چرا توقف کنم؟

دربارهٔ هدیه تهرانی و بازگشت به سینما برای تأمین هزینهٔ نمایشگاه "آبان گان"

زمان انتشار : **فروردین ماه ۱۳۸۹**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

این مقاله برای بخش "چهره های سال" که از رسم های نوروزی ماهنامه فیلم است، به مناسبت شروع بازگشت تهرانی به سینما بعد از حدود چهار سال نوشته شد و بیشتر اشاره های آن به ماجرای حواشی به راه افتاده بابت برگزاری نمایشگاه عکاسی/محیطی/چندرسانه ای آبان گان در خانه هنرمندان ایران در سال ۸۸ است

*

«این مجموعه، ادعایی نیست در عکاسی؛ تنها قطرهٔ شوری است هدیه از دل دریا... دعوتم را به دیدار آبان گان بپذیرید. عذرم را نیز، که در توانم نبود محدود کردن تعداد این تصاویر در قالب نمایشگاه عکسی که به رسم و محدودیت ذهن ما، می بایست اندک باشد تا به ارزش درآید»

هدیه تهرانی در دعوتنامهٔ ده صفحه ای نمایشگاه آبان گان

«محمود، چه طور دلت می آد؟ مگه من چی کار کرده م؟»

سیما ریاحی/هدیه تهرانی در شوکران (بهروز افخمی، ۱۳۷۸)

«جهان، من نمی دونم تو چرا وقتی یه جات

می سوزه، جای دیگه تو فوت می کنی؟!»

رویا رویایی/هدیه تهرانی در کاغذ بی خط (ناصر تقوایی، ۱۳۸۰)

«تو روزی هشت ساعت داری منو می بینی، انگار نه انگار

که روزی روزگاری ارتباطی بوده. حالا یه فنجون تجدید

خاطره کرده؟!»

ژاله تیرانداز/هدیه تهرانی در خانه ای روی آب (بهمن فرمان آرا، ۱۳۸۰)

«این ذره بینی که هدیه تهرانی را بزرگ می کند، به دست جامعه

است. ولی خواهش می کنم مرا به اسمم محدود نکنید. هرچند در انجام

هیچ کاری هیچ وقت رضایت کامل فراهم نمی شود»

هدیه تهرانی در کنفرانس مطبوعاتی نمایشگاه آبان گان

افسردگی؟ سرخوردگی؟ تظاهرات روشنفکرانهٔ انزواطلبانه و افراطی رایج؟ نوعی بازنشستگی دائمی زودهنگام؟ یا فقط کناره گیری موقت خودخواسته در واکنشی احساسی نسبت به آن همه واکنش احساسی که اهالی هنر و رسانه نسبت به هویت هنری تازهٔ هنرمند نشان دادند؟ شرایط کنونی هدیه تهرانی، مهم ترین بازیگر زن آغازکرده از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ سینمای ایران که این سیر کم کارکردن و گاه حتی کارنکردن در جایگاه بازیگر را درست در آغاز دههٔ دوم فعالیت اش از سه سال پیش آغاز کرد، کدام یک از احتمالات و تعابیر بالاست؟

او البته هیچ گاه در همان ابتدای مسیر کاری اش نیز کاستی های کارنامهٔ سایر بازیگران زن ستاره شدهٔ این دوران را به دل سوابق خود راه نداد و مثلاً به جای شور عشق، فیلم مزین به عنوان افتخاری زرشک زرین که مبدأ کارنامهٔ مهناز افشار بود، با مسعود کیمیایی و سلطان آغاز کرد؛ آن هم زمانی که قبل تر با تصمیمات عجیب و غریب و گاه بی منطق به سیاق خودش، پیشنهاد بازی به نقش قطام سریال امام علی (ع) را رد کرده بود. در حالی که تنها ستارهٔ زن دیگر سینمای ما که در آثار فیلمسازان جدی و شاخص نیز بازی کرده یعنی نیکی کریمی در این دوره با حضور در فیلم هایی چون شام عروسی، زن ها فرشته اند، آقای هفت رنگ و دو خواهر دغدغهٔ تداوم حضور خود در سینمای مورد توجه عموم مردم را به هر بهایی

نشان می دهد و تأمین می کند، تهرانی سال ها از دو سه فیلم تجاری و ناموفق و زیرمتوسط کارنامه اش همچون دست های آلوده و آبی فاصله گرفته است. در جریان این تغییرات تدریجی جایگاه و نگرش، طبیعی بود که همه تصور کنیم هدیه تهرانی در دهۀ دوم حضورش در سینما می خواهد همچون بازیگران دیگری – از جمله همان نیکی کریمی- دو مسیر تازه را همزمان تجربه کند: نخست کندن و دل کندن از سینمای عامه پسند و به طور کلی تمایل یافتن به فعالیت ها و نشست و برخاست هایی که بیش از دلمشغولی های ویترینی و بَزَکیِ یک آرتیست به معنای فارسی اش یعنی بازیگر/قهرمان محبوب و مشهور عوام، از جنس یک آرتیست به معنای انگلیسی اش یعنی هنرمند روشنفکر و اهل زندگی هنرمندانه است؛ و دوم فیلمسازی یا به طور کلی «خلق» به مفهوم مستقل، با نام و نشان فردی و نوعی دگردیسی به لحاظ نوع و سطح حضور در پشت صحنۀ سینما. از این دو احتمال، اولی یعنی زندگی به سیاق هنرمند روشنفکر در نوع مناسبات و علایق او پیش از این دوران نیز ریشه و جلوه داشت و دومی یعنی میل به خلق مستقل امسال با برپایی و جنجال برانگیزی نمایشگاه «آبان گان» با محوریت عکس های او از دل جزئیات بسیار ریز طبیعت (بیشتر آب و کمتر برگ و سنگ و صدف و ماسه که این دو آخری خود از مجاوران آب به شمار می روند) چنان پشیمانش کرده که به نظر می رسد به این زودی ها تداوم و امتداد نیابد.

اما تجربه و مشاهده نشان داده که در مورد هدیه تهرانی، هیچ «به نظر می رسد»ی قابل اطمینان نیست؛ و او ممکن است درست همان تصمیمی را بگیرد که به نظر نمی رسد زمانش باشد. مثل چهار سال پیش که بعد از بازی به نقش مژده، زن مضطرب و شکاک و مدام بغض کردۀ چهارشنبه سوری، در هفتۀ اول تیر ماه ۱۳۸٤ از ایران رفت و وقتی برای همین نقش آفرینی اش در بهمن ماه همان سال سیمرغ بلورین جشنواره فجر به او اختصاص یافت و مادرش در مراسم حاضر شد و جایزه اش را گرفت، خودش داشت در فرودگاه کردستان نگاتیوهای لازم برای فیلمبرداری فیلم نیوه مانگ بهمن قبادی را با کتک خوردن و

کتک زدن، رد می کرد. این شروع دورهٔ تازه ای از فعالیت های او بود که با کار در سه چهار مسئولیت مختلف در پشت و جلوی دوربین همین فیلم (از تهیه کننده اجرایی و مترجم گرفته تا بازیگر و مشاور انتخاب بازیگران) شروع شد و بعد از بازی در فیلم بلاتکلیف ماندهٔ نسل جادویی (ایرج کریمی)، با تجربهٔ دستیار یکی و باز مشاورهٔ انتخاب بازیگران در فیلم شیرین عباس کیارستمی در سال بعدش ادامه پیدا کرد. این رها کردن مسیر ممتد بازیگری در شرایطی اتفاق می افتاد که پختگی بازی او در چهارشنبه سوری و بازتاب های تخصصی و عام آن، همه به گونه ای بود که جایگاه بازیگرش را تا حدی افسانه ای بیشتر و بالاتر از قبل تثبیت می کرد و می توانست در کارنامهٔ او مثلاً همان نقشی را داشته باشد که اگر نه به اندازهٔ هامون در زندگی حرفه ای خسرو شکیبایی، اما حتماً به اندازهٔ آژانس شیشه ای در کارنامهٔ بازیگری پرویز پرستویی، همچون نوعی نقطهٔ عطف عمل کند. امکان نداشت کسی بعد از این نوع نقاط عطف، انتظار یا احتمال بازی بد دیدن از او را به خود راه بدهد. اتفاقی که پیشتر مثلاً با به هم خوردن تناسب و تداوم یا به اصطلاح «راکورد» لهجهٔ شخصیت مرکزی هم نام فیلم دنیا روی داده بود و به بازی نایکدست و بدی منجر شده بود.

بعد از دریافت جایزهٔ تماشاگران جشنوارهٔ سن سباستین توسط چهارشنبه سوری، کسب جایزهٔ اصلی یعنی صدف طلایی همین جشنواره در سال بعد توسط نیوه مانگ تصویر تهرانی در ابعاد بین المللی نیز نزد تماشاگران حرفه ای و پیگیر سینمای ایران تا اندازه ای شناخته شد و نمایش نسخهٔ سه دقیقه ای فیلم کیارستمی در شصتمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم کن در دل فیلم آشفته و به اصطلاح عامیانه «بی صاحب» هرکسی با سینمای خودش که اپیزود کیارستمی در آن با عنوان رومئوی من کجاست؟ یکی از معدود بخش های قابل تأمل (در کنار اپیزودهای طناز چن کایگه، تاکه شی کیتانو و تنها یکی دو نفر دیگر) بود، برای تهرانی نتیجهٔ مهمی به حساب می آمد که از تجربه گری اش در عرصه های مختلف سرچشمه می گرفت.

در همین مقاطع، او شروع به پیگیری یکی از همین تجربه های تازه کرد که از پیشتر با عکاسی آغاز کرده بود. تهرانی به اتفاق گروه سازندهٔ مستندی که مجید مجیدی و علی معلم در افغانستان کار می کردند، به آن جا رفت و فضا و شرایط عکاسی خبری در بحبوبهٔ شرایط دشوار چنان پاسخ اقناع کننده ای به جستجوگری گهگاه جنون آمیز او می داد که همین کار را در بم و عراق درگیر جنگ نیز ادامه داد و بعد از اتمام فیلمبرداری شیرین تا اوایل امسال، در مجموع حدود یک سال از عمر تهرانی به عکاسی در خارج از ایران گذشت.

و البته حالا دیگر مدت ها بود که او از عکس آدم ها و محیط های درگیر جنگ و زلزله و شرایط بحرانی، به سمت عکس گرفتن از جزئیات میکروسکوپی طبیعت رفته بود و خِلَل و فُرَجِ تنهٔ درختان، بافت غریب روی سطح برگ ها، دانه های رنگی بی شماری که به سختی می فهمی شن های سادهٔ ساحلی اند، بازی آبسترهٔ نورها برروی تصویر ماهیان متعددی که از روی سطح آب دیده می شوند و باله های ثابتی در قاب عکس می آفرینند، به سوژهٔ عکاسی اش بدل شده بود. یک منتقد خوش فکر هنرهای تجسمی، علی قلی پور در مقاله ای در روزنامهٔ تازه درگذشتهٔ اعتماد، این گرایش به کار با قاب بسته و محدود را در عکس های تهرانی – و به طور کلی بازیگران- به این شکل تحلیل روانشناختی می کند: «گارد بسته در میان مردم بهترین روش بازدارنده برای جلوگیری از ورود غریبه به زندگی شخصی بازیگر سینماست. گارد بسته در عکس های این هنرپیشه ها نیز مشهود است. هدیه تهرانی از آب، از موجودات زیر آب با بسته ترین کادر عکس گرفته. رضا کیانیان هم با بسته ترین کادر از تنهٔ درخت ها عکس گرفته. کادر آنها مثل گارد آنها در میان مردم بسته است. زیرا در صورت باز شدن کادر، مردم هم حضور پیدا می کنند و با نگاه های کنجکاوانهٔ خود، چارچوب عکس را می شکنند... حامد بهداد هم که نمایشگاه عکس برپا کرد، عکس هایی

به نمایش گذاشت که خود از پشت صحنه تهیه کرده بود. پشت صحنه برای هنرپیشه، همان مکان امن اوست. جامعه ای کوچک که کنجکاوی خاصی درباره هنرپیشه ها در آن نیست».

اما درستی این تحلیل به جای خود؛ در مورد عکس های هدیه تهرانی این نکته هم وجود داشت که او بخش عمدهٔ این شصت هزار عکس مایکرو از اجزای طبیعت را خارج از ایران، از هر لوکیشن و جغرافیای دور و پرتی که بگویید، گرفته بود و در آن نقاط قاعدتاً و طبعاً کسی او را نمی شناخت تا احیاناً باز کردن کادر بخواهد خلوت هنرمندانهٔ توی قاب عکس او را به هم بزند. ماجرا این بود – و مقصود علی قلی پور هم همین است– که این متمرکز شدن بر روی عناصر میکروسکوپی، نتیجهٔ ناخودآگاهی است که در روان و روحیهٔ بازیگران مشهور شکل می گیرد و در هیچ محدوده ای با اندکی وسعت بیش از همین قاب های بستهٔ بسته، احساس امنیت به جا نمی گذارد. و چه جالب و عجیب است که تهرانی در نهایت با به نمایش گذاشتن چیزی در حدود ۱۷۰ عکس از تمام آن مجموعهٔ عظیم در دل نمایشگاه آبان گان که با انبوهی دیوار و کلیپ آرت و ریزش آب و کارهای متنوع با رنگ و نورهای رنگی و قاب های برخی از عکس ها که آکواریوم وار و پر از آب بود، در طول سالی که تازه گذشت، با اوج یا در واقع با قعر همان حس ناامنی از حضور در دل عموم مواجه شد. با این که اهالی هنرهای تجسمی با نوعی حساسیت صنفی صرف نسبت به نمایشگاه های قبلی بازیگران دیگر و اکسپوی معرفی که در همین سال برپا شد، موضع گرفته بودند، نسبت به پروژهٔ «بیگ پروداکشن»وار تهرانی در خانهٔ هنرمندان، بیش از همهٔ موارد دیگر به بدگویی و پرخاش پرداختند. و بحث دریافت وام او از صندوق ویژه ای در دل نهاد میراث فرهنگی این پرخاش و موضع گیری علیه تهرانی را به عرصه های عمومی تری همچون روزنامه ها و مطبوعات و حتی بخشی از مردم کشاند. او خود در یادداشتی که روز بعد از اتمام نمایشگاهش در جراید به چاپ رسید، دلیل این واکنش کم و بیش همگانی را چنین ارزیابی کرد که «خوب می دانم که بسیاری از هم وطنانم این روزها

از همه چیز عصبانی هستند و هر گونه تماسی با مراکز دولتی را از سوی هنرمندان و امثال من تاب نمی آورند... (اما) گروهی از دوستان که بسیار هم در امور رسانه ای توانا هستند با مروری بر موضع گیری های ماه های منتهی به انتخابات، به حتم می توانند بار دیگر مواضع روشن مرا بخوانند و ببینند».

اصل ماجرا این بود که او در طول پروسه ای سهمگین و نزدیک به یک ساله، با کمک چند نفر و بیش از همه سیف اله صمدیان، حدود ٤٠٠ عکس از بین شصت هزار فریم اصلی کارهای مایکروی طبیعت را برگزید و جدا کرد و وقتی در انتخاب نهایی کمتر از نصف این تعداد را برای نمایشگاهی که به تبع نام «آبان گان» باید در روز دهم آبان مصادف با جشن سالانهٔ ایرانیان قدیم برگزار می شد، آماده کرد و با وسواس های آشنای کسی که دارد چنین ریسکی می کند و در سیر کار هنری اش تغییر مدیوم می دهد، قاب هایی خاص (فلکس گلَس) برای تک تک آنها سفارش داد و خود به کار چاپ درست این عکس ها در لابراتوار سرگرم شد. تا زمانی که قاب ها تا مقطع مقرر در هفتهٔ اول آبان ماه آماده نشدند و در هماهنگی ناگزیری با مجید جوزانی مدیر خانهٔ هنرمندان ایران، بنا شد نمایشگاه با بیش از یک ماه تعویق، از ١٨ تا ٢٧ آذر ماه برپا شود. این نکتهٔ مهمی است که آن چه پیشتر به عنوان اجزای دیگر نمایشگاه توصیف شد و از همان کلیپ آرت و غیره که گفتم تا پل ورودی نمایشگاه و حوضچه های متعدد بالکن طبقهٔ بالا، عملاً نوعی پرفورمانس/اینستالِیشن را شکل می داد که طبعاً در قیاس با هر نمایشگاه سادهٔ عکس یا نقاشی، آماده سازی و هزینه بری بس فراتری داشت. به همین دلیل بود که وقتی بعد از ساخت قاب ها توسط یک استادکار و گروه همکاران پرشمارش صورتحساب ١٧٠میلیون تومانی پیش روی تهرانی قرار گرفت، او شدیدترین شوک زندگی اش را از سر گذراند و از تبعات این هزینهٔ سنگین که در کنار هزینه های طراحی و اجرای آن همه دیوار و حوضچه و پل و غیره در مسیر و اتاق های متعدد نمایشگاه به مجموع ٢٢٠ میلیون تومان رسید، اغلب این را شنیده اید و خوانده اید که تصور شد تهرانی تمام این رقم را از همان

صندوق تازه تأسیس میراث فرهنگی «دریافت کرده»؛ و به جایش آن گونه که واقعیت امر بوده، نخوانده اید که بخشی کمتر از نیمی از آن را «وام گرفته» و همین حالا که این مطلب در نیمهٔ اسفند نوشته می شود، از این بابت حتی چک برگشتی هم دارد!

اما بخش دیگری از عوارض آن هزینه ها یعنی این که تهرانی اساساً بعد از چهار سال دوری از فضای مقابل دوربین سینما، بازی به نقش میترای فیلم هفت دقیقه تا پاییز ساختهٔ علیرضا امینی را برای تأمین قسمتی از همان هزینه های نمایشگاه آبان گان پذیرفت، تا جایی که می دانم تاکنون در جایی مطرح نشده است. دانستن این نکته به ویژه از دو جهت مهم است. نخست این که با وجود برخی تمجیدهای اغراق آمیز، هفت دقیقه تا پاییز فیلمی معمولی با تکیهٔ بیش از حد بر بداهه سازی های بازیگرانش از کار درآمده که مضمون کلیدی «قضاوت عجولانه پیرامون اخلاقیات آدم ها» را از شاهکار دربارهٔ الی... برگرفته و آن را در سکانسی مبتنی بر بداهه پردازی استادانهٔ تهرانی و حامد بهداد (به نقش فرهاد) در راه پلهٔ خانه خلاصه کرده است. در فیلمنامه و فیلم اصغر فرهادی، تقریباً یک ساعت انتهایی صرف مانور روی همین مضمون می شود تا در نهایت ما را به دشواری و ناممکنیِ قضاوت نهایی برساند. اما در فیلم امینی فقط چند دقیقه توصیه و دعوت به آرامش از سوی میترا باید فرهاد را از آن دوران طولانی که قضاوتی قطعی با اطمینان به رفتار غیراخلاقی همسرش مریم (خاطره اسدی) داشت، سر عقل بیاورد و ناگهان در سکانس آخر همه چیز معکوس و مفاهمه آمیز شود! اینها را از این بابت می گویم که مشخص شود هفت دقیقه تا پاییز آن فیلمی نبود که ظرفیت ها و ظرافت های لازم برای بازگشت هدیه تهرانی به سینما را بعد از چهار سال دوری داشته باشد. به خصوص از این جهت که در مراحل اولیه، گروه با خلاصه فیلمنامه ای در حدود چهل صفحه فیلمبرداری را شروع کردند و تا انتها هم در این مسیر تغییر و تکمیل چندانی اتفاق نیفتاد. یعنی تهرانی هم مثل بقیهٔ بازیگران می دانست که فیلم دچار آشفتگی ها و سردرگمی های فراوان است و

بنابراین، در این که فقط برای تأمین هزینه های آبان گان کار در آن را پذیرفت، تردیدی به جا نمی ماند. سال هایی طولانی عکاسی به سینما برای تقویت وجوه بصری اش یاری رساند و منبع خلاقیت های سینمایی شد؛ حالا و برای تهرانی، سینما داشت بودجهٔ تجربه گری در عرصهٔ عکاسی را فراهم می کرد!

دومین و مهم ترین نکته این است که وضعیت فشردهٔ فیلمبرداری این فیلم که باید به هر ترتیب به جشنواره فجر می رسید، باعث شد که تهرانی تنها سه بار فرصت سر زدن به نمایشگاه محبوبش را پیدا کند و در باقی مواقع آن دورهٔ یازده روزه، درگیر فیلمبرداری هفت دقیقه تا پاییز باشد. در یکی از این نوبت ها که در روزهای نیمهٔ دوم ایام برپایی آبان گان بود و تهرانی به اتفاق یکی دو نفر از همکارانش در گروه عوامل فیلم (از جمله محسن تنابنده، بازیگر سیمرغ گرفتهٔ جشنوارهٔ اخیر) به خانهٔ هنرمندان پا گذاشت، تصادفاً اسفندیار رحیم مشایی در حال بازدید از خانهٔ هنرمندان بوده است و به پیشنهاد مدیران خانه، تهرانی نیز بعد از بازدیدی که او از عکس هایش به عمل می آورد، به همراه جمع به تماشای بخش هایی از تمرین اجرای نمایش روز حسین(ع) اثر محمد رحمانیان در سالن تماشاخانهٔ ایرانشهر می رود و عکس هایی که همان جا عکاسان تنددست از او در کنار رحیم مشایی می گیرند، از فردای آن شب شبههٔ وابستگی او به مراکز و مواضع دولتی را پدید می آورد و روز به روز تشدید می کند. نمایشگاه به پایان می رسد، تهرانی در یادداشتی که جملهٔ کلیدی اش دربارهٔ مواضع او را پیشتر نقل کردم، پاره ای نکات را توضیح می دهد، بازی اش در فیلم هفت دقیقه تا پاییز کاندیدای دریافت سیمرغ جشنواره می شود و دردسرهای بازپرداخت وام و غیره هم به همین زودی ها به تمامی حل شده یا خواهد شد و مشکلی برای تهرانی باقی نمی ماند.

مهم اینها نیست. مهم این است که ما به طور تاریخی در مقابل هر پدیدهٔ اندکی عجیب و مخصوص به خود، نخست موضع ناباوری و سپس انکار محض اختیار می کنیم؛ و هیچ گاه نه تنها واژهٔ اصلی و گویای حسادت، بلکه حتی جایگزین مؤدبانه تر «حساسیت» نسبت به کار و نگاه و شهرتی را که

البته و طبعاً به منبع درآمد و شاید سود صاحبان این نگاه و شهرت می شود، در جایگاه عامل محرک مان در آن موضع گیری های تند نمی پذیریم. همین واکنش ها فارغ از سطح بالا یا متوسط یا پایین عکس ها به لحاظ زیبایی شناختی و بداعت ایده ها، در خصوص نمایشگاه های کیانیان و بهداد هموجودداشت. گیرم با علاوه نشدن شبهه های سیاسی و اقتصادی، شدت آن کمی کمتر بود و بابت رشک انگیزیِ شماری از عکس های تهرانی- برای من، عکس های متمرکز بر جزئیات صدف ها- «حساسیت»ی که این یکی برمی انگیخت، کمی بیشتر. اصلش این است که چخوف بزرگ از زبان شخصیت نمایشنامه اش می گفت: کرم شب تاب تنها برای آن می درخشد که مرغان هوا او را به تاریکی شب ببینند و به طعمه برگیرند.

توضیح: در این نوشته، اشتباهی صورت گرفته بود که مدتی بعد با این یادداشت در بخش "خشت و آینه" ماهانامه فیلم آن را توضیح دادم:

اهمیت اشتباهات ما تا چه حد است؟ :دور از محدودهٔ کنترل

اولین فیلمی که در سال ۸۹ و طبعاً در روزهای تعطیلات نوروزی به طور کامل دیدم، محدودهٔ کنترل ساختهٔ اخیر جیم جارموش بود. میان این همه فیلم مهم جدید و قدیمی که باید می دیدم یا دوباره می دیدم، این انتخاب دلیلی بسیار شخصی و منفی داشت. نه از علاقه مندی به فیلم های جارموش می آمد (علاقه ای که جز در مورد گوست داگ هرگز به طور تمام و کمال وجود نداشته است) و نه از کنجکاوی در قبال این یکی فیلمش (که می دانستم و با دیدن مطمئن شدم تجربه هایش در کار با «ساختار متکی به حذف» در روایت سینمایی، نه از نوآرهای ملویل و نه از تجربه های قدیمی آنتونیونی، قدمی پیش نرفته که

هیچ، با تحمیل صبغه ای ظاهراً عارفانه و در اصل سطحی، به بازی های مد روز در انکار قصه گویی و غیره هم دامن زده است). دلیل انتخاب من به اشتباهی برمی گشت که در مطلبی در شمارهٔ قبلی مجله (ویژهٔ نوروز) دربارهٔ هدیه تهرانی، فعالیت های هنری مختلف خودش و جنجال های مختلف دیگران بر سر کارهایش مرتکب شده بودم و در نخستین روزهای سال، متوجه آن شدم. در آن مطلب، نوشته بودم که جارموش پیشنهاد بازی در یکی از نقش های همین فیلمش را به تهرانی داده بود که بعد از نپذیرفتن آن توسط تهرانی، در نسخهٔ فعلی فیلم «بازیگری تونسی» آن را بازی کرده و نقش، «همان سیاهپوستی است که در اواخر فیلم ظاهر می شود». این در حالی بود که آن موقع هنوز فیلم را ندیده بودم و هنگام نگارش مطلب هم به عنوان داور یک جشنوارهٔ دانشجویی غیردولتی در شیراز بودم و فرصت دیدار فیلم را نداشتم. اینها البته توجیهات بیهوده است و به خواننده که حقش دریافت اطلاعات درست و سپس، تحلیل دقیق این اطلاعات توسط نویسنده است، ارتباطی ندارد. آن بازیگر، نه تنها تونسی نیست و سیاهپوست نیست، بلکه آن قدر ناشناس نیست که بدون ذکر نامش از او یاد کنیم. او خانم هیام عباس بازیگر مشهور فلسطینی است که نه تنها در فیلم های بین المللی مشهوری چون مونیخ (استیون اسپیلبرگ، ۲۰۰۵) و اینک بهشت (هانی ابواسد، ۲۰۰۵) حضور داشته، بلکه منهای اینها خودم از ستایشگران بازی های متفاوتش در فیلم های مهجور ولی دلپذیری چون گردشگر/The Visitor (توماس مک کارتی، ۲۰۰۷) و به ویژه درخت لیمو (اران ریکلیس، ۲۰۰۸، برندهٔ جایزهٔ بازیگری آسیا پاسیفیک) بوده ام. او در جهان عرب چنان جایگاه و در ابعاد بین المللی چنان اعتباری دارد که وقتی آله خاندرو گونزالس ایناریتو می خواهد بخش های مفصل و مهمی از بابل (۲۰۰۷) را در روستاهای بسیار دورافتاده ای از مراکش بگیرد، به عنوان مشاور انتخاب و هدایت بازیگران از هیام عباس دعوت به همکاری می کند. اما من که فیلم را ندیده بودم، در شنیدن نقل قولی که برای یادآوری فیلم به من، شخصیت اصلی آن را «سیاهپوست» توصیف کرده بود، دچار این خطا

شدم که این نقش کوتاه که به تهرانی پیشنهاد شده بود، سیاهپوست است و در شتاب آخرین دقایق mail کردن مطلب به همکاران مجله (کاری که همیشه از من سر می زند و گاه در این دیرکردها، کارد از استخوان هم می گذرد!) حتی سری به مشخصات فیلم در سایت های سینمایی هم نزدم تا با دیدن نام هیام عباس همه چیز اصلاح شود.

اینها که نوشتم، فقط یک عذرخواهی ساده از خوانندهٔ آن مطلب نیست. یادآوری اهمیت فراموش شدهٔ اشتباهاتی است که ما در کارمان، چه فیلمسازی باشد و چه نوشتن چنین مطلبی، مرتکب می شویم و بعد به سادگی توجیه اش می کنیم یا به نادقیق بودن جماعت اطراف مان که متوجه این اشتباهات نمی شوند، تکیه می زنیم (همین اشتباه را هم خود تهرانی دید و گفت؛ و گرنه تا امروز هیچ کس دیگری به آن معترض نشده است!). در بخشی از فیلم محبوب زندگی ام دختر خداحافظی (هربرت راس، ۱۹۷۷، بر اساس متن جاودان نیل سایمون) الیوت گارفیلد (ریچارد درایفوس) شخصیت اصلی فیلم که بازیگر تئاتر است، به این دلیل که در شب اول اجرای نمایشنامهٔ ریچارد سوم بازی بسیار بدی ارائه داده، به چنان بحران وخیمی دچار می شود که خودش و حیثیت فردی و نیمی از وسایل خانه اش را به آستانهٔ ویرانی می کشاند. این در حالی است که تازه بازی او با هدایت و تحمیل کارگردان تئاتر، تصویر یک مرد زن صفت – به تعبیر عامیانه، اوا خواهر– را از ریچارد به دست داده و می توان تصور کرد که هر بازیگر ایرانی در چنین موقعیتی، چگونه سرسوزنی احساس گناه ندارد و همه چیز را به گردن کارگردان می اندازد. هر بار هنگام تماشای این فیلم یا نمایش آن برای دیگران، به این جا که می رسم، به این فکر می کنم که چند نفر از ما منتقدان، بازیگران، فیلمنامه نویسان، فیلمبرداران یا کارگردانان این سینما از بروز یک خطا در کارمان، به حال و وضعی به میزان نیمی از آن وخامت حال الیوت دچار شویم؟ و بعد دقتی چند برابر به کار بندیم تا از تکرار موارد مشابهش جلوگیری کنیم؟