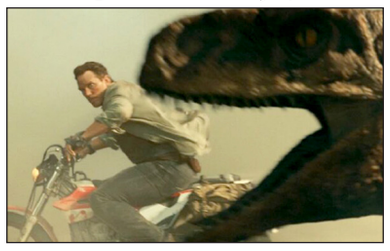
دریچه

«دنیای ژوراسیک» می‌فروشد

استقبال از دایناسورهای غول‌آسا با وجود نقدهای منفی



همدلی| فرنچایز جدید «ژوراسیک» با وجود نقدهای منفی که از منتقدان دریافت کرده، هیچ نشانی از انقراض در گیشه نشان نمی‌دهد. به نقل از ورایتی، «دنیای ژوراسیک قلمرو» که ششمین فیلم از این مجموعه است فروشی ۱۷۶میلیون دلاری را از فروش در ۷۲بازار بین‌المللی در آخر هفته‌ای که گذشت کسب کرد و با محاسبه فروش هفته پیش به رقم ۲۴۵میلیون دلار رسید. با فروش در اولین آخر هفته اکران این فیلم در آمریکا که برابر ۱۴۳میلیون دلار است، این فیلم به‌زودی از مرز ۴۰۰میلیون دلار فراتر می‌رود. طبق گزارش ددلاین، این فروش تنها سه درصد از فروش قسمت قبلی یعنی «سقوط پادشاهی» کمتر است. «قلمرو» به کارگردانی کالین ترورو با بازی سم نیل، لورا درن، جف گلدبلوم، برایس دالاس هاوارد و کریس پرت، این هفته در ۵۷ بازار خارجی جدید از جمله چین، بریتانیا و فرانسه اکران شده است. چین که با اکران فیلم‌های هالیوودی مخالفت می‌کند و به‌تازگی از قرنطینه‌های کرونایی بیرون آمده، اجازه اکران این فیلم را داد و فیلم در بازار چین ۵۲.۵میلیون دلار فروخت و پرفروش‌ترین افتتاحیه یک فیلم هالیوودی در سال ۲۰۲۲ در یک بازار بین‌المللی را ثبت کرد؛ البته فیلم قبلی یعنی «سقوط پادشاهی» در سال ۲۰۱۸ فروشی ۱۰۹میلیون دلاری را در فاصله جمعه تا یکشنبه در چین ثبت کرده بود، اما آن زمان بازار سینمای آسیب‌دیده از کووید وجود نداشت. با این رقم فروش این فیلم در چین سومین افتتاحیه پرفروش فیلم‌های هالیوودی در سال ۲۰۲۲ را به دست آورده و پس از «F۹» و «گودزیلا در برابر کونگ» قرار گرفته است. بریتانیا و ایرلند با ۱۵.۴میلیون دلار، فرانسه با ۹.۷میلیون دلار، استرالیا با ۸.۵میلیون دلار، آلمان با ۷.۵میلیون دلار دیگر مناطقی هستند که از این فیلم استقبال کرده‌اند.

گرچه منتقدان آخرین فرنچایز از دنیای ژوراسیک را به‌سختی نقد کرده‌اند اما تماشاگران سینما پذیرای فیلم شده‌اند. این فیلم که با بودجه هنگفت ۱۸۵میلیون دلاری ساخته‌شده حداقل ۱۰۰میلیون دلار نیز در سطح جهانی برای تبلیغات هزینه کرده است. نقدهای منفی در راتن تومیتوز می‌تواند نتیجه فروش در گیشه را برای این فیلم در هفته آینده خراب کند. قسمت سوم سه گانه «دنیا ژوراسیک» در واقع ادامه‌ای بر «پارک ژوراسیک» دهه ۹۰ است و باید به خاطر داشت که گرچه نقدها تلخ بودند اما بیشتر دنباله‌های ژوراسیک نقدهای منفی از منتقدان گرفتند و به‌هرحال مخاطبان خود را یافتند. اقبال از این فیلم آن را در مکان اول فروش آخر هفته آمریکا قرار داده و «تاپ گان: ماوریک» را با فروش ۵۰میلیون دلاری به مکان دوم رانده است. هرچند گفته می‌شود کاهش فروش ۴۴درصدی در هفته سوم نقطه‌ضعفی برای این فیلم محسوب نمی‌شود.

یادداشتی برای «بدون قرار قبلی»

دست‌مریزاد مجید مجیدی به بهروز شعیبی

همدلی| مجید مجیدی کارگردان سینما در یادداشتی عنوان کرد که در این روزگار، فیلمِ «بدون قرار قبلی»، با پرهیز از هرگونه شعارزدگی، مأموریت انتقال حال خوب به مخاطب را دارد. به نقل از روابط عمومی فیلم، مجید مجیدی کارگردان سینما در یادداشتی به فیلم «بدون قرار قبلی» پرداخت. در این یادداشت آمده است:

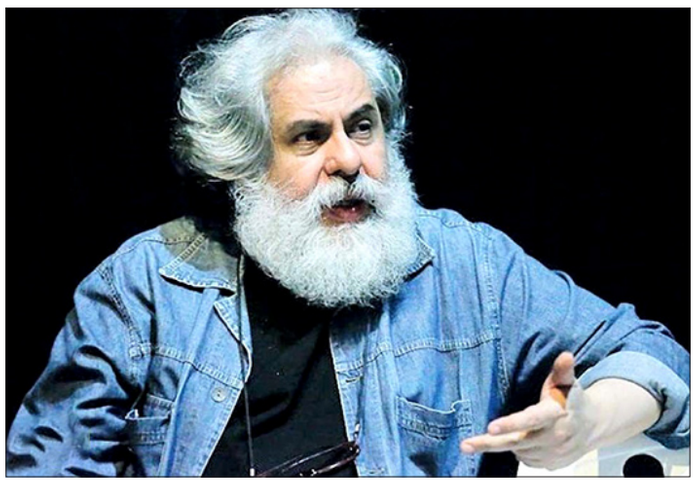
«پناهندگی شخصیت اصلی قصه از غربت، به پیشگاه امام رئوف شیعیان

در حقیقت این فیلم، بدون هرگونه انتظاری با تو سه قرار می‌گذارد. قرار اول مواجه‌شدن با کرامت والای امام رضا (ع) است، دیگری جلوه‌گری هنر سینما در پرداخت به‌قرار اول و قرار سوم نیز، تماشای تنیده شدن این دو قرار زیبا، بر روی پرده‌ی نقره‌ای ست. در این روزگار، فیلم «بدون قرار قبلی»، با پرهیز از هرگونه شعارزدگی، مأموریت انتقال حال خوب به مخاطب را که یکی از وظایف مهم سینماست به نحو احسن انجام می‌دهد. دست‌مریزاد به بهروز شعیبی و همه عوامل این فیلم که در این امتحان سربلند و سرافراز بودند.»

فیلم «بدون قرار قبلی» به کارگردانی بهروز شعیبی و تهیه‌کنندگی محمود بابایی با بازی پگاه آهنگرانی، مصطفی زمانی، الهام کردا و صابر ابر این روزها در سراسر کشور در حال اکران است.

روایت «محمد رحمانیان» از تفاوت‌هایش با دیگر نمایشنامه‌نویسان

من فقط برای اجرا می‌نویسم



احمد عظیمی| «محمد رحمانیان» از نویسندگان و کارگردانان باسابقه تئاتر ایران است که سال‌هاست مخاطبان تئاتر شاهد کارهای او بوده‌اند. همچنین اکثر متون نمایش‌هایی که اجرا کرده است چاپ‌شده و علاقه‌مندان حوزه‌ی ادبیات نمایشی نیز با آثارش آشنا هستند، اما او خود را بیشتر کارگردانی می‌داند که برای صحنه و به نیت اجرا، نمایشنامه می‌نویسد. رحمانیان برای تلویزیون، مجموعه‌هایی مثل «نیمکت» و «توی گوش سالمم زمزمه کن» را کارگردانی کرده است. سال ۸۹ از ایران رفت و پس از چند سال غیبت با آثار جدیدش به سالن‌های تهران برگشت، آثاری که خودش نام «موسیقی- نمایش» را بر آن‌ها گذاشت و مورد استقبال نیز قرار گرفت. او حالا در تدارک یک اجرای جدید است و بنا دارد «چخوف‌ساد، جلد دوم و سوم» را تا یک ماه دیگر به روی صحنه ببرد. محمد رحمانیان سال ۸۲ نمایشی را با نام «مرغ دریایی یا چخوف ساد» اجرا کرد. او در این ۱۹سال نمایش‌های متعدد دیگری را روی صحنه برد ولی همچنان گوشه‌ای از ذهنش درگیر «چخوف ساد» دیگری بود. این هنرمند تئاتر حالا قصد دارد به دغدغه سالیان خود پاسخ گوید و این روزها در تدارک نمایشی با عنوان «چخوف‌ساد، جلد دوم و سوم» است. نمایشی که قرار است اواخر تیرماه اجرا شود. رحمانیان درباره این نمایش به ایسنا می‌گوید: برای اجرای این نمایش از ۱۳داستان کوتاه از چخوف به همراه دو نمایشنامه او با نام‌های «در مضار توتون» و «بازیگر تراژدی علیرغم میل خود» بهره می‌گیرم و با همه این‌ها «چخوف ساد» دیگری تدارک دیده‌ام. گرچه مترجمان متعددی به ترجمه آثار چخوف پرداخته‌اند ولی رحمانیان برای اجرای نمایش «چخوف ساد» از ترجمه‌های سروژ استپانیان استفاده می‌کند. این کارگردان برای اجرای این نمایش نیازمند فضای یک بیمارستان است و ازآنجاکه به‌تازگی فضای بیمارستانی نزدیک تماشاخانه «شهرزاد» با عنوان «بوتیک تئاتر ایران» برای اجرای بعضی نمایش‌های خاص مورد بهره‌برداری قرار گرفته، رحمانیان نیز قصد دارد تازه‌ترین نمایش خود را در همین مکان اجرا کند. او همچون اغلب نمایش‌های خود، طراحی صحنه را به محسن شاه‌ابراهیمی سپرده و این طراح صحنه این روزها مشغول طراحی فضای این بیمارستان است تا در این اجرا به‌عنوان یک بیمارستان بیماران روانی مورداستفاده قرار بگیرد و از حالت متروکه بودن دور شود. نمایش تازه رحمانیان در قالب کاری آفاستیج در کل فضای این بیمارستان اجرا خواهد شد. رحمانیان که سال ۸۲ هم نمایش «مرغ دریایی...» را با بازی دانشجویان خود در تالار نو مجموعه تئاتر شهر اجرا کرد، حالا هم قصد دارد جلد دوم و سوم همین نمایش را با بازی هنرجویان خود و همسرش مهتاب نصیرپور که طی این سالیان مشغول تدریس به آنان بوده‌اند، اجرا کند. هرچند بازیگران این نمایش همه جوان هستند ولی ساخت موسیقی آن بر عهده فردین خلعتبری، آهنگساز شناخته‌شده‌ای است که رحمانیان در تعداد زیادی از اجراهایش با او همکاری داشته است. نمایش «چخوف ساد» از اواخر تیرماه هر شب در دو نوبت اجرا دارد که در یک نوبت آن هفت قطعه نمایشی و در نوبت دیگر هشت قطعه اجرا خواهند شد. رحمانیان که در سال‌های جوانی خود نمایشنامه «ماراساد» اثر پتر وایس را خوانده است، می‌گوید که این نمایشنامه زندگی او و نگاهش را به تئاتر عوض کرده است و آن‌چنان او را تحت تأثیر قرار داده که بعد از گذر سالیان بسیار همچنان از آن رهایی نداشته و از درون نسبت به این نمایشنامه تهی نمی‌شود. او سال ۸۲ نمایش «مرغ دریایی یا چخوف‌ساد» را با نگاهی به نمایشنامه «مرغ دریایی» اثر مشهور چخوف و «ماراساد» نوشته پتر وایس اجرا کرد. نمایشی که اجراهای محدودی داشت ولی با استقبال تماشاگران روبه‌رو شد و بعد از اجرا در تهران، در جشنواره‌های دانشجویی مکزیک و رومانی که از طرف «آی تی آی» جهانی برگزار می‌شد، به‌عنوان نماینده‌ای از تئاتر دانشگاهی ایران روی صحنه رفت.

بگذارید به این اشاره کنم که درروند کارهای شما خصوصاً در زمینه تئاتر، تجربه‌ی شکل‌های مختلف در زمینه انتخاب متن‌هایتان را می‌بینیم. از چخوف تا نیل سایمون، یا حتی در بین نمایشنامه‌هایی که خودتان نوشته‌اید هم شکل‌های متفاوتی را شاهدیم: برخی از آن‌ها مانند پل و اسب‌ها یا روز حسین- که هیچ‌وقت اجرا نشد - تا کارهای اخیرتان که فضایی امروزی و اجتماعی دارند. این تفاوت شیوه و پراکندگی از کجا می‌آید؟ به‌عنوان کسی که کارگردانی تئاتر می‌کنید سبک‌ها و شیوه‌های متفاوتی را در آثارتان شاهدیم...

اولاً که درست گفتی من کارگردانی تئاتر می‌کنم و خود را چندان به‌عنوان نمایشنامه‌نویس نمی‌دانم و اگر نمایشنامه‌ای هم می‌نویسم با هدف اجرا کردن و به صحنه آوردن نوشته‌ام. از اول زندگی دلم می‌خواست کارگردانی کنم و خیلی دنبال نوشتن نبوده‌ام. با گذشت زمان فکر کرده‌ام که بعضی از متن‌ها را باید بنویسم یا بازنویسی کنم و ازآنجا بود که کار نمایشنامه‌نویسی من شروع شد. این تنوع و گوناگونی هم فکر می‌کنم در کار همه وجود دارد چنانکه کمتر نویسنده‌ای را در ایران و جاهای دیگر می‌بینیم که در مورد یک موضوع نوشته باشد. از بهرام بیضایی گرفته تا غلامحسین ساعدی نیز این‌چنین بودند. مثلاً گستره‌ی تاریخی و جغرافیای آثار ساعدی به گونه است که فکر نمی‌کنم هیچ نویسنده‌ای بتواند به آن برسد؛ از مجاهدین مشروطه تا داستان‌های اساطیری و یا داستان‌های مربوط به امروز، آینده و هیچ کجا!

یا حتی کارهایی از او تحت عنوان «لال‌بازی» که تنها تصاویری به همراه توضیح صحنه‌اند...

بله شما به «ده لال‌بازی» اشاره می‌کنید، یا مثلاً نمایشنامه «جانشین» که معلوم نیست در چه دوره‌ی تاریخی می‌گذرد، اساساً می‌تواند در هر دوره‌ی تاریخی یا حتی آینده بگذرد، یا «پنج نمایشنامه از انقلاب مشروطیت» که نامش با خودش است یا رمان «توپ» که مربوط به همان دوره‌ی مشروطیت است. همچنین نمایشنامه‌هایی که مربوط به هیچ کجا نیستند ولی درعین‌حال وقتی با آن‌ها مواجه می‌شویم می‌بینیم که ملموس‌اند و تفسیرپذیر هستند، مثل ماه‌عسل، یا برخی از نمایشنامه‌هایی که مسئله و فضایی را وصف می‌کنند که مربوط به امروز است مثل «پرواربندان» یا نمایشنامه‌هایی مربوط به یک دوره تاریخی در یک روستای بدون نام و نشان مثل چوب به دست‌های ورزیل. تنوع و گستردگی کار ساعدی خیلی زیاد است و من هم از این نظر خودم را تحت تأثیر کاری ساعدی می‌دانم که در مورد هر چیزی که دلش خواسته و به نظرش درست آمده، نوشته است. همچنین در کارهای رادی نیز این تنوع را می‌بینیم یا از معاصرین ما نیز کسانی مثل محمد چرمشیر، محمد رضایی راد یا علیرضا نادری؛ درعین‌حال که نمایشی مثل «سعادت لرزان مردمان تیره‌روز» کار اوست می‌توانی اثری دیگر از او مثل «این قصه را ایرانیان نبشته‌اند» را از وی بخوانی، حتی یادم هست که در جشنواره‌ای هردوی این آثار حضور داشتند. به‌هرحال این اتفاق چیز جدید نیست و به نظرم طبیعی است، شاید به خاطر آن است که در دورانی زندگی می‌کنیم که همواره آبستن حوادث زیاد و متعددی بوده است و به نظرم ذهن ما به‌واسطه‌ی تأثیری که از این جریانات گرفته است این‌چنین عمل می‌کند، ما انقلاب دیدم، جنگ دیدیم، تحریم دیدیم، چیزهای مختلفی را شاهد بودیم. در دوره‌ای ارتباط سانسور شده با جهان را دیدیم و یا بعدتر ارتباط بازتر شده‌ای را تجربه کرده‌ایم، به دلایل مختلف متهم شدیم و به دلایل دیگری ناگزیر شدیم، فرار کردیم و یا به هزار و یک دلیل پذیرای چیزهایی بودیم که حقش نبود آن‌ها را بپذیریم. مجموع تمام چیزهایی که عرض کردم و این دوران پرآشوب ممکن است نویسنده این جغرافیا را بر آن دارد تا از اشرق و مشرق بنویسد یا هر چیزی که فکر می‌کند؛ از انقلاب الجزایر بنویسد آن‌چنان‌که در «مصاحبه» این‌طور بود یا از افغانستان دوران طالبان در «خروس» یا تهران سال ۹۲ در نمایشنامه «شب سال نو» یا در مورد دانشگاهی در ویرجینیا تک در «مانیفست چو»؛ بنابراین همه‌ی این‌ها دست‌به‌دست هم داد و باعث شد فضای نوشته‌هایم این‌قدر متفاوت باشد؛ اما درنهایت به این خاطر بود که من دوست داشتم در همه این فضاها و در خصوص این موضوعات کار کنم. مثلاً در مورد دورانی که میرهولد توسط حزب حاکم شوروی دستگیر و شکنجه می‌شود، به سیبری تبعیدش می‌کنند، همسرش را سلاخی می‌کنند و خودش هم در همان‌جا می‌میرد، برایم خیلی موردتوجه بود. دوست داشتم نمایشنامه‌ای بنویسم بنابراین آواز قوی چخوف را بازنویسی کردم و اسمش را گذاشتم «آواز قوی آنتوان چخوف» که مجموعه‌ای از چند نمایش او بود، بیشتر به‌عنوان کارگردان دلم می‌خواست این کار را بکنم نه به‌عنوان‌نمایشنامه‌نویس...

یکی از سؤال‌هایم از شما همین بود که شما خود را بیشتر به‌عنوان کارگردان می‌بینید یا نمایشنامه‌نویس...

مطلقاً خودم را نمایشنامه‌نویس نمی‌دانم آن‌هم با آن مفهومی که چرمشیر یا امجد نمایشنامه‌نویس‌اند من خودم را نمایشنامه‌نویس نمی‌دانم. آن‌ها نویسنده‌های بسیار مستقلی هستند چراکه وقتی می‌نویسند به‌واسطه اینکه به ادبیات نمایشی نگاه ویژه‌ای دارند به نمایشنامه به‌عنوان اثری مستقل نگاه می‌کنند. برای من هیچ‌وقت نمایشنامه اثر تمام‌شده‌ای نیست و ارزش ادبی خاصی برایش قائل نیستم اما ارزش اجرایی ویژه‌ای برایم دارد. درواقع می‌نویسم برای اینکه اجرا کنم برای همین آن توسعه نظری که مثلاً در کارهای امجد هست ممکن است من نداشته باشم که مطلقاً ندارم، یا آن ریزبینی یا نکاتی را که در کارهای محمد چرمشیر هست من ندارم و خودم هم به آن آگاهم. من برای کاغذ یا چاپ شدن و در دست مخاطب قرار گرفتن نمی‌نویسم برای صحنه و اجرا می‌نویسم.

*شما خودتان را در اصل کارگردان می‌دانید، بخشی از مخاطبانتان اما شما را با نوشته‌های چاپ‌شده‌تان می‌شناسند خصوصاً قشر اصلی تئاتررو این سال‌ها که اکثراً جوان‌اند کمتر کارهای قبلی‌تان را دیده‌اند و مخاطب آثار جدیدتان بوده‌اند، در کارهای اخیرتان به نظر دل‌بستگی خاصی به زبان دارید و آنچه بر روی صحنه رخ می‌دهد کمتر تصویری است و بیشتر کلام‌محور است تا تصویر محور...

کاملاً درست است چراکه شکل تصویری را خودم می‌دانم و خیلی به آن نمی‌پردازم، به زبان می‌پردازم که بدانیم هنگامی‌که روی صحنه می‌رویم چه باید بگوییم همچنان ازنظر من متن مهم‌ترین عامل شکل‌گیری نمایش است و پس‌ازآن بازیگر عامل بعدی است که اهمیت دارد؛ بنابراین من باید دقت نظر زیادی روی متن انجام دهم اما هیچ تصویرسازی چندانی هنگام نگارش انجام نمی‌دهم چراکه نه تسلط چندانی دارم نه اینکه دلم می‌خواهد بنویسم چون می‌دانم که درصحنه همه این‌ها تغییر خواهد کرد بنابراین در متنم یک سری پیشنهادهای خیلی مختصری را به‌عنوان توضیح صحنه و جریان تصویری نمایش می‌نویسم و درصحنه سعی می‌کنم آن کمبودهایی که در متن هست جبران کنم نمونه‌ی خیلی دقیق این کار و ایرادی که مطرح می‌کنید مانیفست چو است، این نمایش تقریباً هیچ توضیح صحنه‌ای ندارد چون می‌دانستم که هرگز نمی‌خواهم این کار را چاپش کنم. این کار مجموعه‌ای از دیالوگ‌ها بود که آن‌هم باید به زبان انگلیسی توسط بازیگران بیان می‌شد؛ بنابراین مجموعه‌ی توضیح صحنه‌ها را کنار گذاشتم و بیشتر به وجه ادبی کار پرداختم؛ اما به نظرم یک نمایشنامه‌ی خوب نمایشنامه‌ای است که این ویژگی تصویری و کلامی بودن به‌تساوی در آن رعایت بشود. تصویرسازی، موقعیت دقیق میزانسن یا بازیگر در صحنه یا حتی اصوات و همه‌ی آنچه به توضیح صحنه ربط پیدا می‌کند نوشته بشود و حالا بعدتر کارگردان مختار است تا این توضیحات را رعایت بکند یا نکند و یا ممکن است با اعمال تغییراتی آن‌ها را به اجرا درآورد. بین نویسندگان ما به نظرم اکبر رادی بسیار شاخص است و توضیحات صحنه‌ی دقیقی می‌نویسد. او متأثر از نویسندگان آمریکایی همچون یوجین اونیل، آرتور میلر و تنسی ویلیامز توضیح صحنه‌های مفصلی را می‌نویسد که هرکدام از آن‌ها میزانسن درخشانی را توصیف می‌کند. بعد از او به نظرم حمید امجد در نسل جدید یکی از بهترین‌ها در توضیح صحنه نویسی است.

درباره همین سؤال بیشتر توضیح می‌دهم؛ سویه جدید کارگردانی تئاتر در دوران معاصر جریانی تصویرگرایانه است. آیا شما به‌طور آگاهانه از تصویری گرا بودن فرار می‌کنید؟ منظورم فرم زیبایی شناسانه‌اجراست...

نه فرار نمی‌کنم چون میدانم تصویر در خودش دارد، توضیح صحنه را مختصر می‌نویسم چون می‌دانم خودم می‌خواهم اجرا کنم و وقتی این‌طور است می‌دانم که چه اتفاقی باید بر روی صحنه بیفتد. ترجیح می‌دهم خیلی دنبال توضیح صحنه‌ی اضافه نروم. منظورم فرار کردن نیست اما به خاطر دارم که بخشی از جریان نمایشنامه‌نویسی در ایران در دوره‌ای معتقد بوده است که اصلاً توضیح صحنه نویسی باید حذف شود که آن را قبول ندارم و توضیح صحنه باید به‌عنوان بخشی از نمایشنامه باید کاملاً حضور داشته باشد چون در کلاسیک‌ترین نمایشنامه‌های تاریخ نمایشنامه‌نویسی جهان همچون اثر نئو کلاسیکی مثل «هملت» شکسپیر اگر توضیح صحنه را حذف کنید همه‌چیز غلط می‌شود؛ هملت با لایرتیس شمشیربازی می‌کند و اول لایرتیس به هملت زخمی می‌زند بعد شمشیرهایشان عوض می‌شود و هملت به لایرتیس زخم می‌زند.

اگر این توضیح صحنه که سه جمله هم بیشتر نیست از هملت حذف کنیم کل دنیای نمایشنامه به هم می‌ریزد. اگر توضیح صحنه‌ی مرگ پولونیوس را حذف کنیم یا توضیح صحنه ورود روح پدر هملت حذف شود دنیای نمایشنامه شکسپیر از بین می‌رود. هملت را مثال می‌زنم چون به نظر بیشتر از هر نمایشنامه‌ی نئو کلاسیک دیگری آثار شکسپیر متکی بر کلام‌اند اما در ضمن مجموعه اتفاقاتی که روی صحنه می‌افتد شکسپیر را موظف می‌کند تا آن‌ها را توضیح دهد. چراکه بدون نوشتن این اتفاقات و آگاهی تماشاگر از رخ دادن این حوادث بر روی صحنه نمایشنامه هملت ابتر و ناقص خواهد بود. من کمتر می‌نویسم و بعضی‌ها بیشتر و اساساً چیز پیچیده‌ای نیست. من همان‌طور که اشاره کردم به این دلیل که خودم را نمایشنامه‌نویس نمی‌دانم متن را بیشتر به‌عنوان یک حامل پیشنهادهای اجرایی میدانم که روی صحنه باید کار کند من حتی متن را در طول کار می‌نویسم ازجمله‌ی متن همین نمایش هامون بازها، در سال۸۷ موقعی که تمرین‌ها آغاز شد تقریباً چند روز آخر متن تمام شد که در سال۸۸ بودیم، در سال۸۹ نیز صحنه‌ی آخر را با بازیگران جدید بازنویسی کردیم و مدام در حال تغییر و تحول بود. مدت‌هاست که بعد از نمایشنامه‌ی امیر هیچ اثری را فقط به‌عنوان این‌که نمایشنامه باشد ننوشته‌ام و همه‌ی دیالوگ‌ها و صحنه‌هایم در حین تمرین و کار با بازیگران به وجود آمده و من آن را روی کاغذ آورده‌ام.

شیوه کاریتان به‌عنوان یک کارگردان چگونه است؟ در تحلیل و رسیدن به نقش‌ها آیا با بداهه‌پردازی و روش‌های این‌چنینی پیش می‌روید یا روش دیگری دارید؟

نه بداهه‌پردازی نیست من معمولاً با یک داستان کوتاه شروع می‌کنم، با یک طرح ساده و یک‌صفحه‌ای که آن را برای گروهم توضیح می‌دهم، اتودهای کوچکی را انجام می‌دهیم و روز بعد من با دو یا سه صفحه سر تمرین می‌آیم و آن را تمرین می‌کنیم، اگر قرار باشد تغییراتی را در متن اعمال کنم آن را انجام می‌دهم و فردا متن بازنویسی شده‌ی قبل را داریم بعلاوه چند صفحه متن جدید. به همین شیوه در طول تمرینات پیش می‌رویم، صحنه‌ها را می‌سازیم و نمایش را ادامه می‌دهیم تا به چیزهای نهایی و مشخص برسیم. این شیوه بازیگرانی را می‌طلبد که بتوانند این شیوه را بپذیرند و با آن کنار بیایند، خوشبختانه من تابه‌حال مشکلی با بازیگرانم در مورد این روش پیدا نکرده‌ام. به خاطر دارم موقعی که فنز را شروع کردم چون نمایشنامه نداشتیم روش کار من هم به همین شکل بود، آقای پرستویی به دلیل اینکه بازیگر منضبطی هستند و عادت داشتند متن نوشته‌شده در اختیارشان قرار بگیرد تا دیالوگ‌ها به‌طور دقیق بدانند، اولش کمی سخت شروع کردیم اما به‌تدریج بعد از هفته‌ی اول که تمرین‌ها تمام شد ایشان پا به‌پای این شرایط کاری پیش آمدند و ایده‌های بسیار خوبی دادند که برای پرداخت شخصیت فرانکی به من کمک کرد. این اتفاق باعث می‌شود تا امتیاز نوشتن نقش برای بازیگری مشخص را داشته باشی. در سال۸۹ که هامون بازها را برای بار دوم تمرین می‌کردیم قرار بود رضا عطاران همان نقشی را که هومن برق‌نورد بازی کرد، ایفا کند، عطاران مدل بازی‌اش جور دیگری است بنابراین شوخی که باید برای او می‌نوشتم اساساً نحوه‌ی اجرایش فرق می‌کرد، خب سال۸۷ نمایش توقیف شد و اجرا نشد این بار که با هومن شروع کردیم بخشی از دیالوگ‌ها ماند اما برخی از آن‌ها تغییر کرد، طبیعی هم بود چراکه می‌دانستم هر دیالوگی بعلاوه ی بازیگر معنا پیدا می‌کند و اگر بازیگر دیگری هم می‌آمد من مجبور بودم تغییرات دیگری در آن‌ها بدهم. خوشبختانه میزان تغییرات ما برای این اجرا کم بود اما اجرا و میزان سن‌ها تغییرات زیادی را داشت، چراکه آن میزانسن‌هایی که برای آقای عطاران نوشته بودم و اجرا می‌کردیم هیچ‌کدامشان قابل‌اجرا با هومن نبود، دلیلش هم این بود که اساساً حضور هومن در این نقش شخصیت دیگری را به کاراکتر می‌بخشید، بنابراین همه صحنه‌های را از نو کارگردانی کردم به‌خصوص صحنه‌هایی که آقای برق‌نورد در آن حضور داشت.

رویداد

امیر بهزاد؛ آهنگساز و نوازنده موسیقی که نامش با پروژه‌های عروسکی غریب‌پور شناخته شد:

برای آلودگی صوتی در عرصه موسیقی باید شمعی روشن کنیم

همدلی| امیر بهزاد آهنگساز و نوازنده موسیقی که طی سال‌های گذشته در پروژه‌های مختلفی به‌عنوان آهنگساز و نوازنده حضور داشته، ضمن ابراز نگرانی از شرایط فعلی بی‌توجهی به موسیقی جدی و بحرانی که در این زمینه پیش روی مخاطبان و هنرمندان این عرصه قرار گرفته، توضیح داد: از هنگامی‌که به یاد دارم تاکنون گرایش من به موسیقی اتفاق درونی و طبیعی بوده است و همیشه بخش مهمی از زندگی من را تحت تأثیر قرار داده است. از کودکی تا به امروز موسیقی همواره مسکنی برای تحمل سختی‌های روزمره زندگی بوده و شاید برای توضیح اهمیت موسیقی نیازمند به نوشتن بسیار از این جمله کوتاه هستم. درهرصورت آهنگساز بودنم را به خاطر تأثیر عمیق موسیقی بر خود دارم و به‌واسطه سال‌های زیاد زیست همراه با نت‌ها اهمیت و اثر ژرف و نافذ موسیقی را با تمام وجود لمس کرده‌ام؛ اما این روزها که به‌واسطه حرفه‌ام اغلب با دوستانم و یا همکارانم در خصوص وضعیت موسیقی صحبت می‌کنیم، بی‌درنگ از کلمات افتضاح و فاجعه استفاده می‌کنیم.

او افزود: بیان این کلیدواژه‌ها بسیار نگران‌کننده است؛ به‌این‌علت که تعداد فراوانی موسیقی به‌اصطلاح مارکتی که در کنار تعداد کمی موسیقی با کیفیت و جدی منتشر می‌شود، متأسفانه به دلیل حمایت جریان قدرتمند بازار، این موسیقی بر فرهنگ شنیداری جامعه ما تأثیر بسیار زیان‌باری گذاشته است. اصلاً با نگاه به چنین شرایطی است که پرسش‌های زیادی در ذهنم شکل می‌گیرد. برای من جای پرسش دارد که چگونه مخاطبان این موسیقی حاضر به پرداخت بلیت کنسرتی می‌شوند که اصلی‌ترین شرط اجرای زنده یعنی «زنده‌بودن» را ندارد. چراکه همه می‌دانیم در این چارچوب فقط نفس کشیدن اعضای بند و خواننده کافی نیست. اساساً برای من بازهم جای پرسش دارد که چطور در مقابل بعضی از این تولیدکنندگان آلودگی صوتی و نوازنده‌نما، هزاران نفر آن‌ها را تشویق می‌کنند؟ مگر نه این است که خواننده و نوازنده بودن شروطی دارد؟ شرایطی که حداقل من در تعداد زیادی از این افراد نمی‌بینم.

آهنگساز تعدادی از پروژه‌های عروسکی بهروز غریب‌پور ادامه داد: من برای این پرسش‌ها جواب‌های دردناکی می‌یابم. جواب‌هایی که مبنای آن عدم‌تشخیص گوش شنیداری برخی از مخاطبان بین موسیقی خوب و بد است. شرایطی که موجب شده سلیقه شنیداری جامعه ما تا این حد نزول پیدا کند. در آن‌سوی میدان هم ماجرا بهتر از این سمت نیست، چراکه من اصلاً درک نمی‌کنم چطور ممکن است این به‌ظاهر خوانندگان بعد از دریافت میلیاردها تومان پول از جیب مردم و از تبلیغات و کسب شهرت بازهم حاضر به یادگیری و ارتقای سطح کیفی کار خود نیستند. حتماً وجدان کاری کلمات نامفهومی برای آن‌هاست. او افزود: قطعاً من متوجه هستم که در خارج از کشور هم موسیقی مارکتی بیشتر از سایر ژانرهای موسیقی مخاطب دارد ولی باید به این نکته توجه کرد که شما به‌عنوان آرتیست چه خواننده، چه نوازنده باید در سطح کیفی بسیار بالایی باشید تا مجالی برای حضور به‌عنوان پرفورمر به دست آورید. بعدازآن حتماً باید موزیسین درجه‌یک و خلاقی باشید که در آن مارکت به موفقیت رسید، ضمن اینکه در کنار موسیقی مارکتی اجراهای تمام سبک‌های دیگر موسیقی هم برای دیدن و شنیدن در حال فعالیت هستند و بعضاً از طرف دولت و حتی نهادهای خصوصی حمایت می‌شوند تا همیشه هنر واقعی در جریان داشته باشد. تأکید می‌کنم: «هنر واقعی.» بهزاد در بخش دیگری از صحبت‌هایش به مهر، گفت: کافی است به این فکر کنید که قطعه‌ای است که حتی بعد از سی یا چهل سال هنوز با گوش دادن به آن از موسیقی لذت می‌برید و در مقابل کالایی به‌عنوان موسیقی مارکتی وجود دارد که بعد از اتمام تاریخ‌مصرفش حتماً فراموش خواهد شد، چون کالاست نه هنر. من در این چارچوب علاقه‌مندم که به کلمات «ضعف‌های رفتاری و فکری» و «آسیب‌دیدگی‌های جدی فرهنگ جامعه» تأکید کنم که به‌واقع فرهنگ ما آسیب‌دیده است.

صحبت از افتضاح ایجادشده در موسیقی ما بسیار فراتر از نوشتن و یا بررسی کردن در چند خط نوشتار و چند ساعت صحبت کردن است. ولی تمایل دارم از خوانندگان این مطلب تقاضا کنم فقط دقایقی به کلمات «شخصیت»، «دغدغه»، «فرهنگ» و «هنر» فکر کنند. اینکه کجا و چه زمانی این کلمات در زندگی روزمره و فکر و ذهن ما کمرنگ شد؛ از زندگی ما مدعیان سرزمین شعر و ادب، مدعیان فرهنگ و تمدن. دوست دارم هرکدام از ما با فکر کردن به این دغدغه‌ها شمعی در این تاریکی روشن کنیم.