یادداشت

فرانک آرتا

تنوع زائر در فیلم‌های کمال تبریزی است که به اصلی مسئله تبدیل شده. در کارنامه هنری این فیلم‌ساز از فیلم‌های جنگی، کمدی، عرفانی، اجتماعی و... می‌بینیم تا امروز که جدیدترین ساخته او «امکان مینا» نام دارد؛ فیلمی سیاسی و معمایی... «امکان مینا» برهه‌ای از تاریخ معاصر ایران را به تصویر می‌کشد که بازماندگان آن دوره به‌ارتهاب هنوز زنده‌اند و سربار. شاهدان عینی وقایع دهه ۶۰ از عملکرد گروه‌های مسلح با گرایش‌های فکری افراطی خاطره خوشی ندارند. امروز هم جهان شاهد بروز حوادث تلخی از گروه‌هایی همچون داعش، بوکوحرام و... هست که برای ترویج عقایدشان راهی جز کشتار ندارند. در این شماره روزنامه میزگردی با عوامل فیلم برگزار کردیم؛

■ در کارنامه فیلم‌سازی آقای تبریزی فیلم‌های متنوعی می‌بینیم؛ از «لیلی با من است» تا «یک تکه نان»، از «مارمولک» و «از رئیس جمهور پاداش نگیرید» تا امروز که به «امکان مینا» می‌رسیم. البته سابقه همکاری نسبتا مستمری ما با آقای منوچهر محمدی، تهیه‌کننده، دارند. سؤال اساسی این شرایط جامعه امروز چقدر شبیه دوران اوایل انقلاب است که سراغ سوژه‌ای همچون «امکان مینا» رفتید؟

کمال تبریزی: فاقع محمدی طرح این فیلم‌نامه را با خلاصه‌ای چندصفحه‌ای به من پیشنهاد کردند که با هم کار کنیم. بادم می‌آید دو ویژگی باعث شد برای همکاری تمایل نشان دهم.

منوچهر محمدی: البته یکی از دوستان طرح را به من داد و در فرایندی چندماهه به شکلی درآمد که به آقای تبریزی پیشنهاد کردم.

تبریزی: یکی از ویژگی‌ها متفاوت‌بودن شکل‌وشمایل داستان، وضعیت شخصیت‌ها و موقعیتی که دچارش می‌شوند، بود که تاکنون به این شکل در سینمای ما وجود نداشت. داستان با عشق و محبت در خانواده شروع می‌شد، ولی در ادامه شاهد فاجعه‌ای بودیم.

■ خب، از زمان شکسیر هم داستان دو زوج عاشق که در مصاف با عوامل بیرونی به فاجعه منتهی می‌شود، وجود دارد و این اصل جدید نیست؟

تبریزی: اگر عامل مزاحم از بیرون باشد صحبت شما درست است. اما در داستان ما تهدید به وسیله خود عاشق‌ومعشوق صورت می‌گیرد.

■ یعنی به دلیل گرایش‌های اعتقادی‌شان؟

تبریزی: دقیقا. درواقع این تراحم و تضاد که به وجود می‌آید، از درون رخ داده است و اصلا عامل بیرونی که این خانواده را متلاشی کند، وجود ندارد. درواقع خود آدم‌ها هستند که تصمیم می‌گیرند در این وضعیت باشند. جذابیت این مدل از فیلم‌نامه که تابه‌حال در کارنامه شخصی من نبوده، این است که در آن جنسی از عملکرد وجود دارد که در زمان قبل از انقلاب جود دیگری تعریف شده بود. پس از انقلاب هم به شکل دیگری به آن پرداخته شد. این مدل فیلم‌ها را تحریک کرد که چنین فضایی را تجربه کنم. ویژگی دوم مبتنی بر درام و قصه است که باید در بستری روایت شود. ممکن است این بستر رنگ معاصر یا تاریخ داشته باشد. اما به‌نظرم، ذات ماجرا تفاوتی ندارد. قصه «امکان مینا» بیش از هر چیز، قصه‌ای عاشقانه است که در برهه‌ای خاص رخ می‌دهد. برای اینکه ملموس‌تر صحبت کنم؛ سال ۵۴ دانشگاه تهران قبول شدم و ۱۶ آذر هر سال که دانشگاه شلوغ بود، در این برهه دانشگاه تعطیل می‌شد و من به دادگاهم آبادان برمی‌گشتم. مادر خیلی اصرار داشت ازدواج کنم و دختری از همسایه را برای من در نظر گرفته بود که می‌گفت متدین، جاذبی و اهل نماز است. هرچه اصرار کردم مادرم این قضیه را فراموش کند، قبول نکرد! تا اینکه بالاخره مجاب شدم این دختر را ببینم. برای خواستگاری به خانه این همسایه رفتیم و قرار شد من با این دختر در اتاقی صحبت کنم. ایشان خانمی جاذبی بود و کاملا صورتش را پوشانده بود. جالب است بدانید در بدو امر ایشان به من گفت به‌صراحت به شما می‌گویم هدفم از این ازدواج رهاشدن از خانه است. قصد من مبارزه مسلحانه است و به بهانه ازدواج می‌خواهم از خانه خارج شوم و شما از من توقع همسری را نداشته باشید و وقتی به تهران آمدم، که گروه‌های مسلحانه می‌پیوندم! کفتم تصور هم نمی‌کنم این امر است همسری داشته باشم تا در کنار هم زندگی کنیم. اما به‌نظرم، شما نیازمند شریک اساسی هستید تا همسر! درحالی که نگاه من به زندگی این‌گونه نیست. ضمن اینکه اساسا به مبارزه مسلحانه اعتقاد و باور ندارم. درنهایت این مذاکره بعد از ۱۰ دقیقه به پایان رسید و بعد از آن ما دیگر همدیگر را ندیدیم. این مثال را زده تا بگویم آنها نسلی بودند که به ازدواج و عشق به این صورت نگاه می‌کردند. با مطرح‌شدن قصه «امکان مینا»، خاطرات آن زمان برایم زنده شد. درواقع قصه عاشقانه ما در بستری زمانی تعریف می‌شود که به‌نظرم، به درد نسل امروز می‌خورد که کمتر این مسائل را از نزدیک دیده‌اند و اساسا باورش نمی‌شود بچه‌های چپ و مذهبی نوع نگاهشان به زندگی و همچیز به‌گونه‌ای بود که انگار شست‌وشوی مغزی داده شده بودند و دنیا را سیاوسفید می‌دیدند؛ به‌ویژه گروه‌هایی که وارد مبارزه مسلحانه می‌شدند که عقاید عجیب‌وغریبی داشتند. خاطره شخصی‌ام را برایتان می‌گویم. بچه‌های دانشگاه تهران جمعه‌ها کوه می‌رفتند و اولین‌بساری که با هم کوه رفتیم، صبح زود یک عدد خرما به ما دادند، ظهر هم در مسیر راه به اندازه دو قمقمه آب دادند و به قله که رسیدیم، دو تا خرما دادند! دلیل را که پرسیدم، گفتند شما باید برای شکنجه‌های ساواک آماده شوید. درحالی‌که کار خودشان یک جور شکنجه بود! یک‌جور انضباط فرقه‌ای که خودم آن را قبول نداشتم. آن زمان ایدئولوژی چپ خیلی طرفدار داشت. اصلا برخی از گرایش‌های مذهبی هم به دیدگاه‌های چپ مارکسیستی و مائوییستی گرایش داشتند.

■ به عبارت دقیق‌تر، با وجود اعتقادات مذهبی‌شان، خط مشی‌شان مبتنی بر مارکسیسم بود؟

محمدی: بله. به‌همین‌دلیل سال ۵۴ تغییر ایدئولوژی دادند. چون احساس کردند بعضی جاها تناقض‌هایی وجود دارد. حالا فیلم «امکان مینا» طرح دوباره یک پرسش است که ناگاه فرقه‌ای به چپان بپیاموزن، پایان خیلی نبود. چون انسانیت انسان در جریان فرقه از او گرفته می‌شود و به ماشینی تبدیل می‌شود که باید براساس آن حرکت کند. نکته خاراجمیتی که در «امکان مینا» وجود داشت، این بود که نقطه مقابل مینا ساداتی، مهران (میلاد کی‌مرام) است که آدم هنجاری است. کسی که زنش را از دوران نوجوانی عاشقانه دوست داشته. در انتها با خیانتی مواجه می‌شود که در تصورش نمی‌گنجد. اینکه این شخصیت به‌مرور به فردی پیچیده تبدیل می‌شود که می‌تواند همه معادلات را تغییر دهد. برایم جذاب بود. یکی از بهترین و زیباترین سکانس‌های بازی آقای کی‌مرام جایی است که به میز برک می‌زند و او را غافلگیر می‌کند.

■ آقای کی‌مرام دلیل بازی مدل در این نقش چه بود؟

میلاد کی‌مرام: اولین موردی که برای هر بازیگر مهم است اینکه با چه کسی کار می‌کند. نام آقایان تبریزی و محمدی، هر بازیگری را برای بازکردن با آنها تحریک می‌کند. خیلی وقت بود دنبال نقشی در سینما بودم. نمی‌دانم چقدر توانستم خوب بازی کنم یا نه. ولی خیلی دوست داشتم بازی کنم. اینجا نقش و فیلم‌نامه برایم جذاب بود. اتفاقاتی که برای شخصیت مهران رخ می‌داد، برای هرکسی جذاب بود و دلیل محکمی برای انتخابم بود.

■ تحلیل گذشته با چو فعلی چگونه برایتان میسر شد؟

کی‌مرام: تاریخ و گذشته را با خواندن و دیدن می‌توانیم درک کنیم.

تبریزی: آقای کی‌مرام، خانم ساداتی و بنده با دوستان دیگری خیلی صحبت کردیم؛ با دوستانی که از سازمان برپده و به عراق و پاریس رفته بودند و احساس کردند همه‌چیز فریب بزرگی بود. برگشته بودند و از تجربیات شخصی، عاطفی و حسی‌شان با ما صحبت کردند. بخشی از این صحبت‌ها زنانه بود و به‌طور خصوصی با خانم ساداتی صحبت می‌شد. مثلا اینکه در اردوگاه اشرف، زنان باید دست‌هایشان را آن‌قدر روی دیوارهای سیمانی می‌کشیدند که شبیه دست‌های مردان شوند!

کی‌مرام: اتفاقات زیادی را می‌شنیدیم. البته من خودم در دگریر این اتفاقات نمی‌کردم. چون مهران بابد در طول قصه اتفاقات را می‌دید.

■ با روزنامه‌نگاران هم صحبت کردید؟

بله. اتفاقا سراغ ژورنالیست‌های آن زمان رفتم. چون خیلی نیاز نبود بر صحبت‌هایی که در جلسات می‌شد اشراف داشته باشم. سعی می‌کردم به جلسه‌ها که به من در فیلم ربط دارد، دقت کنم.

■ در کارگردانی فضاسازی فیلم چه مسائلی پیش‌رو تان بود؟ ضمن اینکه کسترو ارتباط مهران و مینا بیشتر در کلوزآپ و درنهایت لانگ‌شات در اتاق بود و فرانتر نمی‌رفت؟ چرا نماهای خیلی باز از تهران آن زمان نداشتید؟

محمدی: اتفاقا یکی از مشکلات ما در فیلم حجم فضاهای خارجی بود. مهمان در فضای خیرگیری کار می‌کند. مینا به آموزشگاه می‌رود.

تبریزی: لانگ‌شات شهر را داریم و در خیابان‌ها هستیم.

محمدی: الان دو مدل فیلم با پراحتی می‌توانیم بسازیم؛ یکی فضای کاملا امروزی و دیگری قدیمی مثلا ۷۰۰ سال قبل. ولی وقتی بخواهید تاریخ صد سال اخیر را به تصویر بکشید، به‌شدت دچار مشکل می‌شوید. کمترین موردی که خیلی وقت بود دنبال خیلی بود یا آقای تبریزی در انگلستان فیلمی بسازیم، مهیای بعضی خودروها، اتوبوس‌ها، تاکسی‌ها همان‌ها بود و تمای شهر آن زمان. تهیه زیر انه‌ها. اما در این یکباره بعد از دو سال اتوبان در جایی سرم می‌آورد!

تبریزی: وقتی تاریخ معاصر کار می‌کنید کار سخت است. به طور طبیعی، وقتی وارد جنین فضایی می‌شوید اول باید مدل ساختاری که در فیلم نیاز است را در نظر بگیرید. درست می‌گویید در «امکان مینا» فضای خارجی می‌بینیم. اما قضیه است و خیلی سراغ نماهای خیلی باز نرفتیم. چون اعتقاد داشتم فیلم بیشتر درباره کنکاش درونی این دو شخصیت است. پس باید در نماهای نزدیک دیده شوند.

■ اما برنگاه زمانی و مکانی را نباید به تصویر بکشیم؟

تبریزی: این بحث‌ها را با طراح صحنه و لباس مفصل داشتم. کفتم باید این حس را به وجود بیاوریم که دهه ۶۰ را بازسازی و بازخوانی کنیم. اما اجازه دهیم بینند نتواند این جزئیات و حس‌وحال را به زمان حال منتقل کند. کاهی از یک رمان، فیلم سینمایی می‌سازید و خیلی جی به موقعیت‌های آن دهه تاریخی تاکید می‌شود. طبیعی است شما نیاز به بودجه‌های خاص دارید و باید اتفاقات به کونه دیگری باشد. در سریال «سرزمین کهن» سه بازه زمانی در دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰ داریم که بسیار دشوار است. من از این مدل مجبور شدیم بهارستان را تو بسازیم. چون نمی‌توانستیم از بهارستان فیلمی استفاده کنیم. با خیابان‌های اطراف، میدان ۲۴ اسفند و مقابل دانشگاه تهران برای فاز سوم در حال ساخته‌شدن است.

■ منظورم این است در فیلم به نکاتی درست اشاره شده؛ مثلا حجاب خانم ساداتی. جدا از رویکرد خود حزب، به نظر می‌رسید فرمان اما(ره) برای رعایت حجاب صادر شده و شما از آن دوره کذرکردید. اما انگار در فیلم، فضای تهران امروزی را می‌بینیم.

محمدی: دریک سکانس این اتفاق افتاد! زمانی که میان در حال رفتن بر سر قرار است و مهران در حال تعقیب اوست و یک تاکسی از جلو کوچه رد می‌شود که مدل جدید است. اما باید خیلی دقت کنید که متوجه این موضوع شوید.

محمدی: در فیلم «طلا و مس»، سکانسی داریم که بهروز شعیبی در کیوسک تلفن جلو پیمارستان به خواهرش تلفن می‌کند که به او کمک کند. تلفن کیوسک است ولی او از اکثرت استفاده نمی‌کند. به‌نظرتان، اولین‌بار چه کسی این نکته را به ما گوشزد کرد؟ یک تماسگاه‌ی در تهران بود. شاید تلفن‌سازان. اما کسی در جشواره متوجه این قضیه نشده بود.

■ توجه به جزئیات بخشی از صنعت سینماست.

محمدی: در بسیاری از فیلم‌های بزرک تاریخ سینمای دنیا و آمریکا، اشتباهات این‌چنینی داریم.

تبریزی: تنی در جامعه به دلایل مختلف به وجود آمده و نقطه اوجش سریال «کیمیا» بود که آن‌قدر ساداتی‌های عجیب‌وغریب صحنه‌ای بودیم که برای مردم تبدیل به سرگرمی شده بود. ما هم بعضی وقت‌ها در فیلم به درج مطلا بخش می‌شد چند جوان من را که دیدند، گفتند صحنه لانکشاتی که در یوسف‌آباد کرفته بودید فلان‌طور شد، درصورتی‌که اصلا آنجا یوسف‌آباد نبود. می‌خواهم بکویم این اتفاق دنبیا به بیماری شده است. اتفاقی که می‌افتد این است به جای اینکه فیلم درباره یک دنیا باشد، دنیا پیداکردن کلاه هست. درصورتی‌که با سیستم‌های پیشرفته کرافیکی این کلاه‌ها براحتی حل شدنی هستند. هاز مالاسفانه دچار مشکل‌هایی می‌شویم که نقدمان هم به این شکل می‌شود! اگر انکوابعد دیرایه چیزی اطلاعات داشته باشند و عجیب است.

■ در ترسیم شخصیت‌های مینا و مهران و رویاه‌ی به انتخاب شده، نگاه عاشقانه‌ای که در زندگی این دو نفر هست، دارای قوت قلب است. برایم جالب است حتی در این مسیر وارد فازی شده‌اید که چنین روابطی از محارم را در سینما می‌بینیم. اما در فیلم امکان می‌کنم این دو نفر، همسران واقعی هستند. مثلا صحنه‌ای که در اتاق‌خواب می‌کذرد. چگونه این روابط را تاین حد باورپذیر شد؟

تبریزی: به‌نظرم، این امر به خود بازیکرها برمی‌کردد. معتقدم میزان هدایت بازیکر از سمت کارکردان بستکی به میزان ظرفیت بازیکر هم دارد. کارکردان نمی‌توانند معجزه کند و برای مثال، یک تکه سکس را که هیچ عکس‌العملی نداشته به چیزی تبدیل کند که عواطف و احساسات دارد. بنابراین اکر باوریذیری وجود دارد، بخش زیادی از آن مربوط به بازیکران است.

■ هرچند انتخاب درست بازیکران هم از سوی کارکردان خیلی مهم است.

تبریزی: انتخاب بازیکران در مرحله قبل‌تر است. در مرحله‌ای که بازیکران انتخاب می‌شوند، مثل اینکه مدت‌ها با هم کفت‌وکو می‌کنید. جنس و مدل کاراریی و توانایی بازیکران را نشان می‌دهد. در فیلم‌هایم با بیشتر افراد حاضر در سینما به شکل‌های مختلف کار کرده‌ام و معتقدم بسته به بازیکر، مدل‌های مختلف بازیکری وجود دارد. اینکه یک بازیکر از چه امکان و اهرمی استفاده می‌کند که باوریذیری را به وجود بیاورد، به خودش مربوط است. کاهی ممکن است به خودش به لحاظ روحی و احساسی لطمه بزند تا بتواند را از دست داده‌اند. می‌بینید همه در فیلم حرکات بی‌سروتهی انجام می‌دهند، ولی استقبال عمومی زیادی از آن می‌شود. چون این وارد می‌شود تا مناسبات کنند است که بازیکر از ابتدا نقش را دریافت فهمیده می‌تواند یک پله جلوتر باشد و لایه‌های بیشتری را ببیند. هر چارد رزومرکی و عوامزدگی شده که باعث می‌شود چیزهایی را خودبه‌خود از دست بدهد. مثلا در جایی دیگر از دنیا چون مرخ همسایه همیشه غذا است. این اتفاق برعکس می‌افتد، یعنی فیلمی که جایی به آن توجه نشده در جای دیکر و با تحلیل دیکر به آن توجه می‌شود. درواقع ما آرام‌آرام از مفاهیم تحلیل‌شدنی فاصله می‌کیریم و به سیستم صفر و یک و دیجیتال تبدیل می‌شویم که در حد سطح باقی مانده و به‌صورت دوبه‌دو به عمق نفوذ کند. خیلی وقت است که از نفوذ در عمق غافل شده و در سطح شنا می‌کنیم. واقعا احساس من این است که در هر فیلم، سیاست و اقتصاد فرق خواصی وجود ندارد و کسی وارد لایه‌های زیرین نمی‌شود و فقط موج و کف روی آب دیده می‌شود.

میلاد ساداتی: به نظرم، برخی از تماشاکران برای دوست نداشتن فیلم‌نامه‌ای را درکیر فیلم کنند. به‌همین‌دلیل اکر لازم باشد به چیزی که می‌بینند دقت کنند، دیکر نمی‌شوند. به‌نظرم، تکبلان یا تک‌سکانس می‌بینند. به‌نظرم، فیلمی که با کار کردیی بیشتر یک لبه سخت‌تر است. چون درباره مقطعی از تاریخ صحبت می‌کند که برای همه ملموس و ملموس است. به نظرم فیلم‌هایی که الان در کیشه موفق هستند، یا فیلم‌هایی اجتماعی و به‌روز هستند یا کیشه‌ای‌اند و فروش میلیاردی دارند. فیلم‌هایی که مقداری مفاهیم در آن عمیق‌تر می‌شوند یا مثل فیلم‌ها درباره دوره‌ای از تاریخ صحبت می‌کنند، تمایل مورد پسند مردم نیست. به‌نظرم، این فاجعه است. اغلب مردم کتاب نمی‌خوانند و دوست هم ندارند درباره تاریخ معاصر اطلاع داشته باشند و عجیب است.

■ در ترسیم شخصیت‌های مینا و مهران و رویاه‌ی به انتخاب شده، نگاه عاشقانه‌ای که در زندگی این دو نفر هست، دارای قوت قلب است. برایم جالب است حتی در این مسیر وارد فازی شده‌اید که چنین روابطی از محارم را در سینما می‌بینیم. اما در فیلم امکان می‌کنم این دو نفر، همسران واقعی هستند. مثلا صحنه‌ای که در اتاق‌خواب می‌کذرد. چگونه این روابط را تاین حد باورپذیر شد؟

تبریزی: به‌نظرم، این امر به خود بازیکرها برمی‌کردد. معتقدم میزان هدایت بازیکر از سمت کارکردان بستکی به میزان ظرفیت بازیکر هم دارد. کارکردان نمی‌توانند معجزه کند و برای مثال، یک تکه سکس را که هیچ عکس‌العملی نداشته به چیزی تبدیل کند که عواطف و احساسات دارد. بنابراین اکر باوریذیری وجود دارد، بخش زیادی از آن مربوط به بازیکران است.

■ هرچند انتخاب درست بازیکران هم از سوی کارکردان خیلی مهم است.

تبریزی: انتخاب بازیکران در مرحله قبل‌تر است. در مرحله‌ای که بازیکران انتخاب می‌شوند، مثل اینکه مدت‌ها با هم کفت‌وکو می‌کنید. جنس و مدل کاراریی و توانایی بازیکران را نشان می‌دهد. در فیلم‌هایم با بیشتر افراد حاضر در سینما به شکل‌های مختلف کار کرده‌ام و معتقدم بسته به بازیکر، مدل‌های مختلف بازیکری وجود دارد. اینکه یک بازیکر از چه امکان و اهرمی استفاده می‌کند که باوریذیری را به وجود بیاورد، به خودش مربوط است. کاهی ممکن است به خودش به لحاظ روحی و احساسی لطمه بزند تا بتواند را در دست داده‌اند. می‌بینید همه در فیلم حرکات بی‌سروتهی انجام می‌دهند، ولی استقبال عمومی زیادی از آن می‌شود. چون این وارد می‌شود تا مناسبات کنند است که بازیکر از ابتدا نقش را دریافت فهمیده می‌تواند یک پله جلوتر باشد و لایه‌های بیشتری را ببیند. هر چارد رزومرکی و عوامزدگی شده که باعث می‌شود چیزهایی را خودبه‌خود از دست بدهد. مثلا در جایی دیگر از دنیا چون مرخ همسایه همیشه غذا است. این اتفاق برعکس می‌افتد، یعنی فیلمی که جایی به آن توجه نشده در جای دیکر و با تحلیل دیکر به آن توجه می‌شود. درواقع ما آرام‌آرام از مفاهیم تحلیل‌شدنی فاصله می‌کیریم و به سیستم صفر و یک و دیجیتال تبدیل می‌شویم که در حد سطح باقی مانده و به‌صورت دوبه‌دو به عمق نفوذ کند. خیلی وقت است که از نفوذ در عمق غافل شده و در سطح شنا می‌کنیم. واقعا احساس من این است که در هر فیلم، سیاست و اقتصاد فرق خواصی وجود ندارد و کسی وارد لایه‌های زیرین نمی‌شود و فقط موج و کف روی آب دیده می‌شود.

میلاد ساداتی: به نظرم، برخی از تماشاکران برای دوست نداشتن فیلم‌نامه‌ای را درکیر فیلم کنند. به‌همین‌دلیل اکر لازم باشد به چیزی که می‌بینند دقت کنند، دیکر نمی‌شوند. به‌نظرم، تکبلان یا تک‌سکانس می‌بینند. به‌نظرم، فیلمی که با کار کردیی بیشتر یک لبه سخت‌تر است. چون درباره مقطعی از تاریخ صحبت می‌کند که برای همه ملموس و ملموس است. به نظرم فیلم‌هایی که الان در کیشه موفق هستند، یا فیلم‌هایی اجتماعی و به‌روز هستند یا کیشه‌ای‌اند و فروش میلیاردی دارند. فیلم‌هایی که مقداری مفاهیم در آن عمیق‌تر می‌شوند یا مثل فیلم‌ها درباره دوره‌ای از تاریخ صحبت می‌کنند، تمایل مورد پسند مردم نیست. به‌نظرم، این فاجعه است. اغلب مردم کتاب نمی‌خوانند و دوست هم ندارند درباره تاریخ معاصر اطلاع داشته باشند و عجیب است.

■ در ترسیم شخصیت‌های مینا و مهران و رویاه‌ی به انتخاب شده، نگاه عاشقانه‌ای که در زندگی این دو نفر هست، دارای قوت قلب است. برایم جالب است حتی در این مسیر وارد فازی شده‌اید که چنین روابطی از محارم را در سینما می‌بینیم. اما در فیلم امکان می‌کنم این دو نفر، همسران واقعی هستند. مثلا صحنه‌ای که در اتاق‌خواب می‌کذرد. چگونه این روابط را تاین حد باورپذیر شد؟

تبریزی: به‌نظرم، این امر به خود بازیکرها برمی‌کردد. معتقدم میزان هدایت بازیکر از سمت کارکردان بستکی به میزان ظرفیت بازیکر هم دارد. کارکردان نمی‌توانند معجزه کند و برای مثال، یک تکه سکس را که هیچ عکس‌العملی نداشته به چیزی تبدیل کند که عواطف و احساسات دارد. بنابراین اکر باوریذیری وجود دارد، بخش زیادی از آن مربوط به بازیکران است.

■ چرا آخر فیلم شخصیت‌ها انکار به ماشین تبدیل شدند؟

تبریزی: فضای فیلم خیلی مهم است که اول باید از آن را درک کنیم. به‌نظرم، از یک مقطع تاریخی به بعد درک مفهومی فیلم را به‌عنوان مطلب تقریبا از دست داده‌ایم. به‌همین‌دلیل فیلمی بی‌سروته فروشی میلیاردی دارد! چون آدم‌ها روح بوقراری ارتباط

خوشبخانه ما امنیت داریم. چون کسی به چیزهایی‌ای است که در دهه ۶۰ بشت‌سر کذاشتیم و فهمیده‌ایم راه مقابله با آن چیست. بنابراین سیستم حفاظتی و امنیتی ما با این‌گونه جریانات و افراد اش آشناست. اما در کشورهای بیشرفته اروپایی که سیستم امنیتی به‌روزی دارند، بکاره نمی‌دانند با چنین معضلی چگونه برخورد کنند! چون دارند تجربیات اولیه‌ای را کسب می‌کنند که ما قبلا با آن مواجه شده بودیم. با این نکاه در «امکان مینا» به کذشته رجوع کرده تا برای نسل جوان و امروزی یادآوری باشد. درواقع فیلم طرح مسئله می‌کند.

■ آقای محمدی! در ابتدا نکاه شما به سوژه فیلم چگونه بود؟

محمدی: اکر بخواهیم درباره دلت سیتیما صحبت کنیم، سینما

عکس‌ها: امیرحیدری شرق

میزگرد «شرق» با حضور کمال تبریزی، منوچهر محمدی، میلاد کی‌مرام و مینا ساداتی درباره فیلم «امکان مینا»

خاطرات تلخ ما از تروریست‌های دهه ۶۰

قسمه

باوهاوس؛ مدرسه‌ای نوگرا

لاریسا نُرته . ترجمه: افرا صفا

باوهاوس فراگیرترین مدرسه هنرهای مدرن در قرن بیستم بود که تا مدت‌ها پس از بسته‌شدنش، اروپا و آمریکا تحت‌تاثیر نوع نگرش آن به آموزش و درک رابطه هنر با جامعه و تکنولوژی بود. این مدرسه در پاسخ به تمایلاتی در قرون ۱۹ و ۲۰ میلادی مانند جنبش هنر و پیشه شکل گرفت که به دنبال هم‌آوازی هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی بود تا بتواند خلاقیت را با روند صنعتی‌شدن همسو کند. این مسئله خود را در نگرش رمانتیک قرون وسطایی سال‌های اول این مدرسه نشان می‌داد که در آن باوهاوس خود را به شکل صنف صنایع قرون وسطایی می‌دید. اما در میانه دهه ۲۰ میلادی این رویکرد کنار گذاشته شد و جای آن را تاکید بر اتحاد هنر و طراحی صنعتی گرفت. در آخر تنش داده شد که این هدف به‌بدترین و مهم‌ترین دستاورد باوهاوس بوده است. این مدرسه همچنین به خاطر هیات علمی خود شهرت داشت که هنرمندانی مانند واسیلی کاندینسکی، جوزف آلبرز، لازلو موهولی ناگی، پل کلـه و یوهان ایتن؛ معمارانی همچون والتر کروپیوس و لودویگ میس وندروهه و طراحانی مثل مارسل بروئر را در خود جای داده بود.

ایده‌های کلیدی

● انگیزه بنای مدرسه باوهاوس در نگرانی‌های قرن ۱۹ دراره بی‌روحی صنعت و تولیداتش و همچنین در ترس ازدست‌رفتن هدف هنر در اجتماع ریشه داشت. خلاقیت و صنعت روزبه‌روز بیشتر از یکدیگر دور می‌شدند و باوهاوس می‌خواست بار دیگر آنها را یکی کند و به زیباسازی طراحی برای استفاده روزانه بپردازد.

● با وجود اینکه باوهاوس بسیاری از رسجوریسوم قدیمی آموزش آکادمیک هنرهای زیبا را رها کرد. اما همچنان به دنبال معناهای خردمندانه و اهداف نظری بود و آن را با یافشاری بر مهارت‌های کاربردی پیشه‌وری و تکنیک‌هایی که یادآور سبیتم‌های قرون وسطایی هنر بودند، القـا می‌کرد. باوهاوس با هدف پیداکـردن راه‌حلی برای جامعه مـدرن صنعتی، هنرهای زیبـا و صنایع را کرد هم آورد. بـرای این کار با موفقیت سلسله‌مراتب قدیمی هنر را از میان برداشت و از این راه صنایع را با هنرهایی زیبا مثل نقاشی و مجسمه‌سازی برابر دانست و راه را برای ایده‌هایی هموار کرد که در آخر قرن ۲۰ الهام‌بخش هنرمندان شدند.

● نشـان داده شده است یافشـاریی که در باوهاوس بر آزمایش و حل مسائل می‌شـد، تاثیر بسیاری بر نوع برخورد با آموزش هنر داشته است. درواقع باعث شـده است هنرهای زیبا به‌عنوان هنرهای دیداری شناخته شوند و از هنر کمتر به‌عنوان شاخه‌ای از علوم انسانی مثل ادبیات یا تاریخ باد شـود و بیشتر به آن به‌عنوان علمی درخور بررسی و پژوهش مستقل نگاه شود.

آغازگر

باوهـاوس کـه در زبـان آلمانی به معنی «خانه‌سـاختن» اسـت، مدرسه‌ای بود که در سـال ۱۹۱۹ از سوی والتر کروپیوس معمار در شهر وایمار آلمان بنا شـد. این مدرسـه زاییده آرزوهای اواخـر قرن ۱۹ برای همبسـتگی هنرهای کاربردی و توسـعه و نوسـازی آموزش بود. چندین مدرسه دیگر هنرهای کاربردی در سراسر آلمان به بنیانه این گرایش‌ها به وجود آمدند و درواقع باوهاوس جدید فرزند دو مدرسـه از این‌دست بود. کروپیوس می‌خواست این مدرسه در همه رشته‌های هنری، نگرشی به صنعت و جدید که روزگاری پیش از آن‌که میان هنر و صنعت فاصله بیفتد، از ویژگی‌های هنر قرون وسطی به حساب می‌آمد، کروپیوس باوهاوس را در دهن داشت که شامل همه رسانه‌های هنر بود؛ از جمله هنرهای زیبا، طراحی صنعتی، گرافیک، چاپ، طراحی داخلی و معماری.

مفاهیم و سبک‌ها

در مرکز سـامانه این مدرسـه برنامه آموزشی جدیدی و تاثیرگذار آن قرار داشـت که کروپیوس آن را به شـکل چرخ با دایره‌های تودرتو توضیح می‌کرد. بیرونی‌ترین دایره نشان‌دهنده دروس پایه بودند که از سوی بوهان ایتن دریک دوره شـش‌ماهه مبانی تدریس می‌شد که تمرکزش بر تجزیه و تحلیل رنگ‌ها و فرم‌ها بود. به طور خاص، ویژگی‌های متفاوتی فرم، رنگ و ماده بررسی می‌شد. دو دایره میانی نشان‌دهنده دو دوره سـه‌ماله بود که در آن معیار پایه‌ها و مهارت‌های فنی مدنظر بود. یعنی مسائل مربوط به فرم و مواد مدرسـت. یعنی کارگاه‌های کاربردی‌ای که بر تکنیک و چیره‌دسـتی هنری تمرکز دارد. این کلاس‌ها بر کارگردگی آرا رفه فرم‌های ساده‌شـده و هندسـی تاکید داشـتند که دارای مدیاده طرح‌های جدید به‌راحتی تولید شوند. در مرکز این برنامه درسی کلاس‌هایی طراحی شده بودند که دانشـجویان را در راه رسیدن به کارگردگی و توجه به نهایتا در ساخت صنعتـی راهنمایی می‌کردند. ضمن آنکه به پیشـه‌وری و مهارتی که در تولید صنعتی از دوره‌ها بود چای داشت و دنبال عقلانیت بودند. فیلم برخورداری آموزشی یاکی با هدف حذف حس رقابت، پرورش خلاقیت فردی و بُعد اجتماعی دانشـجویان در جهت یک هدف مشترک خلق شد. طراحان این برنامه درسی هیات علمی درخشانی بودند که کروپیوس به آن مدرسـه جذب کرده بود؛ نقاشانی پیشرو مانند یوهان ایتن و پُول فایینگر و مجسمـه‌سـازانی مانند کرهارد مارکس در میان لیون استادانی که بودند که او به کار گماشـت. ایتن از بسـیاری جهات مهم بود: چراکه او با طراحی درس پایه، در مرکز برنامه درسی مدرسـه قرار داشـت و به دلیل پیشـینه‌اش در اکسپرسیونیسـم، تاثیر بسـزایی بر سال‌های نخسـتین باوهاوس داشـت. تاکید بر دیسـیپلین و ریشـه در آن هنر قرون وسطی از نظرش‌های او بود. البته اندیشـه‌های پیشرو ایتن و نگرانی‌های اجتماعی کروپیوس بسیار دور از او روبه‌رو هم قرار داد. این کشمکش تا اوایل دهه ۱۹۲۰ ادامه پیدا کرد و دسـت آخر با خروج ایتن از مدرسـه کروپیوس پیروز میدان شد. لازلو موهولی ناگی جای او را گرفت و دروس پایه‌ای که ایتن طراحی کرده بود را با برنامه‌های جایگزین کرد که بافشـاری بسـیار بر تکنولوژی و اسـتفاده‌های آن در جامعه داشت. از دیگر استادان مهم این دوران می‌توان به واسیلی کاندینسکی، پل کله، کئورگ ماخ و اسکار شلمر اشاره کرد. در ۱۹۲۵ باوهاوس به شهر همتش دسـاو در آلمان منتقل شد و پرباترین دوران خود را در آنجا سـپری کرد. کروپیوس سـاختمانی جدید برای مدرسـه بنا کرد که تاکنون به‌عنوان نمونه برجسته معماری درون کارکردگرا شناخته می‌شود. با وجود اینکه بنیان باوهاوس براسـاس اتحاد همه هنرها بود، این مدرسـه تازه پس از اینجا معماری را به گروه‌های درسـی خود افزود. درسال ۱۹۲۸ کروپیوس از کار زیاد و کشمکش پیوسـته با متقدان مدرسـه خسته شده بود. درنهایت او کنارگذیری کرد و باوهاوس را به معمار سوئیسی هانس مایر سـپرد. مایر سرپرستی گروه معماری را برعهـده داشـت و درهمان حال کمونیسـتی فعـال بـود و آرمان‌های مارکسـیستی خود را در جمع‌های دانشـجویی و کلاس‌های درس مطرح می‌کرد. در دوران او باوهاوس گسـترش بیشـتری پیدا کرد اما درهمان‌حال، به تعداد منتقدان اندیشه‌های مارکسـیستی مایر نیز افزوده شد تا اینکه در ۱۹۳۰ او از سـمت مدیریت مدرسه کنار گذاشته شد و با به قدرت‌رسیدن نازی‌ها در ۱۹۳۳ مدرسه باوهاوس به کل تعطیل شد.

منبع: www.theartstory.org/movementbauhaus.htm

■ دربارهٔ صحنه اتاق‌خواب نگفتید!

تبریزی: یکی از بزرگ‌ترین مسائل‌مان در سینمای ایران از داخل خانه تا اتاق‌خواب است. در خانه ما همیشه با این مسائل روبه‌رو هستیم. صحنه اتاق‌خواب به مدد آقای قرشان محمدی، فیلم‌بردار، به وجود آمد. با من کلی صحبت کرد. بیشترین زمان را این صحنه را مرکوز کرد که به چنین نوری برسد. فکر کردیم صحنه‌ای کرفته‌ایم که اکر در خارج از ایران با یک هنرپیشه خارجی کار می‌کردیم، همین‌طور می‌بود. یعنی درواقع نور نقش مهمی ایفا کرد.