



طراحی ها چه جایگاهی در فیلم تله دارد؟  
 روند در بسیاری از صحنه ها سعی دارد در کانون حادانه قرار بگیرد. هیچگاه از صحنه های احساسی فاصله نمی گیرد تا تماشاگر هم تا اندازه ای فرصت قضاوت داشته باشد. باز هم مثالی از چهارشنبه سوری به میان می آوریم. فرهادی در هیچ یک از صحنه های دعوتی زن و شوهر که می توانسته از نزدیک شدن به آن فصل، حاصل احساسات تماشاگر را بیکسره به بازی بگیرد، به آنها نزدیک نمی شود و از فاصله ای دور صحنه را می نگرد تا قدرت قضاوت تماشاگر از میان نرود. اما کارگردان در فیلم تله تمام این صحنه را از نزدیک برای بیننده اش به نمایش می گذارد. با در همین راستا برای درشت نمایی و شیرین هم کردن تماشاگر که تا زین جاز احساساتی دوگانه ناشی از زندگی گذشته خود است؛ فصل کابوس او را ندارد که می بیند که به صورت نمایی آهسته فیلمبرداری شده است. در این فصل همسری سابق نازنین با کمر بند او را تعقیب می کند تا او را بکشد. در پایان ناگهان فرهادی از میان گل ها به سوی او می آید تا نجاشتی خود، این صحنه چند کاربردی جز شیرین هم کردن مخاطب می نماید داشته باشد؛ شیرین هم کردن مخاطب و آسان شدن کار فیلمساز. حال این قضیه چطور می توانست پس صاحب به تماشاگر نشان داده شود؟ کارگردان می توانست چند نقش را برای مهتاز افشارتارک بیدند که دوگانگی رفتار او را به نمایش بگذارد. نازنین قبل و بعد از علاقه مند شدن به فرهادی رفتاری یکسان دارد و بعد تفاوت آشکاری در بازی او به نظر نمی آید. کارگردان باید بازیگر را در نقش رها کند، اما بعد خودش وظیفه دارد او را از حاشیه رفتن بازدارد. زمانی که نازنین روی ربهی فرهادی گریه می کند،

اما با فیلم همراه شویم تا ببینیم چه اتفاقی برای این تماشاگر رخ می دهد. تله تله بعد از تأکید بسیار بنیاد شده است. الوند پیش از اندازه دوست دارد همه چیز را به تماشاگر نشان دهد. مکتی روی صورت بازیگران تا آنجا که تماشاگر تمام فیلم بدین چهره ای آنها را ببیند شباهت چیزی را از دست ندهد. این استراتژی فیلم به شمار می آید. این تأکید پیش از حد علاوه بر اینکه ریزم فیلم را دستخوش نوسانات مختلف می کند، فاصله ای را میان تماشاگر و فیلم پدید می آورد که نه در انتظار تماشاگر است و نه الوند آگاهانه قصد داشته آن را ایجاد کند. فیلم تله، فیلمی است که می گوید همه چیز را خیلی زود ببان کند. هیچ نقطه پنهانی را برای تماشاگر باقی نمی گذارد تا با فکر خود آن را کشف کند. به طور مثال چرا ما باید تا این اندازه بازیکنی دختری که می خواهد شب عروسی دکتر همسر دکتر به او مشکوک شود، پس اجرای احساسی این صحنه ها را چه کسی به پیش دکویاز منظور از اجرای احساسی، هم به پیش دکویاز سیروس الوند هم به نوع بازی بازیگران فیلم ما می برد. تماشاگر خیلی زود به این نکته پی می برد که فرهادی حاکم کار نیست و باقی قضایا، این طرز توجه در فیلم بسیار جود دارد و تله تماشاگر را از داستان اصلی دور می کند. فیلمساز قصد داشته جزئیات را وارد فیلم خود کند که به شیوه کلاسیک، اطلاعات داستانی را به وسیله آنها کامل کند. فعلی را به یاد بیاورید که نازنین برای دکتر کلید منزلش را می فرستد. با فعلی که نازنین یک جاقه هدیه

سیروس الوند در بسیاری از فصول فراموش می کند که سلیقه تماشاگر امروز تغییر کرده است. تماشاگر امروز سینیما ایران فیلم می بیند و این فیلم ها بر توقع او تأثیری مستقیم می گذارد. دیالوگ هایی که دائم در حال توضیح دادن و ارائه اطلاعات مستقیم هستند برای شیرین هم کردن مخاطب پاسخ مناسبی به همراه ندارد. تماشاگر امروز دوست دارد سرعت از روی همه چیز عبور کند. گاهی یک تک اینسرت می تواند در کلیت یک فصل جای بگیرد و تماشاگر خود آن را بدون تأکید کارگردان درک کند. تماشاگر امروز سینیما، دوست دارد کشف کند و کارگردان تنها فضای کلی را برای او آماده می کند. تماشاگر امروز از این که یک فیلمساز، عمده آنه جزئیاتی را کنار هم بچیند و آن را دائم به رخ تماشاگر بکشد خوشش نمی آید و این حاصل پویایی سینیما. سینیما هنری ایستاد نیست که ما دائم الگوهای تجربه شده و کهنه را تکرار کنیم. اگر سینیما ملودرام ایران در نسل سوم خود پوست می اندازد حاصل همین پویایی است. فیلم تله ایده بدی ندارد. سوء تفاهمی ایجاد می شود و از پس این بدفهمی، مخمخمه ای ایجاد می شود که این مخصوصه در پی حوادتی تقدیری شخصیت ها را یک به یک در کام خود فرو می برد. این ایده جذاب، که البته نویسنده، تماشاگر را به سالن می کشاند تا از یک ایده تکراری، اجرایی تازه را به تماشا بیند.

سیروس الوند فیلمی در کارنامه دارد با عنوان یکبار برای همیشه. بیشتر منتقدان هر گاه او کار تازه را جلوی دوربین می برد، بی اختیار مقیاس خود را از فیلم فراموش می دهند، فیلمی که در نظر ساختار دراماتیک و جنس اجرا چندان از بیابانی به سینیما زمانه خود نداشت و الوند توانسته بود پایه حیطه سینیما را بگذارد که نسل سوم سینیما امروز ایران در حال تجربه کردن آن است. منظوم سینیما است که میان فضایی مستند گونه و داستانی گام می برد؛ سینیما که دستاوردش فیلم هایی همانند ماهمه خوبیم، چهارشنبه سوری، نفس عمیق، و آهستگی و دیگر فیلم ها به شمار می آید.

# نگاهی به فیلم «تله» ساخته سیروس الوند

## صورت سرخ و تن زرد

رامین شهزادی

سیروس الوند فیلمی در کارنامه دارد با عنوان یکبار برای همیشه. بیشتر منتقدان هر گاه او کار تازه را جلوی دوربین می برد، بی اختیار مقیاس خود را از فیلم فراموش می دهند، فیلمی که در نظر ساختار دراماتیک و جنس اجرا چندان از بیابانی به سینیما زمانه خود نداشت و الوند توانسته بود پایه حیطه سینیما را بگذارد که نسل سوم سینیما امروز ایران در حال تجربه کردن آن است. منظوم سینیما است که میان فضایی مستند گونه و داستانی گام می برد؛ سینیما که دستاوردش فیلم هایی همانند ماهمه خوبیم، چهارشنبه سوری، نفس عمیق، و آهستگی و دیگر فیلم ها به شمار می آید.

فیلم یکبار برای همیشه جذابیت های دراماتیک بسیاری دارد. کوچکترین آن لکتنت زبان شخصیت محمود بود که خسرو شکیبایی نقش او را ایفا می کند. این شخصیت زمانی که در تنگنای اجتماعی قرار می گرفت با اختیار زبانش دچار لکتنت می شد و به نوعی الوند با این دیگه آسبیب پذیری او را در اجتماع زیر آموخت. به نمایش می گذارد. البته آنچه آمد بخشی از خصلت های دراماتیک بود که الوند در کارش نمود داده است. این فیلم از نظر مضمون هم توانست تصویری بلند از فتر آسیب پذیری که جایی برای زندگی ندارند و سودای رفتن در سر می پروراند. حتی امید انتهایی فیلم نیز که با حضور یک کودک و پادشاه زهر جلوه می یافت به هیچ وجه به فیلمنامه می یافت. همان دوران بود که الوند حضور خود را به عنوان یک سینیماگر اجتماعی که دستاوردش کارهای که کار خرد است و می ساخت و سعی در انتقاد های اجتماعی او در فیلم بعدی اش «چهره» توانایی های خود را

نمایش داده است. این نوع نمایشنامه ها خواهان تغییری در آنچه هست، نیستند. یعنی خام و بی ادعا هستند. در این نمایشنامه ها اخلاقی متعارف و نیکه ای جای غیر خالی باور یا حر کاتی سطحی، شوخی های خنک توأم است. بدجنس ها و مجازات و نیکه ها خود شیخت می شوند. روزگه ها به تاز و نوایی و تنبیل ها عقب می مانند. تکنیک چنین نمایشنامه های بین المللی و تا حدی بدون تغییر است. برای بازی در این نمایشنامه ها کافی است که بازیگر توان صحبت کردن غیر طبیعی را داشته باشد و روی صحنه ژست های الکی بگیرد، او فقط به کمی تجربه و فی البداهه گویی نیاز دارد.

این جلاطی از برتولت برشت» در سال ۱۹۴۴

است؛ مردی که بعد ها به عنوان طایفه دار تئاتر آموزش در جهان شناخته شد و همواره آلمان هایتی از جمله ارتقای سطح فکری مخاطب، آموزش و تربیت ذهنی و پیام رسانی دراماتیک به تماشاگر از دغدغه های فکری او به شمار می رود. ذهنیت متفاوت و در عین حال شبیه به هم، محور روایی خود را معرفی می کند. اصغر آقا حالت ملقب به «چهره» (صحنه ای که بعد از آن که ملقب به فیلسوف (نقی سیف جمالی) و ماه نوخام ملقب به ماه طلعت بملیکلی (فهمیه رحیم نیا) به شخصیتش هستند که در کام بنا به دلایلی در زندگی از خواسته هایمان جان می مانند و به جایگاه و شأن اجتماعی خود نمی رسند. آنها بعد از ناکامی در آرزوهایشان امید، که یک پیام رسان روایی است، روزگاری می گذارند. اما در یک رشته حوادث نه چندان عمیق و دالی و مدلولی علیه موفقیت کنونی خود یعنی دیوانگی طغیان می کنند. بنابراین از آرزوهایشان امید، بیرون می آیند، تنگنای اجتماعات را به دست می گیرند و در صدد انتقام گرفتن از کسانی بر می آیند که آنها را در زندگی ناکام و بدبخت کرده اند. در نهایت کسانی که آنها را به بدبختی و بیچارگی رسانده اند، هم در نهایت بدبخت از خودشان هستند. از این رو، از کشتن آنها منصرف می شوند اما سرانجام، در این تعقیب و گریز های یک نفر کشته می شوند و آن یک نفر هم شخص سرایه دار است. شکل دراماتیزه شده این قصه روی صحنه در بستر ساده و بیادون طراح ای فضا به اجرا

در می آید. بهزاد فرهادی برای جولان و حرکت های بازیگران، هیچ طراحی خاصی را برای صحنه در نظر نگرفته است. تنها روی دیوار انتهای صحنه، تابلوی بزرگ سفیدی یوزان شده و یکربوید این عنصر به همان ذهن پاک، فطرت آیدامه و یکربوید این ذهنی است که در دست او است. پاک و دهن خود به چشم می آید، هر چند این نشانه ذهنی را می توانست در صحنه ای که در آن فرهادی در نمایش خود برای خلق شخصیت های «خاکستری تلاش می کند، مطوری که له کشان زندگی و جامعه در عین کینه و خصومت شدید، توان کشتن دشمنان خود در اندازند و از سوی دیگر، شخصیت های منفی نیز باوجود ایجاد، اید، «سپاه» پرداخت نمی شوند.

## یادداشتی بر نویسنده و کارگردان بهزاد فرهادی

# گردش روزگار به شیوه سکوی گرد

ماه طلعت های می کند، «ماه طلعت که در هیچ مردی عامل صدفات را مشاهده نمی کند، تصمیم می گیرد که کاک یوسف از دواج خود، کاک یوسف پایه فرار می گذارد و با دختر خاله خود در کرمانشاه ازدواج می کند. نوع نگاه، دور از غلو، ادای دیالوگ های فارسی با لهجه کرمانشاهی و گاهی هم به کار بردن کلمات کردی از ویژگی های ایفای نقش سیاوش چرانی پور برای تبسم بخشیدن به شخصیت «کاک یوسف» است.

از این روز بازی او در این نمایش بدینگران برتری خاصی دارد. اما تنها عاملی که می توان آن را به عنوان نقطه قوت نمایش نام برد، استفاده از سکوی گرد (صحنه حوضی) است. بهزاد فرهادی با استفاده از سکوی گرد و کاربردهای آن در تئاتر محدودی برای نمایش خود مرکز تیز نشاع خود قرار می دهد. منظور از مرکز نقل نقطه ای برای جمع کردن و بخشیدن شکلی هفدهمنده داستانی است که همواره از روابط درون متنی، شکل اجرای منسجم و نشانه شناسی در بلاتکلیف حالی می نماید. بنابراین سکوی گرد که عنصری اجرایی است، گاهی گسیختگی و کم شدن نشاندن ریاضه ها و وجود عنصری، که برای نمونه در ابتدای نمایش (شمسی سادقی) خادم دکتری به هدایت آرزوهایش امید یا برعهده دارد، به شکلی منفک، گوشه ای از روایت محوری اجرا را بر عهده می گیرد. در ادامه نمایش، روایت جمعی و بازی بازیگران، محوریت پیدا می کند همواره او به سمت و سوی دیگری می رود. چنین مسائلی موجب گسیختگی روابط قصه، با روایت یکدست می شوند. در چنین شرایطی سکوی گرد به قصه تیز نمزکز و ثبات نسبی می بخشد و هستنی داستان را نسبت نشاع خود قرار می دهد. به تعبیری این سکوی گرد کنترل و هدایت زمان، مکان، تقارن های مشابه یا متضاد، پدیدآید، فضاها و موقعیت ها را بر عهده می گیرد و وضع کنونی آنها را در نمایش بیان می کند. سکوی گرد به لحاظ حرکت و تصویر دراماتیک که در ذهن مخاطب ایجاد می کند، تصویر هسته ای است که بقیه مسائل حاشیه آن، به شمار می آید. کنجک ایلیا سکو گردش آن در صحنه، حتی بعضی از ویژگی های متنی هم در گونگ کرده و روایت ختمی را می شکند. به تعبیری این سکو، حرکت های فصلی را، تاریخ به تاریخ، زمان بزمان و مکان به مکان را و آمد و رفت خود به تماشاگر نشان می دهد. از سوی دیگر این سکو به لحاظ گشتمان مفهومی فاصله ای ارزشی را بین عوامل نمایشی ایجاد نمی کند. به تعبیری اداهم که روی سکوی گرد می گیرند، نگی بستند و افرادی از جمله اداهم های بانفوذ، پیمانگان، هنرمندان، خانواده فقیر کاک یوسف، اعضای آسایشگاه و ... روی آن قرار می گیرند و از این رو فرار گرفتن روی سکو جنبه مثبت و منفی ندارد و این امر به گشتمان مفهومی نمایش کمک می کند.

چون آنها هم به نوعی بدبخت هستند و اگر چه در زندگی عینی می توانند به حرکت، آمد و رفت و تأمین نیازهای اولیه بپردازند، اما از بعد ذهنی دیوانه هستند و توان درک لذت معنوی و لذت شناختی آنان از هستنی صفر است. بنابراین خاجاطویان (نویسنده سیدمحمدامین) تیمساز می برد (فرهادی) و آندراک (هوشمند هنر کار پیش از این که بهزاد فرهادی در نقش پدید، کارگر ترحم هستند. در این میان شخصیت کاک یوسف (سیاوش چرانی پور) که ماه طلعت ازدواج نمایی کند و در روال قصه عامل سرخوردگی او را جامعه می شود، به لحاظ بازی و اصل باورپذیری نقش قابل تأمل است. او در این نمایش شخصیت باغیانی ساده و روستایی را دارد که در منزل



سپاه مدرسه را در ذهن تمامی می کند، بسیار ظریف و دقیق در صحنه به کار رفته است. چون از قصه و جولان و بازیگران، و رویدادهای صحنه دور است. به تعبیری در این فرات لذت و هیبت فطرت آدم، ماه تابانعی ذهن پاک، فطرت آیدامه و یکربوید این ذهنی است که در دست او است. پاک و دهن خود به چشم می آید، هر چند این نشانه ذهنی را می توانست در صحنه ای که در آن فرهادی در نمایش خود برای خلق شخصیت های «خاکستری تلاش می کند، مطوری که له کشان زندگی و جامعه در عین کینه و خصومت شدید، توان کشتن دشمنان خود در اندازند و از سوی دیگر، شخصیت های منفی نیز باوجود ایجاد، اید، «سپاه» پرداخت نمی شوند.

ماه طلعت های می کند، «ماه طلعت که در هیچ مردی عامل صدفات را مشاهده نمی کند، تصمیم می گیرد که کاک یوسف از دواج خود، کاک یوسف پایه فرار می گذارد و با دختر خاله خود در کرمانشاه ازدواج می کند. نوع نگاه، دور از غلو، ادای دیالوگ های فارسی با لهجه کرمانشاهی و گاهی هم به کار بردن کلمات کردی از ویژگی های ایفای نقش سیاوش چرانی پور برای تبسم بخشیدن به شخصیت «کاک یوسف» است. از این روز بازی او در این نمایش بدینگران برتری خاصی دارد. اما تنها عاملی که می توان آن را به عنوان نقطه قوت نمایش نام برد، استفاده از سکوی گرد (صحنه حوضی) است. بهزاد فرهادی با استفاده از سکوی گرد و کاربردهای آن در تئاتر محدودی برای نمایش خود مرکز تیز نشاع خود قرار می دهد. منظور از مرکز نقل نقطه ای برای جمع کردن و بخشیدن شکلی هفدهمنده داستانی است که همواره از روابط درون متنی، شکل اجرای منسجم و نشانه شناسی در بلاتکلیف حالی می نماید. بنابراین سکوی گرد که عنصری اجرایی است، گاهی گسیختگی و کم شدن نشاندن ریاضه ها و وجود عنصری، که برای نمونه در ابتدای نمایش (شمسی سادقی) خادم دکتری به هدایت آرزوهایش امید یا برعهده دارد، به شکلی منفک، گوشه ای از روایت محوری اجرا را بر عهده می گیرد. در ادامه نمایش، روایت جمعی و بازی بازیگران، محوریت پیدا می کند همواره او به سمت و سوی دیگری می رود. چنین مسائلی موجب گسیختگی روابط قصه، با روایت یکدست می شوند. در چنین شرایطی سکوی گرد به قصه تیز نمزکز و ثبات نسبی می بخشد و هستنی داستان را نسبت نشاع خود قرار می دهد. به تعبیری این سکوی گرد کنترل و هدایت زمان، مکان، تقارن های مشابه یا متضاد، پدیدآید، فضاها و موقعیت ها را بر عهده می گیرد و وضع کنونی آنها را در نمایش بیان می کند. سکوی گرد به لحاظ حرکت و تصویر دراماتیک که در ذهن مخاطب ایجاد می کند، تصویر هسته ای است که بقیه مسائل حاشیه آن، به شمار می آید. کنجک ایلیا سکو گردش آن در صحنه، حتی بعضی از ویژگی های متنی هم در گونگ کرده و روایت ختمی را می شکند. به تعبیری این سکو، حرکت های فصلی را، تاریخ به تاریخ، زمان بزمان و مکان به مکان را و آمد و رفت خود به تماشاگر نشان می دهد. از سوی دیگر این سکو به لحاظ گشتمان مفهومی فاصله ای ارزشی را بین عوامل نمایشی ایجاد نمی کند. به تعبیری اداهم که روی سکوی گرد می گیرند، نگی بستند و افرادی از جمله اداهم های بانفوذ، پیمانگان، هنرمندان، خانواده فقیر کاک یوسف، اعضای آسایشگاه و ... روی آن قرار می گیرند و از این رو فرار گرفتن روی سکو جنبه مثبت و منفی ندارد و این امر به گشتمان مفهومی نمایش کمک می کند.