عکس: سحاب زریباف

گفت‌وگو با اکتای براهنی، کارگردان فیلم «پل خواب»

برای ورود به سینما گرفتاری داشتم

فرانک آرتا: اکتای براهنی، فرزند رضا براهنی، باوجود اینکه ۱۶ سال در سینما حضور داشت، نخستین فیلم خود را با نام «پل خواب» امسال کارگردانی کرد. داستان فیلم براساس رمان معروف «جنایت و مکافات» داستایفسکی شکل گرفته. «پل خواب» در بخش «نگاه نو» سی‌وچهارمین جشنواره فیلم با فیلم‌های دیگر در رقابت است. به بهانه اکران فیلم در این روزها، با این کارگردان به گفت‌وگو نشستیم:

فیلم «پل خواب» اولین فیلم بلند سینمایی شماست. چرا این‌قدر دیر فیلم بلند ساختید؟

من متولد ۱۳۵۳ هستم و مدت طولانی معطل پروانه ساخت و مجوز کارگردانی شدم. تاحدی‌که دیگران به شکل یک آدم دیوانه به من نگاه می‌کردند که درنهایت هم فیلم نخواهد ساخت، چون می‌دیدند باوجود اینکه من ۱۲ سال پیش درس کارگردانی را در کانادا خواندم و بلافاصله برگشتم کار سینما نمی‌کنم. اما زندگی من و این روند به این شکل بوده که من تا ۲۳سالگی مهندسی صنایع در تهران می‌خواندم؛ اما فقط به‌دلیل اینکه در دانشگاه قبول شده بودم این رشته را خواندم. قبل از اینها و در نوجوانی به‌دلیل شغل هنری پدرم، خانواده ما رفت‌وآمد خانوادگی با انواع سینماگران مثل آقایان حاتمی، مهرجویی و کیارستمی داشت و من به‌شدت تحت‌تأثیر سینمایی‌ها قرار گرفته بودم، حتی سر صحنه‌های مختلف می‌رفتیم. وقتی دوم دبیرستان بودم، مادرم در فیلم زمان ازدست‌رفته به کارگردانی خانم درخشنده بازی کرد و من درگیر فجر و سرصحنه و این حرف‌وحدیث‌ها شدم، ولی به‌مرور این اتفاق‌ها قطع شد. فکر می‌کنم بیشتر به این دلیل این فضا در ذهن من عوض شد که موج قبول‌شدن در رشته پزشکی در دوران جوانی ما خیلی زیاد شد و همه مردم، دانشجویان پزشکی را تحویل می‌گرفتند و من در سال‌های آخر دبیرستان فکر کردم حتما باید پزشک شوم تا آدم مهمی باشم. در این مسیر در رشته مهندسی صنایع قبول شدم ولی در پزشکی رتبه لازم را به‌دست نیاوردم. خلاصه در آن وضعیت بودم که باید مهندسی را می‌گرفتم و درنهایت هم نگرفتم! در سال ۱۳۷۷ انصراف دادم و خدمت سربازی را خریدم و نزد خانواده‌ام که سه سال بود به کانادا مهاجرت کرده بودند، رفتم. آنجا شروع به خواندن سینما کردم. بعد از یک دوران کوتاه بیکاری و دوربودن از تهران و مطالعه ذهنیات و علایق خودم، به این نتیجه رسیدم که به علاقه جدی‌ام که از ابتدا همان سینما بود، برگردم. از آن موقع تا امروز، ۱۶ سال گذشته است و در این مدت سه، چهار سال اول صرف گرفتن مدرک لیسانس سینما از دانشگاه یورک شد و بقیه تا امروز فشار و گرفتاری مادی و معنوی برای رسیدن به سینما بوده است. من هدفم از ابتدا این بود که در ایران فیلم بسازم و وقتی به ایران برگشتم، با حداقل پولی که داشتم گروه‌هایی فراهم کردم که دیگران فیلم کوتاه بسازند و من تماشا کنم.

چرا؟

تهیه‌کننده کار کوتاه خیلی از دوستان اطرافم مانند شاهرخ بحرالعلومی، علی ثانی‌فر، علی تیموری و... شدم. البته با رفاقت و خواهش و تمنا و کار مجانی، فیلم کوتاه ساختیم. برای‌اینکه می‌خواستم فضای سرصحنه را به‌صورت حرفه‌ای ببینم. ببینم روال صنعتی-تولیدی اداره صحنه سینمای ایران چطور است؛ چون فکر می‌کردم با چیزی که در خارج از ایران خوانده‌ام، قطعا تفاوت اساسی دارد. این دوران طی شد و یکی، دو سال بعد فهمیدم توان ساخت فیلم بلندم را اکنون دارم. فیلم‌نامه بلند نوشتم و دنبال سرمایه و تهیه‌کننده رفتم و زود موفق به جذب سرمایه و مجاب‌کردن تهیه‌کننده شدم، اما به بن‌بست خوردم و نزدیک یک دهه معطل شدم. من در زمان دانشجویی در کانادا، کارهای کوتاه کرده بودم ولی قابل‌ارائه به وزارت ارشاد نبود؛ چون در محیط آزادتری ساخته شده و درعین‌حال کارهای دانشجویی بود. فیلم‌های کوتاه و چند مستند ساختم. سال ۱۳۸۵ تصمیم گرفتم فیلم بلندم را بسازم. همان سال با آقای کوثری سر فیلم‌نامه‌ای صحبت کردم و سرمایه‌گذاری هم برای کارم پیدا کرده بودم. فیلم‌نامه آن‌قدر در ارشاد معطل شد که فراموشش کردیم و سرمایه‌گذار هم به‌مرور با کسی دیگر کار کرد و امکان فیلم‌سازی‌ام تا چند سال ازبین رفت. سال ۸۹ آقای ساداتیان، یک طرح چهارصفحه‌ای از من خواند و گفت بیا فیلم‌نامه را بنویس و اگر خوب شد، خودت بساز. من هم جواب دادم اگر ببینم بد شده، خودم هم این کار را نمی‌سازم. فیلم‌نامه را ظرف یک ماه نوشتم و خوششان آمد. با همه عوامل صحبت کردیم. سینماگران بنام بسیاری فیلم‌نامه را تأیید کردند و عوامل آماده بودند. نام فیلم‌نامه لواسون بود. کار نوشتن من با ساخت فیلم «برف روی کاج‌ها»ی پیمان معادی در یک زمان اتفاق افتاد. برای پروانه ساخت لواسون اقدام کردیم. خیلی دقیق تحقیق کردیم که وارد کار شویم؛ ولی یک‌سال‌ونیم دنبال پروانه ساخت بودیم که درنهایت نتوانستیم دریافت کنیم و متوجه نشدیم که علت چه بود؟

موضوع فیلم‌نامه چه بود؟

موضوع خیانت. دوره‌ای هم بود که یکباره فیلم‌نامه‌هایی با تم خیانت زیاد شد و دافعه زیادی ایجاد کرد. فیلم‌نامه اقتباسی بود از یکی از قصه‌های آرتور شینسلر. من سال‌ها قبل از پدرم قصه را شنیده بودم و رفتم انگلیسی آن را خواندم. یک قصه عاشقانه و رابطه‌ای و خیانتی. طرح خوبی هم ازکار درآمد. چون آن طرح را با شرایط ایران تطبیق دادم و روی یک زن و مرد روزنامه‌نگار و یک پسر جوان پیاده کردم. هرکسی فیلم‌نامه را می‌خواند، حیرت‌زده می‌شد. همه ابراز آمادگی کردند؛ اما درنهایت متأسفانه نتوانستم پروانه ساخت را بگیرم و از آنجا که قرار بود کار با سرمایه آقای ساداتیان انجام شود، یکباره چند تا از کارهای ایشان مثل «انتهای خیابان هشتم»، «برف روی کاج‌ها» توقیف شد و من هم فکر کردم فرصتم سوخت. تا اینکه سال ۹۱ فیلم‌نامه «پل خواب» را نوشتم. سال‌ها بود که هر طرحی در ژانر معمول اجتماعی ایرانی می‌دادم، تأیید نمی‌شد. من هم حاضر نبودم کار دیگری جز ساخت فیلم‌نامه مورد علاقه‌ام انجام دهم. احساس کردم عده‌ای نمی‌خواهند من وارد این حوزه شوم. اما در مورد اخیر، فکر کردم چون فیلم‌نامه پل خواب برداشت آزادی از رمان «جنایت و مکافات» است، قدرت توجیه من برای تصویب طرح زیادتر می‌شود که درنهایت برای همین کار هم حدود یک‌سال‌ونیم در دولت جدید تلاش کردم تا توانستم پروانه ساخت بگیرم.

شما برای ورود راحت‌تر به سینما چرا دستیاری کارگردان نکردید؟

واقعیت این است که من تا در خارج، درس سینما را بخوانم و برگردم از سن‌وسال دستیاری گذشتم. دستیار آدم‌های مفیدشدن کار ساده‌ای نیست و دیگران چیزی برای آموزش به من که بیشتر از خودشان سینما را به‌صورت آکادمیک خوانده بودم، نداشتند و ندارند جز تعریف خاطراتشان با افراد سینمایی. این است که بعدها دیگر اصلا حاضر نبودم در سینمای ایران دستیار کارگردان کسی باشم و این هم یکی از نصیحت‌های آقای کیارستمی به بنده بود. حتما ایشان به یاد نمی‌آورند، اما به من چیزی گفتند که تأثیر زیادی داشت. وقتی دانشجو بودم به ایران سفر می‌کردم و در سفری پیش ایشان رفتم تا بروم کار عملی کنم و با محیط آشنا شوم؛ اما آقای کیارستمی در یک دیدار مشورتی کوتاه به من توصیه کردند شیوه ورود تو به سینما نمی‌تواند این شکلی باشد. گفتند که تو باید از بالا و درست وارد سینما شوی. گفت دَرست را تمام کن. فیلم کوتاه بساز. مستند بساز. کتاب و فیلم هرچه به دستت می‌رسد بخوان و ببین و فیلم‌نامه و طرح بنویس و از طریق مؤلف‌بودن وارد این کار شو. این نصیحت خوب ایشان زمان مرا گرفت اما ممنون او هستم. اگر آدمی مثل من دستیار می‌شد، حتما سینما را بعد از چند روز رها می‌کرد. یادم می‌آید ده سال بعد از این دیدار و حتی زمانی‌که فیلم‌نامه «لواسان» را نزد ایشان فرستادم سه، چهار ماه بعد به ایشان زنگ زدم و نظرشان را پرسیدم که گفتند فیلم‌نامه عالی است. من گفتم اجازه نمی‌دهند. ایشان به من نصیحت کردند معلوم است که فیلم‌نامه نوشتن را بلدی، دست‌کم باز بنویس و این کار را تکرار کن.

آقای کیارستمی به‌دلیل رابطه پدرتان با شما آشنا بودند؟

جلسه اول ۱۵ سال پیش بود و به‌واسطه تلفن پدرم نزد ایشان رفتم. البته پدرم با ایشان ارتباط ویژه مستمر نداشت. سال ۸۹ وقتی فیلم‌نامه «لواسان» را برای آقای کیارستمی فرستادم، چهار ماه منتظر ماندم که بخوانند و جواب بدهند. از دور به نظر می‌رسد افراد فامیل‌های معروف هنری با هم آشنا هستند؛ اما واقعیت این است که من خیلی کمتر از یک دستیار کم‌سابقه به سینماگران دسترسی داشتم. خلاصه، این نصیحت آقای کیارستمی همیشه در ذهنم ماند. من با احترام به همه دستیارانی که وارد سینما شده‌اند، به نظرم درنهایت دستیاری ربطی به تألیف هنری و سینمایی ندارد؛ ولی می‌تواند راه‌وچاه کار را به آدم بشناساند و رابطه ایجاد کند. اما یک نفر دستیار باشد و به جایی رسیده باشد، به این معنی است که خودش فارغ از دستیاری زحمت کشیده و کار کوتاه کرده و کتاب و درس هم خوانده، وگرنه سرصحنه جای یاددادن سینما نیست. خلاصه دستیاری برای من پیش نیامد.

وقتی فیلم «پل خواب» را دیدم، تنها چیزی که می‌توانم بگویم این است که هرعملی انجام بدهی در دنیا مکافاتش را خواهی دید. اما رابطه‌ای که در رمان است، با رابطه‌ای که در فیلم ایجاد می‌شود از یک جنس نیست. این کانسپت می‌تواند در خیلی جاها اتفاق بیفتد. از بدو امر هراس نداشتید در سایه نام داستایفسکی قرار می‌گیرید؟

اول بیاییم فضای «جنایت و مکافات» را بشکافیم. فضای رمان در سن‌پترزبورگ می‌گذرد. زمانی‌که این رمان نوشته شده، شهری نیمه‌صنعتی کنار آب بوده و شناخته‌شده نبوده است. جامعه‌ای که داستایفسکی این رمان را در آن نوشته، قبل از انقلاب اکتبر و بورژوازی کاملا صنعتی بوده و جامعه‌ای بوده که داستایفسکی نسبت به دیگر نویسندگان حتی کهنه هم محسوب می‌شده است؛ چون خیلی از نویسندگان آن دوره سوسیالیست‌های غرب‌محوری بودند. من داستایفسکی را در غرب بهتر شناختم نه در شرق. زمانی‌که سینما می‌خواندم با یک داستایفسکی در مطالعات غربی، مواجه شدم که نصف کاراکترهای مستقل سینمای آمریکا را از او وام گرفته بودند. بزرگی داستایفسکی برای من در این بود. رمان را در نوجوانی خوانده بودم. اما در بزرگسالی مجذوب آن شدم. برای من «جنایت و مکافات» دو بخش بود. بخش مکافات داستایفسکی را در این می‌دیدم که مکافات را در یک قصه پرسش و پاسخ فلسفی با بازپرس برده که اصلا از آن قسمت، سه فیلم مجزا می‌شود ساخت. واقعیت این است که رمان آن‌قدر بزرگ است که می‌توانید از خیلی جاهایش اقتباس کنید. داستایفسکی در صفحه ۱۲۵ قتل را تمام می‌کند؛ اما در صفحه دوم کتاب گفته می‌شود که چه فکری در سر کاراکتر است. بقیه رمان، شکست نظری و عملی راسکولنیکف است در قالب مکافاتی که در آن فقط با مکافات روبه‌رو نیستیم، انواع شخصیت‌ها و عشق‌ها و حادثه‌ها می‌آیند و می‌روند.

یادمان باشد من جنایت و مکافات داستایفسکی را نساختم. من پل خواب خودم را با قرائتی از داستایفسکی ساختم که خوانش من بوده است. و بن‌مایه آن، از زندگی و دقیق‌شدن در اطرافیانم شکل گرفته و نه از داستایفسکی. در این مسیر اقتباسی، من با داستایفسکی ۱۵۰ سال فاصله داشتم. من در تهران زندگی می‌کنم که ربطی به سن‌پترزبورگ ندارد؛ پس مجبور بودم تغییرات جدی بدهم. ذات اقتباس، به‌ویژه اقتباس بین دو مدیوم هنری متفاوت که یکی براساس کلمه و تخیل بیننده ساخته می‌شود و دیگری براساس تخیل فیلم‌ساز و چشم بیننده، روند تألیفی عجیبی است. در ادبیات چشم و گوش ارزش ندارند اما در سینما این برعکس است. وقتی از مدیوم تخیل قرار است به مدیوم صدا و تصویر برویم، ناخودآگاه جهان قصه و جزئیات آن تغییر می‌کند. این تغییر به صورت فیزیکی، زمانی و فرهنگی است. ما در دو قرن متفاوت و در دو جغرافیای متفاوت زندگی کردیم.

از طرفی من نمی‌توانم ذهنیت راسکولنیکوف را مثل ذهنیت کاراکترم در فیلم بیان کنم. در یک فیلم بلند، محدودیت زمانی خیلی بیشتر از رمان است و چندان فرصت پرداخت به ذهنیات نیست. از طرفی، رمان در یک ماه و با رژیم روزی چند صفحه در ذهن خواننده طوری شکل می‌بندد که مغز او را از آن خود می‌کند، اما فیلم یک‌ضرب و در یک ساعت‌ونیم. به همین خاطر فیلم‌سازان بزرگ ما سراغ این مسائل نرفته‌اند یا اگر ولز «محاکمه» را ساخته، به قول خودش بدترین فیلمش است. اما به نظرم از «جنایت و مکافات» فیلم‌های خوبی هم ساخته شده که مثل پل خواب در واقع همان راه را رفته‌اند. «راننده تاکسی» اسکورسیزی، «نقطه پایانی » وودی آلن. من نمی‌خواهم بگویم فیلم من به کیفیت این فیلم‌هاست اما روند این است که برداشت آزادی شده. انگار من «جنایت و مکافات» را مثل بچه خودم آوردم و بزرگ کردم و نامش را «پل خواب» گذاشتم. اما بچه از نظر بیولوژیکی مال داستایفسکی بوده. منتها من این بچه را تربیت کردم. آندره ژید کتابی درباره داستایفسکی دارد، او بالزاک و همه فرانسوی‌ها را در قصه‌نویسی پایین‌تر از داستایفسکی قرار می‌دهد و می‌گوید داستایفسکی روی یک جنایت، نورافکن شدید می‌اندازد و بقیه پدیده‌های جانبی جنایی را چنان در سایه می‌گذارد که فهم آن سایه، منطقی فراتر از منطق علت و معلول عادی می‌طلبد. به نظرم انسانیت همین است. نمی‌شود فرمولیزه‌اش کرد. به نظرم این شهامت را داستایفسکی به سینما داده. هیچکاک هم در دقیقه ۴۰ در فیلم «روانی» کاراکتر اصلی را حذف می‌کند و همه چیز را در سایه می‌برد. این بازی‌ها همه در پل خواب شده و فقط باید سراغش رفت. اتفاقا ایده داستایفسکی این‌گونه است که انگار دنیا دار مکافات است و دین راه رهایی. برادران کارامازوف هم همین است. اما من در پل خواب این‌قدر سرراست عمل و عکس‌العمل را نچیدم که شما گفتید.

قتل عمل شنیعی است و تمام ادیان الهی و مکاتب بشری با آن مخالف هستند. کسی به هر دلیلی کشته شود، ناراحت‌کننده است. اما داستایفسکی درنهایت خواننده را با قاتل همراه می‌کند. به قدری روح و روان قاتل را زیبا توصیف می‌کند که خواننده دست به قضاوت نمی‌زند. یعنی مثل یک قاتل جانی از نوع هانیبال لکتر نگاه نمی‌کند. ولی این مسئله در فیلم شما این‌گونه نیست؟

من این‌قدر مطمئن نیستم که نویسنده قضاوت نمی‌کند. داستایفسکی مدام درباره کاراکترش قضاوت می‌کند، مدام اخلاق را از منظر او به رخ می‌کشد و با منظر دین و مسیح و منظر خواننده قیاس می‌کند. پس اینها برای چیست؟ ولی موضوع این است که قضاوتش صرفا اخلاقی نیست. حتی وقتی اخلاقی است، تربیتی است اما باز انسانی است. شما توجه کنید من بعد از مدت‌ها در سینمای ایران قصه را از دریچه گناهکار به تصویر کشیدم. مسئله اصلی این است که اگر من بخواهم در یک فیلم به یک کاراکتر حق بدهم، باید چه کار کنم؟ من همان راه دیالکتیکی داستایفسکی و شکسپیر را رفتم. آنها نویسندگان بزرگ جهان بودند و من یک فیلم‌ساز اول. اما راه و جهان و روند همان بوده. باید به رمان دقیق‌تر توجه کرد؛ منهای تغییر شکلی که در مدیوم شکل می‌گیرد که باعث می‌شود نتوانم ذهنیات کاراکتر را برای بیننده فاش کنم تا بیننده به او حق بیشتری بدهد. می‌ماند صحنه جنایت. داستایفسکی در صحنه جنایت ماجرا را به گونه‌ای تعریف می‌کند که ما از نقطه روایی اول شخص و درواقع کسی که وارد می‌شود را ببینیم و بعد شیطنت می‌کند و نقطه روایی را جوری می‌شکند که در لحظاتی انگار خود تبر قصه را تعریف می‌کند. شاید به اندازه دو، سه خط این کار را می‌کند. انگار می‌خواسته این شیوه را تست کند، شیوه‌ای که بعدا در «برادران کارامازوف» تکمیلش می‌کند. به نظرم داستایفسکی بزرگ‌ترین طراح و توطئه‌ساز جنایت است و مشخصا در یک فیلم یک‌ساعت‌ونیمه، من شاید نمی‌توانم به گرد او برسم. اما می‌توانم نشانه‌هایی از او بگذارم. داستایفسکی دل شما را برای قاتل نمی‌سوزاند. شما حین خواندن رمان با یک شخصیت بی‌منطق و مستأصل سروکار دارید و قضیه این‌طور نیست که فکر کنیم چون داستایفسکی بوده به صورت آنی بگوییم ما خیلی به کاراکتر نزدیک می‌شویم و چقدر با قاتل نزدیک هستیم. او بالانسی برقرار می‌کند که روش خود اوست ولی روشش جوری نیست که نشود تحلیلش کرد.

به هر حال، اقتباس از این رمان بزرگ در کار اول کمی هراس‌آور است!

شاید علت اینکه من شهامت کردم، این است که یک پدر ادیب دارم که برای او هیچ‌چیزی بدیهی نبود. برای من هم داستایفسکی یا هرکس دیگری که در تاریخ است، به‌عنوان اصالت تاریخی که در تکوین تاریخ یک ملت دوام آورده اصالت دارد و در این شکی نیست. اما برای من داستایفسکی یک انسان است. من داستایفسکی را یک آدم می‌دانم که معادلش در فرهنگ خودمان هم بوده. هزاران هم بوده که حتی فیلم‌سازان آن‌طرف هم دهانشان باز می‌ماند. داستایفسکی خود تحت‌تأثیر هزاران چیز کتاب نوشته. من هرگز این‌قدر از پایین به او نگاه نمی‌کنم. برای من هیچ کسی در جهان هنر این حالت اسطوره‌ای و غیرقابل‌دسترسی را ندارد که بگویم او رسیده و من نمی‌رسم. داستایفسکی برای من تشریح دارد. همین مسئله که شما خیلی رویش تأکید کردید و گفتید داستایفسکی این‌طور کرده، آن‌طور کرده و در فیلم من نیست یا هست! در جای دیگر این‌قدر بدیهی به نظر نمی‌رسد. وقتی ناباکوف، داستایفسکی را تشریح می‌کند، می‌گوید او اصلا بلد نیست بنویسد. اصلا بلد نیست کاراکتر را توصیف کند. می‌پرسد شما دیده‌اید داستایفسکی درباره یکی از کاراکترهایش بگوید چه لباسی پوشیده! مدعی است داستایفسکی فقط بلد است بگوید شخصیت لباس مندرس یا تازه پوشیده؛ داستایفسکی بلد نیست از اینکه طرف چه لباسی پوشیده، یک کاراکتر دربیاورد و تاحدی راست می‌گوید. داستایفسکی آن جزئی‌نگری ظواهر را ندارد. ناباکوف طور دیگری است. من داستایفسکی را نویسنده بهتری می‌دانم، خب ببینید؛ یک آدم مهم مثل ناباکوف که خود لولیتا نوشته با آن همه جزئیات، درباره یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان جهان این‌چنین می‌گوید؛ این یعنی دسترسی.

یکی از نکات مثبت فیلم شما بازی‌هاست. اکبر زنجانپور و ساعد سهیلی خوش درخشیدند. با چه منطقی این دو نفر را انتخاب کردید؟

اکبر زنجانپور را از نمایشی که قبلا از ایشان دیده بودم دوست داشتم. ۱۰، ۱۱ سال قبل کاری انجام دادند از ایسن. پشت صحنه با ایشان آشنا شدم و همان شخص در ذهنم مانده بود. زمانی که فیلم «گشت ارشاد» را دیدم با اکیپی بودم که همه از فیلم بد می‌گفتند. اما احساس کردم بازیگری آنجاست که چقدر طبیعت خوبی دارد و با توجه به سن و سالش خیلی بکر است و اگر آموزشی هم دیده، در خانواده و به واسطه پدرش بوده است. فکر کردم چقدر چشمان گیرایی هم دارد. اما فکر کردم چقدر هنوز کم‌سن است. تازه قصه «پل خواب» را نوشته بودم. بعد که «چند مترمکعب عشق» را در جشنواره دیدم، متوجه شدم اشتباه نکرده‌ام و چقدر ساعد سهیلی خوب بازی می‌کند. البته گزینه شهاب حسینی را در نظر داشتیم. اسم شهاب از شهاب حسینی آمد. یعنی زمان نوشتن، به شهاب حسینی فکر می‌کردم که توانایی بالایی دارد و می‌توانست راسکولنیکوف شود. بعدها صحبت بازیگر دیگری شد که دیگران اصرار داشتند بازی کند. ولی به‌مرور دیدم این سن‌ها بالاتر می‌رود و اوضاع عوض می‌شود و آقای حسینی هم دارد نقش میان‌سال بازی می‌کند. بین جوان‌ها خواستیم افراد کمتر از ۳۰ سال را پیدا کنیم. هنوز افرادی مانند نوید محمدزاد، ساعد سهیلی و امیر جدیدی این‌قدر در سینما شاخص نشده بودند. تا اینکه درنهایت به ساعد سهیلی رسیدم و خوشحالم که نسل خوبی از چند سال پیش وارد سینما شدند.

فکر می‌کردید فیلمتان در جشنواره فجر امسال داوری شود؟

فکر می‌کردم قرار است فیلمم در این بخش باشد. حتی کمی پرروتر شده بودم و فکر می‌کردم باید بخش سودای سیمرغ بیاید. ولی همین که فیلم در جشنواره باشد و شرکت کند، برای من کافی بود. با وجود این همه سال صبر الان می‌بینم افرادی که سنشان از من خیلی کمتر است در بخش سینمای ایران فیلم دارند اما راضی هستم از اینکه فیلم خودم را ساخته‌ام و با آن چیزی که نمی‌خواستم، نرفتم و حس خوبی هم دارم. اما بزرگ‌ترین غبطه من درحال‌حاضر نسبت به فیلم «پل خواب» این است که فکر می‌کنم ۲۰ درصد توان کارگردانی و شاید ۷۰ درصد قدرت نویسندگی من در فیلم‌نامه است. این درصد فقط به خاطر شرایط ویژه زمانی، تولیدی و صنعتی، فرصت بروز پیدا کرد.

آقای کیارستمی در یک دیدار مشورتی کوتاه به من توصیه کردند شیوه ورود تو به سینما نمی‌تواند این شکلی باشد. گفتند که تو باید از بالا و درست وارد سینما شوی. گفت دَرست را تمام کن. فیلم کوتاه بساز. مستند بساز. کتاب و فیلم هرچه به دستت می‌رسد بخوان و ببین و فیلم‌نامه و طرح بنویس و از طریق مؤلف‌بودن وارد این کار شو. این نصیحت خوب ایشان زمان مرا گرفت اما ممنون او هستم

حوالی برج میلاد

سینمای مستند را نمی‌توان نادیده گرفت

فرزاد توحیدی . مستندساز

در روزها و هفته‌های اخیر، مقالات و مصاحبه‌هایی در روزنامه‌ها و خبرگزاری‌ها، با مضمون حمله به سینمای مستند منتشر شده است. فصل مشترک سخن آنها این است که چرا جشنواره فیلم فجر پذیرای سینمای مستند شده است؟

سیاست‌گذاران جشنواره، امسال به این نتیجه رسیده‌اند که در بخش سینمای مستند، فیلم‌هایی با زمان بیشتر از ۷۰ دقیقه شرکت کنند. گویا منطق این بوده که با توجه به اکران فیلم‌های سینمای مستند در سینماها (گروه هنر و تجربه)، فیلم‌های متناسب با طول زمان اکران در بخش مستند پذیرفته شوند.

نگارنده از سخن دبیر جشنواره که هشتم بهمن از شبکه خبر پخش شده است، متعجب شد که چگونه در قبال پرسشی درباره پخش آثار مستند در جشنواره فجر، ایشان گفتند سینمای مستند باید در جشنواره‌های تخصصی دیده شود!

سیاست‌گذاران جشنواره، طبعا درباره بخش‌های جشنواره و منطق حضور هر بخش، برنامه‌ریزی کرده‌اند. پاسخ هر سؤال با توجه به سیاست‌گذاری جشنواره باید داده شود. دبیر جشنواره و دوستان منتقد و پرسشگر بسیار خوب، با جشنواره‌های معتبر سینمایی مانند برلین، ونیز، کن، اسکار، ساندنس و بسیاری دیگر آشنا هستند. همه این جشنواره‌ها، به همه گونه‌های سینمایی در کنار فیلم بلند داستانی در بخش‌های مجزا می‌پردازد. در دوره پیش‌روی برخی از این جشنواره‌ها، شاهد به‌نمایش درآمدن مستندهای ایرانی نیز خواهیم بود. همچنان‌که در دوره‌های پیش نیز بوده‌ایم.

پس به‌چه‌دلیل حضور سینمای مستند ایران در جشنواره فیلم فجر با سؤال روبه‌رو می‌شود؟ چرا می‌خواهید مستند دیده نشود؟

تولیدات سینمای مستند ایران در یک سال اخیر، نزدیک ۸۰۰ عنوان فیلم کوتاه و بلند بوده است. این سینما را نمی‌توانید نادیده بگیرید.

در سال گذشته، مستندهای ایرانی در بسیاری از جشنواره‌های جهانی حضور داشته‌اند و موفقیت‌های فراوانی کسب کرده‌اند. اکران فیلم‌های مستند در گروه «هنر و تجربه» با اقبال روبه‌رو شده است. آیا این موفقیت‌ها شما را برآشفته است؟

چه بخواهید و چه نخواهید، سینمای مستند زنده است. نسل‌های متفاوت در عرصه آن فیلم می‌سازند و دیده می‌شوند. سینما مانند دیگر عرصه‌های جامعه، محل حضور گرایش‌ها و سلایق متفاوت است. همدیگر را پذیرا باشیم.

یک مفهوم

پیش‌فروش بلیت دور آخر «متاستاز»

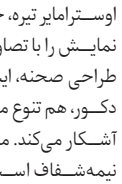
شرق: پیش‌فروش بلیت دور هشتم و آخر اجراهای تئاتر «متاستاز» به کارگردانی علی‌اصغر دشتی، در وب‌سایت تیوال آغاز شد. «متاستاز» بعد از پشت‌سرگذاشتن ۳۳ اجرا در سالن‌های نمایشی شهر تهران از تاریخ ۱۱ بهمن تا اول اسفند از ساعت ۲۰ در مرکز تئاتر مولوی به‌روی صحنه می‌رود.

در دور آخر اجرای این تئاتر در تالار مولوی به‌عنوان تنها تالار تئاتر دانشگاهی ایران، در هر اجرا برای دانشجویان تخفیف ویژه‌ای درنظر گرفته شده است. تئاتر «متاستاز» که در هفت اجرای پیشین خود با استقبال خوبی روبه‌رو شده به موضوع همپایان بیماران مبتلا به سرطان می‌پردازد. همچنین تاکنون بیش از یک‌صد نفر از همپایان بیماران مبتلا به سرطان میهمان این گروه نمایشی بوده‌اند.

تماشاخانه

نگاهی به اجرای هملت شکسپیر در تهران

حق با تماشاگر ایرانی بود



ناصح کامگاری*

شخصیت هملت برساخته توماس اوسترامایر، کارگردان آلمانی، جوانی تیزهوش، نکته‌سنج و بذله‌گوست که با شیطنت‌هایش، به‌ویژه در لحظات بداهه‌گویی با تماشاگر، از هملت رنجور و درونگرای شکسپیر فاصله می‌گیرد. هملتی که اگر پس از پنج قرن هنوز با اشتیاق مخاطب و استقبال روبه‌رو می‌شود، از آن روست که آیینه شفافی از متفکر بی‌عمل و تقدیرگرایی است که تماشاگر طبقه متوسط خود را در آن به‌وضوح می‌بیند؛ آدمی که آگاه و داناست اما فقط غر می‌زند و از روزگار می‌نالد! هملتی که حتی پس از صحنه نمایش بازیسازان در دربار، وقتی به یقین جنایت می‌رسد، در برابر محراب دعا، مجال مجازات کلادیوس را با تردید و توجیه به هدر می‌دهد و همین فرصت‌سوزی مرگ پلونیوس وزیر، افلیای محبوب، لایرتیس جسور، دوستانش گیلدنشترن و رزونکرانتز، مادرش گرترود و حتی خود وی را رقم می‌زند. در اجرای اوسترامایر، به مدد شیوه فاصله‌گذاری منسوب به برشت، هملت پرسشی با تماشاگران مطرح می‌کند؛ آیا هملت در رنجی که لایرتیس می‌برد مقصر است؟ وقتی او منتظر پاسخ بود، تماشاگری ایرانی فریاد زد: Crazzy (دیوانه)! بازیگر اعتراض کرد که در برابر چنین پرسشی فقط باید پاسخ «آری» یا «نه» گفت. اما درواقع، حق با تماشاگر ایرانی بود که هملت را دیوانه خوانده بود؛ زیرا اگر تعلل این هملت اروپایی نبود، کشتارهای تراژیک روی نمی‌داد و پدر و خواهر لایرتیس کشته نمی‌شدند. دنیای هملت اوسترامایر تیره، خشن و لجن‌آلود است، طراحی صحنه به‌خوبی جهان نمایش را با تصاویری که عرضه می‌کند انعکاس می‌دهد؛ این تصاویر طراحی صحنه، ایستا و ساکن نیست و رفته‌رفته با حرکت عناصر دکور، هم تنوع میزانسن ایجاد کرده و هم ماهیت و معنای خود را آشکار می‌کند. محوری‌ترین عنصر دکوری در طراحی صحنه، پرده‌ای نیمه‌شفاف است؛ «پرده»پوشی بر حقیقت و تقابل واقعیت پنهان و آشکار که چالش اصلی متن هملت است. عنصر مهم بعدی در طراحی صحنه، که معنایی سمبلیک دارد، میزی است که سیاست‌مداران دربار همچون تابلوی «شام آخر» داوینچی در کسوت حواریون مسیح، پشت آن به‌ردیف نشسته‌اند و تنها کسی که از این قافله بیرون افتاده، هملت است که در کنجی، بشقاب غذایی بر زانو نهاده و می‌خورد (که البته دمی بعد بالا می‌آورد!) این پرده دکوری علاوه‌بر کارکرد دراماتیک خود، به ابزاری کاربردی مبدل می‌شود که تصاویر پروجکشن هم‌زمان را بازتاب می‌دهد، درحالی‌که پشت این تصاویر شمایلی از سیاست‌مداران که پشت پرده نشسته‌اند، دیده می‌شوند. کمی بعد مشخص می‌شود این پرده چیزی نیست جز ردیف انبوهی از زنجیرهایی که «از زمین تا آسمان» کشیده شده است. زنجیرهایی که دور دستان هملت پیچیده شده و او را بین زمین و آسمان «معلق» نگاه می‌دارد. انتخاب زنجیر با تفسیری که کارگردان از معذورات اخلاقی و تقدیرگرایی مذهبی هملت دارد، به «زنجیری بر دست و پا» تبدیل شده و به‌این‌ترتیب در تأویل اجرائی نمایش گره می‌خورد. یکی دیگر از تصاویر غالب نمایش هملت

اوسترامایر که هم در میزانسن کارگردانی و هم در تصویرپردازی دراماتیک طراحی صحنه نمود می‌یابد، دنیای لجن‌آلود هملت است، تصویرپردازی صحنه (شنوگرافی) ترکیبی از لباس‌های امروزی- و نه تاریخی- را بر تن بازیگران می‌کند و توده‌ای خاک و گل بر کف صحنه می‌ریزد و بارها و بارها لباس و پوشش شیک و امروزی آنها را به لجن می‌کشد. (این تصویر اوسترامایر بسیار تحت‌تأثیر طراحی کارگردان هم‌وطنش «کلاوس پیمان» است که دنیای شکسپیری «ریچارد دوم» را ابتدا با یک معماری سفید و تمیز آراست و سپس با شلنگ آب پرفشار و گل‌ولای که بر صحنه آورد، گل‌اندود کرد. ازقضا، صحنه «اسلب استیک» دست‌وپازدن هوراشیو با شلنگ آب در نمایش هملت نیز، مشابهتی تمام با چنین صحنه‌ای در نمایش «کلاوس پیمان» داشت.)بخش عمده‌ای از موفقیت نمایش هملت، مدیون همین طراحی صحنه ساده اما خلاقانه است که نه فقط به قیاس تئاتر ایران بلکه در مقیاس تئاتر اروپا نیز پرهزینه و حجیم است؛ سازه و داربست‌های مرتفع که برای استقرار پروژکتورهای نوری تعبیه شده و حرکت میز متحرک از عمق به جلوی صحنه را نیز فراهم می‌کند، نورپردازی از زاویه کف صحنه که تصویری مخوف از دنیای سیاست‌مداران نمایش جلوه‌گر می‌کند، ترکیب تصویربرداری هم‌زمان -که میراث طراح معروف چک «ژوزف اسووبودا»ست- با نماهای ازپیش ضبط‌شده که در پس‌زمینه پخش می‌شود، از موفقیت‌های این شنوگرافی است. اما اگر طراحی صحنه یکی از ارکان نیرومند اجراست، نباید از نظر دور داشت که کارگردان ابزار قدرتمند دیگری نیز در اختیار دارد و آن بهره‌گیری از بازیگران توانمند، مسلط و ماهر است. آنان نه‌فقط، به آلمانی دیالوگ می‌گویند، به انگلیسی بداهه‌گویی می‌کنند، به فرانسوی ترانه می‌خوانند، با مهارت شمشیربازی می‌کنند، بلکه به‌زیبایی در باور نقش غرق می‌شوند و دیالوگ‌ها را چنان از عمق جان بر زبان می‌آورند که شک نمی‌کنید برخاسته از حس و اندیشه خود آنهاست؛ اما درعین‌حال، در کسر شگفت‌انگیزی از ثانیه، چنان از نقش فاصله گرفته، سربه‌سر هم می‌گذارند یا با تماشاگر گفت‌وگو می‌