روزنامه شرق

عکس: امیر خدامی

گفت‌وگو با هدایت هاشمی، بازیگر نمایش افسانه ببر

این سرچشمه‌های ناب نمایشی

نایریکا امینی: نمایش کمدی «افسانه ببر» با حضور هدایت هاشمی به عنوان تک‌بازیگر این نمایش از ۱۵ اردیبهشت سال جاری در مجموعه تئاتر باران روی صحنه رفت. هادی عامل، طراح و کارگردان «افسانه ببر» و نویسنده آن داریوفو و به ترجمه صدرالدین زاهد است. «افسانه ببر» یکی از نمایش‌های برگزیده محیطی در سال ۹۰ بوده که با استقبال بسیار خوبی روبه‌رو شد و با اجرای مجدد در مجموعه تئاتر باران پذیرای حضور تماشاگران است. هدایت هاشمی، بازیگر مطرح تئاتر و تلویزیون که در سریال‌های موفقی، ازجمله «پایتخت»، «قرعه»، «گاهی به پشت سرت نگاه کن» و در فیلم‌های سینمایی «یک حبه قند»، «وقتی همه خوابیم»، «میگرن» و... نیز ایفای نقش کرده است، تک‌بازیگر این نمایش کمدی است.

کمی راجع به تجربیات خود در «افسانه ببر» بگویید؟

«افسانه ببر» کاری است که از پنج سال پیش توقیف شده است. با این‌که این نمایش مجوز شورای نظارت را داشت، اما جو کشور در آن زمان به‌شدت سیاست زده بود و این موضوع باعث می‌شد جریان‌های دیگری در بخش نظارت ارزشیابی تئاتر دخالت کنند و محصولات تئاتر را اگر از جایی غیراز مرکز هنرهای نمایشی ارائه می‌شد، رد می‌کردند، جلوی اجرای آنها را می‌گرفتند و توقیف می‌کردند. این موضوع پدیده بسیار بد و نادری بود که پس از انتخابات اتفاق افتاده و تا مدتی بر جو فرهنگی کشور حاکم بود. این موضوع در آن دوره باعث شد بسیاری از آدم‌ها مجبور به فاصله‌گرفتن از تئاتر شوند؛ ازجمله خود من زمانی که این اتفاقات افتاد از تئاتر رفتم. دیگر نیازی به حضور یک بازیگر شاخص مؤلف همیشگی در تئاتر نداشتیم. با روی‌کارآمدن دولت جدید و با محکم‌شدن جایگاه‌ها در شورای نظارت و ارزشیابی و مرکز هنرهای نمایشی و با مدیریت‌های هوشمندی که صورت گرفت، در واقع نظارت‌های جانبی هم برداشته شد؛ یعنی دیگر شما با یک مکان مشخصی به نام شورای نظارت و ارزشیابی طرف بودید که پس از بازبینی آنها، می‌توانستید کار را به اجرا ببرید. این‌گونه بود که ما تصمیم گرفتیم در این جو سلامت و نسبتا آرام دوباره سراغ تجربه‌کردن «افسانه ببر» بیاییم؛ چون این تجربه، قرارداد ۵۰ اجرا داشت و در اجرای بیست‌ودوم متوقف شد. اول با تئاتر شهر طرف شدیم و گفتیم ما این نمایش را در بخش محیطی تئاتر شهر اجرا کردیم که به نظر من بسیار ایده خوبی بود؛ چون با توجه به محدودیت سالن‌ها، شکل‌هایی از اجرا وجود داشتند که می‌توانستند بدون نیاز به سالن، اجرا بروند؛ یعنی از محیط‌هایی استفاده بکنند که کمی فیری‌بال هستند و فضاهای باز به حساب می‌آیند. ضمنا کنترل‌کردن تماشاچی در آنها ممکن است؛ مثل لابی‌های سالن انتظار تئاترها، مثل مکان‌هایی که پیش‌بینی‌شدنی باشند و سطحی داشته باشند که اجراگر و تماشاگر بتوانند در آن قرار بگیرند. این طرح بسیار خوبی بود که به دلیل ضعف مدیریت کنونی در تئاتر شهر، نه‌تنها این برنامه از تئاتر شهر برداشته شد، بلکه قراردادهایی را که آنها به آن متعهد بودند، مثل «افسانه ببر» را که بیش از ۲۵ اجرا از آن مانده بود، منتفی کردند و اجراها را نه‌تنها نپذیرفتند، بلکه به مدت طولانی ما را بلاتکلیف گذاشتند. به‌هرحال ما با تئاتر باران که مسئول آن فهیمه امن‌زاده، دوست و همدوره ماست و آقای خیام وقارکاشانی، به نتیجه و تفاهم رسیدیم و قرار شد که اجرای «افسانه ببر» را اینجا از سر بگیریم.

درحال‌حاضر سالن کنونی که در آن نمایش را اجرا می‌کنید چه محدودیت‌هایی را برایتان ایجاد کرده است؟

هیچ محدودیتی ندارد، اما اساسا، نمایش «افسانه ببر» با توجه به اینکه یک نمایش نقالی و نمایشی است که در تعامل با تماشاگر شکل می‌گیرد، زمانی که وارد یک سالن رسمی تئاتر می‌شود، مناسبات سالن رسمی را به خودش می‌گیرد. این برای بازیگر چالشی را به وجود می‌آورد، مثل صحنه یک‌سویه یا مثل تعویض‌کردن بخشی از میزانسن‌ها؛ درحالی‌که در اجراهای قبلی دورتادور من تماشاگر می‌نشست. تا نزدیک پاهایم روی زمین، تماشاگر وجود داشت و تماشاگرهایی که از من دور بودند، ارتفاع زیادی نداشتند و روی یک سکو ننشسته بودند و همه دورم بودند و وضعیت، وضعیت نقال‌گونه بود. وضعیت نقال‌گونه بسیار روی صمیمانه‌بودن وضعیت فضای نمایش تأثیر خوبی می‌گذاشت و می‌توانستم ارتباط بسیار خوبی با تماشاچی بگیرم؛ درحالی‌که الان این‌گونه نیست. الان من با مناسبات یک سالن رسمی تئاتر روبه‌رو هستم و برای اینکه قواعد آن را برهم بزنم و تماشاگر را وارد بازی تک‌نفره و نقالانه خودم بکنم، اولش باید تمهیداتی را به کار ببرم و این چالش کنونی‌ام است؛ وگرنه به لحاظ محیط و فضای تئاتر باران، ابدا مشکلی با این محیط و این فضا ندارم.

آیا تماشاخانه باران محدودیتی در تعداد تماشاگران ایجاد کرده است یا به همان‌اندازه از نمایش استقبال می‌شود؟

خیر. بحث استقبال‌شدن از نمایش ما برمی‌گردد به آمادگی‌نداشتن تیم تبلیغاتی ما برای پیش‌تولید این کار. درحال‌حاضر هر نمایشی که می‌خواهد شروع بشود، مواد تبلیغاتی‌اش را باید از پیش آماده بکند، شروع به پیش‌تبلیغ و اطلاع‌رسانی کامل بکند؛ درحالی‌که پس از گذشت یک هفته، به‌تازگی تماشاگر ما متوجه شده است که این نمایش پس از مدت‌ها به اجرا می‌رود و این چالش تبلیغی ربطی به تئاتر باران ندارد. ما زمان کافی را برای تبلیغ اثر نداشتیم، اما الان، پیش‌فروش بلیت ما به‌سرعت ادامه پیدا می‌کند و بلیت‌هایمان فروش می‌رود و تمام می‌شود. مشکل تماشاگر نداریم و نهایتا مجبوریم که همان اندازه‌ای که ظرفیت سالن به ما اجازه می‌دهد پذیرای تماشاگران باشیم.

شما بشخصه کار در چه مدیومی را ترجیح می‌دهید؟

قطعا تئاتر. همگی ما بازیگرانی هستیم که تحصیلاتمان در زمینه تئاتر است و در سال‌های زیادی در حوزه تئاتر مشغول آموزش و تجربه‌اندوزی بوده‌ایم. برای من به عنوان یک بازیگر، کار خوب و باکیفیت اهمیت دارد. مدیوم برایم خیلی مهم نیست. اگر در تلویزیون کار به من پیشنهاد بشود، کاری که آن را دوست داشته باشم، انجام خواهم داد. در سینما و تئاتر نیز به همین صورت، ولی اینکه از کدام‌یک از این کارها لذت بیشتری می‌برم، من از تئاتر لذت بیشتری می‌برم؛ چون فکر می‌کنم برای بازیگرهایی که علاقه دارند نفس‌به‌نفس روبه‌روشدن با تماشاچی را تجربه کنند، تئاتر فضای دیگری دارد.

با وجود اینکه محدودیت تئاتر در ایران به نسبت زیاد است، باز هم شما کار در تئاتر را ترجیح می‌دهید؟

محدودیت از چه نظر؟

خب برای مثال محدودیت تماشاگر. با توجه به اینکه مخاطبان تئاترهای روشنفکری کمی خاص‌تر هستند.

تئاتر در همه‌جای دنیا چنین شرایطی را دارد. مانند تئاترهای برادوی و آف‌برادوی. ما در دنیا همه نوع تئاتری داریم. همان‌طور که در ایران نیز ما تئاترهای آزاد داریم که تماشاچی عام برای تفریح و سرگرمی به آنجا می‌رود. برای خنده و گذراندن اوقات فراغت می‌رود که صرفا حال خوبی پیدا بکند، ولی در تئاتر تماشاگر نسبت به مدیومی مثل تلویزیون یا سینما، بسیار محدودتر است، در این موضوع هیچ جای تردیدی وجود ندارد. یک تئاتر خوب و موفق را با توجه به گنجایش سالن، نهایتا در شکل عالی هفت هزار نفر می‌توانند ببینند؛ درحالی‌که یک سریال موفق مثل «پایتخت» را ۳۰ الی ۵۰ میلیون نفر در ایران می‌توانند تماشا کنند. من امکان بازی‌کردن در «پایتخت» و بازی‌کردن در تئاتر «افسانه ببر» را دارم. اینکه فرصت بازی‌کردن در تلویزیون را پیدا می‌کنم، غنیمت می‌شمارم و از آن استفاده می‌کنم و لذت می‌برم. ضمن اینکه می‌دانم هر بازیگری نیاز دارد پس از مدتی کار در زمینه تصویر، برای تجدید قوا و به‌ثمررساندن خودش، یک‌بار دیگر به تئاتر مراجعه کند و در آنجا قوی بشود، حواسش را متمرکز کند تا بتواند کار خوبی را دوباره در زمینه تصویر انجام بدهد. من فکر می‌کنم که شکل علاقه‌مندی آدم‌ها و نوع کشش آنها به عالم هنر تعیین‌کننده است. ما کسانی را

مهم‌ترین موضوع این بود که من تا به حال تک‌گویی کار نکرده بودم. من از دوره دانشگاه تا سال ۹۰، تمام آثار تئاتری را که بازی کرده بودم، تئاترهایی بودند که با چند پرسوناژ بازی کرده بودم. این موضوع همیشه به عنوان یک چالش مطرح بود که ببینم آیا می‌توانم این کار را بکنم یا خیر. زمانی که کار استندآپ کمدین‌ها را می‌دیدم یا کار بازیگرهایی را که تک‌گویی اجرا می‌کردند، به نظرم بسیار خارق‌العاده می‌آمد

داریم که وارد عالم هنر می‌شوند، برای اینکه محبوب و مشهور بشوند؛ بنابراین تئاتر برای آنها مدیوم کافی‌ای نیست. به این دلیل که نهایتا ۲۰ هزار نفر در یک شهر هشت‌میلیون‌نفری ممکن است آنها را بشناسند یا ببینند و کارهایشان را دنبال کنند. برای آنها مدیومی مثل سینما و تلویزیون بسیار خواستنی‌تر است، ولی من بازیگری هستم که بازیگری را به سبب علاقه‌ای که خودم دارم و دوست دارم تجربه‌های متفاوت‌تری داشته باشم، دنبال می‌کنم. این است که مدیوم تئاتر تا الان برای من جواب‌گوی بهتری بوده است؛ چون من تنوع بسیار زیادی را در این حوزه تجربه کرده‌ام.

با توجه به اینکه تنها بازیگر «افسانه ببر» شما هستید و ممکن است این موضوع در جاهایی از نمایش باعث شود داستان ریتم کندتری را به خود بگیرد و تماشاگر را حتی خسته کند، چگونه این موضوع را کنترل می‌کنید؟

تئاترها انواع مختلفی دارند. یک نوعی از تئاتر وجود دارد که تئاتر تک‌گویی و تک‌بازیگری است. این نوع تئاتر در غرب و شرق شکل‌های متفاوتی دارد. ما در نوع نمایش نقالی شرقی با یک بازیگر و یک نقال روبه‌رو هستیم که قرار است حکایتی را برای تماشاگرانش اجرا بکند. زمانی که وارد چنین حوزه‌ای می‌شویم، قواعد خودشان را تعریف می‌کنند و شما به عنوان یک بازیگر، تنها ابزاری که برای جلب‌کردن حواس مخاطب دارید، خودتان، بدنتان و ابزار پیرامونتان است. این است که سعی می‌کنیم با تقسیم‌بندی انرژی صحیح و با استفاده از ابزارهایی که متن در اختیارمان قرار می‌دهد و با استفاده صحیح از اینها و راهنمایی‌های یک کارگردان خلاق مثل هادی عامل در کنارمان، همه تلاش را انجام بدهیم که تماشاگر منفک نشود و کار را تا آخر دنبال بکند. این چیزی است که معمولا در تک‌گویی اتفاق می‌افتد و بازیگر مبتنی بر خودش، بیانش و بدنش است.

شما در این کار بداهه‌گویی نیز دارید؟

معمولا در نقالی شرقی این اتفاق زیاد می‌افتد؛ یعنی بنابر شرایط، حال‌وهوا، فضا و روحیه تماشاگر و بازخورد نفس تماشاگر، بازیگر دست به یک‌سری بداهه‌هایی می‌زند که فکر می‌کند متناسب با آن حال اجرا و آن شب اجرا می‌تواند تأثیرگذار باشد. من نیز از بعضی از این موارد استفاده می‌کنم.

تا چه‌اندازه تغییر در متن اصلی ایجاد شده است؟

خیلی کم. به دلیل حساسیتی که روی این نمایش در دوره اول اجرا وجود داشت، تغییرات بسیار اندکی در متن نمایش‌نامه به وجود آمد. در مقدمه ابتدایی بخشی از داستان را برای تماشاگر توضیح می‌دهم و کم‌کم او را همراه و او را در فضای بیرون جدایش می‌کنم و حواسش را به نمایش متمرکز می‌کنم و وارد قصه و نقالی می‌شوم. چیزی را در نمایش تغییر نمی‌دهم، اما نمایش اصلی که داریوفو آن را نوشته است، نمایش طولانی‌تری است و مفصل‌تر از این چیزی است که ما در ۵۰ دقیقه به تماشاچی ارائه می‌دهیم. آن نمایش‌نامه، شامل چند مرحله دیگر نیز هست؛ یعنی سرباز شب‌های زیادی را در غار ببر سپری می‌کند که ما به فراخور حوصله تماشاگر ایرانی و با جایگزین‌کردن موضوعات و چسباندن آنها به یکدیگر، در همان ابتدا همراه هادی عامل، یک دراماتورژی روی متن انجام دادیم که این متن را به یک تلخیص ۵۰دقیقه‌ای رساندیم و سعی کردیم از زیاده‌گویی‌هایی که فکر می‌کردیم ممکن است حوصله تماشاگر را سر ببرد، یا اینکه ریتم نمایش را دچار تزلزل کند، فاصله بگیریم، ولی این را می‌دانم که این نمایش در جاهای دیگری در دنیا اجرا شده است؛ به‌ویژه توسط آقای صدرالدین زاهد که برگردان این کار را انجام داده و خودشان در اروپا این نمایش را چندین بار اجرا کرده‌اند و می‌دانم که در اجرای ایشان، تلخیص کمتری اتفاق افتاده است. البته من آن اجرا را ندیده‌ام، اما حتما ایشان به عنوان یک بازیگر پیش‌کسوت در اجرای خودشان موفق بوده‌اند.

در ایران چطور؟ آیا فقط شما این متن را تاکنون اجرا کرده‌اید؟

خیر. شنیده‌ام که آقای اشکان جنابی نیز یک‌بار این متن را اجرا کرده‌اند. ظاهرا اجرای ایشان نیز اجرای بسیار موفقی بوده است.

با توجه به شیوه نمایش که در واقع نقالی شرقی هست، آیا کار شما در رده کارهای مینی‌مال گنجانده می‌شود؟

اساسا بنیان‌هایی مثل مینی‌مالیسم، یا هر آنچه در ساخت‌گرایی و پسا ساخت‌گرایی شکل می‌گیرد، کارهای نقالی شرقی و شیوه‌های نمایش شرقی، خیلی به آنها نسبت داده نمی‌شوند؛ هر چند می‌شود در آنها پارامترهایی را پیدا کرد که بشود به آنها منتسب‌شان کرد، ولی به دلیل قدمت و قدیمی‌تربودن اینها هیچ‌وقت نمی‌شود به طور کلی به آنها مینی‌مال را نسبت داد. همان‌طور که هرگز نمی‌شود گفت تعزیه یک کار مینی‌مال است. به این دلیل که مینی‌مالیسم نتیجه مدرنیته و پساساخت‌گرایی غرب در قرن حاضر است؛ درحالی‌که قدمت تعزیه به ۱۰ قرن پیش بازمی‌گردد و این در ایران و سنت نمایش شرقی وجود داشته است؛ بنابراین اینکه بخواهیم بگوییم «افسانه ببر» یک پدیده مینی‌مالیسم است، به لحاظ علمی و آکادمیک امکان طرح‌شدن ندارد. درست است که بخش گسترده‌ای از جنبش مینی‌مالیسم و مؤلفه‌های اصلی مینی‌مالیسم با نقالی‌های شرقی سنجیده می‌شود، ولی هرگز نمی‌توان گفت اینها آثار مینی‌مالیستی هستند؛ چون مینی‌مالیسم یک پدیده نوظهور است؛ اما اینها راهکارهای نمایشی و سرچشمه‌های ناب نمایش شرقی هستند. همان چیزی که غرب سال‌هاست با رجوع به اینها در حال بیرون‌کشیدن چیزهای جدیدی از تئاتر است. می‌بینیم که برای مثال برشت با نگاه‌کردن به تعزیه‌های ایرانی و شیوه‌هایی از کاتاکالی، نمایش اپیک را از آن بیرون می‌کشد، فاصله‌گذاری را تبیین می‌کند، ولی پس از آن هیچ‌وقت نمی‌توانیم بگوییم قضیه، یک نمایش فاصله‌گذارانه است. در واقع اپیک یا فاصله‌گذاری، با بهره‌برداری از این سرچشمه‌های ناب نمایشی توانسته‌اند، قواعد خودشان را تبیین کنند. می‌شود گفت اینها می‌توانند سرچشمه‌هایی برای شناسایی مینی‌مالیسم باشند.

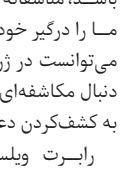
چه عاملی از نمایش «افسانه ببر» برایتان جذابیت داشت که دوست داشتید در آن نقش‌آفرینی کنید؟

مهم‌ترین موضوع این بود که من تا به حال تک‌گویی کار نکرده بودم. من از دوره دانشگاه تا سال ۹۰، تمام آثار تئاتری را که بازی کرده بودم، تئاترهایی بودند که با چند پرسوناژ بازی کرده بودم. این موضوع همیشه به عنوان یک چالش مطرح بود که ببینم آیا می‌توانم این کار را بکنم یا خیر. زمانی که کار استندآپ کمدین‌ها را می‌دیدم یا کار بازیگرهایی را که تک‌گویی اجرا می‌کردند، به نظرم بسیار خارق‌العاده می‌آمد. با خودم می‌گفتم «اینها عجب توانی دارند، می‌توانند به تنهایی یک نمایش را اجرا بکنند». وقتی که آقای عامل این پیشنهاد را به من داد اول از همه به این دلیل ترغیب شدم که کار تک‌گویی انجام نداده بودم. مسئله دیگر ارتباط بسیار ارگانیکی است که در ذات «افسانه ببر» وجود دارد. «افسانه ببر» یک نمایش درباره مسئولیت‌پذیری انسان‌هاست. مسئولیت‌پذیری همیشه بزرگ‌ترین دغدغه‌ام به عنوان یک ایرانی است. هم برای خودم و هم برای جامعه‌ام. من فکر می‌کنم به عنوان یک هنرمند در جامعه‌ای زندگی می‌کنم که مسئولیت‌پذیری، در آن کم است؛ یعنی اینکه مسئولیت‌پذیرفتن از سوی افراد جامعه را کم دارد. نمایش «افسانه ببر» درباره همین ایده است. درباره اینکه آدم‌ها باید مسئولیت کارشان را تا پایان بر عهده بگیرند. بر همه سختی‌ها فائق بیایند، تحقیق و وارسی بکنند و هیچ‌وقت از میدان پا بیرون نگذارند. منتظر هیچ آدمی که از بیرون بیاید و آنها را هدایت کند و آنها را به پیروزی برساند، نباشند. بدانند که خودشان می‌توانند سرنوشت خودشان را رقم بزنند. این حرف بسیار خوب و معنی‌داری است. این موضوع نیز مؤلفه بعدی بود که به‌شدت مرا به سوی «افسانه ببر» ترغیب کرد و فکر می‌کنم بسیار خوب است که هر ایرانی کنار خودش یک ببر زنده استعاری داشته باشد. ببری که همیشه او را کنترل بکند، بدی‌هایش را مثل چرک از بدنش بیرون بکشد و تف بکند و همیشه او را به سمت هدفش راهنمایی بکند، پیش براند و تقویتش بکند و یک کاری بکند که در صحنه باشد. این موضوع به نظرم برای جامعه منفعل ما بسیار لازم است.

روزنه آبی

هفت‌خوان هملت
کار محمدجواد سجادی

بدون پرسش



رضا آشفته

هفت‌خوان هملت کاری از محمدجواد سجادی با رویکرد ایرانی اجرا می‌شود. اینکه بخواهیم یک متن تراژدی را به شکل پارودی (نقیضه‌نمایی و هجوکردن یک وضعیت جدی) کار کنیم، بدون اشکال است اما مهم‌تر این است که از این منظر باید بتوانیم مکاشفه تازه‌ای را پیش‌روی مخاطبان قرار دهیم که آنها ضمن پذیرندگی این رویکرد بتوانند با مشاهده کنشی متفاوت، دچار دگرگونی شوند؛ چنانچه اجرای هملت اوستر مایر آلمانی در جشنواره فجر با چیره‌شدن وضعیت کمیک بر تراژیک، دنیای جنون‌زده‌ای را نمایان می‌کرد که در آن انتقام‌جویی هملت را زیر سؤال می‌برد. اجرای هفت‌خوان سجادی در ایجاد، ارائه و بهره‌وری از تکنیک‌های نمایشی به‌ویژه نقالی و روحوضی موفق می‌نماید اما اینکه در این رویکرد اندیشه و معنایی هم باشد، متأسفانه دریغ از نکته‌ای که ما را درگیر خود کند. درحالی‌که می‌توانست در ژرف ساخت هم به دنبال مکاشفه‌ای باشد که ما را هم به کشف‌کردن دعوت کند.

رابرت ویلسون، طراح و کارگردان نامی جهان دراین‌باره می‌گوید: «وقتی کاری برای تئاتر انجام می‌دهم، سعی می‌کنم ابتدا ساختار کلی را بسازم، می‌توانم در کمتر از یک دقیقه ساختار هر کاری که انجام داده‌ام را برای شما بگویم. همیشه سعی می‌کنم آن چیز کلی و عظیم را ببینم. مهم نیست که شما ساختار موسیقی موتزارت را بفهمید، مهم این است که چگونه آن موسیقی را بنوازید، اما بدون ساختار، احتمالا آن قطعه موسیقی نوشته نمی‌شد. وقتی من ساختاری دارم، برای پرکردن آن آزادترم. تئاتر ابتدا باید از یک چیز بگوید و بعد میلیون‌ها چیز به آن اضافه شود، اگر در ابتدا یک چیز نباشد، بسیار پیچیده خواهد شد».

او می‌افزید: «هملت باید از یک چیز بگوید و شما باید کلیت را سریع دریابید، سپس می‌توانید آن را به چند بخش تقسیم کنید، مانند بدن انسان؛ رمز و راز زیر سطح است. سطح، پوست است و زیر پوست، شما گوشت و استخوان‌ها را دارید، بنابراین من با سطح آغاز می‌کنم، چیزی بسیار ساده. هرچه پیش می‌روم به پیچیدگی‌های بیشتری می‌رسم».

نتیجه آنکه؛ «اگر شما پس از مدت طولانی تمرین به سطح بازگردید، سطح طور دیگر به نظر می‌رسد؛ شما کماکان سعی دارید آن را ساده نگه دارید اما طنین متفاوتی خواهد داشت زیرا شما روند تمرین و روند گذار از پوست به گوشت و استخوان را در کارتان طی کرده‌اید».

سجادی جوان نیز در شناخت نقالی و به‌کارگیری‌اش برای ایجاد یک فضای مینی‌مالیستی موفق است چون خط روایت در آن حفظ خواهد شد. همچنین تقلید از آنچه باید، به هجوشدن آدم‌ها و موقعیت‌ها می‌انجامد و در آن طنز و کمدی اتفاق می‌افتد و این هم به زیبایی انجام شده است اما پرسش اساسی در اینجاست که در چگونگی اجرا، حرکت و خلاقیت دیده می‌شود اما در چرایی آن هیچ اتفاقی به چشم نمی‌آید. ما ایرانی‌ها در ارائه پرسش سهل‌انگاریم و این ما را به زمین خواهد زد!!

هنر هفتم

دل‌نوشته کیمیایی برای فرهادی

مسعود کیمیایی معتقد است: زندگی در فیلم اصغر فرهادی به وقت فیلم‌برداری، به وقت حرکت‌کردن آدم‌ها و حرف‌زدنشان شروع می‌شود. اول زندگی می‌آید، بعد فیلم‌برداری شروع می‌شود.

این کارگردان سینما در یادداشتی درباره اصغر فرهادی به مناسبت موفقیت اخیرش در جشنواره فیلم کن نوشت: «اصغر فرهادی را دوست دارم. هم خودم شما را دوست دارم هم باید شما را دوست بداریم. سهم دوست‌داشتن من از تو تعریف انسان است. تعریف انسان در زندگی اندک و دانستنش حوصله‌های فلسفی می‌خواهد.

در ادبیات که (شغلش) تعریف انسان است باید بگردی تا انسانی را پیدا کنی. در سینما که از انسان جسدش را می‌بینی روحش که سال‌هاست مرده فقط حرف می‌زند و نیمی از کارهای جسمانی انسان را انجام می‌دهد، غذاخوردن، کشتن و نیمی از منظره تولیدمثل (بعضی از اوقات تمام منظره) و جنگیدن در پیاده‌رو و موجودات آسمانی که تمام موجودات کرات آسمانی در هر شکل عجیب‌وغریبی که از روی حشرات ریز کپی‌برداری شده‌اند انگلیسی با لهجه آمریکایی حرف می‌زنند. در نامه‌ای که از پرویز دوایی عزیزم دارم مثل همیشه انگار صدای ساز همدیگر را خوب می‌شنویم، می‌نویسد:

آدمی مثل تو که اصولا یک قلقلک اولیه اونو هل داده توی کار پرزجر فیلم‌سازی گمون نکنم هیچ‌وقت بخواهد یا بتواند که از رکورد خودش راضی باشه وگرنه که خب دیگه نمی‌ساختی، اینکه می‌سازی یک معنیش جست‌وجو است. هنوز آدم تا آخر عمر جست‌وجوگر می‌تونه بمونه. یکی گفت پارک ژوراسیک را دیده‌ای، مردان سیاه‌پوش، تایتانیک را دیده‌ای، اسلحه مرگ‌بار هفتم، جان‌سخت دوازدهم، نابودکننده بیست‌وهفتم، جرواجرکننده چهل‌وچهارم را هم ندیده‌ام. برای دیدن هرکدام صد دلار نقد می‌گیرم به‌اضافه پول آجیل و بستنی و مسقطی. درعوض جانی گیتار را دیده‌ام، رود سرخ را دیده‌ام، ریو براوو را آن‌قدر بی‌شمار دیده‌ام که حسابش از دستم در رفته، سرگیجه و تا چشم و جان دارم هروقت که امکانش پیش بیاید خواهم دید و هنوز هم.

این عقیده، این نگاه و این‌همه حس تابناک را که عمری دوام آورده از آن‌همه زیبایی می‌آید که از سینما رفته، این‌همه سروصدای جنگ و آسمان و فتح و فلزات پرنده در هوا تمامشان از انسان فقط فرمانده دارند. هیچ‌کدام هم معصومیت بوستر براوها و صائبه‌ها را ندارند. دستگاه و پرنده فلزی نمی‌توانستند خوب بسازند درعوض انسان را خوب می‌ساختند که می‌توانستند.

سینمای اصغر فرهادی را دوست دارم، از سینمای قدیم می‌آید که انسان دارد، آدم دارد، پدر دارد، مادر دارد، بچه دارد، خیابان و کاسب و دادگاه و اتوبوس و مترو دارد، عشق دارد و داستان انسان در روزگار خودش را دارد. عکس‌نویسی (دکوپاژ) دارد، عکس‌هایش نثر دارد و آن هم که جایزه می‌دهد می‌داند روزگار سینمای فلز و سرد بی‌آدم و بی‌راز گذشته است.

راز سینما در آدم‌هایش است. این راز، هنر را سرپا نگه می‌دارد. راز، قلب عشق و ذات انسان است. فیلم‌های اصغر فرهادی از سینمای نامدار می‌آید، چیزی از انسان را روایت می‌کند. عبورکرده خلف پیترو جرمی، نانی لوی و ولگردهای فلینی و روکو و برادران ویسکونتی است، در همان‌جاها زندگی می‌کند اما سینماگر امروز هم هست.

نگاه به مارگیر رقص در غبار در همان یک وید (عکس، پلان) رنگ غروب، مارگیر کجای قاب حرکت کند از پشت جای دقیق قطع عکس و قد و اندازه بازیگران در یک نمای عمومی که کِی، کجا بایستد، کی راه برود و گفت‌وگوها به کجای این تصویرهای حساب‌شده شروع و تمام شود.

اصغر فرهادی عکس‌نویسی روی کاغذ را تمام‌شده یا اصل نمی‌داند، آنها را نشانی می‌داند، ترکیب مهم‌تر از همه‌چیز است. انسان در این‌همه ترکیب شناخته می‌شود، راه می‌رود، حرف می‌زند، می‌گرید، خشمگین می‌شود، آزرده می‌شود و در فیلم فرهادی جا پیدا می‌کند و می‌نشیند.

اعتبار اصغر فرهادی از سینمای داستان و روایت است که این تمام نیست. زندگی در فیلم اصغر فرهادی به وقت فیلم‌برداری، به وقت حرکت‌کردن آدم‌ها و حرف‌زدنشان شروع می‌شود. اول زندگی می‌آید بعد فیلم‌برداری شروع می‌شود. ترکیب‌های ساکن و بی‌حرکت، ترکیب‌های ساخته‌شده در حرکت‌ها، به‌هم‌رفتن، به‌هم چفت‌شدن که آدم اول و معضلاتش در میان این توفان حرکت‌ها و ترکیب‌های وحشی و حساب‌شده به‌هم نمی‌ریزد، متصل دیده می‌شود.

در دون‌ژوان در جهنم که فارسی‌شده ابراهیم گلستان است در جایی می‌آید که مجسمه حرف می‌زند. من که کهنه‌سربازم به ترسویی اعتراف می‌کنم. ترسوبودن برای همه هست مثل دل به‌هم‌خوردگی از دریا و مثل همان هم کم اهمیت دارد اما ادعای گذاشتن اندیشه در کله چرت‌وپرت است. در جنگ چیزی که برای جنگ‌کردن سرباز لازم است یک کمی خون گرم است و دانستن اینکه باختن خطرناک‌تر از بردن. سینمای دیروز و امروز ندارد، سینمایی که انسان دوره خودش را ترسیم می‌کند، جامعه دوره خودش را می‌کاود و نشان می‌دهد، انسان و جامعه و روایت هنرمندانه با سینما می‌شود، سینمای انسان و سینمای انسان جامعه، و آن‌همه زیبایی دردناک و آن‌همه زیبایی شادمانه که سینما (در عمر و جان و هستی خود دارد) همان‌هاست که پرویز دوایی در نامه نوشت.

اصغر فرهادی را دوست دارم، هم خودم شما را دوست دارم و هم باید شما را دوست بداریم».