گفت‌وگو با علی بختیاری، پیمان پورحسین و یاشار صمیمی‌مفخم

کارنامه، یک پروژه زنده است

قصیده گلمکانی

عکس: شرق

نمایشگاه «کارنامه، فرهنگ دیداری کودکان ایران، ۱۳۶۰-۱۳۳۰» همان‌طور که از عنوانش پیداست، به فرهنگ دیداری کودکان در ایران در یک بازه زمانی مشخص می‌پردازد. آنچه بیش از هر چیز در این «کارنامه» جلب توجه می‌کند، بالارفتن کیفیت برگزاری آن (از نظر فرم و محتوا) است. هرچند از زمان فروش میلیون‌دلاری تابلوهای فرهاد مشیری و سپس رونق قابل‌توجه هنر مدرن ایرانی در عرصه جهانی، هنرهای تجسمی ایران از سال ۲۰۰۸ جایگاه متفاوتی پیدا کرده، اما این رونق اقتصادی، کمتر به پیشرفت سطح کیفی نمایشگاهی – به‌ویژه در سطح موزه‌ای - در ایران کمک کرده بود؛ البته «چیدمان» جدی‌تر گرفته شده و عنوان «کیوریتور» (-cu rator) هم روی پوسترها و در نمایشگاه‌ها دیده می‌شد. پروژه‌ای جامع همراه با تحقیقات علمی، بروشور و کاتالوگی متناسب با موضوع و همچنین چیدمانی حساب‌شده را در ایران کمتر شاهد بوده‌ایم.

با این نگاه از «کارنامه...» و مشتقاتش ایرادهایی هم می‌توان گرفت، ولی درمجموع این نمایشگاه قدمی بلند به سمت ارتقای معیارهای نمایشگاهی و موزه‌ای برداشته است. در جامعه‌ای که تعداد مانع‌ها بیش از راه و تشویق‌هاست، این‌بار ایرادها را در دل نگه می‌داریم و در میزگردی با سه نمایشگاه‌گردان آن به کیفیت برگزاری «کارنامه...» می‌پردازیم. این گفت‌وگو در بالکن کافه موزه هنرهای معاصر انجام شد؛ ساختمانی که این‌بار و پس از مدت‌ها، بسیار خوب از ظرفیت‌های معماری‌اش برای چیدمان و نمایش آثار استفاده شده؛ پروژه پژوهش‌محوری که از فضای موزه فقط به‌عنوان یک ویترین استفاده نمی‌کند.

گردآوری چنین مجموعه‌ای به‌نظر طاقت‌فرسا می‌آید. چطور به فکر آن افتادید و روند شکل‌گیری‌اش چگونه بود؟

علی بختیاری: هرکدام از ما، از اوایل دهه ۱۳۸۰ انفرادی شروع به جمع‌آوری آثاری برای آرشیوهای شخصی‌مان کردیم؛ بدون هدف برگزاری چنین نمایشگاهی. پس از مدتی متوجه شدیم مرجع درستی برای تطابق آرشیوهایمان وجود ندارد. بنابراین از سال ۱۳۹۰ شروع به مطالعه و تحقیق در این زمینه و از سال ۱۳۹۳ شروع به کار به‌طور رسمی روی نمایشگاه «کارنامه...» کردیم.

پیمان پورحسین: من و آریا کسایی هم‌مدرسه‌ای و پس از آن هم‌دانشگاهی بودیم و در دهه ۱۳۸۰، ابتدا در انباری از دفتر کار پدر کسایی شروع به فعالیت گرافیکی کردیم و چون این انباری بیشتر یک کارگاه بود، اسم «استودیو کارگاه» را انتخاب کردیم. ابتدا کارهای گرافیکی تجاری می‌کردیم و کم‌کم به سمت کار فرهنگی رفتیم و سعی کردیم سطح کیفی معیارهای موجود را بالا ببریم. به عناصر مختلف پرداختیم، مثلا یک فونت خاص، بعد یک نمایشگاه، بعد یک کتاب و... .

یاشار صمیمی‌مفخم: در این پروژه هر کدام در بخش خاصی متمرکز بودیم؛ بختیاری بیشتر در مطالعات آرشیوی، پورحسین در مدیریت هنری و چیدمان و من در تحقیقات نوشتاری. هرچند نمایشگاه به سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۶۰ می‌پردازد، ولی مقدمه‌ای از پیش از آن دوران را هم در اختیار بیننده قرار دادیم. بخشی که من بیش از همه بر آن تمرکز داشتم، مربوط به سال‌های قبل از ۱۳۳۰ بود.

گفته بودید نمایشگاهی مقطعی و کتاب دیگری مربوط به همین موضوع هم پیش از این درآوردید که مقدمه‌ای برای این نمایشگاه بوده... .

بختیاری: اولین قدمی که به‌طور رسمی در این راه برداشته شد، کتابی درباره فعالیت‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مربوط به پیش از انقلاب بود. این کتاب سال ۲۰۱۲ در لندن چاپ شد، در ابوظبی معرفی شد و نمایشگاهی در دوبی آن را همراهی کرد. همان زمان متوجه ضعف منابع شدیم و فکر کردیم خودمان به آن بپردازیم و نمی‌دانستیم در چه مسیر پرپیچ‌وخمی قدم می‌گذاریم. «کارنامه»، یک پروژه زنده است و چون آرشیو مشخصی از موضوع مورد بررسی آن وجود نداشته، مدام در حال رشد است.

در نمایشگاه، به‌طور کرونولوژیک، به مقاطع و مضامین و افراد خاصی می‌پردازید. چطور این انتخاب‌ها انجام شد؟

بختیاری: به‌طور کلی، بررسی ادبیات -به معنی نگاه ادبیاتی مطلق - کنار گذاشته شده و نیز روی آثار ارزش‌گذاری کیفی نکرده‌ایم، بلکه بر دوران و افرادی که تأثیرگذار بر فرهنگ دیداری کودکان بوده‌اند، متمرکز می‌شویم. مثلا آثار جعفر تجارتچی خیلی بدوی و با تعاریف امروزه «کیچ» (kitch) هستند، ولی در دهه ۱۳۳۰، پنج‌هزار نسخه از هریک از کتاب‌هایش فروش رفته بوده و این نشان از تأثیرگذاربودن اوست. از طرف دیگر، آثار فرشید مثقالی را داریم که به‌نوعی متضاد اوست و آثاری فاخر دارد که به هر دو این هنرمندان می‌پردازیم.

و در بخش نمایش فیلم‌ها؟

بختیاری: دراین‌باره اطلاعات کمی داشتیم به جز مرجعی که مهین جواهریان ۲۵ سال پیش گردآوری کرده بود. با پیش‌فرض‌هایی به فیلم‌خانه ملی ایران و کانون پرورش رفتیم و واقعا بدون همکاری آنها امکان گردآوری چنین فیلم‌های ارزشمندی وجود نداشت؛ ازجمله برنده (امیر نادری)، سه ماه تعطیلی (شاپور قریب)، آن سوی هیاهو (خسرو سینایی)، ملک جمشید (نصرت کریمی)، حوزه استحفاظی (آراپیک باغداساریان) و راه‌حل (عباس کیارستمی).

استقبال از نمایش فیلم‌ها چطور بود؟

بختیاری: خیلی خوب. سالن نمایش موزه اغلب پر می‌شد و در روز نمایش انیمیشن‌های فرهنگ و هنر و چند فیلم مثل رهایی، سفر و انتظار و صندلی اضافه داخل سالن آوردیم و برخی هم ایستاده بودند. عده ثابتی هم هر روز برای تماشای فیلم‌ها می‌آمدند.

گویا نصرت کریمی هم در یکی از برنامه‌های تماشاخانه شرکت کرد... .

پورحسین: بله. برنامه تماشاخانه به‌طور اتفاقی، با حضور ایشان در روز اول نمایش آثارش افتتاح شد.

نمایش فیلم‌ها فقط یک بار و آن هم در طول هفته اول برگزاری نمایشگاه بود. آیا با این استقبال، امکان برگزاری دوباره آن وجود دارد؟

بختیاری: بله، ولی چون مجوز نمایش هر فیلم را برای یک بار داشتیم، باید دوباره درخواست مجوز نمایش بدهیم. احتمال دارد هفته پایانی نمایشگاه، این اتفاق تکرار شود.

برخی از این فیلم‌ها در سالن‌های نمایشگاه هم دیده می‌شوند. بر چه اساسی این گزینش انجام شد؟

پورحسین: این نمایشگاه کرونولوژیک است و اغلب بخش‌های مولتی‌مدیای آن هم مستنداتی است که به روند مطالعاتی آن کمک می‌کند. در برخی انتخاب‌ها اجبار وجود داشت. مثلا در سالن مربوط به دوره ۱۳۳۰، برای نمایش کتاب‌های پوسیده‌ای که جذابیت بصری فوق‌العاده دارند، آنها را اسکن کردیم و تمامی صفحات آن را به نمایش گذاشتیم. در برخی از بخش‌ها هم مانند چهار انیمیشن از نصرت کریمی یا انیمیشنی از فرشید مثقالی، به دلیل اهمیتشان مجبور به گزینش شدیم. دلایل گزینش‌ها متفاوت است ولی دلیل اصلی، کمک برای بهترفهمیده‌شدن موضوع نمایشگاه است.

صحبت از برگزاری نمایشگاه در سطح موزه‌ای در جهان شد و اینکه سعی کردید معیارهای داخلی را کمی ارتقا دهید. درست است که به‌طور کلی به این هدفتان رسیده‌اید ولی بخشی که نسبت به باقی چیدمان گاه نامتجانس بود، بخش «های‌لایت»های نمایشگاه است. پانل‌های چوبی که با رنگ‌مایه‌های اصلی نمایشگاه روی هم قرار گرفتند و روی هر پانل، عناصر مختلفی به نمایش گذاشته شدند؛ ترکیبی که از نظر بصری شاید کمتر دلپذیر باشد. دلیل این «انباشته‌کاری» چه بوده؟

پورحسین: در گالری۱ (گاه‌شمار) چارچوب گرافیکی نمایشگاه به‌وضوح مشخص است و در آن، سه نوع اطلاعات هست: متن، تاریخ و تصویر و چون هر سه اهمیت زیادی دارند، به شکل سه‌لایه و روی سطوح شفاف که اجازه دهد اطلاعات زیرین را ببینیم نمایششان دادیم. اگر قرار بود در یک لایه اطلاعات را ارائه دهیم، باید طبقه‌بندی می‌کردیم و آنهایی که اهمیت بیشتری داشتند، بزرگ‌تر و باقی کوچک‌تر می‌شدند. ولی ما در ارائه‌مان، استفاده از حداکثر قدرت در نمایش متن، تصویر و تاریخ را انتخاب کردیم که همان در کاتالوگ و بروشورها هم رعایت شده است. در بخش پانل‌ها، چون از سطوح غیرشفاف استفاده می‌کردیم، دیگر امکان روی هم قراردادن و دیده‌شدن همه لایه وجود نداشت، به همین دلیل این شیوه نمایش را انتخاب کردیم. در ضمن، فکر می‌کردیم بازدیدکنندگان وقتی به موزه می‌روند، توقع دیدن فرم‌های متنوع و کمتر تکراری را دارند. این نوع چیدمان هم به نظرم این خاصیت را داشت.

این نمایشگاه کرونولوژیک است و اغلب بخش‌های مولتی‌مدیای آن هم مستنداتی است که به روند مطالعاتی آن کمک می‌کند. در برخی انتخاب‌ها اجبار وجود داشت. مثلا در سالن مربوط به دوره ۱۳۳۰، برای نمایش کتاب‌های پوسیده‌ای که جذابیت بصری فوق‌العاده دارند آنها را اسکن کردیم و تمامی صفحات آن را به نمایش گذاشتیم

می‌شد استقبال روشنفکران و علاقه‌مندان را حدس زد. ولی موضوع، فرهنگ دیداری «کودکان» است. بچه‌ها، خودشان چه برخوردی داشتند؟

بختیاری: اصلا انتظارش را نداشتیم. بچه‌های زیادی به موزه آمدند که خیلی خوشحال‌کننده است. آنها با آثار بسیار ارتباط برقرار کردند. مثلا جلوی مانیتورها می‌ایستادند و تماشا می‌کردند، وقتی فیلم تمام شد هِدستشان را به بغل‌دستی‌شان می‌دادند... سئانس نمایش انیمیشن پر از بچه بود و خیلی می‌خندیدند. خیلی خوب ارتباط برقرار می‌کردند خصوصا با دل موش پوست پلنگ (نصرت کریمی).

برای بچه‌ها «راهنما» هم تدارک دیدید؟ و آیا درخواست از مدارس برای این قبیل دیدارها داشتید؟

بختیاری: از ابتدا برنامه‌اش را نریخته بودیم ولی قرار است این اتفاق بیفتد؛ البته راهنمای مشخصی نداریم و قاعدتا هرسه‌مان گروه را هدایت می‌کنیم.

نمایشگاهتان هنوز بسیار جای کار دارد و تا امروز هم آرشیوتان گسترده‌تر شده است. فکر می‌کنید برای دوره بعدی «کارنامه...»، به همین بازه زمانی از دیدگاه دیگری بپردازید یا به دوره پس از آن؟ چون مدرسه موش‌ها یک نشانه از دوره جدیدی از فرهنگ دیداری کودکان سرزمین ماست که ۳۰ سال از آن گذشته است... .

بختیاری: بله. ولی آن بازه زمانی هنوز تمام نشده. وقتی از سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۶۰ صحبت می‌کنیم، دوره‌ای بوده که آغاز و پایان مشخص داشته: کودتا و جنگ. می‌توانیم با فاصله و بدون پیش‌داوری به آن نگاه کنیم.

صمیمی‌مفخم: شاید هم همین بازه را با نوعی نگاه دیگر یا براساس عناصر نمایشگاه تغییر دهیم. مثلا در ابتدا قرار بود عروسک و لباس هم جمع کنیم ولی با پیشرفت بیشتر پروژه، دریافتیم ابعاد این نمایشگاه، درحال‌حاضر مجال این بررسی را به ما نمی‌دهد. یا نمایشگاه می‌توانست عکس‌محور باشد یا... . اما اگر بخواهیم به پس از انقلاب بپردازیم، مثل همین‌بار، باید بخش‌های پژوهشی داشته باشیم که حداقل برای ما پژوهش سخت‌تری خواهد بود، چون باید بتوانیم از موضوع فاصله بگیریم. شاید نسل‌های بعدی بهتر بتوانند درباره دوره کودکی ما نمایشگاهی برگزار کنند چون این حس نوستالژیک را نخواهند داشت. دوره جنگ را زندگی نکرده‌اند، صدای آژیر را نشنیده‌اند، به پناهگاه‌ها نرفته‌اند، سه، چهار ماه دور از شهرشان نبوده‌اند و به‌جای مدرسه‌رفتن از تلویزیون درس نیاموخته‌اند.

در پایان، آیا نکاتی مربوط به نمایشگاه هست که بخواهید اضافه کنید؟

بختیاری: نکته مهم، یادآوری همکاری فوق‌العاده موزه هنرهای معاصر، لادن طاهری (مدیر فیلم‌خانه ملی ایرانی) و مناف یحیی‌پور (معاون تولید کانون) است.

پورحسین: اتفاق خوب دیگر مربوط به حامیان نمایشگاه است. اتفاقاتی از این دست باعث می‌شود مراکز فرهنگی ازجمله موزه هنرهای معاصر متوجه امکان همکاری با شرکت‌های خصوصی برای اهداف فرهنگی شوند و شاید دافعه کمتری نسبت به این موضوع پیدا کنند.

صمیمی‌مفخم: این از معدود نمایشگاه‌های بی‌حاشیه و بی‌دردسری بود که با کیفیتی مطلوب و خاطره‌ای خوش به نتیجه رسید. با وجود اختلاف دیدگاه‌ها، هر سه ما، هم به نگاه خودمان ایمان داشتیم و هم به نگاه دیگری اعتماد و نتیجه‌اش نمایشگاهی - پروژه‌ای- شد که به موضوع از وجوه و جنبه‌های مختلف و گاه متغیر نگاه می‌کند اما به جمع‌بندی درستی می‌رسد. از این نتیجه و از این کار گروهی بسیار خشنود و راضی‌ام.

«امیر بی‌گزند»؛ هم‌نشینی تکنیک و احساس

عادل روح‌نواز: همکاری من با محسن چاوشی به‌واسطه فرشاد حسامی، تنظیم‌کننده «قطعات جنگ‌زده» و «آخرین اتوبوس» در آلبوم «امیر بی‌گزند» شکل گرفت. درواقع شروع همکاری و آشنایی ما برای ضبط گیتار الکتریک قطعه «آخرین اتوبوس» بود که فرشاد با من تماس گرفت و از قطعه‌ای متفاوت برای صدای محسن چاوشی صحبت کرد و من هم با کمال میل استقبال کردم چون علاوه بر اطمینان‌داشتن به سلیقه موسیقایی فرشاد، علاقه‌مند به کاراکتر و صدای محسن چاوشی هم بودم و البته هستم! بعد از ضبط قطعه «آخرین اتوبوس»، ارتباط من با محسن و تیم خوب این آلبوم صمیمانه‌تر شد و از سمت محسن پیشنهاد همکاری بیشتری داده شد که باید بگویم این اعتماد بسیار خوشحالم کرده بود؛ اعتمادی که علاوه بر حساسیت بالای این پروژه باعث می‌شد با ذهنی باز روی ضبط آثاری که به من سپرده می‌شد تمرکز کنم و برای من بسیار ارزشمند بود. همچنین در هنگام ضبط آثار، از سمت محسن پیشنهاد تنظیم یکی از قطعات مهم آلبوم با شعری از حسین صفا با عنوان «شاه مقصود» به من شد که بسیار تحت‌تأثیر حال‌وهوای شعر و ملودی قرار گرفتم و با کمال میل قبول کردم. من سعی کردم در آلبوم «امیر بی‌گزند» اجرای متفاوت‌تری را در نوازندگی نشان بدهم و از ترکیب تکنیک و احساس استفاده کنم که امیدوارم این تفاوت مورد توجه مخاطبان قرار گرفته باشد.به‌واسطه این همکاری، در سریال محبوب «شهرزاد» نیز به‌عنوان نوازنده در شش قطعه کنار محسن حضور داشتم که خوشبختانه با استقبال بسیار خوبی از سوی مخاطبان روبه‌رو شد. در حقیقت آلبوم «امیر بی‌گزند» اتفاق خوب شروع همکاری ما بود. محسن شخصیت بسیار دوست‌داشتنی و قابل‌احترامی دارد و یکی از ویژگی‌های مهم همکاری ما حس خوب و رفاقت برادرانه‌ای است که بین ما به وجود آمده است. طبیعتا با وجود این احساس، نتیجه همکاری ما همیشه برای خودمان دلنشین خواهد بود. این را می‌دانم که این حس در بین طرفداران خوب محسن هم وجود دارد و به همین خاطر است که هنر محسن طرفداران زیادی دارد. بی‌ادعابودن و معرفت‌داشتن در چنین موقعیتی بسیار اهمیت دارد. به عقیده من دلیل پیشرفت، تأثیرگذاری و ماندگاری یک هنرمند در بین مخاطبان، جنس نگاهی است که به زندگی و فعالیتش دارد تا اثری که خلق می‌کند به دل میلیون‌ها مخاطب بنشیند. یکی از دلایلی که من را به ادامه همکاری با محسن بیشتر راغب کرده همین درک درست و بالایی است که او از فعالیتش دارد و امیدوارم با تلاش بیشتر، جواب اعتماد و انرژی‌ای که به من داده شد را در ادامه همکاری‌مان بدهم.

*تنظیم‌کننده آلبوم «امیر بی‌گزند»

جامپ کات

منتقد تاناکورا و استراتژی نخ‌نما

میثم محمدی

اصطلاح رایجی در محاوره‌های روزمره جامعه وجود دارد به نام «تاناکورا». این اصطلاح درباره البسه دستِ‌دومی به کار می‌رود که در فروشگاه‌هایی خاص به فروش می‌رسند. اجناس خارجی که یک‌بار در جغرافیایی دیگر تن‌به‌تن چرخیده و حالا از مرزهای کشور مبدأ خارج شده و در جای دیگری با یک اتوکشیدن و تمیزشدن، هویتی مجدد می‌یابد و برای عده‌ای ارزش پیدا می‌کند که دستشان به جنس‌های باکیفیت نمی‌رسد یا شاید فریب تفاوت ظاهری آن را می‌خورند، از طرفی هم سود افرادی که این اجناس را وارد می‌کنند در عرضه همین اجناس بنجل و دستِ‌دومی است که در هویت جدید چند صباحی بیشتر دوام نمی‌آورند و زود رنگ می‌بازند و نخ‌نما می‌شوند و سرانجام از بین می‌روند. مسعود فراستی مصداق بارز چنین پدیده‌ای است.

یک به‌اصطلاح منتقد دستِ‌دوم و به‌ظاهر گول‌زننده است که در همین مسیر قرار گرفته و پس از سال‌ها که در یک جبهه خاص قلم زد و دیده نشد، در گونی و بسته‌بندی جدیدی وارد فاز دیگری در این عرصه شد، چون به احتمال فراوان مسئولان شبکه منتقدان موجه‌تر و متعارف‌تر را نمی‌شناختند و شاید هم بضاعتشان همین تاناکوراهای عرصه نقد هستند، البته که جنبه منفعت‌طلبی و سفارش‌پذیربودن افرادی مانند فراستی که به‌راحتی کاور خود را عوض می‌کنند و تناقض برایشان مهم نیست هم، یکی دیگر از امتیازات این فرد محسوب می‌شود.

فراستی وقتی دید شبه‌نقدهای خنثی و بی‌خاصیت به لحاظ جریان‌سازی و هدایت صحیح فرهنگی، کارکرد ندارد، ترجیح داد از ستون‌های معمولی چند مجله سینمایی خارج شود و با رویکردی جدیدتر و هیاهویی عجیب دعوت تلویزیون را بپذیرد، پس حالا باید لباس عوض می‌کرد و از ادبیات و لحن ویژه‌ای هم پیروی می‌کرد تا جاروجنجالی به پا کند و دیده شود و نوشته‌های معمولی خود را در مسیری پر از آب‌وتاب متأثر از خودشیفتگی و در قالب جملاتی با بافت نامتعارف قرار دهد. هرچند تا به امروز و به گواه بسیاری از منتقدان، صاحب‌نظران و حتی مخاطبان در عمده نوشته‌ها و حرف‌های او، سایه‌ای از استدلال و منطق زیبایی‌شناسانه و تکنیکی را، نه دیده‌ایم و نه شنیده‌ایم (با وجود اینکه از سوابق علمی او برمی‌آید و توقع می‌رود) و شاید این به دلیل سرسپردگی عامدانه به جریانی برای تخریب عامدانه و هدفمند است که یک طیف خاص آن را نمایندگی می‌کند.

از سوی دیگر این مشی فراستی یک الگوی تلخ و تکراری را به یاد می‌آورد. فراموش نکنیم که فراستی هم، محصول یک دوره سیاسی آشنا و تلخ است که ادب و معاشرت متمدنانه در آن رنگ باخت و جای خود را به بی‌نزاکتی و فحاشی داد و شاید ازهمین‌رو بود که بسیاری از کارگردانان، نویسندگان و درمجموع هنرمندان حاضر نشدند در مقابل او بنشینند و مناظره‌ای داشته باشند، چراکه احتمال دادند از این پدیده نوظهور قرن در جریان نقد کشور، بعید نیست که ناگهان خارج از مسیر نقد منطقی و با غرض‌ورزی، عکسی غیرمنتظره رو کند یا صرفا برای ماندن در کانون توجه، کلامی دور از عرف جامعه بزند.

به‌هررو به نظر می‌رسد که فراستی جذابیت ابتدایی خود را که شاید مرهون مشابهت با بستر جریان سیاسی مذکور بود را از دست داده و مانند همان لباس‌های تاناکورا بیش‌ازپیش رنگ باخته و استراتژی به‌ظاهر متفاوت او هم نخ‌نما شده و ادامه این مسیر بیش‌ازپیش او را به حاشیه خواهد کشاند و باید دید که آیا زمان یک شست‌وشوی مجدد و نوشدن فرا رسیده یا همین مسیر ادامه خواهد داشت؟

پرده نقره‌ای

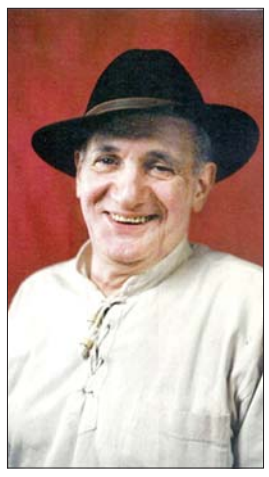
چند نکته درباره «پرویز کیمیاوی» و سینمایش

انسان‌هایی بدون «موج»

علی فرهمند

۱. کلیشه «موج نو سینمای ایران» بالاخره روزی از بین خواهد رفت و جامعه سینمایی ایران روزی باور خواهد کرد که اساسا «موج نو» تا به امروز در سینمای ایران وجود نداشته است. به دو دلیل؛ دلیل اول اینکه موج نو علیه چه؟ علیه جریانِ «فیلمفارسی»؟ در سینمای کدام کشور علیه یک جریان موج جدیدی راه می‌افتد؟ مثل این است که علیه جریانِ «ژالو» در ایتالیا موجی به پا خیزد و خروجی‌اش «آنتی‌تزی» نسبت به آن جریان باشد. خیر؛ در سینمای ایران تا به امروز موجی راه نیفتاده و هر فیلمی را که در دسته آثار موج نو قرار می‌دهند، خودش وامدارِ جریان «فیلمفارسی» است؛ از «گاو» و «آرامش در حضور دیگران» گرفته تا «قیصر» همگی در محتوا با «فیلمفارسی» یکسانند فقط شکلشان (فرم) متفاوت است. دلیل دوم اینکه چگونه می‌توان آثاری مثل «گاو» و «قیصر» را آثار موج نو خواند اما حرفی از «خشت و آینه»، «شب قوزی»، «سیاوش در تخت‌جمشید»، «یا ضامن آهو» و «مرگ یک قصه» به میان نیاورد؟ بماند که پس از این سه فیلم منسوب به موج نو، آثار دیگری در سینمای ایران پدید آمد که مثال‌زدنی و ماندگار هستند و اگر قرار به ایجاد موجی نو در سینمای ایران باشد، آثاری مانند «مغول‌ها»، «پ مثل پلیکان»، «یک اتفاق ساده»، «زنبورک»، «چگونه پیش‌بند سوزن‌دوزی‌شده مادرم در زندگی من گسترده شد»، «پسر ایران از مادرش بی‌خبر است» و «شطرنج باد» می‌توانستند در مقابل آثار منسوب به «موج نو» قد علم کنند و در مقابل این سه فیلم- و البته فیلم‌های دنباله‌رو این سه فیلم- موج نویی را به وجود آورند اما به‌هرحال از آنجایی که در سینمای ایران هیچ‌چیز سر جای خودش نیست، باید به‌اجبار قبول کنیم که موج نو نه توسط «گلستان»، «آوانسیان»، «غفاری»، «کیمیاوی»، «نصیبی» و «رهنما» بلکه به دست دیگران پدید آمده است.

۲. اگر «فرخ غفاری» در بازپرداخت مدرن از آثار کلاسیک پیشرو است یا پیشاهنگ درام مدرن توسط «ابراهیم گلستان» با «خشت و آینه» به تصویر کشیده شده است، طلایه‌دار سینمای «سوررئال» کسی جز «پرویز کیمیاوی» نخواهد بود. «کیمیاوی» هرچند متأثر از دو فیلم‌ساز؛ «آنتونیونی» و «بونوئل» بوده اما اولا در تلفیق این دو و دوما در تزریق فرهنگ ملی و بومی به آن بسیار موفق بوده و آنچه پدید آورده است حاصلی تألیفی است. درواقع کمتر فیلم‌سازی را - در دهه‌های ۴۰ و ۵۰- در ایران می‌توان یافت که از فیلم‌سازان اروپایی تأثیر نگرفته باشد اما مهم چگونگی پرداخت و رویکرد آنان به آن نوع خاص سینماست که بی‌شک «کیمیاوی» از آن دسته فیلم‌سازانی است که تأثیر را فدای تألیف کرده است. دغدغه اصلی تمام آثار «کیمیاوی»؛ از «تپه‌های قیطریه» و «یا ضامن آهو» گرفته تا «ایران سرای من است» - همان‌طور که از عنوانشان پیداست- دغدغه‌ای ملی و بومی است که در «پ مثل پلیکان» به اوج خود می‌رسد و این دغدغه به یک مضمون تبدیل می‌شود. «مغول‌ها» نیز از این دغدغه مستثنا نیست اما در سطحی دیگر، این دغدغه از طریق فرم به محتوای «مغول‌ها» می‌پیوندد. «کیمیاوی»، «فریدون رهنما» و «ابراهیم گلستان» هر سه در آثارشان از این خاک حرف می‌زنند اما رویکردشان متفاوت است. «گلستان» رویکرد انتقادی‌اش به سمت جامعه روشنفکر نشانه می‌رود، «رهنما» با بازنمایی فرهنگ کهن فارسی، حفره‌هایی که در جامعه مدرن ایران پنهان شده است را آسیب‌شناسی می‌کند و «کیمیاوی»، با لحنی تند و از طریق «نماد»، وضعیت جامعه وقت را با ایجاد فضای «سوررئال» به تصویر می‌کشد. مثلا در «پ مثل پلیکان» با حجم زیادی از «نماد» طرف هستیم که همگی در یک فیلم نیمه‌بلند باید در راستای روایت به کار گرفته شوند؛ امری که برای بسیاری از فیلم‌سازان غیرممکن است اما جسارتی که باعث می‌شود در سال ۱۳۵۱ این فیلم ساخته شود نیز قابل‌احترام است و دلیل اصلی موفقیت این فیلم- چه در نگاه مخاطب ایرانی و چه در فستیوال‌های خارجی- تزریق فرهنگ بومی و دغدغه ملی‌گرایانه بوده است؛ وگرنه بسیاری دیگر تحت‌تأثیر «پ مثل پلیکان» آثاری ساختند که بیشتر به «ویدئوآرت» پهلو می‌زنند تا «سینما».



۳. «نگره مؤلف» - در معنای استاندارد کلمه- در ایران تنها برای چند فیلم‌ساز به کار می‌رود و تنها به آثار آنها محدود می‌شود و طبعا این نظریه، قبل از انقلاب بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. هرچند پس از انقلاب نیز این خط مشی را می‌توان در آثار «عباس کیارستمی» و «اصغر فرهادی» مشاهده کرد اما قطعا «نگره مؤلف» برای فیلم‌سازان «موج نو» تعریف نمی‌شود؛ زیرا با هیچ استدلالی نمی‌توان از طریق رویکرد «نگره مؤلف» به آثار «مهرجویی» نگریست و از «پستچی» و «دایره مینا» به «نارنجی‌پوش» رسید اما این نظریه را می‌توان برای کارنامه «کیمیاوی» به کار گرفت. از «تپه‌های قیطریه» تا «اوکی مستر» و حتی در واپسین اثرش، «پیرمرد و باغ سنگی‌اش» همگی در فرم، محتوا و تفکر مشترک هستند. تألیف از طریق ایدئولوژی اینجا معنی می‌دهد که در فاصله چهار دهه - از اولین اثر «کیمیاوی» تا آخرین فیلمش- نه دغدغه‌اش تغییر کرده و نه رویکردش نسبت به فرم تألیفی‌اش.

۴. آثار «کیمیاوی» در کمتر فهرستی از منتقدان جوان امروز به چشم می‌خورد و کمتر دیده می‌شود که جوان‌ها درباره سینمای او صحبت کنند و دلیلش هم واضح است. امر مطالعه از اجتماع ما رخت بسته و به همین دلیل فهم بسیاری از آثار - حتی برای منتقدان- سخت شده است و این‌چنین می‌شود که تاریخ نقد جدید ترجیح می‌دهد آثار معناگرا را از تاریخ سینما حذف کند. این اتفاق نه‌فقط مختص «کیمیاوی» بلکه برای «شهیدثالث»، «نصیب نصیبی» و چند فیلم‌ساز دیگر افتاده است. به معنای دقیق‌تر، فیلم‌سازان منسوب به «موج نو» با سروصدای بسیار موجب دیده‌نشدن آثار مهم سینمای ایران شدند و با گذر زمان، نسل جدید هم به‌خاطر اطلاعات اندک در زمینه «سینما» آنها را از یاد برده‌اند. چنین است سرنوشت انسان‌هایی که نمی‌خواستند «موج» راه بیندازند.