گالری گردی

درباره نمایشگاه شنتیا ذاکرعاملی در گالری هما

نقاشی، عکس‌ها را واقعی‌تر می‌کند

حسین گنجی
منتقد

● نقل قول معروفی از ادوارد هاپر درباره نقاشی هست که می‌گوید: «اگر بتوانید چیزی را با کلمه بیان کنید، دیگر دلیلی برای کشیدنش وجود ندارد» و این گزاره را امروز می‌توان برای عکاسی هم به کار برد. اگر کسی بتواند با عکس آنچه را می‌پندارد، بیان کند یا نمایش بدهد، شاید هرگز دیگر نقاشی نمی‌کرد.

هنرمندان بسیاری به‌ویژه در میان مدرنیست‌های قرن اخیر هستند که شکل گفتن بیش از آنچه قرار است گفته شود، برای‌شان مهم است و همین سعی به نوآوری فارغ از محتوا همواره برای‌شان اولویت داشته است. به‌نوعی خرق عادت برای‌شان از حرف تازه مهم‌تر بوده و پیرو آن شاید هنر برای هنر و توجه بیش از اندازه به فرم و درنهایت فرمالیسم پروبال می‌گیرد.

هاپر از معدود هنرمندانی است که آنچه می‌گوید، از چگونه‌گفتن برایش مهم‌تر است و همه عناصر و مدیوم‌های مدرن برایش ابزارهایی است که بهتر بتواند حرفش را بزند و دنبال فرم تازه برای فرم تازه نیست.

عکاسی یکی از پرتکرارترین ابزارها، مدیوم‌ها و هنرهای مدرنی است که در سده اخیر هرچه به امروز نزدیک شده‌ایم، اثربخشی بیشتری روی نقاشی و دیگر هنرها بر جای گذاشته است. نقطه تفاوت و ارزندگی نقاشی در خلق و مفهوم تازه‌ای است که از درون ذهن نقاش بیرون می‌آید و در جهان واقع عینیت و ظهوری تا پیش از آن نداشته است؛ چیزی که عکس و عکاسی شاید هرگز به آن راه پیدا نکند؛ اما عکس لحظه‌های میرا را ثبت کرده و به نقاش فرصت خلاقیت و ایجاد ارزش‌افزوده به آن را می‌دهد.

شنتیا ذاکرعاملی در آثار تازه‌اش به‌خوبی توانسته از عکاسی مدیومی در خدمت نقاشی و از نقاشی مدیومی در خدمت آنچه قرار است بگوید، بهره بگیرد.

ذاکرعاملی در یک فضای خواب‌گونه در آثارش از واقعیت برآمده از عکس‌هایی که عموما خودش می‌گیرد، یک رؤیا و با زبان نقاشی آنها را به حقیقتی بدل می‌کند که مخاطب آن را مانند عکس باور داشته باشد و همراهش شود. عنوان نمایشگاه اخیر ذاکرعاملی به من خیره نشو، به‌نوعی کنایه به این نکته است که ذات و نهایت نقاشی و در ورژن مدرن، عکاسی، هدفش و غایتش، توجه و جلب خیره‌شدن مخاطب است.

او با پایه قراردادن عکس و با بهره‌گیری از هنر نقاشی و حذف جزئیات بیهوده از عکس‌ها که همان مشاهدات روزمره هنرمند است، به ایده‌های شخصی از جهانی که می‌بیند، نزدیک می‌شود. جهانی که در خوش‌رنگی و خوش‌قابی مجذوب‌کننده‌اش، واهمه بزرگی هست و انسان در آن با تمامی شلوغی و اجتماعی که دور خود ساخته، به تنهایی عمیقی دچار شده است.

در آثار تازه ذاکرعاملی نقاشی‌هایش را انگار به اتاق تاریک ظهور عکس برده و از دل تاریکی و تیرگی، سعی دارد قاب‌های روشن و تصاویر انسانی را بیرون بکشد. تصاویر انسانی می‌گویم؛ زیرا جهان آثار او از هیاهوی جهان واقع دور هستند و به صورت هنرمندانه‌ای با درون انسان ارتباط می‌گیرند. جهان درون انسان مدرنی که عکاسی هم او را زنده نگه نمی‌دارد و او را هر روز به سیاهچاله تازه‌ای از روابط و اجتماع می‌کشاند.

به من خیره نشو در گالری هما در زمانه کرونا به‌نوعی دعوتی است به خیره‌شدن به آنچه انسان را دارد به کام خویش می‌کشاند و از آن یعنی تنهایی و انزوا و رنگ‌های مصنوعی چیز دیگری گویا متصاعد نمی‌شود.

او با نقاشی، به عکس حیات دوباره می‌بخشد و به‌نوعی عکس‌ها را که قرار است واقعی باشند، واقعی‌تر می‌کند. این درست است که عکس‌ها عین‌به‌عین تصویر واقعی محیط هستند؛ ولی این درست نیست که آنچه آنها می‌گویند، درست است یا همه آن چیزی است که باید گفته شود؛ و ذاکرعاملی با نقاشی عکس‌ها را واقعی‌تر می‌کند و ابعاد دیگری از محیط هنرمند و اجتماع ما را به تصویر می‌کشد؛ تصویری که درست است از ذهن هنرمند بیرون می‌آید؛ ولی بازتابی است از آنچه هنرمند از جامعه و محیط خود دریافت کرده است.

گفت‌وگو با پرویز جاهد درباره سیمای سینمای جنوب شهر

جنوب شهر خالی از رئالیسم

بهناز شیربانی: بهانه صحبت درباره چگونگی سیمای جنوب شهر در سینمای ایران، تصویری است که در سال‌های اخیر بسیاری از سینماگران ایران به سراغش رفته‌اند؛ تصویری که نشانی آن را از سال‌های گذشته و پیش از انقلاب می‌توان در فیلم‌ها جست‌وجو کرد و به حال حاضر رسید. دگرگونی و تغییر نگاه فیلم‌سازان در تصویرکردن فضایی که حرف‌های بسیاری برای گفتن دارد و به عقیده بسیاری از صاحب‌نظران عمدتا روایت قصه‌ها در چنین فضاهایی درام قصه را پررنگ می‌کند، یکی از بهانه‌های این تحلیل بود و اینکه اساسا سیمای جنوب شهر از چه جنبه‌هایی برای فیلم‌سازان جذاب به نظر می‌رسد؟ پرویز جاهد، منتقد فیلم و مدرس سینما، در گفت‌وگو با «شرق» از زوایای مختلفی به این موضوع نگاه کرده است.

آقای جاهد! بد نیست از اینجا آغاز کنیم که به طور کلی در سینمای پیش از انقلاب تا امروز، فکر می‌کنید تا چه حد تصویر محله‌های جنوب شهر در فیلم‌های ما واقعی بوده است؟

برای پاسخ به پرسش شما و تحلیل دقیقی از تصویر جنوب شهر در فیلم‌های ایرانی و رویکرد سینماگران ایرانی درباره شهر و فضاهای شهری در فیلم‌ها از بدو پیدایش سینما در ایران تا امروز، نیاز به یک بررسی تاریخی و اجتماعی است و نمی‌توانیم بدون داشتن نمونه‌های دقیق آسیب‌شناسی کنیم که این تصویر تا چه حد واقعی بوده یا تا چه حد به انحراف رفته و تصویر دروغینی ارائه شده است؛ اما به طور کلی باید بگویم که بافت شهری تهران در طول زمان تغییر کرده است و سینما هم از این موضوع مستثنا نبوده. مقصودم این است که جنوب شهری که امروز می‌بینیم، با جنوب شهر دهه ۳۰ یا ۴۰ که در سینمای فارسی یا سینمای موج نو تصویر شده، متفاوت است. علاوه‌برآن در این سال‌ها، جنوب شهر تغییرات اساسی کرده است. لایه‌های اجتماعی تغییر کرده و بافت شهری و جمعیتی عوض شده. درجه و شاخصه رفاه و فقر تغییر کرده. با همه اینها همچنان تقسیم‌بندی بالای شهر و پایین شهر دست‌کم در شهر تهران باقی مانده است. این تقسیم‌بندی درواقع بیان‌کننده یک شکاف و فاصله طبقاتی و اجتماعی چشمگیر بین دو بخش شهری است. این تقسیم‌بندی را مثلا در لندن یا پاریس نداریم و موضوع فقر و ثروت یا طبقه کارگر و طبقه بورژوازی به شکل پیچیده‌تری در این شهرها تفکیک شده است؛ ولی در ایران، این شکاف طبقاتی و مرزبندی اجتماعی خیلی روشن است. مثلا وقتی از مناطق جنوبی تهران به سمت بالای شهر می‌رویم، به‌وضوح تغییر سبک زندگی و فرهنگی را می‌بینیم. تصور عمومی هم این است که جنوب شهر، محله زیست اقشار فرودست جامعه است و همه آنها قربانیان مناسبات بی‌رحم طبقاتی و اجتماعی‌اند و تهیدستان شهری در جنوب شهر تهران ساکن هستند؛ اما از طرف دیگر می‌بینیم بخشی از لایه‌های سنتی و اقشار اجتماعی سنتی متمول و وابسته به بازار و خرده‌بورژوازی سنتی هم از قدیم و همچنان در محله‌های پایین شهر زندگی می‌کنند. گرچه بسیاری از آنها به واسطه وصل‌بودن به قدرت حاکم و بهره‌مندی از سودها و رانت‌های دولتی، بسازبفروشی، احتکار و دلالی و... یک جهش طبقاتی پیدا کردند و از جنوب شهر به شمال شهر کوچ کردند و به‌اصطلاح بالاشهرنشین شدند؛ ولی هنوز لایه‌های دیگری از آنها در همین مناطق زندگی می‌کنند؛ اما به طور کلی جنوب شهر همچنان موقعیت طبقاتی اقشار فرودست را نمایندگی می‌کند. در مقابل، شمال شهر را داریم با برج‌های سر به فلک‌کشیده و مراکز خرید شیک و کافه‌رستوران‌های لوکس که بوی قهوه و غذا از آنها به مشام می‌رسد. این تصویر با تصوری که ما از جنوب شهر داریم، کاملا در تضاد است. خب این تضاد همیشه بوده؛ یعنی از اواخر دهه ۳۰ تا دهه‌های ۴۰ و ۵۰ تا امروز در تهران وجود داشته است. سینمای ما هم به‌هرحال به اشکال مختلف توانسته بخشی از این فضاهای شهری و زندگی‌های جاری در آنها و این تضادها را تصویر کند که غالبا این تصویرسازی‌ها خیلی سطحی و کلیشه‌ای و قلابی بوده است؛ یعنی ما کمتر با تصویر واقعی و رئالیستی از این فضاهای شهری چه پیش از انقلاب و چه بعد از آن در سینمای ایران مواجه بوده‌ایم. البته در سینمای مستند هم یک نوع واقع‌گرایی داریم که خیلی هم دقیق‌تر و صریح‌تر، جامعه جنوب شهر را نشان دادند. مثل مستندهایی که شیردل از تهران ساخته؛ مثل «تهران، پایتخت ایران است». به نظرم در سیمای مستند اجتماعی ایران تصویر واقع‌گرایانه و تکان‌دهنده‌تری از جنوب شهر ارائه شد.

عموما تا پیش از انقلاب تصاویر جنوب شهر در فیلم‌ها با شمایل قهرمان و ضدقهرمان در فیلم‌ها گره خورده بود و برای مخاطب عادی سینما جذابیت داشت و این تصاویر در سینمای موج نو کمی تغییر کرد. اساسا به چه دلیل تصویر مناطق جنوب شهر برای سینماگران جذاب است؟

قبل از انقلاب دو نوع سینما داشته‌ایم؛ سینمای فارسی یا فیلمفارسی و یک سینمای موج نو. هر دو این سینماها، یعنی سینماگران موج نو و فیلمفارسی‌سازها، از محله‌های جنوب‌شهر، کوچه‌پس‌کوچه‌ها و خیابان‌ها و محلات آنجا به‌عنوان لوکیشن اصلی فیلم‌ها استفاده می‌کردند. در فیلم‌های اوایل دهه ۳۰، سینمای فارسی چهره متفاوتی داشت. آن زمان تضاد اصلی در جامعه و در فیلم‌ها بین شهری و روستایی و دارا و ندار مطرح بود. فیلم‌هایی از نوع «شرمسار»، «بلبل مزرعه»، «طلسم شکسته» یا «عروس فراری» که دکتر کوشان، سیامک یاسمی و مجید محسنی می‌ساختند، از این دست بود. زمانی هم شخصیت اصلی داستان که معمولا پس‌زمینه‌ای روستایی داشت و برای کار به شهر می‌آمد و شهرنشین می‌شد، در جنوب‌شهر تهران ساکن می‌شد و بعد با یک دختر پولدار بالاشهری آشنا می‌شد و قصد ازدواج با او را داشت، اما به دلیل پایگاه اجتماعی ضعیفی که داشت، نمی‌توانست به وصال دختر برسد که فیلم‌ساز با معجزه‌ای این مشکل را حل می‌کرد و به این واسطه، این طیف آدم‌ها یک جهش طبقاتی می‌کردند که «گنج قارون» می‌تواند نمونه شاخص این نوع سینما باشد. بخشی از این داستان‌ها در محله‌های فقیرنشین جنوب‌شهر می‌گذشت، ولی مسئله این است که در همه این فیلم‌ها، چه فیلم‌هایی که در دهه ۳۰ ساخته شده‌اند چه فیلم‌هایی که در دهه ۴۰ و بعد از «گنج قارون» ساخته شدند و چه فیلم‌های ژانر جاهلی و کلاه‌مخملی که تولید آنها در دهه ۵۰ بعد از ساخته‌شدن «قیصر» اوج گرفت، فضاها و مناطق جنوب‌شهری تهران را می‌بینیم. با این تفاوت که مثلا در اواخر دهه ۴۰ و بعد از «قیصر » در دهه ۵۰، محلات جنوب‌شهر را در تسخیر لات‌ها و جاهل‌ها، می‌بینیم و به‌ندرت نشانی از اقشار دیگر مردم در این فیلم‌ها دیده می‌شود و تصاویری از زندگی کارگران، کاسبکارها و دست‌فروش‌ها در این فیلم‌ها نیست. بنابراین باید گفت تصویر واقعی از جنوب‌شهر در فیلم‌های فارسی تقریبا نبود تا اینکه فیلمی مثل «لات جوانمرد» مجید محسنی و بعد «جنوب شهر» فرخ غفاری ساخته می‌شود که در واقع تصویر واقعی‌تر و رئالیستی‌تری از منطقه جنوب‌شهر تهران ارائه می‌کنند. فیلمی مثل «جنوب شهر» تحت تأثیر نئورئالیسم ایتالیا، رویکردی نئورئالیستی به جامعه ایران دهه ۳۰ داشت و برای نخستین بار فقر، سیاهی و نکبت زندگی در این منطقه را به شکلی واقعی و باورپذیر در سینمای ایران تصویر می‌کرد که همین هم باعث توقیفش شد. دستگاه حاکم از این فیلم خوشش نیامد و دستور توقیف فیلم را صادر کرد و نگاتیو اصلی فیلم نابود شد و تنها یک نسخه پزیتیو تکه‌تکه‌شده فیلم در اختیار فرخ غفاری قرار گرفت که او هم اسم خودش را از روی فیلم برداشت و ساختارش را تغییر داد و پایان فیلم را که پایان تلخی بود و با مرگ قهرمان تمام می‌شد، تغییر داد که با نام «رقابت در شهر» نشان داده شد.

این سرنوشت فیلمی بود که تصویر رئالیستی و درستی از جنوب‌شهر تهران ارائه می‌داد. بعد فیلم‌های دیگری ساخته شد مثل «شب قوزی» که باز بخشی از آن در جنوب‌شهر تهران می‌گذشت یا فیلم «خشت و آینه» گلستان که بخش‌های زیادی از قصه فیلم، در مناطق پایین‌شهر تهران در اطراف میدان بهارستان، سرچشمه و بازار سیداسماعیل می‌گذشت و به نوعی تصویرگر زندگی اقشار فرودست و محروم جامعه مثل بازیگران نمایش‌های سنتی و روحوضی (در شب قوزی) و راننده‌های تاکسی و زنان کافه‌چی (در خشت و آینه) بود که جزء ساکنان این مناطق شهری بودند. به‌هرحال این نوع زندگی‌ها در فیلم‌های موج‌نویی هم کمتر دیده می‌شد و ما به‌ندرت تصویر تکان‌دهنده و رئالیستی از این زندگی‌ها در فیلم‌های موج‌نویی می‌بینیم. حتی فیلمی مثل «قیصر» هم که قصه آن در جنوب‌شهر تهران و محله‌هایی مثل کوچه دردار، سه‌راه امین‌حضور و بازارچه نواب می‌گذرد و کیمیایی اقدام به استفاده درخشان و زیبایی‌شناسانه از بافت شهری و معماری این محلات به‌ویژه حمام نواب در فیلم کرده یا فیلم‌های دیگری که بعد از «قیصر» ساخته شدند، مثل «طوقی» و... با اینکه در این فیلم‌ها بخشی از زیست مردم این منطقه را می‌بینیم، اما مسئله این فیلم‌ها نمایش فقر، شکاف طبقاتی و فاصله اجتماعی نیست؛ بلکه این فیلم‌ها دنبال مسائل دیگری هستند، مثل قتل ناموسی، انتقام و تجاوز که عمدتا موضوع این فیلم‌هاست. البته کیمیایی در «گوزن‌ها»، تصویر رئالیستی تکان‌دهنده‌ای از زندگی در جنوب تهران و آدم‌هایش ارائه کرد؛ بااین‌حال ما هرگز فیلم‌هایی از نوع فیلم‌های نئورئالیستی مثل «دزد دوچرخه» یا «رم شهر بی‌دفاع» یا «امبرتو د» که زخم‌های جامعه ایتالیای بعد از جنگ و شهر رم به شکل تکان‌دهنده‌ای در آنها تصویر شده، در سینمای ایران نمی‌بینیم یا مثلا فیلم‌هایی از نوع سینمای آزاد انگلستان و فیلم‌سازانی مثل کن لوچ که عمیقا درگیر واقع‌گرایی هستند و رئالیسم انتقادی در فیلم‌هایشان موج می‌زند.

با همه اینها در سینمای «موج نو» بهتر می‌توانیم رئالیستی را که از آن حرف می‌زنیم، ببینیم؛ خاصه در فیلم‌هایی مثل «تنگنا» یا «کندو»، این نقد اجتماعی بارزتر بیان می‌شود.

بله. «کندو» واقعا نمونه خوبی از نمایش تضادهای اجتماعی در شهر تهران در سینمای ایران است و شکاف‌ها و فاصله اجتماعی و فرهنگی وحشتناک بین جنوب شهر و شمال شهر را به نمایش می‌گذارد. این رئالیسم در فیلم‌های امیر نادری بهتر دیده می‌شود. مثلا در «تنگنا» این فضاها را واقعی‌تر می‌بینیم و نمایش تضادهای اجتماعی و خودویرانگری آدم‌های به‌ستوه‌آمده از این تضادها بیشتر از «قیصر» یا «طوقی» و... است. در «دایره مینا» نیز داریوش مهرجویی، تصویر ناتورالیستی تکان‌دهنده‌ای از تهران و تضادهای اجتماعی وحشتناک آن و سقوط اخلاقی آدم‌ها ارائه می‌کند. به‌هرحال در اغلب فیلم‌های موج‌نویی کم‌وبیش، زندگی محله‌های جنوب شهر تا حدی تصویر شده؛ به‌ویژه این فیلم‌ها و حتی فیلم‌های فارسی، از نظر توجه به فرهنگ و نمایش آداب‌ورسوم اجتماعی زندگی سنتی شهری، مثل آداب جوانمردی و پهلوانی و لوطی‌گری در زورخانه‌ها و محلات یا آداب جاری در بازار تهران، حمام‌های عمومی، مساجد و امامزاده‌ها و به‌کارگیری زبان محاوره و واژه‌ها و اصطلاحات محلی و شهری مردم این منطقه واقعا قابل‌بررسی و مطالعه‌اند و از نظر جامعه‌شناختی اهمیت دارند. اگرچه فیلم‌ها عموما دوبله می‌شدند اما بازهم با تکنیکی که دوبلورها در صداپیشگی این‌گونه فیلم‌ها داشتند، توانستند این فرهنگ را تا حد زیادی منتقل کنند و یک نوع کاربرد زبان محاوره‌ای و لهجه جنوب‌شهری را در روابط اجتماعی نمایش دهند.

اما چیزی که در رویکرد فیلمفارسی‌سازان به چشم می‌خورد، این بود که این فیلم‌سازان اصلا قصد نمایش تضادهای اجتماعی و طرح مشکلات مردم را نداشتند و اصلا ادعایی هم در این زمینه نداشتند. قصد آنها از نمایش جنوب شهر، تنها به‌عنوان لوکیشنی مناسب برای بیان داستان‌های غالبا کلیشه‌ای و سطحی و درگیری‌ها و رقابت‌های شخصی و گروهی بین لات‌ها و جاهل‌ها بود.

تصویر جنوب شهر در سینمای بعد از انقلاب کمی متفاوت‌تر شد. از نظر شما بیشترین نقدی که متوجه فیلم‌سازان در این دوره زمانی است، چیست؟

خب من بیشتر از آنکه بخواهم به ستایش از کار این فیلم‌سازان بپردازم، قطعا دیدگاه انتقادی‌ام پررنگ‌تر است. به نظرم برخی فیلم‌های موج نوی سینمای قبل از انقلاب، به‌مراتب بهتر و با صداقت بیشتری توانستند فضاهای جنوب شهر تهران را تصویر کنند و روابط اجتماعی، ساختارها و فرهنگ را نشان دهند. اما در سینمای اجتماعی بعد از انقلاب که ادعای اجتماعی‌بودن دارند، من کمتر در آن صداقت دیده و می‌بینم. سینمای اجتماعی یا آنچه سینمای اجتماعی اطلاق می‌شود که به نظرم یک سوءتفاهم است و درک درستی از سینمای اجتماعی در آن وجود ندارد، در اصل به‌عنوان یک رویکرد یا قالب مطرح است که به اشتباه «ژانر اجتماعی» خوانده می‌شود. در صورتی که ما ژانر سینمای اجتماعی نداریم. ما یک ژانر رئالیسم انتقادی داریم که سویه‌ها یا زمینه‌های اجتماعی دارد و می‌تواند در سبک‌های مختلف سینمایی ظاهر شود. اما سینمای اجتماعی نه سبک است و نه ژانر. بلکه یک رویکرد یا یک گرایش است که متأسفانه در ایران خیلی خوب فهمیده نشده و خوب ساخته نشده. به‌هرحال در سینمای ایران، آنچه به سینمای اجتماعی معروف است، باید به ساختارهای اجتماعی توجه کند، به روابط بین شهروندان و نهادهای اجتماعی، روابط بین شهروندان و قانون و به شکاف‌های طبقاتی و روابط بین حکومت و مردم و ناهنجاری‌های اجتماعی اشاره کند. فقر، بی‌کاری، فحشا، خشونت و سقوط اخلاقی، موضوع‌هایی است که باید در این فیلم‌ها دیده شود. این وظیفه سینمای اجتماعی است که با دقت ببیند و نگاه میکروسکوپیک (ریزنگر) و تحلیلی به معضلات اجتماعی جامعه شهری داشته باشد و مسائل را ریشه‌یابی کند. این به آن معنی نیست که الزاما فیلم‌ساز این است که راه‌حل ارائه بدهد بلکه مقصودم این است که باید صورت‌مسئله را درست مطرح کند. تحقیق و تحلیل دو رکن مهم در ساخت این‌گونه فیلم‌هاست و فیلم‌ساز باید جامعه‌شناسی و روان‌شناسی اجتماعی بداند. واقعا نمی‌توان از فیلم‌سازی که شناختی از جامعه و شناخت دقیقی از تضادهای درون جامعه ندارد، انتظار یک فیلم اجتماعی خوب داشت. همیشه از خودم می‌پرسم که چرا ما فیلم‌سازی مثل کن لوچ در سینمای ایران نداریم؟ فیلم‌سازی که دغدغه و تعهد اجتماعی دارد و دارای یک ذهن تحلیلگر عمیق اجتماعی است. کسی که ساختارها و تضادهای جامعه سرمایه‌داری را خوب می‌شناسد و با رویکرد رئالیستی و انتقادی درباره معضلات روز جامعه بریتانیا مثل فقر، بی‌کاری و نژادپرستی فیلم می‌سازد. کن لوچ در دهه ۶۰ فیلمی ساخت به نام«کتی به خانه برگرد». این فیلم درباره زوجی است که مسکن نداشتند و در واقع فیلم درباره بحران مسکن در بریتانیای دهه ۶۰ است اما ساختن این فیلم باعث شد دولت بریتانیا تصمیم بگیرد آپارتمان‌های ارزان‌قیمت دولتی بسازد و در اختیار شهروندان کم‌درآمد و اقشار ضعیف و محروم قرار دهد. البته «دایره مینا»ی آقای مهرجویی هم با اینکه در آن زمان با سانسور مواجه شد اما توانست باعث ایجاد سازمان انتقال خون در ایران شود و به‌هرحال از این لحاظ فیلم مهمی است. اما در سینمای ایران کمتر فیلمی داریم که بتواند در سطح اجتماعی تأثیرگذار باشد. به‌جز برخی استثناها، به نظر من سینمای اجتماعی در ایران، غالبا نگاه سطحی به مسائل اجتماعی و نوع زندگی جاری در فضاهای جنوب شهر و حاشیه شهر تهران داشته و دارد.

اغلب فیلم‌سازان ما بدون بررسی و شناخت دقیق موضوع و جامعه‌شناسی دقیق به سراغ موضوعات اجتماعی می‌روند. اغلب آنها هدفشان جذب گیشه است بدون اینکه واقعا به مطالعه زندگی در مناطق فقیرنشین جنوب تهران یا حاشیه شهر تهران پرداخته یا فقر را واقعا لمس کرده باشند. برخی از این فیلم‌سازان هم زندگی مرفهی دارند و خیلی با اقشار فقیر و کم‌درآمد جامعه همزیستی و همدلی ندارند تا بتوانند حتی گوشه‌ای از مشکلات و دغدغه‌های آنها را درک کنند. به همین دلیل فیلم‌های به‌ظاهر اجتماعی آنها هیچ دردی در آنها نیست. فیلم‌ساختن درباره زندگی و مردمان تهیدست با رویکرد رئالیستی، کار آسانی نیست و از هر فیلم‌سازی برنمی‌آید. من نمی‌گویم که فیلم‌ساز برای ساختن فیلمی درباره فقر حتما باید فقیر باشد. ویسکونتی و دسیکا هیچ‌کدام فقیر نبودند اما فیلم‌های تکان‌دهنده‌ای مثل «دزد دوچرخه»، «زمین می‌لرزد» و «روکو و برادران» درباره فقر و محرومیت‌های اجتماعی ساختند؛ به خاطر اینکه صاحب بینش و درک اجتماعی قوی و صداقتی انسان‌دوستانه بودند.

البته برخی نبود تصویر واقعی از مصائب و مشکلات اجتماعی را هم به سانسور تعمیم می‌دهند.

بله قبول دارم که سانسور هست. سانسور و ممیزی اجازه نمایش این تضادها و تنش‌های اجتماعی را از فیلم‌ساز می‌گیرد و امکان ریشه‌یابی فقر و بررسی علل نابسامانی‌های اجتماعی را به فیلم‌ساز نمی‌دهد. تابوهای اجتماعی و باید و نبایدها همیشه در سینمای ایران وجود داشته و این مسائل دست فیلم‌ساز را می‌بندد. گاهی در نتیجه همین سانسورها و قوانین سخت ممیزی، فیلم‌های واقع‌گرایی مثل «سنتوری» مهرجویی یا «خانه پدری» عیاری توقیف می‌شوند یا فیلم‌هایی مثل «طلای سرخ» ساخته جعفر پناهی. اینها فیلم‌هایی هستند که با رویکرد اجتماعی درستی ساخته شده‌اند و به دلیل تلخی و سیاهی موجود در آنها که مطلقا غیرواقعی نبود، توقیف شدند. ولی سانسور نباید بی‌توجهی و کم‌کاری فیلم‌سازان در این زمینه را توجیه کند و بهانه‌ای برای توسل به ابتذال و لودگی اجتماعی به‌عنوان فیلم اجتماعی شود. متأسفانه برخورد برخی فیلم‌سازانی که ادعای اجتماعی‌بودن دارند، کاسبکارانه و سطحی نسبت به فقر و تنش‌های اجتماعی بوده است.

ادامه در صفحه ۷

نکته

سانسور و ممیزی اجازه نمایش این تضادها و تنش‌های اجتماعی را از فیلم‌ساز می‌گیرد و امکان ریشه‌یابی فقر و بررسی علل نابسامانی‌های اجتماعی را به فیلم‌ساز نمی‌دهد

زیر آسمان فیروزه‌ای

تأملی بر پیامدهای رنگی‌کردن فیلم‌های سیاه‌وسفید

در خدمت و خیانت سینما

● **سارا آقابابایان:** از قریب سه دهه گذشته که کمپانی‌های متخصص مرمت و بازیابی فیلم‌های کلاسیک مانند کرایتریون، امکان رنگی‌سازی آثار سیاه‌وسفید را میسر کرده‌اند، تا امروز این جدل بی‌نتیجه مانده که آیا رنگی‌ساختن آثار سیاه‌وسفید به صلاح سینماست یا خیر. در هر دو جبهه موافق و مخالف، افراطیونی وجود دارند؛ در یک سمت برخی با اقبال از فناوری رنگی‌سازی، حتی اصلاح و تغییر رنگ فیلم‌های قدیمی رنگی را نیز ضروری دانسته و در جناح مقابل، مخالف‌خوانان تندرو این رویه را به مثابه مصداق بارز وندالیسم و جنایت فرهنگی تخطئه کرده و رنگی‌کردن یک فیلم کلاسیک را در حد دستکاری یک تابلوی مشهور نقاشی قابل پیگرد قانونی به جرم آسیب‌زدن به میراث هنری می‌دانند.

فارغ از این انگاره‌های یک‌جانبه، به‌منظور تحلیل ابعاد مختلف پدیده رنگی‌سازی فیلم‌های قدیمی، بهتر است نظریات متعادل‌تر و آرای موجه‌تر را از نظر بگذرانیم؛ موافقان از بدو امر بر این باور بودند که نسخه رنگی یک فیلم کلاسیک قرار است به عنوان یک گزینه فرعی و مکمل نسخه اصلی در یک بسته ارائه شود؛ نه اینکه اساسا نسخه جایگزین نسخه اصلی قرار گیرد. اما اگر نیک بنگریم صادقانه باید از خود پرسید یک مخاطب عامی برای تماشای آثار قدیمی تاریخ سینما در صورت وجود هر دو گزینه رنگی و سیاه‌وسفید کدام را انتخاب خواهد کرد؟ آیا برای یک مخاطب نوخاسته ایرانی موضوعیتی دارد که فیلم گاو به عنوان یکی از پیش‌قراولان موج نوی سینمای ایران توسط داریوش مهرجویی سیاه‌وسفید ساخته و دیده شده، یا بلافاصله می‌رود سراغ نسخه رنگی موجود که برایش زرق‌وبرق بیشتری دارد؟ استدلال موافق دیگر همین است که به مدد رنگی‌سازی، یک اثر قدیمی و برجسته تاریخ سینما برای بیننده عام امروزی به‌خصوص نوجوانان، جذاب و قابل تماشا شده، ولی از نقطه‌نظر مخالفان، این کُرنش به ذائقه عوامی که فیلم سیاه‌وسفید در قاموسشان حوصله‌سربر است، سودی ندارد؛ چراکه این جرگه فیلم‌بینان در هر صورت قدردان ارزش‌های یک فیلم مهم نبوده و از سر تفنن تماشایش خواهند کرد.

از سوی دیگر وجه تألیفی آثار سینمایی نیز محل مناقشه است؛ به‌ویژه آن دسته فیلم‌های شاخص که با وجود امکان فیلم‌برداری رنگی عامدانه از سوی کارگردانان سیاه‌وسفید گرفته شدند، مانند بخش عمده شاهکارهای اینگمار برگمان که دست‌زدن به آنها همچون رنگی‌کردن گاو خشمگین یا فهرست شیندلر نقض صریح حقوق فیلم‌سازمؤلف به نظر می‌رسد. البته درباره آثاری که به دلیل محدودیت فنی روزگارشان سیاه‌وسفید ساخته شده‌اند، تجربه رنگی‌سازی وسوسه‌انگیز است؛ کمااینکه بازپخش کمدی‌های کلاسیک باستر کیتون و لورل‌وهاردی به صورت رنگی موفق بوده و باعث زنده‌شدن دوباره این آثار شد، حتی توجیه محکمه‌پسندی است که در فیلمی مثل کشتن مرغ مقلد به دلیل سیاه‌وسفیدبودن، بخشی از ظرافت‌های رمان مورد اقتباس خنثی شده، یا در فیلم سریر خون بسیاری از ریزه‌کاری‌ها در قاب‌های باشکوه کوروساوا به دلیل سیاه‌وسفیدبودن هویدا نیست و یک فرایند رنگی‌سازی ماهرانه قادر است این قابلیت‌های بصری را احیا کند. اما حتی با این برهان، تصمیم برای رنگی‌سازی اثری مانند روانی که ازقضا هیچاک در آن به دلیل بودجه پایین قید فیلم‌برداری رنگی را زد، به سادگی نیست و ممکن است مانند نسخه رنگی‌شده چه زندگی شگفت‌انگیزی فرانک کاپرا با اعتراضات دافعه‌آمیز روبه‌رو شود. این وضعیت زمانی پیچیده‌تر است که سیاه‌وسفیدبودن مؤلفه‌ای مرتبط با زیبایی‌شناسی اثر محسوب شود؛ ازجمله لحن و فضاسازی فیلم‌های موسوم به نوآر یا آثار متعلق به مکتب اکسپرسیونیسم که وابستگی زیادی به پلاستیک تیره و خاکستری خود دارند و با رنگی‌شدن عملا بی‌خاصیت خواهند شد.

اگرچه قابل کتمان نیست که مرمت فیلم‌ها گاه به قلمروی یک هنر مستقل نزدیک می‌شود و همانند کاری که پیتر جکسون در مستند آنها نباید پیر شوند با فیلم‌های خبری به‌جامانده از جنگ جهانی اول انجام داد، گاه شایسته تقدیرند. اما زمانی که کاربران مبتدی با رواج نرم‌افزارهای خانگی به این کار دست می‌زنند، دیگر از دقت اصلاح فریم به فریم خبری نیست و یک پالت‌رنگی محدود با طیف رنگ منوکروماتیک به کلیت یک فیلم اعمال می‌شود که نه قادر به تعمیق لایه‌های تصویر خواهد بود و نه تقویت رخسار فیلم، بلکه کیفیت نازل رنگ و رزولوشن پایین ارزش‌های خام و اولیه اثر را هم از چشم می‌اندازد؛ چنانچه اخیرا درباره برخی آثار کلاسیک ایرانی همچون طوقی علی حاتمی این روال نامیمون رخ داده است.

در این نزاع که موافقان رنگی‌سازی طرف مقابل را به جزم‌اندیشی متهم می‌کنند و مخالفان رنگی‌سازی گروه قبلی را به سطحی‌نگری، تنها می‌توان از یک گزاره اطمینان داشت؛ تا لاینحل‌ماندن این چالش که رنگ‌آمیزی الحاق‌شده به یک فیلم سیاه‌وسفید ارزش‌افزوده تلقی می‌شود یا داده‌ای بیهوده و زائد بیش نیست، بعید است که رنگی‌کردن آثاری مانند شهروند کین اورسن ولز یا مرد سوم کارول رید، در مخیله سینمادوستی بگنجد و تکنیسینی جرئت کند به آن مبادرت ورزد.