یادداشت

روز جهانی عکاسی برما مبارک نیست!

علیرضا کریمی‌صارمی

● صدای سحرانگیزِ پرده شـاترِ دوربین عکاسی همواره حس زندگی را در روح و روان ما عکاسان جـاری می‌کند؛ صدایی کـه ناگفته‌هایی از وجود عکاس را برای همیشـه ثبـت و جاودانه می‌کند، ناگفته‌هایی از درون.

او همواره با نگاهی جسـت‌وجوگرانه پیرامون خود را می‌نگرد تا با بیانی درسـت و برخاسته از اندیشـه‌ای ناب، با دیگران سـخن بگوید، دوربین عکاسی چشم و زبان اوست. او یک هنرمند است، او بیگانه نیسـت، دشـمن نیسـت بلکه همواره همدل و غمخوار جامعه خویش است.

نگاه اندیشمندانه و کنکاشگر او راهکاری است برای جامعه‌شناسان و روان‌شناسان جامعه‌ای که در حال رشد هستند.

او بنیان فکری خود را بر ادبیات کهن و معاصر میهنـش پایه‌ریزی کـرده اسـت. عکس‌های او رونق‌بخـش فرهنـگ و هنر، آمـوزش و پرورش، اقتصاد و سیاست است. امروزه عکاسی در جامعه جهانی جایگاهی بالاتر از دهه‌های پیشـین خود دارد. عکاسـی امروز تنها یک فن نیست؛ یک تفکر است، خلاقیت اسـت، هنر است. نمایشگر رنج و سرمسـتی اسـت، عشـق و زندگانی است، خیال اسـت و غزل. شـور می‌آفریند، به وجد می‌آورد و جهان را زیباتر می‌کند. شـاید برای این اسـت که سـالانه بیش از ۱۵ تریلیون تصویر توسـط مردم جهان تولید می‌شـود. این آمار حیرت‌انگیز نشان از نقش عکس و عکاسی در جهان امروز دارد.

چند سـال پیـش، جوانی اسـترالیایی روز ۱۹ آگوسـت مطابـق بـا ۲۹ مـرداد را «روز جهانی عکاسـی» نام‌گذاری کرد و عکاسـان ایرانی نیز با شـور و هیجان وافری این روز را به یکدیگر تبریک گفتنـد و از اینکه در تاریخ جهانی، روزی را به این نام انتخاب کرده‌اند بسیار خرسند و شادمان شدند.

این روز خاص بهانه‌ای شـد بـرای تحریر این یادداشـت مختصـر، غم‌نامـه‌ای بـرای جامعه عکاسـی ما، جماعتی که در سـخت‌ترین شرایط مملکت همـواره در صف اول بودند و هسـتند، از سـال ۱۳۵۷ که انقلاب اسـلامی شکل گرفت تـا مصیبت‌های طبیعـی و غیرطبیعـی و جنگ هشت‌سـاله. اما این تلاش‌ها چگونه دیده شـد یا بهتر است اصلا بپرسیم «دیده شد؟»!

بـا توجه به تاریـخ غرورآفرین عکاسـی ایران یعنی آغـاز آن هم‌زمان بـا اروپا و گسـتردگی و اهمیت آن در دربـار ناصری در زمان تقریبی ۱۸۰ سـال باید اذعان کرد که عکاسی در ایران پس از انقلاب اسـلامی بـا توجه به پویایـی، خلاقیت و علاقه مردم به رشـدی چشـمگیر دسـت یافت. اما متأسـفانه در چند سال اخیر شاهد عدم توجه مسـئولان فرهنگی-هنری و متصدیـان آموزش عالی و دانشـگاه‌ها هستیم. سـالانه صدها جوان علاقه‌مند به رشـته عکاسـی در کنکور سراسری دانشگاه‌های دولتی و غیردولتی پذیرفته می‌شوند در حالـی که توان مالـی برای خریـد ارزان‌ترین دوربین عکاسـی کـه لازمـه یادگیـری و انجام تکالیف درسـی ایشان است، وجود ندارد. بگذریم از واقعیت تلخی که درس عکاسـی از رشته‌های معماری و طراحی صنعتی برخی از دانشگاه‌های معتبر دولتـی تحت عنوان مبحـث غیرضروری حذف شده است!

حال بر ایـن واقعیت دردنـاک بیفزایید: عدم برگـزاری دوسـالانه عکاسـی و نمایشـگاه‌های جهانـی، نبود حمایـت از عکاسـان در برگزاری نمایشـگاه‌های انفرادی، فقدان راهـکاری برای خرید آثار هنری، عدم واگذاری پروژه‌های عکاسی دولتی، قرارگرفتن دوربین عکاسی و وسایل جانبی آن در فهرست کالاهای لوکس و غیرضروری، عدم اختصاص ارز دولتی برای ورود آن به کشور، رشد نجومی قیمت دوربین عکاسـی و عدم توان خرید آن نه تنها برای دانشـجویان بلکه برای عکاسان حرفه‌ای کـه این هنـر را بیش از پیـش به انزوا کشانده است. نتیجه تمامی این سیاست‌گذاری‌ها فقیرشدن چشمگیر عکاسـان ایرانی است که به علت عـدم درآمد کافی مجبور به فروش اتومبیل شخصی و وسایل ضروری زندگی هستند تا بتوانند گذران کنند. شـاید این امر به نظر اغراق‌آمیز برسد اما به واقع حقیقتی است تلخ که جامعه عکاسی ما با آن دست به گریبان است.

حال شـما بگویید «روز جهانی عکاسی» بر ما عکاسان ایرانی مبارک است؟ این روز بر عکاسانی مبارک است که غم نان ندارند و تهیه یک دوربین عکاسـی و چند لنز برای آنها رؤیا و آرزو نیسـت. بر عکاسانی مبارک اسـت که با انجام پروژه‌های پی‌درپی، برگزاری نمایشـگاه‌های حرفه‌ای و دیگر فعالیت‌های هنری و اقتصادی سربلند خانواده و جامعه خویش‌اند.

روز جهانی عکاسـی زمانی مبارک اسـت که معلم در کلاس درس دانشـگاه نگاه حسرت‌آمیز دانشـجوی خـود را به دوربین همکلاسـی خود نبیند، بغض نکند و رو به تخته سـیاه اشـک‌های خود را پاک نکند. آری آن روز، روز جهانی عکاسی است، نه امروز.

فرانک آرتا

بیست‌وسوم مرداد تولد زنده‌یاد علی حاتمی، یکی از فیلم‌سـازان مهم سینمای ایران است. او که متولد ۱۳۲۳ در خیابان شاهپور تهران بود، شاید در مقایسه با فیلم‌سازان هم‌دوره خود مانند داریوش مهرجویی، مسـعود کیمیایی، ناصر تقوایی، امیر نادری و بهرام بیضایی بیشـترین گرایش را به تاریخ داشت و شیفته سـنت‌های نهفتـه در آن بـود؛ به‌طوری‌که در همه آثارش ردپای تاریخ از منظر روایت منحصربه‌فردش بـه چشـم می‌خـورد. او در کارنامـه هنـری خود فیلم‌هایـی ماننـد حسـن کچـل (۱۳۴۸)، طوقی (۱۳۴۹)، باباشمل (۱۳۵۰)، قلندر (۱۳۵۱)، خواستگار (۱۳۵۲)، سـتارخان (۱۳۵۳)، سـوته‌دلان (۱۳۵۶)، حاجـی واشـنگتن (۱۳۶۱)، کمال‌الملـک (۱۳۶۳)، مـادر (۱۳۶۸)، دلشـدگان (۱۳۷۱) و جهان‌پهلوان تختی (۱۳۷۵- ناتمـام) را کارگردانی کرد. همچنین مجموعه‌هـای تلویزیونی مثنوی مولـوی (۱۳۵۴)، سـلطان صاحبقران (۱۳۵۵) و هزاردستان (۱۳۵۸) از یادگارهای او اسـت. پس از مرگـش نیز دو فیلم برگرفته از «هزاردستان» با تدوین واروژ کریم‌مسیحی (به نام‌های کمیته مجازات ۱۳۷۷ و تهران روزگار نو ۱۳۷۸) و تهیه‌کنندگی محمدمهدی دادگو سـاخته شـد. همسـر او زهرا خوشـکام و تنها فرزند او لیلا حاتمی، بازیگران سینمای ایران هستند.

جوهـره آثـار حاتمی را می‌توان در تسـلط او به نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر سنتی ایران دانست. او ابتدا در فضای نمایش رشـد کرد. با تئاترهای لاله‌زاری که زبان مردم کوچه و بازار بود، اُخت شـد و در ادامه به بسط و غنای زبان مختص خودش در ادبیات نمایشی پرداخت. به متون منثور و اشـعار کلاسـیک شاعران ایرانی مانند فردوسـی و سعدی تسلط و خلاصه به هرآنچه مربوط به ادبیات فارسـی می‌شـد، تسـلط پیدا کرد. چندین نمایش‌نامه نوشـت و سـپس وارد دنیای سـینما شد. در سـال ۱۳۴۸ کیمیایی «قیصر»، مهرجویی «گاو»، تقوایی «آرامش در حضور دیگران» را سـاختند و حاتمی هم در تدارک سـاختن «حسن کچل» بود. جالب است که همه آن آثار جدی بودند؛ اما «حسـن کچل» فیلمی موزیکال و ریتمیک بود که تاکنون سینمای ایران چنین موضوعی را تجربه نکرده بود. حتی علی عباسی، تهیه‌کننده معروف سینما، با وجود اینکه از نمایش «حسـن کچل» خوشش آمده بود؛ اما نمی‌خواست ریسـک کند و فیلم آن را علی حاتمی بسـازد که در نهایت موافقت کرد. «حسـن کچل» که اقتباسـی از داسـتان‌های کهن ایرانی بود، ساخته شد و در مواجهه با تماشاگران، موفق شد.

او بلافاصلـه فیلم «طوقی» (۱۳۴۹) را سـاخت. فیلم با حضور دو هنرپیشه معروف آن سال‌ها یعنی بهروز وثوقی و ناصر ملک‌مطیعی فیلم‌برداری شـد. طوقی نوعی کبوتر اسـت که کبوتربازها علاقه زیادی به آن دارند. حاتمی در این داسـتان از عشق مرد به طوقی تا عشـق بـه زن را که در نهایـت به فاجعه منتهی می‌شود، روایت کرد.

فیلم بعـدی حاتمی «بابا شـمل» (۱۳۵۰)، هم بـار دیگر موزیکال بود و دربـاره لوطی و لوطی‌گری بود. حاتمی در سـال ۱۳۵۱ فیلم‌سـاز پـرکاری بود و سـه فیلم «قلندر»، «سـتارخان» و «خواسـتگار» را کارگردانـی کرد. او به تلویزیون رفت و دو سـریال داسـتان‌های مولوی (۱۳۵۲) و سـلطان صاحبقران (۱۳۵۴) را ساخت.

امـا در سـال ۱۳۵۶ یکی از مهم‌تریـن فیلم‌های سینمای ایران ساخته شد، با نام «سوته‌دلان». عشق نافرجام یـک مرد عقب‌مانده ذهنی به زنی معروفه. فیلم‌نامـه منسـجم، کارگردانـی تحسـین‌برانگیز، بازی‌های درخـور توجه و دیالوگ‌هـای تأثیرگذار از ویژگی‌هـای این فیلم بود. حاتمی به بازی جمشـید مشـایخی علاقه فراوانی داشت که در سریال بعدی خود یعنی هزاردستان نقش اصلی را به او داد.

در همـان سـال‌ها حاتمـی مشـغول نوشـتن فیلم‌نامه سریال «هزاردستان» شد که در ابتدا «جاده ابریشم» نام داشت. او بارها این متن را بازنویسی کرد و حتی گفته می‌شـود تعداد بازنویسی‌های این متن به بیش از ۱۰ بار رسـیده است. سریال در سال ۱۳۵۸ کلید خورد و هشت سـال طول کشید تا در تلویزیون پخش شود.

نکته مهم این اسـت که حاتمی بـرای تولید این سریال به ساخت شهرک سینمایی بزرگ با ویژگی‌های تهران قدیم دسـت زد. هرچند نام آن «غزالی» شد؛ اما درسـت‌تر این بود که عنوان آن می‌شـد «شهرک سـینمایی علی حاتمـی». حاتمی در کنـار ولی‌الله خاکدان کاری کرد کارسـتان که تا امروز صداوسیما و سریال‌های تلویزیونی از آن بهره می‌برند.

او در این شـهرک محله‌های قدیمـی تهران را با زیربنایی به اندازه هفـت هزار مترمربع بنا کرد. برای نمونه خیابان لاله‌زار و میـدان توپخانه ۳۰ هزار متر مربـع به خود اختصاص دادند. مرحوم علی حاتمی در جایـی گفته که هنگام آغاز سـاخت این شـهرک جوان بود اما در پایان، پیرمرد شد!

«حاجـی واشـنگتن» (۱۳۶۱)، نخسـتین فیلـم حاتمی بعد از انقلاب اسلامی بود. حاجی واشنگتن، ماجرای اولین سفیر ایران در آمریکا را روایت می‌کند. در سـال ۱۳۰۶ هجری قمری، حاج حسین قلی‌خان نوری از سـوی ناصرالدین شـاه به‌عنوان سفیر ایران به آمریکا اعزام می‌شـود. سفیر ایران در آمریکا هیچ مراجعه‌کننده‌ای ندارد، از طرفی بودجه سفارت ایران در آمریکا به‌شـدت کاهش می‌یابد و سـفیر مجبور می‌شود خدمه را نیز مرخص کند. روایت کمدی فیلم به مـرور به تراژدی تبدیل می‌شـود و بازی عزت‌الله انتظامی در آن به‌یادماندنی شد.

فیلـم در سـال ۱۳۶۱ فقـط اجـازه نمایـش در جشـنواره فجر را پیدا کرد و بعـد از آن توقیف بود و در زمان حیات علی حاتمی اجازه نمایش پیدا نکرد! سـرانجام در ۲۰ خرداد ۱۳۷۷ بـه نمایش عمومی درآمد و چندین بار از تلویزیون پخش شد.

در سـال ۱۳۶۲ حاتمی، «کمال‌الملک» فیلمی بر مبنای زندگی نقاش بزرگ ایرانی و رابطه‌اش با شاه و دربار قاجار را ساخت.

پـس از آن «جعفرخان از فرنگ برگشـته» را در سال ۱۳۶۶ براسـاس نمایش‌نامه‌ای به همین نام از حسن مقدم کارگردانی کرد. نکته جالب این است که علی حاتمی هیچ‌گاه «جعفرخان از فرنگ برگشته» را جزء فیلم‌های خود ندانست. اعمال ممیزی از سوی معاونت سـینمایی وقت باعث شد که حاتمی دیگر فیلم‌برداری این فیلم را ادامه ندهد. دست آخر گفته می‌شد محمد متوسلانی فیلم را به پایان رساند!

حاتمی در سال ۱۳۶۸ فیلم «مادر» را ساخت که ماجرای روزهای پایانی عمر مادری پیر اسـت که در خانه سالمندان به سر می‌برد.

برخی از تک‌گویی‌ها و دیالوگ‌های فیلم‌های علی حاتمی در میان مردم معروف شـده است؛ مانند این جمله که در فیلم «مادر» مطرح شـده که «تلخی با قند شیرین نمیشه، شب رو باید بی‌چراغ روشن کرد» و به نظر می‌رسد مصداق این جمله خود علی حاتمی اسـت که او فیلم‌های ماندگاری را خلق و شب‌های سینمای ایران را با خلاقیت خود پرفروغ کرد.

فیلم بعدی حاتمی، «دلشـدگان» بود که در سال ۱۳۷۰ سـاخت. این فیلـم هم ماجرایـش به زمان سلطنت احمدشاه مربوط می‌شود.

حاتمی که از سـال‌های اولیه دهه ۷۰ مطالعه و تحقیق درباره زندگـی «جهان‌پهلوان تختی» را آغاز کرده بـود، بعد از پشت‌سرگذاشـتن دشـواری‌هایی سرانجام در سـال ۱۳۷۵ ساخت فیلم جهان‌پهلوان تختـی را آغـاز کـرد. متأسـفانه پس از آنکـه تنها بخش‌هایی از فیلم را در «هدایت‌فیلم» فیلم‌برداری کـرده بـود، بیماری سـرطان امانـش را بریـد، در بیمارستان بستری و مجبور شد پروژه‌اش را نیمه‌کاره رها کند. بهروز افخمی پس از درگذشت علی حاتمی ادامه پروژه را برعهده گرفت.

علـی حاتمـی علاقـه‌ای هم بـه تاریخ اسـلام داشـت و همواره به فیلم محمد رسـول‌الله (ص) بـه کارگردانـی مصطفی عقاد معتـرض بود؛ چون اعتقاد داشـت رحمانیت و صلح‌طلبی اسلام در این فیلم دیده نمی‌شود. به‌همین‌دلیل فیلم‌نامه «آخرین پیامبر» را نوشـت که متأسفانه مرگ به او مجال نداد که این فیلم را بسـازد. هرچند به نظر می‌رسید جزء فیلم‌های پرهزینه باشد.

همچنین درباره دوران پهلـوی هم فیلم‌نامه‌ای نوشـته بود، به نـام «ملکه‌های برفی» کـه درباره سرگذشت سه ملکه محمدرضا شاه پهلوی بود.

نگاه علی حاتمی در سـینما مانند نقاشان مکتب سـقاخانه بود که توجهی ویژه به عنصرهای تزیینی هنرهای سنتی و دینی و خوشنویسی داشتند.

علـی حاتمـی در پنجشـنبه ۱۴ آذر ۱۳۷۵ بر اثر سـرطان پانکراس در ۵۲سـالگی درگذشت. پیکر او در قطعه هنرمندان بهشت زهرا به خاک سپرده شد.

عباس بهارلو، محقق، منتقد و پژوهشگر سینمای ایران ازجمله افرادی محسـوب می‌شود که دو کتاب را دربـاره مرحوم حاتمی به چاپ رسـاند. او درباره علی حاتمی در جایی گفته اسـت: «تأثیر بارز حاتمی بر سـینمای ایران بـه این معنی اسـت که نقش و رنگ ممتاز او بر سـینمای ایـران از نقش و رنگ آثار سـینماگران دیگر متمایز است. به عبارت دیگر، یکی از عوامل تشـخص زبان فیلم‌های حاتمی استفاده از کلمه‌هـا و ترکیب‌های فخیم و گاه مهجور و انتخاب تلفـظ قدیم‌تر کلمات اسـت کـه با لحـن و غنای مخصوصی که باید آن را جزء سـبک او به حسـاب آورد، همراه اسـت. البته او کلمات یا ساخت نحوی جمله‌ها را فقط از حیث قدمت و کهنگی آنها به کار نمی‌بُرد؛ بلکـه به توازن و ضرباهنگ و ریتم کلمه‌ها و ترکیب‌هـا نیـز کاملا توجه داشـت. همچنین او از زبان محاوره کوچه‌بازاری و آوای دوره‌گردها نیز بهره می‌گرفـت و بافت ادبی و زبان فصیـح را با کنایه‌ها و ترکیب‌هـای عامیانه و مَثل‌های رایج درمی‌آمیخت و ایـن درآمیختگی کـه گاه با ظرافت تمـام انجام می‌گرفـت، امتیاز اصلی زبان او اسـت. به گمان من تعبیر «سـعدی سـینمای ایران» از این بابت درباره حاتمی به کار رفته است یا به کار می‌رود».

او نیز در مقدمه کتاب علی حاتمی نوشته است: «علی حاتمی یکـی از چهره‌های اصلی سـینمای ایران اسـت که به نحـو بارزی بر آن تأثیر گذاشـته اسـت. او در میان فیلم‌سـازان هم‌نسل و نسل پس از خـود مانندی نـدارد؛ زیرا از همـان آغاز فعالیت فیلم‌سـازی خود درصـدد خلق آثاری بـود که در سـینمای ما تقریبا سابقه نداشـت. باوجوداین کمتر کسی که با سینمای حاتمی آشنا است، در معرفی او به‌عنوان یگانه فیلم‌سـاز «اصیل» و «اورژینال» دچار شک و تردید می‌شود. شیوه فیلم‌سازی و مؤلفه‌های آثـار حاتمی، هرچه که هسـت، خود ویژه اسـت و قابل تقلید نیست؛ بنابراین اگر دیگرانی هم کوشش کرده‌اند که با تقلید از زبان فاخر او بنویسـند، چندان موفق نبوده‌اند. هرچه هست -خوب یا بد- کپی‌شان برابر اصل نیسـت و من تاکنون ندیده‌ام که فیلم‌ساز یا فیلم‌نامه‌نویس معتبری ادعایی از این بابت داشته باشد».

علی حاتمی و اکبر عبدی در صحنه‌ای از فیلم مادر

به بهانه زادروز زنده‌یاد «علی حاتمی»

شب را بی‌چراغ روشن کرد

محافظه‌کارانه درباره زیبایی

سید صابرحسین غرضی . کارشناس علوم اجتماعی و مستندساز

از زمـان آغاز فعالیـت حزب توده (جریانی وابسـته به شـوروی در دهه بیسـت شمسـی) تأثیر اصول زیبایی‌شـناختی مارکسیسـم و شبه‌مارکسیسـم بر ساحت و مراتب هنر ایران قابل پیگیری است. طبع مردم و حتی سلیقه روشنفکران و مخاطبان مهم هنر برپایه معیارهای زیبایی‌شناختی مارکسیسـتی، واقع‌گرایی سوسیالیستی و در شکلی بر رئالیسـم انتقادی واقع شـده اسـت. اما اگر در دوره‌های زمانی کوتاهِ گذشـته، این معیارها بدون پوشـش در جهت فعالیت حزبی توسـطِ جریانات چپ تشکیل و عرضه می‌شد، اکنون این معیارها با توجیهات و گاهی با جابه‌جایی تعاریف و مفاهیم از سـوی رسانه‌ها و نهادهای رسـمی فرهنگی منتقل می‌شـود. چراکه از طرفی کمونیسم در ایران غیرقانونی اسـت اما از سـوی دیگر پیامدهای ایـن ارزش‌گذاری‌ها با اهداف مرجع‌شـان هماهنگ اسـت. هنرمندان و منتقدان بسیاری در ایران خواسته یا ناخواسـته پایبند نظریه زیبایی‌شناختی لوکاچ هستند و شـاید برخی از آنان اسمی از این نظریه نشنیده باشند یا آگاهی‌ای از ترویج این دیدگاه نداشـته باشـند و این به دلیل کمبود جریانات نسبتا ساماندهی‌شده و سلیقه‌های متفاوت است. درحالی‌که الگوهای دیگر نیـز اگر منتهی به چیزی که اکنون در جریان اسـت، شـوند، ابتذال به سبب تکرار، تنها یادگار این دوره تاریخی در ایران خواهد بود. آنچه در ادامه می‌آید صرفا به دلیل مقاومت در برابر رویکرد موجود به دسـت نیامده است بلکه نسـبت و موقعیت محدودیت‌های اجرائی و ذهنی آورده‌شده (که قصد و سلیقه‌مان را تعیین می‌کند) تنها تفاوت موجود در برابر زیبایی‌شناسی حاکم است. آنچه گفته شد فقط اشاره‌ای است به شرایط زمینه‌ای و پیشـینه مسلط هنری جامعه‌ای که در آن نفس کشیده‌ایم. حال نوبت فیلم رسیده است. قرن فیلم است و فصلِ انتقام چشـم در شدت عبور ذهن از میان فواصل سـه‌بعدی (یدالله رویاییِ؛ هلاک عقل به وقت اندیشیدن).

۱- از واقعیـت به ورای آن هنرمند تنها تصویری از اشـیا نمی‌دهد بلکـه تصویری از علت غایی و فعلیت آنها می‌سـازد. توجه به علت غایی پدیده‌ها، رخدادهـا و موقعیت‌های یک اثـر، می‌تواند ابزار گذر هنرمنـد از واقعیت به ورای واقعیت باشـد. بـرای هنرمند واقعیت منظور و مقصود نیسـت. باید از جویبار کـم‌آب واقعیت گذر کند و به ورای آن برسـد. واقعیت فقط راهنما و نشان‌دهنده ورای خود است. درعین‌حال خطاب‌هایی که مسیرهای دور از واقعیت را نشانه می‌روند، چندان معتبر نیستند و معتبرترین نشانی نزد واقعیت است.

۲- سـوژگی هنرمند و ذهنی‌بودن هنر؛ زیبایی امری معین نیسـت. ممکن اسـت از هر راهی و به هر وسـیله‌ای حاصل شود. احساس ما به زیبایی هم چنین است. احساس مقید به زمان و مکان و متأثر از آن است. افراد به واسطه احساس، به زیبایی عکس‌العمل نشان می‌دهند و آن را قضاوت می‌کنند، به طور کل تجربه زیبایی با احسـاس شـروع می‌شود اما با آن به پایان نمی‌رسـد. «کالینسون» فرایند ادراک حسی و تجربه حسـی را صرفا از تحریکات و پاسـخ‌های جسمانی استنباط نمی‌کند.

«نیچه» در جایی می‌گوید زیبایی در کیفیت خودِ اشـیا نیست بلکه در ذهنی است که آن اشیا را نظاره می‌کند. بنابراین زیبایی امری ذهنی اسـت و هنرمند و چه‌بسا مخاطب سوژه آن. پس می‌توان چنین گفت که نگرانی یا شک و تردید برای هنرمند در لحظه خلق، عارضه‌ای بیش نیسـت چراکه ممکن است اثر خلق‌شده در مکان و زمان مشخص، در جایی و زمانی دیگر حتی از نظر خالق خود ناپسـند محسـوب شـود، چه رسـد به مخاطبانش. البته این به معنای نسبیت قائل‌شدن در هنر نیسـت، به این معناست که پس از دریافت انباشت‌هایی از مطالعات، سفرها، دیده‌ها و شنیده‌ها، گفت‌وگوها و تجربه زندگی، در لحظه خلق تنها به ندای درونی خود اطمینان کرده و لحظه‌ای در آن درنگ نکند، همان‌طورکـه در یکی از ضرب‌المثل‌های معروف ما می‌گوید: آنچه از دل برآید، بر دل نشیند.

۳- گریـز از ایدئولوژی و محتوازدگی اثـر هنری محدوده تعهدش به محدوده اثرش خلاصه می‌شـود پس تعهد توجه به دنیایی است که خلق می‌کند. این درسـت اسـت که تعهد هنرمنـد توجه به ابزار مرتبط با کارش یعنی «واقعیت» اسـت، اما اگر توجه عمیق‌تر شـده و به تعهد منجر شـود، محتوا ضروری و مهم به نظر خواهد رسـید و مسـئولیت مشاغل دیگری چون گزارشگری، خبرنگاری، وزارت یا ... به دوش هنرمند خواهد افتاد که به نظر بار سنگینی برای او خواهد بود.

۴- سـرگردانی، زشـتی سـپس فرم. تصویر به تنهایـی نمی‌تواند تولیدکننـده زیبایـی باشـد. زیبایی زمانـی محقق می‌شـود که نظم تعریف‌شـده‌ای جهان اثر را فرا گیرد. برای حاصل‌شدن زیبایی و ایجاد ارتباطی حسـی بین اثر و مخاطبانش، وجود فرم ضروری است. البته واژه فرم تا حدودی مناقشه‌برانگیز است، اما در اینجا به معنای نزدیک به «اقتضای اثر» اسـت. بـه این معنا در یک اثر ممکن اسـت محتوا فـرم باشـد. همچنین روایت، معنـا، چینش، یا حتـی تکنیک همگی می‌توانند بـه گونه‌ای فرم باشـند. حال آنکه کدام‌یـک از آنها اعتبار بیشتری برای فرم‌شـدن را دارند معیار ارزش‌گذاری برای تحقق ایجاد ارتباط حسی و تأثیرگذار نخواهند بود. نظم تعریف‌شده و زیبایی در اثر، برای شکل‌گیری صحیح فرم، تعیین‌کننده‌اند. حال اگر زشتی را در برابر زیبایی و سـرگردانی را در برابر نظم بدانیم، اشاره به هرکدام به معنای تأکید بر معنای دیگر آنهاسـت. متضاد یک چیز در عین حال می‌تواند خـود آن چیز باشـد. البته منظور تکـرار پی‌درپی متضادها نیسـت. سـرگردانی و زشـتی باید در لحظه‌ای تعیین‌کننده تمامی تصاویر بعد و قبل را دایره‌وار به یکدیگر متصل کند. در این لحظات زیبایی، زشـتی، نظم و سـرگردانی در اثر ادغام می‌شـوند. در عین حال روی‌دادن این لحظه برای مخاطب نباید ملموس باشد؛ منظوری که غیر قابل حدس بودن آثار به وسیله این لحظات نیست. هر لحظه‌ای از اثر باید نشانی از آن لحظه تعیین‌کننده داشته باشد، به این معنا که تصویر یا تصاویر قبل از آن لحظه، موعدِ آن و تصویر یا تصاویر پس از آن نقشی از آن باشند. به هر روی، سـعیِ کرده‌ام تا در این جسـتار، رویکردم نسبت به هنر و فهمش را به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی درک زیبایی تقریر کنم.

نگاه

نگاهی به فیلم «چاقوکشی»

آخر بازی

● **تارا اسـتادآقا:** «چاقوکشـی» Knives Out یکی از بهترین فیلم‌های دهه اخیر در ژانر معمایی است که با قتل هارلن ترومبی، نویسـنده معروف و موفق ۸۵ساله آغاز می‌شود. روایت فیلم «چاقوکشی» که با ساختمان پلـه‌ای (فرمـی که باعث می‌شـود روایت تـا پایان با کنش‌هایی پیـش رود و کنش‌هایی دیگـر روایت را از جریان اصلی خود منحرف کند و آن را به تأخیر بیندازد) عجین شـده با یک نقطـه عطف کلیدی، سـوء تزریق دارو به هارلن، توسـط مارتا آغاز می‌شـود. آشکارشدن ایـن موتیف ضـروری کـه از ارکان سـاختار فیلم‌نامه است، باعث می‌شـود ما به‌مثابه مخاطب-کارآگاه که در این نوع ژانر ناخـودآگاه خود را به جای کارآگاه قرار می‌دهیم، یک قدم جلوتـر از کارآگاه بلانک قرار گیریم. موتیفی ضروری که در پایـان در عملکردی دیالکتیک و غافلگیرانه بـه موتیفـی آزاد (کنش‌هایی فرعی که می‌تواننـد حذف، جانشـین یا تعویض شـوند که خط اصلی داسـتان را دچار استحاله کنند) تبدیل می‌شود. رنسـام ترومبی کـه از ابتدا یک عنصر شـرور فرعی در پیشـبرد گره‌های معمایی روایت تعبیه شـده است در یک‌سوم پایانی با مارتا کابررا (مظنون اصلی ارتکاب به قتل) تعویض و تبدیل به مهره‌ای کلیدی و قاتل اصلی پرونده می‌شـود که تعلیق جذابی را به وجود می‌آورد. فیلم «چاقوکشی» قبل از آنکه فیلمی جنایی-معمایی باشد که در پی کشف قاتل و انگیزه‌های مظنونین است؛ فیلمی اسـت که به واسطه مک گافین پول، سویه‌های تاریک، پیچیده و مرموز پول که همچون مردابی متعفن همه موجودات پیرامونش را در خود فرو می‌برد، روشن می‌کنـد. قاتلی تهی، نامرئی و بی‌صورت که همه افراد خانـواده را برای رسـیدن به خواسـته‌اش وارد بازی و دچار اسـتحاله می‌کند. در نقطه عطف کلیدی ابتدایی که با شرکت مارتا و تزریق داروهای جابه‌جاشده انجام می‌شـود و هارلن در برابر آن تسـلیم می‌شود یک خلأ فیلم‌نامه‌ای آشـکار می‌شـود که می‌تواند کل پروسه خلـق فیلم‌نامه را با ایجاد کنش‌ها، انگیزه‌ها و تأخیرها زیر سـؤال ببرد. هارلن که نویسـنده مشهور رمان‌های معمایـی اسـت و اکنون در دهـه ۸۰ زندگـی‌اش با اندوخته‌ای از تجربیـات زندگی و کاملا متکی به نفس است، در مقابل مارتای جوان و بی‌تجربه که دستخوش احساسات لحظه‌ای تزریق اشتباه شده و برای مخاطب حرفه‌ای سینما کاملا آشکار است که این خطای سهوی که پهلو به «هامارتیا» می‌زند، می‌تواند حقیقت نداشته باشد؛ به راحتی وا می‌دهد و حتی حاضر نمی‌شود چند لحظه‌ای به خودش و مارتا فرصت دهد تا اثرات سـوء مصرف دارو آشـکار شـود و بعد تصمیم به خودکشی بگیرد یا با آمـدن آمبولانس موافقت کند. در واقع، امر واقع درونی هارلن که با مک گافین پول درآمیخته است به آشکارشـدن چهره‌های مخوف اعضای خانواده‌اش طی سـالیان متمادی در زندگی منجر شـده و در ادامه بـه ایجاد نوعی احسـاس یأس و بریـدن از خانواده و اطرافیانش منتهی شـده اسـت که او را ناخودآگاه به سـوی عمل خودکشـی و پایان زندگی سوق می‌دهد. مرگ خودخواسـته هارلن ترومبی تنها به همین دلیل هولناک و دردناک اسـت نه صرفا خطای سهوی مارتا که در پایان با آزمایش پزشـکی قانونـی از آن می‌رهد یا نقشـه شیطانی رنسـام برای بازپس‌گیری سهم ارث برباد‌رفتـه‌اش. در ادامـه با روند پیشـرفت روایت، باز هم شـاهد تغییر و استحاله در شـخصیت‌های فیلم به واسـطه مک گافین پول هسـتیم. اعضای خانواده ترومبی که تا پیش از این با مارتا پرسـتار برزیلی مهاجر خود مثل اعضای خانواده‌شـان رفتار می‌کرده‌اند، بعد از واگذاری تمام ثروت خانوادگی‌شـان توسط هارلن به مارتـا در عکس‌العملی طبیعی بـه او چنگ و دندان نشان می‌دهند و حتی بعد از رفع و رجوع مسئله قتل و بازداشت رنسام به عنوان قاتل اصلی پرونده، به خوبی ریشه‌های تهدید و مرگ مارتا به واسطه مک گافین پول در فیلم روشن است و مخاطب مدام نگران آینده مارتای جوان است. از طرفی مارتا نیز به‌مثابه تنها انسان خوب و عاری از آلودگی و خباثت بشری که متحد هارلن ترومبی اسـت و به نوعی پروتاگونیست ماجرای فیلم است به واسطه «مک گافین» پول در حال استحاله است. مسئله تغییر در ژانر معمایی که اغلب اسـتحاله در شخصیت اصلی است، در این فیلم به شکلی ساختارشکن اتفاق می‌افتد. مارتـای مهربان در انتها با اینکه رفتار خانواده شـرور ترومبی همواره با او بـا ملاطفت و رأفت همراه بوده اسـت؛ خانواده‌ای که حتی بعـد از مرگ هارلن و ناآگاهی از محتویـات وصیت‌نامه، قصد دارند او را هم در ارثیه سـهیم کنند، به همه آنها پشـت می‌کند و در سـکانس پایانی با قرارگرفتن در بالاترین نقطه خانه و به‌دسـت‌گرفتن لیوان معروف هارلن با شعار خانه من، مقررات مـن، قهوه من، تیر خلاص را بـه آنها می‌زند. سکانس پایانی که یادآور میزانسن پلکانی تئاتر آرمانی ارسطویی اسـت و با قرارگرفتن پروتاگونیست در صدر آن، فتـح و پیروزی قهرمان اصلـی را نوید می‌دهد، در میزانسـن دیالکتیک کارگردان، پروتاگونیست تبدیل به آنتاگونیسـتی می‌شود که به واسـطه مک گافین پول، سـویه‌های تاریک شـخصیت در آن، در حال رشـد و آشکارشـدن است. در سکانس درخشـان پایانی که با آشکارشدن چهره‌های مخوف اعضای خانواده ترومبی همراه اسـت و با برگشـتن تک‌تک اعضای خانواده که به طور مشـخص مارتا را نشـانه می‌روند، اسـتحاله شـخصیت قهرمان مارتا به ضد قهرمـان به خوبی و روشـنی به بار می‌نشـیند. حالا جانسـون می‌تواند در فیلمی درخشان و تأثیرگذار جهان‌بینی واقع‌گرای خود را در وصف انگیزه‌های تاریک بشـری به میانجی عنصر پول به نمایش بگذارد و از قوانین ژانر معمایی به زیبایی آشنایی‌زدایی کند و ژانر بدیعی بیافریند.