پاراجانف که زائر قلمرو خیال است بهای بی‌اعتنایی به رئالیسم سوسیالیستی مسلط را با طرد و بیکاری مداوم خود پرداخته است. این فیلم‌ها که حاصل بیست و چهار سال فعالیت متناوب و وقفه‌دار سازنده آنهاست سینمایی نامتعارف و پیشتاز را عرضه می‌کنند که دلیلی بر ذهن پویای خالق آنهاست.

نخستین فیلم از این مجموعه (سایه‌های نیاکان فراموش‌شده ما ـ ۱۹۶۴) محمل بیان یک افسانه‌ٔ کهنه دلدادگی و ناکامی اوکرائینی است. شور و شیفتگی جنون‌آمیزی که بیان سینمایی این اثر را دربر گرفته به آن غنایی بی‌حصر بخشیده است. ساختاری بسیار نامنتظره و رها از قواعد که در کارهای بعدی او به تجریدی می‌انجامد که در قاب‌هایی ساکن از تصاویری استلیزه ارائه می‌شوند. در نگرشی همه‌جانبه آنچه در این فیلم‌ها می‌بینیم، شعر، رنگ، نماد و استعاره است. استعاره‌ای از جهانی دوردست و فراموش‌شده که نه‌فقط برای گرم نگهداشتن خاکستر خاطرات قومی بلکه اساساً" برای تشکل سبکی بسیار متمایز و فردی عمل می‌کنند. در چنین سینمایی که ریشه‌یابی آن در قلمرو سنتی سینمای کلاسیک چندان نتیجه‌بخش نیست معیارهای تازه‌ای خلق می‌شوند که از نگارگری، پانتومیم و موسیقی مایه می‌گیرند و روایت سنتی سینما را که قاعدتاً" و معمولاً" متکی بر شیوه بیان رمان و شخصیت‌پردازی تاتری هستند، به کناری می‌نهد.

در برخورد اول چنین سبک و نگرشی مبهم، متظاهر و بریده‌بریده به نظر می‌رسد و در مواردی به دشواری می‌توان به هسته درونی معناها و ارتباط رخدادها راه یافت و این شاید از آنروست که تدوین نهایی این فیلمها (مثل رنگ انار) درغیاب کارگردان انجام گرفته است و مهمتر از آن که از شمای کلی این آثار می‌توان دریافت نقصی نهایتاً" تماتیک (مضمون‌پردازانه) است که پاراجانف نه‌تنها در گزینش مضامین و مصالح درخورد کارش با آن مواجه بوده است بلکه اشاره به نقصی آشکارتر و شخصی‌تر دارد که از تماس حقیقی پاراجانف با واقعیات و دنیای خارج از ذهن وی ناشی می‌شود که اینهمه گاه به بی‌فایدگی عملکرد امروزین این افسانه‌ها انجامیده و انگار موجب کتمان حقایقی شده است که می‌توانست مفهوم نهایی کار او را از اینکه هست معنادارتر کند. پاراجانف در بازگشت از سلوک ذهنی خود و ترسیم تداعی‌هایی که کودکی و تاریخی از دست‌رفته را بیان می‌کنند به آفرینش یک کهن‌الگوی جمعی می‌رسد که گاه چیزی فراتر از یک خاطره ویا یک افسانه مشترک نیست و بدین‌روی کمتر برایلغار نظامی و فرهنگی پردامنه‌ای اشارت دارد که در مقابله‌ای نابرابر بر بنیان‌ها و آیین‌های آن کهن‌الگوی قومی یورش برده است. این نقصان نهایتاً" دلیلی دیگر بر فقدان آزادی سیاسی در شوروی و دیوانسالاری (بوروکراتیزم) تفتیش‌گرایانه‌ای است که بر آن سینما حکمفرماست. بدین‌روی پاراجانف از خلق حماسه‌ای سوگمندانه به تغزلی حسرت‌بار عدول می‌کند که از ورای غرابت‌های صوری فیلم‌هایش رمانتیسمی خویشتنمندار جوشش دارد که به سبکی چنین مشخص تابناکی و پایداری زودگذری می‌دهد زیرا دیگر خاستگاه آن تعمداً" یا به ناچار بر غریزه و جهان ناهشیوار ناخودآگاهی متکی است که آگاهی به هستی را به سیطره خیال و خاطره وانهاده است.

افسانه عشق‌های حرمان‌زده که گاه از ابتذال هم تهی نیست (به هیات زنانه عاشق غریب بنگرید) خودشیفتگی پنهانی را نیز آشکار می‌کنند که جریان آنها بیش از آن خصوصی است که مایه‌های درخوردی برای تصویر آن دنیایی باشند که عشق و مرگ در آن با آمیزه‌ای از تقدیری مشئوم ارائه می‌شوند.

در فیلم (سایه‌ها...) با دیدگاه تازه‌ای از دوربین روبرو می‌شویم که پیش از آن در سینما سابقه نداشته است. دوربینی که رودخانه‌ها و دره‌ها را درمی‌نوردد و یکبار از ته آبگیری به بالا می‌نگرد. یکی شدن چنین دیدگاهی در متن دنیای هراس‌زده عشق سفری رویاوار را پدید می‌آورد که زمینه آن جامعه‌ای روستایی در کوههای دورافتاده کارپات است. چنین دیدگاهی تاثیر یک روایت آسان و خونسرد را از فیلم گرفته و به آن وجهی اشراقی بخشیده است. همچنانکه کارگردان بیرتر می‌شود دوربین سرکشته او آرامتر شده و به میزانسن‌های درون کادر بیشتر دل می‌بندد. در فیلم رنگ انار گذار سایات نوای شاعر از کودکیش به جوانی در نمایی ارائه می‌شود که کودک ساز خود را به دست جوانی خویش می‌سپارد و در پشت سر او پنهان می‌شود. در این فیلم و فیلم‌های قلعهٔ سورام و عاشق غریب، اشیای عتیقه، ساز، گلیم، قالی، شمشیر و کتاب، کبوتر و بوقلمون، عروسک و پارچه‌های رنگارنگ و بالاخره انار این میوه بهشتی به کرات دیده می‌شوند. رنگ‌ها بارهای دراماتیک موضوع را القا می‌کنند و رقص‌ها و پانتومیم‌ها همراه با موسیقی محلی پرده‌هایی ایرت‌گونه به وجود می‌آورند که از حذابیتشان حتی زمانی که بدانیم بیشتر اینها وسایل معمولی هستند چیزی کم نمی‌شود. پاراجانف که چون ساحری این اشیا را می‌چیند و غیب می‌کند دست‌کم در اینجا از کارگردان استاد دیگری (فدریکو فلینی) که او نیز اشتیاق بسیاری برای بیان دنیای سحر و شعبده دارد پیش می‌افتد زیرا براستی مصالح کار او عادی‌تر و ارزان‌تر از آن دیگریست. این اشیا بیرون از وجوه استیکی خود مفاهیم استعاری و درامی اثر را مطرح می‌کنند. انارها تبدیل به نمادهای عشق و مرگ می‌شوند و کبوترها با پروازشان از قاب آزادی انسان آواره و فانی را برای روزگاری هرچند کوتاه و خوش بشارت می‌دهند. و این جهانیست افسون‌زده و برباد رفته که تنها در خاطره و تاریخ باید به جستجویش رفت. ●

به بهانه نمایش فیلم طوبی ساخته خسرو ملکان

چرا فیلمفارسی را تقبیح کردیم؟

نازنین مفخم

در سال‌های اخیر بحث ریشه‌یابی مشکلات سینمای ایران بسیار داغ بوده و معمولاً" از سینماگران گرفته تا منتقدان و حتی مسئولان امور سینمایی به موارد خاصی ازقبیل مسئله ممیزی، محدودیت سوژه‌ها و مسئله کمبود وسایل، مواد خام و محل نمایش فیلم به عنوان موانع پیشرفت سینمای ایران اشاره کرده‌اند.

نتیجه منطقی این بحث‌ها این است که بدور از سانسور و یارهایی از یوغ سوژه‌های تکراری و فراغت از بحران کمبود وسایل و مواد خام باید فیلم‌های بهتری را انتظار کشید. بدون انکار نقش براهمیت این عوامل در تولید فیلم‌های بهتر، بد نیست به تجربه‌های سینمایی در شرایط متفاوت نگاه دقیق‌تری داشته باشیم.

تجربهٔ بسیاری از نویسندگان، هنرمندان و فیلمسازان ایرانی که به‌خارج از کشور مهاجرت کرده‌اند و آزاد از ضوابط ممیزی داخلی کار می‌کنند نشان می‌دهد که سانسور با همهٔ شناعتش تنها مانع خلاقیت هنرمندان ما نیست. در این‌باره کلی‌ترین حرف شاید این باشد که فیلمسازان ایرانی زبان سینما و زبانی را که سینمای ایران برای مقابله با ممیزی در این دوره چنانکه در هر دورهٔ دیگر و در هر جغرافیای دیگر لازم دارد نیافته‌اند.

علت دیگری که جای خود را در میان فهرست موانع سینمای بعد از انقلاب حفظ کرده محدودهٔ خاص سوژه‌های تکراری است که خود

احتمالا" ناشی از نوعی ممیزی است.

در این‌زمینه هم سال گذشته تغییراتی در سیاست تصویب طرح‌ها پیدا شد که سوژه‌های جدید و متفاوتی امکان ساخته شدن یافتند. شاید در اینجا به بهانهٔ نمایش عمومی فیلم "طوبی" بتوان در تبدیل سوژه‌های نو به فیلم‌های تکراری بحث کرد و نیز از اینکه چگونه می‌توان مسائل و گره‌های حساس زندگی را به نوعی طرح کرد که حساسیتی برنیانگیزد. در فیلم "طوبی" پیدا کردن تم اصلی فیلم و موضوعی که کارگردان به آن علاقه‌مند بوده، آنقدر که انگیزهٔ ساخته شدن یک فیلم باشد ساده نیست. فیلم ضمن طرح مساله اعتیاد در مدت ۹۰ دقیقه از مشکلات زنان روستایی که به شهر مهاجرت کرده‌اند، محروم بودن زن از حق انتخاب همسر، مشکلاتی که عرف جامعه در زندگی یک زن تنها به وجود می‌آورد و چند قلم دیگر ظلم‌هایی که در جامعهٔ ما به زن می‌رود سخن و تصویر به میان می‌آورد. اگر تا به‌حال فیلم‌هایی تولید می‌کردیم که با شاخ‌وبرگ دادن به یک موضوع تکراری بدون اینکه به اصل آن نزدیک شده باشند بیننده را خسته می‌کردند، از این‌پس ــ اگر روند فیلم طوبی ادامه یابد ــ با سبک جدیدی روبرو هستیم که در نقطهٔ مقابل آنها قرار می‌گیرد، اما شگفت آنکه نتیجه درهرحال یکی است. تماشاگر با وقایع متعدد و پراکنده‌ای روبروست که از دنبال کردن و ربط دادن آنها به هم خسته می‌شود ــ با این فرق که دیگر احساس نمی‌کند با یک کاست کم‌فروش طرف شده است.

در نوع جدید، ضمن بمباران وقایع که فرصت فکر کردن را از تماشاگر سلب می‌کند، هر سئوالی هم بلافاصله به وسیلهٔ فیلمساز با جواب‌های کلیشه‌ای ازپیش‌آماده پاسخ داده می‌شود، چرا طوبی یک روستایی ساده‌دل تنها و سرگردان است چون بعد از زندان شوهرش یعنی تنها کسی را که با او رابطه داشته نمی‌یابد. چرا زندان بوده؟ چون شوهر معتادش او را وادار به شرکت در قاچاق کرده. چرا با یک معتاد ازدواج کرده؟ پدرش او را وادار کرده. چرا پدرش او را وادار کرده؟ زیرا در روستا مردم ساده هستند و ساده می‌مانند و این پاسخ آخر توجیه بقیهٔ سئوالهاست.

فیلم که با خروج طوبی از زندان آغاز می‌شود ظاهرا" باید داستان دوره‌ای از زندگی او را که در تنهایی و در جستجو برای یافتن فرزندش می‌گذرد تعریف کند و این وقایع هم کم نیستند اما فیلمساز از فلاش‌بک (رجوع به گذشته) استفاده جدیدی می‌کند، به این‌ترتیب که هرکجا نمی‌خواهد یا نمی‌تواند ما را با آدم‌ها و موضوع نزدیک کند واقعه یا حادثه‌ای را از گذشته وارد فیلم می‌کنند و تماشاگر ناگزیر درمقابل این فیلم حالت خوانندهٔ صفحهٔ حوادث روزنامه‌ها را به خود می‌گیرد. شنیده‌ایم که صفحهٔ حوادث می‌تواند دستمایه‌ای باشد برای فیلمساز و داستان‌نویس و دیگرانی که حرف یا فکر منسجمی را با بازسازی آن‌واقعه نقل کنند اما تنها بازگفتن حادثه به صورت مصور غیر از اینکه حیران کوتاه بودن ستون حوادث روزنامه را بکند و درحد نقل حادثه در سطح بماند چیزی بر خلاقیت و آفرینندگی سینمایی نخواهد افزود. طبعا" تمرکز روی یک تم ضمن اینکه شناخت دقیق‌تر از موضوع، مطالعه و مشاهده و... تعمق فیلمساز را طلب می‌کرد، بیننده را وادار به تفکر می‌کرد. فرار کارگردان فیلم "طوبی" از عمیق شدن با شگردهای گوناگون او را جزئی از همان موج عظیمی می‌کند که مخاطبی آسان‌پسند و ساده‌انگار تربیت می‌کند. بی‌شک مخاطب ساده‌انگار سینما، مخاطب منفعل و ساده‌انگار تلویزیون، تئاتر، موسیقی و مطبوعات نیز خواهد بود.

سازندهٔ "طوبی" حرتوهم ساده‌انگارانه‌ای از واقعیت را به مخاطب منتقل نمی‌کند. او نه‌تنها تصویر درستی از یک زن روستایی که هفت‌سال از عمرش را در زندان گذرانده به دست نمی‌دهد بلکه ما را با شخصیت طوبی هم آشنا نمی‌کند.

طوبی از لحن و صدای گرم یک گویندهٔ شهرنشین مدرسه‌رفته برخوردار است. درحالی که هفت‌سال درکنار دزدها و قاچاقچی‌ها و جنایتکاران زندگی کرده و بیش از آن تنها مصاحب او شوهر معتادش بوده که به حرفه قاچاق مواد مخدر مشغول بوده است و محل زندگی او با تأکید فیلمساز در اطراف خیابان گمرک بوده‌است. این‌همه نمی‌تواند در خلق‌وخو و زبان یک زن بسیواد که شخصیت اصلی فیلم "طوبی" است بی‌تاثیر بماند. این محور اصلی داستان که به دیگر زنان هم سرنوشتش نباید شباهتی داشته باشد و محیط اطرافش هم در او تاثیری نمی‌گذارد برای تماشاگر ناشناخته می‌ماند و واکنش‌هایش را با باید به حساب معرفتی گذاشت که در زندان کسب کرده یا به حساب دیوانه‌شدنش. او که تلاش سختش برای بازپس گرفتن فرزندش بیشترین نیروی فیلمساز را به خود اختصاص داده و از تم‌هایی است که فیلمساز بر آن تاکید دارد پس از موفقیت واکنشی آوانگارد و نه سنتی و نه مربوط به زنی فقیر و حبس‌کشیده را نشان می‌دهد و بدون هیچ ادعا و چشم‌داشتی کودک را به زن و مردی که در غیبت او فرزندش را خریده و سرپرستی کرده بودند می‌بخشد. چگونه طوبی که فریب می‌خورد و از روی سادگی در قاچاق مواد مخدر شرکت می‌کند این‌چنین پختگی از خود نشان می‌دهد. آیا کارگردان مایل است به ما بباوراند که در زندان (آن‌هم زندان عادی) افراد این‌گونه متحول می‌شوند؟

البته توجیه دیگری‌هم برای این‌خوشبینی وجود دارد و آن جلوگیری از تلخ شدن فیلم است که منجر به محروم‌ماندنش از اجازهٔ نمایش عمومی خواهد شد چنانکه مواردی از این‌دست کم نیستند.

از آنجا که خوشبینی‌های فیلمساز به طریق‌ترین شکلی دیدگاه‌های خاصی را با واروته جلوه دادن واقعیت تقویت می‌کند، قابل‌تصور نیست که کارگردان به‌فراخور ذهنیت ساده و سطحی‌نگری نتوانسته واقعیت را بشناسد. طوبی پس از آزادی از زندان به مسافرخانه‌های متعددی مراجعه می‌کند تا محل سکونتی پیدا کند و به علت همراه نداشتن شناسنامه و مدارک شناسایی پذیرفته نمی‌شود.

کارگردان یا نمی‌داند یا نمی‌خواهد بگوید که طوبی اگر مدرک شناسایی می‌داشت هم نمی‌توانست در مسافرخانه‌ای ساکن شود زیرا هیچ مسافرخانه‌ای حق ندارد زنان تنها را بپذیرد. این ممکن است نکتهٔ کوچک و بی‌اهمیتی به نظر برسد اما هنگامی که موضوع اصلی فیلم قرار است از شرایط زندگی زن بگوید این‌چنین جزئیاتی که در قوانین و در عمل زندگی را بر زنان تنگ می‌کنند بااهمیت می‌شوند، و پنهان کردن آنها پوشاندن واقعیت است و باید گفت که زنان با چنین طرفدارانی نیاز به دشمن ندارند.

فیلم "طوبی" می‌خواهد به‌تشریح شرایط زندگی زن در جامعهٔ ما بپردازد اما با همان دیدگاه آشنای قدیمی. زنان در فیلم "طوبی" بی‌اراده، خودخواه، بی‌منطق و نابیگر هستند و جز پرورش کودکان انگیزهٔ دیگری در زندگی ندارند که در همین امر هم ثابت‌قدم نیستند.

در همه‌جای دنیا سینمای مستقل و سینمای تجارتی درکنار سینمای سالم به حیات خود ادامه می‌دهند. هریک در مسیر خود از تجربیات گذشته برای نزدیک شدن به هدف موردنظرشان استفاده می‌کنند و در شرایط مساوی به نوعی رقابت باهم ادامه می‌دهند. با تاکید بر اینکه رهایی از ممیزی و نزدیک شدن به آزادی بیان ایجاد زمینه برای همین رقابت است نباید از شرایطی که سینمای ما در آن به سر می‌برد غافل بود. شرایطی که در آن مجموعهٔ کمبودها، ساختن و نمایش هر فیلم، ممکن است به محروم کردن فیلمساز دیگری از ساختن و اکران فیلمش بدل شود. شرایطی که فیلمی مانند "مشق شب" با همهٔ دلبستگی سازندهٔ باتجربه‌اش تحمل نمی‌شود، چرا باید فیلمهایی را که زیرکانه به سطحی‌نگری دامن می‌زنند تحمل کرد؟ راستی چرا فیلم فارسی را تقبیح کردیم؟ ●