The Place of Painting in Parajanov's Cinema with an Emphasis on the Film "The Color of Pomegranate"[1]

Maryam Shadanlou[2], **Abdolhossein Laleh**[3]

Receive Date:07 February 2025, Accept Date:07 September 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

Abstract

This study attempts to clarify the place of painting in Sergei Parajanov's cinema. He is one of the influential directors in the world of cinema who, influenced by religious ideas as well as intellectual and cognitive perceptions of Armenian culture, language, and history, has created works of art in the field of cinema. One of these works is the film 'The Color of the Pomegranate,' which is the subject of this study. This film, like other world cinema circles, is also particularly famous in Iran. The present study has been conducted with a descriptive-analytical approach in accordance with the requirements of its subject. By referring to various domestic sources, it can be seen that unfortunately little research has been done on this subject, or it has not been addressed independently; the research that has been done has been either solely in the field of cinema art or solely in the field of Sergei Parajanov's artistry as a painter. In this study, while introducing Parajanov's personality in various artistic dimensions such as painting, poetry, and cinema, Armenian history, culture, and civilization have also been introduced. Although the film 'The Color of Pomegranate' is specifically introduced in this study, we also get to know his other artistic and cinematic works, especially from the perspective of visual values, which is the main goal of this article. By studying and considering all of Parajanov's works, we realize a single spirit and an integrated whole, all of which show a deep meaning influenced by the aforementioned history and culture. In addition, in the process of conducting this research, by utilizing the diverse and rich sources of Armenian folk and visual culture in the film 'The Color of Pomegranate,' we further understand the connection between the visual values of painting and cinema in Parajanov's works. Considering the small number of sources on the subject of the re-

1. This article is derived from the Master's thesis project of Ms. Maryam Shadanlou, entitled "The Position of Painting in Parajanov's Cinema, with an Emphasis on the Film The Color of Pomegranates," in the field of Painting, Faculty of Art, Tehran Central Branch, Islamic Azad University. The thesis was supervised by Abdolhossein Laleh and was defended on September 18, 2024.

2. MA in Painting, Department of Painting, Faculty of Arts, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: ----------

3. Associate Professor, Department of Cinema, Iranian Academy of Arts, Tehran, Iran. Email: ----------

search and by carefully examining and analyzing the works of Sergei Parajanov—both his paintings and his cinematic works—results were obtained that show the importance of the connection between the art of painting and cinema even more than before. The main question of the research is, what kind of relationships exist between Parajanov's paintings and cinematic works? In answering this question, most attention has been paid to his outstanding work, 'The Color of Pomegranate.' Sergei Parajanov is a film director who has a valuable class and position in the world. To accurately and correctly address his artistic personality, one must look at both his production works and his other works, such as paintings. Various studies have shown that there is a close and defined connection between his paintings and his cinematic works, which has given both of his works distinctive characteristics and status. It should be noted that without paying attention to one of the two aspects mentioned, it may not be possible to achieve a correct and acceptable analysis. Therefore, in the present research, an attempt has been made to examine all the fields and areas related to this issue. In addition to the considerations and studies of all of his visual, literary, and written works, the views and published writings of others in this regard have also been addressed. In this article, we will get acquainted with all of his arts, including painting and cinema, and especially the film 'The Color of Pomegranate.' Sergei Parajanov, an Armenian director, holds a prominent place in the history of world cinema. His works, including 'The Color of the Pomegranate,' were produced with the benefit of Armenian popular and visual culture. This film was clearly influenced by the visual values of painting and its schools. This film has strong visual symbolic support. It should be noted that the art of painting and the art of cinema have much in common in various aspects of aesthetics and visual language. Certainly, addressing it will strengthen both artistic fields. In addition to cinematography, Parajanov is known for his graphic and visual works, especially visual and volumetric collages. Since childhood, he was fascinated by ethnic affiliations such as dance, music, and painting. "Sergey's completed films, unfinished films, and even unrealized projects testify to his respect for myths, ancient traditions, legends, and his penchant for the supernatural" (Galastyan, 82: 1400). Parajanov has four feature films and nine short films in his filmography; among his documentaries, two have received the most attention; they are about two painters. The first one, made in Armenia and named 'Hakob Honatanian,' is about an Armenian painter living in Tbilisi in the 19th century, and the second one, made in Georgia and named 'Arabesques of Pirosmani,' is about a Georgian painter of Armenian descent. In his article titled "An Artist Determined to Save Beauty," Siranush Galestian introduces Parajanov's four feature films as follows: Shadows of Our Forgotten Ancestors (1964), Sayat-Nava or the Color of Pomegranates (1969), Suram Castle (1985), and Strange Lover (1988). The elements of aesthetics in cinema have similarities with the elements of aesthetics in painting. Alain Rabegri believes that cinematic forms and shapes

can create a reality or perceive content from within it; this makes cinema an art. In this context, there are important common elements between cinema and painting that make cinema of particular importance. On the other hand, cinema is a language that is understood through signs and images, and the concept of cinema aesthetics begins from the point where the breaking of time and space is achieved through technique. By examining and analyzing mise-en-scène in the expressive meaning of the image, we finally arrive at a clear and lucid understanding of the film. Therefore, the importance of mise-en-scène is that it makes us understand the phenomena behind it through images. The research theory is related to Clive Bell's 'aesthetic hypothesis' in the first chapter of his book Art, where he writes, "The common attribute of all works of art is meaningful form" (Bakhtiarian, 2014: 111). He goes on to clarify that in pure aesthetics, there is no need to "peek into the mental state of its creator" (Bakhtiarian, 2014: 113). From Bell's perspective, meaningful form is the only characteristic feature of art that also stimulates and evokes a certain 'aesthetic emotion' in the audience. Clive Bell considered Cézanne's works to be the supreme example of painting and believed that his works contained meaningful form. According to Bell, Post-Impressionist painters largely ignored realistic representation and copying in their works, and therefore, Bell had found meaningful form in their art. According to Clive Bell, the beginning of all aesthetic systems is based on a personal experience of a specific feeling, and objects that generate aesthetic feelings are considered works of art. From Bell's perspective, although all works of art cause a specific feeling in the audience, different works of art do not create the same feeling in the audience. According to him, all aesthetic feelings are of the same type. Of course, Bell has limited this type of aesthetic feeling to works of visual arts such as painting, sculpture, architecture, and the like. According to Bell, finding the common feature of objects that generate aesthetic feelings is the main problem of aesthetics. This feature is the distinguishing feature of works of art from other non-artistic objects.

Bell considers the reason for classifying works of art and distinguishing them from other classes of objects to be the existence of a special and unique attribute and characteristic that belongs to the class of works of art. He considers this unique and special attribute to be an inherent rather than a contingent attribute. According to Bell, a work of art without such a unique and special attribute is worthless and cannot be considered a work of art. Bell introduces this common attribute as 'meaningful form,' and he explains this meaningful form as the combination and relationships between forms, colors, and lines that stimulate the aesthetic feelings of the audience. According to Bell, who largely limits his definition of meaningful form to the visual arts, the relationships and combinations between forms in works of art (meaningful form) are the unique and common characteristic and attribute of works of art.

Keywords: Parajanov, Cinema, Armenian Painting, Aesthetics

جایگاه نقاشی در سینمای پاراجانف؛ با تأکید بر فیلم رنگ انار[۱]

مریم شادانلو[۲]، عبدالحسین لاله[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

چکیده

در این پژوهش تلاش شده است تا جایگاه هنر نقاشی در سینمای سرگئی پاراجانف روشن گردد. او یکی از کارگردانان تأثیرگذار عرصه جهانی سینماست که متأثر از اندیشه‌های مذهبی و نیز دریافت‌های فکری و معرفتی از فرهنگ، زبان و تاریخ ارامنه به ساخت آثاری تألیفی در عرصه سینما دست زده است. یکی از این آثار فیلم رنگ انار است؛ که در این پژوهش مورد امعان نظر واقع شده است. این فیلم همچون دیگر محافل سینمایی جهان، در ایران نیز از شهرت ویژه‌ای برخوردار است. پژوهش پیشِ رو بنا بر اقتضائات موضوع آن، با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. با مراجعه به منابع مختلف داخلی، می‌توان دریافت متأسفانه تحقیقات کمی پیرامون این موضوع انجام شده و یا مستقلاً به آن پرداخته نشده است؛ پژوهش‌های انجام گرفته، یا صرفاً در زمینهٔ هنر سینما بوده است و یا صرفاً در زمینهٔ هنرمندِ نقاش بودن سرگئی پاراجانف. در این پژوهش هم‌زمان با معرفی شخصیت پاراجانف در ابعاد مختلف هنری چون نقاشی، شعر و سینما، به معرفی تاریخ، فرهنگ و تمدن ارامنه نیز پرداخته شده است. اگرچه در این پژوهش فیلم رنگ انار به‌طور ویژه معرفی شده است، اما در کنار آن با دیگر آثار هنری و سینمایی وی نیز آشنا می‌شویم؛ مخصوصاً از منظر ارزش‌های بصری که هدف اصلی این مقاله است. با مطالعه و ملاحظه همه آثار پاراجانف، متوجه روح واحد و کلیت به‌هم‌بافته‌شده و یکپارچه‌ای می‌شویم که همگی معنایی عمیق و متأثر از عرصه تاریخ و فرهنگ یادشده را نشان می‌دهند. علاوه‌بر آن، در روند انجام این پژوهش، با بهره‌وری از منابع متنوع و غنی فرهنگ عامه و تصویری ارامنه در فیلم رنگ انار، به ارتباطِ ارزش‌های بصری نقاشی و سینما در آثار پاراجانف بیشتر پی می‌بریم. با توجه به تعداد کم منابع پیرامون موضوع پژوهش و با بررسی و تحلیل دقیق آثار سرگئی پاراجانف، اعم از آثار نقاشی و آثار سینمایی او، نتایجی حاصل آمد که اهمیت ارتباط

---

۱. این مقاله برگرفته از پروژهٔ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خانم مریم شادانلو با عنوان «جایگاه نقاشی در سینمای پاراجانف؛ با تأکید بر فیلم رنگ انار» در رشتهٔ نقاشی دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز است که با راهنمایی عبدالحسین لاله در ۲۸ شهریور ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. کارشناس ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکز، تهران، ایران.
Email: mmshadanlou@gmail.com

۳. دانشیار، گروه سینما، معاونت هنری، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران (نویسندهٔ مسئول).
Email: lalehhosein@gmail.com

هنر نقاشی و سینما را بیش‌ازپیش نشان می‌دهد. سؤال اصلی پژوهش آن است که بین آثار نقاشی و سینمایی پاراجانف چه نوع مناسباتی وجود دارد؟ در پاسخ به این پرسش، بیش از همه به اثر برجسته او، رنگ انار توجه شده است.

واژگان کلیدی: سینما، پاراجانف، نقاشی، ارمنی، زیبایی‌شناسی

مقدمه

سرگئی پاراجانف[1] از کارگردان‌های سینمایی است که در جهان صاحب کلاس و جایگاه ارزنده‌ای است. برای پرداختی دقیق و صحیح نسبت به شخصیت هنری وی، هم باید از آثار تولیدی وی سراغ گرفت و هم از دیگر آثار او چون هنر نقاشی. مطالعات مختلف نشان داده‌اند میان آثار نقاشی و آثار سینمایی‌اش، پیوندی نزدیک و تعریف شده وجود دارد؛ که هر دو آثار وی را صاحب ویژگی‌ها و جایگاه متمایزی کرده است. باید توجه داشت بدون توجه به یکی از هر دو جنبه یادشده، شاید نتوان به تحلیلی درست و قابل قبول دست یافت. بنابراین، در پژوهش پیش رو سعی شده است کلیه زمینه‌ها و عرصه‌های مرتبط با این موضوع، مورد امعان نظر قرار داده شده و بررسی گردد. در کنار ملاحظات و مطالعات کلیه آثار تصویری، ادبی و نوشتاری وی، به نظرگاه‌ها و نوشته‌های منتشرشده دیگران در همین ارتباط نیز پرداخته شده است. در این مقاله، با همه هنرهای وی اعم از نقاشی و سینمایی و مخصوصاً فیلم رنگ انار آشنا می‌شویم.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینه نشان می‌دهد موضوعی با همین مضمون انجام نشده است اما موضوعاتی نزدیک به همین موضوع، در حد مختصری انجام شده است. چند نمونه از آنها: ۱. «سرگئی پاراجانف هنرمندی است که مصمم به نجات زیبایی‌ها بود» سیرانوش گالستیان، آرا آوانسیان. فصلنامهٔ فرهنگی پیمان. شمارهٔ ۹۷. در این مقاله آمده است؛ «سرگئی پاراجانف خود نوشته‌ای به زبان هنر سینماست، مخلوق آن. زبان هنر سینما همیشه وجود داشته و سینماگران همواره مطیع آن بوده‌اند». ۲. «بررسی جنبه‌های نمادین و نشانه‌ای فیلم سینمایی رنگ انار به کارگردانی سرگئی پاراجانف»، الهام ایل، محمد عارف. دوفصلنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی- پژوهشی)، سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ۴۰-۲۳. این مقاله به بررسی تحلیلی و نمادشناختی فیلم سینمایی رنگ انار، اثر سرگئی پاراجانف، کارگردان ارمنی، از منظر انسان‌شناسی نمادین می‌پردازد. ۳. «رنگ انار سرگئی پاراجانف آینهٔ هفت رنگ نظامی، عالیه عابدینی، بهرام احمدی. کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی». مقاله در صدد روشن شدن این موضوع برآمده است که آیا سرگئی پاراجانف کارگردان روسی- ارمنی، در فیلمی با موضوع زندگی‌نامهٔ شاعر و عاشیق ارمنی «سایات نووآ»، از هفت گنبد نظامی اقتباس‌های تصویری و معنایی به‌عمل آورده است؟ فیلم رنگ انار نیز مانند داستان هفت پیکر، فرایند پیچیدهٔ عشق و مراحل سیر و سلوک آن، از شروع در سطح زمینی تا رسیدن به سطح و عشق متعالی الهی را به نمایش کشیده است.

روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. ابتدا منابع مرتبط با زیبایی‌شناسی نقاشی، سینما، پاراجانف و فرهنگ عامهٔ ارمنیان شناسایی، مطالعه و از مطالب لازم فیش‌برداری شده است. نیز، مطالب مرتبط و حاشیه‌ای مورد امعان نظر بوده است. مرحلهٔ بعدی با عطف به چارچوب پژوهش، همچنین با مطالعه منابع مذکور و مشاهده آثار سینمایی مرتبط با موضوعات ذکر شده تحقق یافته است. با مشاهدهٔ آثار سینمایی مورد بحث و توجه به فیش‌های یاداشت‌شده، به تحلیلی دقیق دست یافته‌ایم. مطالعهٔ دقیق زمینه‌های مرتبط با موضوع اصلی، ابتدا به‌طور مستقل انجام شده است.

بیان مسئله

سرگئی پاراجانف کارگردان ارمنی‌تبار، جایگاه برجسته‌ای در تاریخ سینمای جهان دارد. آثار وی از جمله رنگ انار، با بهره‌مندی از فرهنگ عامه و تصویری ارامنه تهیه شده‌اند. این فیلم، به‌طور روشنی تحت تأثیر ارزش‌های بصری هنر نقاشی و مکاتب آن بوده است. فیلم رنگ انار از پشتوانهٔ نمادین بصری قدرتمندی برخوردار است. باید یادآور شد که اصولاً هنر نقاشی و هنر سینما از جنبه‌های مختلف زیبایی‌شناسی و زبان تصویری، مشترکات زیادی با هم دارند. مسلما پرداختن به آن، تقویت هر دو زمینهٔ هنری را در پی خواهد داشت. در کنار فیلم‌های سینمایی، پاراجانف را با آثار گرافیکی و تجسمی، به‌ویژه کولاژهای تصویری و حجمی می‌شناسند.

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

وی از کودکی شیفتهٔ تعلقات قومی همچون رقص، موسیقی و نقاشی بود. «فیلم‌های ساخته شده، فیلم‌های ناتمام و حتی طرح‌های تحقق نیافتهٔ سرگئی، موید احترام او به اسطوره‌ها، سنن کهن، افسانه‌ها و نشان‌دهندهٔ تمایل وی به پدیده‌های خارق‌العاده است» (گالستیان، ۱۴۰۰: ۸۲). پاراجانف در کارنامهٔ سینمایی خود چهار فیلم بلند و نه فیلم کوتاه دارد؛ از بین فیلم‌های مستند او، دو فیلم بیشتر مورد توجه قرار گرفته است؛ که دربارهٔ دو هنرمند نقاش هستند؛ نخستین آنها که در ارمنستان بنام هاکوپ هوناتانیان، نقاش ارمنی ساکن تفلیس در سدهٔ نوزدهم و اثر بعدی در گرجستان به نام آرابسک‌های پیروسمانی، نقاش گرجی ارمنی‌تبار ساخته شده‌اند. چهار فیلم بلند پاراجانف را سیرانوش گالستیان در مقالهٔ خود با عنوان، «هنرمندی که مصمم به نجات زیبایی‌ها بود» به شرح ذیل معرفی می‌کند: سایه‌های نیاکان فراموش شده ما (۱۹۶۴م) – سایات نوا یا رنگ انار(۱۹۶۹م) - قلعه سورام (۱۹۸۵م) و عاشق غریب (۱۹۸۸م).

چارچوب نظری

عناصر زیباشناسی در سینما با عناصر زیباشناسی نقاشی شباهت‌هایی دارند. آلن‌رب‌گریه معتقد است فرم‌ها و شکل‌های سینمایی می‌توانند واقعیتی را خلق کنند و یا از درون آن، محتوایی را دریابند؛ این امر سینما را به هنر تبدیل می‌کند. در این زمینه، عناصر مهم مشترکی میان سینما و نقاشی وجود دارند که سینما را از اهمیت خاصی برخوردار می‌سازد. از دیگر سو، سینما زبانی است که از طریق نشانه و تصویر درک می‌شود و مفهوم زیباشناسی سینما از جایی شروع می‌شود که شکستن زمان و مکان از طریق تکنیک محقق می‌گردد. با بررسی و تحلیل میزانسن به معنای بیانگرانه تصویر، در نهایت به درکی واضح و روشن از فیلم می‌رسیم. پس، اهمیت میزانسن در آن است که وراء پدیده‌ها را از طریق تصویر به ما تفهیم کند.

نظریهٔ پژوهش مربوط به «فرضیه زیبایی‌شناسی» کلایوبل[۲] در فصل اول کتاب هنر اوست، که می‌نویسد: «صفت مشترک تمام آثار هنری، فرم معنادار است» (بختیاریان، ۱۳۹۳: ۱۱۱). او در ادامه، روشن می‌کند که در زیبایی‌شناسی محض، ضرورتی ندارد که «فضولانه به درون حالت ذهنی خالقش سرک بکشیم» (بختیاریان، ۱۳۹۳: ۱۱۳). از منظر بل، فرم معنی‌دار تنها خصیصهٔ شاخص هنر می‌باشد که «عاطفه زیبایی‌شناسانه» خاصی را نیز در مخاطب تحریک کرده و بر می‌انگیزاند. کلایو بل آثار سزان را نمونهٔ والای نقاشی می‌دانست و معتقد بود آثار او حاوی فرم معنی‌داری است. به‌زعم بل، نقاشان پست‌امپرسیونیست بازنمایی و نسخه‌برداری واقع‌گرا را در آثارشان تا حد زیادی نادیده انگاشته‌اند و بنابراین، بل در هنر ایشان فرم معنی‌دار را یافته بود. به‌زعم کلایو بل، سرآغاز همهٔ سیستم‌های زیبایی‌شناختی بر پایهٔ یک تجربهٔ شخصی یک احساس خاص است و اشیایی که مولد احساس زیبایی‌شناسی‌اند، آثار هنری محسوب می‌شوند. از منظر بل، اگرچه تمامی آثار هنری نوعی احساس خاص را در مخاطب موجب می‌شوند، آثار هنری مختلف احساسی مشابه را در مخاطب ایجاد نمی‌کنند. به‌زعم او، تمامی احساسات زیبایی‌شناسی از یک سنخ‌اند. البته بل این نوع احساس زیبایی‌شناسی را تحدید به آثار هنرهای تجسمی همچون نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و از این دست کرده است. به عقیدهٔ بل، یافتن ویژگی مشترک اشیایی که مولد احساس زیبایی‌شناسی‌اند، مسئلهٔ اصلی زیبایی‌شناسی است. این ویژگی، وجه ممیزهٔ آثار هنری از دیگر اشیای غیرهنری است. بل دلیل طبقه‌بندی آثار هنری و تمایز آن از دیگر طبقات اشیا را وجود صفت و ویژگی خاص و منحصر به‌فردی می‌داند که متعلق به طبقهٔ آثار هنری است. او این صفت یگانه و خاص را نوعی صفت ذاتی دانسته تا عارضی. به عقیدهٔ بل، اثر هنری بدون وجود چنین صفت خاص و یگانه‌ای فاقد ارزش بوده و نمی‌تواند اثر هنری در نظر گرفته شود. بل این صفت مشترک را «فرم معنی‌دار» معرفی می‌کند و این فرم معنی‌دار را ترکیب و روابط بین فرم‌ها، رنگ‌ها و خطوط تبیین کرده که محرک احساسات زیبایی‌شناسی مخاطب‌اند. به‌زعم بل که تا حد زیادی تعریف خود از فرم معنی‌دار را به هنرهای تجسمی تحدید کرده است، روابط و ترکیبات بین فرم‌ها در آثار هنری (فرم معنی‌دار) ویژگی و صفت یگانه و مشترک بین آثار هنری است.

زیبایی‌شناسی سینما

از مباحث مربوط به ساختار زیبایی‌شناسی سینما، می‌توان به کمپوزیسیون اشاره داشت؛ ترکیب‌بندی سازمان‌دهی شدهٔ دقیق اشیاء و شخصیت‌ها در درون یک قاب‌تصویر. این مسئله در نقاشی نیز رعایت می‌شود. درگیری تماشاگر با

روایت فیلم با ترکیب‌بندی تصویر سینمایی ارتباط تنگاتنگی دارد. پرداختن پیرامون مسئلهٔ پرسپکتیو، موضوع بعدی است. این مسئله در فیلمبرداری، به دوربین و نحوهٔ استفادهٔ آن بر می‌گردد که شامل لنز، فاصلهٔ کانونی، فوکوس و اندازه نماست. روبر برسون «بر اهمیت تعیین درست قاب یا کادر، برای نمایش ژرفنای تصویر تأکید کرده است» (احمدی، ۱۳۶۹: ۸۴). کادربندی تصویر به پنج عامل بستگی تام دارد؛ اولین عامل، نور است که فیلمبرداران برای درک و نحوهٔ استفاده از آن به سراغ نقاشان می‌روند. و یا تأکید دوربین در یک نما؛ که با تاباندن نور اشیا، چهره و پیکر، تصویر پایداری را ارائه می‌دهد. نقاشان از طریق بافت و روشن نمودن رنگ، عناصری را برجسته می‌کنند تا ببیننده، نقاشی را «بخواند» و درک روشنی از موضوع آن داشته باشد. نمونهٔ آن را می‌توان در آثار نقاشانی چون کاراواجو، رامبراند و فرمیر مشاهده کرد. در سینما نحوهٔ نورپردازی و ایجاد سایه‌ها و نیم‌سایه‌ها، همچنین تاریکی در مقابل روشنایی، کدری و شفافیت، نوعی بیان برای درک و فهم بیشتر فضا، حالت و هیجانات است؛ که تماشاگر را در کاوش روایت تصویر ترغیب می‌کند. دومین عامل، قاب یا فریم است. رابطهٔ بین سوژه با قاب خود موضوع مهمی است که مخاطب را در درون شکل و فرم، به دنبال هسته مرکزی فیلم به اکران درآمده هدایت می‌کند. سومین عامل، اصل پایه‌ای فیلم‌سازی است که فاصلهٔ میان دوربین و سوژه را تعیین می‌کند؛ یعنی نما. پس باید اذعان داشت صحنه از چندین نما تشکیل شده است.

دوری و نزدیکی سوژه با دوربین، نماهایی با مفاهیم متفاوت را بیان می‌کند؛ مثل نمای کلوزآپ، لانگ شات، مدیوم شات، فول شات و... که هرکدام نشانگر یک معنا هستند. چهارمین عامل، زاویهٔ دید دوربین نسبت به سوژه است، فیلمساز با توجه به نورپردازی، کادربندی و تعیین زاویهٔ دید می‌تواند تمام جزییات را در هم ادغام کرده و به یک انسجام برساند. حرکت درونی قاب تصویر، مهم‌ترین تمایز میان تصویر سینمایی با نقاشی و عکاسی است. پنجمین عامل، کنش متقابل بین دو یا چند تصویر در نماهای متوالی است؛ یک نما قادر به توصیف موضوع فیلم نیست بلکه هر مفهومی در سینما، به مجموعه‌ایی از تصاویر متوالی و پیوسته بستگی دارد. سینما همچون عکاسی یا نقاشی، به‌طور مجزا مفهوم را بیان نمی‌کند بلکه عوامل مهم دیگری وجود دارند که در کادر دیده نمی‌شوند اما از اهمیت بالایی برخوردارند؛ مثل صدا، گفتار و موسیقی؛ که گویای حس و روح یک اثرند. «در سینما ما همواره عناصر بیرون کادر را به‌تصور درمی‌آوریم. در آثار روبر برسون، صداهای عناصر بیرون کادر به ما امکان درک موقعیت‌های خارج از کادر را می‌دهند و تصور درست و دقیق‌تری از عناصر بیرونی می‌یابیم که در گام نخست به صدا وابسته است» (احمدی، ۱۳۶۹: ۹۷).

زیبایی‌شناسی نقاشی

ذوق که عامل مهمی در پدیدهٔ هنری است در زیباشناسی نقاشی، از ابتدا تا امروز مورد توجه بوده است. تنها فرق آن در دوره‌های متفاوت، گذر از قواعد دوران کلاسیک به دوران رمانتیک است. زیبایی‌شناسیِ دوران کلاسیک تابع قواعد و قوانین خاصی است اما در دوران رمانتیک، مبتنی بر احساس و هیجانات هنرمند بوده است. امروزه مفهوم زیبایی‌شناسی در نقاشی، همچون دیگر هنرها، نه‌تنها متوجه قوانین زیبایی‌شناسی دوران گذشته - از جمله وحدت بین عناصر تشکیل دهندهٔ یک اثر، چه به‌لحاظ ترکیب‌بندی فرم‌های به‌کاررفته و چه به‌لحاظ خطوط، ظرافت، زیبایی، بافت، حرکت، بیان رنگ‌ها و معنا-، توجه خود را به تولید ایده، خلاقیت و مفاهیم نو معطوف کرده است؛ تا توجه مخاطب را از عین به ذهن هدایت شود؛ برای یافتن معنای جدید در مواجهه با یک اثر هنری؛ زیرا سرعت سیر تحولات در اندیشه‌های انسانی آنقدر سریع است که نمی‌توان قاعده و یا حکم مکتوب و مسجلی برای هنر به کار گرفت.

پاراجانف و فرهنگ عامه

باورهای عامیانهٔ ارمنستان تأثیر زیادی بر شخصیت هنری سرگئی پاراجانف گذاشته است. فرهنگ مردم ارامنه ریشه در آداب و سنن مردم کشورهای همسایه خود از جمله ایران داشته است. پاراجانف برای بیان هنری در آثار خود، از روزمرگی‌ها و آداب مردم سرزمین‌اش برای احیاء هر چه بیشتر فرهنگ ارمنیان بهره می‌گیرد. او در آثارش از نمادها، اسطوره‌ها، آئین‌ها و حتی بدوی‌ترین هنر قومی ارمنی در جهت بیان اندیشه‌ها و باورهایش سخن گفته است. «چیزی که برای پاراجانف اهمیت داشت، محتوا و روح آوازها و آئین‌ها و غیره بود، نه اجرا یا بازسازی دقیق و مو به موی آنها» (صافاریان،۱۴۰۲: ۱۲۰). او با بهره‌گیری

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

از تکنیک‌های سینمایی و نقاشی، بر فروغ تجلی چنین ارزش‌هایی می‌افزاید و آثار مزبور را از زبانی بومی به زبانی جهان‌شمول تبدیل می‌کند. بررسی سه عنصر هنر، دین و قوم در آئین‌های مردم هر سرزمینی، حاکی از اتفاقات تلخ و یا شیرینی است که در طول تاریخ آن سرزمین به‌وقوع پیوسته و آینه‌ایی است از شرایط گوناگونَ اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و اقلیمی آن سرزمین. «آئین‌ها مانند یک درخت و مردم نیز تنه درخت هستند. سنت‌ها ریشه‌های همان درختی هستند که بدنه آن، انسان‌هاست. رشد درخت‌ها به‌سمت بالاست و ریشه هیچ درختی بی‌ارتباط با رشد تنه یا شاخه و برگ آن نیست. بنابراین پیشرفت درخت به‌سوی بالا، با تکیه بر ریشه‌های اوست» (موقن، ۱۳۷۸: ۲۴۸-۲۴۷). کهن‌ترین جشن‌های ارمنیان، آمانور، میلاد عیسی مسیح، دیاربنداراج (جشن آتش‌افروزی)، عید سارکیس مقدس، باریگندان (ایام روزه داری)، تزاگازارد، عید رستاخیز، عید حضرت مریم، وارتاوارد (آب‌پاشی)، ناواسارد (جشن اولین ماه سال)، درن دز (پرستاری آتش)، هارسانیک (عروسی)، گاخاردیچ (افسونگر)، هامبارتسوم (دعا و نذر) و باری گنتان (جشن بالماسکه) می‌باشد. در بررسی فرهنگ عامهٔ مردم ارمن، می‌توان به پوشاک، تغذیه، تنوع لهجه نیز اشاره داشت. مردم ارمن با توجه به پیشینهٔ تاریخی خود از تنوع پوشاک همچون لهجه برخوردارند. از ویژگی‌های پوشاک ارمنیان تنوع رنگ‌های روشن، دوخت‌های تزیینی، استفاده از پوست حیوانات است. پوشاک این قوم بی‌شباهت با البسهٔ ایرانیان و پادشاهان دوران باستان نیست، می‌توان نمونهٔ آن را در سربندها، کلاه، کفش و تزئینات مشاهده کرد. فرهنگ عامهٔ ارمنی به شکل منسجم در بیشتر مراسم و اعیاد آنان دیده می‌شود؛ مثلاً در مراسم ناواسارد که همان عید نوروز ایرانی است و یا جشن هارسانیک (عروسی)، استفاده از لباس‌های سنتی با رنگ‌های خاص، دعوت از شعرا، نواختن موسیقی، استفاده از تزئیناتی چون نقاب، مراسم دعا، رقص و خوراک مخصوص، می‌توان اشاره کرد.

باورهای مذهبی

نگرش‌هایی چون زرتشت، مزدک، مهر، مانی و سایر آئین‌ها، پیش از ورود مسیحیت مورد توجه قوم ارمن بوده است. ارمنیان اولین قومی هستند که به مسیحیت گرویدند. آنها بدون هیچ چالشی به آداپته کردن آداب و سنن نیاکان خود پرداخته و باورهای گذشته را روحانی و بر اساس آئین کلیسایی اجرا کرده‌اند. روز قیام مسیح از مردگان، مردم ارمن به رسم یک آئین قدیمی، تخم‌مرغ‌هایی را رنگ کرده و به هم هدیه می‌دادند. پیش از میلاد مسیح، تخم‌مرغ، نشانی از نوزایی طبیعت بوده است که در اولین یکشنبه (آغاز فصل بهار) پس از کامل‌شدن قرص ماه در آسمان، ارمنیان جشن زادیک را برگزار می‌کردند. «برخی از مردم ارمنستان معتقدند که این آئین ریشه در دوران بت‌پرستی نیای خود- دوران ماقبل ظهور حضرت مسیح- دارد و رفته‌رفته، کلیسا آن را آداپته مسیحیت نموده و به جریان انداخته است» (عارف،۱۳۹۹: ۲۱۵). تخم‌مرغ در جشن زادیک سمبل کره زمین است؛ که با خون عیسی مسیح نجات پیدا کرده است.

باورهای تاریخی

فرهنگ قوم ارمن با تکیه بر اندیشه و خلق افسانه‌ها، اسطورها که از ترکیب، ایزدان، آفرینش و بشر شکل گرفته است، پناهگاهی امن برای تنهایی و غربت خودساخته است. حضور ایزدان و آفرینش اسطوره‌ها مشوق سربازان و مردم در زمان جنگ‌ها و فتوحات بوده‌اند، مردم با برپایی مراسم جشن و پایکوبی، افسانه‌های ارمنی را از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌کردند. ایزدان اساطیری از سوی ارمنیان به عنوان ایزدان ملی و مقدس ستایش می‌شدند؛ که می‌توان به آرامازد، واهاگن، آناهید، آستقیک که در یونان به آفرودیته معروف است، اشاره کرد. فرهنگ ارمنی تحت تأثیر فرهنگ ایرانی، در موسیقی، معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، گرافیک، ادبیات، پوشاک، آئین‌ها و اسطوره‌ها اشتراکات چشم‌گیری دارند. برای نمونه «نقش مایهٔ لوتوس (نیلوفر آبی)، در دوره ایران باستان، همان معنای شگرف و جادویی زائیده تراوشات فکری ارمنیان در رابطه با «درخت جان[۳]» دارد که به جاودانگی، روشنایی، باروری و آزادی تبیین گردیده است» (عارف،۱۳۹۹: ۶۸).

پاراجانف و نقاشی

پاراجانف آرمان‌های خود را با بیانی منحصر به‌فرد و حس‌ناب درونی، به هنر دیداری و شنیداری بدل کرده و آن را در معرض دید همگان قرار داده است؛ زمانی که او در زندان حکومت شوروی بود، با به‌کارگیری کمترین امکانات در زندان به خلق آثاری چون، کلاژهای تخت و سه‌بعدی، نقاشی و

طراحی‌ها، اسکیس‌ها و عروسک‌های دست‌ساز پرداخت؛ که خود گویای واکنش متمایز او به رویدادهای پیرامونش می‌باشد. گرچه آثار او مخاطبان خاص خود را دارد، لذا از ارزش و اهمیت آثارش نکاسته و نشان دهندهٔ قدرت درک او از جهان است. «آنچه ما واقعاً از یک اثر هنری انتظار داریم، نوعی عنصر شخصی است. ما انتظار داریم هنرمند اگر دارای یک ذهن ممتاز نباشد، دارای یک حساسیت ممتاز باشد. انتظار داریم هنرمند چیز تازه و اصیلی را بر ما آشکار کند؛ یعنی یک دید منحصر به‌فرد و خصوصی را به ما نشان دهد» (رید،۱۳۸۸: ۱۶). امروزه آثار هنری او از جمله کلاژهای مونالیزا در کنار آثار پیکاسو و وارهول قرار دارد. در بررسی‌های انجام شده، این نکته شایان ذکر است که آثار پاراجانف به‌لحاظ قاب‌بندی، فرم و رنگ، بی‌شباهت به هنر مینیاتور و عکاسی نیست. تأثیر نقاشی بر عکاسی و بالعکس، شیوهٔ کار هنرمند در سازمان‌دهی فرم و فضا را تغییر داده، به همان نسبت، تأثیر آن بر صنعت سینما و هنر فیلم‌سازی وی را مشهود کرده و مانند اندی وارهول[۴]، دیوید هاکنی[۵]، جان بالدساری[۶]، مارسل دوشان[۷]، آندری تارکوفسکی[۸] و سرگئی آیزنشتاین[۹]، قراردادهای ارائه شده را شکسته و تصویر جدیدی از بیان هنری ارائه کرده است. دیدگاه پاراجانف به زیبایی در تمام لحظه‌های زندگی او به چشم می‌خورد؛ او از یک مناسبت کوچک، اثری بزرگ خلق می‌کند و معتقد است می‌تواند به اشیای مرده، جان ببخشد. آثار او هیچ بستگی به دنیای بیرون ندارند و تنها از استعداد و لطافت او سرچشمه می‌گیرند. او خود را نقاش تابلوهای کوچک می‌داند؛ و کلاژهای سرگئی در زندان حاکی از مصداق گفته‌های او است.

آثار نقاشی

اکثر آثار هنری پاراجانف در دورهٔ رئالیسم سوسیالیستی شکل گرفت. این جنبش هنری در سال ۱۹۱۷ پس از انقلاب روسیه توسط جوزف استالین[۱۰] از سال ۱۹۲۴ تا ۱۹۵۳ رایج شد و تا اواخر دههٔ ۱۹۸۰ ادامه یافت. این جنبش، بیان‌گر آرمان‌های یک دولت کمونیستی در شوروی محسوب می‌شد؛ بیانی روشن و عام پسند و کاملاً واقع‌گرا و قابل فهم برای طبقهٔ کارگر. همچنین القاء قواعد و دستورات نظام در قالبی تعریف شده و دور از آرمان‌های شخصی و اصالت‌ذهنی؛ که به‌واقع هدف این جنبش هنری بود. علاقهٔ پاراجانف به هنرمندان نقاش چون هانری‌ماتیس[۱۱]، ژرژبراک[۱۲]، پابلوپیکاسو[۱۳]، ادوارد مانه[۱۴]، کازمیمیر ماله‌ویچ[۱۵]، دیوید هاکنی[۱۶]، همچنین فیلمسازانی چون سرگئی آیزنشتاین و سیوالاد پودوفکین، فیودور داستایوفسکی، مارکو اسکورسیزی، پیرپائولو پازولینی هویداست. در زندان حکومت شوروی که نظریهٔ فرمالیسم به شدت محکوم بود و هنرمندان فرمالیستیِ زمان خود را دچار بحران و منجر به کناره گیری و یا مهاجرت کرده بود، از سرگئی پاراجانف هنرمندی برجسته ساخت. نقاشی‌های پاراجانف را می‌توان به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد؛ دستهٔ اول اِسمبلاژها، دستهٔ دوم شمایل‌ها و دستهٔ سوم کلاژها.

اِسمبلاژ یا هنر جفت و جور کاری، روشی است برای اتصال اشیای متفرقه اعم از اشیای صنعتی یا غیرصنعتی و دورریزهای اشیای زندگی روزمره، با زبانی ویژه در دنیای هنر. اِسمبلاژها می‌توانند در یک کادر مشخص و یا به صورت مجسمه کار شوند. در نگاه کلی به آثار اِسمبلاژ پاراجانف، درمی‌یابیم که هنرمند از زبانی نو برای ایده و فکرهای خود استفاده کرده است. گرچه او از هنرمندانی چون ماتیس و پیکاسو بهره برده است اما آثارش تقلید از آنها نیست بلکه روایتی است از فردگرایی یا ذهن‌گرایی ویژه؛ که تا آن زمان در نظام رئالیست سوسیالیستی کمترین نقش ممکن را داشته است. «پدر با تاج‌خار و کفش‌های چوبی»، بیانگر گذران دوران پر مشغله و سخت پدرش می‌باشد. سرگئی از انار که نماد روزهای سال و تاج‌خار بر سرعروسک به نماد سختی‌ها و مشقت‌های پدر و از کفش‌های چوبی او سخن می‌گوید؛ که همگی بیان رنج‌ها و آزاری است که در طول زمان حیات خود متحمل شدند.

در آثار او هیچ اشیایی اضافی و بی‌معنا نیست و همه چیز سر جای خود است؛ حتی به‌کارگیری رنگ‌ها در کلیهٔ آثارش نوعی استفاده از زبان خاموش است. در بررسی‌های انجام شده، پاراجانف قبل از اینکه فیلمساز باشد، نقاش است؛ یعنی به‌شکلی واضح و آشکار می‌توان درک او از هنر نقاشی را در تمامی وجوه آثارش مشاهده کرد. (تصویر ۱)

مثلاً اصول ترکیب‌بندی - توازن، تعادل، ریتم، بافت، انسجام، حرکت، نور و رنگ که در اسمبلاژهای او دیده و تکرار می‌شود-، ناشی از آگاهی و مهارت در طراحی اوست. هنر پسماند هم بخشی از آثار سرگئی است که با عروسک‌های شکسته و اشیای دورریز در زندگی روزمره، به ساخت یک فضای سه بعدی، پرداخته است؛ که بی‌شباهت به آثار جوزف کورنل[۱۷] نیست. پاراجانف وقتی در حبس به‌سر

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

می‌برد، از دانش خود برای نشان‌دادن حقایق یک حکومت ظالمانه کمونیستی و رنج و محنتی که به مردم سرزمین‌اش تحمیل می‌شد استفاده کرد؛ تا فرهنگ قوم و سرزمین‌اش را حفظ نماید. (تصویر ۲)

از دیگر آثار نقاشی پاراجانف، شمایل‌ها هستند؛ لازم به‌ذکر است که در خصوص نمونه آثار نقاشی پاراجانف، منابع تصویری بسیار کمیابی در مدیا و رسانه‌های مختلف وجود دارد. شاید بتوان گفت تنها در موزه پاراجانف، شاهد آثار نقاشی او هستیم. ترسیم شمایل در آثار پاراجانف بی‌شباهت

تصویر ۱. اسمبلاژ/ نام اثر: پدر با تاج خار و کفش‌های چوبی ۱۹۸۴ (WikiArt, 2022).

تصویر ۲. نام اثر: آهنگساز سیلوستروف – Composer Silvestre / ۱۹۷۰ (Sergey Parajanov Museum, n.d.).

به دوران قرون وسطی نیست، همان نقاشی‌های کلیسایی که به‌شکلی ساده ترسیم می‌شدند. پرتره‌های سرگئی ترکیبی از هنر پریمیتیو[۱۸] یا «هنر بدوی» یا «خام دست» است. هنر بدوی‌گرایی از گرایش‌های هنر مدرن بود که پاراجانف با توجه به قوم‌گرایی و حفظ سنت‌های قوم ارمن از این شیوه برای پرتره‌های خود استفاده کرده است. بیشترین آثار او در زندان بین سال‌های ۱۹۵۲ تا۱۹۷۴ شکل گرفته است. کلاژ شیوه‌ایی هنری برای بیان وقایع اجتماعی و فرهنگی است که هنرمند بنا به شرایط حاکم، قادر به تفسیر و توضیح آن نسیت. از آن رو با تکنیک تکه‌چسبانی، همراه با مهارت‌های طراحی و ترکیب‌بندی ذهنی، اثری سورئال خلق می‌کند که قادر است قوهٔ تخیل و تعقل مخاطبان را برانگیزد. آنچه در کلاژهای پاراجانف دیده می‌شود، تنها چسباندن چند تکه کاغذ یا وسایل دورریز نیست بلکه ایده و فکری است که در به‌کارگیری تک‌تک عناصر در آثارش است؛ برای نمونه می‌توان به عکس‌هایی اشاره کرد که قبلاً سوژهٔ ذهنی هنرمند بوده، عکاسی شده و در لحظه و جای مناسب به شکل کلاژ، به کار رفته است.

به هم زدن قاعده‌ها و اسلوب‌ها و شکل‌گیری آنها به زبانی نو، از ویژگی‌های قابل تأمل در آثار پاراجانف است. او برای حفظ و بیان عقاید بومی و قومی خود از هر شرایط و موقعیتی برای گذر از انجماد ذهنی مردم ارمن استفاده می‌کند. نقاشی‌ها، کلاژها، عروسک‌ها و فیلم‌های او در عین سادگی، پر رمز و راز و خیال‌انگیز هستند. او مخاطب خود را به رویای کلاژهای خود می‌برد، گاه از خودش در کلاژهایش انتقاد می‌کند و گاه به ارزیابی خود می‌پردازد. مرزی میان هنر و زندگی وجود ندارد، انتزاع و کلاژ زبان هنری اوست. می‌توان این‌گونه بیان کرد که آثار سرگئی پاراجانف، شعری است که تصویر شده است و این یکی دیگر از ویژگی‌های بارز آثار این هنرمند است.

روح شاعرانگی و پیش‌زمینه نقاشی‌گرایانهٔ فیلم‌های او، گویای تجربه و مهارت سرگئی در هنر نقاشی نیز هست. شناخت عناصر و به‌کارگیری آنها در فضای مناسب، تناسبات و تقسیمات طلایی در کادرهای منتخب سرگئی، اعم از سکانس‌های فیلم و یا بستر نقاشی - کلاژهای او، ابهامات ذهن مخاطب را به‌سمت و سوی پاراجانف نقاش سوق می‌دهد. یعنی کادرهای هر سکانس با عناصر نمادین و چیدمانی معناگرا، وحدت و انسجام تمامی اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک ترکیب‌بندی اصولی را می‌سازند. مثلاً

کاشتن دوربین در یک نقطهٔ ثابت، نگاه مستقیم لنز به کادر، مخاطب را به یک سکون و آرامش رازگون دعوت می‌کند؛ چون نگاه به یک تابلوی نقاشی. پاراجانف در هر سکانسی از آثارش، تماشاگر را به تعمق و تفکر وامی‌دارد، نگاه او را در صحنه می‌چرخاند و با تکرار، مخاطب را متوجه یک نقطهٔ طلایی می‌کند. تکرار، همان ریتم در هنر نقاشی است که می‌خواهد نکته‌ایی را با تأکید بر مهم بودن آن بیان بدارد. با نگاه دقیق‌تر به آثار پاراجانف، حرکت را می‌توان توسط نور، رنگ و صدا در کادری ثابت تجربه کرد؛ و آن نمایی است که سینمای او را از یک تابلوی نقاشی متمایز می‌کند؛ گاه ریزش آب روی دیوار کلیسا، حرکت پاندولی اشیاء و گاه یک افکت صدا، چون پرتاب نخ‌ها در سینی رنگرزی. نقاشی – کلاژهای او داستانی گویاست از یک اتفاق در یک کادر ثابت. وی در مصاحبه‌ایی، دربارهٔ کلاژهایش می‌گوید: «من اجازه نداشتم فیلم بسازم و به همین دلیل ساخت کولاژ را شروع کردم. فیلم فشرده شده است».

پاراجانف با تکنیک نقاشی، فیلم می‌سازد و اینگونه خلاقیت خود را در بر هم‌زدن قواعد فیلمسازی آشکار می‌کند. در فیلم رنگ انار این امر بسیار مشهود است. به‌واقع هر قطعه‌ایی از این فیلم، یک تابلوی نقاشی است؛ که با یک عنصر تکرار شونده، حرکت را به درون کادر کشیده و سینمای پاراجانف را متمایز می‌کند. در نماهای به ظاهر ثابت، حرکاتی درونِ کادر مستتر است؛ آنقدر که در تعامل با هم، آن سکون را در کل نما تا نمای بعدی حفظ می‌کند. حرکت در نقاشی با مقیاس فرمی، تناسبات کادری، میزان پراکندگی و وسعت رنگ‌ها در جریان است. در کادرهای سینمایی پاراجانف از جمله فیلم رنگ انار، می‌توان بیشتر از هر فیلم دیگر او، حرکت درون کادری را دید؛ خلاقیت پاراجانف در ایجاد حرکت به شکل کاملاً متفاوت، جدا از رنگ‌های گوناگون و چیدمان‌های عجیب و غریب در کنار هم، با «صدا"»اتفاق می‌افتد. ما شاهد موسیقی و افکت‌هایی در سرتاسر فیلم هستیم که خارج از کادر رخ می‌دهد و حس آن لحظه را به تماشاگر فیلم انتقال می‌دهد. برای مثال ناقوس کلیسا سکوت صحنه را می‌شکند و تداعی‌کنندهٔ یک اتفاق و یک حرکت است. یا در بخش رنگرزی، صدای پرتاب خامه‌های نخ روی سینی، حرکت را نشان می‌دهد و نگاه مخاطب را به‌واسطهٔ صدا در کادر به چرخش درمی‌آورد.

از آنجا که پرسپکتیو خود عاملی است برای نشان دادن حرکت، پاراجانف با چیدمان اشیاء در فواصل مختلف، عمق ایجاد می‌کند؛ در حالی‌که لنز دوربین ثابت و بی‌حرکت است اما حرکت احساس می‌شود. در سکانسی از فیلم، شاعر جوان رو به دوربین ایستاده و کتابی در سمت چپ، پشت سرش، روی زمین ورق می‌خورد. کتاب به عمق رفته و زمان را یادآور می‌شود. پاراجانف نماهای فیلم خود را نقاشی می‌کند. او تنها یک کارگردان نیست بلکه یک طراح و نقاش است. کلاژهای او تمام فیلم و زندگیش را تسخیر کرده است. او ماهیت و کارکرد هر اشیاء و شکلی را بر هم می‌زند حتی شیوهٔ بازی بازیگران را تغییر می‌دهد و از هر چیزی به شکل و ماهیت جدیدی رسیده و آن را در زندگی و آثارش استفاده می‌کند. علاقهٔ او به نقاشی قرون وسطی‌ایی و مینیاتورهای ارمنی و ایرانی، رنگ‌های فیلم‌هایش را تحت‌تاثیر قرار داده است، رنگ‌های قالبی چون قرمز و آبی در آثار او بسیار دیده می‌شود. او می‌گوید؛ «همواره به نقاشی علاقه داشتم و هر نما را به عنوان تابلوی نقاشی مستقلی در نظر می‌گرفتم. شیوه کارگردانی من به نحوی است که در نقاشی حل می‌شود و این نقطه قوت و ضعف آن است» (مگربیان، ۱۳۶۷: ۱۷).

پاراجانف و سینما

آثار بی‌شماری در تاریخ هنر بازتاب تلاطم هنرمندان بوده و ژرف‌ترین احساسات آنان را بیان داشته است اما در قرن بیستم، با تمرکز هنر مدرن بر کلیه هنرها از جمله سینما، همچنین تأکید آن بر دنیای فرم و زیبایی‌شناسی، این تمایل به خودبیانگری تا حد زیادی فرو کاسته شده است. در این پروسهٔ زمانی، هنرمندانی بوده‌اند که با جسارت از هنر سینما به عنوان ابزارِ هنر صنعتی برای خودبیانگری استفاده کرده‌اند؛ که سرگئی پاراجانف فیلم‌ساز ارمنی‌تبار ساکن گرجستان زمان شوروی از جمله آنهاست. او بیان سینمایی خود را با زبانی خاص، برگرفته از نگارگری ایرانی و شمایل‌نگاری کلیسای قرن هجدهم به‌تصویر می‌کشد. مضمون تمامی آثار پاراجانف، بیان تألمات روحی و سکوت صوفیانهٔ خویش است و شماری از خاص‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای جهان را با زبان نمادین، سمبولیک و شاعرانه پدید آورده است.

مشهورترین اثر سینمایی این کارگردان، شاعر و نقاش فقید، رنگ انار (سایات نوا) است. فیلمی که درون‌مایه

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

غم‌انگیزی از زندگی شاعر ملی ارمنی به نام «هاروتیون سایاتیان» بزرگ‌ترین موسیقی‌دان ارمنی تبار و ملقب به «شاه نغمه‌ها» دارد. فیلم رنگ انار مجموعه‌ای از پلان‌ها و سکانس‌های ثابتی است که می‌توان گفت سینمای نقاشی شده او را شکل می‌دهد. یک فتورمان که از کودکی تا مرگ شاعر سایات نوا را به تصویر کشیده است. این فیلم در بستر سینمای مستقلی شکل گرفته و در کل، چیزی به زبان هنر سینما افزوده است. گرچه او در فضای بستهٔ کمونیستی حرف‌هایی مذهبی زده است اما این بیان را تا جایی که توانسته نمادین کرده است. تک‌تک پلان‌های فیلم، نقاشی مینیاتوری یا نگارگری ایرانی است که در زاویه‌های آی لول[۱۹] گرفته شده و هم‌زمان از سوبژکتیو یا نمای ذهنی استفاده می‌کند. دوربین در کادر و قابی ثابت است، زمان و مکان‌ها، حتی چیدمان صحنه‌ها درونی است و فیلمساز کوشیده است که عناصر زائد را از کادرها حذف نماید. او همنشینی اشیا و انسان را با معانی برگرفته از زندگی سایات نوا و خواسته‌هایش بیان می‌کند. تأکیدهای پاراجانف در تکرار و تغییر رنگ‌ها صورت می‌گیرد. یعنی سکانس‌ها، صحنه‌ها و پلان‌ها، کلاژهایی از فرهنگ اصیل ایرانی ـ ارمنی است. پوشش زنان و مردان کاملاً سنتی و ریشه در کهن‌الگوهای فرهنگ مردم دارد. مشاغل در طول فیلم به شکل رندانه‌ای به کار گرفته شده، پیشه‌هایی که اغلب فراموش شده و یا از بین رفته‌اند، در فیلم به فراوانی دیده می‌شوند؛ که می‌توان قالی‌بافی، رنگرزی، پارچه‌بافی، خیاطی، گل‌دوزی، حجاری و... را نام برد.

پاراجانف این مرثیه را با زبان نور و رنگ می‌سراید. او در شادی‌ها از رنگ‌های شاد قرمز، آبی‌لاجوردی، سبز، زرد و زمینه سفید استفاده می‌کند و در غم‌ها و شکست‌ها، از رنگ‌های سیاه بهره می‌گیرد؛ از نور برای شخصیت‌بخشیدن به پرسوناژها همچون آثار زیبای نقاش هلندی کاراواجو استفاده می‌کند. همچنین استفاده ستایش‌برانگیز از سکوت و صدا، معانی خاصی به آثار او بخشیده است؛ گرچه اغلب نماهای فیلم خصوصاً از نیمه به بعد، محزون است؛ او از شکست عاشقانه سایات نوا و خروج از دربار تا مرگ شاعر را روایت می‌کند. اغلب کادربندی‌ها در نمای ثابت لانگ‌شات شکل می‌گیرند؛ آنجا که فیلم‌ساز می‌خواهد تأکید نماید، نماها بسته‌تر می‌شوند و به مدیوم‌شات و کلوزآپ نزدیک می‌شود. (تصویرهای ۳ و ۴)

پاراجانف از همان نوجوانی به دنبال کشف‌های جدید و آموختن از مربیان و پیشکسوتان تاریخ بوده است؛ از داوژنکو گرفته تا آیزنشتاین، تارکوفسکی، پازولینی، لژو، بروگل، فلینی، آرخیپف، دلاکروا و پیروسمانی. پاراجانف خود معترف است؛ «در کارگردانی به پرداختی نزدیک می‌شوم که بیشتر متأثر از نقاشی است تا ادبیات. و به ادبیاتی احساس نزدیکی می‌کنم که در اساس به‌سان نقاشی است که تحول یافته باشد» (مگربیان، ۱۳۶۷: ۱۷).

کولشوف طراح و نقاش، با پرداخت به هنر در سینما، نظریه‌های مونتاژ را بیان کرد؛ او کار با دوربین را صرفاً ضبط و ثبت مکانیکی نامید و گفت؛ فیلم با فیلمبرداری به پایان نمی‌رسد بلکه باید فیلم را ساخت؛ از این رو دوربین برای کولشوف تنها یک ابزار اولیه و یا مواد لازم کار است، مثل

تصویر۳. سکانس «آروتین در کارگاه بافندگی» از فیلم رنگ انار (عکسبرداری توسط پژوهشگر از فریم فیلم).

تصویر۴. سکانس «غسل تعمید» از فیلم رنگ انار (عکسبرداری توسط پژوهشگر از فریم فیلم).

رنگ که دستمایهٔ کار یک نقاش است. با ریختن رنگ بر روی بوم نقاشی کاری انجام نشده بلکه باید با معنا بخشیدن به رنگ، به آن هویت بخشید. ساخت فیلم در نگاه او نیز این‌چنین است؛ زیرا معنابخشی به نماهای متفاوت جهت روایت رویدادی هنری و انقلابی، تنها با صنعت مونتاژ میسر است. او این‌گونه بیان می‌کند: «مونتاژ چیزی جز هدایت هوشمندانه افکار و شیوهٔ تداعی معانی تماشاگر نسیت...» (ضابطی جهرمی، ۱۳۶۰: ۱۷). کولوشف در «مدرسه دولتی فیلم» که نخستین آکادمی سینمایی دنیا بود، به آموزش مباحث بنیادین و خلاقانه پرداخته و شاگردان زیادی در حوزهٔ کارگردانی پرورش داد؛ از جمله آیزنشتاین، داوژنکو و... اگر بخواهیم خلاصهٔ نظر کولشوف دربارهٔ آنچه سینما است را بیان داریم، باید بگوییم او فعالیتی را سینمایی می‌دانست که برگرفته از واقعیت محض و بیان حقیقت زندگی باشد. او سینما را یک رسانه بیانی می‌خواند که با اتصال و پیوند پاره‌های فیلم مونتاژ و نظم بخشی به آن نتایج مطلوبی حاصل می‌کند. پودوفکین از شاگردان کولشوف، مونتاژ را همچون استاد خود، اساس و پایهٔ ساخت فیلم می‌دانست. او به مفهوم سینمائی تأکید داشت و بر آن است که پیوند نماهای متفاوت قادر است به اثر سینمایی مفهوم بخشد؛ نه فیلمبرداری صرف از یک نما. برای مثال، آنچه به اثر یک نقاش معنا و مفهوم می‌بخشد، پیوند و ارتباط اجزای تشکیل‌دهندهٔ نقاشی با یکدیگر است، در غیر این صورت ما شاهد سطحی از رنگ به عنوان پوشاننده سطح، همچنین خطوط و بافت‌هایی پراکنده و بی‌ربط در تعامل با هم هستیم؛ که در برگیرندهٔ معنا و مفهومی نیست. بحث مونتاژ در روند فیلم‌های او بحث بسیار جدی است؛ فیلم مادر، پایان سن پترزبورگ، تب شطرنج و ... کولشوف در جایگاه استادی، آیزنشتاین را نخستین هنرمندی می‌داند که سینمای انقلابی را با شیوهٔ نوین تدوین و مونتاژ آفرید. او نخستین فیلمساز تمام‌عیار و اصیلی است که برای اولین بار فن فیلمبرداری را به شکل نقاشی در حرکت به‌کار گرفت؛ ذخیرهٔ غنی هنر و دانش او منجر به تحولاتی بزرگ در سینمای جهان شد؛ که تا امروز تکرار نشده است. اندیشه‌های پاراجانف بی‌تاثیر از استاد خود داوژنکو نیز بوده است.

پاراجانف کار خود را در سال‌های خفقان و ملتهب دههٔ ۱۹۶۰، با سینمای فرمایشی و دستوری حزب کمونیست شوروی ادامه داد؛ ایامی که مفهوم خیر و شر، نیکی و بدی، ایمان و کفر، همچنین پرداختن به درونیات انسانی مضمون سینمای شوروی بود؛ و البته تحت‌تاثیر کارگردانان برجسته‌ایی چون گریفیث، فلینی[۲۰]، گدار[۲۱]، برگمان[۲۲]، ولز[۲۳]، هیچکاک[۲۴]، تروفو[۲۵]، اسکورسیزی[۲۶] و آنتونیونی[۲۷]. پاراجانف کارگردان مستقلی بود که از دانش و آموخته‌هایش تقلید نمی‌کرد بلکه به زبانی نو آن را ارائه می‌داد. او نه‌تنها سبک مونتاژ ساختاری پودوفکین و مونتاژ دیالکتیکی آیزنشتاین را تقلید نکرد بلکه ساختاری جدید آفرید؛ از مونتاژ تکرار مضمون نه به شیوه پودوفکین بلکه به روش چیدمان میزانسن‌های هر نما، آن را همچون ترجیع‌بند شعر، به کار گرفت. تأکید او گاه با استفاده از عناصر انتزاعی همراه بود. پاراجانف رنگ را عامل هماهنگی و توازن بیان آثارش می‌دانست؛ همچون آنتونیونی رنگ و قاب را کاملاً می‌شناخت. او از قاب معنا می‌ساخت، ساختار آثارش با مضمون در تضاد نبود و همهٔ عناصر همنشینی فرم و محتوا را یکجا و با هم منتقل می‌کرد؛ او استاد هماهنگی و ارتباط بین اشیاء گوناگون و حالات درونی انسانی است. جهان سینما تحت‌تاثیر زبان سینمایی سرگئی پاراجانف تا به امروز بوده است حتی اگر مخاطبین فیلم‌هاش اندک باشند اما جایگاه او به عنوان کارگردان و هنرمندی مستقل در دنیای هنری سینما محفوظ است. پاراجانف متأثر از زمان خود فیلم‌هایی را ساخت که از جهات مختلف تا به امروز همچنان در پردهٔ ابهام و رمز باقی مانده‌اند. با آغاز مدرنیسم و تأثیر آن بر سینمای شوروی، پاراجانف و دیگر هنرمندان شیوه‌های تازه‌ایی برای ساخت فیلم‌های خود برگزیدند.

اساس و شالودهٔ آثار پاراجانف، ترکیبی از هنرها بود؛ او مولف فیلم‌های خود است. از میان سبک‌ها، شاعرانگی را انتخاب کرد و به زبان خاص خود آن را بیان داشت. وی، تمامی سبک‌ها را به‌خوبی می‌شناخت، قواعد آن را با دقت بررسی می‌کرد اما آن را به‌طرزی متفاوت به‌کار می‌برد؛ او در برهم‌زدن قواعد، استاد است. واقع‌گرایی در فیلم‌هایش شبیه سینمای رئالیستی نیست. او واقعیات را در قالبی که خود تعیین کرده، نمایش می‌دهد. پاراجانف همه اشیاء را بازسازی کرده و حالتی دگرگون شده از ماهیت ظاهری اشیاء می‌سازد. همچنین قهرمانان فیلم‌هایش را به‌گونه‌ایی معرفی می‌کند تا نمایانگر یک زندگی واقعی بوده و مخاطب را نه به ناامیدی بلکه در آرزوی آن شخصیت بگذارد. مثلاً در فیلم قلعه سورام و عاشق غریب، قهرمان‌پروری می‌کند و درصدد

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

بیان یک امر تاریخی نیست.

تخیل در آثار پاراجانف جایی همیشگی دارد؛ او سنت و یا حقایق گذشته را به‌تصویر نمی‌کشد تا آن را بازنمایی کند بلکه آن را در زمان خود حل و می‌گنجاند تا امید را دوباره زنده کند. در حقیقت چگونگی را بررسی می‌کند نه چرایی آن‌را. امید، حرف اول را در فیلم‌هایش می‌زند، حسرت و ماندن در گذشته‌ها هدف او نسیت بلکه ساختن دوباره آرزوهاست. او اکسپرسیونیسم را می‌شناسد و اساس آن را می‌داند اما در قیاس با آن، میزانسن‌هایش را چنان خلاقانه می‌چیند که اسلوب آن‌را تغییر داده و از آنِ خود می‌کند. پاراجانف دید دوربین و زاویهٔ دید قاب‌هایش را به شکلی می‌سازد که گویی از آن یک نقاش سمبولیست پرتحرک است. یعنی نمادها در آثارش غوغایی از معناست و کنار هم قراردادن اشیاء ناهمگون، تنها برای ساخت یک مفهوم جدید، از خوب دیدن است؛ زیرا کیفیت نگاه، همیشه برای این هنرمند حائز اهمیت بوده است. پاراجانف از مینی‌مالیسم و انتزاع نیز در فیلم‌هایش به گونه‌ایی خاص بهره می‌برد. از هنرپیشهٔ غیرحرفه‌ای و نیمه حرفه‌ای و از طرح‌های ساده برای رسیدن به خلوص و نزدیکی به درونیات انسانی استفاده می‌کند، پس، انتزاع، در آثارش مشهود است. او از عناصری که گویای معنای مشخصی باشد، برحذر است. به‌کارگیری قصه‌های عامیانه و نمادهای بصری، شیوهٔ ساخت فیلم‌های پاراجانف است. هر قابی از آثار وی آغاز و پایانی دارد. میزانسن‌های او شخصیت و هویت دارند و جدا از هم نیستند؛ یعنی تمامی قاب‌ها مستقل از هم، بیانگر یک مفهوم‌اند؛ اما زنجیروار بهم متصل‌اند. هر صحنه بیانگر احساسات و درونیات پاراجانف است و مجموع تمام آنها پیام او را منعکس می‌کند؛ تا یادآور امید، عشق و ایمان باشند. او همچون کاندینسکی در هنر بدنبال معنویت است. پاراجانف قبل از اینکه کارگردان، نقاش و یا هر چیز دیگر باشد، هنرمند است. فیلم‌های او برخلاف برخی از مخاطبانش سورئالیستی نیست. او به‌خوبی می‌داند چگونه از تخیل و رویا در قالب واقعیت استفاده کند. پاراجانف حقیقت را از دل واقعیت بیرون می‌کشد و حرفش را می‌زند.

پاراجانف از سبک خاصی پیروی نمی‌کند. به سختی می‌توان نام سبکی برای فیلم‌های او گذاشت. کسی که امر واقعی را وارد دنیای اسطوره‌ای فیلم‌هایش می‌کند. بیشتر تصاویر او رمزی است از همین باب؛ یعنی فیلم‌های او خاص‌پسند است. «هنر فیلمساز در درجهٔ اول یک هنر بصری است- زمانی که مفاهیم به وسیله تصاویر، بازی‌ها یا ژست‌ها قابل انتقال باشد، گفت‌وگو ضرورتی ندارد» (جینکز،۱۴۰۱: ۱۲۷). میزانسن‌ها در ارتباط با هم دیالکتیک دارند. او خود بیان می‌کند که «در نقاشی هم آدم‌ها با هم حرف نمی‌زنند. نقاشی صامت است و فیلم‌های من هم همینطور». در نهایت شاید بتوان چنین استنباط کرد که او در زمان خود اندیشه پست مدرن داشته است، او یک سینماگر بداهه‌گر، یکه‌تاز زمان خود و نیز عصر حاضر است. پاراجانف سبک خاص و منحصر بفرد خود را دارد، شاید همین بی‌سبکی، سبک خاص او باشد.

سینمای شاعرانه پاراجانف را می‌توان با اصول زیباشناسی نقاشی تحلیل کرد. آشنایی و علاقه پاراجانف به هنر نقاشی و ادبیات شعرگونه، فضایی را برای نشان‌دادن ذوقِ تصویری تخیلات و رویاهای ذهنی او در رابطه با فرهنگ مردم ارمنستان به وجود آورده است. در سینمای پاراجانف دوربین نقش اصلی را در معنای هر تصویر دارد؛ چراکه تمامی عناصر را درون یک قاب به شکل مناسب کادربندی می‌کند. در فیلم سایه نیاکان فراموش شده ما (۱۹۶۵)، در قیاس با دیگر فیلم‌های او حرکات متنوع دوربین را شاهدیم که با سرعتی قابل توجه، نماها را تغییر می‌دهد. هیچ‌چیز ساکن نیست و در هر کادربندی، کنتراست و تغییرات ناگهانی دیده می‌شود. زاویه دوربین پاراجانف در این فیلم به شیوهٔ معمول نیست، سرعت تغییر زاویه دوربین توانسته است توجه سینماگر را به یک سوژه جلب کند و یا توجه او را از یک سوژه بردارد. دوربین او اجازه حرکت در فضای ذهنی آرام را به تماشاگر نمی‌دهد

تصویر ۵. سکانسی از فیلم «سایه‌های نیاکان فراموش شدهٔ ما» (عکسبرداری توسط پژوهشگر از فریم فیلم).

بلکه هر لحظه او را با چالشی دیگر روبه‌رو می‌کند. زاویه دید دوربین در سینما با حرکت آنی همراه است در حالی‌که در نقاشی، هر زاویه‌ایی در زمان خود باقی می‌ماند.

پابلو پیکاسو اولین نقاسی است که زاویهٔ نگاهش را به یک شیء برای ایجاد مفاهیم و معانی متعدد به جهات مختلف تغییر داده و آن را در یک قاب به‌تصویر کشید. پاراجانف متأثر از پیکاسو، نگاه دوربین خود را به جهات مختلف معطوف می‌کند. او انتزاع را از نقاشی می‌گیرد و با حرکات دوربین آن را خلق می‌کند. در سکانس پایانی مرگ «ایوان» در فیلم سایه نیاکان فراموش شده ما، چرخش ۳۶۰ درجهٔ دوربین با سرعتی بالا، جهان مادی ایوان را در مقابل چشمانش و در سایه‌های قرمز و آبی محو می‌کند. در سکانسی دیگر، آنجا که روح ماریچیکا در جنگل ایوان را می‌خواند و دستش را به‌سوی ایوان دراز می‌کند، دوباره این اتفاق تکرار می‌شود. پاراجانف بیشتر عناصر فیلم را به بازی می‌گیرد. نه‌تنها دوربین که نور هم نقش مهمی در قاب تصاویر او دارند. با نگاهی به آثار کلود مونه، کاسپارداوید فردریش، همچنین نقاش اهل روسیه واسیلی گریگورویچ پروف، می‌توان نقش نور را در فیلم‌های پاراجانف بی‌تاثیر ندید؛ صحنه‌های مه‌آلود در فیلم‌های او به‌خصوص سایه نیاکان فراموش شده ما، نماهای لانگ‌شات از مناظر، فلش‌بک‌های رنگی و ایجاد فضایی وهم‌آلود و هذیان‌آمیز از استراتژی زیبایی‌شناسی پاراجانف محسوب می‌شود. در فیلم افسانه‌های قلعه سورام، آخرین دقایق فیلم نقش نور و پیام آن را دریافت می‌کنیم؛ نورهایی که گاه ثابت و متمرکزند و گاه به دنبال سوژه در حرکت‌اند. رنگ در فیلم‌های پاراجانف به تنهایی نوعی بیان است؛ دیزالوهای سفید و قرمز، فصل‌هایِ فیلم سایه نیاکان فراموش شده ما، را بهم وصل می‌کند، از طرفی، نوشتارها بر روی صفحهٔ رنگی، بیانی است برای کامل‌کردن مفهوم و انتقال آن به سکانس بعدی. «رنگ، خود بخشی از گوهر و محتوای چیزی را تشکیل می‌دهد. این امر نه‌فقط برای سینما، که برای تمامی فرهنگ بصری موضوع اساسی است» (مگربیان،۱۳۶۷: ۳۰).

نمایش تصاویر نقاشی و مینیاتورها در جای‌جای فیلم‌های او حاکی از آن است که پاراجانف تسلط کافی بر زیبایی‌شناسی نقاشی دارد. با نمایش نقاشی‌های قاجاری، درمی‌یابیم که پاراجانف، پرسوناژهای خود را بر اساس زیبایی‌شناسی نقاشی از پرتره‌ها چهره‌پردازی می‌کند و جالب‌تر اینکه، چهره‌ها در نقاشی قاجاری به‌هم شباهت دارند. پاراجانف در فیلم رنگ انار، یک چهره را برای چندین نقش انتخاب می‌کند. او در نگاهی که به مینیاتور دارد، فضا و مکان‌های فیلم‌هایش را در دو محور افقی و عمودی طراحی می‌کند و زمان را لایتناهی به‌نمایش می‌گذارد. طبیعت را از مینیاتور می‌گیرد و با بازی عدسی دوربین به آن معنا می‌بخشد. صدا را همچون نقاشی با هماهنگی عناصر در صحنه تولید می‌کند. صدای نقاشی، درون کادری است و بسته به آگاهی و درک مخاطب شنیده می‌شود.

نقاشی و رنگ انار

پاراجانف تحولات زیبایی‌شناسانهٔ سینمای خود را از عناصر بصری و ارزش‌های نقاشی دوران خود و قرون وسطی وام می‌گیرد. چنین تأثیری، فهم هنری پاراجانف را در سطحی فراتر از زمان خود آشکار می‌سازد. بهره‌گیری او از ادبیات و شعر، دیدگاه‌اش را نسبت به دنیای تصویر تغییر داد. او همه چیز و همه کس را با دقت می‌دید، از تجربیات کارگردان‌های زمان خود چون داوژنکو، تارکوفسکی، پازولینی، فلینی، گریفیت، آیزنشتاین استفاده می‌کرد و نیز با نگاهی موشکافانه به آثار هنرمندان نقاشی چون، مونه، پیسارو، گوگن، پیکاسو، میکل آنژ، فردریش و دیگر هنرمندان، ساختار فیلم‌هایش را بر آن اساس بنا می‌کرد. عصاره فن و هنر از ساختار تا تدوین، از کاربرد عناصر تا رسیدن به معنا و اثربخشی آن در فیلم رنگ انار متجلی شده است. پاراجانف جایی خالی در فیلم خود نگذاشته و عصاره هر چه می‌داند را در ساخت آثارش - به‌خصوص رنگ انار- به‌کار گرفته است. جنبه‌های زیباشناسانهٔ فیلم در پیوند با روح معنوی او و در روند رشد و تحولات درونی برای دریافت حقیقت زندگی، در امتداد هم به‌کار گرفته می‌شود.

قصهٔ رنگ انار یا سایات نوا برگرفته از شرح احوال «آروتین هاراطون»، شاعر، خواننده، مبلغ و نوازندهٔ دوره‌گرد ارمنی است که به فرهنگ و سنت «عاشقلر» ارمنی حیاتی نو بخشیده است. او هویتی کاملاً ملی دارد اما شعرهای خود را به سه زبان ترکی، گرجی و ارمنی سروده است. پاراجانف شعر سینمایی خود را با نام سایات نوا دراماتورژی[۲۸] می‌کند. در آثار او تابلویی دیده می‌شود که پاراجانف لباس گلدوزی شده‌ایی را بر تن دارد و در «صومعه هاقپات»[۲۹] ایستاده است. سایات نوا بعد از ۲۰۰ سال پیام خود را به پاراجانف منتقل می‌کند. تحولات و کنش‌های درونی سایات‌نوا، بیان‌گر روح

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

روحانی و معنوی پاراجانف است. او یک داستان را به شکلی روایت می‌کند که رنج مسیح را با زجر و شکنجه ارمنیان همساز می‌کند. ساخت رنگ انار با محدودیت‌های زیادی از جانب حکومت شوروی در سال ۱۹۶۷ آغاز و در ۱۹۶۹ برای مدت محدودی در روسیه اکران شد. قصهٔ سایات نوا یک روایت داستانی متعارف نیست و پاراجانف به‌خوبی می‌داند چطور و چگونه رسالتش را با شیوه‌ایی متفاوت و خلاقانه اجرا کند. خط روایی فیلم، این موضوع را کاملاً آشکار می‌سازد. رنگ انار با یک نقل قول شاعر روس، بروسوف شروع می‌شود تا اهمیت شعر ارمنی را نمایان کند. او می‌گوید: «این فیلم زندگی‌نامهٔ واقعی سایات نوا شاعر بزرگ سده هجدهم نیست بلکه کوششی است برای انتقال تصویری از شعر او به یاری رسانه فیلم» (صافاریان، ۱۴۰۲: ۵۳). فیلم رنگ انار هشت فصل دارد به شرح زیر؛ کودکی شاعر، جوانی شاعر، شاعر در دربار شاهزاده و آئین نمازگزاری پیش از شکار، ورود به دیر، خیالات شاعر، کهنسالی شاعر، دیدار با فرشته مرگ، مرگ شاعر. همچنین ۱۳ میان نوشت که نقش مهمی در فیلم‌های پاراجانف دارد. میان نوشته‌ها فصل‌ها را از هم جدا می‌کند و به قولی، زبان شاعر است؛ در چند فصل.

میزانسن‌های فیلم رنگ انار پاراجانف، تماماً کدهایی هستند که نیاز به رمزگشایی دارند و حامل انتقال یک مفهوم‌اند؛ شامل بازیگری، نورپردازی، رنگ، لباس، ترکیب‌بندی و صدا، دکور و آکسسوار، چهره‌پردازی و گریم، موقعیت و زاویه دید دوربین؛ کُدهایی که تماشاگر باید آن را رمزگشایی کند؛ پاراجانف در هر اِلمانی از فیلم به اندازهٔ کافی معنا تزریق می‌کند و گاهی فراتر از آن، فهم و درک فیلم را برای مخاطب خود سخت‌تر می‌کند. فیلم رنگ انار از این قاعده مستثنی نیست و برای معنابخشی به تصویر، او از کلیهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ میزانسن استفاده می‌کند. فیلم رنگ انار استدلال‌های مخصوص خود را دارد. دیدگاه «یاسوجیرو ازو[۳۰]» دربارهٔ اینکه سینما دستور ندارد و هر فیلم می‌تواند دستور زبان ویژهٔ خود را بیافریند، موید این امر است. نظمِ ساختاریِ فیلم، ناشی از داشتن ذهنی منظم برای یک روایت است. برای او فرمِ روایتِ داستان بسیار مهم‌تر از زندگی سایات‌نواست. او ساختار کلی فیلم را به سه مفهومِ، کودکی، جوانی، میان‌سالی یا به روایتی دیگر تولد، زندگی و مرگ تقسیم کرده است؛ که هر بخش ویژگی خاص زمان خود را دارد.

پاراجانف فرم و محتوا را از آغاز تا پایان فیلم در کنترل خود دارد. او قهرمان داستان خود را قهرمانی ملی می‌داند؛ به این دلیل، در نگاه او شخصیت و کاراکتر بازیگران از اهمیت خاصی برخوردار است. بازیگری در فیلم پاراجانف به یک کُد سینمایی تبدیل شده است؛ نوعی خوانش جدید در شیوه سینمایی او؛ آن‌گونه که بازیگر در چند کاراکتر، فارغ از جنسیت، ایفای نقش می‌کند. همچنین کنش بازیگران به‌طور معمول رایج نیست. پاراجانف به حرکت‌های بدنیِ بازیگران معنا می‌بخشد. مثلاً علاقه او به پانتومیم باعث شده تا حرکات رقص‌گونه و طنزآمیز را چون پیامی، به شیوهٔ بازیِ بازیگرانش اضافه کند. در کودکی شاعر، آروتین کوچک را روی پشت بام کلیسا، میان کتاب‌های خیس می‌بینیم که دستان خود را به شکل صلیب باز کرده و خیره به آسمان است؛ از پرمعناترین سکانس‌های فیلم. کمتر کسی می‌تواند با ارائه یک حرکت به بازیگر خود چنین معنای عمیقی از تصویر بگیرد!

زبان شاعرانهٔ پاراجانف، کارکرد نور در ساختار فیلم را تغییر داده است. استفاده از نور صرفاً کارکردی معمول نیست و نورهای درخشان در نماهای فیلم شخصیت ویژه‌ایی دارند. برای مثال در فصل اول، آبی که از دیوار کلیسا جاری است، بسیار شفاف و درخشان است. یا برق نور روی اشیاء، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. اثربخشی نور، آشکارکننده ماهیت بیرونی و همچنین درونی عناصر در صحنهٔ نمایش است. نور به شیوه‌های متفاوت در هر سکانس از فیلم دارای مفهومی از قدوسیت و پاکی دارد اما مهم‌تر از همه، نور در فیلم او منبع الهام است.

فردینان دو سوسور[۳۱] زبان‌شناس فرانسوی، ارتباط بین فرم و محتوا را دو روی سکه می‌داند. با توجه به نظریهٔ این زبان‌شناس، می‌توان اذعان داشت، انسجام میان فرم و محتوا در فیلم رنگ انار سبک و اندیشهٔ پاراجانف در ساخت فیلم است. همچنین ترکیب‌بندی تصاویر فیلم که به شکل منسجمی درپی هم می‌آیند، فاصله‌ایی میان فرم و محتوا نیست. به همین خاطر، هر قاب، مستقل است و آغاز و پایانی دارد. فرم‌ها در ترکیب‌بندی قاب‌ها، تولید معنا می‌کنند. برای مثال می‌توان به قاب‌هایی اشاره کرد که نقاشی‌گونه و برگرفته از مینیاتورند و معیارهای زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی_ ارمنی و نقاشی قرون وسطایی را در خود دارند.

ارزش‌های زیبایی‌شناسی نقاشی در سینمای رنگ انار پاراجانف، ترکیبی دیگر از پیوند ناگسستنی فرم و محتوا را آشکار می‌کند. او با تقسیمات افقی و عمودی خود، با

توجه به ارزش‌های زیباشناسانهٔ نقاشی، به نقطهٔ طلایی می‌رسد. همان جایی که تماشاگر چشم از آن بر نمی‌دارد. او به گونه‌ایی قاب خود را می‌بندد که چشم همچون تابلوی نقاشی در آن گردش کند و با یک نقطه تأکید مخاطب را متوجه اهمیت آن کند. برای مثال، سکانس زیبای خشک‌شدن کتاب‌ها روی پشت بام، با تقسیمات افقی و عمودی همراه با چیدمان متفاوت کتاب‌ها و کودکی که در نقطهٔ طلایی تصویر دراز کشیده است را می‌توان اشاره کرد. زاویهٔ دید دوربین بسیار ماهرانه و هنرمندانه است و فقط دو بار در فیلم تکرار می‌شود؛ اوایل فیلم و بار دیگر در اواخر فیلم؛ جایی که سایات نوا به علامت رضایت و تسلیم دستان خود را به آسمان بلند می‌کند و دوربین از بالا صحنه را می‌گیرد. در طول فیلم می‌توان به معیار دیگری از زیباشناسی نقاشی اشاره کرد و آن ترکیب تضادهاست؛ در همان ابتدا می‌شود به عنصر معنا اشاره کرد؛ تضاد جسم و روح؛ که کارگردان سعی دارد تحولات روحی شاعر را در دنیای مادی بازگو کند. او از حیوانات نیز استفاده می‌کند مثل ماهی و پرنده، که هرکدام دلیل خاصی برای بودن‌شان در فیلم است؛ ماهی که در آب‌ها شناور است و طعام حواریون مسیح و پرنده که نماد صلح مسیح است. پاراجانف کودکی را مقابل پیری می‌گذارد؛ کاخ را در مقابل صومعه و کلیسا، سفید را مقابل سیاه، حتی در حرکت بازیگران هم این تضاد وجود دارد. بالا رفتن از نردبان و پایین‌آمدن از آن، نگاه از بالا به پایین و بر عکس آن، جشن در مقابل سوگواری، خیال در مقابل واقعیت. پاراجانف با نگاه نقاشانهٔ خود، کنتراست را به زیبایی در فیلم رنگ انار بر روی پرده سینما نمایش می‌دهد تا تماشاگر را به جست‌وجوی معنای تازه‌ایی سوق دهد.

نتیجه‌گیری

پاراجانف کارگردان فیلم رنگ انار، در آفرینش اثرخود تا چه میزان به هنر نقاشی اندیشیده و از ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن بهره برده است؟ اساس زیبایی‌شناسی، در «کیفیت نگاه» است. پاراجانف این نوع نگاه را نه‌تنها در نقاشی و سینما، که همواره به جهان پیرامون خویش داشته است. کاربرد عناصر زیبایی‌شناسانه نقاشی رنگ انار به اندازه‌ایی است که نه‌تنها زیبایی‌شناسی سینما را بر هم نمی‌زند بلکه حتی کیفیت آن را در حد یک اثر نقاشی ارتقاء می‌بخشد. این پژوهش ثابت کرد سینما و نقاشی پیوندی عمیق و زیبایی‌شناسانه با هم دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sergei Parajanov (1924 – 1990)
2. Clive Bell

۳. درخت جان مولود یک خاستگاه ایرانی به نام میترا یا مهر دارد.
۴. هنرمند آوانگارد Andy Warhol، نقاش، عکاس و فیلم‌ساز پیشرو آمریکایی از بنیان‌گذاران هنر پاپ به سال ۱۹۵۰
۵. David Hockney: نقاش، عکاس، طراح و چاپگر انگلیسی و ار مهمترین پیشگامان جنبش پاپ آرت در دهه ۱۹۶۰ است.
۶. Jahn Baldessari: معمار، عکاس، نقاش و تصویرگر امریکایی و هنرمند پیشروی مفهومی بود.
۷. Marcel Duchamp: نقاش و مجسمه ساز فرانسوی.
۸. Andrei Tarkovsky: تدوین‌گر، عکاس، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز اهل شوروی بود.
۹. Sergei Eisenstein: کارگردان و تئورسیین سینما و از پایه‌گذاران مکتب مونتاژ، اهل شوروی.

10. Joseph Stalin
11. Henry Matisse
12. Georges Braque
13. Pablo Picasso
14. Edouard Manet
15. Kazimir Malevich
16. David Hackney

۱۷. Joseph Cornell: هنرمند و مجسمه‌ساز آمریکایی است که طرفدار سبک اِسمبلیج و تحت تاثیر سبک سورئالیسم بود...

18. Primitive Art

۱۹. Eye Level: یکی از انواع زاویه‌های دوربین در سینماست که بیشترین کاربرد را در سینما دارد. نمایی است از روبرو و هم‌تراز با چشم تماشاگران؛ که تاثیر چندانی روی مخاطب ندارد و به نوعی خنثی است.

20. Federico Fellini
21. Jean-Luc Godard
22. Ingmar Bergman
23. Orsen Welles
24. Alfred Hitchcock
25. Francois Truffaut
26. Martin Scorsese
27. Michelangelo Antonioni

۲۸. واژهٔ Dramaturugy در تئاتر و یا فن نگارش، پردازش و ساخت نمایشی و بازنمایی تئاتری گفته می‌شود؛ معادل آن «نمایش‌پردازی» است.
۲۹. صومعه هاقپات به سبک معماری ارمنی در سده ۱۰ تا ۱۳ ساخته شده؛ منطقه‌ایی مسکونی در استان لوری ارمنستان.
۳۰. کارگردان و فیلم نامه‌نویس، Yasujiro ozu است که زبان سینمایی مخصوص خودش را دارد؛ شاهکار او، فیلم توکیو است.

31. Ferdinand de saussure

Doi: 10.22034/rpa.2025.2051336.1122

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۶۹)، *باد هر جا بخواهد می وزد؛ اندیشه‌ها و فیلم‌های روبر برسون*، تهران: انتشارات فیلم.

احمدی، بهرام (۱۳۹۵)، رنگ انار سرگئی پاراجانف آینهٔ هفت رنگ نظامی، عالیه عابدینی، *کنفرانس بین‌المللی شرق‌شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی*.

ایل، الهام؛ عارف، محمد (۱۳۹۸)، بررسی جنبه‌های نمادین و نشانه‌ای فیلم سینمایی رنگ انار به کارگردانی سرگئی پاراجانف، *دوفصلنامهٔ علمی مطالعات فرهنگ و هنر آسیا*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بختیاریان، مریم (۱۳۹۳)، فرمالیسم از نگاه کلایو بل و نیکلاس لومان، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۳.

بل، کلایو (۱۳۹۷)، *پرسش از هنر*، ترجمهٔ مرتضی عابدینی فر، انتشارات ققنوس.

جینکز، ویلیام (۱۴۰۱)، *ادبیات فیلم. جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان؛ شهلا حکیمیان، سروش، چاپ ششم.

رید، هربرت (۱۳۸۸)، *معنی هنر*، ترجمهٔ نجف دریا بندری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی چاپ یازدهم.

صافاریان، روبرت (۱۴۰۲)، *این فیلم سازِ شاعرِ نقاشِ عروسک سازِ مستند سازِ افسانه‌پردازِ شعبده‌باز*، تهران: نشر گیلگمش، چاپ سوم.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۶۰)، *پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی ۱۹۱۷ _۱۹۳۱*، تهران: نشرگستره چاپ اول، پاییز.

عارف، محمد (۱۳۹۹)، *درخت گیان-آیین‌های نمایشی قوم ارمن*، نشر نائیری چاپ دوم.

گالستیان، سیرانوش (۱۴۰۰)، سرگئی پاراجانف هنرمندی که مصمم به نجات زیبایی‌ها بود، *فصلنامه فرهنگی ارمنیان*، سال بیست و پنجم، شماره ۹۷، آرا أوانسیان. پاییز. تهران.

مگربیان، تیگران (۱۳۶۷)، *یادداشت‌های سرگئی پاراجانف*، ترجمهٔ ارمن لوکس، تهران: نشر فیلم.

موقن، یداله (۱۳۷۸)، *رویه‌های زبان، اندیشه و فرهنگ (مجموعه مقالات)*، تهران: هرمس.

Kokot, Waltraud, Toloyan, Khaching & Alfonso, Carolin (2004) Diaspora, Identity and Relifion: New Directions in theory and Research. London: Routtedge.

Panossian, Razmik (2006). The Armenians from Kings and Prists to Merchants and commissars. London: Hurst

WikiArt. (2022, September 1). *Strange and ridiculous life of the father* [Assemblage]. Retrieved February 19, 2026, from https://www.wikiart.org/en/sergei-parajanov/strange-and-ridiculous-life-of-the-father-1984

Sergey Parajanov Museum. (n. d.). *Композитор Сильвестров*. Retrieved February 19, 2026, from https://parajanovmuseum.am/ru/gallery/?catId=1