پرده آخر

«دلبندِ پیشانی‌سفید»

مجید موثقی

● «شصت‌ونهمین دوره جشنواره فیلم برلین» امسال روی خوشی به سینمای ایران نشان نداد! اما روی خود را در نمایش آثار فرمالیستی و به قول معروف سینمای روشنفکرانه، سفید کرد! در این دوره تنها یک فیلم بلند داستانی از سینمای ایران به نام «نشت» در بخش غیررقابتی «فروم-Frum» نمایش داده شد؛ فیلمی که با زیرمتن ابزورد (معناباخته) و سیاسی آن به اثر فرمالیستی و ناپخته شبیه شده تا یک فیلم هنری؛ اما نمایش یک مستند اتنوگرافی (مردم‌شناسانه) با نام «دلبند» ساخته «یاسر طالبی» و تهیه‌کنندگی «الهه نوبخت» از ایران در بخش سینمای آشپزی--Culinary Cin ema» جان تازه‌ای به سینمای کم‌فروغ ایران در این دوره از جشنواره فیلم برلین داد!

فیلم درباره انزوای پیرزنی مازنی در دامنه کوه البرز است که ۱۱ فرزندش او را ترک کرده‌اند؛ اما او در کنار گاوهایش سرزنده و امیدوار به زندگی است و به قول خودش گاوها را بیشتر از آدم‌ها دوست دارد!

او ۸۰ساله و تاب رویارویی با بازنشستگی را ندارد. از صبح تا شب مشغول چوپانی است؛ گاه نان می‌پزد و پنیر محلی درست می‌کند تا با فروش آنها مایحتاج زندگی خود را تأمین کند! او زبان گاوها را می‌داند و همان‌طوری که باب طبع آنها است، گاوها را در فصل گرما بالای کوه نگه می‌دارد!

«یاسر طالبی»، کارگردان این مستند، خوگرفتن این پیرزن با طبیعت و هراس او از قطع درختان به دست بشر را به باورپذیری خوبی رسانده است! دوربین راوی به‌خوبی در راستای نشان‌دادن کارهای روزمره «فیروزه» است! پیرزن به‌خوبی می‌داند که دوربین نقش بزرگی در ثبت رفتارهای روزمره او دارد! در واقع او همراه خوبی برای کارگردان و گروه فیلم‌برداری است! دوربین نقش یک «سایکودرام-درمانگر» را برای این زن ایفا می‌کند! فیروزه لحظه‌ای از کارگردان می‌خواهد که اتاق را ترک؛ اما دوربین را خاموش نکند تا بتواند بی‌پرده از طریق دوربین سخنان ناگفته خویش را انتقال دهد! چینی نازک روح او ناگهان در برابر دوربین شکسته شده و دردها را بیرون می‌ریزد! درواقع دوربین در این صحنه نقش کاتالیزوری را ایفا می‌کند تا درد جدایی مادر از فرزندانش را نشان دهد!

رنگ در لانگ‌شات‌های فیلم، عنصر خوبی است که توسط کارگردان به‌خوبی مشاهده شده است! «دلبند» چهار فصل است؛ پاییز طلایی و زمستان سفیدی دارد! شبِ عید، پیرزن را می‌بینیم که چشم به پنجره دوخته؛ اما چون همیشه گاوها و سنگ قبر شوهر، همدم تنهایی او هستند! صحنه فروش «گاو پیشانی سفید» و غم دوری او از تأثیرگذاری خوبی برخوردار است! در تحلیل شخصیت فیروزه نکته‌ای که حائز اهمیت است، جدایی‌ناپذیری او از زادگاه مادری است؛ اما این زن به‌هیچ‌وجه قربانی سنت نیست؛ بلکه ناخواسته به آن پشت کرده و بدون هیچ‌گونه حمایتی به‌تنهایی روی پای خود ایستاده است! در واقع فیروزه منتظر دست یاری‌بخشی نخواهد بود! حماسه ایستادگی این زن، یک الگوی آموزشی مناسب برای آگاهی نسل جدید از پیشینه فرهنگی خویش است که این روزها تدریجا در حال زوال است! دلبند نشان داد که چه لایه‌های پنهان و ناشناخته‌ای هنوز در «فرهنگ مردم‌شناسی» ایران وجود دارد که می‌توان آن را دوباره مورد تحقیق و پژوهش قرار داد! این فیلم در «شصت‌ونهمین جشنواره فیلم برلین» در بخش «سینما آشپزی» کاندیدای گرفتن جایزه ۵۰ هزار یورویی بود! دلبند مورد استقبال خوب مخاطبان جشنواره قرار گرفت!

گفت‌وگوی حمید پورآذری با جابر رمضانی، کارگردان نمایش «موی سیاه خرس زخمی»

تلاش کرده‌ام جای دیگری، حتی مقابل خودم بایستم

عسل عباسیان: «موی سیاه خرس زخمی» جدیدترین تجربه اجرائی جابر رمضانی است که این روزها در سومین دوره اجرای خود در ماه‌های دی، بهمن و اسفند، روی صحنه رفته است. به بهانه این اجرا، حمید پورآذری با جابر رمضانی در خانه هنر پیچازی روبه‌روی هم نشستند و نگاهی به روند هفت‌ساله کار رمضانی، از سال ۹۰ و اجرای «تیم شنا» تا امروز داشتند؛ راهی که برای رمضانی و تماشاگرانش، تجربه‌های نو به همراه داشته است.

حمید پورآذری: می‌خواهم از سال ۹۰ که در کانون کارگردانان خانه تئاتر از تو به‌عنوان کارگردان جوان تقدیر کردیم تا امروز جلو بیاییم. ضمن اینکه تو را به‌عنوان عضوی از یک گروه چهارنفره می‌شناسیم که هر چهارنفرشان می‌نویسند و یک کارنامه پربار هم داشته‌اند. کمی درباره گروه «سوراخ تو دیوار» صحبت کن.

همان‌طور که گفتی، گروه «سوراخ تو دیوار» از همنشینی چهار دانشجوی ادبیات نمایشی دانشگاه سوره و در سال ۸۸ شکل گرفت؛ جالب است که تا چندسال اول خیلی‌ها به این اسم می‌خندیدند یا حاضر نبودند اسمش را ببرند؛ مثلا در برنامه تلویزیونی یا روزنامه سانسورش می‌کردند، اما آن‌قدر روی اسم پافشاری کردیم که مجبور شدند به آن تن بدهند.

این قضیه احتمالا از عصیان و میل به فضای نامتعارف دانشجویی می‌آید. هجو و پارادوکسی دارد که این اسم را با وضعیتی که آدم‌ها دارند متناقض می‌کند؛ مثل اسمی که ما هم برای گروه خودمان انتخاب کرده‌ایم (پاپتی‌ها)... .

رمضانی: دقیقا. در آن شرایط که خیلی از گروه‌های تئاتر اسم‌های سرسنگینی داشتند، آن روحیه دانشجویی برای انتخاب اسم گروه در ما وجود داشت، اما از سوی دیگر هر چهار نفرمان عشاق سینه‌چاک سینما هم بودیم و مدام سعی می‌کردیم هرجایی فضایی دست داد، به سراغ نوشتن و ساخت فیلم کوتاه هم برویم. بنابراین این اسم برگرفته از یک فیلم وسترن قدیمی به نام «بوچ کسیدی و ساندنس کید» و اسم دسته راهزنی‌شان بود. گروه ما از همان روزهای اول برنامه داشت در جهت تولید تئاتر تجربی و نوعی دیگر فعالیت کند. ضمن اینکه شروع فعالیتمان در سال ۸۸ هم‌زمان بود با ملتهب‌شدن شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و در کنارش، آدم‌هایی که در آن دوران فعال بودند خیلی روی کارمان تأثیر داشتند. در طول این سال‌ها گروه «سوراخ تو دیوار» از نظر تعداد، رشدی نداشت؛ یعنی تصمیم گرفتیم برای اینکه بتوانیم وضعیت گروه را باثبات نگه داریم، کسی را به هسته مرکزی اضافه نکنیم، اما با گروه صدنفره‌ای از بازیگران مدعو همکاری کرده‌ایم.

جابر رمضانی خود را بیشتر نویسنده می‌داند یا کارگردان؟

راستش هیچ‌وقت برای خودم این سؤال پیش نیامده، اما در دوره‌های مختلف با آن روبه‌رو شده‌ام. وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، می‌بینم از همان ابتدا با دغدغه کارگردانی وارد دانشگاه شدم و یکی از دلایلم برای انتخاب رشته ادبیات نمایشی هم این بود که بتوانم ایده‌هایم را بنویسم، اما از آن دسته کارگردان‌هایی بودم که از همان ابتدا روی ایده‌های خودم کار کرده‌ام.

من معتقدم تو کارگردان- نویسنده هستی؛ چون آثارت اجرائی است و بیشتر از آنکه ادبیات در آنها پررنگ باشد، اثری اجرائی و دیدنی است که هرچند متن در آن شاخ‌وشانه نمی‌کشد، اما به‌شدت حس می‌شود و نمی‌توان فراموشش کرد.

متن‌هایم، به‌خصوص در کارهای اخیر، بیشتر از نمایش‌نامه، تکست/ اجرا بوده‌اند که از همان کارگردان- نویسنده‌بودن می‌آید؛ مثلا «صدای آهسته برف» کلا ۱۲ صفحه، اما ۸۰ دقیقه اجراست... .

نمی‌توانم بپذیرم که در دانشگاه یاد گرفته‌ای بنویسی، چون این میل و دغدغه در ناخودآگاه تو وجود داشته. ضمن اینکه به‌نظرم دانشگاه وظیفه تولید کارگردان و نمایش‌نامه‌نویس ندارد... اولین مواجهه من با کار تو در «تیم شنا» بود؛ اثری عجیب که تماشاگر را همانند شخصیت نمایشی‌ات، تا مرز خفگی می‌برد. فضایی که در این تئاتر ساخته بودی خلوت و ساده بود. هرچند که دلم نمی‌خواهد به آن برگردی، اما فکر می‌کنم این شروع، سنگ بنایی بوده که توقع مخاطب را از تو بالا می‌برد. همان‌طور که در تئاتر بعدی‌ات؛ یعنی «اسکیس» هم فضایی ساده و خالی می‌چینی که از یک ذهن مینی‌مال می‌آید. این دو اثر خیلی چشم من را گرفته بودند و دوست دارم درباره‌شان صحبت کنی.

در مورد دانشگاه باید بگویم من در تمام هشت ترم دوره دانشگاهم با محمد چرمشیر کلاس داشتم؛ او در شیوه آموزشی نمایش‌نامه‌نویسی روی تکنیک تأکید دارد و تکنیک چیزی است که می‌توان آن را تمرین کرد، بنابراین حضور ممتد چرمشیر در دانشگاه باعث شد خیلی چیزها را در نوشتن وامدارش باشیم، کمااینکه بعدها در سه اثر من به‌عنوان دراماتورژ حضور داشت. اما در مورد «تیم شنا» و «اسکیس»، این دو کار در دوره متوالی جشنواره تئاتر دانشگاهی اجرا شدند و جایزه‌هایی هم در جشنواره‌های خارجی به دست آوردند... .

بعد از «اسکیس» شاهد یک پوست‌اندازی در آثارت هستیم. آنجا گروهت همه دانشجو و تقریبا یکدست بودند... .

الان که به آن دوران نگاه می‌کنم، می‌بینم ضمن اینکه دغدغه‌ام کار با بازیگران بوده، این روحیه مینی‌مالی را که تو می‌گویی هم داشتم. هم‌زمان با آن اهمیت شیوه اجرائی خاص‌تر هم برایم آغاز شد، اما متن‌های این تئاتر، نسبت به کارهای بعدی‌ام رئال‌تر بودند. البته نمی‌گویم «تیم شنا» و «اسکیس» هم رئالیستی بودند...

شاید آنجا بیشتر به زبان آدمیزاد می‌نوشتی (می‌خندند)؛ چون آنجا آدم‌ها معمولی‌تر حرف می‌زدند؛ اما بطن اثر، تخیلی داشت که مسیر خود را طی می‌کرد.

این دو نمایش در رویکردی که درباره کار با بازیگر داشتم، خیلی شبیه هم بودند؛ اما در کارهای بعدی رویه‌ام عوض شد و کمی تکنیک‌ها مهم‌تر شدند. آتیلا پسیانی سر تمرین «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» به کسی می‌گفت «به نظرم در کار جابر، بازیگران عروسک‌گردان‌هایی‌اند که اکسسوارها را حرکت می‌دهند»؛ در «صدای آهسته برف»، «سوراخ» و «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» حرف آتیلا را می‌توانم بفهمم؛ اما این اتفاق‌ها مثلا در «تیم شنا» و «اسکیس» به این شکل نیست. بخشی از این تفاوت به دلیل تغییر گروه‌ها و زمینه اجرا هم هست. تکنیک به معنی تصویر، صحنه، ویدئو و مهندسی صدا کم‌کم مهم‌تر شده و شکل کار با بازیگر عوض می‌شود یا به قول خودت آنجا آدم‌ها به زبان آدمی‌زاد با هم حرف می‌زنند؛ اما بعدا این زبان هم تغییر می‌کند و کاری که با بازیگران می‌کنم، متفاوت می‌شود؛ مثلا در «صدای آهسته برف» چیدمان‌ها مهم‌تر است.

برای اینکه از چیزی فرار کنی، این را انتخاب کردی یا می‌خواستی چیز دیگری هم به دست بیاوری؟

بدون‌شک جهان هرکدام از اینها متفاوت بوده و برای همین کاری که با بازیگرم می‌کردم، هم متفاوت می‌شد. تو از «تیم شنا» و «اسکیس» خطی می‌گذاری و از کارهای بعدی جدای‌شان می‌کنی. برای من بخش زیادی از این خط در کار با بازیگران است؛ برای همین با تو موافقم. هرچند خیلی از کارها را آن‌موقع آگاهانه نمی‌کردم. وقتی «اسکیس» را نوشتم، یک نمایش قطعه‌قطعه در هفت صحنه بود؛ اما یادم است در «صدای آهسته برف» یکی از دغدغه‌هایم این بود که نمایش‌نامه‌ای تک‌پرده‌ای بنویسم که در آن نور نمی‌رفت؛ یعنی سعی کردم کاری کنم که قبلا انجامش نداده بودم؛ هرچند که در «تیم شنا» و «اسکیس» خیلی بازخوردهای خوبی گرفته بودم و تغییر این رویه و ژانر، ریسک محسوب می‌شد. شاید یک ولگردی در فرم و چرخیدن بین شکل‌های مختلف در آثارم داشتم.

فکر می‌کنم از «صدای آهسته برف» به بعد تکنیک صدا تبدیل به یکی از عناصر اصلی کارهایت می‌شود و هویت پیدا می‌کند. در همه کارهایت فضایی که می‌سازی، یک موقعیت قرص و محکم دارد. به نظرم خیلی خوب می‌توانی با عنصر موقعیت بازی کنی و ارائه‌اش بدهی؛ مثلا فضای «صدای آهسته برف» سرد، دلهره‌آور و استرس‌زا بود که تماشاگر را هم در آن دخیل می‌کرد. برای همین فکر می‌کنم ولگردی‌هایی که می‌گویی، در صورتی شکل دیگری است که ضد کار قبلی باشد... .

راستش حالا که فکر می‌کنم، متوجه تناقض‌هایی در زندگی شخصی و کاری‌ام در سال‌های اخیر می‌شوم. می‌بینم که همیشه تلاش کرده‌ام جای دیگری، حتی مقابل خودم بایستم. بخشی از این تغییرها ناشی از ولگردی و بخشی دیگر، تناقض زندگی‌ام در چیستی تئاتر بوده که در صحنه تئاتر رسمیت پیدا کرده‌اند.

نخی مشترک در همه آثارت وجود دارد که همان موقعیت‌های ساده‌ای است که به بحران ختم می‌شود؛ مسائلی اجتماعی و به‌روز در کارهایت هست که با اینکه خیلی مشخص درباره‌شان حرف نمی‌زنی؛ اما محصول شرایط‌اند. در «سوراخ» فاصله‌ای با کارهای قبلی وجود دارد و هیچ قصه‌ای در آن تمام نمی‌شود. بده‌بستانی بین تماشاگر و بازیگر نیست و گویا عامدانه، سدی بین‌شان قرار دارد.

«صدای آهسته برف» اولین نمایش‌نامه‌ای بود که به صورت مشترک با پیام سعیدی نوشتیم؛ اما «سوراخ» را خودم به‌تنهایی نوشتم که وقت زیادی هم از من گرفت. من خیلی وقت‌ها متن کاملی برای اجرا ندارم؛ اما سوراخ متن سفت و سختی داشت. وقتی وارد پروسه تولید شدیم، آن فاصله‌ای که می‌گویی و عمق کم صحنه که همه را به صورت یک‌خطی قرار می‌دهد، در کنار متن اتفاق افتاد. این اتفاق که از قصه اصلی وارد داستان‌های فرعی می‌شویم، هم در متن بود و هم در چیدمان صحنه رخ می‌داد. با تو موافقم که در «سوراخ»، متن شاید مهم‌تر از کارهای قبلی است؛ اما این تئاتر از جنبه «مخاطب» و بده‌بستانی که تو هم به آن اشاره کردی، برایم متفاوت است. در این کار، ما یکباره وارد تجربه آزار می‌شویم. به‌ویژه آنکه زمینه بازجویی و تفتیش در متن هم این اجازه را به ما می‌دهد؛ مثلا عنصر صدا در «سوراخ» یکی از عناصر کارگردانی و اجرا شده و برای ایجاد تجربه آزار وارد کار می‌شود و با بازخوردهای متفاوتی هم مواجه شدیم. همان‌طور که کار سعی می‌کرد بی‌پروا باشد، از سوی تماشاگران هم واکنش‌های بی‌پرده‌تری می‌دیدیم و البته در کار بعدی‌ام یعنی «نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» هم وارد تجربه آزار می‌شویم.

«نمی‌تونیم راجع بهش حرف بزنیم» به نظرم کانسپت بی‌نظیری بود؛ چون به مسئله روز می‌پرداختی و بدون شعار، از یک سانسور صحبت می‌کردی؛ هرچند که فکر می‌کنم در آن کمی اسیر طراحی صحنه‌ات شدی. شلوغی و ریخت‌وپاش میز، حاشیه‌هایی برای مخاطب می‌ساخت که ذهنش را از مسئله اصلی دور می‌کرد. شکلی که انتخاب کردی، جسورانه است؛ اما اجازه نمی‌دهد تماشاگر وارد فضا شود.

تو فکر می‌کنی به غیر از طراحی صحنه، دیگر چه چیزی باعث ارتباط‌نگرفتن مخاطب با کار می‌شود؟

نقل‌قولی که از آتیلا پسیانی برای چیدمان گفتی، اتفاقا در همین کار است که به‌شدت به چشم می‌آید. نمی‌دانم این چیدمان چقدر بازیگر را خارج از تکنیک می‌تواند رشد دهد؛ اما به نظرم مهم‌ترین دلیل همان میز است که شاید تا حدی سانتی‌مانتال می‌شود و مخاطب را از چیز مهم‌تری که در کار تو وجود دارد، غافل می‌کند.

چقدر مجذوب آن میز و محتویاتش شده بودی؟

جالب است بدانی طراحی من و مرتضی فربد برای میز در دو شب اول اجرا چیز دیگری بود؛ یعنی یک‌سری ظروف مسی و قاشق و چنگال داشتیم و آدم‌ها به اندازه خودشان غذا برای خوردن داشتند و خبری از این ماکارانی پخش‌شده روی میز نبود؛ اما بعد از شب دوم، به مرتضی گفتم باید با میز کاری انجام دهیم و ماجرای ماکارانی را مطرح کردم که همه ظرف‌ها جمع شود و دو دیگ ماکارانی روی میز بریزیم.

به بازیگرانت هم گفتی؟

می‌دانستم با بازیگران سختی طرفم؛ به‌خصوص که در این شکل از کارها، چون قرار است بر اساس واکنش‌های مخاطب تغییراتی در کار بدهیم، روزهای اول اجرا بسیار مهم و ملتهب است و بازیگران با یک عدم اطمینان روی صحنه می‌آیند. برای همین می‌دانستم اگر ماجرا را بگویم، قبول نمی‌کنند. روز سوم، دو دیگ ماکارانی را از درِ پشت صحنه آوردیم و روی میز ریختیم و حدود ۲۰ دقیقه قبل از اجرا، وقتی بازیگران از اتاق گریم آمدند، با این صحنه مواجه شدند. اتفاقا این طراحی یکباره ما را جای دیگری پرت کرد و برای همین روی آن باقی ماندیم. مثلا در کاراکتری که نگار جواهریان آن را بازی می‌کرد، بدویتی بیرون آمد که قبلش آن را نداشتیم. برای همین حرفی را که درباره درگیرشدن ذهن مخاطب می‌گویی، می‌فهمم؛ اما می‌خواهم اضافه کنم پرزنتی که برای مخاطب از اجرا دادیم شاید یکی از دلایل عدم ارتباطش بود.

در «موی سیاه خرس زخمی» انگار بازگشتی داشتید به تیمی که کسی در آن نسبت به کسی دیگر ارجح نیست و همه به‌نوعی هم‌نسل‌اند و حرف همدیگر را بهتر می‌فهمند؛ یعنی به لحاظ جنس تیم، به «شنا» و «اسکیس» نزدیک شدی. در کنارش، تکنیک‌ها هم به شکلی دیگر وارد کار می‌شود و به‌جز صدا، ویدئو هم به تئاتر اضافه می‌شود. ضمن اینکه جسارت تجربه آزمون و خطا را هم توأمان داری. بازیگرانت هم از جنسی هستند که بیشتر تغییرها را در طول اجرا می‌پذیرند؛ مثلا شکل اجرائی متغیر در دو جغرافیا و معماری مختلف (تالارهای مولوی و حافظ). علاوه بر این، کانسپت هم تغییر کرده و آن انتقام هملت به شکل دیگری نمود پیدا می‌کند. اگر دختر عروسکی نمایش تو را معادل «اوفلیا» بگیریم، می‌بینیم چطور این شخصیت در عصر امروز تبدیل به کالایی می‌شود که می‌توان به‌راحتی با آن بازی کرد و او را از بین برد. عناصر امروزی مثل «ساقی» که در کار تو وجود دارد، می‌تواند یک «هوراشیو» (دوست هملت) باشد. کمی از این بازگشت بگو؛ هرچند مازادی دارد که تکرار قبل نیست، بلکه در ادامه آن، روند و جست‌وجویی برای پیداکردن یک پختگی است. اصلا همین استناد به «هملت» چقدر درست است؟

در بروشور اسمی از هملت نبردیم، فقط درباره شبح شاهزاده دانمارک حرف زدیم؛ چون برای ما هم یک «بود و نبود»ی از آن ماجراست. شروع این کار نیز برایم از هملت نبود. از وقتی کاراکتر «دادا» را به متن اضافه کردیم، ناگهان حس کردیم قصه با حضور این کاراکتر طعنه‌هایی به هملت می‌زند و از یک‌جایی به بعد اینکه سایه هملت در داستان باشد برایمان جالب بود؛ اما «توهم» کانسپتی بود که به خاطر مواد مخدر رویش کار می‌کردیم. چیزی که در کاراکتر اصلی با آن مواجه بودیم، موضوع سقوط بود که جز او، بقیه هم به گور سقوط می‌کنند.

اگر کلی‌تر بخواهیم بگوییم، انگار با نوعی بحران هویتی مواجه می‌شویم. آدم‌هایی که در نهایت هویت‌شان از بین می‌رود و هرکسی متناسب با شکل خودش، چاره‌ای جز دفن‌شدن ندارد. حرکتی در قصه هست که همه را تبدیل به ماهیتی می‌کند که در نهایت اتفاق می‌افتد؛ یک سقوط از وضعیت کنونی‌شان به چیزی که انتهایش در گور است. اینجا هم سعی کردید فضا بسازید؛ مکعبی که همه اتفاق‌ها در آن رخ می‌دهد؛ اما یک‌جایی این فضا شکسته می‌شود و آدم‌ها از جعبه خارج شده و حتی ارتباط مستقیم‌تری را با مخاطب برقرار می‌کنند. ضمن اینکه اجرائی است که خیلی به مود بازیگر هم وابسته است که می‌تواند بر برداشت مخاطب اثر بگذارد.

جست‌وجویی ابدی در این نمایش داشتیم؛ چه در تمرین طولانی کار که ۱۰ ماه بود و چه در اجرا؛ اما از جایی به بعد متوجه شدیم این جست‌وجو ابدی‌تر است. با تو موافقم که تغییر در طول اجراها، ویژگی کار است و گروه هم این اجازه را به من داده که در طول اجرا هم جست‌وجو را داشته باشیم. یکی از مهم‌ترین دستاوردهایم در این نمایش همین بوده است. در اینکه رویکردم در کار با بازیگران در این اجرا شبیه اولین کارهایم بوده، با تو موافقم؛ اما تجربه تکنیکالی را که در کارهای بعدی داشته‌ام، کنار نگذاشتم و همان‌ها منجر به استفاده از ویدئو و مهم‌ترشدن صدا در «موی سیاه خرس زخمی» شد.

به نظر می‌رسد به شکل پروسه‌ای به آن نگاه می‌کردی که هر روز در حال تکمیل خودش بوده و موجودی زنده است.

راستش این اجرا با ما کاری کرده که به مفاهیم ساده و ابتدایی برگردیم و درباره آنهایی فکر کنیم که گمان می‌کردیم آنها را می‌دانیم؛ مثل این سؤال که تئاتر چیست؟ برای همین اجرا بخشی از پروسه است، نه مهم‌ترین بخش، نه بخش پایانی. تجربیات زیاد و متفاوتی در این اجرا از سر گذراندیم که توشه راه‌مان برای پروژه‌های بعدی است.

نمای نزدیک

آیدا پناهنده، کارگردان فیلم «اسرافیل»:

مردم فیلم‌های با موضوع زنان را دوست ندارند

● **گروه هنر:** در سومین نشست سینماتک پانتئون با اکران فیلم «اسرافیل»، آیدا پناهنده، کارگردان، دغدغه خودش را ساخت فیلم‌هایی دانست که در جامعه تأثیرگذار باشند و مخاطبانی از سراسر ایران امکان دیدن این فیلم‌ها را داشته باشند.

او در این نشست که دوشنبه، ۱۳ اسفند، در خانه اندیشمندان علوم انسانی برگزار شد، گفت: چیزی که هم به‌واسطه سیاست‌گذاری‌های تولید فیلم در ایران و هم فرهنگ عمومی بسیار سخت است. پناهنده بیان کرد که مردم ما عمدتا فیلم‌هایی را که داستانی زنانه دارند یا درباره زنان ساخته شده‌اند نمی‌بینند و این به فرهنگ عمومی ما مربوط است؛ فرهنگی که فیلم‌ساختن را برای امثال پناهنده سخت کرده است.

در ابتدای نشست، زینب لک، دبیر سینماتک پانتئون، به رویکردهای سینماتک در انتخاب فیلم‌ها پرداخت و در مورد انتخاب فیلم اسرافیل در سومین نشست عنوان کرد: اسرافیل فیلمی است با موضوع زن، در بستر روایتی معاصر از ستم‌ها و نادیده‌گرفتن‌هایی که فراتر از فضای محدود اقلیم فیلم، ریشه در تاریخی مردانه دارد که سهم عمده آن برای زنان این سرزمین ستم بوده است. از این نظر فیلم تولید مسئله کرده است. سینماتک پانتئون با رویکردی مشخص به سراغ آثار سینمای معاصر می‌رود که امکان پیوند با وضعیت اجتماعی- تاریخی در این دست فیلم‌ها وجود داشته باشد و اسرافیل از این نظر چنین فیلمی است؛ فیلمی که به خوبی با یکی از مسائل مهم جامعه امروز ما پیوند برقرار کرده، با مسئله زن و از آن مهم‌تر وضعیت را در قبال زنان، مسئله‌دار نشان داده است، پس این با هدف اصلی ما در سینماتک پانتئون هم‌راستاست؛ سینمایی که بیشتر از اینکه مخاطب را سرگرم کند، او را دچار بحران می‌کند؛ بحرانی که دقیقا از دل وضعیت تاریخی و اجتماعی خود مخاطب برخاسته و این بحران دست‌مایه خوانش ما از فیلم شده است. اسرافیل تلاش کرده با نشان‌دادن فضایی سراسر تنگنا و ناگریزی زن در بستر زیست اجتماعی تاریخی، ما را به نگاه مجدد به این تاریخ ترغیب کند. از این نظر اسرافیل فیلمی است که نسبت به قواعد مرسوم سینمای معاصر ایران که در نهایت مهر تأییدی بر وضعیت می‌زند با زاویه ایستاده است. پناهنده روایتی از رنج زنی در بستر سنت مردسالار به ما عرضه کرده که فراتر از زمان و مکان داستان، حامل یک بار تاریخی است؛ تاریخی که سهم عمده آن برای زن، ستم و نادیده‌گرفته‌شدن است.

میربابا با اشاره به جهان زنانه فیلم با طرح سؤال‌هایی بحث خود را آغاز کرد. آیا اسرافیل در خلق جهانی زنانه موفق عمل کرده است؟ آیا این فیلم، فیلمی زنانه به حساب می‌آید؟ اسرافیل تا چه حدی توانسته وضعیت معاصر را در ارتباط با زنان مسئله‌دار کند؟ بیشتر مباحث تحلیلی پیرامون پاسخ‌دادن به این سؤال‌ها که مرتبط با روایت زنانه فیلم است مطرح شد. ضمن اینکه به‌زعم میربابا، با نگاه به اسرافیل این سؤال پیش می‌آید که هنر و به‌خصوص سینما تأیید وضعیت موجود و بازنمایی و بازتولید آن است یا امکانی برای زخم‌زدن و خراشیدن پیکر تاریخی وضعیت؟ اسرافیل در نهایت در بازنمایی وضعیت مانده است یا امکانی برای زخم‌زدن بر وضعیت از آن بیرون می‌آید؟ برای ورود به بحث، میربابا به سراغ طرح مباحثی کلی درباره نظریات فمینیستی در مطالعات سینمایی رفت. سینمای زنان شامل فیلم‌هایی است که یا توسط زنان ساخته می‌شود یا برای زنان (درباره زنان). در اینجا میربابا به سراغ یکی از نظریه‌پردازان مهم فمینیستی سینما رفت. دولاراتیس سینمای زنان را از تمام جنبه‌های همذات‌پنداری شامل شخصیت، تصویر و دوربین دارای تعریفی زنانه و فمینیستی می‌داند. میربابا فیلم را از دو جنبه مورد بررسی قرار داد: ۱) نگاه ۲) استراتژی‌های روایی. از نظر نگاه با توجه به تعریفی که از ابژه و سوژه داریم، علاوه‌بر ارائه روایتی زنانه از فیلم، امکان بازنمایی زن در سینما نیز مطرح است؛ امکانی که زن را با حقیقت و واقعیت اجتماعی و تاریخی خودش پیوند می‌زند و در نهایت این سؤال را مطرح کرد که آیا اسرافیل در ایجاد این پیوند موفق عمل کرده است؟ میربابا از قول دولاراتیس به سراغ مفهومی به نام space-off یا «خارج قاب» رفت. خارج قاب فضایی است که نمی‌توان آن را داخل قاب دید، اما بااین‌حال می‌توان به وجودش پی برد. گفتمان غالب مردانه عکس این حالت است. باوجودی‌که زن درون قاب جای می‌گیرد، اما زنان بیرون از آن قرار دارند. فیلم زنانه باید در جایی بیرون از گفتمان رسمی و در نقطه مقابل آن زن را تصویر کند. پس اسرافیل به‌نوعی خارج قاب به‌حساب نمی‌آید، چراکه زن درون قابی که گفتمان مسلط طراحی کرده است دیده می‌شود. سؤالی که با دیدن فیلم اسرافیل مطرح می‌شود این است که آیا شخصیت زن در اسرافیل درون قابی که روایتی مردانه آن را شکل داده است قرار دارد؟ یا بیرون از قاب در کار خلق جهانی زنانه است. تحلیل فرمالیستی که بر اساس فرم و ساختار روایی فیلم در ادامه مطرح شد تا حد زیادی به این سؤال پاسخ داد.