نگاهی به نمایش «خانواده تت» به کارگردانی مائده طهماسبی

جهان به روایت پستچی دهکده

امید بی نیاز

ابتدای صحنه به خیابانی یک متری منتهی می شود؛ خیابانی که چسبیده به نرده های چوبی باغ کوچک قرار دارد و چند پله ما را به دیوار سفید خانه آقای تت می رساند. طراحی صحنه در نخستین برخورد آنقدر فشرده می نماید که گویی درصدد برداشتن خطوط فاصله میان اتسفر نمایش و حضور تماشاگران در صندلی های سالن است. این نخستین تصوری است که در رویارویی با نمایش جدید مائده طهماسبی به ذهن می آید. ما در این نمایش با شروعی توضیحی و روایتی رو به رو هستیم. صحنه تاریک است. عنصر نور نه به صورت کامل بلکه به شکلی طراحی شده که گوشه هایی از فیزیک و چهره پستچی (رامین ناصر نصیر) را در صحنه نمایان می کند. پستچی می گوید: مردم ده فکر می کنند که من در چاه های آب تف می اندازم و با ملافه های سفید آنها بینی ام را پاک می کنم. آنها در مورد من شایعه می سازند.

برخورد امیرسیونیستی عنصر نور با فیزیک و چهره بازیگر، گویای نوعی تزلزل روایتی است. معمولاً در بسیاری از داستان های شاهکار، با این نوع روایت رو به رو هستیم. به عنوان مثال جهان نوشتاری از زبان و ذهنیت فردی دیوانه شکل می گیرد و او بنا بر نگاه خود به تعریف محیط و روابط انسانی می پردازد. بنابراین ما را با روایتی غریب و با این حال جذاب رو به رو می کند که در عین سادگی، کودکانه و حتی ساده لوحانه است. نمونه چنین آثاری در ادبیات آمریکای لاتین بویژه آثار خوان رلفو نویسنده مکزیکی به چشم می آید. اما آن چه از جهان نوشتاری ایشتوان ارکنی نویسنده خانواده تت بر می آید، کشف چنین کاراکتری در یک دهکده معمولی مجارستان است. اما آن چه در رابطه با برداشت دراماتیک از جهان ذهنی این کاراکتر به مائده طهماسبی ربط دارد، استفاده از فضای صحنه، (خیابان یک متری) جولان و نوع حرکت بازیگر به محل ورود و خروج وتکنیک نور است. انگار نور پردازی از همان ابتدا خود را با جهان ذهنی پستچی هماهنگ می کند؛ نوری که شکسته و ناقص او را در جلوی دیدگان ما ظاهر می کند، از دنیای او خبر می دهد.

از سوی دیگر انتخاب دو شکل روایتی دراماتیک وجودی این شخصیت است. این امر بیش از هر چیز به شخصیت، ابعادی از طنز می بخشد؛ طنزی که در اجرا و برداشت دراماتیک مائده طهماسبی، به شکلی برجسته واگرانديسمان، خود را به رخ می کشد. کارگردان برای بدیل نوشتاری خود از یک چهره شاد تلویزیونی استفاده می کند. بنابراین رامین ناصر نصیر در این نمایش نقشی کلیدی را بازی می کند. وی که در برنامه های تلویزیونی همواره لبخند را بر لبان بینندگان نشانده است، در این نمایش نیز به تناسب نقش خود موفق عمل می کند. استفاده از مدیوم های صورت برای بیان دیالوگ های عمیق متن، ادا ها و ژست های همیشگی بازیگر و ... از شیوه های ارائه شده رامین ناصر نصیر برای بازسازی جهان درونی و بیرونی پستچی است. شخصیت پستچی در طول نمایش نه تنها از نکات تنوع روایتی و در واقع تعویض روایت به شمار می رود بلکه بازگو کننده بسیاری از لایه های متن است. زیرا متن قصه ای ساده را روایت می کند. این قصه ساده در دل خود به موقعیت های طنز آمیز می انجامد. اما از سوی دیگر متن از لایه های فلسفی و روان شناختی نیز خالی نیست. داستان به جنگ جهانی می پردازد. به زمانی که بشر همواره در مرحله ای از هرج و مرج و آنارشیسم قرار دارد و مفهوم نظم از ذهن آدم ها رخت بر بسته است. در چنین شرایطی نظم تنها در نوع آرایش و چیدمان نظامی معنی پیدا می کند. همانطور که سرگرد مهمان خانواده تت به این ترسیم دراماتیک می پردازد. اما در چنین شرایطی یک پستچی دیوانه سعی می کند دهکده را نظم ببخشد. او نگران حال همه آدم های دهکده است و از این رو برابر منطق ذهنی خود عمل می کند. از این رو پاره کردن نامه های مردم گاهی نه تنها طنز نیست بلکه فلسفه نظم را دنبال می کند. او در شرایطی نامه پسر خانواده تت را پاره می کند که محتوای نامه از مرگ پسر تت خبر می دهد. بنابراین پستچی نامه را به خانواده تت نمی دهد تا آنها از دیدن نامه ناراحت نشوند. اما در آن روی سکه، روایت کلی قرار دارد. جایی که خانواده تت در پشت تجسم دیداری یک خانه بسته و فشرده دنیای خود را مخفی کرده اند.

عکس: رضا صفرپور

نکته ای که در رابطه با طراحی صحنه این نمایش هم وجود دارد، این بحث فشردگی و باز شدن است. تا زمانی که پستچی داستان را روایت می کند، ما با نوعی دکور بسته روبه رو هستیم. خیابانی یک متری برای عبور پستچی، نرده های چوبی باغ و دیواری که در آن یک پنجره و یک در به چشم می آید. بنابراین همه چیز از جنس روایت است زیرا در زمانی که پستچی روایت می کند، ما تنها تصویر و تصور ماکت واره از زندگی خانواده تت را می بینیم. این تصور در مقیاس کلی زندگی همه آدم های دهکده است و در چنین تصوری زندگی آدم های دهکده نیز در حواشی یا پشت خانه تت تجسم می شود. بنابراین طراحی صحنه هنگامی که به سوی روایت دوم دراماتیک نقب می زند، شکلی متفاوت به خود می گیرد. دیوارها به حالتی کشویی بازمی شوند و فضای اصلی صحنه هویدا می شود. یک میز چوبی و ۴ صندلی در گردا گرد آن، تصویر ۳ بشقاب در پشت سر و تابلویی که در آن چند گل رنگارنگ به چشم می آید، از عناصر مفهومی طراحی صحنه است. اما نکته ای که در اینجا وجود دارد فلسفه چیدمان این اکسسوارهای صحنه ای است. مثلاً ۳ بشقاب براساس چه فلسفه ای به دیوار آویزان شده است. معمولاً در زندگی اجتماعی مردم اشیای منزل با عدد ۶ معنی پیدا می کند. یعنی همیشه ۶ بشقاب، یا ۶ قاشق و چنگال از وسایل کامل یک آشپزخانه به شمار می روند. از سوی دیگر تعداد خانواده ۳ نفر است. یعنی آقای تت، خانم تت (مارشیکا) و دخترشان اگیگا. این در حالی است که تعداد صندلی های گرداگرد میز ۴ عدد است. این امر هنگامی که هنوز سرگرد به منزل آنها نیامده است، رخ می نماید، اما آیا این صندلی را برای سرگرد گذاشته اند یا این که به یاد پسرشان در آنجا قرار دارد. از این رو استفاده دینامیکی از اشیا و اکسسوارهای صحنه تا حدودی نامفهوم مانده است. از سوی دیگر زندگی خانواده تت با برداشتی برش وار، پرداخت دراماتیک شده است. این برداشت برش وار، گاهی روایت را زمانمند و خطی نشان می دهد. البته می توان در این باره مصطلح روایت خطی درونی یا غیرمستقیم را به کار برد. باید از کارگردان پرسید خانواده تت هیچ وقت غذا نمی خورند؟ پس این ۳ بشقاب روی دیوار چه نقشی در جریان روایت دارند. شاید اگر زیاد چخوفی فکر نکنیم، آنها حداقل باید از روی دیوار پائین بیفتند و در جریان قصه شکسته شوند. زیرا بشقاب شکسته بهتر از بشقابی است که هیچ غذایی در آن خورده نمی شود. بنابراین وجود چنین عناصری زندگی خانواده تت را در یک چیز خلاصه می کند و آن هم حضور سر میز است. با این حال این خانواده اهل مجار پسری دارند که به جنگ رفته است.

> نمایش خانواده تت در کل یک روایت طنز نیست بلکه روایتی از یک موقعیت پیش آمده است که با طنز درگیر می شود

او روزی به خانواده نامه می نویسد که فرمانده اش جناب سرگرد به خانه آنها خواهد آمد. خانواده تت نیز به هوای این که پسرشان در جنگ وضع بهتری پیدا کند از سرگرد پذیرایی می کنند. بنابراین بیشترین زمان نمایش به چنین صحنه هایی اختصاص دارد.

کارگردان برای گذشت زمان تنها از تکنیک نورپردازی استفاده می کند. وی صحنه ها را با خاموش و روشن کردن فضا تغییر می دهد و در این میان جذابیت قصه و بازی خوب بازیگران همواره مخاطب را برای ۲ ساعت روی صندلی های سالن نگه می دارد. یکی از شیوه های کارگردانی مائده طهماسبی در این نمایش، فضاسازی فی البداهه است. وی از خود بازیگران برای این کار استفاده می کند. طوری که انگار دست بازیگران را بازمی گذارد تا به خودی خود به این فضاسازی بپردازند. از این رو بازیگران این نمایش، بیش از هر چیزی به شیوه های فردی و شیرین کاری های حسی و تکنیکی خاصی می پردازند. در این میان بازی فرهاد آئیش، احمد مهران فر و رامین نامنصیر به شیوه ای کلی و همه جانبه به فضاسازی و ترسیم موقعیت های طنز دامن می زند.

فرشته صدر عرفایی و لیلی رشیدی در بسیاری از موارد با سکوت ها، تأمل ها و علامات دیداری چهره به پر کردن خلأها، فضاها و نکته های گمشده نمایش می پردازند. در کل بازیگران این نمایش بازی قابل قبولی را از خود ارائه می دهند. احمد مهران فر در نقش سرگرد مثل همیشه خلاق و هوشمند می نماید. این بازیگر با شیوه های برون رفت و درون رفت به جهان نقش، ابعادی از طنز و توهم سرگرد را به خوبی بر صحنه ترسیم می کند. از سوی دیگر فرهاد آئیش نیز خود را در نقش آقای تت، مسلط و توانا نشان می دهد. وی هنگام ورود سرگرد به خانه شان، یک سیکل روحی و روانی را طی می کند. این سیکل روحی و روانی از حضور سرگرد ناشی می شود. شاید یکی از آخرین مراحل این وضعیت روحی را نوعی افسردگی تعبیر کرد. طوری که وی همواره زیر میز یا در دستشویی مخفی می شود و این ۲ گریز از دیدن سرگرد را نشان می دهد. با این حال آئیش در تمام این مرحله ها، باوریذیر می نماید. استفاده از اله ها ی طنز به این بازیگر امکان می دهد که همواره خود را در موقعیت های روحی و روانی آقای تت، جذاب نشان دهد. دیگر بازیگران نمایش نیز (مهدی بجستانی، شکوفه هاشمیان و محمدرضا اصلی) در فضاهای تعریف شده برای آنها حضوری هماهنگ با روال کلی نمایش دارند.

نمایش خانواده تت در کل یک روایت طنز نیست بلکه روایتی از یک موقعیت پیش آمده است که با طنز درگیر می شود. وگرنه شخصیت های داستانی همواره کارها و رفتار عادی و روزمره خود را انجام می دهند. آنها در منطق ذهنی خود همواره صاحب رفتاری معمولی هستند که به تناسب ظرافت وجودی آنها، معقول است. بنابراین هرکدام از آنها اصرار دارند که رفتارشان درست وحقیقت است. از این رو، روی ایده ها و کارهای خود کاملاً پافشاری دارند. بنابراین یک بافت کلی بازیگران را در وضعیتی از طنز قرار می دهد و قصه و روابط و مناسبات آدم های آن را شاد و خنده دار نشان می دهد. نمایش خانواده تت ۲ ساعت زمان را دربرمی گیرد. اما شاید نگه داشتن، سرگرم کردن و خندان مخاطب در ۲ ساعت کار ساده ای نیست زیرا در هر حال تماشاگر تئاتر در مدت زمان طولانی خسته می شود و ارتباط او با نمایش دچار گسیختگی می شود و شاید سرگرم کردن مخاطب در ۲ ساعت از هنرهای خانواده تت است.

نگاهی به فیلم گرداب ساخته حسن هدایت

سایه راوی پرگو بر گرداب

علی اصغر کشانی

گرداب را حسن هدایت ۲ سال پیش مقابل دوربین برده است. فیلم های او را می توان به سه دسته تقسیم کرد. آثاری که در بحبوحه انقلاب و دهه شصت ساخته شده و روایتگر موضوعات و قصه هایی با محور مبارزه در تاریخ معاصر مثل نهضت جنگل و کودتای ۲۸ مرداد بودند: پیک جنگل، آتش در زمستان و میهمانی خصوصی از این دست است. دسته دیگری از فیلم های او با بستر قراردادن مقطع تاریخی خاصی در تاریخ معاصر ایران روایتی شخصی با توجه به مابه ازاها و مواد خام قصه ارائه شده است. گرائد سینما، دلاوران کوچه دلگشا، چشم شیطان و سریال کارآگاه و محاکمه از این دست هستند. دسته سوم آثار هدایت ارتباطی به مسائل تاریخی ندارد و صرفاً مبتنی بر موضوعات و مسائل اجتماعی و ملودرام های شهری است که بیگانه ای در شهر نماد و نسخه اولیه این طیف آثار است که فارغ از مسائل تاریخی به موضوعات روز می پردازد اما به طور کلی حسن هدایت در سینمای ایران با دسته دوم فیلم هایش بیشتر شناخته شده است و اثر کنونی او ـ گرداب که اثری اقتباسی است ـ نیز مبتنی بر فضای دوران پس از قاجار است. کارنامه حسن هدایت از بعد ساخت فیلم کم تعداد اما از نظر فعالیت های دیگر مثل طراحی صحنه و لباس، فیلمنامه نویسی و تدوین در دو دهه شصت و هفتاد پربار به نظر می رسد. گرداب نیز که توسط خود او تدوین شده است از نظر طراحی صحنه و لباس چند گام پیش از کارگردانی است و گویا اصلاً هدایت به دلیل تعلقات خاطرش به این مسائل کشش به سوی ساخت آثاری با مقطع مورد اشاره را دارد. آنچه به عنوان یک نوع نگاه برای هدایت مطرح است و در دسته دوم فیلم هایش بیشتر به چشم می خورد فاصله گرفتن از طرح مسائل روز و قرار گرفتن قصه فیلم هایش در همان مقطع رویداد است. تفاوت کارهای او با آثار علی حاتمی که وی نیز به نوعی به طرح مسائل اجتماعی، سیاسی و تاریخی در بستر سینمای معاصر می پرداخت در این بود که نگاه علی حاتمی نگاهی به شدت سیال و مبتنی بر مابه ازاهای روز تاریخ بود یعنی رویدادهای قصه و فیلم های او در مورد آدم ها و وقایع سیاسی و همچنین طعنه به دغدغه هنر در عصر حاضر (که مقطع ساخت اثر را نیز شامل می شد) می زد. در حالی که آثار هدایت این ویژگی را ندارند و صرفاً محدود به طرح مسأله در دوره مورد اشاره هستند و همین عدم ویژگی مورد اشاره هدایت را از ویژگی های یک فیلمساز تأثیرگذار فارغ می کند.

گرداب آخرین اثر هدایت فیلمی اقتباسی با تم سوء ظن است. قصه اولیه این اثر که فیلم براساس آن جلوی دوربین رفته، به قدری منسجم و تابع طرح روایتی صحیح و منطقی و مبتنی بر استفاده دقیق از رؤیا، چرخش های داستانی، نقاط عطف دقیق و گره گشایی درست و باورپذیری کنش و واکنش و ارائه حالات روحی شخصیت اصلی اثر است که آن را به یکی از جاودانه های ادبیات معاصر ایران تبدیل کرده است. در حالی که متأسفانه فیلم از این پتانسیل بالقوه بهره صحیحی نبرده و از یک بافت روایتی، فضای در خور توجه و شخصیت پردازی و در مجموع حس و حال درخور توجهی برخوردار نیست. فیلم از دید راوی که در حال نگاشتن قصه فیلم است شروع و به آن ختم می شود. درواقع راوی قصه که در قالب تک گویی روایت فیلم را به عهده دارد مزاحم ترین عنصر فیلم است و در صورت عدم انتخاب آن فیلمساز می توانست با فراغ بال بیشتری اثر را از انسجام و بافت مناسبی برخوردار سازد. درواقع نریشن باعث شده دست فیلمساز در پرداخت روایی و تمرکز روی ابعاد شخصیت پردازانه احتمالی فیلم کوتاه شود. بی این که این نوع مدل استفاده از نریشن شبیه کارهای پژوهشی نوشتاری یا رادیویی است تا تصویری و سینمایی.

> راوی قصه که در قالب تک گویی روایت فیلم را به عهده دارد مزاحم ترین عنصر فیلم است و در صورت عدم انتخاب آن فیلمساز می توانست با فراغ بال بیشتری اثر را از انسجام و بافت مناسبی برخوردار سازد

این مدل روایت عملاً در فیلم ادامه پیدا می کند و نریشن به جای این که کارکرد روایی درستی داشته باشد به ورطه توضیح واضحات می افتد. این موقعیت سازی با نریشن با متضادترین حالت دیالوگی ادا می شود. یعنی فیلم اثری تلخ است. این تلخی در لحظات مرگ آدمکش، خیانت بهرام و توهمات همایون و یا مظلوم قرار گرفتن بدری و دخترش قابل مشاهده است اما فیلمساز در ترسیم این فضا از یکدستی خاصی در تراوود اثرش بهره نبرده است مافضاهای خالی از تنهایی همایون در خانه و محل کار را می بینیم. اما فیلمساز این فضاها را که از قابلیت های بالایی در انتقال حس برخوردارند را به ادامه پردازش اثر تسری نداده است. یعنی زمانی که همایون اول بار دچار توهم می شود و از خانه خارج می شود می شد آنقدر از فضاسازی خاص شهری و محیطی برای انتقال حس استفاده شود که فیلم از حالت فعلی خارج شود در حالی که دویدن همایون در یک فضای شاد و با طراوت بارانی اتفاق می افتد که سبزی درختان و محو شدگی پس زمینه با رنگ های شاد موج می زند. در حالی که غالب کارهایی که می توان به قصه اصلی نزدیک باشد به فضاهای اکسپرسیونیستی و فضاهای تیره و تاریک، خطوط مورب و دوربین اعوجاج آور نیاز داشت مثل صحنه خروج از اداره پلیس زمانی که پلیس خبر عشق بهرام به زنی ناشناس را به وی می دهد دوربین کج و از نورهای تنگستن برای تشدید فضای این صحنه استفاده نشده و تأسف بار این که به همین یک پلان اکتفا شده است و نوع پردازش نور متکی به لحظات تنهایی همایون شده است که مشخصاً به دلیل قرار گرفتن در فضای داخلی برای اجرا و تولید سهل الوصول بوده است. اما قصه با همین مواد و مصالح فعلی هم سؤال های زیادی بر می انگیزد. فیلم سرشار از نماهای تکراری از تنهایی های همایون در محل کارش، در رستوران و در خانه اش است. به طوری که از نظر توالی زمانی هم گاهی گفتار متن آن را با جمله «دو هفته گذشت» پیش می برد بدون این که ماجرای سینمایی و دراماتیک خاصی رخ دهد فقط چندین نمای تکراری از بدری که پشت در مانده، همایون در خیابان، آدمکش که سرک می کشد و ... فیلم صرفاً با نریشن جلو می رود. حتی فیلم به برخی اله مان های خود وفادار نمی ماند این که گفتار متن با تحکم می گوید همایون بعد از مرگ بهرام به مسأله مرگ جدی اندیشید، ما به ازای تصویری درستی دارد و نه موضوع و ماجرای مرگ و اندیشه همایون روی این موضوع متمرکز است و تأثیر آنچنانی روی او گذاشته نمی شود.

گرداب بر پایه فلاش بک و فلاش فوروارد استوار است. از فلاش بک برای یادآوری رویدادهای گذشته مثل خوشی های خانواده همایون با بهرام، دوران کودکی بهرام و همایون، بازی تخته نرد همایون و بهرام و ... فلاش فورواردها که عمدتاً به جهت ایجاد حس تعلیق و غافلگیری ایجاد شده اند مثل زنده شدن بهرام وقتی همه در را برایش باز می کند اما یک زن پشت در است و یا فصل نهایی زمانی که همایون برای عذرخواهی و اشتباهش درب خانه پدرزن خود را می زند و همه زنده به آغوش او می پردد در حالی که در نمای بعد خبر مرگ اوست در همان موقعیت پلانی به او انتقال می یابد. البته این رویکرد با اتفاقات عجیب و غریبی که برای همایون می افتد از آقای فلسفه گرفته تا آدمکش حرفه ای به آخر خط رسیده تناسب دارد. با کابوس هایی که درخواب وبیداری برایش اتفاق می افتد هارمونی دارد. علاقه هدایت به این نوع تعلیق مثال زدنی است زمانی که نمای نقطه نظر با دوربین روی دست از آدمکش به سمت همایون حرکت می کند هرچند با تدوین سنجیده تر حس و تعلیق منطقی تری از آن صحنه می شد دید اما به صورت لحظه ای ایجاد تعلیق می کند.

ترتیب و اندازه نماها و استفاده از موسیقی دراین اثر می توانست کمک زیادی به تأثیرگذاری و ماندگاری آن نماید. برای نمونه روش تقطیع ها یا مکث دوربین روی پرسونژها از منطق خاصی پیروی نمی کند. نماها از شات ریور شات است و گاهی مکث طولانی مثل نمای حضور دونفره ـ آدمکش و همایون ـ روی هر دو به صورت نمای دونفره باقی می ماند اما هیچ مفهومی از آن استنباط نمی شود و یا موسیقی پس زمینه روی صحبت های دونفره خصوصاً میان همایون و آقای فلسفه فقط وفقط برای پر کردن حجم صدای موجود کاربرد دارد و هیچ گاه پاسخگوی منطق رئالیستی و تأثیرگذاری که می تواند یک صحنه داشته باشد نیست. حتی در سوررئالیستی ترین حالت ممکن هم این نوع موسیقی مخرب ترین نقطه ممکن می تواند باشد. به یاد بیاوریم استفاده از سکوت را در آثار مهم لوئیس برنوئل مثل شبح آزادی یا بل دوژور که چقدر به موقعیت های سوررئالیستی این چنینی کمک می کرد.

فیلم نگاهی به وضعیت قدرت در آشفته بازار سیاسی ایران در دوران پس از قاجار دارد که نقش لمپنیزم در حذف و فراز و فرود تاریخ آن دوره قابل استناد و طرح است و حتی طرح مسأله کار در قالب مأموریت همایون در آن دوره که مبتلا به کشور بوده است. فیلم پایان تلخی دارد و به رغم توسل همایون به سقاخانه ای که در انتها کنار آن می نشیند هیچ گشایشی برای او ایجاد نمی شود و این تلخی با مصائب یکجایی که به یکباره زندگی یک آدم را به هم می ریزد عجین شده است. آدمی که دوران خوشی اش با مرگ دوستش به پایان می رسد و به یک باره همسرش او را ترک می کند و ...

> فیلم نگاهی به وضعیت قدرت در آشفته بازار سیاسی ایران در دوران پس از قاجار دارد که نقش لمپنیزم در حذف و فراز و فرود تاریخ آن دوره قابل استناد و طرح است

گرداب می توانست از یک بافت منسجم و موقعیت های تعلیقی، دراماتیک و حساب شده در اجرا و فیلمنامه برخوردار باشد. به رغم مشخص بودن زحمتی که فیلمساز دراین فیلم کشیده است نکته در خور توجهی در فیلم دیده نمی شود. اما هدایت در برخی اجزای فیلم مثل طراحی لباس، گریم، طراحی صحنه، موسیقی (خصوصاً موسیقی تیترآز) و بازی گرفتن از احمد نجفی در هیأت یک آدمکش موفق بوده است. حتی در نورپردازی بعضی سکانس ها در محل کار یا خانه اثری در خور توجه است اما کلیت فیلم می توانست تمام این ابعاد فنی را با ساختار منسجم ارائه کند در حالی که گویا فضاسازی نامناسب لطمه به قصه اصلی زده است. اثری که می توانست ماندگار شده و مبنا و معیاری برای سینمای ایران باشد.