نگاهی به سینمای «فریدون رهنما»

رؤیایی در مکانی فاقد رؤیا

محمدرضا اصلانی

در آفتاب‌گردان‌های ژاله‌بار امید ره می‌سپردم جهان را قفل فرا گرفته بود.

واقع آن بود که گویی در آن سال‌ها، جهان را قفل فرا گرفته بود؛ گرچه در آفتاب‌گردان‌ها قدم می‌زدیم. یا ما جوان بودیم. یا دلِ رهنما جوان‌تر از آن بود که به قفل‌ها بسته شود.

سودای امیدهای بسته و نفس‌کشیدن در شعر مطلق هستی، ما را به هم نزدیک کرد. من جوانی ۲۳ساله و او مردی نزدیک ۴۰ به تقریب. من کتابم را به او هدیه می‌کردم پنهانی و دور از چشم همه و او در مجالست و به شرطی که هیچ‌کس دیگر نخواند و جایی چاپ نشود، ترجمه شعرهایش را به من می‌داد. گرچه من خیانت کردم و شعرها را به جایی برای چاپ دادم که دلم نمی‌آمد کس نشنود و این نخستین بی‌اعتمادی ما بود.

هنوز آن خیابان، خیابان پهلوی بود. با چنارهای به‌هم‌آمده‌اش؛ با برگ‌هایی کمی براق‌تر از امروز، در پاییز هجای بلندی‌های زرد، با هم به بالا می‌رفتیم، تا هر کجا که بشود. زمان همیشه از دستمان بیرون بود. ساعت‌ها می‌رفت، ساعت‌ها می‌آمد، گاه در سکوت حتی. با هم بالا می‌رفتیم رهنما از تلویزیون استعفا داده بود - یا می‌خواست استعفا بدهد؟- مشاوری بود به‌تدریج مهجورشده؛ دلخور. اما در این دلخوری‌ها هم هیجان‌زده بود؛ هیجانی تشنگی‌آور که من صدای این تشنگی را می‌شنیدم. با خجالت جوانی‌ام آهسته پرانتزی میان صحبت‌هایش باز می‌کردم که شما نمی‌خواهید برویم یک نوشیدنی بخوریم؟ یکباره یادش می‌آمد. اِ... چرا چرا! اما آن روز ما باز هم یادمان رفت که تشنه‌ایم و تا هرکجا که می‌شد، رفتیم و از درخت‌ها و تشنگی‌ها گذشتیم و مفصل از طرحی صحبت کردیم که به قطبی در باب راه‌انداختن یک تشکیلات پژوهشی داده شود؛ پژوهشی در باب ایران. بخشی درست شود که در آن بتوان فارغ از برنامه‌پرکنی‌های تلویزیونی ایران را دید؛ گوشه و کنارهای ناشناخته‌اش را شناخت. آن سال‌ها ما تب آن داشتیم که از تهران بیرون بزنیم و ایران را به عنوان یک سرزمین؛ سرزمینی که خود ما بودیم، گمشده، به یاد بیاوریم. سرزمینی که داشت از دست می‌رفت و محدود می‌شد به تهران و اگر سنتی و فرهنگی بود، محدود به محله آب‌سردار و دَرخونگاه بود. و گویی کرمانی نبود که آغامحمدخانی به کوری چشم مردمش از آنجا گذشته بود و بمی که خاموش به همه تاریخ ما نگاه می‌کرد یا مردی که با کوله‌بار قبیله خود از زنگبار به مُحَمّره آمده بودند و زاری دلشان در زاررزدگی عیان می‌شد. رهنما بود که می‌گفت شماها باید ایران را بشناسید. از شاهنامه می‌گفت، در کنار پل والری، از حلاج می‌گفت از قول ماسینیون و روایت عطار از حلاج و با هم از همین اشتیاق برنامه‌ای یک‌ربعه داشتیم هر روز از تلویزیون تازه راه‌افتاده آن زمان. خوانش متن‌های ادبی، تاریخی - روایی در باب بزرگان ما، همه البته از عرفا. از شبلی، بشرحافی، حلاج و بایزید... و اسم برنامه «بزرگان روز» بود. هر روز یک بزرگ و چه دشمنی با این یک ربع ناقابل و اینکه این رادیوست، اینکه مردم- کدام مردم؟- نمی‌فهمند و چه معنا دارد که یک متن را فقط بخوانی- که میرفخرایی، جوان و لرزان این متن‌ها را می‌خواند- و اینکه خودشان از مواضع فهمیدن و دانستن اینکه ایران همان سربالایی تلویزیون ملی و نودال و امپکس و اخبار صدتا یک غاز نیست و این کلام روایی، خود تصویر مطلق است عاجز بودند. و ایران نقشه‌ای است که باید گشوده شود و جوان‌ها و فیلم‌سازهایمان باید این نقشه را بگیرند و بروند؛ بروند و آزاد باشند که با دست پُر برگردند از جایی که می‌شناسند و از جایی که نمی‌شناسند.

سرانجام معلوم بود که خسته شده؛ درخت‌ها داشت تمام می‌شد و اصرار من دیگر به ته رسیده بود. قبول کرد به قطبی طرح بدهد و عنوانش بشود «بخش پژوهش» و این بخش پژوهشی بعدها شد «ایران‌زمین». بعدها اما دیگر رهنما نبود.

در استودیو مهجوری که من آن وقت نمی‌دانستم کجاست. بعدها فهمیدم این همان استودیو معروف «ایران‌فیلم» بود که اکنون خانه سینما شده است. خود استودیو، چه ماجرای مفصل داشت و صاحب آن چه شخصیت خاصی در آن زمان بود و چه نقشی مؤثر- با رهنما، خیلی خصوصی و خیلی اتفاقی «سیاوش در تخت جمشید» را دیدم. قبلا از او در دانشکده مستند تخت جمشید را دیده بودم- و قبلا تک‌وتوک مقالاتی خوانده بودم که همه تحقیر بود و اینکه نه‌فقط سینما نیست که توهینی به سینما هم هست. آن سال‌ها در ضمن سال‌های فستیوال‌ها و هفته‌های سینمای فرانسه، سینمای ایتالیا، سینمای آلمان و... بود. انجمن‌های ایران و فرانسه، ایران و ایتالیا، گوته، ایران و آمریکا و... رقابتی داشتند که هر کدام هفته‌ای را به سینمایشان اختصاص دهند. حتی سینماهای شهر را برای نمایش، علاوه بر کانون فیلم می‌گرفتند. و ما موش این تالارها بودیم. خاکستری‌های آنتونیونی، رازورمزهای فلینی و خشونت گرم و مهربان پازولینی و دقت وارسته برسون، دریچه‌های دیگری بود به دنیاهای دیگر و سینمایی دیگر و آلن رنه بود با سال گذشته در مارین باد؛ رمزی از حرکت و ایستایی. اما در آن سالن کوچک زیرزمینی، فیلم که پیش می‌رفت، من دریچه‌های دیگری را نه در تخت‌جمشید، که در سینما می‌دیدم. همچنین آن سال‌ها ما خیلی از ایران باستان‌گرایی که حکومت وقت بادش می‌داد، خوشوقت نبودیم. تخت جمشید زیادی نماد ایران باستان بود و به‌ویژه متن‌های تحقیقی روس‌ها می‌گفت این ستون‌ها روی شانه بردگان بالا رفته و هر ستون برای ما برده‌ای شلاق‌خورده از ستم استبداد شرقی بود. - بعدها بود که با سندومدرک معلوم شد از بردگان خبری نبوده. همه مواجب‌بگیر بودند با بیمه اجتماعی و روس‌ها بودند که دوست داشتند در تاریخ مرتب برده‌ها را بیاورند و برایشان دلسوزی کنند و اگر احیانا در جایی از تاریخ برده‌پرورشان برده‌ای در کار نبود، مقداری برده از قوطی انستیتو تحقیقاتی شرق، بار گردونه تاریخ شده و به محل موردنظر سرازیر می‌شد. پای تخت‌جمشید و اهرام مصر، زیادی بار خالی کرده بودند. طوری که از انبوهی بردگان، جا نبود سوزن بیندازی. این بود که با همه اشتیاق به تاریخ‌گردی، حتی میلی به زیارت تخت جمشید نداشتیم. اما سیاوش در تخت جمشید بود؛ در سایه‌هایی از ستون‌ها، با واقعیت امروزی. می‌توانست حتی در این سایه‌ها با سودانه برقصد. می‌توانست از اشتیاق‌هایش بگوید و ما می‌توانستیم ساختن او را ببینیم. این تخت جمشید بود که ساخته می‌شد. این تخت جمشید بود که ویران می‌شد. نه به آن صورت که در سینمای هالیوود، یا چینته چیتا آموخته بودیم؛ با زورزدن ماسیس و سامسون! به وجهی مستند، کنایی و رازآمیز؛ با همان نقش‌های مانده تخت جمشید؛ واقعیتی صرف که کل تاریخ را درمی‌نوردید و نور و ضدنور به هم درمی‌آمیخت و مهم‌تر از همه، طراحی خطوط کشیده صحنه‌ها، لباس‌ها، رفتارها و ستون‌ها خطوط عمودی را کشیده‌تر می‌کرد. در فیلم‌برداری، سوختگی زمینه‌های دور و تیرگی زمینه‌های جلو و کنتراست سایه‌ها و ترکیب خاکستری‌ها به‌نوعی بود که در همه اینها شجاعت، نوآوری، و ضدسنت سینما وجود داشت و نیز نحوه قصه‌گویی. به‌کارگیری شعرهای فردوسی. خام‌گویی‌های بازیگران و رفتار خشک و غیرنمایشی آنان و اینکه آنان یا بلد نبودند بازی کنند یا بازی نمی‌کردند و به گفته برسون، فقط حضور داشتند؛ حضوری که می‌توانست با تاریخ رابطه‌ای اسطوره‌ای برقرار کند نه نمایشی.

این فیلم پیشنهاد جدیدی به سینما بود و در ایران سنت بود- و هست- که پیشنهاد ممنوع است. پیشنهادکننده همواره تکفیر شده؛ حالا می‌فهمیدم چرا که در جامعه ما هنوز هم طبیعی است.

اما این بی‌اعتمادی، همه روابط را خراب می‌کرد. حرفه‌ای‌ها نمی‌توانستند این رفتار را تاب آورند. و جوانان خام‌تر از آن بودند که بتوانند با رهنما یک گروه حرفه‌ای همفکر شوند. رهنما برای جوانان که میل شدیدی به پرواز داشتند، یک نیروی جوشان رهایی بود و برای جامعه صلب‌شده روشنفکری ما، جنونی خطرناک. این سوءتفاهم، رهنما را منزوی‌تر کرد و اندیشه‌های او را که می‌توانست سخنی و راهی جدید برای سینمای ما و حتی جهان باشد، بی‌تأثیر و بی‌تداوم کرد و آن شد که حتی عده‌ای بتوانند مدعی شوند ما قبل از انقلاب سینمایی نداشتیم و هرچه بوده در فیلمفارسی خلاصه شود. واقعیت آن است که در بطن سینمایی تجاری ما، تلاشی عظیم در حال وقوع بود، اما این تلاش، منفرد و نفی‌بلدشده بود از جانب ایادی همان سینمای تجاری و از سوی دیگر، از جانب روشنفکری ما، عده‌ای به سیاق چپ‌گرایی به نام مردمی‌بودن- و نفهمیدم کدام مردم- و عده‌ای دیگر به تبختر ضوابط و زیبایی‌شناسی تثبیت‌شده غرب، بگیریم حتی زیبایی‌شناسی پیشرو غرب- که پیشرو در سنه جرت مائه البته، نه پیشرویی که بویی از آن درواقع نبرده بودند- و این دو، سه جناح چنان به جان هر کار متفاوت افتاده بودند، که تلاش فردی از جانب سینماگران یا هنرمندانی از رده‌های دیگر، به جان زده می‌شد تا به ثمر رسد، یا چنان به تأخیر می‌افتاد که بی‌دقت و بی‌ثمر می‌شد و از آن همه تلاش جز بدنامی هیچ نماند. حتی خیلی التفات کنند، به لقب سینمای شبه‌روشنفکرانه مفتخرش می‌کنند. این‌همه از سر روان فروخورده و پریشیده جامعه‌ای است که مدت‌هاست دیگر نه خود را قبول دارد و نه سنتی به حرف جدید دارد. پس آن همه تلاش- خاصه در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ و نیمه اول ۵۰- چنان به تحقیر و توهین سرکوب می‌شود، که حاصل جز بدنامی برای فرهنگ‌مان هیچ نمانده، از این می‌توان الگو برداشت که چرا در طول تاریخ، ما به این متهم بوده‌ایم که از خود هیچ نداشته‌ایم، هرچه بوده از دیگران بوده. از مصر بوده از یونان بوده، از آشور بوده، از غرب بوده، و ما از بیخ عربیم! وقتی ما خود مولوی را با انبر ورق می‌زنیم، لابد است که در فلات آناتولی، چهره مولوی را روی اسکناس چاپ کنند و مولوی بشود شاعر فلات آناتولی- حتی مترجمی که از فارسی ترجمه‌اش کرده شاعر ترک معرفی‌اش کند.- و نظامی را به عاشقانه‌سرایی محکوم کنیم، لابد است که نظامی بشود شاعر جمهوری خلق آذربایجان. اگر شیخ خزعل خوزستان را جدا کرده بود، علاوه بر آنکه ما نفت هم نداشتیم که یک قرن را با اقتصاد نفتی افتان‌وخیزان طی کنیم، لابد سعدی و حافظ هم شاعر خوزی یا ایلامی می‌شدند، که در میان ما حافظ به می‌خوارگی متهم است و سعدی به کاری دیگر! وقتی ترکیبات درخشان مولوی به دلیل نداشتن فصاحت نفی‌بلد می‌شود و سهروردی به تهمت حکمت خسروانی مهدورالدم و هیچ ایرانی‌ای در مقابل ریای خشک‌اندیش شامیان بر این شهید روحانی غیرتی صرف نمی‌کند، لابد است که بپذیریم همه فلسفه اشراقی و مشائی، هر چه هست، از اندیشه مطلق افلاطون و ارسطوی یونانی است و ما خود همه هیچ بوده‌ایم و آن امپراتوری عظیم جهانی اصلا هیچ اندیشه و فلسفه نداشته، عین علف هرز در جهان روییده بوده و لابد است رهنما و کسانی نظیر او، جای خود دارند و تکلیفشان معین و معلوم و تفسیر و تعبیر لانگلوآ و کُربن هم به خاصه خرجی دوستی با رهنما تعبیر می‌شود و پوزخندی بدرقه راه آن زبان‌نفهمان. و افتخار ما همین و بس که زبان ما از زمان رودکی تاالکنون- از هزار و اندی تا اکنون- همان است که بود. به کوری چشم انگلیسی‌ها که زبان ۲۰۰ سال پیش خود را درست نمی‌فهمند- گویی این تحجر را می‌توان به افتخار بدل کرد و ندانست زبانی که از تحولات عظیم جهانی چنین برکنار ماند، آن دوات و بالطبع آن تاج را از پیشش بردارند و آن شود این زبان که زمانی زبان دوم دنیا بوده، اکنون زبان جزیره‌ای ملعبه دست جزیره باران است، چراکه حافظان غیور این زبان، از هر پیشنهادی هراس داشته‌اند و نمونه درخشان آن پیشنهادات درخشان زکریای رازی و ابن‌سینا برای اصطلاح‌شناسی علمی و فلسفی است که چنان نفی و تحقیر شد که مسکوت ماند و متون فلسفی ما که در فارسی دری می‌شکفت، محکوم به زبان عربی شد و فارسی دری با سرشکستگی تمام، خود را از بیان فلسفی عاجز اعلام کرد که کفر بود به جای علت می‌گفتیم چرایی. به جای فهمیدن می‌گفتیم اندریافت و لابد است زبانی بدون پیشنهادی بر سر جای خود ماند، ضرورت‌های آن را به زبان دده سیاهان تبدیل کند. ملغمه‌ای از ترکی، روسی، فرانسه، انگلیسی و الحمدالله که ساختار زبان ما نیز با این ترجمه‌ها، به آن رسیده باشد که دیگر مستعمره بسیار سرسپرده و چرب‌زبان انگلیسی باشد به‌روشنی چشم خونِ دل‌خوردگان از دساتیریان تا ادیب سلطانی... و رهنما که چه خونِ دلی می‌خورد وقتی چنین ترجمه‌هایی می‌دید و خود چه وسواسی در فارسی‌نویسی درست داشت، نه اینکه چون سره‌نویسان به چاه ویل درافتد، که او با همه اینکه کودکی‌هایش را در لبنان و فرانسه گذرانده بود، اما در فارسی‌نویسی سبکی روشن و ساده داشت که نشان از شناختی درونی از ساختار زبان بود و این را در مقالاتش می‌توان دید و بیش از همه در نامه‌هایش، برای مثال به پدرش. به یاد دارم چه رنج‌نامه‌ای است آن نامه‌ها که به پدر نوشته درباره مشکلات مالی‌ای که بر سر کار در سیاوش در تخت جمشید بالا آورده بود و سرکوفت‌ها که شنیده بود و امیدها که داشته و ناامیدی‌ها که به آن رسیده بود و پیش‌تر در شعرش جهان را قفل فرا گرفته بود، هرچند سرخوشانه در آفتاب‌گردان‌های ژاله‌بار امید ره می‌سپرد.

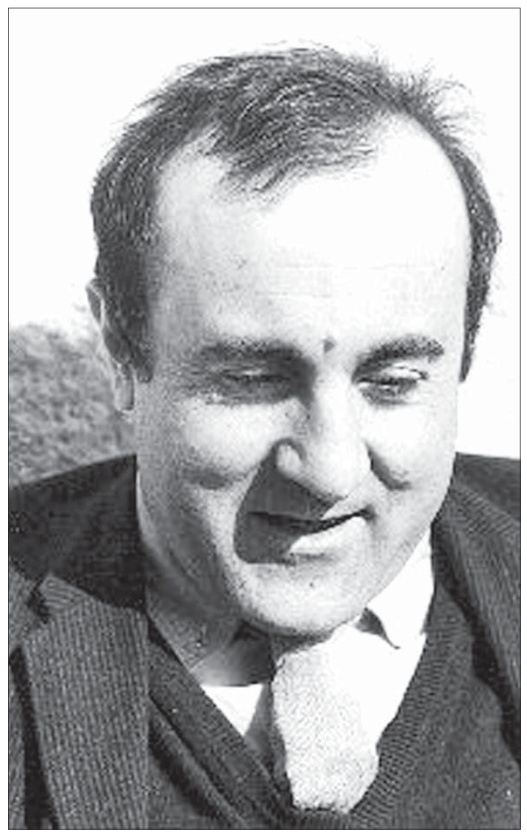
رهنما این ناامیدی را در رشد و جوشش جوانان می‌جوشاند. این بود که تنها رابطه‌ای که برای او مانده بود، این اشتیاق‌های جوانی بود که می‌آمدند و بویی می‌کشیدند و می‌رفتند که آن بدبینی و ظن رهنما اجازه نمی‌داد این رابطه‌ها نیز به درازا کشد که زودرنجی‌هایش جوانان را نیز گاه می‌آزرد. بگذریم که جوانان ما نیز زود از جوانی دست می‌کشیدند و پیر می‌شدند و به همان دستاورد که رسیده بودند، بسنده می‌کردند و این همه دل رهنما را سخت می‌کرد و با همان تعجب که هنوز می‌توانست لبخندی داشته باشد، می‌گفت عجیبه آقا!

و با همان تعجب چند روز بعد دیدیم که قطبی با طرح رهنما موافقت کرد و «بخش پژوهش» در تلویزیون به راه افتاد و نقشه ایران گشوده شد و هرکدام هرجای این وطن وسیع را می‌شناختند، راهی شدند و از آن‌همه اشتیاق و آزادی و دل‌دادن، چند فیلم نصیب نصیبی، کیمیاوی، ناصر تقوایی و من برآمد و بسیار سفرنامه‌ها و تحقیقات اولیه از کسانی جوان که می‌رفتند ولایات و گاه به طرز نگران‌کننده‌ای گم می‌شدند برای دیدن و نوشتن و چون بازمی‌گشتند، درخشندگی چشم‌ها و سوختگی پوست نشان از زندگی نویی داشت و هوایی که هوایی‌شان کرده بود؛ کشف دوباره جان گمشده در ناخودآگاه و ناخودآگاه قومی و لبخند رهنما.

که اگر رهنما هیچ نکرده بود، و به قوی آن شاعر ادب‌مگیر و فصاحت‌مگیر و شعرمگیر، نه اینکه نسلی از فیلم‌سازان را به جامعه ما تحویل داد و فضایی دمید از شعر مدرن در میان شاعران جوان- شناخته‌ترین نوشته‌های بامداد، ناشناخته‌ها و پنهان‌شده‌ها بسیار - به حرکتی جدید در تئاتر نیرو داد که از آن تئاتر مدرن ایران در نیمه دوم دهه ۴۰ روییدند- به ماجرای پشتیبانی و حتی سفارش اجرای تئاتر سنگواره... از نعلبندیانِ مرحوم و آربی آوانسیان مرحوم‌نشده هنوز، نگاه کنیم. - و این خود خطاهایی بر همه خطاهای دیگر او و این خود چهره‌ای شکسته در آینه ناشناسی‌ها. پس بگذار چهره‌های خویش را در مکانی فاقد رؤیا به آب بسپریم.

و تمام دست ما/در اضطراب یک حرکت خلاصه شود/
و تمام تن ما در کلمه‌ای.

بازنویسی، فروردین ۸۳



این همه بدگویی. پیشنهاد نباید کرد، باید مقلد بود. اگر از هیچکاک یا از هوارد هاکز تقلید کنی، برایت دست می‌زنیم یا از پکین پا. حتی اگر از آنتونیونی هم تقلید کنی قبول است، باشد.

اما اگر خود پیشنهاد جدیدی داشته باشی، چنین جسارتی نابخشودنی است. ما به کاشف، مخترع و پیشنهاددهنده احتیاج نداریم. یا زورگو باش و هرچه بگویی مطاع باشد. یا اگر زورگو نیستی، باید که ره چنان روی که رهروان رفتند. ما را چه به پیشنهاد، به اختراع، به کشف. مگر ما که هستیم؛ بردگانی که ستون تاریخ را برافراشته‌ایم. برده را چه به این حرف‌ها و همین است در همه وجوه فرهنگی ما. باید همان حرف‌ها را بزنیم که دیگران زده‌اند. پا را از آنچه شولوخف گفته آن‌ورتر بگذاری، شورشی هستی که باید نفی بلد شوی. پس منتظر می‌مانیم از آن‌سوی آب‌ها، عده‌ای از هزارویک‌شب خودمان بگیرند و به ما تحویل دهند تا یکباره شست‌مان خبردار شود می‌توان به جای رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم جادویی داشت و ما از هزارویک‌شب نباید بگیریم. ما باید مستقیما به عنوان هنرمند از همه‌جا باخبر بی‌فاصله، از جادویی‌نویسان آن‌ور آب یاد بگیریم و وقتی سرنخ را گرفتیم، دیگر اختیار دست خودمان نیست. موکشانمان می‌کشانند تا کوی دوست. اما اگر قبل از این واقعه میمنت اثر، کسی از ساختار قصه‌پردازی مولوی یا هزارویک‌شب یا فردوسی شاه‌سُرا، در مقابل رئالیسم مقدس سوسیالیستی حرفی می‌زد، خوی چنین پرده‌ای همان‌به که مباح باشد.

در آن سال‌ها این فیلم رهنما، یک پیشنهاد بیان سینمایی جدیدی، نه به ایران، که به سینمای جهان بود. همان سال‌ها، ژان ماری اشتراب نیز نخستین فیلم‌هایش را می‌ساخت و شباهتی بین این دو می‌توان دید؛ همان ضداستتیک و ضدیت با تصاویر و روایت شسته‌رفته سینمای حتی پیشرفته معمول؛ مخالفت با کمپوزیسیون‌های متقارن و تلاش در رسیدن به ساختاری که بیشتر درام فضاست تا درام رفتار و ارتباط و ارتباط‌ها با همه موجودات جهان به

رهنما به‌زحمت فیلم دوم را نیز می‌سازد، اما همچنان مهجورتر و طردشده‌تر. کسی طاقت او را نداشت، که دیگر به همه مظنون بود- تازه آن سال‌ها، چنین مجوزهای غلاظ و شداد ساخت فیلم در کار نبود، وگرنه او لابد همین یکی و نصف کار را هم نمی‌توانست بکند- و ظن او از آنجا به وسواس بیماری کشید که فیلم مستند «تخت جمشید»ش، فیلم‌نامه و گفتار را به فرهنگ‌وهنر سابق داده بوده و قرار شده بود که فیلم را بسازد

دست می‌آید. فضا در کار رهنما و اشتراب، خود عامل و شخصیت پیش‌برنده حرکتند، نه یک زمینه. خود، عامل دراماتیک هستند اما در آن سال‌ها، با مخالفت‌های شدیدی که در ایران شد و کار راحتی به فحاشی کشاند، این کارها مهجور ماند و اشتراب با احترام پذیرفته شد. گرچه او نیز به‌نحوی مهجور است، اما فحش‌خورده و نفی‌بلدشده نیست، که بلکه احترام و جایگاه ویژه خود را دارد.

باری، که یادم هست وقتی بعدها با چه چانه‌زدنی، سرانجام سینمایی قرار شد فیلم را به‌اصطلاح به نمایش بگذارد، دیده‌ام صاحب سینما، یا مسئول سینما، خود دم در به عنوان یک بیننده معمولی می‌ایستاد. و به خریداران بلیت می‌گفت نخرید، خیلی مزخرفه. فیلم نیست که... و در جلو سینما، درست نقش معکوس تبلیغ‌کنندگان بازارچه کوچه‌برلن را اجرا می‌کرد که ثابت می‌ایستادند و با لحن و صدای مخصوص فریاد می‌زدند: برو تو فروشگاه، برو تو فروشگاه... و این مرد می‌گفت : نرو سینما، نرو تو سینما!

این دشمنی عجیب با هر کار نو تا عمق چنین رفتارهای حتی ضد خود- که مرد در فروش فیلم و سینمای خود منتفع بود- در مجموعه فضای فرهنگی ما حاکم بود و هست و دیدیم در جامعه‌ای که طاقت پیشنهاد ندارد، چنان مسئله‌ای پدید می‌آید که به‌ناچار به نیشتر باید چرک بیرون زند و خون صافی شود.

رهنما به‌زحمت فیلم دوم را نیز می‌سازد، اما همچنان مهجورتر و طردشده‌تر. فقط جوانان مشتاق و آماتور با او کار می‌کنند. کسی طاقت او را نداشت، که دیگر به همه مظنون بود- تازه آن سال‌ها، چنین مجوزهای غلاظ و شداد ساخت فیلم در کار نبود، وگرنه او لابد همین یکی و نصف کار را هم نمی‌توانست بکند- و ظن او از آنجا به وسواس بیماری کشید که فیلم مستند «تخت جمشید»ش، فیلم‌نامه و گفتار را به فرهنگ‌وهنر سابق داده بوده. و قرار شده بود که فیلم را بسازد، بعد دعوایش می‌شود، می‌آید بیرون، از هنرهای زیبا استعفا می‌دهد، عطای زیبایی آن هنرها را به لقایش می‌بخشد. اما آن وزارتخانه از فیلم‌نامه‌ای دقیق و حاضروآماده نمی‌تواند بگذرد. فیلم‌نامه را دست فیلم‌برداران می‌دهند و آنان می‌روند مطابق فیلم‌نامه، از تخت جمشید فیلم می‌گیرند. همان باران و همان صحنه‌های جنگ‌وصلح و ساختن و ویرانی را می‌سازند. اما گفتار را عوض می‌کنند و گفتار فرمایشی ملی- میهنی بر آن می‌گذارند که رهنما دیگر از این بی‌پروایی دیوانه و خونی شده بود. از آن پس حتی تدوین که می‌کرد، چادر بر سر خود و موویلا می‌کشید و در فیلم دومش کسی متنی از فیلم‌نامه دقیقی که نوشته بود، در دست نداشت و بازیگران که دوستداران آماتور او بودند، فقط دیالوگ همان پلانی را که اجرا می‌کردند، دستشان بود. این بی‌اعتمادی عجیب، حاصل آن اعتماد بود و حاصل رفتاری

ادامه از صفحه ۱۰

عکاسخانه هالیوود زبانزد خاص و عام بود

سال ۵۴ به همت طریقی نخستین دوره آموزش عکاسی در اصفهان بنا گذارده می‌شود. به نوعی می‌توانیم بگوییم او از نخستین پایه‌گذاران عکاسی علمی در این شهر بوده است؟

آقای طریقی آموزگاری مهربان بود و سال‌ها در کنار آفرینش آثار هنری، عکاسی و نقاشی را به دیگران آموزش داد. در کتاب‌ها و مجلات عکاسی کنکاش می‌کرد و با تازه‌ترین فراورده‌های عکاسی آشنا می‌شد و به‌تدریج در شناخت ساختمان دوربین، عدسی‌ها و ساخت داروهای شیمیایی ترکیبی برای ظهور عکس تسلطی تمام پیدا کرد.

طریقی در سال ۱۳۵۴ تصمیم گرفت برای خدمت به همکارانش کلاس عکاسی دایر کند و با کوشش بسیار، موفق به اخذ موافقت‌نامه اداره کل فرهنگ و هنر استان برای تشکیل کلاس‌های عکاسی شد. بالاخره بعد از فراهم‌کردن مقدمات لازم برای برپایی کلاس‌ها، فهرستی از اسامی عکاسان اصفهانی تهیه کرده و آنها را برای گذراندن دوره عکاسی دعوت کرد. در پی این اقدام، ۲۲ نفر از عکاسان صاحب جواز با اشتیاق نزد وی آمدند و برای شرکت در کلاس ثبت‌نام کردند. در پایان دوره، درمجموع تمام کارآموزان با نمره خوب قبول شدند و در مراسمی در هتل عالی‌قاپوی اصفهان با حضور استادانی مانند عیسی بهادری از سوی اداره کل فرهنگ و هنر اصفهان گواهی‌نامه رسمی دریافت کردند.

هنوز استادانی مانند طریقی، درخشان، میناس، فرزان... در قید حیات بودند و به نوعی آخرین نسل خودشان بودند. آنها به‌راحتی اطلاعات خودشان را در اختیار شما قرار می‌دادند؟

عکاسانی مثل غلامحسین درخشان، میناس پاتکرهانیان، ابوالقاسم جلا و میرزامهدی‌خان چهره‌نما، قدیمی‌تر هستند و اغلب پیش از انقلاب یا کمی پس از آن درگذشتند. نسل بعدی عکاسانی بودند که افتخار آشنایی نزدیک با آنها را داشتم، مثل امان‌الله طریقی، رضا فرزان، وافی، واهان و دیگران که متأسفانه اغلب آنها در سال‌های اخیر درگذشتند. خوشبختانه در تمام مراحل این تحقیق، ارتباط دوستانه و نزدیکی با این عزیزان و بازماندگان و خانواده آنها برقرار شد و هنوز برقرار است؛ به‌ویژه خانواده چهره‌نما، پاتکرهانیان، جلا و طریقی و دیگر دوستان که بدون پشتیبانی آنها امکان نداشت تا به اینجا پیش برود. هزاران شیشه نگاتیو و عکس که در معرض خطر نابودی و فراموشی قرار داشت، جمع‌آوری شد.

بخشی از هویت عکاسانه این شهر به عکاسان ارمنی باز می‌گردد. نقش ارمنی‌ها را در تاریخ عکاسی این شهر چگونه ارزیابی می‌کنید؟

چون ارمنی‌های مسیحی از قدیم در منطقه جلفای اصفهان ساکن بودند و با هندوستان که مستعمره انگلستان بود و نیز روسیه، در تماس نزدیک قرار داشتند؛ بنابراین طبیعی است که بعضی از بهترین عکاسان پیشگام این شهر، عکاسان ارمنی مثل میناس و واهان پاتکرهانیان، تونی خان و ماتوس آقاخان باشند. به علاوه اکثر اروپاییان و سیاحانی که به این شهر می‌آمدند، جلفا را به عنوان محل اقامت خود در نظر می‌گرفتند که این خود سبب آشنایی بیشتر ارمنی‌ها با عکاسی بود.

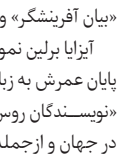
به نظر می‌رسد منهای عکس‌های عکاسان خارجی، بیشتر عکس‌های موجود این شهر آتلیه‌ای است. اصفهان تحولات اجتماعی کمی را از سر نگذرانده است، حضور عکس‌ها و عکاسان مستند اجتماعی در این شهر کم‌رنگ نیست؟

در همین مجموعه‌های عکاسان استودیویی، عکس‌های درخورتوجهی با موضوع مستند وجود دارد که نمونه‌های آن را در کتاب چهره‌های اصفهان ملاحظه می‌کنید. به آنها سفارش‌هایی بیرون استودیو نیز داده می‌شد؛ اما طبیعی است که بیشتر این موضوع‌ها خانوادگی هستند. شکوفایی عکاسی خبری در شهری مثل اصفهان در دوران پهلوی رایج‌تر شد و عکاسی خبری رشد کرد.

کات

به بهانه تولد امیر نادری

از زبان نادری تا بیان نادری



محسن خیمه‌دوز

اشتباه امیر نادری، رفتن‌های بی‌موردش بود از جمله رفتن به خارج که ریشه استعدادش را خشکاند. مرز زبان، آخرین جایی است که نباید و نمی‌توان از آن عبور کرد. «مسئله»، عامل خلاقیت است و «مسئله»، در زبان است. اگر می‌بینیم برخی از مهاجران، به‌ویژه مهاجران اروپای‌شرقی، در غرب موفق بودند و درخشیدند به این دلیل بوده که از زبانشان جدا نشدند و با مسائل اصیلشان از طریق زبانشان ارتباط داشتند. از طریق نوشتن، اندیشه‌ورزی و آفرینشگری. مثل ماهی که آب برای زیستن با خود می‌برد. اشتباه امیر نادری، قطع ارتباط با نگرش «مسئله‌محوری زیستی»اش بود؛ قطع ارتباطی که شکاف زبانی هم آن را تشدید کرد. او به‌واسطه همان مسئله‌محوری و حضور در فضای زبانی‌اش بود که «تنگسیر» را بهتر از چوبک فهمید و اجرا کرد. یا «تنگنا» را به آن زیبایی خلق کرد یا «دونده» و «آب، باد، خاک» را ساخت؛ آثار مدرنی که همچنان تازه و نو است و همچنان شعور لازم برای فهم آنها وجود ندارد.

حتی اگر چوبک هم اظهار کرده باشد که نادری او را درست نفهمیده و حتی داستانش را خراب کرده، باز هم کار نادری زیباست، حتی زیباتر از داستان چوبک. زیرا چوبک، از منظر ادبیات سخن گفته و به فیلم نگاه کرده و آن را ضعیف‌تر از داستان خودش دانسته (سخنی که در جای خودش، یعنی از منظر ادبیات، سخن درستی می‌تواند باشد)، در صورتی که تنگسیر یک اثر سینمایی است، حتی اگر یک برداشت ساده و خطی از داستان چوبک باشد. زبان، به‌این‌ترتیب عامل و ابزار فهمیدن‌های پیوسته است (ابزاری برای فهم و خلق) و نه ابزاری فقط برای صحبت‌کردن، نوشتن یا ترجمه‌کردن. نادری، بستر زبانی فهمیدن، فکرکردن و خلق‌کردنش را رایگان از دست داد؛ اشتباهی که مخملباف هم پس از او مرتکب شد. هوشیاری کیارستمی اما این بود که این بستر زبانی را به‌خوبی حفظ کرد. با آنکه بیشتر از نادری در محافل بین‌المللی حضور داشت اما ارتباطش را با شعر و زبان (زبان برای فهم مسئله) حفظ کرد، حتی شده در حد چاپ آثار مینی‌مال سعدی، حافظ، نیما و مولوی. ویژگی‌های این سخن را در مورد افرادی چون پولانسکی، تارکوفسکی، پاراجانف، آیزایا برلین و اینگمار برگمن هم می‌توان دید.

پولانسکی، هم در زبان خودش و هم در زبان غیرخودی و بیگانه، خوب فکر می‌کند. اگر عادت در فکرکردن در زبان خودی را در خودش نهادینه نکرده بود، حتی در کشور خودش هم شکست می‌خورد، چه رسد به پیروزی در خلق آثار هنری ماندگاری چون «محله چینی‌ها» و «بچه رزماری» در کشوری بیگانه مثل آمریکا.

پولانسکی در مورد تاریخ زیست‌جهان بشری صاحب نظریه است. اگر می‌بینیم در فیلم «کشتار»، نوشته یاسمینا رضا، لحن پولانسکی آشکارا با لحن طنز یاسمینا تفاوت دارد، به این دلیل است که پولانسکی نظریه بدبینانه‌اش در مورد بشریت و خشونت‌ورزی بشر در تاریخ را به‌مثابه یک پیش‌فرض وارد روایت فیلم کرده است؛ این نظریه که «برای حل مسئله خشونت‌ورزی طبع بشر در تاریخ، هیچ راه‌حلی وجود ندارد». فیلم ماندگار «ماه تلخ» پولانسکی وجهی دیگر از همین نظریه او و قدرت اندیشه او را در مدیوم جهانی سینما نشان می‌دهد که همه از طریق «زبان مسئله‌محور» او به «جهان تصویر» وارد شده و به «بیان تصویر» تبدیل شده‌اند.

درواقع این زبان انگلیسی است که با پولانسکی فکر و از فکرش استفاده می‌کند و نه برعکس. راز توفیق پولانسکی در همین نکته است. درواقع پولانسکی به‌جای آنکه از زبان انگلیسی سینما بیاموزد، به زبان انگلیسی سینما یاد داد. بنابراین تبدیل به مهاجری شد که در هر دو زبان و درواقع در هر دو جهان، خوش درخشید.

تجربه پولانسکی نشان داد که سینما فقط «بیان» نیست، بلکه مهم‌تر از بیان، «زبان» هم هست؛ هم زبانی که در فیلم پنهان است و هم زبانی که فیلم بیانش را با آن انجام می‌دهد و نادری با مهاجرت اشتباهش، هم «بیان آفرینشگر» و هم «زبان خلاق» خود را از دست داد.

آیزایا برلین نمونه دیگری است. برلین با آنکه استاد آکسفورد بود، تا پایان عمرش به زبان روسی اندیشید و در زبان روسی فکر کرد. کتاب «نویسندگان روس» او یکی از بهترین کتاب‌های ادبی و تاریخ اندیشه در جهان و ازجمله در جهان زبان انگلیسی است (این کتاب به فارسی خوبی هم ترجمه شده و انتشارات خوارزمی آن را منتشر کرده است). فیلم مستند/ داستانی مهاجرت برلین به غرب در زمان استالین (که در جشنواره سینما-حقیقت هم نمایش داده شد)، دیدنی است و از همین منظر داستان توفیق او را در زبان بیگانه نشان می‌دهد. درواقع برلین با مسئله‌اش به غرب رفت نه‌اینکه رفت که با مسئله غرب زندگی کند و این اتفاق فقط به کمک زبان امکان‌پذیر است.

یارشاطر در پاسخ به این سؤال که دلت برای وطنت تنگ نشده؟ گفت: «نه. چون وطن که مُشتی خاک نیست. وطن، زبان، فرهنگ