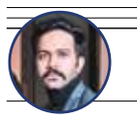
عکاس: کیارش مصیبی

صادق برقعی در گفت‌وگو با «ایران» از نمایش «سفید» می‌گوید

حافظه تاریخی و هویتی که رنگ نمی‌بازد

گفت و گو



حامد قریب
گروه فرهنگی

نمایش «سفید» روایتی را روی صحنه به تصویر می‌کشد که بیش از هرچیز به دنبال فضایی برای ایجاد گفت‌وگوست. «سفید»، نه صرفاً داستان یک مادر که حافظه‌اش را از دست داده، بلکه بازتاب خانه‌ای است که هویت تاریخی‌اش را گم کرده، اتاق‌هایی که هر ساکن آن، رنگ دلخواه خود را بر دیوارها می‌خواهد و از همین رو دچار سردرگمی شده است. نسلی که می‌خواهد سخن بگوید، اما صدایش را کسی نمی‌شنود. صادق برقعی با زبان استعاره، دیوار تورق‌نکرده حافظه را لمس می‌کند؛ فرشی که هنوز بر زمین مانده، میراث از هویتی است که نه فروپاشیده که می‌تواند دوباره میزبان مشترکی برای همه خانواده باشد. فرش برای ایرانیان همان هویتی است که هرچقدر می‌ماند و کهنسال‌تر می‌شود به اعتبارش اضافه می‌شود و قیمتی‌تر می‌شود و مگر هویت یک ملت چیزی جز این است؟

این نمایش از مخاطبان می‌پرسد: اگر جامعه‌ای حافظه‌اش ضعیف شود، اگر گفت‌وگو دشوار شود، اگر هویت کمرنگ شود؛ آیا هنوز امیدی هست برای اجماعی که رنگ مشترک داشته باشد؟

این اجرا نه با وعده پاسخ که با ضرورت طرح پرسش می‌آید؛ با صحنه‌ای که دیوار را دگرگون می‌کند، با پرده‌ای که نور را بازمی‌گرداند، با مخاطبی که در انتظار بیداری است. «سفید» نه تنها داستان یک توقف نیست، بلکه آغاز دوباره‌ای است برای آنانی که هنوز رنگ را در قلب دارند، و آواز گفت‌وگو در صدای‌شان است.

این روزها اجرای دوباره نمایش‌ها خیلی رایج شده است. شما هم بعد از چند سال دوباره نمایش «سفید» را روی صحنه بردید. چه شد که تصمیم گرفتید این نمایش را بازتولید کنید؟

واقعیت این است که این نمایش هیچ‌وقت برایم به طور کامل متوقف نشده بود. در تمام این سه سال، همیشه در ذهنم بود که دوباره انجامش دهم. زیرا نمایش «سفید» هنوز برایم تمام نشده بود و حس می‌کردم حرف‌هایی مانده است. از طرف دیگر، با شرایط اقتصادی امروز، یک دوره کوتاه اجرا نه توان تأمین هزینه‌ها را دارد و نه حق مطلب نمایش را ادا می‌کند. بنابراین لازم است اجراها طولانی‌تر باشند تا هم خود اثر بالغ شود و هم مخاطب بیشتری پیدا کند.

در شرایط کنونی، گروه‌های کوچک در بهترین حالت، توسط ۲ هزار تماشاگر دیده می‌شوند. در حالی که برخی از نمایش‌ها ظرفیت جذب مخاطب بیشتری دارند. تنها باید فرصت پیدا کنند تا بیشتر دیده شوند.

نمایش با صحنه‌ای شروع می‌شود که در آن یکی از دخترها می‌خواهد دیوار را به رنگ دلخواهش دربیاورد. در طول نمایش نیز به نحوی شاهد هستیم که هر کدام از شخصیت‌ها می‌خواهند رنگ دلخواه خودشان را در زندگی ایجاد کنند. به نظر می‌رسد به زبان نمادین در روایت قصه علاقه داشتید.

شخصاً زبان استعاره در تئاتر را بسیار جدی می‌بینم. جامعه‌ای که گفت‌وگو برایش تبدیل به صداهای بلندی شده و شنونده‌های زیادی برای آن نیست. این چرخه در طول تاریخ، مدام تکرار شده است. در واقع در بسیاری از دوره‌های تاریخی تعاملی لازم بوده تا به وحدت برسیم.

بنابراین نگاه شما فقط به این دوره خاص نیست، بلکه به کل تاریخ نقد دارید؟

دقیقاً. فکر کردم که نمایش فقط نباید درباره امروز باشد؛ بلکه باید درباره تاریخ ما باشد. ما همیشه حرف زده‌ایم اما کسی گوش نکرده است. متأسفانه هویتی که از گذشته داشتیم کم‌کم از بین رفته است. اما اگر دقت کنید، در صحنه فرشی وجود دارد که نشان می‌دهد هنوز جانمایه آن هویت باقی مانده است.

استفاده از زبان استعاره در بیان هنری در نقاط مختلف جهان مرسوم بوده است اما در ایران شرایط کمی متفاوت به نظر می‌رسد. استفاده شما از زبان استعاره با نگاهی زیبایی‌شناسانه انجام شد یا دلیل دیگری دارد؟

نمی‌توانم دقیق بگویم، اما فکر می‌کنم که این محدودیت‌ها، برای هنرمند ایرانی همیشه نوعی نعمت بوده است. زیرا ظرافت و طنازی که این موضوع باعث آن می‌شود، سبب شده تا اثر در ناخودآگاه مخاطب بیشتر ماندگار شود.

واقعیت این است که ما نمی‌دانیم چه باید کرد. یا باید مانند بعضی‌ها یک مانیفست صادر کنیم و بگوییم «این است و جز این نیست» یا رد شویم.

نمایش «سفید» راهکاری ارائه نمی‌دهد؛ فقط وضعیت را نشان می‌دهد. البته شخصاً به آینده امید دارم. فکر می‌کنم بالاخره روزی می‌رسد که اجماعی شکل بگیرد و رنگی زده شود که بتواند همه نگاه‌ها را نمایندگی کند.

ترتیب رخدادهای نمایش به‌گونه‌ای ترتیب داده شده تا افراد این خانه را در وضعیتی از پیش تعیین شده قرار دهد اما همین ترتیب اتفاقات ما را از سردرگمی نجات نمی‌دهد.

درست است؛ نمایش ما را از سردرگمی نجات نمی‌دهد اما نکته امیدبخش ماجرا مادر است که می‌تواند دستاویز ما برای گذر از این شرایط باشد.

باتوجه به صحبت‌هایی که مطرح شد، چشم‌انداز شما از شرایط تئاتر در سال‌های آینده چیست؟

بعد از جنگ دوازده روزه کمی اوضاع بهتر شد و شاهد حضور مخاطبان برای تماشای نمایش‌ها بودیم. به نوعی انگار حیات تازه‌ای پیدا کردیم، اما با گذشت مدتی، به رکود عجیبی رسیده‌ایم. مخاطب کمتر شده و فضا در سکوت فرو رفته است. انگار با واقعیت‌های اقتصادی جامعه روبه‌رو شده‌ایم. حتی وقتی ایده‌های تازه‌ای در تئاتر مطرح شود، بستر دیده‌شدن برای آنها وجود ندارد. از طرف دیگر، دنیای سرگرمی‌های جدید مخاطب را بلعیده است. فعلاً نمی‌توان چشم‌انداز چندان روشنی برای تئاتر متصور شد. همچنان با مدل تئاتر دانشگاهی کار می‌کنم و همه با لطف‌شان با عشق به نفس تئاتر با من همراه می‌شوند. در پایان از گروه نمایش «سفید» و همه دوستانی که برای روی صحنه بردن این نمایش، یاری‌رسانم بودند، تشکر می‌کنم.

> بعد از جنگ دوازده روزه کمی اوضاع بهتر شد و شاهد حضور مخاطبان برای تماشای نمایش‌ها بودیم. به نوعی انگار حیات تازه‌ای پیدا کردیم، اما با گذشت مدتی، به رکود عجیبی رسیده‌ایم

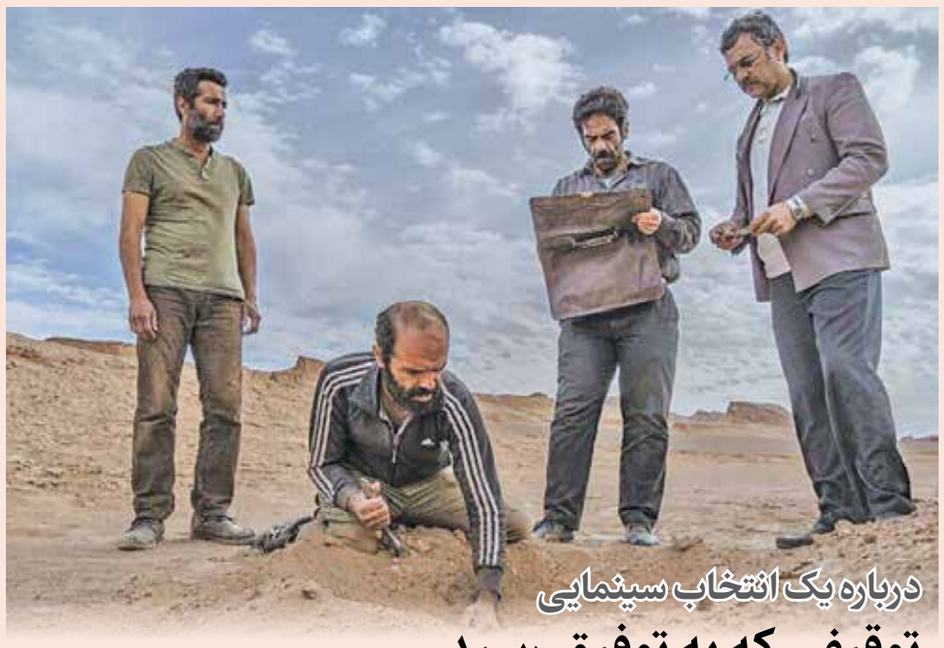
خبر

وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در تبریز:

شهریار ادامه‌دهنده راه ستارخان و باقرخان بود

سیدعباس صالحی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی در کنگره بین‌المللی بزرگداشت استاد شهریار که در تبریز برگزار می‌شد، گفت: «در این فرصت به دو پرسش اشاره می‌کنم؛ پرسش اول این است که شعر ایران چه تمایزی با شعر و جایگاه شاعری در دیگر کشورهای جهان دارد و پرسش دوم ناظر به جایگاه شهریار در شعر ایران است. پرسش اول را به تناسب روز شعر و ادب فارسی مطرح کردم؛ همه ملت‌ها و جوامع شاعرانی داشته و دارند اما شعر در ایران متمایز است تا جایی که می‌توان گفت شعر روح ایران است و این سخن گزاف نیست. ایران همزاد شعر است و هیچ ملتی چون ایرانیان شاعرانه نیندیشیده، شاعرانه نزیسته و حتی هنرش شاعرانه نبوده است.» وزیر فرهنگ افزود: «شهریار شاعری دوزبانه است. او در هر دو زبان فارسی و ترکی آثار برجسته زیادی دارد؛ در تاریخ ایران شاعران دوزبانه و چندزبانه بسیاری زیسته‌اند، اما کمتر کسی در هر دو زبان توانسته چون شهریار بدرخشد. شهریار پلی میان شرق و غرب است. او با ادبیات فرانسه و سبک رمانتیسم آشنا بود و هم‌زمان با عرفان و اشراق ایرانی پیوند داشت؛ این ترکیب در او التقاطی ناخواسته نیافرید، بلکه آمیزه‌ای درخشان و زیبا پدید آورد.»

صالحی در ادامه بیان کرد: «شهریار شاعری مذهبی و آیینی است. اشعار مذهبی و آیینی او جایگاهی والا دارد؛ بهره‌گیری او از قرآن کریم، احادیث و عشق ژرف به امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام قابل توجه است. تعلق شهریار به وطن همراه با تعلقش به آذربایجان پابه‌پا حرکت می‌کند. او این دو عشق را به اندازه و به یک سهم نگه می‌دارد؛ شهریار در شعرهایش هم از تبریز و آذربایجان سخن می‌گوید و به همین میزان از ایران حرف می‌زند. وطن، ایران و پرچم برای شهریار قداست داشت؛ او با شعله‌های شعر ادامه راه ستارخان و باقرخان بود. یادش گرامی باد.»



درباره یک انتخاب سینمایی

توقیفی که به توفیق رسید

یادداشت

رضا صائمی
دبیر گروه فرهنگی

سرگذشت فیلم «علت مرگ: نامعلوم» از توقیف تا انتخاب به عنوان نماینده سینمای ایران برای حضور در اسکار، خود یک حکایت حکمت‌آمیز و عبرت آموز است که نشان می‌دهد یک فیلم خوب حتی اگر در بن‌بست توقیف و فراز و نشیب‌های اکران هم قرار بگیرد بالاخره راه خود را به تماشا و پیروزی باز می‌کند و به وقت خود نه تنها دیده می‌شود که قدر می‌بیند و بر صدر می‌نشیند. از این رو باید گفت «علت مرگ: نامعلوم»، فقط نام یک فیلم نیست؛ نمادی از سینمای مستقل است که در انسداد ساختار سینمایی در دولت سیزدهم همچون قصه‌اش با تقدیر تراژیک مواجه شد و سه‌سال بی‌هیچ علت روشنی توقیف شد. یکی از اولین اقدامات و مهم‌ترین کارهای سازمان سینمایی در دولت چهاردهم رفع توقیف این فیلم بود و حالا به یک توفیق بزرگ‌تری انجامید که نه فقط در سینماهای ایران و مخاطب داخلی دیده شد که در سطح جهانی هم امکان تماشا پیدا کرد و از این شانس برخوردار است که با دریافت جایزه از اسکار ۲۰۲۶، به تاریخ فیلم‌های اسکاری سینمای ایران هم بپیوندد. گرچه توقیف فیلم و تأخیرسه ساله در نمایش آن، خسارت و لطمه سنگینی به فیلم و سازندگانش از حیث مالی و روانی وارد کرد اما در نهایت هم فیلمی ستایش‌برانگیز و قابل تأمل در برابر نگاه مخاطب قرار گرفت و هم مسیر افتخار را در سطح اسکار طی می‌کند. «علت مرگ: نامعلوم» گرچه از منظر ژانری و مضمونی در ذیل سینمای اجتماعی قرار می‌گیرد اما شبیه به فیلم‌های اجتماعی یک دهه اخیر نیست و چه بسا نوعی ساختارشکنی و خلاقیت و نوآوری در سینمای اجتماعی محسوب شود که به قواعد شناخته شده و کلیشه‌ای آن وابسته نیست و پیشنهاد تازه‌ای به سینمای ایران و سینمای نقد اجتماعی می‌دهد که خود می‌تواند به جریان‌سازی در این زمینه کمک کند. به عبارت دیگر این فیلم گرچه از برخی مؤلفه‌های سینمای اجتماعی در دهه ۹۰ بهره می‌گیرد اما از آنها آشنایی‌زدایی می‌کند و شمایل متفاوت و به‌نظرم دقیق‌تری از یک فیلم اجتماعی را معرفی می‌کند که می‌تواند مسیر آن را از قالب‌های تکرارشده تغییر دهد. در طول فیلم، ما مخاطبان، خود را در موقعیت شخصیت‌های قصه قرار می‌دهیم و از خود می‌پرسیم که اگر من بودم، در این بزنگاه اخلاقی چه واکنش و رفتاری نشان می‌دادم. درواقع تراژدی قصه از سوی مخاطب، خوانش درونی می‌شود؛ تنوع طبقات اجتماعی و شخصیت‌هایی که حالا در یک مسیر و ماشین همراه شده‌اند، اما دردهای مشترکی دارند. از سوی دیگر به‌لحاظ بصری، بیابان موجب شده نوعی هویت وسترنی هم در فیلم ایجاد شود. مجموعه این عناصر و مؤلفه‌ها در کنار هم، فیلم را به مثابه یک فرش ریزبافت ایرانی با چینشی مینیاتوری و جزئی‌نگرانه با یک کلیتی از وضعیت جامعه می‌بیند که مخاطب می‌تواند خودش و تاریخی که در آن قرار دارد را در آن ببیند. از این رو می‌توان فیلم را فرزند زمانه خود دانست که هم شمایلی از هویت ملی را در درون خود صورت‌بندی می‌کند و هم وضعیت اجتماعی و چالش‌های زیست اخلاقی در این زمانه را بازنمایی می‌کند. گرچه فیلم «پیر پسر» هم شایسته انتخاب برای حضور در اسکار بود اما «علت مرگ: نامعلوم» هم شایسته این انتخاب است.

> یکی از اولین اقدامات و مهم‌ترین کارهای سازمان سینمایی در دولت چهاردهم رفع توقیف این فیلم بود و حالا به یک توفیق بزرگ‌تری انجامید که نه فقط در سینماهای ایران و مخاطب داخلی دیده شد که در سطح جهانی و مخاطبان خارجی هم امکان تماشا پیدا کرد

نگاهی به فیلم سینما متروپل

ققنوس بر پرده

نقد

جواد صفوی
منتقد سینما

بحث «سینمای ملی» همواره با این پرسش گره خورده که یک فیلم تا چه اندازه می‌تواند فراتر از روایت شخصی یا محلی، به حافظه جمعی یک ملت خدمت کند. در تاریخ سینما، فیلم‌هایی که پیرامون جنگ‌ها ساخته شده‌اند بارها چنین نقشی را ایفا کرده‌اند. به عنوان نمونه، کازابلانکا (مایکل کورتیز، ۱۹۴۲) نه صرفاً یک داستان عاشقانه، بلکه اثری است که روحیه مقاومت را در میانه جنگ جهانی دوم بازتاب داد و به نمادی ملی برای آمریکا بدل شد. یا در سینمای اروپا، زندگی زیباست (روبرتو بنینی، ۱۹۹۷) نشان داد که چگونه حتی در دل اردوگاه‌های مرگ می‌توان روایت انسانی ساخت که حافظه ملی و تاریخی یک کشور را تقویت کند.

در سینمای ایران هم نمونه‌هایی وجود دارد که جنگ تحمیلی را فراتر از یک نبرد نظامی بازخوانی کرده‌اند. دیده‌بان (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۷) با زبانی مینیمال بر لحظه‌های تردید و ایمان متمرکز شد و از دل تجربه فردی به یک بیان ملی رسید. یا آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۶) با بردن شخصیت‌های جنگ به بطن جامعه پساجنگ، پرسش از جایگاه ایثار و عدالت اجتماعی را به میان کشید. حتی در سطحی دیگر، ملکه (محمدعلی باشه‌آهنگر، ۱۳۹۰) تلاش کرد تا وضعیت یک دیده‌بان را از زاویه‌ای انسانی و شکاکانه تصویر کند و نشان دهد جنگ، علاوه بر پیروزی، سرشار از رنج‌های ناگفته است. با چنین پیشینه‌ای، سینما متروپل (محمدعلی باشه‌آهنگر، ۱۴۰۱) که این روزها بر پرده سینماست را می‌توان امتداد همین جریان دانست؛ فیلمی که در دل یک قصه عاشقانه و نوستالژیک، سینما را به‌عنوان استعاره خانه و وطن مطرح می‌کند. تفاوت مهم اثر در این است که به‌جای بازنمایی مستقیم میدان جنگ یا سربازان، سراغ عرصه‌ای رفته که ماهیت «فرهنگی» دارد: یک سالن سینما. بدین ترتیب، باشه‌آهنگر با قرار دادن «هنر» در مرکز روایت، به ما یادآوری می‌کند که سینمای ملی نه فقط در بازآفرینی تاریخ نظامی، بلکه در بازسازی حافظه فرهنگی و جمعی نیز نقش دارد.

اگر کازابلانکا به نماد سینمای آمریکا در دوران جنگ جهانی بدل شد و اگر زندگی زیباست به بازتاب جهانی رنج و امید مردم ایتالیا در جنگ دوم تبدیل شد، سینما متروپل هم در حد توان و بضاعت فیلمساز کوشیده تا به‌عنوان نماد سینمای ایران در مواجهه با جنگ تحمیلی خوانده شود؛ فیلمی که روایتش هم‌زمان شخصی، شهری و ملی است و با محور قرار دادن «خانه‌ای به نام سینما» در نهایت بر ارزش خانه بزرگ‌تر، یعنی وطن تأکید می‌کند. براساس کارنامه فیلمساز می‌توان گفت فیلم سینمامتروپل تازه‌ترین ساخته به نمایش درآمده محمدعلی باشه‌آهنگر، بار دیگر نشان می‌دهد که برای او جنگ تنها یک واقعه تاریخی نیست، بلکه بستری است برای گفت‌وگو درباره هویت، خانه و نقش سینما در زندگی مردم. برخلاف ظاهر ماجرا که گمان می‌رود رضا (مجتبی پیرزاده) قهرمان اصلی باشد، مرکز ثقل فیلم در حقیقت خودِ سالن متروپل است؛ ساختمانی که از یک چهاردیواری متروک به نشانه‌ای از خاطره جمعی و مقاومت بدل می‌شود.

باشه‌آهنگر در آثار پیشینش، از «فرزند خاک» تا «ملکه»، همواره به لایه‌هایی پرداخته که معمولاً در فیلم‌های متعارف دفاع مقدس نادیده گرفته می‌شوند: تردیدها، عواطف انسانی و معنای «خانه» در برابر ویرانی جنگ. در سینمامتروپل این نگاه شخصی پررنگ‌تر است. بازسازی سینما توسط رضا در دل آبادان محاصره‌شده، نه فقط احیای یک سالن، بلکه تلاشی برای زنده‌کردن خاطرات نوجوانی و پیوندهای انسانی است؛ اما در لحظه‌ای سرنوشت‌ساز، او درمی‌یابد که ارزش خانه و شهر فراتر از هر خاطره و عشقی است، حتی اگر آن عشق سینما باشد.

فیلم از منظر فنی نیز بویژه فیلمبرداری استادانه علیرضا زرین‌دست درخشان است. تصاویر او زبان کارگردان را کامل می‌کند و روایت را یکدست و شفاف پیش می‌برد. با این حال، بن مایه درام و ساختار فیلمنامه خالی از ضعف نیست: پرداختن به گذشته آپاراتچی و شاخ و برگ دادن اضافه به ماجرای سانسور فیلم‌ها، روایت مرکزی سینما متروپل را با کندی مواجه کرده و نقطه توجه مخاطب را از اصل فیلم دور می‌کند.

آنچه این فیلم را از یک روایت صرفاً تاریخی فراتر می‌برد، نسبتش با «سینما از نگاه ملی» است.

متروپل به‌عنوان یک نشانه، کارکردی نمادین پیدا می‌کند. سینما در اینجا نه فقط مکان خاطرات شخصی، بلکه محل همگرایی جمعی و بازسازی حافظه مردم است. فیلم بدون در نظر گرفتن نکات ضعف و قوت خود، از منظر فدا کردن فرهنگ برای شکستن حصر و پیروزی بر دشمن نکته‌ای را بیان می‌کند که شاید در نگاه اول به درستی فهم نشود. در جایی از فیلم شخصیت فرانک (نوشین مسعودیان) می‌گوید: «سینما رو می‌دیم، شهر رو پس می‌گیریم.» در اینجا سینما به عنوان یک نماد مهم و زنده شهر در محاصره آبادان تبدیل به هدفی برای ضربه دشمن می‌شود اما در آخرین نمای فیلم وقتی زن بومی خوزستانی با نوزادی که در دست دارد می‌ایستد، درست در موقعیتی است که پرده سینما آتش گرفته اما گریه‌های نوزاد بر دیوار پشت پرده سینما نشانه‌ای از زایشی است که حاصل فرهنگ است. باشه آهنگر در این نما، دین خود را به سینما ادا می‌کند و می‌گوید سینما به عنوان یکی از نمادهای فرهنگ یک کشور حتی در جنگ و زیر آتش نیز از بین رفتنی نیست و زاینده است.

> متروپل به‌عنوان یک نشانه، کارکردی نمادین پیدا می‌کند. سینما در اینجا نه فقط مکان خاطرات شخصی، بلکه محل همگرایی جمعی و بازسازی حافظه مردم است