درباره داشته‌ها و نداشته‌های سینمای کودک و نوجوان در ایران

یک جاماندگی بزرگ

رضا زنگنه
منتقد

سینمای کودک و نوجوان بیشتر بر اساس رده‌بندی سنی مخاطب خود دسته‌بندی می‌شود. این مسئله طبعاً نتایج و ملزوماتی در جنبه‌های محتوایی و مضمونی فیلم‌ها دارد. در سینمای کودک، جنس سرگرمی و مسائلی از جنس آموزش و تربیت برجسته است و تولیدات را بدون این دو قطب اصلی نمی‌توان تصور کرد. سازنده حتی اگر آگاهانه دستگاه فکری و فرهنگی منسجمی نداشته باشد، باز هم ناگزیر دست به تکرار افکار و ایده‌های دیگران خواهد زد. اما نباید فراموش کرد که نادیده‌گرفتن عنصر سرگرمی و جذابیت در ساخت فیلم، اثر بیشتر دارد و زودتر از سینمای بزرگسال زمین خواهد خورد.

از سوی دیگر با سینمای نوجوان مواجهیم. مسئله نوجوانی از مسائل یک یا دو قرن اخیر است. استقلال این مقطع سنی به‌ویژه در سبک زندگی شهری معاصر شکل می‌گیرد و مقتضیات خود را دارد که یکی از آن‌ها محصولات فرهنگی و هنری است. از مشکلات سینمای نوجوان در کشور ما یکی این است که اغلب در سایه سینمای کودک قرار می‌گیرد. این مشکل در تولیدات فرهنگی و هنری دیگر نیز دیده می‌شود. یکی از نتایج آن این است که نوجوان بیشتر به سمت آثار بزرگسال جذب می‌شود و مخصوصاً در نبود نظام رده‌بندی سنی مناسب و مشخص در بیشتر محصولات فرهنگی، دچار آسیب‌هایی زودرس و پنهان می‌شود. از طرفی، مخاطب وسیع بسیاری از آثار مبتذل و ذائقه‌سوز و طرفداران بسیاری از ستاره‌های جعلی، از همین سنین نوجوانی تشکیل می‌شود. چون در فقدان قهرمان برای نسلی که بیشترین احتیاج به قهرمان دارد، قهرمان‌های پوشالی بازار خود را پیدا می‌کنند.

انکار وجود مخاطب در سینمای کودک کمتر و در سینمای نوجوان بیشتر دیده می‌شود. ظرفیت وسیع سینمای کودک بسیاری از اوقات به‌خاطر وجود سرگرمی‌های تصویری کودک در تلویزیون و... نادیده گرفته می‌شود. حال آنکه اتفاقاتی که می‌تواند در سالن سینما و در چهارچوب فیلم بیفتد، در آثار دیگر قابل تکرار نیست. نباید فراموش کرد که به‌خاطر همراهی معمول اعضای خانواده با کودک در سالن سینما، سینمای کودک می‌تواند به یک اعتبار خانوادگی‌ترین سینما در جامعه ما باشد.

اما انکار نوجوانی از رنگی دیگر است. این نادیده‌گرفتن مخاطب نوجوان در سینما، در امتداد خلأ در زنجیره آثار برای این مخاطب است. از سویی باید ایراد را متوجه فیلم‌سازان دانست که کمتر سراغ این مخاطب رفته‌اند، و از سویی هم باید درباره عملکرد مدیران فرهنگی سخن گفت که تقریباً نوجوان را در سیاست‌گذاری‌ها و اولویت‌بندی‌ها از یاد برده‌اند. البته تلاش‌هایی شتاب‌زده برای جبران این کمبود پس از سال ۱۴۰۱ در سطوح مختلف مدیریت فرهنگی کشور صورت گرفته که آن هم هنوز چندان به سینما راه پیدا نکرده است.

از نظر فرهنگی و هویتی، عقل سلیم ایجاب می‌کند که سرمایه‌گذاری وسیعی برای تولیدات ملی و بومی برای مخاطب کودک و نوجوان صورت بگیرد. اقتدار قدیمی هالیوود در ذهن جامعه کودک و نوجوان، در دهه اخیر با محصولات تصویری کره‌ای هم همراه شده است. برای جامعه‌ای مانند ایران با ظرفیت‌های عظیم فرهنگی که در کشورهای جهان انگشت‌شمار است، فرصت‌سوزی از این بزرگ‌تر چیست که نمادسازی و قهرمان‌سازی برای نسل‌هایش را به فرهنگ‌سازان کشورهای دیگر و قدرت رسانه‌ای آمریکایی و شبه‌آمریکایی بسپارد؟ اما حتی اگر ضرورت‌های فرهنگی را کنار بگذاریم، از نظر اقتصادی می‌تواند ظرفیتی عظیم و بازاری وسیع در سینمای کودک و نوجوان در ایران شکل بگیرد. این امر می‌تواند سرمایه و مخاطب را در چهارچوب ملی حفظ کند و باعث توسعه اقتصادی و فرهنگی شود. در ادامه، حتی می‌تواند در کشورهایی با فرهنگ نزدیک به ما که از آثار ایرانی استقبال می‌کنند یا کلاً سینمای ملی ندارند، برای فیلمسازان ایرانی ایجاد بازار کند. نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که مخصوصاً در سینمای کودک، محصولات فرهنگی و هنری مختلف با اثر سینمایی و شخصیت‌های آن تشکیل زنجیره می‌دهند. فیلم، کتاب، نوشت‌افزار، اسباب‌بازی، بازی‌های رایانه‌ای و... پیش و پس از یکدیگر ساخته می‌شوند و زنجیره خود را تقویت می‌کنند. این زنجیره بدون داشتن داستان، نماد و قهرمان شکل نمی‌گیرد.

باید توجه کنیم که اگر فیلمی با سوژه‌های نوجوان یا درباره نوجوانان باشد، لزوماً فیلم نوجوان نیست. سینمای نوجوان بر اساس مخاطب حداکثری نوجوان شکل می‌گیرد. در دهه‌های اخیر، بعضی از آثار اجتماعی که بعضاً رویکردی آسیب‌شناسانه داشتند، حول شخصیت نوجوان شکل گرفتند و حتی بازیگرانی را در نوجوانی به سینما معرفی کردند. در دهه هفتاد، فیلم «من ترانه پانزده سال دارم» از رسول صدرعاملی و در دهه هشتاد، فیلم «رؤیای خیس» از پوران درخشنده از این دسته‌اند. اما شاید چنین فیلم‌هایی از این جنس، کمتر از همه برای مخاطب نوجوان جالب و مناسب باشند. در حوزه نوجوان، حتی نباید توجه به مخاطب را کافی دانست و حتی می‌توان تا حدی به‌فکر حمایت و آموزش نویسندگان و فیلمسازان نوجوان بود و گسترش فضای خلاقیت سینمایی و هنری در میان نوجوانان علاقه‌مند را در اولویت‌ها قرار داد. فراموش نکنیم که فعالیت‌های ترویجی مذهبی و تربیتی در این میدان هم بدون ایجاد بدنه قوی سینمای کودک و نوجوان به‌خوبی میسر نیست.

در دهه شصت و هفتاد، نمونه‌های موفقی در سینمای کودک و نوجوان داشتیم. ولی این روند بعدها تضعیف شد. مثلاً «کلاه‌قرمزی و پسرخاله» با فروشی عجیب در سالن‌های کم‌تعدادتر آن سال‌ها، هنوز جزو رکورددداران تعداد تماشاچی در سینمای ایران است. می‌بینیم که فیلم موفق کودک، با متولدان دهه شصت و هفتاد همراه شد و شخصیت‌های آن بعدها در بزرگسالی هم هنوز در امتدادهای سینمایی و تلویزیونی خود کار می‌کنند و مخاطب دارند. متولدان دهه هشتاد ما با کدام شخصیت‌ها و قهرمان‌ها بزرگ می‌شوند؟ قهرمان‌های هالیوودی و کره‌ای همجنسگرا؟ فاجعه از آنچه فکر می‌کنیم بسیار به ما نزدیک‌تر است!

امروزه سینما رقیبانی بیشتر از گذشته دارد. محصولات و رسانه‌های تصویری با همراهی شبکه‌های اجتماعی، محیط ذهنی را از کودکی و نوجوانی پر می‌کنند. اما هیچ‌کس در دنیا به انقضای تاریخ مصرف سینما فکر نمی‌کند؛ چون همه می‌دانند که هیچ‌کدام از این پدیده‌ها جای فیلم سینمایی را پر نمی‌کند. هم از نظر فرمی، هم از نظر کارکردی و داشتن ملزوماتی مانند رفتن به سالن سینما و متعلقاتش. این موضوع اگر درست فهم شود، سطح دغدغه و خلاقیت را در ساختن آثار سینمایی بالاتر می‌برد و به انداختن صرف آثار تلویزیونی بر پرده سینما اکتفا نمی‌کند. ظاهراً در دهه‌های اخیر، گاهی بعضی از مدیران فرهنگی چنین ترجیح داده‌اند که سینمای کودک و نوجوان محدود شود (یا حداقل تقویت نشود) تا جای بیشتر برای صداوسیما و فرهنگ‌سازان معتمدتر و خودی‌تر باز شود و از انحصار نسبی برکتی حاصل گردد. اما هیچ چیزی جایگزین سینما نیست. جایگزین سینمای ملی کودک و نوجوان، قطعاً سینمای ملی و جهانی کشورهای دیگر است و مخاطب منتظر بی‌اطلاعی‌ها و ستیزهای مدیران بی‌اطلاع یا بی‌دغدغه نمی‌ماند.

هنرمندان گم‌شده در دل تاریخ جشنواره فیلم فجر- ۸

نقشی که ناتمام ماند

احسان زیورعالم
خبرنگار

جشن نهم فجر میزبان فیلم مهجوری بود که در سایه آثار شورآفرین آن سال، یعنی «آپارتمان شماره ۱۳» و «پرده آخر» و حتی «عروس»، فرصتی برای دیده شدن نیافت. فیلم با اینکه نامزد بهترین فیلم و بهترین فیلمنامه بود و بابت لباس و موسیقی و صدابرداری هم مورد توجه قرار گرفته بود، با یک جایزه ویژه از سوی هیئت داوران، به کار خود پایان داد و این به نوعی پایانی بود برای سازندگانش. فیلمی که روایت خیالی از یک زیست هنری بود و محصول هم‌فکری فیلمسازی تجربی و پژوهشگری در حوزه تجسمی. فیلمی که می‌توانست الگویی برای ساخت فیلم‌های زندگینامه‌ای از هنرمندان گذشته باشد، یعنی هنرمندانی که از سوی دستگاه حاکمیت محل اعتبار بودند، همانند نقاشان قهوه‌خانه‌ای که بازتابی از سنت هنر تجسمی بودند در مقابل هنرمندان نوگرایی که چندان محبوب نیروهای انقلابی آن زمان نبودند.

«نقش عشق» داستان دو دانشجوی نقاشی است که در پی یافتن صاحب اثری، از منزلی به منزل دیگر می‌روند و در این میان، نقاش مدنظر، استاد حسین، در آن سوی تاریخ، در گذشته، جایی در عصر رضا شاه در پی تثبیت و تحفیظ سنت گذشتگان خود است. او که در غمی اسیر است، چیزی جز حفظ میراث فردوسی در قالب نقاشی دیواری یا پرده‌های مخصوص پرده‌خوانان نمی‌داند. «نقش عشق» چیزی دور از زیست سازندگانش نبود. هادی سیف، نویسنده اثر، پژوهشگر حوزه تجسمی بود و در دنیای تخصصی‌اش آدم شناخته‌شده‌ای است. با اینکه چندی است نقاب خاک بر صورت زده است؛ اما هم‌اکنون از سیف، پژوهشگر شیرازی، انبوهی کتاب درباره نقاشی‌های بومی و محلی ایرانی به جا مانده است و ردپایش را در دانشنامه هنرهای مردمی می‌توان یافت؛ ایده‌ای که سیف برای تفکیک هنر شخصیت‌هایی چون حسین قوللر آقاسی از دیگر نقاشان معاصر به کار برده بود.

کارگردانی فیلم برعهده شهریار پارسی‌پور بود که از بنیانگذاران سینمای آزاد در دهه چهل بود، جایی که برای پارسی‌پور زیر سایه و حمایت بصیر نصیبی، چند فیلم کوتاه و مستند به ارمغان داشت. پارسی‌پور اما سینمای داستانی را در ۱۳۵۲ با ساخت «بهار پشت پنجره» آغاز کرد؛ اما ساخت فیلم بعدی مستلزم گذشت ۱۷ سال بود، یعنی زمانی که سیف و پارسی‌پور بر سر ساخت فیلمی متعلق به دنیای هر دو به توافق رسیده بودند. پارسی‌پور در این فاصله جهان سینمایی‌اش را صرف ساخت فیلم‌های مستند کرده بود و حالا می‌توانست با فیلمنامه سیف، به‌نحوی یک مستند داستانی بسازد که برای آن روزگار چندان رایج نبود. با این حال، «نقش عشق» با همه توجهات هیئت داوران در دادن یک جایزه ویژه، نه برای سیف خوش‌یمن بود و نه برای پارسی‌پور. سیف سینما را ادامه نداد و صرفاً در تولید چند برنامه تلویزیونی با موضوع هنرهای تجسمی مردمی مشارکت کرد. برای پارسی‌پور هم وضعیت چندان مطلوب نبود. یک سال بعد، با فیلم «شانس زندگی» نام پارسی‌پور به عنوان فیلمساز بر پرده سینما ظاهر می‌شود. برخلاف فیلم پیشین، او روایتش را به جهان امروز آورد تا داستانی امروزی از بازگشت جوانی از آمریکا برای ازدواج با دخترداییِ خود را روایت کند که امکان بازگشتش به آمریکا از میان می‌رود و حالا زندگی عاشقانه‌اش هم در خطر است. فیلم با زوج چنگیز وثوقی و افسانه بایگان که برای زمانه خودش می‌توانست عامل فروش باشد، برای پارسی‌پور یک نقطه پایان بود. پایانی در فیلمسازی که شاید می‌توانست چند مهلت دیگر کسب کند.

مهر ۱۳۷۸، در شماره ۲۴۱ مجله فیلم، مصاحبه کوتاهی با پارسی‌پور درج شده است که شاید بهترین سرنخ برای فهم محو شدن او در تاریخ سینما باشد. مصاحبه در قالب بخش «خارج از قاب» منتشر شده که آن سال‌ها هدفش پرس‌وجو درباره هنرمندانی است که مدت‌ها در سکوت خبری و هنری به سر می‌برند. مصاحبه خیلی سریع و آشکارا آغاز می‌شود، «خیلی کم‌کار هستید، چرا؟» پاسخ او مفصل است که تلاش می‌کنم در چند بخش آن را مرور کنم. او در ابتدا می‌گوید برخلاف همکارانش که میل دارند سالی یک فیلم بسازند «اشتیاق چندانی به پرکار بودن» ندارد. او شرایط فیلمسازی مطلوبش در سینمای ایران را مهیا نمی‌یابد و بخشی از این نامهیا بودن را معطوف به «کمبود سالن‌های سینما» می‌داند که درد همیشگی سینمای ایران بوده و است. چنین وضعیتی از دید پارسی‌پور منتج به ضرر همیشگی به فیلمساز است؛ چون «در اینجا، فیلم‌ها باید حتماً پرفروش باشند تا بتوانند همین تعداد معدود سینما را قبضه کنند.» همین جمله نشان می‌دهد پارسی‌پور نه در فیلم اول موفق بوده و نه در دومی که از قضا قرار بوده بر سبیل سینمای بدنه ساخته شود، احساس خشنودی کرده است. پس سینماگری که نمی‌فروشد از قطار تولید پیاده می‌شود. پس عجیب نیست که می‌گوید «طبیعی است... حق آدم‌هایی مثل من ضایع می‌شود.»

یادی از «نقش عشق» می‌کند. «یکی از سینماهای ویژه فیلم‌های هنری، پس از یک هفته، فیلم مرا از روی پرده برداشت، به این بهانه که فیلم من به سبک و سیاق فیلم‌های هندی است و شایسته نمایش در سینمای او نیست.» از قضا این حذف فیلم با همراهی وزارت ارشاد رخ می‌دهد و جالب است بدانید جایش فیلم «آینه» تارکوفسکی اکران می‌شود که آن روزها محبوب سیدمحمد بهشتی بود و با توجه به این نشانه‌ها می‌شود حدس زد سینمای مدنظر «عصر جدید» باشد که متولی اکران فیلم‌های معناگرا بود. البته پارسی‌پور جای دیگری شرح می‌دهد که سینمای مذکور که «مدعی نمایش فیلم‌های هنری است، فیلم پرفروش سال قبل را نمایش می‌داد که به لحاظ مضمون، فیلم پیش‌پاافتاده‌ای است.» پارسی‌پور ساخت فیلم دومش را معطوف به همین قضیه می‌داند که می‌خواسته ثابت کند ساختن فیلم‌های پرفروش و ملودرام چندان سخت نیست و کافی است از فرمول‌ها تبعیت کرد. فیلم پرفروش هم می‌شود و چندین بار در سینماهای متعدد اکران می‌شود. با این حال، تجربه ملودرام به کامش خوش نمی‌آید و به مجله فیلم می‌گوید «شاید این هم یکی از اشتباه‌های امثال من باشد که برای ساختن فیلم هنری، خودمان تهیه‌کننده می‌شویم؛ اما تهیه‌کنندگی فیلم‌های پردرآمد را به دیگران واگذار می‌کنیم تا پولدارتر شوند. مدت‌ها پیش به این نتیجه رسیدم که وقتی فیلم هنری فروش نمی‌کند و فیلم تجاری ساختن هم اصلاً مطابق میلم نیست، فیلمسازی را تا وقتی شرایط فیلمسازی بهتر از این شود، رها کنم. البته در این مدت چندان هم بیکار نبودم، ولی بخش عمده فعالیت‌هایم را معطوف به ساختن فیلم‌های تبلیغاتی، آموزشی و مستند و چند سریال و فیلم تلویزیونی کردم.»

پارسی‌پور در آن مصاحبه از تأسیس یک مدرسه سینمایی به یاد ایام جوانی‌اش می‌گوید که قرار بود نامش مرکز فیلمسازان آزاد ایران باشد. در جست‌وجوها نشانی از این مدرسه یافت نمی‌شود. جایی که قرار بود مرکز انتقال تجربه‌های پارسی‌پور باشد و گویی ممکن نمی‌شود. البته پارسی‌پور گویا سر پرشوری داشته است. حتی به ساخت فیلم‌های تبلیغاتی هم فکر می‌کرده است و گفت‌وگو را با همین بحث پایان می‌دهد که ساختن فیلم تبلیغاتی بی‌ضررتر از ساخت فیلم سینمایی است؛ چراکه در آن زمان، یعنی یک دهه پس از «نقش عشق» او هنوز چند میلیون تومان به بانک صادرات بدهکار بوده و این درحالی است که نام بنیاد جانبازان و مستضعفان به عنوان تهیه‌کننده فیلم در تیتراژ درج شده است. البته دردسرهای «نقش عشق» تنها گریبانگیر سیف و پارسی‌پور نشد. رسول نجفیان که در آن سال‌ها در مقام بازیگر ظاهر شده بود، ساخت موسیقی فیلم را برعهده داشت که در زمانه خودش گوش‌نواز و جذاب بود؛ اما این آخرین ساخت موسیقی نجفیانی بود که بادلیل و بی‌دلیل در هر فیلم و سریال ساز به دست می‌نواخت و می‌نوازد.

شهریار پارسی‌پور در ۴ آبان ۱۳۸۴ بر اثر سکته مغزی در خانه خود درگذشت و با انبوهی آرزو، قید دنیای زندگان را زد.

بهمن ۱۳۶۹، یک فیلم، هرچند ناموفق در دریافت جایزه‌های اصلی، اما موفق به جلب توجه منتقدان و سینمادوستان، می‌رفت تا بدل به یک کالت سینمایی شود. فیلمی سرشار از خیال و وهم و رویا، با بازی حسین پناهی در نقشی برآمده از شخصیت حقیقی‌اش، در آن روزهای جدال بر سر سینمای جنگی، ملودرام، تریلرهای مواد مخدری و مهم‌تر از همه معناگرا، یک‌تنه ارزش خیال و ادبیات در سینما را ارتقا داد. «سایه خیال» امروز هم می‌تواند فیلمی کالت به حساب بیاید. فیلمی که در فقدان خیال‌انگیزی سینمایی، تلاش می‌کرد بر مبنای ذهن شخصیت اصلی‌اش، «حسین پناهی دژکوه»، چند چشمه تروکاژ در خود بگنجاند و «غلومی»، آن وهم دوست‌داشتنی، تصویری از تنهایی هنرمند و خیالی از سیالیت ذهن او، به شخصیتی بی‌بدیل در سینمای ایران بدل شد. فیلم که رابطه حسین و ذهنیت قدبلند و خوش‌هیکلش، غلومی بود، امروز مصداق خوبی از فراموشی سینمای ایرانند.

حسین دلیر، کارگردان فیلم، امروز گمنام و ناپیدا، با وجود محبوبیتش در فجر نهم، همزمان طلوع کرد و غروب. شناخت ما از او اندک است و جست‌وجوی نامش چیز زیادی در اختیارمان قرار نمی‌دهد. با این حال جای خوشحالی است که در شماره ۱۱۰ مجله فیلم، احمد طالبی‌نژاد در واکنش به جذابیت‌های «سایه خیال» مصاحبه‌ای با حسین دلیر، حسین پناهی و مسعود جعفری‌جوزانی، تهیه‌کننده و نویسنده فیلم ترتیب می‌دهد تا امروز بتوانیم با کاوش دیالوگ‌ها به کشفی از این کارگردان گمشده و گمنام دست یابیم. من در این کاوش تلاش می‌کنم از گفته‌های پناهی و جوزانی عبور کنم و تمرکزم را روی گفته‌های دلیر قرار دهم، مگر اینکه در گفته‌های آن دو، بیانی در کشف شخصیت دلیر مطرح باشد. صرفاً بدانیم فیلمنامه را جوزانی با الهام از شخصیت پناهی می‌نویسد و با حسین دلیر همفکری می‌کند. به عبارتی متن در یک فرایند سه‌نفره میان این گروه نوشته می‌شود تا دلیر برای رفتن به پشت دوربین انتخاب شود.

همه‌چیز فیلم از شخص خود حسین پناهی آغاز می‌شود. کسی که جوزانی برای نخستین بار سر فیلم «در مسیر تندباد» با او آشنا می‌شود. جوزانی شیفته صدا و شعرخوانی پناهی می‌شود که در او حسی غریب و نوستالژیک پدید می‌آورد. این جذبه موجب رفت‌وآمد جوزانی به خانه پناهی می‌شود و همین می‌شود که پناهی در «سایه خیال» دراماتیک می‌شود. اگرچه پناهی درباره اینکه آیا آنچه از او به تصویر کشیده شده است، خود اوست یا دیگری می‌گوید «این تلاطم، سرنوشت من بود نه انتخابم. در دوران کوتاه طلبگی به جای کتاب معتبر و سالم اصول کافی، بوف کور می‌خواندم و اکنون که انواع پیتزاها را می‌شناسم و فاصله استکهلم تا بن را از حفظ هستم، گاهی دلم برای آن روزهای پیامبرانه طلبگی و نثر جامعه المقدمات و چکمه‌های لاستیکی و سرمای قطبی قم تنگ می‌شود.»

او دنیای خودش را استثنایی نمی‌داند؛ بلکه دنیای اطرافش را استثنایی می‌پندارد و حالا آنچه خیال‌انگیزش می‌سازد نه قهرمان فیلم که همان جهانی است که در او زیست می‌کند. حالا گویی این جهان به قلم جوزانی و حضور پناهی، نیاز به یک حسین دیگر داشته که با دلیری آن را به واقعیت بدل کند. ورود حسین دلیر به گفت‌وگو، پس از یک سکوت طولانی، کمی پرخاشگرانه است. طالبی‌نژاد که گویی در عین شیفتگی به حسین پناهی، گاردی نسبت به حسین دلیر دارد، سینمای او را شلوغ‌پلوغ از شخصیت‌ها و فاقد عمق لازم می‌پندارد و در انتها می‌گوید «آیا می‌توان به عنوان سینمای آوانگارد قلمدادش کرد؟» اگرچه امروز می‌توان به خوبی درک کرد حرف‌های طالبی‌نژاد بی‌پایه است و شاید دلخور از تصویر کاریکاتوری باشد که فیلم از جریان‌های چپ‌گرای هنری ارائه می‌دهد. دلیر با احترام می‌گوید «این سؤال بیشتر به برداشت شخصی شما از فیلم برمی‌گردد.» بی‌شک دلیر توقع داشت به عنوان یک چهره نوظهور، در اولین گام از او پرسیده شود کیست و دلیل حضورش در سینما چیست. با این وجود او حالا مجبور است در برابر منتقد نسبتاً آشنا در مرام سیاسی از اثر خودش دفاع کند. «تقسیم‌بندی آوانگارد و غیر آن، یک مبحث تحلیلی است و من نمی‌توانم مانیفست سینمای آوانگارد ایران را تعیین کنم.» البته دلیر درباره نگاه هنری‌اش جزئیاتی بیان می‌کند، اینکه در روایت کلیشه را نادیده می‌گیرد و در قالب سنتی کار نمی‌کند. پس او هر لحظه که احساس نیاز کرده یا تمایل داشته «پرسونای جدیدی را وارد داستان» می‌کرده یا به زمان اضافه دانستنش «از صحنه خارجش» کرده است. این کلیت فیلمی است که امروز برای ما تصویری سیال از دهه‌ای عجیب برای هنر ایرانی می‌آفریند. یک کلیتی که از قضا هدف دلیر هم آن بود. «کل فیلم که از این اجزا تشکیل شده‌اند برای ما مهم است، نه این فرد یا آن پرسوناژ.» دلیر جابه‌جا به شکل‌های روایتگری در سینمای ایران اشاره می‌کند که دیگر کلیشه و تکراری شده است و دلش نمی‌خواهد در همان ژانرهای تثبیت‌شده حیات هنری داشته باشد. او حتی می‌گوید تصور اتوبیوگرافی بودن فیلمش هم خطاست؛ چون چیزهایی چون غلومی و مرگ کوثری و عروسی نازی که در دنیای واقعی پناهی جلوه عینی ندارد. «همه این‌ها در مقطع خاصی از زندگی حسین به سراغ او می‌آیند که این مقطع، محدوده صد دقیقه‌ای فیلم ماست.» خواندن این مصاحبه در این روزگار می‌تواند جلوه‌ای انتقادی پیدا کند که چطور در زمانه تلاش فردی کسی چون حسین دلیر، موانع ساخت اثری خیالی، از صدر تا ذیل هرم تولید فیلم بوده است. اگر تصور کنیم طالبی‌نژاد نرم شده است، اشتباه می‌کنیم. او فیلم دلیر را مغشوش و نایکدست توصیف می‌کند و البته دلیر هم زیر بار این نظر دگماتیستی طالبی‌نژاد نمی‌رود. به عبارتی بهانه زیادی شخصیت‌ها را با یک تکه سینمایی می‌دهد «در مورد تعدد شخصیت هم رجوع شود به پدرخوانده۱ و ۲ و ۳ کوپولا که فیلمساز از طریق شخصیت‌های فرعی شخصیت اصلی را تحلیل می‌کند.»

جایی طالبی‌نژاد بحثی پیش می‌کشد که چرا فیلمسازان تحصیل‌کرده در خارج در ساخت فیلم ناموفقند، ازجمله «سایه خیال». فارغ از اینکه جوزانی به طالبی‌نژاد حمله می‌کند که حرفش اساس ندارد؛ اما اطلاعات کافی درباره حسین دلیر ارائه نمی‌دهد. البته امروز می‌دانیم حسین دلیر فارغ‌التحصیل از مدرسه عالی سینما و تلویزیون Miami و Dade Community College است. او در آن سال‌های کمبودها، از ابزاری یاد می‌کند که در اختیار نداشته است و چه‌بسا با وجودشان فیلمی به‌مراتب منسجم‌تر می‌آفرید. اما در دفاع از فیلمش چیزی می‌گوید که بعدها به یک استاندارد در سینمای ایران بدل شد، درحالی‌که در ۱۳۷۰ به ابزاری برای کوبیدنش بدل شده بود. «سایه خیال مطمئناً غلط الفبایی ندارد. شما دوربین روی دست را نمی‌پسندید، من می‌پسندم. شما می‌خواهید فیلم حول یک محور بچرخد، من جمع را می‌پسندم. این سلیقه است نه غلط الفبایی.»

دلیر در این گفت‌وگو کم سخن می‌گوید. کم از خودش می‌گوید. کم به زیستش اشاره می‌کند و کم به گذشته‌اش رجوع می‌کند. در عوض از خودش تصویر مردی ارائه می‌دهد که زیر بار حرف نمی‌رود. از عقایدش دفاع می‌کند و آدم استدلالی است. مثلاً وقتی از او درباره ناموفق بودن کارش می‌پرسند، او جواب می‌دهد «شما به عنوان بیننده که صادقانه فیلم را دیده‌اید و اشکال‌هایی هم در آن به نظرتان رسیده، فکر می‌کنید که اگر این به قول شما اشکال‌ها در میزانسن و تکنیک فیلم نبود، فیلم بهتر می‌شد یا موفق‌تر؟» این پاسخ جذابی است در این باب که ناقد به چه میزان می‌تواند اثبات کند ایده‌هایش درست از کار درمی‌آید. در آخرین پرسش، طالبی‌نژاد از دلیر درباره سینمای موردعلاقه‌اش می‌پرسد و اگرچه پاسخ برای امروز امری ساده و معمول به نظر می‌آید، برای سال ۷۰ غریب است. «سینما آن‌قدر گسترده شده که هر گوشه‌اش دنیایی است. در زمینه سینمای مستند خارجی فیلم ATTICA ساخته سیندا فایر استون و فیلم «هارلن کونتی یواس» ساخته باربارا کوپل. در زمینه سینمای داستانی هم «آگونیر خشم خدا» ساخته ورنر هرتسوگ، «جاده‌های افتخار» از کوبریک و «هفت سامورایی» و «راشومون» کوروساوا را دوست دارم.»

حسین دلیر در زمان مصاحبه، فیلم دیگری هم ساخته بود به عنوان «گردو» که به جای اکران، در تلویزیون پخش می‌شود و این پایانی می‌شود بر حضور او در سینما. نامش محو می‌شود با اینکه فیلمش با آن شیرینی خاصش در یادها می‌ماند. اواخر خرداد ۱۳۸۸، روزنامه اعتماد ملی خبر می‌دهد حسین دلیر، مستندساز و کارگردان سینما از منزل خود خارج شده و تاکنون به منزل بازنگشته است و خبری از او در دست نیست. او به هنگام ترک خانه، تنها یک دوربین معمولی عکسبرداری برداشته به قصد عکسبرداری در خیابان. سه هفته بی‌خبری درنهایت با خبر آزادی‌اش تمام می‌شود و این آخرین لحظه حضور اوست روی کاغذ مطبوعات.

سه‌شنبه ۲۳ بهمن ۱۴۰۳
شماره ۴۳۵۱
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANDAILY