دریچه

کارگاه‌های آموزشی مکری و کاشانی در جشنواره جهانی فجر

• مستر کلاس شهرام مکری با عنوان «تجربه‌های کارگردانی/ سبک شخصی چیست» و کارگاه آموزشی مهران کاشانی با موضوع «تجربه‌های فیلم‌نامه‌ای/ تفاوت داستان با واقعیت» به‌صورت آنلاین از پلتفرم‌های اینستاگرام جشنواره جهانی فیلم فجر، اینستاگرام باشگاه جشنواره، کانال آپارات جشنواره، سایت جشنواره و یوتیوب روز پنجم خردادماه هم‌زمان با نخستین روز جشنواره نمایش داده خواهد شد.

شهرام مکری فیلم‌نامه‌نویس، تدوینگر و کارگردان سینمای ایران است. مکری بعد از سال‌ها حضور موفق در عرصه فیلم کوتاه با ساخت فیلم «ماهی و گربه» توانست جایزه ویژه بخش افق‌های جشنواره فیلم ونیز را در سال ۲۰۱۳ به دلیل «محتوای خلاقانه» از آنِ خود کند.

مهران کاشانی فارغ‌التحصیل رشته مهندسی مکانیک است. اولین فعالیت حرفه‌ای او حضور در گروه کارگردانی فیلم «زیر نور ماه» بود و به همکاری با رضا میرکریمی در «اینجا چراغی روشن است» ادامه داد.

کاشانی نویسندگی فیلم‌های بسیاری ازجمله «دختر»، «آواز گنجشک‌ها» (به صورت مشترک با مجید مجیدی) و «دم صبح»، «دیگری»، «خانه روشن» و «نقش نگار» را برعهده داشته است. همچنین او سابقه تدریس در دانشگاه هنر تهران را در کارنامه‌اش دارد. همچنین ورک‌شاپ آنلاین ژاکو ون دورمال که به‌عنوان کارگردان فیلم سینمایی «روز هشتم» در ایران بیشتر شناخته می‌شود، در همین روز است.

جشنواره فیلم روتردام ترکیبی برپا می‌شود

• پنجاهمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم روتردام (IFRR) از دوم تا ششم ژوئن (۱۲ تا ۱۶ خرداد) به صورت ترکیبی از رویدادهای فیزیکی و مجازی برگزار می‌شود. این برنامه پنج‌روزه به دنبال بخش اول آنکه در ماه فوریه به صورت آنلاین برگزار شد، شکل می‌گیرد. جشنواره روتردام ۶۰ فیلم را در بخش رقابتی ببر، رقابتی پرده بزرگ، کوتاه و بخش‌های لایم‌لایت به نمایش درمی‌آورد. این رویداد که بخش دوم جشنواره ۲۰۲۱ محسوب می‌شود، دربرگیرنده ۱۳۹ فیلم بلند، نیمه‌بلند و کوتاه است. برنامه اصلی جشنواره این بود که در ماه ژوئن به صورت فیزیکی برگزار شود؛ اما واینا کالویرسیک، مدیر جشنواره در برنامه کنفرانس مطبوعاتی که دیروز سه‌شنبه برگزار شد، گفت برگزاری به این شکل به دلیل وضعیت کووید در هلند، جای سؤال دارد. او افزود: با مقامات در ارتباط مستقیم هستیم تا بدانیم در زمان برگزاری جشنواره دقیقا چه حالتی مجاز خواهد بود. با توجه به تغییر شرایط پیش‌بینی این امر از حالا کمی دشوار است. او بر این امر تأکید کرد که احتمال بازشدن سینماها نیز درحال‌حاضر واقعا کم است و به‌همین‌دلیل جشنواره به صورت رویدادی ترکیبی از دو شکل فیزیکی و آنلاین برگزار می‌شود. امسال ۲۶ عنوان در بخش جدید «هاربور» یا «بندر» به نمایش درمی‌آید. این بخش با توجه به اینکه بندر به‌عنوان ستون شهر روتردام محسوب می‌شود، چنین نام گرفته تا به‌عنوان ستون جشنواره شناخته شود.

برای بخش افتتاحیه و اختتامیه نیز فیلم‌ها انتخاب شده‌اند و فیلم مونا فستولد کارگردان و بازیگر نروژی با عنوان «جهان می‌آید» روز دوم ژوئن جشنواره را آغاز می‌کند. فیلم هیروتا یوسوکی، کارگردان ژاپنی که انیمیشن بلند با عنوان «پوپل از شهر چیمنی» است، پایان بخش جشنواره در روز ششم ژوئن خواهد بود.

دومینیک گراف، کارگردان آلمانی و یاسمیلا ژبانیچ، کارگردان بوسنیایی، سازنده فیلم «کجا می‌روی آیدا؟» ازجمله میهمانان امسال جشنواره هستند که در پنل‌های گفت‌وگوی جشنواره شرکت می‌کنند. پالاوی پال، فیلم‌ساز هندی، هم سخنرانی آزاد خواهد داشت و فیلم جدیدش با عنوان «خرگوش نابینا» درباره خشونت پلیس در دهلی در جشنواره نمایش داده می‌شود. از رویدادهای خاص دیگر جشنواره نمایش چهار فیلم بلند مهم از دوره‌های پیش جشنواره است که شامل «شیرین» ساخته جین کمپیون، کارگردان نیوزیلندی که در سال ۱۹۹۰ جشنواره به نمایش درآمد، «شب روی زمین» ساخته جیم جارموش، کارگردان آمریکایی، از سال ۱۹۹۲ جشنواره، «دفتر خاطرات گران‌بها» ساخته نانی مورتی، کارگردان ایتالیایی، از سال ۱۹۹۵ جشنواره و «نبرد سلطنتی» ساخته فوکاساکو کینجی، کارگردان ژاپنی، از سال ۲۰۰۱ خواهد بود. از فیلم «پسر» ساخته نوشین معراجی در بخش آینده روشن جشنواره نام برده شده است. «گنجینه‌های گوهر» ساخته ابراهیم گلستان، «گوزن‌ها» ساخته مسعود کیمیایی، «شطرنج باد» ساخته محمدرضا اصلانی، «جنایت بی‌دقت» ساخته شهرام مکری، «ابر بارانش گرفته» ساخته مجید برزگر، «سکوت» ساخته امیرعلی نوایی، «یک تصویر و دو پرده» ساخته ساناز سهرابی و «میترا» ساخته کاوه مدیری محصول هلند، دیگر فیلم‌های کارگردان‌های ایرانی حاضر در این رویداد معتبر هستند.

سینمای ایران مدیون مهرجویی است

گروه هنر: نسخه مرمت‌شده فیلم «گاو» به کارگردانی داریوش مهرجویی در مرکز فرهنگی ترنستوپیا (Transtopia) در برلین و در حاشیه برنامه موج نوی سینمای ایران به نمایش درمی‌آید. این برنامه در اواخر ماه می ۲۰۲۱ میلادی (تیر ۱۴۰۰) برگزار می‌شود. هرچند فیلم «گاو» با مشارکت و همکاری سازمان سینمایی، فیلم‌خانه ملی ایران و لابراتوار پیشگامان سینمای آریا، هفت سال پیش مرمت و تصحیح رنگ و نور شد و نخستین نمایش نسخه مرمت‌شده و دیجیتال این فیلم کلاسیک سینمای ایران در سینما رفله پاریس صورت گرفت، به بهانه نمایش دوباره فیلم تحسین‌شده داریوش مهرجویی نگاهی به یکی از ماندگارترین آثار سینمای ایران داشته‌ایم.

احمد طالبی‌نژاد

درباره فیلم «گاو» و همزادش «قیصر» که به هر حال آغازگران جریانی موسوم به موج نو در سینمای ایران هستند، بسیار نوشته و گفته شده؛ به‌خصوص «گاو» که هم در داخل کشور و هم در بیرون مرزهای ایران، بسیار مورد توجه واقع شده است. حدود هفت، هشت سال پیش، نسخه بازسازی‌شده این فیلم با کیفیتی بی‌نظیر در فرانسه به نمایش گذاشته شد که ظاهرا آقای مهرجویی هم در نمایش این فیلم حضور داشته‌اند. نکته‌ای که بعد از نمایش این فیلم در بسیاری از نشریات فرانسوی چاپ شد، این بود که «فیلم «گاو» یک شاهکار است». فیلم کلاسیک است. بارها این جمله را تکرار می‌کنم؛ چراکه در ایران کمتر به آن توجه شده است. تعبیر ما از کلاسیک فقط قدیمی‌بودن نیست و مفهوم کلاسیک هم این نیست. منظور از واژه کلاسیک، آثار جریان‌ساز، بدعت‌گذار و ارزشمندی است که تا ابد بر تارک هنر می‌درخشند و «گاو» چنین خصلتی دارد. فکر می‌کنم بیش از ۵۰ بار این فیلم را در نمایش‌های متعدد و در سنین مختلف دیده‌ام و هر بار نکته‌ای را در آن کشف کرده‌ام که پیش‌تر متوجه نشده بودم یا اگر متوجه شدم، در نمایش دوباره احساس می‌کنم چقدر این نکته مهم است و تا چه حد اهمیت دراماتیک دارد. برای مثال، تاکید می‌کنم روی نکته‌ای که یک بار با خود آقای مهرجویی درباره آن صحبت کردم.

در فیلم این‌طور وانمود می‌شود که گاو مش‌حسن را بلوری‌ها کشتند؛ همان مهاجمانی که شبانگاه به روستا حمله می‌کنند و مرغ و خروس و داروندار اهالی را می‌دزدند. این گروه نمادی از وحشت دائمی و غارتگران هستند و وجه فلسفی فیلم را تقویت می‌کنند.

روزی که گاو مش‌حسن کشته می‌شود، برای اهالی روستا و مش‌حسن یک روز معمولی است. مش‌حسن صبح بلند می‌شود، مثل هر روز به گاوش سر می‌زند و تیمارش می‌کند و بعد به سمت روستای دیگری برای عملگی به راه می‌افتد. اما اواسط روز همه‌چیز تغییر می‌کند و آن فاجعه اتفاق می‌افتد و زن مش‌حسن اهالی را خبر می‌کند و خبر مردن گاو را می‌دهد و در نهایت مردم روستا از ترس اینکه مش‌حسن واکنش بدی نشان بدهد، جنازه گاو را به چاهی می‌اندازند و این‌طور وانمود می‌کنند که «گاو» فرار کرده است. یک نفر از بین اهالی روستا هست که نقشش را زنده‌یاد پرویز فنی‌زاده بازی می‌کند؛ شخصیتی است که بیش از هرکسی در بین اهالی روستا به ماجرای مردن گاو واکنش نشان می‌دهد و داد و فریاد می‌کند و می‌گوید که کشته‌شدن گاو کار بلوری‌هاست.

نکته‌ای که وقتی برای اولین‌بار گاو را در دوره دانشجویی در دانشگاه اصفهان دیدم، این بود که احساس کردم کشتن گاو احتمالا کار این شخص بوده و در گفت‌وگویی که با آقای مهرجویی داشتم، مطرح کردم و دلایلم را گفتم و مهرجویی پاسخ داد: «ممکن است این‌طوری هم باشد». این موضوع قبل از اینکه بیانگر تردید آقای مهرجویی باشد، بیانگر ارزش‌های نهفته در فیلم «گاو» است؛ یعنی شما می‌توانید از هر دیدگاه و زاویه‌ای آنچه را در فیلم هست، کشف و درباره آن صحبت کنید. گرچه روستایی که قصه فیلم «گاو» در آن روایت می‌شود، به لحاظ جغرافیایی مکان مشخصی نیست و می‌دانیم که لوکیشن این روستا در اطراف قزوین بوده، اما چیزی که می‌بینیم این است که اساسا نوع گویش و لباس‌پوشیدن در این فیلم تأکید خاص روی منطقه مشخص ندارد، بلکه تنها یک روستای در حال تحول می‌بینیم.

شخصیت دیگری در فیلم داریم (پسر مش‌صفر) که خسرو شجاع‌زاده بازی می‌کند و مدام تکه‌پرانی می‌کند و تهدید می‌کند. او مدتی در شهر زندگی کرده و خلقیات روستایی را که بیشتر شامل همبستگی مردم است، در او نمی‌بینیم. به‌نوعی می‌توان او را نشانه‌ای از فرهنگ بیگانه دانست که به مرور وارد روستا می‌شود و به‌زودی هویت روستا را تغییر می‌دهد که این می‌تواند علاوه بر وجه فلسفی، بیانگر موقعیتی باشد که جامعه ایران آن سال‌ها در آن قرار داشت. نکته درخور توجه دیگری که در فیلم وجود دارد که بیشتر روی مفاهیم فلسفی فیلم هم تأکید دارد، موضوع یکی‌شدن انسان با ابزار کارش است که هم در فلسفه مارکسیسم مطرح است و هم در مکاتب‌های دیگر فلسفی و آن بحث تناسخ است که در فلسفه و عرفان شرقی به آن اشاره شده؛ اینکه کسی احساس می‌کند در وجودش یک حیوان یا حتی یک آدمیزاد دیگر تجلی پیدا کرده است. نمی‌توان فراموش کرد که پیچیدگی‌های این نقش سخت را استاد انتظامی به زیبایی تصویر کرد و با وجود همین نکته‌های مهم و شایان تأمل است که با هر بار دیدن فیلم، چیزهای جدیدی کشف می‌کنیم و نکته‌ای که فیلم را ماندگار می‌کند، همین موضوعات است.

در غیر این صورت نسبت به فیلم‌های آن دوران، نه ستاره‌ای در آن ایفای نقش کرده است و نه عناصر و جذابیت‌های عوام‌پسندانه در آن وجود دارد. اما بسیاری از مردم عادی و اغلب نخبگان فیلم را ستایش کرده و با وجود دیدگاه‌های مختلفی که دارند، با آن احساس همدلی می‌کنند. به نظرم این موضوع به کارگردانی درخشان مهرجویی برمی‌گردد. «گاو» دومین فیلم بلند مهرجویی است. فیلم نخست او «الماس ۳۳» بود و موفقیتی به دست نیاورد و این شانس بزرگ سینمای ایران بود که فیلم «الماس ۳۳» شکست خورد؛ چه‌بسا اگر این فیلم موفق می‌شد، مهرجویی مسیر دیگری را طی می‌کرد و شکست فیلم اول باعث شد مهرجویی مسیر خودش را پیدا کند و تبدیل شود به یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین سینماگران نسل خودش و نسل‌های بعد. البته با وجود مسائلی که درباره فیلم‌های اخیرش می‌توان مطرح کرد و نارضایتی‌های موجود، آن‌قدر شاهکار در کارنامه‌اش دارد که برای همیشه سینمای ایران به او مدیون است؛ به‌خصوص نسل ما که دیدن آثار عمیق مهرجویی باعث شد نگاهمان به سینما تغییر کند.

فیلم«گاو» ارزش‌های نهفته بسیاری دارد. مهم نیست که همه اینها را درک می‌کنیم یا خیر. به‌رغم اینکه هیچ‌کدام از عناصر سینمای رایج دوران خودش را ندارد، ولی فیلم بسیار گرمی است و این گرما هم به زعم من از داستانش است؛ داستانی که می‌دانیم متعلق به زنده‌یاد ساعدی است. البته شایعاتی هم وجود دارد که گویا این داستان هم اقتباسی از یک داستان عربی است. این را مهرجویی تا حدودی مورد اشاره قرار داده است. اما فیلم‌نامه «گاو» را مهرجویی و ساعدی به اتفاق هم نوشتند. نکته آخر اینکه فیلم «گاو» را نباید با منطق سر دید و تحلیل کرد.

اگر بخواهیم از این منظر به فیلم نگاه کنیم، پرسش‌های بی‌جواب زیادی به ما هجوم می‌آورد؛ ازجمله اینکه این چه روستایی است که کسی را سر زمین یا در حال کشاورزی یا خرمن‌کوبی نمی‌بینیم؟

چه روستایی است که اهالی آن این‌قدر بی‌کار هستند و از صبح تا شب دنبال این هستند که مشکل مش‌حسن و گاوش را حل کنند و پرسش‌هایی از این دست که به نظرم «گاو» را باید فارغ از این پرسش‌ها بررسی کرد. این فیلم درباره کشاورزی یا نظام ارباب و رعیتی یا حتی یک فیلم روستایی نیست؛ حرف و مفهومی که در فیلم نهفته، موضوع جهان‌شمولی است که به کل هستی انسان برمی‌گردد.

نگاهی به فیلم «گاو»، ساخته داریوش مهرجویی

فریاد غیرفلسفی مشدی حسن

محمدعلی افتخاری: ساخت روایی و بصری فیلم «گاو» فارغ از زمینه‌ای که برای ارزیابی کیفیت یک اقتباس سینمایی فراهم می‌کند، گویی قرار است شالوده یک گفت‌وگوی نظری درباره سرگذشت مشدی حسن و بحران سیدآبادی‌ها را صورت‌بندی کند. گفت‌وگویی که از کنکاش ناتمام ساعدی برای آشنایی با خلق‌وخوی روستانشینان آغاز می‌شود و با دغدغه‌های فکری سینماگری مثل داریوش مهرجویی در هم می‌آمیزد. اگر دامنه این گفت‌وگو را فراتر از رمزگشایی از تصاویر و یک استخراج نشانه‌شناسانه در نظر بگیریم، بدون شک پای ایده‌های نظری پیرامون وضعیت وجودی یک شخصیت نمایشی و چالش ناپیدایی هویت اجتماعی آدمی، به واکاوی موقعیت اصلی فیلم «گاو» باز خواهد شد. درواقع طرح این موضوع از سکانس آغازین فیلم «گاو» تا یک پایان‌بندی مبتنی بر آیین، با کشمکش فکری دو متفکر همراه است. از سویی مهرجویی با شیوه‌پردازی بسیار ساده‌اش و طراحی موقعیت‌های نمایشی تأویل‌پذیر، راه را برای برداشت‌های فلسفی آماده می‌کند و از سوی دیگر ساعدی، سرگذشت مشدی حسن را در ادامه قصه‌های دنباله‌داری که در «عزاداران بَیل» آورده است، به صحنه می‌آورد. تلاش مهرجویی در شیوه‌ای که برای اقتباس از قصه چهارم از مجموعه داستان «عزاداران بَیل» به کار می‌بندد، همواره خوانش یک‌سویه‌ای را در پی داشته است. از این منظر، رفتار مشدی حسن و گرایش او به فرورفتن در کالبد یک حیوان هم‌پای نظریه‌های رایج در باب «هستی‌شناسی» حرکت می‌کند و به‌طور مشخص شاید ابعادی از فروپاشی روح انسان و پناه‌آوردن اجباری او به یک آزادی «اگزیستانسیالیستی» را شکل می‌دهد. اما آنچه در ساخت کلی روایی و بصری فیلم «گاو» دیده می‌شود، اجازه بروز چنین رویکردی را از خوانشگران این حوزه نظریه‌پردازی سلب می‌شود و این مانع‌تراشی آگاهانه، تنها با حضور بی‌آلایش و صادقانه غلامحسین ساعدی در کنار شخصیت مشدی حسن ممکن می‌شود. درواقع این چگونگی توالی رویدادها در فیلم «گاو» است که نیاز اهالی روستا به یک گاو و بحران فقدان این حیوان کارآمد را برجسته می‌کند. از این‌رو شرایط جبری لازم برای ایجاد یک موقعیت نمایشی با ویژگی‌های مدنظر اگزیستانسیالیست‌ها دچار نقص و ایراد می‌شود.

این ویژگی‌ها در صورت‌بندی یک موقعیت نمایشی، مبتنی بر آزادی وجودی انسان، به‌طورکلی در چهار موقعیت فرضی تشریح می‌شود. مراتب هستی انسان در این مقاطع این‌گونه است: «تولدی که به خواست انسان نیست»، «زیستن و کارکردن به جبر خواسته‌های بورژوازی»، «کوشش و کسب رزق و روزی، برای پروارکردن انبان سرمایه‌داری» و دست آخر «مرگی که همچون تولد، به خواست انسان و در اختیار او نیست». برای دستیابی به آموزه‌هایی که در برداشت‌های رایج از موقعیت شخصیت‌های نمایشی و برخی از کهن‌الگوهای اسطوره‌ای تکرار می‌شود، باید ابتدا این شرایط دنباله‌دار هستی جبری آدمی را پذیرفت و سپس با نیرویی که مبتنی بر آزادی و طغیانی وجودی است، دست به انتخابی سرنوشت‌ساز زد. بر این مبنا، اگر قرار باشد رویداد اصلی در روایت فیلم «گاو» بازخوانی شود، تمامی اجزای داستانی، به بهانه‌ای برای ایجاد موقعیت نمایشی سکانس پیش از پایان‌بندی فیلم تبدیل می‌شود؛ درست جایی که اسلام، کدخدا و عباس، تلاش می‌کنند مشدی حسن را دست‌وپا بسته و به امید بهبودی، به شهر ببرند و تصویر عینی طغیان مشدی حسن بر وضع جبری‌اش (مبتنی به نظریه‌ای که از آن یاد شد)، با فریادهایی که صدای یک حیوان را به خود گرفته است، در اینجا تکامل می‌یابد. آنچه حضور ساعدی در این لحظه را به‌خوبی نمایان می‌سازد، ایجاد تقابلی است که فریاد مشدی حسن را از موقعیتی «وجودگرایانه» دور می‌کند. مهرجویی نیز پیرو تأثیر ناخواسته ساعدی بر موقعیت‌های کلیدی فیلم‌نامه، رنگ‌وبویی رئالیستی را در اکثر صحنه‌ها صورت می‌دهد.

پیش از وقوع حادثه، در میدان کوچک ده، معرکه‌ای برپاست که بیشتر با هدف معرفی شخصیت‌ها و جغرافیای قصه طراحی شده است. به‌تدریج، دلبستگی مشدی حسن به گاوش در زاویه دید مهرجویی تاحدودی برجسته می‌شود. اما نه در حالتی که رئالیسم خاص داستانِ ساعدی را دگرگون کند. در ادامه، نیاز اهالی روستا به یک گاو در صحنه‌هایی کوتاه دیده می‌شود؛ جایی که اهالی با ظرف‌های خالی برای گرفتن وعده شیر هرروزه‌شان به خانه مشدی حسن می‌آیند. گفت‌وگوی میان ساعدی و مهرجویی درست بعد از مرگ گاو در دو چشم‌انداز متفاوت از هم جدا می‌شود. البته این جدایی بیشتر شبیه به حرکت در دو خط موازی است که در ادامه روند شکل‌گیری روایت فیلم «گاو»، ناخواسته در سویه‌ای مشترک سامان می‌پذیرد. با توجه به تک‌نگاری‌های ساعدی و چگونگی برخورد او با مناسبات مردمی در «اهل هوا» و به‌ویژه نثر ساده او در نگارش مجموعه داستان «ترس و لرز»، پیداست که مرگ گاو مشدی حسن در نگاه ساعدی، به‌عنوان بحرانی از جنس «انهدام روح انسان» نیست بلکه ازدست‌رفتن یک عنصر مفید در روند زندگی روزمره مردم روستایی است که اهالی‌اش با چنین وقایعی به‌خوبی آشنا هستند. از این‌رو، اگر مشدی حسن در مواجهه با مرگ گاوش به جنون می‌افتد، دلیل بر شکل‌گیری یک موقعیت انتزاعی نیست. اگرچه میزانسن‌های مهرجویی برای بازنمایی این لحظه، ممکن است تأکید فراوان او به فرایند تحول غیرواقعی یک انسان را برای «تماشاگر فرهیخته» برجسته کند. اما ریخت بصری فیلم «گاو» که در یک سازمندی رئالیستی شکل می‌گیرد، این برجسته‌نمایی را مبهم جلوه می‌دهد و شکاف میان زاویه دید ساعدی و مهرجویی را برطرف می‌کند. به‌هرحال وضع ناشناخته مشدی حسن، چه در صحنه‌پردازی مهرجویی و چه در ردپای غیرقابل‌انکار ساعدی در زیست تازه این شخصیت نمایشی در فیلم «گاو»، شباهت چندانی به مبانی فکری اندیشه‌ای که از آن یاد شد، ندارد؛ چراکه موقعیت نمایشی اهالی روستا و چگونگی ورود شخص اول بازی به فرایند «طغیان در کالبدی اعجاب‌انگیز» به‌هیچ‌وجه گویای زیستن در شرایطی جبری (شرایطی از جنس زیست انسانِ پس از جنگ، در اوایل سده بیستم) نیست.

از طرفی روایت «گاو» و خویشکاریِ شخصیت‌هایش، مبتنی به وضعیتی واقعی و غیرپوپولیستی صورت می‌گیرد. هرچند در روند شکل‌گیری یک اقتباس سینمایی ممکن است شیوه‌پردازی کارگردان، بازی هنرپیشه‌ها، طراحی صحنه و لباس، دوبله و... خواسته‌های اجتماعی شخصیت‌ها را از این واقعیت دور کند اما اساس قصه‌گویی در بازنمایی تأمل‌برانگیز مهرجویی با حضور پیدا و پنهان ساعدی در کنار آدم‌های نمایشی، جغرافیای منحصربه‌فردی را برای اهالی روستا آماده می‌سازد که در اوج سادگی روابط انسانی، واقعه‌ای ناشناخته را تجربه می‌کنند. نکته اینجاست که این واقعه بیش از آنکه پا در موقعیتی انتزاعی داشته باشد، برگرفته از همان آیین‌هایی است که ساعدی در پیمایش هیجان‌انگیزش به مناطق مختلفی مثل جنوب ایران نظاره می‌کند و در گردآوری این آیین‌ها هیچ تلاشی برای الصاق نظریه‌ای مبتنی بر نفی خرافه‌پرستی ندارد.

بنابراین بحران انسانی که مشدی حسن در فیلم «گاو» تجربه می‌کند، با وضعیت جبری شخصیت «یَنک» در نمایش‌نامه گوریل پشمالو به کلی متفاوت است (آوردن این مثال تنها برای شرح بیشتر تفاوت شرایط حاکم بر زیست شخصیت اصلی فیلم «گاو» با موقعیت‌های نمایشی مدنظر اندیشه‌ورزان اگزیستانسیالیست و محصولات اکسپرسیونیستی اوایل سده بیستم است). گفتنی است اگر مشدی حسن از رنج دوری گاوش کالبد حیوانی را برمی‌گزیند، بیشتر وابستگی او به شرایط اجتماعی روستا برجسته می‌شود و با توجه با آنچه پیش از این رویداد از خلق‌وخوی آدم‌های داستان ساعدی بروز می‌یابد، این بحران، در ساحتی نمادین یا هستی‌شناسانه قابل دریافت و بازخوانی نیست. فقدان گاو مشدی حسن، تنها یکی از عناصر نیازهای واقعی اهالی روستا را دچار نوسان می‌کند. در نتیجه با توجه به شکافی که در لابه‌لای صحنه‌های فیلم «گاو» میان گفت‌وگوی ساعدی و مهرجویی دیده می‌شود اما ایده‌های نظری این دو به روشنی در یک مسیر موازی به کنکاش مشغول‌اند (البته به غیر از فیلم «گاو»، این جست‌وجوی مشترک در فیلم «دایره مینا» نیز دیده می‌شود). شاید این تناسب دیداری و سازمندی روایی را همان پیرزن ابتدای فیلم با حضور مادرانه‌اش صورت می‌دهد. او همان شخصیت ناپیدایی است که در ابتدای فیلم برای دفع آفت، در جمع اهالی روستا، بیرق می‌چرخاند و در پایان فیلم، برای بازگرداندن یک شادی نیم‌بند، دختر جوان روستا را بزک می‌کند. این حضور روایی، بی‌شباهت به نقش ویژه شخصیت منیژه در صحنه پایانی فیلم «آرامش در حضور دیگران» نیست؛ جایی که سرهنگ نیمه‌جان از دستان پاک منیژه آب می‌نوشد؛ بنابراین با تماشای دوباره فیلم «گاو»، رویکرد خاص ساعدی و مهرجویی برای یافتن مهربانی در بحران‌های انسانی، به‌عنوان پیشنهادی متفاوت، خودنمایی می‌کند و شاید این شیوه نگریستن به زندگی روستانشینان که ساعدی در آثار دیگرش نیز بر آن اصرار می‌ورزد، برای لحظه‌ای کوتاه ما را از الصاق مفاهیم انتزاعی مثل «فلسفیدن در سینما»، «تقبیحِ آیین و نفی خرافه‌پرستی» و «هستی‌شناسی تهی‌دستان»، بیرون آورد.

یادداشت

دیوید هاکنی و نکاتی چند برای هنرمند ایرانی

حسین گنجی

• موقعیت ما در جهان مدام در حال تغییر است. این پیامی است که معمولا هنرمندان زودتر از دیگر گروه‌های جامعه به دلیل رهایی که در تماشای محیط خود دارند و آزادی که در اندیشه به خود می‌دهند، به آن دست یافته و از آن حرف می‌زنند. و همین می‌شود که به قول آلکس دانچف «آینده، در قالب زیبایی تجسمی جدیدی که برانگیزاننده و تأثیرگذار است، سعادت را برای ما به ارمغان خواهد آورد».

آنچه دیوید هاکنی، هنرمند متفکر ۸۴ساله در طول عمر هنری خود برای جهان عرضه داشته، نمونه بارزی از چنین نگاهی است. او بیش از آنکه گذشته‌گرا باشد، گویی روایتگر آینده است و بیش از آنکه ما را به خود ارجاع دهد، به بیرون از خود ارجاع می‌دهد. هاکنی متفکری است که در میان انبوهی از هنرمندان درون‌گرا و زنهاردهنده از جهان پیرامون، امیدبخشی و راه به آینده گشودن را هدف و مقصود آثارش قرار داده است و در دهه نهم زندگی خود دست به خلق آثاری امیدبخش با الهام از طبیعت زده است.

هنرمندی پاپی که در ابزار خلق نیز نوگراست و از هر وسیله‌ای در جهان مدرن برای رسیدن به مقصود و سوژه خود بهره جسته است و در چنین سنی که برخی از وسایل الکترونیک دست می‌کشند و آن را تخریب‌گر ساحت هنر می‌دانند و فاقد ارزش‌های افزوده‌ای در راستای بیان هنری هنرمند، او به‌وسیله آی‌پد و پیش‌ازآن گوشی آیفون در یک دهه گذشته دست به خلق شگفت‌انگیزترین آثار خود زده است. نمایش ۱۱۶ اثر از این هنرمند در آکادمی سلطنتی هنرهای بریتانیا که حاصل بیش از یک سال کار او در قرنطینه است، نمایانگر نگرش ستایش برانگیز و درعین‌حال پیش‌روی او در خلق اثر هنری و از آن مهم‌تر نگاه او به جهان پیرامون است. دیوید هاکنی در این آثار ما را به جهانی رؤیایی، امیدبخش و متناسب با آنچه از آن دور شده و درعین‌حال بدان بیش از هر روزی نیاز داریم، دعوت می‌کند. طبیعت و منظره‌ای امیدبخش که در ایام قرنطینه بخش بزرگی از جهان از تماشای آن محروم و گاهی نسبت به آن بیمناک و حتی از آن گریزان شده‌اند.

نمایشگاه « دیوید هاکنی: فرارسیدن بهار، نرماندی، ۲۰۲۰» برای ما مخاطب ایرانی حائز چند نکته است که فکرکردن به آنها می‌تواند راه‌گشا باشد. هاکنی در این نمایشگاه و در کل زندگی خود زیستن را به جد تشویق و ستایش کرده است و آن را به نوعی به تبلیغ برخواسته است. اقدامی که شاید در آثار هنرمندان ایرانی کمتر به آن توجه می‌شود. هنرمندان ایرانی به دلیل قالب جامعه سیاست‌زده یا رویه‌های جاری جغرافیای که در آن به تولید مشغول هستند، هنر پاپ و آوانگارد را هنری سیاسی و عموما غم‌زده و با نگاه به گذشته دانسته‌اند و کمتر متوجه به طبیعت و از منظر امیدبخشی و رؤیاپردازانه به آینده و ادامه زندگی پرداخته‌اند. از جمله معدود هنرمندان از این منظر را ساسان نصیری و آرمان یعقوب‌پور می‌توان نام برد که این سویه نگاه به زندگی را در آثارشان مورد توجه و تأکید و اشاره قرار داده‌اند.

از دیگر منظر ما با اینکه به‌شدت زندگی همراه با تکنولوژی را می‌پسندیم و در میان خود رواج می‌دهیم و آغوش بازی به سمت مدرنیته و مظاهر آن داریم ولی در میان هنرمندان‌مان کمتر از آن برای خلق اثر هنری بهره برده‌ایم و در جهان هنر حرفه‌ای ما بر خلاف آنچه هاکنی و دیگر هنرمندان مطرح به آن توجه کرده و به آن رو آورده‌اند، برای خلق هنری در بستر تکنولوژی، اعتبار و ارزش قائل بوده‌ایم.

نکته حائز اهمیت دیگر هاکنی تجربه‌گرایی بسیار بالای اوست. او در کارنامه زندگی هنری خود تمامی شگردهای خلق اثر هنری را تجربه کرده است و هرگز در یک قالب و بستر و حتی متریال خود را نگاه نداشته است. نمایشگاه اخیر او برای هنرمندی در این سن واقعا دور از ذهن‌ترین آثار را برای مخاطب در پی داشت و همین این نمایشگاه را با استقبال بیشتری روبه‌رو کرد. «زیبایی زندگی را باید دید» همان سرنخ و رازی است که از میان گفته‌های او ما را به راز چنین نگاه و آثاری رهنمون خواهد کرد. و در آخر و به پیوست چنین نگاهی باید به آخرین نکته اشاره کنم و آن ارتباط ناگسستنی آثارش با زندگی اوست.

او به‌شدت تحت تأثیر زمانه خود است و این باعث شده است او را پاپ‌ترین و همراه‌ترین هنرمند با زمانه‌اش بدانیم؛ زمانه‌ای که تغییر در آن از سرعت بالای برخوردار است و نگاه نیک‌زیستانه او به زندگی ما را به آینده امیدوارتر می‌کند. شاید هنرمند با آثارش جز التیام‌بخشی و بیان‌گرانه خود باید همیشه دریچه‌ای به سمت آینده پیش‌روی مخاطب و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، گشوده به اشاره بگذارد.