

تحلیل فضای اجتماعی «سرپل ذهاب» بعد از زلزله در گفت و گو با فاضل الیاسی، جامعه‌شناس

غفلت از بازسازی اجتماعی

۱۲

نشست مطبوعاتی بیستمین مراسم سالانه خانه سینما

برگزار شد

جشن بزرگ اما کوچک

۱۵

چهارشنبه ۲۰ تیر ۱۳۹۷، ۲۷ شوال ۱۴۳۹، ۱۱ جولای ۲۰۱۸، سال شانزدهم، شماره ۴۱۳۱

اختر

یادداشت

برای ناصر تقوایی

بانی همه بهترین های زندگی

بهترین همکاری، بهترین خاطره زندگی، بهترین فیلم... همه بهترین های زندگی من با ناصر تقوایی خلاصه می‌شود.



مهوش شیخ‌الاسلامی

تجربه‌ای که من در همکاری با آقای تقوایی داشتم بی نظیر و مثال زدنی بود. من ویژگی‌هایی در ناصر دیدم که در کمتر کارگردانی در سینما دیدم و حتی می‌توانم بگویم در کسی ندیدم.

فکر می‌کنم انعکاس شخصیت ناصر تقوایی در فیلم‌هایی که ساخته وجود دارد؛ شعوری که در پس فیلم‌های ناصر تقوایی هست در کمتر فیلمی شاهدیم. تازه کارم را در سینما شروع کرده بودم که با ناصر تقوایی آشنا شدم و با او در فیلم مستندی درباره فرش (که نمی‌دانم دچار چه سرنوشتی شده) کار کردم و بعد در فیلم «دای جان ناپلئون» همکاری مادامه پیدا کرد. اعتمادی که ناصر تقوایی به من کرد باعث پیشرفت در کارم شد. باعث شد که من هم جواب اعتماد او را به شایستگی بدهم. در فیلم «دای جان ناپلئون» بود که حرفه برنامه‌ریزی در سینمای ایران شکل گرفت و باب شد و این بابت اعتمادی بود که ناصر به من کرد و تشخیص جای او بود و قدم بزرگی که برای سینمای ایران برداشته شد.

ناصر برخلاف آن چیزی که می‌گویند بسیار مهربان و خوش مشرب است. به واسطه همکاری‌هایی که با هم داشتیم با هم زیاد همسفر بودیم؛ راست می‌گویند که آدم‌ها در سفر خودشان را نشان می‌دهند، ناصر را در سفرها شناختم، متین و مهربان.

به لاغری ناصر تقوایی نگاه نکنید آدم بسیار توانا و پرکار و باهوشی است. باید با او کار کنید تا به عمق اندیشه و دانش او پی ببرید. همنشینی با ناصر باعث می‌شود که از آموخته‌های او بیاموزی. او با سواست خاص کار می‌کند و برایش مهم است که با عواملش با احترام برخورد شود و نکته مهم اینکه او هیچ تفاوتی بین عواملی که با آنها کار می‌کند قائل نیست.

این روزها به دلیل گرفتاری که دارم از ناصر بی‌خبرم ولی امیدوارم هر کجای این سرزمین که نفس می‌کشد سلامت باشد.



به مناسبت هفتاد و دو سالگی ناصر تقوایی

راوی قصه‌های رفته از یاد

۱- در اواسط دهه ۱۳۴۰ ناصر تقوایی جزو گروه شوراننده‌ای از جوانان جنوب بود که در هنر و ادبیات و پارهای از آنها در سیاست نیز پنهانی دستی داشتند و گاهنامه «هنر و ادبیات جنوب» را انتشار



عباس بهارلو

می‌دادند. در آن سال‌ها هنوز سینمای مستند جذبه زیادی نداشت و در میان اصحاب هنر چندان جدی گرفته نمی‌شد. مساعت به دکتر غلامحسین سعادی در سفر به بندر جنوبی ایران برای تهیه گزارش‌های درباره «هل هوا» و نوشتن داستان‌های کوتاه و بلند به سبک آنست همینگوی نشان دهنده علاقه‌میان نشدنی تقوایی در حوزه هنر و ادبیات بود. تعدادی از مستندهای تقوایی که «تاریخ مصرف» داشتند، مانند سایر فیلم‌های سفارشی و گزارشی که از باب پسند روز ساخته می‌شوند، یک‌دو سال بعد از دور خارج شدند. تاکسی‌متر (۱۳۴۶) یکی از این فیلم‌ها است؛ مستندی ساده درباره موظف کردن رانندگان تاکسی‌های تهران به نصب تاکسی‌متر در ارسفند ۱۳۴۵. تاکسی‌متر توضیح تصویری اطلاعاتی از اداره راهنمایی و رانندگی درباره نصب تاکسی‌متر است.

کرده است. گفتوگوها در هر سه فیلم به‌جای آنکه در خدمت تصویر باشند، نقش معکوس دارند: تصاویر در خدمت گفتوگوها هستند؛ به این صورت که دوربین معمولاً چهره اشخاص را از زاویه روبرو در قاب می‌گیرد و آنها هم متناسب با پرسش‌های گزارش‌کننده پاسخ‌های مقتضی- و مسلمانانه واقعی‌ترین و دقیق‌ترین پاسخ‌ها- را بر زبان می‌آورند. به عنوان مثال در نان خورهای بی‌سواد عریضه‌نویسی که گزارشگر از او می‌پرسد: «شما دارید نان بی‌سواد بودن مردم را می‌خورید، اگر روزی همه مردم باسواد شوند شما چه کار می‌کنید؟» پاسخ می‌دهد: «یک کار دیگر. همین الان با روزی حدود ۱۰ تومان با نان خشک زندگی می‌کنیم.» پاسخ او جواب سراسرت پرسشی که از او می‌شود، نیست.

تصویرهای پرآکنده نان خورهای بی‌سواد و آرایشگاه آفتاب از واقعیت روزمره همان چیزهایی را روشن می‌سازند که آدم‌ها واگو می‌کنند؛ گیرم در یکی دو مورد- بنا به اظهارات افراد- از لحن تند انتقادی هم برخوردارند؛ اما به‌خلاف آن رای رایج درباره «سینما-چشم» که می‌گوشد با تصویرهای سینمایی حقیقت را روشن کند در آشکار کردن پدیده‌های پنهانی و نشان دادن نکته‌های مبهم و پوشیده‌موفق نیستند.

اگر مستندهای مذکور، ظاهر، بدون زحمت و تحقیق حاصل آمده‌اند و به قصد «دست گرمی» و آزمایشگری صاحبان آن مشاغل چون کار دیگری بلد نیستند به مشاغل پیست رو آورده‌اند، نان خورهای بی‌سواد انتقادی غیرمستقیم به بیکاری و پنهان و مشاغل «فترت‌انگیز» است. از این فیلم به بعد نوعی دیدگاه اجتماعی در فیلم‌های تقوایی تجلی می‌یابد که ویژه محافل روشنفکری در سال‌های اواخر دهه ۱۳۴۰ است. به عنوان نمونه در صحنه‌ای از فیلم اخیر گوینده به کنایه می‌گوید: «مقدما به شما نشان خواهم داد که همپای پیشرفت‌های اجتماعی در مریزیه‌شدن کشور عریضه‌نویسی هم به پیشرفت‌های نایل شده.» این گفتار ابتداری روی تصویر دست یک عریضه‌نویس می‌آید که با قلم متن عریضه‌ای را تحریر می‌کند و سپس تصویر به چند عریضه‌نویس برش زده می‌شود که با ماشین در حال تایپ کردن عریضه هستند. این نگاه کنایی به‌جز صحبت‌های اشخاص در تصاویر فیلم هم نمود نظرگیری دارد. تقوایی از همین فیلم به ذوق‌ورزی بصری می‌پردازد و می‌گوشد فیلم‌هایش گزارشی صرفاً از آنچه به تصویر درمی‌آورد، نباشد.

او در آرایشگاه آفتاب سلمانی‌های دوره‌گردی را نشان می‌دهد که در پیاده‌روها، اطراف بازار و مساجد با مزدی نازل‌تر از آرایشگرهای بالای شهر سر و ریش مشتری‌های خود را اصلاح می‌کنند. آنها در باره شغل ناگزیر و وضع ناگوار خود توضیحاتی به‌مصاحبه‌کننده می‌دهند که روشنگر و گویای موقعیت اسفبار آنها است.

تقوایی در تاکسی‌متر، نان خورهای بی‌سواد و آرایشگاه آفتاب از عنصر مصاحبه با افسر پلیس، راننده‌های تاکسی، مسافران، عریضه‌نویس‌ها و سلمانی‌های دوره‌گرد به عنوان امکانی آسان‌یاب-

زنان «هل هوا» که طبعاً با زحمت حاصل می‌آمد، بسازد؛ یاد جن.

با دجن با تصویری مه‌آلود از دریا و امواج خروشان، که بر صخره و ساحل می‌کوبند، آغاز می‌شود، که تاکیدی است بر این واقعیت که دریا، از دیر هنگام، بیش از هر امکان دیگری از تباطو ساحل‌نشینان را با مردم آن‌سوی آب از خلیج‌نشین‌های عربی گرفته تا آفریقا و زنگبار و هندوستان و جز اینها برقرار می‌کرده است. این ارتباط از همان زمان که ترس انسان بدوی از دریا ریخت و او تخته‌پاره‌ای بر آب انداخت و سوار بر آن میل دیدن دور دست‌ها را در سر پروراند آغاز شد. مسافران-اجداد بومیان لنگه- از هر سفر نه فقط اشیای عجیب و غریب، که به چشم ندیده بودند، بلکه آدم‌ها- کنیز و غلام- و رسوم خاص ناآشنا را هم با خود آوردند، و به مرور چیزهایی از آن رسوم گرفتند و چیزهایی نیز به آنها افزودند.

بادهای دریایی یا ساحلی از دیر هنگام در کوچ‌پس کوچ‌های لنگه می‌گشت، اما از جنس بادهای زار و نوبان و مشایخ نبود، که سیاهان از اعماق جنگل‌های آفریقا به بندر خلیج فارس آوردند؛ سیاهانی که در

ت

در سکوت و سکون در و پنجره‌های نیم‌پورانی نشان داده می‌شود که متعلق به جماعت اهل هوا است، یا آدم‌هایی که بندر لنگه را به جبر ترک کرده‌اند؛ یعنی اینکه حیات و نشاط از بندر لنگه رخت بر بسته است؛ اما وقتی هیچ نشانی از مردم و زندگی و نحوه گذران آنها در فیلم نباشد نباید انتظار داشت که تصویر چند لنگه و مردم آن را از هستی ساقط کرد.

این ضعف‌ها، البته، از اهمیت و ارزش‌های یاد جن نمی‌کاهد. یاد جن چه به عنوان فیلمی مستند یا صنعتی قابل قبول، و سندی مصور و منحصر به‌فرد از مناسکی منسوخ و چه از جنبه مردم‌شناختی، پزشکی، روان‌کاوی و تحقیق در زمینه موسیقی، جنوب ارزش‌های فراوانی دارد، و نزدیک به نیم‌قرن است که این ویژگی‌های خود را، همچنان، حفظ کرده است.

■ نان خورهای بی‌سواد انتقادی غیرمستقیم به بیکاری و پنهان و مشاغل «فترت‌انگیز» است. از این فیلم به بعد نوعی دیدگاه اجتماعی در فیلم‌های تقوایی تجلی می‌یابد که ویژه محافل روشنفکری در سال‌های اواخر دهه ۱۳۴۰ است.

■ نخل فیلمی است ساده و تجربی درباره مراحل غرس اصله نخل. کرده‌افشانی، رشد و محصول دهی در ختی حاره‌ای که در بندار و جزایر حاشیه خلیج فارس می‌روید.

■ یاد جن چه به عنوان فیلمی مستند یا صنعتی قابل قبول، و سندی مصور و منحصر به‌فرد از مناسکی منسوخ و چه از جنبه مردم شناختی، پزشکی، روان‌کاوی و تحقیق در زمینه موسیقی جنوب ارزش‌های فراوانی دارد، و نزدیک به نیم‌قرن است که این ویژگی‌های خود را، همچنان، حفظ کرده است.

یک چیز می‌توانست امتیاز و مرغوبیت یاد جن را زیر سوال ببرد، که آگاهانه یا ناآگاهانه، از آن پرهیز شده است، و آن گفتاری است که با صدای شاملو بر حاشیه صوتی فیلم ضبط است. گفتار فیلم می‌توانست به شیوه متن‌های متعارف جامعه‌شناختی، پزشکی یا آموزشی بر نکاتی تأکید داشته باشد که سال به سال با تجاری‌سازی می‌شود اهمیت جنبه‌های اطلاعاتی آن کاسته شود؛ اما لطافت و پاکیزگی شعرگونه گفتار و بیان غیرمتعارف شاملو به آن اهمیت ویژه‌ای بخشیده است. بدیهی است که هر فیلم مستند و هر مستندسازی به سهولت چنین اعتبارها و امتیازهایی را کسب نمی‌کند؛ به عنوان نمونه می‌توان فیلم‌های دیگر تقوایی: موسیقی جنوب (زار) و کشتی یونانی را مثال آورد که از هیچ جنبه‌ای هم‌راز یاد جن نیستند

موسیقی جنوب (زار) هر چند از لحاظ صنعت و رنگینی تصویر و حتی متن گفتار هم‌تراز یاد جن نیست، تقوایی در این فیلم دو جاسر نکاتی تأکید می‌کند که در یاد جن از آن غافل بود. گفتار موسیقی

جنوب (زار) اثر دست کسی است که شیفته و شیدای آن مراسم است، نه کسی که می‌خواهد از دیدگاه روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آن را ارزیابی کند. درواقع تقوایی نمی‌گوشد راز آیین‌های کهن قومی راز پس پرده سیاه‌شان بیرون بکشد. دل‌بستگی عاطفی او به جنوب و مناسک آن موجب شده است که همچون یک «هل هوا» بی‌آن مراسم بپردازد. این جهت یاد جن و موسیقی جنوب (زار) بیشتر ثبت لحظه‌های شورانگیز و هیجان‌آور حرکات آدم‌هاست تا روشن کردن تاریکی‌های شگفت مراسم اهل هوا. رقص شمشیر (۱۳۴۶) نیز ثبت مراسم کامبایش منسوخ است که زمانی در جزایر حوالی بندرعباس و شیخ‌نشین‌های آن‌سوی خلیج فارس رواج داشت. عده‌ای مرد و شیده در «شداشه» (لیاس بلند) سفید روی شن‌های ساحل و پشت به دریای آبی شمشیر به دست رقصی موزون می‌کنند، و رشته طناب بلندی در دست آنها است که شمشیرهایشان را در غلاف روی آن گرفته‌اند و چهار مرد در جلو آنها بر «ممام» (دهل دوسر) می‌کوبند. در گرماگرم بازی، مردان دوبه‌دو از صف خارج می‌شوند و جست‌وخیز کنان، رودرروی هم، شمشیرها را در هوای می‌گردانند.

رقص شمشیر ریشه در رقص‌های بدوی دارد که اجداد آفریقای و سواحلی همین مردان با نیزه و شمشیر، قبل از بیکار و شکار اجرا می‌کردند و احتمالاً این مراسم نمایشی است در بزرگداشت خاطره همان جنگ‌ها و دلاوری‌ها. رقص شمشیر، به عنوان گزارشی خام و ساده از این مراسم، فاقد کلام است و هیچ توضیحی بر این مراسم آیینی و ریشه آن ندارد؛ فیلمی است خشک و بی‌روح با نماهای عمومی طولانی و تکراری و اغلب تریک که حتی نماهایی مثل بازی دو کودکی که با چوب می‌رقصدن و ادای پدران خود را در می‌آورند از نواخت کنند آن نمی‌کاهد.

آن طور که تقوایی می‌گوید این گزارش‌ها را برای «آشنایی با بازر سینما» ساخته بوده‌است. ۳- تقوایی در مستند کوتاه اربعین (۱۳۴۹) یک‌بار دیگر توجه خود را معطوف به جنوب و مناسک مذهبی آن می‌کند. اربعین گزارش ساده اما پرورده‌ای است از مراسم سوگواری هیات‌های عزاداری مساجد دهشتی و بهبهانی (در بو شهر) به مناسبت اربعین.

اربعین گویای نمایش خلوص دینی یک قوم است؛ گرم عناصری از آن از مراسم اقوام دیگر جذب یا به‌مروز تجزیه شده باشد. جنبه نمایشی این مراسم که احتمالاً در لحظه‌هایی نمونه پیچیده که کهن‌تر تعزیه‌است، از بابت هم‌آهنگی بین آنچه نوحه‌خوان با صدای رستا و بر طنین خود می‌خواند با حرکت و با نظم سینم‌زنان‌ها، در دور «واحد»، دارای رابطه و وحدتی طبیعی است؛ مثلاً دور «واحد»، به فرمان نوحه‌خوان، موقعی آغاز می‌شود که مرثیه شهادت خوانده شده باشد؛ و صدای آن دور، که نقطه اوج و پایان مراسم سینم‌زنی است، هم‌آهنگ با نواختن شلاق‌وار دست‌ها بر سینه‌ها و هن‌وهن نفس‌ها طنین می‌اندازد. اربعین بدون آنکه توضیحی بر آنچه گفته شد داشته باشد، گزارش بدون گفتاری است از این نمایش دینی که نباید انتظار داشت برای همه مخاطبان فیلم- حتی همه ساکنان جنوب- معنا و مفهومی جز همان

برانگیختن شور و عاطفه مذهبی و قومی داشته باشد. تقوایی در فیلم بعدی‌اش با نام مشهد قالی با مشهد اردهل (۱۳۵۰) به سراغ یکی دیگر از روایت‌های مذهبی- البته خارج از خطه جنوب- رفت و اگر چه تصاویر فیلم را با عجله فیلمبرداری و تدوین کرد، متن آن را با تحقیق و تامل نوشت. تقوایی پیش از آنکه مشهد قالی را بسازد مقاله‌شکلش را با احمد را درباره مراسم قالی‌شویان در اردهل خوانده بود و پس از آن همراه ابراهیم گلستان و دکتر سعیدی به محل رفته و شاهد فیلمبرداری گلستان از این مراسم بود. فیلم گلستان به دلیل اشکالی که در دوربین سازنده میلیمتری بولکس ایجاد شده بود، قابل استفاده نبود. تنها حاصل این سفر عکس‌هایی بود که تقوایی گرفته بود. تقوایی در بازگشت، ساختن چنین فیلمی را به غفاری و قطبی (در تلویزیون ملی ایران) پیشنهاد داد و هر سه با یک گروه فنی عازم اردهل شدند. غفاری مایل بازی دو کودکی که با چوب می‌رقصدن و علاقه تقوایی را دیدار اجازه دادند او کارگردان فیلم باشد. همین جایاباد اشاره کرد که گفتار متن فیلم‌های نخل، یاد جن، رقص جنوب (زار) و مشهد قالی در میان گفتار متن فیلم‌های مستندی که در همان ایام ساخته و نمایش داده می‌شدند واجد امتیاز خاصی است؛ امتیازی که شاید به سبب محسوس بودن تقوایی با ادبیات و نویسندگانی مثل سعیدی، شاملو، آل احمد، فروغ، گلستان تقی‌زاده و خاکسار سبب شده است تا زبان او در لحظه‌هایی به‌نثر ابوالفضل بهیقی در «تاریخ بیهقی» و کلام تورات شباهت بیبرد.

تقوایی در دو فیلم پیش (۱۳۷۶) و کشتی یونانی (۱۳۷۷) دوباره به سراغ جنوب محبوب خود رفت. پیش‌تر می‌توان دنباله‌ای بر نخل دانست که تقوایی سه دهه قبل تر ساخته بود. او پیش‌تر با روایتی عاشقانه، شرح دلدادگی یک امیرزاده به چوپان‌زاده‌ای روستایی همراه کرده و رگه‌هایی داستانی را در کلیت و ساختار فیلمش درج کرده است. آنچه به پیش‌لطمه زده نصیر و تکرار نماهایی از چهره‌های زنان و دختران حصارباف و چشم‌اندازهایی از نخلستان و بیابان و رودخانه است که از نظر تقوایی زیبا می‌آمده و بیش از اندازه بر آنها تأکید شده است.

کشتی یونانی هم روایت دیگری از داستان قدیمی «یادجن» و «زار» و «هوان» است که این‌بار تقوایی- به‌خلاف دو فیلم کوتاه قبلی‌اش- وجهی اجتماعی و اقتصادی برای منشا بیماری جن‌زده‌ها قائل شده است؛ اما فیلم ساختار منسجم لازم را ندارد و «پیام» آن به یک بیابانه سیاسی و تبلیغی صریح شباهت پیدا کرده است. واقعیت این است که امروز، پس از سپری شدن بیش از چهار دهه از زمان ساختن بسیاری از مستندهای تقوایی تصادفی از آنها مثل نخل، یادجن، اربعین و رقص جنوب (زار) از جنبه منشا بیماری جن‌زده‌ها قائل شده تحقیق درباره پدیده‌های فرهنگی بدوی و مرموز، کم‌کان، واجد ارزش‌های نظرگیری هستند؛ گرم چاند فیلم دیگر او مثل تاکسی‌متر، آرایشگاه آفتاب، نان خورهای بی‌سواد و پنجمین جشن هنر شیراز گزارش‌های ضعیف و نامرغوبی از کار در آمده‌اند.