# ویژه نامه
# مصطفی فرزانه
## ۷ تا ۱۱ آبان ۱۳۹۹

**با متن‌هایی از**

محمدرضا اصلانی
محمد تهامی نژاد
همایون امامی
سعید عقیقی
رضا حائری

**و به همراه**

گفتگوی رضا حائری با م. فرزانه

گزارش هژیر داریوش از
نمایش فیلم «منیاتورهای ایرانی»
در جشنواره ونیز

# ویژه نامه مصطفی فرزانه

هرگونه استفاده از متن این کتابچه بدون اجازه مولفان ممنوع است.

## فهرست مطالب


**آشنایی با م. فرزانه** / رضا حائری ۴

**گفتگو با م. فرزانه** / رضا حائری ۶

**پیچ و خمِ فرزانگی** / سعید عقیقی ۱۴

**آقای فرزانه** / محمدرضا اصلانی ۲۴

**مینیاتورهای ایرانی، تفسیری از تاریخ هنر و تعامل بینا فرهنگی** ۳۰
نقد/ پژوهش: محمد تهامی نژاد

**درنگی بر «جزیره‌ی خارک»، ساخته‌ی مصطفی فرزانه** ۳۴
همایون امامی

**بریده جراید** ۳۷

**فیلمشناسی، م. فرزانه / فری فرزانه، کارگردان.** ۴۲

# آشنایی با م. فرزانـــه

رضا حائری

همیشه دوستانی می‌پرسند چرا به‌جای ساخت فیلم‌های بیشتر، وقت و انرژی را صرف برنامه‌های نمایش و معرفی آثار فیلم‌سازانِ موردعلاقه‌ات می‌کنی؟ جواب من هم، به شوخی و جدی، این است که نمایش یک فیلم خوب کم از ساخت آن ندارد. درواقع، مثل بسیاری، من هم در رؤیای دیدار با فیلم‌سازان محبوبم بوده‌ام. در مورد هارون فاروکی یا کریس مارکر، فرصت آشنایی‌ام بسیار کوتاه بود و در مورد سهراب شهیدثالث، زمان و سن چنین اجازه‌ای نداد.

اما آشنایی با م. فرزانه در اثر یک اتفاق پیش آمد. در جست‌وجوی نخستین فیلم‌های مستند ایران به فیلم «جزیره‌ی خارک» در فیلم‌خانه‌ی ملی ایران برخوردم. فیلمی جالب، با موسیقی‌ای خاص، که کمتر منبعی به آن اشاره کرده بود. در مورد آثار دیگر سازنده‌اش نیز در مجلات و منابع سینمایی ایران به‌سختی نوشته‌ای پیدا کردم. پس سعی کردم تا کارگردان این فیلم را پیدا کنم؛ چرا که درباره‌ی کار فیلم‌سازی فرزانه مطلقاً هیچ نمی‌دانستم و فکر کردم شاید بتوانم با او مصاحبه‌ای انجام دهم. البته من هم او را به‌عنوان نویسنده می‌شناختم؛ به‌خصوص در

زمانی که در مورد مرتضی کیوان تحقیق می‌کردم، کتاب «بن‌بست» روشن‌گرترین متنی بود که در مورد ماجرای اعدام کیوان خواندم و آن‌جا بود که فهمیدم فرزانه بی‌پرده و بی‌تعارف سخن می‌گوید و از جنس روشنفکرانِ بسیار نادری است که متأسفانه به‌علت مهاجرت و محیط فرهنگی کوچک و پُرتنش ایران، شانس درک و دیدار آن‌ها برای نسل من فراهم نشده است. به دوستان و آشنایان زیادی در فرانسه مراجعه کردم تا آدرسی از او بیابم. بعضی مرا از تلاش برای پیداکردن فرزانه بر حذر داشتند، با این توجیه که محال است با کسی مصاحبه کند.

سال ۱۳۹۵ بود و روزی در خانه بودم که موبایلم به‌صدا در آمد و پشت خط صدایی بسیار گرم و خاص بود که می‌پرسید: «شما دنبال من می‌گشتین؟» به لکنت افتادم و گفتم فیلمی از شما پیدا کرده‌ام و دلم می‌خواهد کپی این فیلم را برای‌تان بفرستم، همین! فرزانه، که نسخه‌ای از این فیلم نداشت، محترمانه حرفم را جدی نگرفت و گفت: «تا ببینیم!» خوش‌بختانه خانم لادن طاهری، مدیر فیلم‌خانه‌ی ملی ایران، کپی خوبی از فیلم تهیه کرد و من آن را برای فرزانه فرستادم. وقتی فیلم به دست فرزانه رسید، به من گفت: «از خوش‌حالی در این سن‌وسال پریدم و دستم را به سقف زدم!»

در فیلم «خارک»، صحنه‌ای کوتاه هست از بانویی که گردن‌بند مرواریدی را امتحان می‌کند. این بانو خانم زهرا خواجه‌نوری (نقاش) و همسر فرزانه است که در زمان ساخت فیلم (۱۳۴۵) با هم ازدواج می‌کنند. حالا از عجایب روزگار این‌که این فیلم در روز پنجاهمین سالگرد ازدواج دوباره به دست فیلم‌سازش رسیده بود. خب، گفتن ندارد که این اتفاق چقدر خوش‌حالیِ مرا مضاعف کرد. بعد از این ماجرا، دوستی‌ای بین ما شکل گرفت که تا امروز هم ادامه دارد.

چند ماه پیش، درباره‌ی نمایش آثار ایشان در سایت هاشور پرسیدم و فرزانه‌ی عزیز با سخاوت همیشگی موافقت کرد. پس برای نسخه‌های بهتر دوباره به سراغ خانم طاهری در فیلم‌خانه‌ی ملی ایران رفتم و ایشان با وجود بیماری از هیچ کوششی برای همراهی دریغ نکردند. همین‌طور از انجمن صنفی کارگردانان مستند یاری خواستم که فوراً پذیرفتند. کار ترجمه و زیرنویس فیلم‌ها را با خانم نگین صنیعی و ویرایش آن‌ها را با دوست عزیزم عاطفه طاهایی شروع کردم. همچنین در این مدت، هادی علی‌پناه و تیم هاشورمستند صمیمانه برای این برنامه زحمت کشیدند که جای تشکر ویژه دارد. با وجود بسته‌بودن کتابخانه‌ها و مراکز اسناد به‌علت همه‌گیری ویروس کرونا، دستم برای تحقیق و پژوهشی جامع بسیار بسته بود. اما با وجودِ این، سعید عقیقی متن روشن‌گری به‌نام «پیچ‌وخم فرزانگی» در مورد آثار م. فرزانه به‌رشته‌ی تحریر درآورد که کار مرا در معرفی آثار و دوره‌های کاری ایشان ساده کرد و همین‌جا آن را خواهید خواند. همین‌طور محمد تهامی‌نژاد و همایون امامی در مورد فیلم‌های «مینیاتورهای ایرانی» و «خارک» بر اَساس پژوهشهای خود یادداشت‌هایی نوشتند و محمدرضا اصلانی، که از شاگردان مدرسه‌ی فنی سینماست و فرزانه را استادِ خود می‌داند، به‌حق شاگردی و استادی، مطلبی را با نام «آقای فرزانه» برای این برنامه آماده کرد.

همچنین همایون فرزانه برادار ایشان، گزارش خواندنیِ زنده یاد هژیرداریوش از نمایش فیلم «مینیاتورهای ایرانی» در فستیوال ونیز را برایم فرستادند که از همه‌ی این دوستان تشکر می‌کنم. در این فاصله، من نیز، از طریق ایمیل و گاه با تلفن، گفت‌وگوهایی با فرزانه در مورد فعالیت‌های سینمایی‌اش انجام دادم که با وجود بیماری، با صبر و شکیبایی به سؤال‌ها پاسخ دادند. این گفت‌وگو را در ادامه‌ی این متن به‌همراه تصاویری از کارها و فعالیت حرفه‌ای ایشان آورده‌ام. بخش‌هایی از متن کتاب «عنکبوت گویا»، که به‌نوعی زندگی‌نامه‌ی م. فرزانه است، گزینش و ویرایش و افزوده شده است.

تصویر ۱ : مصطفی فرزانه، سال ۲۰۱۸، جنوب فرانسه

# گفتگو با م. فرزانه

رضا حائری

**شما با بسیاری از نام‌های آشنای سینمای فرانسه همکاری کرده‌اید. اولین همکاری شما با ژاک بکر [۱] چگونه شروع شد؟**

به‌توصیه‌ی روسلینی در فیلم «مونپارناس ۱۹» [در ایران، «عاشقان مونپارناس»] به‌عنوان کارآموز انتخاب شدم و بعد توانستم دستیار دوم کارگردان شوم. کار جالبی بود، به‌خصوص از لحاظ کار در استودیو. ما در مدرسه‌ی ایدک [۲] استودیو داشتیم، ولی در این‌جا در محیط واقعی سینما بودم و هنرپیشه‌ها را می‌دیدم. پسر بکر دستیار بود و دخترش منشی صحنه. در طول کار ژاک بکر به من بی‌نهایت علاقه پیدا کرد و با احترام زیادی با هم صحبت می‌کردیم. چند سال بعد، مشغول آماده‌سازی فیلم «کوروش کبیر» بودم که در خیابان همدیگر را ملاقات کردیم و رفتیم تا قهوه‌ای بنوشیم. او به من پیشنهاد داد در فیلم «حفره» (۱۹۶۰) باهم همکاری کنیم. که گفتم الان مشغول کارم. متأسفانه بعد از آن هم فوت کرد.

**در فیلم «پاریسی‌ها» (۱۹۶۳) با ژان-لویی ترنتینیان [۳] و میشل پیکولی [۴] همکاری کردید و آن‌ها پذیرفتند تا گفتار فیلم را بگویند. این همکاری از کجا شروع شد؟**

ما بعد از پایان فیلم‌برداری، به‌دنبال کسانی می‌گشتیم که گفتار فیلم را بگویند. با ترنتینیان دوست بودم، چون در سن-ژرمن دپره [محله‌ی سن-ژرمن] زیاد همدیگر را می‌دیدیم و گپ‌وگفت داشتیم. بسیار آدم افتاده‌ای بود. به سرم زد که به او زنگ بزنم و گفتم دو نفر می‌خواهم که گفتار این فیلم را بگویند و او دوستش میشل پیکولی را هم پیشنهاد داد. من گفتم ما پول زیادی نداریم؛ حدود ۵۰۰ فرانک می‌توانستیم دستمزد بدهیم. که دونفری آمدند و خیلی هم شوخ بودند و کلی خندیدیم. هم با ما شوخی می‌کردند، هم با فیلم و هم با خودشان، بسیار حرفه‌ای؛ و خیلی سریع کار انجام شد.

۱- Jacques Becker - فیلم‌سازِ فرانسوی (۱۹۰۶ - ۱۹۶۰)
۲ - مدرسه‌ی مطالعات عالی سینما مشهور به ایدک (IDHEC)، از معتبرترین مدرسه‌های سینمایی جهان که مارسل لربیه در سال ۱۹۴۳ آن را تأسیس کرد.
۳ - Jean-Louis Trintignant - بازیگرِ فرانسوی (۱۹۳۰)
۴ - Michel Piccoli - - بازیگرِ فرانسوی (۱۹۲۵ - ۲۰۲۰)

**خب برای این فیلم جالب‌ترین مردان سینمای فرانسه را انتخاب کردید.**

بله؛ وقتی حرفه‌ای باشید، خیلی سریع آدم‌ها شما را می‌پذیرند. خانه‌ام در سن-ژرمن دپره بود و همه معمولاً همدیگر را می‌دیدیم.

**یک نمایش فیلم هم برای ژرژ فرانژو[۱] برگزار و بعد او را به ایران دعوت کردید. چگونه پیش آمد؟**

به‌علت زلزله‌ی قزوین در صدد بودم تا یک شب نمایش فیلم راه بیندازم تا کمک برای زلزله‌زدگان جمع کنیم. فرانژو فیلمش - «تِرز دِسکه رو»[۲] را تازه تمام کرده و این فیلم را هنوز اکران نکرده بود. گفت حاضر است برنامه‌ی معرفی فیلم را در این شب نمایش انجام دهد، تا بدین وسیله به‌شکل همت عالی بلیت بفروشیم و کمک جمع کنیم. و بعد هم او را به ایران دعوت کردم.

**عنوانِ اولین فیلم‌تان «بعد ازظهر پاییزی» است. داستان فیلم چیست؟**

در پایان مدرسه‌ی ایدک، شاگردها می‌توانستند یک فیلم بسازند. فیلمی که ارتباطی با استادها نداشته باشد و مستقل از آن‌ها کارگردانی شود. ایده‌ی فیلم از یک شعر بودلر بود که می‌گفت هر مریضی در بیمارستان فکر می‌کند اگر جای تختش عوض شود، حالش خوب می‌شود.[۳] ایده‌ی آن برایم جالب بود. بعدازظهری است و دختری که مریض است دچار کابوس می‌شود و کابوس او خود فیلم بود، با دکوری ساده در استودیوی مدرسه، و زمان فیلم حدود ۲۰ دقیقه بود. بنیانگذار مدرسه‌ی ایدک، یعنی مارسل - لربیه،[۴] که با سورئالیست‌ها سروکار داشت و فیلم‌ساز عصر طلایی سینمای فرانسه بود، به من نمره‌ی ۱۸ داد که در تمام سال‌های ایدک بی‌سابقه بود. بعدها وقتی به ایران رفتم و بعد از برگشتم به فرانسه، ایدک کاملاً تغیر کرده بود و فیلم‌ها را در سینماتک آرشیو کردند؛ ولی هیچ‌وقت نسخه‌ای از آن را پیدا نکردم.

تصاویر ۲ و ۳: فرزانه، در حال کارگردانی فیلم «بعدازظهر پاییزی» مدرسه ایدک.

**ایده‌ی فیلم بعدی شما که با آن شناخته شدید، یعنی «مینیاتورهای ایرانی»، چگونه شکل گرفت؟**

تازه مدرسه‌ی ایدک را تمام کرده بودم و بعد از تجربه‌ی کار با ژاک بکر، خودم قصد داشتم فیلم کوتاهی بسازم. هانری لانگلوآ،[۵] پایه‌گذار سینماتک، به یک جوان سربه‌راه و تحصیل‌کرده برای کارهای آرشیو مدارک سینما احتیاج داشت. وقتی پیشنهادش را پذیرفتم، سخت خوشحال شد. اما کار دفتری مانع از ساخت فیلم می‌شد. تا این‌که صحبت ساخت فیلم را با هانری لانگلوا مطرح کردم و او قبول کرد که کمک کند. این ماجرا باز هم طول کشید و من دست‌بردار نبودم.

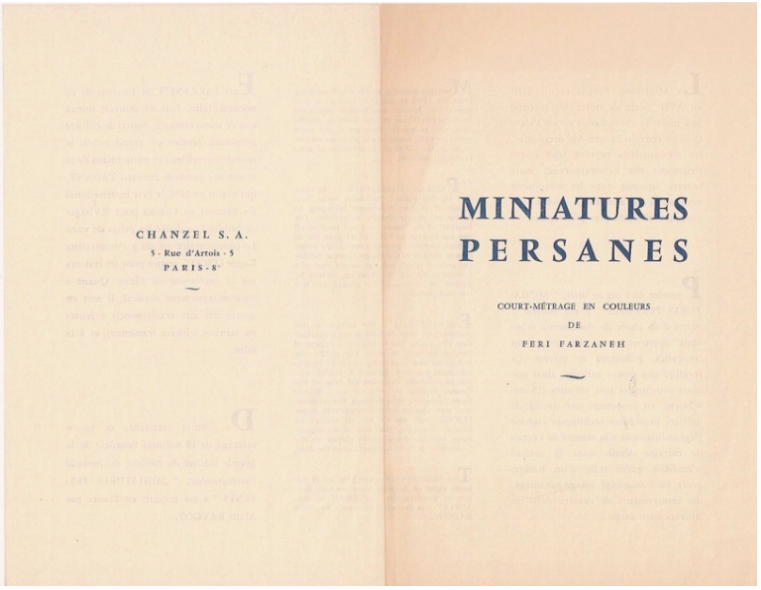
۱ - Georges Franju - فیلم‌ساز فرانسوی (۱۹۱۲ - ۱۹۸۷)
۲ - Thérèse Desqueyroux (۱۹۶۲)
۳ - «این زندگی چون بیمارستانی است که در آن هر بیمار پیوسته آرزو دارد تغییر تخت‌خواب دهد. یکی می‌خواهد روبه‌روی بخاری درد بکشد، دیگری گمان می‌برد کنار پنجره شفا خواهد یافت. من می‌پندارم که همیشه در آن‌جایی که نیستم خوشبخت خواهم بود و این موضوع تغییر مکان یکی از آن موضوع‌هایی است که همواره درباره‌ی آن با دل خود گفت‌وگو می‌کنم» ملال پاریس، نوشته‌ی شارل بودلر، ترجمه‌ی محمد علی اسلامی ندوشن.
۴ - Marcel L'Herbier
۵ - Henri Langlois (۱۹۱۴ - ۱۹۷۷)

عاقبت هانری قرار گذاشت روزهای یک‌شنبه صبح به خانه‌اش بروم تا با همدیگر سناریو بنویسیم. هانری مردی بود فوق‌العاده بااطلاع، هنرشناس و علاقه‌مند و کنجکاو به آن‌چه در جهان ادبیات، نقاشی و مخصوصاً سینما می‌گذشت. مثلاً از نادرترین فرنگی‌هایی بود که بدون این‌که خودش را ایران‌شناس معرفی کند از فرهنگ اصیل ایرانی مطلع بود و آن را دوست داشت. در یکی از اولین رساله‌هایی که لانگلوا درباره‌ی تاریخ سینما نوشت، بر اساس رباعی خیام که از «فانوس خیال»[1] یاد می‌کند، اختراع این هنر را از آن ایرانی‌ها ذکر کرد.

من اصرار داشتم که فیلم با هنرپیشه بسازم و هانری مخالف بود، زیرا این فیلم‌ها را در حدود امکانات سینماتک نمی‌دانست و از طرفشدن با هنرپیشه‌ها اِبا داشت. مرا تشویق کرد که فیلمی راجع‌به هنرهای ایرانی بسازم، که مهم‌ترین‌شان را کتاب‌های خطی و مینیاتورها می‌دانست. جلسات روزهای یکشنبه در خانه‌اش تبدیل به وراجی و شوخی‌های دوستانه شد و نتیجه‌ای نداشت. تا این‌که من جانم به لب رسید و گفتم می‌روم خودم کار می‌کنم. یکی از همکلاسی‌هایم در ایدک یک شرکت تولید فیلم به اسم فارگو درست کرد و گفت بیا اولین فیلم را تو بساز. من هم گفتم سناریویی درباره‌ی مینیاتورهای ایرانی دارم. او گفت این فیلم خریداری نخواهد داشت. من گفتم کسانی را می‌شناسم که علاقه‌مند این فیلم‌اند و امکان خرید فیلم وجود دارد. در نتیجه فیلم را ساختم.

**تصاویر فیلم اصلاً شبیه فیلم‌برداری متعارف از مینیاتور یا تابلوهای نقاشی نیست. چگونه آن‌ها را ساختید؟**

یک دوربین ساخت برادران لومیر از لیون آورده بودیم. این دوربین به‌بزرگی یک صندوق بود که روی سه‌پایه‌ی کار ما جا نمی‌گرفت. به‌علاوه ویزورش [چشمی] ریز بود. با آن در استودیو کار کردیم. ما تصویربه‌تصویر کارها را عکس می‌گرفتیم، مثل فیلم‌های انیمیشن. من یک اپراتور داشتم و او تصویرها را روی نوارهای اِکتا کروم با قطع بزرگ می‌گرفت. فیلم‌برداری شش ماه طول کشید. فیلم از طرف فرانسه به فستیوال ونیز رفت و قرار بود جایزه‌ی اول را بگیرد. اما چون از طرف ایران شرکت نکرده بود، جایزه را به یک کارگردان فرانسوی دادند و به من هم یک دیپلم دادند که در اسباب‌کشی از پاریس گم شد.




تصویر ۴: بولتن جشنواره‌ی ونیز.

**استقبال از فیلم چگونه بود؟**

خیلی استقبال شد و طوری موفقیت پیدا کرد که صدایش به تهران هم رسید و چند مقاله درباره‌اش نوشتند. حتی پهلبُد [وزیر فرهنگ و هنر] آمد فرانسه برای دیدن فیلم. من یک سالن خصوصی برای اکران آن گرفتم و بعد از نمایش، پهلبد گفت آیا می‌توانم یک بار دیگر آن را ببینم و ما هم سئانس دوم را پخش کردیم. بعد از نمایش، گفت من [تابه‌حال] همچین چیزی ندیده‌ام و گفت که ما به تو در ایران نیاز داریم؛ شما بیا ایران و از من خواست که به ایران بروم و رفتم. اما او در تهران نبود و دو ماه بعد از قرارمان به تهران آمد!

۱- این چرخ فلک که ما در او حیرانیم
خورشید چراغدان و عالم فانوس
فانوس خیال از او مثالی دانیم
ما چون صوریم کاندر او حیرانیم

تصویر ۵: فیلمبردای کوروش کبیر در نزدیکی پاسارگاد.

تصویر ۶: فیلمبرداری در موزه لوور پاریس.

تصویر ۷: فرزانه به همراه رژه لسکو، مترجم بوف کور و نویسنده متن فیلم کوروش کبیر.

**و شما در این فاصله کار آماده‌سازی فیلم «کوروش کبیر» را آغاز کردید. در بین فیلم‌های شما، این فیلم به‌اصطلاح پروداکشن و فیلم‌برداری پرهزینه‌ای دارد.**

فیلم «کوروش کبیر» برای مراسم جشن‌های منشور بشردوستی کوروش بود. شجاع‌الدین شفا قرار بود این مراسم را برگزار کند که او را برکنار کردند. برایم ساختِ این فیلم اهمیت داشت، چون برای اولین بار در مملکت خودم به‌عنوان فیلم‌ساز شناخته شده بودم. آن موقع دقیقه‌ای پول می‌دادند و من به آن‌ها گفتم اگر دقیقه‌ای بخواهم این فیلم را بسازم، فیلم بدی می‌شود. وقتی رفتم پاسارگاد، دیدم هیچ کمک و یا امکاناتی وجود ندارد که بتوانم فیلم را بسازم. ما در بر و بیابان بودیم با سنگ و خاک. حتی در موزه‌ی ایران باستان هم نتوانستیم کار کنیم، چون چیز زیادی نبود که به درد موضوع فیلم بخورد. کمی سکه داشتند، ولی سکه‌ها در پاریس بیشتر بود و ما از پاریس سکه‌ها را برای فیلم‌برداری آوردیم. فیلم‌برداری از تخت‌جمشید و پاسارگاد در سه روز انجام شد. من تا آن هنگام پاسارگاد را ندیده بودم، اما با کمال تعجب متوجه شدم که برای ترمیم ستون‌ها و محوطه‌های سنگی، کارگر و بناهایی را استخدام کرده بودند که همه‌جا را سیمان‌مالی می‌کنند. بقیه‌ی کار فیلم‌برداری در موزه‌های لوور، پرگامون و موزه‌ی بریتانیا انجام شد.

**نمایش آن در فستیوال کن چطور بود؟**

شب نمایش در فستیوال کن، آن را همراه با فیلم «ویردیانا»ی بونوئل نمایش دادند. من آمده بودم بیرون سالن و فقط برای فیلم بونوئل تبلیغ می‌کردم از بس که عاشق کارهایش بودم. تاریخ‌نویس سینما، ژرژ سادول، گفت که ما درباره‌ی فیلم تو صحبت کردیم و تو درباره‌ی بونوئل!

من سه بار این فیلم را مونتاژ کردم. یک بار بعد از نمایش اولیه، آلن رنه فیلم را دید و گفت فیلم زیبایی است؛ اما اگر جای تو بودم، کوتاهش می‌کردم. که آن را کوتاه‌تر کردم. موزیکش هم از نوع موزیک سریل[1] بود، مثل موزیک فیلم «جزیره‌ی خارک». -

**و بعد فیلم «زن و حیوان» را ساختید که کاملاً متفاوت است.**

بله؛ این فیلم با ایده و سفارش آندره مالرو بود که می‌گفت هنر باستانی ایرانی بر مبنای زن و حیوان است. و به‌دلیل نمایشگاه «هفت هزار سال هنر ایران» در پاریس، قرار شد این فیلم را بسازم. همین فیلم در فستیوال لوکارنوی سوئیس جایزه‌ی بهترین فیلم هنری را گرفت.

**با ادموند آگابرا فیلم «وقایع ایرانی» را ساختید. این همکاری چگونه انجام گرفت؟**

ادوارد سابلیه، که رئیس بخش خبر تلویزیون فرانسه بود، به‌منظور سفر ژنرال دوگل به ایران، پیشنهاد ساخت یک فیلم در مورد روابط تاریخی ایران و فرانسه داد. کار بامزه‌ای شد، چون از دوستم ادموند آگابرا خواستم که بخش‌های ایران را او بگیرد و بخش‌های مربوط به فرانسه، مثل خانه‌ی اصفهان در موناکو مال پرنس ارفع و خیابان تهران در پاریس، را من گرفتم. ادموند آگابرا پدرش کُرد ایرانی بود که چون در رومانی زندگی می‌کرد، در آن‌جا ازدواج کرده بود و برای فرار از جنگ با خانواده‌اش به ایران آمده بود. ادموند دو دوره پیش از من ایدک را تمام کرده و باهم دوست بودیم. -

**بعد از آن دوباره به ایران رفتید و کلاس‌های فنی سینما را تشکیل دادید. این کلاس‌ها چگونه شکل گرفت؟**

تصویر ۸: اکران کوروش کبیر به همراه ویردیانا اثر بونوئل شب آخر جشنواره کن.

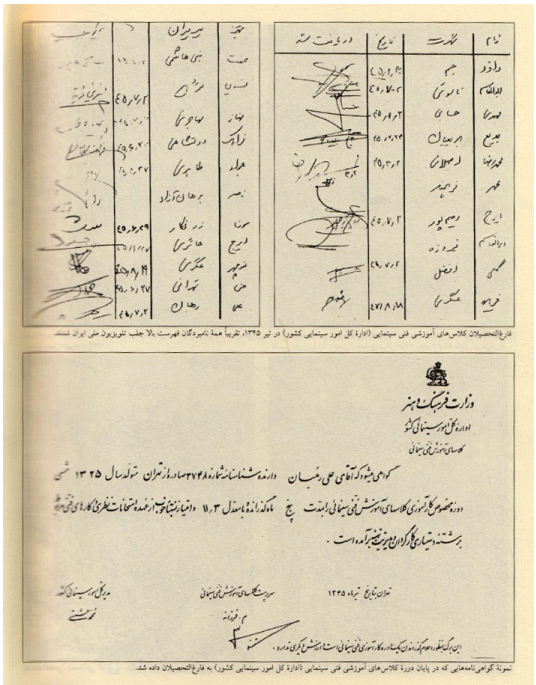
تصویر ۹: ساختمان قدیمی کاخ جشنواره‌ی کن

۱ - Musique sérielle

به‌امید سروصورت دادن به اوضاع فیلم‌سازی در ایران، هدف خودم که ساخت فیلم بود را کنار زدم و قرار شد که یک ماه صرف بررسی اوضاع کنم و یک گزارش برای پهلبد تهیه کنم تا ایده‌ی کلاس‌های آموزش سینما بر اساس مدرسه‌ی ایدک را در ایران پیاده کنم. در گزارشم نوشتم که اگر کار در سینما را به یک ارکستر سمفونیک تشبیه کنیم، انگاری به‌جای نوازندگان سازهای مختلف فقط رهبر ارکستر داشته باشیم. چه باید کرد؟ باید فنون مختلف سینما را آموخت و تشویق کرد: کمک کارگردان، کمک فیلم‌بردار، تدوین‌کننده، سناریونویسی، صدابردار، منشی صحنه، مدیر تهیه و ... . بالأخره پهلبد موافقت کرد. کلاس‌ها در محل وزارت‌خانه تشکیل شد و یک بودجه‌ی تنخواه‌گردان تصویب شد. انتخاب معلمین به‌عهده‌ی من بود و پذیرش دانشجویان از راه مسابقه‌ی ورودی انجام شد. دوره‌ی آموزش شش ماه بود و یک گواهی‌نامه در پایان تحصیلات صادر می‌شد. دوستانی که تحصیلات سینمایی داشتند همکاری در این مدرسه را پذیرفتند. در پایان سال، شش نفر از شاگردانْ شش فیلم ده‌دقیقه‌ای ۱۶ میلمتری ساختند.

تصویر ۱۰: فرزانه، در حال آموزش دانشجویان مدرسه‌ی فنی سینما

بعد پهلبد خواست فیلم‌ها را ببیند. او معاونی داشت به‌نام جباری که لهجه‌ی غلیظ رشتی داشت و برای این‌که کسی به صلاحیت هنری‌اش ایراد نگیرد، یک دیپلم افتخاری از دانشگاه سیراکیوز را که در سفری به آمریکا قاب گرفته بود به رخم کشید. نمایش فیلم‌ها که تمام شد، پهلبد آمد و زد روی شانه‌ی من و گفت تبریک می‌گم. این‌ها را خیلی خوب تربیت کردی. در همین لحظه این معاون آمد کت مرا کشید و گفت تو پدر مرا درآوردی؟ تو خودت این‌ها را ساختی؛ این دروغه! و رفت به پهلبد همین حرف را زد که این فیلم‌ها کار این بچه‌ها نیست و این‌ها که بلد نیستند فیلم بسازند. شاگردان خیلی خوبی از این مدرسه فارغ‌التحصیل شدند. از بهترین و باهوش‌ترین شاگردها اصلانی بود، که شاعر خوبی هم هست.



تصویر ۱۱: مدرک کلاس‌های فنی سینما و اسامی هنرجویان
(تاریخ سینمای ایران؛ نوشته‌ی جمال امید)

## ماجرای ساخت فیلم «جزیره‌ی خارک» از کجا شروع شد؟

فیلم خارک را با بهترین بچه‌های کلاس‌های فنی شروع کردم. سناریویی در تهران نوشته بودم

تصویر ۱۲ و ۱۳: شرح عکس از مکاتبه با ایمیل: برای رفتن از خارک به خارکو قایق نداشتیم، دست بر قضا یکی از پسرعموهایم دریادار شده بود و سرشناس نیروی دریایی. به‌خاطر او این دستگاه یدکی سربازپیاده‌گُنی را برای ما اختصاص دادند.

و اطلاعاتم بر مبنای کتاب آل‌احمد و کتابچه‌ی تبلیغاتی کنسرسیوم نفت بود که باید تکمیل می‌شد. اولین قدم بازدید از جزیره بود. جزیره‌ای که در فاصله‌ی کمی از یک جزیره‌ی دیگر به‌اسم خارکو و میان آب لاجوردی، شفاف و کم‌عمق و پر از صدف و ماهی و مرجان قرار داشت و چشم را نوازش می‌کرد. خارک بی‌نهایت فقیر می‌نمود و در کنار دنیای صنعتی جزیره، که خانه‌های زیبا و تأسیسات نفتی داشت، غریبه بود. کشتی‌های چند صد هزار تُنی در کنار اسکله‌های عظیم لنگر انداخته بودند و ملوانان‌شان از آن‌ها پیاده نمی‌شدند. از آن‌جا که فیلم‌برداری از مردم محلی و حتی کارمندان کنسرسیوم را منع کرده بودند، برای نقل سرگذشت خارک من از آثار کهن که بیشترشان در گورستان و یک غار بر جای مانده بود استفاده کردم. یک بار از چپه‌شدن فیلم‌بردار از هلیکوپترِ بی‌در جلوگیری کردیم و فیلم‌برداری را به هر زحمتی بود تمام کردیم. اوایل بهار هوا گرم و شرجی بود. با دکتر ساعدی، نویسنده‌ی کتاب «اهل هوا»، آشنا شدیم و بعد به تهران برگشتیم و مشغول تدوین شدیم.

## ماجرای تلویزیون ملی از چه زمانی شروع شد؟

اول، پروژه‌ی تحقیق فیلم دیگری با مهندس آرشیتکت مقتدر پیش آمد. که یک روز به من خبر دادند آقای فریدون هویدا با شما قرار دارند. من متعجب شدم، چون فریدون همیشه خودش به من زنگ می‌زد. رفتم به جلسه و دیدم رضا قطبی هم هست که من او را از بچگی می‌شناختم. فریدون گفت شماها مأمور شدید تلویزیون ملی ایران را راه بیندازید. که ماجرای مفصل آن را بدون رودربایستی در کتابم («عنکبوت گویا») نوشتم. همین‌قدر بگویم که روز افتتاح تلویزیون به‌وسیله‌ی شاه، من مستعفی بودم. دستگاهی را که در ساختن آن نهایت ذوق و شوق را نشان داده و اولین سنگ بنایش را پایه‌گذاری کرده بودم ترک کردم و آن را به دوستان «حق‌شناس» سپردم. خاطراتی که از این دوران دارم به‌حدی قی‌آلود است که به پای دیگر خاطرات شوممم نمی‌رسد. برای مثال، یک روز جمعه ساعت ۷ صبح تلفن زنگ زد و گفتند بیایید آقای وزیر اطلاعات با شما کار دارند. هوشنگ انصاری و امیرانی، صاحب

مجله‌ی «خواندنی‌ها»، در آن‌جا پشت دستگاه «موویلا» نشسته بودند و داشتند فیلمی را تماشا می‌کردند. فیلمی به‌کارگردانی احمد فاروقی راجع‌به شهر تهران تهیه کرده بودیم.
گفتند: مگر شما مسئول این فیلم‌ها نیستید؟
گفتم چطور شده؟
- آبرو برای مملکت نمانده.
- چه بی‌آبرویی‌ای می‌بینید؟
- پیاده‌روهای خاکی... زن‌های چادری... آیا این است تهران؟
من هاج‌وواج ماندم که: مگر از جایی جز تهران فیلم‌برداری شده است؟ زنِ چادربه‌سر در پیاده‌روی آسفالت‌نشده‌ی تهران راه می‌رود، که واقعیت است. فاروقی که از خودش در نیاورده.
- نه‌خیر؛ این چیزها را نشان ندهید. آبرو برایمان باقی نمانده.

گروه متخصصی را از پاریس دعوت کرده بودیم. من به سفری رفتم. وقتی برگشتم، افراد این گروه در راهروها در انتظار وقت ملاقات با آقای رئیس‌کل قدم می‌زدند و از اتلاف وقت‌شان گلایه داشتند. هر روز به تعداد افراد ناشی تلویزیون اضافه می‌شد. یکی را نخست‌وزیر جا کرده بود، دیگری را شهبانو، سومی را مادر شهبانو، چهارمی را وزیر آب و برق، پنجمی را نامزد رضا قطبی... تا این‌که زمانی وقتی رفتم به اتاقم، دیدم خانمی سر میزم نشسته است. معاونم گفت که ایشان موقتی آمده‌اند این‌جا! همان وقت استعفا دادم و از تلویزیون رفتم. استعفایی که قطبی به‌طور رسمی نپذیرفت. اما دیگر پایم را به عمارت تلویزیون نگذاشتم. بعد از این‌که ایران را ترک کردم، امیرعباس هویدا به شوهرخواهرم گفته بود فرزانه جاروکشی در پاریس را به وزارت در این‌جا ترجیح می‌دهد. زهی هوش و کیاست! درست فهمیده بود.

تصویر ۱۴: مصاحبه در روزنامه‌ی آیندگان با هژیر داریوش، هوشنگ کاووسی و داریوش همایون

**نامه‌نگاری شما با هنری میلر [1] در مورد فیلم‌نامه‌ی «بوف کور» همیشه برایم جای سؤال بوده است که ماجرای این فیلم‌نامه بالأخره چه شد؟**

به جایی نرسید. اولش با پیر کورو، تهیه‌کننده‌ی فیلم «سال گذشته در مارین‌باد»، قراردادی بستم، در عوض همکاری با یک کمپانی آمریکایی که نشد. بعد یک خانم ایرانی آن را برای هنری میلر فرستاده بود، چون او «بوف کور» را خوانده بود و من برای میلر نامه نوشتم که شما «بوف کور» را خوانده‌اید و من سناریوی آن را نوشتم. که پاسخ میلر را در کتاب «آشنایی با صادق هدایت» چاپ کردم. او نوشت که در آمریکا امکان ساخت آن نیست. در ایران هم که - فیلم‌نامه را به اداره‌ی هنرهای زیبا دادم که اصلاً به آن توجهی نکردند. دوستی به من خبر داد که فیلم‌نامه روی میز کارگردانان است و حتی کسی زحمت خواندن آن را به خود نداده است. بعد فروغ فرخزاد ماجرا را شنید. آمد و گفت که به گلستان در مورد این فیلم می‌گوید. چون گلستان استودیوی فیلم‌برداری داشت. گلستان نامه‌ای نوشت که استودیوی او کوچک‌تر از آن است که چند فیلم با هم بسازد و فعلاً مشغول کار فیلم دیگری است. هم با برادرش و هم با خودش دوست شدم. یک بار هم برای رمان «چار درد» برایم تبریک فرستاده بود.

۱ - Henry Miller - نویسنده‌ی آمریکایی (۱۸۹۱ - ۱۹۸۰)

# پیچ و خمِ فرزانگی

سعید عقیقی

## پیش درآمد

این مقاله مروری ست بیش و کم گذرا بر کار نوشتاری و فیلم‌سازی مصطفی فرزانه، و بیش از آن درباره محیطی که کم کاری و انزوای او را سبب شد، و نشانه‌هایی که باید از این سوی و آن سوی فراهم کرد و کنار هم چید تا از درون آن - شاید - بتوان به تصویری اگر نه کاملا واضح، دست کم واقعی از او دست یافت. شناخت فرزانه، شناختِ گرایشی از روشنفکر اصیل و منزوی ایرانی ست که - به گفته خودش - جز «عصیان» وظیفه‌ای برای ادبیّات نمی‌شناسد - و از دزدان چراغ به دستی نیست که برای راه باز کردن از فوت کردنِ شمعِ دیگران شروع می‌کنند. برای نوشتن این متن کتاب‌های او را دوباره خواندم، و رمانِ خانه و چند مطلب از مجموعه مقالات‌اش یعنی زبان سرخ (۲۰۰۸) را برای نخستین بار. کوشیدم چون زبان نویسنده صریح و بی‌تعارف باشم، و آرزوی او را برآورم:

«امیدوارم روزی برسد که فرزندان گله‌مند (به حق) ما به بررسی کمبودها و ناشایستگی‌های نسل ما بپردازند» [1] نمی‌دانم من از آن دسته فرزندان‌ام یا نه، اما پیش از هر گله و شکایتی، و بررسی هر کمبود و شایستگی، لازم است در حدّ این مقاله تکّه‌هایی از این پازل را کنار هم بچینیم، شاید دست کم بخشی از تصویر این گرایشِ روشنفکران ایرانی در گستره جغرافیای تاریخی‌شان در آینه‌ای راست نما افتاد. شاید روزی جایی این داستان را دنبال گرفتیم. شاید هم باقی کار افتاد برعهده دیگران.

۱ - م. ف. فرزانه. صادق هدایت در تارعنکبوت. انتشارات فروغ (پاریس). ص۲۱۶

## سه حادثه

روشنفکر ایرانیِ فرنگ دیده، چه آن که هرگز به ایران بازنگشت، چه آن که بازگشت و از آن چه دید سرخورده شد و ماند یا رفت، چه آن که بود و در نوسان میانِ این و آن سرانجام یکی - و گاه اصلا فرق نمی‌کند کدام - را برگزید، به هیچ رو ایران را به عنوان یک مساله فرهنگی

از یاد نبُرد؛ و چرا ببرَد؟ از اینان بسیاری پس از یادگیریِ زبان به ترجمه پرداختند، داستان نوشتند و فیلم ساختند و گاه از بازتاب آن چه دیدند، حتی در میان درس خواندگانِ نزدیک به خودشان حیران ماندند. شاید در قبال آن چه می‌کردند از فضای پیرامون خود توقّعی داشتند که برآورده نشد، و شاید اصلا هرگونه توقّعی از فضای پیرامون بیهوده می‌نمود. جمالزاده و هدایت و علوی و هم قطاران‌شان محصول این دوره‌اند و سرآمدگان دوران خود، که اغلب‌شان از ایران بُریدند و به رغم سال‌ها اقامت در اروپا با ایران ماندند. نخواستند یا نتوانستند شهروندیِ فرهنگ مقصد را بپذیرند. پس به فارسی نوشتند و این دوگانگی را به عنوان طبیعتِ زندگی، حسّ رهایی در جایی که جای خود نمی‌پنداشتند، پذیرفتند. خودکشیِ صادق هدایت (۱۹ فروردین ۱۳۳۰) و تیرباران مرتضی کیوان (۲۷ مهر۱۳۳۳)، وجدان همیشه حاضر و ناظر در نوشته‌های - تقریبا - تمامیِ حاضران و ناظران این نسل، دو نقطه عطفِ زندگی بسیاری از روشنفکران ایرانی بوده است. ضلع سوّم این مثلث شوم، ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است که درست میان این دو رویداد قرار دارد، و شاید اگر خودکشی هدایت را کودتای او علیه خویش بدانیم، قتلِ کیوان بَسامدِ بلافصلِ کودتایی در بیرون است. هدایت ضد حزب توده بود و رفت و نوشت و علیه خود شورید و کودتا را ندید. کیوان توده‌ای بود و ماند و خواند و علیه قدرت برتر شورید و کودتا را دید و قربانی شد. آیا باید یکی از این دو نام، یکی از این دو راه را بر دیگری برتر بدانیم، یا هر دو راه را درست بدانیم، یا اساسا باورکنیم که راه دیگری وجود نداشت؟ یا ندارد؟

مصطفی فرزانه به گمنامی‌ای خودخواسته درست در این میانه است: او را بیشتر با سه کتاب درباره صادق هدایت می‌شناسند و - شاید کم‌تر - با بُن بست (نامه‌های مرتضی کیوان) که از این میان آشنایی با صادق هدایت از دو کتاب دیگر برای اهل کتاب آشناتر است. جدا از این چهارکتاب، او دستیار دوم ژاک بکر در فیلم مونپارناس۱۹ (۱۹۵۸) که به واپسین روزهای زندگی مودیلیانیِ نقّاش می‌پردازد، مستندساز، معلّم سینما، نخستین شرکت کننده در جشنواره‌های ونیز، کن و لوکارنو با فیلم‌های مینیاتورهای ایرانی، کورش کبیر و زن و حیوان، داستان‌نویس، مترجم فارسیِ رُمان قرنطینه و نویسنده نمایش‌نامه ماهِ گرفته و موسّس نخستین مدرسه سینمایی - زیر نظر وزارت فرهنگ و هنر - نیز محسوب می‌شود، در کشور خودش چنان که باید شناخته نیست. نام فرزانه در دهه ۱۳۷۰ با کتاب آشنایی با صادق هدایت بر سر زبان‌ها افتاد که این خود کم لطفیِ عظیمی ست در حقّ او. گویی کسی را بی در نظر گرفتنِ هویّت خودش، «دوستِ دیگری» بنامیم و صرفا از این نظر به او اعتبار بدهیم؛ «و مگر روزنامه لوموند هم پس از خودکشی هدایت تیتر نزد که: برادر زنِ تیمساررزم آرا با گاز شهری خودکشی کرد؟ » [۲]

شاید فرزانه خود چنین می‌خواست، یا ناخواسته درپی چیزی رفت که از او چنین شخصیّتی ساخت. سرخوردگی او از مرگ هدایت و ۲۸ مُرداد و قتل کیوان با تغیّر فریدون رهنما نسبت به رمانِ چاردرد درآمیخت و او را چنان دلزده کرد که تا مدّت‌ها عطای نوشتن را به لقایش بخشید. «همین بلا در کارِ فیلم‌سازی به سرم آمد. به درک!» [۲] آیا فرزانه توقّع داشت که انتقادی ریشه‌ای از کار او صورت نگیرد؟ ارزش‌های زیبایی‌شناسانه دو فیلم مینیاتورهای ایرانی و زن و حیوان به مراتب بیش از موفقیت‌شان در جشنواره‌های بین‌المللی اهمیّت

۱ - همان. ص۲۵۱
۲ - همان ص۱۹۷

دارد، و حتی به نظر می‌رسد این دو فیلم با تصاویر جاندار و موثّرشان مقدّمه‌ای برای جهشِ بعدی فیلم‌سازند؛ جهشی که هرگز روی نداد. گویی فیلم‌ساز فارغ از تمام موفقیت‌های جهانی - و مثلا راهیابی کورش کبیر به کن - از وطن خود چیزی بیش از این می‌خواست؛ شاید دست نوازشی از سوی هم نسلان، یا جدّیتی از جانب دوستان. این بلا بر سر یکی از با استعدادترین فیلم‌سازان ایرانی نیز آمد: احمد فاروقی قاجار در دوره‌ای که می‌توانست راه تازه‌ای در سینما باز کند، کمابیش در همان دوره سرخوردگی فرزانه از فعالیّت سینمایی حوصله‌اش از قرطاس بازی یک سیستم معیوب و بی‌هنر برای مدیریّت هنری سر رفت و عطای فیلم‌سازی را به لقایش بخشید و راهی فرنگ شد. شاید او هم انتظار داشت چیز معقولی - تنقید یا تحسین‌اش به کنار - بشنود و راهش را در برهوتِ خلاقیّت مستولی بر فضایی که چاپلوس بیشتر می‌پرورد تا هنرمند، بیابد. اما گویی آدم‌هایی از این دست به زبانی نامفهوم سخن می‌گفتند یا شاید دیگران از سخن آنان معنایی دیگر می‌یافتند.

این همان حسّ درک ناشدگی ست که گاه تک تکِ روشنفکران را فرامی‌گیرد و برحسبِ زمان و مکان و روح و روان، آن‌ها را به اَعمالی وامی دارد که مخلوطی ست از کنش قهرمان رمانتیک و آرمان خواهی تراژیک. شاید روشنفکر ایرانی باید پیهِ نوعی کارگری صادقانه و کم اجر و مُزد را به تن می‌مالید و موقتا عطای پاریسی بودن را به لقایش می‌بخشید. اتفاقا عنصر متمایز کننده هدایت همین بود که به رغم آن همه نوشتن و دور ریختن و تهمت و تحقیر باز هم ردیفی کتاب از خود به جای گذاشت و با آن که به حق با قلم تیز خود بر جان اغلب منورالفکران بی‌کار عهد خود خراشی انداخته بود، نوشتن را همواره جدّی گرفت و کاری کرد کارستان. گیرم همان فوج عظیمی که به قصد تنقید موثّر پابه میدان گذاشت، ابتدا باید از مرز خواندن آثارِ پرشمارش می‌گذشت. انزوای هدایت پیش از رسیدن کارد به استخوان، انزوای فعّال بود. او در حقّ زندگی‌اش گفت «به درک»، و فرزانه در حقّ «کار فرهنگی»اش. اگر قول فرزانه را بپذیریم که «هدایت زودتر از موعد مشهور شد» [1]، این قول نیز درباره خودش صادق است که زودتر از موعد دلزده شد. دست کم فاصله زمانی نگارشِ چاردرد با دیگر داستان‌های او این نکته را نشان می‌دهد. تصوّر کنیم او با همان قوّتی که رضی و مریمِ داستان را پرورانده بود، بی‌اعتنا به انتقادها همان مسیر را ادامه می‌داد و می‌نوشت. «ادبیات عصیان» که او همواره در پی‌اش می‌گشت و تعهّد به آن را وظیفه‌ی خویش می‌دانست، همان بود که در چاردرد آفریده بود، ور نه در باقی داستان‌ها، مثل نامه‌رسان از مجموعه راست و دروغ، ردّی از داستان پلیسیِ معمایی می‌بینیم که با از بین رفتن نشانه‌های زندگی صادق هدایتی به نام حمید عارف درآمیخته، و کاغذهای روی رودخانه هم شاید یادآورِ نویسنده‌ای ست که یک بار به قصد مرگ خود را به رود سِن انداخت. آیا کابوسِ خود ویرانیِ معلّمی که معرّف کتاب جویس و سارتر و فروید و فیلم‌های کالیگاری و دانشجوی پراگی و آثار فریتس لانگ بوده، آن هم از دست دادنی به این صورتِ دلخراش و غم‌افزا دست از سر ما برمی دارد؟ آن هم اگر معلّم هدایت باشد و دانشجو فرزانه؟

هدایت در بسیاری از نوشته‌های فرزانه، حتی آن‌ها که درباره هدایت نیست، حضوری آشکار و نهان دارد. وقتی در مقاله زیبای شب‌های ۱۱۲ - که با آغاز و پایانی تصویری و ماندگار، وجه سینماگرِ نویسنده را بیش از هر چیز دیگری عیان می‌کند - درباره فریدون هویدا و فرّخ غفاری می‌نویسد، کسی که این سه را به هم وصل می‌کند جز هدایت نیست. [2] دیگران به راحتی پدر معنوی و دوست دیرین خود از یاد بُردند و به دنبال زندگی خود رفتند و شاید برخلاف هدایت، پلّه‌های ترقّی را با استفاده از آن چه او مذموم می‌دانست آب و جارو کردند و بالا رفتند، حال آن که فرزانه تا

۱ - همان. ص۱۹۴

۲ - مجله بررسی کتاب لُس انجلس. زمستان ۱۳۸۵، بازنشر در کتاب زبان سُرخ. چاپ یکم ۲۰۰۸. نشر باران. سوئد.

امروز در اندیشه او مانده است. شاید آن دو جمله معلّم‌اش درباب نفرت از زبان فارسی و فارسی زبانان در ذهن او حک شده و مصادیق‌اش را روز به روز و سال به سال بیشتر دیده باشد، اما از هدایت که عمری به فارسی نوشته بود و گردانده بود، چنین جمله‌ای غریب نیست؟ شاید عاشقی وفادار در لحظه‌ی استیصال، جایی که حس می‌کند بیش از توان‌اش بی‌اعتنایی دیده و دیگر به دامان معشوقِ جفاپیشه باز نخواهد گشت، عشق و دلبر را یکجا نفرین کند. این نفرین هدایت در حقّ زبان و زادگاه‌اش همان قدر گذراست که لذّت و رضایت‌اش از یافتن راه تازه‌ای در نویسندگی، یا دور ریختن دست نوشته‌های آخر، چند روز مانده به خودکشی. گفتم؛ روشنفکر ایرانی قهرمانِ رمانس/تراژدیِ زندگی خویش است، و هدایت بی‌هیچ وسوسه قهرمانی، شخصیت اصلی داستانی که فرزانه سال‌ها بعد، به شرح دقیق و موثّر آن پرداخت.

## داستانِ انزوا

شاید اکنون بتوانیم شرح تراژدی روشنفکر رمانتیک ایرانی را به فضایی فراتر از رابطه هدایت و فرزانه بکشانیم. فریدون رهنما، دوست دیگر فرزانه، یکی از همان شخصیت‌های رمانتیکی ست که در دنیای شعر برای خود نامی داشت و در سینمای ایران به سختی دست و پایی زد و حاصل کارش شد یک مستند و دو فیلم داستانی که در هر دو صدای خودش را می‌شد به وضوح شنید. اگر فرزانه رمان اتوبیوگرافیک می‌نویسد، رهنما به سینمای اتوبیوگرافیک روی می‌آورد، اما حاصلِ کارِ هر دو کمابیش چیزی جز انزوا نیست. رهنما که فرزانه را بابتِ چاردرد مذمّت و ملامت کرده بود، خود در ایران ماند و بابت آثارِ نوآورش چنان ریشخند شد و به والذّاریات افتاد که درد روان‌اش به جسم‌اش نیز راه یافت و دست آخر در پاریس جانش را ستاند. مدرنیسمِ روبنایی سبب شده بود تا مخاطب اندکِ محصولاتِ هنری که تازه داشت سواد خواندنِ آثار کلاسیک را پیدا می‌کرد سردرگم شود و روشنفکر ایرانی هم خود را با روشنفکر پاریسی‌ای که چهار سده رنسانس و روشنگری و انقلاب صنعتی را پشت سر گذاشته بود یکسان بپندارد. به راستی به رغم آن همه جان فشانی و دور اندیشی، ایرانی که در عصر بوف کور هشتاد و پنج در صدش روستایی بود و بالای هشتاد درصدش بی‌سواد، به داداییست و سوررئالیست نیازمندتر بود یا روشنفکر عصر روشنگری؟ قانونگذار بیشتر می‌خواست یا قانون شکن؟ آن هم قانونی که هنوز اصل پیدا نکرده راه فرار از آن را در تبصره و مادّه واحده یافته بود. آیا مدرنیته روبنایی به تولید روشنفکر روبنایی نمی‌انجامد؟ و آیا این روشنفکر روبنایی که به قصد ریشخند و تخطئه «شبه روشنفکر» نیز نامیده می‌شد، خود به تدریج به بزرگ‌ترین مانع رواجِ اصالت روشنفکری تبدیل نشد؟ آیا کشاندن هر مساله اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی زیر لوای سیاست، که «با ما یا برما» می‌ساخت و تمایل به خط کشی را اشاعه می‌داد، پروردن دوست و پرّاندن دشمن را میان اقلّیّتی که دست کم اهدافی مشترک داشت، دنبال نمی‌کرد و روشنفکر اصیل را به انزوا نمی‌کشاند؟ فرزانه این نکته را به فراست درباره خانلری هشدار می‌دهد: «مرد عمل بودن، اجبارا آلودگی نیست» [۱]

ردّ پای هدایت در داستان تمثیلیِ خانه (۱۹۸۳) که خانه‌اش جز وطنِ راوی نیست، راوی‌ای که گویی جز فرزانه نیست، آشکار است. داستان او هم خودزندگی نامه‌ای (اتوبیوگرافیک) است و هم تمثیلی ذهنی از آن چه نویسنده به عنوان مکان/خانه در نظر دارد: «زهرا می‌گفت در ذهنت چنان قلعه‌ای ساخته‌ای که بیشتر از هر شهر و دهی برایت واقعیّت دارد» [۲]. باباجان که با خمیر نان مُهره شطرنج می‌سازد و سنگ تراش است و در وسط بازی به راوی می‌گوید: «پدربزرگت پسر من بود» [۳]، پژواکی ست از پیرمرد خنزرپنزری داستان مشهور هدایت که با خاطره‌ای از او ترکیب شده است:

۱ - م. ف. فرزانه. صادق هدایت در تارعنکبوت. انتشارات فروغ(پاریس) ۲۰۰۴. ص۱۷۰
۲ - م. ف. فرزانه. خانه. چاپ پاریس(۱۹۸۳). ص۱۰۶
۳ - همان. ص۱۷۹

فرزانه در کتاب آشنایی با صادق هدایت به بازی شطرنجِ او با معلّم‌اش اشاره می‌کند و در ترکیب با گذرا، تصویری می‌سازد که منبعی ست برای فصل هول‌آور شطرنج با جَدِّ راوی در رمانِ خانه: «عموی بزرگ پدرم، سرپیری با قوزی که قامتش را کمانی می‌کرد، این بازی را به من یاد داده بود. اما آیا از پسِ هدایت برمیامدم؟» وقتی هدایت می‌گوید: «خودت به دست خودت نشان بده در کدام خانه ماتت بکنم!» و وقتی فرزانه می‌نویسد: «خانه کُنجِ طرف او را نشان دادم: این جا!» حس می‌کنیم با یکی از داستان‌های ادگارالن پو، یا دفاع لوژین ناباکف رویاروییم؛ بخصوص که در پایان این تصویرِ عمیقا سینمایی می‌خوانیم: «بازی را باز من شروع کردم، و در همان خانه‌ای که نشان داده بودم مات شدم!»[1] گویی فرزانه به مانند ماکس فن سیدو در مُهر هفتمِ برگمان با مرگ شطرنج بازی می‌کند، مرگی دلخواه که در جان هدایت لانه کرده بود و سرانجام برجسم و روان‌اش چیره شد. نیرویی هم زمان طبیعی و ماوراء الطبیعی که به درد رازورزی‌های داستان‌نویسانی چون الن پو و فیلم‌سازانی چون برگمان، در مُهر هفتم و ساعت گرگ و میش می‌خورد.

روح هدایت در جانِ رمانِ خانه خانه و در پایان آن جلوه‌ای ماندگار یافته است: آن جا که از دالان تصاویر غیر طبیعی به داستان بوف کور نزدیک‌تر می‌شویم، و حالا صدای هدایت را واضح‌تر می‌شنویم: «یک عنکبوت کوچک داشت به دهانه تُنگِ شراب تار می‌تنید. کارش منظم و انگار حساب شده بود. انعکاس نور در سطح آب استخر به دیوار سنگیِ اتاق می‌خورد و برگشت آن تارعنکبوت را بنفش رنگ جلوه می‌داد».[2] با رنگ بنفش به یاری تداعی باز به رابطه هدایت و فرزانه برمی‌گردیم؛ به مداد بزرگ بنفشی که هدایت با آن نوشته‌های فرزانه را تصحیح می‌کرد. آیا در تاثیر بی‌چون و چرای هدایت بر شاگرد/دوستِ وفادارش اغراق کرده‌ایم؟ گمان نمی‌کنم چنین باشد. حتی گمان ندارم در غیاب هدایت، نومیدی و یاس چاره ساز باشد. او نه تنها به گواه آثارش - و اشارات روشنگر، منطقی و تاثیرگذار فرزانه که امروز به شکل یکی از منابع اصلی شناخت هدایت درآمده - ، که به دلیل شخصیت کاریزماتیک و فردگرایی منحصر به فردش، سایه خود را بر داستان‌نویسی ایرانی گسترد و بسیاری از داستان‌نویسان خواسته یا ناخواسته از او متاثّر شدند. گیرم که این تاثّر در بیشتر نوشته‌ها در سطح روی داده باشد، اما فراگیری آن با هیچ نویسنده دیگر تاریخ داستان‌نویسی ایران قابل قیاس نیست. حضوری دائمی که شاید به همان اندازه توان او در نوشتن و تهاجم او علیه درس خواندگان قلّابی، نتیجه غیاب او نیز بود. از این منظر اگر بنگریم، فرزانه چه خود بخواهد و چه نه، پیشتاز روشنگری ست. پرسه‌ی او در مکان‌های آشنا و غریب در غیاب معلّم‌اش، چیزی بیش از اتوبیوگرافی، و احتمالا بهترین رمانی ست که می‌توانست بنویسد. شاید از این جمله کتابِ صادق هدایت در تارعنکبوت می‌شد داستان دیگری درآورد؛ داستانی که مرزهای اتوبیوگرافی را بشکند و پیش از هر چیز دیگر واقعا داستان باشد: «برایم دردناک است که قاضی آخرین عمل هدایت بشوم. اما او را مهم‌تر از این می‌دانم که بی‌اعتنایی‌اش را نادیده بگیرم و حق داشت بچه‌های معنوی‌اش را خودخواهانه ترک کند»[3]. شاید اگر می‌شد صدای راوی داستان‌های فرزانه را در صدای روایت حل کرد، از پس چاردرد داستان‌های دیگری در می‌آمد که نشان می‌داد فرزانه دردبزرگ را به کار بزرگ بدل کرده است. نشانه‌هایی از این کار بزرگ در کارهایش هست، اما ننوشتن و بازگشت دوباره به داستان‌نویسی پس از سی سال، او را به نویسنده جوانی بدل ساخته که منتظر است هدایت، احتمالا تنها صاحب نظری که حرفش را می‌پذیرفت، داستان‌هایش را بخوانَد و نظر بدهد. به راستی تمام داستان‌های مجموعه راست و دروغ چنین حال و هوایی دارند. ماندن در حال و هوای آن چه در همان دوره ترجمه‌هایش از داستان‌های سامرست موام، موپاسان و - احتمالا

۱ - آشنایی با صادق هدایت. قسمت اول: آن چه صادق هدایت به من گفت. چاپ پاریس. ۱۹۸۸
۲ - خانه. ص۲۶۷
۳ - ص۲۱۶ و ۲۱۷

- نگارش نسخه‌ای ایرانی از آنها آموخته بوده، داستان‌ها را قدیمی‌تر از تاریخ نگارش‌شان جلوه می‌دهد. سیاه مشق‌هایی پیش از چاردرد، که بر بخش‌هایی از خانه نیز اثر گذاشته، اما فقط در نثر توصیفیِ آن قابل مشاهده است و فضاسازی آن همچنان خاص باقی مانده است.

با این حال، فرزانه شخصیتی چند وجهی و مستقل دارد. از یک سو حقوق بین‌الملل، روان شناسی و مردم شناسی خوانده و از سوی دیگر معاشرت با ادبیّات و هنر، نگارش داستان و نمایش‌نامه را با تحصیل در انستیتوی فیلم پاریس و روی آوردن به کارگردانی فیلم پیوند زده است. نخستین مستند او یعنی بعد از ظهر یک روز پاییزی را متاسفانه ندیده‌ام. نخستین فیلمِ در دسترس او یک سال بعد در ۱۹۵۸ ساخته شده است: مینیاتورهای ایرانی که محصول فرانسه است؛ مستندی اِستاندارد و موضوع - محور که به واسطه موسیقی عنوان بندی (کارحسین دهلوی) و نقاشی‌های پیش از آغاز روایت (نریشن)، در یک دقیقه و نیمِ آغازین فضا را معرّفی می‌کند تا با خلق تک فریم‌های انیمیشن‌وارِ تصویرهای باستانی به ریشه‌های نگارگری در ایران برسیم. این تکنیک به خلق تصویری خیال انگیز، اما گسسته از تاریخ نقاشی ایران کمک کرده است؛ طبیعتی که خاص ریشه‌های تاریخیِ مبهم، منقطع و دور از دسترسِ نگارگری در این سرزمین است. گویی با این روش، هر چه واقعی بوده رنگِ افسانه گرفته و به چیزی دور از دسترس بدل شده است. بُرش‌های سریع نقاشی‌ها با تثبیتِ سبک نقاشی ایرانی در مکتبِ سفالگریِ ری به روایت گفتار شاعرانه و گره گُشای فیلم تناسب دارد، و فکر قطع شدن صدای سنتورِ جاری در موسیقی فیلم به هنگام سخن گفتنِ راوی از حمله اعراب و ممنوع شدن شمایل نگاری، و راه افتادنِ دوباره‌اش به شکل چهارمضراب پس از جمله «... و هنرمندان ایرانی به نقاشی ادامه دادند» روی پنِ نقاشی چهره‌ها از راست به چپ، نشانِ حرکت دوباره نگارگری ایرانی ست. از طریق شکل ارائه‌ی تصویر، لحن راوی و محتوای گفتار، حسّ تداوم زندگی و هنر ایرانی در نقاشی‌ای متعلّق به بغداد، پایتختِ خلافت اسلامی را می‌بینیم و پس از حمله مغولان، دلیل بازگشتِ نگارگران ایرانی به نقاشی‌های پیشین در قالبی اصالت محور را می‌فهمیم؛ چیزی که دلیل زنده مانده شاهنامه در کلام، و کوشش برای اقتباسی نقّاشانه از آن است؛ آن هم در دوره‌ای که سخن گفتن به فارسی دشوار می‌نماید. هر بار سخن از ویرانیِ ایران می‌شود، موسیقی خاموش می‌شود، و هر بار زندگی به دست هنرمندان نقاش دوباره جان می‌یابد، سنتور نیز نواختن از سر می‌گیرد. در مسیر تاریخی که فیلم ترسیم می‌کند، چهره ایرانیان به مرور دگرگون می‌شود و ظاهری متفاوت با گذشته می‌یابد؛ هم چنان که نام‌ها و جنسیّت‌ها (همای و همایون) و نژادها (شهزاده ایرانی و نگارِ چینی) طیّ زمان دگرگون می‌شود و به مانند هویّت مانیِ نقّاش، رنگی از افسانه به خود می‌گیرد. نشانه‌های فاصله گرفتنِ جهان دو بُعدیِ مینیاتور از جهانِ واقعی و دل بستن به افسانه هنگام روایت تاریخی، در فیلم از طریقِ مکث بر رنگ‌ها، شخصیّت‌ها، مشاغل و بزنگاه‌های تاریخی بدل می‌شود و در این مبادله، رنگی از نبرد ایرانیان در درون و برون با مفاهیمی که آنان را از اصالت و هویّتِ برساخته خویش یا تصوّر او از این اصالت و هویّت جدا می‌کند، در لایه زیرمتنیِ فیلم به چشم می‌آید. جهانی سرشار از دلدادگان و اساطیر، حاکمان و وزیران و دبیران، جنگجویان حماسی و به پای دارنده پرچم فتح، در سرزمینی که فاتحان بارها از آن ویرانه ساخته‌اند. فیلم بی‌آن که مستقیما به این نکته بپردازد، چنین مفهومی را در چارچوب کلّی خود دنبال می‌کند، و دلیلِ تن زدنِ مینیاتور از پرسپکتیو، ماندن در دنیای دو ساحتی (هورمزد و اهریمن) را تلویحا نشان می‌دهد؛ رعایت نکردنِ ابعاد، داستان گویی و محتوا محوری، بخشی از زیبایی‌شناسیِ نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهد،

و به این جهت دوری از نقاشی کلاسیک، نسبت یافتن و حتی گاه همنوایی‌ای شهودی با مدرنیسم غربی نشان می‌دهد، که در فیلم به شکل مناسبتی میان نقّاشیِ داستان نظامی و کارِ ماتیس جلوه یافته، و این همه در حاشیه صوتیِ فیلم نیز قابل شنیدن است: گفتاری شاعرانه، موجز و موثّر از روژه لسکو، فرانسویِ شیفته خاورمیانه و ایران، سنتور صفوت و پایور که چارچوب منظّم سنّتی دارد، و فلوت غربیِ عماد رام که نغمه‌های ایرانی، مشخصا هنگام نمایش مینیاتور زندگی کشاورز ایرانی، در همراهی با زایندگی و امید به زندگیِ آدم‌های نقّاشی، چهارمضرابی در ماهور می‌نوازد. کوشش فیلم‌ساز ایرانی در این مستند فرانسوی برای یافتن نسبتی میانِ هنر سنّتی ایرانی و فرهنگ غرب، به نوعی در درون و برون فکر او نیز ریشه دوانده است. او در ایران درس خوانده و خیلی زود برای ادامه تحصیل راهی فرانسه شده و در نوسانی ظریف میان دو نوع زندگی و دو نوع فرهنگ، بخت خود را برای حرکت روی طناب باریک، یا اگر خوش بین باشیم، پُل ظریف و گاه معلّقی که میان فرهنگ غرب و تمدّن ایرانی قرار دارد، آزموده است. مینیاتورهای ایرانی به طور ناخودآگاه - و گاه خودآگاه - حرکت روی این پل را موکّد می‌کند، آن هم در سال ۱۳۳۶، روزگاری که نخستین نشانه‌های سینمای جدّی مستند ایرانی به تدریج در فیلم‌های ابراهیم گلستان دیده می‌شد. همان جور که نقاشی‌های مکتب هرات با مهاجرت نقاشان ایرانی به هندوستان جلوه دیگری می‌یابد، و همان جور که مینیاتورهای افسانه‌ای با توجّه به سبک تزیینی نقاشی فرانسوی به واقع‌گرایی بیشتری دست پیدا می‌کنند، آشنایی با فرهنگ فرانسوی نیز روشنفکر ایرانی را به بازنگری در فرهنگ خویش فرا می‌خوانَد. او نیز به مانند مینیاتورها دگرگون می‌شود، جهان را کاملا دو بُعدی نمی‌بیند، و پرسپکتیو ذهنی‌اش نیز تا حدّی تغییر می‌کند. به روایت فیلم، سنّت هنری ایران در قرن هجدهم تحت تاثیر فرهنگ غرب کاملا عوض می‌شود، که البته شاید بتوان کمی در تاریخ این تغییر تردید کرد. اما به هر حال تغییر از همان جنسی ست که ابتدا مستغرِب ساخت، سپس منوّر الفکر و در نهایت به قرن بیستم رسید و اهمیّت بهره‌گیری از هنرهای مدرنی چون سینما را در کار تحصیلکردگانی در حال مراوده با هر دو فرهنگ به نمایش گذاشت. در کار اغلب این فیلم‌سازان، چه گلستان، چه رهنما و چه فرزانه، فرهنگ ایران در مفهوم کلانِ خود مساله اصلی‌ست.

فرزانه در مستند بعدی‌اش کورش کبیر، برخلاف رویکرد آوان گارد و مکان - محورِ دوستش فریدون رهنما در مستند تخت جمشید که یک سال پیش از فیلم او ساخته شد، در همان مکان دست به کاری دیگر می‌زند و با نگاهی شخصیت - محور از زبان کورش سخن می‌گوید. این بار نام‌های آشنا در عنوان بندی فیلم بیش از آثار دیگر فرزانه است: حضور مجدّدِ روژه لِسکو رایزن فرهنگیِ وقتِ سفارت فرانسه در تهران، شرق شناس، مترجم و دوست مشترک صادق هدایت و مصطفی فرزانه در مقام گفتارنویس، و مازیار پرتو (دستیار فیلم‌بردار). این بار نیز فیلم‌ساز فرمول استاندارد فیلم‌سازی را رعایت می‌کند و یک مستند کاملا کلاسیک ارائه می‌دهد؛ از دورنمای مقبره کورش می‌آغازد و به همان ختم می‌کند. سپس با دیزالوها به نرمی درون مقبره می‌رود و منشور را از دل تاریکی بیرون می‌آورد، برخطوط مکث می‌کند و نشانه‌های تمدّن و فرهنگِ فرمانروایِ ایران باستان را در آن می‌جوید. او در این جا نیز به مانند فیلم نخست، بیشتر به مانند یک معلّمِ صنعتگر/پژوهشگر عمل می‌کند تا یک هنرمند شیفته فُرم‌های پیچیده. او در این جست و جو خطّی را دنبال می‌کند که میان فرهنگِ شرق و غرب کشیده شده، و به همین دلیل با استفاده از شیوه رایج مستند قوم نگار با رویکرد شخصیّت - محور، می‌کوشد کورش را به عنوان نماد ایران کهن به نمایش درآورد. مانعی که بر سر راه این

کوشش پدید می‌آید و با تصاویر دقیقِ ده دقیقه آغازین نیز تضادی واضح دارد، صدای گویندگان نسخه فارسی ست. بی این نقص عمده و کمابیش آزاردهنده، فیلم خود حلقه‌ای ست محکم از سه گانه مستند «تمدّن ایران» که نشان می‌دهد ایده‌ای که به آن اشاره کردیم، یعنی تبیین جایگاه تاریخی - فرهنگیِ زادگاه نویسنده و فیلم‌سازی که مدرنیته راستین را در غرب درک کرده و حالا به اعتبار پیشینه‌ی تاریخی میهن‌اش تلاش می‌کند راهی برای پیوند زندگی - هنوز - سنّتی اما در حال تغییر جامعه‌اش با این پیشینه، و هم زمان محمّلی برای شناختِ فرهنگ غرب از ایران باستان بیابد؟ آیا حضور روژه لِسکو در این مسیر کنار مصطفی فرزانه، رسانای همین معنا نیست؟

کورش کبیر نسبت به دو فیلم دیگر این سه گانه تصاویر چشم‌گیرتری دارد، که به معنای حرفه‌ای‌تر بودن در قالب یک مستند متعارف است تا بهتر بودن. حرکات نرم دوربین، نزدیکیِ آرام منشور کورش به آن و مکث بر برجستگی خطوط آن قطعا در آن زمان فقط با دوربینی ۳۵ میلی متری ممکن بوده، و تاثیر بصری‌اش به شکلی است که گویی در تاریکی شب از یک بنای باستانیِ نیمه ویران عبور می‌کنیم. شیوه بهره‌گیری از نقشه، که عنصری متعارف در میان فیلم‌های قوم شناسانه است، با استفاده از نوعی پلی فونی در روایت، صدای مرد که از خود/کورش سخن می‌گوید و صدای زن که راوی/ دانای کلّ است، هم به شخصیت - محور بودنِ متن راه می‌دهد و هم اطّلاعات ضروری را در اختیار بیننده می‌گذارد که این خود یکی از وجوه فیلم نسبت به فیلم‌های دیگر فرزانه است. با این همه، نگاه فیلم‌ساز به کورش به رغم وظیفه‌ای که فیلم برای شناساندنِ بنیان گذار اسطوره‌ای پادشاهی در ایران به عهده گرفته است، بیشتر انسانی ست تا اسطوره‌ای - حماسی. وقتی راوی در انتهای فیلم از قول کورش می‌گوید: «من هم آدمیزاده‌ای بودم کورش نام...» گویی بر نیاز فیلم‌ساز، یعنی یافتنِ انسانیّت از میان منشور و نقوش و مجسّمه‌ها و ویرانه‌ها، بیش از نیاز فیلم که ستایشی ست از نشانه‌های اساطیریِ ایران باستان به سَروریِ شاه هخامنشی، تاکید می‌کند.

زن و حیوان همین مساله، یعنی یافتن شمایلی انسانی در دل اسطوره را ادامه و در سطحی وسیع‌تر گسترش می‌دهد؛ کمابیش با همان ریتمِ فیلم پیشین، با سادگی و مکث بر سوژه و پرهیز از آکروباسیِ دوربین، و با بهره‌گیری از موسیقی مجلسی و سرخوشانه‌ی شارل راویه، که این بار نه کورش کبیر، که شبانانی تهیدست و سرگردان را در سفری هفت هزار ساله به امروز می‌آورد و در هیات مجسّمه‌هایی از خود و ابزار زیست‌شان به نمایش می‌گذارد. وقتی راوی از حسّ خرسندی انسان‌های عصرباستان از زندگی سخن می‌گوید، نشان دادنِ مجسمه‌های به جا مانده از آن دوران ترجمه‌ی تصویری دقیق و نیرومندی از این باور ارائه می‌دهد، چنان که تا چند دقیقه بعد نیازی به شنیدن هیچ گفتاری نیست. نشانه‌های شکوهمند تمدّن هفت هزار ساله، که در نمایش گاه پاریس جلوه‌ای شگفت انگیز دارد، همراه با موسیقی برای متقاعد کردن هر بیننده نسبت به پیوند انسان خلّاق با مخلوق‌اش، چه مجسّمه و چه ابزار، با مفهوم زندگی کافی به نظر می‌رسد. در این پنج دقیقه جذابِ بی‌گفتار، حسّ حضور در نمایش گاه هنر هفت هزار ساله ایران در پاریس، آن هم با تکنیک‌هایی هنرمندانه از زوایایی متفاوت به نحوی بی‌واسطه پدید می‌آید؛ تاثیری چنان متقاعد کننده که در انتها نیازی به هیچ توضیح اضافه‌ای ندارد. از این منظر، زن و حیوان را می‌توان نقطه عطفی در کارنامه مستند سازیِ فرزانه دانست. ایده جست و جوی زیبایی‌شناسانه در دل تاریخ، بیننده فیلم را به یاد آلن رنه می‌اندازد؛ چه آثار مستند او - مثل تمام خاطرات دنیا که در کتابخانه مرکزی پاریس می‌گذرد - و چه تکّه‌های موزه در فیلم هیروشیما عشق من، که دور نمی‌دانم سازنده زن و حیوان از آن‌ها اثر گرفته باشد.

وقایع نگاری ایرانی را می‌توان از نظر تصویری ضعیف‌ترین مستند فرزانه دانست؛ فیلمی سفارشی که قرار است به روابط دو کشور ایران و فرانسه بپردازد، امّا عملا از هر چمنی گُلی می‌چیند و می‌رود. تقریبا هیچ نقطه معیّنی برای تمرکز و گسترش وجود ندارد، و برخلاف نمونه‌های پیشین نه نماهای کوتاه ناپیوسته قابلیّت تبدیل به پیکره‌ای واحد را دارد و نه گفتار متن توانایی برقراری پیوند میان آن‌ها را. در عوض، خارگ مستندی ست در توصیف یک جزیره با قابلیّت محدود اما با ساختِ استاندارد. نقطه قوّت آن نمایش تدریجی تغییر از روزگار کهنِ جزیره، اعتقادات بومی، زندگیِ پیش و پس از اکتشافات نفتی و نماهای موثر حرکت هواپیما از روی بخش سُنّتی جزیره است و نقطه ضعف آن، کمبودِ خلاقیّت در تدوین. نمای درشتِ گذرای زنی با گردنبند مروارید به تصوّرِ راهیابیِ مرواریدِ خارگ به تزیینات او نه به تصاویر پیش از خود مرتبط است و نه در انتها قابل پیگیری.

زنان پاریس، زنان پاریس (۱۹۶۳) که با نام پاریسی‌ها، پاریسی‌ها نیز شناخته می‌شود، به آسانی می‌توانست یکی از مستندهایی باشد که فیلم‌سازان موج نو پیش از - و در اوایلِ - فیلم‌سازی حرفه‌ای‌شان ساختند؛ شاید همان‌ها که او چندان دل خوشی از ایشان ندارد.[1] مشخصا مستندهای شهری اریک رومر را مثال می‌زنم که حال و هوای مشابهی دارد. فیلم با ایده‌ای معیّن، اجرایی منسجم و تدوینی دقیق پیش می‌رود، از آن چه پاریس بابت‌اش شناخته شده - دنیای مُد و زرق و برق - آغاز می‌کند و با رُبایش لحظه‌هایی جذّاب، مثل زنِ سر به هوایی که مجلّه مُد لباس می‌خرد، برای سوار شدن به تراموا عجله دارد و ضمنا چیزی نمانده کفش و مجله‌اش - همان نشانه‌های امروزی بودن‌اش - را جابگذارد، پیش می‌رود و با عبور از محیط کارگری، سرگرمی‌ها و مشاغل زنانه، با استفاده از برش‌های هوش مندانه، مثل زنِ کارگری که برای کار به عمق زمین می‌رود، و زنی که با لباس مُد روز از پله‌های مترو بالا می‌آید و جای صدای ابزارِ نمای نخست را موسیقی سرخوشانه نمای دوم می‌گیرد، در نهایت به خلق هنر فردی و جمعی می‌رسد: فیلم که با تصاویری از هنرِ صنعتیِ مُدِپاریس، شاملِ لباس، آرایش و تزییناتِ مجلّل و مدل‌های فریبنده‌اش آغاز شده، با تصویری از زنی هنرمند در حال خلق مجسّمه‌ای ساده با استفاده از مُدل یک زن، و زنانی بالرین در جامه‌هایی ساده و یکسان خاتمه می‌یابد. اعتبار فیلم به همان نگاه سرخوشانه‌اش به زندگی در پاریس اوایل دهه ۱۹۶۰ میلادی ست، و زنانی که در تصاویری سیاه و سفید از شهری پر از ریتم زندگی سرگرم بهره‌گیری از نشانه‌های زندگی مدرن‌اند. فیلم نه تصویری غافلگیرکننده دارد و نه زبانی الکن. صرفا مستندی ست که به یک بار دیدن می‌ارزد.

## پی نوشت

این مقاله صرفا کوششی بود برای شناخت شخصیّت فرهنگی مصطفی فرزانه که شاید بتواند به تماشای فیلم‌ها کمک کند، و بیننده فیلم‌ها را به خواندن آثار ادبی او ترغیب و تشویق. طبعا بسیار نکته‌ها و گفته‌ها در این باب ناگفته مانده است. به عنوان نمونه، آیا لحن مرتضی کیوان در نامه‌ای به فرزانه، آن جا که می‌گوید: «ما می‌خواهیم دکتر بشویم و برگردیم به وطن عزیز و هر کس دالان است ما درش بشویم و هر کس خر است ما پالانش!»[2] به نحو حیرت آوری شبیه نامه‌های هدایت نیست؟ آیا هر دو به رغم تفاوت‌ها به یک نتیجه نرسیده بودند؟ نمایش‌نامه ماهِ گرفته در صورت پی گیری، نمی‌توانست راهی در نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی باز کند؟ آیا مسیرهای ناتمام فرزانه در فیلم و داستان و نمایش، حاصل تنفّسی دائمی در هوای غم انگیز پس از زندگی ناتمام معلّم‌اش نیست؟

برای مصطفی فرزانه احترام زیادی قائلم. برای امانت داری‌اش در نگاهداشت خاطره و شهامت‌اش در نگارشِ آن. برای وضوحِ غیر

۱- نگاه کنید به مقاله طعم گیلاس کیارستمی از کتاب زبان سُرخ. چاپ یکم:۲۰۰۸

۲ - م. ف. فرزانه. بن بست. نشر تاریخ ایران. چاپ یکم: ۱۳۸٤. ص۸٦

ایرانی‌اش در خودنگاری و دقّت‌اش در توصیف. برای میزانسن‌های جذّاب در دو مستند معتبرش. برای آزردگی از دنیایی که فرصت عصیان را از ادبیات و هنر گرفته و به اصطلاح سر به راه‌اش کرده است؟ کنشی که از پس این آزردگی می‌آید را نمی‌پذیرم و به نفع او و نسل بعدی نمی‌بینم، اما درک می‌کنم و انتخاب او می‌دانم. با این حال نمی‌توانم دریابم چرا مسیری که با رمان چاردرد آغاز شده بود ادامه نیافت؟ آیا قهرو دلزدگی تمام پاسخ بود؟ شاید چاردرد با نوآوری روایی و سبک جذّاب‌اش در نگارش، بیش از یک دهه پیش از - و با ارزشی هم سنگِ - سنگ صبور صادق چوبک و سفر شب بهمن شعله‌ور جایی برای خود باز می‌کرد و راهی در داستان‌نویسی ایرانی می‌گشود. شاید ماجرا از آن جا شروع شد که روشنفکر ایرانی تصمیم گرفت بگوید «به درک!»؛ از همان «به درک»های عماد در تک گویی رضی[1]، و باعث شود تصویرهای سینمایی رمان که بی‌تردید از تمام فیلم‌های فرزانه سینمایی‌تر است، دهه‌ها بعد خوانده شود. آیا فرزانه با فکرهای نوپردازانه‌اش شبیه راوی زنده به گور هدایت رفتار نکرد؟

اگر باز پای هدایت به میان می‌آید بی‌دلیل نیست. فرزانه در کنفرانس ادبیات فارسی در آستینِ تگزاس (۱۹۹۱) [2] روح او را به شوخی احضار می‌کند تا حس کنیم هم نفی روح از سوی هدایت را شرح داده و هم حس خود از حضور روح معلّم‌اش را. با این حال، فرزانه کمی دورتر از سایه بلند هدایت بر او و داستان‌نویسی ایران، میان تک گویی‌های موثّر دُخی و ممد و مریم و رضی، جایی در ادبیّات داستانی را نورپردازی کرده و بهترین فیلم زندگی‌اش را روی صفحه کاغذ ساخته است: «یک شعله نارنجی روی میزِ پر از کتاب و کاغذ می‌پاشد..... {... }... سایه‌ی میز روی زیلوی کهنه را می‌پوشاند و تا پای رختخوابی که لحافش قهوه‌ای ست می‌افتد.... {... } سری که روی میز خمیده یک سایه بیضی شکل پشتش میندازد که کُنج طاق آن را می‌شکند و لوزی می‌کند.... {... } صدای خِرت خِرت قلم روی کاغذ خاموشی را می‌شکند. اگر چراغ را خاموش بکنند، سفیدی برف و چراغِ توی کوچه از پنجره تو می‌افتد.»[3]

دوستی پرسید: «چرا در عنوان بندی فیلم‌ها به نام فری فرزانه برمی‌خوریم؟» در کتاب آشنایی با صادق هدایت به نام فری ملک برمی خوریم که فرزانه همراه او به دیدن هدایت می‌رود. آیا این تمام جواب است؟ او در صادق هدایت در تارعنکبوت نیز حضوری گذرا دارد، و از مردهای بی‌جرات ایرانی می‌نالد که نمی‌توانند علاقه‌شان را اظهار بکنند. آیا همان جور که فرزانه می‌خواست به خواب‌های هدایت دست یابد، ما می‌توانیم به چیزی دست یابیم که واژه‌ای عمومی از زندگی خصوصیِ فیلم‌ساز است و به جای نام کوچک‌اش نشسته؟ اگر این موضوع اهمیتی ندارد، چه طور پس از چهل سال می‌تواند پیراهن اُرگاندی سفید دختر را، آن جا که روبه‌روی هدایت سَرِ میز نشسته، توصیف کند؟ این اشاره به تصوّر برنستین - یکی از شخصیت‌های همشهری کین ارسن ولز - همانند نیست که تصویر زنی از دور، روی عرشه کشتی روبه‌رو، با چترِ آفتابگیرِ سفیدی در دست، به مهم‌ترین نمای زندگی‌اش بدل شده بود؟ چیزی معادل رُزباد در زندگی چارلز فاستر کِین؟ شاید بهتر باشد سخت نگیریم، همه را فراموش کنیم، به صندلی تکیه بدهیم و به جاذبه مینیاتورهای ایرانی و زن و حیوان خیره شویم. باقی بقایتان.

۱ - م. ف. فرزانه. چاردرد. چاپ یکم پاریس: ۱۹۸۲. ص ۱۵۰

۲ - نگاه کنید به زبان سرخ. ص ۱۵

۳- چاردرد. ص ۱۲۷ و ۱۲۸

# آقای فرزانه

## محمدرضا اصلانی

سال ۴۴ بود، از پله‌های دانشکده پایین می‌آمدیم، سه‌نفره - همیشه همراه - بی‌اختیار، به‌واقع بی‌اختیار، که ما توجهی به دیوار چسبان‌های دانشکده نداشتیم؛ در جعبه‌ی اعلانات دانشکده چشم‌مان - که چشم دوستم، ایرج انواری - به اطلاعیه‌یی رسید از فرهنگ و هنر، وزارت جلیلیه، برای کلاس‌های سینمایی‌یی که می‌خواست تشکیل دهد، و یک نفر از هنرجویان دانشکده را برای رشته‌ی دکور سینما - آن موقع‌ها هنوز طراحی صحنه گفته نمی‌شد - پذیرش می‌خواستند. نگاه کردم من؛ آخرین روز پذیرش و کنکور بود، ما سر ظهر بودیم.

القصه، بعدِ همه‌ی تردیدها و بگومگوها، و اصرار دوستم که می‌خواهد در این کلاس شرکت داشته باشد، که برود ببیند ماجرا چیست و چه اقبال دارد، اشتیاق پُرشور برای سینما، بی‌تفاوتی من، فقط به همراهی با دوست همیشگی دانشکده، با او و دوست دیگرِ همراه، رفتیم.

سه‌نفری به وزارت‌خانه رفتیم پیاده، از چهارراه پهلوی به میدان بهارستان. آن موقع‌ها، این وزارت‌خانه ارشادی نبود و ورودی بسته از برای سؤال و جواب کارت معتبر هویت خود و اعقاب نمی‌خواست و نداشت. هنوز فقط ساختمان مرکزی بود با معماری هنوز زیبایش و پله‌های عریض و گردنده‌اش به راهروهای طبقات. و کارگاه‌های صنایع ظریفه یا مستظرفه، بیرون، در حواشی و در ساختمان.

پُرسان به اتاقی در طبقه‌ی دوم رفتیم، که دفتر ریاست این کلاس بود.

مردی خوش‌ایستاده، خدنگ بالابلند خوش‌هوش. نگاهی همه از بالا، خاصه بر من که ریزه بودم که می‌گفتم. گفت چرا دیر آمده‌اید. ساعتی دیگر کنکور است و عکس می‌خواهد و رونوشت شناسنامه و اجازه‌ی ریاست دانشکده‌تان.

نگویم چگونه ما رفتیم و بازگشتیم با شناسنامه و عکس و تفصیلات در دست و اجازه‌ی شفاهی آن ریاست عصاقورت‌داده که خدایش بیامرزد، چه فاضل بود و جزء گروه ذبیح بهروز، و مجله‌ی

ایران کوده، دکتر کیا - که بعدها چه دردسرساز شد بر من. مثل همه‌ی قول‌های شفاهی.
که نمی‌دانم چرا من هم داوطلب شده بودم دیگر، همراه دوستم، بی هیچ تصوری از سینما خواندن و سینماگر شدن، که می‌خواستم نقاش باشم. و آن نفر سوم منصرف به خانه رفته بود.
باری گفت آقای مصطفی فرزانه، رئیس این کلاس، در اتاقش ایستاده همچنان.
کنکور بیست دقیقه‌ای است شروع شده. مکث و این‌که «سگ خورد؛ بروید سر کنکور.»
به طبقه‌ی همکف ساختمان وزارت جلیلیه هدایت شدیم. همراه خود آقا، آقای فرزانه.
جدیتی هدایت‌کننده و مهربان. عده‌یی نشسته بودند بر صندلی‌های کنکوری در اتاقی، ما دو تا هم رفتیم قاطی این عده. تا یادم هست، ورقه‌یی سؤال بود و ورقه‌یی دیگر از برای نوشتاری در باب فیلم «آبشار نیاگارا» که همان‌جا نشان‌مان دادند و آن زنِ الهه‌وش، مرلین مونرو. چنان بود که داوطلبی از آن میان پرسید «میزانْس [با سین آخر] یعنی چه؟» که من به لبخندی، آقای فرزانه به‌هیئت معلم: «میزانسن، آقا!» و من البته این اصطلاحات را می‌شناختم که با همدوره‌یی تئاتری حشرونشری داشتم و سر تئاتر هم داشتم.
و باری، پرکردن سؤال‌ها و نوشتن شرح کُشاف، لابد انشانویسانه، در باب فیلم؛ که آن یکی دو سال، هفتگی مرتب می‌رفتم کانون فیلم، که فرخ غفاری رئیس و رهبرش بود، و بیشتر جلسات توضیح‌دهنده‌ی فیلم با بروشورهای یک‌صفحه‌یی استنسیل‌شده. فقط آن فیلم‌ها را می‌دیدم؛ از «کابینه دکتر کالیگاری» تا کارهای تروتازه‌ی آنتونیونی و دیگران هریک سخنی نو داشته.
ورقه‌ها را دادیم، من آخری‌ها بودم. آقای فرزانه که ورقه‌ها را دسته می‌کرد، گفت: «نوشتید و رفتید، منِ [نمی‌دانم بدبخت گفت یا بیچاره] باید این‌همه مزخرفات را بخوانم.» که من با پررویی شهامت‌یافته‌یی - نمی‌دانم چرا با این مرد نازنین موقری می‌توانستم شهامت داشته باشم - گفتم: هر که بامش بیش برفش بیشتر. نگاه متعجب و «خیلی پررویی!»گفتنش هنوز یادم هست.
بعد، گذراندن یک جلسه‌ی حضوری با معلمان آینده، که غفاری هم بود - که آن موقع‌ها تصورم نبود وقتی باشد که با او رودررو بنشینم - در این نخواستن و همراهی کردن با دوست مشتاق.
من بودم که پذیرفته شدم. و او به‌اصطلاح رزرو! و چه دلخوری شگفتی بین ما. که آقای فرزانه بین گرفت و گفت خب، هر دو بیایید. و البته ما که فضول بودیم به جوانی و دانشجوی هنری بودن، نمی‌دانم من یا دوستم، چه گفتیم که آقای فرزانه اخمی کرد به‌تأدیب که: «سواد نداشته‌تان را به‌رخ نکشید.» و راست می‌گفت، سوادمان نداشته بود.
کلاس‌ها که شروع شد، چند جلسه بعد، دوستم دیگر نیامد. که همچنان دلخور بود از دومی بودن. و من ماندم. آقای مصطفی فرزانه زیبایی‌شناسی سینما درس می‌داد. فرخ غفاری تاریخ سینما و چه آب‌وتابی و هیجان فصیحی که هنوز سخن‌هاش از آبل گانس و دوربین/ ننوگذارده‌اش یادم هست. کاووسی تاریخ سینمای ایران و بهارلو نور و فیلم‌برداری - چه تُرد و لطیف بود و جوان - هژیر داریوش دکوپاژ. و یک معلم نازنین موسیقی داشتیم که تشریح موسیقی علمی می‌کرد. طیاب با من کار می‌کرد برای طراحی صحنه. اما من فقط از درس‌های فرزانه یادداشت برمی‌داشتم که به‌واقع او بود که سینما را به‌مثابه‌ی یک بیان در تاریخش طرح می‌کرد. و از او می‌شناختم نقادان بزرگ را، چون لوته آیسنر و ژان اپشتاین را و دیگران را، و نگاه نقاشانه به سینما را که کتاب‌های چاپ فرانسه‌اش را از نقاشی‌های رنسانسی به‌خصوص می‌آورد سر کلاس.
که بچه‌ها چه سرسری ببینند و من مونش و بروگل را از او شناختم. چه عجیب! و دو کتاب را قرض کردم و گفت خراب نشود. در حدود چنین جمله‌ای. و اشتیاق من به شناختن هنر رنسانس، خاصه مکتب گسترده‌ی فلامان، از آن‌جا شروع شد، که در دانشکده‌ی مدرن ما روتکو و جاکسن پولاک را می‌شناختیم. نه اما در مسیر راه یا وان آیک را، که آن دانشکده گرافیک مدرن را

می‌آموخت و آقای فرزانه به معلم‌های فرانسوی، سوئیسی آن طعنه داشت.
می‌توانم بگویم این دوره فقط یک کلاس نبود. بل نحوی مدیریت فرهنگی بود برای فهم داشتن تکنیسین‌ها و تکنوکرات‌های آینده‌ی یک سازمان فرهنگی رسانه‌یی.
فرزانه و غفاری معلم نبودند. آن‌ها تجربیات و دانش خود را انتقال می‌دادند. با چه سعه‌ی صدری! یک بینش مدیریت فرهنگی بود. که مثلاً در مهندس کاظمی، بنیادگذار مدرسه‌ی هنرهای تزئینی که بعدها شد دانشگاه هنر، می‌شد دید و بعدتر در مهندس رضا قطبی دیدم. خود آقای فرزانه بینشی جامع در هنر داشت و از هر چمن گلی نبود. بل بینشی مهذب و گزینشمند بود که این بینش را می‌توانم گفت در آغاز به تلویزیون ملی ایران بود، که به‌هرحال به‌نحوی تداوم یافت.
آن یادداشت‌های تندنویسی‌شده چنان برایم معتبر و عزیز بود که با همه‌ی به‌یغمارفتن تمام مدارک و نوشته‌ها در سال‌های بعد، دیدم این یادداشت‌ها هنوز مانده. و هنوز هم دارم.
در همان دوره‌ی کلاس، ترجمه آقای فرزانه از «قرنطینه»ی فریدون هویدا درآمده که من از پیش خوانده بودم تنها ایرانی است که رمانش به فرانسه جایزه‌ی گنکور را برده که جایزه‌ی کمی نبوده، در ردیف لوکله ریو و دیگران ادبیات نوِ فرانسه.
کتاب را در کتاب‌فروشی همان راسته‌ی شاه‌آباد، که گویا از آن عبدالرحیم احمدی بود، دیده بودم. و نیز در کتاب‌فروشی سخن در نادری، که هنوز فرسی آن را می‌گرداند.
و من هم در همان بهار سال ۴۴ کتاب «شعرم» را درآورده بودم، که بعدها شد یکی از سرآغازهای موج نوِ شعر مدرن ایران. به پررویی دانشجوی هنر، و کم‌رویی خودم، دفترم را به آقای فرزانه تقدیم کردم. و کتابش، «قرنطینه»ی فریدون هویدا، را خواستم. در سکوت، رفت و آمد و کتاب را آورد.
. سگ خورد! بیا!
و هنوز یادم هست، من که بسیار ترش بودم. از این خطاب نه که نرنجیدم. به لبخند رفتم. صمیمیت یک فرهنگی‌مَرد، که می‌توانست دوست باشد. و کاش این کتاب تجدید چاپ شود با همان ترجمه‌ی منقح، که من یک‌شبه خواندم تا به صبح. فارسی‌یی بود که طعم مدرن داشت. گمانم نزدیک‌ترین فضای زبانی به فضای متن اصلی که به‌سرعت نایاب شد، و نایاب شده چنین ترجمه‌هایی.
کلاس‌ها که نُه ماهه شد به‌جای شش ماه، و ناظمش مردی جوان بود و نیک‌رفتار - آقای اساسی - چون تمام شد، معلوم شد که پیش از این مثلثی شده بودند، از مهندس رضا قطبی، مصطفی فرزانه و فرخ غفاری؛ سه تنی که جدای تخصص‌هاشان، فرهنگی‌مَردان پرورده‌ی خاندان مشروطیت بودند. و بعدا از نوشته‌های فرزانه دانستم واسطه‌ی آشنایی قطبی با غفاری هم فرزانه بوده. و بگذریم که خود حدیثی است. که طرح راه‌اندازی تلویزیون ملی ایران را ریخته‌اند. این سه تن یک جنم فرهنگی که داشتند، بیشتر در طرح یک مدیریت فرهنگی بودند، نه فقط راه‌اندازی یک تلویزیون که آن موقع فقط تلویزیونی خصوصی بود به‌نام ثابت پاسال. به‌عنوان رسانه‌ی دولتی و سخنگوی دولت. آن‌ها از این نیاز دولت و جامعه‌ی در حال صنعتی‌شدن به بازپردازی خود، پایگاهی در نظر داشتند که طرحی نو در آگاهی، بینش و خلاقیت فرهنگی در جامعه دراندازند. که بعد تلویزیون ملی مجتمعی شد از کسانی چون نادرپور، ایرج غریب، منوچهر انور، خجسته کیا، صفوت، فوزیه مجد، فریدون رهنما و بسیارتر دیگر، و قرار بود فروغ به این جمع بپیوندد.
فرزانه این کلاس را در وزارت جلیلیه‌ی فرهنگ و هنر راه انداخته بود. به‌ظاهر به‌عنوان آماده‌سازی یک گروه تکنیسین جوان از برای وزارت‌خانه‌یی که فرسوده بود. که نه اما، برای آن تلویزیون آینده تدارک دیده شده بود. پهلبد به‌تقریب بی‌خبر.
کلاس در بهار سال ۴۵ تمام شد، و افتتاح تلویزیون ملی ایران پاییز همان سال شد. و غفاری

به‌تقریب همه‌ی درس‌آموختگان آن کلاس را از برای تلویزیون ملی آینده استخدام کرد، به‌جز من.
و من بی‌خبر رفته بودم به کار دانشکده که دردسرساز شده بود و قول‌های شفاهی که بود، مناطی نداشت.
و آقای فرزانه بود که مرا خواست به تلویزیونِ در حال تأسیس، که کارم داشت. مسئله طرح آرم تلویزیون بود، رفتم خدمت آقای فرزانه در ساختمان تلویزیون، که آن موقع فقط یک ساختمان دوطبقه بود روی تپه‌یی خاکی، آخرین تپه‌های عباس‌آباد. در دفترش که اتاقی مشترک بود هنوز، تصویری از نقش شیر هما از نقش پارچه‌های دوره‌ی سلجوقی نشانم داد که باز نقش شیرهای دوره‌ی ساسانی بود عیناً. شیری که یک سر در میان داشت و دو تنه در دو سو. زیبا و باشکوه. و گفت آرم‌هایی که طرح شده، تلنبار بر هم، به‌درد نمی‌خورد.
من این طرح شیر ساسانی - سلجوقی را استیلیزه کردم و گرافیک. با طرح اولیه موافقت شد. طرح را در شیت بزرگ، روی کاغذ اشتین باخ، راندو کردم. یال شیر در دو سری چهره‌اش بود.
روزها بعد صدایم کرد اعلیحضرت نپذیرفتند، که یال شیر چون آرایش موهای دوسوی چهره‌ی مصریان شده، که آن سال‌ها، بصیر عبدالناصر، با شاه رابطه‌یی نداشت. چه مهربان گفت اشکالی ندارد. و مرا که آه از نهادم برآمده بود، آرام کرد. که بیا این طرح دیگر را کار کن. نقش دیگر شیر ساسانی-سلجوقی بود، که این بار دو شیر بودند به‌هم‌پیوسته. من کار کردم با همان استیل قبلی، کار آماده‌تر. آقای قطبی دید و لابد بزرگان دیگر. و طرح پذیرفته شد. شد آرم تلویزیون ملی ایران. در واقع این آرم کار آقای فرزانه و من بود.
اما که دیری نپایید، اختلاف‌ها شروع شد. خاصه با غفاری؛ و فرزانه... این مرد فرزانه... -
با همسرش خانم خواجه‌نوری/ زهرا خواجه‌نوری، که زنی بود خدنگ‌تر از او، هنرشناسی فاضل که خدایش نگه دارد به زیبایی و فرهنگ/ که تازه ازدواج کرده بودند، به‌کلی رفت، بی‌خبر، و دانستم چه دل‌زده از هر چه ایران، با آن اشتیاق که به فرهنگ ایران داشت و می‌دانست، که از مستندهاش معلوم بود. چندتایی دیده بودم. هنوز هاله‌هایی از فهم مدرن و ساختار تحلیل‌گر بر غبار گذشته‌یی مخدوش. -
و من احساس کردم که دیگر تلویزیون جای من نیست. گرچه بعد با حضور فریدون رهنما، استعفا داده بودم که تلویزیون باشم، برایشان کار کردم چه در برتابه‌یی به‌نام «بزرگان روز»، چه بعدتر که بخش پژوهش تلویزیون را با اصرار من و طرحی ارائه‌شده به قطبی به‌راه افتاد، که داستانش دیگر است. و همچنان تلویزیون جای من نبود. از این حاشیه که بگذریم، حیف شد که فرزانه رفت و این مثلث کامل‌کننده شکست. این اولین شکست تلویزیون بود. گرچه هوشمندی مهندس قطبی این پهلوی ناقص را تا دیری جبران کرد و از آن دوره‌ی ده‌ساله جریان قدرتمند مدرن هنری آفرید. در سینما و موسیقی به‌خصوص و خاصه تئاتر. اما این می‌توانم گفت همچنان هوشمندی قطبی بود، نه دسته‌بندی دیگران، که می‌توانست راهی درخشان‌تر باشد که بماند در مقالی دیگر.
و این‌همه گفتم، گرچه به‌تفصیل، اما هنوز مختصر، که بگویم نقش مصطفی فرزانه، این مرد کم‌گو، در تأسیس یک جریان فرهنگی، جوفه‌ی رسانه ملی، به‌کلی مسکوت ماند و گم‌شده مانده. شاید درست باشد، اگر بگویم سامان‌دادن به سازمان تلویزیون کار فرزانه بود؛ از جمله دعوت از اندیشمندان و هنریان از جمله فریدون رهنما، و این زیرِ پا خالی‌کردنْ زیرِ پا خالی‌کردن یک جریان فرهنگی بود، که به‌حق چنان بر او می‌توانست دل‌شکن باشد که نه از تاک بگوید نه از تاک‌نشان و پشت سرش را هم نگاه نکند، حتی بر خودش.
و چه حیف، که به‌گمانم به فیلم‌ساختن هم، این ظرافت نگاه، نگاهی نکرد. که فقط دو نمونه‌کار او، «مینیاتورهای ایرانی» و «زن و حیوان»، حیف گفتنی است بر انقطاع. که هر دو می‌توانست به سبک زمانه، فیلم‌های اگزوتیک باشد. با رویکردی

باستان‌شناختی و مردم‌شناختی به آثار ایرانی، اما که نه این است در آن سال‌ها، که با فهمی مدرن، ارتباطی خلاق و تحلیلی از امر تاریخی برمی‌نمود. این چنین نگاهی افسوس است که منقطع شود. که از این انقطاع‌های دل‌زده در تاریخ فرهنگ ایران کم نیست، که ما بیشتر با انقطاع‌های فرهنگی مواجه‌ایم تا تداوم. و این امر آسیبی است که رقابت‌های تنگ‌نظرانه همواره بر فرهنگ ایران هموار کرده. او در ایران می‌توانست معلمی بزرگ و راه‌گشای فهم نو از برای سینمای ایران باشد. که حتی فیلم‌هایش را در ایران بگویم تلاش شده در آن سانحه‌ی به‌ظاهر شکوفا که کسی نبیند. که در چهل‌ساله‌ی بعد هم تکلیفی نیست.

اگر مصطفی فرزانه را، به‌دلیل چاپ به‌تقریب دستیِ (!) چند کتاب در دهه‌ی اخیر از پس سال‌ها، کتاب‌خوان‌ها می‌شناسند، چه معدود. اما او نه‌فقط یک ادیب، رمان‌نویس کمترشناخته، و مترجم، که یکی از مهم‌ترین‌ها در سینمای ماست. اگر به‌اشاره یا به‌نمونه بگویم، فیلم «زن و حیوان» یک فیلمِ، در آن زمان، بی‌خدشه، مستقیم، استیلیزه در حدّ یک کریستال، که تلنگر آونگ‌هایش کیهانی است از هنر ایران. از بدن به‌مثابه‌ی امر اسطوره، اندیشه، بینشی فلسفی از زیبایی‌شناسی کهن‌الگوی حجم، زایا از فرم‌های خاموش، تصویری قاطع بی هیچ اضافات نمایشی. شجاعانه‌ی خالص. هم‌پهلو با «گرنیکا»ی پیکاسو، آلن رنه و «اسکله»ی کریس مارکر. فیلمی که با امساک زاهدانه‌یی دراماتیک است. گویی رنج انسان خلاق و هبه‌کننده، زن شکوه تراژدی ابدی است. که اگر همین یک فیلم را ساخته بود، او فیلم‌ساز بزرگ ایرانی است.

باری که مصطفی فرزانه را همان سال‌ها، می‌دانستم که به ایام جوانی، با هدایت آمدوشد داشته، و بعدها که رساله‌اش در باب هدایت، «آشنایی با صادق هدایت»، درآمد، چه ریزبافتی بود از دیدن یک شخصیت یکه.

اگر در اوایل جوانی به ترجمه پرداخت، باید گفت در ایران ما دوره‌های ترجمه داریم که باعث شکوفایی فرهنگ و ادبیات ما شده، از دارالحکمه‌ی عباسی، که در اصل دارالترجمه بوده از علوم اوایل، ممنوع تا سه قرن، تا دارالترجمه‌ی مبارکه ناصری، که آخرین دوره‌ی سازمان حکومتی ترجمه بود. و راه‌دهنده به جهان‌بینی مدرن، و اندیشه‌ی عدالت و انقلاب مشروطیت. و دوره‌ی جدید ترجمه به‌واقع با کارهای هدایت شروع می‌شود، ترجمه‌ها از استفان تسوایک که آن موقع بسیار مطرح بود، و کمی بعدتر، مترلینگ، نه نمایش‌نامه‌های سمبلیکش که بیشتر زیست‌شناسی‌اش و کلمات قصارش، که رمان‌های تسوایک و کلمات قصار مترلینگ امثال راقیه بودند، و «بن‌گاه معرفت» ناشر مفتخر این دو متن به‌ترجمه. اما که کارِ هدایت در کنار بنیانگذاربودن مردم‌شناسی مدرن در ایران، بعد از ابوریحان بیرونی، در ایران، شناساندن شخصیت‌ها و آثار چون خیام و ویس‌ورامین، مهم‌تر، شناساندن کافکا بود. با ترجمه‌هایش و با مقدمه‌ی فاضلانه‌اش. که توجهات و کارها، فقط یک سلسله‌ترجمه نیست، که راه‌اندازی دوره‌ی جدید ترجمه و متن‌سازی نثرها و روایت و اندیشه‌ی مدرن در ایران است.

به همین سیاق، فرزانه در جوانی رفت که بعدها گفت:

«صادق هدایت مثل یک برادر بزرگ، مثل پدر، با من شاگرد مدرسه و بعد دانشجوی ساده نشست‌وبرخاست می‌کرد... از لحاظ عاطفی، هدایت برایم یک پدر دوم، یک پدر معنوی، بود. به‌تدریج یک هم‌دستی بدون تظاهر بین ما به‌وجود آمده بود.»

باید گفت نسل دوران فرزانه نسل سوم ترجمه است. و فرزانه با ترجمه‌ی «قرنطینه»، نه‌فقط نثر مدرن را به فارسی پیشنهاد داد، که راه داد به ترجمه‌ی ادبیات پیشروِ جهان. که گویا فریدون هویدا، فرزانه و غفاری هم سه دوست بودند. و با نگاه به مسیر ترجمه‌های او، این ترجمه به‌گمانم آخرین است که کار کرده، دیگر ترجمه ندارد یا من نمی‌دانم، که به کارهای مهم‌تری پرداخت در

ایران. مدرسه به‌راه کرد، تلویزیون را، و هم فیلم ساخت. و از این‌همه چه مأیوس بُرید.

و البته بعدتر، در قسم رساله‌ی «آشنایی با صادق هدایت» - نه چاپ، که تکثیر تایپ‌شده‌ی محدود - می‌توان دید که این دل‌زدگی و کندگی و تلخی بی‌لبخند، که در او می‌دیدم، از آمال‌های قبلی بوده که به سنگ خورد. در ماجرای فیلم‌نامه‌ی «بوف کور» که می‌خواست در مورچه‌خورت بسازدش، موافقت هنری میلر و نامه‌هاشان این سناریو، ظاهراً مورد توجه کارگردانان (!) آمریکایی نیست:

«به فکرم زده بود که با هیچکاک مذاکره کنم، ولی صرف‌نظر کردم، زیرا می‌ترسیدم که نتیجه‌ی کارش بازاری یا معمولی از آب درآید.»

و فرستادن فیلم‌نامه برای پهلبد و خبرآوردن:

. چه نشسته‌ای که سناریوی «بوف کور» در اداره‌ی کل سینمایی دست‌به‌دست گشته، و فعلاً (!) برای مطالعه به اتاق کارگردانان فرستاده شده.

که ماجرای دست‌به‌دست گشتن این چنین، در وزارت‌خانه‌ی جلیلیه، فقط از نوع خود نبوده، گویا سنت مألوف بوده، که همین بلا بر سر فیلم‌نامه‌ی «تخت جمشید» رهنما هم نازل بوده و لابد دیگرها که من نمی‌دانم.

و ایضاً ماجرای فیلم «کوروش» و حضورش در جشنواره‌ی کن، به‌عنوان اولین فیلم ایرانی. و آمدن تولیدگر فیلم «سال گذشته در مارین‌باد» - که بیا نعل بر ستورم بند [۱] - به‌خیال استقبال باشکوه دولتمردان ایرانی از کوروش‌نامه، و بیش از آن، مرگ نابه‌هنگام هدایت. که حضرات فقط خودکشی او را دیده‌اند، و دلواپس برای جوانان عزیز! و نه زمینه را در جامعه‌ی خواب‌زده، تا به چند هزار دلار، تن به هم‌دستی چپ و راست و راه‌دادن به لمپنیزم.

«چنان که از قراین بر می‌آید، من یکی از آخرین نزدیکانش بودم که او را پیش از این حادثه دیدم. روز اول آوریل ۱۹۵۱، نُه روز قبل از خودکشی، و صاحب‌قلمانی که جامه‌ی استادی پوشیدند، در نوحه‌سرایی‌های لوس خود... تأثراتم را در قسمت مفصلی از رمان «چهاردرد» آوردم، و در پاریس با وسایل ناقصی پلی‌کپی کردم، در ایران انتشار نیافت و خوانندگان انگشت‌شمارش در خارج از ایران با مسائلی سرگرم‌کننده بوده و هستند که چنین مضمون‌هایی برایشان دلنشین نیست.»

شرح وقایع آخرین دیدار، و بعد بهت از خودکشی هدایت و تشییع جنازه در پرلاشز را، خصوصی برای مرتضی کیوان می‌نویسد، که با خصوصی‌بودن نامه، اما کیوان آن را در شماره‌ی اول مجله‌ی «کبوتر صلح» چاپ می‌کند. بعدتر، مفصل‌تر به‌درخواست خانلری، در «سخن» چاپ می‌شود و رمان‌واره‌ی سورئالیستیکی که بر آن ماجرا دارد. بگذریم که این‌همه حکایتی است از فضای بی‌انعطاف و بگویم بی‌رحم تجاری جهانی، و خواب‌زدگان آیینه‌گردان ایرانی. که تازه آن سال‌ها، از نیمه‌ی پنجاه تا حدود دهه‌ی شصت قرن بیستم، یک هوای پیشروِ روشنفکری، ملهم از جریان‌های ادبی/ هنری اوایل قرن در کار بود؛ از لوتان مدرن، تا حضورمان در فرانسه، که می‌شد فیلمی چون «سال گذشته در مارین‌باد» ساخته شود، این رهاشدن‌ها، وقتی با انتهای زودرس تلویزیون ملی ایران همراه می‌شود، دیگر عطای همه‌چیز را به لقای همه‌چیزتر بخشیدن می‌شود. آن‌چنان که آن سوی همه فرهنگ - ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر [۲] - کار بانکی‌کردن، که سردست روزگار - از صد هزار دوست، یکی دوست دوست نه / از صد هزار مرد، یکی مردْ مرد نی. [۳] - اما که او دلش هیچ‌گاه از مهر سرد نی، که از کارش بر زندگی و آموخته‌های هدایت و دیگر کارهای به‌واقع سترگش پیداست. من نمی‌توانم در خطابم او را جز آقای فرزانه، نحو دیگری بگویم. که او معلم من بود، تنها معلم من در سینما، و فرزانه‌تر از آن که من حق داشته باشم جز آقای فرزانه خطابی دیگر داشته باشم.

سلامی به شاگردی و افسوسی.

چهارم آبان ۹۹

---

۱ - «نشنیدی که صوفی‌یی می‌کوفت زیرِ نعلینِ خویش میخی چند
آستینش گرفت سرهنگی که بیا نعل بر ستورم بند»
گلستانِ سعدی، بابِ چهارم، حکایتِ شماره‌ی ۳. و.

۲ - مصرعی از ابوشکور بلخی. و.

۳ - بیتی از شاکر بخاری. و.

# مینیاتورهای ایرانی
# تفسیری از تاریخ هنر و تعامل بینافرهنگی

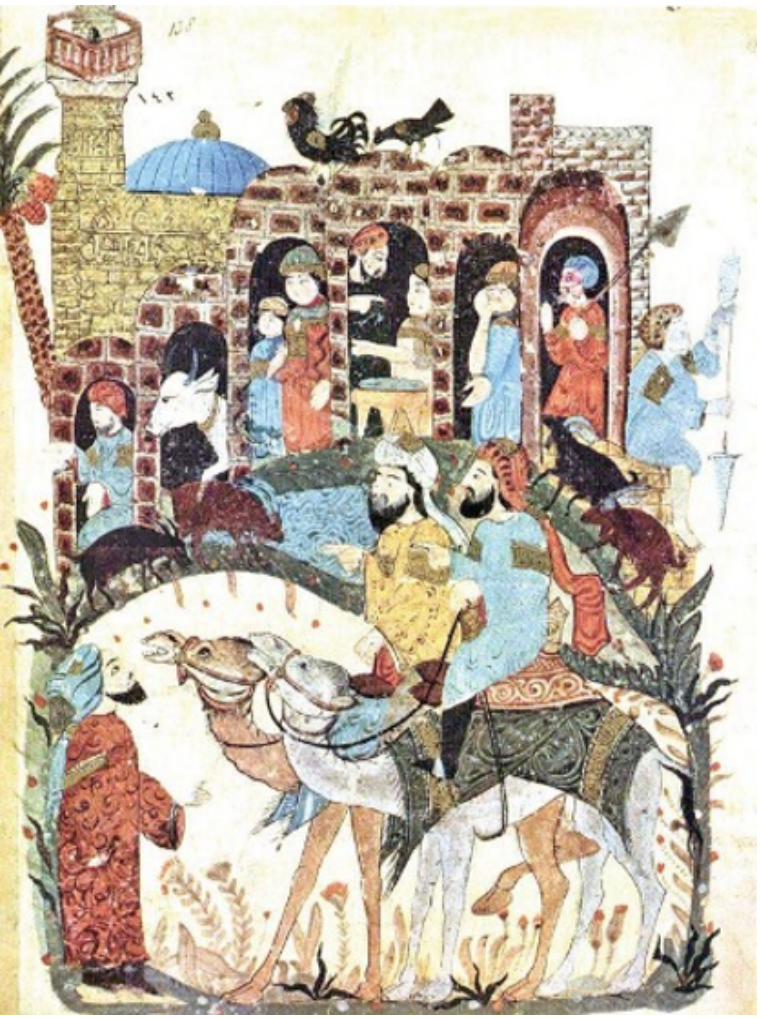
نقد/پژوهش: محمد تهامی نژاد

همای وهمایون - این نگاره در فیلم به چندین نما تقسیم شده است.

مستند کوتاه مینیاتورهای ایرانی (مصطفی فرزانه[1] ۱۳۳۷) محصول شرکت Chanzel فرانسه (به مدت۱۸ دقیقه و۲۰ ثانیه)، از عنوان بندی، مینیاتورهای ایرانی با موسیقی حسین دهلوی شروع می‌شود و به جز فصل افتتاحیه که با مونتاژ بوجود آمده، بیشتر به قابلیت تفسیری و بحث آفرینِ گفتار و البته مونتاژ در خلق معنا متکی است. هلال ماه در آسمان پرستاره، دو خروس، پرندگان و درختی مورب از وزش بادصبا، در آغاز فیلم، بازتاب طبیعت در هنرایرانی است. نمایی از یک نگارهٔ اسلیمی و ابرهای اسفنجی هم در دنبال آن می‌اید. فرزانه، برای نمایش عشق دراین فضا، نقشی را برگزیده که به سه نما تقسیم شده است. نخستین تمثال از آنِ جوانی است که به بالا می‌نگرد و دومین‌اش زنی که به پایین نگاه می‌کند. برای من بین این دو شخص از طریق یک تصویر سوم( باغ ایرانی) که از بالا به پایین تیلت می‌شود، به صورت ذهنی پیوندی عاشقانه بوجودآمد. بعدتر متوجه شدم که این سه نما متعلق به یک مینیاتور نیست بلکه هر یک بخشی از اثری جداگانه‌اند؛ در واقع تدوینگر فرانسوی(فرانسین وینر)، در سکانس افتتاحیه، از طریق یازده نمای

متفاوت پای به جهان خیالی نگارگر ایرانی نهاده، تصویر دختر پادشاه اقلیم هفتم( از کشور چین و ماچین در گنبد سفید) متعلق به هفت‌پیکر نظامی را در برابر همای( شاهزادهٔ شام)، از کتاب همای وهمایون تدوین کرده، خروس و ماهی را از مقامات حریری برداشته و جهانش را با تصاویری از مکتب‌های مختلف در نقاشی‌های ایرانی ساخته و همین تعامل بینافرهنگی، هستهٔ مرکزی فیلم مینیاتورهای ایرانی است.

مینیاتورهای ایرانی فیلمی در بارهٔ تاریخ نگارگری وتاریخ گسترهٔ مرزهای فرهنگی ایرانزمین و در توضیح آمیزشِ مینیاتور ایرانی با هنر اقلیم‌ها و اندیشه‌های متفاوت و حاوی نمونه‌هایی ازیادگارهای هنر ایران در کتاب‌های تاریخ هنر، موزه‌های لوور و هنرهای تزئینی پاریس است. اولین جملهٔ گفتارit legend has است. یعنی گفته می‌شود یا اعتقاد بر این است که مانی بنیان گزار مانویت، مقدس‌ترین وبزرگترین نقاش ایرانی بود». پس از آن نقاشی‌هایی از مانی که در تورفان ( واقع درترکستان شرقی یا ناحیهٔ خودگردان سین کیانگ چین) کشف شد و برگ‌هایی از نوشته‌های مانوی با خط سغدی و اندک نمونه‌های باقی مانده از مینیاتورهای متعلق به قرن سوم وچهارم میلادی را می‌بینیم.
رژه لسکو(نویسندهٔ گفتار فیلم) در توصیف نقاشی قرن هفتم میلادی و دوران اسلامی، به برحذر داشتن از تصویر سازی از انسان و حیوان اشاره می‌کند و می‌افزاید «ولی هنرمندان ایرانی به نقاشی خود ادامه دادند». وبخش مهمی از گفتار فیلم تفسیر تاریخی همین جمله و عنایت بر پرواز خیال هنرمند ایرانی است. تمام نقش‌های بدون زمینه، مثل مرد ایستاده مقابل شتر، معماری اسلامی با گلدسته، خروس روی پشت بام، پای اشتران و دو مرد که روی شتر نشسته‌اند و مردی که برابر شتر ایستاده(داستان‌های حارث و ابوزید از مقامهٔ چهل و سوم)، همگی وابسته به مصور سازی نسخه‌های خطی در مکتب بغدادو متعلق به کتاب مقامات حریری هستند که گوینده می‌افزاید این مکتب، زیاد دوام نیاورد.



صفحه‌ای از نسخه خطی مقامات حریری مربوط به مقامهٔ ۴۳:
داستانهای حارث وابوزید، خروسها روی پشت بام معماری دوره بنی عباس
این نگاره در فیلم به چندین نما تقسیم شده است.

در ادامه شاهد تصویر» اسفَنکس/ هارپی»[۲] هستیم که کارگردان، بدون این که پژوهشگر، بطور مستقیم بر آن عنایتی داشته باشد بر آن تأکید کرده است. این دو تصویر بدون هیچ توضیحی جدا از مجموعه بنمایش در می‌آید و متعلق به یکی از نگاره‌های کتاب مقامات حریری در قرن پنجم و ششم هجری و دوران بنی عباس است که موجوداتی را با سر آدمی و بدن پرنده یا شیر نشان می‌دهد. و درواقع « آنهاموجوداتی

ترکیبی(هیبریدی) هستند که در دو طرف درخت زندگی ایستاده و نگهبان‌های آن درخت‌اند. و اهمیت‌شان در کتاب مقامات حریری، باز آفرینی نقشی کهن در دوران اسلامی است. محققان ایرانی معتقدند پیدایش نقش «هارپی( پرنده)» و اسفَنکس(شیر) در ایران[۳]، حدود چهار هزار سال سابقه دارد.

تصویر اسفنکس و هارپی در صفحه‌ای از نسخه خطی مقامات حریری
این نگاره در فیلم به چندین نما تقسیم شده است.

پس از آن، دورهٔ مهاجمان مغول، سقوط امپراتوری بغداد[ خلافت بنی عباس] در سال ۱۲۵۸ به دست چنگیز خان[هلاکوخان] وعصر ملی‌گرایی و نو زایش فرا می‌رسد. هنرمندان ایرانی خیلی زود، به شخصیت‌ها و اسطوره‌ها و شاهنامه فردوسی رجوع کردند. اگر نویسندهٔ گفتار فیلم به خواجه غیاث الدین سفیر بایسنغر به چین اشاره می‌کند و می‌گوید، او تنها کسی نبود که چین بر او تأثیر نهاد، تصویر فیلم داستان فریدون فرخ از پادشاهان پیشدادی در شاهنامه فردوسی و سرزمین بسیار پهناور نیای او جمشیدرا نشان می‌دهد و تمثال فرزندان او با رنگ‌های ساده وبه شکلی واقعگرایانه کشیده شده است. فریدون آن سرزمین را بین سه پسر خود(که نقش‌آنها در دقیقه پنجم دیده می‌شود) تقسیم کرد: روم و خاوران را به سلم، توران و چین را به تور و ایران را به فرزند کهتر خود ایرج بخشید. در واقع مصطفی فرزانه تعامل بینا فرهنگی بین کشورهای منطقه را امری کهن می‌شناسد.

نمایش خشونتِ هجوم تیمور از طریق یازده ثانیه تدوین چهار نمای درشت از یک مجموعه عناصر به هم فشردهٔجنگ، مثل تصویر سر دو اسب هراسان، شمشیر، فرق شکافته و تیری که رو به یک سوار نشانه رفته وکمان و سپر ونیزه، بنمایش در می‌اید. (این تجربه، در اواخر دههٔ ۱۳۳۰، به مدد صدا در ایران رشد کرد). در عین حال در همان دوره، نقاشی‌های رمانتیک ابداع گردید. در مینیاتوری که از روی نسخهٔ کتاب همای و همایون موجود در موزهٔ هنرهای تزئینی پاریس[۴]، فیلم‌برداری شده و متعلق به اوایل قرن نهم هجری است، آسمانی پر ستاره بر فراز معماری‌ای مغولی در شب و در زیر آن باغی ایرانی را در مهتاب می‌بینیم. گوینده به ما می‌گوید که عروس چینی به دیدار همای می‌آید. این نقاشی، رنگارنگ در نسخهٔ ویدیویی فیلم ایستمن کالر مینیاتورهای ایرانی، تاحدودی از رنگ و روافتاده است. در رنگ واقعی‌اش، همای در لباسی آبی رنگ و همایون در پیراهنی طلایی ( متعلق و منحصر به سلسله پادشاهی چین) در باغی بهاری با درختان پرشکوفه، کنار جویی با ماهیان، ایستاده‌اند[۵]. در حالی که بیرون از حصار طلایی رنگ و منقوش باغ، آسمان لاجوردی است و همان هلال ماه و ستارگان آغاز فیلم که شب را نمایش می‌دادند متعلق به این صحنه‌اند. گرچه در نوشته‌هایی بر این مینیاتور، آسمان را شب و داخل باغ را روز دانسته‌اند، ولی خود نگارندهٔ نقش در حاشیهٔ «رفتن همای با بهزاد بطلب همایون» نوشته است: « مجلس آراستن همای در شب مهتاب».

فیلم پس از نمایش صحنه آرایی نگارگرایرانی از دیدار عشاق دو سرزمین دوردست، به قرون پانزده و شانزده میلادی و ظهور مکتب بهزاد در هرات و مکتب تبریز در عهد صفویه می‌رسد. نگارگر

ایرانی نه تنها برداشت خود را از شعر شاعران ارائه می‌دهد، بلکه نمادهای کهن را به شکلی تازه به کار می‌گیرد. مینیاتورهای صفوی، آکنده از بازنمایی قصه‌ها و صحنه‌های تاریخی، مذهبی و اسطوره ای، جنگ ها، مراسم و جشن ها، دیدارهای عاشقانه، زندگی روزمره، کشاورزی، جادوان و دیوها و جلوه گری‌های طبیعت و آسمان طلایی و زمین‌های پرشکوفه و ابداعات بصری است. اسکندر بر مرگ داریوش، جامه می‌درداند، هرچند امپراتوری‌ای سقوط می‌کند و امپراتوری‌ای سر بر می‌آورد. درنگارهٔ ملاقات بلقیس ملکهٔ سبا با حضرت سلیمان، بلقیس دارای چهره و لباسی چینی است و بر مبنای فرهنگ توراتی گفته می‌شود شاه سلیمان تاجی از سرو آتشین بر سر دارد. که در تعبیر تاج، برای سلیمان از پادشاهان بنی اسرائیل ممکن است درست باشد ولی در مورد «حضرت سلیمان» که در فرهنگ نقاش مسلمان، پیامبر است، یک شگرد شمایل پردازی برای تمایز شخصیت‌های دینی است. این شعله‌های نورانی را که یک بار دیگر هم دیدیم، شاید از نظر شکلی بازنمایی همان سرو باشد که به گفتهٔ دقیقی، زرتشت« یکی شاخ سرو آورید از بهشت». با وجود این نظریهٔ رژه لسکو قابل تأمل است و می‌تواند مورد بحث علمای تاریخ هنر قرار بگیرد. انواع وحوش در اطراف تخت سلیمان حلقه زده‌اند و روی این صحنه که به صورتی دایره‌ای سازمان یافته، فلوت عماد رام شنیده می‌شود. داستان بهرام گور و کنیزک چینی از هفت پیکر نظامی است که زنان( از جمله همان زن سکانس افتتاحیه) از گنبدهای خود نظاره گراند. گذر سیاوش بر آتش و خشم تهمتن بر سودابه، همچنین صحنه‌های روزمرهٔ مدرسه را می‌بینیم و در هر بخش گوینده رنگ ها، سبک‌های متمایز؛ قدرت تخیل و موتیف‌های تکرار شونده را توضیح می‌دهد. از جمله تصویر «مرد جوان با لباسی کاملاً رؤیایی» [۶] که کتابی بدون صفحات در دست دارد و آن دیگری که «درجهانی غریب احاطه شده است».

آخرین سکانس فیلم به مینیاتورهای گورکانیان هند و دورهٔ مغول کبیر (اکبر شاه) اختصاص دارد. اکبر شاه هنرمندانی را از ایران به هند دعوت کرد که به کشف معماری وزندگی‌های اگزوتیک هند نائل شدند. از قرن هجدهم تکنیک‌ها و مکتب‌های متفاوت در هنر مینیاتور هند و ایران ظهور کرد که به غرب نزدیک بود.

گفتار فیلم توسط رژه لِسکو نوشته شده است. (من نسخهٔ انگلیسی فیلم را دیدم). رژه لِسکو شرق شناس فرانسوی، مترجم بوف کور بود که به زبان‌های عربی، فارسی وبه ویژه کردی تسلط داشت. تا پیش از این فیلم، مستند مستقلی در بارهٔ سیر تاریخی مینیاتورهای ایرانی سراغ ندارم. در همین زمان در سازمان سمعی وبصری هنرهای زیبای کشور حداقل یک تجربه صورت گرفته بود ولی فیلمی مفصل با گروه کامل که منحصر به نگارگری و با چنین مضمونی باشد وجود نداشت. از این رو مینیاتورهای ایرانی اثری بی‌همتاست. ■

**Endnotes**

۱ - ماکسیم فری فرزانه.

۲ - Sphinx / Harpy

۳ - حسین عابد دوست، زیبا کاظم پور (تداوم حیات اسفنکس‌ها وهارپی‌های باستانی در هنردوره اسلامی) . اسفنکس‌ها موجودات ترکیبی از سر انسان با بدن شیر هستند و هارپی‌ها تلفیقی از سر انسان با تنه پرنده) فصلنامه تحلیلی . پژوهشی تاریخ شماره ۱۳زمستان .(۱۳۸۸ ونگا. نجیبه رحمانی، فتانه محمودی، بررسی سیر تحول نقش هارپی در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا دوران معاصر .نشریه هنرهای زیبا . هنرهای تجسمی .دوره۲۲ ، شماره۱ ، بهار ۱۳۹۶ص ۵۳ تا ۶۷ ضمن این که نقش‌ها تا ژازه طباطبایی هم ادامه داشت .

۴ - به نقل از pinterest.com هنرمند ناشناس، هرات، ایران . در حدود ۱۴۲۰. ترسایی .آب رنگ طلا و مرکب بر روی کاغذ.

۵ - همای شاهزاده شام و همایون دختر فغفور چین است.

۶ - نقاشی صفوی، موجود در موزه لوور.

# درنگی بر «جزیره‌ی خارک»، ساخته‌ی مصطفی فرزانه

همایون امامی

«جزیره‌ی خارک» (۱۳۴۵) ظاهراً آخرین فیلمی است که مصطفی فرزانه ساخته است. فیلمی صنعتی که چهار سال پس از فیلم «موج و مرجان و خارا» (۱۳۴۱) ساخته شده؛ فیلمی که ابراهیم گلستان تهیه‌کننده و نویسنده‌ی گفتارش است و نام آلن پندری را به‌عنوان کارگردان بر پیشانی خود دارد.

هر دو فیلم از مشابهت‌ها و نقاط افتراقی برخوردارند که آن‌ها را از یک سو به هم نزدیک و از دیگر سو از هم دور می‌کند. هر دو فیلم بیانی تصویری دارند که گاه با ایهامی شاعرانه گذار از سنت به مدرنیته را چون ثقل نگاه خویش به واقعیت نمایش می‌دهند، بهانه‌ای در طرح واقعیت‌های حاشیه‌ایِ صنعتی‌شدن جزیره. هر دو فیلم از مختصات جغرافیایی جزیره و جزیره‌ی خرد اطرافش آغاز می‌کنند. خارگ و خارگو و هر دو پیشینه‌ی جزیره و بناهای باقی‌مانده از دوران بسیار دورِ گذشته را همچون مقدمه‌ای در ورود به بحث اصلی برمی‌گزینند. ولی با این وصف، نقاط افتراق کمی هم بین آن‌ها نیست. این قلم قصد ندارد دو فیلم را با یکدیگر مقایسه کرده و مثلاً به این استنتاج برسد که کدام‌یک بهترند. بی‌تردید برای سینمای مستند آن روز ایران، که می‌رفت بنیان گذاشته شود و کژیِ خشت اولی را که گروه دانشگاه سیراکیوز نهاده بود به سرانگشت زیبایی، نبوغ و قابلیت خود بزدایند، جریان موسوم به تحصیل‌کردگان سینما در خارج حادثه‌ی مهمی تلقی می‌شد. مستندسازانی که عمدتاً، چون فرزانه، دانش و تجربه‌های خود را از دانشگاه‌های غربی کسب کرده بودند. در این میان، حساب ابراهیم گلستان که خلاقیت را در ذات خود داشت از دیگران جداست.

فرزانه در شروع فیلمش موقعیت دو جزیره‌ی خارگ و خارگو را در کنار هم به نمایش گذاشته و در ادامه به نحوه‌ی زندگی ساکنان آن می‌پردازد. در آغاز، بیان فرزانه روایی است. او در معرفی شیوه‌ی معاش و نوع گذران به شیوه‌ای روایی از زن و مردی یاد می‌کند که ظاهراً تنها ساکنان آن جزیره‌ی دورافتاده‌اند و با شبانی روزگار

می‌گذرانند. تنها دارایی‌شان بُزی است که شیرش قوت روزانه‌ی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. همه‌چیز از یک زندگی کاملاً ابتدایی و به‌قول راوی نباتی حکایت دارد. در چنین شرایطی است که صنعت نفت به جزیره‌ی مجاور. خارگ. پا می‌نهد و آنان را با خود به دنیایی دیگر می‌کشاند. دنیای که فرزانه ناشناخته‌بودن و ابهامش را با نماد مِهی غلیظ، که زن و مرد و بزشان را به کام خود می‌کشد، نمایش می‌دهد. لیکن تردید زن و مرد (منوچهر عسکری‌نسب) در مواجه با دنیای جدید در آغاز اندیشه‌ی خود آنان است. داوری فرزانه اما چنین نیست. او قاطعانه موقعیت جدید را، که در قالب مشعل‌های گازهای به‌اصطلاحِ آن روزها زائد به چشم می‌خلد، مثبت ارزیابی کرده و چنین ارزیابی می‌کند:

«... ولیکن این شعله که از خارگ برمی‌خاست نشانه‌ی امید بود. شعله‌ای بود که در شب و روز می‌سوخت و نشانه‌ی کوشش انسان بود.»

فرزانه در ادامه با توضیحاتی در رابطه با وضع معیشت مردم که بر صید ماهی استوار است و نیز بر باورها و اعتقادات مذهبی آن‌ها که در مواردی به خرافات پهلو می‌زند، چشم‌انداز نسبتاً روشنی از موقعیت زندگی و سیر اعتقادات آن‌ها را از کیش زرتشتی تا باورهای اسلامی ترسیم می‌کند. باورهایی که در قالب بقعه‌ی میرمحمد خود را به‌چشم می‌کشد. در این میان، اوضاع اقتصادی کم‌رونق جزیره هم از قلم نیفتاده و مورد اشاره قرا می‌گیرد.

فرزانه در موجزترین شکل ممکن، سیر تدریجی ازسکه‌افتادن رونق اقتصادی تجارت مروارید و دیگر منابع درآمد اهالی جزیره در اثر وقوع زلزله و استیلای پرتقالی‌ها و هلندی‌ها و دزدان دریایی را در تحلیلی که از مناسبات اقتصادی جزیره ارائه می‌دهد بیان می‌دارد. به این ترتیب، در نمایشِ نیاز جزیره به تحولی که بتواند ساکنانش را از این تنگ‌دستی نجات بخشد، زمینه‌ها یک‌یک فراهم شده و قطعه‌های پازل به‌گونه‌ای کنار هم چیده می‌شوند تا وقتی صنعت از راه می‌رسد، کنتراست وضع موجود با موقعیت جدید همه را مجاب و متقاعد سازد که تحول صورت‌گرفته مثبت بوده است. واقعیت نیز چنین است. شاید در ابتدا برخی با چشم‌داشت به شهرهایی چون نفت سفید [1] ترسیم چنین چشم‌اندازی را برای این شهر نادرست ارزیابی کنند، ولی باید توجه داشت که خارگ بندرگاهی است واقع در یک منطقه‌ی نفت‌خیز که گچساران یکی از مناطق آن محسوب می‌شود و به همین دلیل با نفت سفید و شهرهای مشابه تفاوت می‌کند. بنابراین طبیعی است که فارغ از چشم‌انداز نهایی اقتصاد متکی به نفت، بتوان احداث اسکله‌ی خارگ را به لحاظ اقتصادی امری مهم ارزیابی کرد.

تغییرات یکی پس از دیگری رخ می‌دهند؛ خیلی زود سیمای منطقه عوض می‌شود، کارخانه‌ی آب‌شیرین‌کُن احداث می‌شود، جاده‌های آسفالته جایگزین جاده‌های خاکی می‌شوند، خانه‌های مدرن پیش‌ساخته با تهویه‌ی مطبوع زندگی بهتری برای ساکنانِ . البته جدید . جزیره تدارک می‌بینند. فرزانه تأکید می‌کند که تمامی این تغییر و تحول‌ها در سازش با طبیعت صورت گرفته و تعرضی نسبت‌به طبیعت صورت نپذیرفته است. دریا همچنان تمیز و آبی است و زنان و کودکانی را می‌بینیم که آسوده و بی‌خیال در آب‌های تمیز دریا شنا می‌کنند. این‌جا دیگر از آدم‌های مفلوک قبلی خبری نیست؛ آدم‌هایی که اقتصاد بی‌رونق جزیره آنان را در موقعیت معیشتی بدی قرار داده بود. در یکی از پلان‌های زیبای فیلم، صیادی را می‌بینیم که چشمان منتظرش را به دریا دوخته و در پشت سر او گرگور [2] های خالی به چشم می‌خورد که به تعدادی نسبتاً انبوه و تهی از هر نوع ماهی از بی‌رونقی صید ماهی حکایت دارند.

در ادامه و در استنتاجی موجز، راوی که از سرچشمه‌ی این اعجاز پرسیده است، خود این گونه پاسخ می‌دهد:

«دریای پارس ثروت سرشار دارد؛ نه‌فقط ماهی

۱ - شهری بختیاری‌نشین از توابع شهرستان مسجدسلیمان، که در ۳۶ کیلومتری شهرستان هفتکل و ۵۵ کیلومتری اهواز در استان خوزستان قرار دارد. این شهر از شهرهای نفت‌خیز خطه‌ی خوزستان محسوب می‌شد که هم‌اینک به‌دلیل خشکیدن چاه‌هایش از آبادانی و رونق اقتصادی تهی شده و مردمانش به‌سختی روزگار می‌گذرانند.

۲ - گرگور به قفس‌های ماهی‌گیری ساخته‌شده از توری گفته می‌شود. در این روش صید، ماهی‌ها از یک دریچه وارد شده و راه برگشت را پیدا نکرده و درون قفس گیر می‌کنند. این گونه ابزار ماهی‌گیری در کرانه‌های ایرانی خلیج فارس رواج زیادی دارد.

و آفتاب، بلکه منابع نفتی که در قعر آن خفته است.»

در ادامه شاهدِ به‌کارافتادن تجهیزات غول‌پیکر حفر چاه نفت و کار کارگران هستیم. مته‌های طویل اعماق دریا را آن‌قدر می‌کاوند تا بالأخره به نفت می‌رسند. ولی هنوز کار به‌انجام نرسیده است. راوی یادآور می‌شود:

«سرچشمه‌ی نفت خارگ تنها از چاه‌های دریایی نیست. گچساران تا دریای پارس ۱۲۰ کیلومتر فاصله دارد و منطقه‌ی عمده‌ی تولید نفت سنگین است.»

راهی که بخشی از آن از طریق کوه و از فراز رودخانه‌ی زهره و بخشی دیگر از زیر دریا می‌بایست به اسکله برسد. که راوی طول آن را ٤٠ کیلومتر اعلام می‌کند. امری دشوار که مهندسی خاص خودش را می¬طلبد و بی ابزار دقیق و هوش و کوش کارشناسان کاربلد میسر نمی‌شود. بالأخره کار به‌اتمام می‌رسد، و نفت بدون کمک تلمبه و از طریق چهار لوله‌ی ۱۲۲ سانتی‌متری تا اسکله کشیده می‌شود. پایه‌های فولادین اسکله که ۱۸۳ متر طول دارد به ژرفای بیش از ۱۵ متر در بستر دریا استوار شده و لنگرگاه می‌تواند به بزرگ‌ترین نفت‌کش‌های امروز جهان پناه دهد و در هر ساعت بیش از ۱۰ هزار تن نفت بارگیری کند.

و سرانجام فیلم با نمایش دو کشتی نفت‌کش عظیم، که در کنار اسکله لنگر انداخته و به بارگیری مشغول‌اند، به‌پایان می‌رسد.

تدوین روان فیلم، که به‌خوبی ضرباهنگ حاکم بر کار سخت و دشوار را با خود منتقل کرده، با استفاده از نوعی موسیقی آتونال در بیان عظمت کار و تلاش انجام‌شده به توفیق شنیداری چشم‌گیری دست می‌یابد که بر تأثیر تصاویر می‌افزاید. به این ترتیب «جزیره‌ی خارک» نیز چون معدود فیلم‌های مستند صنعتی ما می‌رود با ساختاری محکم، بیان تصویری زیبا و تلفیق روایت و بیان توضیحی به یکی از مستندهای ماندگار صنعتی سینمای ایران بدل شود.

در قیاس بین «جزیره‌ی خارک» و «موج و مرجان و خارا»، بی‌آن‌که خواسته باشم پای امتیاز خاصی به میان کشیده و یکی را بر دیگری برتری دهم، باید به یک ویژگی در فیلم «موج و مرجان و خارا» اشاره کنم. ویژگی چشم‌گیری که سمت‌گیری سیاسی خاصی به فیلم بخشیده و آن را به طرح انتقادی اجتماعی وامی‌دارد. در صحنه‌ی پایانی فیلم، وقتی کشتی نفت‌کش لنگر برچیده و به سوی مقصد به‌راه می‌افتد، پشت سرش مقداری حباب تشکیل می‌شود که گلستان از آن در فراز پایانی روایتش به «شیار کف‌آلود» اصطلاح می‌کند. راوی با جمله‌های زیر از آن با ریشخند به‌عنوان سهمی یاد می‌کند که نصیب صاحبان واقعی این ثروت می‌شود: ساکنان تهی‌دست فلات ایران.

«و ملک مروارید آرمیده و مرجان ماهی سپرده به تقدیر را نصیبی نرسید، جز این شیار کف‌آلود.»

# «مینیاتور های ایران»
# فیلم کوتاه اثر فرزانه کارگردان جوان ایرانی
## مطلعین و متخصصین خارجی را با اعجاب وتحسین وامیدارد

گزارشی از: هژیر داریوش

درچند ماه‌اخیر، درفرانسه‌ودر اثرحسن‌نیت‌یك‌تهیه کننده‌فرانسوی، موفقیت بزرگی نصیب‌یك‌کارگردان جوان ایرانی شده است که اهمیت و تاثیر احتمالی آن را در آینده سینمای کشورمان نباید نادیده انگاریم.

برای اولین بار در فستیوال فیلمهای کوتاه ودکومانتر درشهر ونیز بود که یك فیلم رنگی بیست دقیقه‌ای موسوم به «مینیاتور های ایران: Miniatures Persanes» بمعرض نمایش درآمدوبارعد کف‌زدنهای شدید تماشاچیان «قصرسینما» ی لیدو ونیز روبروشد. عدم‌زیادی بدورکارگردان جوان این‌فیلم‌حلقه زده ، دست او را میفشردند و باو تبریك میگفتند . این کارگردان ، یك‌جوان ایرانی موسوم به مصطفی فرزانه بود.

سایرشرکت کنندگان‌دراین فستیوال، هریك برای عرضه کردن فیلمهای خودمتحمل مخارج گزاف جهت‌تبلیغات وبرپاکردن جشن ها وکنفرانس مختلف شده‌بودند—برای فیلم فرزانه هیچ اقدامی صورت نگرفته بودویا اینحال، یکروزبعد، صفحات هنری مطبوعات ایتالیائی قسمت‌هائی‌را به بحث درخصوص‌این فیلم‌تخصیص دادند—چنانکه‌میدانیم درفستیوال فیلمهای کوتاه‌ودکومانتر جایزه داده‌نمیشود و فقط فیلمهائی که‌در فستیوال بزرك‌شرکت‌میکنند (فیلمهای طویل یا کوتاه ) توسط یك ژوری مورد بررسی‌قرار گرفته وبه‌بهترین آنها جایزه‌تعلق میگیرد.

دکتر آمانائی‌صاحب وهمه‌کاره فستیوال ونیز که خودش بهتر...ن فیلمهای ممالك مختلفه را برای نمایش درمسابقه بین‌المللی سینما، درکادر نمایشگاه بین‌المللی هنر سینماتوگرافی ، انتخاب میکند کوشش کرد که « مینیاتور های ایران» رابرای مسابقه بزرك ماه اوت نگهدارد ولی این‌امر بامخالفت فرانسه‌روبه‌شدچرا معرفی‌این‌فیلم به‌یك فستیوال به اشاعه فرهنك و تمدن فرانسه کمکی نمیکرد و از نظرتبلیغاتی، این فیلم که‌سراسرش حماسه هنر و زمینه فرهنگی غنی مردم یك کشور دیگر (ایران)است به حال آنها سودی نداشت . بایستی دانست که این فیلم درفرانسه و با سرمایه فرانسوی تهیه شده و فقط در موقعی میتواند بعنوان محصول ایران در یك فستیوال نمایش داده شود که دولت ما « حقوق غیر تجارتی» این فیلم رابرای سراسر دنیا خریداری کند ودر اینصورت است که میتوان « مینیاتور های ایران» را که کارگردان آن نیز ایرانی است‌ازطرف میهن‌مابه‌یکی از فستیوالهای بزرك بین‌المللی عرضه نمود وانتظار کسب افتخار و موفقیت‌برای سینمای ایران‌داشت.

درلحظاتی که‌من‌این‌سطور را می‌نویسم(۷اوت‌برابربا ۱۵ مرداد) مسئله ارسال فیلم مورد بحث به مسابقه ونیز وازطرف کشورفرانسه بجهت مخالفت‌مقامات مربوطه این کشور منتفی‌شده. معهذاتهیه کننده فرانسوی فیلم‌قصد دارد آنرا به فستیوال فیلمهای کوتاه «برگام» ارسال دارد — مصطفی فرزانه و عموم ایرانی های علاقمند در صدد هستند که از طریق دوایر فرهنگی سفارت ایران در پاریس، دولت را به‌خرید «حقوق غیرتجارتی» این فیلم وادارند تا موفقیت حاصله از عرضه داشتن‌این‌فیلم دریك‌برخورد بین‌المللی نه بیك کشور خارجی ، بلکه به‌ایران تعلق گیرد - اما افسوس که عدم علاقه وبی اعتنائی مقامات سفارتی ودولتی ما را باین فکرمیاندازد که چنین‌کاری هرگز عملی نخواهد شد.

* * *

«مینیاتور های ایران» فیلمی بیست دقیقه‌ای است که بطریقه رنگی ایستمن کالر تهیه شده و مخارج تهیه آن از ٤ میلیون‌فرانك (۶۰هزارتومان) کمتربوده است— این‌مورساند که‌کار فیلم با حداقل مخارج بانجام‌رسیده— نخستین‌صحنه های‌فیلم، با ترکیبات زیبای‌رنگ آمیزی که‌درحقیقت‌مدیون‌هنرمندان مینیاتور سازایرانی‌است، تصاویری ازقدیمی‌ترین مینیاتور های ایرانی که امروز وجود دارند ، یعنی از مینیاتور های ساخته شده در قرن سیزدهم میلادی (معادل باقرن‌هفتم هجری) به بیننده می نمایاند واز این لحظه، تمام تحولات اجتماعی ، فرهنگی، مذهبی وسیاسی تاریخ کشورما بکمك مینیاتور هائی که در مجموع خود حاوی زمانی معادل پنج‌قرن هستند در روی پرده بخود جان‌میگیرندوزنده‌میشوند—قسمت‌های کوچکی از یك مینیاتور با یك مونتاژ سریع بدنبال همبروی پرده میآیند . قسمت های کوچکی از مینیاتورهای مختلف‌عرضه‌میشوند— مینیاتورهای مختلفی هریك‌بتمامی پرده را اشغال‌میکنند ودرعین‌حال شرحی که‌مرزه‌اسکوفرانسوی(مترجم مشهور کتاب « بوف کور » صادق هدایت بزبان فرانسه) برای‌توضیح و تفسیر این مینیاتور ها نوشته ، بیننده ناوارد را باریشه‌هاوتحولات هنرظریف مینیاتور وباسنن و نسج فکر و آداب و رسوم ایرانی آشنا میسازد. **این شرح ( بزبان فرانسه)سرشاراز عشق دیوانه واری است که‌یك خارجی نسبت بما، به‌زمینه‌فرهنگی غنی ما، وبرسوم وسنن باستانی ما که درطی اعصار آبیاری شده دارد.**

ازنقطه نظر اجتماعی فیلم فرزانه واجد اهمیت فراوانی‌برای کشورماست—دراروپا، درممالکی که مردم عادی کمترین دانشی‌درخصوص ما ندارند و ایران را با «عراق» اشتباه کرده ویااساسا کشوری‌عرب میدانند، کمترین‌خدمتی که‌میتواند نمایش این‌فیلم انجام دهد برطرف کردن وتابودساختن ایده‌های غلط و برانگیختن یك حس وتحسین‌و احترام نسبت به ماست.

ازنقطه نظرهنری،فرزانه‌میکوشدتا هنرغنی مینیاتور راکه(همانطور که در فیلم توضیح داده میشود ) در مواردی‌الهام‌بخش‌برخی‌ازبزرگترین استادان نقاشی‌معاصراروپا، ازجمله ماتیس‌است‌به توده های‌مردم‌معرفی کندو بخصوص تاثیری راکه این هنر برهنرهای‌مستظرفه کشورهای دیگرآسیائی، منجمله هند ، داشته حلاجی وبرملا سازد— درزمانی که درتمام‌برخوردهاوفستیوال‌های‌هنری جای ایران خالی‌است، درزمانی که یك‌خارجی‌حتی‌یکبار هم نامی‌ازیك نویسنده‌ایرانی ، ازیك نقاش‌ایرانی ازیك هنرمند تآتر ایران ، ازیك مجسمه ساز ایرانی ، از یك معمار ایرانی ، ازیك موسیقیدان ایرانی ویا بالاخره از یك فیلمساز ایرانی نشنیده ، فیلم فرزانه چون پنجره‌ای است که بر روی گوشه‌ای ازگنجینه هنر وتمدن ایرانی که درطی قرون همچنان ازمهداس دید غرب پنهان بوده گشاده‌میشود.

با همه‌اینها ، مهمترین ارزش فیلم‌درنکات سینمائی آنست فرزانه یك‌سری مینیاتور که دراین فیلم عرضه‌میشود، یك‌سلسله« کونسترو- کسیون» (ساختمان) های فیلمیك بخصوص— بعبارت بهتر، دیده میشود که هر مینیاتور علی‌رغم‌فقدان‌پرسپکتیو واجد آکسیون‌ها و حرکاتی است

مجله ستاره سینما
سال ششم شماره ۲۲۲ / چهارشنبه ۲۷ مرداد ۱۳۳۸ / صفحه ۶

که در اماکن مختلف و در مواردی در زمانهای مختلف بروی میدهند. بـدین ترتیب مشاهده میکنیم که **قانون کلاسیك « زمان ، مکان ، حرکت» خیلی قبل از آنکه توسط هنر سینمای خالص شکسته شود توسط مینیاتوریست های ایرانی زیر پا گذارده شده بود.**

مصطفی فرزانه این «حس فیلمیك» را ( اصطلاح مورد علاقه ایزنشتین) به مینیاتورهای ایرانی عطا نکرده، بلکه آنرا کشف نموده است.

دربالا من یـك اصطلاح از ایزنشتین بکار بردم ـ بدون آنکه بخواهم ارزش کار فرزانه را از آنچه که هست بالاتر ببرم ، باید بگویم که حقیقتاً در حوزه اکـر ایزنشتین که در رسالات خود با آن تفصیل عجیب از « سکانس هـای فیلمیك» تابلوهای لئوناردو داوینچی و تابلوهای « جیووانی آرنولفینی و عیالش » اثر وان ایك و «زندگی سرهنری آنتون» اثر یك نقاش گمنام انگلیسی قرن شانزدهم صحبت میکند هنوز زنده میبود و فیلم مورد بحث را میدید درباره این مینیاتورهای ایرانی قرن سوزدهم چه میاندیشید و آیا نمیگفت که **اصول و مبادی هنر سینما ، هفت قرن قبل از اختراع آن ، توسط نقاشان مانوی ( نقاشان پیرو سبك مانی ) پا بدنیا گذارده است؟**

همچنانکه در بـالا گفتـم تصاویر فیلم فرزانه از طریق یك سلسله کونسترو کسیونهای سینماتوگرافیك عرضه شده اند ـ درست مثل یك فیلم هادی که در آن هنرپیشگان بازی میکنند، سکانس و پلانهـای مختلفه وجود دارند ـ عـاشق و معشوقی در کنار جوی آب مشغول راز و نیازند. دوربین ایتـدا دست عاشق را که بر دست معشوق قرار گرفته در یك پلان درشت نشان میدهد ـ بعد دوربین بالا میآید و در روی چهره عاشق متوقف میشود ـ عجیب است ـ این چهره که در مینیاتور واقعی یك سانتیمتر مکعب بیش نیست اینك با بعاد چند متری در مقابل ما قرار دارد و در روی آن عشق و میل و دوستی موج میزند. یك « کوپ» ـ چهره دخترك در مقابل ما قرار دارد ـ وی ، همانند همه دختران ایرانی، با حس شرم دست بگریبان است. اما... دوربین مجدداً حرکت کرده بسوی آسمان میرود ـ ابرهای سیاه همه جا را پوشانیده اند ـ طوفان آغاز خواهد شد ـ خوشبختی عشاق دیری نخواهد پائید.

مثالی که دربالا زدم نمونه‌ای از یك سکانس فیلمیك «مینیاتورهای ایران» است. تمام فیلم از اینگونه قطعات پوشیده شده ـ سنن درباری، عشق ، رویا ، جنك و خونریزی و ده ها تم دیگر که در مجموع خود تاریخ کشور ما را خلاصه می کنند در این فیلم ، با این نوع پرورش سینمائی سوژه معرفی شده اند.

در اینجا ، برای آنکه مطلعین برمن خرده نگیرند، باید توضیح دهم که این روش « دکوپاژ آثار مسطح نقاشی شده » چیزی نیست کـه توسط فرزانه ابداع گردیده باشد ـ تئوریهای این روش قبلا ( بطور غیر مستقیم ) بتوسط ایزنشتین معرفی شد و بعدها کسانی از قبیل لوچیانو امر، استاد این سبك که از اهالی ایتالیاست، آنها را به عمل نزدیك کردند ـ امروزه فیلمهای متعددی وجود دارند که با همین سبك آثار نقاشان بزرك قدیمی و معاصر را مورد « تشریح سینمائی» قرار داده اند ـ اما آنچه که مهم است آنست که این کار برای اولین بار بر روی مینیاتور های ایرانی انجام می گیرد و بدین وسیله وسعت سطح فکر، هنرسرشار و سبکهای غنی و ظریف سازندگان این آثار بوسیله دوربین سینما، این جادوگر عصرما، هویدا میگردد.

***

فرزانه ، کارگردان ، در تهیه این فیلم تنها نبوده است ـ صرفنظر از رژه لسکو که شرح بی‌مانندی برای توضیح تصاویر فیلم نوشته ، ( این شرح خیلی خوب، گاه و بیگاه زیادی بنظر می‌رسد ـ لحظاتی در فیلم وجود دارد که تماشاچی آرزو

میکند گوینده فیلم قدری ساکت شود تا وی بهتر بتواند از تصاویر حظ بصری ببرد) برنارفزان با فیلم‌برداری عالی اش و فرانسیس وتر مسئول مونتاژ و بخصوص ژاك اسپانی کمك کارگردان و مسئول «اینماسیون» فیلم ، به موفقیت غائی این اثر کمك های شایان کرده اند . تهیه کننده بسیار جوان فیلم که سرمایه خود را صرف تهیه یك حماسه هنر ایران کرده آلن رگونام دارد .

در اینجا لازم است درخصوص موزیك متن فیلم (سنتور ارد هلوی ـ ماهور از دام ـ اجراء توسط پاپور وصفوت) تذکر دهم که این «همراهی موزیکال» دارای یك عیب بزرك و نابخشودنی است و آن همان «همراهی نکردن» تصاویر فیلم است. نوازندگان ما می‌نوازند ولی انگار که اساساً چشم بپرده ندارند و «کلایماکس» و «آنتی کلایماکس» های فیلم را نادیده می گیرند ـ دوست من آقای صفوت مرا خواهد بخشید.

***

مصطفی فرزانه در فـرانسه بتحصیل حقوق اشتغال ورزید و لیسانس ودکترای این رشته را در همین کشور گرفت ـ سپس به مدرسه مطالعات عالی سینمائی پاریس رفت وپس از سه سال با موفقیت از این مدرسه فارغ التحصیل شد . مدتـی آسیستان فیلیپ دوکرس در فیلم ـ ویزیون پاریس بود ـ یك دوره کار آموزی در هنگام تهیه « مونپار نانس ۱۹» اثر ژاك بکر گذراند ـ در تهیه فیلمهای مختلف کـوتاه به سمت‌های مختلف انجام وظیفه نمود مدتی در سینماتك فرانسه کار کرد ـ یك فیلم کوتاه در خصوص کارخانه‌های ذوب آهن سون در سال گذشته تهیه نمود که من ندیده‌ام و بالاخره امسال « مینیاتورهای ایرانی» را ساخت.

وی در مهرماه سال جـاری بایران خواهد آمد و من امیدوارم که در همان موقع «مینیاتورهـای ایران» با ترجمه فارسی شرح نوشته شده توسط رژه لـسکو در سینماهای تهران بروی پرده بیاید ـ در تهران چه خواهد کرد ؟ ظاهرا قرار است چند کوتاه مستند برای هنرهای زیبا تهیه کند.

و بعد؟

اگر روی هم مانند سایریـن نتواند خودرا با معیارهای احمقانه فیلمسازی در ایران وفق دهد لابد به فرانسه بازخواهد گشت و کارش را در اینجا ادامه خواهد داد.

امین‌الله حسین ، هنرمند بزرك ایرانی، در فرانسه مهمان است و برای آنکه بتواند در اینجا کار کند اسمهای فرانسوی برخود می گذارد و برای فیلمهای پرسش موزیك جاز میسازد،

بقیه در صفحه ۳۰

مجله ستاره سینما
سال ششم شماره ۲۲۲ / چهارشنبه ۲۷ مرداد ۱۳۳۸ / صفحه ۷

# مینیاتورهای ایران

چرا ؟ برای آنکه درایران از او تشویقی نمیشود و کسی هنرش را به پشیزی نمیخرد.

مسعود فرزاد در انگلستان است وتحقیقات وتتبعات ذیقیمت هنریش را درهمانجا ادامه میدهد برای آنکه اگر بایران بیاید لابد کارش به نوشتن داستانهای جنائی برای مجلات خواهد کشید.

آیا مصطفی فرزانه این طلسم لعنتی را خواهد شکست و استثنائی در این قانون کلی خواهد بود؟ خدا کند!

* * *

برای آنکه خوانندگان عزیز از استقبال شایانی که منتقدین سینمائی خارج از این فیلم بیست دقیقه‌ای کرده‌اند آگاهی یابند در خاتمه این مبحث ، نظریکی از نشریات مهم فرانسوی، مجله سیاسی و هنری «اوریان» را بعنوان نمونه در زیر نقل میکنم ــ این مجله درشماره ۹۰ خود، درصفحه ۱۶۵، درتحت عنوان «فیلمی درخصوص مینیاتورایران» می‌نویسد:

«درروز ۱۲ ژوئیه ، در موزه گیمه ، فیلم «مینیاتورهای ایران» بمعرض نمایش در آمد ــ آقای کامستون ویت نیز طی یك سخنرانی این فیلم را بحضور معرفی کردند .

ایده و کارگردانی این فیلم عالی رنگی ، که اولین اثر سینمائی در موضوع مینیاتورها بشمار میرود مدیون فیلمساز جوان ایرانی آقای مصطفی فرزانه است که در پاریس اقامت دارد. فیلم مورد بحث در طی بیست دقیقه ، بکمك مدارك و نسخی که غالبا از کلکسیونهای موجود در فرانسه ، در موزه ها و یا در کلکسیونهای شخصی وخصوصی ، جمع آوری شده نقاشی ایرانی را از زمان دستخط های مانوی آسیای مرکزی لغایت مکتب مغول نمایش میدهد. بنظر میرسد که هدف تصاویر زیبای این فیلم در آغاز فقط این بود که توده مردم عادی را با هنری که متاسفانه تا بحال اشاعه‌ای را که در خود آنست نیافته آشنا سازد ــ با این حال بنظر من میرسد که فیلم حتی از این هدف هم جلوتر میرود چون بسیاری از قسمتهای فیلم باعث میشوند که حتی متخصصین و شناسندگان هنر مینیاتور هم به کشفیات تازه‌ای در این مورد نائل آیند. جزئیات بعضی از این مینیاتور ها ، هنگامی که در ابعاد هیولای پرده سینما نمایش داده میشوند و هنگامی که حرکات و بازیهای دوربین فیلمبرداری بر آنها مسلط میشوند بر جستگی‌ها و کیفیات غنی جدیدی می‌یابند باید گفت که هرچه هم ما از ظرافت خطوط و دقت قلم مینیاتوریست‌ها آگاه باشیم بازهنگامیکه مشاهده میکنیم که این پرسوناژهای کوچك با اندازه قامت انسان بزرگ می‌شوند و با اینحال از قدرت و ظرافت خطوط وطرحها ابدا کاسته نمیشود نمیتوانیم از تعجب وتحسین خودداری کنیم.

متن صوتی این فیلم را یك شرح (کومانتر) بسیار معتدل و عاری از مبالغه ویك همراهی موزیکال دقیق که بتوسط سازهای ایرانی، فلوت وسنتور، نواخته شده ترجیح میدهند.

فرزانه و همکاران جوانش با وسایل بسیار اندك ودرشرایط بسیار صعب کار کرده وبا اینحال درحل تمام مسائل بسیار ظریف و دقیق فنی توفیق حاصل کرده ، برمشکلات فائق آمده و پیروزی بزرك بدست آورده‌اند که شایسته هرنوع مدح و تمجید است.

فی‌الواقع تنها ایرادی که باین فیلم میتوان گرفت کوتاه بودن آنست.» ***

درخاتمه این بحث ازهمکاران مطبوعاتی عموما و از دوستان عضو هیئت تحریریه مجله ستاره سینما خصوصا تقاضادارم مرا مجاز براین دارند که بنام آنها در اینجا ازهانری لانگلوا، متصدی سینماتك فرانسه (موزه سینما) که تهیه این فیلم را درتحت سرپرستی ، حمایت وتشویق موسسه مزبور قرارداد وبدین ترتیب باعث شد که کار این اثر ذیقیمت برای ایران بانجام رسد تشکر کنم.

مجله ستاره سینما
سال ششم شماره ۲۲۲ / چهارشنبه ۲۷ مرداد ۱۳۳۸ / صفحه ۳۰

## مینیاتور ایرانی روی پرده سینما

طبق اطلاع بدست آمده روزیست ودوم دیماه جاری برای نخستین بار فیلم «مینیاتورهای ایرانی» بکارگردانی مصطفی فرزانه در موزهٔ گیمه پاریس در حضور عده‌ای از مشاهیر و هنرمندان فرانسوی بمعرض نمایش گذارده خواهد شد. این فیلم رنگی که از روی مینیاتورهای ایرانی موجود در کتابخانه های اروپا و توسط یک موسسه محصولات سینمائی فرانسوی تهیه شده است اثر هنری بسیار جالبیست که امید میرود بزودی با ترجمه فارسی در ایران نیز نشان داده شود.

موسیقی این فیلم از نمونه های اصیل موسیقی ملی ایران انتخاب شده و بوسیله عده‌ای از هنرمندان مشهور ایرانی نواخته شده است. مصطفی فرزانه کارگردان این فیلم تحصیلات سینمائی خود را در انستیتوی عالی سینمائی فرانسه پایان رسانده و مدتی نیز با کارگردانهای مشهور فرانسوی در تهیه چند فیلم همکاری نموده است.

روزنامه اطلاعات

یکشنبه ۲۱ دی ۱۳۳۷

پاریس- خبرنگار هنری اطلاعات

# تلاش این هنرمند جوان برای شناساندن تمدن ایران

### فرزانه هنرمند جوان باکمك کمپانی فیلمبرداری «شانزل» فیلم مینیاتورهای ایران را تهیه نمود

## نمایش فیلم مستند فرزانه موردتوجه خاص فرانسویها قرارگرفت

همانطور که قبلا اطلاع داده‌شد چندی قبل در موزه «گیمه» با حضور عده‌ای از رجال وشخصیتهای برجسته و اکثر دایران وفرانسه فیلم «مینیاتور های ایرانی» بمعرض نمایش گذاشته شد. قبل از شروع فیلم پروفسور «ویته» درباره قدمت وهنر مینیاتور در ایران سخنرانی نمود سپس فیلم رنگی وجالبی که توسط آقای فخر فرزانه تهیه شده بود نشان داده شد که مورد تحسین واستقبال حضار قرار گرفت.

آقای فرزانه که تحصیلات سینمائی خودرا درپاریس باتمام رسانیده است باتهیه فیلم «مینیاتورهای ایرانی» قدم بزرگی درراه معرفی وشناسائی تمدن وهنر ایران برداشته است که قابل تقدیر میباشد.

پس ازمدتها کوشش فرزانه موفق شد نظر کمپانی فیلمبرداری «شانزل» رابمنظور تهیه فیلم مزبور جلب نماید وبالاخره باتعیین بودجه ای معادل ۶۰ هزارتومان وموافقت طرفین درصدد عملی ساختن نقشه خود برآمد ودر اینراه بااشکالات مختلفی روبرو شد ازجمله بدست آوردن نسخه های اصلی مینیاتور که اغلب متعلق به موزه های اروپائی ویا کلکسیون های شخصی است کار آسانی نبود ولی درنتیجه زحمات، پشتکار و کوشش مداوم وراهنمائی انجمن روابط فرهنگی ایران وفرانسه بخصوص خانم دهلوی و کمك آقای کفند بمرپرست کل دانشجویان اسلی تهیه فیلم را بپایان رسانید.

فیلم مستند اروپائی نمایش فیلم مستند قبل ازشروع فیلم اصلی اجباری است.

این قانون سینمائی برای بالابردن سطح فرهنگی واجتماعی وتوسعه هنروشناسائی آن وضع شده است.

درچنین حال استعداد های جوان و ناشناس باتهیه یکی دوفیلم کوتاه هنری وذوق وشخصیت نهفته خودرا آشکار میسازند. فرزانه با تهیه فیلم مستند «مینیاتورهای ایرانی» قدمهای امید دهنده‌ای درراه موفقیت های بعدی خود وهمچنین هنرسینمای [illegible]

چگونگی تهیه فیلم

پس ازجلب موافقت کمپانی «شانزل» فرزانه یك اکیپ ۸ نفری تشکیل داد که مدت یکماه درگردانیدن فیلم با وی همکاری نمودند. ولی قبلا پس ازچندین ماه مطالعه درباره مینیاتور ایرانی «دکوباژ» دقیق و کاملی از مجموعه فیلمی که بدست آورده بود تهیه کرد که در آن جزئی ترین وقایع پیش بینی شده بود.

هنری سناریو و کوچکترین تغییرات زوایا وحرکات دوربین حساب وپیش بینی شده بود.

متن تفسیر با کمك آقای دروژ «لیکو» بزبان فرانسه تهیه شده است که بیشتر جنبه تاریخی و آکادمیك داشته ودرضمن اشاره ای نیز به نفوذ مینیاتور ایرانی درمکتب «کوبیسم» فرانسه: پیکاسو، مارتیس، براك، وغیره نموده است.

تصاویر رنگی درکمال صداقت، سادگی، ظرافت، لطف وجذابیت مینیاتور ایرانی را میرساند. فرزانه با

فرزانه هنرمند درپشت دستگاه فیلمبرداری

بکاربردن تکنیك (تصاویر متحرك) بااستفاده ازحالات مختلف صورت وبدن ندیمه هاوبهرام گورومایرین وسبکی مخصوص بخود تابلو های پیچان رامتحرك ساخته داستانهای مختلف مینیاتورهارا که اغلب همراه اشعار شعرای بزرك سعدی، حافظ، نظامی میباشد بروی پرده سینما آورده است.

صور مختلف هرتابلو درشرح وبیان داستان مربوط به آن شرکت می‌جویند. چنانچه داستان دختر کی که برای جلب نظر ودلربائی ازبهرام گور کاری بدوش گرفته ازنردبانی بالا می‌رود در صحنه های متعدد و زوایای مختلف فیلمبرداری شده است وبا چند حرکت صحیح ودقیق «پانورامیك» دوربین زن گاوبدوش متحرك گشته

همچنین موزیك آقای «دهلوی» که ازماهور وچهارگاه ترکیب شده است باهم آهنگی کامل فیلم جالب توجه «مینیاتورهای ایران» را همراهی مینماید

لندن- خبرنگار اطلاعات

روزنامه اطلاعات

شنبه ۱۱ بهمن ۱۳۳۷

از نماینده مخصوص اطلاعات در پاریس

# اولین فیلم مستند و کوتاه ایرانی در یک فستیوال بین‌المللی

فیلم «مینیاتور های ایران» برای نخستین بار دراین هفته بمعرض قضاوت روز نامه نگاران ومنقدین سینمائی پاریس گذاشته شد . نمایش فیلم در جریان کوکتلی بود که از طرف جمعیت «فرانس ایران» در مرکز بین المللی فیلم ترتیب داده شده بود وعده‌ئی از منقدین سینمائی مطبوعات پاریس در آن شرکت داشتند .

فیلم کوتاه «مینیاتور های ایران» که دراین ماه از طرف آقای تقضلی سر پرست امور فرهنگی ایران در اروپابه فستیوال‌سینمائی ونیزفرستاده شد نخستین فیلم ایرانی است که دریک فستیوال بین المللی شرکت داده شده است .

روزنامه فیگارو در صفحه‌سینمائی خود راجع باین فیلم نوشته : در فیلم مینیاتور های ایرانی یک حرکت عالی به چشم می خورد این ریتم به تصاویری داده شده که‌از کلکسیون های قدیمی فرانسوی گرفته وتفسیر های آقای روژه‌لسکو ، مستشرق فرانسوی جلوه وروح بسیار به‌آن می دهد .

فستیوال سینمائی ونیز دردراهنمائی بزرگی که راجع به ۱۳۰ فیلم از ۲۴ کشور که امسال در فستیوال نمایش داده شد انتشار داده درزمینه فیلم «مینیاتور های ایران» نوشته است منابع این فیلم از مانی نقاش (قرن چهارم مسیح) و نسخ خطی مانویان تاتحولات قرون اخیرمینیاتور درایران می باشد وتحولات مینیاتور در خلال جزییات تاریخی درایران بررسی می گردد ـ برای نخستین‌بار مینیاتور از روی کتب خطی عکس برداری شده واین تصویر از لحاظ فنی قابل ملاحظه است . تجزیه آثار گویای مینیاتور های ایران از نظر زیبا شناسی ـ ارزش داوری تاریخی واجتماعی مینیاتور ها ازنظر افسانه ها ، تخیلات ، جامعه ،زندگی روزانه ، قصص وامثله هر عصر ـ تاثیر این هنر در ترکیه هندوستان ونقاشی مدرن غربی وبالاخره تنزل مینیاتور پس‌از پیدایش چاپ درخلال این فیلم کوتاه که تزدیک ۱۹ دقیقه طول می کشد مورد توجه قرار می گیرد .

آقای فرزانه تهیه کننده جوان و باذوق این فیلم که برای نمایش فیلم به ونیز رفته بود می گوید که در جریان این فستیوال ، از ترکیه هم یک فیلم کوتاه بنام «فرهاد» ثبت شده بود . در آغاز این فیلم گوینده خلاصه داستان شیرین و فرهاد را به عنوان یکی از قصص اصیل و افسانه های قدیمی ترکیه بیان می دارد و سپس می گوید که همه کامیونها در ترکیه اسم دارند ، در این وقت جوان ژیگولوئی را نشان میدهد که یک کامیون خریده وتام آنرا به پیروی از فرهاد ـ فرهاد می گذارد وبدنبال سرنوشت‌خویش در شهر ها و نقاط دیدنی بگشت‌و سیر می پردازد ... البته هدف فیلم نشان دادن شهر ها ونقاط دیدنی ترکیه است ولی‌وقتی «فرهاد» به‌برابر آرامگاه مولوی می رسد . در حالی که تماشاچیان به خط فارسی یازآ ، یازآ هرآنچه هستی باز آ، را بر مزار مولانا می بینند گوینده فیلم توضیح میدهد که اینجافرهاد در مقبره شاعر بزرگ ترک است ودر گوشه‌و کنار مقبره دراویش دیده می شوند !

در تمام مدت فستیوال کلیه کشور ها لازاین فرصت برای تبلیغ برای کشور خود استفاده کرده میهمانرو کوکتل میدادند

در آخرین روز های فستیوال کنفرانس «نیز گرده در اطراف فیلم های کوتاه» شرکت نمایندگان کشور های مختلف تشکیل گردید ونماینده ایران تنها نماینده کشور های آسیائی دراین کنفرانس بود. دراین کنفرانس آقای هویدا که از جوانان هستند نیز به عنوان‌مشاور حقوقی یونسکو شرکت کرد ، کنفرانس مذکور لزوم تهیه فیلمهای کوتاه ومستند و به خصوص توزیع آنرا در کشور های مختلف تاییدو پیشنهاد کرد که موانع گمرکی برای این فیلمها از بین رفته وکاتالاک هائی که وجود این فیلم هارا در سراسر جهان بخواستارانش اطلاع دهد ، هر مملکتی شخصت در داخله خود اینسن کار را انجام دهد و سپس یونسکو کاتالاک فیلم های مستندو کوتاه (کورمتراژ) کلیه کشور هارا به چهار زبان چاپ کرده وبه اختیار علاقمندان گذارد .

آقای فرزانه می گوید : تهیه این فیلم را در درجه اول مدیون نظارت‌و تشویق های سرپرست کل دانشجویان ایرانی دراروپا هستم و در درجه دوم همراهی های سینماتاک (موزه‌سینما) جمعیت فرهنگی فرانس ایران‌و موسسه مطالعات عالی‌سینمائی در کارم موثر بوده است .

آهنگهائی که برای این فیلم ساخته شده سازنده آن‌آقای دهلوی است ، سنتور را آقای پایور و فلوت را آقای رام می نوازند.و لمبتادی ومهارت این هنرمندان نیز جلوه وکمال زیادی به فیلم می دهد .

## روزنامه اطلاعات

سه‌شنبه ۱۲ مرداد ۱۳۳۸

# فیلمشناسی

## م. فرزانه / فری فرزانه، کارگردان.

**Les Miniatures persanes, 1958**

**مینیاتورهای ایرانی (۱۳۳۷)**

۱۹ دقیقه

گفتار متن از رژه لسکو، موسیقی از حسین دهلوی
حضور اولین سینماگر ایرانی در جشنواره ونیز ۱۹۵۹

**Chroniques Persanes, 1963**

**وقایع ایرانی: مستندی درباره تاریخ روابط ایران و فرانسه (۱۳۴۴)**

۲۳ دقیقه

کارگردانی مشترک با اِدموند آگابرا

**Cyrus le Grand, 1961**

**کورش کبیر (۱۳۴۰)**

۲۲ دقیقه

حضور اولین فیلم ایرانی در جشنواره کن ۱۹۶۱

**Parisienne... Parisiennes, 1963**

**پاریسی ها... پاریسی‌ها ۱۹۶۳**

۲۰ دقیقه

گفتار فیلم از ژان - لوئی ترنتینیان و میشل پیکولی

**La Femme et l'animal, 1962**

**زن و حیوان (۱۳۴۱)**

۱۲ دقیقه

بر مبنای نمایشگاه «هفت هزار سال هنر ایران» در پاریس.
دریافت جایزه ویژه هیئت داوران از جشنواره لوکارنو ۱۹۶۲

**L'île de Khark, 1966**

**جزیره خارک (۱۳۴۵)**

۱۸ دقیقه

تدوین از ماه‌طلعت میرفندرسکی

## همکاران برنامه

| | |
|---|---|
| **رضا حائری** | کیوریتور |
| **هادی علی‌پناه** | روابط عمومی/تبلیغات |
| **نگین صنیعی** | ترجمه متن فیلم‌ها از فرانسه |
| **عاطفه طاهایی** | ویرایش متن فرانسه |
| **محسن خیر آبادی** | تصحیح رنگ |
| **قاسم نجاری** | تنظیم زیرنویس |
| **نوید برهمند** | طراح گرافیک |
| **فرید متین** | ویرایش متن فارسی |
| **فرزاد توحیدی** | سایت هاشور |
| **فرزاد آذری پور** | سایت هاشور |
| **احمد وفایی** | سایت هاشور |

ویژه‌نامه مصطفی فرزانه

آبان ماه ۱۳۹۹