیره‌شده در حافظه را برای آینده هدیه می‌آورد. به این طریق رابطه‌ای دیالکتیک بین رنج و اضطراب پدید آمده است؛ ساختاری دوطرفه که هر لحظه به یکدیگر پاسخ می‌دهند. حال می‌توان این ارتباط را به فرهنگ و هنر نیز تعمیم داد. هنر در بطن خود حامل همین پنهان‌کردن و آشکارکردن است. هنر کمی از مفهوم را نشان می‌دهد و دوباره آن را می‌پوشاند. آشکارگی کاملی در میان نیست. به همین دلیل است که تأویل‌ها و تفسیرها سر از تخم درمی‌آورند، زیرا آشکارگی به تمامی ظهور نمی‌یابد. در «ترس‌ولرز»، موضوع قربانی‌کردن فرزند است توسط پدر.

تردیدها و ترس و اضطراب از تنهایی و تصمیم نهایی. نزدیکی ابراهیم به تراژدی و سپس عبور او از آن به فضای پساتراژیک. دو راوی؛ یکی زن و دیگری مرد، هم به ارائه موضوع می‌پردازند و هم خود را تبدیل به موضوع می‌کنند. از دو راه: یکی زبان اجرائی و دیگری زبان گفتاری. فضای ساده و آلایش صحنه نیز در پی آن است تا به این روایت پراکتیک کمک کند. طراحی متعدد حرکات از جمله نقاط مثبت نمایش ترس‌ولرز است. دو اجراگر زیادتر روی خط مستقیم از نقطه‌ای به سمت نقطه دیگر می‌روند و رمزگذاری‌های پنهان سمبلیک به روایت کلامی و مبهم داستان رنگی زنده می‌بخشند. شلوغ‌کاری در طول یک ساعت از اجرا کمتر دیده می‌شود، اما تمایلات ادبی و متنی کارگردان بر اجرا فشار زیادی وارد می‌کند. دو اجراگر در یک صحنه هستند، اما بیش از آنکه دیالوگی در کار باشد، مخاطب با مجموعه‌ای از مونولوگ‌های پرفشار و نوعی تندگویی و به‌تبع آن تندشنوی مواجه است. موضوع در میان بستری تاریخی تقسیم می‌شود. مفهوم اضطراب و تنهایی گریزان است. کمی آشکار می‌شود و سپس در میان کنش‌های نمایشی، اجرائی و کلامی گم می‌شود و این خاصیت ارتباط همیشگی متن و اجراست. تمامی راه بودا نیز این بود که از شر رنج و اضطراب خلاص شویم که نشدیم و به آرامش نرسیدیم و کار هنر همین است که برای لحظاتی با اضطراب از شر اضطراب رها شویم و کل ماجرا را نوعی بازی فرض کنیم. هنر نوعی گمراه‌کردن است. به همین دلیل در تضاد واضحی با فلسفه قرار دارد. فلسفه ادعای روشنی‌بخشی دارد، اما هنر مرتب در حال پنهان‌کردن و آشکارکردن بخشی از مفهوم است. در نمایش ترس‌ولرز بیش از آنکه با رنج روبه‌رو شویم، با روایت اضطراب مواجهیم. مخاطب نیز می‌فهمد و نمی‌فهمد. از سیر و خط کلام سر درنمی‌آورد، اما می‌داند موضوع رنج است و اضطراب و تنهایی علاج‌ناپذیر. ارجاعات متعدد به تاریخ تراژدی مخاطب را مشروط به دانستن آنها می‌کند. ارجاعات خود نوعی پوشیدگی و آشکارگی است. خود کارگردان نمی‌داند و نباید هم بداند که مخاطب تا چه اندازه با این ارجاعات آشناست. او با خود می‌گوید با رمزگذاری تنها آن کس که باید بداند خواهد دانست. در چنین وضعی شفافیت از بین می‌رود. ما با شمایل‌هایی مبهم مواجه می‌شویم. بی‌تعریف که خود اضطراب‌آور است. ابهام در جزئیات که شیطان در آن سکنا دارد، باعث دوری مخاطب عام از کار می‌شود. مخاطب عام تشنه شفافیت مفهوم است. گرسنه ساده‌سازی است. این سرنوشت قطعی هنر پیشرو است و ما محکوم به تحمل این رنج و اضطراب. میان پلی ایستاده‌ایم. نه توان پیش‌رفتن داریم و نه قوت بازگشت. همین نیز برایندی دارد: نوعی رنج و اضطراب. ترس از قبول‌شدن یا مردودی. با این ترس است که بزرگ شده و پای بر این پل معلق گذاشته‌ایم. نکات مثبت نمایش ترس‌ولرز آن‌قدر زیاد است که نیازی به برشمردن نکات ضعیف نیست، اما می‌شد با دقت بیشتر به طراحی صحنه و لباس و نور پرداخت و می‌شد کمی بیشتر در انتخاب موسیقی و جلوه‌های صوتی تأمل کرد. می‌شد کمتر گفت و بیشتر اجرا کرد. راه سختی در پیش‌روی هنرمندان پیشرو است. هیچ پس‌وپیشی در کار نیست و زمان حال برای هنرمند ساکن می‌شود.

گفت‌وگو با احمدرضا معتمدی، کارگردان فیلم «سوءتفاهم»

همه‌چیز باید دوباره در جهان تصویر مکاشفه شود



عکس: نادر فوقانی

فرانک آرتا: احمدرضا معتمدی در هفتمین فیلم بلند سینمایی خود «سوءتفاهم»، بر مبنای تئوری ژان بودریار، فیلسوف و عکاس فرانسوی، واقعیت و مجاز در دنیای امروز را به چالش کشید. بن‌مایه‌های فکری عرفانی و گرایشات فلسفی معتمدی از همان نخستین فیلمش یعنی «هبوط» قابل پیگیری است. هرچند در فیلم‌سازی ژانرهای مختلف را تجربه کرده، اما نگاه او به سینما در نسبت با فیلم‌های شلخته، سترون و فاقد تفکر امروزی قابل تقدیر است. ژان بودریار معتقد است ما وارد جهان فراواقعی شده‌ایم. به عبارت دیگر، واقعیت تولید می‌شود، ولی از قدرت ما خارج است. با این رویکرد و به بهانه اکران فیلم «سوءتفاهم» با معتمدی گفت‌وگو کردیم که می‌خوانید:

به نظر شما «سینما» چیست؟

سینما ابزاری است که مردم برای گذراندن اوقات فراغت به سراغ آن می‌روند؛ پس سینما باید جذابیت لازم را برای تماشاگر در سطح عموم داشته باشد. حالا اگر سواد جامعه‌ای بالاست، خوش‌به‌حال فیلم‌ساز؛ اما اگر سطح سواد عمومی پایین باشد، قطعا فیلم‌ساز باید سطح کار را پایین‌تر فرض کند. پس عنصر جذابیت در اثر هنری به منظور پرکردن ساعت فراغت مهم است و باید موجبات تفریح افراد را فراهم کند. نکته دوم این است که علت غایی یا پیام نباید از کار بیرون بزند. دوهزار و ۴۰۰ سال پیش هم «ارسطو» این را بیان کرده بود. علت غایی، یعنی همان پیام، باید در علت صوری و علت مادی مستتر باشد؛ یعنی پیام در شخصیت‌ها و موقعیت‌های نمایشی مستحیل شود؛ یعنی تفکرات، پیام و اندیشه کارگردان در اثر هنری نباید نصب شود. کار هنرمند این نیست که مانیفست بدهد یا حرفی را مستقیم بزند. کارگردان باید اندیشه و تفکر را به نحوی، لابه‌لای اثرش؛ یعنی در لایه‌های زیرین و در ترکیب با عناصر دراماتیک، پنهان کند. به عبارتی «محتوا» و «اندیشه» اثر هنری باید کاملا به «فرم» بدل شود. به عبارت دقیق‌تر «محتوا» باید در «فرم» مستحیل شود. کارگردان باید اجازه دهد که تماشاگر هرچه می‌تواند بیشتر فکر کند. تماشاگر هم باید خودش مکاشفه کند و دریابد. به‌طورکلی نباید لذت کشف را از مخاطب گرفت.

به نظر شما وجه اشتراک سینما و فلسفه در کجا می‌تواند متجلی شود؟ چون به نظر می‌رسد سعی کردید نگاه فلسفی خود را که حاصل سال‌ها آموزش و تحقیق شماست وارد سینما کنید.

شما باید در جواب این سؤال، کارهای قبلی من را ببینید؛ مثلا «آلزایمر» در چندین جشنواره بین‌المللی برای فیلم‌نامه، بازیگری و کارگردانی جوایز تخصصی گرفت. این فیلم محتوای فلسفی خودش را دارد. امثال آقای دکتر داوری، سخنرانی‌هایی درباره ابعاد فلسفی فیلم کردند؛ این یعنی وجه اشتراک‌هایی وجود دارد؛ به‌طورمثال وقتی آثار «کوبریک» و «هانکه» را می‌بینید، اصلا جای سؤال برایتان نمی‌ماند. اینها تجربه تاریخی وجود اشتراکات را تأیید می‌کنند. گاهی شما تجربه تاریخی ندارید و بحث در حد تئوری می‌ماند، اما وقتی شما فیلم «۲۰۰۱ یک اودیسه فضایی» را ببینید، این مسئله تأیید می‌شود. آیا «استاکر» تارکوفسکی فلسفی نیست؟ «خاطرات کشیش روستا»ی برسون، «درخت زندگی» ترنس مالیک و «ماجرا»ی آنتونیونی، آثار برجسته فلسفی درجه‌یک دنیا محسوب می‌شوند. درواقع هم در سینما موفقند، هم سبک ساخته‌اند و هم یک محتوای غنی فلسفی را برآورده‌اند. این فیلم‌ها در جزئیات سبکی، تصویری و روایی، کلاس درسند و درعین‌حال محتوای غنی فلسفی دارند، اما در ایران سطح سینمای ما پایین است. وظیفه رسانه‌هاست که اطلاع‌رسانی کنند و سطح سواد مردم را با معرفی چنین فیلم‌هایی بالا ببرند. کل سینما «فورد» و «هیچکاک» نیست. فورد و هیچکاک، مهمند. در برخی آثارشان حضور اندیشه و تفکر هم احساس می‌شود. مثل «پنجره عقبی» هیچکاک که بحث مهم معرفت‌شناختی معاصر است، اما به همین اندازه «تارکوفسکی» و «کوبریک» هم اهمیت دارند.

این کارگردان‌ها موج جدیدی در سینما راه انداختند و زبان سینما را توسعه دادند. مرحوم کیارستمی در فیلم‌هایی مثل «خانه دوست کجاست» و «زیر درختان زیتون» کلی وجوه فلسفی و نگاه پست‌مدرن را با هم آمیخته است. دقیق‌تر که نگاه کنید، حتی نوعی نگاه دینی هم در آن یافت می‌شود. این فیلم‌ها را بزرگان سینمای جهان دیده، تأیید و تقدیر کرده‌اند. کیارستمی امروز جزء مفاخر سینمای ایران و جهان است. سینمای فلسفی از دهه ۳۰-۲۰ میلادی در کشورهای سوئد، آلمان، دانمارک، فرانسه و ایتالیا هرکدام به‌نحوی پا گرفته است. امروز هم سینمای پست‌مدرن فلسفی، در آثار «دیوید لینچ» دیده می‌شود. اما در ایران به این نوع در سینما توجهی نمی‌شود! دعوایی که در این مملکت راه انداخته‌اند، جنجال ژورنالیستی است، چون دوست ندارند تفکر به سینمای ایران ورود پیدا کند. حتی مسخره می‌کنند، هو می‌کنند، جوک می‌سازند، اشکالی ندارد، وظیفه‌شان را انجام می‌دهند.

شما همواره در فیلم‌هایتان با بازیگران شناخته‌شده همکاری می‌کنید. چرا؟

من از نخستین کارم گرفته که از آقای داریوش ارجمند و خانم گلچهره سجادیه تا کارهای بعدی‌ام؛ مثل «زشت و زیبا» که از آقای پورصمیمی و مهدی فتحی بازی گرفتم، هنرمندان دیگری مثل پرویز پرستویی، نیکی کریمی، مهتاب کرامتی و مهدی هاشمی هم با من همکاری کرده‌اند. در محضر استاد عزت‌الله انتظامی و استاد علی نصیریان فیلم ساختیم. سه ماه برای فیلمی که کلید زده نشده با مرحوم خسرو شکیبایی تمرین کردم. در «قاعده بازی» ۲۵ بازیگر درجه‌یک داشتم. در «سوءتفاهم» هم به سبک‌وسیاق فیلم‌های دیگرم عمل کردم... .

برای همراه‌کردن بازیگر با ایده ذهنی‌تان از چه شیوه‌هایی بهره می‌برید؟

نکته اول به فیلم‌نامه برمی‌گردد که باید کاملا دقیق و حساب‌شده باشد. فیلم‌نامه‌ای که با یک‌بار نوشتن، سر فیلم برود، فیلم‌نامه نیست! فیلم‌نامه باید صیقل بخورد. موقعیت‌ها و شخصیت‌ها در آن مشخص شود. به‌طوری‌که وقتی یک نفر شرح یک شخصیت در فیلم‌نامه را می‌خواند، جذب آن شود و احساس کند که می‌تواند توانایی‌هایش را در قالب این شخصیت بروز بدهد. فراز و فرودهایی که یک شخصیت دارد مهم است. همچنین زیبایی‌شناسی‌ای که در افق نگاه بازیگر شکل می‌گیرد اهمیت دارد. همه اینها باید در مرحله نگارش فیلم‌نامه اتفاق بیفتد. نکته دوم در مرحله کارگردانی است. کارگردان باید بسیار دقیق بداند آن تفکری را که در فیلم‌نامه روی کاغذ آمده است چگونه به تصویر تبدیل کند. مهم‌ترین عنصر برای بازیگر، میزانسن است. میزانسن باید با احوال بازیگر بخواند تا بتواند حسش را از طریق آن میزانسن به وسیله میمیک چهره، اجزای بدن و حرکتی که باید انجام دهد، پیاده کند. اگر بازیگر احساس کند که کارگردان مسلط‌تر از خودش است و در حوزه سینما داناتر است، می‌تواند آنچه را از او خواسته‌اند، انجام دهد. اینها تجربه‌هایی است که من در کارکردن کنار افراد بزرگی مثل انتظامی، ارجمند، پورصمیمی، قربیان، هاشمی و... داشته‌ام. سایر عوامل فیلم همین‌طور هستند. یک مدیر فیلم‌برداری اگر احساس کند که کارگردان چیزی نمی‌داند در این پلان از چه لنزی استفاده کند. یا چه دیافراگمی را ببندد، یا جایی دقیق دوربین کجاست... معلوم نیست آن فیلم از کجا سر در می‌آورد. اما چنان که عرض کردم اصل مطلب فیلم‌نامه است.

منظورتان این است که اگر بازیگری درست بازی نمی‌کند مقصر اصلی کارگردان است؟

به عبارت دقیق‌تر نتیجه ضعف‌های فیلم‌نامه و متن است که کارگردان را دچار مشکل کرده است! بازیگر مثل نوازنده‌ای است که باید سازی را که در دست دارد، بنوازد و مطمئن باشد که رهبر ارکستر به همه افراد و اجزا مسلط است و پیش از آن حتما این قطعه درست نوشته شده است. کارگردان به‌عنوان رهبر ارکستر باید به همه اجزا مسلط باشد. تسلط کارگردان باعث می‌شود همه عوامل در بیشترین و بالاترین ظرفیت‌شان ظهور پیدا کنند.

«سوءتفاهم» رویکردی فلسفی دارد، چرا؟

همه‌جا گفته‌ام «سوءتفاهم» فیلمی کمدی، جنایی و عاشقانه است. چون معلم هستم و فلسفه تدریس می‌کنم، طبیعی است که تفکرات فلسفی داشته باشم؛ منتها فلسفه در لایه‌هایی از فیلم پنهان است که اگر کسی فیلم را فهمیده باشد، آن نشانه‌های فلسفی را هم می‌فهمد و اگر هم نفهمید، این نفهمیدن به آنچه در سطح ظاهر فیلم است، لطمه‌ای نمی‌زند. در نهایت تماشاگر یک کمدی می‌بیند و خنده‌اش را می‌کند یا درگیر روابط عاشقانه فیلم می‌شود یا در فضای مخوف و بسته خانه، جنایتی را که در حال وقوع است، پیگیری می‌کند. اما هر کس هم بیشتر بداند، قطعا با مفاهیم بیشتری ارتباط برقرار می‌کند.

چرا این جمله را که «یک محتوا و مفهوم باید در ساختار رسوب کند»، در ابتدای فیلم نقل کردید؟ همین نقل از بودریار توقع تماشاگر را بالا می‌برد!

عبارتی را که من به عنوان عصاره اندیشه «ژان بودریار» از کتاب «Simulation» در ذهنم نقش بست و تکان‌دهنده است، این بود که «در جهان معاصر، تصویر دیگر یک «بازنمایی» (Representation) از واقعیت نیست، بلکه خود به اَبَرواقعیتی (Hyper Reality) بدل شده که واقعیت را در «وانمودگی»اش (Simulation) تولید می‌کند. همین تصویری که «بودریار» از دنیای معاصر ارائه می‌کند، خوفناک است؛ یعنی «تصویر» دیگر مثل آینه، واقعیت یا چیزی را که در برابرش تقرر دارد، بازتاب نمی‌دهد، بلکه خود به ماشین تولید تصویر بدل شده است. خودش تصاویری را می‌تاباند که از واقعیت عینی حادترند. بودریار چهار مرحله برای تحقق این مرتبه متذکر شده است که در مرحله چهارم «تصویر، واقعیت را تولید می‌کند؛ یا نشانه، جای واقعیت را اشغال می‌کند». در این مرحله نشانه‌ها و تصاویر از واقعیت، واقعی‌تر می‌شود و این مرحله کارکرد شگرف «تصویر» در دنیای معاصر است. آدم یاد آن قصه یا مثل قدیمی می‌افتد که یک نفر «مار» می‌کشد و دیگری «مار» می‌نویسد و همه آن را باور دارند که مار را کشیده است. این داستان، ما را به عمق هولناک «سوبژکتیویته» پرتاب می‌کند؛ چیزی که نیچه از آن تعبیر به «نیهیلیسم» یا «نسبیت‌انگاری» می‌کند.

«Simulation» بودریار چه نسبتی با «سوبژکتیویسم» یا «نیهیلیسم» نیچه دارد؟

تا پیش از فراگیرشدن «سوبژکتیویسم» در دوران جدید، «انسان» جزئی در این «عالم» بود. انسان در زیست‌گاه خود، یعنی عالم تقرر داشت. وقتی انسان به «سوژه» بدل شود، عالم نیز از عالم‌بودنش قالب تهی می‌کند و به ابژه‌ای برای سوژه بدل می‌شود، این آغاز «نسبیت‌انگاری» ماحصل تفکر «سوبژکتیویستی» است. این عالم، دیگر عالم نیست، بلکه ابژه‌ای تحت اختیار سوژه است. «کانت»، تفکر سوبژکتیویته و دکارتی را یک قدم پیش‌تر برد. او گفت اصلا «سوژه»، «ابژه» را درک نمی‌کند. سوژه، ابژه را چنان‌که خود می‌خواهد، می‌فهمد. ذهن ما برای خودش تصورات «مقولات فاهمه» دارد، زمان و مکان خودش را دارد، علیت خودش را دارد، ابژه را می‌گیرد و در این قالب‌ها بسته‌بندی می‌کند و تحت عنوان ادراک، تحویل سوژه می‌دهد. این انقلاب کپرنیکی «کانت» بود که سوژه دیگر تابع ابژه نبود، بلکه ابژه تابع ساختارهای ذهنی سوژه شد. در این مرحله آخر که بودریار تصویر می‌کند، این آینه، ذهنیت خودش را منعکس می‌کند، این جهان، آنچه خود می‌خواهد بر می‌تاباند نه آنچه واقعا هست! نمی‌خواهم بگویم این دو حرف، نعل‌به‌نعل یکی است. بلکه اشاره به شباهت‌های این دو دارم. اینجا مثل اینکه آخر سوبژکتیویته است. جهان «تصویر» به مثابه سوژه مطلق عمل می‌کند و دیگر معطوف به ابژه نیست. سوژه، ابژه‌های خودش را تولید می‌کند. این آخرِ «نسبیت‌انگار»ی عالم و واقعیت‌های عینی هستی است. واقعیت که پوچ شود: (نیهیلیسم)، یک چیزی مثل تصویر باید جایگزین واقعیت بشود و تولید واقعیت کند. (Simulation)

خب، طبق فیلم‌نامه گروگان‌گیری، ماجرای عاشقانه... چه نسبتی با محتوا دارد؟

چند نفر بی‌کار که سال‌ها پیش فارغ‌التحصیل سینما شده‌اند، تصمیم می‌گیرند از طریق «آدم‌ربایی» پولی به جیب بزنند. آنها برای اینکه پروژه خود را در امنیت کامل به فرجام برسانند، تصمیم می‌گیرند گروگان‌گیری را تحت پوشش «فیلمی» درباره «گروگان‌گیری» انجام دهند. دختر یک آدم پول‌دار که عشق بازیگری دارد، برای بازی در فیلم دعوت می‌شود. پدر او را تلکه می‌کنند. همه‌چیز طبق نقشه، درست پیش می‌رود تا جایی که مرز میان گروگان‌گیری و فیلمی درباره گروگان‌گیری مخدوش می‌شود... .

> **به عبارت دقیق‌تر نتیجه ضعف‌های فیلم‌نامه و متن است که کارگردان را دچار مشکل کرده است! بازیگر مثل نوازنده‌ای است که باید سازی را که در دست دارد، بنوازد و مطمئن باشد که رهبر ارکستر به همه افراد و اجزا مسلط است و پیش از آن حتما این قطعه درست نوشته شده است. کارگردان به‌عنوان رهبر ارکستر باید به همه اجزا مسلط باشد**

شما در مخدوش‌شدن مرز «واقعیت» و «مجاز» بیشتر به جنبه رسانه‌ای آن توجه کردید چرا؟

بنده برای ساختار روایی فیلم «سوءتفاهم» از تفکر هایدگر در کتاب «تشابه و تفاوت» (Identity & Differnce) و به فارسی «این هم آنی» و «این نه آنی» الهام گرفتم؛ البته آنچه امروزه همه با عنوان «ژاک دریدا» بیشتر می‌شناسند که تحقیقا منبع الهام دریدا و همه پست‌مدرن‌های فیلسوف و ادیب و زبان‌شناس بوده است. داستان فیلم، مخدوش‌شدن مرز «واقعیت - مجاز» و «بازی - جدی» است. شخصیت‌های داستان فیلم بر اساس این دوگانه مفهومی شکل گرفته‌اند. رئیس گروه گروگان‌گیری (مریلا زارعی) در فیلم‌نامه‌ای که خودش نوشته است، نقش «کارگردان فیلم» را بازی می‌کند. اساسا شخصیت رئیس یک وجه دوقطبی دارد. به‌اصطلاح امروزی، شخصیت دوقطبی است. هدفش در بیرون یا واقعیت درآوردن پول است. اما عاشق نقش خودش است. اتفاقا برای خودش نقش عاشق را نوشته است. عاشق هم‌کلاسی‌اش هست که با دختری پول‌دار آشنا شده و او را به بهانه بازیگرشدن به آن خانه متروک کشانده و به او نقش گروگان داده است. خب، من برای دوقطبی بدون شخصیت به جنبه فلسفی و رسانه‌ای‌اش کار داشتم. یعنی انسان امروز میان خود و وجه رسانه‌ای‌اش درمانده است. این را ممکن است حتی تفسیر اخلاقی هم بکنید. این نوعی نفاق اخلاقی است. اما مسئله امروز ما، خیلی با این ترم‌های اخلاقی و روان‌شناسی متفاوت است. آدم امروز میان واقعیت و تصویر گم شده است. این دیگر به آدم سیاه یا سفید یا مؤمن و منافق و شرقی و غربی ربط ندارد. یک امر همگانی است. در جهان امروز تشخیص اینکه واقعیت چیست و مجاز کدام است، دشوار شده! این خانم رئیس، پول ندارد، آن‌قدر تیرش به سنگ خورده که به فکر گروگان‌گیری افتاده است. اما وقتی سناریوی گروگان‌گیری را می‌نویسد، عشق بازی‌کردن در نقش کارگردان، روانی‌اش کرده است. در بیرون عاشق پسر گروگان‌گیر (کامبیز دیرباز) است. در فیلم هم برای خودش بر همین نقش عاشق تأکید کرده است. حتی در پایان داستان وقتی با پدر دختر روبه‌رو می‌شود که باید پول‌ها را پس بدهد. پدر (اکبر عبدی) به او می‌گوید که اگر با من همراه می‌شدی، الان همه این پول‌ها مال تو بود. رئیس پاسخ می‌دهد من نقشی را بازی می‌کنم که خودم برای خودم نوشته باشم و پدر دختر می‌گوید: «آخر بد می‌نویسی! اصلا نقش عاشق، نقش بدی است». منظورش این است که برای خودت حداقل نقش تراژیک ننویس، هَپی‌اِند بنویس!

درباره سایر شخصیت‌های فیلم چطور؟ چرا وجه دوقطبی در مورد همه آنها صادق نیست؟

لازم نیست در یک متن همه آدم‌ها یک بعُد داشته باشند و شخصیت‌پردازی‌ها مثل هم باشد. خلافش درست‌تر است. اما این اپیدمی واقعیت - مجاز همه آدم‌ها را به نحوی مبتلا کرده است. همه در شرایط متنی - فرامتنی و روایت - فاروایت گرفتار شده‌اند. دستیار کارگردان هم جایی درباره خودش دچار اشتباه می‌شود، هم در مورد دستیارانش! وقتی می‌بیند بچه‌ها از مسیر فیلم‌نامه خارج شده‌اند، کات می‌دهد. اما از کارگردان سیلی می‌خورد که در کارش دخالت کرده است. گیج شده که اصل قضیه گروگان‌گیری است یا پیش‌بردن سکانس‌های فیلم. همین دستیار کارگردان در جلسه بازجویی، وقتی بازجو از او می‌پرسد فیلم‌نامه را چه کسی نوشته است، او رئیس -کارگردان را متخصص نوشتن متن‌های پیچیده و مبهم معرفی می‌کند. بازجو از نقش خود او در متن می‌پرسد که کجای متن قرار دارد؟ درون متن یا بیرون متن است. ولی او سردرگم شده است.

اما جوانی که شخصیت اصلی (کامبیز دیرباز) گروگان‌گیری است، به سراغ پدر می‌رود و از او پول می‌گیرد، او ظاهرا همه‌چیز را جدی تلقی می‌کند و وجه جدی ماجرا نیز برای او اتفاق می‌افتد. چرا؟

درباره او نیز این دوگانگی به نحو پیچیده‌تری حادث می‌شود. او طبق فیلم‌نامه در طول ماجرای گروگان‌گیری درصدد است تا به دختر (هانیه توسلی) حالی کند که قصه بازیگرشدن او یک ماجرای تقلبی است. اصل قصه، گروگان‌گیری و قرار است او سربه‌نیست شود. به عبارتی، او در دل متنی که تلاش می‌کند تا به بازیگر مقابلش، تفاوت امر واقعی ـ تقلبی را بفهماند، در یک فاروایت درگیر امری واقعی شده که از آن بی‌خبر است.

آیا این دوگانگی «واقعیت - مجاز» که در شخصیت‌پردازی آدم‌های روایت بیان کردید، در موقعیت و فضا نیز وجود دارد؟ شخصیت‌ها وجه مشترک سینما و تئاترند. اما تفاوت اصلی سینما و تئاتر در فضاسازی و وضعیت‌های روایی سینمایی است؟

بله. اساسا فضای آن خانه متروکه که در آن گروگان‌گیری انجام می‌شود و در عین حال لوکیشن فیلم‌برداری فیلمی درباره گروگان‌گیری است، در یک تعلیق و ایهام فضایی تقرر یافته است. متن فیلم‌نامه «سوءتفاهم» در دست بچه‌ها دیده می‌شود که موظف‌اند نمابه‌نما آن را پیش ببرند. متنی که مکرر در داخل خود توسط آدم‌های قصه به یکدیگر تذکر داده می‌شود، فضایی از تعلیق در شرایط متنی ـ فرامتنی و روایت ـ فاروایت را دامن می‌زند. اشیا و لوازم صحنه که به قول «بازن» سینما یعنی فضا و اشیا به‌عبارتی آدم‌ها را نیز جزء فضا یعنی اشیای صحنه تلقی می‌کند، در این تعلیق و ابهام فرو رفته‌اند. جوانی که «سم» وجود او را فراگرفته و تا لحظاتی دیگر از پای درمی‌آید، سم را در وجود خود احساس نمی‌کند، اما بوی سم را از قوطی سم تقلبی استشمام می‌کند، وقتی پلیس پا به درون خانه متروکه می‌گذارد و محل را به عنوانِ مکان وقوع جنایت وارسی می‌کند. مکان اختفای گروه گروگان‌گیر، به اجزای دکور و لوکیشن فیلم‌برداری بدل می‌شود. دستیار کارگردان به سرکار پلیس، اتاق گریم و آینه‌ها و عکس‌های گریم را نشان می‌دهد، اتاق لباس و پرو بازیگران را نمایش می‌دهد، حتی ستونی را جابه‌جا می‌کند که استوار (مهدی فخیم‌زاده) یک لحظه می‌ترسد سر او فرود بیاید، ولی دستیار به او خاطرنشان می‌کند که قلابی و دکور است. پلیس هر چند عناصر مشکوک می‌بیند، رئیس (یا کارگردان) تأکید می‌کند که اینها لوازم فیلم‌برداری است و اشیای صحنه است. حتی وقوع حوادث مشکوک که ظنّ پلیس را برانگیخته است به صفحات مختلف فیلم‌نامه ارجاع داده می‌شود و بالاخره در آخرین مواجهه بازجو با رئیس که او را متهم ردیف اول می‌داند، رئیس پاسخ قاطعی می‌دهد؛ یک سویش مانیتور است و یک سویش، فیلم‌نامه و به بازجو می‌گوید که هر چه در تصویر ضبط کرده است با فیلم‌نامه تطبیق دهد. اگر یک نقطه در سناریو با تصویر انطباق نداشته باشد، مسئولیت همه چیز را بر عهده می‌گیرد. نکته مهم در تعلیق و ایهامی که فضای روایت را پر کرده است؛ تطبیق صددرصد واقعیت یعنی جنایتی که اتفاق افتاده است با متن سناریو است. آدم‌هایی که برای جنازه قلابی اشک می‌ریزند یا احساسات به خرج می‌دهند، فقط این توهم را دامن می‌زند که فالش بازی می‌کنند یا احساسات فرامتنی بروز می‌دهند. فیلم یا خود فیلم‌ساز هم هرگز بنا نیست در این باره قضاوتی بکند، یعنی در فیلم‌نامه اصلی که فیلم از روی آن ساخته شده و نه فیلم‌نامه‌ای که در متن فیلم به آن اشاره می‌شود، این داوری مفقود است.

زیر آسمان فیروزه‌ای

اعلام جزئیات مراسم تشییع پیکر خشایار الوند

● **گروه هنر:** پیکر زنده‌یاد خشایار الوند، نویسنده سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی، ساعت ۱۰ صبح شنبه، ۱۱ اسفند، از مقابل خانه سینما، واقع در خیابان وصال به سمت قطعه هنرمندان بهشت زهرا(س) تشییع خواهد شد.مراسم یادبود خشایار الوند هم روز دوشنبه، ۱۳ اسفند، از ساعت ۱۷ تا ۱۸:۳۰ در مسجدجامع شهرک غرب برگزار می‌شود.

مرور سینمای آلمان و چین در جشنواره جهانی فیلم فجر

● **گروه هنر:** جشنواره جهانی فیلم فجر در دوره سی‌وهفتم در بخش «سینمای سایر کشورها» به سینمای دو کشور آلمان و چین می‌پردازد.

جشنواره جهانی فیلم فجر در دوره سی‌وهفتم که بهار سال ۹۸ برگزار می‌شود، به نمایش آثار سینمایی در ۹ بخش اصلی و فرعی خواهد پرداخت که در بخش «سینمای سایر کشورها» تمرکز بر آثار سینمایی کشور آلمان از قاره اروپا و چین از قاره آسیا خواهد بود. اسامی و مشخصات فیلم‌های این بخش متعاقبا اعلام خواهد شد. در دوره سی‌وششم جشنواره، مروری بر سینمای ایتالیا و گرجستان برگزار شد که مخاطبان نیز از آثار این بخش استقبال کردند. سینمای سعادت (مسابقه بین‌الملل)، جلوه‌گاه شرق (پانوراما سینمای کشورهای آسیایی و اسلامی)، جام جهان‌نما (جشنواره جشنواره‌ها)، فیلم‌های کلاسیک مرمت‌شده، مستند زیرذره‌بین، نمایش‌های ویژه (مروری بر آثار و بزرگداشت‌ها)، ژانرهای مردم‌پسند، شاخه‌های زیتون و مروری بر آثار سینمای سایر کشورها، بخش‌های مختلف سی‌وهفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر را تشکیل می‌دهند.در بخش «سینمای سعادت» حداکثر ۱۵ فیلم بلند سینمایی برای کسب جوایز اصلی جشنواره به رقابت می‌پردازند و از این میان حداکثر سه فیلم بلند ایرانی مجوز حضور خواهند داشت. طبق مقررات سی‌وهفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر، تاریخ ساخت فیلم‌ها برای بخش‌های سینمای سعادت (مسابقه بین‌الملل)، جلوه‌گاه شرق (پانوراما سینمای کشورهای آسیایی و اسلامی) و جام جهان‌نما (جشنواره جشنواره‌ها) باید سال‌های ۲۰۱۸ و ۲۰۱۹ باشد. آدرس سایت رسمی جشنواره Fajriff.com و پست الکترونیکی جشنواره info@Fajriff.com است. سی‌وهفتمین دوره جشنواره جهانی فیلم فجر از ۱۸ تا ۲۶ آوریل ۲۰۱۹ (۲۹ فروردین تا ۶ اردیبهشت ۱۳۹۸) به دبیری رضا میرکریمی در تهران برگزار می‌شود.

آخرین روزهای ۹۷ در برخی از تئاترهای پایتخت:

ملاقات با پارسا پیروزفر

● **گروه هنر:** برنامه جدید تالارهای نمایشی مجموعه تئاتر شهر در حالی اعلام شد که در فهرست این آثار، دو اثر نمایشی اجراشده از تئاتر شهرستان‌ها در تالارهای قشقایی و چارسو روی صحنه می‌روند. سه نمایش جدید با پایان‌گرفتن سی‌وهفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر در تالارهای اصلی، چارسو و قشقایی مجموعه تئاتر شهر میزبان علاقه‌مندان تئاتر هستند. این در حالی است که از این سه اثر نمایشی، دو نمایش با هدف رویکرد حمایتی مدیریت مجموعه تئاتر شهر از آثار تئاتر شهرستان‌ها اجرای عمومی خود را در پایتخت آغاز می‌کنند. پارسا پیروزفر در تازه‌ترین تجربه کارگردانی خود نمایش‌نامه «ملاقات بانوی سالخورده»، اثر فریدریش دورنمات را که ترجمه آن با نام «ملاقات» توسط خود پیروزفر انجام شده، در مجموعه تئاتر شهر به صحنه می‌برد.

این نمایش پربازیگر، پس از نمایش‌های «هنر»، «گلن گری گلن راس»، «سنگ‌ها در جیب‌هایش»، «بر پهنه دریا»، «ماتریوشکا» و «یک روز تابستانی» هفتمین اثر پیروزفر در مقام کارگردان است. پیروزفر در حالی نمایش «ملاقات» را روی صحنه خواهد برد که در تابستان سال جاری نیز نمایش «یک روز تابستانی»، اثر اسلاومیر مروژک را با بازی رضا بهبودی، سوگل قلاتیان و خود او در سالن استاد ناظرزاده‌کرمانی