## ستاره‌ای حامی سینمای مستقل

### رابرت ردفورد ستاره سینمای آمریکا در ۸۹ سالگی درگذشت

رابرت ردفورد؛ هنرپیشه، کارگردان و تهیه‌کننده شهیر آمریکایی دیروز در سن ۸۹ سالگی در خواب و در کوه‌های اطراف پروو یوتای آمریکا درگذشت. روزنامه نیویورک تایمز که این خبر را منتشر کرد، اعلام کرد که هنوز علت مرگ او مشخص نشده است. ردفورد، یکی از ستاره‌های محبوب سینمای آمریکا بود و با موهای بلوند و چشمان رنگی‌اش، دل بسیاری از تماشاگران را می‌ربود. ردفورد در ۱۸ اوت ۱۹۳۶، در سانتامونیکا به دنیا آمد. پدرش شیرفروش و حسابدار بود و او آنطور که خود در مصاحبه‌ای بیان کرد، خیلی کم او را که سه صبح از خانه بیرون می‌زد و هشت‌شب باز می‌گشت، می‌دید. در همین دوران، گاهی نیز او را به کتابخانه می‌بردند و در همین بازدیدها او به اسطوره‌شناسی علاقه‌ای زایدالوصف یافت. در مدرسه البته دانش‌آموز ضعیفی به‌حساب می‌آمد، زیرا نه از نظام آموزشی رایج چندان خوشش می‌آمد، نه جذابیت‌هایی که پرسه‌زنی در بیرون از مدرسه برای او ایجاد می‌کرد، کم بود. به ورزش و هنر ـ هر دو ـ البته علاقه داشت و دوره‌ای نیز بیسبال بازی می‌کرد. بعد از فارغ‌التحصیلی از طریق بورس بیسبال وارد دانشگاه شد اما با فوت مادر و افراط رابرت جوان در میگساری، بورس را از دست داد. بعد از آن، به نقاشی روی آورد و در کلاس‌های نمایش و طراحی آکادمی آمریکایی هنرهای نمایشی نیویورک نیز شرکت می‌کرد.

۲۲ ساله بود که با لولا ون واگنر، مورخ آمریکایی، ازدواج کرد. این ازدواج ۲۷ سال پایید و حاصل آن چهار فرزند بود. مقارن ازدواج البته فعالیت‌های سینمایی و تلویزیونی را نیز آغاز کرد. برای بازی در فیلم «صندلی چارلی پوینت» (۱۹۶۲)، نامزد دریافت جایزه امی بهترین بازیگر نقش مکمل شد. در همان سال اما نخستین فیلم‌اش را نیز با نام «شکار جنگ» کارگردانی کرد. در سال ۱۹۶۵ برای بازی در فیلم «درون دیزی کلاور» جایزه گلدن گلوب بهترین ستاره نوظهور را به‌دست آورد.

اوج موفقیت رابرت ردفورد در دهه ۱۹۶۰ اما وقتی رقم خورد که در کنار پل نیومن در فیلم «بوچ کسیدی و ساندنس کید»، به ایفای نقش پرداخت. با این فیلم، او به ستاره‌ای واقعی بدل شد. سه‌سال بعد فیلم «جرمایا جانسون»، ساخته سیدنی پولاک، با حضور او به موفقیتی خارق‌العاده در گیشه دست یافت و نام او بیش از پیش بر سر زبان‌ها افتاد. همکاری بعدی او با نیومن نیز بسیار موفق از آب درآمد؛ فیلمی به‌نام «نیش» به کارگردانی جورج روی هیل که فیلم قبلی مشترک این دو ستاره را نیز او ساخته بود. از دیگر فیلم‌های موفق ردفورد در دهه ۱۹۷۰ می‌توان به فیلم «همه مردان رئیس‌جمهور» اشاره کرد. این فیلم درباره رسوایی واترگیت ساخته شده بود و توانست در هشت رشته اسکار، نامزد و در چهار رشته، برنده اسکار شود. ردفورد البته در میان برندگان نبود. ازاین‌منظر او به‌طورکلی بازیگری بدشانس بود و با وجود اینکه بارها از نامزدهای فستیوال‌ها بود، اما کمتر جایزه‌ای به‌دست آورد. البته برای «بوچ کسیدی و ساندنس کید»، جایزه بفتا به او تقدیم شد. یک‌بار دیگر نیز البته جایزه‌ای به او تعلق گرفت، اما این‌بار به‌عنوان بدترین بازیگر مرد در فیلم معروف «پیشنهاد بی‌شرمانه».

رابرت ردفورد به کارگردانی نیز علاقه ویژه‌ای داشت و وقتی در سال ۱۹۸۰ فیلم «مردم معمولی» را ساخت، بسیار مورد تشویق قرار گرفت. برای همین فیلم جایزه اسکار، گلدن گلوب و جایزه انجمن کارگردانان آمریکا در زمینه بهترین کارگردانی را نیز دریافت کرد. ازاین‌منظر، او شباهتی داشت به کلینت ایستوود که جدا از بازیگری در کارگردانی نیز درخشید. از دیگر فیلم‌های مهم او می‌توان به «مسابقه تلویزیونی» اشاره کرد. یکی دیگر از فعالیت‌های مهم او در حوزه سینما، راه‌اندازی جشنواره فیلم ساندنس بود؛ جشنواره‌ای که قصد داشت به فیلم‌های مستقل ساخت آمریکا توجه نشان داده و فیلم‌های تولیدشده با بودجه‌های کم را حمایت کند. ازقضا فیلم‌های بسیاری از فیلمسازان مشهور همچون کوئنتین تارانتینو، استیون سودربرگ، جیم جارموش و کوین اسمیت، برای نخستین‌بار در این جشنواره به‌نمایش درآمد.

چهره تجسمی

عکس: خبرگزاری موج

# پیکرگردانی استاد

## چرا هنرِ فرشچیان می‌تواند نماینده‌ی برترین صورتِ تحقّق‌یافته‌ی هنرِ تجسّمیِ ایرانی در حدودِ چهار قرنِ اخیر باشد؟

محمّدرضا ضیغمی
پژوهشگر و شاعر

جهان نیز به تندی دگرگون می‌شود، چون شکلِ ابرها
**راینر ماریا ریلکه، سونت‌هایی به اورفئوس**

### لزوم بازنگری

حکایتِ مانی، پیامبری که معجزه‌اش نقّاشی است و به‌واسطه‌ی آن عالَمِ دیگر را به مردم نشان می‌داده است، توضیح‌دهنده‌ی نگاهِ تقدیس‌گرانه‌ی ایرانیان به هنرِ نقّاشی است که با وجودِ انکارِ پیامبریِ مانی همواره یادش را چونان «نقّاشِ جادوگر» زنده نگه داشتند و همیشه در پیِ آن‌چنان تجربه‌ای از نقّاشی بودند که شاید در روزگارِ ما در آثارِ فرشچیان پیدا کردند.

محمود فرشچیان مهم‌ترین نقّاشِ معاصرِ ایران بود. فراتر از آن، هنرِ او می‌تواند برای ما نماینده‌ی برترین صورتِ تحقّق‌یافته‌ی هنرِ تجسّمیِ ایرانی در حدودِ چهار قرنِ اخیر باشد.

می‌دانم که این ادّعا ممکن است «عجیب» به‌نظر برسد و به بی‌اطّلاعی متّهم شوم. به‌نظرم دلیلِ این تعجّب، روحیه‌ی «بازنگرانه»ی حاکم بر سنّتِ روشنفکریِ ماست؛ تمایلِ اخلاقیِ ما به دیدن و برجسته کردنِ امرِ حاشیه‌نشین (= امرِ دیگر) می‌تواند ما را به نفیِ هر امرِ «عامه‌پسند» برانگیزد. حتّی اگر این صدایِ «عامه‌پسند» با معیارهای زیبایی‌شناختیِ خودِ ما شایسته‌ی شنیده‌شدن بوده باشد، به‌سببِ اقبالی که «جامعه» به آن کرده، از سمتِ بخشی از ما طرد می‌شود. این در حالی است که به‌ندرت دیده‌ایم فرهیختگانِ مخالفِ فرشچیان ـ که اصولاً توقّع می‌رود آثار را ازمنظرِ فرم داوری کنند ـ از او «ایرادِ هنری» بگیرند. البتّه نقّاش در شرایطِ امروزِ ایران مشکلاتِ دیگری هم دارد؛ اعتقادات خلاف جریان روشنفکری او، نه‌تنها نخبگان بلکه بخشی از توده‌ی مردم را که چنددهه مخاطبانِ اصلیِ او بوده‌اند نیز از او تاحدّی جدا کرده است.

می‌دانم که فرشچیان نه‌تنها نزدِ مخالفانش، بلکه نزدِ بسیاری از موافقانش نیز چهره‌ای «نوکلاسیک»، «پاسدارِ سنّت‌ها»، «مینیاتوریست»، «حضرتِ استاد»، «نگارگرِ معاصر» و به‌طورکلّی چهره‌ای با صفاتِ ارتجاعی شناخته می‌شود، و به‌گمانم تا زمانی که نقّاش با چنین اَباطیلی توصیف شود، نمی‌توان به اهمیت‌اش چونان یک هنرمندِ «معاصر» پی برد که برای هنرِ مدرن دستاوردهایی داشته است (حتّی اگر نپذیریم که این دستاوردها او را در برترین جایگاهِ هنرِ ایرانی قرار می‌دهد).

می‌دانم که بسیاری از دوست‌دارانِ نقّاشیِ قدیمِ ایرانی (= نگارگری)، کارِ او را با همان معیارها می‌سنجند و «انحرافی» از آن می‌دانند، ولی این گسست را نقطه‌ی قوّتِ کارش می‌بینم. آگاهم که بعضی از کسانی که دل در گروِ هنرِ مدرن دارند، کارهایِ او را به «تزئینی»بودن متّهم می‌کنند و آگاهم که امرِ تزئینی در هنر ـ دستِ‌کم در هنرِ مدرن ـ جایگاهی ندارد، ولی به‌نظرم به هیچ روی نمی‌توان هنرِ فرشچیان را به چنین چیزی متّهم کرد ـ و امیدوارم در این جستار بتوانم سرنخ‌هایی به‌دست بدهم که بطلانِ این ادّعا را بشود ازشان نتیجه گرفت. همین‌جا شایسته است بر این تأکید کنم که متّهم‌کردنِ فرشچیان به «ابتذال»، نیاز به اقامه‌ی دعاوی بسیار قوی و تعریفِ روشن از کاربردِ واژه‌ی «ابتذال» دارد. پیداست که از گزاره‌ای چون «فرشچیان همه‌اش زن می‌کشد» این را نتیجه گرفتن که کارش «مبتذل» است، ازقبیلِ همان نوع موضوع‌پرستی‌ای است که فرشچیان را به‌سببِ اثرهایِ «مذهبی»‌اش، هنرمندِ «بزرگی» می‌داند. من نمی‌توانم استانداردهایِ دوگانه داشته باشم و ایرادی را که به مودلیانی نمی‌گیرم، به فرشچیان بگیرم. نیز می‌دانم که خیلی از ما ممکن است با کارهایِ فرشچیان از طریقِ رسانه‌هایِ رسمیِ حاکمیّت و کتاب‌هایِ درسی آشنا شده باشیم و در خلوتِ خود این نوع آشنایی را شایسته‌ی برترین هنرمندان نشناسیم، ولی چگونگیِ آشناییِ ما نیز تعیین‌کننده‌ی ارزشِ کارِ هنرمند نمی‌تواند باشد.

عبارتِ «مهم‌ترین نقّاش» در توصیفِ فرشچیان، نیاز به تدقیق دارد. اهمّیّتِ او هنوز در تاثیرگذاری‌اش بر هنرمندانِ دیگر نیست، گرچه ممکن است روزی و شاید اکنون که درگذشته است به‌زودی این اثرگذاری آغاز شود؛ امّا هنرِ فرشچیان تاکنون از دو منظر مهم بوده است، یکی در زیبایی‌شناسی‌اش که موضوعِ اصلیِ این نوشته خواهد بود و دیگری در «عامه‌پسند» بودنِ استثنایی‌اش که باید به‌واسطه‌ی همان زیبایی‌شناسی فهم شود. به‌هرحال از این به سادگی نمی‌توان گذشت که چگونه فرشچیان توانسته هنرِ نقّاشی را که در ایران و در اکثرِ جاهایِ دیگر جهان، ویژه‌ی نخبگان است، تبدیل به هنری برای همه‌ی مردم کند. استقبالِ بی‌مانندِ چند نسل از توده‌ی مردمِ ایران از کارهایِ او ـ که نمونه‌هایِ چاپیِ آثارش را در خانه‌هایِ خود نصب می‌کردند ـ به‌خودیِ‌خود موضوعِ مطالعاتِ جامعه‌شناسیِ هنر نیز هست.

بی‌شک اهمّیّتِ زیبایی‌شناختیِ فرشچیان، نه در نسبتی که با نقّاشیِ قدیمِ ایرانی (= نگارگری) دارد، بلکه زمانی فهمیده می‌شود که با آثارش چونان پیشنهادهایی در نقّاشیِ مدرن برخورد شود. اگر برچسب‌هایِ سنّتی را از رویِ آثارِ او بتوانیم برداریم، و آن‌ها را در کنارِ آثارِ دیگر هنرمندانِ معتبرِ روزگارمان ببینیم، احتمالاً تشخیصِ جایگاهِ فرشچیان و کاری که می‌خواهد بکند دشوار نخواهد بود.

آثارِ پُرشمارِ فرشچیان را از نظرگاه‌هایِ مختلف می‌توان دسته‌بندی کرد، مثلاً از نظرِ دوره‌ی حرفه‌ای یا شلوغی و خلوتی یا موضوعات یا میزانِ استقلال از نقّاشیِ قدیمِ ایرانی؛ ولی در این فرصت قصدِ آن ندارم که کارنامه‌ی هنریِ فرشچیان را بررسی و آثارِ او را چنان‌که شایسته است خوانش کنم، بلکه به ترسیمِ کلّی‌ترین خطوط برایِ فهمِ زیبایی‌شناسیِ او، چونان پیشنهادش به هنرِ معاصر، می‌پردازم. از این رو توجّه می‌دهم که آثارِ متأخّرترِ نقّاش (اواخرِ دهه‌ی پنجاهِ شمسی به‌بعد) بیش از آثارِ قدیمی‌ترِ او و آثارِ «شلوغ‌تر»ش بیش از آثارِ «مینی‌مالیستی»‌اش مصداقِ تأمّلاتِ ما در این مقاله خواهد بود، زیرا غایتِ اسلوبِ هنریِ او را در این دسته از آثار می‌توان یافت؛ تابلوهایی چون «ضامنِ آهو» (۱۳۵۸)، «دگردیسی» (۱۳۶۳)، «پرندگان و ماهی‌ها» (۱۹۸۵)، «نیازِ نوازش» (۱۳۶۵)، «رایحه‌ی دلنواز» (۱۳۶۷)، «باغِ عدن» (۱۹۹۰)، «تصویری از مهر» (۱۳۷۱)، «نقشی بر پرده‌ی هستی» (۱۳۷۲)، «حضرتِ اسماعیل» (۱۳۷۶)، «عطوفت» (۱۳۷۹) و «تصعید» (۱۳۸۳).

### شیوه

فرشچیان از اندک‌شمار نقّاشانِ تاریخ است که بُن‌مایه‌هایش (= موتیف‌هایش) محدود نیست ولی در یک نگاه کارش معلوم می‌شود که از اوست ـ کمیِ محدودیّت در عینِ این حد از «تشخیص‌پذیری»، ویژگی‌ای است که در نقّاشیِ مدرن در کارِ بزرگانی چون دالی و پیکاسو دیده می‌شود و در نقّاشیِ پیشامدرن هم تا همین حد کم‌یاب است. این ویژگی را که فراتر از «تشخیص‌پذیری» است، می‌توان برای تمایز از «سبک»، «شیوه» نامید.

برای مثال، بنگریم به آثارِ ابوالقاسمِ سعیدی که نقّاشِ صاحب‌سبکی است: کارهایِ او را می‌شود با یک نگاه بازشناخت، ولی بازشناسیِ ما وابسته به شکلِ درخت‌هایی است که او می‌کشد. به‌عبارتِ‌دیگر، تمایزِ سبکیِ سعیدی، خود را از طریقِ فرمِ خاصی نشان می‌دهد که در بن‌مایه‌ی درخت (و هرآنچه از درخت انتزاع شده) می‌یابد. شاید نیاز به تاکید نباشد که این نقطه‌ضعفِ سعیدی نیست، زیرا ایجادِ محدودیتِ آگاهانه خودش رهیافتی به‌کارِ هنرِ شخصی است: سعیدی یعنی درخت‌هایِ سعیدی. امّا در هنرِ فرشچیان اگرچه بن‌مایه‌هایِ بسیار تکرارشونده‌ای هست، هیچ ضرورتی در کاربردشان نیست؛ یعنی هیچ بن‌مایه‌ای نیست که اگر در اثرِ فرشچیان نباشد، ما نتوانیم از فرشچیان بودنِ اثر را تشخیص دهیم. نه زن، نه گل، نه درخت، نه پرنده، نه برگ، نه ریشه، نه دود، نه آهو و نه اسب هیچ‌یک نیست که سبکِ فرشچیان تنها به‌واسطه‌ی آن بتواند متعیّن شود، بلکه سبکِ او در آن «جور» ویژه‌ای است که این چیزها را می‌کشد.

به‌نظرم «تشخیص‌پذیر» بودنِ اثر به‌خودیِ‌خود فضیلتِ بزرگی نیست، امّا اگر این تشخیص‌پذیری آنقدر درونی باشد، دیگر تنها تجلّیِ «فردیت» نیست، بلکه نشان از پیشنهادمندی و الهام‌بخشیِ هنرمند و تصرّفِ او در فرم‌هایِ خودِ آن هنر دارد؛ از این رو، به‌گمانم یکی از شرایطی که اهمّیّتِ تاریخیِ یک نقّاش را تعیین می‌کند، میزانِ «شیوه‌مندیِ» اوست. هرچه او در فرم‌هایش استقلالِ بیشتری نشان بدهد، درواقع دستاوردِ عمیق‌تری برای نقّاشی هم داشته است.

بااین‌همه توصیفِ «شیوه»‌یِ هنرمند، یعنی درونی‌ترین ویژگیِ کارش، و درحقیقت «خودِ» کارش، به‌سببِ نسبتی که با تجربه‌ی وجودیِ امرِ هنری دارد، برای منتقد تا سرحدِ امتناع دشوار به‌نظر می‌رسد. لذا در اینجا مدّعی نیستم که تمایزِ واقعیِ کارِ فرشچیان با نقّاشانِ دیگر را قرار است صورت‌بندی کنم و اذعان دارم که تمایزهایِ واقعی بیش از آن‌که بیان‌پذیر باشند، تجربه‌پذیرند؛ تنها می‌کوشم با تجزیه‌ی ویژگی‌هایی که از آثارِ او عجالتاً انتزاع کرده‌ام، توصیفِ چگونگیِ کارش را آغاز کنم.

### پیکرگردانی

فرشچیان گویی می‌خواهد آزادی‌ای را که شاعر دارد در نقّاشی تجربه کند. شاعر می‌تواند آنچه را نمی‌توان دید، ترسیم کند و آزادی برای فرشچیان ـ چنان‌که از سیرِ آثارش برمی‌آید ـ نهایتاً یعنی آزادی از امرِ «عینی». این نه‌تنها موضوعات و سبکِ او را تعیین کرده است، بلکه رهیافتِ شخصیِ او به کارِ نقّاشی به‌مثابه‌ی یک کنشِ انسانی است: نقّاش محدودیّتی برای خود قایل نیست. در چشم‌اندازی، این ایده یگانگی دارد با «شیوه»‌یِ فرشچیان که می‌توان آن را «قلمِ رقصنده» توصیف کرد. واژه‌ی «رقصنده» را از آن سبب به‌کار می‌برم که «بی‌پروایی» و «ناهنجاری» را با «ظرافت» می‌تواند هم‌زمان در بر گیرد. طراحی‌هایِ مدادیِ نقّاش، قلم‌گیری‌هایِ بدونِ رنگش و آثارِ مینی‌مالیستی‌اش ازجمله «چوگان» (۱۳۵۱)، «ناز» (۱۳۵۴)، «وسوسه» (۱۳۵۵)، «نفسی در هوایِ محبّت» (۱۳۵۶) و «پناه (یتیم‌نوازیِ حضرتِ علی(ع))» (۱۳۵۶)، فرصتِ خوبی برای مطالعه‌ی حرکتِ دودگونه‌ی قلمِ او به ما می‌دهد.

این رقصندگیِ دودوار، نسبتی با خوشنویسی دارد که در آن نیز درلحظگی و پیش‌بینی‌ناپذیری با انسجام و ظرافت همراه است و اصولاً نماینده‌ی امرِ «وحشی» در هنرِ تجسّمیِ ایرانی است. اگر بخواهیم زیبایی‌شناسیِ او را با خوشنویسی بیشتر فهم کنیم، الگویِ خطِ شکسته‌نستعلیق به کمکِ ما خواهد آمد. در این خط ادغام‌شدنِ حروف در هم، وحشی‌نویسی، رها کردنِ