یادداشت

نگاهی به هنر گرافیتی

زنده باد امید؛ جهان پویای «هنر خیابانی»

هلیا دارابی

● چقدر دیوارهای شهر را می‌شناسید؟ تصاویر و نوشته‌هایی را که جابه‌جا در گوشه و کنار محله‌تان سبز می‌شوند، بررسی کرده‌اید؟ شاید مردی در کنجی سه‌تار می‌نوازد یا بر پهنه دیواری کودکی با هواپیمایی با بادبادک به بازی مشغول است. «هنر خیابانی» یا به عبارت دقیق‌تر «گرافیتی»، به انواع علامت‌گذاری‌های اجتماعی غیرمجاز در سطح شهر گفته می‌شود؛ یعنی واژگان، طرح‌ها و تصاویری که بدون اجازه مالک روی سطوح شهری نوشته یا نقاشی می‌شوند. هنرمندان خیابانی نقش و تأثیر خود را با اسامی مستعار بر دیوارها و سطوح شهری حک می‌کنند؛ اما کار آنها برخلاف نقاشان و مجسمه‌سازان شهری و شرکت‌های تبلیغاتی، رسمی و سفارشی نیست. سابقه «گرافیتی» را به دوران پیشاتاریخ می‌رسانند. اجداد ما، هزاران سال پیش، از زمانی که زیست گروهی را آغاز کردند و دریافتند که می‌توانند با نشانه‌های تصویری با هم ارتباط برقرار کنند، در اقصانقاط جهان انواع نقوش را در سبک‌ها و با اهداف گوناگون بر صخره‌ها یا دیوار غارها حک می‌کرده‌اند. در تمدن‌هایی مانند مصر و روم باستان نمونه‌هایی از دیوارنگاری به دست آمده که آنها را از اعقاب باستانی گرافیتی دانسته‌اند. رومیان باستان عقاید سیاسی، لطیفه‌ها، خواسته‌ها یا طرح گلادیاتورهای محبوب‌شان را بر دیوارهای ساختمان‌های عمومی یا خصوصی کنده‌کاری می‌کردند، خط‌خطی‌هایی که امروز شاهدی از زندگی و دغدغه‌های آن مردم‌اند. گرافیتی به معنای معاصر آن در دهه ۱۹۷۰ در فیلادلفیا و نیویورک در حکم ژانری مستقل متولد شد؛ پدیده‌ای که نه‌تنها گونه‌ای از هنر، بلکه پویشی اجتماعی بود. هنر خیابانی ابزاری برای اعلام حضور و رساندن صداها شد و با خرده‌فرهنگ‌هایی پیوند یافت که در پی اعلام حضور بودند و هنرمندانِ عمدتا جوان این شاخه، در هر شهر و دیاری، به آنها تعلق یا دلبستگی داشتند. این فعالان گمنام شهرها را به معنای واقعی همگانی می‌خواهند و با سلطه و انحصار در تصاویر و مجسمه‌های عمومی مخالف‌اند. آنها معتقدند آفت تبلیغات که در شهرها همه‌جانبه به قوای بینایی شهروندان حمله می‌برد، بدتر از گرافیتی است. در شرایطی که هر گوشه از فضای شهری عرصه تاخت‌وتاز تبلیغات تجاری شده، گرافیتی صدا و سخنی دیگرگونه پیش می‌نهد: پیام آزادی‌خواهی یا طلب برابری حقوق، دعوت به انسان‌دوستی یا جلب توجه به بحران‌های اجتماعی. «هنر خیابانی» تلاش برای گرفتن فضاهای سلب‌شده است. این هنر با نشستن روی انواع مختلف سطوح عمومی شهری و وسایل نقلیه، شهر را محملی برای هنر اعلام می‌کند و تجربه زیباشناختی و تأمل در مضامین خود را رایگان و بدون درخواست قبلی، به همه شهروندان عرضه می‌کند. این کنش را می‌توان در دل «اقتصاد هدیه» ارزیابی کرد که در آن امر ارزشمند بدون چشمداشت پاداشی در حال یا آینده بخشیده می‌شود: هنرمند تصویری را خلق می‌کند و جایی می‌گذارد که رهگذران رایگان آن را ببینند و از این کار نه‌تنها نفع مادی نمی‌برد؛ بلکه علاوه بر مخاطرات قانونی، هزینه‌های اجرای اثر را نیز متقبل می‌شود. به‌این‌ترتیب سخاوتمندی از ویژگی‌های بنیادی «هنر خیابانی» است. شهروندانی که با فرهنگ تصویری گرافیتی و بستر آن آشنایی بیشتری دارند، این دیدارهای فرخنده را مغتنم می‌شمارند و قدر می‌دانند. در بسیاری از شهرهای بزرگ جهان، نقاشی‌های دیواریِ بزرگِ هنرمندان گمنام یا نام‌آشنای خیابانی، مهم‌ترین زینت‌بخش و هویت‌دهنده محله‌های کثیف و فقیرنشین‌اند. امروز این هویت‌بخشی و معناهدهی، در برخی شهرهای جهان که فضای عمومی آنها با گرافیتی عجین شده، از این هم فراتر رفته و به طور کامل به هویت شهر تسری یافته است؛ چنان‌که مثلا لندن در چشم جهان دیگر نمی‌تواند بدون بنکسی تجسم شود و بهره‌ای که این شهر در نسبت با بنکسی می‌برد، کم از بهره پادوآ از جوتو (هنرمند پیشگام رنسانس) نیست. هنرمندان خیابانی در ایران هم فعال‌اند. اگر در دیوارها، کنج‌ها و سطوح مختلف محله خود دقیق شوید، بسیار ممکن است حاصل کار این هنرمندان را ببینید. گرافیتی‌کارهای تهران از انواع تکنیک‌ها بهره می‌برند. «تگ» یا امضا علامت ساده‌ای است که غالبا با اسپری کشیده می‌شود و پرتعدادترین شکل گرافیتی است. استنسیل (با شابلون) و استیکر (یا برچسب) نیز اشکال دیگری از هنر خیابانی‌اند که ممکن است ناگهان در مسیر شما سبز شوند. هنر خیابانی ممکن است روی پارچه، فرش یا حصیری اجرا شده و در مسیر شما قرار گرفته باشد یا قطعاتی مانند آینه و دیگر اشیا در آن کلاژ شده باشد. مضامین این آثار بسیار متنوع‌اند؛ ازجمله صلح‌طلبی و پیام‌های ضدجنگ، پیام عشق و نوع‌دوستی، طلب حق و عدالت، واکنش به مسائل روز، کودکی و نوجوانی، چهره شخصیت‌های مردمی مثل ورزشکاران، خوانندگان، بازیگران، شاعران و نویسندگان، طرح بحران‌های اجتماعی و آگاهی‌های محیط‌زیستی مثل حمایت از حیوانات و جلب توجه به محیط زیست، تعارض با نظام سرمایه‌داری و الگوهای اقتدار و حمایت از گروه‌های حاشیه‌ای یا در معرض آسیب از موضوعات این آثارند.

نگاهی به فیلم «خون شد» به کارگردانی مسعود کیمیایی

خون می‌رود نهفته از این زخم اندرون

امید جوانبخت

«خون شد» را در یکی از نخستین روزهای برفی بهمن ۹۸ و کمی قبل از شروع جشنواره فجر و پیداشدن سروکله کرونای منحوس، در یک نمایش خصوصی در سینما «آستارا» دیدم. همواره اولین دیدار فیلمی از «مسعود کیمیایی» برایم آیینی جذاب بوده و فارغ از اینکه فیلم در کجای کارنامه او می‌ایستد، تماشای پلشتی‌ها و روزمرگی‌ها در آینه پر نگار و خیال دنیای سینمایی و دغدغه‌مند او که همیشه چیزهایی برای دوست‌داشتن دارد، خاطره‌انگیز و دیدنی است. هرچند در این سال‌ها برخوردهای طعنه‌آمیز و توأم با انتقاد غالب تماشاگرانِ این اولین نمایش‌ها (که بعضا فارغ از ناآشنایی با آدم‌ها و فضای آثار «کیمیایی»، ضعف‌های خود فیلم‌ها نیز خوراک لازم را برای‌شان مهیا می‌کند) عیش این آیین را منقص می‌کرد؛ اما در مواردی مانند «اعتراض/۷۹» و «حکم/۸۴» قوت خود فیلم‌ها اغلب بینندگان را با خود همراه می‌کرد. «خون شد» هم این‌چنین بود و فیلم خوبی شده بود و هم‌نفسی با فیلم‌سازی که در بیش از پنج دهه فیلم‌سازی هنوز و در آستانه ۸۰سالگی دغدغه سینما آرامش نمی‌گذارد، برایم یادآور اولین نمایش نسخه‌های تازه از لابراتوار آمدِ فیلم‌های «سرب»، «دندان مار» و «ردپای گرگ» در جشنواره سال‌های دور است که معمولا نسخه‌های کامل مدنظر فیلم‌ساز بودند با کیفیتی که حتی از خلال آپارات‌های فرسوده آن سال‌ها نیز به چشم می‌آمد (و دیگر کمتر نشانی از آن در نسخه‌های موجود دیده می‌شود)؛ هرچند خود فیلم به اوج آن فیلم‌ها نرسد.

«کیمیایی» در این سال‌ها، مسیر پرنوسانی را طی کرده. او به‌عنوان فیلم‌سازی دغدغه‌مند و صاحب نگاه با پشتوانه بیش از نیم‌قرن حضور مؤثر در سینما با همه مصائبی که در مسیر فیلم‌سازی‌اش وجود دارد، در آستانه ۸۰سالگی و محذورات ناگزیر این سنین به مدد عشق بی‌پایانش به سینما، مانند جنگجویی است که با تنی خسته و خون‌آلود و با پشت سر گذاشتن کسانی که بسته به توان‌شان زخمی بر او نشانده‌اند، هر بار فیلمی «زنده» ساخته که فراتر از اشکالاتی کوچک یا بزرگ، «شریف» هستند و فیلمی از «مسعود کیمیایی» برای کسانی که «هنوز رگی دارند و خونی» می‌تواند جذاب باشد و با عطر و بوی «سینما»، پنجره‌ای (کوچک یا بزرگ) باشند بر چشم‌انداز جامعه هر روز به‌نوعی ملتهب پیرامون‌مان. جدیدترین ساخته اکران‌شده او، در این دریای متلاطم جامعه، «خانه» و «خانواده» و «حفظ هویت» را به‌مثابه لنگرهایی برای غرق‌نشدن در کانون توجه قرار می‌دهد که هرچند در سینمای خودش در فیلم‌هایی نظیر «اعتراض» نیز به آنها پرداخته است؛ اما در اینجا برادر بزرگ برخلاف «امیرعلی» تا انتهای جمع‌کردن خانواده پیش می‌رود. «خون شد» فیلم جمع‌وجوری است که حرف مهمش را با حس‌وحال جاری در لحنِ سینمایی‌اش به‌خوبی می‌زند و از خانواده‌ای پریشان‌شده می‌گوید و خانه‌ای در شُرفِ به یغما رفتن و پسر خانواده که از دل تاریکی می‌آید (مانند فیلمی که در تاریکی بر پرده سینما می‌افتد) تا این افراد هم‌ریشه با خودش را به سامان و همدلی برساند. «فضلی» در قدم اول برادر را که خودخواسته با مجانین بُرخورده، برمی‌گرداند و در پی آن افرادی را که ساکن خانه در حال فروش‌اند، از آنجا بیرون می‌کند. قدم‌های بعدی‌اش یعنی نجات یکی از خواهرها از زندگی نکبت‌بار در شهری کوچک و اعتیاد است و دیگری که باردار است، از فقر و فلاکت زندگی کنار ریل جنوب شهر. در این مسیر او که چندان دیگر حوصله دعوا ندارد، مجبور به استفاده از چاقو هم می‌شود؛ اما پس از درگیری از دورانداختن چاقو منصرف می‌شود تا شاید به کار نجات انسانی دیگر بیاید. این فیلم مانند اغلب آثار «کیمیایی» حاصل تلاقی سه دغدغه فیلم‌ساز است: اول «نگاه اجتماعی» واقعی و بی‌واسطه او که آینه‌ای در برابر زشتی‌های جامعه می‌گیرد و از پلیدی‌هایی می‌گوید که گریبان اصالت‌ها را گرفته، از سایه سنگین بساز‌بفروشی رایجی که به‌سرعت خانه‌های قدیمی را با تمام روح زندگی و آرامش و سبزی‌شان مبدل به خوابگاه‌هایی بی‌کیفیت و زشت می‌کند، تا هیولای اعتیادهای گوناگون که در تاروپود بسیاری از زندگی‌ها رخنه کرده و با دعوت به بی‌تفاوتی و عادت، هویت و ارزش‌های فردی را نشانه رفته است و البته سیطره پول و اقتصاد ناسالم و دلالی که سلامت و معیارهای واقعی همه حوزه‌ها را تحت‌الشعاع قرار داده و... که در داستان فیلم آمده و شاید حتی در مواردی تلطیف‌شده واقعیات نیز هستند. دغدغه دوم «کیمیایی» یعنی «کنشگری و آرمان‌گرایی» در قالب «فضلی» آدمی معمولی که به واسطه تن‌ندادنش به پلیدی‌ها و معضلات پیرامونش و نیز تلاش برای تغییر در اتفاقات جاری و جمع‌کردن خانواده نابسامانش تبدیل به قهرمان فیلم می‌شود، نمود می‌یابد. نه در ابتدا کسی برای آمدنش گلریزان می‌کند و نه در پایان همراهی دارد و با زخم و خون و خیالِ عشق، دوباره خانه و خانواده احیاشده را تنها می‌گذارد و می‌رود. سومین دغدغه فیلم‌ساز «سینما» است که لحن و ساختار و تمثیل‌های سینمایی فیلم و نیز شباهت‌های «فضلی» با سایر قهرمان‌های پیشین فیلم‌ساز و نیز سینمای شریف و همیشه جذاب قهرمان‌محور کلاسیک در عین تفاوت‌های‌شان. او همانند قهرمانان فیلم‌های کلاسیک (عمدتا وسترن) یکباره وارد محیطی می‌شود که با باورهای او در تضاد است، اینکه چرا نبوده و کجا بوده نیز چندان اهمیتی ندارد و آنچه مهم است، این است که این فاصله کمک می‌کند که زشتی‌های عادی و رایج‌شده بیشتر به چشم بیاید (مانند آمدن «قدرت» در «گوزن‌ها/۵۴»، «رضا» در «ردپای گرگ/۷۱» و «امیرعلی» در «اعتراض/۷۹») و قهرمان که به واسطه اعتراض و کنشگری‌اش تشخص می‌یابد و با تن‌ندادن به مناسبات موجود در پی ارزش‌های ازدست‌رفته است (به قول امیرعلی «اعتراض»: هر چقدر شرایط عوض بشه من چشم نمی‌گم). نکته مهم در مواجهه با آثار «کیمیایی» این است که فیلم‌هایش حاصل سنتز بین این سه دغدغه است و به همان میزان که وامدار یک‌یک آنهاست؛ ولی محصول جدیدی است که تفاوت عمده‌ای با هریک از آنها به‌تنهایی دارد. اگر فقط با عینک سینمای اجتماعی نگاه کنیم، جنبه‌هایی از فیلم با واقعیت تطابق ندارد (مانند پایان فیلم)، همین‌طور نگریستن صرف از هریک از زاویه‌های اخلاقی، آرمانی، تمثیلی، سینمای سرگرم‌کننده، سینمای قهرمان‌پرداز و... نیز ما را اغنا نمی‌کند و تفاوت آنها با الگوهای واقعی این‌گونه آثار کانون سوءتفاهم‌ها می‌شود (کمااینکه در اغلب نقدها می‌بینیم)، فیلم‌های «کیمیایی» در عین اینکه همه این جوانب را دارد؛ ولی با الگوهای هیچ‌یک از این تقسیم‌بندی‌ها مطابقت ندارد و البته کیفیت نهایی فیلم‌ها به این بستگی دارد که چقدر این سنتز تبدیل به محصولی هماهنگ و یکپارچه شود و هیچ‌یک از دغدغه‌ها از کلیت کار بیرون نزند.

به غیر از «زرین‌دست» و «خانزادی» که تقریبا در اغلب آثار دو دهه اخیر «کیمیایی» را همراهی کرده‌اند و کیفیت کارشان همواره تضمین‌کننده جنبه‌های فنی و زیبایی‌شناسانه فیلم است، تقریبا بقیه گروه از سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده تا اغلب بازیگران در سینمای «کیمیایی» جدید هستند. بازیگران با راهنمایی «کیمیایی» عمدتا تلاش خود را در مجسم‌کردن شخصیت‌ها می‌کنند؛ به‌ویژه «سعید آقاخانی»، «نسرین مقانلو» و «لیلا زارع» که بازی‌های متفاوتی نسبت به قبل به نمایش می‌گذارند؛ اما کماکان معتقدم که عمق و باورپذیری‌ای که بازیگرانی استخوان خردکرده و همجنس با سینمای «کیمیایی» می‌توانند در شخصیت‌ها (و به تبع آن کل فیلم) ایجاد کنند، بازیگران دیگر در عین استعداد و تلاش‌شان از پس آن برنمی‌آیند. به‌عنوان نمونه در همین «خون شد» می‌توان تصور کرد که اگر پدر وارد داستان می‌شد و خانواده را دور هم جمع می‌کرد (که ظاهرا نسخه اولیه فیلم‌نوشت همین‌گونه بوده) آن‌هم با بازی مثلا «فرامرز قریبیان» یا «سعید راد» به چه میزان دیالوگ‌ها و انگیزه‌ها و تضادهایش با شرایط موجود ملموس‌تر و فیلم و قهرمانش «کیمیایی‌وار»تر می‌شد یا اگر به کیفیت‌های ریزبافتِ بازی داریوش ارجمند در «اعتراض» در موقعیتی مشابه نگاه دقیقی بیندازیم، این تفاوت عمق شخصیت را بهتر می‌توان لمس کرد. و در نهایت اگر جسارت به فیلم‌ساز کهنه‌کار و مورد علاقه‌ام نباشد، پوشاندن ردای قهرمانانش به بازیگرانی که در عین بااستعدادی قدشان کوتاه‌تر از آن جامه فاخر است، جفا به ماندگاری شخصیت و درنهایت عمق فیلم است، این مطلب را از سینمای بزرگانی مانند خود کیمیایی آموخته‌ایم، کافی است نقش بازیگران و عمق شخصیت‌های مهم فیلم‌هایی نظیر «سرب»، «دندان مار»، «گروهبان»، «ردپای گرگ» و «اعتراض» را در کنار فیلم‌های «سربازهای جمعه»، «مرسدس»، «محاکمه در خیابان»، «متروپل» و حتی «جرم» به نظاره بنشینیم. «خون شد» که در کش‌وقوس باز و بسته‌شدن‌های مکرر سینماها به دلیل هیولای «کرونا» از اسفند سال گذشته اکران کم‌رمق و ضعیفی را تجربه کرد و به‌نوعی ارزش‌های آن به چشم نیامد، در کنار «ضیافت»، «سلطان» و «قاتل اهلی» از فیلم‌های خوب کیمیایی است که البته با قله‌هایی که او فتح کرده، فاصله دارد. متأسفانه شرایط فرهنگ و هنر و سینمای این روزگار، مجالی برای فتح قله‌ها نمی‌گذارد. «خون می‌رود نهفته از این زخم اندرون/ ماندم خموش و آه که فریاد داشت درد... ه. الف. سایه».

نقدی بر فیلم «بلعیدن» ساخته «کارلومیرابلا دیویس» (۲۰۲۰)-بخش پایانی

«آشنایی‌زدایی» از «انسان جهان‌سومی»

کوروش جاهد: کاری که پدر اصلی هانتر سال‌ها قبل درمورد مادرش انجام نداده و مادر هانتر را مورد تجاوز قرار داده بود... . درواقع پناه‌بردن هانتر به محیط زیر تختخواب زناشویی را شاید بتوان به پناه‌بردن این زن به یک محیط امن فارغ از جنسیت و امور جنسی (اتفاقی که موجب تجاوز مرد غریبه به مادرش و به‌دنیاآمدن او شده) قلمداد کرد. این در حالی است که مشاهده می‌کنیم، لوای (مرد سوریه‌ای) هم در همین محوطه محدود و غیرعادی کنار هانتر به خواب رفته است.

در بازگشت از محیط زیر تختخواب، هانتر تصمیم می‌گیرد تا دور از مراقبت‌های لوای، جسم به‌مراتب بزرگ‌تر و غیرعادی‌تری را این بار ببلعد!... با بیدارشدن لوای از خواب و مشاهده احوال بسیار نگران‌کننده هانتر که بر اثر بلعیدن شیء بسیار تیز و بزرگی روی داده، لوای ناخودآگاه جملات عربی را به معنی پناه‌آوردن به نیروی برتر و مافوق توانایی انسان به منظور نجات این زن بر زبان جاری می‌سازد. (لا حول و لا قوه الا بالله) سپس لوای با مشاهده وخیم‌ترشدن حال هانتر، گوشی هوشمند خودش را از جیبش خارج کرده تا با پزشک یا خانواده هانتر تماس بگیرد. به‌این‌ترتیب خانواده هانتر تصمیم می‌گیرند تا او را برای معالجات بیشتر و مراقبت به بیمارستان روانی منتقل کنند. در یکی از تصاویر مربوط به این تصمیم، هانتر در میان ریچی و مادرش پشت به تصویر بر روی مبل نشسته، درحالی‌که پدر ریچی درست مقابل هانتر ایستاده است. نمایش چنین تصویری درواقع میزان حاکمیت پدرسالارانه و بسیار سخت خانواده ریچی را درمورد همه امور از لحاظ دیداری به نمایش می‌گذارد. پس از آن هنگام انتقال هانتر به بیمارستان روانی، لوای (مرد سوریه‌ای) امکان فرار هانتر را از در پشتی منزلشان فراهم می‌کند. نجات‌یافتن این زن توسط مرد سوریه‌ای با وجود تصوری که ممکن است بیننده غربی یا شاید سایر مخاطبان فیلم از چنین فردی انتظار دارند، از مفهوم «انسان جهان سومی» به نوعی «آشنایی‌زدایی» می‌کند. پس از آن، هانتر برای گریز از این موقعیت دردناک به محیط «جنگل» پا می‌گذارد. «جنگل» در بسیاری از فیلم‌های سینمایی نمادی از مفهوم «خودآگاهی» است. شاید به این وسیله قرار است به این مفهوم دست پیدا کنیم که هانتر با گریز از شرایط خفقان‌آور این خانواده و اجبار ایجادشده در انتقال او به بیمارستان روانی درواقع به مفهوم «خودآگاهی» و بازنگری و شناخت هویت وجودی‌اش گام برداشته است. (فرار هانتر می‌توانست از محیط دیگری غیر از «جنگل» در فیلم اتفاق بیفتد که در عمل تأثیری در ماجرای دراماتیک فیلم نداشت). این مفهوم درواقع بر شناخت انسان درمورد ماهیت وجود و هستی خود فرای «بَرساخت»های (Construct) از پیش تعیین‌شده اجتماعی و فرهنگی تأکید دارد.

داخل هتل در میانه راه، هانتر تصویر مهرآمیز پدر و دختر کوچکی را در تلویزیون مشاهده می‌کند که به نظر تصویر ازدست‌رفته خود او از دوران کودکی است. هم‌زمان هانتر در حال خوردن مقداری خاک گلدان است که به نظر می‌رسد با این تصویر از دست داده‌شده ارتباط درونی و عمیق دارد. همان‌طورکه پیش‌تر از زبان روان‌شناس شنیده بودیم، خوردن این اشیا با نوعی «احساس گناه» ناشی از شیوه تولدیافتن هانتر ارتباط درونی دارد. همچنان که اطراف این تصویر تضاد (کنتراست) رنگی قرمز و سبز نشان از وجود تضاد درونی در ذهن و روان هانتر دارد. در ادامه هانتر در تماس با مادرش با وجود لحن مهربانانه و کلمات محبت‌آمیزی که از مادر می‌شنود، همچنان عشق بدون قید و شرط مادرانه را دریافت نمی‌کند؛ بنابراین مسیر حرکت هانتر در ادامه به منزل پدر اصلی‌اش منتهی می‌شود که در ظاهر به برپایی جشن تولد برای دختر کوچک دیگرش همراه با میهمانان مشغول است. پایان‌یافتن این مسیر دردناک به «جشن تولد» را شاید بتوان در اشاره به مفهوم «تولد دوباره» Rebirth برای هانتر و چه بسا برای پدرش در نظر گرفت که اشاره به ضرورت بازیابی معنای «وجود» انسان از ماهیت درونی و خودانگیخته وجودش در جهان دارد.

پدر هانتر در همان میهمانی برای هانتر توضیح می‌دهد که چگونه توهمی از قدرتمندبودن برخلاف تصوری که دیگران از او داشتند، باعث شده تا سال‌ها پیش به مادر هانتر تجاوز کرده و موجب به‌دنیاآمدن این دختر شود. نام «هانتر» به معنای «شکارچی» در این قسمت با عمل «تجاوز» و ویژگی بدوی شکارگری انسان از ابتدای پیدایش پیوند برقرار می‌کند. جالب اینکه پس از اینکه هانتر نام مادرش را پس از سال‌ها برای این مرد بازگو می‌کند، چهره و حالت چشمان این شخص به شکل عمیق و مشخص دچار تغییر می‌شود که نشان از یادآوری رویدادهای زمان گذشته برایش دارد. سپس او برای هانتر توضیح می‌دهد که چگونه دستگیرشدن و رفتن به زندان باعث شده تا این توهم از ذهنش خارج شده و انسان‌بودن به معنای واقعی‌اش را با سختی‌هایی که در زندان تحمل کرده، بازیابد. گفت‌وگوی این پدر و دختر پس از سال‌ها که از تولد هانتر گذشته در ایجاد احساس همدلی و ادراک نسبت به یکدیگر و نسبت به هستی وجودی‌شان از اهمیت بسیار برخوردار است. پس از انجام این گفت‌وگوی سرنوشت‌ساز میان هانتر و پدرش که سال‌ها پس از تولد هانتر روی می‌دهد، هانتر را درون یک رستوران می‌بینیم که با خیال راحت‌تر در حال خوردن و بلعیدن غذاست. جالب اینکه روی پیراهن هانتر در این مرحله تصویری از درختان «جنگل» نقش انداخته است. همان‌طور که گفته شد، «جنگل» را در بسیاری از فیلم‌های سینمایی می‌توان به‌عنوان نمادی از رویش و «خودآگاهی» در نظر گرفت. دفع اشیائی که هانتر اکنون بلعیده در صحنه دستشویی باز هم با خون‌ریزی همراه است که به نظر می‌رسد پس از گفت‌وگو با پدرش و یافتن سرمنشأ تولد و هستی این زن، واپسین خون‌ریزی و رنج او در دستیابی عمیق‌تر به معنای زندگی برایش باشد. در تصویر پایانی شاهد ورود و خروج افراد گوناگون به داخل دستشویی عمومی هستیم که از روی قاعده هرکدام با پیشینه و مسائل مختلف در رابطه با زندگی و هویت‌شان مواجه هستند. در یک تحلیل نهایی می‌توان گفت «تجاوز» روی‌داده درمورد به‌دنیاآمدن هانتر با مسئله خوی تجاوزگر انسان مدرن و سبک زندگی معاصر آن‌گونه که در رفتار خانواده ریچی دیدیم، همانندسازی می‌شود.

نگاه

نگاهی به موسیقی- ۲۶

● **حمید فرید:** در سلسله نوشتارهای پیشین «نگاهی به موسیقی»، اشاره کوچکی به موسیقی ترکمن در دل موسیقی دیگر نواحی شد. نواهایی که چونان ادبیات آن خطه بازگوکننده درد و رنج و آلام مردمانش است. ترکمن‌صحرا را باید عریض‌ترین جلگه سمت خزر دانست. این بخش از طوایف ترکمن با سه فرهنگ کرمانجی، ترک و فارس‌زبان هم‌جوارند. گنبدکاووس، مراوه‌تپه، کلاله، آق‌قلا، درگز و... شهرهایی هستند که ترکمن‌ها در آن سکونت دارند؛ هرچند قسمتی از مردمان این قوم در کشورهایی مانند ترکمنستان، ازبکستان و قرقیزستان نیز ساکن هستند. این قوم سنی‌مذهب‌اند، به زبان ترکمنی صحبت می‌کنند و معیشت آنها بر پایه دامپروری و کشاورزی است. اسب، قالی و موسیقی سه مفهوم بنیادین فرهنگ ترکمن است و این سه پیوندی عمیق با هم دارند؛ ازجمله حضور اسب در طرح قالی‌ها یا تأثیر ریتم‌های قالی‌بافی و اسب‌دوانی در موسیقی نشانگر این مهم است. نوای موسیقی قوم ترکمن با قدمتی دیرینه، حتی با وجود تغییر ذائقه موسیقی در بین نسل‌های مختلف از گذشته تا امروز، در دل و جان مردمان در استان گلستان و سایر مناطق جاودانه مانده است. ترکمن‌ها با موسیقی زندگی می‌کنند. این موسیقی که دور از لهو و لعب است، نوعی آرامش به شنوندگان القا می‌کند. اصولا در باور ترکمن‌ها، موسیقی ابزاری برای درمان برخی بیماری‌هاست؛ مثلا درمان بیماری سرخک یکی از مراسم موسیقی‌درمانی بود که در آن نی‌نواز بر بالین کودک مبتلا حضور می‌یافت و ساعت‌ها نی می‌زد تا بیمار بهبود یابد. مانند بسیاری از نواحی ایران، ادبیات و موسیقی بخش جدایی‌ناپذیر مردمان ترکمن شده است. مهم‌ترین بخش ادبیات شفاهی ترکمن‌ها نیز ادبیات عامه آنهاست. «آیدیم» به مهم‌ترین بخش ادبیات شفاهی عشایر ترکمن گفته می‌شود. «آیدیم» سخن موزون و منظوم است و مقولاتی مانند عشق، قهرمانی و دیگر مقوله‌های انسانی را در بر می‌گیرد. ترکمن‌صحرا به لحاظ جغرافیایی و اقلیمی مملو از رنگ و تنوع است که این ویژگی به نوعی بر موسیقی آنها نیز تأثیر گذاشته است. از موسیقی ترکمن به «مقام» یاد می‌شود و تاکنون نزدیک به ۵۰۰ مقام از گذشتگان برجای مانده است و هرکدام سبک و میزان خاص خود را دارد. عنوان «باغشی» یا «بخشی» برای نوازندگان محلی ترکمن‌صحرا به کار برده می‌شود و افرادی هستند که شغلی به‌جز موسیقی ندارند و در مراسم‌ها با دو ساز دوتار و کمانچه مردم را سرگرم می‌کنند و به سرپرستان این گروه «خلیفه‌بخشی» می‌گویند. بخشیِ ترکمن همه‌جا با ساز و آواز تاریخ قوم خویش را می‌گوید. او آن‌قدر از رنج‌های جانکاه می‌گوید که دیگر فرصتی برای شادزیستن نمی‌یابد. شاید به همین دلیل است که برخلاف اغلب موسیقی‌های نواحی ایران، رقص در فرهنگ ترکمن جایگاهی ندارد و باز به همین دلیل است که از سازهای بادیِ مشابه سرنا و سازهای کوبه‌ای و خودصدا -به‌جز قوپوز (زنبورک)- در آن اثری نیست. بخشیِ ترکمن حتی در مجالس شاد و عروسی‌ها هم از حماسه‌ها و سرگذشت قوم خود می‌سراید. آوازهای زنان از دیگر جلوه‌های موسیقی ترکمن است. لالایی‌های مادران برای خوابیدن کودکان با عنوان هودی یکی از نمونه‌های عام موسیقی در میان زنان است. دختران و نوعروسان ترکمن هم در شکایت از تحمیل همسر و در اندوه غربت و دوری از بستگان خویش، در شب‌های چهاردهم و بیست‌وهفتم ماه رمضان آوازهای گروهی حزن‌انگیزی به نام «لَآله» می‌خوانند. ترکمن‌ها از گذشته تاکنون سازهای دوتار، کمانچه، نی و زنبورک را مدنظر داشته‌اند که در میان آنها دوتار از بقیه مهم‌تر و پرکاربردتر است. آنها به ساز نی «توتیک» نیز می‌گویند که به سه نوع «نی هفت‌بند»، «نی زبانه‌دار» و «نی جفت‌نی» تقسیم می‌شود که در میان آنها نی هفت‌بند کمتر از بقیه مورد استفاده قرار می‌گیرد و می‌توان گفت منسوخ شده است. یکی از موضوعاتی که موسیقی ترکمن‌صحرا را از موسیقی سایر مناطق ایران متمایز می‌کند، استفاده‌نکردن هنرمندان منطقه از سازهای ضربی است و این در حالی است که ریتم و ضرب در موسیقی ترکمن‌صحرا مؤلفه‌ای بسیار مهم است. بخشی‌ها در اجراهای‌شان ایجاد ضرب ترانه‌ها را بر عهده نوازندگان دوتار می‌گذارند. نوازندگان دوتار در مضراب‌زدن‌ها، ضرب مذکور را ایجاد می‌کنند. این موضوع تا به آنجا مهم است که دوتارنوازان سازهایشان را بر اساس ریتم آثار کوک می‌کنند. دستگاه‌های موسیقی ترکمنی معمولا براساس تعداد پرده‌های مورد استفاده در تامدئرا (دوتار) و نحوه توالی آنها از هم متمایز می‌شوند. مقام‌های موسیقی ترکمنی براساس چهار دستگاه تشنید (تجنیس)، غِنریق‌لار (غِرق‌لَر)، مُخمّس و نوایی است. این چهار مقام در چهار سبک به اسامی گرگان یولی (سبک گرگان)، دامانا یولی (سبک کوهپایه)، ماری یولی (سبک مرو) و خیوه یولی (سبک خیوه) که هرکدام مربوط به ناحیه یا تیره‌ای خاص است، اجرا می‌شوند. «تشنید» احتمالا همان مفهوم «تجنیس» را دارد و در مناطق شرقی خراسان متداول است. «قرق‌لر» به چگونگی ارائه دستگاه مربوط است؛ «قرق» به معنای «پاره‌شده» و «لر» نشانه جمع در زبان ترکمنی است. در اجرای این دستگاه نوازنده پس از پرده پنجم به پرده چهارم و پس از آن به پرده اول دوتار حرکت می‌کند؛ حذف پرده دوم و سوم به مفهوم پاره‌کردن یا بریدن توالی اصوات یا «مد» است.