سرگذشت پاراجانف

سرگئی پاراجانف

روی جلد :
داخل قاب ، نمایی از عاشق غریب

سرگئی پاراجانف

- چاپ اول : زمستان ۱۳۶۷
- ناشر : فیلم ، صندوق پستی ۵۸۷۵–۱۱۳۶۵
- چاپ : زیبا
- حروفچینی : شایان
- لیتوگرافی : ع . علیرضایی‌فر
- تیراژ : ۲۵۰۰ نسخه

- همهٔ حقوق محفوظ است .

□ فهرست

۱ــ یک جنون همگان/ سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما/ روبر بنایون/ ترجمه‌ی عبدالله تربیت ۴

۲ــ داستانی عامیانه و باستانی/ سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما/ دیوید کوک/ ترجمه‌ی م. قائد ۹

۳ــ حرکت ابدی/ یادداشتهای سرگئی پاراجانف/ گردآوری تیگران مگربیان/ ترجمه‌ی آرمن لوکس ۱۶

۴ــ من از این دنیا خسته‌ام/ رنگ انار/ تونی راینز/ ترجمه‌ی نسترن موسوی .. ۳۳

۵ــ سایات نووا/ آرمن لوکس ۳۹

۶ــ پرونده‌ی پاراجانف/ هربرت مارشال/ ترجمه‌ی فرزانه طاهری ۴۳

۷ــ راه سرنوشت/ افسانه‌ی قلعه‌ی سورام/ تونی راینز/ ترجمه‌ی نسترن موسوی ۵۴

۸ــ بازگشت پاراجانف/ آلن استنبروک/ ترجمه‌ی علی‌اکبر معصوم‌بیگی ۶۴

۹ــ آسیب‌شناسی سینما/ گفتگو با پاراجانف/ پاتریک کازالز/ ترجمه‌ی مهدی سحابی ۷۱

۱۰ــ زندگی در هنر/ ... و عاشق غریب/ الکه کومر ۸۰

۱۱ــ سالشمار زندگی ۸۵

منابع ۸۸

تصاویر ۸۹

یك جنون همگانی

سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما

رمانتیسم، هنگامی که خود را در سینمای شوروی عرضه می‌کند، به‌طرزی کاملا طبیعی کلاسیک است، یعنی احساساتی، آموزنده و حتی تعلیماتی است. این رمانتیسم عشقهای پرنعمت، وابستگیهای عاطفی، و رمانتیسم خانواده و زادبوم است. این عملا هرگز رمانتیسم جنون‌آمیز نیست، رمانتیسم نابودی، اهریمن‌پرستی چیره‌شونده، نیروهای طبیعی غیرقابل کنترل، و شور زندگی که با غریزه‌ی مرگ‌طلبی آمیخته است. در دو تا از بهترین فیلمهای اخیر شوروی، *نسبت خونی* و *عشق آلیوشا*، گرمای احساسها، حتی هنگامی که برخلاف سنتها یا اصول استقراریافته عمل می‌کند، ارزش اخلاقی دارد، آموزنده و از بندرسته است و انسان را آزاد می‌کند، و به غریزه‌ی سازندگی و پیشرفت امید می‌بندد.

بدون شک به این دلیل است که یکی از زیباترین فیلمهای شوروی پس از جنگ، *سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما*، که علامت مشخصه‌ی آن شور و هیجان مهلک، جادوی سیاه، و تقدیر جنون‌آمیز است، توسط هیئت انتخاب جشنواره‌ها از ما پنهان نگهداشته شده است، درست همان کاری که سازمانهای رسمی پخش شوروی کرده‌اند، و ما به‌همت یک پخش‌کننده‌ی منفرد زیر ضربه‌ی فریبندگی، بهتر است بگوییم "افسون"، فیلم قرار می‌گیریم.

این فیلم تغزلی و بی‌قید و بند، افسونهای جادویی و میلهای غریزی شوم را انباشته می‌کند، و نیروهای زندگی را با سنت سیاه امور خفیه یکی می‌کند و پیروزی زن مهلک و خوفناک را، توسط زن / کودک نجات‌دهنده که جاذبه‌ی جنسی شبح‌وار دارد، حتمی می‌کند که "متهم‌کننده‌ی دنیای حاضر" نیست بلکه با طبیعت هماهنگی دارد و شادمان است که عمل شوم خود را انجام می‌دهد.

پدر ایوان کوچک در توصیف کسی که او را خواهد کشت می‌گوید "شیطان در کلیسا نیست، نزد آدمها است: ببین!". از آغاز داستان، مرگ روی زندگی ایوان سایه افکنده است، قهرمانی بسیار پاک و بسیار روحانی: او به نوبت برادرش

(که عملا بدون این‌که بخواهد او را می‌کشد) ، پدرش، نامزدش را از دست خواهد داد . ایوان با تجسم بخشیدن به تمام چیزهای کهنه، فرسوده، و شدیدا موقر مردم زیبای "گوتزول" ، که بازمانده‌ی تصادفی سنتهای کوهستانی اوکراین هستند دائما از اخطارهای سرنوشت آگاهی دارد . او در زمان کودکی ، هنگامی که با ماریچکای کوچک بازی می‌کند صدای ضربه‌های "تبرهای نامرئی" اموات را در دره می‌شنود ، فریاد اشباح را حس می‌کند . دوران کودکی نیرومند است و ایوان در آغاز می‌داند چگونه در مقابل نحوست مقاومت کند : هنگامی که پدرش می‌میرد ، او بدون دلیل سیلی به صورت دوست کوچک خود می‌زند ، شال گردن او را به درون آب می‌اندازد و لاقیدانه فلوت می‌نوازد . اما بعدا ، هنگام نوجوانی ، روی مراتع کوهستانی سکنی می‌گزیند ، و بیهوده است که کلاهش را با گل می‌آراید و در میان مه ستاره‌ی خوشبختی (ظریف و نامقاوم) خود را تعیین می‌کند ، او قبلا توسط میکوی لال به‌عنوان "صخره‌ی سیاه" ، محروم از عشق ، شناخته شده است . در همان لحظه ماریچکا ، به‌خاطر نجات یک بره‌ی گمشده ، در رودخانه غرق می‌شود . تنهایی ، اندوه یاس‌آمیز ایوان ، که پاراجانف در این فیلم سرشار از رنگهای درخشان به‌صورت سیاه فیلمبرداری می‌کند ، توسط همسایگان او چنین توصیف می‌شود : "عشق است که او را به این روز انداخته است !"

سالها می‌گذرد . ایوان که توسط پالاگنا ، زن پرشور و دارای جذابیت مقاومت‌ناپذیر ، فریفته شده است هنوز متعلق به گذشته است . در مراسم عید میلاد مسیح ، باز هم او است که ، مسلح به داس، مرگ را مجسم می‌کند . او بی‌وقفه به‌سوی قبر محبوبه‌اش می‌رود ، که یک ماده گوزن آرامش‌بخش دور آن می‌گردد . وقتی که او شبانگاه طعامی به مردگان ، و خصوصا بـه غرق شدگان ، عرضه می‌کند شبح ماریچکا را می‌بیند که کنار پنجره‌اش ظاهر می‌شود و او چقدر در انتظارش بود . این قهرمان منفی ، جوان و تاثیرگذار ، آدمی است که زندگی را ترک کرده است . او از بچه‌دار کردن همسرش، به‌علت فقدان عشق ، معذور است و پالاگنا برای این کار نزد مرد جادوگر می‌رود که بارورکننده‌ی سنتی همسران عقیم است . این شخص قدرتمند ، پرشور ، و واقعگرا می‌تواند طوفان برپا کند ، آن را پراکنده کند ، بختهای انسانها را فلج یا نابود کند . اما او بویژه نمایانگر میلهای غریزی مادی و روحی زندگی کنونی است و او است که پالاگنا را تصاحب می‌کند . او یک فرصت‌طلب است و کسی است که

ایوان آشفته حال را به‌قتل می‌رساند و عالم نیستی، ایوان را به ماریچکا بازمی‌گرداند. تدفین ایوان، مراسم نیایش پرابهت و سرود ستایش زندگی، وداعی قاطعانه با اوکراین قدیم، با سنتهای فلج‌کننده، با عشق روحانی است. کودکان متبسم میخ زدن به تابوت قهرمان را نظاره می‌کنند و "سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما" را ترک می‌کنند. این فیلم "گوتیک" که در اصول فارغ از توهم خود غیرعادی جلوه می‌کند دارای یک نوگرایی شکلی است که گیرا و غافلگیرکننده است، دارای یک تغزل تجسمی بی‌اندازه است، دارای یک تحرک افراطی است که به‌دلیل، دقیقا، نیرویی که در عمق فیلم وجود دارد سرشار است. **سرگئی پاراجانف**، در سومین فیلم خود درباره‌ی اوکراین، سرزمینی که او را شیفته کرده است، به یک آزادی دیوانه شده از الهام گواهی می‌دهد. حرکات دوربین او تند و تیز، دقیق و سنجیده، هستند. او به یک فیلمبردار نابغه، **ایلی پنکو**، متکی است تا خود را به میان درختان و تمشکها، بالای صخره‌ها، میان صحنه‌های ناواضح (فلو) استادانه و پرسپکتیوهای گریزان بیاندازد و سرانجام روی یک کادربندی، که جای بحث ندارد، به‌حال تعلیق درآید. دوربین او پاندول یا "اندوسکوپ" می‌شود، از آبها و مه‌ها می‌گذرد، و کلک‌های سرگردان را پیدا می‌کند.

پاراجانف، گرچه در بعضی از سنتهای **داوژنکو** ریشه دارد، به‌نظر می‌رسد که ازیک فرهنگ عمومی گسترده برخوردار است و به‌بعضی ازفیلمسازان امریکایی توجه دارد. پاراجانف درحرکت مداوم محاسبه‌شده، سقفهای‌کوتاه‌ورقصهای‌زودگذر، ودرنوار صوتی که غناوتنوع گیج‌کننده‌ای دارد، **اورسن ولز** را به‌یاد می‌آورد. امادراستفاده‌ازرنگ (برگهای مرده‌ی‌چرخنده درهوا، شاخه‌های‌قرمزرنگ، مراتع کوهستانی دلنواز)، درماهرانه‌بودن بی‌حد و حصر ساده‌ترین صحنه‌ها (فریبندگی پالاگنای سوار بر اسب، زیر چتر قرمزش، رو به آهنگرخانه) و خصوصـــا در صحنه‌آرایی قسمت درونی بعضی از مکانهای روستایی (میهمانخانه، ساختار حیاطهای داخلی مزرعه) به‌یاد **وینسنت مینه‌لی** می‌افتیم که حتما این فیلم را ستایش می‌کرد. ظریف‌ترین افکار پاراجانف هرگز درزیبایی‌پرستی محض فرو نمی‌روند: اگر او خورشید را پشت یک گل آفتابگردان پنهان می‌کند، این در یک لحظهٔ خیره‌کننده و بدون تاکید است. اگر او بافتهای نادر را به‌کار می‌گیرد (گیسوان کتانی شبح ماریچکا) منظورش اشاره به یک رویای غیرمنطقی (شبح رنگ‌پریده هنوز هم زیبا است، ایوان که به دست جادوگر مضروب

شده است در یک زمینه‌ی تکرنگ خونین و تصویر چندگانه می‌دود) و فراتر رفتن از کلیشه‌های شکلی سینمای جوان اروپا است (وقتی که جادوگر طوفان ایجاد می‌کند، تصویر در رنگها بسته می‌شود و این به‌بهای بعضی انحرافها، حتی دگردیسی‌ها، است). به‌علاوه، نوگرایی آسوده‌ی پاراجانف را در کارگردانی بازیگران در نظر بگیریم. او به بدنها بیشتر از چهره‌ها توجه دارد، حرکاتی را ابداع می‌کند که غریزی به‌نظر می‌رسند (ایوان در کلیسا مانند یک کشتی سرگردان رانده می‌شود) یا این‌که منظورها را توسط حرکت نفی می‌کند (نشاط جسمانی ایوان هنگام مرگ پدرش). نزد او همه چیز سریع و استادانه است: دوربین در دستها دقیق عمل می‌کند، هر نما دارای حداکثر غیرمنتظره‌ها، کنتراستها، و اشاره‌ها است. در سه دقیقه از نمایش فیلم، ایوان برادرش را در یک حادثه‌ی جنگل از دست می‌دهد، کشته شدن پدرش را می‌بیند، به بازار مکاره می‌رود، به کلیسا می‌رود، در یک مراسم تدفین شرکت می‌کند، و عاشق می‌شود. تمام علامات شوم، درونمایه‌ها، میلهای غریزی فیلم، قبلا تعیین و برقرار شده‌اند.

اما بیش از همه، زیبایی چیزهایی که او یافته است از شکل‌گرایی برکنار می‌مانند. هیچ چیز ساکن نیست، اصول و قوانین سطحی‌ترین آکادمیسم شوروی توسط توسل ارادی به سبک "باروک" اسپانیایی دور ریخته می‌شوند: سحرهای جادوگر، اسبهای آشفته، و اسکلتهای ترکیب‌شده با تراولینگ‌های زیگزاگی دیده می‌شوند، تغییرات شدید کادربندی و لحظه‌های شوریدگی که این فیلم را از فرهنگ عامیانه، در همان حال که به آن احترام می‌گذارد، دور می‌کند. گاهگاهی، فیلم برای کیهانی شدن درنگ نمی‌کند، چمنزارهای مرتفع را با بررسی مشتاقانه و تقریبا میکروسکوپی جنگلها و گلهای مینا، گلسنگها و سنگ خاراها، به‌ظهور می‌رساند و سپس قهرمانان خود را به میان چشمه‌های جوشان یا زیر آبشارهای پرسر و صدا می‌اندازد. خلاصه، پاراجانف که از این پس او را بیشتر خواهیم شناخت، در یک اثر اختصاصی اوکراینی که بدون شک خود مردم شوروی را مبهوت می‌کند، توسط تاثیر یک فرهنگ هیجان‌آمیز و خلاق، یک تصویرپردازی و یک افسانه‌ی همگانی ایجاد کرده است. این شاید نخستین اثر جنون‌آمیز سینمای شوروی پس از جنگ باشد. همچنین، شاید این نخستین سوررآلیست نسلی باشد که به‌آن بسیار نیاز دارد. یک

نام ، یک فیلم که افکاری را که خیلی سریع قطعی تلقی شده‌اند بخوبی درهم می‌ریزد.

عنوان دیگر: اسبهای آتشین

TENI ZABYTYKH PREDKOV

کارگردان: سرگئی پاراجانف ـ فیلمنامه‌نویس: ایوان چندیی و سرگئی پاراجانف (براساس داستانی از میخاییل کوتسیوبینسکی) ـ مدیر فیلمبرداری: یوری ایلی‌ینکو ـ تدوین: پونومارنکو ـ طراحی صحنه: راکوفسکی و یاکوتوویچ ـ موسیقی متن: اسکوریک ـ بازیگران: ایوان نیکولای‌چوک (ایوان)، لاریسا کادوچ نیکووا (ماریچکا)، تاتیانا بستایووا (پالاگنا) و اسپارتاک باگاش‌ویلی (یورکو) ـ محصول استودیوی داوژنکو ـ ۱۹۶۴ ـ رنگی ـ طول زمان فیلم در نسخه‌های مختلف ۱۰۰، ۹۸، و ۹۵ دقیقه است.

داستانی عامیانه و باستانی

سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما

سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما نخستین بار در غرب برای در ۱۹۶۵ به‌نمایش درآمد، و بیدرنگ دریافت شد که سینمای شوروی صاحب نبوغی تازه در رده‌ی آیزنشتاین و داوژنکو شده است. این فیلم جوایزی در ۱۶ فستیوال خارجی برد و در ایالات متحد و اروپا در میان ستایش منتقدان و با استقبالی تماشایی بر پرده‌های عمومی رفت. در واقع از پیروزی پوتمکین تا آن زمان فیلمی روسی از چنین وجهه‌ی بین‌المللی برخوردار نشده بود. در خود اتحاد شوروی، به سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما اتهاماتی از قبیل "فرمالیسم" و "ملیت‌گرایی اوکراینی" وارد شد و مقام‌های سازمان سینمایی عمداً مدت نمایشش در سینماهای کشور را کوتاه کردند. پاراجانف خود را در معرض حمله‌های شخصی دبیر حزب برای مسائل ایدئولوژیک دید، و هر زمان که می‌خواست در پاسخ به دعوت‌های فراوانی که با بالا گرفتن آوازه‌ی فیلم برایش می‌رسید به خارج سفر کند، ممنوع‌الخروج از کار درمی‌آمد. در طی ده سال پس از آن، پاراجانف ده فیلمنامه‌ی کامل براساس ادبیات کلاسیک روسیه و حماسه‌های عامیانه نوشت و همه را مقام‌های شوروی رد کردند و یک فیلم دیگر ــ *رنگ انار* ــ ساخت که در هنگام پخش در ۱۹۶۹ توقیف شد و سرانجام نسخه‌ای از آن را که سرگئی یوتکه‌ویچ "دوباره مونتاژ" کرده بود در اوایل ۱۹۷۰ بطور محدود نمایش داده شد. یک طرح دیگر او، *نقاشی‌های دیواری کیف*، تصویب شد اما پس از روی پرده رفتن نخستین تکه‌های مونتاژ شده آن جلویش را گرفتند ــ همان بازی تحقیرآمیز سنتی که استالینیست‌ها وسط تهیه‌ی دشت بژین در ۱۹۳۵ سر آیزنشتاین درآوردند. سرانجام، در ۱۹۷۴ پاراجانف هنگامی که سرگرم کار روی اقتباسی از بعضی قصه‌های هانس کریستیان آندرسن برای تلویزیون شوروی بود به‌اتهام‌هایی گوناگون از جمله همجنس‌بازی، شیوع بیماری‌های مقاربتی و فروش غیرقانونی شمایل مذهبی بازداشت شد. اگرچه تنها اتهام فروش قاچاق آثار هنری به او چسبید، محاکمه (که سری برگزار شد) آشکارا سیاسی بود و پاراجانف به شش سال حبس با اعمال شاقه در گولاگ محکوم

شد. مبارزه‌ای بین‌المللی شوروی‌ها را ناچار کرد که در اوایل سال ۱۹۷۷ او را آزاد کنند، اما از آن زمان اجازه‌ی کار در صنعت فیلم را نیافته و احتمالا هرگز نخواهد یافت. اخیرا پاراجانف به دوستی گفته: "*من دیگر مرده‌ام. نمی‌توانم بدون آفرینش به زندگی ادامه بدهم. در زندان زندگیم جهتی داشت؛ واقعیتی وجود داشت که باید از پسش برمی‌آمدم. زندگی کنونیم از مرگ بدتر است.*" این سوال مطرح است: در سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما چه بود که چنین ستایش و بگومگویی برانگیخت و، سرانجام، برای سازنده‌اش بینوایی به‌همراه داشت؟ بوروکراسی شوروی اصلا چگونه می‌توانست دقت نظر بی‌همانندی را که در این فیلم غنی از شاعرانگی منعکس است تهدیدی سیاسی به‌حساب آورد؟

سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما را که پاراجانف و ایوان چندیی از رمانی کوتاه مربوط به پیش از انقلاب نوشته نویسنده‌ی سرشناس اوکراینی **کوتسیوبینسکی** و برای بزرگداشت صدمین سال تولدش اقتباس کردند، داستانی عامیانه و باستانی از کارپات را بازمی‌گوید که طنینی جهانی دارد و، مانند *افسانه‌های تریستان و ایزولده* و *رومئو و ژولیت*، داستانی است درباره‌ی عشقی که از حد مرگ فراتر می‌رود و، مانند آن داستانها، طرحی ساده دارد.

در اعماق کوه‌های کارپات، در منتهاالیه غرب اوکراین، گوتزولها زندگی می‌کنند، نژادی دهقانی و مغرور که موانع طبیعی از بقیه‌ی دنیا جدایشان کرده است. مردمی پرجنب‌وجوش و تندخو که ــ اگرچه اسما مسیحی‌اند ــ عمیقا خرافاتی و وابسته‌ی راه و رسم ادیان بدوی‌اند. داستان با کودکی دو دلداده‌ی آینده آغاز می‌شود، زمانی که پدر پسر در غلیان خشم پدر ماریچکا کشته می‌شود، که سرآغاز کینه‌ای خونخواهانه میان دو خاندان است. اما حتی در کودکی هم ایوان و ماریچکا را جاذبه‌ی معنوی نیرومندی به‌سوی هم می‌کشاند. بعدها، که مرد و زن جوانی‌اند، این کشش، جسمانی هم می‌شود و ایوان اندکی پیش از عزیمت برای کار با گروهی چوپان در کوهستان روبرو، ماریچکا را باردار می‌کند. (ایوان تنها نان‌آور مادری سالخورده و نادار است؛ خانواده‌ی ماریچکا نسبتا ثروتمند است ــ عاملی که مایه‌ی جدال میان دو پدر بوده است.) به‌هنگام وداع، دو دلداده پیمان می‌بندند که تا بازگشت ایوان هر شب برای یادآوری عشقشان به ستاره‌ی قطبی چشم بدوزند. یک شب ستاره ماریچکا را بیرون می‌کشد و از میان جنگل به پرتگاهی بالای رودخانه

می‌برد. در آن‌جا، برای نجات برهای گمشده (که به‌نحوی نمادین با عشقش به ایوان مرتبط است) در رودخانه فرو می‌رود و غرق می‌شود. ایوان که از روی غریزه چیز ناخوشایندی را احساس کرده، سراسیمه به تنگه‌ی رودخانه می‌شتابد و سوار بر کلکی در طول آن پایین می‌رود و جسد دختر را که آب به ساحل انداخته می‌یابد.

پس از مرگ ماریچکا، ایوان گرفتار دوره‌ای طولانی از اندوه بی‌خویش‌کننده و سرگردانی و تنهایی می‌شود به‌گونه‌ای که همسایگانش نتیجه می‌گیرند که "عشق نابودش کرده است." با این همه سرانجام به جهان زندگی بازمی‌گردد و موفق می‌شود عشق به زن دیگری، پالانیا، را که سرانجام همسرش می‌شود تجربه کند. اما زناشویی‌شان بی‌نشاط و سترون از کار درمی‌آید، زیرا ایوان جسمانیت پالانیا را در مقایسه با عشق نخستینش خفت‌آور می‌یابد. رفته رفته تنها فقط می‌تواند به ماریچکای مرده فکر کند، و سرانجام خود او نیز چشم‌انتظار مرگ می‌شود. پالانیای تحقیر شده با جادوگر محل که قول می‌دهد با جادو او را بارور کند قراردادی می‌بندد. یک شب ساحر ایوان را در میکده‌ی محله به دعوا می‌کشاند و جمجمه‌اش را با تبر می‌شکافد (همانگونه که پدر ایوان هم مرده بود). ایوان تلوتلوخوران و در حالت هذیان از میان جنگل به رودخانه‌ای می‌رود که ماریشکا در آن غرق شد و حالا در برابر چشمش ظاهر می‌شود. یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و ایوان می‌میرد. سپس، همانند جسد پدرش، جنازه‌ی او را هم در آیینی که مردان، زنان و کودکان دهکده در آن شرکت دارند برای دفن آماده می‌شود.

پس در سطح طرح، سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما حکایت نسبتا آشنای عشق نامیرایی است که در سراسر جهان روایت‌های گوناگون دارد. اما در گفتن این قصه، پاراجانف چنان منظری از بنیاد متفاوت و بی‌همانند از تجربه‌ی انسانی آفریده است که در هیچ قالب جاافتاده‌ای نمی‌گنجد. گفتن این‌که سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما از همه‌ی فوت و فن‌های روایت و سیستم ارائه‌ی مفاهیم که در سینما شناخته شده‌اند سرپیچی می‌کند خیلی چیزها را ناگفته می‌گذارد ــ در واقع گاهی به‌نظر می‌رسد که فیلم قصد دارد خود روند ارائه‌ی مفاهیم را هم به‌هم بزند. رابطه‌ی میان منطق روایت و فضای سینمایی ــ میان نقطه‌ی دید درون و بیرون کادر ــ چنان پشت‌سرهم نادیده گرفته می‌شود که بیشتر منتقدان پس از دیدن فیلم برای نخستین بار عملا نمی‌توانند چیزی را که دیده‌اند توضیح بدهند. صفاتی که

بیش از همه برای سایه‌هـا به‌کار رفته‌اند عبارتند از "وهم‌آلود" ، "سرگیجه‌آور و "هذیان‌آمیز" ـ واژه‌هایی که هرچند از دید مثبت به‌کار روند بیانگر اغتشاش و ناپیوستگی‌اند . اما تکنیک‌های دوربین و تدوین چنین اظهارنظرهایی را در پی داشته‌اند همه بخشی از استراتژی زیبایی‌شناسی‌اند که پاراجانف عمدا انتخاب کرده تا سراسر یک مجموعه از مفروضاتی را که در باب ماهیت فضای سینمایی و رابطه‌ی تماشاگر و پرده در طی زمان تکوین یافته‌اند زیر سئوال ببرد .

پاراجانف با به‌هم ریختن ادراک فیلم را پیش می‌برد ، به‌گونه‌ای که ناممکن است بتوان تداومی پایدار میان زمان و مکان برای عملی که به‌نمایش درمی‌آید قائل بود . اغلب ، مثلا ، اسلوب قراردادی مربوط به سبک ، بیننده را به شریک شدن در دیدگاهی فرامی‌خواند ، اما حرکت دوربین با ناپیوستگی دیگری در منطق فضایی ناگهان همه چیز را به‌هم می‌ریزد ؛ فضاهایی که در دو نمای متوالی به‌نظر می‌رسد مجاورند در نمای بعدی فرسنگ‌ها فاصله دارند ؛ بعضی سطوح با زاویه‌هایی معرفی می‌شوند که تماشاگر را در فهم روابط اشیاء گمراه می‌کنند ، مانند زمانی که سطح یک دیوار در یک لحظه پشت بام به‌نظر می‌رسد . گاهی دوربین دست به چنان مانورهایی می‌زند که هم از نظر فیزیکی هم منطق دراماتیک ناممکن به‌نظر می‌رسند : دوربین از بالای درختی در حال افتادن که شاید ۳۰ متر ارتفاع دارد به پایین نگاه می‌کند ؛ از ته آبگیر به بالا نگاه می‌کند و ، بی‌هیچ کج و کولگی تصویری ، ایوان را نشان می‌دهد که از سطح آن آب می‌خـورد ؛ نزدیک به یک دقیقه‌ی تمام ۳۶۰ درجه دور خودش می‌چرخد و اشیاء و رنگها را تا حد تصاویری انتزاعی محو می‌کند ؛ با حدی از چالاکی که فراتر از توان انسان است سر پیچ‌ها می‌چرخد و مثل قرقی از خاکریزها پایین می‌رود . پاراجانف و فیلمبردارش ، یوری ایلی‌ینکو ، انواع عدسی‌ها ، از جمله زوم تله‌فتو و عدسی ۱۸۰ درجه‌ای ، یا "چشم ماهی" ، را به‌کار می‌گیرند تا در تجسم محیط فیلم تا سرحد امکان درک روایت پیش بروند ـ اما خیلی از این حد فراتر نمی‌روند . هدف این تکنیک‌ها نه گیج کردن بیننده که بازداشتن او از ترسیم نوعی فضای راحت ، آشنا و منطقا ممتد در فکر خویش است ، از آن‌گونه ارائه‌ای که با قالب روایی سنتی ملازم است . سبب این است که فیلم اساسا دنیایی را در نظر دارد که نه راحت است ، نه آشناست ، نه پیوستگی منطقی دارد ، زیرا سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما به‌طور کامل نه در قلمرو روایت که در اقلیم

اسطوره و ناخودآگاه جای دارد. بالاتر از همه چیز، فیلمی است درباره‌ی روانشناسی که هوشمندی‌اش تاکتیک‌های **پاولوف**ی مونتاژ **آیزنشتاین** را از سکه می‌اندازد.

سایه‌ها هم از صورت‌بندی‌های **فروید** و هم **یونگ** فراوان برخوردار است. خود عنوان، که پاراجانف و چندبی آن را روی اقتباسشان از داستان *اسبهای آتشین* کوتسیوبینسکی گذاشتند، طنین "کهن الگوی ناخودآگاه جمعی" را دارد و فیلم در یک سطح درباره‌ی آن تجربه‌هایی است که از آغاز پیدایش نسل بشر همه‌ی انسانها در آن شریک بوده‌اند ــ عشق، نومیدی، تنهایی، مرگ. میل ایوان به ماریچکای مرده از جهات بسیار به‌عنوان میل مثبت پیوستن به anima (جنبه‌ی مونث شخصیت مرد، در قاموس یونگ) و رسیدن به تمامیتی روانشناختی است. اما این میل جنبه‌ی تاریک فرو رفتن در مغاک تیره‌ی خاکدانی را هم دارد که رودخانه‌اش ماریچکا را غرق کرد. این جنبه‌ی دوم، میل ناامیدانه‌ی بازگشت به زهدان مادری را دارد که ایوان پس از مرگ پدرش در رابطه‌ای اودیپ‌وار با او زندگی می‌کرده است ــ مادری که بی‌هیچ توضیح و اظهار نظری از لحظه‌ی غرق شدن ماریچکا از فیلم ناپدید می‌شود.

ظرافت روانشناسانه‌ی سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما در کاربرد رنگ و صدا هم ادامه می‌یابد. بارها اشاره شده که فیلم کیفیتی اپرایی و شبیه به جشن و سرور دارد؛ و پاراجانف انواعی پیچیده از موسیقی را بکار می‌برد ــ از موسیقی الکترونیک آتونال یا رمانتیسم نرم ارکستری، یا همخوانی‌های پیشوایان مذهبی، تا موسیقی عامیانه‌ی آوازی و سازی ــ تا عناصر روانشناختی تکرارشونده‌ای برای فیلمش بیافریند. مثلا، جنبه‌ی تاریک یکی شدن ایوان و ماریچکا برای نخستین بار با بیدار شدن غرایز جنسی‌شان در کودکی (درست پس از آن‌که در رودخانه‌ای که بعدها ماریچکا را غرق خواهد کرد آب‌تنی می‌کنند) با قطعه‌ی آتونال ناآرام‌کننده ویلن اعلام می‌شود که همراه با شدت گرفتن خواهش‌های جسمانی‌شان اوج می‌گیرد. هر بار که پاراجانف می‌خواهد رابطه‌ی روانی و جدایی‌انداز میان جنسیت و مرگ را که ته‌مایه‌ی رابطه‌ی آنهاست (همان‌گونه که ته‌مایه‌ی روان آدمی نیز هست) پیش بکشد این تم شنیده می‌شود ــ زمانی که عشقشان را در سالهای جوانی کامل می‌کنند، زمانی که ایوان در رودخانه به‌دنبال جسد ماریچکا می‌گردد، هر زمان که ایوان پس از ازدواج با پالانیا دلش هوای ماریچکا را می‌کند، و سرانجام در

هنگام مرگش و به‌هم رسیدن معنوی دلدادگان. به‌همین روال، جنبه‌ی درخشان، معصومانه و از نظر روانی یکپارچه‌ی عشقشان با موسیقی شاد عامیانه بیان می‌شود، که هم خودشان و هم دیگران آن را درباره‌شان می‌خوانند. این آواز نه‌تنها در زمان حیات ماریچکا بلکه، مثلا، بعدها در زمانی که ایوان غمش را از دل می‌زداید و، دست‌کم برای مدتی، با واقعیت مرگش کنار می‌آید، شنیده می‌شود. با این همه در بیشتر جاها پاراجانف صدا را نیز مانند فیلمبرداری و مونتاژ به‌گونه‌ای ضدسنتی به‌کار می‌گیرد. به‌طور مشخص، پرسه زدن‌های ایوان دلشکسته پس از مرگ ماریچکا را نه موسیقی که پچ‌پچ‌های همسایه‌هایی که دیده نمی‌شوند درباره‌ی از دست رفتن او همراهی می‌کند. و پاراجانف از نوار صدا به‌گونه‌های دیگر هم استفاده می‌کند ــ مثلا با اغراق در شدت صدایی طبیعی برای تاکید بر جنبه‌ی نمادین‌شان (مانند زمانی که ایوان پس از آن‌که پدرش به‌دست پدر ماریچکا کشته شده سیلی پرصدایی به دختر می‌زند) و ایجاد تاثیرات ویژه برای منظورهایی نمادین (مثلا، صدای تبری ناپیدا در دوردست که در مقاطع مهم سرنوشت ایوان شنیده می‌شود).

پاراجانف از آفریدن "نمایش رنگ‌ها" برای سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما سخن گفته و این عنصر سازنده‌ی فیلم را نیز در جهتی برانگیزاننده به‌کار گرفته است. زمانی که ایوان و ماریچکا را خشونت پدرانشان به‌سوی هم می‌کشاند، رنگ غالب، سفیدی برف است که معادل معصومیت آنهاست (اگرچه خونی که در لحظه‌ی مرگ پدر ایوان بر عدسی جاری می‌شود از مخالف آن خبر می‌دهد)؛ سبزی بهار رنگ غالب در عشق جوان آنهاست؛ در هنگامی که ایوان سوگوار است نماهای به‌شدت قهوه‌ای جهان را از رنگ تهی می‌کنند؛ اما حتی برای مدتی کوتاه هم که شده پس از دیدارش با پالانیا رنگ با شدت و حدت بازمی‌گردد؛ همچنان‌که رابطه‌شان سترون از آب درمی‌آید، رنگهای پاییزی فیلم را احاطه می‌کنند؛ به‌هنگام هذیان‌گویی پیش از مرگ ایوان رنگها ناپدید می‌شوند؛ و در لحظه‌ی مرگش عالم و طبیعت را سایه‌های سوررآل قرمز و آبی فرامی‌گیرد. چیزی که کمتر توجه برمی‌انگیزد، فیدهای تقریبا نامحسوس به سفید و قرمز است که همه‌ی فصلهای مهم را به‌هم پیوند می‌زند و نیز کاربرد فید به‌طور کلی برای جدا کردن جزییات نمادین یا ایجاد تداعی سمبولیک است.

هم تاثیر صدا و هم تاثیر رنگ، همانند کج و کولگی‌های تصویری و به‌هم

ریختگی فیلم ، برای به‌هم ریختن اصول ادراک تماشاگر است و بنابراین از نظر روانشناختی ، برای ارائه‌ی قصه‌ای که در سطح اسطوره نه در سطح روایت ، یک قصه‌ی کهن الگوی خود زندگی است : جوانی در مداری مکرر از معصومیت به تجربه و به تنهایی و به مرگ می‌رسد و روزگاران از پس روزگاران همین تکرار می‌شود . این سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما و نمونه‌ای است عام که از هویت شخصی فراتر می‌رود و پس از آن نیز پایدار می‌ماند . اکنون تخلفات گیج‌کننده از اصول نقطه‌ی دید با حرکات سرگیجه‌آور دوربین و زاویه‌های ناممکن آن مفهومی تازه می‌یابند . زیرا نابود کردن نقطه‌ی دید فردی به‌معنای برابر گذاشتن نقطه‌ی دیدی جمعی است و پرسپکتیوهای "غیرممکن" فیلم نیز تنها برای انسان فانی چنین است . از آغاز سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما تا آخرین نمای آن ، پاراجانف تماشاگرش را وادار می‌کند که پیوسته از خود بپرسد : من از چشم کی می‌بینم ؟ از نوک یک درخت ، از ته یک آبگیر ، از مرکز یک گردش پرتلاطم ۳۶۰ درجه‌ای ــ از چشم کی؟ تنها یک جواب می‌تواند داده شود : ما این فیلم را از دریچه‌ی چشم چیزی می‌بینیم که بزرگتر و کهن‌سال‌تر از نوع بشر است ، در یک لحظه در همه‌جا هست ، طرح کلی را از میان جزییات تشخیص می‌دهد ، عمق را از سطح و سطح را از عمق بازمی‌شناسد ، و می‌داند چیزها چه هستند و در همان زمان چه نیستند . پاراجانف شاید در بیان نارضایی سیاسی انتخابی بی‌جهت شلوغکاری‌کرده‌باشد یا در انتقاد از حکومت زیادی راحت حرف زده باشد ، اما اداره‌جاتی‌های شوروی ساکتش کردند زیرا سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما شهادتی فوق‌العاده به قدرت فیلم به‌عنوان هنری مذهبی است ، و سازنده‌اش شاعر خدا بود .

حرکت ابدی

یادداشتهای سرگئی پاراجانف

بسیاری می‌دانند که در حیات آدمی لحظاتی وجود دارد که طی آن تمامی تصورات، قوانین و روابط معمول گذشته به زیر سئوال کشیده شده و بازبینی می‌شود. لحظات تنش شدید و توجه عمیق به زندگی. گویی خود را آزادانه در معرض اندیشه‌ها و تصاویر نوینی قرار می‌دهی که ترا دربر گرفته و برمبنای آن دهها و صدها تصویر همانند و ناهمانند رسم می‌کنی. گویی جریانی ترا دربر می‌گیرد و تنها عضلات قوی می‌تواند درمقابل نیروی آن ایستادگی کند. این لحظات اوج تسلیم ــ نفس و زندگی کامل و نفسانی است.

به تناوب سخنان استادم **ایگور ساوچنکو**(در مدرسه‌ی سینمایی) را به‌یاد می‌آورم که می‌گفت: افرادی که از طریق تداعی معانی می‌اندیشند با سرعتی بیش از حد معمول به تحلیل می‌روند. به‌سان کلیه‌ی همسالانم به روشنی نمی‌توانستم مراد از تفکر برمبنای تداعی معانی را درک کنم. ما می‌دیدیم که استادمان چگونه به‌صورت خستگی‌ناپذیر و موثری زندگی خود را وقف می‌کند و فکر می‌کردیم که این عبارت بیش از همه به‌خود ساوچنکو مربوط می‌شود.

و این به‌راستی اشاره به او داشت. ما مدتها بعد درک کردیم که ساوچنکو درمورد چنین لحظاتی، مشکل‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین لحظات سخن می‌گفت. اغلب و بیش از خیلیهای دیگر او این لحظات را تجربه کرد و از همان اولین نشست‌مان، ما را تحت تاثیر احساس و اندیشه‌اش قرار داد.

سالی بعد از نام‌نویسی در مدرسه‌ی سینمایی مسکو، ساوچنکو فیلمی به‌نام *انفجار سوم* را می‌ساخت. من به‌عنوان دستیار کارگردان، با قطار باری به‌همراه لانه و سنگر توپخانه، مدلهای نرم و لولادار سربازان آلمانی، تانکها و آتش‌ــ اندازهای مقوایی به کریمه می‌رفتم. در تابستان ۱۹۴۷، گلهای ختمی هنوز شکوفه نکرده بود... زنان روستایی کلبه‌هایشان را با کلاه‌خودهای آلمانی تزیین نمی‌کردند.

جنگ، حتی فیلمی جنگی آنها را به هراس می‌افکند. به‌امید گرفتن نمره‌ی "الف" و برای آشنایی با لوکیشن به‌همراه گله‌ی گاوها در ناحیه‌ی مین‌گذاری شده‌ی "قله‌ی ترکی" پیاده شدم. قلعه‌ی گنوز، خلیج کیرکینز در اینجاست. حتی خرگوشی از لانه روبـــاه (پناهگاه مطمئن آلمانیها) از این‌سو به آن‌سو دوید. محل فیلمبرداری را شناخته و داخل آن شدم ... در تاریکی تاقچه‌ای برای کلاهخودی گوتیکی، تاقچه‌ای برای تفنگی گوتیک... خوابگاههایی زیر تاقی گوتیک... تاقچه‌ای برای کتری‌گوتیک یافتم. برخی از این اشیاء قدیمی هستند و برخی جدید، ولی همه وابسته به سبک گوتیک هستند. در اینجا مولفی دیده می‌شود که کلیسای جامع کلن و لانه‌ی روباه را که هردو متاثر از سبک گوتیک هستند، پدید آورده است. کلاهخودش... خود او ... کیسه‌ی پولش... نیم‌تنه‌ی پوشیده‌ی نظامی، همه در اینجاست. او را در تاریکی گوتیک ترک کرده و با یادگارهایم به روشنایی می‌آیم. سکه‌هایی از تمامی کشورهایی که آلمانیها از آن گذشته‌اند یا در آن زیسته‌اند. سکه‌های نقره‌ای، مسی، آلومینیومی ده کوپکی روسی. و طره‌ای از گیسوان سرخ‌فام در سلولویید... شاید از آن طفلی باشد؟ مدتی طولانی به کلاهخود خیره می‌شوم. گویی از زیر کلاهخود رنگ‌زده حضرت مریم مرا می‌نگرد ــ او نیز گوتیک است. بی‌اختیار با طره مویی که یافته بودم مقایسه می‌کنم ... گیسوان او نیز سرخ‌فام است.

گاهی فکر می‌کنم که **سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما** را پیشتر، و بدون تجربه‌ی شکستهای قابل توجیه بسیاری بسازم. این فکر تلخی است، ولی حالا به این نتیجه رسیده‌ام که حتی فارغ‌التحصیلی‌ام از مدرسه‌ی سینما مرا به این‌سو سوق می‌داد. تنها فیلمی که از آثار پیشینم از نقصها و کمبودهای آن سرافکنده نیستم، فیلم کوتاه نخستم به‌نام ***حکایت پریان مولداوی*** است. طرحهای نقاشی، به‌ویژه طرحهای یکی از فارغ‌التحصیلان مدرسه مرا به ساختن این فیلم برانگیخت. همواره به نقاشی علاقه داشتم و هر نما را به‌عنوان تابلوی نقاشی مستقلی در نظر می‌گرفتم. شیوه‌ی کارگردانی من به‌نحوی است که در نقاشی حل می‌شود و این نقطه‌ی قوت و ضعف آن است. در کارگردانی به پرداختی نزدیک می‌شوم که بیشتر متاثر از نقاشی است تا ادبیات. و به ادبیاتی احساس‌نزدیکی می‌کنم که در اساس به‌سان نقاشی‌ای است که تحول یافته باشد.

داستان کوتاه **کوتسیوبینسکی** چنین مشخصاتی داشت. فیلم سایه‌های

نیاکان فراموش شده‌ی ما بر پایه آن ساخته شده است . داستان جذاب **امیلیان بوکف** که برمبنای آن فیلم حکایت پریان مولداوی را ساختم ، نیز واجد چنین خصوصیاتی بود . تقریبا بلافاصله وجه شعری آن را دیدم . آواز چوپانی که گله‌اش را گم کرده بود ــ نمادی از عشق و موفقیت ــ در گرجستان ، ارمنستان و سپس در کارپات شنیده بودم . سعی کردم ساختاری گویا که از شعر و اساطیر مردمی و محلی سرچشمه می‌گرفت خلق کنم . در روز دفاع از پایان‌نامه‌ام ، **ریستلاویورنو** (منتقد سینمایی) مرا به‌دلیل تقلید از **داوژنکو** و فیلم **زونیگورا** مورد انتقاد قرار داد . داوژنکو همان‌جا به دفاع از من برخاست و به درستی حدس زد که "من حتی این فیلم او را ندیده‌ام" . بعدا این فیلم را دیدم و متوجه شدم که در برخی وجوه واقعا داوژنکو را تکرار کرده‌ام . ولی این همانندی مرا اندوهگین نکرد . زیرا تکرار مضامین مردمی و محلی حزن‌انگیز نیست . من به‌وضوح این اقبال را داشتم که از همان چشمه‌ای سیراب شوم که شاعر بزرگ [اشاره به داوژنکو است] نوشیده بود .

سپس با پیشنهاد داوژنکو ، به استودیوی فیلمسازی کیف رفتم تا فیلم جدیدی بر پایه‌ی همان مضامین بسازم . این فیلم **آندره‌ا** نام داشت ، که فیلمی هفت حلقه‌ای مختص کودکان بود و آشکارا نشانگر نبود تجربه ، مهارت و ذوق و سلیه‌ی خوب بود . ولی این متاسفانه تنها آغاز کار بود .

در پی خودآزاری نیستم . ولی براین باورم که باوجودی که بسیاری از فیلمهای قدیمی‌ام را با نیت خوبی ساخته‌ام ولی هیچیک فیلمهای خوبی نبوده‌اند . سینمای موردنظرم به فرهنگ ، ذوق و سلیقه و مهارت زیادی نیاز دارد . و باید به‌دور از هرگونه احکام موضوعه ، سنن و عقاید کهن به‌دنیای آن وارد شد .

کارگردانی حرفه‌ای فریبنده است و آن‌گونه که به‌نظر می‌رسد حرفه‌ی مستقلی نیست . زیرا اغلب اجبارا مضامین ، افکارو تصاویر دیگران را در پرده‌ی سینما تصویر می‌کنی . و اگر فرهنگ والا و سبک خاصی داشته باشی می‌توانی فیلمهای خوبی بسازی . من در آن سالها سبک خاصی نداشتم ، بلکه تنها لحظه‌های درخشانی داشتم . و این مضحک نیست : واقعا لحظه‌های زیبایی در فیلمهایم وجود داشت که حتی امروز نیز آنها را نفی نمی‌کنم . گاهی ، فقط برای چند لحظه برروی پرده ظاهر می‌شدند ، ولی بی‌معنی بودند و ارتباطی ارگانیک با کل فیلم نداشتند .

وقتی که شروع به ساختن فیلم **آخرین جوان** کردم، برای نخستین‌بار دهکده‌های اوکراینی، بافت زیبایی فراگیر و شاعرانه‌ی، آنها را درک کردم و سعی کردم مجذوبیت خود را بر پرده‌ی سینما نشان بدهم. ولی شالوده‌ی فیلم، که تصنیفی خیالی و بی‌اهمیت بود، تمامی ساختار فیلم را درهم شکست. چشم‌اندازها، سنگها، زنان، لکلکها، تراکتورها، تاج پوشالی هیچیک در جای خود نبودند.

بازمایه‌های فیلمهای **گلی بر صخره** و **تصنیف** برایم فراموش نشدنی است. حکاکی، دوزندگی، فلزکاری محلی و آوازهای کهن اوکراینی. می‌خواستم دنیای این سرودها را با تمام جذابیت قدیمی‌اش نقل کنم. می‌خواستم "رهیافت" مردمی را عاری ازپوشش آرایش موزه‌ای ارائه کنم. و منبع خلاق تمامی آن قلابدوزیها، حجاریها و الگوها را نشان داده و در کنش یگانه‌ی معنوی بیامیزم.

قادر به انجام این مهم نبودم چرا که جویای کشف دنیای مرده‌ای بودم. دنیایی که به‌وسیله‌ی حضور انسان حیات نیافته، ولی درضمن فولکلوردهها و صدها پرداخت عالی ارائه داده است. هنوز هم از اینکه نتوانسته‌ام اساطیرفولکلوریک اوکراینی همچون" کوساک آزاد مامایی" بهره بگیرم، بسیار متاسفم. او چونان **یولن سپیگل** بزرگ تصویری رهایی‌بخش داشت. او هنرمندی آوازه‌خوان است، نوازنده‌ی گیتار و جنگجو، آواره و آزاداندیش. او روح اوکراین است و حزن و غنا، ثروت و امید آن را تبلور می‌بخشد. اگر هنرمندی واقعی با او رابطه برقرار کند، او می‌تواند در باب احساسات و علایق زیبا و جاودانه بسیار سخن بگوید.

گاهی بیش از اندازه بر قدرت تجربه‌مان اتکا می‌کنیم و به یاد نمی‌آوریم که باید در جوانی به جاهایی رفته و رسوم متداول را به کناری نهیم. و با حضورمان موضوع یا چشم‌انداز را تغییر ندهیم.

دیر یا زود بسیاری این کار را انجام می‌دهند. منهم مدت زمانی طولانی مجذوب سفالگری سنتی بودم. مجذوب و مفتون آثار **اوپوشنیا**، به‌ویژه سفالکاریش بودم. و شاهکار استادان هنرهای سنتی و محلی چونان **پوشیوایلووکیراچوک** را که مفتون‌کننده هستند، ازمیان دهها آثار فلکلور برگزیده‌ام. این آثار نمایشات نوعی، قصه‌های محلی و قومی، تابلوهای جن و پری هستند. شبها مجذوب چشم‌اندازها می‌شوم. مجذوب کلیسای اوپوشینا بر قله‌ی کوهی می‌شوم، پنج گنبد چوبی که به

سبک اواخر دوران کلاسیسم و در زمان آخرین تزارهای رومانف بنا شده است. در جنگ جهانی دوم گلوله‌ی توپی بخشی از گنبد را ویران کرد و بدینسان تقارن آن را بهم زد و به شکلی موقعیت کلیسا را مختل ساخت. ولی کلیسا هنوز هم به فعالیتهای خود ادامه می‌دهد. کشیش کلیسا در زمان خداحافظی با دست چپ با کشیدن صلیب، برکت می‌دهد. دست راست وی در بیمارستانی در استالینگراد در سال ۱۹۴۳ قطع شده است.

مدتها قبل از فیلمبرداری فیلم سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما سعی کردم با دنیای آنها ارتباط برقرار کنم. زمانیکه فیلم *راپسودی اوکراینی* را کارگردانی می‌کردم تمایلات و عاداتم کاملا در تضاد با هم قرار داشتند: همزیستی آنها در یک فیلم کاملا مضحک بود. گونه‌ای بیگانگی با این فیلمنامه‌ی کاملا سنتی احساس می‌کردم. و فاقد شجاعت و استادی بودم که از بازمایه‌ای که نویسنده مطرح کرده بود، اثری شاعرانه ــ فلسفی خلق کنم. می‌بایست درباره‌ی زنی سخن می‌گفتم که زندگی سنتی و سختی داشت و در انتهای فیلم به خواننده‌ی معروفی تبدیل می‌شد. در زندگینامه‌ی او می‌توان مهر احساسات و تمایلات گوناگون را در گردباد جنگ مشاهده کرد. ضرب‌المثلی است معروف: "زمانی که توپها شروع به غرش می‌کنند، شعرا خاموش می‌شوند." این حقیقت ندارد، آنها ما را به مبارزه فراخوانده و سرود پیروزی را سر می‌دهند.

در این فیلم استفاده از نیمرخ یکدست (تیره) و نورپردازی با کنتراست شدید لازم بود و می‌بایستی از استفاده از نقاشی قلمسیاهی که حالت خیالی را الهام می‌بخشد اجتناب می‌شد. در این فیلم می‌بایستی از نورپردازی‌ای استفاده می‌شد که به پرسوناژها شخصیت بدهد. نورپردازی معمولی، و به‌طورکلی عادی و معمولی بودن هرگز مرا اقناع نمی‌کند. زمانیکه کلاهخودی برای نقاشی و تزیین کلبه‌ای بکار می‌رود یا گلدانی‌ست که برای کشت گلها برای گهواره‌ی کودکی بکار می‌رود، همه‌چیز معنایی خاص و غیرمعمول می‌یابند.

در "*فیلم ــ بیمارستانی*"ام مردی درحال استراحت بود. او به‌علت شوک ناشی از انفجار گلوله‌ی توپ به بیمارستان اعزام شده بود، تمامی بیمارانی که در

اتاق عمومی بستری شده بودند از او مراقبت می‌کردند، پرستارهای جوان از کنار تخت او دور نمی‌شدند، افرادی که طی جنگ بینایی‌شان را از دست داده بودند، شبها در کنار بستر او می‌نشستند. وقتی که او به‌هوش‌آمد، مادرش را، ولی به‌زبان آلمانی، صدا زد. لحظه‌ای شاعرانه و نامتداول در فیلم بود. این صحنه بعدا در زمان تدوین حذف شد، زیرا آشکارا نمی‌توانست با فیلمی در ارتباط قرار گیرد که طی آن نتوانسته بودم به‌درستی جنگ را محکوم کنم. این صحنه به دنیای دیگری تعلق داشت.

شکستهای من شکستهای استودیوی فیلمسازی نیز بودند. وقتی فیلمهای سابقم را مجددا می‌بینم، اغلب بی‌اختیار به لرزه درمی‌آیم. گاه شکستهای آشکاری را می‌بینم، ناتوانی و قصور در تصویرسازی، فیلمبرداری، بازیگری، طراحی صحنه و... و شگفت‌زده می‌شوم که چرا با انتقاد و ممانعتی روبرو نشده است. استودیوها و بسیاری دیگر به بهای سنگینی از این اشتباهات چشم می‌پوشانند... به چه بهایی؟ به‌دلیل رنگ ملی، زمینه‌ی ملی و، خلق و خوی ملی فیلمهایم. ولی از مدتها قبل براین باور بوده‌ام که این مشخصات عواملی دروغین و ساختگی است.

قدرت الهام‌بخش اثری اصیل، انسان را از ابتدا تا انتها مجذوب می‌سازد. طی مدت‌زمانی طولانی فیلمهایم فاقد چنین قدرتی بودند، باوجودی که به‌نظر می‌رسید که در کوشش بعدی به این مهم دست خواهیم یافت.

اغلب در باب نحوه‌ی بازنمایی **پیروسمانی** (هنرمند یکه‌ی گرجستانی که *شنگلایا* فیلمی برمبنای زندگی او ساخت) بحث می‌کردیم. می‌توان شهری با پارچه‌ی مشمع سیاه تجسم کرد، همان پارچه‌ی مشمعی که **پیروسمانی** برروی آن نقاشیهای خود را ترسیم کرد. در این شهر قالی‌ها خیس خورده را از ایوان در سرسرای خانه می‌آویختند. و مردم با لباسهای گاوچرانی و گیوه‌های سنتی تابوتی خالی را در خیابان حمل می‌کردند. و در جلوی مراسم تشییع، پیروسمانی ایستاده است. او به میخانه‌ها و انبارهای شراب‌فروشی لبخند می‌زند و چیزی در دست ندارد و در قبرستان، قبری که به تازگی حفر شده درانتظار اوست... ولی پیروسمانی به محلی می‌رود که شخصی شریف و غنی به‌خاک سپرده شده است. سهم شله برنج خود را برداشته و درحالی‌که برنج تلخ را می‌خورد درمقابل شگفتی دیگران ناپدید می‌شود...

زمانی فکر می‌کردم که جداسازی دیواره‌های آهکی سفید، آبی روشن و زرد مایل به صورتی برای بازسازی به سبک نقاشی دیواری افسانه‌ی [پرنس] **ایگور** مناسب باشد. شاید با طرح معینی درباره‌ی رنگ‌و استفاده‌ی به‌جا از عدسی‌ها، بازسازی حقایق نقاشیهای دیواری، مناسب باشد. مراد القای زمینه‌ی تاریخی ساختگی نبوده، که احساس تاریخی است.

درمیان وسایل میز کارم طرحی از قبرستان پرلاشز پاریس وجود دارد. برآمده بر سر قبرها، پیکرهای گوناگونی از حضرت مریم را می‌بینم ــ اینجا باگوژی بر پشت، آنجا سرخ‌موی، که کشیده و باریک و گاه سبزرو و... بعد ناگهان درمیان این انبوه پیکرها، نمادی از عصر حاضر، صلیبی جدید. ولی خاموش و به کناری افتاده ــ را می‌بینم: پروانه‌ی سرخ‌فام هواپیمایی.

تازه شروع به خواندن داستانهای کوتاه کوتیسوبینسکی که فیلم سایه‌ها بر آن متکی است کرده بودم که تصمیم به کارگردانی آن گرفتم. بلافاصله مجذوب حس زیبایی، توازن و جاودانگی آشکار آن شدم. حسی که زیر تاثیر آن طبیعت به هنرو هنر به طبیعت تسعیر می‌یابد.

از قبل زمینه‌ها، موزه‌ها، کتابها و نقاشیهایی را می‌شناختم. فیلمی به‌نام *الکساندر داوبوش*(۱۹۵۹) در باب قهرمان ملی گوتزول وجود داشت. سازندگان فیلم سعی کرده بودند که اهالی کارپات را معرفی کنند، ولی دگربار در چهارچوب سبک نوشتاری و تصویری کهن دست به این کار زده بودند. آنها به‌وضوح جامه‌ی سرخ را به نشانه‌ی انقلابی بودن به تن داوپوش کردند ــ برخورد آنها به ساکنین کارپات برمبنای درکهای سینمایی ازپیش آموخته صورت گرفته بود. برای آنها گوتزولها افرادی عجیب غریب بودند و از آنها همچون محرکی تزیینی استفاده شده بود. نتیجه اینکه حتی راه رفتن و سخن گفتن ساده‌ی آنها، طرز تفکر آنها که می‌توانست برای ما جالب باشدازبین برده‌شد. زمانیکه گوتزولیها با دیدار یکدیگر به‌جای گفتن "جلال بر عیسی باد"، سلام" بگویند، این تحریف زندگی و تحریف هنر است.

به‌هنگام کار با ساوچنکو به‌یاد می‌آورم که محو زیبایی منطقه‌ی مولداوی ــ پستی و بلندیهای سحرانگیز آن، تاکستانها و علفزارهای آن شده بودم. ولی او به‌ما می‌آموخت که به‌جای محو تماشا شدن، در محیط جذب شویم، بسان اسفنج

مادیت آن را در خود فرو ببریم، تا به‌هنگام بازپس دادن، گوهر و هرآنچه را که مهمترین است، سامان دهیم. او تکرار می‌کرد که "*سینما دستمایه‌ی انسان است، حقیقت زندگی عمیقتر و اساسی‌تر از پرداخت شماست. ولی درهرحال به‌محض اینکه شما در موضوع مورد نظر به‌حد کافی فرو رفتید و تمام جزییات آن را شناختید، می‌توانید به‌میل خود در آنها دست ببرید*"

طی ساختن فیلم سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما در عمل به این نتیجه رسیدم که شناخت کامل موضوع مجوزی برای هرگونه پرداخت دلخواه است. در این فیلم توانستم آوا را به‌صورت فعل و فعل را به‌صورت آوا درآورم. کاری که به‌هنگام تهیه‌ی فیلم تصنیف توانش را نداشتم. داده‌های قوم‌شناسانه و مذهبی را توانستم به‌صورت زندگی معمولی و روزمره ارائه دهم، چرا که درواقع همه‌ی اینها سرچشمه‌ی واحدی دارند.

می‌توان به من خرده گرفت که در مواردی از واقعیت فاصله گرفته‌ام. مثلا نقاب به چهره زدن رسمی است متداول به‌هنگام عید پاک و نه عید کریسمس. یا درجای دیگر وقتی که مراسمی تحت عنوان "تیرک‌بندان" را به نمایش می‌گذارم. چنین مراسمی نزد گوتزولیها وجود ندارد. من آوازی را شنیده بودم درباره‌ی مردی که زنش را به تیرکی می‌بست. این آواز تمثیلی بود در باب نابرابری زندگی زناشویی. در فیلم وقتی ایوان با پالانیا ازدواج می‌کند، مراسم یاد شده در آواز را به تصویر کشیدم و گوتزولیهای واقعی، که بازیگران فیلم بودند، آن را درست مانند سایر مراسم خود با جدیت و زیبایی اجرا کردند ...

وقتی قرار شد فیلم ساخته شود، افراد مستقلا یکی بعد ازدیگری‌به منطقه‌ی کارپات، محل فیلمبرداری، رفتند. وقتی به محل فیلمبرداری رسیدم بلافاصله کاملا محو طبیعت و محیط نشدم. به‌عکس اولین مشاهدات من مظاهر روزمره‌ی زندگی معمولی معاصر بود: خیابانهای اسفالت شده، کفشهای اروپایی، دوچرخه‌ها، برجهـای مرتفـع انتقال نیروی برق و صخره‌ای که نبرد میان **گوتینوکسی** و **پالیچوکس** رخ داده بود و حین احداث جاده‌ای که از آنجا می‌گذشت منفجر شده بود. اذعان دارم که در بدو امر ترکیب غریب کهنه و نو، وزوز رادیوها از یک‌سو و صدای حزن‌انگیز کرنای سنتی ازسوی دیگر، ساعت مچی طلایی که از زیر آستین قلاب‌دوزی شده دیده می‌شود، و... موجب ملال خاطرم شد. از یکی از پنجره‌های اتاقم در

هتل، حرکت پرپیچ و تاب رودخانه‌ی چرموش را می‌توانستم ببینم و پنجره‌ی دیگر مشرف به حیاط پوشیده از آسفالتی بود که صبحگاهی زن سالمندی همراه گاوش از آن گذشت و عصر همان روز درحالی‌که رنگوله‌ی‌بدون‌گاورا به‌صدا درمی‌آورد، دگربار عرض آن را طی کرد.

قضا و قدر بر من دل سوزاند. وقتی محل اقامتم را از هتل به کلبه‌ای ساده تغییر دادم، تازه توانستم نحوه‌ی اززندگی راکه می‌خواستم فیلمی درباره‌ی آن تهیه کنم ببینم.

هیچگاه تصویر هنری مادیت محسوس ندارد. رطوبت چمن را با توصیف نمی‌توان حس کرد، همین‌طور عطر قارچهای روییده بر کنده‌ی درخت... هنوز طعم آبی را که سرچشمه‌اش در نزدیکی ریشه‌های درخت صنوبر قرار داشت به‌خاطر دارم: هر جرعه آبی که فرو می‌دادی گویی هزاران سوزن با لبهایت در تماسند. کوههایی که در دوردست، زیبا و باوقار می‌نمودند، اکنون از نزدیک چهره‌ی کهن خود را بی‌پرده به‌نمایش می‌گذارند. پرسه در کوهستان، هرلحظه کشفی هرچند جزیی را به‌همراه دارد، درحالی‌که زمین زیر پایت سخت است، می‌دانی چرا در قدم بعدی زمین فرو خواهد ریخت، به سرچشمه‌ی جویبارها دست می‌یابی، می‌فهمی چرا اینجا ریشه‌ی‌نباتات‌خشکیده‌واگرگوسفند سپیدی را دیدی که لحظه‌ای چند پشت علفزار ناپدید شده و ناگه سرخ‌فام ظاهر می‌گردد، می‌دانی که بوته‌های تمشک در آنجا می‌رویند. در تپه‌های پوشیده از جنگل به گلوله‌های به هدف نرسیده، به پوکه‌های خالی فشنگ، بـه پرهای سـفید پراکنده و بـه هزاران ردپا برمی‌خوری. خاک خیس‌خورده‌ی کوهستان، ردپاها را برای مدت زمانی طولانی حفظ می‌کند... هر روستا اگر بخواهد می‌تواند موزه‌ی محلی مختص به خود را احداث کند، تفاوتها هرچند نامربی ولی واقعی‌اند و تدریجا می‌توان آنها را دید. زمانیکه‌گوتزولیبها با گفتم که قادر به تمیز شاد یا غمگین بودن آهنگی که شبانها با زنبورک می‌نوازند نیستم، خیلی رنجیده‌خاطر شدند. گذشت زمان مشکلم را حل کرد.

ما خیلی زود متوجه شدیم که نباید آن‌گونه که درمورد روسیه‌ی کهن، روم باستان یا مصر قدیم مرسوم شده بود، متوسل به شیوه‌ی بازسازی و تقلید سینمایی از محیط گوتزولیبها شویم. این امر ناخودآگاه ما را وادار به درک مهمترین و ضروری‌ترین نکته در تهیه‌ی فیلم‌مان گرداند. ما درک کردیم که باید گوتزولیبها را

PersianPDF.com

به منزله‌ی یک فرد یا شخصیت درنظر بگیریم ...

چند روزی در همسایگی زن معروف مسنی سکنی گزیدیم . کسی از سن واقعیش اطلاع نداشت. شایع بود که سنش از صد سال نیز گذشته است. او براین شایعات وقعی نمی‌نهاد ... بعد از آشنایی با او دانستیم **ایوان فرانکو**(نویسنده‌ی اوکراینی اوایل قرن بیستم) را به‌خاطر دارد . با هم قارچ جمع کرده بودند . نویسنده به آن زن عطری فرانسوی هدیه داده بود و زن هنوز از آن هدیه نگهداری می‌کرد .

باید اذعان کرد که **جانی (وانیا) نیکولای‌چوک**، که ایفاگر نقش داوبوش است، در لباس محلی واقعا برازنده و جذاب بود . گویی وی برای این جلیقه‌ی قلابدوزی شده و یا آن کلاه مزین به پر قهوه‌ای‌رنگ آفریده شده بود . افزون بر آن این بازیگر از ساکنین قبلی این نواحی کوهستانی بود و توانسته بود خیلی زود خود را با آداب و سنن محلی وقف دهد . او را نزد خانم مسن بردم .

"مادر آلیونا ! بیا اینجا و ببین کی آمده؟ داوبوش! ولکا داوبوش!..."

بی‌تردید سیر زمان برای زن مسن از حرکت باز ایستاده بود . او به‌دقت ایوان را نگریست و سپس رو به من کرد و گفت : "حضرت آقا حتما شوخی می‌کنید ! وقتی که من تازه به اینجا آمده بودم ، مردی یهودی مهمانخانه‌ای در اینجا دایر کرده بود . روزی داوبوش و یارانش وارد شدند . من او را دیدم . او مردی لنگ بود که گوژی بر پشت داشت ، با چشمانی آکنده از مهر ... "

واقعا ساده و قابل تقدیس. برای آن زن سالمند، داوبوش تجسم مهر یا به‌عبارتی انسان‌دوستی بود . او به برازنده بودن یا نبودن شخص توجه نداشت . او به لباسهای داوبوش توجهی نکرده بود . آنها می‌توانستند لباسهای کاملا غیرسنتی بوده باشند که به چشمهایش... ما مدت زمانی در بین‌مردم‌گوتزولیها زندگی کرده بودیم و به محیط طبیعی و انسانی آنجا توجه کرده بودیم ، ولی از چشمهایشان غفلت کرده بودیم . و اکنون ناگهان جرقه‌ای زده شد و تصادفا به چیزی دست یافتم که بی‌اغراق می‌توان گفت امری مقدس است ...

در صبحگاهی ، کمی زودتر از معمول بیدار شدم و به‌سوی پرتگاهی مشرف به رودخانه‌ی چوموش رفتم ... درمیان آبهای سرد رودخانه ، با تنی تا سینه پوشیده‌ی زن و مردی را دیدم . زوجی میانه سال که تازه به عقد یکدیگر درآمده بودند . آنها کلاه به‌سر تقریبا بی‌حرکت ایستاده بودند و بدنهای خود را که بیش از حد سپید

می‌نمود مالش می‌دادند. برای لحظه‌ای دنیا در هیئت بدوی خویش خاکی از نفوس و عریان جلوی چشمانم مجسم گردید.

پیشتر اشاره‌ای به ساعتهای مچی به مثابه‌ی ظواهر دنیای خارج که گوتزولیها مغرورانه به دست دارند کردم. افزون بر آن در زمان حکومت **فرانسیس یوزف** (امپراتور اتریش ـ مجارستان که در سال ۱۹۱۶ درگذشت) منطقه‌ی کارپات محل رفت و آمد جهانگردهای خاص، عاشقان مناطق بکر و دست نخورده بود. در این میان گوتزولیها با میل و رغبت زیاد قلابدوزیهای زیبا، سینی‌ها و ظروف زینتی خود را درمقابل رشته تسبیحهای شیشه‌ای، دست‌بندهای سربی ساخت شهر، جواهرات بدلی ارزان قیمت و... معاوضه می‌کردند در این میان شگفت‌آور نیست، اگر درحال حاضر به سر هر کلاهی به‌جای پر قهوه‌ای رنگ سنتی، سردوشی طلایی رنگی نصب شده باشد و یا اینکه در ارتفاعات کوهستان به افرادی از اهالی بومی که به استخدام پلیس درآمده‌اند برخورد کنیم که البته کلاه مخصوص‌شان را با گلهای صورتی رنگ آفرین بسته‌اند.

هنوز بومیان، دنیا را به‌سان کودکان درمی‌یابند، یعنی از یکسو گمان می‌کنند که درکشان تنها درک ممکن از عالم است و از سوی دیگر خود را تنها کسانی می‌دانند که در این دنیای غریب "امکان دارد" وجود داشته باشند. تمام مصنوعات آنها ملهم از طبیعت است و به‌نوبه خود بخشی از آن می‌گردد. کلیساهای آنان که از چوب کاج ساخته شده از فن معماری طبیعی جنگلها و کوهستانها الهام گرفته است و منبع موسیقی که توسط بوق و کرنای سنتی آنان نواخته می‌شود، پژواک صداهای طبیعی در کوهستان است.

تصادفا یکبار در مراسم تشییع جنازه‌ی گوتزولیها حضور یافتیم. برایم شگفت‌آور بود وقتی متوجه شدم که آنها اطلاعی از نحوه‌ی به‌کار بردن بیل ندارند. آنها با زحمت سرهم‌بندی سوراخی تعبیه کردند و پس از قرار دادن جسد در آن با دست و پاچلفتگی تمام آنرا پوشاندند. در عوض باید دید که با چه مهارتی قایق الواری خود را در آبهای سریع رودهای پرپیچ و خم هدایت می‌کنند، چگونه کنده‌های شناور در آب را جمع‌آوری می‌کنند، به چه‌سان دیوارها را با طلا تزیین می‌کنند و کلبه‌ای چوبی بنا می‌کنند. چگونه طی چند ساعت کار شبانه پل معلقی را که سیل و توفان شسته و با خود برده بود بازسازی کردند. بی‌جهت نیست که

بخش مهمی از موضوع آوازها و افسانه‌های آنان درباره‌ی تبر هیزم‌شکنی است.

تاریخ آمیزش آنان با طبیعت و اصالتشان طی روند تاریخ ازبین نرفته است. کلیسای اونیات (ترکیب بدیعی از کلیسای ارتدکس و کاتولیک) همراه با مراسم پرزرق و برق خود در گذشته به آنان تحمیل شده و هنوز با گوهر گوتزولیها بیگانه است. هنوز برگزاری مراسم دوران شرک چون پیشواز بهار، بدرقه‌ی زمستان را حفظ کرده‌اند. هنوز هنگامی که برای نخستین‌بار گوسفندان را از آغلها به‌در آورده و می‌خواهند به چراگاهها ببرند، مراسم خاصی را برپا می‌دارند. گوتزولیها مشقات زیادی را تحمل کرده‌اند و هرآن‌چه را که ایوان پالیچوک در فیلم تحمل می‌کند، از قبیل بندگی، تنهایی، تحقیر: در زندگی واقعی برسر این مردم آمده است. ولی همان‌طور که می‌بینید آنها هنوز افرادی آزاده هستند. ما می‌خواستیم فیلمی درباره‌ی انسان آزاد، درباره‌ی دانکوی زمینی بسازیم. (کوتسیوبینسکی به گورکی جوان، قهرمان حماسی یکی از نوشته‌های اولیه‌اش با نام دانکو علاقه‌ی فراوان داشت). می‌خواستیم انسانی را به‌تصویر بکشیم که در برخورد به مشغله‌ی طاقت‌فرسای روزمره، دلمشغولیهای پیش پا افتاده، خواهان رهایی تن و روان باشد: قلبی باشد که خارج از قفسه‌ی سینه‌اش بشکفد و بتپد. شاعری که روزی قدرت سرایدن از او سلب شد و محکوم به زندگی است.

روز یکشنبه است، روستاییان لباس نو پوشیده و در پرستشگاه "حضرت مریم" جمع شده‌اند. فروشندگان دوره‌گرد بساط یکشنبه‌بازار را در میدان مشرف به آن پهن کرده‌اند. یکی ازآنان، مردی درشت‌اندام، کیسه‌ی بزرگی را از دوش به‌زمین نهاد، در کیسه را گشود. او فروشنده‌ی نی‌لبک بود. زنان روستایی دور او را گرفتند و برای کودکانشان، از بچه‌ی شیرخواره تا دیگران، نی‌لبکی خریدند. لحظاتی بعد صوت ناهنجار نی‌لبکها میدان را فرا گرفت...

پسربچه‌ای به کیسه نزدیک شد و نی‌لبکی را برداشت... به‌آرامی نواخت.. و سپس سرجایش گذاشت. نی‌لبک دیگری را انتخاب کرد، آن را به‌طور مورب به دهان گذاشت و در آن دمید... و آن را نیز سرجایش گذاشت. صاحب کیسه چشم غره‌ای رفت. ولی پسرک نی‌لبک سوم را از کیسه برداشت... آن را نیز آزمود... داشت سراغ نی‌لبک بعدی می‌رفت که فروشنده با عصبانیت نی‌لبک را از دستش

قاپید و با فشار آرنج پسربچه را از کیسه دور کرد. پسرک برای حفظ تعادل چند قدم عقب رفت، ایستاد، و برای مدتی طولانی به فروشنده خیره شد. از هرسو صدای پرپیچ و تاب نی‌لبکها همچنان شنیده می‌شد.

چنین مقدر شد که ایوان بعد از مرگ معشوق چندی زنده بماند. برای مدتی دیگر زندگی کرد و حتی با زنی دیگر رابطه داشت. ولی این رابطه با روح شاعر- منشانه‌ی او خوانـا نبود. او در جستجوی رابطه‌ای خلاق بود که به‌سان موج الهام او را در خود فرو ببرد. ایوان جویای درآمیزی و یگانگی با معشوقش بود. درست مانند **روسو، تریستان و فرهاد**. تنها راه‌حل برای ایوان مرگ بود. فقط با فراتر رفتن از زمان حال بود که می‌توانست با عشق و معبود خویش درآمیزد. همان‌طورکه اشاره شد، این موضوع درمیان ملل مختلف پرداخت شده است، و درست به‌همین دلیل قابلیت آن را دارد که در ابعاد بین‌المللی منعکس شود. برداشت ما در بازسازی افسانه‌ی اهالی کارپات نه دیدی محققانه و قوم‌شناسانه، که به‌منظور درک ابعاد انسانی آن بود. عشق، یاس، تنهایی مرگ، فصلهایی از افسانه‌ی جاودانه‌ی انسان هستند که می‌خواستیم بر پرده به تصویر بکشیم. بی‌جهت نیست که نتیجه، علیرغم اینکه فیلم موردی خاص را مورد توجه قرار می‌دهد، با استقبال جهانی مواجه شد. و موضوع چه برای فرانسویها، چه اسپانیایی‌ها و چه اهالی آمریکای لاتین قابل درک بود.

از میان تمام یادگارهای سفرم به منطقه‌ی کارپات، مجموعه‌ی شمایلهایی که بی‌شباهت به دسته‌ی ورق‌بازی نیست که شامل تصاویر شاه و ملکه و وزیر است، شایان توجه است. این مجموعه که درواقع چهره‌های مختلف مذهبی را مجسم می‌کرد به‌وسیله‌ی هنرمندان غیرحرفه‌ای و به‌صورت کار خانگی ساخته شده و درحدود هفده سال پیش یکبار در موزه‌های محلی نیز به‌نمایش گذاشته شد. چندی بعد این شمایلها "مورد غضب" مقامات عالی قرار گرفت و دستور انهدام آنها صادر شد. نتیجه اینکه امروزه حتی در روستاهای دورافتاده و نزد اهالی نیز به زحمت می‌توان اثری از این کار هنری یافت ...

بدون تردید ما نوشته‌ی کوتسیوبینسکی را کاملا دنبال‌نکردیم. چاره‌ی دیگری

نبود. هدف ما فرو رفتن به عمق و رسیدن به سرچشمه‌ی نوشته و دستیابی به عناصری بود که پایه و اساس نوشته را تشکیل می‌داد. ما به‌عمد خود را دراختیار مواد خام و داده‌های دست اول قرار دادیم. خود را به جریان و آهنگ حرکت آن سپردیم، تا هرآنچه ادبیات، تاریخ، تحقیقات قوم‌شناسی و فلسفه بود درهم آمیزند و در پیکر یک تصویر سینمایی یگانه، به‌صورت اثری یکه تبلور یابند. ما گوتزولیها را دگرگونه و نه آن‌گونه که کوتسیوبینسکی صد سال پیش از ما دیده بود مشاهده می‌کردیم، لذا گذر زمان را نیز دخالت دادیم.

آنها وزنه‌ی ازپیش آموخته‌ها شگفت‌انگیز است. بعد از این‌همه تلاش برای درک گوتزولیها، یعنی بعد از سیر در تاروپود زندگی آنان، بعد از فرو رفتن در عمق وجود آنها و بعد از اینکه به‌نظرمان رسید که واقعا به انتها رسیده‌ایم، زمانی که شروع به فیلمبرداری کردیم، متوجه شدیم که هنوز هم طبق الگوهای متعارف کار می‌کنیم. تفکر "سینمایی" که با مواد خامی که با آن سروکار داشتیم بیگانه بود، دائما گریبانمان را می‌گرفت. خوشبختانه خود اهالی گوتزول به‌کمکمان شتافتند. آنها موکدا خواستار حقیقت مطلق بودند. تحریف و تقلب به‌شدت آنها را می‌آزرد. از مشاهده‌ی آثار لاک بر انگشتان هنرپیشه‌ها، که با سنن آنان مغایرت داشت به‌شدت برمی‌آشفتند. وقتی برای ضبط صدای موسیقی آنها را به استودیو بردیم، قبل از اجرا لباسهای مخصوص را پوشیدند و آلات موسیقی را با گل تزیین کردند. و تنها بعد از این مقدمات بود که تن به اجرای موسیقی دادند.

به‌هنگام تمرین مراسم تدفین پاول پالیچوک، پدر ایوان تابوتی تعبیه شده بود و گوتزولیها می‌بایستی آن را طبق سنن خود حمل می‌کردند. ولی آنها با تابوت خالی حاضر به اجرای مراسم نشدند. کسی را در تابوت قرار دادیم. در جایی به‌هنگام اجرای مراسم نوحه‌خوانی می‌بایستی متوفی را به‌اسم صدا می‌زدند "پاول". تمرین مراسم دوباره متوقف شد. نام فردی که در تابوت بود در اصل پاول نبود. بالاخره مجبور شدیم یکی از تکنیسین‌ها را که نامش "پاول" بود در تابوت قرار دهیم تا تمرین صحنه انجام یابد.

می‌خواستیم هیجانات فیلم برای هر تماشاگری قابل درک باشد، و هر کلمه و هر آوایی و حتی جزیی‌ترین عامل فیلم این شور و هیجان را القا کند. این امر

درمورد رنگ نیز صادق است. در این مورد به نقاشیِ متوسل شدم. به‌نظر من هنر نقاشی صحنه‌آرایی به‌کمک رنگ را به حد کمال رسانده است. امروزه عدم استفاده از رنگ در ساختن فیلمی به‌معنی اعتراف به ضعف است. البته از سیاه‌وسفید خود نوعی استفاده از رنگ می‌باشد، منتهی این مطلبی دیگر است. ما فیلمسازان باید از مربیان و پیشکسوتانی چونان **بروگل**، **آرخیپف**، **نسترف**، **کورین**، **لژو**، **ریوررا** و نیز از نقاشان صاحب سبک "پریمیتیویزم"، خیلی چیزها بیاموزیم. برای اینان رنگ صرفا یک حالت یا عاملی برای تاثیرگذاری نیست، رنگ خود بخشی از گوهر و محتوای چیزی را تشکیل می‌دهد. این امر نه فقط برای سینما، که برای تمامی فرهنگ بصری موضوع اساسی است. تکرار می‌کنم، احمقانه است اگر رنگ را عاملی تزیینی و صرفا نمایشی قلمداد کنیم. رنگ واجد محتوای ویژه و حتی ایدئولوژی مختص به خود است.

درمورد **دلاکروا** روایتی است که بازگویی آن را بی‌مناسبت نمی‌دانم. روزی خانمی به این نقاش پیشنهاد کرد صحنه‌ی ملاقات **دوک ولینگتون** با **پرنس مترنیخ** را که او را در سفارت‌خانه‌ای دیده بود به تصویر بکشد. دلاکروا با احترام به خانم متذکر شد که: "... *چه کسی بودن افراد مهم نیست. ملاقات‌کنندگان برای هنرمندی واقعی صرفا نمایشگر یک لکه رنگ آبی و یک لکه رنگ سرخ هستند.*" در جایی دیگر وقتی از این هنرمند پرسیدند که در دست یک سرباز چه چیزی می‌خواهد قرار دهد، جواب داد: "*می‌خواهم درخشندگی یک شمشیر را در دست او بنهم*"ــ نه یک شمشیر که درخشش آن را.

البته یافتن شکلی که محتوای مختص به خود را داشته باشد کار آسانی نیست. مسئله‌ی هنرمند این نیست که دو لکه‌ی متمایز سرخ و آبی را به تصویر بکشد. مسئله‌ی اصلی او یافتن آن دو لکه‌ی منحصر به فردی است که به‌طور مشخص مبین سرخ و آبی مورد نظر باشند. مسئله‌ی ترسیم درخشندگی به‌طور کلی نیست، بلکه باید درخشندگی یک شمشیر را تصویر کرد. بی‌تردید ارائه‌ی درخشندگی یک لوله‌ی تفنگ، یا درخشندگی یک شیشه، یا درخشش قطره‌ی شبنم به‌صورت تصویری امریکه‌ای نیستند. مسئله این است که به‌هنگام مشاهده‌ی دو لکه‌ی سرخ و آبی یا درخشندگی باید چیزی دقیق و مشخص را بازیافت. و نه چیزی مبهم و کلی. البته ترسیم یک شمشیر یا حتی درخشندگی به‌طور کلی ساده‌تر است، ولی این امر به چه

کار می‌آید؟

پرورش موضوع فیلم صرفا به‌کمک مقوله‌های سینمایی به‌منزله‌ی بستن دست و پای خود و محدود کردن امکانات خویش است. از این رو همواره قلم‌مویم را به دست می‌گیرم و ترجیح می‌دهم که با نقاشان و نغمه‌سرایان مراوده داشته باشم تا با همقطاران حرفه‌ای خود. بدین سان افق‌های تازه، نظامهای فکری متنوع و روشهای گوناگون ادراک و تعمق در باب حیات برایم گشوده می‌شود. طی چنین روابطی است که متوجه می‌شویم سینما هنری است ترکیبی. افزون بر آن در این برخوردها انسان فرصت فاصله گرفتن از خود، از موفقیتها واشتباهات خود رابه‌دست می‌آورد و این امکان مهیا می‌شود که از آنچه متعارف و متداول است فاصله بگیرد...

اوایل بهار زنی روستایی را دیدم که بخاری و همراه با آن نقاشی آبرنگ بسیار زیبایی را می‌شست. او این کار را اول هر بهار انجام می‌داد و نگران نقاشی آبرنگ محو شده‌ی قبلی نبود. او می‌دانست که طرح جدیدی، و نه بدتر از قبلی، ترسیم خواهد شد. اگر این روایت حاوی پیامی است، پیام نه انکار نفس بل ضرورت حرکت به جلو نگران نشدن درمورد آنچه گذشته است. برایم در حال حاضر سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما مربوط به گذشته است. چیزی است که به‌همراه خواهم داشت... ولی به‌احتمال زیاد از آن فاصله خواهم گرفت. طرح آتی من بازمایه‌ای شهری دارد.

یکی از آرزوهای قدیمی من ساختن فیلمی درباره‌ی شهر کیف است. این شهر بارها چه از نظر تاریخی، چه به‌علت مناظر زیبایش، چه معماری و چه صنعت آن در سینما مطرح بوده، ولی تقریبا هیچگاه کسی به روح شهر کیف توجه نکرده، کسی غمها و آرزوها و جنبه‌های انسان‌دوستی این شهر را مورد بررسی قرار نداده. گرچه با شهر واحدی سروکار داریم ولی کیف شامل محله‌های قدیم و جدید است، شهری است که نسل به نسل زیباتر می‌گردد، بدون اینکه لطف زیبایی و اصالت گذشته‌اش را از دست بدهد. حدیث کیف مدرن جدا از داستان دوران طفولیت آن تصور ناشدنی است. از این رو همراه با ساختن فیلمی درباره‌ی کیف، من فیلمی درباره‌ی زمان، سیلان زمان، این معمار کبیر که مدام مشغول بازسازی، بازپیرایی، انهدام و نوسازی است، خواهم ساخت. زمان بزرگوار و منصف است، تاریخ را از

حرکت بازمی‌دارد تا ما حقایق اولیه و گذشته را دریابیم. زمان حافظه را می‌زداید تا محکومین از افتراها و هتک حرمتها مبرا گردند، تا فراموش شدگان دوباره مطرح گردند، تا ظالمان به محاکمه کشیده شوند ...

از حیاط مجاور که آکنده از خاطرات دوران کودکیم است، ساعت چهار بامداد صدای سایش چیزی به چیز دیگر به گوش می‌رسد ... کوزه‌گر، چرخش را به‌حرکت درآورده و خمیر رُس از دستش فاصله می‌گیرد. او به چرخ نظر ندارد و زیر لب چیزی زمزمه می‌کند. انگشتانش با تردستی و طبق عادت به خمیر شکل می‌دهند ...

این بار سفارش جدیدی دریافت کرده. مرد کهنسال، دوایر را به‌دقت زیر نظر دارد و به‌آرامی کار می‌کند. هر لحظه مکث می‌کند، به‌دقت می‌نگرد تا با اشکال جدید بیشتر آشنا شود. انگشتانش با نگرانی شکل را لمس می‌کنند. او دارد مرزهای نوینی را درمی‌نوردد ... فراتر، بازهم فراتر می‌رود ... بالاخره شکل جدید حی و حاضر جلو روی اوست و با حضور خود به محیط نیز رنگ و رویی نوین بخشیده است. ... بیرون ابری شکل جدید به‌خود می‌گیرد، درختی دیگر در افق ظاهر می‌شود، کوهستان، دریا ... در یک کلام این دنیای نامتناهی و بخشنده.

من ازاین دنیا خسته‌ام

رنگ انار

این فیلم با یک مقدمه، هشت فصل و یک بخش پایانی شرح احوال معنوی شاعر ارمنی آروتین‌هاراطـون است. (این شاعر که به‌نام سایات نووا، بین سالهای ۱۷۱۲ تا ۱۷۹۵ می‌زیست). در این فیلم از آثار سایات نووا به‌عنوان کلیدی راهگشا برای سنت‌های فرهنگی و مذهبی گوناگونی که وجه ممیز ارمنستان قفقاز، گرجستان، و آذربایجان است استفاده شده است. مقدمه با این شعر از سایات نووا "من آنم که روحش در عذاب است" آغاز می‌شود و رنج مسیح را با مصیبت‌های تاریخی ارمنیان همساز می‌کند. از سه انار آب "خونینی می‌چکد و لکه‌ی قرمزی سراسر نقشه مرزهای اصلی ارمنستان را فرا می‌گیرد. نسخه‌ی دستنویس قدیمی اشعار کنار نمادهای مقدس و علائم کفرآمیزی که از عوامل مسلط بر فیلم هستند نمایش داده می‌شود"

فصل اول: کودکی شاعر. آروتین کـودک فقیرزاده‌ای است که تحت تعالیم کلیسا می‌آموزد تا به کتاب‌ها و آثار نوشته شده احترام بگذارد. خانواده‌ی او که دوباره در تفلیس (پایتخت گرجستان) ساکن شده‌اند به کار گردآوری پشم و قالی‌بافی مشغولند. پسربچه‌ی بازیگوش در این امور به شاگردی گرفته می‌شود. او رنگرزی پشم‌ها و بافندگی و شستن قالی‌ها در پایان کار را یاد می‌گیرد. با دیدن زنان و مردان در گرمابه‌های عمومی از تمایز جنسی خبردار می‌شود. این کشف او را سریعتر به دنیای جوانی می‌راند، **فصل دوم: جوانی شاعر.** آروتین جوان در اتاقش دار قالی را رها کرده و به نواختن عود مشغول می‌شود. (همتای مونث او) الهه‌ی هنر یا "موز" آروتین را به جهان تخیل و عجایب و شور و اشتیاق رهنمون می‌شود. دست‌آخر او اتاقش را در پی زندگی جدید خارج از آن ترک می‌کند. **فصل سوم: در دربار شاهزاده. دعای پیش از شکار.** آروتین در نقش موسیقیدان و ندیم نزد شاهزاده‌ی‌جوان خوش‌سیمایی خدمت می‌کند. زندگی در دربار فسادآمیز و همراه با شهوترانی است. شاهزاده پس از یک میهمانی شکار موفقیت‌آمیزی ناگهان می‌میرد.

آروتین که دچار اندوه شده است غم خود را از زبان "موز"ش بازگو می‌کند. به اتاقش بازمی‌گردد و تلاش می‌کند تا احساسات جنسی را از خودش دور کند. خارج از اتاق، همراه با ضربات طبلی شیطانی کارناوالی از شهوت و سایر امیال بشری به راه می‌افتد. اما آروتین به عالم ریاضت‌کشی پس می‌نشیند. **فصل چهارم: شاعر راهب می‌شود**. کلیسا آروتین را می‌پذیرد. صومعه اجتماع خودکفای شادی است که شراب و نان خود را تهیه می‌کند. آروتین به فاصله‌ی بین خود و دیگر راهبان آگاهی پیدا می‌کند. او در یک مراسم تشییع جنازه و یک مراسم عروسی و یک مراسم غسل تعمید کشیش پیش‌نماز می‌شود. سه میش قربانی می‌شوند. خبر مرگ پدر گازاروس اسقف اعظم کلیسای ارامنه در اچمیادزین، پخش می‌شود. در همان حالی که آروتین قبر او را می‌کند در رویایی خیال‌آمیز فرو می‌رود؛ می‌بیند که کلیسای کنار او پر از میش شده است و پدر گازاروس در آرامش می‌میرد. راهبه‌ها پرده‌هایی با تصاویر مذهبی می‌بافند و سعی دارند آن‌ها را به آروتین ببخشند. اما او این هدایا را رد می‌کند و برروی تابوت اسقف اعظم، پخش‌شان می‌کند؛ آنگاه عصای پدر روحانی را می‌پذیرد. **فصل پنجم: خیالات شاعر**. آروتین در تنهایی به شرارت‌های دوران کودکی خود می‌اندیشد و به‌یاد می‌آورد که در حق والدینش کوتاهی کرده است. همه‌چیزهایی که موقع ورود به کلیسا در خود سرکوب کرده بود به سراغش می‌آید. می‌بیند که تندبادی تشییع جنازه‌ی پدر و مادرش را برهم می‌زند. باد سقف شیروانی‌یی را که بر فراز برجی برافراشته است از جا می‌کند، بر زمین می‌کوبد و خرد می‌کند. **فصل ششم: کهنسالی شاعر**. آروتین صومعه را ترک می‌کند. آروتین بی‌آنکه ارضا شده باشد، کلیسا را ترک می‌گوید. هنوز افکار دوران کودکی به ذهنش هجوم می‌آورد. عود خود را محکم برمی‌گیرد، انگار که سازش می‌تواند سالهای از دست رفته را بازگرداند. آروتین درمیان‌سالی خود در تنهایی و دلتنگی احساس پوچی می‌کند. او هجوم مهاجمین ایرانی و انحطاط کلیسا را پیش‌بینی می‌کند. **فصل هفتم: دیدار با فرشته‌ی مرگ. شاعر عشق خود را مدفون می‌کند**. خستگی عظیمی آروتین را دربر می‌گیرد و بی‌صبرانه انتظار مرگ را می‌کشد. او در خیال، مرگ "موز" خود را می‌بیند. چنین تصور می‌کند که والدینش و خودش به‌هنگام کودکی در مراسم تشییع جنازه‌ی او شرکت دارند. **فصل هشتم: مرگ شاعر**. آروتین با دعاخوانی آماده‌ی مرگ می‌شود. "موز"ش در قالب فرشته موکل روز رستاخیز

بازمی‌گردد و آروتین از او طلب آمرزش می‌کند. الهه‌ی حامی او مرگ را به آروتین اعطا می‌کند. فعله‌ای در کلیسا با دیدن تالم خاطر آروتین به او می‌گوید که آواز بخواند و آنگاه بمیرد. آروتین در لحظات مرگ کودکی خود را به‌چشم می‌بیند که به هیات فرشته‌ای درآمده است. **شاعر می‌میرد اما الهه‌ی حامی او جاودانه می‌شود.** دو فرشته آروتین را در امتداد کوره‌راهی که ازبین دو مزرعه شخم خورده می‌گذرد هدایت می‌کنند. زمانی که آروتین در یکی از این مزارع پرسه می‌زند فرشتگان به‌سراغ کمانچه‌ی او می‌روند و درحالی که آنرا می‌نوازند به‌سرعت در کوره‌راه می‌دوند.

رنگ انار، بیش از هرچیز خود را با آن ارمنستان تاریخی همسان می‌داند که به‌دنبال هجوم ترکها و قتل‌عام ۱۹۱۵ ازمیان رفت. و انتخاب یک شاعر بزرگ ملی به‌عنوان دستاویز این ستایش فرهنگ ارمنی آشکارا به دور از یک جهت‌گیری سیاسی معین نبوده است. اما این نکته این واقعیت را تغییر نمی‌دهد که فیلم به‌هیچ رو سرگذشت طابق‌النسل **بالفعل سایات‌نووا** نیست. فصل اول تنها فصلی است که با وقایع مکتوب زندگی شاعر پیوند مستقیم دارد: سفر از ایروان به تفلیس (که در اینجا در نهایت ظرافت تنها از طریق معماری و موسیقی جلوه‌گر می‌شود) شاگردی در قالیبافی و غیره. فصل سوم به بازخوانی دوره‌ای از زندگی سایات نووا می‌پردازد که شاعر به‌عنوان خنیاگر دربار به‌خدمت آراکل دوم پادشاه گرجستان درآمده است. این فصل عمدا مبهم از کار درآمده است چرا که افسانه‌ی اخراج و تبعید شاعر را به سبب روابط نامشروعی که با خواهر زناکار پادشاه داشته است نادیده می‌گیرد. وانگهی سایات نووا هنگامی درگذشت که در مقام اسقف اعظم تفلیس در دفاع از کلیسای خود درمقابل مهاجمان ایرانی ازپای درآمد، اما به‌این حادثه تنها به طرزی مبهم در فصل ششم فیلم اشاره‌ای می‌شود. پاراجانف آشکارا بیش از آنکه دلبسته‌ی حقایق تاریخی باشد به استحاله‌ی سایات نووا به نمادی مسیح‌گونه برای ملتی نابود شده، نوسان شاعر میان انگیزه‌های مقدس و کفرآمیز و پیوند تنگاتنگ میان زندگی و هنر سایات نووا می‌پردازد. بنابراین از حیث ابنیه و اسباب و اثاثه‌ی صحنه نیز کوششی برای بازسازی تاریخی صورت نگرفته است بلکه به‌جای آن شاهد نمایش دلپذیری از اشیای متعلق به گذشته هستیم: ابنیه تاریخی، کتب جلد چرمی، سرپایی‌ها، خمره‌های رنگرزی، تنگ‌های شراب، عمامه‌ها و...

همچنین هیچ کوششی در "احیا"ی یک فرهنگ نابود شده به‌کار نرفته است بلکه برعکس با چنان غرور و مباهاتی بر بزرگداشت مواریث فرهنگی گذشته تاکید شده است که گویی گنجینه‌های فرهنگی یاد شده تا عصر حاضر نیز موجودیت خود را حفظ کرده‌اند.

دلایل تدافعی پاراجانف در ایجاد "ابهام" هرچه باشد، به‌هرحال گستره‌ی ویژه‌ی فیلم بر زمینه‌ی وسیع منطقه‌ی ارمنستان ــ گرجستان، تماشاگر میانه‌حال غربی را سخت کلافه می‌کند. گره بسیاری از تمادپردازی‌های فیلم ناگشوده باقی می‌ماند (البته این اظهارنظر سردستی را باید با احتیاط تعبیر کرد) و وفور تاب و سرشار فیلم گاه در حکم دعوتی به غوطه خوردن در نوعی وفور حسی و عاطفی است. پاراجانف به وضوح می‌خواهد که فیلم از نیرویی رویاآمیز برخوردار باشد (وگرنه چرا بسیاری از فصول فیلم یا به رویـا اختصاص دارد یا در سیر خود به رویا می‌انجامد؟)؛ اما از سوی دیگر بسیاری از تمهیداتی که برای پس و پیش کردن صدا و تصویر در پیش گرفته شده است، مشخصا رنگی از مدرنیسم دارد و چنین می‌نماید که کاملا از منطقی عقلی پیروی می‌کند.

نخست، بخش بزرگی از ترکیب‌بندی‌های فیلم از روی شمایل‌های مذهبی ارمنی الگوبرداری شده است: هم اشخاص و هم اشیاء حالتی کنایی و رمزآمیز دارند، پرسپکتیوها تخت‌اند، و نگاهها به جلو خیره مانده‌اند. دوم آنکه صدا دقیقا جدا از تصویر است: زبان گفتگوهای فیلم زبان معاصر نیست؛ کلماتی که در فیلم بر زبان می‌آید یا برگرفته از شعرهای سایات نوواست (شعری به مطلع "*من از دنیا خسته‌ام*" در فصل هفتم) یا مبتنی بر گفتارهای بریده بریده در طول فیلم است (مثلا مراسم تعمید و اخبار مرگ اسقف اعظم، هردو در فصل چهارم)؛ تاثیرات صوتی در "واحدهای" گوناگون به‌کار گرفته شده است یعنی گاه بر ارتباط میان قسمتهای مختلف فیلم تاکید دارد (مثلا هنگامی که همهمه‌ی حمام عمومی از فصل اول بار دیگر در فصل دوم شنیده می‌شود). سوم آنکه، صحنه‌پردازی چند صحنه از فیلم از سنن صور تک‌پردازی و شکلک‌بازی نمایش‌های محلی گرده‌برداری شده است: به‌عنوان نمونه بازی‌های ندیمان شاهزاده در فصل سوم؛ رقص شهوات انسانی که در آن لباس‌ها ناگهان جان می‌گیرند، باز در فصل سوم فیلم؛ آمیختگی ندبه و زاری و خواهش جسمانی در وجود راهبه در پایان فصل چهارم؛ چهارم

استفاده گاه به‌گاه از قطع پرشی که در "جریان" فیلم وقفه می‌اندازد: در بیشتر موارد نمایی ناگهان قطع می‌شود و سپس بلافاصله از نو شروع می‌شود گویی دو برداشت جایگزین را به یکدیگر چسبانده‌اند (بهترین نمونه‌ی آن را در مقدمه‌ی فیلم می‌توان یافت که اساسا نمای منفردی است که دوبار آغاز می‌شود). پنجم، دخالت دادن دقیق تصاویر سوررآلیستی منفرد در سکانس‌هایی که در غیر این صورت در سبک خود کاملا "رآلیستی" به‌شمار می‌آیند: صحنه‌ی خشک کردن کتاب‌های خیس با نمایی از کودکی آروتین درحالی‌که بر بام کلیسایی طاقباز دراز کشیده به اوج می‌رسد. در این صحنه دوروبر آروتین پر از کتاب‌های از هم گشوده‌ای است که صفحاتشان در نسیم ورق می‌خورد.

این خلاصه‌گویی از اهداف زیبایی‌شناسی فیلم به‌هیچ‌وجه جامع نیست اما می‌تواند به تشخیص زیربنای متحدکننده‌ای که چون شبکه‌ای از تقابل‌های دوتایی عمل می‌کند یاری برساند. همان‌طور که صدا از تصویر جدا به‌حساب می‌آید، صدا در برابر صدا، تصویر درمقابل تصویر و زبان در برابر زبان قرار داده می‌شود. در نگاه اول به‌نظر می‌رسد تقابل اصلی میان تقدس و کفر باشد. البته درست است که بسیاری از رویدادها و مضامین در پرتو این دو عنصر جایگزین جلوه‌گر می‌شوند. گرچه با دیدی عمیق‌تر تقابل میان زن و مرد را نیز می‌بینیم، این نقطه‌نظر بطور عینی در صحنه گرمابه‌ی بخش اول مطرح می‌شود (در این صحنه آروتین کوچک ابتدا مردی را می‌بیند و سپس به زنی نظر می‌اندازد و در هردو مورد به اسراری دست پیدا می‌کند). آنگاه این دیدگاه با ویژگی ذهنی خاصی گسترش می‌یابد چنان‌که در بخش دوم آروتین جوان همزاد مونث جداگانه‌ای می‌یابد ("موز" خویش) که همانند خودش لباس پوشیده است و به‌تدریج با صبر و مهربانی آروتین را وامی‌دارد تا بر وجود عنصری از زنانگی که در خود می‌یابد صحه بگذارد. البته این اشاره به دوجنسیتی در بقیه‌ی قسمت‌های فیلم نیز منعکس می‌شود. همزاد مونث و مذکر شاعر پس از مرگ شاهزاده فاسد به‌هنگام غمگساری مشترکشان بر بالین جسد مومیایی شده‌ی شاهزاده در آستانه‌ی ادغام در یکدیگر قرار می‌گیرند. آنگاه از هم دور می‌شوند. شاعر مذکر به زندگی آکنده از منع، تحذیر و ناشاد و ریاضت‌کشانه پس می‌نشیند و "موز" مونث همچنان نمایشگر اراده‌ی حیات سرشار از لذت جسمانی و عاطفی است. آشکارا آنچه که به این موضوع مربوط می‌شود وجود احساسات عشق‌آمیز

همجنس‌بازانه‌ی محسوسی است که در نگاه فیلم به سایر مردان بجز شاعر موج می‌زند، از درباری نیمه عریانی در بخش سوم گرفته که نوک طاووسی را به لب‌هایش می‌فشارد تا فعله‌ی مجذوب که در بخش هشتم از شاعر می‌خواهد که بمیرد. انتخاب پاراجانف از میان هنرپیشگان غیرحرفه‌ای برای ایفای این نقش‌ها و این چهره‌ها روش‌های **کاراواجو** را تداعی می‌کند. او نیز پرده‌های نقاشی "مذهبی"اش را با چهره‌هایی از مردم کوچه و بازار می‌انباشت. البته شباهت آشکاری نیز میان اثر پاراجانف و کوشش **پازولینی** در تقدیس زیبایی "معصومانه" در فیلم "سه‌گانه‌ی زندگی" وجود دارد.

ماحصل کار پاراجانف در رنگ انار، در یک کلام، خارق‌العاده است. این فیلم ویژگی سینمایی را دارد که مسبوق به هیچ سابقه‌ای نیست. اما مقدم بر این فیلم اثر هنرمند دیگری از شوروی است که او نیز مورد آزار و اذیت قرار گرفته بود: **آیزنشتاین** خالق *ایوان مخوف*. همان آیزنشتاینی که به فرمالیسم در سبک و تدوین رنگ متهم شده بود و ده سال پیش از آنکه مقامات کشورش با نمایش آخرین اثر او موافقت کنند، درگذشت. تاریخ‌نویسان فیلم همواره آیزنشتاین را استادی بدون پیرو توصیف کرده‌اند. اکنون بالاخره فیلمی ساخته شده است که از اثر آیزنشتاین فراتر می‌رود و این مساله همانقدر حائز اهمیت است که فیلم *گشایش رواق لذت* اثر **کنت انگر** در سال ۱۹۵۸ بر ایوان مخوف پیشی گرفت.

عنوان دیگر: *سایات نووا*

NRAN GOUYNE

کارگردان: سرگئی پاراجانف ــ فیلمنامه‌نویس: سرگئی پاراجانف (همراه با قسمتهایی از اشعار سایات نووا) ــ مدیر فیلمبرداری: سورن شهبازیان و م. شهبازیان ــ تدوین: سرگئی پاراجانف ــ تدوین مجدد: سرگئی یوتکه‌ویچ ــ طراحی صحنه: استپان آندرانیکیان ــ موسیقی متن: تیگران منصوریان ــ طراحی پانتومیم: سرگئی پاراجانف ــ بازیگران: سوفیکو چیائورلی (شاعر، منبع الهام شاعر، راهبه، فرشته‌ی رستاخیز، پانتومیم)، الکسانیان (شاعر در کودکی)، گالستیان (شاعر به‌صورت یک راهب)، گه‌گچ گوری (شاعر در دوران پیری) و میناسیان (امیر) ــ محصول ارمن فیلم با همکاری استودیوهای گرجستان و آذربایجان ــ ۱۹۶۹ ــ رنگی ــ ۷۳ دقیقه ــ در اصل به‌زبان ارمنی.

سایات نووا

عشق آتشی فروزان‌ست که می‌سوزاند تا شعله برکشد/وچه بسیار
کسان که سودای همدمی با دلبر جانان به‌سر دارند/اما گرفتار
مباد آنکه گرفتار عشق نشده ودردش‌را نکشیده‌ست/تنها دل به
جانان داده می‌داند سوز و گداز همدمی با یار را ...

سایات نووا بزرگترین غزلسرا و خواننده‌ی دوره‌گرد و مردمی ارمنی است، که عمیقا از طبیعت تاثیرپذیرفته و در واقعیات دهشتناک قرن هیجدهم، آرمانهای زیبا و پاک را در اشعارش منعکس کرده است و سنت شعر عاشقلر ارمنی که در حیات کابوس‌وار این قرن مضمحل شده بود، حیاتی نو بخشید، شکل و محتوای آن را دگرگون ساخته و به آن زمینه و چشم‌اندازی جدید بخشید. احساسات کاملا انسانی که در اشعارش متبلور می‌یابد حلقه‌ی رابطی میان اشعار قرون وسطا و شعر نو، آوازهای مردمی و غزلسرایی فردی ایجاد می‌کند.

او یکی از اولین شعرایی است که با وجود داشتن هویتی کاملا ملی، اشعاری به‌زبانهای ارمنی، گرجی و ترکی سروده و سهمی عمده در نزدیکی معنوی ملل قفقاز داشته است. اشعار و موسیقی شعر او عاشقـــهای گرجی، آذربایجانی و ارمنی متعددی را تحت تاثیر قرار داد.

او نوآوری در عرصه‌ی ادب بود، که در عین حال مبلغ، شاعر، خواننده، مصنف و نوازنده‌ی عشق و عدالت بود. امری که در تاریخ هنر اگر نه بی‌سابقه، دستکم کم‌سابقه است.

سایات نووا (اسم واقعیش آروتین هاراطون) در دهه‌ی دوم قرن هیجدهم در خانواده‌ای ارمنی در تفلیس قدیم به‌دنیا آمد و دوران کودکیش‌را در همین شهر گذراند. پدرش در دوران جوانی به زیارت بیت‌المقدس رفته و ملقب به مقدوسی بود. عشق و علاقه نسبت به سنن و مقدسات ملی از اوایل کودکی در آروتین جوان به‌وجود آمد و در این امر پدرش، که اولین معلم او نیز محسوب می‌شد، بی‌تردید

نقش مهمی داشته است.

درحالی که از همان دوران کودکی بافندگی را آموخت و زمانی نیز بدان پرداخت، ولی همراه با آن او مجذوب نغمه‌های موسیقی بود. به سازهای ملی از قبیل کمانچه علاقه‌ی وافری داشت. در تقویت علاقه‌ی او نسبت به شعر و موسیقی پدر و محیط اجتماعی شهر تفلیس تاثیری پایدار و انکارنشدنی داشته‌اند.

آروتین در بیست سالگی عاشقی را به‌عنوان پیشه‌ی خود برگزید. برای آموزش بیش از هفت سال به دیارهای بیگانه سفر کرد. در پایان هفت سال "سایات نووا" شروع به فعالیت کرد. مفسران سایات را به "صیاد" و نووا را "نوا" دانسته‌اند. اولین شعر مندرج در تنها دفتری که به‌دست ما رسیده است به‌سال ۱۷۴۲ مربوط می‌شود. این شعر طبق سنن متعارف عاشقی به‌زبان ترکی (آذربایجانی) به‌صورت قصیده سروده شده. این دفتر (که تمامی اشعار سایات نووا را دربر ندارد) شامل هیجده آواز است که به‌سبک قافیه‌دار سروده شده است، افزون بر آن می‌توان اشعار عاشقی متعددی به‌صورت تجنیس، غزل، بیت، دوبیتی وغیره یافت. این غنای نظم شعری نشانگر آن است که سایات نووا به ژرفای هنر عاشقی نفوذ کرده بود. به‌همین سان او به موسیقی محلی و عاشقلر مشرق‌زمین نیز احاطه داشت، بسیاری از آنها را از همان بدو کودکی آموخته بود و بعدا در سروده‌های خویش به‌کار گرفت. به‌علاوه او در موارد بسیاری این موسیقی سنتی را غنی‌تر ساخت و ترانه‌های جدیدی را تصنیف کرد.

سایات نووا بر طبق سنت اولین اشعار خویش را ابتدا به‌زبان ترکی سرود، ولی بعدا به‌زبانهای ارمنی و گرجی، که تبحر زیادی در آن داشت، ترانه‌های خویش را تصنیف کرد.

به‌رسم روزگار، جشنی در دربار شاه گرجستان برپا شده بود، که در آن عاشقهای مختلفی شرکت داشتند، سایات نووا ترانه‌ای به‌زبان گرجی و بر مبنای عروض اشعار فارسی خواند که بسیار مورد توجه **هراکلیس** شاه قرار گرفت و از این تاریخ به‌عنوان نوازنده و عاشق دربار منسوب گردید و حدود یک دهه روابط حسنه‌ای با دربار داشت.

سایات نووا به مناطق مختلف سفر می‌کرد، مسائل و مشکلات روزمره‌ی مردم و رفتار حاکمان را از نزدیک می‌دید. او در ترانه‌های خود از اخلاق و کرداری که

شایسته‌ی انسان است سخن می‌گفت و مردم را به قبول ارزشهای انسانی دعوت می‌کرد. او از کتاب مقدس، اخلاق و کردار پدران، ادبیات عاشقانه‌ی مشرق‌زمین و بیش از همه از واقعیات خود زندگی استنتاجهایی کرده و با زدن مهر خاص نبوغ خود، آنها را چون داروی تسلی‌بخش و مرحمی برای دلهای چرکین مردم، بدون در نظر گرفتن تعلق ملی و طبقاتی به آنها تقدیم می‌کرد.

برای تسهیل درک شنونده سایات نووا به مصداق کتاب مقدس و به‌مانند حواریون گفته‌های خود را در قالب حکایات و تمثیلها به مردم ارائه می‌داد. اشعار او به مردم علاوه بر عشق، منادی امید بود، و در کنار لذتهای زندگی مادی سهم روان آدمی را از یاد نمی‌برد. او که هم در دربار زیسته بود و هم با دردها و رنجهای توده‌های مردم آشنا شده بود، به‌تدریج به اشعارش لحن دردناکتر و خون‌انگیزتری می‌داد.

نووا در بسیاری از آفریده‌هایش به رفتار و کردار درباریان تاخت. روشن است که چنین رویه‌ای بی‌پاسخ نمی‌ماند. هر روز حیثیت و شان انسانیش مضحکه‌ی این و آن می‌شد و به‌خاطر اصل و نسب عادیش ریشخند می‌شد. او به‌دلیل توطئه‌های گوناگونی که علیه جان و روانش تنیده می‌شد، آنی آسوده خاطر نبود.

طبق روایاتی آخرین پرده‌ی درام زندگی عاشق در خود دربار شاه گرجستان واقع شد. دقیقا چه روی داده بود و شاه گرجستان چه کیفری تعیین کرده بود، چندان روشن نیست، فقط می‌توان انعکاس آن را در آوازی به‌زبان گرجی یافت، که در سال ۱۸۲۳ فرزند شاعر آن را ثبت کرده است.

بس است دیگر، بیزارم از زشتی
بیزارم از مال و منال در این جهان
بیزارم از ناسزا و بدی
و بیزار از تخت و تاج

می‌دانیم که بعد از آن سایات نووا به‌اسم پدر استپانوس به سلک کشیشی درمی‌آید، شاید مقدوسی بودن پدر در این امر بی‌تاثیر نبوده است، چرا که همواره حول شکنجه و آزار پیکر و روان آدمی، پوچی زندگی و خوف مرگ تامل می‌کرد. سایات نووا در سال ۱۷۶۸ راهب شده و به خدمت در کلیسای هاقبات می‌پردازد. آرامش نسبی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ دیری نپایید. گرجستان در سال ۱۷۸۳ طبق

معاهده گورگوسکی تحت‌الحمایه‌ی روسیه شد و به‌دنبال حمله‌های لزگیها و دیگر اقوام و خانهای مناطق کوهستانی، ارامنه مجبور به مهاجرت به مناطق جنوبی‌تر و امن‌تر قفقاز شدند. سایات نووا نیز به‌مانند سایر روحانیون مجبور به ترک کلیسای محل اقامت خود شد.

اینکه سایات نووا عاشـق پیشین و راهب کنونی ده سال آخر عمرش را چگونه گذراند، و شاهد چه وقایعی بود اطلاعات موثقی در دست نیست. در سال ۱۷۹۵ **آغامحمدخان** به قفقاز لشکر کشید، تفلیس را تسخیر و مردم را از دم تیغ گذراند. طبق روایاتی سایات نووا به‌همراه انبوهی از مردم در کلیسای جامع شهر به دعا و نیایش پرداخته بودند، قوای آغامحمدخان از آنها خواستند که کلیسا و مذهب خود را ترک گویند، سایات نووا حاضر به قبول خواستهای آنان نشد. نیروهای آغامحمد خان زاهد پیر را به‌زور از کلیسا بیرون کشیده و در آستانه‌اش به‌قتل رساندند.

پرونده‌ی پاراجانف

سرگئی پاراجانف، کارگردان *سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما* و *رنگ انار*، در ژانویه‌ی ۱۹۷۴ دستگیر و متهم به همجنس‌گرایی (که در اتحاد شوروی جرمی است جنایی)، معاملات غیرقانونی ارز، و "ترغیب به خودکشی" شد. *ساندی تایمز* لندن این خبر را در ۲۷ ژانویه گزارش کرد، ولی این را نیز اعلام داشت که اتهامات عنوان شده به‌علت فقدان مدارک کافی پس گرفته شده‌اند و دوستان او انتظار آزادیش را می‌کشند. اما *نیویورک تایمز* در ۲۴ مه گزارش داد که پاراجانف محکوم و برای شش سال به اردوگاه کار اجباری فرستاده شده است. *"منابع موثق گفتند که آقای پاراجانف را اخیرا در کیف محاکمه کرده‌اند، اما از جزییات اتهام ترغیب به خودکشی اطلاعی نداشتند."*

ظاهرا پاراجانف، برخلاف توصیه‌ی دوستانش که از شرکت او در اعتراضات مختلف علیه دستگیری روشنفکران اوکراینی اطلاع داشتند، در محاکمه‌اش مصمم به دفاع از خود بوده است. گویا **ویکتور اشکولوفسکی**، نویسنده‌ی قدیمی که پاراجانف در زمان دستگیری به‌اتفاق او مشغول تهیه‌ی فیلمنامه‌ای براساس یکی از آثار **هانس کریستیان آندرسن** بود، نامه‌ای در دفاع از او به دادگاه فرستاده است. اما پاراجانف حاضر نشد اجازه‌ی خواندن نامه را در دادگاه بدهد، چون عقیده داشت که در این نامه از او در مقام یک هنرمند سخن رفته است، حال آنکه او را در دادگاه به‌عنوان یک انسان محاکمه می‌کنند نه یک هنرمند. از قراین پیداست که پا فراتر گذاشته و اقرار کرده که "تا حدودی همجنس‌گرا" است (او یک زن و یک فرزند دارد). پس از این اقرار خود او به "گناه" بـه شـش سال "اقامت" در اردوگاه کار اجباری اوکراین محکوم شد که هم‌اکنون نیز همان‌جا به‌سر می‌برد. دوستان او که از این جسارت او در دادگاه به‌وحشت افتاده بودند، اعتقاد دارند که تنها راه ممکن برای آزادی پاراجانف تقاضای تخفیف یا عفو از شورای عالی اوکراین است. اما آنان در عین حال فکر می‌کنند که خود پاراجانف تقاضای عفو

نخواهد کرد، چون فکر نمی‌کند که مرتکب جرمی شده باشد. **هربرت مارشال** این مقاله را پس از دیداری از اتحاد شوروی در سال ۱۹۷۳ نوشته است، که در طی آن با پاراجانف ملاقات کرد.

در حدود چهل و چهار سال پیش، دست بر قضا من اولین غربی انگلیسی‌زبانی بودم که به تحصیل در موسسه‌ی دولتی و سراسری سینماتوگرافی مسکو پرداختم که در آن زمان تنها موسسه‌ی موجود از این نوع بود. این موسسه تحت نظارت عالی **پودوفکین** و بعدها **سرگئی آیزنشتاین** قرار داشت. نبوغ این دو در آن زمان در غرب کم‌کم شناخته می‌شد. اما من نخستین کسی بودم که دو نابغه‌ی دیگر جهان فیلم را که تا آن زمان ناشناخته بودند شناساندم: آلکساندر داوژنکو و **نیکولای اخلوپکوف**.

در آن زمان "سیستم"، که در اتحاد شوروی فقط یکی بوده و هست، یعنی حزب کمونیست ــ به این فیلمها حمله کرد و آنها را به بایگانی سپرد. سرانجام پس از سانسورها و تدوینهای مجدد، به فیلم **زمین** اجازه دادند تا خرمنی از استقبال جهانیان بردارد؛ اما ***راه*** و ***روش‌آدم*** **پرشور** برای ابد بایگانی شد. با این همه داوژنکو تلاش کرد تا به فیلمسازی ادامه دهد. اخلوپکوف از ساختن فیلمهای دیگر امتناع کرد و این کار او از غنای جهان هنر کاسته است، گرچه نبوغ خود را در مقام یک کارگردان تآتر با اصالتی فراوان اثبات کرده است. از آن پس شکی نماند که عصر تازه‌ای در هنر سینما پدید آمده و این عصر از اتحاد شوروی سرچشمه می‌گیرد.

اخیرا بهاتفاق همسرم از اتحاد شوروی بازگشته‌ام تا گزارش دیگری از دو نابغه‌ی عالم سینما عرضه کنم. یکی از آنها آندره‌ی ***تارکوفسکی*** کارگردان ***کودکی ایوان***، آندره‌ی **روبلف** و ***سولاریس***، است که در خارج از شوروی با استقبال فراوان روبرو شده و جوایز متعددی گرفته است. دیگری سرگئی پاراجانف است که فیلم ***سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما*** از او شانزده جایزه گرفت و پس از آن شهرتش را با فیلمی شاهکار یعنی ***رنگ انار*** تثبیت کرد که بهاعتقاد من بر قله‌ی دومین عصر باشکوه سینمای شوروی قرار دارد.

همه‌جا ــ در لنینگراد، مسکو، کیف ــ به ما می‌گفتند که یک فیلم را باید

حتما ببینیم ، رنگ انار را . تابه‌حال آن را بایگانی کرده بودند ، اما به‌یمن تدوین مجدد آن به‌وسیله‌ی کارگردان قدیمی **سرگئی یوتکه‌ویچ** (و البته برخلاف میل پاراجانف) توانستند آزادش کنند . آن را روزی یک بار در **پووتورنوی** در یک سینمای مسکو نمایش می‌دادند ، که سینمایی بود که هر سه روز فیلمش را عوض می‌کرد . فقط یک روز وقت مانده بود تا آن را ببینیم و آن روز اتفاقا یکی از توفانی‌ترین روزهای تاریخ مسکو بود . بارانهای ناگهانی با چنان شدتی فرو می‌ریخت که در خیابانها جریان تند آب به‌راه افتاده بود . بیشتر مردم جرات بیرون آمدن نداشتند و ما فکر می‌کردیم که سینما خالی خواهد ماند . اما با تعجب فراوان دیدیم که سینما پر شده است .

فیلم در استودیوهای فیلمسازی ارمنستان در ایروان ساخته شده بود و گفتاری روسی داشت . در عنوان اصلی فیلم توضیح داده می‌شد که داستان درباره‌ی شاعری ارمنی است ، مشهور به **سایات نووا** (عنوان دیگر فیلم رنگ انار) ، که **شاه ترانه** معنی می‌دهد . او از سال ۱۷۱۲ تا ۱۷۹۵ زندگی می‌کرد و به‌عنوان نغمه‌سرایی دوره‌گرد و خالق ترانه‌های عاشقانه‌ی غنایی شهرت داشت که همراه با نوای آلت موسیقی ملی خود یعنی عود این اشعار را اجرا می‌کرد . در ابتدا بافندگی می‌کرد ، اما بعد خنیاگر دربار شاه در کاخ سلطنتی گرجستان شد . اما پس از آن در سال ۱۷۷۰ به دیری وارد شد و در سال ۱۷۹۵ به‌دست مهاجمان ایرانی کشته شد .

این شاعر ارمنی در زبان انگلیسی تا آنجا که من تحقیق کرده‌ام ناشناخته است ، اما **والری بریوسف** ترجمه‌ای کلاسیک از آثار او به‌زبان روسی به‌دست داده است . بریوسف درباره‌ی او می‌گوید : *"سایات نووا ترانه‌خوانی بود که اشعار خنیاگران دوره‌گرد را به‌حدی اعتلا داد که سابقه نداشت ؛ او به‌مدد نبوغ خود ، حرفه‌ی خواننده‌ی ترانه‌های محلی را به کار یک شاعر بدل کرد . می‌توان گفت که همه‌ی کارهای اسلاف سایات نووا در قیاس با شاهکارهای او بی‌اهمیت جلوه می‌کنند و آنها در برابر پرتو جلال او رنگ می‌بازند . سایات نووا نخستین کسی بود که نشان داد ، و با نمونه‌ی زندگی خود ثابت کرد ، که در آواز خواننده‌ی ترانه‌های محلی چه قدرتی نهفته است : او نشان داد که چنین خواننده‌ای علاوه بر سرگرم کردن شنوندگان در مجلس بزم و سرور ، آموزگار و پیامبر نیز هست ، هرقدر هم که موضوعات ترانه‌هایش به‌ظاهر سبک باشند ."*

پیش از عنوان اصلی و اپیزودهای بعدی چهاره پاره‌ای به‌زبان روسی بر پرده می‌آمد. چون این شعر به قرن هیجدهم و تمدنی دیگر تعلق داشت و ترجمه هم بود، مشکل می‌شد در بار اول آن را فهمید، به‌خصوص که مدت ماندن عنوان بر پرده هم خیلی کوتاه بود. حتی برای تماشاگران روسی هم همین مشکل وجود داشت. مدتی که از فیلم گذشت معلوم شد که فیلمی است کاملا اپیزودی، و هر سکانسی به خودی خود کامل است؛ هیچ خط‌داستانی یا هیچ طرحی این اپیزودها را به‌هم نمی‌پیوست مگر مسئله‌ی تکامل سایات نووا از پسربچه به جوان و به مردی کامل، از شاعر به خنیاگر درباری به عاشق به راهب، و رابطه‌ی شاعر با هنر و عشق و مرگ و سرنوشت.

فیلم با تصاویر و کمپوزیسیونهای زیبای بی‌همتا به‌پیش می‌رود، مارپیچی مخروطی و بی‌پایان از غنایی هنرمندانه که فقط می‌توانم آن را با زنده *باد مگزیک* آیزنشتاین مقایسه کنم. در اولین باری که فیلم را می‌دیدم، هیچ یادداشتی برنداشتم و گذاشتم زیبایی بی‌پایان فیلم بر ذهنم ببارد، و فقط متوجه شدم که باید برای جذب و درک این فیلم بارها و بارها آن را ببینم. پس بهتر است این بار فقط لذت ببرم. فقط می‌توانم توصیفی از تاثراتی که به‌خاطرم مانده به‌دست دهم ــ و نمی‌توانم تضمین کنم که در این توصیف دقت چندان زیادی وجود داشته باشد ــ غنای تصاویر و استعارات و تمرکز عناصر در این فیلم به حد اعلاست.

مثلا پسرکی را در وسط یک حیاط می‌بینیم که دور تا دورش را بناهای باستانی صخره‌مانند گرفته است... بعد بر سنگفرش جلوی پایش یک جلد نسخه‌ی خطی بسیار حجیم ظاهر می‌شود، بعد یکی دیگر، بعد مجلد سوم و بعدی و بعدی تا آنکه در دریایی از کتاب قرار می‌گیرد، بعد باد آهسته وزیدن می‌گیرد و اوراق این مجلدهای عظیم را ورق می‌زند و آنها را برمی‌گرداند، تا آنکه به‌تدریج صدها صفحه در نسیم ورق می‌خورد... (گفتگویی در کار نیست، گفتاری هم نیست، فقط صدایی می‌آید که به‌گمان بیننده ترنم اشعار اصلی سایات نووا به‌زبان ارمنی و نوای سازهای قرون وسطایی است)... پسرک دانش را جذب می‌کند... بعد ناگهان او را به فراز بام بنایی باستانی می‌بینیم (قصر است یا قلعه یا صومعه؟ هیچ توضیحی داده نمی‌شود) و آنجا هم کتاب و نسخه‌ی خطی بر هم تلنبار می‌شوند و صفحاتشان در

باد ورق می‌خورد... چهار پاره‌ی دیگری ظاهر می‌شود... پسرک حال جوان است... قطعه شعری دیگر... حالا مرد است... شاعری در دربار... ناگهان نوازندگان درباری بر پرده ظاهر می‌شوند و به نسخه‌ی خطی جلوی پایشان نگاه می‌کنند و عود می‌نوازند... پشت سرشان فرشتگان کروبی در هوا ایستاده‌اند یا می‌چرخند... بعد ناگهان سه خواهر الهه‌ی اساطیر یونان را می‌بینیم که تاج گل بر سر دارند و نسخه‌های آنان را دو پسربچه با رداهای ابریشمی زیبا برایشان نگه‌داشته‌اند و فرشتگان می‌چرخند و می‌چرخند... بعد الهه‌ی شعر می‌آید و می‌بینیم که همان معشوق شاعر است... تن‌پوشی باشکوه به تن دارد، بر سرش گل‌آذینی است خیال‌آفرین و پیچکهای مو... و جالِ خنیاگر درباری به راهبی بدل می‌شود... در کلیسایی عظیم، با نقاشیهای نورانی دیواری از قدیسان... او با لباس سفید زانو زده و از الهه‌ی شعرش که چهره‌ی معشوق را دارد طلب بخشایش می‌کند و میان آنها سبویی است خالی... بعد الهه آهسته آهسته با کرشمه‌ای خاص شرقیان پرده‌ای از تور سفید را بر صورتش می‌کشد که همین‌طور ادامه می‌یابد... بعد تور سیاه است... و بعد ناگهان جایشان عوض می‌شود و الهه را در لباسهای او می‌بینیم... آنها یکی می‌شوند.

چهارپاره‌ای دیگر... خانواده‌ی او... مادرش... پدرش که با اسبی چهارنعل می‌تازد... بعد راهب را در حال کندن یک قبر می‌بینیم... داخل قبر می‌شود و ناپدید می‌گردد... مادرش مقدمات مراسم قربانی کردن جوجه خروسی سفید را برای ارواح مردگان تدارک می‌بیند... و گلوی جوجه خروس سفید جلو چشمانمان بریده می‌شود، خون فواره می‌زند، مادر برای قدیس جورج قربانی می‌کند تا بانگ جوجه خروس سفید روح پسرش را به وقت عروج به بهشت همراهی کند... اما او دوباره از گور سر برمی‌دارد... بعد ناگهان جنگجویی ایرانی در حیاط پدیدار می‌شود، او تیری از کمان به‌سوی شاعر ــ راهب پرتاب می‌کند... تیر به دیوار صومعه اصابت می‌کند که قطرات خون از آن جاری می‌شود... بعد معشوق او را می‌بینیم که سر تا پا سفیدپوش بر تخت روان در وسط تالار اصلی کلیسا آرمیده است... آیا دارد قبر را برای او می‌کند؟... بعد کم‌کم یک گله گوسفند سفید وارد تالار می‌شوند تا آنکه از همه سو گوسفندان به آن دو تنه می‌زنند و فشار می‌آورند...

در سال ۱۷۹۵، ایرانیان به‌فرماندهی آغامحمدخان به گرجستان هجوم

آوردند و تفلیسیان را تهدید به قتل عام کردند. سایات نووا، که در آن وقت اسقف دیوید بود، با آگاهی از این مسئله، صومعه‌ی تک‌افتاده‌ی خود را ترک کرد و به پایتخت شتافت تا خانواده‌اش را نجات دهد. او موفق شد فرزندانش را از شهر به "موزدوک" فراری دهد تا جایشان امن باشد. اما خود شاعر موفق به فرار نشد یا نخواست که همشهریانش را در خطر رها کند. بنابراین در همان روزی که تفلیس به‌تصرف درآمد، سایات نووا در شهر بود. شاعر ــ اسقف به‌همراه گروهی از مردم در داخل کلیسای جامع زانو زده و مشغول دعا بودند. ایرانیان از آنها خواستند که همگی از کلیسای جامع بیرون بیایند و اسلام بیاورند. سایات نووا با قطعه شعری به‌زبان تاتاری پاسخ داد: *"از کلیسا برون نمی‌آیم، نه! هرگز مسیح را تکذیب نخواهم کرد!"* مسلمانان پیرمرد را به‌زور از کلیسا بیرون کشیدند و بر درگاه آن او را به‌قتل رساندند.

حال در آن محل ستونی سنگی برپا داشته‌اند که بر آن تاریخ تولد و مرگ او و سه بیت از اشعارش را حک کرده‌اند:

همه را تاب نوشیدن نیست آب نهری را که در من جاری‌ست
همه را تاب خواندن گلامی نیست که بر لبم نقش می‌بندد
بنیادم سنگ خارا و صخره است گر نیک بنگری، نه‌شن روان...

همان‌طور که گفتم، اینها مشتی تاثرات من هستند وبس. تاثیر این جریان تصاویر اصیل و استعارات دیداری آدم را غرقه می‌کرد. چنین فیلمی را باید بارها دید و شعر اصلی را بارها خواند. گرچه خود کارگردان گفته است که این فیلم تنها تخته پرشی برای تخیل خلاقش بوده است. معلوم است که مضمون، مضمونی است جهانی. *آبلار و هلوییز* دیگری متعلق به این زمانه است، با همان تضاد عشق و کلیسا، شاعر و جامعه، شعر و جزییات، شعر و مرگ.

سبک فیلم در سینمای شوروی منحصر به‌فرد است. گرچه فرم آن خاص ملیت اوست، اما محتوایش رآلیسم سوسیالیستی نیست. گرایش جهانی به دور شدن از داستان و طرح و روایت حالا به‌وضوح در اتحاد شوروی تثبیت شده است. حال تاکید بر فولکلور، بر فرهنگ ملی است، بر تصویر و استعاره و خیال، بر پرشهای کمی در زمان و مکان. اوکراینی‌ترین فیلم از زمان زمین داوژنکو، یعنی فیلم

سایه‌های نیاکان فراموش شدهٔ ما را یک ارمنی یعنی پاراجانف ساخت که به ملی‌گرایی اوکراینی متهم شده است! حال با فیلم سایات نووا یک فیلم ملی ارمنی ساخته است. با این همه، هر دوی این فیلمها از لحاظ فرم و سبک اصیل هستند. در واقع در فیلمهای پاراجانف بازتابی از تعالیم آیزنشتاین را دیدم، به‌ویژه مقالات او در باب رنگ و آفرین‌نامه‌ای که برای کولشف نوشت و در آن از جمله گفته است:

"یک شیئ دور داستان و یک شیئ دور عکس رنگ ایجاد نمی‌کنند، موسیقی شیئ و ویژگی ارتعاشات درونی و غنایی و حماسی و دراماتیک داستان است که رنگ ایجاد می‌کند.

رنگ عینی یک علف، یک پل، کافه‌ای شبانه یا اتاق پذیرایی رنگ‌آمیزی فیلم را تعیین نمی‌کند، طریقهٔ نگاه کردن به اینها، که ناشی از بینش فرد دربارهٔ آنهاست، تعیین‌کننده است."

بدین ترتیب است که در سایه‌ها پاراجانف مردی را نشان می‌دهد که بر اثر ضربه‌ای با تبر کشته می‌شود و خون بر پرده می‌پاشد. سکانس بعدی تماما سرخ است. و نیز در سایات نووا تیری به دیوار اصابت می‌کند و خون از آن بیرون می‌ریزد. این نقطهٔ مقابل ناتورالیسم است. در واقع، این همان سینمای روشنفکرانه است که آیزنشتاین منادی آن بود و خودش اجازه نیافت آن را بسازد، اما حالا دانشجویان موسسهٔ سینمایی او به خلق آن می‌پردازند.

در واقع می‌توان این را اکنون مکتبی جدید در سینمای شوروی تلقی کرد که درصورت ایجاد شرایط مساعد می‌تواند با عصر طلایی دههٔ ۱۹۲۰ برابری کند، یعنی دوره‌ای که روسیهٔ شوروی آیزنشتاین و پودوفکین و داوژنکو و ورتف را پرورش داد. اما آیا حزب کمونیست به‌میل خود شرایط مساعد را ایجاد خواهد کرد و مدام به "بایگانی" یا سانسور کردن و مثله کردن شاهکارهای پی‌درپی نخواهد پرداخت؟ این حزب باید به چنین استعدادهایی ببالد.

اما مانع اصلی فقط جزم‌اندیشان دیوان‌سالار نیستند: اغلب خود همکاران این هنرمندان در تصمیمات حزبی تاثیر می‌گذارند. آنها را به‌سخره، "آکادمیک‌ها" نام نهاده‌اند. این عناد مکاتب کهنه با مکاتب جدید هنری پدیده‌ای است جهانی، اما فقط در کشورهای توتالیتر قادرند چنین قدرتی اعمال کنند. این

PersianPDF.com

قدرت عمدتا شامل حسادت شدید و رشک به مهارت. و استعدادی بیشتر است و گاه صرفا ناتوانی مطلق از درک مقصود و حرف مکتب جدید. **پوشکین** در تراژدی کوچک خود به‌نام ***موتسارت و سالی‌یری*** این را به‌روشنی می‌دید، در این تراژدی، سالی‌یری، آکادمیک مکتب قدیمی، از فرط حسادت به نبوغ موتسارت او را مسموم می‌کند. در جامعه‌ی شوروی از این سالی‌یری‌ها فراوان‌اند. آثار هنری که اینها تولید می‌کنند در عرصه‌ی بین‌المللی موفق به دریافت جوایز اندکی می‌شود، فیلمهای "رآلیسم سوسیالیستی" و رسما تایید شده مورد انتقادات بی‌رحمانه قرار می‌گیرند و بدین ترتیب اتحادیه‌ی سینماگران با معضلی روبروست، مجبور است فیلمهای غیرارتدکس و بایگانی شده را برای بردن جایزه به فستیوالهای خارج بفرستد. چنین شد که فیلم سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما، کار پاراجانف، شانزده جایزه‌ی بین‌المللی به‌دست آورد. از زمان پیروزی آیزنشتاین تاکنون هیچ کارگردان شوروی به چنین احترام بین‌المللی دست نیافته است. فیلم توقیف شده‌ی تارکوفسکی یعنی آندره‌ی روبلف نیز چنین شد، که کمی بعد آن را در داخل اتحاد شوروی نمایش دادند.

طبیعتا راغب شدیم که با پاراجانف ملاقات کنیم. همه هم اصرارمان می‌کردند ــ اما تردیدهایی هم بود. *"آدم ناجوری است."* *"شک ندارم که دیوانه است."* یکی از همکلاسهایش که همزمان با پاراجانف از GIK فارغ‌التحصیل شده بود به من گفت که آدم عجیبی است. (مثلا وقتی مشغول فیلمبرداری فیلم دیپلمش بوده، به دود احتیاج داشته، اما استودیوی VGIK نمی‌توانسته برای ایجاد این جلوه به او بمب دودزا بدهد. به او گفتند که بدون دود کارش را یک‌جوری پیش ببرد. خب، فکر می‌کنید چه‌کار کرد؟ در وسط زمین استودیو یک تکه از پارچه‌ی شلوارش را پاره کرد و آن را آتش زد. پارچه‌ی مشتعل جلوه‌ی دودی را که او می‌خواست ایجاد کرد. فیلم دیپلمش را همان‌طور که برنامه‌ریزی کرده بود ــ یعنی با دود ــ تمام کرد.)

اظهارنظرهایی از این دست در جو آن زمان چندان کمکی نمی‌کرد ــ چرا که می‌دانیم جهانیان از اتحاد شوروی انتقاد می‌کردند که از چنین اتهاماتی برای قرار دادن ناراضیان ناراحت رژیم تحت درمان روانی استفاده می‌کند: بنابراین

نگران بودیم . به‌هرحال ، دوستی را وادار کردیم تا به او تلفن بزند و بگوید که مسافرانی از جهان خارج می‌خواهند به او ادای احترام کنند . اول شک داشت اما وقتی متقاعد شد ، از ما دعوت کرد که به خانه‌اش برویم . او در حومه‌ی کیف ، در طبقه‌ی نهم مجتمع بلند و نه‌چندان جالبی زندگی می‌کند . زنگ زدیم ، در باز شد ، و یک بسته‌ی چارگوش باروی ریشو به بیرون جست زد که گروهی مرد و زن هم به‌دنبالش بودند . شکی برایمان نماند که کدامشان پاراجانف است .

علاوه بر دیوانه بودن او ، به ما هشدار داده بودند که خیلی هم دست و دلباز است و چون اهل شرق شوروی است ، اگر یک کلمه بگوییم از چیزی خوشمان آمده است فورا آن را به ما می‌دهد ، هرچه باشد . پس مراقب بودیم . اما بالاخره یادگاری از او گرفتیم . اما از همان سلام دوستانه‌ی اول تا خداحافظی گرم و صمیمانه‌ی آخر کوچکترین علامتی از جنون ، دیوانگی یا ناراحتی در او ندیدیم . ما با یکی از سالم‌ترین آدمهای اتحاد شوروی دیدار کرده بودیم . ما با خلق و خوی سرشار از شور و آتش ، با تخیل و شوخ‌طبعی و با شرافت و صداقت مواجه شدیم . ویژگیهایی نادر در جامعه‌ای که همه همیشه مجبورند ، به‌خصوص با خارجیها ، و به‌خصوص در زمانی که مطرح هستند گوش به‌زنگ باشند . او در انتقاد از همه و از جمله خودش صداقت به‌خرج می‌داد . آنانی را که به‌احتمال رقیبش به‌حساب می‌آمدند ، مثلا تارکوفسکی ، با سعه‌ی صدری عجیب می‌ستود . پاراجانف گفت : *"او نابغه است ، از اینکه همعصر او هستم به‌خود می‌بالم . اگر دوست ما در شوروی کار نکند که او حتما سالی یک فیلم بسازد جنایت کرده است .* و ادامه داد : *"تارکوفسکی یک پدیده است ــ حیرت‌آور و تکرارنشدنی و زیباست . اگر کودکی ایوان نبود ، هیچ کاری نمی‌توانستم بکنم و هیچ کاری هم نکرده بودم ."* فلینی را هم ستود که از او نیز تاثیر پذیرفته است .

آپارتمانش شخصیت او را بازمی‌تاباند ــ انباشته بود از انواع چیزها ، اشیاء عتیقه ، نقاشی ، شمایل ، سفالینه ، سوزن‌دوزی ، فرش ، خنزر پنزر . و خودش دراین‌باره چنین گفت : *"گراسیموف* (فیلمساز قدیمی و استاد GIK) به‌من گفت : *"تو می‌خواهی یک فیلم را با چیزهایی پر کنی که برای بیست فیلم کافی است؟"* و من جواب *دادم ــ خب این طوری کیفیت پیدا می‌کند ــ کیفیت عرصه‌ی سینماست . من به‌همین عرصه تعلق دارم ، من آدمی هستم در جستجوی حقیقت ."*

مردم می‌آیند خانه‌ی من و با حیرت می‌گویند: "واویلا، چقدر چیز اینجا انبار کرده‌ای!" ولی خودم هنوز فکر می‌کنم کافی نیست!"

اما آدم دقیقتر که نگاه می‌کرد متوجه سرچشمه‌ی استعداد دیداری او می‌شد ــ حتی یک نقاشی، مجسمه، عکس، اثر هنری، شیئی عتیقه نمی‌شد پیدا کرد که قوه‌ی خیالپردازی پاراجانف به‌نحوی آن را تغییر نداده باشد. هیچ‌کدام از این آثار را به‌همان شکل که خلق شده بودند باقی نگذاشته بود. هرکدام به‌جزیی از یک مونتاژ کلی هنرمندانه بدل شده بودند. هر قطعه با قطعه‌ی غیرمنتظره‌ی دیگری درآمیخته بود: یک عکس به یک مونتاژ عکسی، یک نقاشی به کولاژ، یک مجسمه‌ی کلاسیک به یک کاریکاتور مدرن بدل شده بود. و یک شمایل در آمیزش با چیزی دیگر جای به تصویر مدرن و اندک برجسته‌ای داده بود. و همین قوه‌ی خیالپردازی پاراجانف در حرکات و گفتگوهای او مشهود بود. مثل مسلسل حرف می‌زد، با سرعت غریب و در عین حال وضوح کامل. تقریبا یک نفس برایمان داستان فیلمی را گفت‌که قصد داشت بسازد. ضبطش کردم ــ و می‌دانم که برای پیاده کردنش چه مکافاتی خواهم کشید، چه رسد به ترجمه‌اش. وقتی لاجرم وقت گرفتن عکس رسید، بعد از چند عکس "معمولی"، قوه‌ی خیالپردازیش به‌کار افتاد. نه، نمی‌شد که فقط یک عکس دسته‌جمعی "ناتورالیستی" بگیریم ــ فورا اشیاء را از دیوارها، از میز و از گنجه پایین آورد، کاسه و پرده و فرش و چوب ــ و همه‌مان به تصاویر هنرمندانه بدل شدیم. همسرم تصویری رنگی از مجسمه‌ی مشهورش، مهاتما گاندی، را به او داد ــ قبل از اینکه خداحافظی کنیم، آن را در جایگاه افتخاری درمیان تیغه‌ی دیواری متحرک و آراسته به شمایل‌آویخته بود! مجسمه‌ی او را ستود، و بلافاصله پیشنهادهایی برای پیشرفت کار مجسمه‌سازی به او ارائه داد. در همه‌ی زمینه‌ها دست و دلباز بود.

بدیهی است که ما را به حاضران معرفی کرد که همگی از اقوام، دوستان، شاگردان و هنرمندان بودند ــ همه اعضای خانواده‌اش بودند ــ و از ما دعوت کرد تا به سر میز شام برویم که انباشته از غذا بود. از آن غذاهایی که هیچ جهانگردی هرقدر هم که ارز خارجی بپردازد، هرگز آنها را در هتل یا رستورانهای "اینتوریست" نمی‌بیند، و در اینجا هم پاراجانف به خوراکهای معمول قناعت نمی‌کرد. نه، از دوتا از دوستانش خواسته بود به افتخار ما گولاش و کباب درست کنند. در ظروف

سفالی کار سمرقند و با قاشقهای چوبی روسی غذا خوردیم. بزمی بود شاهانه.

اما در پس پشت شوخیها و آتش‌بازیهای روشنفکرانه و مهمان‌نوازی سخاوتمندانه، مشکلی به‌غایت جدی نهفته بود: پاراجانف آخرین فیلمش، رنگ انار، را در سال ۱۹۶۹ ساخت که توقیف شد. فهمیدم که فیلمنامه‌ها و طرحهای متعددی را به استودیوهای ارمنی، گرجی، استونیایی ارائه داده است ــ هیچ‌کدام پذیرفته نشد. بعد یک فیلمنامه از سوی استودیوهای داوژنکوی کیف پذیرفته شد که درباره‌ی کلیسای جامع کیف، سنت صوفیا و نقاشیهای دیواری معروف آن بود، اما پس از نمایش نخستین نسخه‌های تدوین‌شده‌ی آن، متوقفش کردند. او به این نقاشیهای دیواری مقدس چنان جان واقعی بخشیده بود که بیننده را تکان می‌داد. او خواست که با استفاده از تصاویر نقاش قرن نوزدهم، **وروبل**، شعر حماسی *ابلیس*، سروده‌ی شاعر کلاسیک، **لرمانتف**، را نمایش دهد. اما بازنپذیرفتند. و اشکولوفسکی با آن طنز گزنده‌اش اظهار داشت: "*خب البته اهریمن تویش نبود*."

بعد خواست تا از خانواده‌ی خودش در تفلیس فیلمی بسازد. ظاهرا آنها یک مقبره‌ی خانوادگی در گورستان قدیمی تفلیس دارند که آرامگاه اجداد ارمنی و پدر و خواهر اوست و مادرش هم مایل است آنجا آرامگاهش باشد و خود پاراجانف هم گفت که می‌خواهد آنجا دفنش کنند. بعد یک روز که به آنجا رفته بود، دید که دورش را نرده کشیده‌اند. اعلان زده بودند که ورود ممنوع! کارگرها و ماشینها هم داشتند می‌آمدند. به او اجازه‌ی ورود ندادند. بعد کشف کرد که می‌خواهند گورستان را زیرورو کنند تا "پارک فرهنگ و تفریحات" بسازند. بولدوزرها و بیلهای مکانیکی در آن واحد ده دوازده قبر را از جا درمی‌آوردند، با اسکلت و غیره. پاراجانف عکسهایی از تمام این عملیات تهیه کرد و داستان مصوری از روایت پیشنهادی خود درست کرد. همین طرح را برایمان تعریف کرد و من ضبط کردم. روایتی است درخشان که مو بر اندام آدم راست می‌کند ــ اما نمی‌توان آن را ساخت، گرچه خودش می‌گوید که تهیه‌اش از هر فیلم دیگری ارزان‌تر تمام می‌شود، فقط دو شخصیت زنده دارد: خودش و مادرش. بقیه همه مرده‌اند!

همان‌طور که گفتم رنگ انار فیلمی است روشنفکرانه و در اولین نمایش آن پس از تدوین مجدد و بریدن بعضی از قسمتها، مقبول توزیع کنندگان خارجی نیفتاد

راه سرنوشت

افسانه‌ی قلعه‌ی سورام

قصه‌ی اول: پی ساختمان قلعه‌ی سورام گذاشته می‌شود، سیمان این بنا با تخم مرغ‌های تهیه شده توسط روستاییان منطقه ساخته می‌شود. نقشه‌ی بنا به حاکم گرجستان نشان داده می‌شود و او نقشه را تایید می‌کند اما بنا درست کمی قبل از اتمام فرو می‌ریزد.

تفلیس قدیم و دروازه‌ی جنوبی آن: یک درباری به‌نام "دورمیش خان" از نامزدش "واردو" می‌خواهد تا از غاری بیرون دروازه‌ی شهر خارج شود و در مجلس مهمانان حاکم برقصد. اکراه و بی‌میلی واردو وقتی تشدید می‌شود که درمی‌یابد دورمیش خان آزادی خود را بخشیده است و پیش‌بینی می‌کند که دورمیش خان او را ترک خواهد کرد. در دربار واردو جنسیت طفل زن حامله‌ای را در شکم مادرش پیش‌بینی می‌کند و رقص خود را که "من از دست محبوبم آب خواهم نوشید" نام دارد اجرا می‌کند. به حاکم اطلاع می‌دهند که بنای قلعه‌ی سورام مجددا خراب شده است. واردو رقص خود را قطع می‌کند و بیهوش نقش زمین می‌شود.

جاده‌ی سورامی: دورمیش خان واردو را بستری می‌کند و خود سوار بر مادیان بلوطی رنگش (که هدیه‌ای از حاکم است) به‌سوی سورامی می‌راند. او توسط درباری دیگری تعقیب می‌شود، که اسب او را می‌خواهد و سرانجام او را گریان و بی‌پناه و بی‌اسب رها می‌کند.

کاروانسرا: دورمیش خان به کاروانی از مسلمانان برمی‌خورد و قصه‌ی خود را برای آنان شرح می‌دهد. کاروانسالار "عثمان آقا" حقیقت را برملا می‌کند که یک گرجی است به‌نام "نودار زالیکاشویلی" و قصه‌ی زندگیش را شرح می‌دهد.

قصه‌ی عثمان آقا: نودار نوجوان و مادر بیوه‌اش توسط یک شاهزاده‌ی ظالم به اسارت گرفته می‌شوند، که روزی نودار را کاملا ناگهانی و بدون قصد قبلی به یک میهمان "اهدا" می‌کند. وقتی مادرش تقاضای بخشش و آزادی او را می‌کند،

شاهزاده آنها را وامی‌دارد تا در کشیدن خیش به‌جای گاو کار کنند. مادر از درد و رنج می‌میرد، نودار شاهزاده را به‌قتل می‌رساند و خود در لباس زنانه می‌گریزد. او آواره‌ی سراسر جهان می‌شود، ماجراجویی‌ها می‌کند و سرانجام در هویت اسلامی خود بازرگانی موفق و ثروتمند می‌شود.

راه سرنوشت: عثمان آقا از دورمیش خان دعوت می‌کند تا در کاروان همراه آنان شود و به او یک شتل و یک اسب می‌دهد، و از او می‌خواهد تا مطیع اوامر پروردگار باشد.

گولانشارو: کاروان به بندر ایرانی گولانشارو می‌رسد و عثمان آقا مشغول تجارت و کسب و کار خود می‌شود

عروسی و پس از آن: دورمیش خان با دختری گرجی ازدواج می‌کند، دختری که عثمان آقا پدرخوانده‌ی اوست. در جشن عروسی، عثمان آقا مست می‌شود و رویایی می‌بیند که او را به‌یاد مسیحی بودنش می‌اندازد. ماه‌ها بعد، دورمیش خان و همسر باردارش درباره‌ی نامی که باید به فرزندشان بدهند بحث و گفتگو می‌کنند.

دعا: واردو نومیدانه به‌دنبال دورمیش خان جستجو می‌کند. بعد از دعاها به مقدسین، او شال رنگی‌اش را کنار می‌گذارد و شالی سیاهرنگ به‌سر می‌کند و به‌دیدار زن طالع‌بینی می‌رود.

طالع‌بین: به واردو تصویری از دورمیش خان و همسرش را نشان می‌دهد، طالع‌بین پیر (که معشوقش آرشیل او را نیز در گذشته‌های دور ترک کرده است) می‌میرد و به‌خاک سپرده می‌شود. مردی از مردم منطقه واردو را ترغیب می‌کند تا جای طالع‌بین پیر را بگیرد. اولین دیدارکننده‌ی واردو به‌عنوان طالع‌بین جدید همسر دورمیش خان است. واردو هدایای او را نمی‌پذیرد اما به او می‌گوید که پسری خواهد آورد و نامش را زوراب [سهراب] خواهند گذاشت. هنگامی که همسر دورمیش خان می‌رود، واردو تماما سیاهپوش می‌شود.

نی‌زن شاد: سیمون نی‌زن به سهراب تاریخ و اساطیر گرجی را می‌آموزد، و از سر شوخی او را دختر می‌پندارد

بخشایش گناهان: عثمان آقا برای یک کشیش هدایایی می‌فرستد و کاروان خود را از گولانشارو خارج می‌کند.

کشیش و مسیحیت دوباره: عثمان آقا برای بخشش گناهانش دعا می‌کند و

بخشی از مال و منال خود را به بیوه‌ها، یتیم‌ها و فقرا می‌بخشد. کشیش به او مژده‌ی رستگاری و رسیدن به بهشت را می‌دهد و او را تشویق می‌کند که به آیین و دیانت اولیه و به‌سوی مردم خویش برگردد.

توبه: عثمان آقا نیمی از اموالش را به دورمیش خان می‌بخشد، و از او می‌خواهد که فرزندش را خوب بار آورد و برده‌ی پول و اموال دنیایی نباشد.

یک رویا و حذر از مرگ: عثمان آقا رویایی می‌بیند که دزدیده شده و در کلیسایی در معرض قضاوت و داوری نهایی است، اما در آگاهی خویش بر ادواری بودن هرآنچه در طبیعت است، احساس امنیت و آسایش می‌کند.

اولین عشق: سهراب، در سنین نوجوانی، با دختری در سبزه‌ها و علفزارها به تفرج و گشت مشغول است.

تزار و جشن بریکااوبا: به حاکم گرجستان گفته می‌شود که قلعه‌ی سورام تنها راه دفاع و حفظ امنیت است و باید ساخته شود. او جشن بریکااوبا را برگزار می‌کند، با نمایشی باشکوه از گرگوار مقدس و اژدها که سهراب هم در جشن شرکت می‌کند. بعدتر، سهراب مشکل قلعه‌ی سورام را با پدرش مطرح می‌کند و بهتر می‌بینند که با یک طالع‌بین مشورت کنند.

سهراب تهاجم دشمن را تصور می‌کند: در یک رویا، سهراب گرجستان را ساخته بر بالای یک بلندی می‌بیند که از هر سو توسط ارتشی از مردان جنگنده احاطه شده است.

گذر زمان: مردی کور از واردو می‌خواهد تا با تجویزی باعث بازگشت بینایی او شود، اما از سخنان واردو نومید می‌شود.

گناه مکرر: دورمیش خان که از زمزمه‌های جنگ هراسان شده است با عصبانیت نصیحت سهراب را نمی‌پذیرد که باید به طلب آمرزش و ندبه متوسل شود و خانه را ترک می‌کند تا مایملک و ثروت خود را به گولانشارو که امن است ببرد. سهراب در غیبت او به گروهی از مردان سورامی می‌پیوندد که برای دیدار از واردوی طالع‌بین آمده‌اند تا از او بپرسند که قلعه‌ی سورام چگونه باید ساخته شود. واردو آنان را نمی‌پذیرد اما سهراب را فرامی‌خواند. سهراب آب، خاک و طلای سورام را در جام مسین خود به‌هم می‌آمیزد و تصویری از قلعه پدیدار می‌شود. واردو تصویر را برای او تفسیر می‌کند: طلا نشانه‌ی جوانی بلندقد، خوش‌سیما و

چشم آبی است و دیوارهای قلعه و بارو تنها زمانی استوار می‌شوند که چنین جوانی با میل و رضا خود را میان دیوار بگذارد.

پیش‌بینی: سهراب سرنوشت خود را درک می‌کند و می‌پذیرد. همانشب به‌سوی قلعه می‌رود و کلاهخود و زره‌ای برای خود فراهم می‌کند. به‌کمک سیمون، و هنگامی که تنها اسبها نظاره‌اش می‌کنند، جایگاهش را در میان جرزهای دیوار، محکم میان خاک و سیمان اشغال می‌کند. کمی بعدتر، واردو بالاپوشی آبی رنگ را ــ که خود در زمان تولد سهراب بر روی همین دیوارها بافته بود بر روی او می‌اندازد. روستاییان در حالتی از غم و اندوه جمع می‌شوند و عزاداری می‌کنند. فرمانده‌ای به سربازانش می‌گوید که از سهراب پیروی کنند و شجاعت او را سرمشق خود قرار دهند و شمشیر خود را برای دفاع از سرزمین خویش به‌کار برند. حاکم گرجستان فرمان می‌دهد که عزاداری پایان یابد و نوید می‌دهد که روز می‌دمد. با روشن شدن هوا، کارگری جوان برفراز بام قلعه‌ی‌سورام فریاد می‌زند که ساختمان قلعه پایان یافته است. مردان جوان سفیدپوش شادی‌کنان به‌کار می‌پردازند، در مزارع سرسبز، زیر سایه‌ی قلعه.

انتزاعی‌ترین اتهام علیه **سرگئی پاراجانف**، قبل از به‌زندان افتادنش در دهه‌ی ۱۹۷۰ "ترغیب به خودکشی" بود. *افسانه‌ی قلعه‌ی سورام* که به ۱۵ سال خاموشی و سکوت اجباری او پایان می‌دهد، با یک خودکشی که معنا و مفهومی دوپهلو دارد به اوجی دراماتیک می‌رسد، خودکشی‌یی که به‌نوعی قهرمانانه، الهام‌بخش و حتی از جنبه‌ی ناسیونالیزم گرجی بسیار ضروری نشان داده می‌شود. پاراجانف می‌توانست بازگشت خود به جهان فیلمسازی را با حرکتی دفاعی‌تر جشن بگیرد ــ یا با بیانیه‌ای کمتر از این توبه‌کارانه درباره‌ی استقلال روحانی و معنوی قفقاز از "سرزمین مادر"، "روسیه‌ی مادر". روحیه‌ی غرورآمیز خودمختاری که از فیلم *رنگ انار* چنین آشکار تظاهر می‌کرد مطلقا کاهش نیافته است. نهایت خرسندی است که به‌خاطر موفقیت‌های اخیر و تعالی **الم کلیموف** و تغییرات دیگر در کادر رهبری شوروی و به‌خصوص صنعت سینمایی شوروی به‌نظر می‌رسد که فضای جدیدی ایجاد شده است که به پیدایش روحیه‌ی جدیدی در فضای فرهنگی شوروی و امکان ادامه‌ی فعالیت پاراجانف منجر شده است.

افسانه‌ی قلعه‌ی سورام برای اسطوره‌ی گرجی همان کاری را می‌کند که رنگ انار برای اسطوره‌ی ارمنی می‌کرد: به آن امکان بازخوانی و بررسی مجدد و هماهنگی را می‌دهد، کوششی‌ست در سازمان دادن و ایجاد پلی ارتباطی بین تآتر قرون وسطایی و سینمای جدید، نمایش و ارائه‌ی آن در حضوری بی‌زمان برای به‌چنگ آوردن اهمیت آن و ارزش ارتباطی آن.

منبع اصلی قصه، بازنویسی دانیل چونکادزه از یک افسانه‌ی کهن است، البته فیلم در شروع به چند نسخه‌ی قدیمی‌تر مثل نسخه‌ی "ن.لوردکیپانیدزه" و "د. سولیاشویلی" نیز اشاره می‌کند. هیچکدام از این نسخه‌ها به انگلیسی ترجمه نشده‌اند. در چند موقعیت، از جمله اولین مصاحبه‌ی پاراجانف بعد از بازگشتش به کار، به پسزمینه‌ی ادبی فیلم اشاراتی بسیار مفید و کمک‌کننده شده است. یکی از این گفتگوها، مصاحبه‌ی او با **میخائیل وارتانف** در شماره‌ای از نشریه‌ی هنری ارمنی به‌نام "Sovetakan Arvest" است. (که تماما ترجمه و در شماره‌ی مارس ۱۹۸۶ نشریه‌ی "کایه‌دوسینما" چاپ شده است). پاراجانف آشکارا چندان تحت تاثیر کتاب چونکادزه قرار نگرفته است: " ... ***کتاب از دیدگاه ادبی بسیار پالوده و ویراسته است، اما آنچه مرا جلب کرد نه معنای قصه بلکه نحوه‌ی قصه‌گویی و لحن روایتی کتاب است. چونکادزه موضوعی غیرمسیحی و غیرمذهبی از یک سنت شفاهی و دهان به‌دهان را اخذ می‌کند و به آن اهمیت و اعتباری اجتماعی می‌بخشد، همراه با تاکید و غلوی احساساتی... در کتاب "سهراب" زندگی خود را می‌بخشد تا دیوارهای قلعه را برپا دارد. همه چیز قابل پیش‌بینی است. ادامه‌ی قصه ظاهر شدن زنی انتقامجوست، یعنی معشوقه‌ی سابق پدر سهراب. ما قصه را کمی تغییر دادیم، مرد جوان خود را قربانی می‌کند تا مردم کشورش را از هجوم دشمن حفظ کند. یعنی از "قربانی کردن" دقیقا در مفهوم شرقی آن سود می‌جوییم، بنابراین فیلم لحنی اخلاقی و میهنی به‌خود می‌گیرد. قهرمان‌گرایی اسطوره‌ای در الهام‌بخش‌ترین شکل‌اش.***"

نظرات پاراجانف البته بسیار روشن و واضح هستند اما این‌که خودکشی قهرمانانه‌ی سهراب نمایشگر "لحن اخلاقی و میهنی" فیلم است خود سئوالاتی را برمی‌انگیزد. فیلم در حقیقت همچون فرسکی است گسترده و پر از مسائل و موضوعات انحرافی و تاکیدهای پرراز و رمز و پرسوناژ سهراب به‌عنوان تنها شخصیت

کلیدی تمامی فیلم به‌شمار می‌رود. در قلب این فرسک مبارزه و تقابل بین جبر و اختیار قرار دارد، که فیلم در نهایت، این برخورد و تقابل را به‌شکلی حل می‌کند، شکلی که بسیار از مسیحیت جزم‌گرا به‌دور است، حتی برغم وجود همه‌ی رگه‌های مسیحی در تمام طول فیلم. ساختمان قلعه‌ی سورام که به این فرسک معنا و مفهوم کلی‌اش را می‌بخشد، محتاج یک "ناجی" می‌شود، مردی جوان که می‌خواهد گناهان پدرش را به‌دوش بکشد، می‌خواهد تا خود را به‌عنوان "ستون" پاکدامنی و رعایت اصول اخلاقی میان دیوارهای قلعه زنده‌بگور کند. در عین حال شکی نیست که مقدر است تا سهراب نقش خود را ایفا کند: مادرش هذیان‌گونه مویه می‌کند که "سورامی، سورامی" درحالیکه او را در بطن خود می‌پرورد، و واردو درست از همان لحظه‌ای که جنسیت این طفل درون زهدان مادر را پیش‌بینی می‌کند، سیاهپوش می‌شود، چرا که به‌وضوح می‌داند که روزی باید او را به‌سوی مرگش روانه کند.

درون‌مایه‌ی تقدیر و سرنوشت را در نامناسب بودن سهراب برای تقدیرش که رقم خورده است می‌توان به‌وضوح و به‌طور برجسته دید: او به‌عنوان کودک تا آن حد به دخترها شبیه است که سیمون نی‌زن او را دختری می‌پندارد و به‌عنوان نوجوان با بازیهای کودکانه با دوست دخترش خود را از برگزاری جشن بریکااوبا شاد و سرخوش نشان می‌دهد و به‌عنوان مردی جوان، هنگامی که درمی‌یابد باید خود را قربانی کند، متعجب و مشوش می‌شود. تنها در صحنه‌ی مرگ واقعی‌اش او وضعیتی "قهرمانانه" به خود می‌گیرد، مستحکم و استوار در سکوت با هاله‌ای از نوری درخشان حول سرش. در این لحظه است که سیمون نی‌زن با عروسکهایی از مقدسین و قهرمانان گرجی ظاهر می‌شود تا عروج پسر جوان به حیطه‌ی اساطیر را رهبری کند.

اما اگر سهراب در نهایت چیزی بیش از یک پیاده‌ی شطرنج سرنوشت نیست، پس آن همه مردان و زنانی که بقیه‌ی فیلم را انباشته‌اند چه هستند، آنانی که انتخاب‌های اخلاقی و اشتباهاتشان از هرگونه جبرگرایی تقدیری به‌دور و آزاد است؟ فصلهای افتتاحیه‌ی فیلم فرو ریختن قلعه را هم به دمدمی‌مزاج بودن حاکم (هدیه دادن مادیان بلوطی رنگ به دورمیش خان و سپس بازستاندنش به‌مجردی که مهمانان مجلس را ترک می‌گویند) مربوط می‌داند و هم به رها شدن

واردو توسط دورمیش خان. بیشتر فیلم به بوالهوسی‌های دورمیش خان می‌پردازد که با بازپس ستاندن خودخواهانه‌ی هدیه‌ی حاکم آغاز می‌شود. او خیلی زود واردو را فراموش می‌کند، درحالیکه مدتهاست نامزد اوست و با زنی دیگر ازدواج می‌کند و به بازرگانی در حال سفر و کامیاب بدل می‌شود، با منافع بسیار در سرزمین‌های دیگر، اما در عین حال نوعی تقوا و پارسایی ظاهری را حفظ می‌کند، اما ارزشهای دنیوی و مادی را بر کمال روحانی و معنوی ارج می‌نهد، و سرانجام در تربیت فرزند همان راهی را می‌رود که حاکم زمانی در رفتار با خود او پیموده است.

به‌یاری و با دخالت جانشین شایسته‌ی پدرش، عثمان آقاست که دورمیش خان سرانجام به‌روی پای خود می‌ایستد. عثمان آقا، گرجی مسلمان شده‌ای است که داستان زندگیش به‌طرزی عجیب، یادآور داستان زندگی خود دورمیش خان است. داستان زندگی عثمان آقا (طولانی‌ترین روایت و از قصه‌های انحرافی فیلم) در اصل داستان کفاره‌ی جنایت اوست، اما نتایج آن به تمام فیلم گسترش می‌یابد: آشوب و بی‌نظمی اخلاقی که از یک حاکم دمدمی‌مزاج و ظالم سر می‌زند و گسترده می‌شود، از دست دادن و بازیافتن هویت گرجی، و ورود مجدد به عرصه‌ی کلیسا. عثمان آقا سرانجام بیشتر از سهراب به یک شخصیت و چهره‌ی قراردادی مقدس بدل می‌شود و بخش "احتراز از مرگ" که او در آن لحن روایت‌گونه‌اش را رها می‌کند تنها صحنه‌ای از فیلم است که مستقیما رنگ انار را تداعی می‌کند.

فیلم زنانش را در جایگاهی متفاوت از مردانش قرار می‌دهد. واردو، که از لحظه‌ی ظهورش با قدرت او در پیش‌بینی آینده روبرو می‌شویم برای‌میهمانان حاکم می‌رقصد اما به‌مجردی که یک فرستاده خبر فروریختن قلعه‌ی سورام را می‌دهد از ناراحتی و رنج نقش بر زمین می‌شود (در یک نمای بسیار فوق‌العاده و بیانگر) و فورا دو کوزه به‌طور قرینه در دو طرف او به‌نشانه‌ی ابراز ترحم قرار می‌گیرند، تا ضعف و سستی اخلاقی‌یی را که به فروپاشی قلعه می‌انجامد به دربار حاکم منتقل کنند. سهم واردو ــ که بسط می‌یابد ــ همچون سهم همه‌ی زنان فیلم در این طرح و نقش کلی اشیا است: رنج بردن و صبورانه سرسختی و لجاجت مردان را تحمل کردن. به‌نظر می‌رسد که ارتباط طالع‌بین پیر نسبت به واردو بسیار شبیه به نقش عثمان آقا نسبت به دورمیش خان است: کسی که تجربه‌ی زندگیش در اساس همانند زندگی قهرمان جوان است و می‌تواند همچون یک نشانه‌ی اخلاقی به‌کار گرفته شود.

اما درحالی که دورمیش خان موفق نمی‌شود تا همچون عثمان آقا ثروت دنیوی را با نوعی تقدیس خوار شمارد، واردو راهی جز پذیرش شخصیت طالع‌بین ندارد، پس در حقیقت هر دو سرانجام بازشناخته نمی‌شوند. (سوپیکو با آن صورت مهتابی اینجا افسون‌زده جلوه می‌کند، همانند همزاد مونث شاعر در رنگ انار) تصوری از تقابل جنبی در فصل سرخوشی و شادی که عنوان "گذر زمان" را به خود دارد و نسبت به فیلم دور از موضوع و انحرافی‌ست برجسته و خلاصه شده است، که واردو در آن ــ درحالی که سن او از نما به نما تغییر می‌کند ــ به مردی که فراتر از کوری‌اش را نمی‌تواند "ببیند" نصایح عملی و مفیدی می‌کند. به یک مفهوم البته دیدار این مرد از پیش، دیدار سهراب از طالع بین را تصویر می‌کند، اما نمونه‌ای است از عدم پذیرش هر نوع منطق روایی قراردادی در فیلم، چرا که قصه‌ی او هیچگاه تعقیب نمی‌شود، او به‌تنهایی به‌عنوان نمونه‌ای از نوعی "نابینایی" وارد این جهان روایی می‌شود و به‌مجرد آنکه وظیفه‌اش پایان یافت به کناری گذاشته می‌شود.

در این فیلم بیش از رنگ انار روایت وجود دارد، که به‌علت استفاده‌ی گسترده‌تر از فیلمبرداری در فضای باز و انتخاب طرح قالی (به‌جای شمایل‌ها در رنگ انار) به‌عنوان مدل بصری ترکیب‌بندی‌هاست. اما این قصه است که زمان را درمی‌نوردد، می‌پرد و حول حشو و زوایدی شیرین پیچ و تاب می‌خورد و سرانجام به خود برمی‌گردد و دوباره واضح و آشکار می‌شود. موضوع فیلم فصل‌بندی شده است و هر فصلی با عنوانی مشخص می‌شود که روی تصویری از طبیعت بیجان یا اشیاء زمینی نقش می‌بندد که در حقیقت با جریان قصه‌ی فیلم در تقابل است، اما در توضیح حیطه‌های توجه فیلمساز و طرز تلقی او بسیار مفید است. با هیچ چیز پنهان‌کارانه برخورد نشده است یا هیچ چیز برای به‌چنگ آوردن دشوار نیست، اما این عدم تعصب و جزم‌گرایی فیلم و خطابش به تماشاگر به کنکاشی بی‌وقفه بدل می‌شود ــ شبیه همان کنکاش در مقابل فیلمهای صامت، از سوی تماشاگرانی که عادت کرده‌اند به صدای فیلم گوش بسپارند و هرآنچه می‌خواهند از نوار صدا بگیرند.

اما غیرقراردادی‌ترین مختصه‌ی فیلم کنار گذاشتن روش تدوین تداوم‌دار تا صحنه‌ی اوج فیلم یعنی صحنه‌ای است که سهراب خود را قربانی می‌کند. (که

ظهور ناگهانی‌اش، به‌دلایل کاملا آشکار، به فیلم ضربه‌ی عاطفی تکان‌دهنده‌ای می‌زند) در بیشتر فیلم، نماها کاملا از هم مجزا هستند و در حقیقت واحدهایی از مفهوم و کاملا مجزا از یکدیگر هستند. و در چند فصل که در آن تدوین تداوم‌دار بهر دلیل لازم و اساسی بوده است، از روشهای دیگر استفاده شده تا مانع از تداوم و به‌دنبال هم بودن نماها باشد. یکی از روشهای جالب گذاشتن دوربین به‌جای یکی از شخصیت‌هاست، بنابراین در این صحنه‌ها شخصیت دیگر رو به دوربین، از فاصله‌ای بعید و در یک نمای دور مطلب خود را ادا می‌کند. وقتی فرستاده، رقص واردو را قطع می‌کند تا خبر فرو ریختن قلعه را بدهد، مستقیما رو به دوربین، که به‌جای حاکم نشسته است می‌ایستد و گزارش می‌دهد. فیلم به‌طور متوالی از پیام‌آور در یک صحنه‌ی خارجی به واردو در یک صحنه‌ی داخلی قطع می‌کند و بالعکس، بدون هیچ نمایی از حاکم و بدون هیچ کوششی در آشتی دادن این دو فضای داستانی با یکدیگر. شیوه‌ها و تمهیداتی چون این فیلم را شکل می‌بخشند. رگه‌هایی دوگانه از باستانی‌گرایی و مدرنیسم: هم ضدتوهم‌گرایی شبه [ژان ماری] استروب‌ی و هم ستایشی از نقاشی قرون وسطا.

کیفیت نگاه، نقطه نظر و سینمای قابل ارائه‌ی پاراجانف است که هم به رنگ انار و هم به قلعه‌ی سورام امکان عرضه و تماشا شدن را می‌دهد، و نیز به این فیلمها شخصیتی پر راز و رمز و باشکوه را می‌بخشد. قلعه‌ی سورام تماما در فضای باز فیلمبرداری شده است و (برغم وجود صحنه‌آرایی دقیق و حساب‌شده) هیچ کوششی به‌کار نرفته است تا چنین وانمود کند که این محل‌ها، محل واقعی وقوع قصه هستند و هم‌اکنون هم وجود دارند. فیلم پر از اشتباهات ظاهری بصری است (کشتی‌های نفتکش در دوردست در خلیج گولانشارو که یادآور اقتصاد امروزی خلیج است، یک نورافکن عظیم که بر صحنه‌ی گرگوار مقدس و اژدها می‌تابد تا قدرت نمایشی و فرهنگی آنرا تشدید کند) اما رگه‌ی ملیت‌گرایی فیلم اساس آنست و یادآور این‌که گرجستان هنوز از نظر میراث‌های فرهنگی خاص خود تا چه حد غنی است. طبعا این فیلمی برای بازیگران نیست، بلکه فیلمی‌ست از چهره‌ها، مکانها و حرکات، که در بافتی رمزآلود درهم تنیده شده‌اند و نه لزوما فقط برای بزرگداشت محرمانه‌ی یک اسطوره‌ی ملی.

خودکشی قهرمانانه‌ی سهراب، که تنها در آرزو و اشتیاق او برای همسنگ

شدن با شکوه قهرمانان اسطوره‌ای گرجستان، ریشه دارد به برائت کامل از یک رشته جنایت‌ها، ظلم‌ها، از دست رفتن ایمان و شکست‌های اخلاقی منجر می‌شود. اما قلعه‌ی سورام سلحشوری نیست و تقدیرگرایی آن سهراب را به شمایلی از مسیح بدل نمی‌کند. مسیحیت پاراجانف بیشتر موروثی است و بیشتر رو به انحطاط. مرگ سهراب، و بوسه‌ای که به خاک گرجستان محبوبش می‌زند، قبل از آنکه به درون آن سیلاب شن‌ها و تخم‌مرغ‌ها فرورود یادآور یک پیشینه‌ی سینمایی دیگری است، صحنه‌ی تطهیر امیلیا در فیلم **تئورمای پازولینی**، که زنده در زمین دفن می‌شود و سپس به‌طرزی معجزه‌آسا او را بر فراز بامهای شهر در پرواز می‌بینیم. اگر این صلای باشکوه (و نیز مضحک) پاراجانف بر نیاز به "قهرمان‌گرایی اسطوره‌ای" قرار باشد پیشینه‌ای فرهنگی داشته باشد باید آنرا در اثر **دبوسی / دانونزیو شهادت سن سباستین** جستجو کرد، که راه‌های کفرآمیز را تا نیل به نتیجه‌ای مقدس و ابهام‌آمیز می‌پیماید. افسانه‌ی قلعه‌ی سورام ستایش بسیار نثار رستگاری مذهب می‌کند.

LEGENDA SURAMSKOI KREPOSTI

کارگردانی: سرگئی پاراجانف و دودو اباشیدزه ــ فیلمنامه‌نویس: واژ گیگاش‌ویلی براساس کتابی از دانیل چونگادزه ــ مدیر فیلمبرداری: سرگئی سیکسارولیدزه ــ تدوین: پونو مارنکو ــ طراحی صحنه: الکساندر ژانشی‌یف ــ طراحی دکور: گلاش ویلی ــ موسیقی متن: ژانسوگ کاکیدزه ــ طراحی رقص: گوگی الکسیدزه ــ بازیگران: ونه ریکوآندژاپاریدزه، دودو اباشیدزه، سوپیکو چیورلی، دودو کساناتسوردزه و تامار تسیت‌یشویلی ــ محصول استودیو گرجی فیلم ــ ۱۹۸۴ ــ رنگی ــ در اصل به‌زبان گرجی.

بازگشت پاراجانف

خوش باشید و شادی کنید. **سرگئی پاراجانف** کارگردان زجر دیده، تهمت خورده و زندان رفته‌ی فیلم *رنگ انار* پس از پانزده سال بیکاری اجباری، کار هنری‌اش را از سر گرفته است. *افسانه‌ی قلعه‌ی سورام* بیشتر بخشی از همان دنیای فیلم پیشین اوست چنانکه گویی این سکوت طولانی هرگز اتفاق نیفتاده است. کارگردانی فیلم نه فقط به‌نام پاراجانف مزین است بلکه نام **دودو اباشیدزه** را نیز یدک می‌کشد. با این حال دشوار می‌توان رد پای دستیار پاراجانف را در فیلم تمیز داد. در همه‌ی موارد مهم و اساسی چنین می‌نماید و احساس می‌شود که فیلم کار کسی است که رنگ انار را ساخته است.

فیلم جدید پاراجانف سرگذشتی به‌مراتب شادتر از فیلم قبلی او دارد. فیلم که نخستین بار در ۱۹۸۵ در جشنواره‌ی فیلم مسکو به‌نمایش درآمد، امسال ابتدا به روتردام رخت کشید و سپس راهی کن و پزارو شد (در اینجا بود که قلعه‌ی سورام در میان مجموعه‌ی کاملی از فیلمهای جمهوری‌های شوروی چون ستاره‌ای درخشید.) گرچه این فیلم نیز مانند رنگ انار چه از لحاظ فلسفی و چه از نظر سیاسی مبهم و دوپهلوست، به‌نظر نمی‌رسد که پخش خارجی آن اشکال خاصی داشته باشد. پروفسور **هربرت مارشال** از دانشگاه ایلی‌نویز جنوبی که بیش از هرکس دیگر در غرب در راه اعاده‌ی حیثیت به پاراجانف کوشیده است، نظریه‌ای در این مورد دارد. به‌گمان او در تحلیل نهایی، پول (و به‌ویژه ارز خارجی) نخستین عاملی است که نظر مقامات بلندپایه‌ی شوروی را به‌خود جلب کرده است. اگر کارگردانی، هر قدر هم که در داخل کشور در نظر صاحبان قدرت منفور جلوه کند، در خارج از کشور پولساز باشد، می‌تواند سرانجام کارش را در خارج به‌نمایش درآورد.

قصه‌ی افسانه سورام را **دانیل چونگادزه** براساس افسانه‌ای گرجی. و به‌ویژه بر پایه‌ی روایتی کهن بازنوشته است. این اثر به حیگاورانی پیشکش شده است که

در سراسر اعصار و قرون جان خود را فدای میهنشان کرده‌اند یا دست کم این چیزی است که در عنوان‌بندی آغازین فیلم گفته می‌شود و بی‌شک عنصری از شور و حرارت میهن‌پرستانه در فیلم موج می‌زند. ولی دیری نمی‌گذرد که درمی‌یابیم پاراجانف در عین حال به‌دنبال چیز دیگری هم هست. حتی در خود قصه که اساس فیلم قرار گرفته است، زیر موجهایی هست که نه ربطی به خاک‌پرستی (شووینیسم) ساده و پیش پا افتاده دارد و نه به مارکسیسم، که احتمالا یکی از دلایل ناگفته‌ی مشکلات پاراجانف در شوروی به‌شمار می‌شود. (پاراجانف رسما به اتهام همجنس‌بازی که در شوروی جرم محسوب می‌شود و نیز خلافکاری ارزی به زندان افتاده بود.)

موضوع داستان فیلم ایثار و ازخودگذشتگی است. داستان مردی پاک و منزه و گزیده است که جان خود را فدای دیگران می‌کند؛ داستان برپا ساختن قلعه‌ای است که قرار است مهاجمان بیگانه را از تجاوز به خاک کشور بازدارد؛ و نیز داستان نیروی مرموزی که هر بار ساختمان قلعه رو به اتمام می‌رود، آن را درهم می‌کوبد و فرومی‌ریزد. تنها یک چیز قادر است قلعه را از بلا بازدارد. ساحره‌ای بومی می‌گوید که ساختمان قلعه تنها به‌شرطی بر پای خود استوار می‌ماند که مردی جوان خود را در جرز دیوارهای آن جای دهد.

طرح قصه نه‌تنها بر پایه‌ی سنتهای شرک‌آلود قهرمان فداکار استوار است بلکه به برکت پاراجانف از مسیحیت و اعتقاد به رستگاری نیز مایه می‌گیرد. پاراجانف و فیلمنامه‌نویسش **واژگیگاش‌ویلی** افسانه را دستکاری کرده‌اند. در متن اصلی قصه هنگامی که مرد جوان می‌کوشد تا دیوارها را برپا نگه‌دارد، می‌میرد. مرگ او را معشوقه‌ی سابق پدرش، که اکنون به انتقام مصمم است، پیش‌بینی و تا حدی طرح‌ریزی کرده است.

پاراجانف طرح ملودرام قصه را به یکسو نهاده و جای آن را با عناصر و مایه‌هایی پر کرده است که از سویی به دنیای ابتدایی حکایات، قصه‌های پریوار و همه‌ی انواع بازی و نمایش و از سوی دیگر به اخلاق مسیحی پیوسته است. در روایت پاراجانف، مرد جوان زنده بگور شدن آیینی خود را برای تطهیر و به کفاره‌ی گناهان دیگران، و خاصه پدر بی‌ایمانش پذیرا می‌شود. ساحره‌ای که راز دوام‌پذیری دیوارهای سورام را فاش می‌کند، مادر مرد جوان است، که در آخر کار مانند مریم عذرا در پای صلیب مسیح، به مرده پایی بر سر گور می‌ایستد.

مایه‌ها و مضمونهای جنبی دیگری که به قصه‌ی اصلی فیلم گره خورده‌اند، چاشنی مذهبی فیلم را تندتر می‌کنند. افسانه‌ی قلعه‌ی سورام نیز مانند رنگ انار به فصلهای جداگانه‌ای تقسیم شده است که هریک عنوانی خاص خود دارد. هریک از فصلها مفاهیم مذهبی خاصی را القا می‌کنند ــ مثلا ــ آمرزش، نیایش، اعتراف و غیر آن.

خط داستانی دیگری که به‌موازات داستان اصلی پیش می‌رود، ماجرای مردی است که آزادی خود را از راه خشونت به‌دست آورده و از آن پس در تبعید بهای آن را با رنج خود پرداخته است. سرگذشت این مرد با قصه‌ی اصلی تلاقی می‌کند اما کمابیش مانند روایتی فرعی از کل فیلم جدا می‌ماند.

این مرد در طی یک رجعت به گذشته‌ی طولانی، ماجرای زندگی خود را بازمی‌گوید (شرح می‌دهد که چگونه وقتی جوان بوده است شاهزاده‌ای نابکار از گرده‌ی او و مادرش کار می‌کشیده است، چطور ناچار به ترک شاهزاده و کشور و ابکار ایمان، زبان و ملیت خود شده است.) به‌دنبال این صحنه، سکانسی می‌آید که در آن مرد جوان که اکنون پیر شده است، درصدد برمی‌آید تا به کفاره‌ی گناهانش، ثروتش را در میان بیوه‌ها و یتیمان تقسیم کند. به‌زعم او کردار نیک همیشه ردی از خود به‌جای می‌گذارد. طبیعی است که کشیش او را ببخشد. خطاب به او می‌گوید: *"به‌سوی مردم و ایمانت بازآ. به میهنت بازگرد. پروردگار بخشنده و مهربان است. باشد که خداوند به‌خاطر رنجها و مصایبی که انسان بر پشت زمین کشیده است، الطاف آسمانی‌اش را شامل حال او گرداند."* پاراجانف یقینا به این دعا "آمین" می‌گوید.

در قلعه‌ی سورام، نهانمایه‌های مسیحی جای مایه‌های ناسیونالیستی را نمی‌گیرد بلکه آن را تکمیل می‌کند. قلعه‌ی سورام را همزمان می‌توان در سطوح گوناگون مورد مطالعه قرار داد. ویژگی گرجی این حماسه‌ی ملی عمدتا در دلپذیرترین فصل فیلم جلوه‌گر می‌شود. در این سکانس زوراب (سهراب) خردسال که بعدها به قهرمان رهاییبخش میهنش بدل می‌شود، تاریخ کشورش را از زبان آهنگساز دوره‌گرد شوخ و شنگی به‌نام سیمون نی‌زن می‌شنود. سیمون سازی به‌نام Parkap zouk- می‌نوازد که یکجور نی‌انبان مخصوص مردم قفقـــاز است که به‌جای آنکه در زیر بغل آن را بفشارند در زیر پا به آن فشار می‌آورند. سیمون برای پسرک از

سنت نینا، قائد گرجستان، که مسیحیت را به این سرزمین به‌ارمغان آورد، از ملکه تامارا و از امیرانی سخن می‌گوید. امیرانی مانند پرومته‌ی یونانی به گناه ربودن آتش از خدایان به صخره‌ای زنجیر شده است. بر طبق افسانه، هنگامی که امیرانی زنجیرهایش را بگسلد، گرجستان آزاد خواهد شد.

این صحنه با حرکت عروسکهای خیمه‌شب‌بازی که در سراسر فیلم به‌فاصله‌های معین تکرار می‌شود، همراه است. سیمون نی‌انبان‌زن در آخر کار دوباره به داستان بازمی‌گردد. هم اوست که کمک می‌کند و آخرین آجرهایی را که دیوار بند سهراب را تکمیل می‌کند در بنای قعله جای می‌دهد و کلاه‌خود یکی از جنگاوران را بر سر سهراب می‌گذارد. هنگامی که سیمون سرگرم این کار است، چهره‌ی عروسکی سنت نینا با نظر تایید به صحنه می‌نگرد.

حماسه‌های ملی پرطمطراق مانند دعوتنامه‌های سینمایی رایج در جمهوری‌های شوروی است. اما آنچه به حماسه‌ی پاراجانف جنبه‌ی غیرمتعارفی و متفاوت می‌بخشد شیوه‌ی او در به‌فیلم درآوردن این حماسه است. قلعه‌ی سورام تنها شبیهٔ به یک فیلم دیگر در تاریخ سینماست و آن رنگ انار است. هر دو فیلم آشکارا دست‌پخت یک‌نفرند با همه‌ی این احوال قلعه‌ی سورام فیلمی منحصر به‌فرد است. هیچ نشانه‌ای از اینکه هنرمند به تکرار خود پرداخته یا درجا زده است به‌چشم نمی‌خورد. به‌رغم تلاشهای مکرر (که همچنان در بین کادرهای قدیمی ادامه دارد) در ترورشخصیت، سالها زندان و خطر زنگ‌زدگی و کهنگی از پس پانزده سال زندگی غیرخلاق، نحوه‌ی نگرش پاراجانف دست نخورده و سازش‌ناپذیر باقی مانده است. کار تازه‌ی او به یک سخنران می‌ماند که از پس وقفه‌ای بیهوده و وقت‌گیر سینه صاف می‌کند تا سخنرانی‌اش را از سر بگیرد چنانکه گویی هیچ اتفاقی نیفتاده است.

نخستین چیزی که در قلعه‌ی سورام چشم‌گیر می‌نماید پیشرفتهایی است که در تکنیک رنگ‌پردازی در طی این پانزده سال به‌دست آمده و آن را به‌مراتب غنی‌تر و زیباتر از رنگ انار ساخته است. در اینجا به قرمزهایی برمی‌خورید که نفس‌گیرند، آبی‌های شفافی که از خلوصی ناب بهره دارند و زردهای باشکوهی که پیش از این به‌ندرت در فیلمی ثبت شده‌اند. این وسوسه که فقط نگاه کنیم و هیچ اعتنایی به آنچه گفته می‌شود نداشته باشیم الحق بسیار نیرومند است. (اگر مایلید یکبار این حظ بصر را ببرید و سپس به‌سراغ وعده‌ی دوم بروید ــ مطمئن باشید که‌برای‌روح‌هم

حوراک هست .)

قلعه‌ی سورام از یک جریان مداوم نماهای نفس‌گیر فراهم آمده است . با این همه پاراجانف نیاز نخستین به ایجاد حرکت از طریق نماهای متحرک را فراموش نکرده است . در فیلم به‌ندرت به نمای فریبنده‌ای برمی‌خوریم که در عین حال با جوشش و جنبش زندگی پیوند نیافته باشد . در یک تصویر تکان‌دهنده ، همچنانکه بندبازی روی طنابی مرتفع در حال اجرای عملیات محیرالعقول است ، در عمق نما موذنی بر فراز گلدسته‌ای ، مسلمانان مومن را به نماز فرامی‌خواند . در میان سکانسهای متعدد و پرشکوه رقص فیلم ، نخستین صحنه‌ی رقص که در آن کنیزکی به‌نام واردو در پیشگاه شاهزاده به رقص می‌پردازد ، طراحی رقص چنان استادانه است که گویی چکیده‌ی سحرآمیز رقصهای هزار و یکشب را تصویر کرده است .

ویژگی ساختاریی که وجه اشتراک این فیلم با رنگ انار است ، بهره‌گیری از دستمایه‌هایی است که حال و هوا و مضمون اصلی هر سکانس را پیشاپیش در آغاز هر فصل منعکس می‌کند . دو کبوتر سفید ، یک روباه قرمزرنگ ، تنگ شراب به نشانه‌ی عروسی ؛ شیپوری شاخ‌بزی که در آستانه‌ی دمیده شدن است بر آغاز افسانه دلالت دارد ؛ شمشیری که به طرزی تهدیدآمیز بر کاسه‌ای انار سرخ قرار دارد ، نشانه‌ی خشونتی قریب‌الوقوع در داستان فرعی فیلم است .

پاراجانف همچنین قطعه‌های پرشی‌را استادانه به‌کار گیرد ؛ این تمهید در بافت چنین قصه‌ای به فیلمساز مجال آن را می‌دهد تا ضرباهنگ ظریف و بریده بریده‌ی بعضی از متون قرون وسطایی را از نو بیافریند . فضای قدیمی قصه با حرکات آیینی و رمزآمیز و تکرار غیرناتورالیستی گفتار و کردار تشدید شده است . در یکی از حیرت‌آورترین صحنه‌های فیلم ، واردوی کنیز به‌طور پیاپی به درگاه سه قدیس و ذوات آسمانی جداگانه استغاثه می‌کند ؛ هر بار شولای متفاوت بر تن می‌کند و حیواناتی گوناگون در پیشگاه هریک از آنها قربانی می‌کند . کبوتر برای سنت نینا ، خروس برای آرچانگل و گوسفند برای سنت داوید .

بحث‌انگیزترین صحنه‌ی فیلم در ساحل دریا اتفاق می‌افتد . در این صحنه همچنانکه گروهی در لباسهای قدیمی رو به دریا با تکان دادن پرچمهایی پیام مخابره می‌کنند ، در پسزمینه‌ی نما به وضوح می‌توان دو نفتکش را دید که در بندرگاه لنگر انداخته‌اند . ناساز بودن این صحنه آن‌قدر توذوق‌زننده است که نمی‌توان

آن را به شلختگی و بی‌مبالاتی رایج در سینمای شوروی تعبیر کرد. پس ماجرا از چه قرار است؟ مشکل بتوان این نکته را به چیزی غیر از تلاش کمابیش زورکی کارگردان در تاکید بر بی‌زمانی و جاودانگی دستمایه‌ی فیلم تلقی کرد. به‌نظر می‌آید که در این مورد خاص روشن‌بینی و بصیرت معمول پاراجانف به دادش نرسیده است.

به‌رغم سبک شخصی، اگر نه مذهبی، کارگردان، درک افسانه‌ی قلعه‌ی سورام چندان دشوار نیست. قلعه‌ی سورام، به‌عنوان مثال، به‌مراتب ساده‌فهم‌تر از رنگ انار است، هرچند که محتمل است حذف قسمتهایی از رنگ انار از سوی مقامات رسمی و تدوین مجدد آن، دلیل نقاط مبهم فیلم بوده باشد.

خط داستانی سورام به‌مراتب مستقیم‌تر و سرراست‌تر است و سیر روایی نیرومند و پرکشش قصه به‌ندرت از مسیر اصلی منحرف می‌شود. هرچند تصاویر چشم‌گیر و غیرعادی‌اند، چندتایی هم صرفا جنبه‌ی تزیینی دارند. حتی صحنه‌ی آغازین مراسم آیینی که در طی آن تخم‌مرغها را می‌شکنند، پوسته‌های آن را می‌کوبند و همراه با زرده‌ی تخم‌مرغ و خاک معمولی می‌آمیزند و خمیر درست می‌کنند، تنها در نظر اول بسیار گیج‌کننده می‌نماید، چرا که در آخر کار معلوم می‌شود که این همه برای آماده ساختن ملاط سختی انجام گرفته است که مرد جوان باید با استفاده از آن در جرز دیوارها جای بگیرد.

صحنه‌ی جرز گرفتن یکی از درخشانترین صحنه‌های فیلم است. سر سهراب ابتدا در زمینه‌ی طرحی تیره دیده می‌شود و کم و بیش هاله‌ای از نور گرد سر او را فرا گرفته است و سپس در پاره‌ای از نور چون قدیسی می‌درخشد و در همان حال بر گرداگرد او اسبهایی سفید و قهوه‌ای ایستاده‌اند و پوزه بر خاک می‌کشند چنانکه گویی از هیبت آنچه در شرف وقوع است بر خود می‌لرزند.

گرچه قلعه‌ی سورام در ظاهر پرشکوه و غنی جلوه می‌کند، برای دست یافتن به جلوه‌ها و تاثیرات ویژه از ساده‌ترین امکانات و وسایل سود جسته است. تمام لباسها و وسایلی که برای تزیین صحنه‌ها به‌کار رفته متعلق به مجموعه‌ی شخصی خود پاراجانف است. با آنکه از بابت تدقیق جزییات تاریخی درمورد گچ‌بری‌های قدیمی، اهل فن را طرف مشورت قرار داده‌اند، کارگردان، هرجا که با مقصودش مطابق درآمده است، در افزودن عناصری از تخیل خود لحظه‌ای تردید به خود راه

نداده است. پاراجانف بیشتر دلبسته‌ی فلسفه قهرمان‌پرستی است تا صحت تاریخی.

در فیلم چند صحنه‌پردازی استادانه وجود دارد. یک حیاط ساده با تپه‌هایی آبی‌رنگ که در دوردست از پشت یک دیوار کوتاه به‌چشم می‌آید، در خدمت چند هدف مختلف به‌کار رفته است، درست مانند صحنه‌پردازی چندمنظوره‌ی تآتر، گو اینکه آنچه در جلو آن اتفاق می‌افتد اساسا سینمایی است. صحنه‌ی فرو ریختن قلعه درست در لحظه‌ای که رو به اتمام است، با نوعی تردستی عکاسانه‌ی حیرت‌انگیز ساخته شده است. پاراجانف برخلاف سیسیل ب. دومیل، به‌جای آنکه عمارت را فرو بکشد، خیلی ساده انعکاس تصویر قلعه را در برکه‌ای نشان می‌دهد و سپس آب را به‌هم می‌زند. بیا و تماشا کن! قلعه به‌لرزه درآمد و رفته‌رفته فروریخت. بی‌سبب نیست که سرگئی پاراجانف ــ که در زندگی خصوصی به‌اندازه‌ی بابانوئل شاد و سرزنده است ــ به شوخ‌طبعی اصلاح‌ناپذیر زبانزد است. این نمای جسورانه دست‌پخت شخصیتی است که وقتی در زندان به او گوشزد کردند که باید در کاری که انجام می‌دهد شور و حرارت به‌خرج دهد، لامپ برقی را بر سر جاروبش تعبیه کرد.

برنامه‌ی بعدی پاراجانف چیست؟ او می‌خواهد حماسه‌ی ملی دیگری را به‌نام داوید اهل ساسون به فیلم درآورد اما برای این کار به استودیویی بزرگتر و مبالغ هنگفتی روبل احتیاج دارد. کسانی که به‌تازگی او را دیده‌اند گزارش می‌دهند که پاراجانف سرگرم کار بر سر نخستین پیش‌نویس فیلمنامه‌ای است که شاید قصه‌ای افسانه‌ای از کار دربیاید. از زمان به‌قدرت رسیدن آقای گورباچف تحولی اساسی در مدیریت و تشکیلات سینمای شوروی صورت گرفته است که به‌نظر می‌رسد عجالتا چشم‌اندازهای امیدوارکننده‌ای را در برابر هنرمندان مستقل و تکرویی مانند سرگئی پاراجانف گشوده است. از این بابت باید سپاسگزار بود و آن را سرآغاز برکات آینده شمرد. اما در نظر کسانی که برای پخش فیلم پاراجانف به‌جان کوشیده‌اند، هیچ دلیلی بر آسودگی خاطر در دست نیست. ساعتهای کمونیستی از مسکو گرفته تا پکن این عادت ناپسند را دارند که گهگاه به عقب برگردند.

آسیب شناسی سینما

گفتگو با پاراجانف

ـ درباره‌ی فیلم تازه‌تان برایمان حرف بزنید.

ـ دارم فیلمی درباره‌ی یک کار **لرمانتوف**، شاعر بزرگ روس، می‌سازم، کاری که روی پرده خوب درنمی‌آید و کم‌کم دارم این سئوال را از خودم می‌کنم که مشکل به کارگردان مربوط می‌شود یا به شعر لرمانتوف. این کار را خیلی‌ها، از جمله **گراسیموف**، به فیلم درآورده‌اند و زمانی که من هم به‌نوبه‌ی خودم به سراغش رفتم تازه فهمیدم که چقدر مشکل است، خیلی مشکل. فیلمنامه را خودم نوشته‌ام، هیچوقت با فیلمنامه‌ی دیگران کار نمی‌کنم. از همان اولی که به‌سراغ اثر لرمانتوف رفتم تصمیم گرفتم آنچه را که در پس اثر پنهان بود کشف کنم، چون چیزی که برای من بیشتر از متن اثر اهمیت دارد شخصیت [نویسنده و شاعر] است. باید با چشم‌پوشی از متن شاعرانه، یک بیان تحسمی سینمایی ایجاد کرد، یک زبان شاعرانه ـ سینمایی، بدون استفاده از کلمات. برای این کار نه فقط استعداد که تجربه‌ی عظیم و چیره‌دستی فوق‌العاده هم لازم است.

بدبختی این است کـه استودیوبی، که فیلم را در آن می‌سازم، امکانات فنی خیلی محدودی دارد. وسایل لازم، مثل دستگاه ایجاد و پخش دود، و همچنین افراد متخصص برای فیلمبرداری ترکیبی در آن یافت نمی‌شود. گریمور و طراح لباس مناسب هم در اختیار ندارم. لباسهایی را که لازم دارم شبها خودم می‌دوزم و روزها فیلمبرداری می‌کنم.

دو قصه‌ی لرمانتوف را فیلم می‌کنم؛ یکی به‌مدت ۶۰ دقیقه (۶ قسمت ۱۰ دقیقه‌ای) و دیگری به‌مدت ۴۰ دقیقه (۴ قسمت ۱۰ دقیقه‌ای). قصه‌ی اول همان "ابلیس" است که یکی از شاهکارهای ادبی آغاز این قرن است. کوهستانهای قفقاز این شور و الهام را در لرمانتوف به‌وجود آورد که سرگذشت ابلیس را به این صورت به‌رشته‌ی تحریر دربیاورد که پس از رانده شدن عاشق شهزاده خانمی به‌نام تامارا می‌شود. برخورد میان بلیدی و پاکی به‌لحظه‌ای‌از آمیزش و تمایل نفسانی

می‌رسد که مرگ را به‌دنبال می‌آورد. در حال حاضر، کار "ابلیس" به‌دلیل کمبود امکانات فنی متوقف شده. این فیلم برای اولین بار به‌صورتی ساخته شده که بیننده حس می‌کند با یک فیلم خبری طرف است، درحالی که موضوعش یک داستان افسانه‌ای است. قصه‌ی دوم، به‌نام **عاشق غریب** که بنا بود ۴۰ دقیقه باشد، ۱۴۰ دقیقه شده، یعنی که رویهم دو فیلم از آب درآمده.

ـ شیوه‌ی کارتان چطور است؟ یک فیلمنامه‌ی خیلی دقیق می‌نویسید و آن را به‌دقت دنبال می‌کنید یا این‌که مثل نقاش‌ها، هر صحنه را همانند یک تابلو به‌تصویر می‌کشید؟

ـ من یک روحیه‌ی عرفانی دارم. تا صحنه‌ای را در خواب نبینم فیلمش نمی‌کنم. در حال حاضر دارم فیلمنامه‌ای درباره‌ی **وروبل**، یکی از نقاشان بزرگ روس می‌نویسم که زندگیش در یک تیمارستان پایان یافت. در جریان کار متوجه شدم که میان بخشهای سوم و چهارم فیلمنامه یک اپیزود کم دارم. یعنی که یک تکه‌ای باید این دو قسمت را به‌هم وصل کند. اگر این را در خواب نبینم، اگر در رویا به یک صحنه‌ی مه‌آلود یا خلاصه یک نکته‌ی تجسمی که این دو قسمت را به‌هم بپیوندد دست پیدا نکنم این فیلمنامه را نمی‌نویسم (باور کنید دروغ نمی‌گویم، این اولین بار است که این خصوصیت خودم را به‌زبان می‌آورم). من به یک کامپیوتر می‌مانم. موضوع مورد نیازم را مثل برنامه‌ای که به کامپیوتر می‌دهند به خودم می‌دهم. مثلا، امروز صحنه‌ای را لازم دارم، این صحنه را به خودم "سفارش می‌دهم" و می‌خوابم. فردا صبح، بیدار می‌شوم و صحنه را می‌نویسم. در حال حاضر، گاهی وقت [خوابیدن] را پیدا می‌کنم، به‌همین منظور در جریان روز چرت کوتاهی می‌زنم که شاید نشود اسمش را خوابیدن گذاشت. مبادا فکر کنید که با این حرفها می‌خواهم بگویم که کاری خارق‌العاده و جادووار می‌کنم، نه. بدبختانه، همه‌ی صحنه‌هایی که به خودم "سفارش می‌دهم" سیاه و سفیدند (خنده).

درمورد عاشق غریب، که فیلمبرداریش تمام شده، متوجه شدم که قهرمان فیلم یک شیرینکاری کم دارد. می‌دانید که، در انجیل، از مسیح معجزات بسیاری سر می‌زند، و بزرگ‌ترین معجزه‌ی او زمانی است که او را به صلیب می‌کشند. فیلم من یک چنین صحنه‌ی "جلجتا" را کم داشت. حالا که بحث عرفان مطرح است،

لازم بود که عاشق غریب قهرمان داستان، که یک آوازخوان دوره‌گرد است، در کوه و در و دشت آواره باشد و در انتظار روزی که به وصال معشوقه‌اش برسد، چیزکی برای ادامه‌ی زندگی پیدا کند. پشت سر او، گاوی حرکت می‌کند که مدام نعره می‌کشد و معلوم نیست چرا. گاو بینوا رنج می‌کشد و نعره می‌زند. پستانش پر است چون یادشان رفته او را بدوشند. قهرمان داستان من، درحالی که گاو همچنان به‌دنبال او می‌رود، وارد روستایی می‌شود که ایرانی‌ها به آن هجوم برده و آتشش زده‌اند و در آنجا به چند بچه‌ی گرسنه برمی‌خورد. درحالی که او سرگرم ساز زدن می‌شود بچه‌ها گاو را می‌دوشند. این پیروزی زندگی است، زندگی‌ای که بچه‌ها آن‌را به پیروزی می‌رسانند و هنر آوازخوان دوره‌گرد هم از آن الهام می‌گیرد. همه می‌رقصند. گاو، که دیگر راحت و آسوده شده، سر به کوهستان می‌زند و بعد در رودخانه آب‌تنی می‌کند. این صحنه را، من در خواب دیدم، قسم می‌خورم. منظورم این نیست که جبرییل این صحنه را برایم آورده باشد، بلکه می‌خواهم بگویم که خیالهایم این‌طوری شکل می‌گیرد.

ــ چیزی که در فیلمهای شما خیلی جذاب است، شیوه‌ی پیوند نما و داستان در آن واحد است. فیلمهایتان را خودتان تدوین می‌کنید؟

ــ بله، تدوین را همیشه خودم تنها انجام می‌دهم. فقط یک تکنیسین کمکم می‌کند.

ــ برای شما فرقی میان یک تابلو و یک فیلم وجود دارد؟

ــ نه، فرقی ندارد. در حال حاضر، نمایشگاهی در ایروان دارم که اتفاقا اسمش را "آتلیه‌ی فیلمساز" گذاشته‌ام.

ــ چطور شد که به‌فکر ساختن *افسانه‌ی قلعه‌ی سورام* افتادید؟

ــ افسانه‌اولین‌فیلمی بود که بعد از پانزده سال وقفه می‌ساختم. بعد از آن که تصمیم گرفته شد مرا آزاد کنند (دوستانم در اروپا، **لویی آراگون** و [همسرش] **الزا تریوله** و خیلی کسان دیگر برای آزاد کردنم خیلی فعالیت کردند) اجازه یافتم هر کاری که می‌خواستم بکنم. به دوستم **دودو اباشیدزه** پیشنهاد کردم باهم فیلمی بسازیم. مادر پیر و سرشناس او، پرنسس **نینا داویدوونا آندرونیکاچویلی**، به من گفت: "تو سه روز از پسر من بزرگ‌تری. او پدرش را، که در سال ۱۹۳۷ اعدام شد، هرگز ندیده و تو باید برای او پدری کنی." ده روز بعد از این حرف، آن خانم

درگذشت و من حس کردم که سرنوشتم این است که با دودو کار کنم. در حال حاضر، وضعش خوب نیست، سکته کرده و حالش روز به‌روز بدتر می‌شود. فقط می‌شود برایش دعا کرد. بازیگر خوبی است. هم‌سن من است و مثل من مرض قند دارد. می‌توانم بگویم که او به‌نوعی بازتاب من است. افسانه‌را با هم ساختیم و هر کار دیگری که بکنم با او خواهد بود.

برای ساختن این فیلم خیلی سختی کشیدم. بعداز پانزده سال وقفه، آدم دیگر نمی‌تواند کار کند، یک بالرین دیگر نمی‌تواند مثل گذشته برقصد؛ یک نوازنده حتی اگر یک ویلن "استرادیواریوس" هم به او بدهند، دیگر نمی‌تواند مثل سابق بنوازد. دور نگه‌داشتن یک آدم از هنرش بدترین مجازاتهاست. این‌که بعد از ۱۵ سال به خودم جرات دادم که دوباره دست به دوربین ببرم، برای این بود که زمان درازی را صرف آماده ساختن خودم کردم. با این همه، این فیلم از نظر دقت، عمق و حتی صداقت عیبهایی دارد. در حال حاضر نمی‌توانم این موضوع را بیشتر بشکافم چون در حال ساختن فیلم دیگری هستم که خودم را به‌شدت شگفت‌زده می‌کند. به این فیلم برچسب "قصه"، "فیلم کودکان" زده‌ام اما این دروغ است. در پس این فیلم هم، مثل همیشه، انجیل حضور دارد. نه آن انجیلی که محورش مسیح جوان باشد، بلکه آنی که مسلمانان و اسلام به آن اعتقاد دارند. یک قصه‌ی شرقی است، قصه‌ی ساده‌ای که در کودکی از لرمانتوف به من رسیده است و به‌کنایه آن را "عهد عتیق" نامیده‌اند، یا کتاب مقدسی که یک مسیحی بخواند، و آن هم یک مسیحی که به‌شدت به فرهنگ اسلامی احترام بگذارد، نه به فرهنگ ماجراجویی و یورش بلکه به فرهنگ اسرارآمیز مسلمانانی که مکه را بنا نهادند.

ــ هنگامی که فیلم نمی‌سازید چکار می‌کنید؟

ــ نمایشگاهی در ایروان گذاشته‌ام که مردم برای دیدنش سر و دست می‌شکنند. دبیر کمیته‌ی مرکزی حزب به من گفت "برای نمایشگاهتان پوستر پخش نکنید، چون آن‌وقت لازم خواهد شد که برای متفرق کردن مردم از پلیس و ماشین آب‌پاش و این چیزها استفاده کنیم." فعلا همه دارند از من یک رهبر می‌سازند. کمیته‌ی مرکزی همه‌ی کارهایم را می‌خرد، بلیت ورودی نمایشگاهم را به پنج برابر قیمت می‌فروشند. از ۸۰۰ کاری که به‌نمایش گذاشته‌ام (و شامل همه چیز از عروسک و دسته گل و کلاه و پرده و کولاژ و طرح و نقاشی پاپ آرت... می‌شود) ۸۰

PersianPDF.com

درصدشان را در زندان ساخته‌ام. زمان و کار عظیمی صرفشان شده. گرگوری گراویلنکو، نقاش برجسته، با دیدن کارهایی که از زندان برایش فرستاده بودم به من گفت: "چطور توانستی این خلوص و پاکی را حفظ کنی، و ما که آزادیم و هیچ کاری نمی‌کنیم باید از تو یاد بگیریم!"

ــ شما پانزده سال از زندگی‌تان را در زندان گذرانده‌اید. الان این پانزده سال را چگونه می‌بینید؟

ــ مورد من، نمونه‌ای از آن روند "پرسترویکا" است که فعلا در کشور ما جریان یافته است، چون به من اجازه داده شد که به فستیوال روتردام بروم و نماینده‌ی سینمای شوروی، یا دستکم سینمای خودم، باشم (این اولین بار بود که پایم را از کشور بیرون می‌گذاشتم).

من تنها کارگردان دنیا هستم که سه بار به‌خاطر جرایم عادی زندانی کشیده‌ام. سه بار شرایط بسیار سخت و دردناک زندان را تحمل کردم. در زندان بیشتر از بیست فیلمنامه نوشتم که نتوانسته‌ام به‌چاپ برسانم و هیچوقت هم فیلم نخواهند شد. اگر در این عمری که برایم باقی‌مانده است بتوانم دو فیلم دیگر بسازم، خوشحال خواهم شد.

اگر هنر و کشورم را مثل یک بت، مثل مسیح، نمی‌پرستیدم، بعد از این سه دوره زندان چکار می‌توانستم بکنم؟ این همه بدبینی نسبت به من، این همه اتهام رنگ‌ووارنگ که به من زده می‌شد ــ از همجنس‌گرایی و قاچاق ارز گرفته تا راهزنی و اختلاس ــ برای این بود که من هنر مردمی را دوست دارم، آدمی نیستم که دنبال شلوار لی و اتومبیل و این چیزها باشم، فقط هنر توده‌ی مردم را دوست دارم. به هیچ چیز احتیاج ندارم، نه پالتو پوست و نه کراوات. می‌توانم از شکم بزنم و پول غذایم را صرف خریدن یک گلدان قشنگ هلندی بکنم. برداشت من از زندگی این است: زنده باد هوای آزاد و عدالت! از این همه رنج و بدبختی، برای من اندوه مانده است و رسالتی مسیح‌وار، بدون آن‌که آن دوره‌ی طولانی زندان را برای خودم شکستی بدانم و آن را فاجعه‌ای به‌حساب بیاورم (هرچند که بهترین و زیباترین سالهای زندگی‌ام بود). در زندان، ۶۰۰ زندانی عادی دوره‌ام می‌کردند و مرا محرم، از خودشان می‌دانستند، و این پیروزی من بود... به رندانی‌ها هنر و طراحی روی کاغذ یاد می‌دادم، نه خالکوبی روی بدنشان...

بخشی از فیلمنامه‌هایی را که در زندان نوشته بودم به‌یوری‌ایلی‌یتکو دادم که فیلمساز بزرگ و شریفی است. او با جمع و جور کردن نوشته‌هایم هفت فیلمنامه سرهم کرده و با پیوستن آنها به‌همدیگر یک فیلمنامه‌ی عظیم ساخته و به من داده است تا امضا کنم. عنوان این مجموعه این است: "دوری شپشها از بدن". در زندان، زمانی مرگ یک زندانی قطعی تلقی می‌شود که شپشها بدنش را. به‌خاطر سردی‌اش، ترک می‌کنند.

از زندان با ۸۰۰ طرح و ۱۰۰ قصه بیرون آمدم. همان‌طور از زندان آمدم که دیگران از دانشگاه آکسفورد بیرون می‌آیند! یک روز به تارکوفسکی گفتم: "تو دوست عزیزی هستی، اما هنرت یک چیز کم دارد: باید یک سالی به زندان می‌رفتی. در تاریکی مطلق زندان، با شکم گرسنه و تن پر از شپش، آدم به نحو دیگری درباره‌ی دنیا فکر می‌کند، زندگی و آفتاب برایش ارزش دیگری پیدا می‌کند." مرگ تارکوفسکی لطمه‌ی بزرگی به سینمای شوروی زد. این فاجعه است که آدم مجبور باشد برای کار کردن کشورش را ترک کند. دلم می‌خواهد گور تارکوفسکی را زیارت کنم، جایی که تکه‌ای از قلب همه‌ی ما سینماگران شوروی در آن دفن شده است.

ــ سینماگری هست که به‌خاطر علاقه‌اش به افسانه و اسطوره و متون مقدس، به شما نزدیک است، و او پازولینی است...

ــ آثاری که از او دیده‌ام به‌شدت بر من تاثیر گذاشته. اصول اعتقادی او، برداشت معنوی‌اش از تورات... به‌کمک او، با جنبه‌های شگرفی از دنیا آشنا شدم، چه دنیای باستان، چه جهان عرب، و چه دنیای امروز. پازولینی برای من نماینده‌ی فاجعه است. در اوج عظمت مرد و به‌گمانم خوب موقعی مرد. همه‌ی نوابغ به‌نحو دلخراشی می‌میرند. تجسم این‌که گاگارین پیر شده باشد و در میدانی در مسکو در حال دان دادن به کبوترها باشد مشکل است. درحالی که او مثل "ایکاروس" مرد و برای ما آن لبخند معروفش را به‌یادگار گذاشت، حون دنیای تازه‌ای را کشف کرده بود.

ــ گفته‌اید که دوست ندارید با بازیگران حرفه‌ای کار کنید. چرا؟

ــ حوصله‌ی آدم را سر می‌برند. حتی کسی که از خیابان آورده و جلو دوربین گذاشته باشید از وسطهای فیلم کم‌کم حوصله‌ی آدم را سر می‌برد. حال

می‌کند که با بازی کردن به شما لطف می‌کند. به‌همین دلیل باید برای نشان دادن آدمها به بیمارستانها یا آسایشگاهها رفت: متوجه نیستند که آدم ازشان فیلم می‌گیرد و به‌همین دلیل به‌شدت طبیعی‌اند. بازیگر آخرین فیلمم را در خیابان پیدا کردم. شش برادرند و همه‌شان شبیه آلن دلون‌اند. البته، فرانسویها معتقدند که قیافه‌ی آلن دلون زنانه است درحالی که قهرمانان من خیلی حالت مردانه دارند. هنگامی که از او می‌خواهم که در فلان صحنه فلان حرکت را بکند به او می‌گویم: "اگر در خیابان، یا در گرماگرم یک دعوا، یا در زندان بودی چه می‌کردی؟" و او دقیقا همان کاری را می‌کند که در حال عادی در چنین شرایطی می‌کرد. در حالی که بازیگر حرفه‌ای چنان عمل می‌کند که انگار برای انجام رسالتی از آسمان به زمین آمده است. اگر از من بپرسند که در سینما از چه چیزی بیش از همه می‌ترسی در جواب می‌گویم: از بازیگر حرفه‌ای...

ـ در فیلمهایتان رنگ را چطور درمی‌آورید؟ با انتخاب اجزای صحنه، لباسها؟

ـ توضیحش مشکل است. یک مسئله‌ی صرفا حسی است. به فکر و به خاطرات آدم بستگی دارد. به‌اعتقاد من، در دوره‌ای از سینما هستیم که رنگ را می‌شود به‌همان صورت سیاه و سفید به‌کار گرفت. من رنگ را به‌شکلی ارائه می‌کنم که بشود آن را به‌حالت سیاه و سفید دید و فکر می‌کنم که بشود سیاه و سفید را هم به‌حالتی به‌کار گرفت که رنگ را القا کند. در مشاهده‌ی طرحهای **پیکاسو**، **دورر**، **دلافرانچسکا** یا مثلا **پیرانزی**، آیا چشم‌انداز به‌نظر ما رنگی جلوه نمی‌کند؟ ما رنگ را به‌عنوان مجموعه‌ای از رنگهای مختلف نمی‌بینیم، بلکه برداشت ما از آنها حسی و عاطفی است. حسی، و... چگونه بگویم... "آسیب‌شناسانه". توجه داشته باشید که آسیب‌شناسی به‌معنی بیماری نیست. چیزی که فیلمهای ما، به‌خصوص فیلمهای شوروی، کم دارند، پاتولوژی[آسیب‌شناسی] است. نه به‌معنی دقیق لغوی‌اش، یعنی آسیب‌شناسی جنسی، یا آسیب‌شناسی جنون، بلکه آن چیزی که می‌شود در معماری یک شهر دید، یعنی که انسجام و هماهنگی یک شهر می‌تواند آسیب‌شناسانه باشد...

ـ برای ما از دو طرحی سخن بگویید که بیشتر ازهمه مایلید به‌اتمام برسانید.

ـ دوست دارم قصه‌های لافونتن را فیلم کنم، آن هم در پاریس. دوست دارم حیوانات و آدمها را با هم ترکیب کنم، مثل قصه‌های لافونتن عروسکها و

اسباب‌بازی‌ها و دنیا و آسمان و زمین را مخلوط کنم. فیلم دیگر، *اعتراف* نام دارد و آن را در ارمنستان خواهم ساخت. داستان یک گورستان قدیمی است که دولت شوروی تصمیم می‌گیرد آن را با خاک یکسان کند. تراکتورها و تانکهایی به‌کار گرفته می‌شوند تا آنجا را صاف کنند و به‌صورت پارکی به‌اسم **استالین** یا **کیروف** درآورند. نیاکان من، ارواح نیاکانم، به‌سراغم می‌آیند و آزارم می‌دهند. با همان ویژگیها و حرفه‌های قدیمی‌شان به خانه‌ی من می‌آیند و مایه‌ی شرمساری من می‌شوند. چیزهایی را که باید از دولت بخواهند از من می‌خواهند. این فیلمنامه را در زندان نوشتم. یک فیلم ساده و عادی سیاه و سفید است. در واقع، دوازده داستان اخلاقی است که نشان می‌دهد من چطور به وظیفه‌ام در قبال مردگان عمل می‌کنم، چطور گناهان خود را به‌همدیگر اعتراف می‌کنیم. در ضمن همه‌ی اینها، من حساب خودم را با کودکی‌ام هم تسویه می‌کنم. **تونینو گوئرا**، که این فیلمنامه را خوانده، به من گفت که همان کاری را کرده‌ام که **فلینی** با **آمارکورد** کرده...

ــ سینمای امروز شوروی را چگونه می‌بینید؟

ــ تمایزی میان سینماگران [شوروی] وجود ندارد. کارگردانهایی که تازه از یک مدرسه‌ی سینمایی ــ چه مسکو و چه شهرهای دیگر ــ درآمده‌اند، هنوز از راه نرسیده خودشان را فلینی می‌دانند و فیلمهای مسخره و ناشیانه می‌سازند. هنوز بیست و دو سالشان نشده و با لیسانسی که گرفته‌اند از همان حقوقی برخوردارند که منی که در زندگی استخوان خرد کرده‌ام.

در گذشته‌ها، در روسیه‌ی شوروی، آدمهایی مثل **آیزنشتاین**، **پودوفکین**، **رم**، **دانسکوی**، **داوژنکو**، **ساوچنکو**، **پروتوزانف**، **واسیلیف**، **برادران آندروف** و خیلی‌های دیگر همزمان کار می‌کردند. فیلمسازانی بودند که در آغاز، به‌نظر می‌رسید هیچ اثری از خودشان باقی نگذارند. در شوروی و در وحشتناک‌ترین دوره‌ی استبداد و خشونت و کیش شخصیت کار می‌کردند. با این همه، نبوغشان به آنها امکان داد که فیلمهای عالی بسازند، در حالی که سینماگران دیگری که مجیز دولت را می‌گفتند آدمهای پست و ناچیزی از آب درآمدند، مثل پیریف که در وصف محصولات کشاورزی حماسه‌سرایی می‌کرد...

ــ در زندگی شما، سینما چه مفهومی دارد؟

ــ من یک کارگردان بداهه‌گرا هستم. یک کارگردان خیلی قدیمی. سینماگران

باید یک زبان سینمایی بسازند که، به‌اعتقاد من، در شوروی در حال افول است، هرچند که در بعضی دوره‌ها نیروی شگفت‌انگیزی داشته است. کمی پیش از من پرسیدید که چرا در فیلمهای من آدمها با هم حرف نمی‌زنند. درست است. به‌نظر می‌رسد که همه‌شان کر و لال‌اند. در نقاشی هم همین‌طور است: آدمها به‌هم نگاه می‌کنند اما با هم حرف نمی‌زنند. در یک شمایل مذهبی، حضرت مریم نه با مسیح حرف می‌زند و نه با ملائک. نقاشی صامت است، فیلمهای من هم همین‌طور. سینما برای خودش زبانی است، اما منحصرا زبان نیست. تجسم و زیبایی ویژه‌ی خودش را دارد، و همین‌طور عاطفه و آسیب‌شناسی خاص خودش را. من مرید استادان بزرگی چون ایگور ساوچنکو و آلکساندر داوژنکو هستم، که این آخری استاد من در مدرسه‌ی [سینمایی] مسکو بود. به‌یاد دارم که از همان اولین جلسه‌ی درس، داوژنکو به ما گفت که هنر باید "هنر حزبی" باشد. من به‌عنوان یک شاگرد شیفته‌ی داوژنکو، به‌جای "حزب" می‌گذارم "اصول اعتقادی". متاسفانه، امروز ۶۳ سالم است و نتوانسته‌ام یک‌صدم آنچه را که می‌خواسته‌ام انجام بدهم. روزی که برای من فیلمسازی ممنوع شد به هنر تجسمی رو آوردم و الان در ایروان، در وطنم، مردم یک صف یک کیلومتری می‌بندند تا بروند و ۸۰۰ اثری را که درزندان ساخته‌ام تماشا کنند ...

زندگی در هنر

... و عاشق غریب

تفلیس، پایتخت گرجستان که **پاراجانف** در سال ۱۹۲۴ در آنجا متولد شد، مرکز تلاقی سه فرهنگ (گرجی، ارمنی و ترکی) و سه دین (ارتدکس، ارمنی ــ گرگوریان و اسلام) است. پاراجانف در فرهنگ و جامعه‌ی قومی خاصی رشد کرد که از طفولیت سه زبان (گرجی، ارمنی و آذربایجانی) می‌آموختند و به نفرت دینی‌توجهی نداشتند. به‌همین خاطر، فیلمهای پاراجانف، در سطح خاصی، چیزی نیستند جز جستجوی بهشت گمشده‌ی دوران کودکی.

در فیلم گزارشی **پاتریک کازالز** درباره‌ی پشت صحنه‌ی جدیدترین فیلم پاراجانف، *عاشق غریب*، خانه‌ای در بخش قدیمی و ویران شده‌ی تفلیس به‌نمایش درمی‌آید که پاراجانف از ده سال پیش، تنها، در آن زندگی می‌کند. این خانه تنها دارایی‌ای بود که نتوانستند از او بگیرند. خانه‌ای که پدربزرگ او، آن را ۱۵۰ سال پیش ساخته بود. **سرکیس پاراجانیان**، مهاجری ارمنی بود که پسوندی روسی به اسمش افزود تا به‌عنوان عضو صنف تاجران دربار تزار به‌رسمیت شناخته شود. از پلکان لرزان و بالکنی که طبقه‌ی اول خانه‌ی چوبین را احاطه کرده است، گلها، دستمالها، پارچه‌ها و فرشهای غریب آویزانند. خود خانه، عاری از هرگونه نشانه‌ای از تمدن جدید، پر است از اجناس هنری ــ نقاشی‌ها، عروسکها، کلاه‌ها، کولاژها و اشیاء عجیب ــ که پاراجانف طی دوری اجباری از سینما آفریده است.

پاراجانف از طریق شغل پدرش که عتیقه‌فروشی بود، خیلی زود با اشیاء زیبا برخورد کرد. او در مصاحبه‌ای تعریف می‌کند: "*استالین برنامه‌های پنج‌ساله عرضه می‌کرد و پدر من همواره چهار سال از پنج سال را در زندان به‌سر می‌برد. و مادرم وقتش را صرف فروش هرآنچه که داشتیم می‌کرد. من او را همیشه با یک چکش همراهی می‌کردم. مثلا اگر قندانی نقره‌یی داشت، پس از توزین آن می‌پرسید: دانه‌ای پولش را می‌دهید یا وزنی؟ جواب همواره این بود که پرداخت بر طبق وزن است. بنابراین من می‌بایست قندان را خرد می‌کردم. گرسنگی تمان دوران کودکی*

مرا همراهی می‌کرد ، گرسنگی و وحشت از نابود کردن اشیاء هنری. " و فیلمهای پاراجانف لبریز از این گرسنگی و نابودی است . او می‌گوید : "*عشق من به اشیاء قدیمی از سر تفنن نیست ، بلکه یک اعتقاد زیبایی‌شناختی است .* "

اعتقادات زیبایی‌شناختی پاراجانف برایش دردسر ایجاد می‌کند . او را آشکارا به فرمالیسم و تبلیغ مفاهیم عرفانی و سوبژکتیویستی متهم می‌کنند . اما موفق می‌شود به‌دور از "درخواستهای اصلاحی" و به‌کنار از تعقیب و مراقبت دائمی حین فیلمبرداری ، در ارمنستان کوچک ، اثر عظیم خود را به‌وجود بیاورد . فیلمی درباره‌ی *سایات نووا* ، خواننده‌ی آهنگهای محلی در قرن هجدهم که ترانه‌های او هنوز از محبوبیت بسیار برخوردارند . فیلم *سایات نووا* یک شعر صوتی–تصویری است . ولی موضوع آن بر سر رابطه‌ی نووا نسبت به عَشق ، هنر و مرگ نیست ، بلکه بر سر صحنه‌های منفرد و مستقلی است که با پانتومیم ، ابزار نیایش ، لباسها و مراسم سنتی ارامنه ایجاد شده‌اند . این صحنه‌ها با قصه‌ی کودکی تشنه‌ی معلومات آغاز می‌شوند که در حیاط و بر روی بام یک صومعه ، در میان کتابهای قطور باز شده دراز کشیده است . درحالیکه باد صفحات خِرد را ورق می‌زند و صدای کاغذ به‌منزله‌ی موسیقی است ، هیچ دیالوگ یا تفسیری مزاحم لذت بردن از تصاویر زیبا و گیرایی که نقل آوازهای ارمنی سایات نووا آنرا همراهی می‌کند ، نمی‌شود . فیلم بسیاری از این تصاویر را نشان می‌دهد : یک شعر جدید ، و کودکی رشد کرده به مردی تبدیل می‌شود ، به شاعر دربار . نوازندگان از روی نت‌هایی که او نوشته ، به نواختن آهنگ می‌پردازند . الهه‌ی شعر و شاعری به‌دیدارش می‌آید و معشوقه‌اش می‌شود . او می‌خواهد از الهه طلب بخشایش کند که صورت الهه به چهره‌ی معشوق تبدیل می‌گردد و صورتش را با چادری توری می‌پوشاند که ابتدا سفید است ، بعد به‌رنگ سیاه درمی‌آید . سپس به‌ناگاه ، حالت هر دو عوض می‌شود . الهه به لباس او درمی‌آید و هر دو یکی می‌شوند . پاراجانف چیز دیگری به ماجرا اضافه نمی‌کند و با تصاویر سورآلیستی و استعاره‌ای خود شعر را دنبال می‌کند که آنهم به‌صورت متعلق به ملت است . در این فیلم ، وجوه نمادین به حد کمال رسیده‌اند ، زیرا داستانی که به آن اشاره شد (نزد ارامنه) معروفیت عمومی دارد . مثلا وقتی تیری از کمان یک جنگجو که به‌سوی سایات نووا پرتاب شده ، به دیواری اصابت می‌کند و دیوار خون می‌گرید ، این علامت تهاجم ایرانیان است که در شهر تفلیس ، در

سال ۱۷۹۵ قتل‌عام به‌راه انداختند. یا زمانی که یک گله‌ی بزرگ گوسفند در کلیسا موج می‌زنند و راهب را که دارد قبرش را می‌کند احاطه می‌کنند، در پشت این استعاره مقاومتی پنهان است که سایات نووا نشان داد.

عظمت فیلم سایات نووا در آنست که قادر است به تماشاگری که داستان نووا را نمی‌داند، با تصاویر معماگونه، حقایق عمیق منظومه‌ی خود را تفهیم کند. زبان تصویری این فیلم تابه‌حال، از نظر زیبایی، در سینمای شوروی بی‌نظیر بوده است. پاراجانف که به‌خوبی می‌دانست، فیلم سایات نووا (که از لحاظ فرم ملی بود ولی محتوای سوسیالیستی ـ رآلیستی نداشت) دیوانسالارها را تحریک خواهد کرد، توانسته بود قبل از توقیف آن، چند نمایش در آنسوی قفقاز ترتیب دهد. نسخه‌ی اصلی فیلم سایات نووا دیگر موجود نیست و ساختن مجدد آنهم دیگر امکان‌پذیر نیست، اما در نسخه‌ای از این فیلم که **سرگئی یوتکه‌ویچ** "اصلاح" می‌کند، به‌نام *رنگ انار* در بعضی از سینماهای شوروی به‌نمایش گذاشته می‌شود.

پاراجانف در آغاز سال ۱۹۷۴ در کیف به اردوگاه کار با اعمال شاقه فرستاده شد. دلایل بسیاری برای دستگیری‌اش وجود داشتند که خود او تعقیب‌ـ کنندگانش را در انتخاب آنها آزاد گذاشته بود. اما از ایرادات سیاسی دیگر اصلا سخنی در میان نبود و موضوع حملاتی که بر علیه او انجام می‌شد، بیشتر مسائل اخلاقی بود.

از آنجایی که محاکمه‌ی پاراجانف علنی نبود، هیچگونه دلیل رسمی برای ناپدید شدن او در مجمع‌الجزایر گولاگ وجود نداشت، اکنون باید در حل معمای این طنز او کوشید که می‌گوید برای اینکه موجبات شادی اعضای دادگاه را فراهم کند، به خود اتهام تجاوز به ۳۴۰ عضو فعال حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی را زده است.

پاراجانف پس از گذشت چهار سال از تبعید برمی‌گردد و در امید بی‌فروغ به اینکه شاید روزی به غرب رانده شود، در بیکاری و با نان دوستان و تحت نظر بودن دائمی در لانه‌اش در تفلیس زندگی می‌کند. پیشنهاد پناهندگی از جانب فرانسه به این دلیل رد می‌شود که موضوع کسی مطرح است که "*شخصا خودش را از جامعه و از هنر تبعید کرده است*." پاراجانف در شوروی می‌ماند، اما به "ممنوعیت سخنرانی" اعتنایی نمی‌کند. او پس از بازگشت از سفری به مسکو که در آنجا خشم

خود را نسبت به تعقیب لیو بیعف کارگردان با صدای بلند ابراز داشته بود، مجددا دستگیر می‌شود. اما این بار تنها چند ماه در حبس می‌ماند، زیرا در این میان ادوارد شواردنادزه به‌قدرت می‌رسد و معجزه‌ی رستاخیز هنری او را امکان‌پذیر می‌کند.

افسانه‌ی قلعه‌ی سورام، حماسه‌ی بزرگی از یک فداکاری نجات‌بخش است و نیز نسخه‌ی مقابل سایات نووا. پاراجانف پس از پانزده سال رکود خُرد نشده، بلکه خودرای‌تر، رویایی‌تر و شاعرمسلک‌تر از هر زمان دیگر گردیده و به‌آن حد از کمال می‌رسد که بتواند به اندیشه‌های بی‌لگام و وسواس فکری خود اعتراف کند.

در افسانه‌ی قلعه‌ی سورام که بنای آن ممکن نمی‌گردید و هر بار خراب می‌شد تا اینکه جوانی حاضر شد زنده زنده‌درمیان دیوارهایش‌مدفون شود، محتوای آواز جوانی که خود را قربانی می‌کند، بیش از عمل حماسی او برای پاراجانف اهمیت دارد. درحالیکه شکوه نقوش شرقی دکورها و لباسهایی که خود پاراجانف طراحی کرده، حال و هوای افسانه‌ای هزار و یک شبی را پدید می‌آورد.

در فیلم عاشق غریب، پاراجانف بار دیگر زندگی پر از رنج و ملال یک هنرمند را در صحنه‌های باعظمتی نشان می‌دهد. عاشق غریب فقیر از معشوقش که دختر مرد ثروتمندی است، رانده شده تا برود و برای خودش‌کسی بشود. او بدین منظور چند آزمایش دنیوی و معنوی را از سر می‌گذراند.

معیار زمانی فیلم عاشق غریب، درست همان معیار هزار و یکشبی انتظار معشوق است. در این فیلم، پاراجانف، به‌روشی مطلوب، یک دفتر نقاشی شرقی‌ـ تزیینی را ورق می‌زند که تمام عناصر هنرش را دربر دارد، به‌استثنای یک عنصر: حرکت دوربین.

در صحنه‌ای از فیلم، عاشق و معشوق قبل از جدایی، در فضای باز، با بانگ طاووسها، در جلوی شاخه‌ای پر از میوه و زیر گلبرگ‌ها، بر روی بالشی در کنار یکدیگر نشسته‌اند. معشوق برگهای شاخه‌ای را شمرده و می‌گوید: او مرا دوست دارد، او مرا دوست ندارد ... و عاشق به عقب برمی‌گردد، اناری می‌چیند و معشوق را با دهانی پر از آب سرخرنگ انار نوازش می‌کند. درهمین اثنا، دو قمری سفید که بالای سرشان نشسته و نک تکان می‌دهند، پرواز می‌کنند. می‌توان مدتها به آنها نگاه کرد و با کمال تعجب دریافت که با وجود تمام اجزاء مرکبه‌ی هنر تصنعی،

نمی‌شود این فیلم را با نمونه‌ای از آن مطابقت داد.

این واقعیت که پاراجانف اخیرا به آیین اسلامی می‌پردازد چندان مسئله‌ساز نیست که فیلم عاشق غریب به‌زبان ترکی آذربایجانی تهیه شده است. این امر برای ملی‌گرایی ارمنی‌ها و گرجی‌ها یک تحریک است، چون هر دو قوم این آزاده مرد را از آن خود می‌دانند. اینکه پاراجانف، این فیلم را به یک همکار گرجی، آندره‌ی تارکوفسکی، اهدا کرده نیز دیگر کمکی نیست. پاراجانف که حالا بیش از هر زمان دیگر حاضر است با همه طرف درگیر شود، به‌اندازه‌ی کافی واقعگرا هست که به‌لطف لحظه‌های گذرا زیاده از حد امید نبندد. او به‌خوبی می‌داند که توجه غرب برای یک هنرمند اهل شوروی می‌تواند مهم باشد، اما مشکلات وطن را حل نمی‌کند. تضادها و ناخوشایندیها خاتمه نمی‌یابند، اگرچه در حین کار فراموش شوند.

ASHIK-KERIB

کارگردانی: سرگئی پاراجانف و دودو اباشیدزه براساس دو اثر میخاییل لرمانتف (شعر بلند ابلیس و قصه‌ی کوتاه عاشق غریب) ــ مدیر فیلمبرداری: آلبرت یاووریان ــ موسیقی متن: ژانسوگ کاکیدزه ــ بازیگران: تیمور شنگلایا (لرمانتف)، نینو ترکان ــ موراوی (تامارا)، گورام پیرتسکالاوا (ابلیس)، اوتار مگوینتو کوتسه‌سی (گودال) و یوری گویان (عاشق غریب)

سالشمار زندگی

۹ ژانویه‌ی ۱۹۲۴ سرکیس پاراجانیان در تفلیس گرجستان، از پدر و مادری ارمنی به‌دنیا آمد.

۱۹۴۲–۱۹۴۵ در هنرستان موسیقی (موسیقی آوازی) تفلیس به‌تحصیل پرداخت.

۱۹۴۶–۱۹۵۱ در مدرسه دولتی سینما (VGIK) ابتدا زیر نظر ایگور ساوچنکو و سپس میخاییل رم به تحصیل پرداخت.

۱۹۵۲ دیپلم فارغ‌التحصیلی خود را کسب کرد.

۱۹۵۲–۵۴ در کیف دستیار کارگردان ولادمیر براون شد.

۱۹۵۴–۵۵ اولین فیلم کاملش را به‌نام *آندرها* مشترکاً با یاکو بازیلیان در کیف ساخت.

۱۹۵۹ اولین فیلم داستانیش را به‌نام *مرد برتر* در کیف ساخت.

۱۹۶۱–۱۹۶۲ دو فیلم داستانی دیگر *راپسودی اوکراینی* و *گلی بر صخره* و یک فیلم مستند به‌نام *ناتالیا اوزهوی* ساخت.

۱۹۶۵ فیلم *سایه‌های نیاکان فراموش شده‌ی ما* را بر مبنای داستانی کوتاه اثر نویسنده‌ی اوکراینی کوتسوبینسکی ساخت. فیلم جوایزی را در فستیوالهای فیلم ماردل پلاتا، رم، سالونیکا، و جایزه‌ی سینمایی آکادمی بریتانیا (۱۹۶۶) به‌دست آورد. در شرایطی که موفقیت و اشتهار بین‌المللی کسب کرده بود و انتظار داشت به‌مثابه‌ی فیلمسازی برجسته مورد توجه قرار گیرد مشکلاتش آغاز شد. مقامهای دولتی در برخورد با او شروع به اشکال‌تراشی کردند.

۱۹۶۵–۱۹۶۸ طرحهای سینمایی پاراجانف رد می‌شد، او بعد از نوزده سال زندگی در کیف، آنجا را ترک گفته و به ارمنستان رفت.

۱۹۶۸–۱۹۶۹ ساختن فیلم *رنگ انار* را (با عنوان فرعی *سایات نووا*) در آرمن

فیلم "ایروان آغاز کرد . پاراجانف کمکهای ارزشمندی از پاتریارک کلیسای ارمنستان (اسقف واژگن دوم) و موزه‌ی ایروان دریافت کرد . نمایش این فیلم در ایروان با استقبال تماشاگران و منتقدان روبرو شد . اما واکنش مقامهای دولتی در مسکو کاملا متفاوت بود . آنها رنگ انار را فیلمی "سربسته و مبهم" تلقی کردند . از پاراجانف درخواست شد که فیلم را مجددا تدوین کند ، ولی پاراجانف حاضر به انجام این کار نشد ، در نتیجه فیلم بایگانی شد .

۱۹۶۹ پاراجانف به کیف بازگشت ، طرحهای سینمایی متعددی همچون اقتباس از آثار پوشکین ، لرمانتف و هانس کریستین آندرسن نیز رد شدند .

۱۹۷۱ تولید نسخه‌ی "قابل قبول" رنگ انار به‌عهده‌ی کارگردان کارآزموده‌ی شوروی سرگئی یوتکویچ گذاشته شد . طبق روایتهایی او بیست دقیقه از فیلم را کوتاه کرد ، ولی حتی این نسخه‌ی ناقص را نیز فقط مدتی کوتاه در مسکو و برخی شهرهای دیگر در سال ۱۹۷۳ نمایش دادند و اجازه‌ی صدور به خارج را نیافت .

۱۷ دسامبر ۱۹۷۳ پاراجانف به‌اتهام داد و ستد غیرقانونی ارز ، همجنس‌گرایی و "تمایل به خودکشی" دستگیر شد . در محاکمه‌ای دربسته ، فقط به‌اتهام همجنس‌گرایی به پنج سال حبس محکوم شد .

۱۹۷۶ اخباری درمورد وخامت حال پاراجانف به غرب رسید . فعالیتهای بین‌المللی برای آزادی پاراجانف به اوج خود رسیده بود .

دسامبر ۱۹۷۸ پاراجانف بعد از چهار سال و شش ماه حبس عفو شد . و با بستگانش ، در تفلیس سکنی گزید .

۱۹۷۸–۱۹۸۱ پاراجانف طرحهای جدیدی پیشنهاد کرد (بهویژه اقتباسی از شعر حماسی ارمنی قرن دهم به‌نام داوید ساسون) ولی این طرحها رد شد . پاراجانف که از هر کار و درآمدی محروم شده بود ، دچار یاس شد . طبق شایعاتی تحت نظر پلیس قرار گرفت . ولی هوادارانش از خارج از کشور به دیدارش می‌شتافتند . در

مارس ۱۹۸۰ تقاضای ویزای خروجی برای فرانسه کرد و در گفتگویی با روزنامه‌ای فرانسوی گفت "این‌گونه زندگی بدتر از مرگ است." تقاضای ویزا برای خروج از کشور نیز رد شد.

فوریه ۱۹۸۲ پاراجانف مجددا دستگیر شد. اتهام او مشخص نبود. به‌نظر می‌رسید که علت دستگیری او گفتگو با خبرنگاران خارجی باشد. فعالیتهای جدیدی برای آزادی پاراجانف در فرانسه و ایالات متحد آغاز شد.

نوامبر ۱۹۸۲ پاراجانف در دادگاهی در تفلیس تبرئه شد (گفته می‌شود که اتهام او کوشش برای رشوه به یکی از مقامهای دولتی بوده) و آزاد گردید.

□ منابع

به‌ترتیب فصلها

1. Robert Benayoun
   Positif, Juin 1966
2. David Cook
   The Macmillan Dictionary of Film, 1984.
4. Tony Rayns
   Monthly Film Bulletin, Nov. 1983.

۵ـ مقاله‌ی پ هاکوپیان بنام سایات نووا در کتاب چهره‌های نامدار فرهنگ ارمن (قرنهای ۱۸ـ۵) ـ ۱۹۷۶.

6. Herbert Marshall
   Sight & Sound, Winter 1974/75
7. Tony Rayns
   Monthly Film Bulletin, Nov. 1986.
8. Alan Stanbrook
   Sight & Sound, Autumn 1986.
9. Patrick Cazals
   Chaiers du Cinema Juillet-Aout 1988
10. Elke Kumer
    Film, Oct. 1988.

سایه‌های نیاگان فراموش‌شده‌ی ما

سایه‌های نیاکان فراموش‌شده‌ی ما

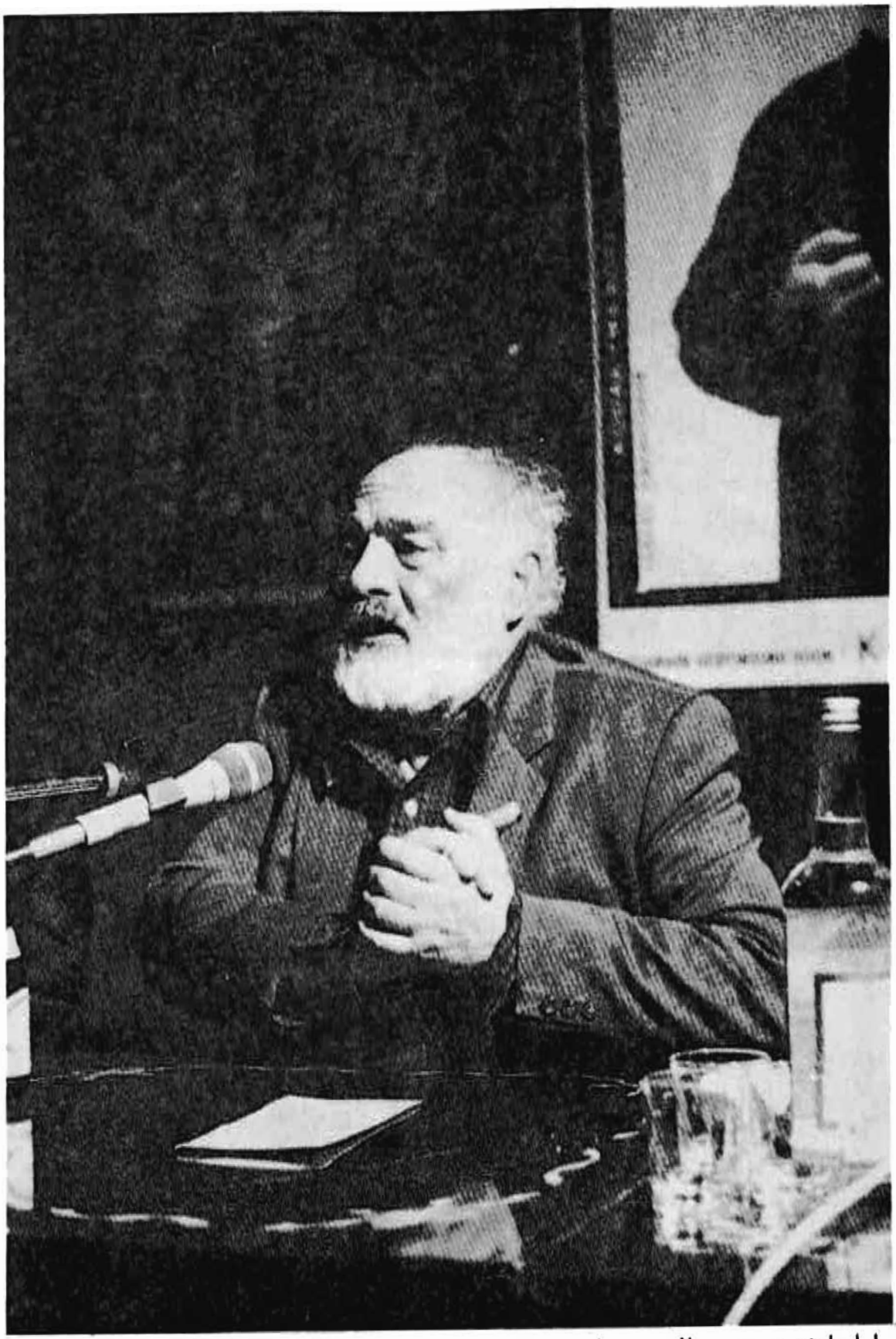
رنگ انار

افسانه‌ی قلعه‌ی سورام

عاشق غريب

پاراجانف در تفلیس

پاراجانف در مونیخ



پاراجانف در فستیوال روتردام

سرگئی پاراجانف