یادداشت

به بهانه زادروز لیلی گلستان، نگارخانه‌دار ایران

پنجره‌ای برای چهاردیواری هنر تجسمی

حسین گنجی
منتقد

● «همه هنرها حیاتشان به کلمات وابسته است. هر اثر هنری نیازمند واکنش است و سائقه‌ای که آدمی را به آفرینش وادارد». ماکس کوزلوف سخن فوق را که از گفته‌های والری شاعر است، بسیار بجا و مناسب، در آغاز کتابش درباره جانز نقاش (۱۹۶۸) نقل می‌کند و چه‌بسا بجا و مناسب باشد که این نکته را در ابتدای کتابی درباره هنر معاصر ایران به کار برد؛ هنری که هر جا توانسته بسط پیدا کند و وارد دیالوگ و مواجهه و نمایش شود، شکوفا و هر جا در فضای بستن قرار گرفته، بی‌واکنش، بی‌نشان و بی‌رونق شده است. آیا هنر بدون بازخوردگرفتن و گفت‌وگو با جامعه می‌تواند به مسیر خود ادامه دهد؟ آیا هنرمند بدون تسهیلگری نهادی و واسطه‌گری اجتماعی و هنری حرف تازه‌ای برای گفتن دارد و به حیات خود می‌تواند ادامه دهد؟ که باید گفت در تمام دوران تاریخ معاصر ما، آنجا که مسیر ارتباطی هنرمند با جامعه هموارتر بوده و تسهیلگری وجود داشته است، هنرمند تواناتر و البته پربارتر ظهور و بروز داشته است و آنجا که مسیرها بسته شده‌اند و جریان‌های واسطه، از گالری‌دار تا دیگر نهادهای هنری وصل‌دهنده، به نوعی متوقف شده یا از میان رفته‌اند، شاهد افول هنر در ابعاد کلی‌اش بوده‌ایم. به‌خصوص در دهه ۶۰ که جریان هنری کشور حلقه‌های اتصال خود را از دست داده بود، هر محل نمایشی حکم پنجره‌ای برای چهاردیواری بسته هنر به‌خصوص هنر مدرن ما داشت. در این بازه زمانی هنرمند هنرهای تجسمی هم به‌لحاظ روحی و ارائه و ارتباط‌گیری با جامعه و هم به‌لحاظ بازار و اقتصاد، به‌جد لطمه خورده و بازاری برای هنر ماهیت و اعتبار خود را از دست داده بود. در این میان معدود دریچه‌ها یا اصطلاحا پنجره‌هایی باز شد که یکی از آنها و پراثرترین‌شان را باید گالری گلستان و حضور لیلی گلستان در آن دانست.

کتاب‌فروشی گلستان که خیلی زود تبدیل شد به گالری گلستان، از آن پنجره‌هایی بود که منجر به فضای تازه برای ارائه و گشودگی برای آن دوران شد و به عبارت دیگر آغازگر رونقی دوباره در هنرهای تجسمی بود که چندی پیش از آن یا به‌شدت سیاسی شده، یا از رونق و تماشا افتاده بود. هنرمند در آن بازه زمانی علاوه بر اینکه محفل‌های عمومی و حلقه‌های گفت‌وگو و مواجهه با مخاطب خود را از دست داده بود، شریان‌های اقتصادی و عرضه و تقاضایی خود را نیز از دست داده و بازاری برای ارائه نداشت. لیلی گلستان آن روزها در حوالی ۴۰سالگی با توجه به پیشینه ارتباط وسیع خانوادگی خود و نقشی که پیش از آن در ارتباط‌گیری با هنرمندان و آثار هنری داشت، توانست نقش مؤثری برای هنر معاصر ایران بازی کند و به بازیابی سه ارتباط ازدست‌رفته هنرمند آن دوران؛ ارتباط با جامعه، با دیگر هنرمندان و از همه مهم‌تر با اقتصاد و بازار، برآید و اتمسفر فعال حول هنرهای تجسمی را فعال کند. سهراب سپهری را در نقاشی دوباره بر سر زبان‌ها بیندازد و از عکس تا مجسمه را دوباره به میدان بکشد. لیلی گلستان فارغ از فعالیت‌های دیگری که در ترجمه و ادبیات داشته و دارد، در نقش یک نگارخانه‌دار ایرانی به‌خصوص در دهه ۶۰ و ۷۰ همان‌طور که گفته شد بسیار خوش درخشید و در سه دهه فعالیت مستمر بعد از آن نیز توانست هنرمندان جوان جدی را به جامعه هنری ایران معرفی کند و به نوعی در بالندگی مسیر هنری ایران و در ایجاد و غنای اتمسفر این هنر نقش بسزایی داشته باشد. ۲۳ تیرماه زادروز لیلی گلستانی است که چند ویژگی منحصربه‌فرد، خانواده تأثیرگذار و البته خوش‌نام در میان هنرمندان و روشنفکران، اشراف بر زبان دیگر و تسلط بر ترجمه و شناخت ادبیات و فرهنگ کشور، فعالیت به عنوان دستیار در تهیه آثار گنجینه موزه معاصر پیش از انقلاب و از همه مهم‌تر روحیه شکست‌ناپذیری، نظم و دقت مثال‌زدنی‌اش، از او یک حلقه وصل و تسهیلگر هنری بی‌نظیر در زمانه‌ای ساخت که هنرمندان تجسمی‌کار بعد از انقلاب به‌شدت به آن نیازمند بودند. لیلی گلستان نگارخانه‌دار و نه لیلی گلستان در شاخه‌های دیگر فعالیت را که جای سخنش در این یادداشت نیست، باید بی‌شک یکی از سرمایه‌های نمادین و ارزشمند کشور دانست که در کنار ضعف‌ها، به نقش در پیشبرد و شناساندن هنر و هنرمند ایرانی و سهمی که در شکل‌دهی به اتمسفر جامعه هنری کشور داشته اذعان و توجه کرد. سهمی که به دلیل عبورش از نام‌ها و فضایی که همواره در اختیار نسل تازه قرار داد و می‌دهد و تلاشی که در مستندکردن مسیر فعالیتش با چاپ کتاب‌های متعدد از مجموعه شخصی تا معرفی آثار هنرمندان صورت‌بندی کرده، تأثیرگذار و قابل الگوبرداری و اشاعه است. لیلی گلستان و معصومه سیحون دو تسهیلگر برجسته هنر مدرن و معاصر و دو الگوی مناسب برای پیشبرد و توسعه جریان هنری کشور هستند که خوب است گالری‌داران امروز و بازیگران تازه عرصه هنر تجسمی ما در کنار نواقص که خوب است آنها را دید و نقد کرد و از تکرار آنها اجتناب کرد، به وجوه مثبت و کارهای به‌قاعده و سامان‌بخش آنها نیز توجه بیشتر داشته و مبنای کار خود قرار دهند.

نگاهی گذرا به فیلم‌های موسوم به جنوب‌شهری

سرنوشت آدم‌های ته شهر

«شنای پروانه» اولین‌بار در جشنواره سی‌وهشتم فیلم فجر دیده شد؛ فیلمی که جایزه آرای مردمی جشنواره فیلم فجر را به خود اختصاص داد و کارگردان جوانش را به سینما معرفی کرد. «شنای پروانه» فارغ از کیفیت ساخت، سراغ قشری از جامعه در محله‌های جنوب شهر رفته است. اتفاقی که مشابهش را در سینمای اجتماعی سال‌های اخیر و قبل‌تر در سینمای پیش از انقلاب به‌وفور می‌بینیم. محله‌های جنوب شهر برای بسیاری از فیلم‌سازان همواره جذابیت‌های خاص خودش را داشته و قصه‌هایی که در این بستر اجتماعی روایت می‌شود هم طرفداران خاص خودش را دارد. در سال‌های اخیر فیلم‌های پرفروش سینمای همچون «ابد و یک روز»، «مغزهای کوچک زنگ‌زده»، «متری شیش‌ونیم» هم سراغ شخصیت‌هایی از این قشر رفتند و جامعه‌ای را تصویر کردند که مخاطب کم نداشت و اتفاقا مورد توجه قرار گرفت. برخی از کارشناسان سینما یکی از دلایل موفقیت این فیلم‌ها را جدا از فیلم‌نامه و تکنیک ساخت و اصطلاحا خوش‌ساخت‌بودن، به بستر اجتماعی جامعه مرتبط می‌دانند و می‌گویند به‌دلیل شرایط اقتصادی خاص سال‌های اخیر، حس‌کردن برخی از دغدغه‌های آدم‌های جنوب شهر این روزها برای بسیاری قابل لمس است و البته فضا و جغرافیا کمک بسیاری است به باورپذیری درام قصه.

اما شاید بد نیست سری هم به گذشته بزنیم و برخی از شاخص‌ترین فیلم‌هایی که محله‌های جنوب شهر را به‌خوبی تصویر کردند، مرور کنیم. سینمایی که بسیاری تفاوتش با سینمای حال حاضر را قهرمان‌محوربودن فیلم‌ها و تصویر شمایل قهرمان در فیلم‌ها توصیف می‌کنند و وقتی محله‌های جنوب شهر را در فیلم‌های پیش از انقلاب به خاطر می‌آوریم، همواره شمایل قهرمان و گاهی ضدقهرمان پیش چشممان مجسم می‌شود. قهرمانانی که بیش از هر چیز به‌دنبال عدالت‌طلبی بودند و خودقانونی یکی از مؤلفه‌های اصلی این‌گونه فیلم‌ها بود. تبلور چنین نگاهی را عمدتا می‌توان در فیلم‌های شاخصی چون «قیصر»، «طوقی»، «گوزن‌ها»، «دشنه»، «کندو» و... جست‌وجو کرد؛ فیلم‌هایی که خبر از جریان ملتهب جنوب شهر می‌دهند و کنش‌مندی سازندگانش درآن مستتر است. به همین دلیل تا حد زیادی علت ماندگاری «گوزن‌ها»، «قیصر» و«رضا موتوری» را می‌توان در زیست و شناخت دقیق سازنده‌اش جست‌وجو کرد. حوادثی که اثربخشی‌اش در قاب سینما به دلیل نگاه سینمایی سازنده‌اش به اتفاقات اطرافش است نه نگاهی تیتروار و گذرا به محیط. آن‌چنان که کیمیایی معتقد است «هر حادثه‌ای یک جایی، در برشی از روز یا شب اتفاق می‌افتد. حالا فکر کن آن را می‌شناسی که جایش عوض نمی‌شود: آن می‌شود لوکیشن. این باید در زندگی تو باشد، دیده باشی و وقتی حالا می‌نویسی، همه‌اش را ببینی».

بی‌شک همین نگاه را می‌توان در فیلم‌هایی نظیر «طوقی»، «دشنه» و «تنگنا» هم جست‌وجو کرد. درک درست سازندگانش از شرایط سیاسی و اجتماعی زمان، شخصیت‌ها را به طبقه‌ای از اجتماع پیوند می‌زند که کنش‌مندی آنها را در مقابل اتفاقات سیاسی و اجتماعی اطرافشان باورپذیر می‌کند. چنان‌که فرم و محتوای درست فریدون گله در «کندو» ما را با شخصیتش هم‌مسیر می‌کند.

اما به‌مرور و بعد از پشت‌سرگذاشتن موج فیلمفارسی در دوره‌ای از تاریخ سینمای ایران و پاگذاشتن به سینمای بعد از انقلاب، می‌توان تغییرات ساختاری و محتوایی فیلم‌هایی را که شخصیت‌های اصلی‌اش و نه لزوما قهرمانانش را در بستر مناطق جنوب تهران تصویر کردند، مشاهده کرد. فیلم‌سازانی که قصد داشتند سینمای سال‌های پیشین را به فراموشی بسپارند و سینمای تغییر شکل داده، شخصیت‌های دیگری پیش چشم مخاطبانش گذاشت. در فیلم‌های دهه ۶۰ سیمای جنوب شهر در فیلم‌ها تغییر شکل داد و دیگر از کلاه‌مخملی‌هایی که پیش از آن شخصیت‌های بارز به اصطلاح فیلمفارسی‌ها بودند، خبری نبود. در این دوره زمانی، با جنوب شهری تازه روبه‌رو هستیم؛ از میزان خشونت سابق در این محله‌ها کاسته شده و همه‌چیز شکل و شمایل انقلابی به خود گرفت.

روایت گزارش تلخ اجتماعی

احمد طالبی‌نژاد، سینمای‌نویس باسابقه، درباره تصویر محله‌های جنوب شهر در سینما به «شرق» گفت: «واقعیت امر این است که نه‌تنها در سینمای ایران، بلکه در سینمای جهان هم دو جریان همواره مورد استقبال تماشاگران بوده است و فیلم‌سازان زیادی در این زمینه‌ها کار کردند. یک، زندگی جنوب‌شهری‌ها، حاشیه‌نشینان یا محرومان که از فیلم‌سازان بزرگی مثل بونوئل هم روی چنین موضوعاتی کار کرده‌اند و فیلم ساخته‌اند تا فیلم‌های نئورالیستی سینمای ایتالیا که اساسا بن‌مایه داستانی این فیلم‌ها زندگی محرومان، حاشیه‌نشینان یا قشر پایین جامعه است. این موضوعات همیشه برای فیلم‌سازان و مخاطبان جذابیت داشته، چراکه باعث ایجاد حس همدلی و همراهی مخاطب می‌شود. نکته دوم هم زندگی لمپن‌هاست. تصویر این دسته از افراد هم در سینما، جذابیت‌های خاصی برای سینماگران داشته است. مقصودم از لمپن‌ها هم شامل تمام گاوچران‌ها، بزهکارها، خلافکارها و تمام کسانی است که به قول مؤلف کتاب «لمپنیسم» علی اکبراکبری «در جامعه نقش مولد ندارند و مثل انگل زندگی می‌کنند». این دسته از افراد به دلیل شرایط زیستشان، انواع دزدی، سیاه‌کاری و مسائلی از این دست، زندگی پرخطر و اکشنی دارند و سروسامانی ندارند. این نوع زندگی به دلیل خشونت ذاتی در سینما همیشه جذاب بوده و هست».

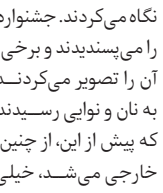
او در بخش دیگری از صحبت‌هایش با اشاره به سینمای پیش از انقلاب و تصویر جامعه جنوب شهر گفت: «در سینمای قبل از انقلاب نمونه‌های درخشانی از زندگی لمپن‌ها داریم. فیلم «جنوب شهر» ساخته فرخ غفاری که البته جرح و تعدیل‌هایی شد و نسخه مثله‌شده‌ای از آن به نمایش گذاشته شد. بعد از آن به فیلم‌هایی دیگری از این جنس می‌رسیم. فیلم‌هایی که بعد از «قیصر» ساخته شدند و موجی از فیلم‌های جاهلی به راه افتاد. شمایل این آدم‌ها برای مخاطب عادی سینما جذابیت داشت. دو کارگردان در زمینه تصویرکردن زندگی حاشیه‌نشینان بسیار توانا بودند؛ اولی فریدون گله که با ساخت فیلم‌هایی مثل «دشنه»، «کندو» و «زیر پوست شهر» کارنامه درخشانی از ساخت چنین فیلم‌هایی دارد. فیلم «کندو» اوج نگاه غم‌خوارانه به زندگی جنوب‌شهری و حاشیه‌نشینی است و تصویر قابل باوری از این قشر ارائه کرده و به همین دلیل این فیلم تبدیل به یک اثر کالت شده و بسیاری معتقدند که ازجمله فیلم‌های ماندگار سینمای ایران است. دیگری امیر نادری که فیلم‌ساز بسیار موفقی بود که توانست زندگی جنوب شهر را به زیبایی تصویر کند. امیر نادری تا جایی در تصویرکردن زندگی لمپن‌ها بسیار موفق بود. «خداحافظ رفیق» و «تنگنا» ازجمله فیلم‌هایی است که در حاشیه شهر می‌گذشت و فیلم دیگری در آمریکا ساخت به نام «ساخت ایران» که درباره یک ایرانی آواره است. بنابراین زندگی حاشیه‌نشینی همیشه برای سینماگران جذابیت داشته است».

او ادامه داد: «اما به نظرم این نکته مهم است که به عنوان یک سینماگر از چه زاویه‌ای به جنوب شهر نگاه می‌کنیم. اگر شما آدم‌هایی را که در این مناطق زندگی می‌کنند، قهرمان تصویر کنید درست نیست. خاطرم هست در نقد فیلم «نرگس» رخشان بنی‌اعتماد نوشتم که چرا آدم‌هایی از جنس شخصیت‌های اصلی این فیلم قهرمان تصویر می‌شوند؟ درحالی‌که نسبت به قشر کارمند یا معلم و... در سینما کم‌توجهی شده و قهرمان فیلم‌های ما کمتر آدم‌های روشنفکر و آگاه جامعه هستند».

طالبی‌نژاد در بخش دیگری از صحبت‌هایش درباره تغییر نگاه فیلم‌سازان به جنوب‌شهر در سینمای بعد از انقلاب نیز گفت: «به نظر من، بعد از انقلاب به نوعی وجه انتقادی فیلم‌هایی مربوط به قشر محرومان کم شد و بیشتر وجه تبلیغاتی پیدا کرد. مقصودم این است که اگر تا پیش از این، رگه‌هایی از انتقاد در فیلم‌های سینماگرانی مانند امیر نادری یا فریدون گله می‌دیدیم، بعد از انقلاب این موضوع کمرنگ‌تر شد. اما بعد فضا به مرور بازتر شد و فیلم‌های «دندان مار»، «عروسی خوبان» و «بایسیکل‌ران» تحول ایجاد کردند و سرآغاز یک جریان جدید در سینمای اجتماعی ایران شدند. این فیلم‌ها را می‌توان به نوعی سدشکن توصیف کرد که باعث شدند تا سایر فیلم‌سازان هم جرئت رفتن به سمت موضوعاتی که بخشی از آن به جنگ و تبعات جنگ اشاره می‌کرد، بروند».

او ادامه داد: «در دوره‌ای هم برخی فیلم‌سازان اساسا به زندگی جنوب شهر و آدم‌هایش از منظر رسیدن به جشنواره‌های خارجی و دریافت جوایزشان نگاه می‌کردند. جشنواره‌های خارجی چنین فیلم‌هایی را می‌پسندیدند و برخی از فیلم‌سازان ما هم با اشتیاق آن را تصویر می‌کردند و از تصویر محرومیت مردم به نان و نوایی رسیدند. در حال حاضر از استقبالی که پیش از این، از چنین فیلم‌هایی در جشنواره‌های خارجی می‌شد، خیلی خبری نیست و بازار این‌گونه فیلم‌های به اعتقاد من ریاکارانه، ذره‌ای کساد شده است. اغلب افرادی چنین فیلم‌هایی می‌ساختند که خودشان در ناز و نعمت بودند و به هر حال ریاکاری یعنی همین. در سال‌های اخیر، گه‌گاه جرقه‌هایی از برخی فیلم‌سازان جوان در تصویرکردن جنوب شهر و زندگی حاشیه‌نشینی دیده می‌شود. خاطرم هست زمانی که فیلم «درخونگاه» را دیدم، حس کردم نگاه خوبی به زندگی آدم‌های جنوب شهر دارد. به همین شکل فیلم‌هایی مثل «ابد و یک روز»، «مغزهای کوچک زنگ‌زده» و نمونه‌هایی از این دست، فیلم‌هایی هستند که با شناخت خوبی نسبت به قشری از جامعه ساخته شده‌اند. با همه اینها، فکر می‌کنم در فیلم‌هایی مثل «تنگنا» یا «کندو» بسیار عمیق به مسائل نگاه می‌شد و سال‌هاست در جریانی موسوم به سینمای اجتماعی، صرفا به روایت گزارش تلخ اجتماعی اکتفا می‌شود و مخاطب را وارد فضای عمیق‌تر نمی‌کند و به تفکر وانمی‌دارد. به‌هرحال مخاطبان اصلی و حرفه‌ای سینما از فیلم‌هایی که مسائل و مصائب جامعه را روایت می‌کنند، توقع دیگری دارند و گاهی این انتظار برآورده نمی‌شود».

عصیان طبقه فرودست



طهماسب صلح‌جو سینمای‌نویس پیش‌کسوت هم درباره تغییر نگاه فیلم‌سازان در دوره‌های مختلف به مسائل اجتماعی گفت: «بحران‌های اجتماعی، از گذشته تا به حال حتی در ساده‌ترین یا عامه‌پسندترین فیلم‌ها هم بازتاب پیدا می‌کند. اگر روند ۴۰ ساله گذشته و مسیری را که سینما طی کرده در نظر بگیریم، به نکته‌های جالبی می‌رسیم. در روزگاری بحران‌ها و مشکلات، بیشتر در چارچوب خانواده‌ها به نمایش گذاشته می‌شد. یک خانواده به دلایل مختلف دچار بحران می‌شد و اعضای خانواده درگیر این مشکل می‌شدند و درام شکل می‌گرفت و به پایان می‌رسید. در نتیجه عنوان فیلم‌های خانوادگی یا آپارتمانی را به خود اختصاص می‌داد. در دورانی مشکل مربوط به نسل جوان بود و مشکلاتی که در جامعه با آن روبه‌رو بودند. برخی فیلم‌ها چنین مشکلاتی را به تصویر می‌کشید. این دسته از فیلم‌ها هم جریانی بود که اصطلاحا به فیلم‌های دختر- پسری معروف بود. در دورانی هم مشکلات طبقه نیمه‌مرفه جامعه تصویر شد؛ کسانی که مشکل اقتصادی ندارند و درگیر مسائل دیگری هستند. امروزه و در این سال‌های اخیر این بحران از این محدوده‌ها فراتر رفته و به طبقه فرودست جامعه رسیده است. کسانی که معترض به شرایط اجتماعی و زندگی طبقه فرودست جامعه هستند. بنابراین فیلم‌هایی از این دست به مرور خودی نشان می‌دهند و از بی‌عدالتی اجتماعی صحبت می‌کنند».

او ادامه داد: «این فیلم‌ها و گرایش‌ها را محصول شرایط اجتماعی می‌دانم که در سینما به این شکل خود را نشان می‌دهد. همین فیلم‌های جنوب‌شهری و نشان‌دادن آدم‌های فرودست جامعه اگر ۲۰ سال پیش ساخته می‌شد، شاید مورد استقبال تماشاگر قرار نمی‌گرفت. کما اینکه از این نوع فیلم‌ها کم نداشتیم که مسئله فقر و تنگدستی را بیان می‌کردند، اما با استقبال چندانی از سمت مردم روبه‌رو نشد. اما به نظر من امروزه مسئله مردم و بی‌عدالتی اجتماعی است که طبقه فرودست جامعه را به عصیان وامی‌دارد. در طول تاریخ سینمای ایران هم این روند وجود داشته است. در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ موج نو زمانی به وجود آمد و شکل گرفت که اتفاقا به نظر می‌آمد از نظر اقتصادی جامعه در حال رشد است. همین الان هم خاطرات هم‌سالان من را مرور کنید این موضوع را تأیید می‌کنند. اما آن زمان چیزی که نادیده گرفته می‌شد، عدالت اجتماعی بود؛ یعنی رفاهی که آن دوره وجود داشت عادلانه بین همه مردم تقسیم نمی‌شد و طبقه فرودست جامعه از این رفاه و امکانات محروم بودند. در دهه ۵۰ و شکل‌گیری سینمای موج نو، یک‌جور عصیان در طبقه فرودست جامعه می‌بینیم که در نهایت به یک انقلاب اجتماعی ختم می‌شود».

درحال حاضر شمال و جنوب شهر تقریبا یکی شده است

سیروس الوند، کارگردان باسابقه سینما، از زاویه دیگری به این موضوع نگاه می‌کند و دراین‌باره به «شرق» می‌گوید: «زمانی دو منطقه شمال و جنوب شهر داشتیم، این محله‌ها به لحاظ اقتصادی و اساسا فاصله طبقاتی و فرهنگی کاملا از هم مجزا بودند و در حال حاضر شمال و جنوب شهر تقریبا یکی شده است. اصطلاحات مردمانی که در این دو منطقه زندگی می‌کنند و به کار می‌برند، یکی است. در جنوب شهر هم ساختمان‌هایی مثل شمال شهر و پارک‌های زیبا می‌بینید. بنابراین تشخیص شمال و جنوب شهر کمی مشکل شده است. در عوض تهران از شرق و غرب ورم کرد و آنها مهاجرانی هستند که از گوشه و کنار استان بزرگ تهران به مرکز می‌رسند و در میان آنها افرادی هم هستند که دست به کارهای ناهنجاری می‌زنند. من در دو فیلم اخیرم سعی کردم به این فضا نزدیک شوم و به شرق و غرب تهران بپردازم. از نظر من دیگر شمال و جنوب شهر نداریم».

او ادامه داد: «نگاه نوستالژیک به جنوب شهر اتفاق دیگری است. جنوب شهری که پدران و مادران ما در آن بزرگ شدند و من و هم‌سالانم هم تجربه کردیم، شکل و شمایل دیگری داشت. جوان‌های امروزی آن فضا را خیلی نمی‌شناسند و شاید همین عدم شناخت کافی از فضای جنوب شهر باعث می‌شود برخی فیلم‌سازان جوان در پرداخت فضا و روابط آدم‌ها خیلی موفق نباشند و همه‌چیز مصنوعی جلوه کند».

زیر آسمان فیروزه‌ای

به مناسبت هفتادونهمین زادروز ناصر تقوایی

مردی که زیاد می‌دانست

● **سارا آقابابایان:** در مناسبات حاشیه‌خیز و آغشته با صف‌بندی‌های سینمای ایران که فرازونشیب‌های روزگار، دوستی‌ها را سست و به دشمنی مبدل می‌کند، نام ناصر تقوایی حائز چنان اهمیتی است که تندترین منتقدانی که از هتاکی به بزرگان ابا ندارند و عوامل مدعی و پرغمزه پشت و جلوی صحنه که سخت‌گیری کارگردانان را برنمی‌تابند، جملگی در برابر ناصر تقوایی تعظیم کرده و حتی برای نقدش نیز با احتیاط قدم برمی‌دارند؛ به عبارت دیگر حرمتی که در سرزمین ما به‌طور معمول پس از فقدان هنرمندان نثارشان می‌شود، همواره درباره تقوایی جاری بوده است. این مدارج در وهله اول نشئت‌گرفته از سجایا و هویت یگانه‌ای است که نه می‌توان آن را متهم به کم‌دانشی و بی‌پشتوانگی کرد، نه تعهد هنرمندانه به زادبومش را زیر سؤال برد و نه درایت فنی‌اش را ندید گرفت. گویی شیدایی نادری، رویکرد بومی کیمیایی، انسان‌گرایی مهرجویی، فردیت حاتمی، نوگرایی رهنما و صناعت شیردل، یک‌جا در فیلم‌سازی به نام تقوایی جمع شده باشد؛ با این اوصاف بی‌دلیل نیست که با وجود بزرگداشت‌ها، گفت‌وگو و سخن‌های بسیار در باب او، عطش و کنجکاوی درباره تقوایی تمامی ندارد و لفافه‌ای از سربستگی پیرامونش شکل گرفته؛ تاجایی‌که درباره کارهای نساخته و نادیده‌اش بیش از ساخته‌های دیگران گفتنی وجود دارد، آثاری که مثال‌های بارز دریغ و حسرت استعداد و نبوغی هستند که فشارهای درونی و بیرونی به‌عنوان عنصر بازدارنده بالفعل‌شدنش عمل کرده است.

در نخستین اثر بلندش، نمونه‌ای جهش‌یافته‌تر از خشت و آینه که در پشت‌صحنه‌اش کنار ابراهیم گستان بود، در راستای ترسیم انسان در بستر جامعه معاصر روی دست پیش‌کسوتش بزند. اقتباسش از آرامش در حضور دیگران شاید از معدود اقتباس‌های سینمایی است که در موفق‌بودنش هیچ مجادله‌ای در کار نیست، چراکه حربه تقوایی برای برداشت سینمایی و حذف مقدمات داستان ساعدی و تبدیلش به جراحت پیش‌داستان در فیلم، قابلیت تعمیم‌پذیر تم داستان را بالنده کرد. دراماتورژی تقوایی در نخستین فیلم بلندش آن‌هم با لقمه بزرگ یک اقتباس ادبی از نویسنده‌ای مطرح برای ثبت‌نامش در تالار بزرگان سینما کافی بود؛ اما تبدیل‌شدن اثر به نخستین فیلم موج نویی که درک جامعه‌شناختی و شامه تیزش التهابات خفته در آستانه دهه ۵۰ را برملا کرده و به بار یک تحلیل سیاسی نشاند، حساسیت‌ها را برانگیخت و جایگاه فیلم را به‌عنوان یکی از برترین و مهم‌ترین‌های تاریخ سینمای ایران تحکیم کرد.

قلع‌وقمع‌شدن آرامش در حضور دیگران توسط حکومت، تقوایی را به یک دنده معکوس اعتراضی به عرصه فیلم کوتاه کشاند؛ فیلم معروف و موفق رهایی با مضمون حصار. نمادپردازی‌هایی که به تعبیر خودش در بیان ممنوعه‌ها و احساسات ناگفتنی الزامی‌اند، در این فیلم از انسان محاط در رسوم بدوی که پیش‌تر در مستندهایش به آنها پرداخته بود، فراتر رفته و چنانچه در سکانس کلیدی فیلم اسارت ماهی درون کیسه آب درحالی‌که خود پسرک نیز از ترس خشم پدر در پستوی خانه محصور است، یادآور خود فیلم‌ساز بود که در حصاری فراگیر تحدید شده است.

حتی درباره ضعیف‌انگاشته‌شده‌ترین اثرش صادق کرده نیز هر اندازه آن را تابع مقتضیات یک فیلم‌سازجوان برای عقب‌نماندن از قافله سینمای حرفه‌ای و نیازش به جبران مضار توقیف آرامش در حضور دیگران بدانیم، بازهم اثری متشخص است که پوچی و اقدام فردی و خشونت انتقام را بدون اغراق و غلو مرسوم آن سینما به تصویر می‌کشد. سکانس آخر فیلم و پیچش احساسی ولی‌الله‌خان پدرزن صادق (عزت‌الله انتظامی) درحالی‌که صادق (سعید راد) در نمایی وسترن‌وار به ته خط رسیده، مانند همان ماهی در تُنگ رهایی، در گرداگرد مأموران محاصره می‌شود، برای جداکردن حساب این فیلم از مُد دنباله‌روی قیصر در سینمای آن روزگار کفایت می‌کند.

محکم‌شدن جای پای تقوایی در جریان اصلی سینما بلافاصله به نگاه تجربی و سبک‌پردازانه فیلم نفرین انجامید. در این فیلم خاص و شخصی که اقتباسی از داستانی آلمانی به نام باتلاق نوشته میکاوالتاری است، بهروز وثوقی یک کارگر نقاش است که از سوی یک مالک استخدام می‌شود تا درودیوار خانه پرت‌افتاده‌اش را در جزیره‌ای نیمه‌متروک نقاشی کند. درون‌مایه روابط انسانی که البته در تحلیل آثار تقوایی اغلب مغفول باقی می‌ماند، درحالی‌که ریشه این دغدغه را حتی پیش از آرامش در حضور دیگران در یکی از نخستین فیلم‌های کوتاهش به نام تلفن می‌توان ردیابی کرد که در آن زنی با بازی ثریا قاسمی با ظهور تلفن در منزلش رابطه با همسرش را دستخوش تغییر می‌کند. در واقع آنچه تقوایی ۵۰ سال پیش روی آن دست گذاشته، امروز دستمایه سرفصل دگرگونی روابط انسانی به روابط مجازی عصر ارتباطات است.

ادامه در صفحه ۷