نقد سینمایی

چاقو دسته خودش را برید

امیر فرض‌اللهی
منتقد

سعید روستایی یکی از فیلمسازانی است که در مسیر مسعود کیمیایی قرار گرفته بود اما با ارتقای طبقه اجتماعی‌اش، آنچه امروز شاهد آن هستیم، افت کیفیت و نزول آثار او است؛ نزولی که متاثر از دوری او از منطقه سابق زیستی اجتماعی‌اش ناشی می‌شود؛ منطقه‌ای که باعث شناخت رشد و شکوفایی او شد و نامی برای خود دست و پا کرد اما نظیر کیمیایی روند تولید آثارش پرکمیت شد اما کیفیت را فدا کرد. او دیگر یک جنوب‌شهری نیست، سعی می‌کند قصه‌های طبقه متوسط را روایت کند، کنایه بزند، شاخ و برگ آثارش را آنچنان افزون کرده است که خط اصلی قصه‌اش را گم می‌کند؛ مثل برخی فیلمنامه‌نویسان می‌خواهد خود و مخاطب‌اش را فریب دهد. روستایی دو اثر قابل تحمل در کارنامه دارد؛ «ابد و یک روز» و «متری شیش و نیم» اما دو کار اخیرش «برادران لیلا» و «زن و بچه» در فضای خلأ به وجود آمده است و همراهی مخاطب را به همراه ندارد. «برادران لیلا» اثری که می‌خواهد تابوشکن باشد اما شخصیت‌های بسیاری دارد و اساساً یک شخصیت را از آن دربیاوریم برای فیلم هیچ اتفاقی نمی‌افتد (شخصیت پیمان معادی در فیلم). فیلمی که اینقدر اضافه دارد شاخ و برگ‌اش موجب سرسام مخاطب می‌شود و خود فیلمساز روح و اثرش را گم می‌کند و خط اصلی را خط خطی... جوری که دیگر هیچ نمی‌ماند. روستایی در «زن و بچه» هم همین کار را کرده است، شخصیتی را دنبال می‌کند و تا جایی می‌تواند مخاطب را همراه سازد اما تغییر پارادایم‌های ذهنی و احساس کسی‌شدن که آفت هنر و نخبگی است باعث می‌شود فرض‌های باطلی در روند قصه پدید آورده، باور مخاطب را به‌هم‌بزند و از همراهی دل بکند. او در گره‌افکنی‌های این فیلم جدیدش ولش‌کن‌های زیادی دارد؛ به‌همین‌سبب مخاطب را دچار سرگیجه و عدم‌هضم این گره‌های شلخته می‌کند. درامی که به ملودرام تبدیل می‌شود شبیه یک مینی‌سریال عمل می‌کند؛ آفت بزرگ سعید روستایی در «زن و بچه» است. فیلمساز هرچه می‌گذرد با وجود اینکه تمرکزش در تولید بزرگ‌تر می‌شود، اما راه قصه‌هایش را گم و تصور می‌کند با شاخ و برگ اضافه داستانک‌هایی که ایجاد می‌کند موجب توجه بیشتر مخاطب می‌شود در حالی که این کار او مخاطب را به‌هم می‌زند و مخاطب را از خودش مأیوس می‌سازد. مثلاً در «زن و بچه» اینکه شخصیت پیمان معادی در مجلس خواستگاری با دیدن خواهر عروس، خواهان او می‌شود و عروس اصلی را به هیچ می‌گیرد، به جوکی بی‌مزه و سطحی می‌ماند که پایه قصه‌اش را سست می‌کند. این‌چنین می‌شود که بقیه قصه دیگر برای مخاطب کم‌ارزش است؛ به‌خصوص اینکه روند قصه در نیمه دوم فیلم به‌دلیل تهیه‌کننده صاحب‌نام، سفارش‌پذیری را در ذهن مخاطب برجسته و جلوه‌گر می‌سازد. مسئله زن‌بودن و مادر شدن یک زن که شخصیت اصلی این فیلم است، آنچنان پرداخت معوجی دارد که مخاطب فراگیر سینمای ایران را از خود ناامید می‌سازد و اینکه قصه پُرکشش در ابتدای فیلم سیری غیرقابل هضم و باور می‌یابد که مخاطب دچار سردرگمی می‌شود. دیگر مسئله طرح‌شده در این فیلم که شامل کمبود قوانین مطروحه در مسائل خانوادگی است در فیلم به‌گونه‌ای مطرح می‌شود که توصیه‌پذیری روستایی از تهیه‌کننده فیلم را شاخص می‌کند. درواقع اشکال اساسی آن است که روستایی می‌خواهد شبیه نابغه بی‌تکرار تاریخ سینمای ایران، علی حاتمی بر اهمیت حضور و پرورش بچه‌ها توسط مادر به‌عنوان نهاد یک خانواده تاکید کند اما شیوه اجرایی پرداخت قصه توسط سعید روستایی کجا و عالیجناب علی حاتمی کجا؛ پس در پردازش قصه ناتوان می‌ماند و قصه را ابتر به پایان می‌رساند. نکته اساسی دیگر آن است که علی‌یار شخصیت نوجوان این فیلم که از جنوب‌شهر همراه کارگردان، سر این فیلم آمده است اساساً ابعاد شخصیتی‌اش به این قصه و فضای اجتماعی امروزی «زن و بچه» نمی‌آید؛ به دیگر سخن، شخصیت علی‌یار را نمی‌توان در طبقه متوسط اجتماعی و نسل زد دید و در این قصه انگار از کره‌ای دیگر آمده است. این میزان بیش‌فعال‌بودن در جایی که دیگر جنوب‌شهر نیست و آدم‌هایش صفا و صمیمیت خاص آثار روستایی را ندارند، در «زن و بچه» قابل هضم نیست. نوجوان اصلی این فیلم علی‌یار، وصله ناجور «زن و بچه» است که ساختار این قصه ملودرام‌شده را کج و کوله می‌کند؛ نه اینکه این شخصیت درنیامده است، بلکه به این قصه نمی‌آید. صدالبته می‌توان فیلمی بسیار درخشان با وجود این شخصیت ساخت؛ مخصوصاً که تا قبل از «زن و بچه»، لوکیشن در آثار سعید روستایی شخصیت ویژه‌ای داشت و برای مخاطب همزادپنداری قابل‌تأمل می‌آورد. با این حال فضای لوکیشن «زن و بچه»، بی‌طبقه و نامشخص است، علی‌یار در قالب این قصه غل می‌زند و ریخت این فیلم را ناجور می‌کند. صدالبته این شخصیت اگر بنای قصه اصلی‌اش می‌شد، به ریخت آثار سعید روستایی بیشتر می‌مانست و مخاطب را با خود همراه می‌کرد. سعید روستایی باید در فیلمسازی خود و مؤلفه‌های موفقیت‌آمیزش درنگ کند و با آسیب‌شناسی دو اثر آخرش، به روند فیلمسازی به‌گونه‌ای ادامه بدهد که به چرخه باطل همان گودالی که مسعود کیمیایی چهار دهه است در آن معلق مانده، گرفتار نشود.

مصاحبه با هنرمند

گفت‌وگو با بهرام دبیری به بهانه نمایش آثار اهدایی‌اش در موزه هنرهای معاصر تهران

نگران کارهایم بعد از خودم بودم

حسین گنجی
روزنامه‌نگار و منتقد هنری

با بهرام دبیری در کارگاه نقاشی‌اش در حوالی میدان شیخ بهایی، قرار گفت‌وگو داشتم. قرار نمایشگاه آثارش تنظیم شده بود و قرار بود من به همراه امیر سقراطی، به عنوان موزه‌پرداز یا کیوریتور این نمایشگاه، آن را در موزه هنرهای معاصر تهران برنامه‌ریزی و آماده ارائه کنیم. نمایشگاهی که امروز با عنوان «به آینده سپرده شد؛ گزیده‌ای از ۵۰ سال نقاشی بهرام دبیری از دل آثاری به موزه هنرهای معاصر تهران اهدا کرد» شکل گرفته، فقط یک «مرور آثار» نیست؛ در ادامه‌ی مسیری است که خود دبیری از دهه‌ی ۱۳۵۰ تا امروز در نقاشی ایران پیموده و منتقدان و نویسندگان بسیاری درباره‌اش نوشته‌اند. هانیبال‌الخاص همان سال‌های میانی دهه‌ی ۵۰ در مقدمه‌ی بروشور نمایشگاه انستیتوگوته، دبیری را هنرمندی می‌دید که در عین نقاش بودن، از نیما و اخوان و شاملو تأثیر گرفته و می‌گفت اگر «تعصب به وسیله را کنار بگذاریم»، نقاشی او را باید در امتداد شعر معاصر ایران فهمید، نه صرفاً در تاریخ سبک‌ها. کمی بعد، غلامحسین ساعدی در مقدمه‌ی نمایشگاه گالری سیحون، تعبیر معروف خود را نوشت و او را «تصویرگر کابوس‌های روزگار ما» خواند؛ تعبیری که هنوز هم لایه‌ای از جهان تاریک، طنزآمیز و پرتلاطم کار دبیری را توضیح می‌دهد. در دهه‌های بعد، این نگاه تکمیل شد. روئین پاکباز در تحلیل آثار او، از دبیری به عنوان «نقاش روایتگر» یاد کرد که در عین شاعرانه بودن، با خشونت واقعیت هم رودررو می‌شود. نجف دریابندری تابلوهای او را «غزل‌هایی که با رنگ و خط سروده شده‌اند» خواند و علی‌اصغر قره‌باغی از «گوناگونی جست‌وجوگرانه» و ظرفیت دگردیسی دائمی در آثارش نوشت. این خطِ تحلیلیِ منتقدان ـ از الخاص و م. آزاد تا مرزبان، پاکباز و دیگران ـ امروز در نقطه‌ای قرار گرفته که تصمیم دبیری برای اهدای بخشی از نقاشی‌ها، طراحی‌ها، اسناد و دفترچه‌هایش به موزه هنرهای معاصر تهران، معنایی فراتر از یک «اقدام شخصی» پیدا می‌کند؛ به‌ویژه وقتی خود او می‌گوید با این کار «امانت را به صاحب‌اش» سپرده و از سرنوشت آثار پس از خود کم‌وبیش آسوده‌تر شده است. این گفت‌وگو بیش از آن که فقط بازخوانی خاطرات باشد، تلاشی است برای شنیدن «نظریه‌ی دبیری» درباره‌ی نقاشی، سنت، مدرنیته، ادبیات و میراث. از نسبت او با نیما، فردوسی و حافظ تا نقدش بر کمال‌الملک و پاپ‌آرت ایرانی. از تعریف‌اش از «فردیت خلاق» تا این که چرا معتقد است هنر بدون جادو ـ و بدون تاریخ ـ به جایی نمی‌رسد. گفت‌وگو در فضایی انجام شد که دیوارهایش پر از طرح‌ها، یادداشت‌ها و نقل‌قول‌ها از شاعرانی چون شاملو و احمدرضا احمدی و منتقدانی چون پاکباز و دیگران است؛ انگار خود کارگاه، آرشیوی زنده از ۵۰ سال نقاشی و اندیشیدن به نقاشی است. آن‌چه در ادامه می‌آید، بخش دوم این گفت‌وگوست؛ جایی که بهرام دبیری، در مقام نقاشی که «زادگاهش ادبیات است»، از کارِ مداوم، از طراحی به مثابه تمرین هرروزه، از اسطوره‌ها، زن‌ها، اسب‌ها و پرندگانش سخن می‌گوید.

عکس: artbox

در هنر معاصر ایران، گروه‌ها و سبک‌های مختلفی طی این سال‌ها ظهور و بروز داشته‌اند. خودتان را جزو کدام گروه یا سبک یا دوره‌ی خاصی از هنر معاصر ایران می‌دانید؟

سال‌های دهه‌ی ۵۰ که دانشجوی دانشکده‌ی هنرهای زیبا بودم، دوران خیلی تعیین‌کننده‌ای بود. دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران را آندره گدار فرانسوی طراحی کرده بود؛ درنتیجه معماری، نقاشی و مجسمه‌ی ما ادامه‌ی کمال‌الملک یا نوعی یونانی‌مآبی شد و به‌نظرم دوران خیلی ناجوری بود.

اواخر دهه‌ی ۴۰، کوشش‌هایی شد. ضیاءپور و دیگران با شناختن نیما سعی در تحول داشتند، اما به‌باور من نتوانستند خیلی تعیین‌کننده باشند، چون بلافاصله موج بعدی در راه بود؛ آمریکا، پاپ‌آرت، سقاخانه، دعا و طلسم‌نوشتن و خط‌های مغشوش نوشتن به اسم این‌که سنت ماست، درحالی‌که هیچ‌کدام‌شان این نبود، بیشتر یک درک توریستی بود.

سال‌های ۴۹-۴۸ که وارد دانشگاه تهران شدم، انگار در دانشگاه هنرهای زیبا «انقلاب» اتفاق افتاده بود. به‌جای کله‌ی اسب و ونوس، مدل برهنه‌ی زنده داشتیم که طراحی را یاد بگیریم. آمدن الخاص به دانشکده، به‌نظرم دوره‌ی خیلی مهمی بود، همین‌طور معلم‌های دیگر از جمله روئین پاکباز که معلم تاریخ هنرم بود، بهجت صدر، مارکو گریگوریان و... دانشگاه اساتید زیادی داشت و آتلیه‌هایی داشتیم که به‌صورت جدی فعال بودند.

زمانی که به دانشگاه می‌رفتم، سوسن تسلیمی دانشجوی تئاتر بود، محمدرضا لطفی و حسین علیزاده هم بودند. یک‌باره یک «دوران» شد. به‌نظرم عجیب است که دوران‌ها چگونه به‌وجود می‌آیند. این هم‌زمان است با جنبش روشنفکری بسیار مهمی که در اروپا و آمریکا پیش آمد؛ دوران ضدجنگ و آزاداندیشی، تأثیر شرق در نگاه هنر آمریکا و اروپا، موسیقی‌ای مثل پینک فلوید و... اگر در پاریس راهپیمایی دانشجویی می‌شد، سارتر و کامو جلوی صف دانشجوها روزنامه می‌فروختند.

چهار، پنج سال ـ تا حدود سن ۲۵ سالگی ما ـ جهان این‌طور بود. در دانشکده‌ی ما بهرام بیضایی معلم تئاتر بود و در دانشکده‌ی ادبیات، سیمین دانشور تاریخ هنر شرق درس می‌داد. یعنی دانشکده، کلاس، کارگاه و استاد بود. سه‌سال بعد، یک‌باره همه‌چیز به هوا رفت؛ نه‌فقط در ایران، در تمام دنیا. توضیح‌اش را نمی‌دانم، شاید جامعه‌شناس‌ها بگویند چه شد که آن امیدها، آزاداندیشی و امنیتی که در جهان بود، از بین رفت. سال ۵۰ که دانشجو بودم، تمام آثار سینمای ایتالیا را بدون سانسور می‌توانستم روی پرده‌های بزرگ سینماهای شهر ببینم. بعد همه‌چیز یک‌باره وارونه شد؛ نمی‌دانم چه اتفاقی بود.

طی این سال‌های فعالیت هنری همواره به نوآوری و تجربه‌ورزی در میان مدیوم‌ها و متریال‌های مختلف مشغول بوده‌اید. چه‌چیزی انگیزه‌بخش تداوم این مسیر خلاق برای شما بوده است؟ آیا دغدغه‌ها و رویکردهای هنری‌تان در طول زمان، دستخوش تغییر شده‌اند یا همچنان بر همان اصول و جهان‌بینی اولیه پایبند مانده‌اید؟

به‌نظرم جهان‌بینی یک پنجره‌ی تنگ نیست؛ پنجره‌ای است که جهان را می‌بیند. من در شیراز بزرگ شده‌ام؛ گل‌مرغ‌های روی کاشی بناها را دیده‌ام، رنگ‌های جادویی کاشیکاری‌های شیراز و باغ‌هایش را دیده‌ام، تخت‌جمشید و نقش‌رستم و کوزه‌ها و سفال‌ها را دیده‌ام. درنتیجه اصطلاح «نو» و «کهنه» را خیلی نمی‌فهمم. هنر، جریانی شبیه یک رودخانه است. هنرمند کسی است که چیزی را می‌بیند و چیزی را بیان می‌کند که دیگران نمی‌بینند و توانایی بیان‌اش را ندارند؛ به این فرد می‌گوییم هنرمند. این هنرمند باید از تمام تاریخ، سنت فرهنگ انسانی و سرزمینی‌اش بهره‌مند باشد. کسی با کج و معوج کردن، مدرن نمی‌شود. باید تاریخ را بشناسد. باید طراحی‌های روی سفال‌های سیلک را بشناسد که با سه کمان، یک بز را به زیبایی بیان می‌کند؛ کاری که هزار سال بعد پیکاسو کرده. هیچ‌چیز در جهان «نو» نیست؛ ماجرا باززایی و دوباره کشف‌کردن یک شکل و فرم است. هر کسی سرزمین خودش را دارد. طراحی روی سفال‌های ایران، نقش برجسته‌ها، سفال‌های خیلی قدیمی و ظرف‌ها، همه برای من مؤثر بوده‌اند.

شش، هفت ساله که بودم، در ایل قشقایی ـ که میان همه‌ی ایل‌های باشکوه ایران، چیز ظریف‌تر و شاعرانه‌تری دارد ـ نمدها را دیده‌ام؛ چه رنگ‌های زیبایی، چه طراحی‌ها و گل‌ها و بزهایی. پارچه‌ها، ظرف‌ها، نقره‌کاری‌های شیراز که همه گل‌مرغ هستند. سلیقه‌ای صلح‌جو، نفیس و آرامش‌بخش در فرهنگ شیراز هست؛ شاید این‌طور باشد، من این استنباط را کرده‌ام. من روی آن قالی‌ها راه رفته و بازی کرده‌ام؛ باغچه‌ها، گل‌ها، باغ‌ها، ظرف‌ها، قدح‌ها و کاسه‌ها. من نقره‌ی شیراز را دیده‌ام که همه پر از طراحی، شعر و عشق بوده‌اند.

فکر می‌کنم هنرمندها «به دنیا می‌آیند»، البته بعد از آن ساخته می‌شوند. آن مقداری که به دنیا می‌آیند کافی نیست؛ نشانه‌ی خوبی است، ولی توجه و کار می‌خواهد. در خانه‌ی ما همه‌ی این‌ها بود، اما یکی از برادرانم حقوق خواند و دیگری معماری. من از زمانی که ۱۲ ساله بودم می‌دانستم هیچ کاری جز نقاشی نخواهم کرد و تا امروز هم همین‌طور فکر می‌کنم؛ هرگز تردیدی پیش نیامد.

مادرم ـ که زن بافرهنگی بود ـ همیشه می‌گفت: «مادر، تو که می‌دانی من نقاشی را دوست دارم، ولی چطور می‌خواهی زندگی کنی؟» واقعاً آن روز سوال مهمی بود، چون نه گالری‌ای وجود داشت و نه کسی تابلو می‌خرید.

حتی فکر می‌کنم تا دو، سه دهه قبل هم این سوال پررنگ بود و همچنان خانواده، نگرانی جدی داشت