



با نگاهی به «وقتی همه خوابیم»

سینما، تئاتر نیست

شدن تفاوت‌های اصلی و درست، او را به سمت این باور سوق داده که منکر تفاوت بیان تئاتری و سینمایی شود. این جمله تکراری و کلیشه‌ای که «بیان فیلم، تئاتری است» یک قاعده کلی نیست که با آن کسی بخواهد نویسنده و کارگردانی را بگوید و مورد انتقاد قرار دهد. اغراق تئاتری برخلاف تصور شایع، ارتباطی با مساله کلوزآپ در سینما و تماشای با فاصله در تئاتر ندارد. (به استثنای مساله رابطه فاصله و صدای بازیگر) چنانچه خیلی از فیلم‌های خوب سینمایی با تکیه بر نماهای دور ساخته می‌شوند و بهترین نمایشنامه‌ها از جمله «در انتظار گودو» اصلا دیالوگ‌های شسته رفته و سلیس و به معنای مصطلح «تئاتری» ندارند. به علاوه در خیلی از اجراهای تئاتری فاصله تماشاگر و بازیگر بسیار کم است و کوچک‌ترین حرکات صورت او هم دیده می‌شود. مساله، اقتضای داستان و لحن و شرایط روایت است. خیلی از مخالفان این نوع بیان سینمایی بهرام بیضایی، «مسافران» را اتفاقا به دلیل همین بازی‌های غلوآمیز

آقای بیضایی این بود که فکر نمی‌کند در سینما همه چیز باید واقعی باشد و با این رویکرد که پرحرفی، وراجی، حرف‌های لوس و اضافی، سرفه، تیق و... لازم می‌آید. دیالوگ‌نویسی درست است، مخالف است و در خصوص نوع دیالوگ‌نویسی‌اش تصریح کرد: «می‌دانم غیرواقعی است ولی من نوکر واقعیت وقت‌گیر نیستم. زواید را می‌زنم و تبدیل می‌شود به چیزی که الان وجود دارد». در ادامه هم تفاوت واقعیت سینمایی و واقعیت خارجی را در دیگر موارد همچون زمان‌بندی فیلم شاهد مثال آورد. البته حرف کاملا درستی است و پاسخ دندان‌شکنی به آنها که فیلمسازی داستانی را با مستندسازی آن هم از نوع کسالت‌بار و خسته‌کننده‌اش اشتباه می‌گیرند، اما این پاسخ بیضایی به یک نگاه رایج و غلط درباره سینما بود نه پاسخ او به اصل مساله واقعیت سینمایی و واقعیت خارجی. همین طور به نظر می‌رسد مخالفت بیضایی با تفاوت بازی و بیان سینمایی و تئاتری هم مخالفت با یک تلقی نادرست از تفاوت این دو مدیوم است و عدم مطرح

بهرام بیضایی در نشست پرسش و پاسخ بعد از نمایش فیلم با بیان این که اصلا تفاوت بازی تئاتری و سینمایی را نمی‌فهمد و اعتقادی به این مساله ندارد از حاضران در جلسه خواست کسی اگر می‌داند، این تفاوت را برای او توضیح دهد. کسی جوابی نداد. شاید چون کسی جوابی نداشت یا این که چون همه اصحاب رسانه بودند مثل ما گذاشتند جای بهتری به این پرسش مهم و اساسی پاسخ بدهند. در این نوشته به دنبال پاسخگویی به این سوال هستیم با نگاهی به آخرین ساخته او «وقتی همه خوابیم».

فیلم از ۲ بخش ساخته شده. جلوی دوربین و پشت صحنه در واقع «وقتی همه خوابیم» فیلمی درباره سینماست، اما فقط سینمای بهرام بیضایی نه سینما آن طور که هست. قصد موشکافی دقیق فیلم و ذکر نقاط مثبت و منفی آن را نداریم چون بحث مهم‌تری در مورد بیضایی و آثار او هست که پرداختن به آن مهم‌تر از عیب‌جویی از این آخرین ساخته او یا تحسین و تقدیر از برخی تدابیر تصویری خوب به کار رفته در آن است. نوشتن درباره فیلم کارگردان کاربلدی مثل بهرام بیضایی اصولا شکل متفاوتی می‌طلبد. بیضایی کارش را خوب بلد است و به لحاظ دانستنی‌های مربوط به نویسندگی و کارگردانی جایگاه ویژه‌ای مخصوص در نزد دوستداران تئاتر دارد. انتقادی که به کار بهرام بیضایی وارد است نه با شناخت او از تکنیک که با نگاه او به سینما در ارتباط است. اگر بازی کردن در فیلم‌های او آرزوی خیلی از بازیگران ایرانی است به دلیل همین تسلط او بر فنون کارگردانی و بخصوص بازیگری است. اما آیا برآسانی سینما یا تئاتر فرقی ندارد؟

«وقتی همه خوابیم» در بین دیگر آثار بیضایی شهاب زیادی به سگ‌کشی دارد با این تفاوت که «تئاتری‌تر» از آن است و دیالوگ‌هایش پرطمطراق‌تر و شسته رفته‌تر و کادره شده‌تر هستند. درباره این ویژگی دیالوگ‌های فیلم، سوالی از میان سوالات کتبی حاضرین در جلسه خوانده و مطرح شد که گویا بارها از بیضایی پرسیده شده بود. کسی که این سوال را نوشته بود من بودم و سوال این بود: «چرا شخصیت‌های فیلم، حرف نویسنده و کارگردان را می‌زنند نه حرف خودشان را. آیا شما به این شکل دیالوگ‌نویسی اعتقاد دارید یا این که معتقدید چنین ادعایی درباره فیلم «وقتی همه خوابیم» صادق نیست و درست همان واقعی نوشتن دیالوگ‌هاست. آیا این ترفند که فیلم، درباره سینماست قرار است این گفتارها را منطقی و باورپذیر کند؟» پاسخ

بهترین اثر او می‌دانند چون معتقدند آن داستان بخصوص اقتضای این نوع اجرا را داشته است. مشکل این است که همه داستان‌ها «مسافران» نیست و تئاتر را هم نمی‌توان در بیان اغراق‌آمیز و غلو شده و میزانشن اینچینی خلاصه کرد. اگر ما هم صفت «تئاتری» را برای بیان این نوع روایت غلوآمیز بیضایی به کار بردیم از باب حمل بر وجه غالب است. تئاتر و سینما با هم تفاوت دارند. اما این تفاوت واقعا چیست؟

لوکیشن در تئاتر تنها به مدد دکور می‌تواند به وجود بیاید. فضا از ابتدا به گونه‌ای نیست که بتواند بازتاب عینی واقعیت باشد و همین ویژگی ماهوی، نوعی قرارداد بین عوامل نمایش و تماشاگر به وجود می‌آورد. تماشاگر می‌پذیرد که باور کند این صحنه در خیابان می‌گذرد و صحنه بعد در محل کار و دیگری در منزل؛ با این که هر سه در یک مکان که سن نمایش باشد رخ می‌دهد. بنابراین تئاتر ماهیتا حالتی انتزاعی و دور از واقعیت عینی دارد و وجه نمادین و استعاره‌ای آن در اجزای اجرایی‌اش کرد آشکار دارد. میزانشن تئاتری (مثل این که کسی رو موقع مکالمه با طرف مقابل به جای نگاه کردن به او، به تماشاگر نگاه کند)، بازی‌های متکی به بیان و بدن و دیالوگ‌های کادره شده و گزیده و حتی شاعرانه در آن قابل باور است - البته اگر واقعا شاعرانه باشد - چون همجنس با اصل رسانه تئاتر است. اما سینما چه طور؟ از همین جنس است؟ چه طور ممکن است تماشاگر بپذیرد شخصیت فیلم در کوچه و خیابان به زبان مردم کوچه و خیابان حرف نزند و شاعرانه سخن بگوید؟ یا وقتی دارد با کسی حرف می‌زند بدون هیچ دلیلی پشت به او بکند یا آن طور که در «وقتی همه خوابیم» می‌بینیم، دور طرف مقابل بچرخد و با او صحبت کند؟ تماشاگر سینما مثل تماشاگر تئاتر آن قرارداد مذکور را با عوامل ندارد و انتظارش چیز دیگری است. اجزای اجرایی سینما مثل تئاتر، ذاتا استعاره‌ای و نمادین نیستند. واقعی هستند آن هم به معنای عینی. دیالوگ گزیده و سلیس در یک فیلم سینمایی واقعا گفگرا - و نه سورئال یا فانتزی و... مثل طراحی دست معروف پیکاسو است در تابلویی مثلا از رامبراند. هر مدیومی اقتضای خودش را دارد و اگر گاهی فیلم خوبی با اغراق تئاتری و یا تئاتر خوبی با پرداخت واقعه‌رمانه سینمایی می‌بینیم به دلیل اقتضای داستان و روایت است نه چیز دیگر. آیا همه داستان‌هایی که بهرام بیضایی روایت می‌کند از جمله «وقتی همه خوابیم» چنین اقتضایی دارد؟

ازاد جعفری

درک و تحول درونی می‌رسد عکس بزرگ خویش بر دیوار را پاره می‌کند و برای اولین بار خودش را مورد انتقاد و سرزنش قرار می‌دهد. او زمانی تصویر ظاهری‌اش را پاره می‌کند که به تصور عمیقی از خود دست می‌یابد. رها را می‌توان کودک درون و وجدان کوروش هم به حساب آورد که در کالبد یک دختر نوجوان نمود یافته تا او را به خود واقعی‌اش برساند. تهمینه میلانی اما در پس چهره غیراخلاقی کوروش نوعی معصومیت و پاکی وی را بازشناسی می‌کند تا در نهایت بگوید هر سوپرستاری بالذات دارای چنین شخصیت انسانی نیست اما موقعیت حرفه‌ای و اجتماعی وی بستر لغزش‌های فراوانی است. شهاب حسینی در سوپرستار نشان داد که دارای توانایی‌ها و ظرفیت‌های بالایی در بازیگری است و مسیر رو به رشدی را در حرفه‌اش طی می‌کند. او حضور پرحجمی در فیلم دارد و حضور رضا رشیدپور در این فیلم اگر هیچ فایده‌ای نداشته باشد برجستگی حسینی را در بازیگری به اثبات می‌رساند. قطعا بخشی از جذابیت فیلم در کنار قصه‌گو بودن آن حضور شهاب حسینی است که به خوبی از پس نقش برآمده است. موقعیت سوپرستاری وی را در این فیلم مقایسه کنید با موقعیت مشابه آن در توفیق اجباری با بازی گلزار تا به توانایی بازیگری وی بی‌برید. با این حال سوپرستار فیلم متوسطی است که وجوه سرگرم‌کنندگی و جذابیت سینمایی آن باز هم می‌تواند موفقیت خوبی برای کارگردان بعد از آتش‌بس در گیشه سینما رقم بزند.

سیدرضا صالحی

نمی‌شناسد. نوع برخورد او با مادرش و توقعاتی که از دیگران دارد واگویی شخصیت خودشسته‌ای است که روان‌شناسی یک سوپرستار را در بستر یک نظام اجتماعی قهرمان‌پرست بازتاب می‌کند. تهمینه میلانی اما قصد دارد آن روی سکه زندگی این سوپرستار را به تصویر بکشد؛ آنجایی که قهرمان قصه از وضعیت و موقعیت خویش خسته شده و به دنبال رهایی از قید و بندهای است که آرامش را از وی سلب کرده. شاید رها، دختر نوجوان فیلم نمادی از فرشته نجات اوست که وارد داستان می‌شود. نقطه عطف قصه در جایی رقم می‌خورد که رها اعتراف می‌کند که یک طرفدار صرف آقای سوپرستار نیست و با بقیه هواخواهان فرق می‌کند. او با گفتن این که دختر کوروش است هم وی را به هم می‌ریزد هم تعلیق خوبی در ساختار فیلم به وجود می‌آید. این تعلیق با پایان بازی‌ای که تهمینه میلانی برای فیلمش در نظر می‌گیرد عمق می‌یابد. مخاطب در انتهای قصه نمی‌فهمد که بالاخره رها کیست؟ از کجا آمده؟ آیا او واقعا دختر کوروش بوده است؟ یا این که او نقشه‌ای برای به بازی گرفتن وی بوده است و... اما آنچه که واقعیت دارد این است که رها یک تجربه و اتفاقی است که خود واقعی آقای سوپرستار را به وی نشان می‌دهد تا او قهرمان پوشالی‌ظاهرش را در بیاورد و آن روی سکه خود را ببیند. از منظر روان‌شناسی اگر بخواهیم به این موقعیت بنگریم باید بگوییم که رها نوعی سوپر اگو در برابر سوپرستار است که چهره واقعی کوروش را به خودش نشان داده است. دقیقا زمانی که کوروش به این

ستاره سینمایی را دستمایه داستان خود قرار می‌دهد و با زبان سینما از بخشی از جهان سینمایی سخن می‌گوید. میلانی در سوپرستار چنان که از عنوان فیلم پیداست زندگی یک فوق ستاره سینما را روایت می‌کند و با پرداختن به زندگی شخصی و خصلت‌های فردی وی قصد دارد تا تصویر واقعی از دنیای آنها را به تصویر بکشد و در واقع نشان دهد این دنیای به ظاهر جذاب که جمع همه آرزوهای انسان معاصر یعنی شهرت، ثروت و محبوبیت است در عالم واقع چندان هم دلچسب نیست و دشواری‌ها و تنگناهای خاص خود را دارد و به اصطلاح صدای دهل از دور خوش است. سوپرستار اما از یک لایه دومی نیز برخوردار است و کشمکش‌های درونی قهرمان خود را با زندگی بیرونی‌اش مبتنی بر روان‌شناسی فردی مورد کنکاش قرار می‌دهد اما به نظر می‌رسد میلانی در بازتاب این تصویر به حرف و حدیث‌هایی رجوع می‌کند که در افکار عمومی درباره بازیگران سینما وجود دارد و به نوعی تاییدی بر تصور عرفی از آنهاست. کوروش زندگی در همان ابتدا فردی خودشسته و عصبی نشان داده می‌شود که به دلیل موقعیت حرفه‌ای‌اش با کارگردان و عوامل فیلم در تنش و درگیری است و تمام زندگی‌اش در روابط با زنان مختلف و سیگار و مشروب و قمار و خوشگذرانی ترسیم می‌شود. او به دلیل موقعیت حرفه‌ای اجتماعی‌اش فقط در جلوی دوربین بازی نمی‌کند بلکه دیگران را نیز به بازی می‌گیرد و هیچ نشانه‌ای از تعهد اخلاقی را نمی‌توان در وی سراغ گرفت. انسانی بی‌بند و بار که پشت شهرت و منزلت حرفه‌اش تنها بر مدار خویش می‌گردد و هیچ خط قرمزی برای رفتارش



درباره فیلم سوپرستار آن روی سکه یک قهرمان

بالاخره پس از ساخت فیلم‌های فمینیستی و زن‌محورانه در سال‌های اخیر، اینک تهمینه میلانی قصه‌ای را به تصویر می‌کشد که با حس و حال آثار قبلی‌اش فرق دارد و از آن فاصله گرفته است؛ فیلمی که اگرچه می‌توان با کمی بدبینی، لایه‌هایی از ضد مرد بودن را در آن احساس کرد اما لاقال دیگر شعارهای فمینیستی را فریاد نمی‌زند و در تلاطم حق‌طلبی سانتی‌مانتالی زنانه نیست. پرداختن به دنیای سینما از درون و ساختن فیلمی درباره زیست - جهان سینمایی همواره یکی از سوزهای جذابی بوده است که هم کنجکاوی مخاطب را ارضا می‌کند و هم تمهید زیرکانه‌ای برای رونق بخشیدن به گیشه فیلم است. طی دو سال گذشته بعد از «توفیق اجباری» لطیفی، «سوپرستار» دومین فیلمی است که زندگی یک فوق