نقد

خاطرات در آینه زمان

فرزانه فروزش

● موسیقی هِنری پرسل هم‌زمان با نمایان‌شدن نام کارگردان فیلم «پدر»، یعنی «فلوریان زلر» در تیتراژ آغاز می‌شود. دوربین ما را به همراه زنی رهسپار خیابان‌های لندن می‌کند. دیری نمی‌گذرد که وارد خانه جادویی آنتونی (آ. هاپکینز) می‌شویم و درمی‌یابیم که موسیقی پرسل را از طریق آنتونی که در حال شنیدن آن با هدفون است، می‌شنویم. در این لحظه است که جهان شنیداری ما و آنتونی یکی می‌شود؛ بنابراین از همان آغاز راهبرد کلی فیلم در راستای هم‌پوشانی ذهن تماشاگر و بیننده تبیین می‌شود. در ابتدا وضعیت طبیعی به نظر می‌رسد و در خانه‌ای که با رنگ‌های گرم و مملو از اثاثیه چیدمان شده است، شاهد گفت‌وگوی ساده پدر-دختری هستیم که در خلال آن نشانه‌هایی از حواس‌پرتی در رفتار پیرمرد عیان می‌شود. موسیقی کریزگاهی برای پیرمرد در طول فیلم است، در اینجا نیز او برای فرار از این وضعیت سراغ پیانو می‌رود و با فشاردادن کلاویه‌ها سعی در پیداکردن نُت مرکزی قطعه پرسل می‌کند.

«آن» -دختر آنتونی- موضوع ازدواج و رفتنش به پاریس را مطرح می‌کند و آنتونی که در ابتدای خِرَدسودگی قرار دارد، با رفتن دختر مخالفت می‌کند. دیری نمی‌گذرد که فیلم مخاطبش را با نشان‌دادن همسرِ «آن» غافلگیر می‌کند و لحظاتی بعد دختر جدیدی را می‌بینیم که خود را «آن» می‌نامد. حالا دیگر تنها آنتونی نیست که گیج و سردرگم شده است؛ بلکه فیلم مخاطبش را هم در حالتی از ابهام و فراموشی (حواس‌پرتی) قرار می‌دهد. زلر برای ساختن کنش‌های غافلگیرانه از عنصر تعلیق استفاده می‌کند. موسیقی مینی‌مال «لودویکو اناودی» که تنها از یک موتیف ساخته

شده است، حس این تعلیق را تشدید می‌کند.

در طول سلسله صحنه‌هایی که کاراکترها در حال تغییر هستند، آنتونی چندین بار از مالکیت خود نسبت به خانه‌اش حرف می‌زند. خانه‌ای با اتاق‌های تودرتو که راهرویی در وسط آن است و انتهای راهرو اتاق آنتونی قرار دارد. راهرو که یکی از موتیف‌های تکرارشونده فیلم است، یادآور ناخودآگاه ذهن آنتونی است. دوربین با هر بار گذر آنتونی از راهرو، وجوه دیگری از دگرگونی ذهن او را نمایان می‌کند و همچنین از طریق آن ما را به همراه کارکترها - در حین گفت‌وگو- از اتاقی به اتاق دیگر می‌برد و خانه را به ما می‌شناساند. خانه نیز مانند آدم‌هایش ثباتی ندارد و در پی رفت‌وآمد کاراکترها، رنگ دیوارها و اثاثیه‌اش عوض شده و جابه‌جا می‌شوند. در اواسط فیلم رنگ دیوارها به خاکستری تغییر می‌کند. خانه نمادِ مغزِ در حال زوال آنتونی است که خاطراتش را در آن مرور می‌کند؛ چراکه تمام اتفاقات فیلم در همان خانه رخ می‌دهد. وقتی «آن» پدرش را به مطب دکتر می‌برد، باز می‌بینیم آنجا هم همان خانه آنتونی است؛ اما با صحنه‌آرایی دیگری. زخم‌ها و خاطرات فراموش‌شده جای‌شان بر دیوارِ ذهن آنتونی باقی مانده است. درست مانند لحظه‌ای که او سراغ تابلویی را می‌گیرد که توسط دختر دیگرش «لوسی» نقاشی شده و در طول فیلم بر روی دیوار نصب است؛ اما یکباره ناپدید می‌شود و تنها جای آن را بر دیوار می‌بینیم. آنتونی دچار مکان و زمان‌پریشی است. ازاین‌رو نه فوت دختر کوچکش را به خاطر می‌آورد و نه می‌تواند رخدادی را خارج از خانه‌اش تصور کند. یکی از جذاب‌ترین تعلیق‌ها زمانی است که آنتونی با صدای لوسی از خواب بیدار می‌شود و به دنبال صدا درِ انتهای راهرو خانه را باز می‌کند و خودش را در بیمارستانی که باز هم همان خانه خودش است، می‌بیند. در این لحظه نه‌تنها او، بلکه مخاطب هم دچار مکان‌پریشی می‌شود و در هزارتوی ذهن آنتونی از درک واقعیت درمی‌ماند و با او به عمق جهنمی به نام آلزایمر سقوط می‌کند.

در انتهای فیلم همه خاطرات و گذشته آنتونی از دست رفته است، حالا دیگر آلزایمر کار خودش را کرده. او با گفتن جمله «انگار تمام برگ‌هایم دارد می‌ریزد» می‌داند مانند تابستانی که به پایان می‌رسد، خزان زندگی‌اش فرارسیده است. در این مرحله دیگر حتی خودش را هم نمی‌شناسد. ایگو کاملا از بین رفته است و مانند نوزادی که با محیط بیرون بیگانه است، به گریه می‌افتد و آغوش مادرش را طلب می‌کند. در مرکز محوطه آسایشگاه صورتکی می‌بینیم که تنها یک پوسته است، پرسونایی سنگی، خالی از گذشته و روح که ساختمان‌ها احاطه‌اش کرده‌اند. انگار آدمی بدون خاطراتش هیچ است. پرستار به آنتونی می‌گوید امروز بیرون آفتابی است و باید از فرصت استفاده کنیم. دوربین با حرکتی پن می‌کند به سمت پنجره و از آن عبور می‌کند و ما را به تماشای درختان سرسبز با برگ‌هایی رقصان در باد می‌برد. زندگی همچنان جاری است.

سینمای عامه‌پسند و فرضیه التقاط

سعید عقیقی

پیش‌درآمد:

هدف این مقاله کوتاه پیشنهاد تمایز میان مفهوم توسعه‌یافتگی و مصرف، بر مبنای تولید فرضیه‌ای سینمایی و منطبق با فرهنگ عمومی است. بر مبنای«فرضیه التقاط» که می‌تواند با گسترش مفاهیم و مصادیق صنعت فرهنگ در جوامع توسعه‌نیافته -مشخصا ایران- به شکلی از نظریه‌پردازی بینجامد و قرار است در این متن به سینما محدود شود، پرسش اصلی این است که «فرضیه التقاط» در «نظریه‌پردازی فیلم» چیست و چگونه می‌تواند در تبیین سینمای عامه‌پسند به ما کمک کند؟

بررسی تطبیقی:

طبق «فرضیه التقاط»، رابطه تولید و مصرف محصولات سینمایی غالبا بر مبنای دو مفهوم پایدار در امر تولید تعریف می‌شود؛ نخست «تقلید» از محصولات سینمای توسعه‌یافته یا درحال‌توسعه و دوم «سنت سینمایی» که خود تابعی است از سنت فرهنگی. مفهوم «تولید» در فیلم‌سازی با مفهوم «تقلید» در هر سه زمینه اصلی (فیلم‌سازی، مخاطب‌سازی و تاثیر مطبوعات) یکسان پنداشته شده و تولید نمونه‌های فارسی‌زبان از نسخه‌های هندی، مصری، ترکی، آمریکایی و ایتالیایی، تقلید را به شکل نوعی سنت تعمیم‌یافته فرهنگی درآورده است. در فرضیه التقاط نمی‌توان این رویکرد را به بازسازی، اقتباس یا تاثیرپذیری ترجمه کرد؛ چون هیچ‌یک از اینها بازگوی مفهوم «تقلید» نیست. حذف تجربه اندیشه‌ورزی (خلق فیلم‌نامه) و تبدیل آن به تقلید (رونویسی نسخه‌های موجود فیلم‌های خارجی)، نخستین مرحله تولید را دستخوش تغییری ماهوی کرده که تا امروز نیز ادامه یافته است. همچنین گردش سرمایه در درون چرخه تولید (سرمایه‌گذار بیرون از سیستم یا تحصیل پول از حرفه‌ای جز سینما از سوی تولیدکننده) فراهم شده که امروز نیز ادامه دارد. در نهایت، ضلع سوم یعنی کارگردان نیز غالبا در مقام مجری اوامر جریان تولید (سرمایه‌گذار/ تهیه‌کننده) عمل کرده است.

فرضیه التقاط با تکیه بر مفهوم مونتاژ در «شبه‌صنعت» می‌تواند به ما توضیح بدهد که فرمول‌های داستان‌گویی بخش خصوصی تولیدکننده -و در واقع تقلیدکننده- چطور می‌تواند «سنت سینمایی» (مثل ژانر) و «صنعت فرهنگ» (ماهیت فراگیر) را به نفع تفسیر محدودکننده‌اش از «سنت فرهنگی» کنار بگذارد و آن را در ضدیت با مفهوم «توسعه» تعریف کند. عناصر مشترک این سنت سینمایی، چه قبل و چه بعد از انقلاب، از طریق مضامینی همچون خانواده‌محوری (با تاکید بر مفاهیمی مانند ناموس زن و غیرت مرد)، دوقطبی‌سازی ارزش‌ها، وطن در برابر دشمن، ماندن در برابر مهاجرت، روستا در برابر شهر، پایین‌شهر در برابر بالاشهر، فقیر در برابر غنی، خودی در برابر بیگانه) نشان می‌دهد ارزش‌های پایدار در سینمای جریان اصلی بر مبنای «فرضیه التقاط» (متکی به دو مفهوم تقلید و استحاله در سنت فرهنگی) نه در تقابل، بلکه همسو با یکدیگر شکل گرفته است.

آنچه در دهه‌های اخیر دچار تغییر محسوس شده، نه سینمای جریان اصلی، بلکه سینمای جایگزین (آلترناتیو) است.

کمیت در برابر کیفیت:

صورت‌بندی فرضیه نشان می‌دهد برخلاف صنعت فرهنگ در الگوی مبدأ (سینمای آمریکا که متکی بر الگوی بین‌المللی است و سینمای هندوستان که بر پایه الگوی محلی شکل گرفته)، جریان اصلی سینمای ایران با نفی هرگونه مشارکت عمومی در زمینه اقتصاد آزاد که بر مبنای عرضه و تقاضا شکل بگیرد و نیازمند تأسیس و توسعه بنگاه‌های فرهنگی «واقعی» باشد، ترجیح می‌دهد صرفا در زمینه تولید محصول فعالیت کند و در نتیجه مسئولیتی در قبال کیفیت، شکل عرضه و تأثیرش بر مخاطبان احساس نمی‌کند. پیش از انقلاب، کیفیت پایین بسیاری از محصولات جریان اصلی سینمای ایران کاملا با اهداف و سلیقه تولیدکنندگان این محصولات مرتبط بود؛ چنان‌که امروز نیز چنین است و تغییری در ماهیت این مراوده پدید نیامده. بر این اساس، بحران پدیدآمده در نیمه دهه ۱۳۵۰، یعنی نزول نظرگیر کمیت تولید فیلم، اساسا به مخاطبان مربوط نیست؛ همان‌طور که کمیت بالای فیلم‌ها و محصولات تصویری رسانه‌ای در اواخر دهه ۱۳۹۰ نیز به سلیقه و تقاضای مخاطبان ربطی ندارد. در نمونه نخست، یعنی دهه ۱۳۵۰، تهیه‌کنندگان فیلم‌های جریان اصلی غالبا همان واردکنندگان فیلم‌های خارجی بودند که در هماهنگی با سینماداران، سود خود را در ورود فیلم خارجی، پایین نگه‌داشتن سطح فیلم‌های جریان اصلی و باج‌خواهی از دولت وقت در جهت گرفتن کمک مالی و بهره‌وری بیشتر می‌دیدند.

به همین دلیل، هم‌زمان با توقف تولید فیلم و اصرار بر مداخله دولت در امر فیلم‌سازی، با بستن مالیات سنگین بر ورود فیلم‌های خارجی برای کمک به تولید فیلم ایرانی مخالفت می‌کردند.

در نمونه دوم، یعنی دهه ۱۳۹۰، سود مالی در عرصه فیلم‌سازی نه در کمیت یا کیفیت تولید، بلکه در انتقال منابع در زمان مناسب از نقطه‌ای به نقطه دیگر است. در نتیجه هرچه کمیت بیشتر باشد، امکان سودآوری در مرحله تولید افزایش می‌یابد و کیفیت، به معنای مشارکت خلاق گروه، اهمیت کمتری پیدا می‌کند. در فرضیه التقاط، امکان تقلید و رواج هرچه بیشتر سنت فرهنگی از طریق سلطه ارزش‌های پایدار فرهنگ رسمی در کمیت بیشتر نهفته است و تقابل آشکار این روند تولید با مفهوم کیفیت، درنظرنگرفتن مخاطب و نیازهای او، تقابلی روشن پدید می‌آورد که در میان‌مدت می‌تواند به بحرانی فراگیر تبدیل شود.

عوامانه یا عامه‌پسند؟

فرضیه التقاط با سنجش مشارکت گروهی در این عرصه (سرمایه‌گذار، تولیدکننده، مخاطبان و رسانه‌ها)، تفسیر عمومی از مفهوم «عامه‌پسندی» را به چالش می‌کشد، آن را نشانه توسعه‌نیافتگی می‌داند و ارزش‌های جایگزین جاری در آن را همسو با مفهوم تقلید و سنت فرهنگی می‌بیند. جنبه ایدئولوژیک استقبال نهادهای فرهنگ‌ساز (با تاکید بر جنبه کوتاه‌مدت تأثیر محصولات) از مفهوم هنر/صنعت «عامه‌پسند»، همخوانی واضحی با استقبال نوستالژیک رسانه‌ها از سینمای شبه‌صنعتی دهه ۱۳۳۰ تا نیمه دهه ۱۳۵۰ و ستارگان آن (با تأکید بر تأثیر بلندمدت محصولات) دارد و بدون تردید با تفسیر مفهوم مطالعات فرهنگی به معنای ارائه مخلوطی از تئوری‌های بینارشته‌ای غرب در نظام دانشگاهی ایران نیز هماهنگ است.

هیچ‌یک از این سه رویکرد عملا در چارچوب نگاه معاصر به مخاطب نمی‌گنجد و صرفا او را در چرخه‌ای ایدئولوژیک (ترکیب تقلید و مضمون‌پردازی در جهت تثبیت فرهنگ رسمی)، یادآوری ارزش‌های سنتی سینمای جریان اصلی پیشین موسوم به «فیلمفارسی» (که در تناقضی قابل تأکید، خود تضادی واضح با مدرنیزاسیون روبنایی عصر پهلوی داشت) و برخورد مقلدانه با تئوری‌های ضدونقیض سینمای آمریکا در نقد دانشگاهی بدون درنظرگرفتن زمینه‌های فرهنگی متفاوت آن سردرگم می‌کند.

در هیچ‌یک از سه بخش یادشده، مخاطب و مشارکت او محور اصلی «عامه‌پسندی» نیست و رویکرد عوامانه نهادهای تشخیص‌دهنده «پسند» او در توجیه ماهیت فیلم یا سریالی که او مصرف می‌کند، بیش از دریافت او از فیلم اهمیت دارد. مخاطب این فیلم‌ها و سریال‌ها هم‌زمان با مشاهده نسخه‌های «پسند» فرهنگ رسمی و در عذاب وجدان واقعی از حضورنداشتن در عصر نوستالژیک «فیلمفارسی»، باید شاهد نزاع دانشگاهیانی باشد که برای گرفتن رتبه، درجه و پایگاه اجتماعی، «پسند» سینمایی او را بر مبنای فرمول‌های غیرمنطبق با فرهنگ عمومی جامعه ایران، وجه‌المصالحه خود با فرهنگ رسمی قرار داده‌اند. در نتیجه، درست در دوره‌ای که توان مخاطب برای بهره‌گیری از محصولات فرهنگی به حداقل می‌رسد، هم فیلم‌ها و سریال‌های پرهزینه بیشتری تولید می‌شود و هم ناگزیر باید از آسیب‌شناسی محصولات، جریان‌ها و فاصله آنها با مفهوم «استاندارد صنعتی» سخن گفت. یکی از دلایل عدم اثرگذاری محسوس شاخص‌های فراسینمایی (مطبوعات و مطالعات دانشگاهی) و حتی درون‌سیستمی (فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانانی که فراهم‌آمدن شرایط تولید را تنها دلیل حضور خود در پروژه می‌دانند) بر جریان تولید فیلم در ایران، رویکرد مشترک آنها به رسانه است که بر مبنای شکل‌های وابستگی به فرهنگ رسمی گذشته یا حال رتبه‌بندی می‌شود و امکان بروز می‌یابد و این فرضیه می‌کوشد ریشه‌ها و دلایل این شباهت‌های ناگزیر را تبیین کند.

نتیجه:

فرضیه التقاط به‌عنوان رهیافتی در جهت شناسایی ارزش‌های جایگزین سینمای جریان اصلی می‌تواند شروع بحثی فرانقادانه در زمینه رابطه جامعه‌شناسی، تحلیل فیلم و مطالعات فرهنگی باشد و قادر است رویکرد عوامانه را از بررسی معادلات سینمای عامه‌پسند ایران جدا کند. به‌عنوان چند ایده معتبر برای ادامه بحث می‌توان به این نکته‌ها اشاره کرد:

۱- مفهوم عامه‌پسند خود فرضیه‌ای است از سوی نهاد تولیدکننده (یا فرد سرمایه‌گذار) و نه مخاطب؛ در نتیجه میان دو مفهوم «پرفروش» و «عامه‌پسند» باید تمایزی واضح قائل شد.

۲- تقلید و سنت فرهنگ به‌عنوان شاخص‌های جایگزین «صنعت فرهنگ»، صورت‌بندی سینمای ایران را از نقاط دیگر جهان جدا می‌کند و آن را به‌عنوان نمونه‌ای با ویژگی‌های منحصربه‌فرد درمی‌آورد که تفاوت‌هایش با جریان‌های سینمایی محدود محلی و جریان‌های سینمایی معدود بین‌المللی در کشورهای درحال‌توسعه بیش از شباهت‌هایش است.

۳- به دلیل رابطه مبهم میان حلقه‌های چرخه جریان تولید و مصرف فیلم در ایران (رابطه تولیدکننده، محصول و مخاطب) بررسی سطوح مصرف محصولات فرهنگی در جوامع درحال‌توسعه، چه در گذشته و چه حال، نیازمند طرح مباحث آسیب‌شناسانه و عبور از آنهاست؛ مبحثی مرتبط با اقتصاد، سیاست و فرهنگ که می‌تواند ابعاد بین‌المللی نیز داشته باشد.

سزان، پدر نقاشان معاصر

ایلیا آل‌خمیس: نقاشی، شکل نیست هرچند محکوم به شکل است. فرم یا محتوا نیست هرچند محکوم به این دو است. اثر هنری ساختن نیست هرچند در پروسه تولیدش ساختن هست. نقاشی ایرانی نیز مانند تاریخ اجتماعی و سیاسی این خاک مسیری طولانی را طی کرده تا به امروز رسیده است. اگر به نقاشی ایرانی از زاویه دو دوره ماقبل و مابعد «کمال‌الملک» بنگریم، غرض نقاشی هنرمندان پیشرو بعد از ۱۹۲۰ است. با آمدن مدرنیته و کوچک‌شدن جهان ارتباطات نقاشی هنرمند ایرانی نیز لباس مدرنیته بر تن کرد و نقاشان ایرانی نیز تلاش کردند که جزء پیشگامان این موج شوند. هنری نوین در جامعه‌ای سنتی و با فرهنگی متفاوت تولید شد و در حال تولیدشدن است که در اکثریت موارد دور از جهان هنر است که وامدار و کولاژ آثار هنرمندان غربی است. مجموعه‌داران و گالری‌دارانی متولد شدند که در تقلید گالری‌دارهای نیویورکی به تکاپوی جست‌وجو و معرفی هنرمندان افتادند. غافل از اینکه در اکثریت موارد فاقد سواد بصری و فهم زیباشناسی برای ارزش‌گذاری بر یک اثر هنری بودند. داستان و مافیای این صنف از پدرخوانده‌های هنری در این مقال نمی‌گنجد و در مقالی دیگر آنها را مرور خواهیم کرد؛ اما تأثیرگرفتن نقاشان ایرانی از مکاتب هنری غرب و به تبع آن اهمیت هنر نوین غربی و تأثیر «سزان» فرانسوی بر مسیر نقاشی و به پاس تلاش‌های آن نقاش نامی مختصر نگاهی به «سزان» می‌اندازیم. بدون‌شک «پل سزان» فرانسوی عمیق‌ترین تأثیر را نه‌تنها بر نقاشان جهان، بلکه بر نقاشان ایرانی داشته است.

«نقاش باید تمام خود را وقف مطالعه طبیعت کند تا تلاش کند تابلویی بکشد که آموزنده باشد». سزان این جمله را کمی قبل از مرگش نوشته است. اهمیت کار سزان و تلاش‌های بی‌وقفه‌اش در مقام پدر نقاشان قرن بیستم در این جمله نهفته است. نقاشی با دوره‌های مختلف که «پل کله» او را بهترین معلم می‌داند و «ماتیس» درباره او می‌گوید «پدر همه ما بود» و پیکاسوی یاغی او را مادری می‌داند که آنها را تربیت کرده است.

نقاشی از زمان «مازاتچو» به بعد بر فضای پرسپکتیو تک‌نقطه و دونقطه‌ای استوار بود و فضای ریاضی‌گونه خشکی را در خود داشت که تمام اشیای شبیه‌سازی‌شده در فضای هم‌زمانی بوده‌اند. هر صحنه واحد یک حادثه واحد بود و این اتفاق با واقعیت

بصری نمی‌خواند؛ چراکه منظره‌ای که ما در تابلو می‌بینیم، نتیجه حرکت چشم ما بارها در فضای کلی تابلوست که آن را زاویه دید جابه‌جاشونده می‌نامیم و این زاویه دید جابه‌جاشونده و مفهوم واقعیت شالوده نوآوری سزان در جهان نقاشی است که او را پدر می‌کند. همین زاویه دید جابه‌جاشونده بعدها پیکاسو را به کوبیسم می‌رساند و ماتیس را به ماتیس و دوشان را به دوشان.

هرچند تأثیرات هنر آفریقا و پیکره‌های ایبرایی را بر پیکاسو نمی‌توان نادیده گرفت، نقطه عطف نقاشی و ورودش به مدرنیته بدون‌شک بر دریافت‌های سزان در باب پرسپکتیو و رنگ بود که به تفکیک مفهوم واقعیت و مفهوم شکل ظاهر منجر شد. این اتفاق، امکانات نامحدود شکل را جایگزین شکل‌های ظاهری کرد. نقاش که دیگر به زاویه دید ثابتی محدود نیست، می‌تواند هر چیزی را در جهان نه مانند یک صورت ظاهر، بلکه با جهانی از خط و سطح و رنگ ممکن کند و این یعنی پایان استخوان‌بندی نقاشی سنتی و رسیدن به هنر نوین در نقاشان قرن بیستم.

«ماتیس» از شیوه رنگ‌آمیزی سزان بهره می‌گیرد و به سادگی و روشنی در کارهایش می‌رسد که باعث اتفاقات بعدی در مکاتب پیش‌رو خواهد شد.

در نمایشگاه سالن پاییزه ۱۹۰۵ پاریس یعنی یک سال قبل از مرگ سزان، ماتیس و همراهانش پرده‌هایی چنان ساده از لحاظ طرح و چنان حیرت‌انگیز و درخشان از منظر رنگ را به نمایش گذاشتند که حیوان‌های وحشی یا «فووها» لقب گرفتند. این سادگی همان سادگی است که سزان سال‌های بسیاری را در پی آن بود. تلاش بی‌وقفه و جنون‌آمیز سزان برای بازنمایی طبیعت به کمک استوانه، کره و مخروط بعدها مورد توجه گروه نقاشان جوان فرانسوی قرار می‌گیرد که به کوبیست‌ها مشهور می‌شوند.

«سزان» از همان آغاز متوجه اهمیت طبیعت بی‌جان در مسیر کاری‌اش می‌شود؛ چراکه هنرمند تعداد اندکی از اشیا را می‌تواند برای آغاز کارش کنار هم بچیند. تکرار نقاشی‌های او به کثرت، کار را به آنجا رساند که دوستان امپرسیونیست کارش شوخی‌وار بگویند که «سزان» می‌خواهد با سیب‌هایش پاریس را تسخیر کند.

او با توجه به آشنایی دورادورش با امپرسیونیست‌ها و هرچند رابطه خوبی با «پیسارو» داشت؛ اما به دنبال ذهنیت و نگاه شخصی خودش بود تا امپرسیونیسم را به تحولی برساند. در تابلوی قله سنت ویکتوار که به خاطر هم‌جواری با محل زندگی‌اش بارها و بارها آن را نقاشی کرد، نهایتا به پرسپکتیو جابه‌جاشونده و عقب‌رونده رسید.

او جلوه‌های متغیر جوی که فکر مونه و هم‌قطارانش را درگیر کرده بود، به فضایی متمرکزتر و طولانی‌تر رساند و از عناصر کوچکی مثل جاده و مزرعه و چیدمان خانه‌ها در کنار هم زوایای متفاوتی آفرید که بزرگ‌ترین حجم تابلو یعنی قله سربرافراشته در اثر خطوط کناره‌ها و پس‌زمینه چنان به نظر می‌رسد که در آنِ واحد هم دور است و هم نزدیک.

«سزان» زنگ‌های پرشتاب و لکه‌ای امپرسیونیست‌ها را از حرکت بازمی‌دارد و سطوحی کاملا مجزا می‌سازد که نشان از دغدغه ساده‌سازی‌اش در قرن نوزدهم دارد؛ ساده‌سازی یا انتزاعی که بعدها به شیوه‌های مختلفی و با نام‌های متفاوتی بروز پیدا می‌کند. اسلوب یا شیوه که زبان بصری نوینی در هنرهای قرن بیستم است، از همان آغاز و با جرقه سزان منزوی، زده شده است که تقریبا جز کامی پیسارو و امیل زولا دوست دیگری نداشت. هنر برای هنری که سمبولیست‌ها عَلَم کردند و فرم و محتوایی که دغدغه نقادان و نقاشان شد، بدون‌شک وامدار تلاش‌های پسرک بانک‌داری به نام «پل سزان» است که مونه و دوستانش او را شبه‌بدوی و خشن با رفتارهایی غریب اما محترم می‌دیدند.

ضرباهنگ

گفت‌وگو با هومن دهلوی به بهانه انتشار مجموعه «از روزهای نبودن»

اثری فاخر، آرام و بی‌هیاهو همچون خالقش

فرزانه نکواصل

● هومن دهلوی متولد ۱۳۵۰ از کودکی موسیقی را نزد مادر با ساز سنتور شروع کرد، دیپلم خود را از هنرستان تجسمی در رشته گرافیک گرفت و هم‌زمان موسیقی و آهنگ‌سازی را نزد استادان برجسته‌ای همچون حسین دهلوی، امانوئل ملک اصلانیان، پرویز منصوری و احمد پژمان آموخت. تحصیلات خود را در رشته آهنگ‌سازی در دانشگاه تا مقطع فوق‌لیسانس ادامه داد. او اولین ورودی رشته آهنگ‌سازی با رتبه یک و اولین فارغ‌التحصیل این رشته از داخل ایران در مقطع کارشناسی‌ارشد است.

دهلوی در جواب سؤال من که چرا عنوان آلبوم را روی اثر خود نگذاشته، گفت: «آلبوم این مفهوم را تداعی می‌کند که باید هر سال یک آلبوم با موضوع خاصی منتشر کرد؛ درحالی‌که این مجموعه، کاری نبوده که من یک‌جا و به قصد تولید یک آلبوم ساخته باشم.

این آثار کارهایی است که من طی دو دهه ساخته‌ام و سپس تصمیم گرفتم به‌عنوان یک مجموعه منتشر کنم. قدیمی‌ترین کار در این مجموعه متعلق به سال ۱۳۷۴ است و مربوط به زمانی که من در دانشگاه با کمک دوستان ارکستری تشکیل دادیم و در عرض سه ماه گروه به حدود ۴۰ عضو رسید. تمرین‌ها در فرهنگسرای اندیشه انجام می‌شد که متأسفانه بعد از مدتی به خاطر شرایط آن زمان که کلاس‌ها و فعالیت‌های موسیقی را در فرهنگسراها تعطیل کردند، دیگر جایی برای تمرین نداشتیم. از طرفی هم امیدی به اجرا نداشتیم و در نتیجه گروه منحل شد. از همان زمان شروع به نوشتن آثاری کردم که سازهای ایرانی در مقام تک‌نواز در جلوی ارکستر هنرنمایی می‌کردند. قطعه «خواب دشت» برای نی و ارکستر زهی مربوط به همان دوران است و جدیدترین کار من در این حوزه قطعه «فانتزی برای قانون و ارکستر» است که مربوط به حدود سه سال پیش است.

درباره کارهای بی‌کلام این توضیح را بدهم که از همان دوران دانشجویی تمایل داشتم جایگاه ویژه‌ای برای سازهای ایرانی در ارکستر در نظر بگیرم. کاری که پدرم شروع کرده بود تا آن زمان سابقه‌ای در موسیقی ایرانی نداشت. من سراغ سازهایی رفتم که تا آن زمان کاری برای آنها نوشته نشده بود؛ مثل قانون، قیچک و تنبور؛ سازهایی که بسیار مهجور مانده درحالی‌که قابلیت‌های زیاد و منحصربه‌فردی دارند که می‌توانند در مقام تک‌نواز مطرح شوند».

دهلوی در ادامه درباره چگونگی یکدست‌شدن کار توضیح داد: «اگر آخرین کاری را که در این مجموعه ساختم، بشنوید، شاید از نظر سبک قدیمی‌تر از کاری باشد که حدود ۱۰ سال پیش ساختم؛ اما این کارها ضمن اینکه وجوه مشترکی دارند، هرکدام بنا بر نیاز و ساختار آن قطعه فرم گرفته و سپس رنگ‌آمیزی شده‌اند.

برای مثال، آثاری که بر مبنای شعر ساخته شدند، با توجه به مفهوم و ظرایف شعری ریتم، فرم و فضای هارمونیک خاص خود را گرفته و بعد با سازهای متناسب با آن رنگ‌آمیزی شده‌اند. آثار بدون کلام هم بر مبنای توانایی و تکنیک‌های خاص هر ساز تک‌نواز طراحی شدند و سپس بسط و گسترش یافته و فرم نهایی آنها شکل گرفت. فکر می‌کنم نکته مشترک بین تمام این کارها، نوع زبان و بیان آنهاست که با وجود تمام تفاوت‌ها، فضای حسی خاص خود را در کل آثار تداعی می‌کند که این امر برایم بسیار حائز اهمیت بود».