اندیشه

فصل‌نامه فرهنگی هنری

شماره ۷ الکترونیک- زمستان ۱۴۰۱

بـــها ۴۰۰۰۰ تومان

چندنگاه، یادداشت و گفتگو با همراهی

حمید بکتاش

نرگس رضایی

سیدهادی عسکری‌فر

حورا محسنی‌نیا

مهدی محسنی‌نیا

گزیده اتفاقات فرهنگی‌هنری زمستان ۱۴۰۱

موسسه فرهنگی هنری
هنر برتر پارتاک

اندیشه هنر
فصل‌نامه فرهنگی هنری
«اندیشه هنر»
شماره ثبت:۷۷۸۷۵

*انتخاب تمام مطالب تحت نظارت کارشناسان نشریه و برمبنای رشته تخصصی است.*مقالات و نوشته‌های این فصل‌نامه منعکس کننده تفکر نویسندگان این مقاله‌هاست.*هرگونه انتشار مطالب این فصل‌نامه بدون ذکر منبع و مجوز کتبی از سوی نویسندگان و صاحب امتیاز نشریه مجاز نیست.*مقالات ارسالی به هیچ وجه مسترد نخواهد شد.*کلیه مطالب ارسالی بر اساس گرافیک و رسم‌الخط تعریف شده از سوی فصل‌نامه ویرایش خواهد شد.

نشانی دفتر نشریه: اصفهان خیابان هشت بهشت غربی-کوچه شهید شمندی-ساختمان پردیس-طبقه دوم-واحد۷

همراه:۰۹۱۳۸۲۳۹۷۱۵

ایمیل: info@andishehonarmag.ir

وب‌سایت: andishehonarmag.ir

فصل‌نامه فرهنگی‌هنری
«اندیشه هنر»
شماره هفتم الکترونیک زمستان ۱۴۰۱
سرفصل موضوعی این شماره:
«گفتگو،یادداشت و مقاله»
صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
سیدمجید میرپویا
جانشین مدیر مسئول و سردبیر:
مهدی محسنی‌نیا
مدیر هنری: حورا محسنی‌نیا
دبیر تحریریه و ویراستار:
طرح جلد و صفحه آرایی: گروه هنری «رخ»

همکاران این شماره:
حمید بکتاش
نرگس رضایی
سیدمحمدهادی عسکری‌فر
حورا محسنی‌نیا
مهدی محسنی‌نیا

جای پای موسیقی در تمام خط های من پیداست (۷)

بررسی پدیده مرگ و تقدیر و تحلیل فیلم «بازگشته » الخاندروگونسالس اینیاریتو (۱۴)

یادداشتی برگرافیک امروز (۵۳)

نگاهی به میراث نمایشی زنده‌یاد علی حاتمی ۲۶ سال پس از درگذشت او(۶۵)

۵ نوع یا مدل روابط‌عمومی که باید بدانید(۸۴)

با تشکر از:

موسسه فرهنگی هنری «هنربرترپارتاک»

انتشارات «اسپانه»

پایگاه خبری عصر اصفهان نیوز
پایگاه خبری یاقوت نیوز
انجمن روابط عمومی ایران استان اصفهان

به نام خداوند جان و خرد

سخن مدیر مسئول

به نام خالق هنر

مخاطبان و همراهان عزیز فصلنامه اندیشه هنر سلام

در جریان تحول اقتصاد جهان در عصر جدید مفاهیمی چون اقتصاد نرم مطرح گشته است و اقتصاد از دوران صنایع فیزیکی و سخت گذشته وارد دوران اقتصاد نرم شده است.از جمله بخش‌های مهم و رو به گسترش این اقتصاد نوین اقتصاد خلاق و اقتصاد فرهنگ و هنر می‌باشد. دورانی که با بیماری و اپیدمی کرونا پشت سر گذاشتیم با توجه به فاصله گذاری‌ها به ما نشان داد که به فرهنگ و هنر و درآمدهای فرهنگی هنری به گونه‌ای دیگر نیز در فضای مجازی می‌شود نگاه ویژه داشت. تحولات هنر در عصر فضای مجازی با تکنولوژی‌های نو، فضای جدیدی را برای انسان معاصر ایجاد کرده است. البته باید اشاره کرد که اقتصاد هنر، گردشگری و ... دچار زیان‌هایی نیز شدند اما دوران کرونا به هنرمندان و اهالی فرهنگ و هنر نشان داد که آموزش، پخش آثار و اجراهای زنده در فضای مجازی نیز می‌تواند درآمدزا و تاثیرگذار باشد.

در فصل بعدی فصلنامه با پرداختن به تحولات فرهنگ و هنر به موضوع کالایی سازی هنر در عرصه فضای مجازی خواهیم پرداخت.

سیدمجید میرپویا

مدیرمسئول

به نام خداوند جان و خرد

سخن سردبیر

در طی سال روزانه، هفتگی، ماهانه، دوماهه و هرفصل شاهد انتشار مجلات در سراسر کشور هستیم که هر کدام با رویکرد خاص خود در صدد برقراری ارتباط با مخاطب هستند و همچنین رویکردی مستقیم و بدون واسطه را در پیش گرفته‌اند برای ارتقای دانش عمومی. در این میان نشریات تخصصی به واسطه داشتن مخاطب خاص و همچنین نیاز برقراری ارتباط با سایر مخاطبین کار بسیار سختی را در پیش روی خود دارند. ما با همکارانمان در اندیشه هنر در طی سال‌های همکاری همیشه در نظر داشته‌ایم که رسالت خود را در میانه‌روی و دانش‌افزایی عمومی حفظ کنیم. بر این اساس با داشتن دانش صحیح در مورد مطالب منتشر شده در فصل‌نامه کماکان منتظر دریافت نظرات و پیشنهادات همه صاحب نظران هستیم و انشاالله در ادامه، همراهی همه عزیزان صاحب قلم را با رویی باز میطلبیم. در این شماره پایان سال همچون همیشه قدردان زحمات دوستان تحریریه هستم و دست تک تکشان را به گرمی می‌فشارم.

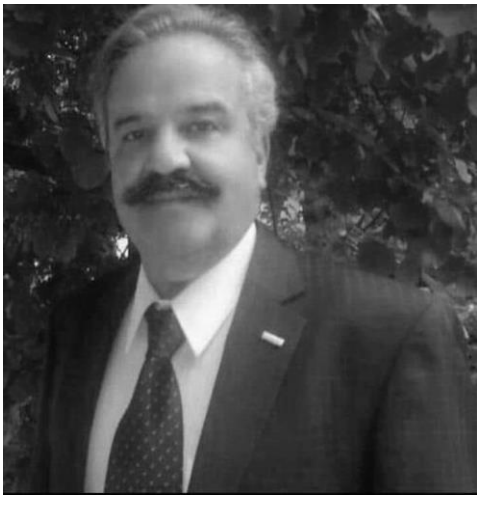
مهدی محسنی‌نیا

سردبیر

گفتگو با استاد احمد توجه

جای پای موسیقی در تمام خط های من پیداست

نرگس رضایی



هنرمندی که در بعضی از ابعاد هنر تبحر و تسلط دارد و این زیبایی ها را برای پالایش و اعتلای روحش از ذات اقدس الهی نسخه برداری عینی کرده است.

وی از کودکی با روح خدا آشنا شد و این تبلور را در بالین خانواده ای اهل ذوق میراث داری کرد، که خود در این فلسفه زیبایی شناسی دستی بر آتش شوق داشتند.وحدت نگاه به مقوله هنر و انطباق این اتفاق برای ایجاد هماهنگی درپرورش استاد احمد توجه تاثیر بسزایی داشت.

وی تحصیل کرده رشته مهندسی شیمی و زاده شهر اراک است و می‌توان گفت: یکی از پیشگامان ایران درخطوط برجسته خوشنویسی و فعال در(انواع خطوط اسلامی) با مدرک ممتاز است.

احمد توجه، از ۹ سالگی خط نستعلیق را نزد پدر و پس ازآن در محضراستاد آقای مدنی فراگرفت و سپس دوره خط شکسته نستعلیق را نزد آقای قطب گذراند .در سن ۱۷ سالگی در محضر استاد سید حسن میرخانی خط شکسته را آموخت و پس ازآن در محضر آقای عطارچیان شکسته نستعلیق را فراگرفت و با تلمّذ مرحوم زنجانی، نسخ و ثلث را نیز ادامه داد.

توجه، علاوه بر خطاطی در هنر موسیقی، دستی بر آتش دارد و یکی از صاحبان نام در این عرصه است.

وی، پس از اینکه موسیقی ایرانی را در خدمت استاد بیات به مدت ۴ سال آموخت ، ویولون کلاسیک رانیز به مدت ۴ سال در حضور مرحوم دکتر برکلی تمام کرد و این گونه در حفظ و اشاعه موسیقی ملی فعالیت نمود. در سال ۱۳۶۶ در هنرستان موسیقی اصفهان و همزمان در سال ۱۳۶۷ در مرکز تولید رادیو اصفهان به عنوان مدرس ویولون مشغول به کار بود. او در سال ۱۳۶۷در مرکز تولید رادیو و به عنوان نوازنده ارکستراسیون ویولیست و از سال ۱۳۶۷ تا کنون در حوزه هنری اصفهان به عنوان مدرس ویولون مشغول به کار می‌باشد. از سال ۱۳۷۶ تاکنون سرپرستی ارکستر بزرگ سروش اصفهان را نیز برعهده دارد.

از استاد آثار فاخر بسیاری بر جای مانده است. وی، قطعات و کتیبه‌ای بالغ بر ۳۰۰ اثر را نگاشته است و قرآن نسخ و کتاب شاهنامه‌ی فردوسی را با هنرمندی تمام به پایان رسانده است.

با توجه به مقدمه ذکر شده نرگس رضایی در گفت و گویی سعی کرده است گوشه‌ای از زندگی استاد احمد توجه خطاط، آهنگساز و رهبر ارکستر بزرگ سروش اصفهان را به نگاه خوانندگان تقدیم کند که در ادامه از زبان خود استاد می‌خوانید؛

من از ۹ سالگی خط را نزد پدر آغاز کردم و از همان کودکی، علاقه زیادی به خط داشتم.

سال چهارم دبیرستان در استان مرکزی در خط نستعلیق مقام اول را کسب کردم. در همان ایّام استاد مدنی و آقای قطب شکسته نستعلیق را با من کار می‌کردند.

عموی من همسایه استاد میرخانی بود و من در ۱۷ سالگی خدمت این استاد رفتم و نستعلیق را فراگرفتم.

استاد حسن میرخانی یکی از شخصیت‌های بارز و بنیانگذاران انجمن خوشنویسان ایران بودند.

استاد میرخانی از نظر وارستگی و عرفان در درجه بسیار بالایی قرار داشت و هنرجویی که در عرصه فرهنگ و هنر قدم می‌گذاشت را کمک می‌کرد تا پیشرفت کند.

بعد از استاد میرخانی شکسته نستعلیق را نزد استاد عطارچیان آموختم و نزد استاد شیخ احمد زنجانی نیز نسخ را کار کردم و شروع به کار در تمام خطوط ایرانی و اسلامی و خاورمیانه کردم.

***هیچگاه تمایل به تقلید نداشته و بیشتر تمایل به ابداع داشتم.**

استاد رضا مافی برای اولین بار نقاشی خط را به زیبایی انجام داد و بعد از دیدن آن‌ها در سال‌های ۵۵، ۵۴ شروع به فعالیت در حوزه نقاشی خط کردم ولی صادقانه بگویم که زیاد از تلفیق خط با نقاشی خرسند نیستم. از سال ۶۲، ۶۳ شروع به خط ناخنی برجسته کردم و خیلی از خطها را برجسته نوشتم که البته این سبک خودمن است.

علاوه بر خطاطی، علاقه زیادی به تذهیب خط داشتم و برای همین به اصفهان آمدم و حدود ۳ تا ۴ سال به فراگیری تذهیب پرداختم و در کنارمرحوم اصغر بیات کار کردم.

برای خطها زمان زیادی صرف می‌کردم و برای هر خط یک سال تا یک سال و نیم وقت می‌گذاشتم با وجود کارمند بودن و تمام مشغله‌ها ، شب‌ها خط کار می‌کردم.

در سال ۶۷، ۶۸ قرآن را به سبک نسخ احمد نی‌ریزی نوشتم و بعد از آن کتابی با عنوان خودسازی تالیف کردم و در سال ۸۳ شروع به نوشتن شاهنامه کردم و در سال ۸۷ به همت دکتر دبیری چاپ شاهنامه انجام شد.

بعد از شاهنامه شروع به نوشتن دیوان حافظ کردم و در ۵۲۰ صفحه با مقدمه استاد مصطفی کاویانی حافظ را تمام کردم که این کارحدود ۷ سال طول کشید.

رشته تحصیلی من مهندسی شیمی بوده و اکثر رنگ‌ها را بر اساس تجربه گذشته خود در شیمی با ترکیب خاصی ساخته‌ام و این رنگ‌ها به مرور زمان تغییر رنگ نمی‌دهند . دیگر خطاطان در این زمینه بسیارمشکل داشتند.

برای خطاطی بیشتر از مقواهای آلمانی و کاغذ گلاسه و کاغذ آلمانی و انگلیسی استفاده می‌کردم که بیشتر در حرکات خطی و ... مقاوم بودند.

اگر پایه رنگ‌ها اصالت نداشته باشد و شیمیایی باشند با نور و آفتاب تغییر رنگ می‌دهند اما رنگ‌های طبیعی تغییر رنگ نمی‌دهند.

خط برجسته به ۲ شکل است، شکل ناخنی که از روی خط نوشته می‌شود و از پشت با ناخن فشار می‌دهند کاغذ را و یک نم خیلی مختصر روی کاغذ ایجاد می‌کنند.

طریقه دوم لایه چینی است که با لایه چینی خط را بالا می‌آورند که نیازمند تخصص است تا از خود خط تجاوز نکند.

***به دنبال ثبت خط برجسته نرفته‌ام اما باید در این خصوص اقدام کنم**

نوشتن خط صفای دل است چراکه خطاط باید دل صافی داشته باشد تا خط زیبایی را به رویت بیننده بیاورد بنابراین خطاط‌ها افراد خالصی هستند. تعلیمات پایه‌ای خط بسیار مهم است و کسی معلم است که پایه‌های خط را در شاگرد قوی کند.

خط نستعلیق مهم‌ترین و مشکل‌ترین خط است و در طول زمان اشکال مختلفی پیدا کرده است و از ۲ خط نسخ و تعلیق به وجود آمده است و خط توسط افرادی چون میرعماد به تکامل رسید. خطاط باید اول پایه‌های خود را قوی کند سپس به سمت ابداع برود. هیچ یک از آثار من را نمی‌توان با دیگری مقایسه کرد و هر کدام سبک و شناسنامه خاص خود را دارند.

از کودکی علاقه زیادی به سازها داشتم و از ۶ سالگی که ویولون زدن دوست پدرم را دیده بودم و بسیار علاقمند به آن شدم.

از ۱۰ سالگی آهنگ می‌خواندم و آن دوست پدرم به من خواندن و دستگاه‌های موسیقی را می‌آموخت و در همان سنین اولین آهنگ را برای مدرسه ساختم. مادرم معلم کودکستان بود و علاقه زیادی به هنر داشت و حافظ قرآن نیز بود.

۱۶، ۱۷ سالم بود که پدرم برایم ویولون خرید و به آرزویم رسیدم. استاد بیات که دوست پدرم بود به من موسیقی‌های ایرانی را آموخت و بعد از فوت او نزد استاد برکشلی رفتم که هم کلاسیک و هم ایرانی کار می‌کرد که از بزرگان موسیقی و فیزیک ایران است و بزرگترین عالم موسیقی زمان خود بود. در سال ۶۲ به دعوت دکتر پایور در هنرستان موسیقی شروع به تدریس کردم.

از سال ۶۶ به مرکز تولید رادیو رفتم و تدریس می‌کردم و تا سال ۷۲ سرپرست ارکستر رادیو نیز بودم.

بعد از تعطیلی هنرستان و رادیو به حوزه هنری رفتم. از سال ۷۴ ارکستر بزرگ سروش اصفهان را تاسیس کردم و رهبری و سرپرستی ارکستر را انجام می‌دادم. اکثر هنرجوهای من مدرسین فعلی آموزشگاه های اصفهان هستند.

***در تمام خط‌های من جای پای موسیقی را می‌توان د ید.**

درباره ارتباط خط با موسیقی باید بگویم که اگر دقیق به خط شکسته نستعلیق نگاه کنید و امواج آن را ببینید تمام گویای موسیقی است حرکات موسیقی در آن هویداست.

***کسی نیست که موسیقی فاخر را به نسل نو بیاموزد!**

بزرگترین توجهی که اصفهان باید داشته باشد توجه به نسل جدید است و هنر را به نسل نو بیاموزند و این کار توسط کسی صورت می گیرد که اشراف به هنر دارد اما کسانی که اشراف دارند خود را کنار کشیده اند.

نسل نو باید موسیقی فاخر را بشناسد اما نمی شناسد و چرا باید جوان به موسیقی پاپ که نمی داند چیست گرایش داشته باشد.

و در پایان.....

به آستان تو مشکل توان رسید آری

عروج بر فلک سروری به دشواریست

روندگان طریقت به نیم جو نخرند

قبای اطلس آنکس که از هنر عاریست

بررسی پدیده مرگ و تقدیر و تحلیل فیلم «بازگشته[۱]» الخاندروگونسالس اینیاریتو[۲]

نویسنده: حمید بکتاش[۳]

چکیده:

مرگ پایانی درمان‌ناپذیر و حذف نشدنی در نظر بسیار از اندیشمندان باستان دیالکتیک زندگی و شرط حیات با تناسخ در هستی تعریف می‌شود. در دوره مدرن ابتدا با تمرکز بر انسان‌گرایی و اهمیت انسان در قید حیات مرگ به بی-اهمیتی می‌رسد و بعد از دو جنگ جهانی تاریخ انسان را تاریخ «خونبار» و بشر «مرگ اندیش» معرفی می‌گردد. داستان‌گویی انتزاع ذهنی اما زندگی عینیت زندگی انسانی است و مرگ خروج از عینیت زندگی و قابل قیاس با جهان عینی نیست، در نوشتار پیش رو با توجه به دو واقعیت : اول آن‌که

[۱] The Revenant

[۲] Alejandro González Iñárritu

[۳] هیئت علمی موسسه آموزش عالی سپهر دانش اصفهان

ایمیل: hamidbaktash@yahoo.com

«مردن» جبری است در زندگی دنیوی و زمان پس از مردن با ذهنیت انسانی مرز مشترکی یافته و داستان‌سرایی می‌یابد تا واقعیت هستی. دوم، امر اختیار و واقعیت زندگی و انتخاب چگونه مردن است، فلاسفه معتقد به اختیار در آن هستند. در این نوشتار قصد دارم با مروری بر تفکرات مرگ به‌تحلیل فیلم «ازگور بازگشته» اثر ایناریتو بپردازم فیلم‌ساز در کارنامه سینمایش خارج از موضوع مرگ موضوعی را انتخاب نکرده با دغدغه مرگ در سه‌گانه‌اش، سیالیت روایت و تجربه‌گرایی روایی را در خدمت موضوع مرگ گرفته، اما در فیلم بازگشته با رویکردی کلاسیک، رئالیستی و ارجاع به ژانر وسترن توانسته تمرکزی بیشتری بر موضوع مرگ ایجاد کند.

کلید واژه ها: مرگ - تقدیر – ایناریتو – سه گانه مرگ- بازگشته

مقدمه:

مرگ واژه‌ای تلخ و از گزینه‌های حقیقی غیر قابل انکار و حذف ناشدنی است که یادآور خاطراتی با گزندگی فقدان در زندگی انسان می‌شود برای بسیاری گسترش جهان به‌سوی مرگ باعث هبوط آدمی گردیده و از سویی مرگ در زندگی پایان همه‌چیز و فقدانِ معنا برایش می‌شود نوستالژیک شدن نگاه به مرگ بستگی به‌آن دارد که زندگی را با سیر و سلوکی ترجمه کنیم و مرگ را به‌عنوان بخشی از حیات بدانیم و آماده باشیم تا مرگ را نیز زندگی کنیم، رویکردی که بسیاری از اندیشمندان فلسفه مانند سقراط انجام دادند و یا روانشناسان آن را از غرایز اصلی انسانی می‌داند. قرن ۱۹ و شکل‌گیری تمدن صنعتی و ایجاد جامعه متمدن اروپایی باعث نوعی غرور در انسان گردید که در نتیجه بیش از آن‌که به مرگ بیندیشد به زندگی می‌اندیشید. با شروع قرن ۲۰ و دو جنگ خانمان‌سوز در اروپا دو رویکرد در انسان شکل گرفت؛ یکی« پوچی» و بی‌معنایی و دیگری «سلوگ زندگی» به آن شکل که باعث ساخت معنا در زندگی گردد. به هر روی در هر دو رویکردمرگ برای انسان مدرن

وعصر پسامدرن دغدغه است. گسترش ارتباطات، شنیده شدن بیشتر اخبار خشونت‌بار جنگ‌هایی مانند افغانستان و سوریه و حضور و عدم حذف تفکرات طالبانی و داعشی در دهکده جهانی، باعث شد تا انسان معاصر را «انسان مرگ اندیش و مرگ ساز» بنامند. تفکر انسان عصر مدرن به‌آن شکل است که نه مانندانسان قرن ۱۹ محل به مرگ نگذارد و نه مانند قرون وسطایی‌ها هستی را برای بعد از مرگ می‌داند. در عصرِ «مرگ اندیش» هنرمندان نیز دغدغه مرگ پیدا کرده‌اند اینا‌ریتو مستقیم به‌این موضوع اشاره داشته و در ضمن این‌که در کنار موضوع مرگ به مضمون تقدیر در شکل‌گیری اتفاقات توجه ویژه دارد. سه‌گانه اول او با عنوان سه‌گانه مرگ بصورت مستقیم به این موضوع اشاره ویژه‌ای دارد اما در فیلم‌ها بعدی خودش هر چند از جسارت ساختاری سه‌گانه‌اش کم می‌کند اما بر موضوع مرگ بیش از گذشته متمرکز می‌گردد. هر چند در تحلیل‌های فیلم و مقالات شکل‌گرفته برای آن به محتوای فیلم پرداخته شده اما به تفاوت رویکرد ساختاری تجربه‌گرایی روایی و کلاسیک نسبت به موضوع فیلم‌های اینا‌ریتو اشاره‌ای نشده است. پس از بررسی اجمالی واژه مرگ از دو منظر فلسفی بصورت کتابخانه‌ای به‌تحلیل دیدگاه فیلم‌سازی اینا‌ریتو که به‌جد می‌توان گفت خارج از موضوع مرگ موضوعی را انتخاب نکرده پرداخته خواهد شود و با مرور سه‌گانه او به‌تحلیل موضوعی فیلم بازگشته ساخته ۲۰۱۵ این فیلم‌ساز مکزیکی با تمرکز بر محتوای روایت پرداخت خواهد شد

مرگ و معنای آن

بسیاری از عوامل مرتبط با ذهنیت ، یا شیوهٔ تفکر، عواملی درازمدت هستند، نگرش در باب مرگ ممکن است در دوره‌های زمانی بسیار طولانی مدت ، تقریباً ایستا به نظر برسد. و نگرش درباره آن در هر زمان باشد. مرگ از موضوعاتی است ایستا که در دوره‌های فکری و تمدنی نه تنها راه چاره‌ای برای

آن یافت نشده بلکه بصورت یکسان برخوردهایی یکسان با آن انجام گرفته و تقریبا بصورت یکسان درباره آن اندیشیده شده است. بر همین اساس یونگ در میان کهن‌الگوهایی خودش قهرمان، مادر، کودک، خدا، مرگ، قدرت و پیرفرزانه (یونگ:۱۷۵-۱۴۰۰) به آن می پردازد و جایگاه آن را در ناخدآگاه انسان می‌داند. تجربه مرگ به لحظه است. لحظه‌ای که دیگر پایان زندگیست. درنتیجه برای ساحت مرگ فلاسفه‌ای مانند افلاطون نیز که تجربه زیستن را شرط حقیقت قرارداده و منکر تخیل شاعرانگی در بیان فلسفه یعنی واقعیت می‌شوند برای تعریف فلسفه مرگ رو به تخیل ذهنی می‌آوردند. وی که در ابتدای کتاب دهم خودش، شعر و نقاشی را به دلیل خیالی بودن‌شان نفی و طرد می‌کند، برای اثبات جهان دیگر از خیال و تخیل مدد می‌جوید، علت تأکید بر این معنا توجه به این است که هر خبر و حکایت از جهان دیگر یا توسط پیامبران صادق خبر داده می‌شود ویا محصول تخیل انسان است. از این روی افلاطونِ منتقد شاعرانگی روی به تخلیل داستان‌سرایی که ثمره زایش تخیل اسطوره‌ای است می‌آورد. بنا به روایت افلاطون:« « ار» در جنگی کشته می‌شود، پس از ده روز بازماندگان به سراغ کشتگان جنگ آمده و اجساد را به تل هیزمی می‌کشانند تا بسوزانند. در میان این کشتگان ناگاه به « ار » برخورد می‌کنند که زنده مانده است. او را به شهر برده ، تیمارش می‌کنند. روز دوازدهم « ار» هوش خود را باز می‌یابد و روایت خود از تجربهٔ مرگ را چنین تخیل می‌کند« (بلخاری،۳۰-۱۳۹۱) یکی از مهمترین معانی مطرح در داستان « ار » انتخاب تقدیر توسط مسافرانی است که بنا بر روایت «ار » آن-ها ناگزیر بودند نزد « لاخه سیس » بروند حضور نزد لاخه سیسی مساوی با انتخاب قرعه بود که ادامهٔ حیات بعدی آنها را مشخص می‌کند. این انتخاب عامل مهم و شکل گیری تقدیر در تناسخ افراد می‌گردد.

روانشناسی و بخصوص سردمدار آن فروید در توضیح حس مرگ در انسان آن را به چند صورت تعریف و تحلیل می‌کنند. فروید از جنبه «تابو» بودن مرگ

از آن سخن می‌گوید و مروری می‌کند به آغازین مسائل شکل دهنده این تابوها و سپس مسئله مرگ را تقسیم می‌کند به‌میدان جنگ میان من و رفتار با دشمنان به آدابی را در جزیره « تیمور» بر می‌شمارد و سپس دیالوگ آنها را این‌گونه بیان می‌کند: « از اینکه سرتورا اینجا با خود داریم، برما خشم مَگیر. اگ بخت یاری نکرده بود، شاید سرهای ما بود که امروز در دهکدهٔ تو به نمایش در می‌آمد. ما برای تو یک قربانی تقدیم کرده‌ایم تا تورا آرامش بخشیم و اکنون روح تو باید خشنود باشد و ما را آرام بگذارد. چرا تو دشمن ما بود؟ آیا بهتر نبود که با یکدیگر دوست می ماندیم؟ در آن صورت خونی نه می-ریخت و نه سری بریده می شد.« (فروید: ۹۶-۱۴۰۰) هر چند فروید به تقدس شکل‌گرفتن کشتن اشاره می‌کند؛ از سویی دیگر او نسبت به خشونت و تقدس کشتن در جنگ می‌گوید:« بجاست به این نکته توجه کنیم که نژادهای بدوی‌ای که هنوز در جهان بقا دارند و بی‌تردید بیشتر از ما به انسان ماقبلِ تاریخ نزدیک هستند، در این خصوص رفتار متفاوتی از خود نشان می-دادند تا اینکه تحت تأثیر تمدن ما قرار گرفته [باشند]» (فروید: ۱۶۹-۱۳۹۸) اما در بحث کلی به تحلیل روانشانسی انسان در شکل‌گیری تابوی مرده (انسان) به تمجید نظریه «وسترمارک» می‌پردازد: «از آنجا که مرگ بزرگ-ترین بدبختی است که بر آدمی روی می‌آورد تفکر بدوی خیال می‌کند که مردگان به بیشترین درجهٔ شدت ، از سرنوشت خود ناراضی هستند ..... به این علت که مرگ همیشه روح را به غضب می‌آورد و او را تشنه انتقام می‌گرداند [زیرا تفکر بدوی انسانی] بر این پندار است که روح مرده چون بر زندگان رشک می‌برد و خواهان آن است که در مصاحبت اقوام سابق به سر برد.» (همان:۱۰۱) فروید این باور و نظریه‌های درباره مرگ را در زمانی پس از اتمام جنگ جهانی اول می‌نویسد که انسان متمدن در سرزمین‌هایی که داعیه تمدن و انسانیت مدرن دارند (مانند آلمان) به نهایت، خوی بدوی و جنگ می‌گیرند و جنگ که در میان آنها امری بدیهی و مضمون است تبدیل به ایدئولوژی ناسیونالیستی می‌شود که از تناقضات جامعه مدرن می‌آید. فروید

نگرش تعلق انسان به طبیعت و پذیرش مرگ به عنوان حقیقتی فرار ناگزیز را می پذیرد و این‌گونه بیان می‌کند؛ « این نگرش ما در خصوص مرگ، بر زندگیمان بسیار تأثیر می‌گذارد. هنگامی‌که ارزشمندترین مزیت بازی زندگی کردن- یعنی برخورداری از حیات – را نتوان به مخاطره انداخت، آن‌گاه دیگر زندگی ارزش خود را از دست خواهد داد و علاقه برنخواهد انگیخت» . (فروید:۱۶۳-۱۳۹۸)

در میان فلاسفه افلاطون در مبحث مرگ به ترجمه قانون تناسخ از منظر سقراط می‌پردازد سقراط که حتی در افراطی‌ترین برخورد به‌عنوان یک ضدیت (دیالکتیک) با زندگی شناخته می‌شود، مرگ را امری بدیهی دانسته و آن را در ادامه زندگی و به نوعی شرط حیات می داند و آن را این‌گونه توصیف می-کند: «اگر در مرحلهٔ پیدایش بین دو ضد ارتباطی دائمی وجود نداشت، نوعی مسیر دایره وار را نمی‌پیمود؛ و اگر پیدایش بی‌آن که بازگشتی به نقطهٔ شروع داشته باشد یا انحرافی در مسیر خود بیابد، در خط مستقیمی به سوی ضد نهایی [بدون پایان] پیش می‌رفت تصور می‌کنی هر چیزی در نهایت به همان کیفیت و حالت در خواهد آمد، دگرگونی تماماً متوقف خواهد شد»(افلاطون: ۱۱۸-۱۳۸۱) با این نظریه و طرفداری و سوی گیری روانشناسی معاصر به مرگ منظر دیگری از نظریه تأیید مرگ از منظر طبیعت بیولوژیک انسان است که فروید به عنوان تأیید مرگ می گوید: «(بدون آن) زندگی امری سطحی و بی‌محتوا خواهد شد»(فروید: ۱۷۰-۱۳۹۸) به بیان دیگر انسان مرگ را می‌پذیرد آن را تعبیر ی از زندگی می‌کند و در نهایت به نظریه پردازی درباره آن می‌پردازد.

اگزیستانسیالیسم[۴] مکتب فلسفی بود که بعد از جنگ جهانی اول در آلمان رواج یافت و اعتراضی شد علیه کوشش‌هایی که افراد بشرناگزیر در چنگ آنها

[۴] Existentialism

گرفتار شده‌اند، آن‌ها به بررسی وجود می‌پرداختند چرا که بنظر آنها وجود پیشرو ماهیت هستی است نظر آن‌ها این بود که آدمی در میان امور پوچ و بیهوده بسر می‌برد و به‌هیچ دل‌بسته است، آرامش و هدفی ندارد اما بدون وابستگی و با تکیه بر خود و محیط می‌تواند خویشتن را برای خویشتن بسازد. اگزیستانسیالیسم ها، مرگ را واقعیت نمی‌دانند، آنها مرگ را یک نوع امکان قلمداد می‌کنند با این خصوصیت اصلی که هر لحضه ممکن است اتفاق بیفتد « به مجردی که به عرصه وجود گام می‌نهیم دیگر به حد کافی عمر گذرانده‌ایم که بمیریم» (بارت ۵۶ -۱۳۶۲) نیچه دو نوع مرگ را مطرح می-کند: یکی مرگ طبیعی که اجتناب ناپذیر است و زمانی است که بدون مباشرت فرد فرا می‌رسد و به زندگی او پایان می‌دهد و دیگری مرگ، به صورت خودکشی است که نیچه از آن به عنوان مرگ خود خواسته یاد می-کند. هدف او چیره شدن بر ترس از مرگ است و رهایی از ترس را شرط زندگی برمی‌شمارد، کرکگور رهایی از این ترس را شرط جهش به زندگی دینی به حساب آورده است، نیچه ترس از مرگ را موجه نمی‌داند و آن را نشانهٔ سرخوردگی می‌پندارد و مرگ خودخواسته را شایسته انسان دانسته و چنین مرگی را می‌ستاید؛ « مرگِ خود را به شما سفارش می‌کنم ، مرگِ خود خواسته که از آنرو به سوی من می‌آید که من آنرا خواسته‌ام. و خواهمش خواست؟ - آن که غایتی و وارثی دارد، مرگ را آنگاه خواهد خواست که بر غایت و وارثش بهنگام باشد» (نیچه ۱۰۱- ۱۳۵۵)

هایدگر عبارت «دازاین»[۵] را برای شاره به تجربه « بودن» که مختص انسان است، استفاده می‌کند . بدین معنی که «دازاین» یک شکل از بودن است که از مسائلی همچون « شخص» «مرگ» و معضل یا پارادکس « زندگی در ارتباط با دیگر انسان‌ها در حالی‌که در نهایت با خود تنها است، آگاه بوده و باید با آن مواجه شود. هایدگر در مقام فلسفه ورزی به هستی (حقیقت وجود

[۵] Dasein

انسان) می‌پردازد و آن را امر واقعی می‌داند. هستی برای او به انضمام درک حقیقت انسان «دزاین» شکل می‌گیرد. دزاین نیز با نیستی خود مواجه است و دائماً آگاه به هستی و نیستی خود می‌باشد. بنابراین برای هایدگر شناخت هستی «دزاین » در گرو شناخت نیستی مرگ است گویی هستی‌شناسی پیوندی مستقیم با مرگ‌شناسی دارد. برای دزاین، مرگ راهی است برای بودن. امکانی است اگزیستانسیال(اصالت وجود)، جنبه‌ای است ممکن از هستی، امکان نهایی است که امکان‌های دیگر دازاین را ازبین می‌برد. با این وجود مرگ عدم امکان‌های دازاین است. مرگ نبودن ولی آن‌جا هستن است.

خاکسپاری «سبز» عنوان دیگری است که « داگلاس جی.دیوس.ر » به نقل از مرکز آربورتوم مرکز «گرامیداشت ملی بریتانیا» در باره این که در بسیار باورها مردگان را بجای تابوت در سبدهایی گذاشته و گرامیداشت مردگان را در زمین‌های جنگلی طبیعی برگزار می‌کنند می‌گوید: « گر چه عناصر بوم شناختی در این آیین محسوس است، انگیزه‌های زیست محیطیِ صرف برانگیزانندۀ آن نیستند » (دیوس: ۱۲۲- ۱۴۰۰) این مفهوم به روندی اشاره دارد که طی آن جسد نه به شکل سنتی در صحن کلیسا دفن می‌شود و نه در گورستان‌های شهری بلکه در بافتها متنوعی مدفون می‌شود از جمله دشتی که بتوان در آن بالای قبرهای درخت کاشت تا نهایتاً به درخت زار تبدیل شود و به همین ترتیب و طبق این آیین می‌توان جسد را نظر اصول اولیه، بدون تابوت در درخت زارهای رسمی به خاک سپرد. « احتمالا مراسم تشییع جنازه طبیعی بودن مرگ و بازگشت بدن به خاک را برجسته تر می‌کند» (همان)

مردن فرآیند مرگ است و مرگ فرآورده مردن. آدمی را در این عالم مجال محدودی است. ادیان می‌گوشند به انسان بنمایانند که انسان‌ها از بدو تولد در حال مردن و کوچ کردن‌اند و هر لحظه ممکن است این فرآیند در نقطه‌ای به پایان برسد و فرصت‌های مقتضی از کف برود. ادیان (به ویژه ادیان توحیدی)

به انسان می‌آموزند که باید از « فوت» هراس داشت و نه از « موت» . فوت یعنی از دست رفتن فرصت‌ها یا سلب اختیار حیات از فرد. سقراط چنان‌که نشان داد از مرگ به‌عنوان واقعه‌ای در پایان حیات خاکی انسان هراسی نداشت و معتقد بود که پس از مرگ به دیدار خوبان نائل می‌آید. آن‌چه در اندیشه منتسب به سقراط در باب مرگ اهمیت دارد، مرگ به مثابه روشی برای درک حقیقت است، چیزی که بعدها نیز تا حدودی در عرفان مورد توجه قرار گرفت سقراط معتقد است که در این زندگی دنیوی تنها اندکی به حقیقت نزدیک می‌شویم و آن اندک نیز تنها زمانی است که رابطه ما با تن کم می‌شود و جز به ضرورت به آن نپرداخته‌ایم .[«به این طریق اگر هر چیزی که سهمی از زندگانی دارد بمیرد، و اگر بعد از مرگ به‌همان حالت باقی بماند و دوباره به زندگی باز نگردد، آیا نتیجه این نخواهد بود که به ناچار همه چیز بمیرد و چیزی زنده نباشد؟» (افلاطون ۱۱۹- ۱۳۸۱)

اختیار و تقدیر

«مقصر واقعی کیست؟ او مقصر است یا ما ؟ آیا ما مقصر نیستیم ؟ اگر این مسئله را حل نکنیم ، دیر یا زود مانع بزرگی خواهد شد و راه ما را سد خواهد کرد.... کسی که این سطور را می‌نویسد، دنبالهٔ این موضوع را به زودی خواهد نوشت» (هوگو: ۹- ۱۳۸۰) همان‌گونه که از نوشتار هوگو و امثال او در پرداخت به عدم اختیار می‌آید نشان از نوعی فرار از پاسخگویی نسبت به محیط پیرامونی است که البته انسان در آن در عین انتخاب ناگزیر از عدم انتخاب و مرگ است. دعوی مدافعان تقدیر این است که خداوند به آدمی اختیار بخشیده یعنی به او این قابلیت را عطا کرده که خودش تصمیم بگیرد چه‌ها کند و چه نکند. اگر آزادی اراده نداشتیم ،موجودی می‌شدیم مثل روبات یا آدم آهنی که از خود هیچ حق انتخابی ندارد آن‌هایی که به پای دفاع مبتنی بر اختیار صحه می‌گذارند استدلال‌شان این است که بهره‌مندی از

امکانِ ارتکاب عمل شَر، نتیجه اختیارمندی است؛ و اِلا اختیار ما اختیار حقیقی نخواهد بود آن‌ها می‌گویند: «جهانی که در آن آدمیان واجد اختیارند، که خود گاهی شر را به دنبال می‌آورد، بر جهانی که در آن کردار آدمی از پیش مقدّر شده است رجحان دارد جهانی که در آن شبیه روبات‌هایی خواهیم بود که تنها برای انجام دادن اعمال نیم طراحی شده‌اند. در واقع اگر به این شکل از پیش طراحی و تنظیم می‌شدیم، حتی مجاز نبودیم که اعمالمان را اخلاقی بنامیم زیرا خیر یا نیکی اخلاقی در گرو آن است که در کردارمان آزادی کامل انتخاب داشته باشیم (واربرتون ۴۵- ۱۳۸۵) [۶] «اگر خداوند قادر مطلق باشد، قاعدتاً می‌تواند جهانی پدید آورد که در آن هم اختیار باشد و هم، در عین حال، اثری از شر نباشد.»(واربرتون ۴۶- ۱۳۸۵). واقعیت این است که تصور چنین جهانی چندان دشوار نیست. هر چند اختیارمندی همواره باب این امکان را فراروی ما می‌گشاید که به اعمالی از جنس شر دست بزنیم از سویی در جهان و به اخص در جهان انسانی بیشتر، عامل شر وجودی گسترده دارد و صد البته که این مسئله چیزی نیست تا بتوان به جد انکارش کرد. حتی انکار شر نیز به نوعی فرار از ماهیت وجودی آن است که البته خود نشان از انتخاب و عدم جبر مطلق است شر را انسان انتخاب می‌کند و از آن‌جا که هر کنشی واکنشی را در ادامه خود دارد به سرانجامی ختم خواهد شد و ثمره آن چیزی جز خشونت نخواهد بود. اگر بخواهیم شر را دسته‌بندی کنیم به دسته‌بندای از شر خواهیم رسید که عبارت است از شری که آدمی را به دلیلی گرفتار درد و رنج می‌کند. سنگدلی را غالبان به حیوانات نیز منتسب می‌کنند. نوع دیگری از شر، شر طبیعی یا مابعدالطبیعی[۷] نام دارد مانند زمین‌لرزه، بیماری و قحطی از این قسم شر هستند. از این روی که شر در دو شکلش موجود می‌باشد گروهی دیگر گرفتاری انسان منوط به تصمیم او می-دانند اما انسان در تصمیم‌گیری صاحب اختیار است ولی در عواقب آن بی-

۶: Warburton nigel
۷ Metaphysics

اختیار است و هر عملی بازخوردی را به‌عنوان سرنوشت یا تقدیر به دنبال خواهد داشت. شر از نوع اول ناشی از اختیار انسانی در گزینش این یا آن دارد و در ادامه باید شر یا نیکی ناشی از آن را به انتظار نشست و این‌جاست که اختیار در انتخاب شر یا عدم شر شکل می‌گیرد

خشونت[۸]:

خشونت یکی از رویکردهای اخلاقی و علایق انسانیست که نمودی تاریخی در هنر و آئین‌های انسانی دارد. فراوانی و گستره تاریخیِ خشونت به تاریخ رابطه فردی و اجتماعی انسان برمی‌گردد. برخی از علوم اجتماعی خشونت را رسانه و حضورش در رسانه‌ای دیگر مانند سینما را پیامی می‌دانند که در حال انتقال به جامعه و یا نقد جامعه است. از سویی اصطلاح است که تاریخ انسان را با خون نوشته‌اند و انسان را تنها موجودی می‌دانند که خیلی فراتراز دفاع یا تأمین نیاز به غذا دست به خشونت می‌زند؛ انسان به خود انسان نیز مهاجم است، گرگ از درنده‌ترین حیوانهاست اما خود گرگ از خودش در امان است و در زمان خشونت به تماشای خون ریخته شده و یا دعوای در حال انجام گرگی نمی‌نشیند در زمان دفاع میان دعوی و فرار یا بی‌خیال می‌شود و یا فرار می‌کند، زمانی دعوا و خشونت را بر می‌گزیند که ناچار شود اما انسان خشونت را انتخاب و افتخار خود می‌کند. فرار را ننگ می‌داند و مرگ را مقدس می‌شمارد. قصه و اسطوره‌سازی ویژگی انسان است که قدیمی‌ترین آن‌ها قصه‌های حماسی، سرشار از قهرمانانی هستند که می‌جنگند و با افتخار کشته می‌شوند. تاریخ هنر نیز آئین‌ها و نمایش‌های خون‌بار را در سرلوحه‌های تمدن روم و یونان ثبت کرده است. از خدایان خشونت گرفته تا جنگ‌های گلادیاتوی در همسایگی تاریخی و جغرافیایی ارسطو و افلاطون نمونه‌هایی هستند که در دیگر جغرافیای جهان نمونه دارند. فلسفه‌های بسیاری از جمله

[۸]: violence

فلسفه غریزی بودن و یا فلسفه کاربردی بودن برای خشونت تعریف شده است. اریک فروم در میان دسته بندی‌های متفاوتی که از خشونت دارد «خشونت نمایشی» را تعریف می‌کند و آن را « به انگیزه نشان دادن مهارت و نه میل به تخریب»، خشونتی می‌داند که در سرگرمی‌های انسانی شکل می-گیرد. هان خشونت را رسانه قدرت برای ایجاد نظم مورد نظرش و بخش دیگر را به منظور ایجاد وفاق و همدلی می‌داندکه همه آن‌ها مورد پسند مخاطبان جامعه هم می‌شود. نمایش این شکل از خشونت به‌دلیل حمایت از قدرت و استقبال مخاطب فراگیر می‌شود، از سویی رویکرد انتقادی در روزگار مدرن و بعد از آن رویکرد جایگاه ویژه‌ای را در رسانه هنرپیدا کرده است. سینما یکی از دستاوردهای سرگرمی دنیای صنعتی از موارد فوق مستثنی نیست؛ در سینما خشونت حتی جایی که نمایش رابطه جنسی از جاذبه‌های دیگر جامعه انسانی حذف می‌شود، تعریف شده و براساس سابقه نمایش خشونت در فرهنگ جغرافیایی یک جامعه در تصویر سینمایی نشان داده می‌شود. خشونت در سینمای اینناریتو از جنس خشونت شرآمیز انسان بر علیه انسان است که رویکرد انتقادی مرگ را نشانه و هدف نقد خشونت دارد هر خشونتی از جانب جامعه مطرود نیست؛ چرا که خشونت دو سو دارد یک سوی آن قوی بودن و اعمال قدرت بر علیه هنجارشکن‌هاست، اما سوی دیگر خشونت محکوم و هنجار شکن است. در فرهنگ ادبی جوامع مختلف نیز برای رسیدن به معشوق و جلب توجه استفاده بسیاری از خشونت شده است. در جنگ نیز سوی خودی خشونتش، تقدیس و سوی دشمن نفرین می‌شود. از این شکل دو جانبه خشونت معمولاً در روایت استفاده و قهرمان و ضد قهرمان‌های بسیاری شکل که در تداوم قهرمان‌سازی‌ها به ساختارهای کلیشه شده تیپیک نیز می‌رسد. فروید برای انسان دو غریزه حیاتی را در نظر می‌گیرد یکی غریزه جنسی و دیگری مرگ که مرگ در همراهی با طبیعت و تدوام حیات شکل می‌گیرد و غریزه جنسی برای تداوم زندگی در انسان شکل اساسی پیدا می-کند. روانشناسی نیز خشونت را امری طبیعی می‌دانند. « ظهور حیات را می-

توان به عنوان علت تداوم حیات و همچنین علت تلاش در راستای مرگ در نظر گرفت؛ و حیات، خود نزاع و مصالحه بین این دو گرایش است.» (فروید : ۵۰، ۱۳۹۹)

مرگ چیست؟ و از آن چه می‌دانیم ؟ طبق تجربه، مرگ عبارت است از توقف یک رفتار، توقف اعمال معنادار و توقف اعمال فیزیولوژی یا فرایندهایی که تابع این اعمال معنادار و محصور آنها هستند.... مرگ از هم پاشیدگی است مرگ یعنی بی‌پاسخی (ایمانوئل لویناس) (حکمت و معرفت ص۱۱) « مرگ پیامد ضروریِ حیات است، مرگ دینِ همهٔ ما به طبیعت است و باید که دینِ خویش را بپردازیم؛ در یک کلام مرگ رخدادی طبیعی و انکارناپذیر و اجتناب ناپذیر است» (فروید: ۱۶۱-۱۳۹۸) و حال آیا اساساً ارتباطی میان مرگ و معنا وجود دارد یا خیر و در صورت وجود، این ارتباط از چه نوعی است؟ آیا مرگ زندگی را به‌شکل کامل بی‌معنا می‌کند یا در آن تأثیری دارد یا برعکس زندگی را بی‌معنا می‌کند و اگر معنادار کند آیا شرط لازم است یا شرط کافی هم هست. مسئله این است که انسان موجودی میراست. به تعبیر هایدگر مرگ سه‌ویژگی برای ما دارد. اول این‌که مرگ، مرگ اول شخص است؛ هرچند سعی کنیم مرگ را به شکل مرگ سوم شخص مطرح کنیم، در واقع بیشتر با ضمیر غایب یا دیگری از مرگ سخن می‌گوییم نکته دوم این است که هیچ راه فراری از مرگ وجود ندارد. و به هیچ حیله یا تدبیری نمی‌توان از آن گریخت و نکته سوم این‌که مرگ فوری و فوتی است یعنی ممکن است هر لحظه در آستانه مرگ قرار بگیریم. این‌که الزاماً مرگ فردی و تجربه‌ای است که درگیرش می‌شویم و این‌که از مرگ‌گریزی نیست و ممکن است هر لحظه-ای آخرین لحظه زندگی ما باشد آن‌گاه مرگ در متن زندگی ما قرا می‌گیرد. مرگ انتهای زندگی است ؛ اما حضور مرگ در هر لحظه ساری و جاری است بنابراین نمی‌توان از معنای زندگی سخن گفت ولی از معنای مرگ سخن نگفت. زندگی ما آمیخته با مرگ است و ما آمیخته با مرگیم. هر لحظه را از

دست می‌دهیم؛ اما آیا زندگی که به پایان می‌رسد و پایانش نیستی است، یا زندگی محود و عجین شده با مرگ زندگس مرگ آلود مرگ ادود ارزش زیستن دارد یا نه.

مرگ در هنر و داستان گیلگمش

فروید نسبت به حضور مرگ و جذابیت آن در آثار هنری این‌گونه نتیجه می-گیرد «در عوالم داستان و ادبیات و تئاتر می‌بایست به دنبال جبران مافاتِ زندگی باشیم. در این عوالم، هنوز به کسانی برمی‌خوریم که چگونه مردن را می‌دانند و در واقع حتی می‌توانند جان دیگران را بگیرند. نیز فقط در این عوالم [خیالی] است که زمینهٔ آشتی ما با مرگ فراهم می‌شود؛ این زمینه عبارت است از این‌که بتوانیم در پس همهٔ بی‌ثباتی‌های زندگی یک حیات معیّن را از گزند محفوظ نگه داریم، زیرا بسیار غم انگیز است که زندگی وضعیتی شبیه به شطرنج داشته باشد که در آن یک حرکت اشتباه ممکن است ما را به وانهادن بازی مجبور کند با این تفاوت که مرگ امکان بازی دوباره یا بازی در دورِ برگشت را از ما سلب می‌کند. در ساحت داستان همان تکثر حیات را که نیاز داریم می‌یابیم. ما نیز همراه با قهرمانی که خود را با او همذات پنداشته‌ایم می‌میریم؛ با این حال، بعد از مرگ قهرمان داستان، هم-چنان زنده‌ایم و آماده‌ایم تا بار دیگر [از راه خواند داتسانی دیگر] با قهرمانی متفاوت تن به مرگ بسپاریم (فروید ۱۶۴-۱۶۳ -۱۳۹۸)

اندیشه مرگ، شر و خشونت در زندگی بشر از همان آغاز منبع خلق بسیاری از تفکرات و حتی شکل گیری الگوی روایی در سینما شده است. داستان حماسی گیل‌گمش[۹] یکی از همان داستان‌های حماسی است و اولین داستان

---

[۹] **Epic of Gilgamesh**

حماسی است که مرگ و اندیشه نامیرایی از عناصر اصلی آن است. و نشان از برخود انسان اسطوره‌ای و شکوه آدمی از میرایی و مواجه‌اش با مرگ است. بخش اول داستان دربارهٔ گیل‌گمش، پادشاه اوروک[۱۰]، و انکیدو[۱۱] است. مردی وحشی که خدایان خلق کردند تا جلوی ستم کردن گیلگمش به مردم اوروک را بگیرد. پس از آن‌که انکیدو به واسطه معاشقه متمدن می‌شود، به اوروک سفر می‌کند، در آنجا گیلگمش را به‌مصافی برای سنجش قدرت می‌طلبد. هر چند در آن نزاع گل گمش برنده می‌شود اما آن نزاع منجر به دوستی آن‌ها با یکدیگر می‌شوند. آن‌ها به اتفاق به مدت شش روز سفری به جنگل سدر افسانه‌ای می‌کنند، پاسبان جنگل، هومبابای[۱۲] مخوف را می‌کشند و درخت سدر مقدس را قطع می‌کنند. ایزد بانو که با خبر می‌شود ایشتار[۱۳]« گاو نر آسمانی » (الهه باستانی بین النهرین است که با عشق، زیبایی، جنسیت، جنگ، عدالت و قدرت سیاسی مرتبط است به عنوان «ملکه بهشت» شناخته می‌شد و الهه حامی بود.) را برای مجازات گیلگمش می‌فرستد، گیلگمش خواستهٔ او را ردکرده‌است. گیلگمش و انکیدو گاو نر آسمانی را می‌کشند؛ خدایان پس از آن انکیدو را به مرگ محکوم می‌کنند و او را از بین می‌برند. نقطه اوج این داستان حماسی بعد از مرگ انکیدو است گیل‌گمش که خواستار بی‌مرگی است برای نخستین‌بار مجبور به رویارویی با مرگ می‌شود به امید یافتن اوتناپیشتیم که تنها انسانی است که حائز مقام بی‌مرگی و جاودانگی شده، می پردازد. به دشواری او را می‌یابد اوتناپیشتیم نمی‌خواهد گیل‌گمش مانند او به مقام بی‌مرگی برسد اما همسر وی به حال گیل‌گمش

---

[۱۰] **Uruk**

[۱۱] **Enkidu**

[۱۲] Humbaba

[۱۳] .Inanna)Ishtar) ابتدا در سومر با نام «اینانا» پرستش می‌شد و بعدها توسط اکدی‌ها، بابلی‌ها و آشوری‌ها با نام «ایشتر» پرستش می‌شد.

دلسوزی می‌کند و راز گیاه جاودانگی را به او می‌دهد گیل‌گمش بعد از جستجویی فراوان آن را در عمق دریا می‌یابد گیل‌گمش سخت خسته شده در کنار آب‌گیری به استراحت می پردازد و در این فاصله ماری می‌آید و گیاه را می‌خورد.

سینمای وسترن

وسترن ، به اذعان بیشتر مورخان سینمایی، قدیمی‌ترین و در عین حال مهم-ترین ژانر در میان ژانرهای اصلی سینمایی است. « فیلم‌های وسترن چیزی شبیه یک شاه‌کلید برای گشودن و فهم زیربنایی‌ترین عناصر هویت آمریکایی به‌شمار می‌رفتند»(لنگفورد:۱۲۰- ۱۳۹۳) «وسترن که به نام‌های اپرای اسب یا اوتر نیز معروف است » (همان ۱۲۲) به صورت ژانری درآمد که بسیار زود در برنامه‌های صنعت فیلم جایی برای خود یافت نخستین فیلم وسترن موفق **سرقت بزرگ قطار** (۱۹۰۳) به کارگردانی «ادوین اس. پورتر» آمریکایی بود هر چند در نقاط مختلف دنیا مانند فرانسه وسترن‌هایی را می-ساختند مانند فیلم سلسله فیلم‌های **آریزونا بیل**(۱۹۱۴-۱۹۱۲) و یا ایتالیایی‌ها نیز به ساخت وسترن اسپاگتی روی آوردند اما معمولاً از این ژانر به‌عنوان یک ژآنر آمریکا نام می‌برند وسترن اشاره به روایت‌هایی در غرب آمریکاست . اگر نگاهی به تاریخ سینما بیندازیم زایش این ژانر و قدرت گرفتن نگاهی به تاریخ غرب و زمانیست که مدنیت در غرب آمریکا شکل جدی‌تری گرفت.

این ژانر سینمایی دارای مشخصات نشانه‌شناسی، سبکی و محتوایی است که در شکل اصلی اشاره به فرهنگ آمریکایی داردکه در شکل تصویری به خشونت دوئل ومرگ می‌پردازد از نشانه‌های کلیشه‌ای می‌توان به شمایل نگاری سنتی، کلاهای کابویی، درهای آونگی، سالن‌ها و هفت تیرهای کلت، دلیجان‌ها، سواره نظام، دختران و زنان، سالن‌ها و صحنه‌های بزن بزن، دوئل با

هفت، بیابان و باغ دشت‌های بی‌پایان غرب وحشی تیر و تفنگ اشاره کرد. اما از عناصر مضمونی فیلم باید به یاغی‌های نقابدار، سرقت، زدو خورد و تعقیب و گریز با اسب و تیراندازی در لحظهٔ اوج و نهایی فیلم نیز از مشخصه‌های بارز دیگر فیلم‌های این ژآنر می‌باشند گستردگی این ژآنر بشکلی است که این مفاهیم و نشانه‌ها عمقا به‌عنوان نشانه‌های آمریکا در میان عامه مردم دنیا جاافتاده است.

سینمای وسترن شکلی واقع‌گرا دارد ولی واجد عناصری همیشگی و آیین-گونه(الگوی وسترنی) نیز دارد بشکلی که کنش‌ها و نشانه‌هایی از رویدادها و عناصر در فیلم وسترن کیفیتی آیینی دارند و چنان اجرا می‌شوند که انگار به-خاطر مراسم و آیینی خاص صورت می‌گیرند. بازگشت قهرمان، عزیمت به سوی هدف و مراسم تدفین و خاکسپاری، بعضی از این عناصر آیینی‌اند. هفت‌تیر و تفنگ چیزی بیش از یک اسلحه و در حقیقت جزئی از بدن تیرانداز هستند. « در فیلم وسترن لباس، هویت شخصیت را تعیین می‌کند. » (اف.دیک ۲۰۷ -۱۳۹۱) [۱۴] بازگشت به‌خانه، عزیمت از آن جا و مراسم تدفین نیز در سینمای وسترن اعمال آئینی هستند که البته بازگشت به خانه امری نوستالژیک در آن پیدا میکند . و قهرمان درصدد بازگشت به آرامشی از دست رفته درگذشته است. و از سوی دیگر »صحنه پردازیها و چشم اندازهای سینمای وسترن نیز کم و بیش از عناصری یکسان تشکیل شده‌اند؛ عناصری مثل جلگه، دره، تپه‌های کوتاه با قله‌های تخت، صحرا و بیابان، مزارع داو پروری، بازارهای محلی، قلعه، و شهرک‌های کوچکی با یک خیابان مرکزی و یک بار، قمارخانه و خانه بدنام، و اگر فرهنگ شهرنشینی به آن‌جا رسوخ کرده باشد.» (اف.دیک ۲۰۵ -۱۳۹۱)

۱۴

مرگ در سه‌گانه ایناریتو

سه فیلم اول کارگردان با عنوان مرگ شناخته می‌شوند. چرا که موضوع و محتوای فیلم‌های سه‌گانه او، « عشق سگی»[۱۵] ۲۰۰۰، «۲۱گرم[۱۶]» ۲۰۰۳ و «بابل»[۱۷] ۲۰۰۶ را مرگ شکل می‌دهد. در سه‌گانه‌های او از زمانِ غیرخطی برای روایت داستان استفاده شده است. در ساختار تجربیات متفاوت جسورانه-ای را شکل داده‌اند. روایت‌هایی که گاهاً برخلاف فیلم «بازگشته» که براساس روایت شاه پیرنگی شکل گرفته است تجربیات خرده پیرنگی را شکل داده‌اند اما در موضوع مشترک هستند. هر سه رویکرد متفاوت و در عین‌حال مشابه‌ای را نسبت به مرگ دارند. در سه‌گانه اصلی او بخصوص با شکل‌گیری در بستر روایت انتقادی از نظر موضوعی نوعی رئالیسم اجتماعی اجتماعی را دنبال می-کند. طبقه‌های پایین اجتماعی، دغدغه‌های پول و عشق و فرار و گاهاً پایان-های تلخ می‌توان نام برد که در داستان دو فیلم اولی سه‌گانه‌اش نقش مهمی را بازی می‌کنند هر چند این مسئله در فیلم بابل شکل جهان شمول بازی می‌کند.

عشق سگی:

نخستین فیلم ایناریتو فیلمی در ژانر درام جنایی شامل روایتی سه پیرنگی است که به وسیلهٔ بروز و اتفاق یک سانحهٔ تصادف رانندگی در مکزیکوسیتی به‌یکدیگر پیوند می‌یابند سه خانواده را که هر کدام در آن تصادف نقش دارند. فیلم ابتدا با همان تصادف شروع می‌شود و روایت خطی را نقض می‌کند. هر یک از سه داستان فیلم به‌طور مستقل نیز، بازتاب-هایی از جفاکاری انسان‌ها نسبت به یکدیگر در خود دارند و نشان می‌دهند که

---

[۱۵]: Amores Perros *"Love's a Bitch"*
[۱۶]: ۲۱ Grams
[۱۷]: Babel

چگونه زندگی در تاریکی و تباهی جریان دارد. در فیلم شاهد حضور پررنگ و تأثیرگذار سگ‌ها هستیم، در اصول روانشناسی سگ به‌عنوان نماد انرژی و قوای مردانه شناخته می‌شود و در فرهنگ غرب سگ‌ها نشانگر هوس و وفاداری است یعنی دو وجهه متضاد که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و این تضاد بن‌مایه‌ی اصلی فیلم نخست ایناریتو است از سوی دیگر سگ‌ها در این فیلم نماینده‌ی طبقات جامعه نیز می‌باشند به‌عنوان‌مثال کوفی (تنها سگ سیاه فیلم) نماد طبقه‌ای از جامعه است که تحت‌فشار قرار دارد و برای زندگی خود مجبور است به خشن‌ترین شکل ممکن مبارزه کند و این طبقه هیچ‌گاه در کنار یا برابر طبقه‌ی بالا جامعه (سگ کوچک خانگی ریچی) قرار نمی‌گیرد بلکه رودرروی طبقه‌ای از جامعه قرار می‌گیرد که درگذشته زندگی خود را وقفه مبارزه‌ای شکست‌خورده برای اصلاح جامعه کرده و دست به کشتار آن‌ها می‌زند (کشته شدن سگ‌های ولگرد در خانهٔ چیویتو)، در فیلم مرگ بصورت بسیار واضح اما در قالب استعاره بیان می‌شود این نمادگرایی اما ارجاع به تلقی نمادین فرهنگ غرب از سگ دارد یعنی وفاداری و هوس، اکتاویو تلاش می‌کند تا به سوزانو برسد و بشدت حضور او در کنار شوهرش که برادرش هست را نمی‌تابد و در صدد است برای فرار با او آماده شود، این‌جا فراهم کردن فیلم در شلک شدیدترین خشونت ممکن در قالب سگ سیاه کوفی نشانی از نیروی مردانه بروز می‌کند و در واقع این خود اکتاو است که در حال مبارزه می‌شود تا پول به دست بیاورد این نشان مردانگی و وفاداری همزمان است با رابطه‌ی جنسی که در ابتدا از سوی سوزانو رد می‌شد هر چند به‌مرور زمان بیشتر می‌شود اما درست در نقطه‌ی اوج رابطه، سوزانو با دیدن وضعیت رائول (همسرش) او نیز وفاداری و تعقل را جایگزین هوس می‌کند و با پول‌های ریچی همراه رائول فرار می‌کند و این مسئله باعث شکستِ انگیزه مردانگی اکتاویو و در پی آن شکست کوفی در مبارزه می‌شود. نقش زن و الگوی مردانگی در اپیرزود اول و رابطه جنسی نامشروع با زن برادر و ایجاد انگیزه برای تداوم بسیار شبیه رابطه کیل گمش در یک رابطه ممنوعه و تغییر

هویت اوست قسمت دوم فیلم شاهد گسست رابطه والریا و دنیل هستیم که البته این گسست با گم شدن سگ انها در حفره ایجاد شده در کف پوش خانه آنها هستیم و این خود دوباره نشان از گسست انگیزه مردانه در دنیل است . در قسمت سوم فیلم ما با چیویتو پیرمردی حامی سگان مواجه می‌شویم که در اپیزودهای قبلی شاهد اقدام به کشتن او و البته گسست رابطهٔ عاشقانه اش شده‌ایم او زندگی و خانواده را وقف مبارزه اصلاح جامعه کرده است و و اکنون در خرابه‌ها هم‌نشین سگها شده است، *چیویتو* بازپس‌گیری زندگی و دخترش را درگرو کشتن مردی می‌داند که اکنون در جایگاه او قرارگرفته است هرچند که او در ادامه بعد از کشتن پدرخوانده‌ی دخترش بازهم نمی‌تواند آن‌چه را می‌خواهد به‌دست بیاورد و مجبور به ترک شهر می‌شود؛ با این حال او پس از کشته شدن سگ‌هایش و دیدن دو برادر که قصد مرگ یکدیگر را دارند (کهن‌الگوی *هابیل* و *قابیل* که در رابطه‌ی بین *اکتاویو* و *رائول* نیز دیده می‌شود) تغییر کرده و شهر را همراه با *کوفی* (سگ اوکتاویو) ترک می‌کند. نکته مهم فیلم این است که اکثر شخصیت‌های فیلم در ایجاد ارتباط سالم با خانواده دچار مشکل هستند اما رابطه بسیار خوبی با همان سگهای شان نمادهای ارجاعی داخل فیلم دارند.

۲۱ گرم

فیلمی در ژآنر درام روان‌شناختی[۱۸] روایتی جسورانه سه پیرنگی، پازلی و و غیرخطی را از نظر ساختاری دنبال می‌کند سه پیرنگ فیلم یکی روایت تلخ زندگی محنت آلود مردی میانسال و با مشکل بیماری قلبی راکه در انتظار

---

[۱۸] زیرژانر درام است که بر عناصر روان‌شناختی تأکید Psychological drama دارد. اغلب با ژانرهای دیگر مانند تریلرهای روانشناختی، ترسناک، فانتزی، کمدی سیاه و علمی تخیلی همپوشانی دارد.

عمل جراحی پیوند قلب است تعریف می‌کند او با همسرش به بن‌بست رسیده است. پیرنگ دوم روایت یک خانواده چهار نفره‌ی شاد است که تصادف با اتومبیل مرد روایت سوم باعث مرگ شوهر و دو فرزند خُردسال خانواده وباعث تنهایی، فروپاشی و رنج همسر و مادر خانواده می‌شود. او قلب شوهرش را به مرد روایت اول داستان اهدا کرده و البته آن قلب روی بدن مرد پاسخ مثبت نداده و او هنوز در انتظار مرگ و یا پیوندی دوباره است.خط سوم داستانی متعلق به زندگی متلاطم و لرزان پدر دو فرزند است که از جرم و بی‌ایمانی به دامان افراطی اعتقادات مذهبی پناه آورده است تصادف با دو کودک و مرد که باعث مرگ آن‌ها شده، زندگی و اعتقادات این مرد با چالش ویران کننده‌ای مواجه شده است. مرد روایت اول همواره در صدد آن است که بداند قلب چه‌کسی در بدنش می‌تپد در نتیجه‌ی حل این معما با همسر مرد درگذشته آشنا می‌شود. زن از او می‌خواهد به جبران این هدیه حیات‌بخش ، جان مردی که باعث این تصادف شده را بستاند.اما مرد که با این عمل پیوند قلب زندگی تازه‌ای یافته، عاقبت این همه فشار را بر نمی‌تابد و با شلیک گلوله‌ای به قلب خود، که در انتظار مرگ است انتقام همه رنج و حرمان سه-شخصیت اصلی را از خود می‌ستاند مرد اعتقاد از دست داده، گناه مرد را برعهده می‌گیرد.در این فیلم نیز سه روایت داستانی مجزا با محوریت یک حادثه بازگو می‌گردد و در یک نقطه سه‌رشته داستانی به‌هم مرتبط می‌گردد و در پایان سه پیرنگ ذکر شده یک داستان واحد و پر از فراز ونشیب را به‌وجود می‌آورند.

مرگ، مرگ و مرگ، موضوع هر سه داستان است و در نهایت هر سه یک روایت را شکل می‌دهند نه عشق چاره‌ای برای مرگ و گریز از تنهایی است، نه رهایی و گسستن، نه افراط در اعتقاد و اجرای کامل فرایض دینی و نه پیوند قلب هیچ کدام باعث گریز از مرگ نمی‌شود .و انسان‌ها درگیر تقدیر مرگ هستند. نام فیلم اشاره به یک مبحث علمی دارد و آن سبک شدن ۲۱ گرمی

بدن بعد از مرگ است حال چه اتفاقی بر بدن می‌افتد که در یک لحظه یک کاهش وزن شکل می‌گیرد . تلویحاً کارگردان اشاره به از دست دادن و یا جدا شدن چیزی از جسم دارد که لحظه مرگ عامل تفاوت این وزن می‌شود. این چیز جدا شده به وزن ۲۱ گرم شاید وزن زندگی و یا روح در بدن انسان باشد. یکی از اتفاقات مهم و درست در این فیلم استفاده از روایت غیر خطی و سه پیرنگی است هر چند این تکنیک باز هم تجربه شده بود اما ساختار فیلم به اندازه محتوای فیلم تجربه‌ای ناب را باعث شده است که بیش از دیگر فیلم-های این فیلم‌ساز به یادها مانده است و این تجربه چه از لحاظ تماشاگر و چه از نظر انتخاب هوشمندانه و کارگردانی تجربه‌ای ناب را باعث گردیده است. روایت غیر خطی و سیال میان سه داستان فیلم نوعی بی‌زمانی را در فیلم باعث شده است همان چیزی که در دیالوگ فیلم در آغاز و در طول فیلم تکرار می‌گردد « نمی‌دانم قرار است چه اتفاقی بیفتد فقط قرار است زمانش (مرگ) را به تأخیر بیندازیم » همان چیزی که در زمان حال برای آینده منتظرش هستیم و می‌خواهیم وقوع آینده را به تأخیر بیندازیم تا به آن انتها نرسیم. در کنار این تجربه روایی درست و هم‌خوان با موضوع مرگ شیوه انتخابی سیال دوربین در طول فیلم نیز عاملی مناسب برای انتقال این رویکرد فیلم‌ساز می‌شود. اگر در این فیلم نشانه‌ها نسبت به فیلم عشق سگی کمتر خودنمایی می‌کنند اما هم‌خوانی محتوا، ساختار روای و کارگردانی و البته فیلم‌برداری در کنار بازی‌های خوب باعث شده تا فیلم علاوه بر عامل سرگرمی فیلمی خودش فلسفه‌ورزی درستی را نسبت به موضوع مرگ انجام بدهد. ما در این فیلم شاهد سه تفکر نسبت به مرگ هستیم یکی زنی که شاهد مرگ خانواده‌اش بوده است و حتی سعی دارد لحظه جان از دست دادن آن‌ها را تصور کند. و کسی که در انتظار و از مرگ گریزان است چاره‌ای جز تسلیم شدن ندارد و فرد سومی که از ترس دنیای بعد از مرگ به اجرا افراطی فرامین دینی می‌پردازد. در این فیلم نیز اینا‌ریتو به حقیقت مرگ که در واقعیت زندگی جاری است می‌پردازد نه به دنیای تخیلی بعد از مرگ. نزدیک‌ترین

تحلیل به محتوای مرگ از فیلم بیست ویک گرم و رابطه آن با ساختار خلاقه زمانی آن، به تحلیل شهاب‌الدین عادل سه دیدگاه را دنبال می‌کند:« دیدگاهی که اشاره به جبر مطلق دارد، دیدگاهی که بیان‌گر اعتقاد به اختیار مطلق است، و دیدگاهی میانه که جبر و اختیار را باهم و محدود می‌پذیرد» (عادل: ۲۳۲ – ۱۳۹۰) و همان‌طور که در بحث تقدیرگرایی گفته شد رویکرد اختیار در انسان نزدیکی بسیاری با تعریف از مرگ پیدا می‌کند.

بابل

موضوع فیلم بابل هم مرگ است اما رویکرد فیلم به مرگ به‌مفهوم در کشف زندگی می‌پردازد همان مسئله‌ای که سقراط در فلسفه می‌گوید تا مرگ نباشد قدر زندگی و هم‌زیستی را نخواهیم دانست تدام کامل «زندگی بدون مرگ به معنای اتمام زندگی است». (افلاطون : ۶۵ – ۱۳۸۶) با وجود تنوع فراوان فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مردم مختلف جهان، آن‌چه آن‌ها را به هم پیوند داده و میان همه آن‌ها مشترک است اصل زندگی و زنده بودن است. و هرآن‌چه همه خارج از اشتراکات فرهنگی به یکسان آن را تجربه می‌کنند مرگ است. به عبارتی پراکندگی مردم و تفاوت زبانی و فرهنگی آنان تاثیری در انسانیت و دغدغه‌های زندگی انسانی آن‌ها نداشته و آن‌چه موجب پیوند مردم با فرهنگ‌های متفاوت می‌شود دوستی، محبت و مهربانی است که در اکثر مردم وجود دارد ولی به واسطه شرایط حاکم برجهان روزبروز از آن دور می‌شوند. در عین‌حال نکات برجسته دیگری در این فیلم مشاهده می‌شود. اینناریتو در این فیلم با نگاهی گزنده و به‌شدت انتقادی از سیاست‌های روز دولت آمریکا در عرصه بین‌المللی و مبارزه با تروریست برای مثال با نحوه برخورد مامورین مرزی آمریکایی با *آملیا* به خوبی بیانگر فاصله زیاد میان تفکر سیاسی حاکم بر آمریکا در قبال مهاجران و مردم کشورهای دیگر با آن‌چه در واقع در میان خود مردم وجود دارد، می‌باشد؛ و البته می‌توان لایه‌هایی از

تقابل این روحیه تهاجمی میان اهالی آمریکای وحشی و آمریکای مدعی تمدن در فیلم را دید تقابلی که در فیلم بازگشته موضوع این مقاله می‌باشد نیز هست.

آن‌چه که در تقابل ملت‌ها فارغ از مسائل سیاسی وجود دارد انسانیت، مهربانی و محبت و زندگی است و آن‌چه به این مسئله بها می‌دهد مرگ است، در حالی‌که سیاسیون و حکام کشورها خود موجب دشمنی افراد کشورها می‌شوند و بر مرزبندی‌های حاکم در جهان تأکید می‌کنند همان چیزی که موجب تفاوت و پراکندگی انسان‌ها در جهان شده و مانع شناخت گوهری مشترک و یکسان انسانیت می‌شوند. فیلم بابل از این رویکرد فیلمی به شدت انتقادی می‌باشد. یکی از تضادهای جاری در فیلم تضاد میان نگرش حاکم بر آمریکا درباره مسلمانان و مردم کشورهای جهان سوم که آن‌ها را عقب مانده و پناهنگاه تروریست می‌دانند. و عامل مرگ میان آن‌ها جدا از این واقعیت جاری در جامعه آن‌ها نمی‌باشد. صحنه‌های گفتگوی زوج آمریکایی قبل از تیراندازی هم‌چنین پذیرایی از زوج آمریکایی بعد از مجروح شدن زن بخوبی نمایش‌دهنده این موضوع است. و یا صحنه برخورد غیراخلاقی و انسانی و بسیار بد پلیس مراکش با شهروندان بی‌دفاع مراکشی در مقبل با نحوه برخورد پلیس ژاپنی بخوبی تبعیض و نقض حقوق انسان‌ها در کشورهای مختلف جهان را نشان می‌دهد.اینناریتو در صحنه‌ای که زوج آمریکایی و توریست‌های غربی در صدد ترک روستا هستند طرز تفکر مردم غرب را هم مورد نقد قرار داده و تضاد میان نوع زندگی فردگرای غربی را با زندگی قبیله‌ای و خانوادگی شرقی را بخوبی به تصویر می‌کشد.

سه داستان با روایت موازی تقسیم کرد؛ یک داستان در قالب پرستار کودک یک زوج آمریکایی که در مسافرتی تفریحی هستند. داستان دوم حادثه اصابت تیر به کِتف سوزان جونز با اسلحه‌ایی که در دستان پسر خانواده بادیه‌نشین مراکشی سنگینی می‌کند است و داستان سوم نیز به یک خانواده دو نفره (پدر

و دختر) ژاپنی برمی‌گردد که به تازگی، مادر خانواده خودکشی و خانواده در وضعیت مناسبی نمی‌باشد. به‌سراغ مردمانی در جای‌جای دنیا با بیشترین فواصل زمانی می‌رود از مفاهیمی برونگرا چون تروریسم، مشکلات سیاسی جوامع و تقابل فرهنگی کشورهای متمدن و بادیه‌نشین و مشکلات پناه‌جویان مکزیکی گرفته تا عناصری درون‌گرا همانند بررسی ادراک انسانی و کنکاش در شناخت درست انسانیت استفاده می‌کند و با آنان داستان سرایی می‌کند. «زمان در این‌گونه روایت فاقد دیدگاه ارسطویی است و تأثیر خاص آن بر ذهن تماشاگر مهم است. این زمان نه قابل لمس است و نه قابل شمارش و اندازه گیری. حسی است که ذهن را مشغول می‌کند و جانی است که به شکلی سنگین بر روح تماشاگر فیلم می‌نشیند»(عادل : ۲۵۳ – ۱۳۹۰) فیلم‌ساز در این فیلم با ایجاد سنگینی روایت بر مخاطب با هم‌نشینی چند روایت تلاش می‌کند تا ایجاد حس مشترک مرگ و عاملیت آن را جدای از مکان و روایت زمانی ایجاد کند به بیان دیگر او عدم ادراک انسان‌ها از یکدیگر را با عدم هم‌زبانی نشان می‌دهد اما مرگ را در میان آن‌ها مشترک می‌داند و حتی حس ترس و خشونت ناشی از آن حس را میان جامعه انسانی فرای زبان و مرزهای مشترک می‌داند، « موانع و مرزها همواره مرئی و فیزیکی نیستند، از این رو همان ترتیب که پا گرفته‌اند، می‌توان پایین کشیده شان»(همان ۲۵۶)

در ادامه تئوری روایی و شکست زمانی فیلم‌ساز در این فیلم فیلم‌برداری با دوربین شناور و لرزان در خدمت میزانسن و دکوپاژ در خدمت رئالیسم او که می‌تواند تداعی نوعی مدرنیته سینمایی است همراه با ساختارشکنی و برهم زدن روند خطی زمان و روایت که «آلخاندرو گونزالس ایناریتو» با دو فیلم قبلی نیز که با تشریح مختصری بیان گردید نشان داد در آن تسلط خاصی دارد به درستی این ساختار تألیفی در خدمت انتقال تفکرات ایناریتو و احساسات اوست. دوربین در فیلم‌های او با واکنشهای عصبی، عاطفی و روحی

آدمهای فیلم هایش بیمارگونه به تکاپو و حرکت می‌افتد. این حس سیالیت و عدم تعادل در نقطه مقابل سینمای کلاسیک که در چارچوب کلیشه روایی رایج قرار دارد القای حسی و روانی سینمایی اوست. عاملی که در فیلم‌های بعدی این سه‌گانه بخصوص در بازگشته از آن‌ها فاصله می‌گیرد.

فیلم بازگشته

مرگ دغدغه اصلی و موضوع محوری فیلم بازگشته را تشکیل می‌دهد. با روایت سوداگری پوست در تقابل با ساکنان سرخ پوست سرزمین آمریکا در غالب انتقام و کشته شدن همسر و دختر رئیس قبیله و درگیر شدن با خرس (نماد طبیعت) و نزدیک شدن به مرگ وخروج از آن توسط شخصیت اصلی و هم‌چنین روایت گذشته مشابه در شخصیت‌های فیلم و تجربه مرگ نزدیکان مشخصاً به موضوع مرگ می‌پردازد و هم‌چنین با دغدغه انتقام مرگ نزدیکان در پیرنگ داستانی درآغاز روایت که بیان‌گر اهمیت زندگی است با شکل‌دهی دیالکتیک مرگ و زندگی به تحلیل بیگانگی انسان از اصل زیستی و تقابل با طبیعت می‌پردازد. فیلم بسیار به نشانه‌ها و علائم اصلی ژانر وسترن چه در محتوا، چه در شکل وفادار است. ضمن آن‌که توانسته با مشخصات فیلم‌های معاصر، بدعت‌های نویی را در محتوا و شکل ژانر این فیلم ایجاد کند در نتیجه تفاوت‌های با فیلم‌های دوران طلایی این ژانر ایجاد و با تلفیق ژانر درام و ساختاری رئالیستی به یکی از فیلم‌های وسترن در عصر معاصر تبدیل شده است. از مشخصه‌های مهم ژانری وسترن فیلم، ارجاع روایی به‌شمایل سنتی و شکل‌گیری فرهنگ آمریکایی، شکل‌گیری روایت در غرب در تقابل با شرق آمریکا، بازگشت قهرمان، بزرگداشت و برگزاری و البته اهمیت مراسم تدفین و خاکسپاری و از آن مهم‌تر مشخصه کاربردی نشانه‌شناسی هفت‌تیر در صحنه-های درگیری و حتی تأکید بر معامله اسب و اسلحه در ازای پوست با سرخ پوستان ساکن مالک اصلی آن سرزمین است. اما ما شاهد بدعت‌هایی نیز در

فیلم هستیم که بیش از اهمیت بر ژانر فیلم تأکید بر موضوع فیلم دارد و ارجای ژانری فیلم نیز بصورت کامل حفظ می‌شود. سینمای وسترن عرصه تعارضات همیشگی است: اختیار در مقابل مسئولیت، حب‌نفس در مقابل مسئولیت اخلاقی، بی‌سوادی در مقابل تحصیلات، و کشت و کار در مقابل بیابان. قهرمان فیلم وسترن آدمی تنها و اغلب به شدت مستقل و قائم به ذات است.(اف.دیک: ۲۰۴-۱۳۹۱) سرخ پوستان را در فیلم هرچند وحشی می-نامند اما دارای تمدن خود هستند و به آن‌هاحق داده می‌شود. خشونت آن‌ها نه از توحش قومی و دوری از تمدن ساکنان سفید است که ناشی از انتقام-گیری از توحش انسان‌های مدعی تمدن سفید پوست است. فیلم‌ساز با ایجاد حس همذات‌پنداری با ساکنان قبلی بار و تقصیر اصلی توحش را در بخش سفیدپوست داستانی گذاشته است. و در زیر لایه‌های اصلی فیلم منتقد شکل-گیری سوداگرانه جامعه آمریکایی شده است.

ساختار روایی فیلم *بازگشته* بر خلاف سه‌گانه معروف *اینتاریتو* که بر روایت چند پیرنگی متکی بود با شاه‌پیرنگ مرکزی و روایت کلاسیک سه‌پرده‌ای انجام می‌گیرد. در اصل فیلم‌ساز با فاصله گرفتن از بدعت‌هایی روایی در ساختار فیلم و اتکا به ساختار اصلی فیلم و ارجاع به الگوهای ژانری بیش از

عکس ۱ – صحنه رویا گونه شروع فیلم روایت گذشته گلاس با فرزند و همسر سرخ پوستش

درگیر کردن مخاطبش با شکل فیلم درصدد درگیرکردن او با معنا و حس غالب در فیلم است. در شکل طراحی کارگردانی نیز با اتکا بر قالب سینمای رئالیست و پرداخت به جزئیات تصویری بیش از درگیری فرمی، فیلم‌ساز بنا را بر جلب توجه مخاطب به محتوا و معنا گذاشته است. هرچند بسیاری از منتقدان فیلم در بازخورد اولیه فیلم‌ساز را متهم به حفظ قواعد گیشه‌ای سینمای هالیود کرده‌اند. فیلم در آغاز با صحنه شکار گوزن و موضوع تجارت پوست مهاجران سفید پوست آغاز می گردد که در تقابل با سرخ پوستان به رِوال اکثر فیلم‌های اکشن سینمای آمریکا با ایجاد یک موقعیت پر تنش و کنش متقابل بیش از آن‌که دغدغه معرفی شخصیت‌های فیلم را داشته باشد دغدغه معرفی موقعیت و فضای حاکم بر فیلم را دارد. فیلم با صحنه رویا گونه‌ایی شروع می‌شود که بصورت موتیف برای نزدیکی با فضای ذهنی شخصیت اصلی فیلم *هیو گلاس*[۱۹] (لئوناردو دی کاپریو) [۲۰] شروع می‌شود (تصویر شماره ۱) و سپس با

عکس ۲ – صحنه آتش زدن خانه در پشت سر و افسر متهاجم و پسر

فرزند پسر در بک‌راند خانه آتش گرفته(تصویر شماره ۲) شروع می‌شود

[۱۹] Hug Glass
[۲۰]: Leonardo Dicaprio

دیالوگ « نفس بکش تا جایی که می توانی نفس بکشی به مبارزه ات ادامه بده و هر وقت طوفان شد بیشتر نفس بکش و تا مبارزه می‌کنی نفس بکش...» بعد از این صحنه که در مرز میان، خاطره رویا و واقعیت قرارگرفته است تکرار این صحنه رمز ورازهای شخصیت اصلی فیلم را برای ما به موازات روایت اصلی داستان فیلم روایت می کند. از سوی دیگر مرگ زن سرخ پوست و مرگ کودکی در نقطه عطف داستانی در کنار تجربه مُردن اما زنده ماندن شخصیت اصلی دی‌کاپریو کنش و کشمکش اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد.
صحنه آغازین فیلم که روایت اصلی فیلم با آن شروع می‌شود صحنه است که با حرکت تراکینگ همراه شخصیت‌ها و از زاویه دید آن‌ها بر خلاف جهت آب و در جنگل با زاویه پایین[۲۱] دوربین بیننده به‌عنوان همراهی کننده اصلی فیلم وارد روایت فیلم می‌شود. در اصل صحنه رویایی آغازین روایت پیشاداستانی فیلم را شکل می‌دهد که البته موضوعش مرگ شخصیت زن داستان ، فراری بودن کارکتر فیلم و البته نقطه تقابل میان سرخ پوستان و سفید پوستان فیلم می‌شود، تا صحنه فیلم به شکار گوزن می‌رسد. با این نمای حرکتی و شروع نمای بسته بیننده با ایجاد تعلیق و سئوال همراه فیلم می‌شود تا با شلیک به گوزن به صحنه موازی و جدا کردن گوشت و پوست حیوانات و هچنین بسته-بندی آن‌ها برای فروش می‌رسیم. در یک رفت و برگشت در آغاز در یک فضای جنگلی فیلم و سوداگری وارد فیلم می‌شویم.

بعد از شروع کوبنده فیلم با صحنه‌های پر از خشونت عریان یک تغییر مسیر اولیه در فیلم ایجاد می‌گردد که تا انتها نیز ادامه پیدا می‌کند و آن تعقیب و گریز از دست سرخ پوستان است در این میان غریبه‌ای (گلاس) با پس‌زمینه شخصیتی مجهول راهنمای نجات گروه برای بازگشت به‌خانه می‌شود. اما عطف داستانی در تقابل گلاس با خرس برای محافظت از توله‌هایش شکل می‌گیرد او مرگ را به‌معنای واقعی تجربه می‌کند استخوان‌هایش می‌شکند

[۲۱] : low Angle

قدرت تکلم و بلعش را از دست می‌دهد و از گردن به پایین فاقد هر گونه حرکتی می‌شود. بسیار سنگین و تقریبا حمل آن در آن شرایط بد جوی سخت در حد غیر ممکن می‌گردد روایت معکوس می‌شود راهنما و ناجی خود باید با کمک گروه نجات پیدا کند. دراین شرایط است که او خود تبدیل به عاملی برای معامله می‌شود و نجات و زندگیش به معامله با مخالف خودش بستگی پیدا می‌کند این تقابل‌ها و تناقض‌ها یکی از نقاط اصلی تقابل در فیلم از جنس مرگ و زندگی را شکل می‌دهد. فرزند گلاس کشته می‌شود و خود گلاس زنده زنده به گور سپرده می‌شود و مرگ و منزل ابدی را تجربه می‌کند. اما کنش اصلی و پیرنگ اصلی داستانی از جنس سینمای وسترن با شکل-گیری انگیزه انتقام بخاطر مرگ فرزند و بازگشت به خانه شکلی پررنگ تر برای گلاس پیدا می‌کند.

بسط داستانی بر اساس یک نظریه کلی شکل می‌گیرد و آن همراهی با طبیعت است و در تمامی این نیمه فیلم گلاس با نزدیک‌ترین حالت به زمین در جهت حرکت طبیعت حرکت می‌کند. و این‌جاست که موتیف زنانگی یا مادر و پرواز پرنده از دل او به دفعات تکرار می‌شود. این حرکت در مسیر طبیعت شکل بسیار جدی در فیلم می‌یابد. در این بخش ما با یک واقعت دیگر از مرگ مواجه می‌شویم، تقریبا تمامی افراد قهرمان و ضد قهرمان به-شکلی نه تنها ناظر مرگ بوده‌اند که خود مرگ را در گذشته‌ای نه چندان دور تجربه کرده‌اند *جان‌فیتز گراد*[۲۲] (تام هاردی)[۲۳] شاهد بوده که پدرش مانند گلاس تا مرز مردن کامل رفته و دوباره باز می‌گردد و در سر فیتزگراد آثار کَلَنجار رفتن و کنده شدن پوست سرش نیز پیداست. در بسط داستانی و شکل‌گیری پیرنگ اصلی داستانی هستیم اما محرکه اصلی صحنه‌های کشمکش داستانی فیلم همان تقابل و کشمکش با سرخ پوستان و فرار از

[۲۲] Jon fitzgerald
[۲۳] Tom Hordy

دست آن‌ها نیز هست. اما موضوع اصلی قسمت میانه فیلم، از مرگ فاصله می‌گیرد و ایده حیات برای انتقام شکل می‌گیرد و حس مرگ به دیالوگ‌ها منتقل می‌شود شخصیت‌ها در جبهه قهرمان فیلم در حال تجربه و عبور از مرحله مرگ هستند و ضد قهرمان فیلم یک بار خودش و پدرش مرگ را به عینه تجربه کرده است و امروز دقیقا می‌خواهد انتقامش را از زندگی بگیرد و در میانه فیلم مشابه جمله‌ای را بر زبان می‌آورد که در انتها *گلاس* زمانی‌که از فرمانده اسب و تفنگ می‌خواهد می‌گوید: « او ترسیده و فکر می‌کنه در جنگل جاش امنه ،.... من چیزی برای از دست دادن ندارم » در این دیالوگ هم به مانند همان دیالوگ اول فیلم او می گوید که چیزی برای از دست دادن ندارد.

صحنه انتظار مُردن *گلاس* برای *فیتزجرالد*، *بریدجر* و پسرش یک پلان توصیفی از مرگ و یا تجربه مرگ و زندگی است. که از نظر کارگردانی نیز بسیار هوشمندانه در خدمت موضوع فیلم قرار گرفته است. ورود به این صحنه با ارجاع به تکرار دیالوگ مادر در صحنه و سکانس آغازین فیلم که پسر گلاس در گوش پدر در حالت اعتزاز می‌گوید،دیالوگ باد را دوباره تکرار می کند و از پدرش می‌خواهد که به تنه و ریشه‌های قوی درخت فکر کند که باد نمی‌تواند آن را جابجا کند و زنده بماند. ما دوباره وارد ادامه همان صحنه رویاگونه آغازین می‌شویم، و روایت ذهنی آن سکانس ادامه پیدا می‌کند. مادر کشته و پرنده‌ای از قفسه سینه او خارج می‌شود این صحنه ادامه پیدا می‌کند بعد از این‌که گلاس در همان پیرنگ ذهنی شاهد کوهی از جمجمه‌هاست که با توجه به تکرار دیالوگ باد در واقعیت زمان حال توسط پسر به‌عنوان شاهد آن روایت ذهنی بوده تصویر مواجه گلاس با کوهی از جمجمه‌های انسانی درگذشته واقعیت داشته باشد (عکس شماره ۴). این نما کات می‌خورد به کندن گور *گلاس* توسط *فیتزگراد* (تصویر شماره ۵) و سپس به نمای بسته دو حلزون و توضیح فیتزگراد که در حال توضیح تجربه مرگش هست «

چیزی را احساس نکردم فقط صدای ضربات چاقو به جمجمه‌ام بود، آن‌ها می-خندیدند هِلهِله و سرو صدا می‌کردند بعدش هم خون آمد، سرماش را حس کردم از پشت سرم به چشمم می‌رفت نفسم حبس شده بود، توی خون خودم غرق شده بودم، آن موقع بود که حسش کردم همه‌چیز را حس کردم خیلی پوست سرم را کندند» سپس صحبت او با صدای خراشی قطع می شود و دوربین با دیالوگ « لطفا آن صدا را قطع شکن لطفا» با تراک به فول شات بریدجر[۲۴] (ویل پولتر)[۲۵] که در حال کندن شکل بر روی قمقمه آب است می رسد و با حرکت دست سمت بریدجر در نهایت به نمای بسته قُمقُه آب که باعث نجات او می‌شود می‌رسد.

عکس شماره ۴ : تصویر رویا و کوهی از جمجه در مقابل گلاس

[۲۴] Bridger
[۲۵] Will Poulter

عکس شماره ۵ کندن گور برای گلاس

در این صحنه گلاس تجربه مرگ عزیزان و خودش را به عینه دارد و همین‌طور انگیزه انتقام را هم در این صحنه با کشته شدن مرگ پسرش پیدا می‌کند. در این صحنه به صورت هوشمندانه‌ای اطلاعات تجربه مرگ توسط قهرمان و ضد قهرمان قبل از شروع انگیزه رودر رویی و کنش اصلی تعقیب و گریزی برای مخاطب ایجاد می‌گردد.

بسط و گسترش فیلم به‌سوی انتقام پیش رفته تا به نیمه پایانی فیلم می‌رسد. ایناریتو از شیوه روایت دانای‌کل نامحدود استفاده کرده و در نتیجه از بعد از آن‌که جرالد و بریدجر که مسئول همراهی گلاس بودند بدون او به خانه برمی‌گردند. با توجه به آگاهی تماشاگر از چگونگی وقوع حادثه و زنده ماندن گلاس، داستان چگونه رسیدن را رها کرده و تعلیق داستانی فیلم به انتظار برای موفقیت گلاس و انجام دوئل مرگ میان قهرمان و ضد قهرمان فیلم یعنی نقطه اوج داستانی فیلم می‌شود و تماشاگر با توجه به آگاهیش برای رسیدن به نقطه اوج داستانی لحظه شماری می‌کند. دوئل به سبک آمریکایی و شاید وسترن، اما هر چند این دوئل بخصوص در صحنه تعقیب جرالد و با گذاشتن جنازه کاپیتان بجای گلاس و خوابیدن گلاس در لباس کاپتیان

بصورت یک مرده برای نزدیک شدن جرالد به آن‌ها و به دام انداختنش اشاره به گیشه‌های وسترن برای به دام انداختن ضد قهرمان دارد. اما صحنه دوئل برخلاف صحنه اول فیلم که در جنگل پر از آب شکل گرفته بود در میان سرمای برفها و حتی ریزش بهمن شروع می‌شود و در کنار رود به پایان می-رسد صحنه آغازین اگر برخلاف حرکت رودخانه و با شکار و مرگ گوزن همراه بود؛ صحنه پایانی با شکست ضد قهرمان و حرکت او برای انتقام توسط قبیله سرخ پوستان، جرالد را در مسیر رودخانه، به دست رئیس قبیله می‌سپارد. تکرار پلان آغازین رویا گونه و نگاه روبه دوربین فرزند گلاس (تصویر شماره ۲) با نگاه خیره خود گلاس تکرار می شود و جرالد از کنار گلاس و برخلاف تصور او عبور می کنند. صحنه پایانی (تصویر شماره۶) همذات‌پنداری و مقایسه دو رویداد در پیشاداستانی فیلم و اتفاقات فیلم برای تماشاگر را به همراه خواهد داشت.

تقدیر در فیلم بازگشته

در پیشا داستانی فیلم بازگشته دختر قبیله بومیان دزدیده شده و آن‌ها در فکر انتقام هستند از سویی بخاطر انتقام کشتن همسرش و کودکانش محکوم به تبعید خودخواسته بخاطر قتل یک افسر سفید پوست است. شروع فیلم با حرکت برخلاف جهت آب و شکار گوزن توسط گلاس شروع می‌شود در راهنمایی گروهی که جنگ با طبیعت و سوداگری پوست را انتخاب کرده‌اند انتخاب کرده است تاجران پوست و قاتلان حیوانات کشته می‌شوند خود گلاس به خشونت طبیعت کشیده می‌شود تا حد مرگ می‌رسد و درون قبرمی‌رود. جرالد در لحظه انتخاب میان ماندن و کشتن گلاس ،کشتن او و فرزندش را انتخاب می‌کند و در انتظار انتقام می‌ماند. اما در صحنه پایانی جرالد را بر جریان آب رودخانه می‌اندازد و جرالد بعد از گفتن دیالوگ این همه راه آمده‌ای تا انتقام بگیری به رودخانه انداخته می‌شود و در جریان

طبیعت توسط ریس قبیله کشته می‌شود فیلم‌ساز با نماهایی تأکیدی از جریان آب اشاره به انقام جریان طبیعت از انسان دارد که انسان در آن انتقام

(تصویر٦) گلاس به مانند فرزندش به دوربین خیره می شود

طبیعت که خودش نیز جزئی از آن انتقام گیرنده است غرق خواهد شد. مهم انتخاب انسان است در مرحله اختیار که سرنوشت تقدیرش را رقم خواهد زد. قبل از نگاه گلاس به دوربین ما شاهد عبور بومیان (وحشیان) از کنار او هستیم اما از کنار او می‌گذرند و دختری که در روی اسب سوار هست اشاره به کمکی دارد که گلاس در میانه فیلم و دزدیدن اسب ابتدا دختر باعث نجات جان دختر بومی شد آن دختر به گلاس خیره و از کنار او می‌گذرد گلاس با دنبال کردن نگاه به او در انتها نگاهش را به سمت دوربین و تماشاگر می چرخاند (تصویر شماره ۵)

نتیجه:

مرگ دغدغه انسان است و تصویر انسان از جهان بعد از مرگ انتزاع اوست و بر حسب برامدی از عینیت زندگی تصویر سازی شده است. فیلم‌ساز بیش از گذشته به رئالیسم تصویری پایبند است چرا که سرنوشت انسان را به تقدیر

انسان و برآمده از انتخاب او در همین دنیا می‌داند.در نگاه فیلم‌ساز تقدیر شکلی دوگانه برای انسان بازی می‌کند. آدمی دارای قوه تعقل و انتخاب بیشتری نسبت به موجودات زنده دیگر است در نتیجه می‌تواند انتخاب کند و مسیر زندگیش را تغییر دهد اما هر راهی را که انتخاب کند پایانی دارد که پایان زندگی خود انسان در آن شکل می‌گیرد و جبر طبیعت را شامل می‌شود از آن‌جایی که جبر ایجاد شده قبل از آ،ن همراه با انتخاب بوده است. تقدیر را برای انسان در میانه دوگانه جبر و اختیار قرار می‌دهد. از سویی دیگر فیلم‌ساز ارجاع ژانری به سینمای وسترن می‌دهد که اشاره و نقدی به شکل‌گیری جامعه آمریکا و خشونت رایج در آن است. او با پرداخت به خشونت و ایجاد لذت انتقام در انسان به رویکرد دیگری از تقدیر می‌پردازد که ریشه از انتقام دارد شاید درست‌ترین جمله برای آن جمله « اگر می‌خواهی زنده بمانی با طبیعت همراه شو» است در فیلم تقدیر به‌عنوان جزئی از طبیعت سپرده می‌شود بگونه‌ای که *گلاس* لباسی را که به نظر می‌آید که از پوست خرس قربانی باشد را بر تن می‌کند و پنجه‌های آن خرس را بر گردن آویزان می‌کند. او مانند خرسی استوار و مقاوم مسیر سخت و سوزناکی را شروع به حرکت می‌کند. گویی از خویِ انسانی فاصله گرفته است و حتی شیوه‌ی ماهی گیریش و خوردن خام آن مانند یک خرس می‌شود .فیلم در واقع چالشی برای جابه‌جایی مرز میان انسان و حیوان است و در جاهایی از فیلم تفکیک مرز ممکن نیست. گلاس شبی که شاهد شکار کفتارهاست فردای آن روز به سرخ پوستی می رسد که مانند حیوانی به شکار چند کفتار حمله می‌کند و شکار را برای خود تصاحب می‌کند و بعد از نزدیکی او مقداری از آن را جلوی گلس می‌اندازد. هر دوی آن‌ها گوشت را خام و به‌صورت وحشیانه‌ای می‌خورند. سرخ پوست وقتی پنجه‌های خرس را از گلس هدیه می‌گیرد سعی در محافظت و بهبودی او می‌کند. سرخ پوست هم مانند گلس خانواده‌اش را از دست داده است و دلش خون است اما انتقام را به خالقش (خدا) واگذار می‌کند. اما می‌بینیم که مدتی بعد او توسط سفید پوست‌های فرانسوی که احتمالاً عامل

کشتار خانواده‌اش هم هستند، به دار آویخته می‌شود.گلس در تالش برای ضربه‌زدن به گروه فرانسوی، اسب‌های آن‌ها را آزاد و تعدادی از افراد آن‌ها را می‌کشد و عاملی برای قتل فرمانده گروه می‌شود. گویی که گلس مصمم می-شود که مسئله انتقام را باید از عهده خدا خارج کرد و خود وارد عمل شود. با کمک گالس دختر رییس قبیله سرخ پوست‌ها هم از دست این گروه آزاد می-شود. دختری که پدرش برای انتقام و پیدا کردن او خون خیلی‌ها را ریخته است. گلس در جریان حمله سرخ پوست‌ها اسبش را از دست می‌دهد، و برای در امان ماندن از طوفان در شکم خالی شده جسد اسبش می‌خوابد. سپس گویی که خوی اسب را گرفته باشد با حالتی چابک و استوار به ادامه مسیر می‌پردازد و به کمپ اصلی گروه خود می‌رسد. گلس که متوجه فرار فیتزجرالد می‌شود او را مانند گوزنی می‌داند که ترسیده است. گوزنی که مثل گوزنی که در ابتدای فیلم دیدیم باید شکار گلس شود. گلس پس از رسیدن به فیتزجرالد به صورت حیوانی با او درگیر می شود. آن ها از اسلحه گرم استفاده نمی کنند و مانند دو حیوان درنده به یکدیگر آویزان می شوند. کارگردان در این نما بار دیگر سعی می کند خوی حیوانی انسان را به رخ تماشاگر بکشاند. گلس که صدمات جدی تری به فیتزجرالد وارد کرده است، با دیدن قبیله سرخ پوست ها، فیتزجرالد را در رودخانه رها می کند و انتقام را به تقدیر واگذار می کند. فیتزجرالد توسط رییس قبیله سرخ پوست ها کشته می شود. فیلم ساز با سکانس آغازین و پایانی نشان می دهد که شما اگر انتخابی غیر از جریان طبیعی زندگی را بر گزینید به مانند هر شری که انتخاب می کنید باید در انتظار خوی طبیعی انتقام از بلندای تقدیر طبیعی و یا تقدیر در نتیجه انتخاب خودتان باشید.

منابع :

- اف دیک ،برنارد- آناتومی فیلم- ترجمه لاری احمد– نشر ساقی۱۳۹۱- تهران
- افلاطون -کتاب: واپسین روزهای سقراط [آپولوژی کریتو فئدو] -ترجمه: جاوید جهانشاهی-بازبینی با متن یونانی دکتر محمود بینا مطلق – نشر: پرسش – چاپ دوم ۱۳۸۱
- اینااریتو، الخاندره گونزالس- بیست و یک گرم- ترجمه مهدی مصطفوی–نشر نی– چاپ دوم ۱۳۸۶- تهران
- بارت،ویلیام- اگزیستانسیالیسم چیست؟-ترجمه :منصور مشکین پو - انتشارات آگاه- تهران، ۱۳۶۲
- بلخاری،حسن– کتاب تخیل و مرگ در ادبیات و هنر (مجموعه مقاله)– به کوشش عباسی،علی– انتشارات سخن – چاپ ۱۳۹۱
- فروید، زیگموند- ارغنون مرگ ۲۶و۲۷ مجموعه مقاله ، اندیشه هایی درخورِ ایام جنگ و مرگ- شرکت چاپ و انتشارات– چاپ هشتم ۱۳۹۸)
- فروید، زیگموند-کتاب توتم و تابو– ترجمه : محمد علی خنجی– مؤسسه انتشارات نگاه–چاپ چهارم فروردین ۱۴۰۰- تهران
- فروید،زیگموند-ایگو و اید –ترجمه دکتر امین پاشا صمدیان– انشارات تابان– چاپ پنجم ۱۳۹۹- تهران
- عادل، شهاب الدین-تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی– انشارات دانشگاه هنر-۱۳۹۰- تهران
- دیوس داگلاس جی- کتاب مرگ- ترجمه: نطاروزبه راد– موسسهٔ انتشارات نگاه–۱۴۰۰تهران
- لنگفورد،بری-ژانر فیلم، از کلاسیک تا پساکلاسیک–ترجمه موسوی حسام الدین– انتشارات سوره مهر۱۳۹۲
- یونگ، کارل گوستاو – ناخداگاه جمعی و کهن الگوی – مترجمان فرناز گنجی ، محمد باقر اسمعیل پور- نشر جامی - چاپ چهارم ۱۴۰۰- تهران

- نیچه، فردریش- چنین گفت زرتشت (کتابی برای همه کس و هیچ کس)– ترجمه و بازنگری داریوش آشوری– انتشارات آگاه – ۱۳۵۵ – تهران
- واربرتون ، نایجل – الفبای فلسفه – ترجمه مسعود علیا –انتشارات ققنوس – ۱۳۸۵- تهران
- Deleyto, Celestino - Alejandro Gonzalez Inarritu - University of Illinois Press - ۲۰۱۰
- **Shaw, Deborah - The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón- Manchester University Press - ۲۰۱۳**

یادداشتی برگرافیک امروز

سید محمدهادی عسکری‌فر

برای پاسخ به سوال اینکه طراحی گرافیک چیست شاید بتوان از معادل فارسی لغت انگلیسی graphic design استفاده کرد که در فرهنگ آریاپور این چنین آورده شده است: طرح کردن، طرح ریزی، زمینه درست کردن، گماشتن، تخصیص دادن، نیت ، قصد، خیال و الگو . در دایره المعارف هنر اینگونه آمده است که: بر روند ساماندهی عناصر بصری (دیداری)، چون خط، شکل، رنگ، بافت و فضا با تاکید بر اصول طرح دلالت دارد. در جایی دیگر و در همین رابطه اشاره می کند: واژه طراحی گرافیک گاه در معنای ترسیم به کار گرفته می شود و امروزه اصطلاحی است معادل یا مترادف با ترکیب بندی، به عبارتی عناصر بصری

(دیداری) یاد شده در بالا، مولفه هایی هستند که طراح برای انتقال دادن فکر و احساس خود در قالب موضوعی که طی یک سفارش توسط سفارش دهنده به طراح سپرده شده است اقدام به تولید یک اثر می نماید. در ینجا لازم به یادآوری است که تفاوت گرافیک با نقاشی را می‌توان در هدفمندی، پیام‌رسانی و صورت مسئله که همان موضوع سفارش است برشمرد به عبارتی روند طراحی گرافیک بر خلاف نقاشی که برنظر عواطف و احساسات شخصی نقاش استوار است، بر حسب موضوع مطرح شده توسط سفارش دهنده انجام می شود . به عبارتی طراح گرافیک سعی بر آن دارد موضوعی را با تکیه بر عناصر بصری (دیداری) برای مخاطب مهم جلوه داد وی را ترغیب و تشویق به امر ((توجه)) و در پی آن ((بهاء)) نماید. با این تعریف شاید بتوان در دنیای امروزه از تابلوهای سر درب مغازه ها، تابلوهای شهری، تابلوهای راهنمایی و رانندگی،رسانه های محیطی، انواع تولیدات چاپی مانند روزنامه ها، کتاب ها،پوسترها، مجله ها، بروشور ها، کاتالوگ ها، انواع وب سایت ها و اپلیکیشن ها و فضاهای مجازی،بسته بندی ها و حتی در دیگر هنرها و محصولات مصرفی روزمره انسان، نقش گرافیک را به وضوح دید. طراحی گرافیک شاید در کلی ترین معنی پیدا کردن راه حل برای یک مسئله است، لیکن با در نظر گرفتن عناصری مانند اجزای تشکیل دهنده مسئله در راستای هدفی که بر سر راه حل مسئله در نظر گرفته شده است .

گرافیک یا به عبارت درست‌تر (طراحی گرافیک) یک فرآیند است، فرایند ایجاد راه (کانال) ارتباط دیداری (بصری)، ارتباطی که شامل فرستنده(سفارش دهنده)، پیام(موضوع سفارش) وگیرنده(مخاطب سفارش) که از طریق ابزارهای بصری(دیداری) همچون تایپ، فضا، تصویر ، رنگ و ...محقق می شود. اگرچه این رشته تا زمان انقلاب صنعتی یعنی قرن نوزدهم میلادی به شیوه امروزی وجود نداشت لیکن پیشینه آن به قدمت تاریخ بشریت برمیگردد. به عنوان مثال غارهایی در جنوب فرانسه (لاسکو) نگاره هایی از

۱۷۳۰۰ سال پیش وجود دارند که در زمره بهترین هنرهای دوره پارینه سنگی به حساب می‌آیند. هرچند قدیمی ترین نگاره ها در سال ۲۰۱۷ میلادی در جزیره سولاسی اندونزی کشف شده‌اند که نزدیک به ۴۴۰۰۰ سال قدمت دارند.

اما در ایران نیز غار میرملاس و نقوش صخره‌ای هومیان واقع در ۱۸ کیلومتری شمال شرق کوهدشت لرستان از نمونه های بارز هنر پیشاتاریخ ایرانی می باشند.

شاید بتوان ارتباط بین هنر طراحی گرافیک و غار نگاره از چند منظر حائز اهمیت برشمرد، نخست از منظر موضوع که اغلب روایتگری بصری(دیداری) عملکرد، از جمله شکار ، جنگ ، آئین و ...، دیگر از منظر حضور یک سفارش دهنده که موجب سفارش و موضوع بوده است، حال این سفارش دهنده خود را در غالب یک مقام روحانی یا سرکرده، قهرمان جنگ ، شکارچی ماهر یا از این گونه بوده یا با توجه به عدم اختراع حروف، خود را در غالب انتقال مفهوم و تجربه تصویری در غالب غیر نوشتاری مطرح می کند. دوم از نظر تکنیک اجرا که در بیشتر موارد از خلاصه سازی فرم ها در ارائه بهتر مفهوم همچنین ابزار ابتدایی انجام این کار که از مخلوط دوده سیاه و چربی حیوانی به عنوان خطوط دور شکل outline و رنگ‌های بسیار محدود برای رنگ آمیزی استفاده می‌شده است .

اگر موضوع سفارش دهنده، پیام و مخاطب را در جریان یاد شده در نظر نگیریم و غار نگاره را صرف تزئین و نقاشی بدانیم، شاید نخستین حضور گرافیک بصورت امروزی را بتوان در نقش مُهر ها برای ایجاد ارزش در نامه نگاری های قدیمی در نظر گرفت، چرا که این مهرها ارزش گذاری بر روی نوشته‌ها و لزوم اجرا و واکنش دریافت کننده را اعلام می کرده است.

اما در قرن نوزدهم همزمان با پیشرفت و گسترش فنون چاپ و کاغذ سازی امکان استفاده از تزیین وتصویر و در تکمیل این دو مورد، متن و تایپ به وجود آمد. در این بین طراحان گرافیک توانستند برای حل یک مسئله و موضوع، راهکارهای دیداری درخشانی طراحی و ایجاد کنند و حتی پا را از یک طراحی ساده فراتر گذاشته و به کمک فکر، فلسفه ، شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف دیداری عمق حس ارتباط و در پی آن تاثیر حسی/ دیداری را به مخاطب بیشتر کنند.

ایران کشوری باستانی با قدمت گرافیک یاد شده از پیشاتاریخی و پس از آن چه مشتمل بر طرح‌های روی فرش، سفال، نقاشی مینیاتور (نگارگری)، مُهر، کاشی، گچبری، خوشنویسی و مصور سازی کتاب‌ها می باشد، قدمت چندان زیادی در طراحی گرافیک به معنی مدرن و امروزی ندارد، شاید بتوان نخستین شروع این نوع از طراحی گرافیک را به میرزا ابوالحسن خان غفاری کاشانی حدود ۱۲۲۳ هجری قمری ۱۸۱۳ میلادی معروف به (صنیع الملک) نسبت داد. وی در سال ۱۲۶۲ جهت آشنایی با نقاشی اروپایی (فرنگی) به ایتالیا فرستاده شد و پس از بازگشت به عنوان (نقاشباشی) دربار و در زمان ناصرالدین شاه قاجار به عنوان مدیر چاپ و سردبیر روزنامه (دولت) و مدیر و موسس هنرستان نقاشی منصوب شد. وی طراحی تزیین ، طراحی سرلوحه ها و نظارت بر زیبایی ، چیدمان حروف و ترکیب این دو را نیز به عهده داشته است. پس از دوران قاجار و در دوره پهلوی اول که قصد بر از میان برداشتن سنت های گذشته و وارد کردن هنرهای جدید اروپا به ایران بود طراحان گرافیک از ارامنه و روسیه به ایران آمدند که نخستین پوسترها و سردر های سینمای ایران را طراحی و اجرا کردند. از آن جمله موشِق و ناپلئون سروری را می‌توان نام برد. اما نخستین مدرسه گرافیک ایران که به نام هنرکده هنرهای تزئینی و در پی آن دانشکده هنرهای تزئینی بود، توسط هوشنگ کاظمی که تحصیل کرده رشته گرافیک در فرانسه بود بنیان نهاده شد، چند سال بعد

مرتضی ممیز رشته گرافیک را به صورت مستقل در دانشکده هنرهای زیبا راه اندازی کرد. در گرافیک ایران طراحان بنام در سطح بین‌المللی ازجمله مرتضی ممیز، فرشید مثقالی، قباد شیوا، رضا عابدینی و ...کم نیستند.

اما در اصفهان شاید نخستین نفر که فارغ التحصیل رشته گرافیک شد مرحوم حسن عقیلی و پس از آن برادر وی مرحوم مجید عقیلی بود این دو نفر را شاید بتوان بنیانگذاران هنر گرافیک اصفهان نام برد. ایشان رشته گرافیک را نخستین بار در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، دانشگاه هنر اصفهان، دانشگاه سپهر اصفهان و دیگر دانشگاه ها و دانشکده های اصفهان بنیانگذاری کردند.

در حوزه طراحی گرافیک امروز ایران که بالطبع در اصفهان هم با آن مواجهیم، با سه نوع رویکرد اصلی (متفکر، نیمه متفکر و خالی از تفکر) رو برو هستیم که در ذیل به شرح آن پرداخته می شود.

گرافیک متفکر:

این جنس از طراحی گرافیک مدعی هنر نیست، بلکه شغل یا حرفه است، جایگاه این حرفه را می‌توان بین هنر ناب و آنرا واسطه ارتباط نامید. سادگی که از ویژگی های اصلی این شغل است صرفاً صورت گرایانه و بصری نیست بلکه در کیفیت ارتباط با مخاطب تفسیر و توجیه می شود. این نوع تولیدات گرافیک خود را یک وسیله برای ارائه منطقی موضوع از پیش تعیین شده می داند و در این منطق به تفسیر و اظهار نظر فردی نیز پرداخته می شود. همنشینی متعادلی بین احساس و منطق را می توان در این گونه آثار دید به‌عبارتی نوعی تیزبینی واقع گرایانه در این نوع آثار مشهود است. خلاقیت و بهره گیری از امکانات و تکنولوژی های روز در چارچوبه موضوع مطرح می

شوند. از بارزترین شاخصه های این نوع گرافیک را می‌توان به تجلی ویژگی های قومی و ملی و مذهبی مخاطب دید. این نوع از طراحی گرافیک با اینکه بسیار کم و محدود تولید می شود و دیر به دیر شاهد حضور آن در پیشگاه نگاه مخاطبانش هستیم، لیکن هنگام حضور بسیار جلب توجه کرده و با قدرت به حیات خود ادامه می‌دهد.

گرافیک شبه متفکر:

در بدون شهود این نوع از گرافیک، بسیار شیک، نو و خلاقانه است، لیکن پس از دقت و واکاوی هوشمندانه در آن باطن تقلیدی آن که ناشی از برداشت سطحی طراح است نمایان می‌شود. این باطن تقلیدی، چیزی جز هیجان‌زدگی طراح در مواجهه با موضوع و ادغام آن با برداشت دست و پا شکسته ای از آثار مدرنیسم خارجی نیست. طراحی که این رسوایی را مدیون عدم انطباق فرم های زیبا با چهارچوب موضوع است. مُد و موج سوار بر روی گرافیک متفکر غرب یا شرق است، به وضوح در بعضی موارد دیده می شود این موج سواری بر روی کارهای شبه متفکر دیگر طراحان ایرانی هم انجام شده است. به احتمال زیاد شاید اینگونه از طراحی گرافیک را بتوان در عدم حضور سفارش دهنده متفکر و به اصطلاح حرفه‌ای هم دانست. گاهاً این مدل از آثار توسط جوان‌ترها تولید شده و امکان حضور و حتی دریافت جوایز را هم از جشنواره ها و مسابقات جهانی پیدا می کند، لیکن این راهیابی و جوایز صرفاً به وجه فرمالیستی بودن اثر برمیگردد و این دست از تشویق نه تنها، موجب پیشرفت این جوانان نمی شود، بلکه به نوعی باد برای برآمدگی و مضاعف شدن حباب غرور ایشان می‌شود، حبابی که با ریز سوزنی به نام نقد صحیح و علمی منفجر شده و طراح گرافیک جوان را منزوی و گوشه نشین می کند، چرا که این گونه از آثار محتوای غنی و عمیق نداشته و رسالتی که می بایست به انجام برسانند را نمیتوانند به انجام رسانند .

متاسفانه هر روز بیشتر از دیروز تولید و حضور این گونه از آثار گرافیک و ترویج آن در بین جوانان هیجان زده و مدهوش از بزک فرمالیستی را شاهد هستیم . آثاری که در این حیطه تولید می‌شوند، معنی ترکیب بندی یاهمان کمپوزیسیون را بسیار سطحی نگرانه و به اصطلاح سرسری استفاده می کنند. این نوع از دیدگاه صرفاً برای جلب توجه مقطعی مخاطب است، مخاطبی که می بایست پس از مشاهده یک اثر گرافیک به تفکر وا داشته شود و پیامی را درست دریافت کند، با این خطا به درک بسیار سطحی از موضوع می رسد، چه بسا که پیامی هم که به وی می‌رسد ناصحیح و ناسره است. در این مدل خلق اثر گرافیک طراح پیش از آنکه به وظیفه حرفه‌ای بودن خود، یعنی ارتباط سالم و لزوم راحتی در ارتباط اثر خود با مخاطب بیندیشد، سعی در به اصطلاح هنرمند مدرن و مولف بودن دارد، برای این گونه از طراحان گرافیک تولید اثربه مثابه خودنمایی و به اصطلاح دقیق‌تر نوعی عقده‌گشایی به جهت بیشتر مشهور شدن است.

گرافیک خالی ازتفکر:

تولید این نوع از گرافیک، حاصل تکرار مکرراتی است که از اتفاقات موفق و موثر گرافیک متفکر، در سطح اجتماع نشات گرفته است. سفارش دهنده این نوع از گرافیک اغلب از زمره سفارش دهندگان محافظه‌کار و افراد مُسنی است که کمیت را بر کیفیت اثر مقدم می دانند . یکی از این کمیت ها، به حداقل رساندن هزینه ها ست، که شامل دستمزدهای طراحان گرافیک هم می شود، با این رویکرد سعی بر پرطمطراق نشان دادن موضوع هستند چرا که اینگونه، سطح گسترده ای از تولیدات بی کیفیت را انجام داده و به اصطلاح مخاطب را با تعدد کار، مغبون می کنند(گول می زنند).در این آثار گرافیک آبکی و مخرب، خلاقیت و هوشمندی به چشم نمی‌خورد که هیچ در بعضی موارد هیچ سرمایه معنوی و اندیشمندی، به مخاطب داده نمی شود. این نوع تولیداثر، حاصل تفکری است که نه به هنر عشق می ورزد و نه مخاطب را

متفکر و هوشمند می‌داند، به همین خاطر جسور، آرمان‌گرا و شجاعانه نیست ، که دیده شده مخاطب را خواسته یا ناخواسته به سُخره می گیرد متاسفانه این نوع از گرافیک بیشترین درصد تولیدات در حوزه طراحی گرافیک را به خود اختصاص می‌دهند.

در برخی موارد دیده شده که طراح گرافیک به صرف تامین هزینه های روزمره زندگی و تامین معاش به تولید این گونه آثار می پردازد، لیکن نه از سر خضوع و فروتنی (شرقی گونه)، بلکه به دلیل خود آگاهی از عدم محتوای عمیق در اثرش، از درج نام و نشان خود طفره رفته و بر فرهنگ به قهقرا رفته توسط تولید اثرش شرمسار هم هست. با این حال بعضی از سفارش دهندگان این نوع آثار، به وهم اعتبار دهی به سفارش شان علاوه بر دستکاری در کلیه مراحل انجام کار علیرغم میل طراح گرافیک، وی را با تهدید به کسر مبلغ یا عدم تایید طرح توافق شده، مجبور به قراردهی نام و نشان در زیر اثر می نمایند، چرا که بعداً مدعی شوند که چون فلان طراح مطرح این اثر را تولید کرده، به تخیل کیفیت در تولید، در سطح بالایی قرار دارد.

البته طراحانی که تن به این گونه تولیدات نمی دهند معمولاً در امر معاش و روزمره گی شان دچار مشکل هستند،چرا که شرف و وجدان کاری حکم می‌کند در جلوی این گونه سفارش و سفارش دهندگان سر تعظیم فرود نیاورند ، لیکن به جهت مواردی که در زیر به آنها خواهیم پرداخت به اجبار، به این ناجوانمردی اقتصاد هنر تن در می‌دهند یا اینکه عطای این شغل و هنر شریف را به لقایش می بخشند که در ذیل ، مفصل به این موضوع خواهیم پرداخت، شاید موارد گفته شده را به انگاره تراژدیک ببینید، لیکن از حضور واقعیت گریزی نیست و بایستی دیده شود.

با همه این اوصاف یاد شده و با توجه به گسترش روز افزون طراحی گرافیک چه در حوزه چاپ، نشر و تبلیغات از قدیم الایام تابحال و در حال حاضر

همزمان با گسترش دنیای مجازی و دنیای دیجیتال ، همچنین تاسیس دانشگاهها و دانشکده های تخصصی گرافیک و فارغ التحصیلان این رشته در مقاطع مختلف کاردانی، کارشناسی و کارشناسی ارشد، متاسفانه هیچ نهاد صنفی معتبر و پیگیری جهت رفع مشکلات و تسهیل امور زندگی هنرمندان طراح گرافیک در اصفهان وجود ندارد. با اینکه مدعیان زیادی مانند اتحادیه صنف تبلیغات، اتحادیه صنف چاپ، انجمن صنفی تبلیغات، اتحادیه ناشران، بظاهر در اصفهان فعال هستند، اما دریغ که این رشته و هنر مهجور مانده و در پی نظام صنفی معتبر و قدرتمند کماکان از پی این در و آن در دَوان است.

نکته قابل توجه این است که اگر طراح گرافیک را به مثابه (معمار، متفکر بصری/ دیداری) هم پایه طراح معمار ساختمان بدانیم، چندین و چند سال است که معماران ساختمان توسط سازمان نظام مهندسی ساختمان پوشش داده شده و حد و حدود صنفی مشخص و معتبری دارندو با اینکه تَعدد دانشگاه‌ها و دانشکده‌های گرافیک در اصفهان بسیار بیشتر از معماری است، لیکن گرافیک اصفهان هنوز چون (حِمار) در گِل مانده است. از گوشه و کنار شنیده ها که هیچ، به چشم دیده ام که متاسفانه بیشتر طراحان گرافیک فارغ التحصیل از دانشگاه ها در اصفهان به علت عدم انسجام صنفی، (شایداگر شانس یاریشان کرده باشد، پس از یک دوره کوتاه اشتغال به طراحی گرافیک) سرخورده شده و به مشاغل کاذب روی می آورند، در این میان شاید نهادهای متولی و سازمانی، که می‌توانند نقش موثری در ساماندهی هنرمندان طراح گرافیک اصفهان را به عهده بگیرند همچون سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان به عنوان سفارش‌دهنده حجم عظیمی از پروژه های گرافیک شهری/ محیطی، خود به علت عدم شناخت کافی در این حوزه و در نتیجه عدم انتصاب مدیران فنی و لایق مخصوصاً در این دوره شورای شهر اصفهان در حال زدن صدمات جبران‌ناپذیری بر بدنه نحیف و رنجور طراحی گرافیک اصفهان هستند، چه بسا که این مدیران ناآشنا و غیر فنی و ناهنرمند،

خودسَر باعث تصویب داخلی نوعی مبلغ نامه برای طراحان گرافیک شده اند، که پس از اعتراض به این مبلغ نامه و تحقیق در این باره هیچ گونه جواب معقول ، منطقی و کارشناسی شده از طرف این مدیران که داده نمی شود که هیچ، دست آخر و کلام آخر این است: مایل به ادامه همکاری نیستید پشت سرتان درب را ببندید. وچرا بجای حل کردن مساله، صورت مساله را پاک می کنند، خدا داند و بس.

در این بین، روی صحبت به سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان است از آنرو که این سازمان علاوه بر تخصیص بودجه‌های کلان تبلیغات شهری و برگزاری بیشترین همایش های فرهنگی هنری مذهبی، بیشترین تعداد فرهنگسراها، بیشترین وسعت تبلیغات شهری و ... وهمچنین مدعی مدیران هنرمند و حامی هنرمند، نه تنها کمکی به این رشته و هنرمندان این رشته نکرده ، بلکه خود با انجام کارهایی منجمله انتصاب غیر فنی و نابخردانه مدیران فرهنگی و هنری، موجب متلاتم تر شدن هر چه بیشتر این طوفان را در حوزه طراحی گرافیک می شوند.

مسئله این است که از قدیم گفته اند حرمت امامزاده به متولی اش هست، اگر سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان به مثابه امامزاده هنر و هنرمندان باشد و البته اینکه شعار اصفهان شهر هنر و هنرمند پرو را سر می‌دهد، با انتصاب متولیان نابلد، حرمت را چه کسی نگه می دارد؟

نکته دیگر با اشاره به تشابه معمار بصری دیداری (طراح گرافیک) با معمار ساختمان آیا زشتی بصری شهر صرفاً با نظارت بر ساختمان های شهر کافی است یا اینکه گرافیک شهری هم به نوبه خود موثر است؟

آیا صرفاً به شرط آشنایی با فلان مقام سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان یا به صرف معرفی شورای شهر اصفهان، انتصاب مدیران هنری و گرافیک شهری اصفهان ، بسنده و کامل است؟

آیا عدم انتخاب درست طراح گرافیک هر برنامه اجرایی سازمان به صرف ارزان تر بودن طراح یا نرخنامه تحمیلی سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان نازیبایی بصری(دیداری)،صدمات جبران ناپذیری در روحیه شهروندان اصفهانی نمی گذارد. علاوه بر اینکه در جذب مخاطب صحیح و پربارتر شدن برنامه یادشده تاثیر منفی دارد؟

آیا بهتر نیست به جای تحمیل نرخنامه طراحی گرافیک سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان که هیچ پشتوانه علمی و فنی ندارد، از تعامل با جمع کارشناسان و خبرگان و استادان دانشگاه های گرافیک برای ایجاد یک نرخنامه صحیح و معقول استفاده شود؟

آیا بهتر نیست مدیران سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان با تعامل با دیگر متولیان هنر اصفهان مانند اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی اصفهان و حوزه هنری اصفهان و دانشگاهها و دانشکدهای هنر در جهت ساماندهی طراحان گرافیک اصفهان و استفاده هر چه بیشتر از پتانسیل آنها گام بردارند که این امر علاوه بر زیباتر شدن شهر و پربارشدن مجامع و همایش های فرهنگی و هنری و ارتقاءتفکر و رشد بصری مخاطب شهروند، موجب پررنگ تر شدن برند و هویت اصفهان به عنوان شهر پذیرای توریست در سطح بین المللی شود؟

آیا بهتر نیست مدیران هنری سازمان فرهنگی،اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان با تعامل به تجربیات دیگر شهر های ایران و جهان راهکارهای مناسب گرافیک بالاخص گرفتگی شهری را پیش گیرند و اتاقهای سرچ را تبدیل به اتاق‌های فکر کنند؟

آیا بهتر نیست پروژه های گرافیک را (هیات کارشناسی) به طراح گرافیک مربوطه ارجاء دهد تا در وقت و حوصله و مبلغ صرفه جویی و موجب بازدهی بیشتر و بهتر و جذب مخاطب بیشتر شود؟ (که البته میبایست بسیاری از

مونوپل های تحویل پروژه به اشخاص خاص خراب شوند تا این مسئله تسهیل و تعدیل شود).

و در نهایت، آیا این عدم انسجام، اعتدال و ساماندهی صنفی طراحان گرافیک اصفهان، به نفع ارگانها و سازمانهای یاد شده است، به عبارتی از این آشفتگی سود و می برند؟

این آیاها و خیلی آیاهای دیگر نویسنده را برآن می‌دارد که نسبت به شهری که در آن زیست، تحصیل، کار و تدریس می‌کند دغدغه‌مند کند.

به امید روزهای بهتر و بهتر برای هنر و هنرمندان اصفهان، بلاخص هنرمندان طراح گرافیک شهر اصفهان.

نگاهی به میراث نمایشی زنده‌یاد علی حاتمی ۲۶ سال پس از درگذشت او

جمع‌آوری: حورا محسنی‌نیا

در فیلم‌های زنده‌یاد علی حاتمی گرایش شدیدی به استعمال الفاظی که متمایز از زبان روزمره و عادی است، دیده می‌شود. کاربرد ساخت نحوی کهنه زبان در فیلم‌های او، در بسیاری موارد، جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شده است. به عبارت دیگر، یکی ازعوامل تشخص زبان فیلم‌های حاتمی استفاده از کلمه‌ها و ترکیب‌های فخیم و گاه مهجور و انتخاب تلفظ قدیم‌تر کلمات است که با لحن و غنای مخصوصی، که باید آن را جزء سبک او به حساب آورد، همراه است. البته او کلمات یا ساخت نحوی جمله‌ها را فقط از حیث قدمت و کهنگی آنها به کار نمی‌بُرد؛ بلکه به توازن و ضرباهنگ و ریتم کلمه‌ها و ترکیب‌ها نیز کاملا توجه داشت. همچنین او از زبان محاوره

کوچه‌بازاری و آوای دوره‌گردها نیز بهره می‌گرفت و بافت ادبی و زبان فصیح را با کنایه‌ها و ترکیب‌های عامیانه و مثل‌های رایج درمی‌آمیخت و این درآمیختگی، که گاه با ظرافت تمام انجام می‌گرفت، امتیاز اصلی زبان او است». این جملات تعبیر عباس بهارلو منتقد سرشناس سینمای ایران درباره شیوه بیان و دیالوگ‌نویسی علی حاتمی است. فیلم‌سازی که تاریخ و جامعه پیرامونش را به سبک و سیاق خودش به تصویر کشید. هرچند که نوع نگاه او گاه با طعنه‌هایی از سمت منتقدان روبه‌رو می‌شد. او معتقد بود بخش عمده‌ای از این نقدها از سر صداقت است؛ ولی به دلیل ناآگاهی به بخش نمایش و آگاهی به امور علمی و تحقیقی حاصل می‌شود. حاتمی تفاوت‌های فرهنگی در نگاه اندیشمندان و روشنفکران به سینما را یکی از دلایل چنین نقدهایی می‌دانست و معتقد بود آثارش نه واقعیت است و نه رؤیا. تصاویری است که اگر در تاریخ رخ می‌نمود، تاریخ را زیباتر می‌کرد. نشانه‌هایی در دست نیست که چنین اتفاقاتی در تاریخ رخ نداده؛ ولی انگار تاریخ را رنگ‌آمیزی می‌کند و جلای بیشتری می‌دهد. امروز، بیست‌وششمین سالمرگ او است. فیلم‌سازی که هرگز برای فیلم‌نامه‌هایش نامزد سیمرغ نشد و جشنواره فیلم فجر روی خوشی به آثارش نشان نداد. هنرمندی با انبوهی از ایده‌ها و فیلم‌نامه‌های ساخته‌نشده که زندگی مجال ساخت آنها را از او گرفت. در سالگرد درگذشت او وجوه مختلف کارنامه‌اش را از نگاه منتقدان سینمایی بازخوانی می‌کنیم.

پاسدار ارزش‌های دیرین

میراث نمایشی علی حاتمی فقید که متجاوز از یک ربع قرن از کوچ زودهنگامش در ۵۲سالگی می‌گذرد، آن‌قدر بسیط و چندوجهی است که می‌توان از دریچه‌ها و رویکردهای متفاوت به آن نگریست و به ورطه‌های تکرار و زیاده‌گویی نیفتاد، در کنار جنبه‌های مختلف متنی و فرامتنی که همیشه در بررسی ساخته‌های این هنرمند تکرارنشدنی مورد توجه قرار می‌گیرند،

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین وجوه آثار او اصرار و ابرامش بر یادآوری و زنده نگه‌داشتن تمام داشته‌هایی است که می‌توان تحت عنوان «ارزش‌های دیرین» یک سرزمین، یک تمدن و یک فرهنگ از آنها یاد کرد.

افزون بر کارنامه هنری حاتمی در عرصه تئاتر که خود بحث و مجال دیگری می‌طلبد، نگاهی به مجموعه ساخته‌های تصویری این کارگردان فقید در طول نزدیک به سه دهه فعالیت او (۱۳۴۸ تا ۱۳۷۵) بر انگیزه تمام‌نشدنی این هنرمند در حفظ «ارزش‌های ملی» ایران تأکید مؤکدی دارد. برای اثبات این مدعا می‌توان بر ۱۱ اثر بلند سینمایی او و سه سریال «داستان‌های مولوی»، «سلطان صاحبقران» و «هزار دستان» که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ خورشیدی روی آنتن رفتند، تعمیق و تأمل کرد و مصداق‌های عینی و ملموس را استخراج کرد. اگرچه ارزش‌های مورد تأکید حاتمی فقید با درجات مختلف در تمام ساخته‌های او قابل رصد هستند؛ اما در یک نگاه تفکیک‌شده‌تر این ارزش‌ها در آثار او به اقتضای بن‌مایه و ماهیت اثر شدت و غلظت متفاوتی دارند. حاتمی در اولین اثر بلند سینمایی خود «حسن کچل» به یکی از قصه‌های عامیانه فرهنگ ایرانی جان می‌بخشد تا حکایت عامیانه پسری تنبل و تمهید سیب‌چینی مادرش را که دهه‌ها و شاید سده‌ها سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال داده می‌شد، در قالب یک اثر موزیکال ارائه کند که نسبت به اصل حکایت کودکانه به‌شدت بال و پر داده شده و باعث شد تنها در حافظه شفاهی و نهایتا در کتاب‌های قصه بچه‌ها محصور نماند و در حافظه نمایشی میلیون‌ها تماشاگر ایرانی برای همیشه به یادگار بماند؛ اثری که مانند بسیاری از دیگر آثار عامیانه شفاهی گذشته از لایه ظاهری داستانی خود، نکات سرشاری از فرهنگ و آداب و سنن کهن ایران‌زمین را هم در خود داشت که مغفول مانده بود. ارزش کار زنده‌یاد حاتمی زمانی نمایان می‌شود که در نظر آوریم پرداختن او به یک قصه فولکلوریک ایرانی در بحبوحه فیلمفارسی و زمانی اتفاق افتاده که ذائقه تماشاگر ایرانی از سوی کارگزاران سینمای فیلم‌فارسی تا پایین‌ترین سطوح ممکن تنزل داده شده بود؛ اگرچه

در تقسیم‌بندی‌های تاریخچه‌محور سینمای ایران دو فیلم «گاو» و «قیصر» را به‌عنوان آغازکنندگان موج نو سینمای ایران قلمداد می‌کنند؛ اما واقعیت این است که «حسن کچل» هم درست در همان مقطع تاریخی ساخته و عرضه شد و به نوعی در کنار دیگر آثار این موج، دریچه‌های نوینی را به روی سینمای ایران باز کرد. رویکردی که حاتمی فقید در نخستین مجموعه تلویزیونی‌اش یعنی سریال «داستان‌های مولوی» هم دنبال کرد، هرچند این بار دستمایه مورد استفاده نه در داستان‌های سینه به سینه بلکه محتوایی برگرفته از مثنوی معنوی مولانا بود که البته با قلم شیوای حاتمی فقید برای پخش از قاب تلویزیون دراماتیزه شده بود، قدمی مؤثر که ۱۵ سال بعد اسماعیل خلج نیز با ساخت مجموعه «این شرح بی‌نهایت» آن را ادامه داد و متأسفانه بعدها دیگر استمرار پیدا نکرد.

فیلم‌سار فقید سینمای ایران که علاقه پایان‌ناپذیرش به تاریخ بر کسی پوشیده نبود، بسیاری از «ارزش‌های دیرین» اشاره‌شده را در ساخته‌های تاریخی سینمایی و تلویزیونی متنوع کارنامه‌اش داشت؛ دو مجموعه تاریخی «سلطان صاحبقران» و «هزار دستان» را که به ترتیب در نیمه دهه ۵۰ و نیمه دهه ۶۰ خورشیدی از طریق آنتن شبکه اول تلویزیون عرضه شدند، نمی‌توان تنها با رویکرد روایت فرازهایی از تاریخ معاصر و بازه زمانی نزدیک به آن مدنظر قرار داد. حاتمی در این دو اثر و البته مجموع آثار تاریخی کارنامه خود در عین توجه به فصل‌های مهمی مانند «صدارت و شهادت امیرکبیر»، «پشت پرده‌های سیاسی اواخر قاجار و پهلوی اول»، «زندگی کمال‌الملک» و «سفارت حاجی واشنگتن» گنجینه سرشاری از آداب و رسوم ایران قدیم، ارزش‌ها و ضدارزش‌ها، عرف جاری در جامعه ایران در زمان وقوع روایت و... را در قالب همان شاعرانگی دوست‌داشتنی آثارش به تصویر کشیده که نه‌تنها در جای خود مهم و ارزشمند است بلکه به‌مثابه سرمشقی درست و کم‌نقص برای مجموعه‌سازان و فیلم‌سازان نسل‌های بعد از او شناخته می‌شود؛ رویکردی که افزون بر آثار تاریخی در دو فیلم غیرتاریخی این کارگردان تأثیرگذار هم نمود

دارد، فیلم تحسین‌شده «مادر» که در ابتدای دهه ۷۰ خورشیدی ساخته شد؛ اگرچه در جوهره و بن‌مایه‌اش «مقام و جایگاه مادر» را مدنظر دارد؛ اما حتی عام‌ترین و غیرمتخصص‌ترین تماشاگر این فیلم هم متوجه چندلایگی و وجوه متفاوت و ریشه‌داشتنش در فرهنگ کهن و رو به اضمحلالی می‌شود که در خطر قربانی‌شدن به دست برداشت‌های سطحی از مفهوم مدرنیته است، حاتمی در «دلشدگان» هم همین روال را دنبال می‌کند و ساخته فراموش‌نشدنی او هم از «موسیقی سنتی» ایران به لحاظ علم موسیقی آکنده است و هم سرگذشت ضبط نخستین صفحات موسیقی ایرانی در اواخر سلسله قاجاریه را روایت می‌کند و البته مانند دیگر ساخته‌های این فیلم‌ساز نخبه، نگذشتن از کوچک‌ترین جزئیات و عشق و علاقه به سرزمین و تمام داشته‌های فرهنگی، هنری و تاریخی آن را در بطن و باطن خود دارد. عشقی عجیب و مهارنشدنی که اگر به دست آن سرطان نابهنگام از جوشش و خروش نمی‌افتاد، به کارنامه حاتمی بزرگ علاوه بر فیلم «جهان‌پهلوان»، آثار درخشان دیگری هم اضافه می‌شد. روحش سبز و یادش مانا.

نیاکان ناکام

سینمای علی حاتمی و روابط قدرت در نگاه نخست ارتباط چندانی با هم ندارند و در بررسی فیلم‌های فیلم‌سازی که در زمان حیات و فعالیت گسترده مدام به تصنع و گذشته‌گرایی متهم می‌شد، خوانش سیاسی از آثارش دیرتر از هر چیز دیگری به ذهن سینمادوست ایرانی می‌رسد. با وجود ساختن فیلمی تاریخی که مشخصا به یکی از مهم‌ترین برهه‌های سیاسی ایران در دوران قاجار، یعنی مشروطه می‌پردازد و قهرمان ملی یعنی ستارخان را موضوع قصه قرار داده، حاتمی هم در شیوه پرداختن به فرهنگ ایرانی و هم در اشارات و مصاحبه‌هایی که از او باقی مانده است، همیشه با پرهیز از فاش‌گویی و بیان

واضح، در قبال مسائل سیاسی موضع گرفته است؛ ازاین‌رو آنچه به‌عنوان عناصر تألیفی در بررسی ساخته‌هایش بیشتر شناخته شده، علاقه او به تاریخ و نشانه‌های فرهنگی در حد پس‌آرایی و آرایش جامه‌ها و کلام خوش‌آهنگ است؛ اما در ذات همه آثارش، نوعی انتقاد فرهنگی و رفتاری نسبت به موقعیت انسان ایرانی وجود دارد که نتیجه مستقیم زیستن در اوضاعی است که سامان سیاسی و اجتماعی از آن محو شده و هنرمند یعنی خود مؤلف و شخصیت‌های آثارش مانند کشتی بی‌لنگر در این دریای مواج سرگردان‌اند. از ویژگی‌های عصر دیجیتال و مساعی سینمادوستان، دست‌یافتن به گفت‌وگوهایی است که تماشای آنها در قالب قطعه و کلیپ، طرز تفکر و نگرش هنرمندان را روشن‌تر می‌کند. برای مثال تکه‌ای از یک گفت‌وگو که گویا در نیمه دوم دهه ۵۰ شمسی با علی حاتمی انجام شده، مشخصا مشکل سینماگرانی مانند او را نمایان می‌کند که میل بسیار به تعریف قصه‌های معاصر دارند، اما محدودیت‌ها سیاسی و اجتماعی مانع از پرداختن به اکنون می‌شود و در نتیجه آنها باید به قصه‌ها، افسانه‌ها و گذشته بپردازند تا در آن قالب بتوانند حرف خویش را بزنند. پرورش حاتمی در زمانه‌ای که سال‌های نخست زندگی او با اتفاقات دهه پرخروش ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ هم‌زمان بوده، او را بدل به هنرمندی کرد که در قالب قصه‌های عامیانه و گذشته‌ای که ساحل امن می‌کرد، قدم می‌زد. برای همین گریز او به قصه‌های عامیانه در قالب نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، علاوه بر شیفتگی او به داستان‌گویی به شیوه روایت سلسله‌وار و پاورقی‌ها، در بطن خویش نوعی پوشش برای بیان نگاه انتقادی به مناسبات فرهنگی و لایه‌های زیرین مناسبات قدرت در جامعه است که سنگ‌بنای روابط سیاسی را می‌سازد. این، یا حاصل مستقیم التهابات سیاسی است که نمونه‌اش در «ستارخان» و «هزاردستان» شفاف‌تر است یا برآمده از روابط اجتماعی کهنه و ضد فردیت که در «قلندر»، «خواستگار» و «سوته‌دلان» دیده می‌شود و حیات و زیست آدم‌های قصه را با سرکوب به انزوا و فراق می‌کشاند. تجربه زیستن در جامعه‌ای پرنوسان و پناه‌بردن به بستر

تاریخ، نگرش حاتمی را نسبت به انسان شرقی با استبداد شرقی مرتبط می‌کند که در روابط قدرت نظام‌های فرهنگی تبلور می‌یابد. روبنای آثار او به شکلی است که تمنای هنرمند را برای بازسازی گذشته نشان می‌دهد؛ ولی در زیربنا، انتقاد او به سیاست‌های غلط مشهود است. برای مثال در فیلم کمتر بررسی‌شده او یعنی «قلندر»، نگاه حاتمی در ظاهر برای دست‌یافتن به تصاویر و فضایی است که مستشرقین از ایران قدیم به تصویر کشیده‌اند؛ اما قصه عجیب فیلم او که به خاطر همان روابط سرکوبگر فرهنگی از سوی وزارت فرهنگ دوران پهلوی به اجبار عوض شد، حکایت مردی پهلوان و متقی و الگوی شهر است که به شکلی بیمارگونه عاشق خواهر خود شده و در تضاد میان احساس و وظیفه، به شکل صوری خواهر را شوهر می‌دهد و چون شوهر با خواهر هم‌بستر می‌شود، قلندر او را می‌کشد. اسیرشدن زن در تارعنکبوتی که برادر برای رسیدن به امیال خودش با شوهر سفارشی تنیده، به شورش دختر می‌انجامد و دختری که باید همه عمر گوشه مطبخ و خانه با نجابت سر می‌کرد، سر از روسپی‌خانه درمی‌آورد تا در یک انقلاب جنسی، اقتدار و مردانگی قلندر را تخریب و او را وادار به خودکشی کند.

بازیچه‌شدن زنان در روابط قدرت مردانه، از همان نخستین ساخته او یعنی «حسن‌کچل» که دیو چهل‌گیس را ربوده تا «طوقی» که مردی جوان به خواستگاری دختری برای دایی‌اش می‌رود؛ اما مهر دختر به دل خودش می‌افتد و دختر را برای خودش عقد می‌کند و در اوجش «خواستگار» که شرح مهرورزی معلم خط به دختری است که هر بار قبل از رسیدن به وصال، زن آدم دیگری می‌شود، نوعی درون‌مایه مشترک است که در بطن خود، گرفتاری انسان ایرانی را در نظام پرتناقض فرهنگی نشان می‌دهد که شکل‌دهنده و نظم‌دهنده زیست اوست. در این آثار سیستم در نوعی استبداد فرهنگی خلاصه شده که کنش شخصیت‌ها، از شورش تا انفعال را رقم می‌زند و در نهایت کامیابی یا ناکامی آنها، جلوه‌ای انتقادی به شرایط و اوضاع و احوال دارد. اگر فاش‌شدن حقیقت را در آثار حاتمی رؤیت کنیم و این را به استقلال

رأی شخصیت‌ها و تبلوریافتن فردیت آنها متصل کنیم، شخصیت‌های حاتمی که گرفتار جبر زمانه‌اند، در اکثر مواقع قربانی تصمیم‌های خویش می‌شوند و شرایط حاکم هم به این قربانی‌شدن دامن می‌زند. برای مثال آخرین فیلم او در دوران پیش از انقلاب یعنی «سوته‌دلان» این درماندگی و ناکامی را هم در شخصیت مرکزی عقب‌مانده فیلم یعنی مجید نشان می‌دهد و هم در برادر بزرگ‌ترش حبیب که سیلی سیاست او را از ارتش رانده و به گوشه مغازه تبعید کرده است.

سقوط دولت محمد مصدق و لورفتن سازمان مخفی افسران حزب توده، زمانی اتفاق افتاد که حاتمی نوجوان بود و برای همین شاید این شکست در پس ذهن او باقی ماند تا در فرصتی به آن بپردازد. در «سوته‌دلان» این فرصت فراهم شد و تداعی سرنوشت افسر آرمان‌خواه که پس از شکست سیاسی و زندان، کنج مغازه ظروف کرایه کز کرده و بهانه نگهداری از برادر کم‌عقل را دلیل چله‌نشینی‌اش کرده، سرنوشت همان برادر عقب‌مانده، یکی از دقیق‌ترین انتقادهای حاتمی به شرایط اجتماعی و سیاسی ایران در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ ایران است که در سکانس دیدار حبیب با دوستش دواچی که هر دو نظامی بوده‌اند، عیان می‌شود. حاتمی در اینجا از ایجاز کلامی و سحر قلمی که دارد، چنان استادانه سود می‌جوید که با چند جمله در عین انتقاد به سرکوب سیاسی، گذشته حبیب و دواچی را هم برای بیننده آشکار می‌کند. گرایش سیاسی چپ آنها و اینکه در محبس بوده‌اند، با اشاره دواچی به حبیب که او را شلاق‌خور پوست‌کلفت بند باسوادها می‌نامد و آوردن نام استالین از سوی حبیب فاش شده و تلخی سرخوردگی سیاسی زمانی کامل می‌شود که دواچی در پایان سکانس با جمله‌ای، ناکامی یک نسل را به زبان می‌آورد: می‌بینی کار ما در این ملک به کجا کشید؟ پااندازی.

طرح آرمانی حاتمی برای پرداختن به تاریخ معاصر که به ساخته‌شدن «هزاردستان» منجر شد، در عین اینکه بسیاری از موقعیت‌ها را برای بیان

قصه‌ای مفصل از تاریخ معاصر ایران از حاتمی دریغ کرد، پس از انقلاب و سال‌های ابتدایی آن و تحول بنیادی و مصائب تمام‌شدن سریال، حاتمی را مجبور به گنجاندن چیزهایی در سریال کرد که به سیاست روز مربوط بود. برای مثال سخنرانی روحانی برای سربازهای سرگردان در شهر در کنار توپ میدان توپخانه، نوعی تداعی تاریخی به گفته خود حاتمی بود. با توجه به اینکه تقریبا یک‌چهارم از سریال حاتمی نمایش داده نشده و او مجبور به تغییر مدام قصه بود، تنها یک مایه پیوسته و خط مشترک در «هزاردستان» می‌شود شناخت و آن بازیچه‌شدن انسان ایرانی در ساختاری است که در شکل وسیع، در حدفاصل مشروطه تا شهریور ۱۳۲۰ و اشغال ایران به دست متفقین، عامل ظهور و سقوط شورشیانی آرمان‌خواه بود که در قالب انجمن مجازات و فرقه‌های مشابه، تلاش کردند با توسل به ترور و خشونت، عدالت را در جامعه برقرار کنند و جامعه آرمانی خویش را بسازند. آنها سرکوب شدند و به شکلی نمادین اسلحه را کنار گذاشتند و همچون رضا خوشنویس، قلم خطاطی به دست گرفتند تا با پناه‌بردن به هنر، چند صباحی از تحولات سیاسی دور باشند، اما دست سرنوشت دوباره آنها را به ساحت سابقشان بازمی‌گرداند تا تفنگ به دست بگیرند، ولو اینکه قدرت حاکم یعنی خان مظفر، قادرتر از این باشد که به آسانی از میان برداشته شود. در نسخه فعلی، شکنجه‌شدن خوشنویس توسط مفتش، دریچه‌ای به تهران قدیم است. کنایه‌های حاتمی به تکرار وقایع سیاسی و چرخه‌های روابط قدرت، در چند جا که یکی از آنها به اجبار از نمایش نخست سریال حذف شد، صریح‌تر از آن است که از نظر پنهان بماند.

مفصل‌ترین سکانس رجعت به تهران قدیم در خاطرات رضا خوشنویس جمع‌شدن شخصیت‌های مختلف در نقش نماینده نگرش‌های سیاسی آن دوران، از دکتر موزیسین تا روزنامه‌نگار غرب‌زده و مأمور تأمینات طالب اقتدار و نظام حکومت آمرانه نزد خان مظفر است که هرکدام فرصت می‌یابند عقاید خود را به زبان بیاورند. در میان ساخته‌شدن «هزاردستان» فیلم

«حاجی‌واشنگتن» و «کمال‌الملک» ساخته شدند که هرکدام به شکلی انتقاد از سیاست دوران قاجار را ترسیم می‌کنند. در «حاجی‌واشنگتن» سفیر کشوری منزوی و عقب‌مانده پا به ینگه دنیا می‌گذارد تا در تنهایی کشنده، تنها همدمش سرخپوستی فراری باشد که به سفارت پناه آورده و در مواجهه با تناقض و هجران، گنگ و نیمه‌دیوانه به سرزمینی برگردد که خودش مدام از بدبختی و بیچارگی مردمان و ناکارآمدی دولتمردانش تعریف کرده است. در «کمال‌الملک»، روایت شخصی حاتمی فرصتی برای مواجهه هنرمند با قدرت است که مدام او را تحقیر و محدود می‌کند و در آمدوشدهای سیاسی و تغییر حکومت، هنرمند یا باید در خدمت قدرت باشد یا تبعیدی استقلال نظر و هنر مستقل خویش.

در این سپهر تاریخ است که ریشه رفتارها به یک خاک مشترک می‌رسد و انسان‌ها حتی در بدترین شکل و حالت هم معلول روابط قدرت هستند. برای همین است که شخصیت منفی که روایت کلاسیک را می‌سازد، در نوع روایت حاتمی کمتر یافت می‌شود و آدم‌های او از قلندر تا مفتش شش‌انگشتی و شعبان‌استخوانی همه عقبه‌ای دارند که نشان از کمبودها و عقده‌هایی است که کنش کنونی آنها را شکل داده و همه در برهه‌ای از وجود، هم می‌توانند در خدمت قدرت باشند و هم توسط قدرت حذف شوند.

حاتمی در قصه‌های معاصرش هم از پرداختن به روابط قدرت غافل نیست و تقابل میان جهل و دانش را حتی در میان اعضای یک خانواده در فیلم «مادر» نشان می‌دهد. شخصیت محمدابراهیم، خان‌داداش فیلم که زهتاب است و با هیکل فربه و شکل و قیافه وحشی خود بقیه خواهرها و برادرها را تحقیر می‌کند، در ظاهر امتداد شخصیت شعبان‌استخوانی است که از تهران قدیم به تهران جدید وارد شده است. جدال میان او و برادر تحصیل‌کرده خارج‌رفته عارف‌مسلکش، یعنی جلال‌الدین، در زیر عکس خان‌دایی که بر دیوار اتاق خانه قرار گرفته، نوعی کشاکش قدرت در سرزمینی است که خانه و اعضای

خانواده، هرکدام بخشی از ساکنان آن را نمایندگی می‌کنند. اما به سیاق همیشگی، حاتمی حتی در شخصیت محمدابراهیم هم نوعی هویت سرکوب‌شده می‌بیند. شبی که مادر پارچه چادری را برای محمدابراهیم می‌آورد که به همسرش طوبی بدهد، محمدابراهیم سفره دل را باز می‌کند و از تحقیرشدن توسط همسر می‌گوید و اینکه عملا زن و فرزند او را تنها گذاشته‌اند و یار و همدلی در خانه ندارد. صحنه با خوابیدن محمدابراهیم درحالی‌که پارچه مادر را همچون همدم نداشته در آغوش گرفته و خاموش‌کردن چراغ اتاق توسط مادر پایان می‌یابد تا در سکانس بعدی که مربوط به عکس‌گرفتن دسته‌جمعی است، دو برادر که مدت‌ها دعوا داشته‌اند، با هم آشتی کنند و رابطه محمدابراهیم و خواهر و برادرانش بهبود یابد. شیوه نمایشی حاتمی برای نشان‌دادن روابط قدرت، مبتنی بر نوعی نمایش ساده است. برای مثال از بلندی و زوایای سربالا و سرپایین در جایی بهره می‌برد که مبتنی بر تسلط فردی بر یک فرد دیگر است. می‌توان مثال از فیلم «خواستگار» زد که وقتی معلم خط به خواستگاری نخستین می‌آید، پدر دختر در بالای پله‌ها ایستاده و بر او تسلط کامل دارد یا در «مادر» وقتی محمدابراهیم با حرف‌ها و کارهایش همه را از خود می‌راند و مادر به بالای خانه و بلندی می‌رود و به او که در حیاط روی تخت نشسته به شکل امری می‌گوید که با خواهر و برادرهایش خوب رفتار نکرده و محمدابراهیم هم در جواب نیروی مادر که از بالا بر او هوار شده، می‌گوید: این‌قدر ما رو آق والدین نکن از اون بالا.

مجموعه آثار حاتمی در نگاه مفهومی، سیر مشخصی از زیست ایرانیان در دو سده گذشته را عیان می‌کند. تصویرگری او در ظاهر انتزاعی، اما در باطن برگزیده و اجماعی از عادت‌ها، برخوردها، سنت‌هایی و روابط قدرتی است که وجود ایرانی و طرز تلقی و نگرش او را نسبت به نیروی حاکم شکل می‌دهد. ایرانیان و نیاکانی که با حسن نیت و ذاتی پاک همچون آدم که از بهشت رانده‌شده، در سرزمینی زیست می‌کنند که بلازده است. شخصیت‌هایی که از

شاه تا نوکر، از هنرمند تا مأمور تأمینات، از بازاری تا کارمند، همه گرفتار آرمان‌های بربادرفته و مصیبت‌اند. شخصیت‌های حاتمی با وجود تلخی تجربه‌هایی که از سر گذرانده‌اند، در نهایت نیک‌فرجام هستند؛ چون مؤلفی آنها را خلق کرده که از ستم بیزار و به خیربودن و رستگاری انسان معتقد است.

ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ایران؟

۱

بارها گفته‌اند و شنیده‌ایم که زنده‌یاد علی حاتمی ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما بوده است؛ اما در نظر به تاریخ گذشته و معاصر ایران و هم‌زمان بررسی فیلم‌های حاتمی، به‌سختی می‌توان چنین عبارتی را منطقی دانست. ایرانِ بازنمایی‌شده در آثار حاتمی، قطعا مملو از عناصر و نشانه‌هایی است که در خاستگاه بومی‌شان تردید نمی‌توان کرد؛ از درباریان و مشروطه‌خواهان و تفنگ‌چیان گرفته تا معرکه‌گیران و مجانین و قداره‌بندان و... همگی یادآور تاریخ نه‌چندان دور همین سرزمین‌اند؛ چه در آثاری که آشکارا درام‌هایی تاریخی‌اند (ستارخان، سلطان صاحبقران، هزاردستان و...) و چه در آثاری که می‌توانند تحت عنوان درام‌هایی غیرتاریخی دسته‌بندی شوند (سوته‌دلان و دلشدگان و...). اما مسئله این است که نه ایران به همین محدوده تاریخی خلاصه می‌شود، نه نشانه‌هایی که برشمردیم، تنها نشانه‌های این دوره تاریخی‌اند و نه این دوران و مشخصات آن نعل به نعل مطابق با واقعیت تاریخی‌شان مورد بازنمایی قرار گرفته‌اند. مثلا همان‌قدر که در فیلم «طوقی» (یکی از فیلم‌های غیرتاریخی)، شناورشدن شب‌هنگام مرتضی و طوبی در حوض آب -آن‌هم در چندمتری مادری که روی ایوان خانه خوابیده است- با هیچ متر و معیاری به‌عنوان رویدادی بومی پذیرفتنی نیست، به همان اندازه در فیلمی نظیر «ستارخان» (به‌عنوان درامی تاریخی) جای خالی باقرخان و ده‌ها عنصر تاریخی دیگر، کار را به نتایج ناباوری کشانده است. به بیان دیگر

در هر دو دسته فیلم‌های حاتمی شاهد صحنه‌هایی هستیم که اگر در فضا و محیطی مطلقا ایرانی می‌گذرند، از نظر رویداد و عملکرد کارکترها، بیشتر نمایشی‌اند و محصول تخیل خالق‌شان. کافی است کسی چهار صفحه مطلب درباره ستارخان و حیدرخان عمواوغلی و دیگر مجاهدان مشروطه خوانده باشد تا به محض مواجهه با نمونه‌های سینمایی‌شان در فیلم حاتمی حیرت‌زده شود. اگرچه این حیرت‌زدگی همیشه نیز از چنین مواجهاتی پدید نمی‌آید. حسین قلی‌خانِ فیلم «حاجی‌واشنگتن»، یکی از مدرن‌ترین شخصیت‌های سینمای ایران است، بدون آنکه عملکرد او در فیلم کاملا با نمونه واقعی‌اش مطابقت پیدا کند؛ یعنی برداشت فردی حاتمی از واقعیت‌های تاریخی-اجتماعی ایران در مقطع تاریخی مدنظرش، گاهی نیز به آثار قابل قبولی انجامیده است. اما در هر دو حال، آنچه اولویت می‌یابد، عملکرد فردی فیلم‌ساز است، نه مقولاتی نظیر اصالت و واقعیت. در نتیجه ایرانِ بازنمایی‌شده در فیلم‌های حاتمی همان‌قدر مرتبط با ایران است که نیست. با این حال اصرار بر صفت ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ایران از بابت چیست و چرا به‌عنوان یک تیتر مخصوص همواره مورد پسند مخاطبانش واقع شده است؟

۲

علی حاتمی در اواخر دهه ۴۰ همراه با آن جریانی پا به عرصه سینما گذاشت که از نظر منتقدان مطبوعات، موج نو سینمای ایران نام گرفت؛ مجموعه آثاری که به واسطه فرم‌های بیانی متمایز، می‌کوشیدند از رویکردی به نام فیلم‌فارسی فاصله بگیرند. اما در میان سازندگان همین آثار، اگر دسته‌ای به صورت ریشه‌ای از عناصر و فرهنگ عامیانه (که به هر تقدیر نقشی انکارناپذیر در پدیدآمدن فیلمفارسی‌ها داشت) بریدند، در مقابل دسته‌ای نیز حضور داشتند که آثارشان بی‌توجه به این فرهنگ نمی‌توانست شکل بگیرد. «قیصر» مسعود کیمیایی و «حسن‌کچل» علی حاتمی را می‌توان به‌عنوان دو نمونه از اولین‌های این گروه برشمرد. با این حال در میان همین دو فیلم نیز شکل

بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه متفاوت است. در فیلم قیصر هر چقدر این عناصر دستاویزی هستند برای نزدیک‌ماندن کیمیایی به فرهنگ اعتراضی اواخر دهه ۴۰ و همسویی او با رئالیست‌های موج نو، برعکس در حسن‌کچل یکسر با رویکردی مواجهیم که در بعضی مواضع با فیلمفارسی‌ها قرابت پیدا می‌کند. یکی از عالی‌ترین دستاوردهای زیباشناختی موج‌نویی‌ها بهره‌بردن از فنون روایتگری در برابر اسلوب‌های حکایتگری مدنظر فیلمفارسی‌ها بود و به این واسطه واداشتن بیننده به فعالیت ذهنی در مواجهه با فیلم‌ها. همان عاملی که به دلیل تسلط فیلمفارسی‌ها از یک سو و فنون قصه‌گویی شرقی از سوی دیگر، سال‌ها از مخاطب ایرانی دریغ شده بود. علی حاتمی در مقام نمایش‌نامه‌نویسی دلبسته به دنیای کهن، از همان نخستین تجربه سینمایی‌اش به شیوه حکایتگری رو می‌آورد و بعدها بارها از قصه‌های مادربزرگش به‌عنوان مهم‌ترین الگوی خود یاد می‌کند. فارغ از آنکه سینما، اساسا هنری غربی است و دنیای غرب حتی در هنرهای روایی‌اش نیز نمی‌تواند به عامل علیت پشت کند. ارتباط‌نداشتن صحنه‌ها در اغلب فیلم‌های حاتمی (به‌مثابه عاملی پررنگ در کم‌رنگ‌شدن انگیزه مخاطبان جدی برای دنبال‌کردن این فیلم‌ها) از همین بابت است؛ نه آن‌طور که خالق این آثار و خیل وسیع مخاطبانش می‌پندارند برایند یک سبک ایرانی و اصیل. از این گذشته، واقعا چطور می‌توان به اتکای هنری تماما غربی (سینما) به سبکی یکسر شرقی رسید؟! آیا رویکردهایی مشابه این را در دیگر حیطه‌های فرهنگی این سرزمین، از فردای پس از مشروطه تا همین امروز بارها ندیده‌ایم و از عملکرد ناباور معتقدان این شیوه در عرصه‌هایی مانند فلسفه، ادبیات، نقاشی و... همواره به حیرت نیفتاده‌ایم؟! طرفه اینکه اتکا به این شیوه در کار حاتمی، نقشی انکارناپذیر در خنثی‌کردن دیگر عناصر و نشانه‌های بومی سینمای او نیز بازی کرده است. برگردیم به همان صحنه شبانه در فیلم طوقی که (به دلیل سنت‌های حاکم بر خانه پدری طوبی) اشاره کردم ناپذیرفتنی جلوه می‌کند؛ اما همین عملکرد ناباور (شنای نابهنگام زوج فیلم در حوض

آب) به سهولت می‌توانست باورپذیر باشد اگر فیلم‌ساز به اتکای فنون روایتگری در کار سینما، برایش مقدمه و مؤخره‌ای می‌ساخت. تکرار این روند سبب شده تا اغلب فیلم‌های حاتمی از کلیتی منسجم بهرمند نباشند؛ اما از آن عجیب‌تر این است که همین فیلم‌های نامنسجم، سال‌ها برای بسیاری برایند سبک اصیل و ایرانی یک فیلم‌ساز تلقی شده است.

۳

اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در نظرسنجی «مرکز تحقیقات و مطالعات سینمایی» ایران از علی حاتمی (بعد از محسن مخملباف) به‌عنوان دومین فیلم‌ساز محبوب ایرانی یاد شده است.۱ از دلبستگی مخاطب اکثر آن ایام به آثار قبلی حاتمی که بگذریم، مهم‌ترین فیلم‌هایش در این مقطع یکی «مادر» است و دیگری «دلشدگان»؛ یعنی دو نمونه از غیرمنسجم‌ترین فیلم‌های کارنامه حاتمی و درعین‌حال پررنگ‌ترین‌شان از نظر بهره‌گیری از فرهنگ عامه. درحالی‌که در نیمه دوم دهه ۶۰ بعضی از فیلم‌سازان هم‌دوره حاتمی، کماکان فیلم ساخته‌اند و نظرسنجی اشاره‌شده نشان می‌دهد که مانند گذشته غالبا توجهی برنینگیخته‌اند. طبیعی است که مخاطبِ هیچ‌گاه پرورش‌نیافته با یک فرهنگ سینمایی درخور اعتنا، با روند غیرمنطقی «حکایت‌های سینمایی» حاتمی بهتر می‌توانست همسو شود تا با روندی که آثار منسجم تقوایی، بیضایی و... طی می‌کرده‌اند؛ اما از آن مهم‌تر، باید بر تقابلی تأکید گذاشت که این آثار را در پیشگاه مخاطب انبوه از هم جدا می‌کند.

برای مثال زنان مستقل و اندیشمندی نظیر خواهران «شاید وقتی دیگر» هیچ‌گاه نمی‌توانند مانند خواهران سرسپرده به فرهنگ پدرسالار فیلم «مادر» از مخاطب انبوه دلبری کنند. خواهران فیلم بیضایی نماینده زنانی‌اند که در ایران معاصر درگیر با سنت‌های بازمانده دیده می‌شوند؛ حال آنکه در میان خواهران فیلم حاتمی، یکی (طلعت) یکسر سرسپرده دنیای سنت است و حتی اجازه دیدار با شوهرش را باید برادر بزرگ‌تر (محمدابراهیم در هیئت

همان شعبان‌استخوانی سریال «هزاردستان») صادر کند و آن یکی (ماه‌منیر) که پیش‌تر قصد داشته مستقل باشد، دست آخر احوالی نزدیک به مجانین پیدا کرده است که البته همین اندازه از تمایز و فردیت نیز نباید تا انتها بپاید و عاقبت می‌بینیم که (پیرو پیوستن ماه‌منیر به دیگر اعضای خانواده) قربانی مقوله‌ای جمعی می‌شود. سؤالی که در اینجا شکل می‌گیرد، این است: برای مخاطب دلبسته به چنین دنیایی، واقعا چه اهمیتی دارد که مفاهیم مطلوبش چگونه نمایشی شده‌اند؟ او دل‌نگران از زمانه‌ای که مشغول ریشه‌کن‌کردن یکایک آن سنت‌هاست، به جای اندیشدن به چرایی این بحران، در پیشگاه شمایل آن سنت‌ها (با هر صورتی که به نمایش درآیند) تعظیم می‌کند؛ تنها به این سبب که تأمل در این فقدان هراس‌آور است و دست‌های خالی بینش او را در بزنگاهی مدرن و معاصر بالا می‌برد. پس خوشا مادر و هر عاملی که قادر به احیای مصادیق سنتی و امحای مفاهیم مدرن در ایران معاصر است؛ خوشا گذشته‌ای مملو از قداره‌بندان و سلاطین هنرپرور و عشاق پرده‌در که می‌توانند بر هراس حاصل از اندیشیدن به ایران کنونی غلبه کنند؛ فارغ از آنکه این مقولات در همان گذشته نیز هیچ‌گاه به صورت مخلوقات هنری حاتمی نبوده‌اند. و همین واقعیت است که به یک ضرب، پرده از روی پیوندی بنیادین می‌افکند؛ پیوند میان خودآگاه نابالغ فیلم‌ساز و ناخودآگاه مخاطبش؛ اولی گذشته‌ای فرضی می‌آفریند و دومی از شر ظلمات عصر حاضر به آن پناه می‌برد. آیا به همین واسطه و توسط همین نوع مخاطب نیست که علی حاتمی بدل به ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما شده است؟ چنین مخاطبی حتی در نگاه به کارنامه فیلم‌ساز محبوبش نیز پیرو باوری تثبیت‌شده عمل می‌کند؛ آثاری که گذشته ایران را به پناهگاهی مطمئن برای فرار از وضعیت معاصر بدل کرده باشند، شایسته توجه‌اند و آثاری که از این قاعده –به هر جهت– مستثنا شده باشند، بایسته بی‌توجهی. بی‌سبب نیست که دو فیلم در کارنامه حاتمی که از نظر این نگارنده بهترین آثار او هستند، به دلایل

گوناگون همواره مهجور مانده‌اند: خواستگار (۱۳۵۱) و حاجی‌واشنگتن (۱۳۶۱).

۴

جالب است بدانیم خواستگار و حاجی‌واشنگتن محصول مقاطعی هستند که میان حاتمی و شرایط همیشگی‌اش برای کار فیلم‌سازی به صورت موقت فاصله می‌افتد. اولی، در نتیجه شکست‌خوردن فیلم‌های «باباشمل» و «قلندر» در گیشه و اقدام حاتمی به قصد تجربه نوع دیگری از سینما پدید آمده است و دومی، در کشوری بیگانه و بر اثر غربتی که خالق فیلم را در ابعاد گوناگون گرفتار می‌کند. البته نه به این معنا که حاتمی در این فیلم‌ها یکسره از دلمشغولی‌های همیشگی‌اش گسسته است، بلکه به این منظور که شرایط متفاوت سبب شده تا همان دلمشغولی‌ها کارکردهای متفاوت‌تری پیدا کنند. برای مثال در خواستگار کماکان با مؤلفه‌ای مواجهیم که حاتمی از ادبیات عرفانی وام گرفته و در فیلم‌های اولش به کار بسته بود: حکایت معشوق اثیری و عاشق صبور یا همان عشق نافرجام. اما نزدیک‌بودن مقطع تاریخی داستان فیلم به دوران معاصر و در نتیجه نزدیک‌شدن حاتمی به واقعیت‌های اجتماعی اطراف خود، به این مؤلفه وجهی معاصر بخشیده است. در سطح روایت دلبستگی حاتمی به سنت‌های ادبی ایرانی کماکان قابل ردگیری است؛ با این تفاوت که اسلوب ترجیع‌بند، اینجا به اقتضای موضوع منتخب (معشوقی که بارها از دست عاشق می‌پرد و از نو بازمی‌گردد) فرمتی اپیزدویک به روایت بخشیده است. در هر اپیزود، عامل اصلی ازدست‌دادن موقت «زری» را نه صرفا باید به پای ساده‌لوحی «آقای خاوری» نوشت و نه یکسر گذاشت به حساب مردان دریده‌ای که به ترتیب بر سر راه این زوج سبز می‌شوند، بلکه عملکرد هر در دو طرف را به یک میزان در این واقعه می‌توان مؤثر دانست. و این مهم نه با اشراف یک‌شبه حاتمی به درک دیالکتیکی، بلکه با چرخش نگاه او (در این مقطع) به سمت جامعه به دست آمده است. جامعه‌ای که به جای

باباشمل و قلندر و لوطی‌حیدر، مملو است از مردانی مستعد برای بالاکشیدن داشته‌های آدم‌های ساده‌لوحی نظیر خاوری. از اینها ماندگارتر، تکنیک کارگردانی است که به جرئت می‌توان از آن به‌عنوان حلقه مفقوده بیشتر فیلم‌های حاتمی یاد کرد. لطفا تعجب نکنید و در واکنش به حرف نگارنده، فضاهای خوش‌پرداخت آثار حاتمی را به رخ نکشید. آنچه به اشتباه در این فیلم‌ها جای کارگردانی را گرفته، توانمندی‌های ستودنی فیلم‌ساز در طراحی لباس و آرایش صحنه است. درحالی‌که در فیلم خواستگار، هر بار که به اقتضای تغییر احوال آدم‌های فیلم در صحنه‌های پرشمار خواستگاری، جای دوربین و کاراکترها نیز تغییر می‌کند، آن‌گاه با اطمینان می‌توان از کارگردانی حاتمی حرف زد و پایش ایستاد. حاصل این‌همه، دستیابی حاتمی به رئالیسم، پس از سه سال کار فیلم‌سازی است. دستاوردی که یک دهه بعد در حاجی‌واشنگتن سطحی درونی می‌یابد و با اینکه ماجرای فیلم از رویدادی واقعی اقتباس شده (سفر اولین سفیر ایرانی به کشور آمریکا) حاتمی توانسته به مدد روایتی متمایز، آن را به واقعیتی قابل تعمیم بدل کند؛ فروریختن توهمات یک سیاست‌مدار ایرانی در مواجهه با امکانات دنیای مدرن. آن‌هم درست فیگوری که در فیلم‌های مشابه پیشین، یکسر به ارتباطی ارگانیک با فضای اطرافش می‌اندیشید و اگر هم گاهی سر به تخطی برمی‌داشت، به نتایجی رمانتیک (نظیر عملکرد امیرکبیر در «سلطان صاحبقران» یا کمال‌الملک در فیلمی با همین نام) می‌رسید و تکنیک فیلم‌ساز را در هیچ‌یک از صحنه‌های فیلم، قدرتمندتر از لحظات فروپاشی چنین فیگوری نمی‌توان سراغ گرفت؛ آنجا که حسین‌قلی‌خان، در رفت و برگشتی ذهنی میان سور ساختگی‌اش برای رئیس‌جمهور آمریکا و آماده‌کردن خطابه‌ای برای شخص شاه، باختن تدریجی عقل را به نمایش می‌نهد. اما فیلم در ایران ممنوع می‌شود و ۱۶ سال بعد، هنگام نمایش‌اش، اغلب تحلیل‌ها به خالق فیلم اختصاص می‌یابد که به‌تازگی از دنیا رفته است. یعنی درست جایی که می‌شد به بهانه اکران فیلم، دستاورد مدرن حاتمی و امکانات تازه مکشوف‌شده‌اش را

(برای بیرون‌آوردن فیلم‌ساز از فیگوری تثبیت‌شده) به یادش آورد، همه چیز در هماهنگی کامل با هم، او را برمی‌گرداند به همان مسیری که دلخواه مخاطبانش است و انتهایی جز دلشدگان و مادر ندارد. نتایجی ناکارآمد برای تاریخ نحیف سینمای ایران و کارآمد برای فرهنگی که همیشه خواسته از حاتمی به‌عنوان ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما یاد کند. چنین فرهنگی معلوم است که هیچ‌گاه با کاراکتر ایرانی «حاجی‌واشنگتن» و جامعه ایرانی «خواستگار» کنار نمی‌آید؛ به‌عوض تا بخواهید دلبسته عناصری جعلی نظیر قلندران باغیرت و تفنگچیان بامعرفت و مجانین پاک‌نهاد است و ذهنیت غیرمنطقی خود را در دفاع از روایت‌های نامنسجم نمایشگر این عناصر، عریان می‌کند. اما از نظر مخاطبان جدی سینما، علی حاتمی را به واسطه همین دو فیلم می‌توان به یاد آورد؛ تنها به این دلیل که فراتر از فردیت مؤلف و دلمشغولی‌های او، عیار هنری آفریده یک فیلم‌ساز است که اهمیت دارد و اعتباری که به این واسطه در تاریخ سینما کسب می‌کند.

۱ . معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی. غلام حیدری. تهران. ۱۳۷۵. صص ۱۲ و ۱۳

۵ نوع یا مدل روابط‌عمومی که باید بدانید

آدریان فالک عضو شورای فوربس

بنیانگذار آژانس بین المللی «تبلیغات و روابط‌عمومی را باور کنید» | نویسنده پرفروش

ترجمه: مهدی محسنی‌نیا

وقتی اصطلاح «روابط عمومی» (یا به اختصار «PR») را می شنوید، اولین فکری که به ذهنتان می رسد چیست؟ شاید چیزی شبیه به حفظ مفهوم یک فرد شناخته شده یا ایجاد یک چرخش سیاسی برای یک شخصیت برجسته در قدرت و مدیریت امور عمومی آنها. با این حال، روابط‌عمومی فراتر از سیاست و همکاری با افراد مشهور است.

اگر تعریف را در گوگل جستجو کنید، اولین نتیجه - از فرهنگ لغت آکسفورد - نشان می‌دهد: "حفظ حرفه‌ای یک تصویر عمومی مطلوب توسط یک شرکت یا سازمان دیگر یا یک شخص مشهور." این دقیقا به چه معناست؟ به عبارت ساده، مدیریت نحوه نگاه دیگران به یک شخص، برند یا شرکت است.

اکنون که معنای آن را مشخص کرده‌ایم، می‌توانیم به پنج نوع(مدل) روابط‌عمومی و اینکه چگونه می‌توانند برای شما و کسب وکارتان سودمند باشند را بررسی کنیم:

ارتباطات آنلاین و رسانه های اجتماعی

ارتباطات آنلاین و رسانه‌های اجتماعی جدیدترین و به نظر من غالب‌ترین نوع روابط‌عمومی است. در حال حاضر اکثر اطلاعات از طریق شبکه‌های آنلاین و رسانه‌های اجتماعی منتشر می‌شود. یک برند استارتاپی بدون رسانه‌های اجتماعی محکوم به گم شدن در دریای پست‌های متعدد دیگر از رقبای دارای هویت آنلاین تاثیرگذار است. برندهایی که نه تنها دنیای آنلاین را درک می‌کنند، بلکه از فرصت استفاده می‌کنند و از استراتژی‌های صحیح برای استفاده از رسانه‌های اجتماعی برای دستیابی به مخاطبان هدف خود استفاده می‌کنند، آنهایی هستند که محبوبیت کسب می‌کنند.

با این حال، اگر شخصیت آنلاین شما به هر گونه رفتار نادرست یا شایعه مرتبط باشد (که می‌تواند مانند آتش سوزی گسترده شود)، می‌تواند باعث سقوط غیرمنتظره شود. این دقیقاً همان جایی است که تیم روابط‌عمومی شما وارد عمل می‌شود. ابتدا امیدوارانه با چنین حوادثی مقابله کند یا آسیب وارد شده را جبران کند و سپس از تکرار چنین مواردی جلوگیری کند. اینفلوئنسرهایی که چهره‌های برندهایشان هستند، به‌صورت ویژه به این موضوع مربوط هستند و به یک مجموعه روابط‌عمومی قدرتمند نیاز دارند تا مطمئن شوند اقدامات ظالمانه وجهه آنها و در نهایت برندشان را خراب نمی‌کند.

روابط رسانه‌ای

روابط رسانه‌ای تقریباً مشابه مورد قبلی است، اما هنوز تفاوت زیادی با روابط‌عمومی، ارتباطات آنلاین و رسانه‌های اجتماعی دارد که بیشتر بر اینترنت متمرکز است. از سوی دیگر، روابط رسانه‌ای بیشتر بر اخبار و گزارشگران متمرکز است.

با این نوع روابط‌عمومی، متخصصان روابط‌عمومی یک شرکت با انجام کارهایی مانند مصاحبه، انتشار بیانیه‌های مطبوعاتی و غیره به دستیابی به آن نقطه مرکزی کمک می‌کنند. این کاملاً شبیه کمپین‌های تبلیغاتی و بازاریابی است، به جز اینکه بر روی تصویر و برند شما تأکید ویژه‌ای شده است. یکی از اهداف اصلی روابط رسانه‌ای این است که برندها برای تقویت دیدگاه‌های خود و رسیدن سریع به بازار اصلی، تیتر خبرها شوند و همچنین از روزنامه‌نگاران بخواهند از یک شرکت (یا شخص) در مطبوعات محلی مهم یاد کنند.

ارتباطات بحران

تعریف دقیقا برخلاف نام آن است، ارتباطات بحران همیشه به سادگی در شرایط اضطراری استفاده نمی‌شود. بلکه در مورد ایجاد طرحی است که شامل ارتباطات قدرتمندی با رسانه‌های متقاعد کننده و سهامداران شما باشد. این روابط در نهایت به شرکت یا برند شما در رابطه با هرگونه فاجعه بالقوه کمک کرده و بالشتک نرمی برای سقوط ایجاد می‌کند.

قابل درک است که شکل‌گیری چنین انجمن‌هایی سال‌ها طول می‌کشد و بنابراین، هنگامی که فشار وارد می‌شود، نتیجه به همان اندازه سودمند است.

امورعمومی

امورعمومی اصطلاحی است که عمدتاً به سیاستمداران مربوط می‌شود. با این حال، شرکت ها نیز می توانند از این نوع روابط عمومی بهره‌مند شوند. افرادی که در امورعمومی کار می‌کنند می‌توانند انطباق با مقررات را ارائه دهند. متعاقب آن، مدیریت ارتباطات شرکتی است که در آن تماس مناسب در ارتباطات داخلی و خارجی ایجاد می‌شود تا تأثیری مطلوب بر ذینفعان شرکت ایجاد شود. آنها همچنین بر انجمن های تجاری نظارت می‌کنند.

ارتباطات استراتژیک

ارتباطات استراتژیک جایی است که اقدامات کلی تیم روابط‌عمومی در آن قرار می‌گیرد. یک هدف روشن و مختصر برای شرکت شکل می‌گیرد و اهداف جزئی جزئی برای رسیدن به هدف نهایی تعیین می‌شود. متخصص روابط‌عمومی از چندین روش ارتباطی استفاده می‌کند و اقدامات بعدی را انجام می‌دهد تا اساساً به اولویت‌های اصلی برند برسد.

همانطور که می‌بینید، پنج نوع روابط‌عمومی که در بالا ذکر شد، همگی بسته به موقعیت یا انگیزه شما کاربردهای خاص خود را دارند. همچنین می‌توان این دسته‌ها را به منظور ایجاد استراتژی روابط‌عمومی نهایی برای جلوگیری از موقعیت‌های ناخوشایند، اجتناب از رسوایی‌های غیرضروری یا ایجاد تصویری که برند شما می‌خواهد، ترکیب کرد.

ترجمه از وبسایت فوربز