سه‌شنبه ۲۵ شهریور ۱۴۰۴
سال چهارم ■ شماره ۸۸۱
www.hammihanonline.ir

هم‌میهن

را در آنجا ببینم. علاقه‌مندی‌هایش را حدس بزنم. می‌رفتم برای چیدمان آشپزخانه وسایل بگیرم، چشمم به چیزی می‌افتاد و با خودم می‌گفتم، این را غلام دوست دارد، این را برای غلام بردارم. از طرفی کارگردان هم به من بسیار انگیزه داد. هرگز ندیدم چیزی از چشمان او دور بماند. مثل یک پینگ‌پنگ‌باز ماهر که نمی‌توانی توپی به سمت او بزنی و او برنگرداند. در جلسه چهارم یا پنجم فیلمبرداری فهمیدم که کارگردان می‌تواند از هر جزئیات کوچکی در افزودن به روایت‌اش استفاده کند و او این کار را می‌کرد. همان لحظه سنگینی مسئولیتم را احساس کردم. احساس دین کردم. دیدم هرچه جزئیات در صحنه بیشتر و فکرشده‌تر باشد، بستر برای خلق فراهم‌تر است و این به‌وجدم می‌آورد. بگذارید اینطور بگویم: بله. در ظاهر، کار صحنه و طراح صحنه «چیدمان» است، اما درواقع می‌تواند به روح یک اثر بیفزاید.

نقاشی و تصویرگری چقدر به شما در ایده‌پردازی و چینش فضا کمک کرد؟

بسیار زیاد. به یقین می‌گویم تصویرگری بسیار به فیلمسازی شباهت دارد. در تصویرسازی هم قرار است داستانی به همراه آنچه به‌چشم می‌بینی روایت شود. اما نه توسط هزاران فریم؛ بلکه به تعداد محدود. در تصویرسازی هم لازم است جای دوربین را بیابی و بدانی قرار بر چه روایتی از داستان است و کجای داستان، چه حسی از کاراکتر قابل تأمل است. این درست همان چیزی است که تفاوت یک راوی، یک نویسنده، یک تصویرگر و یک کارگردان را با دیگری ایجاد می‌کند. این همان زاویه‌دید شخصی هنرمند است. آنچه اثر هر فرد را با دیگری متمایز می‌کند، همان دریچه نگاه شخصی اوست. همانی که به آن امضای هنرمند می‌گوییم. یعنی هروقت من بتوانم به‌عنوان هنرمند یا فیلمساز یا نقاش، زاویه‌دید شاخص و موثر خودم را بیابم، کارم را درست انجام داده‌ام. اگر من بتوانم از زاویه‌دید متفاوتی با زاویه‌دید شما یا دیگران به جهان نگاه کنم، دوگانگی ایجاد کرده‌ام و آن موقع است که کار هنری‌ام را درست انجام داده‌ام؛ یعنی جهان تازه‌ای را خلق کرده‌ام.

تصویرگران دقیقاً همین کار را می‌کنند. متنی را با زاویه‌دید شخصی خود بازآفرینی می‌کنند. این تفاوت شاخص نقاشان با تصویرگران است.

حتی در تصویرگری، زاویه‌دید از نقاشی هم مهم‌تر است. نقاش اثری می‌آفریند که هر کس می‌تواند از منظر خود آن را تفسیر و روایت کند. درواقع گویا فیلمنامه پس از خلق فیلم، به‌دست مخاطبان نوشته می‌شود. وقتی طبیعت بی‌جان روی بوم جان می‌گیرد، بستری فیزیکی و قابل لمس دارد. هرکس بنا به حافظه تاریخی و بصری خودش با آن ارتباط برقرار می‌کند. هنگامی که وارد فضای آبستراکت و اکسپرسیو می‌شویم، عاطفه‌ها و تعبیرهای شخصی حتی بیشتر خودنمایی می‌کنند و هزاران روایت پس از خلق اثر زاده می‌شوند. تصویرگری اما ماهیتی متن‌محور دارد و به سینما بسیار نزدیک‌تر است. در تصویرگری، قصه‌ای وجود دارد که باید آن را به تصویر درآورد. به‌عبارتی، تصویرسازی معادل «سفیدخوانی» است؛ یعنی فاصله سفید و پنهان میان کلمات است. آنچه در متن نیامده و باید با تصویر روایت شود. وظیفه طراح صحنه نیز این‌چنین است. تک‌تک کلمات فیلمنامه را بخواند، عواطف میان‌شان را حس کند و فاصله‌های سفید میان آنها را در تصویر بازنمایی کند. به‌نظرم بخشی از جان‌بخشی به فضای یک داستان و یک اثر تألیفی، جزو وظایف طراح صحنه است بنابراین بی‌انصافی است وقتی یک فیلم طراحی صحنه دارد، همه مسئولیت بر دوش بازیگران یا هنر فیلمبردار یا توانمندی کارگردان گذاشته شود. در فیلمنامه «پیرپسر» شرح و جزئیات زیادی درباره شخصیت‌ها وجود داشت. آن‌قدر ساخته‌وپرداخته شده بودند که حتی بویشان را هم می‌شد احساس کرد. اما من احساس می‌کردم باز هم می‌توانم به آنها بیافزایم. البته به‌گمانم اساساً مسئولیت طراح صحنه همین چیزهاست؛ با هر شیئی، قطعه‌ای به کاراکتر اضافه می‌شود و مینیاتور شخصیت، کامل‌تر می‌شود و با هر رنگی، فضاشمایل متفاوتی به خود می‌گیرد. همین‌طور با هر تکسچری، زمان تاریخ‌گذاری می‌شود. اگر تفکر و درایت کافی پشت اینها نباشد، عنوان طراح صحنه فقط یک اسم در تیتراژ است. اگر طراح صحنه روحی در فیلمنامه ندمد، وظیفه‌اش را درست انجام نداده است. طراحی صحنه باید در بیان بصری ادبیات فیلم اثرگذار باشد. فیلم‌های تاثیرگذار در تاریخ سینمای جهان، نسبت به تعداد فیلم‌های ساخته‌شده بسیار کم‌اند. با این حال در تمام آن آثار ریزنقش‌ها بسیار تاثیرگذارند. چه در فیلمنامه و کارگردانی، چه در بازی بازیگران. واقعیت این است که احساس می‌کنم در ایران، art director (کارگردان هنری) جایگاه مشخصی ندارد و چنین عنوانی اساساً تعریف نشده است. گویی آن را زائده‌ای دست‌وپاگیر می‌دانند. اما من معتقدم، سینمای ایران به کارگردان هنری نیاز دارد. همان‌قدر که در فضای شهری شهرهایمان به معمارها نیازمندیم. همان‌قدر که برای رفع بحران کم‌آبی به تخصص نیاز داریم و همان‌قدر که در هر مدیوم اندیشه‌محوری به حضور اندیشمندان نیاز است. به‌نظرم این شیوه نگاه به تخصص، بسیار ارزشمند است و ما در سرزمین‌مان به آن بسیار نیاز داریم. جای دیگری این را گفته بودم اما اینجا هم آن را تکرار می‌کنم؛ صحنه «کاراکتری مهم اما خاموش» است. بازیگری خاموش که همیشه حضور دارد. دیالوگ ندارد اما نقش آن بسیار قابل تأمل و پررنگ است. این نقش بی‌کلام بسیار دشوار است، زیرا در میان مهم‌ترین اکشن‌ها و دقیق‌ترین دیالوگ‌های فیلم نیز باید عرض‌اندام کند و تاثیر خود را بگذارد. به‌نظرم این یعنی ورود تخصصی در عرصه سینما.

شما به‌عنوان یک هنرمند نقاش یا تصویرگر اثری می‌آفرینید، حتی اگر هم داستان متعلق به خودتان نباشد، دستان‌تان در ترکیب‌بندی، زاویه و میزانسن اثر دخالت دارد. مخاطب، اثر را با میزانسن شما در مقام طراح صحنه می‌بیند. اما در سینما ماجرا متفاوت است؛ آن جا دیگر دست شما مؤلف نیست، بلکه میزانسن زاویه‌دید را تغییر می‌دهد. در فیلم «پیرپسر» رابطه‌ای دیالکتیکی با کارگردان داشتید؟

بله. درست است. در سینما مؤلف کارگردان است و عوامل درواقع ابزار کار او هستند. گویی هریک نقش رنگی را بازی می‌کنند تا به یک قاب جان ببخشند. اما شخصاً معتقدم ابزار داریم تا ابزار، رنگ داریم تا رنگ. اگر عوامل با توشه خالی در یک پروژه جمع شوند، نباید از مؤلف انتظار تردستی داشت. مدیوم سینما هزاران لایه دارد. از فیلمنامه شروع می‌شود و لایه‌لایه هر عنصری به آن لایه‌ای می‌افزاید. از بازی بازیگران گرفته تا لحن صدایشان، تا فرم بدن‌شان، از نور و هنر فیلمبردار گرفته تا لنزها و دوربین در دسترس‌اش. در یک عمل جراحی اگر پزشک پنس بخواهد، نمی‌توان به او اره داد. به‌نظرم، هنر عوامل یک فیلم از میزان درک آنها از خواست کارگردان و کمک به ساخته‌شدن رویای درون ذهن او آغاز می‌شود. از سوی دیگر، قدرتمندی کارگردان هم در توجیه و تفهیم جهان ذهنی‌اش به اعضای تیم است. هنر کارگردان علاوه بر شیوه روایت شخصی، در یکسو به کردن و فرم‌دهی به آنهاست. ازهمین‌رو معتقدم که اعضای یک تیم باید رابطه دیالکتیکی را، چه در زمان پیش‌تولید، چه در طول تولید و تا لحظه آخر در برداشت آخرین پلان، با کارگردان داشته باشند. اعضاء نگاه‌شان را از رهبر ارکستر نباید بردارند. صادقانه بگویم، براهنی مجال این دیالکتیک را با صبوری، به تمام عوامل می‌داد. برای همه‌چیز توضیح داشت. روزهای اول فیلمبرداری، صبح‌ها گاهی که از دور نگاه می‌کردی، جایی که تجمع بود، معلوم بود اکتای آنجاست. همه از او سوال داشتند. آن‌قدر که خودش پیدا نبود. وقتی به من پیشنهاد شد طراح صحنه «پیرپسر» باشم، ذوق‌زده شدم. با خود گفتم، چرا نباید به‌وجد بیایم؟ می‌دانستم که یک گروه کاربلد و کامل هم پشت‌سرم ایستاده‌اند، بنابراین بستر را برای یک ماجراجویی هنری مساعد دیدم. خصوصاً که اکتای براهنی هم بود و می‌دانستم نتیجه کار، ماندگار خواهد شد. اما از طرفی هم می‌ترسیدم. چون مسئولیت سنگینی را پذیرفته بودم. ولی همین حوصله‌ها و رابطه دیالکتیک، کم‌کم فضای کار را برایم محیا کرد.

در مقام یک نقاش و تصویرگر، و هم‌زمان طراح صحنه، آیا با این چالش روبه‌رو نشدید که در نهایت صحنه با حضور بازیگران، دوربین و میزانسن به‌هم می‌ریزد؟

اجازه بدهید به مخاطبان شما بگویم که با این پرسش، خنده بر لبانم نشست. چرا، در واقعیت خیلی زیاد چالش داشتم. اوایل باور نمی‌کردم جزئیاتی که به این دقت چیده بودیم، قرار است در لحظه‌ای توسط گروه فیلمبرداری جابه‌جا شود. هیچ ایده‌ای از گروه نورپردازی هم نداشتم. چقدر هم این گروه فیلمبرداری با مدیریت ادیب سبحانی برای من عزیز بودند. اینکه بازیگران قرار است در یک‌لحظه میزان زیادی از صحنه را تخریب کنند و در صورت تکرار پلان، خصوصاً در سکانس‌های پایانی که بسیار هم پیش می‌آمد، قرار به ترمیم و بازسازی مجدد داشت، همگی برایم تجربه‌هایی نو بود. مبادا زیاد داشتم با خودم. مبادا جایی خونی یا تخریب شود و ما در صحنه ابزار و ادوات کافی نداشته باشیم. مبادا چیزی شکسته‌شود که جایگزین نداشته‌باشد. مبادا دیواری پایین بریزد و دکوری تاب نیاورد؛ چراکه اکثر دیوارها ساختگی و چوبی بودند. مبادا چیزی علاوه بر اکسپرسیونی که در بطن لحظات فیلم وجود داشت، زیاده‌نمایی کند و به‌چشم بیاید. مبادا از واقعیت دور شویم. خلاصه این مبادا‌ها یک‌چیز است و اصالت در تصویر نهایی، چیز دیگری. اصالت روی مخاطب اثر می‌گذارد. حتی به نظرم روی بازی بازیگران هم اثر می‌گذارد. وقتی پای اصالت در میان باشد و فضا به‌درستی ساخته و پرداخته شود، روی افراد تاثیر می‌گذارد. براهنی از روز اول اعلام کرد از زیر تا بن صحنه، همه‌چیز باید طراحی داشته باشد. از عناصر فیک و غیرواقعی به‌شدت پرهیز داشت؛ حتی یک کاشی کوچک. صحنه را ۳۶۰ درجه می‌خواست. می‌گفت، دوربین باید آزادانه اجازه حرکت داشته باشد. به صحنه که می‌آمد، اشیاء داخل کشوها و کابینت‌ها را نیز بررسی می‌کرد. حق داشت. می‌خواست روح اثرش در هر گوشه‌ای و هر مکانی حاضر باشد. سقف اتاق غلام که درست زیر اتاق رعنا قرار داشت، پتینه‌ای شده بود که آب از آن می‌چکید. غلام باید می‌خوابید و لکه‌ها و قطره‌قطره‌های آب را می‌دید و با حسرت به گندابی که از بالای سرش روی زمین چکه می‌کرد، نگاه می‌کرد و کیست که نداند این فضاسازی بر بازی حسن پورشیرازی نازنین، هنگامی که روی آن تخت خوابید، چه‌تاثیر مثبتی گذاشت. من پس از اتمام طراحی هر فضا، اتاق هر بازیگر را در اختیار خودش می‌گذاشتم. احساس می‌کردم اینگونه روح‌شان درهم‌تنیده خواهد شد. بازیگر با نقش، نقش با فضا و فضا با قصه و قصه با تصویر. حالا که فکر می‌کنم، می‌بینم همه اینهاست که باعث می‌شود فضای یک صحنه جان بیاید. با ایمان می‌گویم که درام «پیرپسر»، ظرفیت زیادی برای گسترده‌شدن داشت. شاید این از خام‌دستی من باشد، اما باور کنید گاهی حسرت می‌خورم که چرا این فیلم سه‌ساعته به یک سریال بزرگ تبدیل نشد. پیش‌داستان‌های تمام شخصیت‌های نامبرده‌شده در فیلم مثل؛ مادر علی، مادر رضا، خسرو، حتی کسانی در دوردست‌تر مانند؛ دوستان رضا و پدر غلام، همگی موجود و تعریف‌شده بودند. حالا بعضی وقت‌ها در دلم می‌گویم که کاش «پیرپسر»، آنها را هم جان می‌بخشید. کاش ادامه داشت، کاش بیشتر از سه‌ساعت و ۱۲ دقیقه ادامه داشت.

در فیلم «پیرپسر» وام‌دار نقاشی یا اثر خاصی نبودید؟

وام‌دار بودم، اما نه در طراحی صحنه. براهنی به نقاشی‌هایی بنا به روایت‌اش نیاز داشت. آنها برایش حکم ارجاع تاریخی داشتند. در دل‌شان کلامی با مخاطب‌اش داشت. فهرستی از نقاشی‌هایی که نیاز بود در اختیار داشتم. اما جهانی که باید می‌ساختیم، تاریخ و جغرافیایش متفاوت بود. از نقاشی‌های «کاراواجو» زیاد استفاده کردیم. او یک نقاش در مکتب باروک است، اما نمی‌توان مکتب منتصب به یک نقاشی را به کل فضای فیلم تعمیم داد. البته که جهان تصویری کاراواجو و روح آثار او در ذهنم حضور داشت، اما مکتب روایی فیلم باروک نبود. مسئله اصلی برایم بهترین فضاسازی و ایجاد بستر مناسب برای زمان و مکان موجود در داستان بود؛ نه تعمیم مکتبی خاص. آن‌هم به‌گونه‌ای که در رویای مؤلف‌اش تصور شده بود. گمان می‌کنم وظیفه‌ام به‌عنوان طراح صحنه این است که زیبایی، عملکرد (فانکشنال) و روایت را با کمک ابزارهایی چون فرم، رنگ، قصه‌پردازی و خلاقیت سیال را در کنار هم گرد بیاورم و آنها را در اختیار اثر بگذارم تا او بتواند بهترین خودش باشد و جهان خاص خودش را بسازد.

پالت رنگی را خودتان انتخاب کردید؟

در تعامل و همراهی با کارگردان انتخاب شد. به‌هرحال کارگردان صاحب اثر است و نظر مؤلف یک اثر، حکم «سَمعاً و طاعَتاً» دارد. اما تلاش من این بود که در جزئیات، فضاهای مختلف و موقعیت‌های گوناگون، پیشنهادها و نگاه همراه و در دسترس برای سلیقه او و کار داشته باشم. سعی می‌کردم علاوه بر کمپوزسیون فرم، کمپوزسیون رنگی را نیز در نظر بگیرم و از آن استفاده ابزاری کنم. برای مثال، در طراحی فضای طبقه پایین، سراغ طیف رنگ‌های گرم اما پخته و چرک در پس‌زمینه و اکسنت‌هایی با رنگ‌های درخشان رفتم که شبیه به ساختار رنگی‌ای است که در برخی نقاشی‌های کاراواجو دیده می‌شود. نوعی کلاسیسم در بطن طراحی خانه غلام موجود است. فضای اتاق رعنا و نقاشی‌های روی دیوار آن، متفاوت و به پاپ نزدیک‌تر بود. رعنا هرچیزی را که به‌نظر زیباتر بود، انتخاب کرده بود و دور خودش جمع کرده بود. زنانه انتخاب کرده بود. خانه‌اش مثل خودش، میل به خودنمایی و نمایش داشت. فحوای کلام، حرف و سخن اصلی فیلم اما در خانه باستانی‌ها و در طبقه پایین بود.

به‌نظرتان ریسک نکردید که مخاطب در دام نمادگرایی افراطی بیفتد؟ یعنی به‌جای توجه به شخصیت‌پردازی، مدام در حال فکرکردن به معانی نمادین اشیاء در صحنه‌ها باشد.

باتوجه به لایه‌بندی شخصیت‌ها و فیلمنامه، چاره‌ای نبود؛ یا باید لایه‌هایی از پرسوناژها و زیرمتن‌های قصه ندید انگاشته می‌شد یا اینکه فرض را بر این می‌گذاشتیم که مخاطب حرفه‌ای از این واکاوی‌های دوباره و چندباره در هر سکانس و هر لوکیشن و کشف جزئیات، بعدها لذت خواهد برد. البته من این تجربه را در تصویرگری‌هایم نیز با خود به‌همراه داشتم و از روی نقدها و بازخوردها هم گمان می‌کنم به فرض دوم نزدیک‌تر باشیم. به‌عنوان مثال در اتاق علی، روی دیوار گردنبندی وجود داشت که از یک درویش در کردستان گرفته بودم و روی آن «یا علی» نوشته شده بود. این گردنبند به همان دیواری آویخته شده بود که روی آن، تابلویی از چهره مسیح قرار داشت. دلم می‌خواست کهن‌الگوها در کنار هم مجموعه‌ای بسازند تا ذات و نهاد کاراکتر را به هر زبانی فریاد بزنند. تابلوی دیگری نیز با طرح‌های مختلف سیبیل روی دیواری وجود داشت که خیلی برای مخاطبان سوال‌برانگیز بود. شاید برای من، آن فریم نشانه‌ای از گذر زمان، ارجاعی فلسفی به شیوه‌های تفکری متفاوت و عبور از دوران‌های تاریخی متفاوت بود و تکرار افسانه سیزیف. نمی‌توانم با اطمینان بگویم این انتخاب‌ها دانسته یا ناندانسته بوده است. من صرفاً آنچه را بلد بودم یا فکر می‌کردم به فضای فیلم کمک می‌کند، به کار گرفتم.

در فیلمی مثل «پیرپسر» وقتی قرار است طراحی صحنه انجام شود، برای هر کاراکتر باید همذات‌پنداری صورت گیرد. با شخصیت «غلام» همذات‌پنداری کردید؟

بله. زندگی او شباهت‌های زیادی به نقاط مختلف زندگی همه ما دارد. همه ما غلام‌هایی در زندگی‌مان می‌شناسیم و در لحظاتی با آن‌ها سروکله می‌زنیم. همه ما یک غلام درون داریم. همه ما جمع اضداد شخصیت‌های فیلم هستیم، خصوصاً در جامعه فعلی. همه ما پیرپسریم. یک پیرپسری، یک گوشه‌گیری، یک عدم‌ابراز وجود و یک بی‌اعتمادی پنهان، در درون همه ما زیست دارد که نتوانسته خودش را عرضه کند. بسیاری از افراد ناصالح، جای صالحان را گرفته‌اند و بسیاری از بی‌خردان، خردورزی می‌کنند. بسیاری از دلالان عشق، معشوق شده‌اند و چه دفترچه‌های شعری که چاپ نشده و نخواهد شد. چه عشق‌هایی که در میان بغض‌های فروخورده مدفون نشده و چه غلام‌هایی که در آیینه ندیدیم‌شان.

در «پیرپسر»، خانه لوکیشن نیست، کاراکتر است. شیره‌کش‌خانه هم همین‌طور است. کاراکترهایی که حرف می‌زنند، تقلا می‌کنند، روح دارند و نقش می‌آفرینند. از ابتدا و در ذهن‌تان می‌خواستید خانه کاراکتر داشته باشد؟ در سینمای ایران تنها فیلم «اجاره‌نشین‌ها» تا حدودی به این سمت رفته است.

این نظرتان مرا خیلی به‌وجد آورد. تشکر می‌کنم. پیش‌تر اشاره کردم که صحنه باید کاراکتر داشته باشد، در سکوت حرف بزند و در تاریکی دلبری کند. از همان روزی که مسئولیت طراحی صحنه به من سپرده شد، در دلم با خودم می‌گفتم که آن پشت‌ها، سماع خواهم کرد. به کاراکترپردازی برای تک‌تک آن‌ها فکر کردم. حتی سرویس‌ها، زمان ساخته‌شدن‌شان و بلایایی که از سر گذرانده‌اند. ته‌مانده‌ای از اصالت، انباشت خاطرات و فزونی کثافات. سعی می‌کردم به دستیارانم هم این اهمیت را توضیح دهم. با این که ترکیب تیم طراحی صحنه هربار تغییرات زیادی کرد.

در فیلم اشیاء هم کاراکتر دارند. برای مثال کوسنی که در ابتدای فیلم دیده می‌شود، دست‌آخر هم تبدیل به آلت قتاله می‌شود. درباره چاقو نیز همین است.

من این زاویه‌دید را مدیون اکتای براهنی و آموزه‌های سینمایی او هستم. از پیش قرار را بر این گذاشتیم که هر شیئی در صحن، ه باید در خدمت روایت داستان باشد. در مورد چند شیء خصوصاً تأکید داشت که پیش‌تر به‌نمایش گذاشته شوند. این منطق مختص به چاقو، کوسن و تابه روی دیوار که در جایی سه سوسیس در آن سرخ می‌شود، نبود. موارد زیادی ازاین دست در فیلم موجود است که بهتر است مخاطبان آن را کشف کنند.

قصد دارید در فیلم‌های دیگری هم به‌عنوان طراح صحنه حضور داشته باشید؟

نمی‌دانم. واقعیت این است که طراحی صحنه جزو آرزوهای شخصی‌ام نبوده و نیست. گرچه مسیر زندگی نیز همواره و همیشه هم‌مسیر آرزوهای ما نیست. اما می‌توانم بگویم در حال حاضر ترجیح می‌دهم به جهان قصه‌هایم بازگردم.

درباره فیلمنامه‌نویسی چه برنامه‌هایی دارید؟

طرح‌هایی در دست دارم. فیلمنامه‌نویسی را همیشه دوست داشتم و دارم. متاسفانه در چندسال اخیر بنا به حادثه‌ای، فایل‌های نوشتاری‌ام را در حوزه ادبیات کودک و بزرگسال از دست دادم. مجموعه‌های داستانی بزرگسالان به‌نام «کلاغ‌ها سیصد سال عمر می‌کنند» و «صندلی‌ها بازنشسته نمی‌شوند، می‌شکنند» هم جزء فایل‌های ازدست‌رفته‌اند. غم این اتفاق برایم بزرگ بود و گذشتن از آن، برایم زمان برد. اما این روزها بیشتر آموخته‌ام. آموخته‌ام دل کندن ساده نیست، آموخته‌ام ازدست‌دادن، تکه‌ای از جریان حیات است و از آن گریزی نیست. شکست‌ها بخش بزرگی از موفقیت‌ها را می‌سازند. یادمان بماند ما پیرپسرها شکست می‌خوریم تا پیروز شویم. می‌دانید؛ دوباره روییدن، کار سبزه‌هایی است که قرار است بهار را توصیف کنند.

صحنه باید کاراکتر داشته باشد، در سکوت حرف بزند و در تاریکی دلبری کند. از همان روزی که مسئولیت طراحی صحنه به من سپرده شد، در دلم با خودم می‌گفتم که آن پشت‌ها، سماع خواهم کرد. به کاراکترپردازی برای تک‌تک آن‌ها فکر کردم. حتی سرویس‌ها، زمان‌ساخته‌شدن‌شان و بلایایی که از سر گذرانده‌اند. ته‌مانده‌ای از اصالت، انباشت خاطرات و فزونی کثافات. سعی می‌کردم به دستیارانم هم این اهمیت را توضیح دهم. با این که ترکیب تیم طراحی صحنه هربار تغییرات زیادی کرد

همه ما غلام‌هایی در زندگی‌مان می‌شناسیم و در لحظاتی با آن‌ها سروکله می‌زنیم. همه ما یک غلام درون داریم. همه ما جمع اضداد شخصیت‌های فیلم هستیم، خصوصاً در جامعه فعلی. همه ما پیرپسریم. یک پیرپسری، یک گوشه‌گیری، یک عدم‌ابراز وجود و یک بی‌اعتمادی پنهان، در درون همه ما زیست دارد که نتوانسته خودش را عرضه کند. بسیاری از افراد ناصالح، جای صالحان را گرفته‌اند و بسیاری از بی‌خردان، خردورزی می‌کنند. بسیاری از دلالان عشق، معشوق شده‌اند و چه دفترچه‌های شعری که چاپ نشده و نخواهد شد. چه عشق‌هایی که در میان بغض‌های فروخورده مدفون نشده و چه غلام‌هایی که در آیینه ندیدیم‌شان

چکش حراج؛ ارتقای هنر یا نمایش ثروت؟

حسین نوروزی
پژوهشگر حوزه مطالعات هنر

طبقه متوسط ایرانی در روزمرگی خود با هزینه‌های زندگی دست‌وپنجه نرم می‌کند، درحالی‌که حراج‌های هنری با تابلوهایی که میلیاردی فروخته می‌شوند، تصویری متفاوت از هنر در ایران ارائه می‌دهند. این رویدادها برای عده‌ای سرمایه‌دار فرصتی اقتصادی فراهم می‌کنند، اما سهم جامعه و هنرمندان جوان از آن چیست؟ در روزگاری که طبقه متوسط ایرانی با کوچک‌ترین هزینه‌های روزمره خود درگیر است، در نقطه‌ای دیگر از همین شهر، حراج‌های هنری برپا می‌شوند؛ محفل‌هایی پرزرق‌وبرق با صندلی‌های راحت، چراغ‌های خیره‌کننده و تابلوهایی که گاه با ارقامی میلیاردی چکش می‌خورند. تضاد این دو صحنه، تصویری دقیق از شکاف اجتماعی و فرهنگی امروز ما را به نمایش می‌گذارد؛ از یک‌سو، زندگی پر از اضطراب و دغدغه معیشت برای اکثریت مردم و از سوی دیگر، فضایی محدود و انحصاری که هنر را در حکم کالای لوکس در بازار سرمایه عرضه می‌کند. از منظر اقتصادی، حراج‌ها فرصتی برای گردش سرمایه و تثبیت ارزش آثار هنری به‌حساب می‌آیند. همچنین برخی گالری‌ها و هنرمندان مطرح از رهگذر حضور در این صحنه توانسته‌اند جایگاه خود را در بازار تقویت کنند. با این حال پرسش اصلی آن است که سهم طبقه متوسط و بدنه جامعه هنری از این بازار کجاست؟ اکثریت قریب‌به‌اتفاق آثار عرضه‌شده در این حراج‌ها مربوط به هنرمندان شناخته‌شده‌ای است که یا درگذشته‌اند و میراث‌شان در دست مجموعه‌داران قدیمی است یا از میان نامداران امروزند که جایگاه‌شان تثبیت شده و کمتر نیازی به دیده‌شدن دارند. بدین‌معنا حراج، نه به کشف استعدادهای تازه می‌پردازد و نه بستری برای رشد نسل جوان هنرمندان فراهم می‌کند. نتیجه آن است که حلقه‌ای بسته میان فروشندگان و خریداران شکل می‌گیرد. آثاری که سال‌ها پیش با قیمت‌های اندک خریداری شده‌اند، اکنون با چندین برابر ارزش اولیه دست‌به‌دست می‌شوند و سرمایه‌داران این چرخه را برای حفظ و افزایش دارایی‌های خود به‌کار می‌گیرند. نقش مستر آرتیست‌ها و گالری‌های صاحب‌نام نیز در این میان بسیار تعیین‌کننده است. حضور یک اثر در فهرست این گالری‌ها یا امضاءشدن توسط یک مستر آرتیست، گاه موجب افزایش چندبرابری قیمت می‌شود، فارغ از اینکه اثر نمایانگر خلاقیت تازه یا ارزش فرهنگی عام باشد. به‌این‌ترتیب نه‌تنها دسترسی هنرمندان جوان و نوظهور محدود می‌شود، بلکه بازار به محفل انحصاری تبدیل می‌گردد که کمتر با واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه همخوانی دارد. از منظر اجتماعی، این روند پیامدهای تلخی دارد. طبقه متوسطی که همواره موتور محرک فرهنگ و هنر در ایران بوده، خود را در برابر این صحنه‌ها بیگانه می‌یابد. معلمان، دانشجویان، کارمندان و حتی بسیاری از هنرمندان جوان که به عشق هنر زیست می‌کنند، وقتی خبر فروش یک تابلو با چندده میلیارد تومان را می‌شنوند، نه‌تنها از آن بهره‌ای نمی‌برند بلکه احساس فاصله و محرومیت‌شان عمیق‌تر می‌شود. این در حالی است که همین طبقه متوسط در تاریخ معاصر ایران، بزرگ‌ترین خریدار و حامی هنر بوده است. نکته مهم دیگر، چگونگی اثرگذاری این حراج‌ها بر جامعه هنری است. آیا فروش‌های میلیاردی، انگیزه‌ای برای هنرمندان جوان ایجاد می‌کند؟ شاید در نگاه نخست بله؛ اما در عمل این انگیزه بیشتر به سرخوردگی بدل می‌شود، زیرا جوانان می‌بینند که مسیر ورود به چنین بازاری تقریباً بسته است و معیارهای اقتصادی و روابط شخصی بیش از ارزش‌های هنری در تعیین جایگاه اثر نقش دارند. مدافعان حراج‌ها بر نقش آنها در «ارتقای جایگاه هنر ایرانی در سطح جهانی» تاکید می‌کنند. این سخن در ظاهر درست است، زیرا حضور نام‌هایی چون سهراب سپهری یا پرویز تناولی در صدر قیمت‌ها توجه رسانه‌های خارجی را به هنر ایران جلب می‌کند. با این حال اگر هدف ارتقای هنر ایران باشد، باید بستری فراهم شود که صدای نسل‌های تازه‌تر نیز به گوش جهانیان برسد، نه اینکه صحنه تنها به آثار معدودی محدود بماند. واقعیت آن است که حراج‌های هنری در ایران بیش از آنکه در خدمت هنر باشند، در خدمت سرمایه‌اند. آنها با سازوکارهای پیچیده اقتصادی، هنر را به کالایی برای انباشت و نمایش ثروت بدل کرده‌اند. هنر ـ که باید عامل پیوند اجتماعی و ارتقای روح جمعی باشد ـ در چارچوب حراج‌ها به نشانه‌ای از شکاف طبقاتی و ابزاری برای نمایش قدرت اقتصادی تقلیل می‌یابد. حراج‌های هنری می‌توانند فرصتی برای اعتباربخشی به هنر ایرانی باشند، به‌شرط آنکه از قالب محفل خصوصی بیرون آیند و سهمی واقعی برای طبقه متوسط و هنرمندان نوپا قائل شوند. در غیر این صورت، هر چکش فروافتاده، نه پژواکی از شکوه هنر، که صدایی از تعمیق فاصله‌های اجتماعی خواهد بود.