درباره ایده تازه کارگردان «خروج»

اعتراض به وقت حاتمی کیا

میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

شاید اگر نام ابراهیم حاتمی کیا در تیتراژ ابتدایی «خروج» نبود، حتمی برای آن دسته از مخاطبان ایرانی که با سینمای او کاملا آشنا هستند، حدس زدن نام نام خصیصه‌نما را حاتمی کیا عمدا انتخاب کرده است. وسترن‌ها در هر کشوری به ساختن نقش سازه‌اش غذای آن کشور نام گذاری می‌شوند. مثلا به وسترن‌های ایتالیایی می‌گویند اسپاگتی. به وسترن‌های هندی (مثل فیلم شعله) گفته می‌شد وسترن کاری (یا اشاره به خورش کاری) و وسترن‌های استرالیا را گوشتی اسم می‌دادند، چون استرالیا قطب پروش گوسفند در جهان است و این غذا در آنجا بسیار رواج دارد. تا به حال روی وسترن ایرانی براساس خوراکی‌ها نامی گذاشته نشده؛ شاید چون وسترن ایرانی با آن تعداد کم تعداد در آرا و نقد به شایسته نام گذاری باشد. اما این مسلم است که در بیابان‌های خاورمیانه هیچ چیز به اندازه آب اهمیت ندارد. وسترنیان ایرانی قطعا این معنا را بهتر درخواهند یافت. شاید وسترن ایرانی به جای کاری (یا نامگذاری) اش از آب و ام بگیرد. آب شور و آب شیرین چیزهایی هستند که در عالم واقع مصداق دارند، اما آب تلخ ترکیبی شاعرانه‌تر است که مخاطب را به دنیای معنای ثانویه‌اش می‌فرستد.

پرخوری را دل‌ضعفه‌ای از سر گرسنگی جا بزند. فیلمساز و شاید به‌طور کلی‌تر هر هنرمند، اگر حرص نخورد، اگر دردی نداشته باشد و اگر چیزی ذهنش را مشغول نکرده باشد که گفتنش به آرمان تبدیل شود، در بهترین حالت یک ماشین تکنیکال است.

خروج، غیر از دو سریال تلویزیونی و چند مستند جنگی، بیستمین فیلم حاتمی کیا پس از ۳۳ سال کار حرفه‌ای به‌حساب می‌آید. خبر اضطراب‌آور درباره این فیلم تفاوت آشکار آن با سایر آثار حاتمی کیاست و خبر هیجان‌انگیز اینکه همچنان نمک حاتمی کیایی را می‌شود از آن چشید. چنین تفاوتی این بار نه از سر تجربه گرایی سازنده‌اش و میل او به آزمایش کردن قالب‌های جدید، بلکه به‌دلیل دگردیسی و تحولات روزآمد فرمی به وجود آمده است. این فرق می‌کند که کسی قالبی جدید را برای بیان ایده‌ای بخصوص نیاز داشته باشد یا اینکه صرفا بخواهد آن قالب جدید را آزمایش کند. این فیلم کاملا روستایی است، در حالی که سکانس‌های مربوط به روستا در مجموعه آثار حاتمی کیا نه‌تنها معدود هستند، بلکه روی هم‌رفته به یک کف دست هم نخواهند رسید و به لحاظ متریک در حساب نخواهند آمد. در ضمن این فیلم کاملا جاده‌ای است، حال آنکه حاتمی کیا به جز سریال «خاک سرخ»، کمتر پیش آمده یک سفر جاده‌ای را حتی اگر در قصه وجود داشت، در تصویر نمایش بدهد و به‌جای آن فیلم‌هایش پر از موتورسیکلت‌های شهری و هواپیما هستند.

اگر از آن تفنگ قدیمی برنو که حمایل یکی از روستاییان است و بیشتر از کاربرد واقعی برایش جنبه نمادین و حیثیتی دارد بگذریم، در این فیلم خبری از تفنگ هم نیست. نه تفنگ نه هواپیما، نه موتورسیکلت شهری، پس حاتمی کیا این فیلم کم‌آب‌آورازاعی که فیلم‌های حاتمی کیا بوده؟ او تا به حال کی از سگ نگهبان بازی گرفته بود؟ کجا پسربچه‌ها جز نقش‌هایی حاشیه‌ای، جایی در آثار این فیلمساز داشته‌اند؟ چرا همه چیز در روساخت «خروج» نسبت به سایر آثار سازه‌اش تغییر کرده، اما هنوز یک تسمه نامرئی این فیلم را به بافه سینمای او وصل می‌کند؟ چیزی که در این فیلم هنوز ثابت مانده، فرم فیلم‌های حاتمی کیاست. حاتمی کیا را برای درست شناختن باید یک فیلمساز کاملا سیاسی به‌حساب آورد و اینکه زاویه نگاه او به سیاست است که متمایزش می‌کند. در نگاه کلیشه‌ای به سیاست، یا از بیرون به کلیت مجموعه ایران نگاه می‌شود یا از چشم‌انداز مدیران کشور. حاتمی کیا نه از آن دریچه‌ای که هم‌افق با بیگانگان، ایران را می‌بیند و نه از منظر مدیران و مسئولان کشور، بلکه از چشم‌انداز پدید آورندگان مردمی نظم سیاسی موجود، به حکومت نگاه می‌کند. طبقی که حاتمی کیا از زاویه دید آنها مسائل را می‌بیند، در یک دهه بر خودش وظیفه می‌دانست که بجنگد و از آنچه پدید آورده بود دفاع کند. در این دهه فیلم‌هایی مثل «هویت»، «دیدبان» و «مهاجر» ساخته می‌شوند. در دهه‌ای دیگر، جامعه به میل خود یا به راهبری مدیرانش پا به عصر واقع گرایی می‌گذارد و بعضی از ارزش‌های آرمانی آن در خطر می‌افتند. «از کرخه تا راین» مرثیه‌ای در وداع یا دوران خلوص آرمانگرایی است. این هنوز مرثیه‌خوانی است نه اعتراض. «بوی پیراهن یوسف» جوانه زدن چیزی است که برای فراموش کردنش آن را دفن کرده بودند. مشخص است که چیزهایی نرم‌نرم در حال تغییر هستند و هر مقطعی از این سیر تطور را می‌شود در یکی از این فیلم‌ها دید؛ از کرخه تا راین، بوی پیراهن یوسف و آژانس شیشه‌ای؛ اما آژانس شیشه‌ای نه نوستالژی‌بازی است نه آنچه صرفا بشود کشمکش درونی یک فرد، هرچند فردی قابل تعمیم به یک طیف بزرگ‌تر ارزیابی‌اش کرد. این اولین باری است که فردی از این سو بلند می‌شود. یک نفر از آنها که مدافع حکومت به‌حساب می‌آید، بی‌اینکه جایش را عوض کند، از اینکه بالادستی‌ها جایشان را عوض می‌کنند به خشم می‌آید. یک نفر از بدید آوردندگان مردمی نظم سیاسی موجود و یکی از آنها که جنگ را پشت سر گذاشته و برای باقی ماندن این نظم هزینه‌ها داده، حالا در حصار نیروهای امنیتی همین نظام قرار می‌گیرد. بله؟ بیرون که نگاه کنیم یکی از خودشان! ما اگر از درون نگاه کنیم، یکی که با اتومبیل پیکان استیشن مسافرکشی می‌کند و در عین حال متهم است به اینکه واو را سهمیه دانشگاه و خدماتی از این قبیل دریافت کرده است؛ یکی از خودشان که در دهه‌ی هفتاد و دهه‌ی هشتاد اعتراض کرد.

سیاسی بودن حاتمی کیا به معنای نگاه کردن از زاویه دید چنین طبقی به مسائل اجتماعی است. او این زاویه نگاه را از «هویت» تا «خروج» همچنان حفظ کرده و تنوع فیلم‌ها و قصه‌هایش نه به‌دلیل تغییر زاویه نگاه، بلکه به‌دلیل تغییرات منظره بوده‌اند.

در خروج، سکانسی هست که پسربچه‌ای تراکتورسوار شورشی، به کارونسرای متروکه‌ای رسیده‌اند و شب را تراق کرده‌اند تا فردا به ادامه سفر بروند. اینجا یکی‌شان به صدر مجلس می‌رود و قلیان به‌دست، نقش رئیس‌جمهور را بازی می‌کند تا بقیه نطق اعتراضی‌شان را با او تمرین کنند. لوکیشن این کاروانسرای خشتی و صدرنشینی حاج‌علی (محمد فیلی) در این مجلس تمرینی، کاملا یادآور سریال «روزی روزگاری» است. حاج‌علی لهجه لری دارد و لباس لری پوشیده و تفنگ برنو حمایل کرده است. او وقتی در نقشش فرومی‌رود، تکبر فراوانی بر بازیگران روبه‌رو اعمال می‌کند و به‌عنوان رئیس‌جمهور دیالوگ‌هایی شبیه به آنچه نسیم‌بیگ با بازی خود او در روزی روزگاری می‌گفت را هم مشمولش می‌شدند.

این پیرمردها هنوز همان مطالبات و همان توقعاتی که در پیمان اولیه آمده بود را از جمهوری دارند، همچنانکه خودشان هم بر سر همان عهدی هستند که در پیمان ابتدایی بسته شده بود.

حاتمی کیا در خروج، تکلیف تمام کاراکترهایی را روشن می‌کند که در آثارش، هم معترض هستند و هم خودشان را به شخصیت انقلاب، از مسئولان نظام وفادارتر می‌دانند. ملاعلی، پیرمرد روستایی، وقتی در مقام امام جماعت در استراحتگاه بین‌راهی، روی سجاده نشسته، به فرماندار منطقه‌اش که برای منصرف کردن آنها از آمدن به سر راه‌شان سیر شده و خودش را شعبه‌ای از دفتر ریاست‌جمهوری در پاسنور معرفی می‌کند، می‌گوید: «ما مردم هستیم، اغتشاش‌گر نیستیم.» حتی اگر مطمئن نباشیم که او و همراهانش بتوانند این پیام را به گوش خود رئیس‌جمهور برسانند، لااقل امیدوار خواهیم بود که او رئیس‌جمهور کسی را بپیند و این را بشنود و حالا می‌شود فهمید فرم فیلم‌های حاتمی کیا از کجا به کجا رسیده؛ او از جانب چنین مردمی صحبت می‌کند و آنها هر بار حرف جدیدی برای گفتن دارند.

۹ طعم آب تلخ و مستی آرمانگرایی

اگرچه در واقعیت روستایی به نام تلخاب وجود دارد و اگرچه سفر اعتراضی تعدادی کشاورز با تراکتورهایشان به سمت پاسنور در عالم واقع اتفاق افتاده است، اما نام آن روستا تلخاب نبود. این نام خصیصه‌نما را حاتمی کیا عمدا انتخاب کرده است. وسترن‌ها در هر کشوری به‌ساختن نقش‌سازه‌اش غذای آن کشور نام‌گذاری می‌شوند. مثلا به وسترن‌های ایتالیایی می‌گویند اسپاگتی. به وسترن‌های هندی (مثل فیلم شعله) گفته می‌شد وسترن کاری (یا اشاره به خورش کاری) و وسترن‌های استرالیا را گوشتی اسم می‌دادند، چون استرالیا قطب پروش گوسفند در جهان است و این غذا در آنجا بسیار رواج دارد. تا به‌حال روی وسترن ایرانی براساس خوراکی‌ها نامی گذاشته نشده؛ شاید چون وسترن ایرانی با آن تعداد کم تعداد در آرا و نقد به شایسته نام‌گذاری باشد. اما این مسلم است که در بیابان‌های خاورمیانه هیچ چیز به اندازه آب اهمیت ندارد. وسترنیان ایرانی قطعا این معنا را بهتر درخواهند یافت. شاید وسترن ایرانی به جای کاری (یا نامگذاری) اش از آب وام بگیرد. آب شور و آب شیرین چیزهایی هستند که در عالم واقع مصداق دارند، اما آب تلخ ترکیبی شاعرانه‌تر است که مخاطب را به دنیای معنای ثانویه‌اش می‌فرستد.

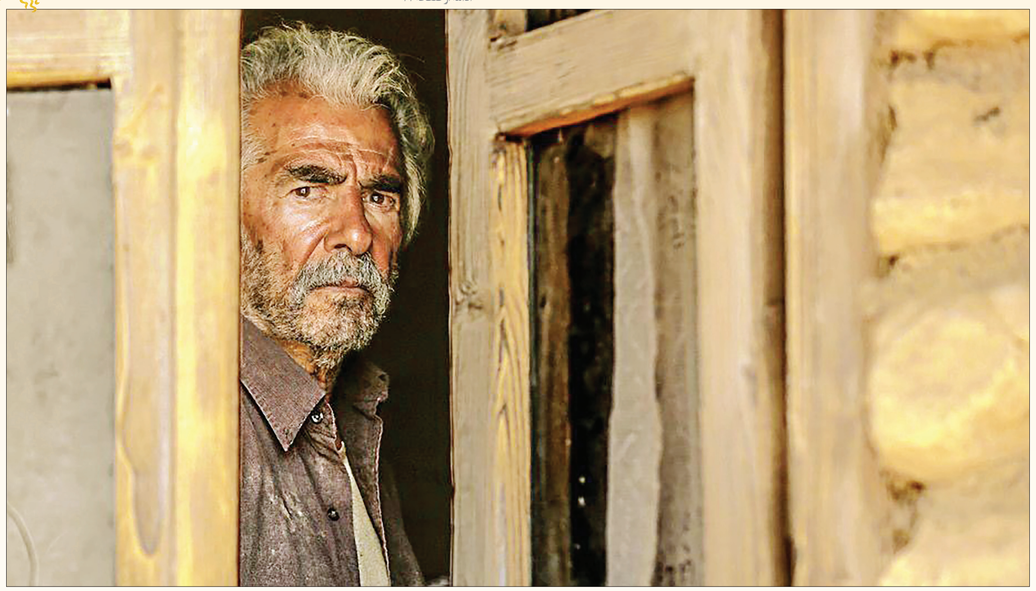
۹ وسترنی در تمام فلات ایران

روستایی که حاتمی کیا نشان می‌دهد، یک لهجه بخصوص ندارد. یکی از اهالی آن لر است؛ حاج‌علی با بازی محمد فیلی، یکی دیگر لهجه عربی دارد؛ میکائیل با بازی جهانگیر الماسی، یا به‌طور واضح‌تر نعمت، مامور تصفیه آب که در ابتدای فیلم مصدوم شد، افراد دیگری لهجه ترکی دارند و کسی مثل رحمت بخشی (با بازی فرامرز قریبیان) با لهجه تهرانی صحبت می‌کند. وقتی این روستاییان تازه از محل زندگی‌شان به سمت تهران راه افتاده‌اند، یک مامور راهنمایی و رانندگی با رحمت به لهجه اصفهانی صحبت می‌کند؛ چنانکه اگر کسی فقط همین سکانس را ببیند، تصور خواهد کرد که ماجرا در اطراف اصفهان روایت می‌شود. حاتمی کیا می‌خواسته با این کار سامانه فیلمش را به کل ایران تعمیم بدهد. البته می‌شود برای این تنوع لهجه توجیهاتی در واقعیت پیدا کرد. در خوزستان عربی‌ها و لرها کنار هم زندگی می‌کنند و کسی که با لهجه ترکی حرف می‌زند می‌تواند یک مهاجر قدیمی باشد. پلیس اصفهانی هم لابد بنا به شهرسازی که برای محل خدمتش انتخاب شده آنجاست و... اما اینکه همه بهانه است تا تمام ایران در مرز دسار روستا جمع شود. اگر خروج، یک وسترن ایرانی دانسته نبود، متعلق به نقطه خاصی از کشور نیست و به تمام فلات ایران تعلق دارد.

۹ پدر، پسر، معشوقه

تم پدر و پسری که بعد از «بوی پیراهن یوسف» در تمام فیلم‌های حاتمی کیا وجود داشته، اینجا در خروج هم وجود دارد. از «بایگدار» به این طرف دیگر جای پدر و پسرها عوض شده و اگر قرار بود کسی بر کشته دیگری گریه کند، حالا نوبت پدرها رسیده است. به وقت شام و خروج چنین هستند. زن اما همچنان نقش ساندهاش را در فیلم‌های حاتمی کیا حفظ کرده است. زن در مردانه‌ترین فیلم‌های حاتمی کیا همیشه بهترین تصور را داشته، حتی اگر در کانون ماجرا قرار نگرفته باشد. او در زنانه‌ترین فیلمش، یعنی «دعوت» به هیچ‌چیز نتوانست تصویر باشکوهی را که از زن ایرانی در فیلمی مثل آژانس شیشه‌ای ترسیم کرده بود، حفظ کند. این روند تا بادیگارد و شخصیت مرضیه با بازی مریلا زارعی ادامه یافت و حالا مهرابنوا با بازی پانته‌آ پناهی‌ها را می‌شود یک زن باشکوه دیگر در سینمای حاتمی کیا به‌حساب آورد که این‌بار روستایی است. در وسترن‌های کلاسیک، تصویر یک مرد تنهای قهرمان صفت که قطعا یک زن او را درک می‌کند، جزء تصاویر قالبی است. پیش از فیلم خروج که به سیلی صادق‌بنی‌زاده برای نماهای آرمخشی از طبیعت دهنده، همین جنس از رابطه زن و مرد در سایر آثار حاتمی کیا هم قابل رصد بود و می‌شد آن را ازجمله تاثیراتی دانست که این فیلمساز از سینمای وسترن گرفته است. اما رابطه پدر و پسری، چیزی کاملا ایرانی است که حاتمی کیا به ترکیب اضافه می‌کند.

ادامه از صفحه ۱۲



نگاهی به کاراکتر فرامرز قریبیان در ۵ فیلم به بهانه حضورش در «خروج»

تولد دوباره «قدرت»

سیدمهدی موسوی‌تبار
روزنامه‌نگار

«وقتی فیلمنامه «خروج» را خواندم، بسیار خوشم آمد و فکر می‌کنم این بهترین فیلمی باشد که بازی می‌کنم. البته باید تولید فیلم شروع شود و امیدوارم که اتفاق خوبی برای فیلم بیفتد.» این صحبت‌های بازیگری است که بیش از ۸۰ فیلم سینمایی در کارنامه بازیگری‌اش دارد. بازیگری که از آبان ۱۳۲۰ در خیابان دستیاری کارگردان و ایفای نقش کوتاهی در فیلم «بیگانه بیا» مسعود کیمیایی، به تهران آمد. آخرین باری که فرامرز قریبیان در سینمای جلوی دوربین رفت مربوط به سال ۹۳ و فیلم «چهارشنبه خون به پا می‌شود» به کارگردانی حماسه پارسا بوده است. فرامرز قریبیان در باغ پرمیوه کارنامه کاری‌اش، هم دستیاری کارگردان دیده می‌شود و هم کارگردانی و بازیگری. داستان رفاقتش با مسعود کیمیایی و اسفندیار منفردزاده را همه علاقه‌مندان سینما می‌دانند. یوران درخشنده، فریدون زورک، اصغر فرهادی، امیر قویدل، بهمن فرمان‌آرا، محمدعلی نجفی، مهدی صباغ‌زاده، ایرج قادری و البته مسعود کیمیایی و حالا ابراهیم حاتمی کیا چهره‌های مطرحی هستند که به‌عنوان کارگردان با قریبیان همکاری کرده‌اند. حالا وعده از یک خداحافظی غیررسمی که در فضای مجازی و صفحه اینستاگرامی سام، فرزند فرامرز قریبیان منتشر شد، شاهد بازگشت قدرتمند این بازیگر ۷۸ ساله پرافتخار هستیم. فرامرز قریبیان در سال ۶۶ برای بازی در فیلم «زن» به کارگردانی امیر قویدل توانست از ششمین دوره جشنواره فیلم فجر سیمرغ بلورین بهترین بازیگر نقش اول مرد را دریافت کند. او به‌خاطر بازی در فیلم «بدرود مه آلود» در سال ۷۱ توانست دومین سیمرغ بلورین را هم از آن خود کند. قریبیان، سومین سیمرغ بلورین خود را در سال ۷۸ برای بازی در فیلم «مرد بازنی» به بادیگارد و شخصیت مرضیه با بازی مریلا زارعی ادامه یافت و حالا مهرابنوا با بازی پانته‌آ پناهی‌ها را می‌شود یک زن باشکوه دیگر در سینمای حاتمی کیا به‌حساب آورد که این‌بار روستایی است. در وسترن‌های کلاسیک، تصویر یک مرد تنهای قهرمان صفت که قطعا یک زن او را درک می‌کند، جزء تصاویر قالبی است. پیش از فیلم خروج که به سیلی صادق‌بنی‌زاده برای نماهای آرمخشی از طبیعت دهنده، همین جنس از رابطه زن و مرد در سایر آثار حاتمی کیا هم قابل رصد بود و می‌شد آن را ازجمله تاثیراتی دانست که این فیلمساز از سینمای وسترن گرفته است. رضا از جنس قهرمان‌های همیشگی کیمیایی است و شاید به‌همین دلیل قریبیان برایش سنگ‌تمام گذاشت. مردی برای نشان دادن چرک‌زخم‌های یک رفاقت و مردانگی، ۲۰ سال زندان را تحمل می‌کند و حاضر نمی‌شود نامی از رفیقش ببرد. چه کسی می‌توانست رضا را به‌خوبی قریبیان بازی کند؟! مردی که به‌قول خودش: «من کی دشمن فروختم که رفیق بفروشم؟!» رضا سال‌ها به احترام رفیق در تبعید خود خواسته، به‌سر می‌برد و باز به درخواست او به تهران بازمی‌گردد. حالا اما یی می‌برد دوست از پشت به او خنجر زده و امی برایش پهن کرده است. رضا و صادق، مرید و مراد بوده‌اند اما دوست دیرینه، کاسبکار شده و زرق‌وبرق زندگی پایتخت او را بی‌احساس کرده و دیگر آن کسی نیست که رضا به‌عنوان رفیق قبول داشت. قهرمان رد پای گرگ، باز هم خودش دست به تیزی می‌برد تا انتقام بگیرد. مسعود کیمیایی همچنان قهرمانش را سر پا نگه می‌دارد و اجازه نمی‌دهد زخم نامردی او را نابود کند، بلکه این رضاست که نقش فاعلیت دارد. در زمان اکران، استقبال فوق‌العاده‌ای از این فیلم شد و بسیاری از منتقدان بازی قریبیان را هم‌تراز با بازی‌اش در «گوزن‌ها» می‌دانستند. قریبیان قطعه گمشده سینمای ایران بود؛ چه قبل از انقلاب و چه بعد از انقلاب. قطعه‌ای هم بازیگر دیگری کارهای ضعیف هم بازی کرده است، اما همیشه سعی کرده استانداردهای خودش را حفظ کند. قهرمانی زخمی که اگر نبود شاید خیلی از فیلم‌ها یا اصلا ساخته نمی‌شدند یا کاراکترهایش به‌دام‌ان نمی‌ماندند. خروج، احتمالا ورود قریبیان به یک دوره جدید بازیگری اش باشد.

۹ «سناتور»

جدیدهمین فیلم قریبیان همزمان شد با دومین تجربه کارگردانی مهدی صباغ‌زاده و ساخت یک فیلم مهیج و اصطلاحا جاده‌ای و حاده‌ای به‌نام «سناتور». فرامرز قریبیان در این فیلم که فیلمنامه‌اش توسط فریدون جیرانی نوشته شده، نقش استور حنگورابازی می‌کند. این استور (که انتخاب فامیلی‌اش احتمالا طبق اقتضائات دهه ۶۰ اینقدر گل‌درشت بوده) بعد از کشف مقدار زیادی هروئین در داخل کامیونی متوجه شبکه‌ای گسترده می‌شود که قاچاق سازمان‌یافته مواد مخدر را برعهده دارد. به دنبال قهرمان‌ها و تبهکاران قبل از خودبه سینمای ایران معرفی شد. قدرت را چه قهرمانی زخمی بدانیم و چه یک شریک شهری، اما نکته مهم اینجاست که هرکسی به جرقه قریبیان این نقش را بازی می‌کرد چنین کاراکتری خلق نمی‌شد.

می‌توان یکی از دلایل بازی‌های قوی در گوزن‌ها را اعتقاد قلبی و عمیق بازیگرانش به داستان و فیلمنامه قوی و جذاب آن دانست. قریبیان در گفت‌وگویی درباره حس و حالش برای بازی در نقش قدرت می‌گوید: «وقتی سناریو را خواندم، عاشق نقش قدرت شدم و باور کنید آنقدر با خودم کلنجار رفتم که توانستم این رل را بتوانم وجودم بازی کنم. فیلم در آن زمان با استقبال چشمگیری مواجه شد و همان‌طوری که باید گفتند تبعات خوبی هم داشت، اینکه بسیاری از تماشاگران که در دام اعتیاد گرفتار شده بودند، با تماشای فیلم گوزن‌ها، به ترک این بلای خانمان‌سوز مبادرت کردند که این حرکت واقعا مرا خوشحال می‌کرد. به یاد دارم در مراسمی ویژه، صدها تن از افراد معتاد حضور یافته بودند که به‌خاطر این فیلم، اعتیاد را ترک کرده بودند، آن روز یکی از روزهای ماندگار در زندگی من بود و واقعا زمانی که آن صحنه‌های جالب را دیدم، بغض گلویم را گرفته بود. ای کاش زندگی هم مثل ماشین دنده عقب داشت؛ اگر دوباره به آن زمان برگردم، نقش قدرت را جدی‌تر از آن سال بازی خواهم کرد.» البته گوزن‌ها در زمان اکرانش و حتی پس از آن حاشیه‌های زیادی پیرامونش شکل گرفت، از سانسور کردن بعضی دیالوگ‌ها و سکانس‌ها تا تغییردادن انتهای فیلم. مسعود کیمیایی بعد ماجرا را بر این فضای امنیتی آن زمان می‌گوید: «بعد از نمایش گوزن‌ها در جشنواره جهانی فیلم تهران گفتند انتهای فیلم باید تغییر کند. چون در ذهن خودشان از شخصیت‌های فیلم، ماه‌ازای واقعی ساخته بودند. مثلا این امیرپرویز پویان است، آن یکی شاه است، فلانی مأمور ساواک است، آن یکی زندانی است و... من و آقای میثاقیه زیر بار نرفتیم و مأموران ساواک ما را از استودیو به اداره ساواک بردند. کار به جایی رسید که خودشان آمدند و پایان‌بندی فیلم را عوض کردند. کارگردان و صدابردار را خودشان آوردند، فیلمبردار هم خود نعمت حقیقی بود.»

۹ «تون»

شاید شما هم این فیلم را با موسیقی متن زیبایش که توسط محبد انتظامی ساخته شده، به‌خاطر بیاورید که یکی از بهترین حضورهای قریبیان در این فیلم رقم خورده است. «تون» در سال ۶۶ و توسط امیر قویدل ساخته شد و خسرو شکیبایی و عنایت بختی هم در کنار قریبیان حضور داشتند. بازی فرامرز قریبیان برای نشان دادن چرک‌زخم‌های یک رفاقت و مردانگی، ۲۰ سال زندان را تحمل می‌کند و حاضر نمی‌شود نامی از رفیقش ببرد. چه کسی می‌توانست رضا را به‌خوبی قریبیان بازی کند؟! مردی که به‌قول خودش: «من کی دشمن فروختم که رفیق بفروشم؟!» رضا سال‌ها به احترام رفیق در تبعید خود خواسته، به‌سر می‌برد و باز به درخواست او به تهران بازمی‌گردد. حالا اما یی می‌برد دوست از پشت به او خنجر زده و امی برایش پهن کرده است. رضا و صادق، مرید و مراد بوده‌اند اما دوست دیرینه، کاسبکار شده و زرق‌وبرق زندگی پایتخت او را بی‌احساس کرده و دیگر آن کسی نیست که رضا به‌عنوان رفیق قبول داشت. قهرمان رد پای گرگ، باز هم خودش دست به تیزی می‌برد تا انتقام بگیرد. مسعود کیمیایی همچنان قهرمانش را سر پا نگه می‌دارد و اجازه نمی‌دهد زخم نامردی او را نابود کند، بلکه این رضاست که نقش فاعلیت دارد. در زمان اکران، با مشورت پدرش، ویدئو و دوربین ویدئویی خانواده را می‌فروشد و پول به‌دست آمده را به‌سیاوش می‌دهد. پدر سیاوش، پس از معالجه سرطانی دو مرد آلمانی می‌رود و پس از مضروب کردن آنها کیفش را پس می‌گیرد. هنگام بازگشت به ایران، سیاوش نیز در فرودگاه به پدرش می‌پیوندد. جدا از حضور جالب توجه آرش یغمایی و پولاد کیمیایی به‌عنوان فرزندان دو هنرمند در این اثر، اینکه جالب، صحنه‌های ابتدایی فیلم‌ند. جایی که تصاویری واقعی از جوانی قریبیان دیده می‌شود. قریبیان در تجارت که محصول سال ۷۳ است، ۵۰ سالگی را رد کرده بود و کم‌کم وجه پدرانه‌اش وارد سینمای ایران می‌شد.

ادامه در صفحه ۱۳

۹ ویژه جشنواره تئاتر فجر

چه کسی مخاطب جشنواره تئاتر فجر است؟

سیدحسین رسولی
روزنامه‌نگار

اگر به آرشیو تصویری صداوسیما دسترسی داشته باشید، می‌توانید گزارش‌هایی بیابید که در آن تئاتر شهر در محاصره خیل عظیمی از انسان‌هاست. آنان تلاش می‌کنند خود را به ساختمان مدور زرد رنگ برسانند و در چوبی بزرگ تئاتر شهر عبور کنند. حتی می‌توان دید کسی از تابلوی تبلیغاتی بالا رفته است تا ببیند می‌توان امیدی به حضور در سالن ۵۰۰ نفره تئاتر شهر داشت یا خیر. جمعیت به هر روی بیش از ۵۰۰ نفر است. جمعیت مشتاقی که عطش تئاتر دارد. آن جمعیت یک تمنای عمومی دارد. می‌خواست اولین باشد، اولین کسی که نمایشی از قطب‌الدین صادقی یا منیژه محامدی یا پری صابری را می‌دید. آن روزها کارگردانان تئاتر شمایل‌های فرهنگی در صفحات میانی روزنامه‌ها بودند. خبری از فضای مجازی نبود و کماکان مجلات مسیر ارتباطی میان اهالی تئاتر و مخاطب بودند. حالا جشنواره تئاتر فجر جایی برای هم‌نفس شدن دو قشر است. با تغییرات عمده در فجر، گرایش به سوی مروری شدن جشنواره و درنهایت فروش بلیت به صورت الکترونیکی و عملا حذف جمعیت بی‌بلیت دهه‌های پیشین، بیشتر شد. گویی تئاتر شهر در ایام فجر بیش از آنکه در محاصره مخاطبان تئاتر باشد، بیشتر در محاصره خرده‌فرهنگی‌های مطرود می‌شود. همان خرده‌فرهنگی‌هایی که نسبتی با تئاتر ندارند و شاید تئاتر در سال‌های اخیر هیچ برنامه‌ای برای آنان ندارد. تئاتر شاید در زبان، مدام از مردم دیرافات تئاتر دیدن به‌عنوان یک فرهنگ یا رفتار در طبقه متوسط خلاصه شده است. در سال ۱۳۸۳، فرهاد مهندس‌پور، دبیر دوره چهل جشنواره تئاتر فجر اقدام به تولید شعاری برای جشنواره خود می‌کند، «تئاتر برای همه». این شعار بدل به جشنواره تئاتر تولید می‌شد، عبارت «تئاتر برای همه» نیز متبلور می‌شد. این وضعیت را نمی‌توان مخاطب تئاتر را دگرگون کند. مسأله گیشه به‌خصوص در دهه ۹۰، سود دادن گیشه به سوی فروش دیجیتالی و عدم‌تمرکز از مرکز به حاشیه، شرایط را به سمتی برد تا مهندس‌پور در دوره سی‌وششم جشنواره علیه شعار تولیدی خود سخن بگوید. او «تئاتر برای همه» را شکست خورده اعلام کرد. هرچند او است. با این حال داده‌های چشمی یک روزنامه‌نگار منتج به آن می‌شود که جشنواره تئاتر فجر فارغ از نگاه طبقاتی، جشنواره‌ای برای جوانان است. می‌توان حکس کرد میانگین سنی مخاطبان میان ۲۰ تا ۳۰ سال است. می‌توان فهمید مخاطبان اساسا از قشر متوسط یا افرادی هستند که گرایش به طبقه متوسط دارند. برخلاف تصور، تئاتر فجر محل رجوع طبقه مرفه و ثروتمند نیست. می‌توان دراثبات تردیدن به‌عنوان یک فرهنگ، یا رفتار در طبقه متوسط خلاصه شده است. در سال ۱۳۸۳، فرهاد مهندس‌پور، دبیر دوره چهل جشنواره تئاتر فجر اقدام به تولید شعاری برای جشنواره خود می‌کند، «تئاتر برای همه». این شعار بدل به جشنواره تئاتر تولید می‌شد، عبارت «تئاتر برای همه» نیز متبلور می‌شد. این وضعیت را نمی‌توان مخاطب تئاتر را دگرگون کند. مسأله گیشه به‌خصوص در دهه ۹۰، سود دادن گیشه به سوی فروش دیجیتالی و عدم‌تمرکز از مرکز به حاشیه، شرایط را به سمتی برد تا مهندس‌پور در دوره سی‌وششم جشنواره علیه شعار تولیدی خود سخن بگوید. او «تئاتر برای همه» را شکست خورده اعلام کرد. هرچند او نگاهی به طبقاتی شدن تئاتر نداشت؛ اما واقعیت آن است که رویکرد دولت به تئاتر عامل مهمی در شکست این شعار بود. تئاتر که هنری سوسیدی و بر پایه حیات دولت بود، تا گهان با ابلاغ اصل ۴۴ قانون اساسی از هر سوسیدی محروم می‌شود. این محرومیت بر تئاتر فجر نیز تاثیر می‌گذارد. تبدیل شدن جشنواره تولیدی به جشنواره مروری، محصول همین نگاه است. دولت عملا پای خود را از مقوله تولید می‌برد و تولید به بخش خصوصی محول می‌شود.

نتیجه چنین امری شاید گرایش بازار تئاتر به سمت ذائقه مردم بود باشد. البته این مردم مجموعه‌ای از طبقه مرفه و طبقه متوسط روبه بالاست؛ یعنی کسانی که از پس خرید بلیت‌های گران نمایش‌های ستاره‌محور برآیند. این آثار با سبب میل به گیشه و عاری بودن از المان‌های جشنواره‌ای هیچ‌گاه وارد چرخه جشنواره نشدند، حتی حضور نمایش «اولیور توییست» حسین پارسایی در فجر سی‌وششم نیز محصول برخورد آوانگارد آن و نیاز مبرم به نامالوحدت بود. نتیجه امر نیز جالب بود. داوران خارجی جشنواره نمایش پارسایی را نادیده می‌گیرند و حتی به دکور عظیم نمایش هم جایزه‌ای نمی‌دهند. این در حالی است که «اولیور توییست» پرپارزیدترین نمایش سال بود و فروشش از ۸۰ درصد فیلم‌های سینمایی آن سال بیشتر بود.

حالا به یک تناقض می‌رسیم و آن هم فاصله نگاه اهالی تئاتر و ذائقه مردم است. نمایش‌های اندیشه‌محور با موضوع‌محور - که اساسا برای باداوری اهالی فجر تولید می‌شوند - چندان مخاطب عام ندارند. فروش بلیت آنها در طول سال گواهی بر این مدعاست. ذائقه طبقه مرفه بر طبقه فرودست نیز چیره شده است. میل به خرید بلیت نمایش‌های ستاره‌محور به تمامی طبقات جامعه کشیده می‌شود. برای مثال در نمایش «لامورگینی ۲» با بازی سحر قریشی، با آنکه نمایش فروش فاجعه‌باری را تجربه می‌کند؛ اما می‌شد دید طبقه فرودست جامعه برای دیدار با قریشی میهمان سالن شهرزاد می‌شوند. آنان بلیت نمی‌خرند؛ اما صبوری می‌کنند تا بعد از اجرا با قریشی عکس بگیرند. همان رفتاری که طبقه مرفه، روی فرش‌های قرمز از خود نشان می‌دهد. یک رفتار تکثیر شده موجب عمومی شدن یک ذائقه می‌شود.

تئاتر فجر همواره تلاش کرده است خود را از این وضعیت مبرا کند. نمایش‌هایی از این دست راهی به فجر نمی‌برند و در نتیجه نگاه کلاسی به ذائقه عمومی ندارد. از سوی دیگر، فضای سوسیدید موجب شد تئاتر فجر تلاشی برای تصحیح ذائقه نداشته باشد. پس با بازی‌های به‌بن‌بست خورده روبه‌رو هستیم. نتیجه ماجرا نیز از پیش مشخص است. فاصله گرفتن بدنه عمومی جامعه از هنر تئاتر و حتی محروم کردن آن از زنده‌ترین هنر روی زمین و از بین بردن بسترهای مردم‌محور یک اجرا. در این میان با وجود تمام این نقدها اندک اراده کل هنرهای نمایشی و عدم‌همگرایی نهادهای فرهنگی متولی تئاتر، این مسیر سیر نزولی در پیش خواهد گرفت تا جایی که تئاتر و مخاطبانش در فجر تعریفی نداشته باشند. همه چیز به جهان بیرون خلاصه خواهد شد.

تئاتر فجر و ابهامات سیاستگذاری

احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

اردیبهشت امسال تئاتر شهر در سه روز میزبان جلسات آسیب‌شناسی تئاتر فجر بود. پس از ۳۸ سال برگزاری این جشنواره همچنین خبر مدیریت دوباره کارگردان مواجه کرد. جشنواره‌ای که با حضور در دبیری دستخوش تغییر می‌شود، نیاز به یک جراحی بزرگ داشت؛ اما جامعه تئاتری منتقد، توان این جراحی را ندارد. حرف‌ها و گفتارها حکایت از آن داشت که ذائقه نداشته باشد. پس با بازی‌های به‌بن‌بست خورده روبه‌رو هستیم. نتیجه ماجرا نیز از پیش مشخص است. فاصله گرفتن بدنه عمومی جامعه از هنر تئاتر و حتی محروم کردن آن از زنده‌ترین هنر روی زمین و از بین بردن بسترهای مردم‌محور یک اجرا. در این میان با وجود تمام این نقدها اندک اراده کل هنرهای نمایشی و عدم‌همگرایی نهادهای فرهنگی متولی تئاتر، این مسیر سیر نزولی در پیش خواهد گرفت تا جایی که تئاتر و مخاطبانش در فجر تعریفی نداشته باشند. همه چیز به جهان بیرون خلاصه خواهد شد.

«اگر دوباره به کاراکتر فرامرز قریبیان در ۵ فیلم به بهانه حضورش در «خروج»

تولد دوباره «قدرت»

سیدمهدی موسوی‌تبار
روزنامه‌نگار

«وقتی فیلمنامه «خروج» را خواندم، بسیار خوشم آمد و فکر می‌کنم این بهترین فیلمی باشد که بازی می‌کنم. البته باید تولید فیلم شروع شود و امیدواریم که اتفاق خوبی برای فیلم بیفتد.» این صحبت‌های بازیگری است که بیش از ۸۰ فیلم سینمایی در کارنامه