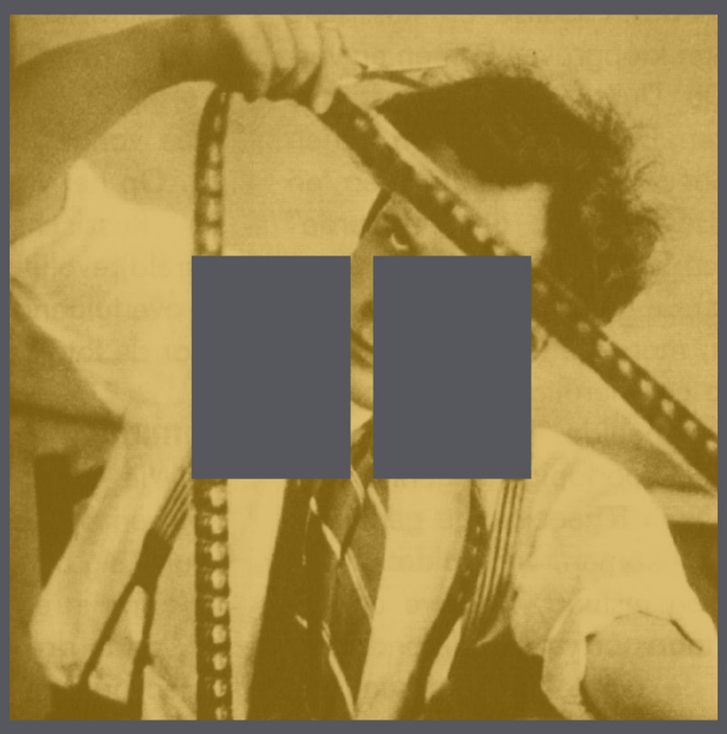
پدیدار

مجله‌ی دیجیتال سینما و ادبیات
شماره‌ی اول | بهمن ماه ۹۵
PadidarMag



پدیدار؛ مجله‌ی دیجیتال دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر	**شماره‌ی اول**	**بهمن ۱۳۹۵**
مدیر مسئول دکتر **سید محسن هاشمی**	سردبیر **پیام غنی‌پور**
گرافیست و صفحه‌آرا **فاطمه قزللو** و **خشایار رحیمی**	طراح لوگو **خشایار رحیمی**
با همکاری **انجمن علمی سینما**	دبیر پرونده‌ی سریال آینه‌ی سیاه **تینا احمدی**
همکاران تحریریه **بهار پژند** و **علیرضا طباطبایی**	سر ویراستار **پیام غنی‌پور**

فونت ایران‌سن‌سریف به شماره اجازه‌نامه (لایسنس) V9FE5 برای «مجله دیجیتال پدیدار» دارای اعتبار است.

Designed by XXII STUDIO

Once Upon A Time In Anatolia (2011) / Nuri Bilge Ceylan

فهرست

۶ سخن مدیرمسئول

۸ راهنمای مجله

سینما CINEMA

۱۰ مهمان مامان و نظام نشانه‌ای خوراک

۱۴ سفره‌های همگرا (یه حبه قند)

۱۶ آسیب‌شناسی فمینیسم سینمای ایران

۲۰ خانه پدری کجاست؟

۲۶ گذر از مرز در ابدیت و یک روز

۳۲ روزی روزگاری در آناتولی شب می‌رسد ز راه

۳۴ باشگاه مبارزه راه فرار از زندگی روزمره

۴۰ مارلا زخم کوچک

۴۲ باران قورباغه در ماگنولیا

۴۴ مونتاژ وُرکاپیچ و آیزنشتاین

۵۲ موسیقی آثار برگمان

۵۶ هوش چندگانه گاردنر وسیستم استانیسلاوسکی

۵۹ معرفی کتاب

۶۰ نورخوانی و محدوده‌یابی در تشکیل تصویر استاندارد

۶۴ ترانه‌های دیزنی

۷۲ مصاحبه با پرویز صیاد

پرونده CASE

ادبیات LITERATURE

۱۱۴ رویای آمریکایی در درام نوین آمریکا

۱۲۴ روایت هولدن در رمان ناتور دشت

۱۲۸ لیر ادوارد باند و شاه لیر شکسپیر

۱۳۶ من اورلاپی هستم

۱۳۸ نگاهی به نمایشنامه‌ی مکبث

گزارش REPORT

سخن مدیرمسئول

کراماً کاتبین، لقب فرشتگانی است که محافظت کننده‌اند . ایشان احوال آدمی را می‌نویسند، کریم هستند و نگارنده. نگارش ایشان ممکن است بر کاغذ نقش نبندد و با قلم هم نباشد. به شکل متعارف نامه هم ارسال نشود.
چنانکه دیروز با پیدایش عکاسی ، نقاشی واقع‌گرایی را وانهاد و با اختراع ماشین تایپ، خوشنویسی به محاق رفت، امروز با پاگرفتن نقل و انتقال اطلاعات در فضای مجازی، مجلات کاغذی پدیده‌هایی نوستالژیک محسوب می‌شوند. عکس‌های امروز از تاریک‌خانه نمی‌گذرند و بر حاشیه‌ی فیلم‌ها سوراخی نیست. اما نه نگارش پایان یافته و نه تصویرسازی منسوخ شده و نه سینما به اتمام رسیده است. پس می‌توان امیدوار بود که تا فردا و حتی پس‌فردای تاریخ ، نوشتن و نگاشتن و نشر دادن امتداد خواهد یافت.
"پدیدار" محصول اشتیاق دانشجویانی است که ذوق نوشتن و نگاشتن خود را حفظ کرده‌اند و کرامت دانشجویی را دریافته‌اند و قدر وقت را می‌شناسند و مهم‌تر از همه آنکه نمی‌خواهند خجالت‌زده‌ی اوقات خویش باشند. که لسان الغیب فرمود:
قدر وقت ار نشناسد دل و کاری نکند
بس خجالت که ازین حاصل اوقات بریم.
بنده امیدوار است که با شکل‌گیری نشریه‌ی " پدیدار" و انتشار آن در فضای مجازی الگوی جدیدی برای نشریات دانشگاهی فراهم آید. چیزی در خور شأن دانشجویان دانشکده‌ی سینما و تئاتر دانشگاه هنر.
به امید اینکه در این توفیق ، همه سهیم باشند.

سید محسن هاشمی
مدیر مسئول

راهنمای مجله

- این مجله از نوع اینتراَکتیو است و می‌توان با کلیک روی تیترها در فهرست مستقیم به مطلب مربوطه رفت.
- در بعضی صفحه‌ها امکان پخش صدا وجود دارد که با دو بارکلیک بر روی آیکون پخش ▶ فعال می‌شود.
- مطالب ارسالی در اکثر موارد خلاصه شده‌اند.
- لینک متن کامل و یا منابعی که بر روی وب در دسترس‌اند، به این شکل مشخص شده‌اند.
- برای اجرای فایل پی‌دی‌افِ مجله اَدُوبی آکروبات ریدر مناسب‌ترین است.
- پیشنهاد می‌شود پدیدار از طریق مانیتور و به صورت تمام‌صفحه مرور یا مطالعه شود.
- در بعضی موارد با قرار دادن نشانه‌ی موس بر روی | کاراکترهای خاص |

سینما
CINÉMA

«مهمان مامان»
و نظام نشانه‌ای خوراک

برگرفته از کتاب نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، انتشارات علم (۱۳۸۸)

فرزان سجودی
دکترای زبان‌شناسی

خوراک در مهمان مامان محوری است که همه‌ی وقایع بعدی فیلم، روابط بین اشخاص، موقعیت‌های اجتماعی، تمایز قومی و طبقاتی حول آن شکل می‌گیرد و نظام نشانه‌ای خوراک فعالانه به کار گرفته می‌شود تا امکان بیان کنش، مناسبات، موقعیت در سطح خرد و کلان فراهم شود.

برای خانواده‌ای که در یک خانه‌ی بزرگ در جنوب شهر زندگی می‌کنند که هر اتاقش در اجاره‌ی کسی است، مهمانی سر می‌رسد. این خانواده، به‌خصوص زن این خانواده (یعنی مامان) با این مهمان‌ها که از اقوام خودش هستند، رودربایستی دارد و در نتیجه آبرویش را در خطر می‌بیند که نمی‌تواند چیز مناسبی برای خوردن تهیه کند و جلوی آبروریزی را بگیرد. همه‌ی همسایه‌ها دست به کار می‌شوند و آخرین بقایای چیزهای خوراکی را که در منزل دارند و شاید بتوان با آنها حفظ آبروی این همسایه‌ی شریف را کرد. سرانجام در این تلاش‌ها (به طور معجزه‌آسایی!!) موفق می‌شوند و سفره‌ای بسیار پر و پیمان می‌چینند و همه دور آن می‌نشینند و همه‌چیز به خیر و خوشی تمام می‌شود.

در این فیلم نظام نشانه‌ای خوراک، که هم بیان تصویری دارد و هم بیان کلامی، به شکل بسیار پیچیده‌ای هم دلالت‌های گسترده‌ای دارد و هم پرده از ویژگی‌های خود بر می‌دارد. برای نمونه به مواردی در زیر اشاره خواهیم کرد.

نقش نظام نشانه‌ای خوراک در ایجاد همگرایی اجتماعی در جهت حفظ موقعیت اجتماعی یکی از اعضای گروه از طریق حمایت از او در برگزاری یک آیین فرهنگی، که همانا آیین فرهنگی پذیرایی از مهمان با خوراک شایسته و در خور باشد. در تلاش همسایه‌هایی که خود نیز کم و بیش ذخیره‌ی غذایی درخوری ندارند، شاهد این نقش هستیم. ناگفته نماند که این همسایه‌ها نه تنها در هدیه‌ی مواد خام خوراکی که در منزل دارند، کمک می‌کنند، بلکه با حضور فعال در آیین پخت و پز و سرانجام با دعوت شدن به سفره‌ی شام در همه‌ی مراحل تحقق این باور و رفتار فرهنگی شرکت دارند.

نقش نظام خوراک در تأکید بر واگرایی اجتماعی. با به تصویر کشیدن خانه‌ی خانواده‌ی یوسف که در شمال شهر واقع است و همه چیز آن دلالت بر ثروتمند بودن ایشان دارد و وارد کردن این ماجرا درکنش محوری تهیه‌ی مواد غذایی، نظام نشانه‌ای خوراک نقش عامل بیان واگرایی اجتماعی را بازی می‌کند. در حالی‌که در خانه‌ی مامان علیرغم فقر شور و تلاش گرما بخشی جریان دارد، فضای خانواده‌ی یوسف سرد و بی‌روح است. سردی و بی‌روحی خانه‌ی خانواده‌ی یوسف به بهترین شکل در انجماد انبوه مواد غذایی در فریزر نشان داده می‌شود. مواد غذایی خام و منجمد است و فقط انباشته شده. همین مواد غذایی به خانه‌ی مامان که می‌رسد، وارد یک کنش پر شور گرم فرهنگی می‌شود. چراغ خوراک‌پزی و گاز پیک‌نیکی و تابه‌های روغن داغ، در برابر فریزر سرد و مواد غذایی خام و منجمد، امکان بیان واگرایی اجتماعی را فراهم می‌کند.

نمونه‌ی دیگری از نمایش واگرایی اجتماعی که به همگرایی منتهی می‌شود، ماجرای رفتن پسر مامان به مغازه‌ی دوستش و آوردن مقداری مرغ و ماهی از آن مغازه است. صاحب مغازه متوجه می‌شود، مرغ و ماهی‌ها را می‌گیرد و پسر را تنبیه می‌کند، اما بعد این رفتار واگرایانه تغییر جهت می‌دهد و مرغ و ماهی‌ها را به در خانه‌ی مامان می‌برد. نکته‌ی مورد نظر ما در این بخش از فیلم، نقش‌های متفاوتی است که خوراک و همچنین مواد غذایی لازم برای خوراک می‌توانند در مناسبات بین فردی و اجتماعی بازی کنند. مرغ‌ها و ماهی‌های مغازه قبل از هر چیز کالاها هستند. با تأکید بر ویترین، ترازو و حساب و کتابِ قیمت بر کالا بودن آنها تأکید می‌شود. همین کالاها که بردنشان بدون پرداخت پول زمینه‌ی درگیری و دعوا را به وجود می‌آورد، در مرحله‌ای دیگر

به هدیه تغییر نقش می‌دهند و به عامل همگرایی اجتماعی تبدیل می‌شوند.

نقش تمایز آفرین بین خود و دیگری. نظام خوراک در تمایز آفرینی بین خود و دیگری در سطوح متفاوت شکل‌دهی به خود و به دیگری نقش مهمی بازی می‌کند. حال این تمایز ممکن است سطوح متفاوتی داشته باشد؛ تمایز خود و دیگری در سطح ملی، قومی، طبقاتی، جنسیتی، سنی و غیره. کارکرد رستوران‌های ایرانی، چینی، هندی، تایلندی و غیره در سراسر دنیا و نقش آنها و خوراکی که ارائه می‌کنند، به عنوان نشانه‌های صوری تمایز آفرین در سطح ملی، نمونه‌های خوبی از این نقش تمایزی خوراک هستند. در سطح قومی، منطقه‌ای و غیره نیز نظام نشانه‌ای خوراک همین کارکرد را به طور گسترده دارد که البته ورود به آن از حوصله‌ی این مقاله خارج است. اجازه بدهید بازگردیم به فیلم. نمونه‌ی بارز تمایز ناشی از خوراک را در رابطه‌ی بین همه‌ی همسایه‌ها و مهمان‌ها از یک سو و مش‌مریم ایلامی از سوی دیگر می‌بینیم. در تهیه‌ی خوراک و آماده کردن آن و همچنین در نوع خوراک (و البته در لباس و رفتار و غیره) مش‌مریم یک غیر خودی متمایز است که البته جریان غالب فرهنگی (خودی فیلم) می‌کوشد او را با تلاش به پذیرش معیارهای جمع وارد کند. مش‌مریم سر سفره می‌گوید:

- شما از این شامی‌های من می‌خورین، خیلی تمیز درست کردم.

و سپس وقتی دیگران با اکراه شامی‌ها را بر می‌دارند و کنار بشقاب‌هاشان می‌گذارند، قهر می‌کند و می‌رود. سپس در گفتگویی با مامان می‌گوید:

- نه از شامی‌های من می‌خورن، نه لب به ترشی‌های من زدن؛ مگه من چمه؟

و وقتی بالاخره به جمع برگردانده می‌شود، مامان می‌گوید:

- تو رو خدا از این چیزایی که مش‌مریم آورده، بخورید؛ دلخور شده شما گذاشتین گوشه‌ی بشقاباتون.

مورد دیگر از این نقش تمایز بین خودی و دیگری را در تقابل بین خانه‌ی پدر و مادر یوسف و خانه‌ی مامان، تقابل بین دو طبقه‌ی اجتماعی و نقش خوراک در تأکید بر این تقابل مشاهده می‌کنیم که قبلاً درباره‌اش بحث شد.

در این فیلم شواهدی نیز وجود دارد که بر خوراک و کارکردهایش در حکم نظام نشانه‌ای صوری فرهنگی تأکید می‌کند. در شرایطی که همسایه‌ها کوشش می‌کند از موجودی مواد غذایی خود چیزی برای کمک بیاورند، همسر یوسف کمی گوشت و لپه می‌آورد. گوشت کم است و کفاف نمی‌دهد. او پیشنهاد می‌کند که ریز ریزش کنند و با سویا هم مخلوط کنند. مامان در واکنش به این پیشنهاد می‌گوید:

- نه، معلوم میشه، از خجالت می‌میرم.

سویا فقط در یک نظام ارزش‌گزاری نشانه‌ای صوری فرهنگی می‌تواند مایه‌ی خجالت باشد، زیرا از نظر ماده‌ی غذایی پیوسته شاهد بوده‌ایم که متخصصان علوم غذایی به عنوان جایگزین مناسبی برای گوشت سخن می‌گویند. مشاهده می‌کنیم که خوراک چگونه چنان نشانه‌هایی صوری در نظامی نشانه‌ای فرهنگی و نه در واقعیت مادی خود عمل می‌کند.

در همین نظام ارزش‌گزاری صوری است که مرغ و جوجه جایگاهش از گوشت و خورش هم فراتر یافته و مامان می‌گوید:

- ای کاش یه مرغی، جوجه‌ای چیزی داشتم میذاشتم وسط سفره یه رونقی می‌گرفت.

مورد دیگر را می‌توان در گفتگوی پسر با مامان مشاهده کرد که انسان را به یاد مراسم پاگشایی می‌اندازد. گفتگوی زیر بین پسر و مادر رخ می‌دهد:

- مامان حالا چی می‌شه مرغ سر سفره نباشه؟

- تو نمی‌فهمی! هنوز خیلی زوده که بفهمی.

نظام‌های فرهنگی نظام‌هایی اکتسابی‌اند و با زندگی اجتماعی در بسترهای فرهنگی ما با آن نظام‌ها و کارکردهاشان آشنا می‌شویم و به اصطلاح سواد آنها را به دست می‌آوریم. همین نکته در مورد نظام نشانه‌ای خوراک هم صادق است. گفتگوی فوق به خوبی بر این وجه نظام خوراک در حکم نظامی فرهنگی که هنوز پسر نوجوان به خوبی با کارکردهای دلالی آن آشنا نیست، و دارد درس آشنایی با آن را فرا می‌گیرد، تأکید می‌شود.

سفره‌های همگرا

پیرامون مقوله‌ی خوراک در فیلم «یه حبه قند» ساخته‌ی رضا میرکریمی

ندا خنیفر
دانشجوی سینما

غذای مصرفی هر جامعه‌ای به‌طور مستقیم به نوع و بافت محل زندگی آنها باز می‌گردد. شهرهای ساحلی به‌خاطر نزدیکی به آب بیشتر از سایر نقاط به مصرف آبزیان می‌پردازند و شهرهایی که در آنها امکان کشت بیشتری وجود دارد، مصرف غلات و سبزیجات بیشتر است.

غذا در بطن دین و مذهب جوامع تنیده شده و پیوندی عمیق با اعتقادات جوامع دارد. به طور مثال می‌توانیم به ارزش نان در جامعه‌ی ایرانی توجه کنیم که به‌طور مستقیم از یکی از سخنان بزرگان دین برداشت شده که می‌گوید: هرگز نان را دور نریزید تا خداوند روزی‌تان را افزایش دهد. چنین جمله‌ای در روح این ملت دمیده شده و بسیاری بدون اطلاع از علت آن ناخودآگاه از آن پیروی کرده و به آن احترام می‌گذارند. عادت‌های غذایی هر جامعه‌ای می‌توانند بر پایه‌ی باورهای خرافی یا غیر خرافی آن جامعه بنا شده باشد.

با این مقدمه به سراغ فیلم «یه حبه قند» می‌رویم که گستره‌ای از عادت‌های سنتی و قومی ایرانی را به مثابه‌ی اصلی نوستالژیک و از یاد رفته به نمایش می‌گذارد.

پسند، دختری جوان از خانواده‌ای سنتی و شلوغ و متشکل از خواهرها و دامادهاست که در پی خواستگاریِ پسر کوچک خانواده‌ی مرفه و متنفذِ وزیری‌ها که در خارج به سر می‌برد، بین ماندن و رفتن دودل و مردد است. حال تمام خواهرها و شوهران‌شان به خانه‌ی قدیمی پدری آمده‌اند تا بساط ازدواج کوچک‌ترین فرزند خانواده را آماده کنند.

به نظر می‌آید غذا و خوراک از همان نماهای ابتدایی فیلم حضور مهم و تعیین کننده‌ای دارد. مانند پلانی که در آن پسند در حین سرخ کردن کتلت به نوار آموزشی زبان انگلیسی گوش می‌دهد و با نگاهی مبهوت به گوشه‌ای خیره شده. عدم سنخیت شخصیت پسند به عنوان کسی که یکی از سنتی‌ترین غذاهای ایرانی یعنی کتلت را درست می‌کند، با نواری که یکی از نمادهای مدرن–تلقی‌شدن یعنی آموختن زبان خارجی را بی‌وقفه تکرار می‌کند، مشهود است. در واقع با نگاه به نوع غذا و محیط آشپزخانه پی بردن به شخصیت پسند و هویت او به عنوان فردی که ریشه‌هایش در سنت است، کار چندان دشواری نیست.

در ادامه حضور خوراک در این خانه‌ی قدیمی مشهودتر می‌شود و می‌توان ردپای غذا را در عمیق‌ترین باورهای خانواده نیز پیدا کرد. به باورهای خرافی که راجع به غذا وجود دارد، دقت کنیم، که میرکریمی هوشمندانه در جای‌جای فیلم از آنها استفاده می‌کند. به‌طور مثال، پلانی که در آن دامادِ بزرگ خانواده کله‌قندی در دست دارد و باور دارد که از نحوه‌ی شکستن کله‌قند می‌تواند جنسیت فرزند آینده‌ی پسند را پیش‌بینی کند. یا در جای دیگری که تمام خانواده مشغول چیدن سفره و صحبت راجع به آمدن یا نیامدن هرمز، یکی دیگر از دامادهای خانواده‌اند، یکی از زنان می‌گوید "توی سفره راه باز شده، [پس] میاد." به نظر می‌آید مقوله‌ی غذا در خانواده‌هایی که همچنان بافت سنتی خود را حفظ کرده‌اند، به عنوان عاملی پیش‌بینی کننده نیز به حساب می‌آید.

غذا می‌تواند عاملی برای جمع شدن افراد به دور هم باشد و یا بالعکس عمل کند (رولان بارت). میرکریمی برای نشان دادن استحکام رابطه‌ی بین افراد همه‌ی آنها را به دور یک سفره می‌نشاند و یا تمام بحث‌های مهم خانوادگی در آشپزخانه و در خلال آشپزی صورت می‌گیرد. به نظر می‌آید تنها کسی که از این جمع خانوادگی فاصله دارد دایی جان برادر بزرگ مادر خانواده است که همیشه تنها غذا می‌خورد و گویی بیننده از خلال همین در انزوا غذا خوردنِ دایی جان باید به تفاوت او و مخالفت او با ازدواج پسند پی ببرد. و جالبتر آنکه شخصیت قاسم، تنها شخص مورد احترام و توجه دایی جان در آن جمع، نیز در سکانس‌هایی که حضور دارد به تنهایی غذا می‌خورد. یا در همین راستا مسعود، فرزندخوانده‌ی یکی از خواهرها که به سبب مشغولیت با تکنولوژی و ابزار مدرن گویی از خانواده بریده، هربار به بهانه‌ای از نشستن پای سفره و همراه شدن با بقیه می‌گریزد. کُونیهان می‌گوید غذا صرفاً برای مصرف شخصی نیست، بلکه برای مبادله، هدیه دادن، و نشان دادن منزلت اجتماعی نیز به کار می‌رود.

در پلانی در فیلم، مادر برای برادرش غذا می‌برد (که به نوعی همان هدیه دادن است) و دایی جان غذای اهدایی را جلوی گربه می‌گذارد و بدین گونه مستقیماً درخواست خواهر برای سازش را رد می‌کند. و این‌چنین غذا نقش یک عامل ارتباطی را میان این خواهر و برادر ایفا می‌کند. اما در پلانی دیگر شاهد آن هستیم که هرمز و حاجی دو تا از دامادهای خانواده که کدورتی قدیمی دارند و مدام به یکدیگر طعنه می‌زنند، به محض نشستن دور سفره گارد خود را شکسته و شروع به شوخی و خوش و بش با یکدیگر می‌کنند. گویی خوردن و آشامیدن انسان‌ها را بر سر خُلق آورده و برای مدتی هرچند محدود آنها را به یکدیگر نزدیکتر می‌کند.

در جایی از فیلم می‌بینیم که پس از مرگِ دایی جان (که ربط مستقیمی با طریقه‌ی غذا خوردن وی دارد) و در پایان مراسم ختم او، یک نفر می‌گوید "خدا رو شکر که مراسم آبرومندانه‌ای شد و غذا کم نیومد". در اینجا غذا تبدیل به نشانه‌ای برای آبرو داشتن و نداشتن می‌شود که تلاش تمام خانواده در حین مراسم بر این است که مبادا آبروی خانواده که در اینجا بسته به غذاست، از بین برود.

و در انتها پسند پس از پوشیدن لباس مشکی بر سر سفره می‌آید و در رأس سفره که عموماً جایگاه افراد بزرگ خانواده است، می‌نشیند و با زدن حرف آخر تکلیف همه را روشن می‌کند. به نظر می‌آید با استفاده از مقوله‌ای به نام خوراک می‌توان تا اعماق رفتار و آداب این خانواده را شناخت. همچنین با جا به جا کردن یک فرد بر سر سفره می‌توان جایگاه او را در خانواده تغییر داد. و بدین گونه اهمیتی فراتر از یک نیاز ذاتی برای خوراک متصور شد و آن را یکی از شاخص‌های شناخت افراد و جوامع تلقی کرد.

می‌کنـد. از دیـد آنهـا جنـگ و خون‌ریزی در جهان ناشـی از حاکـم بـودن نظام خشـن و زمخت مردسـالارانه اسـت و تنهـا راه نجـات از ایـن وضعیت حاکم شـدن شـیوه‌های زنانـه در اداره‌ی امـور اسـت که بهترین راه سـعادت بشـر به شـمار می‌رود.

۳. اکوفمینیسـم. این شـاخه‌ی فمینیسـم به نوعـی در ارتباط بـا محیـط، زمین و منابع طبیعی اسـت. فمینیسـت‌ها نظام مردسـالار را بـرای ادامـه‌ی حیـات زمیـن و منابـع طبیعی خطرنـاک می‌داننـد و خواسـتار تعادل بین محیط زیسـت، زمیـن و منابـع طبیعی هسـتند و این تـوازن از طریق زنان میسـر می‌شود.

۴. فمینیسـم فردگـرا. ایـن نـوع از فمینیسـم کـه در ادبیـات نمـود پررنگی دارد، خواسـتار اجرای اسـتقلال فـردی و از بیـن بردن تقسـیم‌های زن و مرد اسـت. این فمینیسـم در پساسـاختارگرایی و مـوج سـوم گسـترش می‌یابد.

۵. فمینیسـم معتـدل. خواسـتار حضـور زنان در جامعه اسـت. زنـان جـوان و فعـال در عرصه‌هـای سیاسـی و اجتماعـی شـرکت کننـد و بتواننـد توانمندی‌هـای خـود را نشـان دهند.

۶. فِمی‌نازیسـم. خواسـتار از بیـن بـردن مردانگـی و جنـس مذکـر در جامعـه اسـت؛ زیـرا معتقدنـد تمـام مشـکلات جامعـه بـا از بیـن رفتن مـردان از بیـن می‌رود. فمینیسـم رادیـکال نیز چنیـن نگاهی را دارد و خواسـتار از بین رفتن نظـام مردسـالاری در اذهـان مردم اسـت.

۷. فمینیسم جدایی‌طلب. خواستار جدایی زنان و مردان برای شناخت بیشتر زنان و استفاده از توانمندی‌های بهتر در زنان است. این جدایی باید به شکل عینی و ملموس رخ دهد و این مسئله به پیشرفت زنان کمک شایانی خواهد کرد.

۸. فمینیسم مادی‌گرا. راه نجات زنان را در پیشرفت اقتصادی‌شان می‌داند و آنها را از مادر شدن و انجام کارهای خانه منع می‌کند.

۹. فمینیسم افراطی. ظلم به زنان را بزرگترین و بدترین ظلم نشان می‌دهد و خواستار انقلابی جامع و همه جانبه می‌باشد.

همچنین رویکردها و تقسیم‌بندی‌های دیگری نیز وجود دارد از جمله فمینیسم کینه‌توزانه مردان را خوار می‌شمارد و زنان را رقیب مهلک زنان به شمار می‌آورد. این فمینیسم خودویرانگر که چیزهایی از آزادی زنان شنیده، در آرزوی خوار کردنِ همه چیز برای رسیدن به موفقیت شخصی است. (لاجوردی۱۳۸۶:۹۰)

در همه‌ی انواع تقسیم‌بندی‌ها آنچه که قابل توجه است، تلاش فمینیست‌ها برای به دست آوردن و یا حتی ادعای بازپس‌گیری جایگاه اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مورد مناقشه‌ای است که مردان و جنسیت مردسالارانه به صورت تاریخی آن را در اختیار خود نگه داشته و همچنین ابزار بازتولید و بازنمایی آن را نیز کنترل می‌کند.

هدف فمینیست‌ها آن بود که آرایش‌های قدرت و ساز و کار روانی/ اجتماعی‌ای را که زمینه‌ی جامعه‌ی پدرسالار را فراهم کرده‌اند، آشکار کند و در ضمن این، نیت نهایی‌اش نه فقط تغییر نظریه‌ی فیلم و نقد، بلکه تغییر روابط اجتماعی‌ای بود که بر پایه‌ی سلسله مراتب جنسی قرار دارند. (استم۲۰۶:۱۳۸۹)

فیلم هیس (ساخته‌ی پوران درخشنده) به موضوع کودک آزاری (با تمرکز بر دختربچه‌ها) می‌پردازد. قهرمان که یک قربانی است، هنگامی‌که با سکوت خانواده، جامعه و قانون، هر سه به عنوان نهادهایی مطیع فرهنگ پدرسالارانه روبرو می‌شود، خود دست به احقاق حق میزند.

فیلم تسویه حساب (ساخته‌ی تهمینه میلانی) داستان چهار شخصیت زن است که از رفتار مردهای اطراف خود آسیب‌های جدی دیده‌اند و تلاش دارند از جنس مذکر انتقام بگیرند.

در فیلم سگ‌کشی (ساخته‌ی بهرام بیضایی) قهرمانِ زن، یک تنه وارد بازی کثیف مردانه‌ای میشود که در این مسیر از مردهای آشنا و غریبه ضربه می‌خورد.

در تحلیل فمینیستی چون زنان و مردان از امکانات رشد یکسانی برخوردار نیستند و دارای حقوق اجتماعی برابری هم نمی‌باشند، لذا جنبش رهایی زنان مطرح می‌شود.

انواع گرایش فمینیستی، خواه آن گرایش‌ها که راه چارهی این نابرابری را در گسست کامل بینش زنان از جهانبینی مردسالار می‌بینند، و خواه آن‌ها که همراهی مبارزه‌ی زنان را با جنبش‌های اجتماعی رادیکال توصیه می‌کنند، در مورد یک مسئله نظر مشترکی دارند: منش مسلط بر پدیدارهای فرهنگی در راستای توجیه نابرابری زنان و مردان شکل گرفته، و باید با آن مبارزه شود. (احمدی۱۳۸۲:۱۷۱)

تقسیم بندی فمینیسم در منابع غربی بدین گونه است (بصیرت۱۳۹۰:۳):

۱. فمینیسـت آمـازون. ابتدایی‌تریـن نـوع فمینیسـم که در ادبیـات بیشـتر بـه آن پرداخـت شـده. داعیـه‌ای که این شـاخه از فمینیسـم سـر می‌دهد، خواسـتار رسـیدن زنان بـه مـردان از لحـاظ قـدرت جسـمانی و فیزیـک بدنـی است.

۲. فمینیسـم فرهنگی. این شـاخه از فمینیسـم توجه خود را بـه اصالـت زنانـه و ظرافت‌هـای موجـود در زن معطوف

آسیب‌شناسی گرایشات فمینیستی در سینمای ایران

با نگاهی به سه فیلم تسویه حساب، هیس! دخترها فریاد نمی‌زنند، سگ‌کشی

محسن سجادی
دانشجوی ارشد سینما

در این پژوهش با مبنا قرار دادن تقسیم‌بندی فمینیسم سعی شده که گرایشات درون متنی این جریان را در سینمای ایران، با توجه و بررسی سه فیلم مرتبط بررسی کرده و این آثار را با آن مطابقت داده تا بتوان نگاهی آسیب‌شناسانه به این جریان داشت.

بررسی فیلم هیس! دخترها فریاد نمیزنند

در ابتدا باید توجه داشت که فیلمساز برای تاثیر گذاری سریع و مستقیم بر مخاطب عام و حمله به موازین سنتی، عرفی و اخلاقی جامعه‌ی داستان خود را در فضای ملودرام تصویر می‌کند.

بررسی مسائل مختلف مربوط به زنان در متنِ کلیت زندگی آنان با تمامی ابعاد متکثر و درهم و تنیده و غالباً پنهان آن از موضوعات مهم ژانر ملودرام است. (لاجوردی۸۶:۱۳۸۶)

با توجه به تقسیم‌بندی‌های گفته شده از فمینیسم در بخش مقدمه می‌توان این فیلم را در زیرمجموعه‌ی فمینیسمِ فرهنگی جای داد. حرف‌های خانم تولایی در دادگاه که مستقیماً به جامعه و تفکر مردسالارانه‌اش می‌تازد را می‌توان مصداق این گونه از فمینیسم دانست. همچنین در همین قسمت فیلم و در نگاه کلی به اثر می توان گرایشاتی از فمی‌نازیسم را نیز ردیابی نمود.

بررسی فیلم تسویه حساب

در این فیلم چهار شخصیت زن اصلی هر کدام به دلایلی توسط مردها آسیب دیده‌اند. آنها تصمیم می‌گیرند با تشکیل یک باند از مردها انتقام بگیرند. طبق استدلال فیلمساز و با توجه به جامعه‌ی آماری فیلمش از آنجا که اکثر مردها هوس‌باز هستند، یکی از زن‌ها خود را به عنوان طعمه قرار می‌دهد و در کنار خیابان سوار ماشین مردها میشود، در زمان مناسب بقیه‌ی اعضای باند به او ملحق می‌شوند و مرد را به مخفیگاه خود می‌برند. آنجا علاوه بر این که از او اخاذی می‌کنند، کتکش می‌زنند و با توهین و تحقیر سعی بر اصلاحِ مرد دارند.

در همین‌جا می‌توان دید که یکسو نگری و تعصب، دقیقاً بر ضد گرایشات تاریخی فمینیستی و ضد میل به دفاع از حقوق زنان عمل می‌کند. برجسته‌سازی بت‌واره‌ی مظلومیت زنان و فانتزی کردن عملکرد مردان در مواجهه با جنسیت و نقش های ازلی زنان، کاریکاتوری از عملکرد زنان در فیلم می‌سازد که در واقع در همان مسیر مورد میل نگاه پدرسالارانه حرکت می‌کند.

تصویر زن در سینما فاقد آن استراتژی آگاهانه‌ای است که حتی در یک مسابقه‌ی تبلیغاتی بر سر فروش خمیر ریش وجود دارد. (جانستون۱۰۹:۱۳۷۱)

با یک تجزیه و تحلیل اجتماعیِ مبتنی بر مطالعه‌ی تجربی نقش‌ها و نقش‌مایه‌هایی که مرتباً تکرار می‌شوند، و با بررسی نقش زن به عنوان پیکره‌ی اصلی در روایات و غیره، می‌توان چهار نقش اصلی زن شاغل، زن خانه دار، مادر و زن سکسی را تشخیص داد. (جانستون۱۱۳:۱۳۷۱)

تنها یک مرد با شخصیت انسانی ترسیم شده که با دختر، محترمانه رفتار میکند و رابطه‌ی خارج از عرف با او را قبول نمی‌کند. از قضا بازیگر این نقش همسر فیلمساز است.

میلانی جهان خارج از خود را مریض و جنسیت زده معرفی می‌کند و نگاه درستی به مردان و در کل به انسان ندارد. مردهای فیلم میلانی باعث نابودی زندگی زنها شده‌اند و هیچ کدام حقوق انسانی زن را به رسمیت نمی‌شناسند. مردها موجوداتی تصویر شده‌اند که نمی‌توانند انسان باشند، به راحتی دروغ می‌گویند و خیانت می‌کنند؛ بدون این که فیلمساز دلایل این رفتار را بیان کند، نتیجه می‌گیرد مرد بودن برابر با پست بودن است!

می‌توان فیلم تسویه حساب را ملغمه‌ای از گونه‌های فمینیستی محسوب کرد اما به طور خاص زیرمجموعه‌ی هیچکدام نیست.

فمینیسم آمازون، فمینیسم فردگرا و فمینیسم جدایی‌طلب هرکدام به نحوی مطرح می‌شوند. مریم، با توجه به فراگیری ورزش‌های رزمی که با توجه به خشونتی که در ذات این ورزش‌ها است، مردانه محسوب می‌شوند و همچنین فرار با موتورسیکلت و مجروح کردن شوهرخواهرش می‌تواند نمایانگر فمینیسم آمازون باشد. البته دیگر شخصیت‌ها هم با ضرب و شتم قربانیان می‌توانند با غلظت کمتری نسبت به مریم نماینگر این‌گونه از فمینیسم باشند. این گروه را که با تشکیل دادن جمعی زنانه، مستقل از مردان فعالیت و زندگی می‌کنند، می‌شود فردگرا و جدایی‌طلب هم در نظر گرفت.

بررسی فیلم سگ‌کشی

از نظر فمینیست‌ها در فرهنگ عامه و رسانه‌های جمعی، معمولاً زنان به عنوان ابژه‌ها و حاشیه‌ای بازنمایی می‌شوند، در حالی که این بازنمایی ربطی به زندگی پیچیده‌ی زنان ندارد. (رحمتی،سلطانی۱۱:۱۳۸۳)

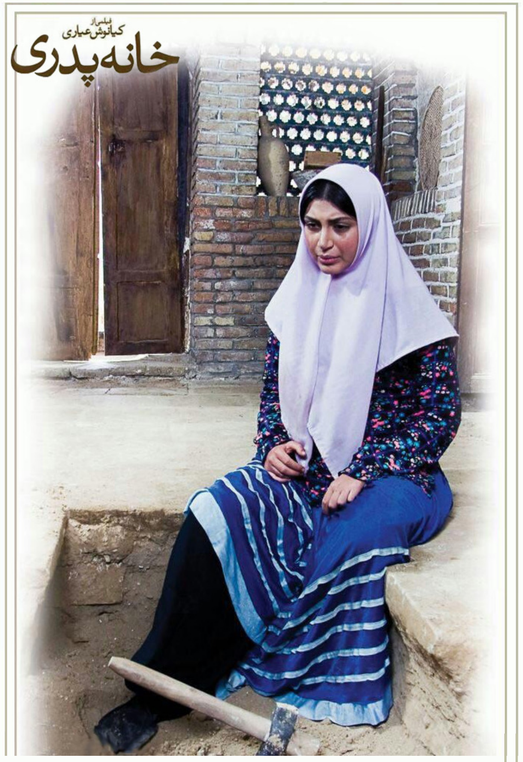
با توجه به خصوصیات شخصیت گلرخ، یک زن اهل فرهنگ در ابتدای فیلم، تبدیل می‌شود به زنی خشن که اسلحه میکشد و شلیک میکند، مردها را تحقیر می‌کند و حتی با ماشین آنها را مجروح میکند، میتوان شخصیت او را در گونه‌ی فمینیسم آمازون جای داد.

نتیجه‌گیری

با توجه به تقسیم‌بندی فمینیسم در بخش مقدمه و برشمردن شاخه‌های مختلف آن و بررسی سه فیلم از سینمای ایران که محتوایی فمینیستی دارند، نکته‌ای که دریافت می‌شود، نامشخص بودن جهت‌گیری این فیلم‌ها (در نسبت با آن نظریه‌ها) است. البته فیلم سگ‌کشی به دلیل ترسیم دنیای مردانه در ابعادی کوچکتر و شخصیت‌هایی محدود موفق میشود تا قهرمان مؤنث خود را در برابر مردها قرار دهد و تغییر و تحقیر روح لطیف زنانه را به درستی نشان دهد. فیلم هیس دخترها فریاد نمیزنند هوس‌بازی مردها و قوانین برساخته از دنیای تدوین شده توسط آنها را عامل تباهی زندگی زن‌ها و حتی مرگ آن‌ها می‌داند اما در نهایت راهی را برای حل این مسئله یا معرفی ریشه‌های آن ارائه نمیدهد. فیلم تسویه‌حساب به ورطه‌ی شعارزدگی سقوط می‌کند. شخصیت‌هایی کاریکاتورگونه از مردها که بدون پرداخت، فقط برخورد نامناسب آن‌ها با زنها را نشان می‌دهد. حال آنکه اگر به ریشه‌های روانی و اجتماعی این موضوع پرداخته می‌شد با فیلم عمیق‌تری به لحاظ محتوایی روبه‌رو می‌شدیم.

منابع:

- احمدی، بابک(۱۳۸۲). حقیقت و زیبایی. تهران:نشر مرکز.چاپ ششم
- استم،رابرت(۱۳۸۹).مقدمه ای بر نظریه ی فیلم،گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی. تهران:انتشارات سوره مهر.چاپ دوم
- بصیری،مریم(۱۳۹۰).کتاب ماه ادبیات،زن در سینما،شماره۵۵
- جانستون،کلر(۱۳۷۱).سینمای زن یک سینمای ضد سینما.ترجمه احمد لاری. فارابی،شماره۱۰۹،۱۶-۱۲۴
- رحمتی،محمد مهدی و مهدی سلطانی(۱۳۸۳).تحلیل جامعه شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران.زن در توسعه و سیاست،شماره۷۰ -۴۷
- لاجوردی،هاله(۱۳۸۶).فمینیسم مثبت-فمینیسم منفی.زن در توسعه و سیاست،شماره۸۳،۱۹-۱۰۸
- نقیب‌السادات،سیدرضا(۱۳۸۹).رسانه ها و فمینیسم.کتاب ماه علوم اجتماعی،شماره۴۰،۲۶-۱۷



نگاهی به فیلم کیانوش عیاری

«خانه‌ی پدری» کجاست؟

رامتین شهبازی
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر

"گراهام آلن" در کتاب بینامتنیت با ترجمه‌ی "پیام یزدانجو" می‌نویسد که "ژرار ژنت" عنوان یک اثر را شاخه‌ای از بینامتنیت می‌داند که به آن نام پیرامتن می‌دهد. عنوان یک فیلم (یا هر محصول هنری دیگری)، با خود اثر دارای ارتباطی معنایی است. ژنت در یکی از این تقسیم‌بندی‌ها نشان می‌دهد که نام یک اثر چگونه می‌تواند جانشینی برای تم آن اثر محسوب شود. اتفاقی که در مورد فیلم خانه‌ی پدری ساخته‌ی کیانوش عیاری نیز رخ می‌دهد. خانه‌ی پدری خیلی زود، پس از سکانس‌های آغازین فیلم و مرگ دختر در زیرزمین خانه به عنصری نمادین بدل می‌شود که می‌تواند کلید مناسبی را برای ورود به بحث در اختیار این نوشتار بگذارد. نام این فیلم از دو جزء خانه+پدری تشکیل یافته.

دکتر "حمیدرضا شعیری" در مقاله‌ای با عنوان "نوع‌شناسی مکان و نقش آن در فرایند تولید و تهدید معنا" می‌نویسد که: "هیچ مکانی نیست که به نحوی با سوژه مرتبط نباشد. و هر مکان هویتی مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی–ادراکی و غیره. پس مکان معنا دار است. و این نه به دلیل حضور فیزیکی مکان بلکه به سبب تعامل و آمیختگی انسان با مکان است. به همین دلیل است که زبان در بسیاری از موارد برای بیان مفاهیم از استعاره‌ی مکان سود می‌جوید، که این کنش زبانی بسیار حائز اهمیت است."

در فیلم خانه‌ی پدری، در سکانس‌های نخستین فیلم، به واسطه‌ی کنش سوژه(ها) یعنی پدر و پسر خانواده در اقدام به قتل دختر، خانه تعریف نخستین خود را از دست داده و به مکانی نشان‌دار بدل می‌شود. یعنی مکانیت خانه در فیلم دیگر کارکردی به‌عنوان محلی صرف برای زندگی نداشته و کارکردی فرهنگی پیدا می‌کند. نکته اینجاست که در طول فیلم کنشی پررنگ‌تر از آن‌چه در ابتدای فیلم رخ می‌دهد، رخ نداده و نویسنده و کارگردان بیشتر انرژی خود را صرف توصیف و تفسیر همان کنش نخستین می‌کند. فیلم‌ساز با نشان‌دار کردن خانه هول و اضطرابی را درون آن بنا می‌نهد که از منظر نگاه اگزیستانس کاملاً قابل بازخوانی و تأمل است. انسان با کنش خود، در راستای طرز فکر خود فضایی را پدید می‌آورد که تا ابد باید تاوان آن را بدهد. پدر و پسر خشونتی را در خانه بنیان می‌نهند که تا چند نسل بعد می‌بایست با نتیجه‌ی آن زندگی کرده و تاوان بدهند.

اینجاست که می‌توان عبارت «پدری» نیز به واژه‌ی نخست افزوده می‌شود. خانه‌ی پدری می‌تواند کنایه از نوعی نوستالژی به‌شمار آید. جایی که نشان از نوعی غم غربت می‌دهد. انسانِ گم‌شده در معنا با عبارت خانه‌ی پدری نوعی رجوع زمانی را در ذهن تجربه می‌کند که می‌تواند آرامش‌بخش و نقطه‌ی اطمینان باشد. اما عیاری آگاهانه و با نگاهی کاملاً هنرمندانه این واژه را واسازی می‌کند. یعنی تاریخی که بر خانه رفته و حوادث شومی که در زیرزمین خانه رخ داده، ترک‌های معنایی را در کل عبارت فراهم می آورد تا موجب واسازی کلیت عبارت شود. حال این خانه نه یک مأمن، که یک تهدید بزرگ است. دختران خانواده در نسل‌های مختلف بدون آن‌که بدانند زیر ایشان یک جنازه از پس جنایتی هولناک مدفون شده، سعی دارند کارکردهای مختلفی را در این زیرزمین تدارک ببینند. یکی این زیرزمین را به اتاق و خلوت‌گاه خود بدل می‌کند، دیگری در جست و جوی برگزاری کلاس آموزشی است و غیره. در حالی‌که این مکان در ذات خود نوعی خشونت را نهفته دارد که می‌تواند موجب خسران و حرمان ایشان را پدید آورد.

عیاری در فیلم خانه‌ی پدری سینمایش را به نقطه‌ای می‌رساند که بسیار دور از دسترس بدنه‌ی عمومی سینمای ایران است. فیلمی حساب‌شده و با منطق که فرضیه‌ی خود را بیان و به اثبات می‌رساند. اتفاقی که می‌توانست دست‌خوش رمانتیسیسمِ اغراق‌شده شود، اما این اتفاق رخ نداده و فیلم خود را به ساحلی امن می‌رساند. جایی که تماشاگر با غور در تفکر پیرامون این سؤال از سالن خارج می‌شود که "خانه‌ی پدری" کجاست؟

خشونت در سینمای ایران از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی
با مطالعه‌ی موردی فیلم "خانه‌ی پدری"

«خشونت» به‌عنوان واژه‌ای با بار منفی، همواره در مباحث فرهنگی مورد نکوهش واقع شده. با توجه به اینکه درک ما از جهان بر پایه‌ی تقابل‌های دوتایی شکل می‌گیرد، برای درک خشونت می‌توان واژه‌ی «عطوفت» را قرار داد تا معنای آن در ذهن کامل شود. خشونت در مطالعات نشانه‌شناسی فرهنگی همواره به‌مثابه‌ی تلقی از دیگری درک می‌شود. با مطالعه‌ی تاریخِ درام و رجوع به یونان باستان می‌توان دریافت که چون تئاتر امری فرهنگی قلمداد می‌شده، خشونت در آن راهی نداشت. نمونه‌ی بارز آن در نمایشنامه‌ی سه‌گانه‌ی «اورستیا» اثر اشیل قابل بررسی است که نویسنده هیچ‌گاه بازنمایی‌های خشونت‌آمیزی همچون قتل و خون‌ریزی را روی صحنه‌ی نمایش نداده و می‌کوشد آن را به‌عنوان روایتی نقلی (در برابر روایت محاکاتی) برای مخاطب خویش بازگو نماید. این نگاه در سده‌های پسین نیز به‌نوعی دیگر خود را نمایان می‌سازد. برای نمونه ویلیام شکسپیر در نمایشنامه‌ی مکبث، قتل شاه را روی صحنه بازنمایی نمی‌کند و آن را در حوزه‌ی روایتِ خودگویی باقی می‌گذارد تا اندیشه‌ی خشونت را بیش از اعمال خشونت به چالش بکشد؛ برعکس در سده‌های بعد و در دوران مدرن، نمایشگری به نام آنتونن آرتو اعتقاد دارد که قساوت و خشونت روی صحنه و نمایش مستقیم آن موجب هشیاری مخاطب خواهد شد؛ زیرا که او نه با تقلید، که در معرض خشونت قرار گرفته و از منظری پدیدارشناسانه باموضوع برخورد می‌کند. این روند تاریخیِ بازخوانی خشونت در هنرهای نمایشی (که گوشه‌ی کوچکی از آن بیان شد)، بنابر نظام‌های متفاوت تفکری شکل گرفته و تعریف می‌شود. در سینما نیز همانند نمایش خشونت تاکنون موضوع بحث محققان بسیاری بوده. از نخستین پژوهش‌ها در این زمینه می‌توان به اولین بررسی‌های صورت گرفته در هالیوود، به سال‌های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۲ استناد کرد. مؤسسه‌ی مالی پین تحت تأثیر دغدغه‌های اجتماعی اواخر دهه‌ی۲۰ میلادی، هزینه‌ی یک سلسله طرح‌های پژوهشی را تأمین کرد. «این پژوهش به بررسی تأثیر سینما بر جوانان یا به عبارت همه فهم این بنیاد، کودکان ما که به وسیله‌ی سینما پرورش یافته‌اند، پرداخت»(تیودور،۱۳۸۸،ص۳۲۸). این حرکت‌ها بعدها در مقالاتی با عنوان‌های سینما، بزهکاری و جنایت، محتوای فیلم‌ها و سینما و نگرش‌های اجتماعی کودکان به چاپ رسید. این نگاه مطالعاتی گسترده سبب شد که پژوهشگران سینما ترغیب شوند کار تحقیقاتی مؤسسه‌ی پین را ادامه دهند و در همین راستا پژوهش‌هایی در این سطح به انجام رسید. سینمای ایران نیز از این واژه بی بهره نبوده و در هر دوره این خشونت به شکل و نظامی خود را نمایان ساخته. برخی آثار در حمایت از گفتمان خشونت بوده‌اند و برخی دیگر کوشیده‌اند از منظری انتقادی به آن بنگرند. طبیعی است مرور و تاریخچه‌ی این حضور در حوصله‌ی این نوشتار نیست. نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر سعی دارد به این سؤال پاسخ دهد که خشونت در جایگاه یک نشانه در فرهنگ چگونه مورد خوانش قرار می‌گیرد. از همین روی نظریه‌ی نشانه‌شناسی مکتب مسکو–تارتو و یوری لوتمان را مورد بازخوانی قرار داده و با تفسیرهای دکتر احمد پاکتچی و دکتر فرزان سجودی از این نظریه می‌کوشد به نشانه‌شناسی فرهنگی خشونت درسکانس نخست فیلم خانه‌ی پدری ساخته‌ی کیانوش عیاری بپردازد.

طبیعت و فرهنگ

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی انسان موجودی است که خود را شرایط اطراف همگن کرده و می‌کوشد آن را تغییر دهد: «از طریق یک فرایند مستمر دگرگونی محیط پیرامونی ما تغییر می‌کند و به اصطلاح تاریخی می‌شود. این جهانِ تاریخی‌شده‌ی پویاست که

فرهنگ نامیده می‌شود» (جانسون و الرسون به نقل از سجودی، a،۱۳۸۸، ص۱۲۹). بنابراین تعریف فرهنگ آنچنان که ماتیو آرنولد عقیده دارد مجموعه‌ای از بهترین گفته‌ها و اندیشه‌ها نیست که ادبیات آن را نمایندگی کند: «فرهنگ یک دستگاه پیچیده‌ی نشانه‌ای است، یک نظام پیچیده‌ی دلالت که از طریق رمزگان‌های اصلی و ثانوی درونی‌شده‌اش گستره‌ای معنایی را می‌آفریند و امکان مبادله‌ی معنا را فراهم می‌کند، و در واقع دربرگیرنده‌ی کل رفتارهای معنادار انسان و رمزگان‌هایی است که به آن رفتارها ارزش می‌بخشد و آنها را قابل درک میکند» (همان، ص۱۲۹و۱۳۰).

فرهنگ در تقابل‌های دوتایی عموماً در برابر واژه‌ی طبیعت درک می‌شود. نشانه‌شناسی مکتب تارتو نیز کوشید ابعاد مختلف این تقابل را بیان کند، اگرچه در برخی موارد تناقضاتی نیز پدیدار گشت، اما ماهیت موضوع چندان دستخوش تغییر نشد. دکتر احمد پاکتچی در مقاله «مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه‌ی نشانه‌شناسی مکتب مسکو–تارتو» می‌نویسد که فرهنگ در برابر طبیعت در این مکتب»همانندی است با الگوی الف) امری ناظر به طبیعت به معنای لغوی در برابر امری ناظر به جنبه‌های فراطبیعی زندگی انسان؛ ب) امری ناظر به نظام‌مندی در برابر خائوس یا بینظمی؛ ج) امری ناظر به بربریت در برابر وضعیت خود به عنوان وجهه‌ی از تقابل دیگر و خود» (پاکتچی،۱۳۸۳،ص۱۸۰). در هر سه تعریف بالا خشونت مقوله‌ای است که آرامش فرهنگ را در قالب طبیعت به خطر می‌اندازد. بنابراین می‌توان آن را عاملی تهدیدآمیز درنظر گرفت که هر لحظه سازوکار فرهنگی را مورد هجمه قرار می‌دهد.

فرهنگ عاملی است که موجب ایجاد معنا می‌شود و در صورت فقدان فرهنگ معنا نیز کارکردهای خود را از دست خواهد داد. آنچه خارج از فرهنگ در جهان طبیعت قرار می‌گیرد، دیگری است که معنای اندوخته شده در فرهنگ را درک نمی‌کند و یا قادر به استفاده از آن نیست و به همین روی خشونت را بر می‌گزیند و آن را جایگزین معنا می‌سازد. فرهنگ دارای سازوکاری است که در برخورد با طبیعت می‌تواند آن را تغییر دهد. فرهنگ در سازوکاری که دارد می‌تواند طبیعت را در خود حل کرده و در یک فرایند جذب و طرد عناصر معنادار طبیعت را به صورت متن از آنِ خود کرده و عناصر غیر قابل ترجمه به متن فرهنگی را به طبیعت بازگرداند. فرهنگ سازوکار نظم‌دهی دارد که طبیعت دائم از آن می‌گریزد. در مطالعات پسین

این مکتب از طبیعت به عنوان «نا–فرهنگ» یا «فرهنگ دیگری» نیز یاد می‌شود. نا–فرهنگ، سازوکاری است که قابل گفت و گو نیست. عموماً فرهنگ‌های مسلط و تک‌ساحتی از دیگری به‌مثابه‌ی نا–فرهنگ یاد می‌کنند و راه هر گفت و گویی را بر او می‌بندند. اما در برخی فرهنگ‌ها دیگری دارای فرهنگی است که از خود نیست، اما می‌توان با او گفت و گو کرده، بخش‌هایی را جذب و بخش‌هایی را طرد کرد.

سکانس نخست فیلم خانه‌ی پدری دارای خشونتی است که برایند تقابل خود و دیگری است را از منظر مکتب تارتو به نمایش می‌گذارد. زیرزمین و پستوی خانه محلی است که جنایتی هولناک در آن رخ داده و پدری، فرزند مؤنث خود را از ترس آبرو به قتل می‌رساند. کارگردان با مؤکدسازی عناصر و جزئیات این صحنه سعی دارد، نوع رفتار را آشکارا مورد بحث قرار داده و از آن نتیجه‌گیری دراماتیک را به ثمر رساند.

در این زیرزمین، پیش از رخداد خشونت، با عناصری روبه‌رو هستیم که شغل خانواده را برجسته می‌کند. پدر در کار رُفوی فرش است و هنگام ورود دختر به خانه از او می‌خواهد که مشغول رفو کردن فرش شود. رفوکردن و تعمیر فرش، صندوقچه‌ای شامل وسایل نمایش‌های آئینی/سنتی، دار قالی و غیره. با توجه به بافتی که این مقوله از منظر فرهنگی ایجاد می‌کند در تقابل با «کنش» قتل دختر می‌تواند به عنصری نشان‌دار تبدیل شود. فرش و دار قالی می‌تواند در این خوانش نشانه سنت و قدمت باشد. سنتی که در معنایی ضمنی جانشین رفتار و شناسنامه‌ی بیرونی خانواده نیز تلقی می‌شود. واژه‌هایی چون آبرو و ناموس نشانگان زبانی فرهنگی هستند که در سپهر سنت دارای بار ارزشی «والا» هستند و گزاره‌های درک شرایط فرهنگی سنتی را شکل می‌دهند. طبیعی است که عناصر متضاد با این واژه‌ها خارج از سپهر نشانه‌ای سنت قرار گرفته و رنگ و بویی از طبیعت (نا–فرهنگ) را به خود می‌گیرد که می‌تواند برهم‌زننده‌ی نظم سنت تلقی شود. این سنت، در نگاه نخست، خانه‌ای را پدید می‌آورد که می‌تواند نشانه‌ی امنیت و آسایش باشد. در خوانش نشانه‌شناسی فرهنگی خانه/درون در مقابل کوچه/بیرون، همواره نمادی از آرامش و امنیت است: «از منظر آنان که در درون قرار دارند، درون ساختمند است، متن است، معنا دارد و آشناست و آرامش بخش و بیرون طبیعت، ناشناخته، نامتن و خام است» (سجودی،۱۳۹۱،ص۸۲). دختر خانواده از بیرون (نامتن) است، وارد فضای خانه (امنیت) می‌شود. پدر بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای او را سرکار می‌فرستد و دختر در برخورد با چاله‌ای که در زمین پستو کنده شده احساس ناامنی می‌کند. اینجاست که فضای درون دستخوش واسازی می‌شود و کارگردان فضایی را تدارک می‌بیند که مفهوم درون با تهدید مواجه شود. بنابراین «... درون و برون مفاهیمی نسبی‌اند» (همان) تأثیر خشونت مورد نظر فیلمساز، به‌صورت بطئی در چهره‌ی پرهراس دختر بروز می‌نماید. از سوی دیگر با حمله‌ی پدر به دختر و عمل قتل عناصر دیگری نیز که بافت منزل را می‌سازند در این واسازی شریک می‌شوند. از زاویه‌دید پدر، دختر که از «بیرون» به «درون» خانه آمده یک «دیگری» فرض می‌شود: دامان او به خائوس موجود در طبیعت (نا–فرهنگ) آغشته شده و پدر چون نمی‌تواند از عهده‌ی پاسخ به تبار خود (سنت) برآید، در حق دخترش «خشونت» اعمال داشته و با قتل وی، دختر را از سپهر سنت طرد می‌کند. کارگردان عامدانه فرش‌ها را کنار قبر قرار می‌دهد، بنابراین میان سنت و این قتل همنشینی نشانه‌ای پدید می‌آورد. دختر عنصری را از نا–فرهنگ وارد خانه کرده که در منطقه‌ی حساس و ممنوع سنت واقع می‌شود.

برای روشن شدن بیشتر این فرضیه می‌توان داستان را از زاویه‌ی دیگری نیز مورد بررسی قرار داد. پدر در این سنت مرکز و رأس خانواده محسوب می‌شود. او در جایگاهی قرار دارد که با پشتیبانی دیگر مردان خانواده‌ی خود (برادران)، گزاره‌هایی را در جایگاه قوانین و سپهر فرهنگی «خودی» تعریف می‌کند. حال آنکه هرچه بیرون از این مفروضات قرار گیرد، نقش «دیگری» پیدا می‌کند. دختر آلوده به مظاهر دیگری شده و چون بازگرداندن وی به‌مثابه‌ی متن در فرهنگ خودی امکان‌پذیر نیست، باید او را از سازوکار سپهر فرهنگی خانه خارج کرد. در اینجا پدر دختر را به واسطه‌ی عملی که مرتکب شده، دیگری درنظر می‌گیرد که عنصری میان‌فرهنگی برای ترجمه‌ی او به متن خودی وجود ندارد.

سجودی (b،۱۳۸۸،صص۱۵۷–۱۵۳) چهار رویکرد را برای ترجمه‌ی بینافرهنگی در نظر می‌گیرد: ۱) رویکرد خود و نه دیگری. ۲) دیگری و نه خود ۳) رویکرد هم خود و هم دیگری ۴) رویکرد نهایی نیز به نه خود و نه دیگری می‌پردازد. پدر در اینجا از میان چهار رویکرد بالا گزینه‌ی نخست را مورد نظر قرار داده. خود و نه دیگری گزینه‌ای سلبی است که عنصر خودی غیر از قوانین خویش‌نگار، دیگری را به رسمیت نمی‌شناسد و او را از خود می‌راند. شدت قوانین در این نگاه، بیش از هر نگاه دیگری است. فرد خودی چون قوانین و متون خود را غیرقابل بحث و قطعی می‌پندارد، دیگری مخالف با خود را با شدت تمام می‌راند که این شدت می‌تواند در زبان درام به خشونت تعبیر شود. این عمل طرد کردن در هر سازوکاری می‌تواند شکل‌های مختلفی را به خود بگیرد. چون در این فرایند دختر نشانه‌هایی را از فرهنگ خودی نقض کرده که در حد اعلای سپهر نشانه‌ای سنت قرار دارد، شدت طرد او بیشتر شده و بازنمایی آن در شکل دراماتیک رنگ خشونت به خود می‌گیرد و این شدت را می‌توان در برداشتی نشانه‌شناسانه برخوردی خشونت‌بار قلمداد کرد. از سوی دیگر این عمل از آنجا دراماتیزه می‌شود که پدر با پشتیبانی سنت، نه از روی حادثه و رویداد که در قالب «کنش» به آن دست می‌یازد. مانفرد فیستر می‌نویسد که «بنا به تعریف ای. هوبلر کنش گذر یا انتقال از یک موقعیت به موقعیتی دیگر است به نحوی که حسی از پیشرفت یا حرکت رو به جلو را القا کند؛ انتقالی که بسته به نوع موقعیت دخیل، به شکلی آگاهانه از میان شماری از امکانات مختلف انتخاب می شود، نه آنکه صرفاً به گونه‌ای عالی تعیین و مقدر شده باشد» (ای.هوبلز به نقل از فیستر،۱۳۸۷،ص۱۵۸). نگاه انتقادی فیلمساز به این مقوله نیز از جایی وارد ماجرا می‌شود که قرار است خانه تاریخی شود، اما نشانه‌هایی درون آن وجود دارد که این امکان را از تبدیل خانه به متن در سازوکار فرهنگی جدید سلب کرده و دوباره نگاهی واسازانه در امر فرهنگ شکل می‌گیرد که خانه را این‌بار از سازوکار فرهنگی جدید خارج کرده و امکان تبدیل آن را به عنصری طبیعی فراهم می‌آورد. پس فرهنگ شکلی ثابت ندارد و دائم تغییر می‌کند. این فرهنگ می‌تواند در زاویه‌دیدهای مختلف تعاریف متفاوتی به خود بگیرد که نشان از این است در یک جامعه ما با فرهنگ‌هایی روبه‌رو هستیم که دائم یکدیگر را جذب و طرد می‌کنند. هرگاه یک فرهنگ، فرهنگ دیگری را نا–فرهنگ یا طبیعت قلمداد کند، شدت راندن او بیش از شکل‌های دیگر ارتباط فرهنگی بوده و در این میان این شدت راندن، به خشونت بدل می‌شود که صورت بیرونی غیرقابل قبولی دارد. در این راستا در بازنمایی این خشونت زاویه‌دید فیلمساز می‌تواند در توصیف و یا نقد خشونت بسیار مؤثر واقع شود.

متن کامل این مقاله در سایت «انسان‌شناسی و فرهنگ»

منابع:

• پاکتچی، احمد (۱۳۸۳)، مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه‌ی نشانه‌شناسی مکتب مسکو–تارتو، مجموعه مقالات اولین همایش نشانه‌شناسی هنر، به‌کوشش فرزان سجودی، تهران، نشر فرهنگستان هنر

• تیودور، اندرو (۱۳۸۸)، جامعه شناسی و فیلم، ترجمه‌ی علی عامری مهابادی، مجموعه مقالات رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم، تهران، انتشارات سوره‌ی مهر

• سجودی، فرزان (۱۳۹۰)، مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، نشر سخن

• سجودی، فرزان (۱۳۸۸) a، ارتباطات بین فرهنگی: رویکردی نشانه‌نشاختی، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم

• سجودی، فرزان (۱۳۸۸) b ، ارتباطات بینافرهنگی: ترجمه و نقش آن در فرایندهای جذب و طرد، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران، نشر علم

• فیستر، مانفرد (۱۳۸۷) ، نظریه و تحلیل درام، ترجمه:مهدی نصرالله زاده، تهران، انتشارات مینوی خرد

گذر از مرز در «ابدیت و یک روز»

علیرضا اجدادی
دانشجوی سینما

انجماد مرزها

دلیل مرز بندی و تکه تکه شدن جهان چیست؟ چرا انبوه انسان‌ها تن به مهاجرت می‌دهند و سختی‌هایی را به جان می‌خرند تا بلکه با عبور از مرز، در سرزمینی دیگر، شرایط راحت‌تری را تجربه کنند یا حداقل جان‌شان به خطر نیفتد؟ این‌ها شاید سوألاتی باشد که سه گانه‌ی مرز (گام معلق لک لک، ابدیت و یک روز، نگاه خیره‌ی اولیس) به خوبی مطرح‌شان می‌کند. موضوعِ مرز نه تنها در این سه‌گانه، که پیش از آن در سه‌گانه‌ی سکوت و پس از آن هم در سه‌گانه‌ی یونان مدرن به میان آمد، اما در پس‌زمینه.

دیدگاه سیاسی آنجلوپولوس در پنج فیلم نخست‌اش شدیداً پررنگ بود اما از فیلم زنبوردار به بعد، رفته رفته کم‌رنگ و به پس‌زمینه منتقل گشت. او نسبت به سیاست بی‌میل شد. در مصاحبه‌ای با دون فینارو گفت: "مدت زمانی فکر می‌کردیم سیاست یک حرفه نیست، بلکه یک کیش، یک اعتقاد و یک آرمان است. اما در این سال‌ها متقاعد شده‌ام که سیاست‌ورزی چیزی جز حرفه‌ای شبیه سایر حرفه‌ها نیست." او حتی در مصاحبه‌ی دیگری با گیدئون باومن گفته بود: "اگر قرار بود از من درباره‌ی مسائل سیاسی بپرسید، مطمئناً به شما می‌گفتم که روز به روز کمتر می‌فهمم یا شاید به شما می‌گفتم از این مسائل دیگر هیچ چیز نمی‌فهمم." این موضوع در ابدیت و یک روز کاملاً محسوس است. می‌توان گفت تنها اشارات موجود در فیلم به سیاست ورود جوان انقلابی با پرچم سرخ به اتوبوس، گفتگوی دو پیرمرد در خانه‌ی الکساندر درباره‌ی دخالت دولت در انتخابات و صحنهٔ رجوع الکساندر و پسرکِ آواره به مرز است.

در ابدیت و یک روز با دوگونه مرز طرفیم:
(۱) مرز یونان–آلبانی، که پسرک پناهنده قصد عبور از آن را دارد؛ و
(۲) مرز میان مرگ و زندگی، که الکساندر به ناچار باید از آن عبور کند.

سفر

سفر، تم ثابت فیلمهای آنجلوپولوس است. کاراکترها ناگزیر، به جستجوی چیز و یا شخصی سفر می‌کنند؛ سفری سخت، تلخ و پرماجرا. سفر الکساندر اما با از جنس معمول نیست؛ نه از کشوری به کشور دیگر، که سفری ابدی پیش رو دارد. او در پی یافتن چیز و یا فردی نیست، بلکه خویش را می‌جوید. تمام ضعف‌ها و کاستی‌هایش را با خود مرور می‌کند.

امروز را برای من باش!

الکساندر در بُعد اجتماعی شاعر به‌غایت موفقی است و چند نسل با اشعار و نوشته‌هایش خاطره دارند اما در بُعد فردی، در زندگی شخصی خویش، شکست خورده. او در طول زندگی تمامِ حواس و زمان‌اش را به کار، اشعار، زنان و خود اختصاص داده، تمام سال‌های جوانی را در تنهایی سپری کرده و برای شناخت اطرافیان ابداً خود را به زحمت نینداخته. او در انزوا زیست؛ بی آن‌که بداند چرا! ثانیه به ثانیه‌اش را صرف حفاظت از کلمات –از طبع شاعرانه‌اش– کرد، چرا که معتقد بود شاعر کلمات را می‌خرد، بنابراین باید از چیزی چنین ارزشمند نگه‌داری کرد. به همین دلیل دیواری به دور خود کشید و اجازه‌ی ورود هیچکس را به نزدیکی آن نداد؛ که همه را از خود راند؛ آنا، پدر، و مادرش را طرد کرد و در گوشه‌ای به نوشتن پرداخت. که این ذهنیتِ "الکساندر مرا تهدیدی برای کلماتش می‌داند" در آنا شکل گرفت. الکساندر از آنا دور شد. هیچ توجهی به او نمی‌کرد؛ حتی لباسی که برایِ او خریده بود را به خاطر نمی‌آورد. آنا، الکساندر را از خود می‌رانَد، کفش‌هایش را به کناری می‌اندازد و به شیوه‌ی کاراکترهای آنتونیونی در ساحل پرسه می‌زند. همه در حال شادی و تفریح‌اند. ناگهان باران شدت می‌گیرد و همه را فراری می‌دهد. الکساندر زیر باران به دنبال آنا می‌رود، او را می‌یابد و به او ابراز عشق می‌کند. آنجلوپولوس همیشه از علاقه و تأثیرپذیری‌اش از آنتونیونی سخن به میان می‌آورد و حتی پیش از این در فیلم زنبوردار به صحنه پایانی فیلم شب ادای دین کرده بود.

الکساندر در خوش‌بینانه‌ترین حالتِ ممکن یک روز و نیم دیگر فرصت زیستن خواهد داشت. اگر کسی به شما بگوید که فردا مرگ سراغتان را خواهد گرفت چه می‌کنید؟ به سراغ آشنایان‌تان می‌روید و برای آخرین بار شادی را تجربه می‌کنید و یا کنج خانه می‌نشینید و اشک می‌ریزید؟ سعی می‌کنید غریبه‌ای را بشناسید و یا اعمالی را انجام می‌دهید که تا کنون قادر به تجربه‌شان نبوده‌اید؟ یا همانند الکساندر سفر می‌کنید به زمان، به خاطرات، به تمام لحظه‌های شادی که آمد و رفت؟ همانند او سفر می‌کنید به درون و برای خودشناسی تلاش می‌کنید؟ او در واپسین ساعت‌های زندگی به ملاقات مادرش می‌رود. مادر؛ کسی که می‌توان ساعت‌ها کنارش نشست و با او از دردها گفت. می‌توان او

را در آغوش کشید و گریه کرد تا لحظه‌ی خالی شدن. مادر مرهم زخم است؛ عمیق و سطحی بودنش اهمیت ندارد؛ مادر زخم‌ها را درمانگر است. الکساندر به ملاقات مادرش می‌رود و سعی می‌کند با این جملات خود را خالی کند: "چرا هیچ چیز آن‌گونه که می‌خواهیم نمی‌شود؟ چرا همه چیز به یک‌باره تباه می‌شود؛ در سکوت، میان درد و آرزو دریده می‌شود. چرا تمام زندگیم را در تبعید گذراندم؟ چرا؟ ..." او خودش را تبعید شده و آواره می‌داند، اگرچه بنابر گفته‌های آنجلوپولوس موضوع فیلم آوارگی الکساندر نیست، بلکه دوران جوانی‌اش است که با عدم آگاهی او از ارزش اطرافیان سپری شده و اکنون که فرشته‌ی مرگ انتظارش را می‌کشد. در فیلم هم اصلاً با همین دو دوران روبرو می‌شویم؛ یک روز از زندگی کنونی الکساندر و یک روز از دوران جوانی‌اش را نظاره‌گریم که آنجلوپولصوس با تلفیق زمان و مکان به ماهرانه‌ترین شکل، این دو دوره را به یکدیگر متصل می‌کند و مرز میان خیال و واقعیت را می‌شکند.

الکساندر در وجود خود احساس ترسی نسبت به مرگ دارد اما این دال بر علاقه‌اش به زندگی نیست؛ او نسبت به زندگی بی‌رغبت است و خود را در اتاقی تاریک حبس کرده که تنها ارتباطش با دنیای بیرون، با همسایه‌ای ناشناس است. در پایان روز، پس از تجربه‌ی آشنایی با کودک پناهنده و شنیدن سخن شاعر در اتوبوس که می‌گفت: "زندگی زیباست"، گویی حسی از عشق نسبت به زندگی پیدا می‌کند. گویی روش صحیح زندگی را می‌آموزد. اینجاست که ترسش از مرگ چند برابر می‌شود و بر خلاف اسپیروسِ زنبوردار که خواهان مرگ بود، از مرگ می‌گریزد. در سکانس پایانی الکساندر با درماندگی به آنا می‌گوید: "نمیخواهم به بیمارستان بروم" اما آنا گویی نمی‌شنود و یا نمی‌خواهد بشنود، بنابراین مستانه و سرخوش به دور الکساندر می‌گردد و خنده سر می‌دهد؛ شاید از این که الکساندر به سمت او کوچ می‌کند، شادمان است. این همان سندی است که به وسیله‌ی آن می‌توان گفت آنجلوپولوس هر چه سنش بالاتر می‌رفت، از شدت بدبینی‌اش نسبت به زندگی کاسته می‌شد.

پرندگان تبعیدی

سه دسته کاراکتر در فیلم آیینه‌ی تمام‌نمای شرایط الکساندرند:

۱) نخست می‌توان به عروس و دامادی اشاره کرد که در حال رقص و پای‌کوبی‌اند و این الکساندر را به یاد خودش و آنا می‌اندازد.

۲) دوم آن زوجی که در اتوبوس با یکدیگر به مشکل می‌خورند. مشکلی دقیقاً شبیه به آنچه الکساندر با آن دست و پنجه نرم می‌کرد؛ پسر از این که دختر جوان به او توجه نمی‌کند و به وسیله‌ی نویسندگی مشغول "خودنمایی" است، ابراز نارضایتی می‌کند.

۳) سومین مورد پسرک پناهنده است؛ شاید تفاوت سنی زیادی با یکدیگر داشته باشند، اما دردشان مشترک است: هر دو تنهایند. هر دو خود را بیگانه و آواره می‌دانند؛ یکی در کشور خود و دیگری در کشوری غریب. هر دو مسافرتی در پیش دارند که شدیداً از آن می‌هراسند؛ یکی به سوی مرگ و دیگری به سوی آلبانی. پسرک کلمات را می‌یابد و به الکساندر می‌فروشد: کورفولامو، آرگاتینی، ژیپتیس. شاید به همین علل است که یکدیگر را درک می‌کنند. که زمان خداحافظیِ پسرک، الکساندر فریاد می‌زند: " کنار من بمان. دو ساعت تا حرکت قایقت باقی مانده. من فقط امشب را فرصت دارم." گویی این اولین بار است که الکساندر، از تنهایی گریزان و به حضور کسی در کنارش محتاج شده.

آفرینش یک شاعر

مدت‌ها قبل این جمله را از بوریس پاسترناک خواندم: "سینما هسته‌ی درام را عوض می‌کند، زیرا سینما بیانگر ذات خود است؛ همان غشایی که آن را در بر گرفته. بگذارید سینما در عوض به تصویر در آوردن قصه‌ها، جو و اتمسفر آن را به تصویر بکشد." با خود گفتم آیا این همان وجه بارز سینمای تارکوفسکی و بلاتار و آنجلوپولوس نیست؟

شاعرانگی نمایش توأمان غم و شادیست؛ نمایش مردی خارج از کادر، که حضورش در مراسم عروسی با سکوت حضار حس می‌شود؛ نوازندگان به محض ورود الکساندر موسیقی‌شان را قطع می‌کنند و به تماشای گفتگوی او با خدمت‌کارش و سپردن سگش به او می‌نشینند، و هنگامی‌که الکساندر در پس زمینه از مجلس دور می‌شود و خدمت‌کار اندوه‌گین به قدم‌های او می‌نگرد، رقص و پای‌کوبی در پیش‌زمینه از سر گرفته می‌شود. گویی الکساندر با خود غمی‌عظیم را به مراسم عروسی می‌کشاند. این تضاد در خود الکساندر هم موجود است؛ همانگونه که پسرک پناهنده به او گفت: "لبخند بر لبانت هست اما ناراحتی." میشل سیمان می‌نویسد: "تعجب ندارد سر برآوردن فیلم‌سازی در یونان که برایش شعر و فلسفه یکیست؛ کسی که نزد او دانش، دریافت زیبایی‌شناسی را احیا می‌کند، و در آخر، کسی که سینما برایش در آن واحد پرسش و تصدیق است. با این حال چقدر زیباست که هنرمندی در آن واحد قادر است هم از جهان بسراید، و هم زیر سوأل ببردش".
شاعرانگی یعنی نمایش مشقت پناهندگان در یک قاب اسرارآمیز که در آن انسان‌هایی یخ زده و منجمد بر حصار مرزی آویزان‌اند و به آرزوی شکاندن قالب یخ و رسیدن به آن سوی حصار، در جهدند. شاعرانگی یعنی محو کردن مخاطب در تراولینگ‌ها و کرین‌های آرام و روان و سفر به ابری‌ترین و مه‌آلودترین شهرهای یونان، به دهکده‌ای غرق در آب و درختی که گوسفندان واژگون را بر بازوهای خویش حمل می‌کند، به کودکانی که دست در دست به قصد در آغوش کشیدن درختی می‌دوند و می‌دوند، به زنبوردار خسته و غریب سینما که در میان کندوهای مقلوب و زنبورهای آزاد درآسمان به استقبال اضمحلال می‌رود، به پیرمرد و پسرکی که از پنجرهٔ اتوبوس به کشتی درخشانِ شناور بر دریای بیکران در ظلمات شب می‌نگرند، به بازیگران سیاری که لب ساحل لباس‌هاشان را به حراج گذاشته‌اند و یا مجسمه‌ی لنین که نگاهش را به آسمان دوخته و در رودخانه‌ای روان در حرکت است.

از تمام این‌ها که بگذریم، چه می‌توان در وصف موسیقی بی‌بدیل و اعجاب‌انگیز فیلم نوشت؟ موسیقی‌ای که حس، قدرت و ارزشی مضاعف به تصاویر می‌بخشد. موسیقی‌ای که درد درونی اِلنی‌ها و الکساندرها و اسپیروس‌های آنجلوپولوس را در چند دقیقه به بیننده منتقل می‌کند. به گمانم هم‌کاری کاریندرو با آنجلوپولوس در هشت فیلم آخر، موهبتی شگفت‌انگیز بود که نصیب آنجلوپولوس گشت و ایشان را به یکی از قدرتمندترین زوج‌های هنری تاریخ سینما بدل کرد.

آنجلوپولوس،
شاعرِ فیلم‌سازی بود،
که با دوربینش نقاشی می‌کشید.
آه که چنین ناباورانه و تلخ
ترکمان کرد ...

تقدیم به روح بزرگ تئو آنجلوپولوس

شب می‌رسد ز راه ...

خوانشی از فیلم «روزی روزگاری در آناتولی»

متین احمدی
دانشجوی سینما

"هم چنان سال‌ها گذر خواهند کرد، و اثری از من نخواهد ماند، و ظلمت و سرما روح فرسوده‌ام را در خود احاطه خواهد کرد."

نمایی از شب. سه اتوموبیل در دوردست و صداهایی از جنس شب. شبی در ردای چهره‌ی آناتولی. این آدم‌ها به کجا می‌روند؟ کمی جلوتر سکوت آناتولی شکسته می‌شود و قصه در موقعیتی وهم آمیز از میان دشت‌ها و چشمه‌ها سر بر می‌آورد. کُمیسر ناجی با عرب حرف می‌زند. دکتر کمال که آدم معقول و متواضعی به نظر می‌رسد سکوت کرده. و کنعان که نما در چهره‌ی استخوانی و هراس انگیز او فیکس می‌شود. این آغاز سفری دور در حقیقت آدمی است. سفری در رویای عشق او و به تبع آن تنهایی او. سفری با انتظار اعتراف کنعان. اعتراف به قتلی در بطن آناتولی. او که در نمای معرف فیلم مشروب می‌خورد و به یاد نمی‌آورد که کجا و کِی یاشار را به قتل رسانده و او را در کجای این دشت فراخ و دور دفن کرده است. روزی روزگاری در آناتولی سراسر جست و جوست. جست و جویی بی‌پایان. جست و جوی او. اویِ گم شده میان دشت‌های آناتولی. گم شده‌ی بین یک شعر روسی و گیسوان ماه‌رویی در باد. جست و جوی انسان‌هایی با انگیزه‌ها و زیست‌های عجیب و فراز و نشیب‌هایی که طراحی و اجرا شده‌اند. کُمیسر عرب از فرزندش می‌گوید که مریض است و دوایش تمام شده. عرب از اسلحه‌ای می‌گوید که وسیله ایست برای "خالی کردن خویش". خالی کردن در آن معنای عام خود. دکتر کمال از همسرش می‌گوید و دلیل جداییِ‌شان. دادستان نصرت از زنی می‌گوید که مرگ خویش را پیش‌گویی کرده بود و کنعان که اعتراف غم انگیزی می‌کند. مانند تمام فیلم‌های بیلگه جیلان درد و بیماری همه جا را فرا گرفته. هر کاراکتر با پیشینه و تجربه‌هایش در این تاریکی شب و صبحی بارانی به کشف می‌رسد. هر کاراکتر مانند دیالوگ عرب در فیلم، داستان زندگی خویش را مانند افسانه یی دور و دراز تعریف می‌کند. روزی روزگاری در آناتولی جست و جوییست عاشقانه برای یافتن عشق، و کَند و کاویست در مواجهه‌ی انسان با زیبایی. زیبایی که در سوسوی چراغ شمعی متجلی می‌شود و گیسوان دل انگیزش را به باد می‌سپارد. مواجهه‌ای که به اعترافی چندگانه می‌انجامد و نَقَب می‌زند به تجربه‌های دور. تجربه‌هایی که گویی زمان ندارند و چُروک چند لایه‌اش روح آدمی را تسخیر کرده. تجربه‌هایی که مانندِ روشن کردن سیگار کُمیسر ناجی بعد از سال‌ها خود را نشان می‌دهند. موقعیت و فضا در فیلم با ظاهری معمول از اتمسفری نامعمول برخوردار است که شخصیت‌های به ظاهر معمولی نیز در آن کیفیتی غیر معمول به خود می‌گیرند و در همین اتمسفر شروع به قصه‌گویی برای کاراکترها می‌کند. قصه‌ای مانند افتادن سیبی از درخت و جریان رودخانه‌ای که آبستنِ تباهی است. مانند همه‌ی سیب‌هایی که به آخر قصه تن داده‌اند. به سرنوشتی شاید نوشته شده. مانند زندگانی تمام ما. تمام تمامیتِ انسان امروز.

روزی روزگاری در آناتولی عصاره‌ی سینمای بیلگه جیلان است. سینمای (پساکیارستمیِ) بیلگه جیلان که متأثر از استادان بزرگ تاریخ سینما (تارکوفسکی، آنتونیونی و برگمان) و جهان رئالیستی شرقی است، در این فیلم به تعالی می‌رسد. در آن میزانسن‌های به غایت شاعرانه و اکستریم لانگ‌شات‌هایی که بیشتر به پرده‌های نقاشی می‌مانند.

در انتها یک پنجره می‌ماند. و نمایی از بیرون پنجره با چند لایه‌ی روایی که به پرده‌ی مشهور شکارچیان در برف اثر پیتر بروگل می‌ماند. کسی دیگر وجود ندارد. که معشوق دیگر رفته. که شاید دیگر چیزی دیدنی نیست. که حتی دیگر چیزی برای دیدن نیست. و گویی سال‌هاست که مرده‌ایم.

باشگاه مبارزه راه فرار از زندگی روزمره

پیام غنی‌پور
دانشجوی سینما

جابه‌جایی مصرف‌گرایی و کالاوارگی با آگاهی و رهایی، آرمانی نیست که محقق نشود؛ همانطور که دیوید فینچر و شرکای او در فیلم باشگاه مبارزه چنین تصوری را پدید می‌آورند. و از آنجایی که هیچ تغییر و تحولی بی‌هزینه نیست، شاید بهای آگاهی و رهایی، زحمت تقویت اراده‌ی قوی و ضربه‌پذیر و بدنی کبود و مقداری نخ بخیه باشد. بدین‌گونه شاید بتوان با روزمرّگی مبارزه‌ای برپا کرد که ابعاد تأثیر آن از بازیابی هویت شخصی تا دستکاری در ساختارهای اجتماعی–اقتصادی را در بر بگیرد. در این چند صفحه تلاش می‌شود تا برخی مفاهیم متناظر و هم‌پوشان در نظریه‌های مربوط به زندگی روزمره و نقش کنش فردی و جمعی در لرزاندن جامعه‌ی سرمایه‌داری، با فیلم باشگاه مبارزه پیوند داده شود.

نمونه‌ای از جامعه‌ای مصرف‌گرا در فیلمِ نام‌برده نمایان می‌شود. کالاهای بسته‌بندی شده و تبلیغات گوناگون به دفعات و در مکان‌های خصوصی و عمومی به چشم می‌خورند؛ کالاهایی مازاد بر نیاز جامعه و با تنوع روز افزون که افراد را در معرض انتخاب قرار داده و با تبلیغات فراوان و به‌روز بازتولید و بازمصرف خود را تضمین می‌کنند. تولید و مصرف محصولات صنعتی بعد از جنگ جهانی دوم اوج گرفته، و این فرایندِ تولید و مصرف انبوه کالا، فرهنگی شده برای کنترل اجتماع و جلوگیری از دگرگونی بنیادی نظام سرمایه‌داری؛ نظامی که فرهنگ را صنعتی می‌کند تا سلیقه‌های مشابهی در افراد جامعه به وجود آورد و مانعی گردد برای آگاهی و آزادی. این صنعت فرهنگ از آن فرهنگی که از میان توده‌ها خود انگیخته می‌شود، متمایز است و در راستای حفظ منافع قدرتمندان تولید عمل می‌کند.

مطابق آرای نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت (هورکهایمر و آدورنو)، صنعت فرهنگ مصرف‌کنندگان را یک‌شکل، بی‌خاصیت و راضی نگه می‌دارد که تنها مشارکت آنها خریدن یا نخریدن می‌شود؛ توده‌ای منفعل می‌سازد با فرهنگی تجارت‌زده که هیچ تفکر مستقلی را از این مخاطبان صنعت فرهنگ نمی‌توان انتظار داشت.

کاراکتر اصلی فیلم نیز –با بازی ادوارد نورتون– پی‌گیرانه برای آپارتمان خود کالاهای به‌روز خریداری می‌کند ولی رضایت و خوش‌حالی در چهره و گفتار او دیده نمی‌شود. فیلم مدعی می‌شود که این کالادوستیِ بی‌اختیار و متأثر از تبلیغات در ارتباط با یکی دیگر از عواقب زندگی در جامعه‌ی مصرفی قرار می‌گیرد که جریانی‌است که با آن قطعیت و ثبات در جنسیت افراد به عنوان خاستگاه درونی عزت نفس و اراده و مقاومت و رشادت رنگ می‌بازد. این مضمون در لحظات و صحنه‌های زیادی در فیلم به زبان طنز و با چشم گریان مورد اشاره قرار می‌گیرد. این بی‌ثباتی و ترس از دست رفتنِ مردانگی احتمالاً در راستای اهداف جامعه‌ی صنعتی و مصرف‌گرا

برای آرام نگاه داشتن جامعه (بخوانیم رام کردن جامعه) کارآمد است و می‌تواند توجه و حساسیت مردان را (شبیه به غالب زنان) نسبت به انواع اجناس و کالاهای خانگی و پوشاکی و غیره بیشتر کند و نتیجتاً خرید و مصرف را تداوم بخشد؛ و همچنین می‌تواند خود محصولی باشد از کاربرد فراگیر ابزاریِ علم که (همان‌طور که اشاره شد) آبشخور فکری آن به عصر روشنگری برمی‌گردد. به تعبیری، اعتماد بیش از حد به علم به چنین وضعی انجامیده.

شخصیت تأثیر گذار بر کاراکتر نورتون، خانمی است –به نام مارلا– که در ابتدا ارتباط خوبی بین آن دو برقرار نمی‌شود و با اینکه ظاهراً خانم مارلا جذابیت‌هایی دارد، کاراکتر نورتون او را نمی‌پذیرد. شاید به این دلیل که در شرف از دست دادن مردانگی (و اراده) بوده. و مارلا در تضاد با چنین موقعیتی از راه می‌رسد و در صحنه‌های مختلف به طور تلویحی رفتاری نشان می‌دهد که دلالت بر نقش او در تأکید بر جنسیت قاطع یا جنسیت تام دارد و این گرایش در نوع لباس پوشیدن و رفتار او آشکار است. پوشش او به نوعی زنانگی را در اوج نشان می‌دهد و برایش مردانگیِ در اوج جذابیت دارد. در یکی از صحنه‌های ابتدایی فیلم، مارلا همراه با کاراکتر نورتون در حالی‌که مکالمه‌ی دوستانه‌ای رد و بدل نمی‌کنند، به رختشوی‌خانه‌ی عمومی می‌روند و مارلا در حین صحبت شلوارهای لی را از داخل ماشین‌های لباس‌شویی خارج می‌کند و به مغازه‌ی اجناس دست دوم برده و می‌فروشد. شلوارهای لی از جمله پوشاکی هستند که جنسیت را مطرح نمی‌کنند.

از طرفی، کاراکتر نورتون از روزمرگی و کار تکراری خسته و بیزار است و هر روز و هر چیز را یک کپی از کپی‌های دیگر می‌بیند تا جایی‌که اتفاقات روزانه و هفتگی را می‌تواند پیش‌بینی کند و مثال آن را در ارتباط خشک او با کارفرمایش می‌توان دید. شرکتی که او در آن کار می‌کند، وابسته به یکی از بزرگ‌ترین تولید کنندگان اتوموبیل است که وظیفه دارد از تصادفات و معایب اتوموبیل‌های تولید شده گزارش تهیه کند و کاراکتر نورتون از کارشناسان گزارش نویس شرکت است؛ به استعاره، شاهد نواقص و معایب کل سیستم است. اهمیت ندادن همکاران و مسئولین شرکت و تولیدکننده به خطرات استفاده از اتوموبیل‌ها، نشانی دیگر از چگونگی کالایی شدن جامعه و غیر انسانی شدن رفتار و واکنش‌ها به مصائب اجتماعی و اخلاق در کار است. در چنین وضعیتی که سرمایه حاکمیت دارد و روابط کالایی جهان را از معانی اصیل آن محروم کرده، سوژه (فرد/شهروند کنترل شده) باید به فاعلیت برسد و نقش دگرگون کننده‌ی عینی بگیرد. «جرج لوکاچ» آگاهی سوژه از سوژگی و شیءوارگی، و عمل آگاهانه‌ی او را برای رهایی و تحول بیرونی (در جامعه) و درونی (در فرد) لازم و اساسی می‌داند. آگاهی سوژه منجر به اقدام او به دست‌کاری و اعمال قدرت در زندگی روزمره‌ای می‌شود که سرمایه‌داری بار آورده.

روشی که کاراکتر نورتون برای مبارزه با بحران هویتی خود و استعمارگری سیستم به کار می‌گیرد و به خودآگاهی می‌رسد، متصور شدن شخصیتی دیگر از خویشتن است که همه‌ی آن چیزی باشد که می‌خواسته و نمی‌توانسته بشود. تداعی این شخصیت دوم –با بازی برد پیت– که عمداً او را بارها در کنار تابلوهای «خروج» می‌بینیم، همه‌ی جوانب زندگی کاراکتر نورتون را تغییر و تحول می‌دهد و به عبارتی راه خروجی می‌شود از چنگال سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی. به بعضی از تغییرات کاراکتر نورتون اشاره می‌شود: کالاهای مورد علاقه‌اش، تلویزیون و آپارتمانش را به آتش می‌کشد و خود را از وابستگی به اشیا و آن سبک زندگی خارج می‌کند؛ به مرور زمان از قدرت بدنی بالا برخوردار می‌شود و از ضربه خوردن نمی‌ترسد و از درد فیزیکی در مبارزه لذت می‌برد؛ محیط کار برایش کمتر آزار دهنده می‌شود و حجم صدای رئیسش در گوش او (تأثیر رئیسش بر او) کمتر و نحوه‌ی پوشش رسمی او از هنجار اداری خارج می‌شود؛ رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کند؛ و مواردی دیگر.

اصل و خلاصه‌ی عقاید شخصیت دوم که هدایت کاراکتر نورتون را به دست می‌گیرد، در یکی از صحنه‌های فیلم بیان می‌شود. در صحنه‌ای که هر دو داخل رستورانی مشغول به صحبت هستند، کاراکتر نورتون از لوازم از دست‌داده‌اش می‌گوید و شخصیت دوم از وسواس فکری و عقده‌وار مردم مصرف‌گرا می‌گوید و آن را تقبیح می‌کند. در ادامه‌ی فیلم آن‌ها با هم زندگی می‌کنند و ارتباط و دوستی‌شان بیشتر و کاراکتر نورتون به شخصیت دوم شبیه‌تر می‌شود.

جای تعجب ندارد که قریب به اتفاق منتقدان مصرف‌گرایی و سرمایه‌داری بر کنشی فعالانه و رهایی‌بخش اشاره دارند که بتواند بیگانگی‌ها را از جامعه بزداید. بیگانگی و مصرف‌گرایی نزد «هانری لفور» نیز دو روی یک سکه است: زندگی روزمره در جامعه‌ی سرمایه‌داری. لفور خود و هم‌نوعانش را موظف به عیان کردن حقیقت سرمایه‌داری می‌داند که در پس زندگی‌های روزمره مکنون است و کشف آن از هر طریقی (ادبیات یا هنر) می‌بایست به گوش انسان‌ها برسد تا کمکی باشد در بازشناسی توان‌های فعال نشده‌ی افراد و نهایتاً برانگیختن‌شان برای عمل آگاهانه؛ تمهیدی برای تحدید گسترش فردیت و از خود بیگانگی (عوامل بازتولید روزمرگی).

با دقت به نحوه‌ی زندگی و رفتارهای شخصیت دوم در مشاغلی که دارد، او را فردی ضد سیستم با کنش‌های خلاق شناسایی می‌کنیم که از مصرف‌گرایی به دور است و قائم به خود زندگی می‌کند. او زیرکانه از پسماندهای جامعه، مواد خام برای تولید محصول خود را تهیه می‌کند. فعالانه و خلاقانه، گویی از یک فرایند سیستماتیک درون سیستم به نفع خود و علیه سیستم استفاده می‌برد. او از مکان‌ها و موقعیت‌های مختلف برای تحقق اهداف خویش بهره برده و دیگران را نیز آگاه و ترغیب می‌کند.

سبک زندگی کاراکتر نورتون که تغییر می‌کند، او در برابر رئیسش قد علم می‌کند و هم‌زمان با عده‌ای که خود آنها را

هدایت کرده، مشغول تدارک مجموعه فعالیت‌هایی علیه سیستم می‌گردد. برنامه‌ی بزرگ آنها از کار انداختن نظام بانکی جامعه است که در نگاه او بانی حاکمیت اقتصاد و سرمایه است و ریشه‌ی کار بهره‌کشانه و بیگانه‌ساز و کالامداری جامعه.

اگر قرار بوده کار فرد را ارزش‌مند کند و سرمایه استمرار سرکوب فرد باشد از طریق ادغام و حل کار در نظام بازتولید سرمایه، لفور تعریف کار را بسط و مصداق دیگری از آن ارائه می‌دهد که به خلاقیت افراد در شکل‌دهی به شهر بستگی می‌یابد و این می‌تواند به قول او «شهر همچون اثر هنری» را بیافریند. او شهر را مانند متنی در نظر می‌گیرد که برای رمزگشایی و درک آن به تفسیر سه سطح از جامعه می‌پردازد: نظم دور (شامل قدرت سیاسی و اقتصادی)، نظم نزدیک (شامل زندگی روزمره و روابط بین فردی)، و شهر در جایگاه رابط و واسط دو نظم و تأثیر پذیر از هر دو نظم.

همان‌گونه که شهر تحت تحمیل از سوی نظم دور قالب گرفته و در خدمت آن نظم است، می‌تواند هم‌زمان فضایی باشد برای تدارک مقاومت‌ها و مبارزه‌ها علیه زندگی روزمره؛ محلی که تا پیش از آن فقط امکانی برای دسترسی به منابع و خدمات شهری بود، در واقع فرصتی بالقوه است که با قدرت جمعیِ نظم نزدیک (افراد آگاه شده)، تجربه‌ی شهر و شهرسازی صنعت‌زده را بازآفرینی (و باز سازی) می‌کند و از این رهگذر هویت‌های خاموش‌شده‌ی افراد نیز باز آفریده و باز یافته می‌شود. بر این مبناست که لفور بر خلاقیت و هنر در زندگی شهری تأکید دارد و شهر و زندگی روزمره و امر هنری و رهایی نسبی انسان‌ها را به هم گره خورده می‌داند.

می‌توان گفت تفسیر لفور از مؤلفه‌های هم‌زمان سرکوب‌گری و رهایی بخشی، ماهیتی تناقض‌آمیز به زندگی روزمره می‌بخشد و نظیر آن در اندیشه‌های «یورگن هابرماس» نیز دیده می‌شود؛ آنجا که نیروهای استعمارگرِ عقلانیِ بروکراتیک –که همه چیز را تبدیل به کالا می‌کنند و پیوند سیستمی جامعه را می‌سازند،– در تقابل با ساحت کنش اجتماعی –که زیست‌جهان را بازسازی می‌کنند،– قرار می‌گیرند؛ تا زیست‌جهان دوباره زنده شود و علیه نیروهای استعمارگر عقلانی بوروکراتیک که همه چیز را به کالا تبدیل می‌کنند، بایستد و با پویایی خود مانع از دست رفتن معنا و بیگانگی شود.

در ادامه‌ی فیلم، وقتی کاراکتر نورتون مراحل گذار خود را می‌پیماید، تبدیل به موجودی غیر قابل پیش‌بینی برای سیستم می‌شود و در صحنه‌ای شگفت‌آور در اتاق رئیس با آسیب رساندنِ شدید به بدن خود، رئیس (صاحب کار، نماینده‌ی سیستم) را از کار می‌اندازد و با ضربه به خود و تحمل و لذت از درد، به سیستم ضربه می‌زند و با هوشمندی غرامت‌ها و سودهایی را مطالبه می‌کند (در مشابهت با نحوه‌ی تولید و فروش کالا توسط شخصیت دوم) و از آن زمینِ مبارزه برنده بیرون می‌آید. افراد گروه او در مکان‌های مختلف شهر، فعالیت‌هاشان را برای آگاه سازی مردم از روش‌های جای‌گزین مصرف تولیدات کارخانه‌ای شروع می‌کنند

و علاوه بر آن به محصولات شرکت‌های بزرگ انحصارگر و استثمارگر (به خصوص اتوموبیل‌ها) صدمه و خسارت می‌زنند. و سرانجام برنامه‌های نهایی را، فرو ریختن ساختمان‌های بانکی و پاک کردن حافظه‌ی سیستم از بدهکاری‌های پولی مردم، با موفقیت انجام می‌دهند و بدین سان (با استفاده از فضاهای شهری) برای بازپس‌گیری و بازسازی زیست‌جهان خود وارد عمل می‌شوند.

مسئله‌ی سؤال برانگیز فیلم وقتی پیش می‌آید که کاراکتر نورتون درباره‌ی این فعالیت‌ها دچار تردید می‌شود و سعی می‌کند آنها را نزد سیستم برملا کند و در عین حال شخصیت دوم او تلاش می‌کند او را باز بدارد. در صحنه‌ای عجیب در یکی از ساختمان‌های بلند این دوشخصیت باهم روبرو می‌شوند و در نهایت کاراکتر نورتون با شلیک به خود، شخصیت دومش را نابود می‌کند و خود زنده می‌ماند. شاید نقشی شبیه به ابرمردی پیدا می‌کند که از پس بی‌ثباتی‌ها و نگرانی‌ها و بحران‌ها سر برمی‌آورد و قیام می‌کند و خلق می‌کند و نابود می‌کند و بعد خود نابود می‌شود! احتمالاً از نظر کاراکتر نورتون پروژه‌ی آنها به افراط کشیده شده بود و باید متوقف می‌شد و موقعیت شهر و جامعه را در حد متعادلی باقی می‌گذاشت.

گرچه شخصیت دومِ نورتون نابود می‌شود، این به آن معنا نیست که او به حالت اولِ خود در ابتدای فیلم باز می‌گردد. او حالا دیگر هم خود تغییر کرده و هم سیستم را تغییراتی داده.

باشگاه مبارزه فیلمی است که بیش از اینها جای تعبیر و تفسیر دارد و می‌توان بر جزئیات و نشانه‌گذاری‌های فراوانش بیشتر پرداخت و ساعت‌ها و صفحه‌های بیشتری را با آنها پرکرد.

متن کامل این مقاله در سایت «انسان‌شناسی و فرهنگ»

منابع:

– باتومور، تام (۱۳۷۵)؛ مکتب فرانکفورت؛ ترجمه‌ی حسینعلی نوذری؛ نشر مرکز.

– صالحی امیری، سید رضا (۱۳۸۶). مفاهیم و نظریه‌های فرهنگی. نشر ققنوس.

– لاجوردی، هاله (۱۳۸۴). نظریه‌های زندگی روزمره. شماره‌ی ۲۶ نشریه‌ی علوم اجتماعی.

- Elden, Stuart (2004). From The Rural To The Urban. Understanding Henri Lefevbre. Bloomsbury Academic.

- Shortell, Timothy (2014). Walking as Urban Practice and Research Method. Walking in Cities. Temple University Press.

- Habermas, Yurgen. The Theory of Communicative Action Vol. 2. on Wikipedia.org

مارلا، زخم کوچک

تحلیلی فروید مآبانه از باشگاه مبارزه

مهیار ماندگار
دانشجوی سینما

"مارلا همان زخم کوچکی است روی سقف دهان که فقط در صورتی بهبود می‌یابد که به آن زبان نزنی. اما نمی‌توانی."

و پس از شنیدن این دیالوگ از زبان کاراکتر اصلی فیلم (ادوارد نورتون) وارد غار ذهنی وی می‌شویم –که استعاره‌ایست مبرهن از ناخودآگاهش– و مارلا سینگر را آنجا می‌یابیم.

به راستی ریشه‌ی چنین زخمی را در کجای زندگی کاراکتر می‌توان پیدا کرد و چه میزان از حوادث مرتبط با روایت فیلم و بیماری وی قابل بررسی با آن است؟ چیزی که مشخص است اهمیت بالای مارلا در اتفاقات ذهنی کاراکتر ما است که سایکوز و به وجود آمدن شخصیت دوم –تایلِر دِردِن– و همچنین آشوب و تخریب شهر را به دنبال دارد. ولی نه مارلا نه هیچ اتفاق دیگری به تنهایی قدرت ایجاد چنین تغییراتی را در ذهن کاراکتر ندارند مگر با پیشینه‌ای که در حافظه‌ی ناخودآگاه وی جمع‌آوری شده باشد. مارلا همچون لحظه‌ی تروماتیک عمل می‌کند که ترومایی قدیمی و حفظ‌شده را بیدار می‌کند. ترومایی که به "نام پدر" بازمی‌گردد. در جایی از فیلم کاراکتر نورتون دیالوگ‌هایی می‌گوید که نشان‌گر عدم حضور پدر و ترک خانواده و تشکیل خانواده‌های دیگر توسط پدرش است. لازم به ذکر است که اگر پدر[1] مانع هم‌آمیختگی بین مادر و فرزند شود و با ایجاد عقده‌ای در فرزند (اُدیپ) اولین ممنوعیت را، که ممنوعیت هم‌بستری با محارم است، قرار دهد، مکانیزم دفع امیال در کودک به درستی شکل خواهد گرفت. ولی اگر در این مراحل اختلالی پیش آید و قانون‌گذاری اولیه برای نوزاد با اشکال روبرو شود، مکانیزم دفع امیال نیز با مشکل روبرو خواهد شد و سایکوز یا روان پریشی به سراغ فرد می‌آید. اینجاست که ایگو[2] از اید (امیال) تبعیت می‌کند و دیگریِ بزرگ قدرتِ سرکوبش را از دست می‌دهد. درست چیزی که برای کاراکتر فیلم پس از آشنایی با مارلا رخ می‌دهد. بی‌قانونی مارلا باعث زنده شدن شخصیت دوم (برد پیت) در ذهن کاراکتری می‌شود که از پیش پتانسیل ابراز خشم نسبت به مقوله‌ی پدر را داشته. شخصیت دوم آن بُعدی از اوست که نه تنها هیچ تابعیتی نسبت به سوپر ایگو، قانون و نظم شهری ندارد، بل با تمام این مقوله‌ها سر جنگ نیز دارد. و در اینجاست که کاراکتر سردرگم بی آن که خود، فاعلانه تصمیم بگیرد، دست به آشوب می‌زند و گویی انتقام می‌گیرد از پدر و هر چیز که نام وی را یدک می‌کشد.

۱)منظور از پدر، پدر عینی و همسر مادر نیست؛ منظور نام پدر است که مفهومی انتزاعی بوده و از آن به عنوان قانون و عنصر قانون‌گذار نیز یاد می‌شود.

۲) ایگو، سوپر ایگو و اید، مدل ساختاری ذهن انسان توسط فروید است. ایگو، همان خود یا من است که در کشمکش بین اید و سوپرایگو شکل می‌گیرد.

باران قورباغه در «ماگنولیا»

امین صامتی
دانشجوی سینما

ماگنولیا، ساخته‌ی "پال توماس اندرسون"، محصول سال ۱۹۹۹ است. به طور کلی ماگنولیا، تابلویی ترکیبی از زندگی چند شخصیت است که همه برای رسیدن به خوشبختی در زندگی در حال تلاش هستند. در این فیلم هرچه به انتها نزدیک‌تر می‌شویم، بیشتر مرز واقعیت و خیال را گم می‌کنیم که آن را کمی به سمت "ابسوردیسم" آمریکایی می‌برد. درون‌مایه‌ی فیلم به گفته‌ی خود پال توماس اندرسون، زوال در روابط فرزند و والد است.

شخصیت‌ها در این فیلم به حدی مستقل از هم هستند که با توجه به تعریف آن به معنای شخصیتی که بیشترین تأثیر را روی افراد دیگر می‌گذارد، نمی‌توان یک کاراکتر اصلی در فیلم پیدا کرد. همچنین شش شخصیت اصلی این فیلم لزوماً همه با هم به طور مستقیم در ارتباط نیستند، اما هر کدام، بیشترین تأثیر را روی تمام شخصیت‌های اطراف خویش می‌گذارد. از طرف دیگر، تک تک پیرنگ‌های فیلم تقریباً به طور مستقل عمل می‌کنند و هیچ کدام از آن‌ها تحت پیرنگ دیگری معنا پیدا نمی‌کند.

"ممکن است کار ما با گذشته تمام شده باشد، اما گذشته کارش با ما تمام نشده است." این جمله سه بار در فیلم تکرار می‌شود و هر دفعه، بار معنایی سنگین‌تری پیدا می‌کند. به طور کلی این جمله، دلالت بر تأثیر خطاهای گذشته‌ی انسان بر زندگی امروز او دارد. وجود این جمله، نمودی لطیف و نامحسوس از آگاهی شخصیت‌ها از وضعیت خود است. همچنین تکرار این جمله در انتهای فیلم توسط راوی، باعث ایجاد شرایط مناسب برای نتیجه‌گیری در فیلم می‌شود.

جملات رپ بسر بچه‌ی سیاه‌پوست نیز دو بار در طول فیلم تکرار می‌شوند. طبق گفته‌ی خود این کودک، این جملات قرار است به افسر کورینگ بگوید که چه کسی مرتکب به قتل شده است اما او به آن توجه نمی‌کند. این نقش‌مایه از این جهت وابسته است که عملاً عدم توجه کورینگ به اطرافش را می‌رساند.

از دیگر نقش‌مایه‌ها جملات فرانک تی. جی. مکی است که در کنفرانس‌هایش تکرار می‌کند. این جملات، شخصیت وی را به عنوان مردی ضد زن بیان می‌کند. بیان نکردن این جملات، در تبیین شخصیت فرانک مشکل ایجاد می‌کند. لذا این جملات، نقش‌مایه‌های وابسته هستند.

از دیگر نقش‌مایه‌ها که به فرم فیلم باز می‌گردد، حرکت‌های "ترک این" به سمت شخصیت‌های اصلی است. در تیتراژ فیلم، تعداد زیادی پلان "ترک این" سریع و با سرعت ثابت به سمت شخصیت‌ها می‌بینیم. این نماها به شکل زیرکانه‌ای تمام شخصیت‌های نمایش داده شده را برای ما در یک سطح قرار می‌دهد. همچنین پلان‌های مشابه به دفعات، تا آخر فیلم دیده می‌شوند. با توجه به اهمیت یکسان این شخصیت‌ها در داستان، این نماها نقش مهمی در بازگو کردن روایت دارند.

از جمله پرسش‌هایی که در فیلم نسبتاً به سرعت پاسخ داده می‌شود، مشروب نوشیدن جیمی پیش از برنامه‌اش است که مورد تأیید همسرش قرار می‌گیرد. کمتر از چند دقیقه بعد از دیدن این صحنه، جیمی به دستیار خود می‌گوید که سرطان دارد و دلیل این کنش افراطی‌اش مشخص می‌شود.

از نمونه‌های دیگر این پرسش‌ها سفارش دادن مجله‌های پورن توسط فیل، پرستار ارل است. تا این لحظه، فیل به عنوان شخصیتی شناخته می‌شود که حتی المان‌های روحانی یا عرفانی در وجود او دیده می‌شود. لذا سفارش دادن مجله‌های پورن توسط او کنشی غیر منتظره است. اما پس از زمان کوتاهی متوجه می‌شویم که مجله‌ها را برای قسمت تبلیغاتش سفارش داده تا شماره‌ی پسر ارل را از میان آن‌ها پیدا کند.

این فیلم به نسبت واقع‌گرایانه آغاز می‌شود؛ آن گونه که از جهان واقعی انتظار می‌رود. اما با گذر زمان در فیلم، صحنه‌ها و اتفاقات، کم کم غیر عادی به نظر می‌آیند.

نمونه‌ی آن باران قورباغه‌ها در اواخر فیلم است. با اشاره‌ی کوچکی که در اوایل فیلم به "کتاب خروج" می‌شود، و داستان نفرین حضرت موسی بر فرعون و حمله‌ی قورباغه‌ها، می‌توان برداشتی برگرفته از اعتقادات دینی یا معجزه گونه از این سکانس داشت.

با توجه به این که فیلم هر چه به انتهایش نزدیک می‌شود کم و بیش از رئالیسم دور می‌شود، تصاویر نیز سورئالیستی می‌شوند. به عنوان مثال بارش قورباغه از آسمان. همچنین در مواردی ارزش زیبایی‌شناختی تصویر از قوانین علی و معلولی یا فیزیکی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، مانند پلانی که استنلی اسپکتر موقع بارش باران قورباغه کنار پنجره قرار دارد، ولی تصویر سایه‌های قورباغه‌ها از روبه رو بر او می‌افتد. همچنین در بسیاری از سکانس‌ها، تصاویر تقریباً رویا گونه‌ای که مشاهده می‌شود – مانند سکانس باران قورباغه – ذهن بیننده را برای یک نتیجه‌گیری یا تغییر مسیر فکری در شخصیت‌ها آماده می‌سازد. کما این که پس از این سکانس رویا گونه است که استنلی برای اولین بار به پدرش می گوید "باید با من بهتر رفتار کنی." یا کلودیا پس از مدت‌ها در آغوش مادرش قرار می گیرد.

از نظر رنگی این فیلم بیشتر مایه‌های سیاه و سرمه‌ای تیره دارد. این فضای رنگی ما را به فضای بارانی شهر نزدیک‌تر می‌کند و ما را برای یک نوع جدید از باران، که همان باران قورباغه است، آماده می‌کند. اما به طور کلی طیف رنگی در این فیلم محدود نیست، هنگام روز در شهر رنگ‌های گرم‌تر مانند نارنجی و قهوه‌ای نیز دیده می‌شود.

میزانسن در این فیلم اهمیت ویژه‌ای دارد. همچنین از نظر قاب بندی، این فیلم حائز اهمیت است. دیالوگ‌های دو نفره بین افراد وقتی به لحاظ حسی سبک و کمی شادتر و با تعلیق کمتر است، معمولاً به صورت یک نمای دو نفره‌ی طولانی به نمایش در می‌آید. اما وقتی صحبت‌ها جدی‌تر هستند و در فضای سنگین‌تری صورت می‌گیرند، معمولاً به صورت شات و ریورس‌شات هستند. همچنین در بعضی موارد برای نمایش تعلیق از قاب‌های کج استفاده شده.

تدوین ماگنولیا بیشتر به صورت تداومی است. چند جا در فیلم شاهد جامپ کات‌هایی هستیم، مانند پلان دانی اسمیت در دندانپزشکی که ازنمای کلوز آپش، ناگهان به نمای اکستریم کلوز آپش کات می‌خورد، اما این جامپ کات‌ها در سینمای امروز محسوس نیستند. پرش‌های بین پلان‌ها وحرکت‌های زیاد دوربین در فواصل طولانی باعث می‌شود که تدوین نامرئی نباشد.

نظریه‌های مونتاژ اسلاوکو وُرکاپیچ و سرگئی آیزنشتاین

شهاب‌الدین عادل
دکترای پژوهش هنر

پیدایش هنر مونتاژ در تاریخ سینما در سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۰۷ بود. به باور بسیاری از مورخان سینما، هنر مونتاژ در فیلم‌های فیلمساز آمریکایی ادوین اس پورتر به کار گرفته شد، با این وجود نظریه‌ی مونتاژ و زیبایی‌شناسی این نظریه در روسیه‌ی عصر انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ ، از سوی نظریه‌پردازان بزرگی همچون لف کلوشف، پودوفکین و به ویژه، آیزنشتاین مطرح شد و اسلاوکو ورکاپیچ، فیلمساز و مدرس سینما، تدوین‌گر و نظریه‌پرداز حوزه‌ی مونتاژ، در همان ایام و کمی بعدتر به طرح نظریه‌های خود پرداخت. اگرچه نام او کمتر در ردیف نام نظریه‌پردازان بزرگ مونتاژ از جمله آیزنشتاین قرار می‌گیرد، اما به حق یکی از متفکران نظریه‌ی فیلم و مونتاژ در سینماست. تأثیر اندیشه‌ها و عملکردهای این نظریه‌پرداز در تحول سینمای آمریکا در دهه‌های بیست و سی غیر قابل انکار است. نظریه‌ی کینه استتیک و مسئولیت ارزش آن در سینما و نقطه نظر بهم پیوستگی و زنجیره‌ی اتصالی نماها در هنر مونتاژ و تقابل با نظریه‌ی تصادم نماها در ایده‌ی سینماتیک آیزنشتاین قابل تعمق است. این مقاله به بررسی آراء این دو شخصیت درباره‌ی مونتاژ و وجوه تشابه و تمایز این دو دیدگاه می‌پردازد.

نظریه‌ی مونتاژ

نظریه‌ی مونتاژ در سینمای انقلابی روسیه‌ی شوروی، در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰، بر بنیان دیدگاه "فرمالیسم در ادبیات و زبان‌شناسی مکتب پراگ و مسکو" شکل گرفت. لف کولشف، نخستین نظریه‌پرداز در این زمینه، با ارائه‌ی اندیشه‌هایی نو درباره‌ی ماهیت "نما" در سینما، تجربیاتی همچون "جغرافیای خلاقه" ماده‌ی خام سینما را در نما و ماهیت ذاتی آن متجلی ساخت. کولشف که در کارگاه خود به همراه همکارش وسوالود پودوفکین، به فیلم سازی مشغول بود، تأثیری عمیق بر آیزنشتاین، پودوفکین و ژیگا ورتف گذاشت. دو جریان عمده‌ی فوتوریسم و کانستراکتیویسم در هنر شوروی آن زمان حرف اول را می‌زدند، و هر دو دیدگاه زیر چتر فرمالیسم روسی، اثرات انکارناپذیری بر سینمای جهان، از جمله سینمای اروپا و آمریکا، گذاشتند. آیزنشتاین که در حوزه‌ی نمایش فوتوریستی همکار نزدیک مایرهولد بود، ویژگی‌های فوتوریسم را با بیان هنری مونتاژ در سینمای آن زمان متجلی ساخت. از سوی دیگر، دیدگاه‌ها و نظریه‌های متنوع و متعدد این فیلم‌ساز، از جمله "مونتاژ ذهنی، مونتاژ جاذبه ها و مونتاژ دیالکتیکی که زیرساخت نظریه‌ی تقابل و تصادم نماها را مطرح کرد، زمینه‌ساز ارائه‌ی دیدگاه دیالکتیکی، تاریخی و یا سینمایی بر مبنای روایت ماده‌گرایی–تاریخی شد. نظریه‌ی مونتاژ تز، آنتی تز و سنتز او و اصل تصادم و تقابل نماها امروزه نیز جایگاه ویژه‌ای در مونتاژ پرتحرک آمریکایی دارد. اسلاوکو ورکاپیچ که از نظریه‌پردازان بزرگ یوگسلاوی سابق است، به مطالعه‌ی ماهیت ذاتی سینما، طرح نظریه‌ی نیروی محرکه‌ی فیلم یا همان سینه استتیک و ارزش و مسئولیت سینه استتیک، نقش بینندگان فیلم و تأثیر مشاهده بر قرائت فیلم، در چارچوب دیدگاه‌های آیزنشتاین، پرداخت. بدون شک ورکاپیچ با دقت نظری که در پرداختن به ماهیت ابزار و کنش سینمایی داشت، همچون آیزنشتاین به قدرت و پویایی هنر تدوین ایمان داشت. او نظریه‌ی به هم پیوستگی و زنجیره‌ی متحرک و پویایی نماها در سینما را مطرح کرد و امروزه شاهد تأثیر آن بر فرایند مونتاژ پر تحرک سینمای آمریکا هستیم.

مطالعه‌ی تطبیقی آراء و اندیشه‌های ورکاپیچ و آیزنشتاین

اسلاوکو ورکاپیچ در ۱۷ مارس ۱۸۹۴ در دهکده‌ی کوچک دوبرنچی در نزدیکی میتروویکا در فاصله‌ی میان مجارستان و اتریش، در زمان امپراتوری اطریش، به دنیا آمد. پس از ایام جنگ، او در مدرسه‌ی هنر پاریس که بعدها به مونپارناس معروف شد، مشغول به کار شد و مدت کوتاهی مدیریت این مدرسه را بر عهده داشت. در این ایام اغلب هنرمندان آوانگارد ۱۷)پیشرو(در این مدرسه فعالیت می‌کردند. او در سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۹ نقاشی‌های خود را در نمایشگاه‌هایی در فرانسه در معرض دید تماشاگران گذاشت. ورکاپیچ همواره رؤیای زندگی در کشور آمریکا را در سر داشت و در سال ۱۹۲۰ به نیویورک رفت، درحالی که حتی سرپناهی در این شهر نداشت. در جولای ۱۹۲۱ به هالیوود پیوست و به عنوان فیلم‌ساز مشغول به کار شد. او ابتدا فعالیت‌های خود را در زمینه‌ی تمهیدات سینمایی آغاز کرد و مهارت خود را در این زمینه به نمایش گذاشت. سپس در عرصه‌های گوناگون تدریس فیلم سازی، کارگردانی فیلم، تدوین فیلم و نظریه‌پردازی در حوزه‌ی هنر نبوغ خود را نشان داد.

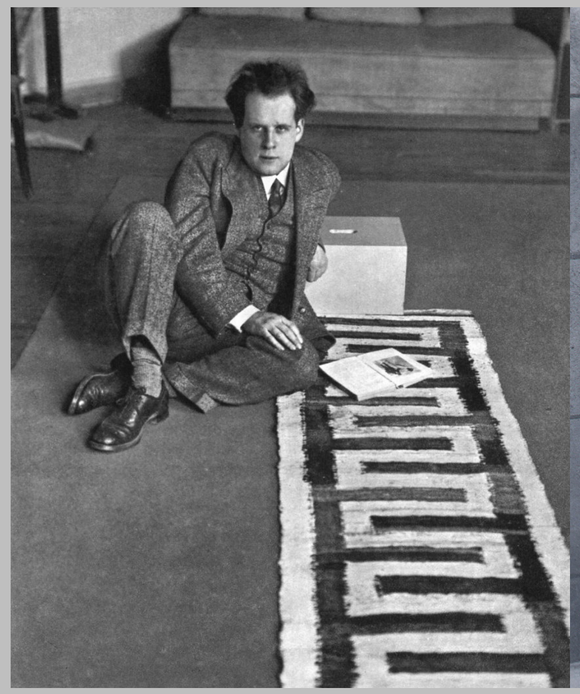
او در ایام جنگ‌های دوگانه‌ی جهانی مستندهای جنگی باشکوهی را کارگردانی کرد. ورکاپیچ در سال‌هایی که در هالیوود فعالیت داشت، با کارگردانانی مانند رابرت فلوری در ۱۹۲۸ و در ساخت فیلم‌های زندگی و مرگ ۹۴۱۳ ، یک هالیوود فوق‌العاده ، دیوید کاپرفیلد ، سان فرانسیسکو و زمین خوب همکاری کرد و در ساخت فیلم آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود ، به کارگردانی فرانک کاپرا، نیز همکاری داشت.

در اکتبر ۲۰۰۵ مجموعه ای (DVD سینمای ندیده) با عنوان سینمای پیشروی اولیه‌ی آمریکا و با معرفی یک دقیقه‌ای ورکاپیچ تدوین و در بازار تولیدات سینمایی انتشار یافت. ورکاپیچ در ساخت فیلم گمشده ، در سال ۱۹۲۸ به کارگردانی دروتی آرزنر ، همکاری داشت. او از فن کینه اسکوپ در فیلم‌سازی انیمیشن نیز استفاده کرد و این تکنیک را برای خلق سریال گامبی به کار برد. ورکاپیچ که مدتی به عنوان مدیر مدرسه‌ی سینمایی دانشگاه ایالتی کالیفرنیای جنوبی فعالیت داشت، در سال ۱۹۳۸ همراه با طراح و معمار نوگرا، گریگوری آین ، باغ معروفی در بورلی هیلز هالیوود ساخت و در آنجا ساکن شد. ورکاپیچ در سال ۱۹۵۰ در مدرسه‌ی هنری بلگراد با پایه‌ی علمی استادی، به تدریس پرداخت و به این مدرسه رونق بخشید. او در یوگسلاوی، در سال ۱۹۵۵ ، در دوران حاکمیت مارشال تیتو، آخرین فیلم خود با را عنوان هانکا تهیه و تولید کرد.

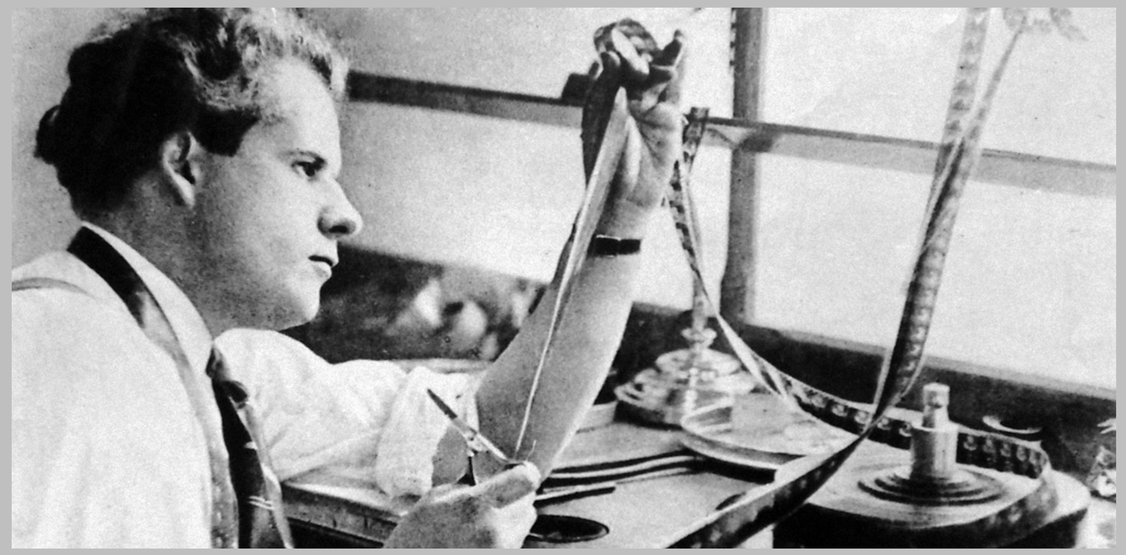
ورکاپیچ تدوینگر، فیلم‌ساز، مدیر مدرسه‌ی سینمایی ایالتی کالیفرنیای جنوبی، نقاش و انیماتور ، نظریه‌پرداز، مستندساز و استاد سینما در دوم اکتبر ۱۹۷۶ ، زمانی که در اسپانیا در کنار فرزندش زندگی می‌کرد، بر اثر حمله‌ی قلبی درگذشت. امروزه در موزه‌ی سرمسکامیتروویکا ، زادگاه ورکاپیچ، اغلب آثار هنری او به نمایش گذاشته شده‌اند.

ورکاپیچ و آیزنشاین از نظریه‌پردازان بزرگ فیلم و هنر مونتاژ بودند که هر دو فیلم را به عنوان یک فرم هنری مستقل بررسی کردند، آیزنشتاین آن را در ارتباط با مونتاژ و هنر مونتاژ و ورکاپیچ آن را در ارتباط با ارزش حرکتی، یا به تعبیر دیگر، در ارتباط با نیروی محرکه‌ی اجسام، تعریف کردند. ظاهراً نظریه‌های این دو با یکدیگر در تعارض و تضاد است. برای آیزنشتاین اصل تصادم)برخورد و تضاد(در هنر ضرورتی است انکار ناپذیر، در حالی که ورکاپیچ از واژه‌ی به هم پیوستگی که اصطلاحی است یهودی-آلمانی به معنای بی‌علاقه و سست استفاده می‌کند، البته با کاربردی متفاوت و به معنای حلقه‌های زنجیر، ارتباط و خویشاوندی. ورکاپیچ مدعی است هنگام خوانش فیلم به شکلی غیر ارادی گرامر اشتباه فیلم را تصحیح می‌کنیم. او معتقد است تنها هنگامی فیلم به عنوان یک شکل هنری، کامل می‌شود که تماشاگران دیدن و فهمیدن آن را آغاز می‌کنند، درحالی که آیزنشتاین به قرائت فیلم اعتقاد دارد. به باور نگارنده، نظریه‌های این دو نظریه‌پرداز دو روی یک سکه‌اند. هر دو فیلم را اثری هنری می‌دانند، زیرا مخاطب از نظر احساسی و فیزیولوژیک به آن عکس‌العمل نشان می دهد، هر دو به ارتباط میان فیلم و مخاطب هویت بخشیدند: تماشاگران فیلم به واسطه‌ی احساسات و تجربه‌های بصری، معانی تک تک نماهای فیلم را دریافت می‌کنند. در واقع، نظریه‌های این دو مکمل یکدیگرند. ورکاپیچ معتقد بود که تبدیل فیلم به یک فرم هنری مستقل باید دو موفقیت حاصل شود:

نخست سازمان دهی کینه استتیک و دوم ارتقاء معنای دقیق هر نما. زیرا نماها هستند که در ذهن تماشاگران نوعی تجسم خلق می‌کنند. اصطلاح مهم و مؤکد در دیدگاه ورکاپیچ "مستقل "است. او معتقد است سینما به عنوان یک هنر، تنها روش ثبت کردن نیست. او می‌گوید یک عکس از یک اثر هنری به تنهایی یک اثر هنری محسوب نمی‌شود. این فعالیت تنها فعالیتی مکانیکی و فعل و انفعالی شیمیایی است. کار اصلی هنر تجسم بخشیدن و احساس تکرار وقوع همه‌ی موقعیت‌هاست، از این لحظه است که هنر آغاز می شود. عملکرد دوربین، فراتر از ثبت یک عمل مکانیکی، به فیلم جان و هویت می‌بخشد و این امر با سازمان‌دهی حرکات و خلق صدا حاصل می‌شود. این اتفاق است که زمینه‌ساز غلبه بر روش ثبت مکانیکی دوربین و پیش‌فرض‌های سینما می‌شود. اما نظر او بر این اساس است که پیش ازاین که بخواهیم بر مکانیک دوربین فائق آییم، ضروری است ابتدا آن را درک کنیم و این خردمندانه نیست که قوانین را نقض کنیم، پیش از این‌که آن ها را مراعات کرده باشیم. برای آموختن راهکار تلفیق نماها ورکاپیچ بر این نکته تأکید می‌کند که باید یاد بگیریم بیش از آن که فیلم را قرائت کنیم، آن را ببینیم. او می‌گوی: لطفاً هنگامی که فیلم‌ها را می‌بینید داستان یا ارزش‌های دراماتیک آن‌ها را فراموش کنید، بگذارید که به آسانی چشمتان راهنمای شما باشد. اگر می‌توانید تلاش کنید با پاک کردن و زدودن همه‌ی دانش و پیش فرض‌های گذشته‌تان "معصومیت چشم" را به دست بیاورد. اگر به خودمان اجازه بدهیم که فیلم را قرائت کنیم، چشم‌هایمان به جبران اشتباهات گرامری فیلم گرایش پیدا می‌کنند. با دیدن فیلم به ادراکتان اجازه بدهید راهنمای شما باشد. ورکاپیچ بر این باور است که قرائت فیلم، استفاده از قوه‌ی تخیل و تصور برای برقراری ارتباط بین تصاویر نامربوط است، در واقع، حس بینایی این بی‌نظمی را جبران می‌کند. دیدن یعنی به چشم‌هایتان اجازه دهید راهنمای شما باشند.



ورکاپیچ با تلاش فراوان برای سازمان دهی قوانین گرامری فیلم، خَلئی را که آیزنشتاین به خاطر آن تأسف می‌خورد، پر کرد. با وجود این که مطالب زیادی درباره‌ی مونتاژ می‌دانیم، اما هنوز با نظریه‌ی نماها درگیریم؛ درگیری میان دانشگاهی‌ترین نوع برخورد و تعدادی آزمایش غیرمطمئن و مبهم. آن تندروی خشن آکادمیک و این موضع گیری‌های مبهم و سرگردان، قابل درک‌اند. در ارتباط با وابستگی ارزیابی نماها به چشم بیننده، ورکاپیچ مرزبندی‌هایی سیاه و سفید برای تفکیک درست و نادرست داشت. او قوانین فیلم‌برداری را با دستور زبان برابر می‌داند و آن‌ها را با یکدیگر مقایسه می‌کند. زمانی که معلم زبان قواعد دستوری را توضیح می‌دهد، به شما یادنمی‌دهد که چگونه زبان را به شیوه‌ی او به کار برید، بلکه با استفاده از مثال‌های ساختاری درست و نادرست و بیان این که چگونه بعضی از نویسندگان



از زبان استفاده‌هایی خلاقانه می‌کرده‌اند، به شما می‌آموزد که چگونه بر اساس طبیعت زبان بیان روشن و صحیحی داشته باشید.

ورکاپیچ قوانین کاربرد درست و نادرست فیلم برداری را به چهار گروه تقسیم می کند:

۱. سازماندهی دو قطبی (گرایش مداوم نماها به شکل پرسش و پاسخی ارتباط؛ برای نمونه، نمای تصویر شخصیتی که به خارج از صحنه نگاه می‌کند و نمای بعدی تصویر آن چیزی است که او می بیند).
۲. سازماندهی چند قطبی
۳. ارتباط دوربین متحرک و پروژکتور ثابت
۴. مسئولیت کینه استتیک

ورکاپیچ مسئولیت کینه استتیک را واکنشی فیزیولوژیکی نسبت به حرکت می‌داند. زمانی که صحنه‌ی فوتبال یا هر چیز دیگری را در سینما یا تلویزیون یا حتی زندگی واقعی، تماشا می‌کنید، نسبت به رفتارها و کنش‌هایی که می‌بینید، به نوعی واکنش فیزیکی نشان می دهید. این مسئولیت کینه استتیک، بر اساس گفته‌ی ورکاپیچ، بسیار مهم است زیرا فیلم را به تجربه‌ای حسی تبدیل می کند. به باور نگارنده، فیلم با ویژگی متحرک بودن خود، دقیقاً مانند موسیقی، مستقیماً با احساسات در ارتباط است، در ادبیات شما ابتدا باید بخوانید و سپس تفسیر کنید اما در سینما این اتفاق هم زمان رخ می‌دهد. این همان جایی است که قابلیت‌های فیلم به عنوان یک هنر مستقل خود را نشان می‌دهد.

نظریه‌ی ورکاپیچ عمدتاً به ارزش‌های بصری می‌پردازد. ارزش‌های سینمایی یک فیلم به چیدمان و طراحی فضا و ترتیب نماهای آن وابسته است. طبیعت حرکت همه‌ی اجزای جاندار یا غیر جاندار، سازمان‌دهی، تلفیق و هماهنگ شده است و شیوه‌ای که خلق می‌شود پویا، معنی‌دار و همراه با رضایت کامل زیبایی‌شناسانه است. نماها باید شاعرانگی بصری داشته باشند. او اعتقاد دارد که فیلم در آینده، بخشی وابسته به عکاسی و بافت واقعیت خواهد داشت که همراه با یک درام شاعرانه‌ی بصری، با کشمکش‌های بیانی در تصویرسازی بصری و کمترین میزان دیالوگ سازمان می‌یابد. بنابراین بر اساس باور ورکاپیچ، ارزش فیلم به عنوان یک فرم هنری مستقل، به مسئولیت کینه استتیک و ارزش کینه استتیک یا فرم شاعرانگی نماها بستگی دارد.

ظاهراً باورهای آیزنشتاین و ورکاپیچ در دو سوی یک طیف قرار دارند. برای مثال زمانی که آن‌ها از زبان به عنوان استعاره‌ای برای بحث درباره‌ی فیلم استفاده می‌کنند، در میزان شباهت زبان به فیلم اختلاف نظر دارند. از نگاه آیزنشتاین زبان بسیار بیش از نقاشی به فیلم نزدیک است.او برای بیان ماهیت ادراک، چگونگی و چرایی کار مونتاژ، به ایدئوگرام در نوشته‌های چینی استناد می‌کند. اما ورکاپیچ اعتقاد داشت تفاوتی بسیار مهم میان زبان شفاهی و زبان تصویری وجود دارد: قوانین اولی قراردادی‌اند، در حالی که قوانین دومی تحت سلطه‌ی قوانین جهان‌شمولِ ادراک‌اند که به صورت پیش‌ساخته در مغز تمامی انسان‌ها وجود دارند.

به نظر می‌رسد آیزنشتاین و ورکاپیچ درباره‌ی این موضوع که بین حرکت آهسته و واقعیت تفاوتی وجود دارد، هم‌عقیده بودند؛ آیزنشتاین اثر و نشانه‌های ناسازگاری دوربین متحرک و پروژکتور ساکن را شناسایی می‌کند، درحالی‌که ورکاپیچ اصل و سرچشمه‌ی این ناسازگاری را مشخص می‌سازد.

دیگر شباهت بسیار مهم نظریه‌های آیزنشتاین و ورکاپیچ این است که زبان فیلم را یک زبان جهانی می‌دانند و معتقدند شیوه‌ی ادراک و مشاهده‌ی جهان توسط انسان‌ها به نوعی فیلمیک است. آیزنشتاین از تئاتر نو ژاپنی مثال می‌آورد که مخاطب نمایش را به اجزاء تشکیل دهنده‌اش تجزیه و فرا تحلیل می‌کند.

از نگاه ورکاپیچ تجسم و نمایش غیر متجانس یک رویداد از ابتدا طبیعی به نظر می‌رسد. زمانی که پروفسور لوریا نقاشی یک کودک از روشن کردن یک بخاری را نشان می‌دهد، می‌بینیم که همه چیز با ارتباط دقیق و با دقت و احتیاط فراوان بیان شده است. هیزم، بخاری، دودکش، و آن خط‌های کج و معوج در آن مستطیل خیلی بزرگ چیست؟ مشخص می‌شود که آن‌ها کبریت‌اند. کبریت و قوطی آن با توجه به اهمیت عملکردشان در روشن کردن بخاری بزرگ ترسیم شده‌اند، و کودک مقیاسی مناسب برای آن‌ها فراهم کرده است. او با استناد به روان‌شناسیِ گشتالت استنباط می‌کند که قوانین زبان بصری به واسطه‌ی قوانین ادراکی که ظاهراً در مغز انسان نهادینه شده و جهان‌شمول‌اند، تعیین شده‌اند.

دیگر تفاوت مهم و بالقوه‌ی ورکاپیچ و آیزنشتاین، تفاوت درک و برداشت آیزنشتاین از به هم‌پیوستگی و تصادم و دریافت ورکاپیچ از تفاوت دیدن و خواندن است. آیزنشتاین از پودوفکین به سبب تمرکز او بر به هم پیوستگی انتقاد می‌کند. در باور آیزنشتاین تصادم قانون بود و به هم پیوستگی یک استثناء. پودوفکین استدلال می‌کرد که شات‌ها یک زنجیره‌اند، آجرهایی که در یک مجموعه، برای ارائه و توضیح نظام‌مند یک ایده، مرتب شده‌اند. اما آیزنشتاین با دیدگاه مونتاژی تصادمش، اعتقاد داشت باید از برخورد دو شات مجزا مفهومی مستقل ایجاد شود. نظر ورکاپیچ در این ارتباط به نظر پودوفکین نزدیکتر است. آیزنشتاین بر این باور بود که عقاید ورکاپیچ اشتباه‌اند. ورکاپیچ مجموعه‌ی شاتها را پیوسته و به شکل سازمانی دو قطبی توصیف می‌کند، در حالی‌که آیزنشتاین هنر مونتاژ را تصادم و تضاد

می‌داند، نه به هم پیوستگی. از دیدگاه ورکاپیچ، آیزنشتاین به جای تماشای فیلم، در دام قرائت بی‌پایان فیلم گرفتار است. نظریه‌های آیزنشتاین بر تفسیر و ترجمه‌ی تصادم‌های دو نما تکیه دارند.

ورکاپیچ و آیزنشتاین بنیان گذاران نظریه‌ی "فیلم هنر است" بودند. هر دو معیارهای بنیادین هنر سینما را ارزیابی کردند. آیزنشتاین معتقد بود زمان بر ترکیب نماها به شیوه‌ی تصادم تأثیر بیشتری دارد. اما ورکاپیچ اعتقاد داشت تأثیر زمان بر مسئولیت کینه استتیک و بر تماشاگران است و به شکل شعری بصری تجلی یافته، فیلم را به هنر تبدیل می کند.

نظر آیزنشتاین در خصوص آمیزش دو عنصر قابل نمایش که منجر به ایجاد عنصری گرافیکی و غیر قابل نمایش می‌شود مشابه این نظر ورکاپیچ است که ارزش‌های شاعرانه تنها زمانی می‌توانند به دست آیند که نمود ارجاعی و محتوای درونی نماها ارتقاء یابند.

آیزنشتاین و ورکاپیچ بر این باورند که فیم به واسطه‌ی معانی مجردی که منتقل می‌کند و تأثیرات فیزیولوژیکی و احساسی که بر مخاطب می‌گذارد، ارزیابی می‌شود. آیزنشتاین این موضوع را تصادم و ورکاپیچ آن را نیروی محرکه‌ی سینما می‌داند.

آنچه در پایان باید به آن اشاره شود این است که اگرچه ورکاپیچ به اندازه‌ی آیزنشتاین به مباحث نظری سینما و هنر مونتاژ پرداخته اما به اندازه‌ی او شهرت نیافته است. البته در تاریخ تفکر و هنر بزرگان بسیاری بوده‌اند که در زمان حیاتشان شناخته نشدند اما بعدها به آثار و اندیشه‌های آن‌ها ارجاع داده شده، آراء و عقایدشان بازنگری شده است. ورکاپیچ یکی از این هنرمندان و نظریه‌پردازان بوده است.

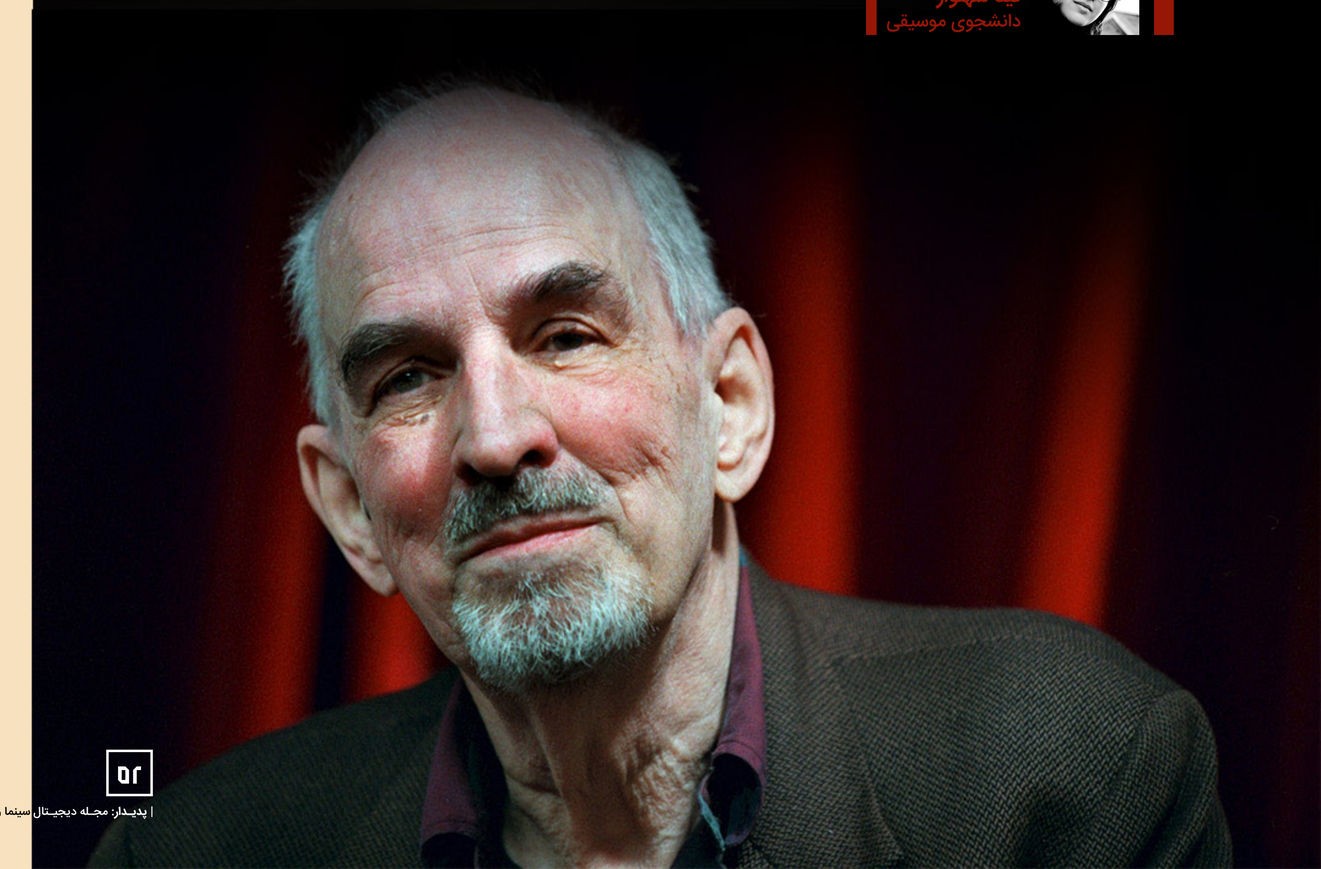
متن کامل این مقاله در نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه هنر

منابع:

- استیونسن، رالف، ۱۳۷۷، هنر سینما، ترجمه‌ی پرویز دوایی، امیرکبیر، تهران.
- اندرو ، دادلی، ۱۳۸۷، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه‌ی مسعود مدنی، عکس معاصر، تهران.
- بوردول، دیوید، ۱۳۸۲، تاریخ سینما، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، مرکز، تهران.
- جانتی، لوئیس، ۱۳۷۲، شناخت سینما، ترجمه‌ی ایرج کریمی، روزنگار، تهران.
- رایتس، کارل، ۱۳۸۹، فن تدوین فیلم، ترجمه ی وازریک درساهاکیان، سروش، تهران.
- Eisenstein, Sergei (2009) the cinematographic principle and the ideogram, Film Theory and Criticism, New York: Oxford University Press.
- Eisenstein, Sergei (1992) a Dialectical Approach to Film Form.
- Vorkapich, Slavko (1972) “Dynamics of Film-Making”, American Cinematographer, pp. 223-191.
- Film reference (2015) writers and production Vi-Win slavko Vorkapich- Writer VORKAPICH, SLAVKO.
- Finnie Moria MOVIE MORLOCKS (September 2009-2)

موسیقی آثار برگمان؛
مروری کوتاه

تینا شهنواز
دانشجوی موسیقی



"اگـه مجبـور بـودم بیـن شـنیدن و دیـدن یکـی رو انتخاب کنـم و دیگـری رو از دسـت بـدم، انتخاب من شـنوایی بود، چون وحشـتناک‌تر از ایـن نمی‌تونـم تصـور کنـم کـه چیـزی بخـواد موسـیقی رو از مـن دور کنـه."

عبـارت بـالا گفتـه از هنرمنـدی اسـت کـه کودکی خـود را از توفیـق اجبـاری ناخواسـته‌ای در کلیسـا سـپری کـرد. از او نقل شـده کـه در همان سـنین کودکـی ایمان دینـی خود را بـه آنچه اجبـار بـود، از دسـت داد ، امـا سـحرِ سـقف منقوش و سـاز و آواز کلیسـایی ایمـان او را بـه فهمیـدن آنچه هنر اسـت، پیـش برد و گـوش او را از ابتـدا بـه شـناختن موسـیقی اصیل عـادت داد.

رد پـای این عـادت و این شـیفتگی به موسـیقی را می‌توان در اکثـرِ آثـار او یافـت. از اپرایـی کـه نوشـت و تئاترهایـی کـه کارگردانـی کـرد ، تـا فیلم‌هایـی کـه سـاخت و درون‌مایـه‌ی آن تأثیرگـذار بـر کارگردانـان نسـل بعـد خود شـد.

برخـلاف بسـیاری از کارگردانـان شـهیر جهـان، برگمـان هیچـگاه بـا آهنگسـازی معاصـر همـکاری پیوسـته و مـداوم نداشـته. آهنگسـازان اکثـر فیلم‌هـای برگمـان نوابـغ سـده‌های پیشـین هسـتند که کارگردان با اشـراف کامل و دقیق و دانسـته، بـه خوبـی از آثـار آنـان بهـره بـرده.

می‌تـوان گفـت برگمان عـلاوه بر کارگردانـی تصویرهایش، کارگـردان موسـیقیِ اسـتفاده‌کرده در فیلم‌هایـش نیـز بـوده. او موسـیقی را می‌شـناخت و با انتخاب درسـت از هریـک از قطعات در جهـت القـای بهتـر درون‌مایـه‌ی آثـارش بهـره برد.

نمونـه‌اش «موسـیقی در تاریکـی» محصـول سـال ۱۹۴۸، روایتگـر نوازنـده‌ای جوان کـه در تصادفی بینایی خود را از دسـت می‌دهـد. یـک فاجعـه‌ی تمام‌عیار برای یـک نوازنده کـه برگمان ایـن تاریکـی را با سـونات شـماره ۱۴ بتهوون معروف به سـونات مهتاب و نکتورن یا شـبانه‌ی شـوپن نشـان می‌دهد؛ هنگامی که نوازنـده‌ی نابینـا ایـن قطعـات را در مصائب درونی خـود می‌نوازد.

انعـکاس درونـی کاراکتـر در مواجهـه بـا موسـیقی در فیلـم بعـدی او «بـه شـادی» محصـول ۱۹۵۰ ادامـه دارد. موسـیقی به کمـک شـخصیتِ فروریختـه می‌آید. اسـتیگ را بعـد از فلش‌بک مجـدد در ارکسـترِ می‌بینیـم کـه در حـال تمرین کرال سـمفونی نهـم بتهوون اسـت؛ هنگامی که بـرای دوری از «درد بی‌نهایت» بـه «شـادی قریب‌الوقـوع» پنـاه می‌بـرد.

در فیلـم «اینترلـود تابسـتانی» محصـول ۱۹۵۱ کـه قصـه بالرینی را بازگو می‌کند، به اهمیت موسـیقی در بیان حالِ گذشـته از نـگاه برگمـان می‌تـوان پـی برد. هنگامـی که صحبـت از مادرِ از دسـت رفتـه می‌شـود، امپرمپتـوی شـوپن همراهـی می‌کند. یا زمانـی کـه مـاری بـه جزیـره‌ای مـی‌رود کـه در آن مـکان اولین تجربـه‌ی از دسـت دادن رابطـه عاطفـی خـود را دارد، بیننـده‌ی فیلـم بـه شـنیدن یکـی از اتودهـای شـوپن دعوت می‌شـود.

در فیلـم «لبخندهای یک شـب تابسـتانی» محصول ۱۹۵۵ شـاهکارهای موسـیقی دوران رمانتیک را تماشـا می‌کنیم؛ که در انتقـال تنهایـی و عوامل عاطفی و احساسـی اثرگـذاری خود را به انجـام می‌رسـانند؛ قطعاتی از لیسـت، شـوپن و شـومان که نبض لحظـات احساسـی فیلـم را در دسـت گرفته‌اند .

همچنین در «توت‌فرنگی‌های وحشی» محصول ۱۹۵۷ آرزو و خواسته‌ها را در پرلودهای باخ نمایان می‌کند. در «چشم شیطان» که برای درون‌مایه‌ی فیلم و شخصیت در تیتراژ از سونات اسکارلاتی بهره می‌برد. در «شرم» کنسرتو براندربورگ باخ را در هاله‌ای از خواب و بیداری می‌شنویم.

فیلم «پرسونا» محصول ۱۹۶۶ که به عقیده‌ی بعضی شاهکار و بهترین فیلم برگمان است، در فضایی تجربی ساخته شده و درون‌مایه‌ای سرد مانند همه‌ی آثار او دارد. موسیقی در تیتراژ آغازین فیلم و در صحنه‌های نه‌چندان زیاد به کار گرفته شده؛ استفاده‌ای کم ولی تأثیرگذار در جهت القای حال و هوای یأس و جنون و سرد فیلم. آهنگسازی این فیلم برعهده‌ی «لارنس یوهان ورل» بوده.

در "فریاد ها و نجواها" چهره‌ی کسانی را می‌بینیم که بر بستر بیمار خود مانده‌اند اما از رودررویی با مرگ طفره دارند؛ پدیده‌ی ناگریزی که در آثار دیگر کارگردان نیز دیده می‌شود. برگمان از مازورکای شوپن و قطعاتی از باخ برای نشان دادن تصاویری که به قول خود در ذهنش سرخ بوده‌اند، استفاده می‌کند. دیالوگ‌ها کم است و استفاده‌ی موسیقی اکثراً در هنگام ادای مونولوگ‌ها توسط شخصیت های فیلم است؛ مونولوگ‌هایی که با فلش‌بک به گذشته متصل می‌شوند. این‌گونه یادآوری حوادث گذشته آهنگین است.

در سال ۱۹۷۵ «فلوت سحر آمیز» را می‌سازد. فلوتی که هنگام نواختن مصائب را به آرامش بدل می‌کند. آخرین اپرایی که موتسارت نوشت را برگمان ابتدا برای نمایش در تلویزیون سوئد تهیه می‌کند که بعدها در سینماهای آمریکا نیز پخش می شود. تمام فیلم ما شاهد اجرای اپرا برای گروهی از مخاطبین هستیم. شخصیت‌های داستان به یمن وجود دوربین از آنچه به روی صحنه بر چشمان تماشاگر اتفاق می‌افتد، نزدیک‌تر هستند. موسیقی موتسارت تمام فیلم را احاطه کرده و کارگردان را به گفته‌ی خودش خوشنود؛ زیرا در طول مدت فیلمبرداری روح خود را به موسیقی‌ای که در استودیو در حال پخش بوده، سپرده.

«سونات پاییزی» در سال ۱۹۷۸ ساخته می‌شود. فیلمی که برخلاف نامش ازدیاد موسیقی در آن به چشم نمی‌خورد و همانند چند فیلم دیگر برگمان حول محور یک موزیسین شکل می‌گیرد. این بار پیانیستی سال‌خورده که اینگرید برگمن به خوبی از پس به نمایش گذاشتن درون‌مایه‌ی شخصیت خود برآمده. پیانیستی که برخلاف نوازندگی‌اش نتوانست زندگی خصوصی‌اش را چهره کند. برگمان استعاره‌ی درونی شخصیت را در کاراکتر موسیقی ابراز می کند. دختر مانند مادر خود نمی‌تواند ساز بنوازد یا آنقدر اعتماد به نفسش را ندارد که جلوی مادر آن گونه که در افکار خود است، نمایان شود. دختر آن‌قدر هنگام نواختن و صحبت‌های مادر در سکوت است تا به انفجاری از درون می‌رسد.

در «فانی و الکساندر» نیز موسیقی مانند اکثر اوقات فیلم‌های برگمان در لحظه‌ی حساس وارد کار می‌شود. این بار برگمان از سوئیت ویلنسل شماره سه اثر بریتن و کوئینتتی اثر شومان استفاده کرده.

او موسیقی را به عنوان بخشی استعاره‌مانند برای دریافت کلی و تحلیل فیلم ارائه می‌دهد. از موسیقی استفاده می‌کند برای گفتار؛ گفتاری که هجای الفبا ندارد و تماشاگر به ظن خود باید آن را دریافت کند.

آخرین فیلم او «سارا‌باند» نیز از این قاعده مستثنی نیست. این بار هم شخصیت‌های داستان از موسیقی بیرون می‌آیند. این بار هم تماشاگر مواجه با یکی از آهنگسازان مورد علاقه‌ی برگمان یعنی باخ است. نام فیلم هم از همان دوران می‌آید. دورانی که آهنگساز در آن زندگی می‌کرد. سارا‌باند نام رقصی معروف در سوییت قطعات دوران باروک است. قطعات متعدد باخ در این فیلم درون ناآرام و پریشان شخصیت‌ها را همراهی می‌کند.

مکاشفه‌ای از رنجی که در روح قرار دارد، و نوای بیرونی آن‌ها را همراه می‌سازد. انسان‌هایی در جستجوی عشقی از دست رفته. عشق را با نوای باخ می‌شنوند. شاید بتوان گفت برگمان نیز در آخرین فیلمش به دنبال چیزی است که با مرگ خود آن را پیدا کرده. چیزی که او را وادار به دیدن و شنیدن عاشقانه‌ای گم شده در سارا‌باند کرد.

بررسی هوش‌های چندگانه‌ی گاردنر در هدایت بازیگر مبتنی بر سیستم استانیسلاوسکی

احسان طیب
کارشناس تئاتر

بسیاری از صاحب‌نظرانِ حوزه‌ی تئاتر، بازیگر را اساسی‌ترین رکن نمایش و همچنین هدایت بازیگر به منظور کشف قالب کاراکتر و فرورفتن در آن را، کلیدی‌ترین وظیفه‌ی کارگردان می‌دانند. می‌توان به سیستم استانیسلاوسکی به‌عنوان یک نظریه‌پردازِ هدایت بازیگر اشاره کرد. این سیستم ارتباط محسوسی با نظریه‌ی هوش‌های چندگانه دارد. نظریه‌ای که گاردنر در سال ۱۹۸۳ ارائه کرد و اعلام نمود که افراد، یک هوش کلی ندارند، بلکه چندین هوش وجود دارد که یک فرد می‌تواند با توجه به فعالیت‌هایی که توانایی انجام آن را دارد، از آن هوش بهره ببرد.

با توجه به ارتباط میان سیستم استانیسلاوسکی و هوش‌های چندگانه، این ضرورت ایجاد می‌شود که تعیین نماییم بازیگرانی که برمبنای این سیستم هدایت می‌شوند، کدام یک از هوش‌ها را باید بیشتر دارا باشند تا به موفقیت دست یابند و کارگردان چگونه باید به آن‌ها توجه کند.

ابتدا به تعریف انواع هوش از منظر گاردنر می‌پردازیم:

۱- هوش زبانی/کلامی: چهار جنبه از توانایی‌های مرتبط با هوش کلامی از نظر گاردنر که اهمیت آن در جامعه انسانی ثابت شده، عبارتند از: ۱- تجرب در فن سخنوری ۲- توانایی حافظه‌ی کلامی ۳- توانایی شرح و توصیف ۴- توانایی شرح فعالیت‌ها؛ شاعران و روزنامه‌نگاران واجد درصد بالایی از این هوش هستند.

۲- هوش موسیقیایی: این هوش بسیار زود تجلی پیدا می‌کند. در دوران نوزادی کودکان به‌طور طبیعی همان‌طور که قان‌وقون می‌کنند، آواز می‌خوانند. آن‌ها می‌توانند اصوات دیگر را تقلید و الگوهایی را تولید کنند. به‌غیراز کودکانی که استعدادهای استثنایی در موسیقی دارند، بعد از سال‌های مدرسه هوش موسیقیایی رشد کمی می‌کند. تحقیقات نشان می‌دهد برای پیشرفت در موسیقی تنها استعداد مادرزادی کافی نیست، بلکه محیط فرهنگی تربیتی نیز در رشد هوش موسیقیایی بسیار مهم است. افرادی که می‌توانند لحن و صدای فردی دیگر، موجودات زنده و یا ریتم‌های موسیقیایی را تقلید کنند، از این هوش برخوردارند و همچنین آهنگسازان و نوازندگان واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

۳- هوش منطقی/ریاضی: برعکس هوش زبانی/کلامی و موسیقیایی، هوش منطقی/ریاضی از حوزه شنوایی و گویایی سرچشمه نمی‌گیرد.هوش منطقی/ریاضی به‌سرعت از دنیای مادی اشیاء فاصله می‌گیرد. این هوش فرد را قادر می–سازد تا واقعیت‌ها را درک کند. در این هوش فرد از اشیاء به جملات، از اعمال به ارتباط میان اعمال و از حوزه حسی–حرکتی به حوزه‌ی انتزاعی صرف، رهسپار می‌شود. دانشمندان و ریاضی‌دان‌ها واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

۴- هوش بصری/فضایی: مهم‌ترین ویژگی هوش بصری/فضایی استعداد درک دقیق دنیای بصری است. فرد می‌تواند شکل‌ها را در ذهن حرکت و یا دوران دهد، به‌سادگی فرم‌ها را تولید و کنترل کند؛ البته ممکن است کسی درک بصری خوبی داشته باشد اما در رسم کردن، تجسم، انتقال و دوران در ذهن ضعیف باشد. هوش فضایی ترکیبی از استعدادهاست، ازآنجاکه در انسان هوش بصری وهوش فضایی ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند، در اثر مشاهده‌ی مستقیم، جهانِ تصویری رشد می‌کند. هوش بصری حتی در فرد نابینا پدیدار می‌شود و رشد می‌کند. هدایتگران کشتی و هواپیما و مجسمه‌سازان واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

۵- هوش بدنی/جنبشی: هوش بدنی/جنبشی شامل استعداد کار با اشیاء و به‌کارگیری حرکات ظریف انگشتان یا دست‌ها همچنین استفاده از کل بدن است. ازجمله مهارت‌هایی که فرد باید بر کل بدن تسلط داشته باشد دویدن، شنا و رقص است. هنرمندان، نوازندگان، بالرین‌ها و تایپیست‌ها نیز باید بتوانند اشیاء را بامهارت کنترل کنند. درواقع عمل گرفتن دقیق و ظریف اشیای کوچک با انگشتان هیچ‌گاه نمی‌تواند در سایر حیوانات (حتی باهوش‌ترین آن‌ها) با این کیفیت ظرافت انجام شود. ورزشکاران و جراحان واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

۶- هوش درون فردی: این هوش استعداد درک احساسات، عواطف هیجانات خود است استعداد جداسازی و شناسایی احساسات و به‌کارگیری آن‌ها به‌عنوان وسیله‌ای برای درک و هدایت رفتارها را دارد. در شکل ابتدایی این هوش شامل استعداد تشخیص احساسات خوشایند از ناخوشایند و بر اساس آن تصمیم به درگیرشان یا عقب‌نشینی‌کردن در یک موقعیت است و در بالاترین سطح آن، فرد می‌تواند مجموعه‌ای از احساسات متمایز را شناسایی و به صورتی پیچیده عالی نمادگذاری کند. روان‌شناسان و دین‌شناسان واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

۷- هوش میان‌فردی: این هوش حول ارتباط فرد با افراد دیگر می‌چرخد. در حالت اولیه هوش میان‌فردی به جداسازی افراد و شناسایی آن‌ها ازنظر خلق‌وخو و خصوصیات فردی آن‌ها می‌پردازد و در حالت پیشرفته به ما کمک می‌کند تا از مقاصد و امیال دیگران آگاه شویم. درمانگران و معلم‌ها واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند. مهم‌ترین توانایی–های افراد واجد این هوش عبارتند از:

توانائی فهم رفتار و گفتار دیگران؛ توانائی دیدن مسائل از نگاه دیگران؛ توانائی همدلی کردن با دیگران؛ توانائی درک خلق‌وخو و احساسات دیگران؛ توانائی همکاری با گروه؛ توانائی دریافت و درک انگیزه‌ها و نیات افراد؛ توانائی برقراری رابطه‌ی کلامی و غیرکلامی با دیگران؛ توانائی حل‌وفصل آرام اختلافات با دیگران؛ توانائی تحت تأثیر قراردادن دیگران؛ توانائی لذت بردن از همراهی با دیگران؛ توانائی برقراری رابطه‌ی مثبت با دیگران.

پرویز پرستویی و کاربرد هوش‌های چندگانه در ساخت قالب کاراکتر و ارائه‌ی نقش در فیلم «آژانس شیشه‌ای»

رضا کیانیان نقل می‌کند که «... من، حبیب رضایی، قاسم زارع و پرستویی به دیدن یکی از دوستان حاتمی کیا رفتیم که همه‌ی خصوصیات حاج کاظم را داشت و فقط گروگان‌گیری نکرده بود. در پاتوقی نشستیم و گفتگو کردیم. در این میان حاج کاظم (دوست حاتمی کیا) بلند شد، گوشی تلفن را برداشت، به همسرش زنگ زد و خیلی کوتاه گفت «امشب مهمان داریم... ماهی‌ها رو درست کن...» و خداحافظی کرد. بلافاصله به ما گفت امشب خانه‌ی من هستید. اصلاً به همسرش نگفت که چند نفر می‌آیند؛ یعنی او عادت دارد که یک‌باره چندین نفر به خانه‌اش بروند؛ و اصلاً از ما سؤال نکرد که شب جایی قرار دارید یا نه. کار خودش را می‌کرد و بقیه مهم نبودند، تصمیم او مهم بود؛ یعنی هر چه اراده کند باید همان بشود. در جبهه هم همین‌طور بوده. آدمی که از دیکتاتوری‌اش برای خیرخواهی مردم استفاده می‌کند؛ و این الگوی خوبی برای حاج کاظم بود» (کیانیان،۱۳۹۰: ۹۷). پرستویی در فایلی صوتی که درباره‌ی زندگی‌نامه خود صحبت کرده، یکی از دلایل ارتباط برقرارکردن با کاراکتر «حاج کاظم» را تأثیر شهادت برادرش (بهروز) در سال‌های جنگ، عنوان کرده.

زمانی که پرستویی با دیگر عوامل به دیدن دوست حاتمی کیا رفتند و رفتارهای این مرد را تحلیل کرد، از طریق این رابطه و تأثیری که از او گرفت. رفتار آن مرد، کلید اصلی شخصیتش در فیلم آژانس شیشه‌ای شد.

شهادت برادرش نیز آن‌قدر در او تأثیر گذاشت که پرستویی به خوبی توانست خود را در قالب «حاج کاظم» بگنجاند (هوش میان‌فردی). پرستویی تمام جزئیات رفتاری این مرد را که در آن پاتوق نشسته بودند، مشاهده کرد، آن‌ها را در ذهن خود ثبت کرد و از آن‌ها در کاراکترش استفاده کرد. او با رجوع به ذهن خود و به کاربردن حسی که از شهادت برادر خود دارد، در قالب آن کاراکتر فرو می‌رود (هوش بصری–فضایی).

معرفی کتاب «فیلمنامهٔ کوتاه»

ابوالفضل فرخی
دانشجوی ادبیات نمایشی

در زمینه‌ی تئوری فیلم کوتاه کمتر کتابی جامع و از هر نظر کامل را سراغ داریم. کتاب‌هایی که در حال حاضر در بازار با محتوای آشنا کردن مخاطبان با فیلم کوتاه وجود دارند، بعضاً یک جنبه را مانند فیلمنامه، فیلمبرداری، کارگردانی و غیره را مد نظر قرار داده‌اند و از پرداخت به جنبه‌های دیگر ساخت فیلم کوتاه در کتاب به شکل جامع، چشم‌پوشی کرده‌اند. کتاب "فیلمنامه‌ی کوتاه، فیلم کوتاه از مفهوم تا تولید" نوشته‌ی "دان گرسکیس" آخرین کتابی است که درباره‌ی فیلم کوتاه به بازار آمده. وجه تمایزش با دیگر کتاب‌ها با موضوع فیلم کوتاه در این است که تمامی جنبه‌های ساخت فیلم کوتاه را برای خوانندگانی که قصد دارند دست به عمل بزنند و آشنایی کمی با این مقوله دارند، فراهم کرده. به علاوه، حالت آموزشیِ کتاب به شکلی است که بیشتر به شکل عملی مقولات را به خواننده آموزش می‌دهد و کمتر جنبه‌ی تئوری دارد. در فصل‌های مختلف کتاب درباره‌ی شخصیت، روایت، دیالوگ، تکامل، تولید و فرمت فیلم کوتاه نوشته شده که طی آن مراحل نوشتن فیلمنامه‌های کوتاه و تولید فیلم کوتاه برای خواننده شرح داده شده. می‌توان گفت این کتاب بهترین مرجع آموزش فیلم کوتاه است که تا به حال منتشر شده و بسیار راهنمای خوب و به‌روزی برای علاقه‌مندان و دانشجویان سینما و فیلم کوتاه به حساب می‌آید. کتاب "فیلمنامه‌ی کوتاه، فیلم کوتاه از مفهوم تا تولید" با ترجمه‌ی "حسین فراهانی"، توسط مدرسه‌ی کارگاه فیلمنامه نویسیِ حوزه‌ی هنری و چاپِ انتشارات سوره‌ی مهر به بازار عرضه شده.

نورخوانی و محدوده‌یابی در تشکیل یک تصویر استاندارد

سروش علیزاده
دانشجوی سینما

در یک صحنه قرار است با استفاده از نور فضایی ساخته شود و آن فضا به خلق جهان فیلم ما کمک کند. اما در این روند که همه به طور کلی می‌دانند که به عهده‌ی مدیر فیلمبرداری در یک پروژه است، چه اتفاقاتی به‌صورت مشترک می‌افتند و چه کنترلی باید برای کسب یک نتیجه‌ی استاندارد انجام شود.

شاید مهم‌ترین کاری که باید برای ساخت یک تصویر استاندارد انجام شود، این است که شناخت کاملی از وسیله‌ای که قرار است این کار را انجام دهد، به‌دست آید (اگر آنالوگ کار می‌شود، "فیلمی" که برای این کار انتخاب شده و اگر دیجیتال کار می‌شود، "سنسوری" که قرار است تصویر مارا ضبط کند).

قطعاً ارزش‌های نوری یک صحنه را نمی‌توان با یک عدد ساده نشان داد و اغلب صحنه‌ها طیف وسیعی از ارزش‌های نوریِ مختلف دارند و برای محاسبه‌ی نوردهی برای هر صحنه خوب است که ارزش‌های روشن و تیره‌ی موضوع را بررسی کنیم و ارزش‌های رنگی را کنار بگذاریم.

طبیعتاً وقتی فیلمنامه‌ای توسط مدیر فیلمبرداری خوانده می شود، (بیایید تصور کنیم قرار است آنالوگ کار شود،) یکی از از انتخاب‌های مهم او انتخاب "فیلمی" است که قرار است تصویر روی آن شکل بگیرد و در این انتخاب یکی از مهم‌ترین خصوصیاتی که تأثیرگذار است، اختلاف میزان دامنه‌ی نوری این فیلم‌ها با یکدیگر است. اما این دامنه‌ی نوری دقیقاً به چه معناست؟

یک صحنه از تاریک‌ترین نقطه تا روشن‌ترین نقطه‌اش بازه‌های مختلف و فراوانی را از خاکستری (در صورت درنظر نگرفتن ارزش‌های رنگی و درنظر گرفتن ارزش‌های تیره و روشن) دربرمی‌گیرد. اما میزان توانایی هر فیلم در تفکیک این خاکستری‌ها چیزی است که اختلاف آنها را با هم در موضوع مورد بحث ما مشخص می‌کند. برای مثال تصویر بسیار پرکنتراستی را تصور کنید که فاصله‌ی بین روشن‌ترین نقاط و تیره‌ترین نقاطِ آن بسیار زیاد است و خاکستری‌های بین سیاه و سفیدهای تصویر به سفیدیِ مطلق و یا سیاهیِ مطلق میل می‌کنند، و این تصور را در مقایسه با تصویری کم‌کنتراست قرار دهید که از روشن‌ترین نقطه تا تاریک‌ترین نقطه‌ی آن پله‌های زیادی از خاکستری‌های مابین وجود دارند و جزئیات تصویر پابرجا هستند و به‌عبارتی از روشن‌ترین تا تیره‌ترین نقطه، تدریج قابل رؤیت است.

این را می‌دانیم که تصویر استاندارد تصویری است که در روشن‌ترین بخش و تیره‌ترین بخش آن همچنان جزئیات را می‌بینیم و آنها را از دست نداده‌ایم. حال چگونه تمام صحنه را به شکلی نوردهی کنیم تا در دامنه‌ای قرار بگیرد که فیلم ما بتواند با حفظ جزئیات ثبت کند؟

با اسم‌گذاری "انسل آدامز" تاریک‌ترین نقطه‌ی تصویر را زون (ناحیه‌ی) صفر می‌نامیم و هر پله‌ای که یک عدد دیافراگم روشن‌تر باشد را بالاتر در نظر می‌گیریم. مثلاً محدوده‌ای را که سه استاپ از زون صفر ما روشن‌تر است، زون چهار می‌دانیم. اما در نظر بگیرید که این قیاس بین محدوده‌ها نسبی هستند و به این معنا نیست که در زون صفرِ ما چیزی دیده نمی‌شود. زون صفر به معنای نبود نور نیست بلکه تاریک‌ترین محدوده‌ی آن صحنه است.

در هر صحنه سعی می‌کنیم تا میزان‌های مختلفی از نور را بر نقاط مختلف صحنه بتابانیم که هرکدام عدد دیافراگم مختص به خود را دارند و باید دید که فیلم ما توانایی ثبت با جزئیات چند استاپ دیافراگمی را دارد.

صحنه‌ای را با اسپات‌متر (وسیله‌ای که با استفاده از آن دیافراگم هر نقطه را برای انجام اکسپوز نرمال به‌دست می‌آوریم،) می‌توانیم نورخوانی کنیم و تیره‌ترین نقطه‌ی آن را زون صفر در نظر بگیریم و محدوده‌های دیگر ممکن است یک، دو، سه تا نُه پله روشن‌تر از آن باشند (برای مثال). اینها دَه زون مختلف‌ما هستند که به‌صورت پلکانی قرار گرفته‌اند. حالا هر یک از این ارزش‌های درجه را در ترتیبی پلکانی به تصویر بکشید. در نهایت یک نمودار درجه‌بندیِ خاکستری داریم.

نقطه‌ی مشترک تمام نمودارهای درجه‌بندیِ خاکستری آنجاست که تمام آنها از سیاه به سفید نوسان دارند. از آنجا که یک کاغذ سیاه رنگ نمی‌تواند کاملاً سیاه باشد، در بسیاری از آزمایش‌ها از مخمل سیاه که فقط ۲٪ از نور را بازتاب می‌دهد، استفاده می‌شود. در مورد بحث ما، نموداری مدنظر است که پله‌هایش باهم یک استاپ دیافراگم اختلاف داشته باشند. بنابراین طبق محاسبات هر پله رادیکال دو برابر قبلی انعکاس نور بیشتری دارد. زون پنج را ناحیه‌ی میانی از یک نمودار ده پله‌ای درنظر می‌گیریم و به‌نظر می‌رسد که باید انعکاس آن ۵۰٪ باشد اما این‌طور نیست. انعکاس آن ۱۸٪ درصد است. چرا ؟

چون چشم ما تغییرات این درجات را به‌صورت حسابی نمی‌بیند و آن را لگاریتمی می‌بیند. یعنی به فرض اگر هر زون ما ۱۰٪ نسبت به قبلی انعکاس بیشتری داشت، آن وقت چشم ما آنهارا در طیفی یکنواخت نمی‌دید. هر پله رادیکل دو برابر قبلی انعکاس بیشتری دارد و آنچه برای چشم خاکستری میانه (زون ۵) محسوب می‌شود، انعکاسی معادل ۱۷,۵٪ دارد که معمولاً آن را گرد کرده و ۱۸٪ می‌دانند. ضمناً اگر بارها در صحنه‌های مختلف به‌صورت موضعی نورسنجی کنیم، انعکاس میانه‌ی ما معمولاً در همان حدود ۱۸٪ تعریف می‌شود و این موضوع برای فیلمبرداران به‌عنوان یک پایه محسوب می‌شود که تصویر خود را بر آن بنا می‌کنند و معیاریست برای ساختن یک تصویر.

کارت خاکستری ۱۸٪ کارتی است که دقیقاً انعکاس زون میانه‌ی ما را موقع نورسنجی ارائه می‌کند و در واقع زون پنج را به ما در صحنه معرفی می‌کند. با استفاده از این کارت حد میانیِ انعکاس صحنه را به‌دست می‌آوریم. حال چگونه بفهمیم که فیلم ما تا چند استاپ قابلیت ثبت تصویر با جزئیات را دارد. آزمایش آن ساده است. زون پنج را که حد میانی ما است، توسط نورسنجی کارت ۱۸٪ بدست آورده‌ایم. برای مثال نورسنج ما عدد دیافراگم هشت را نشان می‌دهد. دیافراگم لنز را روی هشت تنظیم می‌کنیم و کاغذی را که روی آن عدد صفر نوشته شده، در صحنه قرار می‌دهیم و با فیلم مورد نظر پلانی از آن ضبط می‌کنیم تا معیاری از اکسپوز نرمال صحنه داشته باشیم. سپس کاغذی که عدد +۱ روی آن نوشته را جایگزین کاغذ صفر کرده و دیافراگم لنز را یک استاپ باز می‌کنیم؛ یعنی روی ۵,۶ قرار می‌دهیم و باز هم از آن فیلم می‌گیریم و این کار را تا بازترین دیافراگم لنزمان ادامه می‌دهیم. سپس همین کار را با کاغذهایی با اعداد منفی (-۱ ، -۲ ، -۳ و ....) انجام می‌دهیم و در هر پله دیافراگم را برعکس قبل می‌بندیم. نتیجه‌ی پلان‌هایی که گرفته‌ایم را بررسی می‌کنیم و می‌بینیم که تا چند استاپ بسته‌تر و چند استاپ بازتر از زون پنجِ ما همچنان در تاریک‌ترین و روشن‌ترین نقطه‌ی صحنه جزئیات تصویر حفظ شده. با شمارش مجموع این پله‌ها متوجه می‌شویم که فیلمی که قرار است با آن کار کنیم، چند استاپ دامنه‌ی نوری دارد و شما برای ایجاد تصویری استاندارد با استفاده از آن فیلم تا چند پله می‌توانیم بین محدوده‌های مختلف تصویرمان اختلاف شدت نوری ایجاد کنیم و در عین حال جزئیات را هم حفظ کنیم.

اما تصور کنید که کارت خاکستری ۱۸٪ نداریم. یکی از راه‌هایی که می‌توانیم برای پیدا کردن حد میانی انعکاسات نوری از آن استفاده کنیم، نورسنجی یک پوست قفقازی است که جواب حاصل از نورسنجی آن زونِ شش را به ما نشان می‌دهد و زون شش همان‌طور که گفته شد، یک پله روشن‌تر از زون پنج است. به‌عنوان مثال اگر نورسنج‌مان دیافراگم پوست قفقازی را ۵,۶ تشخیص داد، پس زون پنج ما یک استاپ تیره‌تر از آن است؛ یعنی دیافراگم چهار. یکی دیگر از راه‌های پیدا کردن حد میانی کف دست است که معمولاً نورسنجی آن دیافراگم زون شش را به ما نشان می‌دهد و مثل روش پوست قفقازی اینجا هم زون پنج را می‌توان پیدا کرد.

در نهایت می‌توان گفت پیدا کردن محدوده‌ی دامنه‌ی نوری فیلم ما (و در دنیای دیجیتال سنسور ما) و قرار دادن تمام اجزای صحنه در این دامنه عاملی است که موجب ایجاد یک تصویر نرمال و استاندارد می‌شود. البته این موضوع را هم باید در نظر گرفت که در بسیاری از تصاویر، این اصل برای مقاصد زیبایی‌شناسانه کنار گذاشته می‌شود اما در آن موارد هم محاسبه‌ی میزان خروج از دامنه‌ی نوری در ایجاد آن تصویر تعیین‌کننده است.

منبع:

براون، بلین (۱۳۹۱) فیلمبردای نظری و عملی، تصویرسازی برای فیلمبرداران، کارگردانان و تصویربرداران؛ ترجمه‌ی رضا نبوی؛ انتشارات دانشگاه هنر.

ساختار و کارکرد روایی صحنه‌های ترانه در انیمیشن‌های بلند دیزنی

فاطمه حسینی شکیب؛ استادیار

مهدی حیدریان کرویه
کارشناس ارشد انیمیشن

در بسیاری از انیمیشن‌های بلند دیزنی یک یا چند ترانه اجرا می‌شود که در نگاه نخست، نقش سرگرم‌کنندگی در روایت اصلی دارند. این مقاله بر آن است که نشان دهد ترانه‌ها کارکردی فراتر از میان پرده یا حتی انتقال صرف اطلاعات دارند. پرسش اصلی مقاله این است که در صحنه‌های ترانه، چه گسست‌هایی از اسلوب و قواعد حاکم بر صحنه‌های دیگر رخ می‌دهد؟ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که ترانه‌ها تا چه اندازه در شکل‌گیری ساختار روایی فیلم نقش دارند. در نهایت، تلاش می‌شود ارتباط صحنه‌های ترانه با ساختار روایی فیلم بررسی شده و نشان داده شود که این صحنه‌ها به شکلی عمیق و گسترده، با روایتگری فیلم پیوند خورده‌اند.

مقدمه

در بسیاری از انیمیشن‌های بلند دیزنی صحنه‌هایی وجود دارد که ترانه‌ای روی باند صدا، تصویر را همراهی می‌کند. صحنه‌های ترانه به تناوب میان صحنه‌های "عادی" گنجانده شده‌اند. معمولاً در این فیلم‌ها پس از چند صحنه‌ی عادی به یک صحنه‌ی ترانه‌ای می‌رسیم. ممکن است ترانه تنها با مجموعه‌ای از نماها همراه باشد و یا شخصیت‌ها به جای صحبت کردن، آواز بخوانند و برقصند و خود در اجرای ترانه نقش داشته باشند. گاه صحنه‌پردازی و نور و رنگ نیز تغییر می‌کند. پس از صحنه‌ی ترانه باز به صحنه‌های عادی باز می‌گردیم. شخصیت‌ها دیگر موزون صحبت نمی‌کنند و روی باند صدا ترانه‌ای پخش نمی‌شود. این رفت و برگشت چندین بار تا انتهای فیلم تکرار می‌شود؛ اما تبدیل شدن گفتار و حالات متعارف به آواز و رقص، تنها انتقالی نیست که در این صحنه‌ها رخ می‌دهد. شخصیت‌ها که قبلاً از وجود تماشاگر فیلم که شاهد اعمال آن‌هاست بی‌خبر بودند، مستقیم به دوربین نگاه می‌کنند و برای دوربین می‌رقصند و آواز می‌خوانند؛ آن‌ها همراه با آهنگی می‌رقصند که به طور منطقی نباید آن را بشنوند؛ مردم کوچه و بازار چنان هم‌سرایی می‌کنند که گویی ماه‌ها تمرین کرده‌اند؛ و ناگهان یک درّه در آفریقا، یا یک کلیسا در فرانسه‌ی قرون وسطی به‌یک صحنه‌ی رقص و آواز تبدیل می‌شود، بدون این که بتوان در دنیای داستان علت یا منبعی برای آن در نظر گرفت. در صحنه‌های ترانه، روایت به شکلی آشکار از اسلوب و الگویی که در صحنه‌های دیگر فیلم دارد، فاصله می‌گیرد. این اتفاقی است که در فیلم‌های موزیکال نیز می‌افتد:

به استثنای برخی کمدی‌ها. موزیکال تنها ژانری است که قواعد سفت و سخت سینمای روایی کلاسیک را می‌شکند. همان‌طور که گروچومارکس (Groucho Marx) برخی از شوخی‌ها و تردستی‌هایش را مستقیماً رو به دوربین انجام می‌داد، در موزیکال‌ها نیز شخصیت‌ها، تنها برای انتفاع تماشاگر و نه هیچ‌یک از تماشاچی‌های حاضر در داستان فیلم، رو به دوربین می‌رقصند و آواز می‌خوانند. به همین شکل، موسیقی همراهی‌کننده‌ی ستارگان خواننده معمولاً از ناکجاآباد، جایی خارج از دنیای فیلم، می‌آید و این نادیده گرفتن قواعد واقع‌گرایی است که تقریباً بر غالب ژانرهای دیگر حاکم‌اند. (Grant, 2005)

انیمیشن‌های دیزنی از این رو انتخاب شده‌اند که‌این آثار، از سفید برفی (۱۹۳۷) گرفته تا یخ‌زده (۲۰۱۳) ارتباط خود را با ترانه حفظ کرده‌اند و این ارتباط حتی در دورانی که فیلم‌های موزیکالِ کمتری تولید می‌شدند نیز ادامه داشته. در فرهنگ و سرشت ما ایرانیان نیز همراهی نظم و نثر و گفت و گو و ترانه در آثار ادبی و نقالی‌ها، سابقه دارد. آثار سینمایی مانند حسن کچل (۱۳۴۸) و شهر موش‌ها (۱۳۶۴) نشان می‌دهند که‌این سرشت می‌تواند به سینما و انیمیشن ایران تسری یابد.

همراهی ترانه با انیمیشن الگوها و روش‌های خاص خود را دارد. بررسی نمونه‌های موفق و مشهور می‌تواند به شناخت این الگوها کمک کند. در این مقاله، ابتدا گسست‌های عمده‌ی صحنه‌های ترانه از اسلوب صحنه‌های عادی مطالعه، و سپس با توجه به‌این گسست‌ها، کارکردها و نقش‌های ساختاری صحنه‌های ترانه در انیمیشن‌های دیزنی بررسی می‌شوند.

پیشینه‌ی پژوهش

ارتباط ترانه با روایت موضوع جدیدی نیست و در آرای ارسطو نیز می‌توان ردی از آن یافت. او ترانه‌های مرتبط با داستانِ نمایش را بهتر از آوازهایی می‌داند که صرفاً "میان پرده"اند: گروه همسرایان را باید یکی از بازیگران و عنصری در نمایشنامه به‌شمار آورد، آنها باید در کنش شرکت داشته باشند، نه آن‌چنان‌که در آثار اوریپیدس که آوازها با داستان ارتباط چندانی نداشته‌اند، بلکه آن‌چنان‌که در آثار سوفوکل که قصاید او بیشتر به داستان مربوط می‌شدند، دیده می‌شود. در آثار نمایش‌نامه‌نویسان بعدی، ارتباط آوازها با داستانِ خود، بیشتر از ارتباط آنها با یک تراژدی دیگر نیست، چنان‌که آنها را میان‌پرده می‌خوانند. (ارسطو، ۱۳۸۶)

پس از ارسطو منتقدان و نظریه‌پردازان دیگر نیز به این موضوع پرداخته‌اند و می‌توان گفت نظریه‌های "ریک آلتمن" بیش از همه به موضوع این پژوهش نزدیک است. او در کتاب "فیلم موزیکال آمریکایی"، به شکل نظری و منسجم به فیلم‌های موزیکال و ساز و کار صحنه‌های رقص و ترانه در این فیلم‌ها می‌پردازد.

آلتمن برای فیلم‌های داستانی دو تِرَک یا نوار صوتیِ داستانی (Digetic Track) و ترک موسیقی (Music Track) قائل است. ترک صوتی شامل صداهایی است که به واقع‌گرایی مربوط می‌شوند، یعنی صدای شخصیت‌ها، اشیاء، بهم خوردنِ در، صدای قدم زدن و غیره، و ترک موسیقی شامل موسیقی متنِ فیلم است. در فیلم غیرموزیکال این دو نوار از یک‌دیگر مجزا هستند اما در فیلم‌های موزیکال پیوسته یکدیگر را قطع می‌کنند و در نتیجه ترک سومی پدید می‌آید که آلتمن آن را موسیقی داستانی(Digetic Music) می‌نامد. در این نوار، شخصیت‌ها آواز می‌خوانند و حرکت لب‌های آن‌ها کاملاً با ترانه همخوانی دارد، اما موسیقی از منبعی خارج از دنیای داستان پخش می‌شود. آلتمن در ادامه شرح می‌دهد که در صحنه‌های عادی، صدا در سلسله مراتبی علّی، معلول تصویر است. برای مثال، بسته شدن در علت منطقی پخش صدای آن روی ترک داستانی است. موسیقی نیز از لحاظ مضمون، احساس و ریتم با تصویر ارتباط دارد؛ اما در صحنه‌های موزیکال، هر دو رابطه وجود دارد. قوانین علّی طبیعی (حرکت لب‌ها صدا تولید می‌کند) و قوانین علّی ریتمیک (موسیقی حرکت‌های موزون تولید می‌کند) همزمان برقرارند .(Altman, 1987)

می‌توان برای نمونه به صحنه‌ای مشهور از فیلم آواز در باران(۱۹۵۲) اشاره کرد. جین کِلی پس از خداحافظی با دِبی رینولدز، در پیاده‌رویِ بارانی آواز می‌خواند. صدای آواز معلول طبیعی خواندن کِلی است. در میانه‌ی ترانه، موسیقی از بیرون دنیای داستان پخش می‌شود. کلی شروع به رقصیدن می‌کند و حرکت‌های او معلول ریتم موسیقی‌اند. این اتفاق در فیلم‌های غیر موزیکال نمی‌افتد، زیرا شخصیت‌ها موسیقی پخش شده روی ترک موسیقی (برای مثال، موسیقی متن فیلم) را نمی‌شنوند و انتظار می‌رود که نسبت به آن واکنشی نداشته باشند.

آلتمن گروهی از انیمیشن‌های دیزنی را، با وجود این که به تعاریف این ژانر بسیار نزدیک‌اند، به‌این دلیل که انرژی روایی را از الگوی ضمنیِ عاشقانه دور می‌کنند، از این ژانر خارج می‌کند و شایسته‌ی تحلیلی جداگانه می‌داند. از سوی دیگر، فیلم‌هایی مانند پینوکیو (۱۹۴۰) و پیترِ پَن(۱۹۵۳) را به شکلی سامان‌مند جدا از بدنه‌ی ژانر می‌داند. با این وجود آلتمن بر این باور است که انیمیشن‌های دیزنی و بدنه‌ی ژانر موزیکال اشتراکات فراوانی دارند؛ برای نمونه، عنصرهای خیال‌پردازی و تحقق آرزوها در هر دوی آن‌ها وجود دارند. با وجود این که از نظر آلتمن هیچ‌یک از فیلم‌های دیزنی در جامعه‌ی آماری موزیکال‌ها قرار نمی‌گیرند، می‌توان از نظریه‌های او برای تحلیل صحنه‌های ترانه در فیلم‌های دیزنی الهام گرفت.

روایت‌شناسی ساختارگرا

فرضیه‌ی پژوهش حاضر از این ایده‌ی اولیه گرفته شده که روایت در انیمیشن‌های بلند دیزنی از نوعی وحدت کلی برخوردار است. بر اساس این فرضیه، ترانه‌ها نیز باید با کلیت روایت فیلم پیوند داشته باشند و عناصری دل‌بخواهی یا الصاقی نباشند. ازاین رو روایت‌شناسی ساختارگرا که روایت را یک کلیت هماهنگ می‌داند، به عنوان روش نظری پژوهش انتخاب شده.

روایت‌شناسی ساختارگرا با الهام از نظریه‌های زبان‌شناسی به طبقه‌بندی و تحلیل روایت‌ها می‌پردازد. این رویکرد تلاش می‌کند فارغ از داوری ارزشی، ابزاری برای تحلیل و نقد همه‌ی روایت‌ها، و نه تنها روایت‌های خوب یا ایده‌آل، فراهم سازد. در این مقاله از مفاهیم روایت‌شناسی ساختارگرا، مانند داستان و گفتمان، استمرار و متعارف سازی، استفاده می‌شود و توضیح هر یک در قسمت مربوط به خود ارائه خواهد شد.

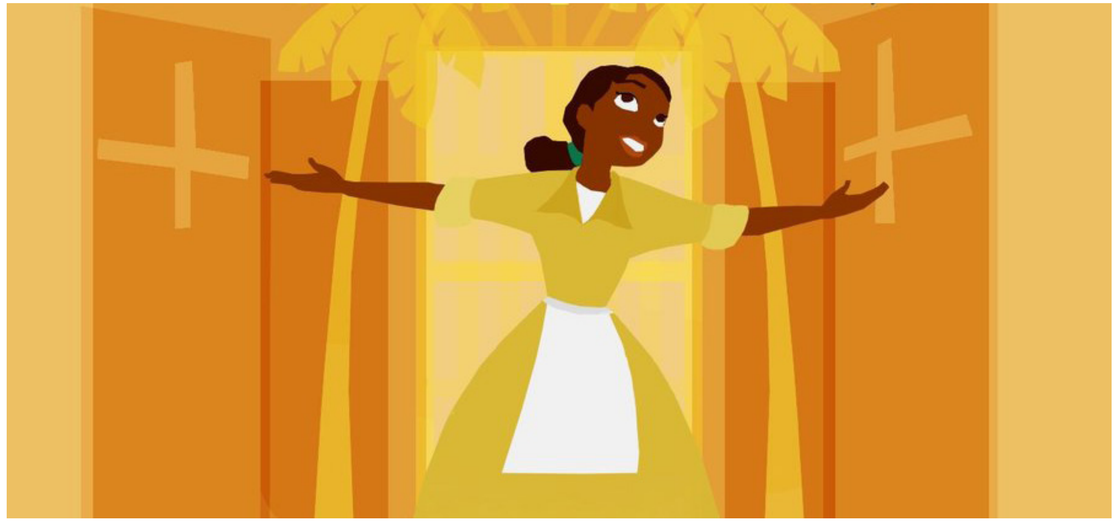
انحراف از اسلوب روایتگری صحنه‌های عادی اجرای مستقیم برای تماشاگر فیلم

در صحنه‌های عادی انیمیشن‌های دیزنی (و تقریباً بیشتر فیلم‌های داستانی)، شخصیت‌ها از وجود شاهدی که آن‌ها را نظاره می‌کند، بی‌خبرند. صحنه‌های ترانه نیز می‌توانند این چنین باشند. می‌توان به اجرای سباستینِ خرچنگ و پری‌های دریایی در سکانس

آغازین فیلم پری دریایی کوچولو (۱۹۸۹) اشاره کرد. مخاطبِ مستقیم این ترانه، پادشاه تریتون و دیگر پری‌های دریایی‌اند که روی صندلی‌های سالن نشسته‌اند؛ اما شخصیت‌های انیمیشن‌های دیزنی نیز می‌توانند مانند فیلم‌های موزیکال، ترانه‌ی خود را به طور مستقیم، برای انتفاع تماشاگران فیلم، اجرا کنند.

نمونه‌های دیگری از این دست را می‌توان در اجرای الاهگان میوز در"هرکول" (۱۹۹۷)، اجرای ملکه آنا پس از فرار از قصر در "یخ‌زده" و اجرای گاستن و مردمِ ده در اولین ترانه‌ی فیلم "دیو و دلبر" (۱۹۹۱) نیز دید.

در صحنه‌ای از فیلم "گوژپشت نوتردام" (۱۹۹۶)، سردیس‌های سنگی کلیسا برای سرحال آوردن کازیمودو ترانه می‌خوانند و اشیایی مانند پیانو، میز پوکر، سیگار برگ و عناصری که متعلق به دوره‌ی تاریخی داستان نیستند، در صحنه به نمایش درمی‌آیند و هیچ توجیه منطقی (برای مثال، سفر در زمان) برای حضور آن‌ها وجود ندارد.



حتی جنس موسیقی متعلق به قرن بیستم است. ترانه‌ی آن‌ها به محض ورود ازمرالدا به صحنه قطع می‌شود و به همین سرعت می‌بینیم که اثری از پیانو و سایر اشیاء نیست.

از سوی دیگر، در این صحنه‌ها، شخصیت‌ها می‌توانند آزادانه دست به اعمالی بزنند که انجام آن‌ها در صحنه‌های عادی، می‌توانست عواقب قابل توجهی برای آن‌ها داشته باشد. آن‌ها می‌توانند در میان جمع، اسرار خود را با صدای بلند فریاد بزنند ولی در پایان ترانه، گویی هیچ اتفاقی نیفتاده و حرفی زده نشده. در صحنه‌ی دیگری از فیلم دیو و دلبر، بل در شلوغی میدان دهکده، با آواز بلند زندگی روزمره‌ی روستاییان و آمال کوتاه آن‌ها را به باد تمسخر می‌گیرد؛ اما مردم بدون هیچ واکنشی از کنار او عبور می‌کنند، گویی صدای او را نمی‌شنوند. این اتفاق در فیلم‌های موزیکال نیز رخ می‌دهد: به فرد این حق داده می‌شود که رؤیاهای شخصی خود را بازی کند، بدون آن‌که قضاوت شود. قضاوتی که به طور طبیعی درباره‌ی فعالیت‌های خودآگاه است. شخصیت می‌تواند هر آن‌چه را که دوست دارد، بگوید و با این وجود از دید حس‌گر ذهنی او، گویی هیچ اتفاقی رخ نداده. (Altman, 1987)

اجرای اغراق شده و نمایشی

حالت‌های بدن، حرکت‌ها و حتی شیوه‌ی ادای واژه‌ها در صحنه‌های ترانه، می‌توانند از حالت‌های طبیعت‌گرایانه و متعارف صحنه‌های عادیِ فاصله بگیرند. حرکت‌ها و حالت‌های افراد در این صحنه‌ها معمولاً اغراق‌شده و نمایشی است. می‌توان برای نمونه به ترانه‌های بسیاری در فیلم‌های گوژپشت نوتردام، پوکاهونتس (۱۹۹۵)، هرکول، یخ‌زده و غیره اشاره کرد. رفتار، حرکت‌ها و حالت‌های شخصیت‌ها در صحنه‌های عادی، بسیار شبیه به رفتار، حرکت‌ها و حالت‌های متعارف ما در زندگی روزمره‌اند؛ اما در صحنه‌ی ترانه، اطوارها و حالت‌هایی نمایشی، مانند خواننده‌های اپرا و یا هنرمندان تئاتر، دارند.

عناصر صحنه و سبک بصری این صحنه‌ها نیز می‌تواند با صحنه‌های عادی متفاوت باشد. در فیلم "پرنسس و قورباغه" (۲۰۰۹)، تیانا در ترانه‌ای رؤیای داشتن یک رستوران را برای مادرش شرح می‌دهد. در شروع ترانه، ساختمان متروکی که تیانا و مادرش در آن ایستاده‌اند، تغییر رنگ می‌دهد و ناگهان به‌یک رستوران مجلل تبدیل و رنگ، نور، طراحی و در کل سبک پردازی بصری کاملاً دگرگون می‌شود.

کاربرد آزادانه‌ی تک‌گویی

تک‌گویی روشی صریح و موجز برای انتقال اطلاعات به مخاطب است. در فیلم‌های دیزنی از انواع تک‌گویی دراماتیک استفاده شده. وجود سنگ صبور و شنونده‌ای بی‌زبان، مانند گربه‌ی پدر ژپتو و یا گنجشک‌هایی که همیشه در اطراف سفید برفی هستند، این فرصت را به راوی می‌دهد که بدون نیاز به هیچ‌گونه زمینه‌سازی و طراحیِ کنشی خاص، از افکار و درونیات شخصیت پرده بردارد. آفتاب پرست کوچک راپونزل، مرغ و خروس‌های خانه‌ی پدری بل و حیوانات بی‌زبان جنگل "آلیس در سرزمین عجایب" (۱۹۵۱)، همه چنین کارکردی دارند. در واقع، کمتر صحنه‌ای در فیلم‌های دیزنی وجود دارد که شخصیتی در **تنهاییِ مطلق** با خودش صحبت کند.

شخصیت‌های دیزنی ممکن است علاوه بر مخاطبان بی‌زبان، برای یک جمعیت سخنرانی کنند، برای نمونه می‌توان به تک‌گویی خطاب‌های گاستن در دیو و دلبر اشاره کرد که مردم را برای حمله به قصرِ دیو تهییج می‌کند، یا تک‌گویی موش برای سرزنش کلاغ‌هایی که دامبو را آزار داده‌اند. در این تک‌گویی‌ها نیز ترانه‌ها کاربرد دارند و معمولاً زمانی که تک‌گویی‌های دراماتیک بیرونی به درازا می‌کشند، گفتار به آواز تبدیل می‌شود. تک‌گویی درونی نیز چنین است.

نقش و کارکرد صحنه‌های ترانه در ساختار روایی فیلم‌های دیزنی

گسست ترانه از اسلوب صحنه‌های عادی سبب می‌شود صحنه‌های ترانه، محدودیت‌ها و امکانات ویژه‌ای در روایت‌گری فیلم داشته باشند. **صحنه‌های ترانه گزاره‌های روایی ایستا هستند.** می‌توان گفت بسیاری از ترانه‌های فیلم‌های دیزنی در صحنه‌هایی اجرا می‌شوند که کنش یا رویدادی ویژه یا محوری نمایش داده نمی‌شود.

بسیاری از صحنه‌های ترانه یا در جریان انجام کارهای روزانه‌اند، همان طور که در سفیدبرفی، سیندرلا (۱۹۵۰) و پرنسس و قورباغه، یا در خلوت شخصیت‌ها و برای بیان بیم‌ها و امیدهاشان، همان طور که در گوژپشت نوتردام (۱۹۹۶)، دیو و دلبر، گیسو کمند (۲۰۱۰)، پری دریایی کوچک، و یا در توصیف شخصیت‌ها، دوره‌های تاریخی و فضاها برای مخاطب، مانند آلیس، کتاب جنگل (۱۹۶۷) و پرنسس و قورباغه.

ممکن است شخصیت‌ها در صحنه‌ی ترانه دست به اعمال و رفتارهایی بزنند که کنش‌گرانه به نظر می‌رسند؛ اما این اعمال، بیش از آن که کنشی داستانی را نمایش دهند، جنبه‌ی توصیفی دارند. این اعمال نقشی در زنجیره‌ی علیّ رویدادهای داستان ندارند و تنها کارکرد آ نها معرفی شخصیت است. بیشتر صحنه‌های ترانه به شرح آنچه "هست"، می‌پردازند و نه شرح آنچه "اتفاق می‌افتد" و از این رو بیشتر گزاره‌های روایی "ایستا" هستند و نه "روندگونه".

البته در فیلم‌های دیزنی استثناهایی مانند سکانس آغازین گوژپشت نوتردام (قتل مادر گوژپشت به دست قاضی فرولو) و سکانس تعقیب و گریز "علاءالدین و نگهبان‌ها" وجود دارند؛ اما در این صحنه‌ها نیز هر جا رویدادی تعیین‌کننده اتفاق می‌افتد، ترانه قطع و آواز به گفتار تبدیل می‌شود. بدین ترتیب صحنه‌های ترانه در روایت رویدادهای داستانی نقش کم‌رنگ‌تری دارند و این صحنه‌ها به واسطه‌ی کارکردهای دیگری به ساختار روایی فیلم پیوند داده می‌شوند.

همان طور که دایر می‌گوید: بی‌تردید یکی از رایج‌ترین کارکردهای ترانه در سینمای غرب، در ارتباط با شخصیت است. (Dyer, 2012)

کارکرد ترانه در بیان صریح اطلاعات، تنها به شخصیت‌ها محدود نمی‌شود و برخی ترانه‌ها به مضمون و معنای داستان فیلم می‌پردازند. معمولاً در صحنه‌های عادی، جهت‌گیری‌های ایدئولوژیک فیلم نه به شکل مستقیم، بلکه به شکل ضمنی بیان

می‌شوند. می‌توان گفت فیلم‌های دیزنی از اسلوبی که چتمن آن را سبک یک‌پارچه یا بی‌درز هالیوود نامیده، پیروی می‌کنند. سبکی که به گفته‌ی چتمن: همه‌ی نشانه‌های تصنعی بودن را پنهان می‌کند ... تمامی نماها را به شکلی نامحسوس برش می‌زند ... همه‌ی رویدادها و شخصیت‌ها را به شکلی طبیعی ارائه می‌کند؛ البته طبیعی بودنی که به‌شدت از وضعیت موجود حمایت می‌کند. فیلم‌های هالیوود نگاه ایدئولوژیک حقیقی خود را با نقاب رئالیسمِ متعارف پنهان می‌کنند. (Chatman, 1990)

در فیلم‌های دیزنی نیز گرایش ایدئولوژیک راوی پنهان و ضمنی است. گرایش راوی شیر شاه (۱۹۹۰) به حمایت از طبقه‌ی نخبه‌ی حاکم، در پس پی‌رنگی پنهان شده که ظاهراً تلاش هملت‌گونه‌ی سیمبا برای بازپس‌گیری آن‌چه را که عمویش به ناحق از او گرفته، روایت می‌کند. جالب است که هر کجا راوی از القای ضمنیِ گرایش خود فاصله می‌گیرد و تلاش می‌کند آن را به شکلی نسبتاً مستقیم ارائه کند، با خطر تصنعی به نظر رسیدنِ تمهیدات خود رو به رو می‌شود. راوی در گفت و گوهای موفاسا (پدر) و سیمبا درباره‌ی نقش شاه در تعادل چرخه‌ی زندگی، گرایش ایدئولوژیک خود را از زبان شخصیت‌ها بیان می‌کند. سیمبا از پدرش می‌پرسد: اما ما بقیه‌ی حیوان‌ها را می‌خوریم؟ و سپس سخن‌رانی موفاسا آغاز می‌شود. گویی مؤلف می‌خواهد پیشاپیش به پرسشی که ممکن است در ذهن مخاطب ایجاد شود پاسخ گوید. دیالوگ‌های این صحنه مصنوعی و تحمیلی به نظر می‌رسند. پرسش‌های سیمبا و پاسخ‌های موفاسا بیش از آن که پرسش و پاسخ‌های شخصیت‌ها باشند، توضیحات و توجیهاتی برای بیننده‌اند و اگرچه با هدف طبیعی‌سازی طراحی شده‌اند، اما "طبیعی" به نظر نمی‌رسند. در واقع، بیان و توجیه صریح گرایش ایدئولوژیک راوی، با خطر دور شدن از سبک یک‌پارچه و تحمیلی و مصنوعی به نظر رسیدن گفت و گوها همراه است.

در صحنه‌های ترانه، راوی بر واسطه‌گری خود صحّه می‌گذارد و به همین سبب تا اندازه‌ای از محدودیت‌های پیشین رها می‌شود. جمله‌هایی که در قالب صدای راوی یا دیالوگ، تصنعی و شعاری به نظر می‌رسیدند، در قالب ترانه پذیرفتنی‌تر و طبیعی‌تر جلوه می‌کنند. ترانه‌ی افتتاحیه‌ی شیر شاه، از همبستگی تمامی حیوانات در چرخه‌ی زندگی می‌گوید؛ درحالی که در تصویر، شیر شاه و خانواده‌اش را نه در یک چرخه، بلکه بالای هرم غذایی می‌بینیم. این گونه ترانه در القای جهت‌گیری ایدئولوژیک خود موفق‌تر عمل می‌کند.

نتیجه گیری

شاید به نظر برسد ترانه، راهی برای فرار از پیچیدگی‌های روایتگری است؛ اما چنین اظهار نظری بیشتر نوعی داوری ارزشی است. حتی با پذیرفتن این باور، می‌توان گفت با این روش و به بهای از دست دادن پیچیدگی، دست‌آوردهای دیگری وجود خواهد داشت. همچنین باید توجه داشت که گنجاندن ترانه در یک فیلم، می‌تواند امر پیچیده‌ای باشد. با توجه به نتایج پژوهش حاضر، می‌توان گفت صحنه‌های ترانه الصاقی و اضافی نیستند. اگرچه در بسیاری از موارد این صحنه‌ها رویدادهای اصلی داستان را روایت نمی‌کنند، اما حذف آن‌ها روایت را از نظر ارائه‌ی اطلاعات، ضرباهنگ و ساختار دچار نقصان می‌کند. این صحنه‌ها از طریق کارکردهای ویژه‌ی خود با ساختار و کلیت روایت فیلم پیوند خورده، بر شکل ساختار روایی فیلم اثرگذارند.

متن کامل این مقاله در فصل‌نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه هنر

منابع:

- ارسطو، ۱۳۸۶، بوطیقا، ترجمه‌ی هلن اولیایی نیا، فردا، اصفهان.

- پرینس، جرالد، ۱۳۹۱، روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت، ترجمه‌ی محمد شهبا، مینوی خرد، تهران.

- چتمن، سیمور(۱۳۹۰) داستان و گفتمان، ترجمه‌ی راضیه السادات میرخندان، مرکز پژوهش‌های اسلامی‌صدا و سیما، قم.

- کالر، جاناتان، ۱۳۸۸، بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی کوروش صفوی، مینوی خرد، تهران

- Altman, Rick (1987) *the American Film Musical,* US: Indiana University Press.

- Dyer, Richard (2012) *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film,* Taylor & Francis, London.

- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and film,* Cornell, University Press, London.

به بهانه‌ی بزرگداشت سهراب شهید ثالث در جشنواره‌ی نهال ۹۵

مصاحبه با پرویز صیاد درباره‌ی سهراب شهیدثالث

بخشی از پایان‌نامه‌ی کارشناسی در سال تحصیلی ۵۷-۱۳۵۶ با موضوع "سهراب شهید ثالث به عنوان فیلمساز صاحب سبک"

محمد خشایار

صیاد: روزی "تقوایی" با من صحبت کرد و گفت شهید ثالث یک طرح جدید دارد که امکان ساختنش برای او فراهم نیست. لذا من به استناد همان دو فیلم کوتاهی که از شهید ثالث دیده بودم، گفتم بسیار خب، بیایَد و پیشنهادش را بدهد تا ببینیم چقدر پول لازم دارد، که البته خوشبختانه مخارج فیلمش طوری بود که توانستیم برای او تأمین کنیم. به هر صورت برخورد من و سهراب همزمان بود با پیشنهاد وی برای کار جدیدش "طبیعت بیجان".

- آیا از پیش می‌توانستید موفقیت کار را پیش‌بینی کنید یا اینکه فقط یک ریسک بود؟

– اصولاً سرمایه‌گذاری روی یک فیلم و یا قبول مسئولیت یک فیلم خود نوعی ریسک است. ولی من با توجه به دو فیلم کوتاهی که از شهید ثالث دیده بودم و همین‌طور گفتگوهایی که به‌خاطر فیلم بلندش در فستیوال نشان داده شده بود، می‌شد، اگر امیدی به فروش فیلمی که قرار بود بسازد، وجود نداشت، باز من به نتیجه‌ی کار امیدوار بودم و می‌دانستم به هر صورت نتیجه مثبت است. از طرفی این موضوع همزمان بود با اوایل کار تشکیل کانون سینماگران پیشرو و ما علاقه‌مند بودیم که هرچه بیشتر به یکدیگر کمک کنیم تا طرح‌ها و فکرهای جدید پیاده شود و استعدادهای جدید نیز شناخته گردند. البته بگذریم که این کانون بعدها به دلایل مشکلات مالی که پیدا کرد و عدم کمک دولت، دیگر نتوانست راه خود را ادامه بدهد.

– در فیلم‌های شهید ثالث نوعی سرگردانی و پوچی دیده می‌شود. آیا این مسئله ارتباطی به زندگی و گذشته‌ی ایشان دارد؟

– بطور قطع با زندگی گذشته‌ی ایشان بی‌ارتباط نیست و اصولاً کار هر هنرمندی به هر حال از گذشته‌ی او سرچشمه می‌گیرد. ولی شهید ثالث نه تنها تحت تأثیر لحظاتی از کودکی خودش است بلکه تحت تأثیر کودکی دیگران هم حتی می‌باشد. مثلاً مهم‌ترین فیلمی که او از آن یاد می‌کند، فیلمی است به نام "کودکی من" به کارگردانی یک نفر انگلیسی که این فیلم اتفاقاً از نظر سبک کار خیلی خیلی شبیه به سبک کار خود شهید ثالث است. این فیلم اگرچه فیلم بلندی است، در کانون پرورش فکری کودکان نمایش داده شد و برنده‌ی جایزه هم شد و اتفاقاً شهید ثالث نیز جزو هیئت ژوری بود و این فیلم رویش خیلی اثر گذاشته بود.

و اشاره‌ی دیگری که در تأئید این گفتار می‌توانم بکنم، اینست که از جمله آثار چخوف که خیلی خیلی دوست دارد و تحت تأثیر آن می‌باشد، کتاب "زندگی من" است، که از کودکی و جوانیِ چخوف در آن نوشته شده.اصلاً شهید ثالث به تمام کارهای بیوگرافیکال علاقه نشان می‌دهد. مثلاً در مورد خود من، بارها سهراب راجع به کودکی و گذشته‌ی من کنجکاوی به خرج می‌داد، آن‌قدر که شاید خود من علاقه نداشته باشم. و وقتی‌که چیزهایی از کودکیم برایش تعریف می‌کردم، حیرت می‌کرد و می‌گفت تو چرا اینها را فیلم نمی‌کنی؟ چرا این چیزها را در فیلم‌هایت مطرح نمی‌کنی؟ و اما از نظر پوچی، این به دلیل تعلق خاطر بسیار عمیق شهید ثالث نسبت به چخوف و نیز تأثیرپذیری شگرف وی از این نویسنده که از بانیان طرز تفکر پوچی است، می‌باشد.

این تعلق خاطر آن‌قدر زیاد است که سهراب سفارش کرده حتی عینکی شبیه به عینک چخوف برایش بسازند.

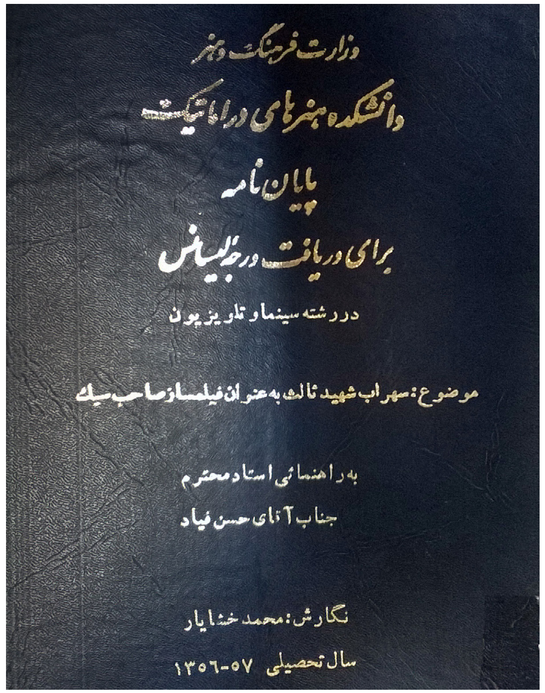
– شما فکر می‌کنید سهراب شهید ثالث تا کی بتواند از کودکی و از گذشته‌ی خود فیلم بسازد؟

– این را می‌باید خود ایشان می‌بود و جواب می‌داد ولی تا جایی که من می‌دانم ایشان یک سناریوی خیلی قطوری این اواخر نوشته بود که قرار بود به سفارش تلویزیون آلمان یک فیلم بسازد.

– شما فکر می‌کنید این فرم کار و سبک فیلمسازی که تا کنون از شهید ثالث دیده‌ایم، چقدر برای توده‌ی مردم قابل قبول باشد و بشود در سینماها به نمایش عموم گذاشت؟

– آنچه که عملاً ما در تجربه از نمایش فیلم‌های شهید ثالث به آن برخوردیم، گویای این حقیقت است که ضرب و آهنگی که او به فیلم‌هایش می‌دهد، ضرب و آهنگی نیست که تماشاگر، یعنی معدل قاطعی از تماشاگران با آن انس گرفته باشند و به خاطر همین عدم مؤانست، این قبیل فیلم‌ها طبعاً با ذائقه‌ی آنها ناخوشایند است و مقداری خسته‌کننده است. و این بدان دلیل است که سینمای امروز جهان ریتمی شدیدتر از ریتم زندگی و فریبنده را به ما تحمیل نموده و این سال‌ها ادامه پیدا کرده و ما مردم به آن عادت کرده‌ایم و در نتیجه وقتی شهید ثالث ریتم واقعی زندگی یا نزدیک به ریتم زندگی را در فیلم‌هایش استفاده می‌کند، فیلم‌هایش خسته‌کننده و کسالت‌بار می‌نماید. نه تنها توده‌ی مردم بلکه بسیاری از منتقدین هم با همان ضربی که به آن انس گرفته‌اند، فیلم‌ها را محک می‌زنند. پس می‌توان گفت در حال حاضر سینمای شهید ثالث سینمای تماشاگرپسند نیست.

– با توجه به اینکه سینمای شهید ثالث سینمای تماشاگرپسند نیست، فکر می‌کنید تا کی ایشان به هر طریقی که هست این سبک را ادامه می‌دهند؟



ثالث یک امتیاز دارد که به نفعش تمام می‌شود و آن اینکه فیلم‌های شهید ثالث با این روشی که می‌سازد بسیار بسیار کم خرج در می‌آید و همین امتیاز باعث ادامه‌ی حیاط هنری این شخص تا این لحظه شده. ولی همین‌طور که اشاره شد، نمی‌تواند ادامه پیدا کند، چون متأسفانه در آلمان سینماها حتی حاضر نشدند که فیلم‌های "وقت بلوغ" و "خاطرات یک عاشق" او را نمایش بدهند. و این خود باعث شد که تهیه‌کننده و یا تهیه‌کنندگان را که رغبتی به همکاری با شهید ثالث نشان می‌دادند، دل‌زده کند چون اگر چه شهید ثالث با بودجه‌ی یک فیلم ده دقیقه‌ایِ تلویزیونی، یک فیلم سینمایی برای ایشان می‌ساخت، ولی برای برگردانیدن سرمایه‌ی تهیه‌کنندگان باز احتیاج به یک حداقل تماشاگر بود.

– برای بسیاری از تماشاگران ایرانیِ فیلم‌های شهید ثالث این سئوال پیش آمده که اگر درست باشد که شهید ثالث در جائی گفته است که من ریتم کند فیلم‌هایم را از کندی ریتم زندگی در ایران گرفته‌ام، کندی ریتم فیلم‌هائی را که در جامعه‌ی صنعتی و ماشینی آلمان و برای آلمان‌ها ساخته، چگونه می‌توان توجیه کرد؟

– شاید اشتباه از اینجا ناشی می‌شود که ما فکر کنیم که ریتم فیلم‌های شهید ثالث تقریباً تقلیدی است از ریتم زندگی. مثلاً اگر در یک جامعه‌ی پرتحرک می‌رود، بایستی فیلم تحرک بیشتری داشته باشد و اگر در یک جامعه‌ی کم تحرک میرود، تحرکش کمتر شود. مثلاً در کارخانه ریتم کارخانه و در مزرعه ریتم مزرعه را بخود بگیرد. در صورتی‌که شهید ثالث در فیلم‌هایش به نفسانیات می‌پردازد، به درون آدم‌ها می‌رود و از تنهائی‌ها حرف می‌زند، از بیهودگی‌هائی که در زندگی آدم‌ها می‌گذرد و از خَلَئی که در وجود آدم‌ها به وجود آمده، حرف می‌زند. و به خصوص این خلأ و این تنهائی و این بیهودگی توی افراد جامعه‌ی مصرف، توی آدم‌هائی که درگیری شدید با ماشین دارند به وجود می‌آید. آدم‌هائی که وقتی با خودشان خلوت می‌کنند، می‌بینند که هیچ چیز ندارند. فیلم‌های شهید ثالث ریتمش از حالات روحی و روانی این اشخاص ناشی است

– او به کار خودش اعتقاد دارد و به اعتقاد خودش عمل می‌کند او عقیده دارد که فرم داستان‌هائی که انتخاب می‌کند، در سینما بایستی همین باشد که الآن هست و او زندگی را از این دیدگاه ارزیابی می‌کند که الآن می‌بینیم. حالا چه اشکالی دارد که یک نفر سرسپرده‌ی اعتقادی باشد که به آن رسیده. به او نمی‌شود گفت که چرا سازش نمی‌کنی و به سلیقه‌ی عام تن در نمی‌دهی.

– باتوجه به نقشی که اقتصاد در سینما دارد و اینکه سینما بدون پشتوانه‌ی اقتصادی نمی‌تواند ادامه پیدا کند، اگر شهید ثالث از نظر اقتصادی به مضیقه بیفتند، فکر می‌کنید باز هم اعتقاد خودشان را دنبال خواهند کرد؟

– اتفاقاً باید بگویم که الآن هم شهید ثالث به این مضیقه رسیده ولی از اعتقادش دست برنمی‌دارد. البته خواه و ناخواه اقتصاد سینما مسائلی را به فیلمساز تحمیل می‌کند. البته شهید و به طور کلی او به ریتم خارجی و قشری زندگی انسانها کاری ندارد. مثلاً او اگر بخواهد از یک سرباز در میدان جنگ فیلم بسازد، از تیراندازی کردن سرباز فیلم نمی‌گیرد و ریتم تند تیراندازی را به فیلمش نمی‌دهد بلکه از لحظاتی که سرباز تنها نشسته و در اندیشه‌ی تنهائی خودش است و انتظار لحظه‌ی پوچی را می‌کشد که مسلسل را به کار اندازد، فیلم می‌گیرد و همان ریتم خفقان آور تنهایی و انتظار را بدان می‌دهد.

– راجع به سازگاری و کنار آمدن ایشان با گروه تهیه‌ی فیلم چه نظری دارید؟

– ایشان مطلقاً اهل کنار آمدن نیستند، و دقیقاً سعی دارند آن چیزی را که خودشان می‌خواهند، بشود نه آن چیزی را که گروه فکر می‌کند. البته من در همکاری‌هایی که با او و همین‌طور با دیگر فیلمسازان داشتم، هرگز به خودم این اجازه را ندادم که حتی اولین بار به هنگام تهیه‌ی فیلم طبیعت بیجان سناریو را بخوانم یا اینکه نظری پیدا کنم. من فیلم طبیعت بیجان را روزی دیدم که می‌خواستند تصمیم بگیرند فیلم را به آلمان بفرستند تا در فستیوال برلین شرکت داده شود. من تا آن روز حتی یک عکس از فیلم را ندیده بودم.

– پس با این حساب کار شما در مورد فیلم طبیعت بیجان یک ریسک صد درصد بود.

– شما هرچه که می‌خواهید اسمش را بگذارید، من به خاطر اعتقادی که به کارم دارم، با تمام نیرو همکاری می‌کنم. شهید ثالث طرح خود را خیلی ساده روی دو صفحه نوشته بود، من برای اینکه شریکی در سرمایه گذاری پیدا کنم، آن دو صفحه را بردم نزد تهیه‌کننده‌ی دیگری.

تهیه کننده که قرار بود به عنوان شریک به ما کمک کند، گفت اینکه مثل انشای بچه‌هاست؛ توجه می‌کنید، که اتفاقاً همیشه شهید ثالث این یادش هست و می‌گوید من بهترین فیلمم را روی یک انشای بچگانه ساختم، یعنی اشاره می‌کند به حرف آن تهیه‌کننده. ولی من اعتقاد داشتم که سازنده‌ی آن دو فیلمی که من دیده بودم، از این قصه با توجه به سبک و راه و روشی که دارد، می‌تواند فیلمی را که باید بسازد.

– از نظر بازی گرفتن از بازیگران، ایشان چطور عمل می‌کنند؟

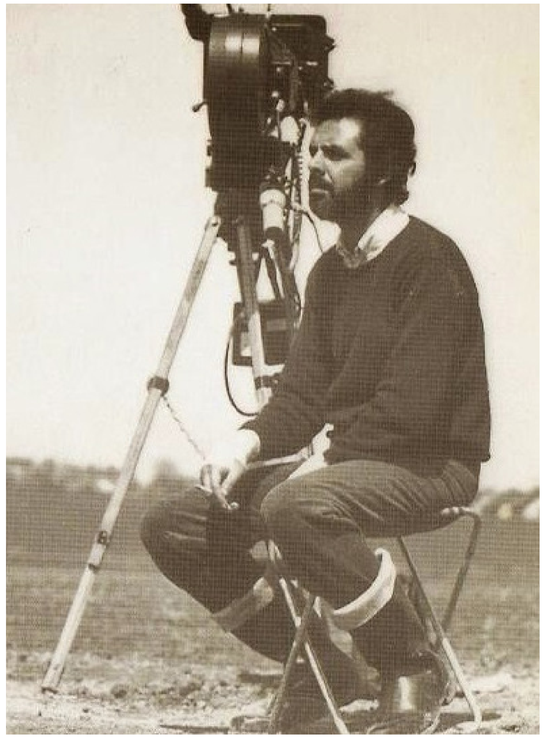
– سبک کار شهید ثالث روی صحنه اصولاً کار کردن با هنرپیشه نیست، که بگوید چه جوری بازی کند. او حتی اجازه نمی‌دهد که بازیگران آگاهانه نقش خود را بازی کنند و به همین دلیل او بیشتر به سراغ بازیگرانی می‌رود که غیرحرفه‌ای باشند و اصولاً با بازی و بازیگری فاصله داشته باشند. چون بازیگر حرفه‌ای سعی می‌کند کار را آگاهانه انجام دهد. و شهید ثالث این را نمی‌خواهد. او می‌خواهد از اشخاص عکس‌های طبیعی بگیرد.

رامین مولائی با شهید ثالث بود، با توجه به اینکه با سبک سهراب آشنائی داشت و می‌دانست که بایستی او را در کارش آزاد گذاشت، مشکلی پیش نیامد. شهید ثالث کاری که از فیلمبردار می‌خواهد، بیشتر دقت در نورپردازی است.

– می‌دانیم که فیلمسازی کاری است که فیلمساز علاوه بر هنرمند بودن باید یک مقدار زرنگی نیز داشته باشد؛ یعنی این خصیصه را داشته باشد که بتواند با فیلمبردارش، با بازیگرانش و با دیگر کسانی که به نوعی در تهیه و ساخته شدن فیلم در ارتباط هستند، یک مراوده‌ی دوستانه و یک رابطه‌ی اجتماعی برقرار کند، فکر نمی‌کنید که "شهید ثالث" یک مقدار فاقد این خصوصیات باشد؟ و نسبت به قضایای زندگی خیلی بیگانه‌تر و شخصی‌تر نگاه کند؟

– او همان‌قدر با عوامل تهیه‌ی فیلم سر و کله می‌زند که هر فیلمساز دیگری و گاهی حتی بیشتر. ولی واقعیت اینست که این سر و کله‌زدن با روحیه‌ی هرکسی سازگار نیست و اگر این کارها را می‌کرد، شاید به خاطر اجبار بود. چون این مطابق به خصیصه‌ی ذاتی و مطابق با علایق شخصی او نیست. او دارای روحیه‌ای بسیار حساس است و خیلی هم زودرنج است.

برای مثال یک وقتی ما می‌خواستیم در یتیم‌خانه فیلمی به‌نام قرنطینه بسازیم، که من تهیه‌کننده‌ی فیلم و "شهید ثالث" کارگردان آن بود. پس از آن‌که مقداری حدود پانزده دقیقه از فیلم گرفته شد، به علت اینکه مسئول پرورشگاه می‌خواست نظر خود را تحمیل کند و سهراب نمی‌خواست زیر بار برود، مسئول پرورشگاه اجازه نداد که فیلمبرداری ادامه پیدا کند. شهید ثالث به‌جای آنکه با او دعوا کند و یا برای ادامه‌ی کار به کسانی متوسل شود، از شدت ناراحتی آنچنان عصبی و متشنج شد که مدتی در بیمارستان بستری و ممنوع‌الملاقات شد!



وی با بازیگرانش درست مثل جابه‌جا کردن اشیاء عمل می‌کند؛ مثلاً به آنها می‌گوید، بخند، برگرد سمت چپت را نگاه کن، از اینجا بروید آن اطاق، اینجا بنشینید و بگویید حالت خوبه؟

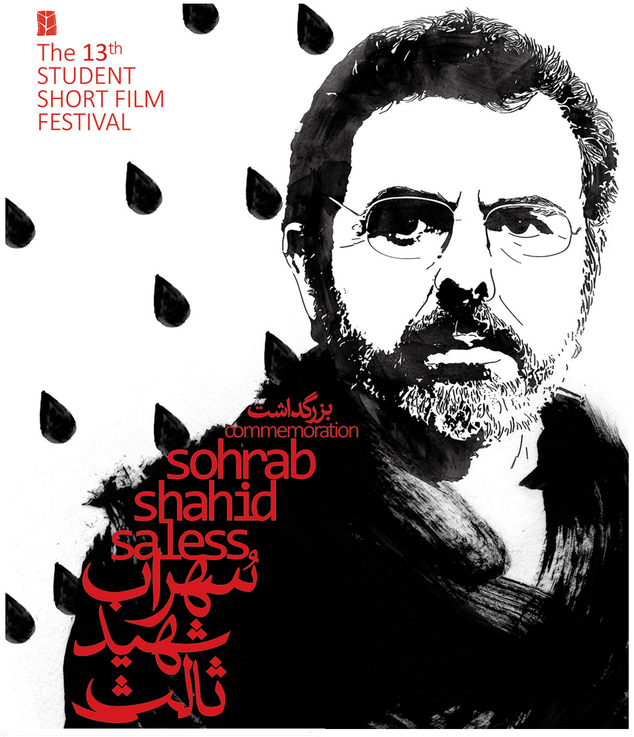
شهید ثالث حتی از دوربین هم به عنوان یک شیء استفاده می‌کند و هرگز به آن شخصیت نمی‌دهد، از فیلمبردار می‌خواهد که هرجا که می‌گوید، دوربین را قرار دهد و آنچه را که از او خواسته می‌شود، فیلمبرداری کند و این برای یک فیلمبردار حرفه‌ای غیرقابل تحمل است چون او که خود را عکاس نمی‌داند و به همین دلیل اغلب با فیلمبردارش درگیری‌های خیلی شدید و ناگوار پیدا می‌کند. فقط در مورد فیلم وقت بلوغ که دومین فیلم

– آیا فکر می‌کنید که اگر ایشان به ایران برگردند چقدر بتوانند به کار فیلمسازی ادامه بدهند؟

– با توجه با اینکه "شهید ثالث" دارای یک خصیصه‌ی ایرانی است و ما به هر حال بیشتر دوستش داریم، در ایران بیشتر دوستش دارند، برای اینکه او را از خودشان می‌دانند، به نظر من الآن در حال حاضر امکانات فیلمسازی برای او در ایران بیشتر باشد تا خارج. برای اینکه در حال حاضر ارزش‌های شهید ثالث کم و بیش برای دستگاه‌های حمایت‌کننده روشن شده و اگر او مشکلی در مورد سرمایه‌گذاری فیلم داشته باشد، با توجه به اینکه هزینه‌ی فیلم‌های او خیلی زیاد نیست، چه در بخش خصوصی و چه در دیگر بخش‌ها کسانی هستند که نسبت به سرمایه‌گذاری روی فیلم‌های او رغبت نشان بدهند. در صورتی‌که او الآن در آلمان، از نظر سرمایه‌گذاری برای فیلم‌هایش با مشکلاتی روبروست.

– پس فکر می‌کنید چرا ایشان به ایران بر نمی‌گردند؟

– به خاطر اینکه همان طور که توضیح دادم، ایشان کمتر می‌توانند با مردم و خواسته‌های ایشان کنار بیایند و به علت حساس بودنشان حتی اگر ایشان با مردم کنار بیایند، مردم نخواهند توانست با او کنار بیایند. که البته با توجه به خصوصیات شخصی او و مریض‌الاحوال بودنش نمی‌توان به او خرده گرفت.



پرونده
CASE

مقدمه‌ای بر سریال «آینه‌ی سیاه»

تینا احمدی
دانشجوی سینما

آینه‌ی سیاه از آینده‌ی نزدیک بشر کابوسی تیره می‌سازد؛ آینده‌ای که تکنولوژی حتی بیشتر از حال، در زندگی روزمره دخیل است. پیتر بروکر، نویسنده‌ی انگلیسی‌تبار و خالق سریال، ما را با تجربه‌ی بشرِ آن زمان مواجه می‌کند. اما برخلاف تصور برخی از بینندگان، وی قصد ندارد تا مخاطب خود را با پیامی اخلاقی از مضرات تکنولوژی آگاه کند؛ بلکه فقط نمایانگر خوی انسانی در برابر آن است؛ در پایان قضاوت کاملاً با مخاطب است.

به گفته‌ی بروکر: «من فاکتوری را از زندگی بشر امروزی و فردای محتمل او، می‌گیرم و ضدآرمان‌شهری را می‌سازم که آن بازی عواقب گویای همه چیست. معمولاً برای نوشتن، سریال یا فیلمی را درنظر می‌گیرم و با خودم می‌گویم اگر یکی از این زنجیرهایی که قهرمان با آن به پیروزی می‌رسد، پاره شود چه؟! مثلاً قسمت اول فصل اول(سرود ملی) هجویه ای از سریال ۲۴ است. چه می‌شود اگر جک باوِر موفق به انجام مأموریت‌اش نشود؟»

در این بازی عواقب، همه‌ی قهرمانان او به شکست و نابودی محکوم‌اند؛ ولی مخاطب همراه با آنها چیزی را در متن تجربه می‌کند که همان کمدی سیاهی از آینده‌ی نه چندان دور ماست.

آینه‌ی سیاه، مجاز از صفحات سیاه‌رنگ و سردی است که امروزه در دست ما و در برابر دیدگان همه است؛ همان صفحات گوشی‌های هوشمند، رایانه‌های شخصی و تلویزیون که به گونه‌ای بازتابی است از خود ما.

سریال آینه‌ی سیاه در چهار دسامبر ۲۰۱۱ از شبکه‌ی چهار تلوزیون انگلیس پخش شد. که شامل دو فصل سه قسمتی و یک قسمت مخصوص کریسمس بود. در سال ۲۰۱۶ امتیاز این سریال از جانب نِت‌فلیکس خریداری شد و فصل سوم آن با شش قسمت، در اکتبر روی اینترنت قرار داده شد.

هر قسمت این مجموعه توسط کارگردان و گروه مستقلی ساخته شده، و خالق سریال، چارلی بروکر، عضو اصلی گروه نویسندگان است.

ارزش این پرونده به کار تیمی و کامل بودن آن است و حتماً متون آن می‌توانست عمق و زوایای بیشتری از اپیزودهای مختلف را پوشش دهد.

فصل ۱ / اپیزود ۱

سرود ملی

در نیمه شبی، نخست‌وزیر (مایکل کالو) را از یک گروگان‌گیری مطلع می‌کنند. فرد گروگان‌گیر (کارلتون بلوم)، همسر دوک (پرنسس سوزانا) را گروگان گرفته و پای نخست‌وزیر را به ماجرا باز کرده و پیشنهادی خاص برای او دارد: آزادی پرنسس در قبال عمل جنسی نخست‌وزیر با خوک در یک برنامه‌ی زنده. اخبار از طریق یوتوب و رسانه‌های خبری در سرتاسر جهان شیوع پیدا می‌کند. نخست‌وزیر و همکارش (الکس) تلاش می‌کنند تا با ردیابیِ گروگان‌گیر و ساخت یک فیلم تقلبی، به این آشفتگی پایان دهند اما دست آنها رو می‌شود و گروگان‌گیر به منظور اخطار به نخست‌وزیر، انگشت خودش را قطع می‌کند اما در ویدئو وانمود می‌کند که این انگشت متعلق به پرنسس است. در پی این اتفاق مردم مقابل نخست‌وزیر جبهه می‌گیرند و نخست‌وزیر به این نتیجه می‌رسد که اگر پیشنهاد گروگان‌گیر را رد کند، تنفر عمومی‌گریبان‌گیرش خواهد بود. نهایتاً تن به پیشنهاد می‌دهد. برنامه که تمام می‌شود، همکار نخست‌وزیر متوجه می‌شود که گروگان‌گیر پرنسس را نیم‌ساعت پیش از اجرای برنامه آزاد کرده بوده اما به دلیل آن که مردم خیابان‌ها را ترک کرده و در خانه‌هاشان به تماشای برنامه نشسته بودند، کسی او را ندیده. این خبر در جایی درز نمی‌کند و به نخست‌وزیر گفته می‌شود که او جان پرنسس را نجات داده. گروگان‌گیر پس از آزادی گروگان، خودکشی می‌کند. یک سال پس از این ماجرا پرنسس مجدداً به میان مردم بازگشته و نخست‌وزیر و همسرش (جین) نیز وانمود می‌کنند که همه چیز مرتب است؛ در حالی که چنین نیست.

علیرضا اجدادی
دانشجوی سینما

در بخش اول شاهد یک فضاسازی و مقدمه‌چینی قدرتمند هستیم: آگاهی مخاطب از درخواست گروگان‌گیر محدود است به آگاهی نخست‌وزیر. این محدودیت خالق یک انتظار است که با دخالت‌های مکرر همکاران نخست‌وزیر، مانند دادن دلداری‌های پیاپی به او طولانی‌تر می‌شود و به‌وسیله‌ی کلوزآپ‌های مکرر از چهره‌ی مبهوت و پرسش‌برانگیز نخست‌وزیر و فلو کردن همکاران در پشت سر او، سکوت معنادار حاکم بر جو پنج نفره‌ی حاضر در اتاق، و ضجه‌های گروگان در ویدیو، فشاری آزاردهنده به ذهن بیننده وارد می‌کند؛ یک تعلیق هنرمندانه. در بخش دوم کُلیتِ از پیش شکل‌گرفته بسط داده می‌شود. گره‌ای که در بخش اول به‌وجود آمده بود، کورتر می‌شود و گره‌های جدیدی در کنار آن افزوده می‌شود. موضوعات شایان ذکر در این بخش، یکی استفاده از صحنه‌های شبیه‌سازی شده‌یِ خبری و گزارشی است که مخاطب را به جو فیلم شدیداً نزدیک می‌کند و دیگری، استفاده از کات‌های پی در پی و شتابی است که گویی تلاش برای القای حس سرعت انتشار اطلاعات دارد. بخش سوم برای مخاطبی که خود را به پایانِ خوش عادت داده، کمی تلخ است. چرا که نخست‌وزیر بر خلاف جک باؤر در سریال ۲۴ موفق به حل یک مسئله در مدت زمانی معین نمی‌شود؛ برعکس، تمام نقشه‌ها، خصوصاً با دخالت مردم به وسیله‌ی تکنولوژی، نقش بر آب می‌شوند. در صحنه‌ی حمله‌ی تیم ضربت به دانشگاه، نخست‌وزیر نیم‌خیز به تماشا می‌نشیند و کلوزشاتی از انگشت او که روی حلقه‌ی ازدواج است، گرفته می‌شود؛ گویی ادامه‌ی رابطه‌ی عاشقانه با همسرش را منوط به موفقیت‌آمیز بودن این عملیات می‌داند. بخش چهارم تصویرگر فروپاشی اخلاقیات در وجود انسان‌ها و تحقق حرف‌های همسر نخست‌وزیر در بخش دوم است: جین: «من این مردم رو می‌شناسم. ما عاشق رسوایی و تحقیر دیگران هستیم. همین الان هم توی ذهن مردم داره این اتفاق میفته!» همسر نخست‌وزیر به حقیقت نزدیک‌تر بود. انسان‌ها را می‌شناخت و می‌دانست که اگر نخست‌وزیر دست به انجام آن عمل بزند، کوچه و خیابان‌ها خالی از جمعیت می‌شوند و مردم با در دست گرفتن مشروب و لبخندی بر لب به تماشای حقارت او به مثابه‌ی یک سرگرمی می‌نشینند. اگر به زندگی خودمان نگاهی بیندازیم، به دیالوگ همسر نخست‌وزیر ایمان می‌آوریم. چقدر دردناک است که این میل به تحقیر کردن دیگران بیشتر در مسائل جنسی نمایان می‌شود.

در پایان فیلم نخست‌وزیر و همسرش را می‌بینیم که تظاهر به آرامش می‌کنند. گوینده‌ی خبر می‌گوید: «این واقعه نتونست نخست‌وزیر رو نابود کنه. در حال حاضر نسبت به پارسال سه امتیاز به درجه‌ی محبوبیتش اضافه شده!» اما این تنها وجه اجتماعی اوست. او در زندگی شخصی خویش دیگر قادر به برقراری رابطه با همسرش نیست. حال تنها یک قهرمان شکست‌خورده است!

پرداختن به دو نکته‌ی قابل بحث خالی از لطف نیست: نخست، انگیزه‌ی بلوم: قصد او به عنوان یک هنرمند، خلق بزرگترین اثر هنری قرن ۲۱ است که شاید چیزی شبیه به پرفورمنس‌آرت بود. مقصود او از آفرینش این اثر، خلق جدال میان هنر و سیاست است. جدالی که در پایان به سود هنرمند خاتمه می‌یابد اما با پنهان‌کاریِ رسانه و سیاست‌مداران، سیاست در جایگاه پیروز میدان و نخست‌وزیر به عنوان قهرمان معرفی می‌شود؛ دوم، عکس‌العمل خانواده‌ی سلطنتی نسبت به ماجرا. به راستی اگر گروگان فردی از طبقه‌ی کم‌اهمیتِ جامعه بود، آیا باز هم خانواده‌ی سلطنتی در این بی‌تابی غوطه‌ور می‌شدند؟ آیا نخست‌وزیر را وادار به انجام درخواست گروگان‌گیر می‌کردند؟!

فصل ۱ / اپیزود ۲

پانزده میلیون مِریت

بینـگ، مـردی جـوان و سیاه‌پوسـت، مثـل هـزاران نفـر از هم‌نوعانـش تحـت سـلطه‌ی سیسـتمی زندگـی می‌کنـد کـه از آنـان پیوسـته کار می‌کشـد و در ازای فعالیت‌شـان، بـه آنهـا "واحدهـای مِریـت (لیاقـت یـا اعتبـار)" می‌دهـد. مریـت بـه نوعـی واحـد پـول می‌مانـد کـه ایـن کارگـران بـا داشـتن‌اش می‌تواننـد امـور زندگی‌شـان را بچرخاننـد. آنـان در قلمـروی تصاویـر و برنامه‌هایـی کامپیوتـری هسـتند کـه هنـگام کار رکاب‌زنـی سرشـان را گـرم نگـه مـی‌دارد، تـا بیشـتر کار کننـد و بـرای صاحبـان کارشـان انـرژی بیشـتری تولیـد کننـد.

بینـگ عاشـق ابـی می‌شـود؛ دختـری کـه صـدای بسـیار خوبـی دارد. شـرکت در مسـابقه‌ی اسـتعدادیابی نیازمنـد پرداخـت پانـزده میلیـون مریـت (لیاقـت) اسـت و بینـگ ایـن مبلـغ را بـرای او می‌پـردازد. ابـی روی صحنـه مـی‌رود و داوران بـه جـای پذیـرش او بـه عنـوان خواننـده، پیشـنهاد می‌کننـد در فیلم‌هـای پورنوگرافیـک بـازی کنـد...

امین پاک‌پرور
دانشجوی سینما

نظـام سـرمایه‌داری به‌رغم داشـتن مَزیت‌هایـی در رقابتی کـردن فضـای تولیـد، کـه بـه خلاقیت‌هـای بی‌شـماری از سـوی کارآفرینـان منجر شـده، دارای نقص‌هایی اسـت؛ حیات سـرمایه‌داری بـه تولیـد انبـوه و پـول بیشـتر وابسـته اسـت. و وقتـی کـه اعتبار همه چیز با پول سـنجیده شـود، انسـان‌ها به میزانـی ارزشـمندند کـه تولید کننـد و برای چرخـه‌ی اقتصادی پـول بسـازند. اینجاسـت کـه معنـای لیاقـت و ارزش بازتعریف می‌شـود. لایـق کسـی اسـت کـه بیشـتر کار می‌کنـد.

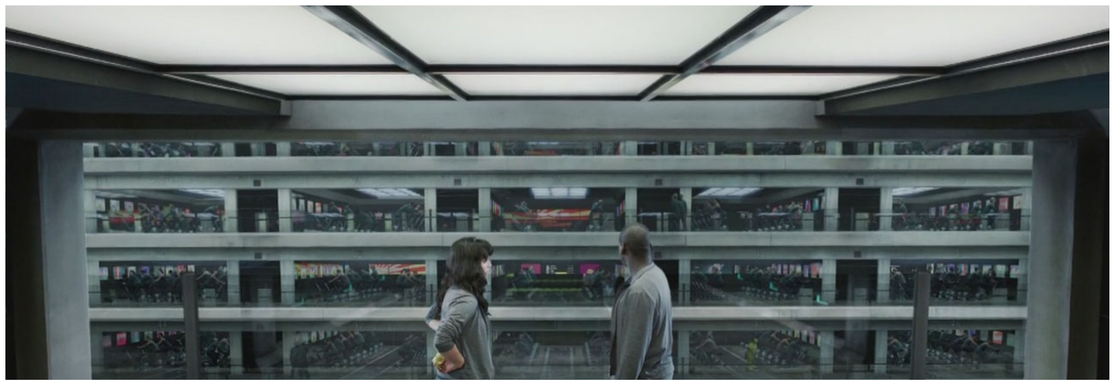
فیلـم نیـز بـا اشـاره بـه همیـن مسـئله، بـه طـور ضمنی بـه سـاز و کارهـای سـرمایه‌داری کنایـه می‌زنـد. کاراکترها به تعـداد رکاب‌هایـی کـه می‌زننـد مریت کسـب می‌کننـد. گویی وجودشـان خـارج از این سـاز و کار بی‌ارزش و پسـت اسـت. و اگـر کـم کار کننـد، تـا مدتـی بالاجبـار بایـد رُفتگر شـوند.

ابـی بـا پرداخـت پانـزده میلیـون واحـد مریـت از طـرف بینـگ، بـه مسـابقه راه می‌یابـد و نهایتـاً بـا تشـویق داوران به بازیگـر فیلم‌هـای مذکـور تبدیـل می‌شـود. او در واقـع از نقش کارگـری کـه مدت‌ها زیـر یوغ اسـتثمار به رکاب‌زدن مشـغول بـود، بـه یـک کالا تغییـر نقـش می‌دهـد. کالایـی کـه موجب می‌شـود کارگـران دیگـر بـه ذوق و شـوق دیـدن تصاویـر او بیشـتر کار کننـد و انـرژی بیشـتری تولیـد کننـد.

بینـگ که عاشـق ابی بـود، از اتفاقی که بـرای او می‌افتد، ضربه‌ی روحی شـدیدی را متحمل می‌شـود و تصمیم می‌گیرد کـه علیـه نظـم موجـود قیـام کند. بـا بـه دسـت آوردن پانزده میلیـون مریـتِ دیگـر، روی صحنه مـی‌رود و اعتـرض خود را علنـی می‌کنـد. با زبانـی بی‌پرده و اشـک‌های جـاری به خیال خـود رازهـا را برمـلا می‌کنـد و به سیسـتم ضربـه می‌زند.

جذابیت اصلی داسـتان همین‌جاسـت. در ایـن جا قهرمان نـه در برابر دشـمن‌اش پیروز می‌شـود و نه شکسـت می‌خورد؛ بلکـه خـودش به جزئـی از آن تبدیـل می‌شـود. اعتراض‌کننده خـود در آنچـه بـه آن معترض اسـت، حل شـده و خیر توسـط شـر بلعیـده می‌شـود. در نقطـه‌ی اوج فیلـم، قهرمـان داسـتان هـم بـه یـک کالای قابل عرضـه تغییـر نقـش داده و به یکی از مهره‌هـای بی‌چیـز ایـن بـازی تبدیـل می‌شـود. بـه او یـک برنامـه‌ی تصویـری اختصـاص می‌دهنـد تـا هـر بار هـر چقدر دلش خواسـت، اعتراض کند و در مخاطبان‌اش شـور و هیجان ایجـاد کند.

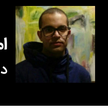
انـگار کـه ایـن نظـم نویـن، چنـان قدرتمند اسـت که نه معتـرض می‌شناسـد و نـه شکسـتی می‌پذیـرد. گویـا همه چیز بـا منطقـی اسـتوار در جایگاهـی کـه بایـد قـرار گرفتـه و همه محکوم‌انـد پیـروی کننـد.



فصل ۱ / اپیزود ۳

تمام تاریخ تو

در آینده‌ای نه چندان دور، بشر، احتمالاً به نوعی فناوری پیشرفته دست پیدا می‌کند که می‌تواند به‌واسطه‌ی نوعی "تراشه‌ی حافظه" تمامی تجربه‌های خود را ثبت و ضبط کند. لیام و همسرش در چنین شرایطی زندگی می‌کنند. او به رابطه‌ی زنش با مردی دیگر مشکوک است. شک لیام زمانی تقویت می‌گردد که به خاطر وجود چنان دستگاهی، تمام خاطرات او، همسرش و آن مرد دوباره قابل دستیابی است، و هیچ چیز نمی‌تواند به فراموشی سپرده شود.



امین پاک‌پرور
دانشجوی سینما

در قصه‌های اسطوره‌ای یونان گفته‌اند زمانی که دختر زئوس درِ صندوقچه‌ای را که پدر به او هدیه داده بود، باز کرد، تمام دارایی‌های انسان از دست رفت مگر دو چیز: فراموشی و امید. شاید زمانی بوده که می‌شد در واکاوی ناخودآگاه جمعی بشر اصالت را به همین دو کلمه داد؛ اما در دنیایی که جسی آرمسترانگ، نویسنده‌ی این اپیزود، برای آینده‌ی انسان مدرن متصور می‌شود، دیگر خاطره‌ها از بین نمی‌روند و فراموشی بی‌معناست.

در نگاه اول، فراموش کردن تجربیاتی که از سر گذرانده‌ایم و خاطراتی که بخشی از زندگی و شخصیت ما را شکل داده‌اند، به نظر تلخ می‌آید. و تلخ‌تر آن است که ما بسیاری از خاطرات مهم خود را به گونه‌ای تحریف شده به یاد می‌آوریم. در واقع زمانی که به حافظه‌ی خود رجوع می‌کنیم، آنها را به یاد نمی‌آوریم بلکه بازسازی می‌کنیم. و این ادعا دور از حقیقت نیست که ماجرایی که بارها و بارها توسط ذهن ما بازسازی می‌شود، از واقعیت خود فاصله می‌گیرد. اتفاقات و اشخاص در گودال عمیق ذهن ما گم می‌شوند.

احتمالاً استخراج دوباره‌ی آنها برای اکثریت ما جذاب است. خصوصاً وقتی در جست‌وجوی واقعیت پیشامدی باشیم که در گذاشته برای ما و اطرافیان‌مان رخ داده. لیام نیز در پی کشف یک واقعیت است. وقتی در یک مهمانی دوستانه همسرش فیون را در حال حرف زدن و خندیدن با جونس می‌یابد، تلاش می‌کند بفهمد چه چیزی میان آنهاست که او نمی‌داند. ابتدا به تراشه‌ی حافظه خود رجوع می‌کند، و بعد سعی دارد از فیون حرف بکشد. سپس در طول فیلم با دست‌یازی به تصاویری از حافظه‌ی فیون و جونس به فهم واقعیت نائل می‌شود. حال نتیجه‌ی چنان کشفی چیست؟ او اکنون می‌داند که فرزندش از نطفه‌ی مردی دیگر است؛ و این‌گونه زندگی زناشویی‌اش با فیون تباه می‌شود.

پرسش مهم همین جا مطرح است: آیا همان طور که هالم، یکی از شخصیت‌های فیلم، به آن اشاره می‌کند، زندگی بدون تراشه‌ی حافظه بهتر نیست؟ آیا فراموشی همیشه بد است؟ انتخاب با خود ماست، اما زندگی لیام او را به سمتی سوق داد که به دو پرسش مذکور پاسخ مثبت دهد. او در پایان تراشه را از پشت گوشش می‌کَند و از این زندگیِ کارآگاهی راحت می‌شود.

دسترسی به چنان فناوریِ هیجان‌انگیزی گرچه خارق‌العاده می‌نماید، اما غیرقابل تصور نیست. کافی است به وضعیت فعلی دنیای خود توجه کنیم. جایی که هر روزه میلیون‌ها نفر در پی به‌اشتراک‌گذاشتن لحظه‌ها و تجربه‌هاشان، تصاویر زندگی خود را در شبکه‌های اجتماعی ثبت می‌کنند. همه‌ی ما گرچه برای خود حریم شخصی متصوریم، اما گویی در جهانی شیشه‌ای زندگی می‌کنیم.

در سال‌های اخیر، همیشه یکی از تیترهای متواتر خبرگزاری‌ها حاکی از شکایت کمپانی‌های اینترنتی از سیستم‌های جاسوسی بوده. گوگل، فیس‌بوک و توییتر به بهشتی برای جاسوسان می‌مانند، چرا که اکثر افراد به واسطه‌ی اعتمادی که به این شبکه‌های مجازی دارند، هویت و خصوصی‌ترین اتفاقات روزمره‌شان را در

اختیار آنها می‌گذارند، به خیال آنکه دوستان‌شان تنها کسانی هستند که به آن تصاویر و نوشته‌ها دسترسی پیدا می‌کنند. افراد بدون آنکه ضرورتاً متوجه کار خود باشند، خاطرات‌شان را در مکانی به غیر از حافظه‌ی خود ثبت می‌کنند. و مطمئناً فضای مجازی بهتر و دقیقتر خاطرات ما را در خود حفظ می‌کند.

زمانی که حافظه‌ی انسان فقط در دسترس خودش نباشد، دیگر حریم شخصی وجود نخواهد داشت. در دنیای فرضیِ این اپیزود نیز تصاویر زندگی افراد در تراشه‌هایی ثبت می‌شود که ممکن است سارقی برای اخاذی آن را بدزدد. همان طور که عده‌ای از طرف یک مرد چینی پولدار و منحرف تراشه‌ی هالم را به سرقت برده بودند. افراد همچنین مجبورند قبل از پرواز با هواپیما تصاویر حافظه‌شان را با مأموران فرودگاه به اشتراک بگذارند. البته نمی‌توان از مزایای چنین دستگاهی چشم پوشید. مأموران با بررسی حافظه‌ی افراد، امنیت را راحت‌تر تأمین می‌کنند.

اَش و مارتا زوجی هستند که به تازگی به حومه‌ی شهر نقل مکان کرده‌اند. روز پس از ورود به خانه، اَش در تصادف رانندگی از بین می‌رود. یکی از آشنایانِ مارتا، از جانب او برای دریافت نسخه‌ی شبیه‌سازی‌شده‌ی اَش ثبت نام می‌کند اما مارتا نمی‌تواند بپذیرد. پس از اینکه مارتا می‌فهمد که باردار است، به شدت احساس تنهایی می‌کند و سرانجام با اَشِ شبیه‌سازی‌شده از طریق کامپیوترش چت می‌کند. مارتا می‌گوید "می‌خواستم فقط بگویم که باردارم". مارتا به چت ادامه می‌دهد و حتی ویدئوهای اَش را در اختیار هوش مصنوعی قرار می‌دهد و بعد از آن با سفارش ربات او، با یک اَش که نسخه‌ای از اَش واقعی است، روبرو می‌شویم.

حمید باسره
دانشجوی سینما

فیلمساز برای رساندن مفهوم‌اش الگویی انتخاب کرده ساده و کارآمد: دقایقی از زندگی یک زوج، حادثه، مرگ همسر، روبرو شدن زن با این فقدان، باز شدن دریچه‌ی امید برای جبران فقدان، کشمکش با امکان تازه و سرانجام تصمیم نهایی. الگویی که در آن خط و ربط‌ها واضح است. کارگردان با این نوع ساده‌سازی توجه را به سوی موضوع مهم‌اش جلب می‌کند: تقابل و رابطه‌ی انسان با تکنولوژی.

در اوایل داستان مارتا در لحظه‌ی شروع رانندگی به سمت خانه، رانندگی ایمن را فعال می‌کند. او و اَش با شادی موسیقیِ در حال پخش را تکرار می‌کنند. و کارگردان آنها را در یک لانگ شات در حال ورود به تاریکی نشان می‌دهد. شاید این یک علامت هشدار است.

از شروع فیلم تا مرگ اَش تفاوت‌های انسانی بین آن دو است که باعث نزدیکی آنها می‌شود. در صورتی که در رابطه‌ی مارتا با ربات نبود نقص باعث جدایی آنهاست.

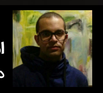
پس از مرگ همسر، کارگردان در قاب‌بندی روی جای خالی و فقدان تاکید می‌کند؛ به این شکل که همواره قابی که زن وجود دارد، در مرکز نیست و در کنار است. به این صورت بخش عظیمی از قاب خالی می‌ماند.

مارتا در ابتدا با گفتن این جمله که "واقعی نیست". از پذیرفتن نسخه‌ی بازسازی شده‌ی اَش سرباز می‌زند. سر و کار مارتا (در صحنه‌های ابتدایی فیلم) با چیزهایی است که لمس شدنی‌اند. اَشِ مصنوعی نقص‌های انسان واقعی را ندارد و مشکل درست همینجاست چرا که انسان با این نقص‌هاست که انسان می‌شود. زن این را حس می‌کند اما تحمل تنها ماندن را ندارد؛ او بین داشتن و نداشتن اَش مصنوعی مردد می‌ماند.

در نقطه‌ی اوج این قسمت مارتا و اَشِ بازسازی شده به لبه‌ی پرتگاه می‌روند. مارتا از اَش می‌خواهد بپرد پایین. مرد می‌گوید "در اطلاعات من تمایل به خودکشی ثبت نشده". اما زن می‌گوید "بپر". اَش بازسازی شده می‌گوید "اگر مطمئنی می‌پرم". این آزمونی که مارتا آن را طراحی می‌کند، برای کشف معنای ناانسان بودنِ کسی است که می‌خواهد جای یک انسان را پر کند. او می‌گوید اگر "اش" واقعی بود، به این راحتی تسلیم نمی‌شد.

مارتا در آخر تصمیم می‌گیرد محدودش کند و چند سال بعد اَشِ ربات را به زیر شیروانی تبعید می‌کند. در تصویر آخر مارتا به تبعیت از دختر خردسال‌اش می‌خواهد از پله‌های شیروانی بالا برود و اَشِ تبعیدی را ببیند اما لحظه‌ای مکث می‌کند؛ شاید به این فکر می‌کند که در نهایت پیروزی متعلق به عصر تکنولوژی است چرا که نسل بعدی یعنی دختر کوچک‌اش شیفته‌ی آن شده.

زنی از خواب بیدار می‌شود. حافظه‌اش را از دست داده و خود را در محیطی می‌یابد که برایش ناآشناست. جایی که هریک از مردم به طور مداوم از او عکس می‌گیرند و عده‌ای ناشناس با ظاهری مبدل سعی در به قتل رساندن‌اش دارند. فرار می‌کند. در راه با کسانی آشنا می‌شود که ظاهراً با او هم‌داستان‌اند. آنها به او اطلاع می‌دهند که سیگنالی ذهن همه‌ی مردمِ این منطقه را به جز چند تن تحت تاثیر قرار داده. تمامی دوربین‌ها به صورت شبکه‌ای به هم متصل‌اند و مادامی که از او عکس می‌گیرند، قاتلان از مکان او مطلع می‌شوند...


امین پاک‌پرور
دانشجوی سینما

اپیزود "خرس سفید" و جهانی که برای ما به نمایش می‌گذارد، گرچه برای شخصیت اصلی ماجرا ناآشنا و ترسناک است، اما برای مخاطبی که در این قرن خاکستری زندگی می‌کند و روزهایش را با گوشی هوشمند و دیدن تصاویر جنگ می‌گذراند، کاملاً قابل درک است – موقعیت خشونت‌آمیز، دوربین‌های فعال، و سرهایی که برای هر نوع از هیجان درد می‌کند.

این داستانِ مردمی است که به تماشای خشونت عادت کرده‌اند، و دیدنِ ضجه‌های این زن همان قدر برایشان لذت‌بخش است که شور و هیجان یک فیلم اکشن.

اولین هوشمندی فیلم‌ساز همین‌جا رخ‌نمایی می‌کند: گرچه جریان فیلم قرار است ترحم ما را برانگیزد، مخاطب سریعاً حضور خود را در قالب کاراکتر تصویربرداران تشخیص می‌دهد. این جهان ماست: کسی مورد تجاوز و خشونت قرار می‌گیرد و عده‌ای تصویر برمی‌دارند و در معرض نظاره‌ی همگان می‌گذارند. مثل بازی است؛ کسی باید فریاد بزند و کار ما این است که بشنویم و سکوت کنیم.

پیتر بروکر در خلق ماجرای "خرس سفید" احتمالاً از واقعه‌ای در دهه‌ی ۱۹۶۰ انگلستان تأثیر پذیرفته. ایان بردلی و میرا هیندلی، جنایت‌کارانی بودند که بچه‌ها را دزدیده و به قتل می‌رساندند. ایان، مغز متفکر این جنایت‌ها، بچه ها را می‌کشت و میرا از آن قتل‌ها فیلم می‌گرفت. پس از دستگیری‌شان توسط پلیس، آنان به نمادی از کینه و عداوت بدل شدند اما همواره حجم بیشتری از تنفر مردم متوجه میرا بود. شاید به این خاطر که افکار عمومی نمی‌توانست بپذیرد که یک زن چنان بی‌رحم باشد که از صحنه‌ی قتل کودکان فیلم‌برداری کند.

در نقطه‌ی اوج داستان، در موقعیتی که نیروهای خیر و شر در حال تعقیب و گریزند، با لحظه‌ی عطفی شگفت‌آور مواجه می‌شویم. با کنار رفتن پرده‌ها، مؤلف به ما نشان می‌دهد که در تمام طول فیلم برخطا بوده‌ایم؛ زنی که ابتدا به او اشاره شد، در حال پس دادن تقاصِ کار خویش است. پیش از این، او به همراه نامزدش دختری شش‌ساله را ربوده بودند، و هنگامی که نامزدش کودک را به قتل می‌رسانده، زن با او همکاری می‌کرده و از صحنه‌ی قتل تصویر می‌گرفته.

در نتیجه دادگاه چنین حکم سنگینی برای او بریده؛ این که هرشب با اتصال دستگاهی به مغزش حافظه‌اش از دست برود، به همین منوال سلاخی شود، و مردم با خرید بلیت، در تماشای اجرای این حکم شریک شوند. آنان هرچه قدر دل‌شان خواست، می‌توانند تصویربرداری کنند و لذت ببرند. همان طور که خود او از قتل یک کودک تصویربرداری کرده بود.

نام این مکان "پارک عدالت" است. و فیلمنامه‌نویس با همین نام‌گذاری، عدالت و چگونگی اجرای آن را به پرسش می‌کشد: در حقیقت آیا این حجم از خشونت و سادیسم، سزاوار یک مجرم است؟ آیا شایسته است کسی را که تنها یک بار مرتکب جرمی شده، بی‌پایان و به‌کررات شکنجه کنیم؟

"والدو" شخصیت کارتونی و محبوب مردم وارد ماجرای انتخابات نمایندگان مجلس می‌شود. او که به دلیل رُک‌گویی، شوخ بودن، و مخالفت‌اش با سیاست و بی‌رحمی‌های آن طرفداران زیادی دارد، توانسته در انتخابات سر و صدای زیادی ایجاد کند. صداپیشه‌ی او، جیمی، علیرغم میل باطنی به شرکت در فضای انتخاباتی به دلیل مسائل شغلی و البته تمایل به تضییع سیاست‌مداران تن به شرایط موجود داده. علاقه‌مندی و رابطه‌ی عاشقانه‌ی او با یکی از نامزدهای انتخابات، و متلک‌هایی که به نامزد دیگر می‌اندازد، منجر به جنجال‌های زیادی می‌شود. در نهایت از والدو خواسته می‌شود که خود یکی از نامزدهای انتخابات شود، اما این شرط برخلاف تمایل جیمی است. او ابتدا این پیشنهاد را می‌پذیرد ولی در نهایت از مردم می‌خواهد که به والدو رأی ندهند و با این کار از شغل‌اش اخراج می‌شود. شخص دیگری به جای جیمی، صداپیشه‌ی والدو می‌شود و برای نفوذ در دستگاه سیاست، انسانیت را تاحدود زیادی زیر پا می‌گذارد. والدو با ورود به سیاست شخصی می‌شود که حتی از تشویق مردم به کتک زدن جیمی و یا پرتاب کفش به سمت مونرو، برنده‌ی انتخابات، ابایی ندارد و رفته‌رفته در سرتاسر جهان شهرت سیاسی کسب می‌کند.

رضوان پاک‌پور
دانشجوی سینما

این داستان یاداور آزمایش معروفی است که روان‌شناس اجتماعی، "فیلیپ زیمباردو" در زندان استنفورد انجام داد. در سال ۱۷۹۱زمانی که زیمباردو از دانشجویانی که همه‌ی آنها معتقد به اصول انسانی بودند، خواست به دو گروه تقسیم شده و نیمی از آنها به عنوان صاحبان قدرت (زندان‌بان) و نیمی دیگر به عنوان زیردستان (زندانیان) عمل کنند، نتیجه بسیار متفاوت با آرمان‌های آنان قبل از اجرای آزمایش بود. به همین میزان والدو پیش از آنکه صاحب قدرت شود و پس از کسب قدرت دو شخصیت کاملاً متفاوت داشت. حادثه‌ی محرک زمانی رخ می‌دهد که جیمی پس از علاقه‌مند شدن‌اش به هریس، به دلیل مسائلی سیاسی که متوجه هریس بود، مورد بی‌توجهی او قرار می‌گیرد. او می‌فهمد قدرت‌طلبی مانعی اساسی بر سر عشق است و اینجا موقعیتی دراماتیک رخ می‌دهد و در صحنه‌ی بعد جنجال اساسی داستان در نشست پرسش و پاسخی که دانشگاه برای نامزدهای انتخاباتی تدارک دیده، به وجود می‌آید. از این پس حوادث داستان با قوت و سرعت بیشتری رخ می‌دهند.

از نظر ماکیاولی رمز پیروزی بر جوامع و انسان‌ها، زیر پا گذاشتن اخلاق انسانی است و کسانی که مخالف این مسیر حرکت کنند، در نهایت با شکست رو به رو می‌شوند. در این فیلم نیز شکست انسانیت (کارتُن‌خواب شدن جیمی) و جهانی‌شدن چهره‌ی منفور جدید (والدو) رخ می‌دهد. حوادث داستان صرفاً از نقطه نظر جیمی روایت می‌شود. به نظر می‌رسد مهم‌ترین ضد شخصیت داستان، والدو است. ضدشخصیتی که در ابتدای فیلم محبوب به نظر می‌رسد اما او صرفاً آلت دست کسانی است که او را برای رسیدن به منافع، شهرت و قدرت هدایت می‌کنند؛ درست مثل سیاست‌مدارانی چون مونرو و هریس که تحت سلطه‌ی حزب خود هستند. بحران فیلم در یک‌سوم پایانی فیلم رخ می‌دهد؛ جایی که جیمی از مردم می‌خواهد که به والدو رأی ندهند و موقعیت داستان در این نقطه به اوج خود می‌رسد. جایی که منفعت‌طلبی بدون توجه به ارزش‌ها، راه خود را از ارزش‌گرایی و انسانیت جدا می‌کند و در نهایت داستان با نشان دادن پیروزی و شهرت والدو در سرتاسر جهان به پایان می‌رسد.

داستان این اپیزود، ساختاری سه بخشی دارد که دو بخش اول شامل گذشته‌ی مت و بخش آخر درمورد جُو است. بخش اول درمورد پسری به نام هری که با کمک مت وارد یک مهمانی شبانه می‌شود. این بخش از اپیزود درمورد آشنایی هَری و جِنیفر و نقشی است که مت این میان بازی می‌کند و تا حدودی ما را با شخصیت مت آشنا می‌کند.

بخش دوم درمورد دختری است که به خواست خودش توسط یک عمل جراحی نسخه‌ای کوچک‌شده از او تولید می‌شود تا کارهای روزانه‌اش را برایش انجام دهد. مسئول شرکتی که این قبیل کارها را انجام می‌دهد، مَت است.

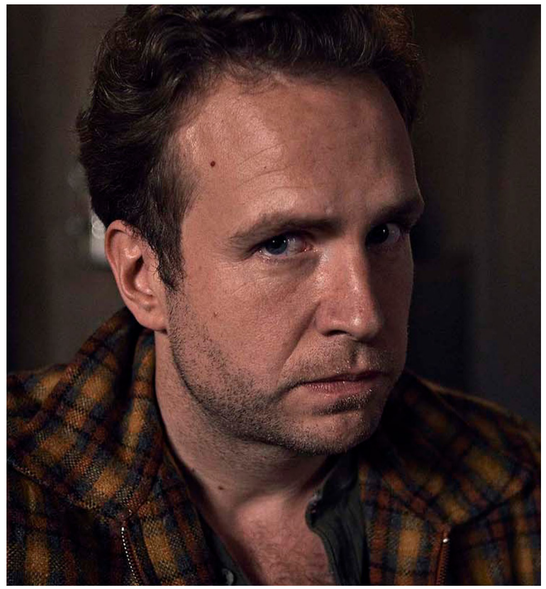
بخش سوم داستان زندگی جُو است. گذشته‌ای که شاید در آغاز داستان خیلی تمایل به گفتن آن ندارد ولی با توجه به رفتارهای صمیمانه‌ی مت کم‌کم شروع به تعریف آن می‌کند. این بخش شخصیت‌پردازی پیچیده‌تری دارد.

مت سخنوری ماهر است که اطلاعات دقیق و مطمئنی از رفتارها و عکس‌العمل‌های کاراکترهای متفاوت دارد. او ذهن افراد را می‌شناسد با آن ارتباط برقرار می‌کند و در نهایت هر استفاده‌ای که لازم داشته باشد، می‌برد. هر چند مت نیز مشکلاتی در زندگی و با همسر خود دارد. درآخر او توسط همسرش بلاک (Block) می‌شود، و دیگر هرگز نمی‌تواند با او ارتباطی برقرار کند. شاید به نوعی مت حکم بازنده‌ای را دارد که سعی دارد با انجام کارهای متفاوت خلأ شکست‌هایی که تاکنون خورده را پر کند.

از طرفی شخصیت جُو شخصیتی درونگراست که به سختی در مورد زندگی شخصی خود چیزی بروز می‌دهد. انگار نوعی درگیری درونی دارد. نوع حادی از افسردگی که حتی اجازه‌ی صحبت درمورد مشکلات و دغدغه‌هایش را به او نمی‌دهد. که البته در نهایت مت موفق به شروع گفتگویی با او می‌شود.

نمایش انسان‌های درونگرا در این اپیزود جالب است. این افراد کم‌کم به موجوداتی نامرئی می‌شوند، اول برای جامعه و سپس برای خود. به این موضوع اشاره می‌شود که جنیفر از لحاظ زیبایی کمبودی ندارد، ولی کسی جذب او نمی‌شود؛ شاید به این دلیل که او به ارتباط با دیگران بهایی نمی‌دهد، چون با دیگران نقطه‌ی مشترکی پیدا نمی‌کند و آنها را بیگانه از خود می‌داند. و درنهایت با او وارد گفتگو می‌شود. در این بخش تمرکز روی شخصیت و حالات افراد است.

این اپیزود مجموعه‌ای از کاراکترها با حالات روحی متفاوت در بستر داستانی در دوران آینده است. در تمام بخش‌های داستان که در آینده طی می‌شود، می‌توان حس کرد که انسان‌های داستان همان انسان‌های امروزی هستند، احساسات، برخوردها، و همه چیز همان است و فقط فضای بیرون مدام تغییر می‌کند. و این انسان است که همیشه درکشمکشی بی‌پایان برای سازگاری با این تغییر است.



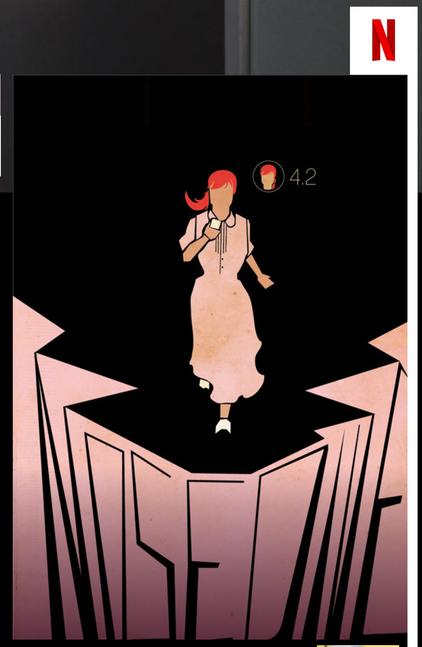
ویژه‌ی کریسمس

کریسمس سفید

فرانک میرزایی
دانشجوی سینما

این اپیزود درباره‌ی آینده‌ایست که در آن بسیاری از رابطه‌ها با هر عمق و جاذبه‌ای که دارد، توسط دکمه‌ی کوچکی قطع شده. داستان در روز کریسمس آغاز می‌شود. در روزگار آینده، زمانی که کسی از چشم کس دیگری می‌تواند وقایع را مشاهده می‌کند و یا نسخه‌ی کوچک‌شده‌ای از خودِ فرد کارهای روزانه‌ی وی را برایش انجام می‌دهد.

جُو و مَت در یک پایگاه کوچک و دور افتاده در وسط بیابان‌های پوشیده از برف کار می‌کنند. جو از خواب بیدار می‌شود و مت را درحال آماده کردن شام کریسمس می‌بیند. مت، سعی می‌کند جُو را وادار کند تا درمورد اینکه چرا کار در پادگان را پذیرفته، با اون صحبت کند، موضوعی که درطول پنج سال همکاری با هم، هرگز درمورد آن با هم صحبت نکرده‌اند. جُو تمایلی به صحبت نشان نمی‌دهد، و درعوض از مت درمورد علت قبول کردن این شغل می‌پرسد. خوشحال از شروع شدن این گفتگوی دو نفره، مت شروع به تعریف داستان خود می‌کند.



فصل ۳ / اپیزود ۱

سقوط

در آینده‌ای نه چندان دور، از نرم‌افزاری استفاده می‌شود که با آن می‌توان به دیگران و پست‌های روزانه‌شان و عکس‌هایی که به اشتراک می‌گذارند، از یک تا پنج امتیاز بدهند و بر این اساس، زندگی‌شان در اجتماع طبقه‌بندی می‌شود. علاوه بر این، لنزهایی وجود دارد که امتیاز دیگران را توسط آن می‌بینند.

بالا بودن این امتیازها می‌تواند زندگی «به ظاهر» مجلل و مرفهی را به همراه بیاورد یا بلعکس پایین بودن آن می‌تواند زندگی را سرشار از محرومی‌ت کند تا جایی که حتی مانع ورود شخص به محل کار بشود.

در جهانی که همه برای دوری جستن از امتیاز پایین همواره در حال تظاهر کردن‌اند، لِیسی، دختری معمولی با امتیاز ۲,۴ برای برخورداری از تخفیف خریدن خانه رویایی‌اش، تلاش می‌کند تا به امتیاز ۵,۴ برسد. در این حین قدیمی‌ترین دوستش او را برای ساقدوشی در عروسی‌اش انتخاب می‌کند؛ مراسمی که همه‌ی مَدعوین در آن امتیاز ۷,۴ یا بالاتر دارند. لیسی مصمم می‌شود به هر شکل ممکن در عروسی شرکت کند تا با سخن‌رانیِ تأثیرگذارش به امتیاز ۵,۴ برسد. ولی مانند دیگر اپیزودها، انتظار پایانی خوش بیهوده به نظر می‌رسد. وی در طول سفر به محل برگزاری عروسی دچار مشکلاتی می‌شود که به فروپاشی روانی و در ادامه به خاطر امتیاز زیر یک به زندان می‌افتد.

تینا احمدی
دانشجوی سینما

بیننده با بازی «برایس دالاس هاوارد» در نقش لِیسی، و ایجاد همذات‌پنداری در همان دقایق ابتدایی، همراه این تراژدی مدرن می‌شود. دنیایی که در آن همه در یک ظرف شیشه‌ایِ کوچک به دام افتاده‌اند و اسیر بازی اعداد و امتیازات شده‌اند و تنها می‌خواهند با ظاهرسازی، به وجهه‌ی اجتماعی خود بیفزایند.

کارگردانی این قسمت را جُو رایت، کارگردان شهیر سینمای آمریکا، بر عهده دارد (آنا کارنینا، هانا، غرور و تعصب). وی با قاب‌بندی‌ها و فضاسازی مسحور کننده‌اش، بیننده را تا پایان با خود همراه می‌کند.

یک سوم ابتدایی داستان در فضایی بسیار روشن و شهری به ظاهر شاد پر از خانه‌های عروسکی، موسیقی ملایم و دلنشین (با آهنگسازی «مکس ریشتر») آغاز می‌شود. در ادامه که لِیسی در راه رسیدن به محل عروسی نائومی است، رنگ تصویر چرکتر، و موسیقی و تدوین استرس‌زاتر می‌شود. در یک سوم پایانی داستان، یعنی روز سقوط و خرد شدن رؤیاهای لیسی، با موتیف آزار دهنده‌ی دادن امتیاز یک دیگران به او می‌بینیم.

لیسی در راه با سوزی، راننده‌ی کامیونی با امتیاز ۴,۱ آشنا می‌شود. او در گذشته زنی موفق با امتیاز ۶,۴ بوده اما بعد مرگ همسرش، از «بازی اعداد» خسته می‌شود و با گفتن و رفتار کردن آن‌جور که می‌خواهد، شادی را تجربه می‌کند. با صحبت‌های او لِیسی نیز مجاب می‌شود تا از متفاوت‌بودن نترسد و آرامش واقعی را این‌گونه بدست بیاورد.

استعاره‌ی این جهان غیرقابل‌تحمل را می‌توان در لباس ساقدوشی بسیار تنگی که نائومی برای لیسی فرستاده، دید؛ هنگامی که او به زندان می‌افتد، لباس‌اش را در می‌آورد و نیمه‌برهنه با مردی در سلولِ رو به رویی جدل می‌کند و وقتی حرف‌هایی تابو را می‌زند، بالاخره لبخند زده و نفس می‌کشد.

فصل ۳ / اپیزود ۲

تست بازی

زهرا مردانی
دانشجوی سینما

کوپر، پسری جوان، یک روز با کوله‌ای بزرگ خانه را ترک کرده و جهانگردی‌اش را آغاز می‌کند. کوپر در آخرین سفرش به انگلیس می‌رود و در آنجا با دختری به نام سونیا آشنا می‌شود. درطول فیلم ما تا حدی با ترس‌های کوپر آشنا می‌شویم. کوپر از طریق یک آگهی اینترنتی متوجه می‌شود که یک کمپانی معروف تولید بازی، نیاز به افرادی برای تست بازی دارد و در ازای این کار پول خوبی هم می‌دهد. کوپر داوطلب می‌شود. ازطرفی سونیا از او می‌خواهد که تا جایی که می‌تواند از مراحل کار عکس بگیرد تا شاید برای روزنامه‌ای که سونیا در آن کار می‌کند، به کار آید. کوپر وارد آن کمپانی می‌شود و در آنجا با نصب یک تراشه پشت گردن‌اش، بازی را روی مغز او آپلود می‌کنند. بازی‌ای که مواجهه با بزرگترین ترس‌ها در یک محیط امن را شبیه‌سازی می‌کند. از اینجا به بعد فیلم، همه چیز در مغز و تخیلات کوپر می‌گذرد و هیچکدام واقعیت ندارند. تمام ترس‌های احتمالی که فیلم تا اینجا از شخصیت کوپر به ما معرفی کرده، در این ساختمان ذهنی، کوپر با آنها مواجه می شود: دیدن یک همکلاسی شرور قدیمی، ترس از اینکه سونیا آن شخصیتی که فکر می‌کند، نباشد؛ حتی اینکه نتواند از آن محیط بازی بیرون بیاید، جزو ترس‌های کوپر است؛ اینکه مثل پدرش حافظه‌اش را ازدست بدهد، و بیش از همه‌ی اینها عذاب وجدان‌اش درمورد مادرش. کوپر حتی در آخرین لحظات زندگی‌اش هم بارها نام مادرش را صدا می‌زند؛ ترسی که او از مواجهه و ارتباط با مادرش داشته و هیچگاه در دنیای واقعی جرئت مواجهه با آن را پیدا نکرده، در یک دنیای غیرواقعی منجر به مرگ او می‌شود.

کوپر آدمی به شدت اهل تفریحات مختلف و آزمودن موقعیت‌های متنوع است. روحیه‌ی تنوع‌طلب و اهل تفریح کوپر را در موقعیت‌های مختلف فیلم می‌توان دید.

در این اپیزود آدم‌ها حاضرند هیجان‌های عجیب و گاه خطرناک را تست کنند و اجازه می‌دهند که این بازی در ذهن‌شان ادامه پیدا کند وخطر این بازی‌ها را به‌خاطر لذت‌شان به جان می‌خرند.

این اپیزود هم در راستای دیگر اپیزودها قرار دارد و آن اشاره به ارتباط تکنولوژی و منش انسانی است. همین که یک عده تصمیم بگیرند به ترس‌های آدم‌ها به شکل بازی نگاه کنند، خود موضوع مسئله‌داری است. نویسنده مرگ کوپر را فقط برای تأکید روی همین حرف در آخر ماجرا قرار می‌دهد: ارتباط تکنولوژی و اخلاق.

برعکس اپیزودهای دیگر، این اپیزود، ایده‌ی بکری ندارد و مشابه این ایده را در فیلم‌های دیگر نیز دیده‌ایم، مثل فیلم Divergent (2014) که به موضوع مواجهه‌ی انسان با ترس‌هایش در یک محیط امن می‌پردازد. در آن فیلم انسان‌ها در طی چند مرحله با ترس‌هاشان روبرو می‌شوند و بسته به اینکه چگونه با آنها مقابله کنند، در یک گروه‌بندی خاص قرار می‌گیرند. غیر از ایده‌ی مقابله با ترس‌ها در لایه‌های پنهانی ذهن، حتی نوع پر و بال دادن به این ایده نیز در آن فیلم پر بارتر است.

کِنی پسر جوانی است که پس از خود ارضایی، متوجه می‌شود این اقدامش توسط گروهی هکر از طریق وِب‌کَمِ لپ‌تاپش ضبط شده. «آنها» از پسر می‌خواهند کارهایی انجام دهد تا فیلم را منتشر نکنند. کِنی طبق دستور آنها عمل می‌کند و هر چه پیش می‌رود، با افراد دیگری آشنا می‌شود که مانند او برای حفظ آبروی خود حاضر به پیروی از دستورات «آنها» شده‌اند. به مرور دستورها سخت‌تر می‌شوند و کِنی مجبور به دزدی مسلحانه از بانک و مبارزه‌ای تا سرحد مرگ می‌شود؛ اما پس از پیروی از تمامی دستورها، قربانیان متوجه می‌شوند که تمام کارهاشان بیهوده بوده و «آنها» رسوایشان کرده‌اند.

علیرضا لطفی
دانشجوی سینما

موضوع اصلی سریال آینه‌ی سیاه تکنولوژی و تأثیر آن بر انسان مدرن است؛ اما در این اپیزود از این سوژه اندکی فاصله گرفته و موضوع اصلی این اپیزود حریم خصوصی و اهمیت امنیت و صیانت از آن می‌شود؛ اینکه یک انسان تا کجا حاضر است خطر کند تا خود را از رسوایی نجات دهد.

کِنی که پسری مهربان، ترسو و خجالتی است، برای فرار از رسوایی در طول فیلم روندی تکاملی را طی می‌کند، و گویی لحظه به لحظه بیشتر در لجن فرو می‌رود.

به جز کنی تنها یک شخصیت دیگر معرفی می‌شود؛ مردی میان‌سال که با دختری جوان از طریق اینترنت رابطه دارد و نگران است همسرش با خبر شود. اما نه اسم او را می‌دانیم و نه به اندازه‌ی کِنی در پایان اپیزود به خاطر اشتباهش آسیب می‌بیند. شاید بروکر به عنوان نویسنده قصد داشته به این نکته اشاره کند که مصائب تکنولوژی بیشتر از همه گریبان نسل جوان را می‌گیرد.

شاید اینکه چه کسی و با چه هدفی دست به جاسوسی از عده‌ای می‌زند و بعد آزارشان می‌دهد، هیچ اهمیتی نداشته باشد و این مسئله امری طبیعی فرض شده باشد. مهم رفتار قربانیان و نحوه‌ی رویارویی‌شان با رسوایی ناشی از تکنولوژی است. شاید اگر تنها ۱۰ یا ۲۰ سال به عقب برگردیم، دیگر با چنین ترس‌هایی روبرو نباشیم. پخش‌شدن یک فیلم در سراسر جهان، فقط در چند ثانیه، موهبت یا بدبختی ایست که تکنولوژی قرن ۲۱ به انسان ارزانی داشته.

در این قسمت از سریال فقط تعدادی افکت صوتی محدود شنیده می‌شود. شاید برخی صحنه‌ها با اضافه شدن موسیقی بسیار تأثیرگذارتر می‌شدند. تصاویر این اپیزود سرد و متمایل به خاکستری است که کاملاً با اتمسفر افسرده‌ی فیلم همراهی می‌کنند.

یُورکی مدت زیادی است که در کُماست و کِلی تا سه ماه آینده می‌میرد. آنها در هفته به مدت پنج ساعت با کمک تکنولوژی (تراشه‌های کوچکی که روی گیجگاه آنها گذاشته می‌شود،) به محلی مجازی می‌روند؛ به سن‌جونیپرو که یک دنیای شبیه‌سازی‌شده است و به طور اتفاقی همدیگر را ملاقات می‌کنند. پس از چند هفته عاشق هم می‌شوند و کِلی در دنیای واقعی با یورکی ازدواج می‌کند و اجازه‌ی ماندن برای همیشه در سن‌جونیپرو را به یورکی می‌دهد و خودش نیز کنار یورکی در سن‌جونیپرو می‌ماند.

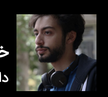
زهرا جان‌نثاری
دانشجوی سینما

می‌دهد و از تکنولوژی برای کمک به انسان استفاده کرده و و ما را با پرسش بزرگ و داغ این عصر «آیا تکنولوژی انسان را تنهاتر می‌کند یا نه» روبرو می‌کند. در همان ابتدا یورکی با کِلی برخورد می‌کند و داستان آنها آغاز می‌شود. شوهر کِلی مرده ولی او حاضر نشده به سن‌جونیپرو سفر کند. بنابراین کِلی احساس رضایت کافی برای بودن در سن‌جونیپرو را ندارد تا قبل اینکه عاشق یورکی می‌شود. در طول فیلم سر نخ‌هایی به تماشاگر داده می‌شود تا تماشاگر متوجه غیرعادی بودن دنیایی که آنها در آن زندگی می‌کنند، بشود. برای مثال، گذشت یک هفته را بین هر صحنه با میان‌نوشت نشان می‌دهد و یا اینکه زمان زیادی نمی‌گذرد اما موهای یورکی برای مدتی کوتاه هست و مدتی بلند، و یا دیالوگ‌های عجیبی بین آنها گفته می‌شود. این اپیزود قصد ندارد تکنولوژی را غولی جلوه بدهد که قرار است انسان را نابود کند؛ بلکه یک درام عاشقانه را در خود جای می‌دهد. عشق مجازی بین این دو نفر خیلی سریع شکل می‌گیرد در حالی که این دو شخصیت تضادهای زیادی با یکدیگر دارند. بیننده انتظار دارد که داستان در رابطه‌ی آنها فرو رود و اطلاعات بیشتری از رابطه‌ی آن دو به‌دست دهد ولی چنین نمی‌شود.

فصل ۳ / اپیزود ۵

مردان در برابر شلیک

مردان در برابر شلیک[1] مسیر متفاوتی را نسبت به دیگر اپیزودهای فصل جدید دنبال می‌کند؛ هم در فرم و هم در میزان پرداخت به مفاهیم. این اپیزود ماجرای سرباز تازه‌کاری به نام استرایپ است که در یک سازمان نظامی خصوصی با هدف نابود کردن نیمه‌انسان‌هایی وحشی (روچ/Roaches) خدمت می‌کند. دستگاه پیشرفته‌ای با عنوان مَس (Mass) در بدن نظامیان این سازمان نصب می‌شود که با درگیر کردن سیستم عصبی و بینایی آن‌ها، عملیات و فعالیت‌های نظامی را سامان‌دهی می‌کند. او پس از اولین مأموریت خود که در آن موفق به کشتن دو روچ شده، دچار حمله‌های ناگهانی و اختلال‌های گذرا در مَسِ درونش می‌شود.



خشایار رحیمی
دانشجوی سینما

چارلی بروکر برای روایت داستان خود از قالبی حساب‌پس‌داده استفاده می‌کند: همراهی مخاطب با ورود کاراکتر به محیط جدید. مخاطب همگام با استرایپ پیش می‌رود و کم‌کم با فضای داستان آشنا می‌شود. یک منطقهی بومیِ دور افتاده که سربازان امریکایی در آن به دنبال برقراری نظم و امنیت هستند. ربع اول داستان به بنا کردن این فضا و معرفی موجوداتِ تهدیدکننده یعنی همان روچ ها می‌پردازد. خیلی برای ما مشخص نیست که خاستگاه این موجودات کجاست و چه عاملی آن‌ها را به این روز انداخته. یکی از مشکلات اپیزود همین فقدان اطلاعات اساسی در ابتداست. نویسنده با خالی گذاشتن یک بخش مهم از داستان توجه را به آن معطوف می‌کند و هر تکه از اطلاعات جدید را به سمت پر کردن این جای خالی سوق می‌دهد. در اولین دیدار استرایپ با آرکِت، روان‌شناس کمپ، از او درباره‌ی احساسش موقع کشتن روچ‌ها می‌پرسد. استرایپ پاسخ می‌دهد که نه تنها احساس بدی نداشته، بلکه نوعی امنیت خاطر در او ایجاد شده. مسئله‌ی اصلی داستان همین‌جا مطرح می‌شود؛ میزان شناخت استرایپ از روچ‌ها فاصله‌ی بین امنیت خاطر تا گناه را شامل می‌شود. او در یک مسیر پر از شک به شناختی دوگانه از هویت دشمنانش دست می‌یابد که نه تنها بر تصمیم‌گیری او، بلکه بر باورها و اعتقاداتش تأثیرگذار است.

آرکت در دیالوگی تعیین‌کننده می‌گوید که در اوایل قرن بیستم بسیاری از سربازان یا به کسی شلیک نمی‌کردند و یا به صورت تعمدی بالاتر از هدف را نشانه می‌گرفتند. و یا حتی در جنگ جهانی دوم تنها حدود ۱۵ درصد از نظامیان از اسلحه‌ی خود استفاده کردند. این اشاره‌ای مستقیم به کتاب **مردان در برابر شلیک: معضل فرمان جنگی**[2] نوشته‌ی ژنرال و تاریخ‌نگار امریکایی "ساموئل مارشال" است که عنوان این اپیزود نیز از آن الهام گرفته شده. مارشال تجربه‌ی همراهی نظامیان در دو جنگ جهانی دوم و جنگ کره را داشته. آرکت معتقد است که اگر سربازان دوره‌ی آموزشی بهتری برای مقابله با احساسات خود می‌گذراندند، جنگ خیلی زودتر به پایان می‌رسید. با تمرین نظامیِ بیشتر در ویتنام نزدیک به ۸۵ درصد سربازان بر دشمن آتش گشودند که همین افراد نیز دچار مشکلات روانی بسیاری پس از جنگ شدند. اینجاست که هدف از تکنولوژی مَس مشخص می‌شود: افزایش بازدهی نظامی، تغییر چهره‌ی دشمن، کشتن بدون احساس گناه، و امنیت خاطر سربازان. حتی پس از این آگاهی نیز کاری از دست استرایپ ساخته نیست. او مجبور است بین قتل انسان‌ها با چهره‌ی موجوداتی وحشی و مواجهه با تصویر عذاب‌آور کشتن انسانی بی‌گناه یکی را انتخاب کند. او به تنهایی قادر به عوض کردن این سیستم نیست و اختیار عملی نیز ندارد. با

قبول کردن شرایط و مقررات، او حالا محکوم به قتل‌عام برای ساختن دنیایی بهتر برای عده‌ای محدود است.

همان‌طور که گفته شد، از نظر فرمی نیز، **مردان در برابر شلیک** اپیزودی متفاوت است. در اینجا تاریکی و خشونت به صورتی آشکار تصویر می‌شود. هوا به طور مداوم ابری و هر چیزی جز رویاهای طراحی شده‌ی استرایپ، خاکستری است. این صحنه‌پردازی کمک زیادی به درک سکانس پایانی می‌کند. "جیکوب وربرگن" که پیش از این تجربه‌ی کارگردانی دو اپیزود پایانی فصل چهارم **خانه‌ی پوشالی**[3] را نیز در کارنامه دارد، در ساخت یک فضای تیره با اِلمان‌های جنگی و تا حدودی هارور موفق بوده. استفاده‌ی درست از نماهای نقطه‌ی دید در چندین سکانس کلیدی، یکی از نکات مثبت کار او به شمار می‌رود.

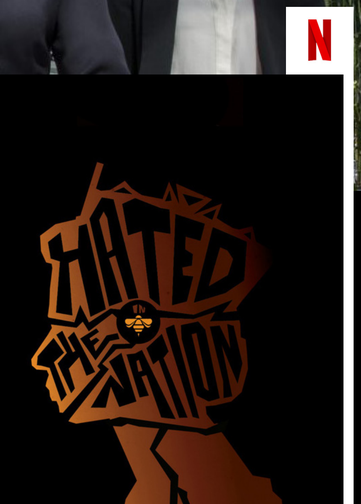
به نظر می‌رسد با اینکه این اپیزود اِلمان‌های آشنایی از کل مجموعه (مانند نمایشگرهای چشمی) را یادآوری می‌کند، اما برای دوست‌داران **آینه‌ی سیاه** و داستان‌های درگیرکننده‌ی تِماتیکش، آن قدرها راضی‌کننده نیست. چارلی بروکر به اقتضای نزدیک شدن به یک فضای جنگی، بی‌اختیار تأکید بیشتری بر زیرمتن‌های فلسفی و انسانی داشته.

1) Black Mirror Season 3, Episode 5: Men Against Fire
2) Men Against Fire: The Problem of Battle Command (1947) by S.L.A. Marshall
3) House of Cards (-2013)

فصل ۳ / اپیزود ۶

منفور در کشور

موج حملات مردم در صفحات مجازی به اشخاص مختلف بالا گرفته؛ ابتدا به روزنامه‌نگاری (پاورز) که در مقاله‌اش به عمل خودسوزی یک معلول (قربانی ویچلیری) "توهین" کرده، و پس از آن به رَپری (تاسک) که در یک برنامه‌ی زنده ذوق پسربچه‌ای را کور می‌کند. هر دو نفر در مدت زمان کوتاهی پس از آن که مورد تنفر مردم قرار می‌گیرند، به طرز مشکوکی به قتل می‌رسند. پلیس متوجه می‌شود که در هر دو سوژه، یک مورد مشترک وجود دارد: زنبورهای الکتریکی ای‌دی‌آی که از طریق سوراخ گوش، بینی و دهان وارد حساس‌ترین قسمت مغز مقتولین شده‌اند. به زودی کارآموز پلیس (کالسن) متوجه می‌شود که شخصی در حال هک کردن زنبورهای مقلد است و همین‌طور مردم با هشتگ "#مرگ بر" عکس اشخاصی منفور را در اینترنت منتشر می‌کنند و هر شخصی که تا ساعت پنج بعد از ظهر بیشترین رأی را بیاورد، توسط این زنبورها به قتل می‌رسد. پلیس تلاش می‌کند جان دختری (میدس) که عکس خود را در حالی که ژست توهین‌آمیزی در برابر مجسمه‌ی یادبود جنگ گرفته و در صفحات مجازی پخش کرده، و اکنون بیشترین رأی را آورده، نجات دهد، اما موفق نمی‌شود. سپس صدراعظم بیشترین رأی را می‌آورد. او دستور می‌دهد که صفحات مجازی تعطیل شوند، اما چنین چیزی عملی نمی‌شود. دستور می‌دهد که زنبورها را نابود کنند در حالی که این پروژه دو سال زمان می‌خواهد. دستور می‌دهد شهروندی را پیش‌مرگه‌ی او کنند اما دیگران مخالفت می‌کنند. کارآموز پلیس رد خانه‌ی هکر (گرت) را می‌یابد. در آنجا یک سخت‌افزار ذخیره‌ی داده پیدا می‌شود که نام تمام کسانی که از "#مرگ بر" استفاده کرده‌اند، در آن ثبت شده. مأمور امنیت ملی نادانسته روی گزینه‌ی غیرفعال‌سازی کلیک می‌کند و تمام این اسامی وارد بازی می‌شوند. زنبورها به سمت قربانیان حمله می‌کنند و ۳۸۷هزار نفر را به قتل می‌رسانند. هکر ظاهرش را تغییر می‌دهد و ناپدید می‌شود. بازرس (پارک) تظاهر می‌کند که کارآموز او پس از این ماجرا از نیروی پلیس استعفا داده و سپس خودکشی کرده؛ در حالی که او در تعقیب هکر است.



علیرضا اجدادی
دانشجوی سینما

غرق شدن جهان در بی‌معنایی مطلق آن چیزیست که امروز در حال رخ دادن است. این بی‌معنایی فراگیر، حاصل دوگانگی و شکاف عظیمی که میان انسان علم‌گرا و انسان اخلاق‌گرا ایجاد گشته؛ آن‌گونه که آنتونیونی بر آن باور داشت. بی‌معنایی هولناکی که حاصل دست کشیدن انسان از سفر به درون، به منظور خودشناسی است.

اولین پیامد این بی‌معنایی، ادامه‌ی زندگی کورکورانه براساس قراردادهای از پیش تعیین‌شده‌ی اجتماعی است، بی‌آنکه اندکی در آنها تأمل شود؛ قراردادهایی که همه چیز را مطلق می‌شمارد و یک مسیر مشخص برای همگان معلوم می‌کند و به عبارتی ساده‌تر، آزادی و اختیار را از انسان سلب می‌کند. و هیچ اهمیتی ندارد که چه کسی این خط قرمز را پاک کند؛ با طرد شدن از جامعه، تحقیر و برچسب‌خوردن انتظارش را می‌کشد.

دومین پیامد این بی‌معنایی، رضایتمندی از ادامه‌ی زندگی به همین شکل است که "هست"، نه آن‌گونه که باید "باشد". اینکه من بپذیرم زندگی یعنی رنج و مشقت و سازش با شرایط تحمیل شده، و حکم "دخالت در زندگی شخصی من" را با دستان خود صادر کنم. با خود بگوییم: "بگذار آنها در زندگی من سرک بکشد و من در زندگی دیگران".

دلیل قرارگیری روزنامه‌نگار، رَپر، و تظاهرکننده در خِیل «طرد شدگان»، همین فرا رفتن از قراردادهای معین است که موجب توهین به ارزش‌های جا افتاده در جامعه می‌گردد؛ خلاف جهت آب شنا کردن آن چیزیست که چهره‌شان را منفور می‌کند.

هر سه‌ی آنها قربانی ارزش‌های (کورکورانه) پذیرفته‌شده در جامعه‌اند. حال به صورت جداگانه به دو شخصیت محوری این فیلم می‌پردازیم؛ کارآموز و هکر. این دو کاراکتر گرچه دو قطب مخالف هم و دارای ایدئولوژی متفاوت‌اند، اما هدف‌شان یکیست: تلاش برای بهتر کردن جهان.

کارآموز در تلاش برای تحقق این هدف است و در جواب رییس که این تفکر را به پای "جوانی" او می‌گذارد، می‌گوید "شاید تو پیر شدی!". او بر این باور است که با جدیت و پشتکاری که به کار می‌بندد، می‌تواند به این هدف نزدیک‌تر شود.

هکر نیز در تلاش برای تحقق این هدف است، اما به شیوه‌ی خودش. او با راه‌اندازی یک بازی مرگبار، انتشار یک مانیفست و قربانی کردن سه «طرد شده»، گویی در صدد یافتن «طرد کنندگان» است. آنهایی که کشور را به سوی لجن‌زار سوق می‌دهند؛ می‌یابد و به قتل می‌رساند تا شاید جامعه را از هرگونه زعارت بزداید.

این دیالوگ از زبان کارآموز گفته می‌شود: "اون جامعه رو به حشراتی تشبیه کرده که از ظلم و ستم لذت می‌برن. این ضعفیه که باید از وجود ما پاک بشه".

سکانس درخشان این قسمت به گمانم در دفتر صدراعظم اتفاق می‌افتد. سکانسی که این حقیقت ارزشمند را در خود دارد که یک سیاست‌مدار تا چه حد می‌تواند برای حفظ جاه و جان خود از مواضع قدرت استفاده کند، خوی دیکتاتورمآبانه به خود بگیرد و از بینش انسان‌گرایی دور شود.

درباره‌ی رسانه؛ در مرور قسمت اول این سریال اشاره شد که تلویزیون به مثابه‌ی یکی از فراگیرترین رسانه‌ها نقش مخربی ایفا می‌کند. در این قسمت اما ماجرا به‌کلی برعکس است: پلیس از شبکه‌های خبر برای اطلاع‌رسانی به مردم عمل می‌کند. در اینجا با وام‌گیری از سخن سارتر می‌توان گفت: "تلویزیون فی نفسه، اگر حتی بتوان تصور کرد که تلویزیون فی نفسه چه می‌تواند باشد، خنثی است؛ یعنی تلوزیون مترصد یک هدف است تا معلوم شود مخالف ماست یا کمک حال ما." بنابراین طبق این نظر، ما نمی‌توانیم چیزی مانند رسانه و تکنولوژی را ستایش و یا محکوم نماییم.

این قسمت، تا حد زیادی از یک الگوی روایی تعریف شده در سریال‌های جنایی و پلیسی استفاده می‌کند اما آن چیزهایی که سبب تمییز الگوی روایی این قسمت از الگوهای تعریف‌شده می‌گردد، چنین است:

ابتدا فراتر رفتن آن از یک ژانر جناییِ صرف و تلفیق آن با جهانی علمی-تخیلی؛ این که مخاطب در جهانی قرار گیرد که از لحاظ پیشرفت علمی تفاوت فاحشی با دنیای امروز داشته باشد، خودِ این ناشناختگی جهان سبب می‌شود که مخاطب نتواند از تجربیات و دانش وابسته به زمان خویش برای پیش‌بینی ادامه‌ی داستان مدد بجوید.

دوم تقسیم فیلم به سه دوره؛ آنچه در گذشته اتفاق افتاده، آنچه اکنون در حال اتفاق افتادن است و آنچه در آینده اتفاق خواهد افتاد. به نظر دوره‌ی سوم در این فیلم به مراتب پر اهمیت‌تر از دوره‌ی اول است و در ذهن بیننده ساخته می‌شود. در پایان فیلم هکر نابغه‌ای را می‌بینیم که آزادانه در حال گذران زندگی است و کارآموزی که با هویتی جعلی در حال تعقیب اوست و هر دو در آن سوی کوچه محو می‌شوند؛ از انگیزه‌ی هر دو بی‌خبریم، و اینکه با یک پایان باز روبرو هستیم.

برای جمع بندی می‌توان گفت "منفور در کشور" را شاید به دلیل طولانی‌بودن (۹۰ دقیقه) که به این قسمت ضربه می‌زند، نتوان بهترین قسمت فصل سه برشمرد، اما همچنان توانسته با ایده‌های بکر مخاطب خویش را به یک چالش بکشاند، و تا انتهای فیلم همراه و نتیجتاً غافلگیر کند.

آینه‌ی سیاه/آینه‌ی سفید

نگاهی به روابط میان‌نژادی در «آینه‌ی سیاه»

خشایار رحیمی
دانشجوی سینما

در کنار بن‌مایه‌ی اصلی آینه‌ی سیاه که همان تأثیر تکنولوژی بر زندگی مدرن است، ویژگی‌های تکرارشونده‌ی دیگری نیز در اپیزودهای مختلف قابل ردیابی است. با پخش فصل سوم حالا می‌توان گفت که به احتمال زیاد این حجم از روابط میان‌نژادی در سریال تصادفی نیست. در این نوشته نگاهی داریم به نمونه‌های مطرح شده در سریال و تا حدی به دلایل و انگیزه‌های احتمالی می‌پردازیم.

یکی از اولین نمودهای روابط بین‌نژادی در ادبیات را می‌توان در اتللو[۱] اثر شکسپیر یافت: اتللو، فرمانده‌ی مغربی سپاه ونیز و همسرش دزدمونا، دختر یکی از اشراف‌زادگان ونیز. نگاه تابووار و تبعیض‌آمیز در برخورد با این‌گونه روابط که از همان دوران وجود داشته، پس از طی مسیری طولانی کمرنگ‌تر شد. در سال ۱۹۶۷ با تصویب دیوان عالی ایالات متحده، در نتیجه‌ی پرونده‌ی زوج لاوینگ، ازدواج میان‌نژادی در تمامی ایالت‌های این کشور قانونی شد. همین امسال هم فیلمی[۲] درباره‌ی زندگی این زوج، به کارگردانی جف نیکولز در جشنواره‌ی کن به نمایش درآمد. آمارها از رشد سریع تعداد روابط میان‌نژادی در طی ده سال اخیر در انگلستان خبر می‌دهد. در جدیدترین سرشماری ۹٪ جمعیت انگلستان معادل ۲.۳ میلیون نفر درگیر رابطه‌ای میان‌نژادی هستند.[۳]

سینما و تلویزیون نیز به مثابه‌ی رسانه‌هایی پویا سهم به سزایی در نمایش و عادی‌سازی این مسئله داشته‌اند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها فیلم حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید[۴] ساخته‌ی استنلی کرامر است که برنده‌ی دو جایزه‌ی اسکار از جمله بهترین فیلمنامه‌ی اریجینال شد. در سال‌های اخیر اما، تلویزیون نقش پررنگتری در این زمینه ایفا کرده. این روزها کمتر سریالی را می‌بینید که دست کم یک زوج میان‌نژادی نداشته باشد. حتی در حرکتی منسجم‌تر تعداد زیادی از سریال‌های مهم این چند سال، تمرکز دراماتیک ویژه‌ای بر این زوج ها داشته‌اند. آینه‌ی سیاه اما به اقتضای موضوع اصلی‌اش نگاه ویژه و متفاوتی به این مسئله دارد.

در ۱۵ میلیون مریت[۵] که در فضایی آینده‌نگرانه می‌گذرد، شخصیت اصلی داستان مرد سیاه‌پوستی به نام بینگ است که به دلیل علاقه‌اش به یک دختر سفیدپوست، تمام اعتبار خود (که سرمایه‌ی اصلی برای زندگی در این جهان است.) خرج می‌کند. چارلی بروکر و همسرش این اپیزود را مشترکاً نوشته‌اند. خوب است بدانیم همسر او، کانی هاک، که مجری و برنامه‌ساز تلویزیونی است، اصلیتی بنگلادشی و مسلمان دارد. اشارات مستقیم بین‌نژادی در این اپیزود به رابطه‌ی دو شخصیت اصلی ختم نمی‌شود. دختر سفیدپوست دیگری نیز به بینگ علاقه دارد.

همچنین در بخشی که بینگ در مسابقه‌ی استعدادیابی شرکت می‌کند، به واسطه‌ی نژادش مورد توجه داور مؤنث قرار می‌گیرد. در خرس سفید[۶] اشاره می‌شود که شخصیت محوری داستان (ویکتوریا) نامزد سفیدپوستی به نام ایان داشته. در سقوط[۷] زمانی که لِیسی به بازدید خانه‌ی رویایی‌اش می‌رود، تصاویر تبلیغاتی او را در کنار همسری سیاه‌پوست نشان می‌دهند، که به نظر می‌رسد این فناوری برپایه‌ی علایق و تمایلات شخصی مخاطبش کار می‌کند. در یک پایان‌بندی خاص و نسبتاً عجیب تا حدودی این تمایلات نمود پیدا می‌کند؛ جایی که لِیسی در یک بازداشتگاه درگیر بحثی بیهوده با مردی سیاه‌پوست در سلول روبه‌رویی می‌شود. سن جانیپرو[۸] داستان عاشقانه‌ی پیچیده‌ای را روایت می‌کند که در آن سالمندان می‌توانند در یک فضای مجازی جسمیت فیزیکی خود در زمان جوانی را بازسازی و تجربه کنند. جایی که دو دختر غیر هم‌نژاد احساسات همجنس‌گرایانه‌ی خود را ابراز می‌کنند. چارلی بروکر در این اپیزود، برای نمایش نفوذپذیری قدرت عشق تقریباً از تمامی تابوها، موانع و تفاوت‌ها استفاده کرده.

در اپیزودهای دیگر نیز این‌گونه اشارات به چشم می‌خورد. اما نکته‌ی مشترک در مورد این چهار اپیزود و همین‌طور اپیزودی که در ادامه به آن می‌پردازیم، فضای آینده‌نگرانه‌ی آن‌هاست. به نظر می‌رسد چارلی بروکر آینده‌ای را متصور است که در کنار خطرات احتمالی ناشی از تکنولوژی، فضایی باز و مترقی در حوزه‌ی روابط را فراهم کرده. روندی که پیشرفت آن در سال‌های اخیر قابل رویت است. جوامع مدرن برخورد ملایم‌تری با گونه‌های متفاوت روابط را پیش گرفته‌اند. حقوق همجنس‌گرایان و همین مورد ازدواج میان‌نژادی کم‌کم به رسمیت شناخته شده و پیش‌بینی طراح سریال این است که در آینده نیز این روند با سرعت بیشتری ادامه پیدا کند تا جایی که نه تنها این‌گونه روابط قبیح و تنفرآمیز تلقی نمی‌شود، بلکه نوعی ارزش اجتماعی به همراه دارد. برخلاف تاریکیِ افراطیِ حاکم بر هویت انسان در رابطه با تکنولوژی، این عادی‌سازیِ برخوردها یکی از معدود نقاط روشن و مثبت زندگی در آینده نشان داده می‌شود.

کریسمس سفید[۸] عنوان اپیزود ویژه‌ای از سریال است که در کریسمس ۲۰۱۴ پخش شد و با بازخورد بسیار مثبت مخاطبان و منتقدان مواجه شد. چارلی بروکر با تمهیدی هوشمندانه از رابطه‌ی میان‌نژادی به مثابه‌ی یک عنصر دراماتیک در روایت استفاده می‌کند. رویکرد بروکر در این داستان به شدت غافلگیرکننده و در عین حال مستقیم است. با در نظر گرفتن این حجم از نمونه‌های واضح و حتی در این مورد تعیین‌کننده، می‌توان گفت اشاره به روابط میان‌نژادی با رویکردی حمایتی در متن سریال قرار گرفته و طراح سریال توجه ویژه‌ای برای انتقال پیام خود در نظر گرفته. بروکر با توجه به پیشینه‌ی اعتقادی و تجربه‌ی شخصی خود، به طور صریحی در این زمینه موضع‌گیری می‌کند و از ابراز آن ترسی ندارد.

۱) Othello by William Shakespeare (1603)
۲) Loving (2016)
۳) سرشماری سال ۲۰۱۱ بریتانیا
۴) Guess Who's Coming to Dinner (1967)
۵) Fifteen Million Merits
۶) White Bear
۷) Nosedive
۸) San Junipero
۹) Black Mirror Christmas Special: White Christmas

ادبیات

LITERATURE

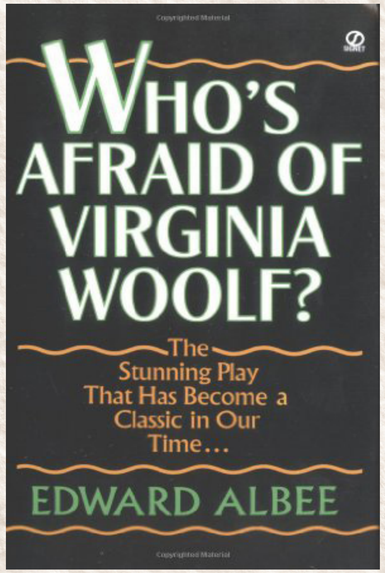
بررسی نشانه شناختی گفتمان فرهنگی «رؤیای آمریکایی» در درام نوین آمریکا

احسان علیرضایی
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر*

گفتمان‌های مسلط هر جامعه نقش مهمی در شکل‌گیری کنش‌ها و کالاهای فرهنگی دارند. در قرن بیستم هنرمند بیش از هر زمان دیگری به اهمیت اندیشه در هنر و تاثیر گفتمان‌های مسلط در کارش پی برد.در جهان معاصر جریان‌های هنری و فرهنگی همواره متأثر و یا در واکنش به یک گفتمان شکل گرفته‌اند.

امروزه هنرمندِ معاصر آگاهانه این گفتمان‌ها را در کانون توجه خویش قرار می‌دهد و آثار خود را بر مبنای آنها بنا می‌کند. رؤیای آمریکایی یکی از مهمترین گفتمان‌های معاصر است. این گفتمان در شکل‌گیری آمریکا به مثابه‌ی یک کشور و در مهاجرت انبوه به آمریکا همواره نقش اساسی بازی کرده. به همین دلیل تمام ساختارهای سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی این کشور به شدت متأثر از این گفتمان هستند.

مایه‌های بسیاری بر اساس این درون نشانه‌های این گفتمان را در همه جا می توان دید. نمایشنامه‌های بسیاری بر اساس این گفتمان نگاشته شده‌اند و فیلم‌های بسیاری بر اساس این درون‌مایه ساخته شده‌اند. تئاتر آمریکا اگر چه قدمت چندانی ندارد اما با این وجود، خیلی زود توانست به کمک نویسندگانی مانند یوجین اونیل، تنسی ویلیامز و آرتور میلر راه خود را در زمینه‌ی ادبیات دراماتیک از اروپا جدا کند. فرایندی که پس از جنگ جهانی دوم با ظهور نویسندگانی مانند ادوارد آلبی، سام شپارد، نیل سایمون و دیگران هم ادامه پیدا کرد. اما بر خلاف سینمای آمریکا که همواره تصویرگر چهره‌ی مثبتی از این گفتمان است و به ندرت شاهد آثاری با نگاه انتقادی در آن هستیم، تئاتر آمریکا همواره منتقد و برملا کننده‌ی سویه‌ی منفی و خشن این گفتمان بوده. این نگاه انتقادی از ابتدا در تئاتر آمریکا وجود داشته. نمونه‌های درخشان این رویکرد انتقادی را در آثار یوجین اونیل، آرتور میلر و تنسی ویلیامز می‌توان دید. اما نگاه انتقادی به این گفتمان پس از جنگ جهانی دوم با ظهور نویسنده‌ی نوگرایی به نام ادوارد آلبی و با نگارش نمایشنامه‌ی «رؤیای آمریکایی» و همچنین «چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد» شدت بیشتری می‌یابد. این روند پس از ادوارد آلبی با شدت بیشتری با شدت بیشتری ادامه پیدا کرد که بهترین نمونه‌های آن را می‌توان در آثار سام شپارد جستجو کرد. غرب حقیقی سام شپارد یکی از مهمترین نمایشنامه‌های درام نوین آمریکا است که همان گونه که از نامش نیز آشکار است، به شکلی بی‌واسطه و بی‌پروا به نقد این گفتمان پرداخته است.



نقد گفتمان رؤیای آمریکایی همواره در کانون توجه سام شپارد به عنوان نمایشنامه‌نویسی متفکر قرار داشته. او در نمایشنامه‌ی غرب حقیقی آشکارا و بی‌واسطه به این موضوع می‌پردازد. به یک تعبیر این اثر مانیفست سام شپارد درباره‌ی این گفتمان و پیامدهای آن است.

گفتمان رؤیای آمریکایی

این ترکیبِ واژگانی را اولین بار جیمز تراسلو آدامز در کتاب حماسه‌ی آمریکا که در ۱۹۳۱ به کار برده؛ در زمانی که ایالات متحده از رکود اقتصادی بزرگ در دهۀ ۳۰ میلادی رنج می‌برد. او در کتاب خود این عبارت را این گونه توصیف کرد: «زندگی هر شخص باید با فرصت‌هایی که به او بنا بر قابلیت‌ها و یا موفقیت‌هایش فارغ از طبقه‌ی اجتماعی یا شرایط زاده‌شدنش داده می‌شود، بهتر، غنی‌تر و کامل‌تر شود(آدامز ۱۹۸۸:۴۰۴). اما قدمت این مفهوم به زمانی بسیار دورتر باز می‌گردد؛ در واقع آغاز پیدایش این مفهوم همراه و همزمان با کشف قاره‌ی امریکا است. رؤیای آمریکایی باوری است که رفته رفته از زمان کشف قاره‌ی آمریکا شکل گرفته. به این معنا که در این قاره و در این کشور امکانی وجود دارد که هرکس می‌تواند از هیچ به همه چیز برسد.

پیتر فریز اندیشمند معاصر معتقد است: «آمریکا در تخیل جهان برای اولین بار به عنوان یک چشم‌انداز و یک رؤیا و سپس به عنوان یک قاره و پس از آن به عنوان یک کشور ظاهر شد» (فریز، ۱۳۹۴: ۱۸۸). همزمانی طرح این نظریه با رکود بزرگ بی‌شک جای تأمل دارد. در این دوران واقعیت و خیال این مفهوم برای همه یک سؤال بزرگ بود و شرایط بحرانی این گفتمانِ نانوشته کل جامعه‌ی آمریکا را با چالشی بزرگ روبرو کرده بود. بنابر این نیاز بود تا دوباره به این گفتمان

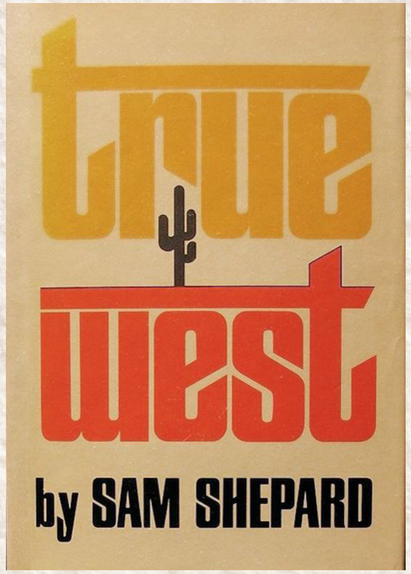
*پایان نامه‌ی ارشد کارگردانی تئاتر، با راهنمایی دکتر فرزان سجودی

جان تازه‌ای بخشیده شود. برای اینکه روشن شود که چرا رؤیای آمریکایی به مثابه‌ی یک گفتمان شناخته می‌شود، ابتدا باید به تحلیل این موضوع بپردازیم که گفتمان چیست و چه کارکردهایی دارد. گفتمان یکی از برابر نهادهای فارسیِ واژه‌ی Discourse است. در یک تعریف ساده گفتمان عبارت از شیوهای خاص برای سخن گفتن درباره‌ی جهان و فهم آن است. اگرچه این کلمه ریشه در آثار فلسفی ماکیاولی، هابز و روسو دارد اما در دوران معاصر اندیشمندانی مانند میشل فوکو، ژاک دریدا، زلیگ هریس و امیل بنونیست، این مفهوم را مبتنی بر نیازهای اندیشه‌ی خود تحلیل و بازتعریف کرده‌اند. در این میان فوکو بیش از دیگر اندیشمندان معاصر به تحلیل و چیستی مفهوم و عملکرد گفتمان پرداخته.

فوکو بر این باور است که این مفهوم بسیار وابسته به رابطه‌ی میان قدرت و دانش است. اهمیت گفتمان‌ها در این است که آشکارکننده بازی قدرت در جایگاه‌های مشخص‌اند. فوکو ساختارهای فرهنگی و اجتماعی را به مثابه‌ی کالاها و پیامدهایی از قدرت تلقی می‌کند. ادوارد سعید درباره‌ی اهمیت گفتمان فوکویی در مبحث تخصصی‌اش یعنی شرق‌شناسی می‌گوید «مفهوم شرق‌شناسی درک نخواهد شد، مگر آنکه به صورت یک گفتمان آن هم به صورتی که فوکو به کار می‌برد، مطالعه شود (عضدانلو، ۱۴:۱۳۸۰).

فوکو سعی کرد تا Epistme یا معرفت‌های پایه‌ایِ اعصارِ مختلف را از هم متمایز سازد، که به طور قراردادی، آنها را عصر رنسانس، عصر کلاسیک و عصر مدرنیته نامید. فوکو فرایند کارکرد ذهنی کشف این راهبردهای گفتمانی را دیرینه‌شناسی نامید و هر یک از این ادوار سه‌گانه را با ویژگی‌های خاصی متمایز ساخت. شباهت و تمثیل را سامان‌بخش عصر رنسانس، و بازنمایی و تمثیل را ویژگی عصر کلاسیک عنوان کرد و نظام دانایی مدرن را حاوی فضایی سه‌بعدی معرفی کرد. فوکو گفتمان را در ارتباط با نظام دانایی چنین تحلیل می‌کند «نظام دانایی مجموعه‌روابطی است که در یک عصر خاص، می‌توان میان علوم یافت». (». به شرط آنکه این علوم را در سطح قاعده‌بندی‌های گفتمانی تحلیل کنیم» (بشیریه، ۸۳:۱۳۷۹).

بنابراین بر اساس تحلیل فوکو می‌توان گفت که رؤیای امریکایی اصل وحدت‌بخش یا همان اپیستمه‌ی آمریکا است و این مفهوم درک نخواهد شد مگر آن که به‌صورت یک گفتمان دیده و تحلیل شود. از دیگر سو تحلیل و مطالعات اندیشمندان معاصر نشان داده که مفهوم فرهنگ در ارتباط مستقیم با مفهوم گفتمان و در نتیجه در رابطه با قدرت و دانش قرار دارد. بنابراین برای تبیین بهتر رابطه‌ی فرهنگ با گفتمان ضرورت دارد تا به چیستی کلمه فرهنگ پرداخته شود. «تبار کلمه‌ی فرهنگ در زبان انگلیسی Cult می‌باشد لذا در کاربردهای نخستین این واژه در زبان انگلیسی، فرهنگ معادل مفاهیمی نظیر پرورش و کاشت قرار می‌گیرد. از قرن شانزدهم تا نوزدهم فرهنگ برای تبیین تکامل ذهنی افراد و نقش آموزش در چگونگی رفتارهای افراد به کار گرفته شد و بر این اساس فرهنگ ملاک و معیار ارزیابی رفتار افراد قرار می‌گرفت. در اواخر قرن نوزدهم تعریف‌های جدیدی از واژه‌ی فرهنگ مطرح شد که بر سنت و زندگی روزمره به مثابه‌ی ابعاد فرهنگ تاکید می‌نمود» (اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۴). ریموند ویلیامز درباره‌ی فرهنگ می‌گوید «این کلمه یکی از دو یا سه واژه‌ی بسیار پیچیده‌ای است که در زبان انگلیسی وجود دارند ... به این دلیل که این واژه باید در چندین و چند رشته‌ی مجزای فکری و در نظام‌های فکری متعدد و متمایز برای تبیین مفاهیمی مهم مورد استفاده قرار گیرد» (همان،۱۳۸۷: ۱۳). او با توجه به تعابیر متفاوت از فرهنگ به تناسب موقعیت‌ها و تحولات گوناگون تاریخی سه نوع کاربرد برای مفهوم فرهنگ قائل است:



۱) اشاره به رشد فکری، روحی و زیبایی‌شناختی فرد، گروه یا جامعه.

۲) دربرگرفتن تعدادی از فعالیت‌های ذهنی و هنری و محصولات آنها (فیلم، هنر، تئاتر). فرهنگ در این کاربرد کمابیش معادل با هنرهاست و از همین‌جا می‌توانیم کسی را «وزیر فرهنگ» بنامیم.

۳) برای مشخص کردن کل راه و رسم زندگی، اعمال، فعالیت‌ها، باورها و آداب و رسوم تعدادی از مردم یک گروه یا یک جامعه است. (اسمیت، ۱۴:۱۳۸۷).

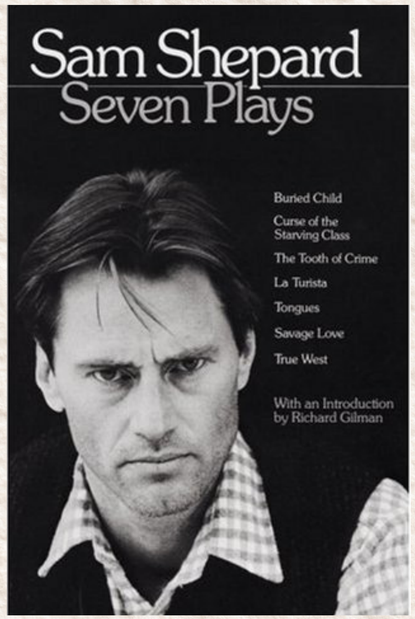
بنابراین گفتمان فرهنگی رؤیای آمریکایی نیز مفهومی ثابت و ایستا نیست. ژاک دریدا فرهنگ را بر اساس ناپایدار بودن معنا که بن‌مایه‌ی اندیشه‌ی او و پساساختگرایی است، چنین تعریف می‌کند که فرهنگ یک برساخته‌ی اجتماعی تابع زمینه‌های خاص است و دارای شکل ثابتی نمی‌باشد و متن‌ها و زمینه‌ها در ایجاد معانی تأثیر می‌گذارند. به همین سبب است که این ترکیب واژگانی تنها عبارت مورد استفاده برای مشخص ساختن ارزش‌های آمریکایی نیست. روش آمریکایی، راه زندگی آمریکایی، خاص‌گرایی آمریکایی و فردگرایی آمریکایی تنها تعدادی از اصطلاحاتی هستند که معنایی نزدیک به این مفهوم دارند. برخلاف این عبارت‌ها که غالباً دارای بار معناهایی مثبت و وسوسه‌انگیزند، گاهی نیز از عباراتی چون مکدانلدی‌شدن، استعمار کوکاکولایی، آمریکایی‌شدن، مصرف‌گرایی و عباراتی مشابه برای حمله به ارزش‌های آمریکا استفاده شده؛ چرا که این گفتمان با کمک اندیشه‌ی سرمایه‌داریِ لیبرال دموکراتیک می‌کوشید تا بر جهان در پایان قرن بیستم غلبه کند. به عبارت دیگر این گفتمان پدیده‌ای پیچیده است که واکنش‌های متفاوتی را در ذهن مردم ایجاد می‌کند. این مفهوم برای آبراهام لینکلن، موافقان و مخالفان جنگ ویتنام، مارتین لوترکینگ، مریلین مونرو، ادوارد آلبی، جان وین، نوآم چامسکی، آرتور میلر، فاکنر و دیگران معناهای متفاوتی داشته. رؤیا بخش دیگری از عبارت رؤیای امریکایی است. این کلمه پس از ظهور زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ اهمیت تازه‌ای یافته. در حدود سال ۱۹۰۰ بود که زیگموند فروید در کتاب معروف خود تأویل رؤیا بحث‌انگیزترین نظریات را در باب رؤیا طرح نمود. از نگاه فروید رؤیاها محتوای جنسی دارند و به سبب امیال و آرزوهای برآوردنشده‌ی ما ایجاد می‌شوند. به باور فروید رؤیاها نتیجه‌ی تنش میان فراخود و نهاد هستند. به نظر او ترس‌ها، آرزوها و احساساتی که از آنها بی‌خبر هستیم، به صورت رمزگذاری‌شده و غیرمستقیم در رؤیاها تجلی

می‌یابند. رؤیا در نظام روانکاوی فروید دارای دو بخش است:

۱) شکل ظاهری که در واقع همان است که در رؤیا بر ما ظاهر می‌شود و پس از بیداری آن را به خاطر می‌آوریم.

۲) معنای نهفته‌ی رؤیا که به امیال و آرزوهای فرد مربوط می‌شود.

اگر چه زیگموند فروید و کارل یونگ هر دو رؤیاها را برهمکنشی بین ناخودآگاه و خودآگاه می‌انگاشتند، اما تفاوت‌های اساسی نیز با یکدیگر دارند. یونگ مانند فروید باور داشت که رؤیا راهی برای برقراری ارتباط بین ناخودآگاه و خودآگاه است، اما او تصویرسازی ذهن در خواب و رؤیا را روشی برای آشکارسازی چیزی در رابطه با خویشتن، رابطه با دیگران و یا شرایط حاکم بر زندگی تلقی می‌کند. به باور یونگ رؤیاها به ما کمک می‌کنند تا استعدادهای نهادینه‌ی خود را شکوفا سازیم. اما پیش‌فرض فروید این است که این نمادها فردی هستند و با تکنیک تداعی آزاد باید به معنای آنها رسید.

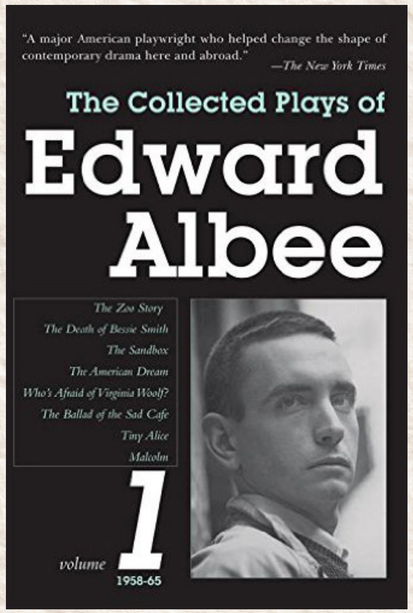


رؤیای امریکایی به مثابه‌ی اسطوره اما تاکید یونگ روی ناخودآگاه جمعی و کهن الگوهاست. نکته‌ای که به بررسی‌های وسیع یونگ در آثار اساطیری و تمدن‌های گوناگون منجر به کشف نمادهای مشترک در تمدن‌های گوناگون منجر شد. بر اساس تحلیل یونگ از کهن الگو به وجه اسطوره‌ای رؤیای آمریکایی می‌رسیم که بهترین راه برای شناخت آن نقش کهن الگو و کارکرد آن است. «به تعبیر یونگ در درون ناخودآگاه شخصی یا فردی انسان قلمروی گسترده‌ای وجود دارد، که از آن جمع است؛ جمعی که فرد به آن تعلق دارد و آن ناخودآگاه قومی است. ناخودآگاه قومی، جایگاه تجربیات قومی است که در ذهن افراد و آحاد آن قوم، وجود دارد. از همین مخزن است که تصویرهای آغازین، رؤیاها و نمادها ریشه و مایه می‌گیرند. به همین دلیل است که افراد یک قوم، نمادهای یکدیگر را می‌فهمند، زیرا آن نمادها در ناخودآگاه تک‌تک آنها وجود دارند» (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۷: ۳۷۴). کهن الگوها در واقع گرایش‌هایی ارثی هستند که در ناخودآگاه جمعی انسان وجود دارند و فرد را مستعد انجام رفتاری می‌کنند که اجداد وی انجام می‌دادند و یا می‌خواستند انجام دهند. از آن جا که کهن الگوی قهرمان و آرمانشهر در همه‌ی تمدن‌های انسانی وجود دارد.

بر اساس اندیشه‌ی یونگ می‌توان از گفتمان رؤیای آمریکایی تحلیل و تعبیری اسطوره‌ای داشت. چرا که اسطوره رؤیایی است که جمعی آن را دیده. هرکسی قسمت‌های شخصی افراد دیگر را حذف کرده.

بنابراین اسطوره‌ی کاملاً جمعی‌شده، خالی از تغییر شکل‌هایی است که رؤیا به دلیل وابستگی به فردیت فرد پیدا می‌کند. این وجه از منشور گفتمان رؤیای آمریکایی را به وفور می‌توان در فیلم‌های هالیوودی به ویژه فیلم‌های وسترن و موزیکال و فیلم‌های ابرقهرمانی دید. قهرمانان این فیلم‌ها اسطوره‌های تاریخ نوظهور آمریکا هستند. در این فیلم‌ها گذشته و آینده‌ی خیالی با کمک اساطیر جدید بازنمایی می‌شود. رولان بارت و امبرتو اکو از همین زاویه به مطالعه‌ی دقیق اساطیر جدید می‌پردازند. نکته‌ی جدید بحث آنها این است که تاریخ معنای اسطوره را تعیین می‌کند، بنابراین نمی‌توان آن را نشانه‌ای خارج از گفتمان تاریخی دانست. اساطیر نقیضه‌وار دوران پست‌مدرن همان‌طور که رولان بارت تبیین کرد، فقط نشانه‌هایی، نشانه‌شناسانه نیستند، بلکه دارای معناهای سیاسی، تاریخی و اجتماعی‌اند. آمریکا کشوری است که نه همچون شرق اسرارآمیز تاریخ و تمدنی کهن و نه دستاوردی چون نوزایی (رنسانس) و انقلاب صنعتی اروپا دارد. بنابراین آمریکا نیازمند عنصری است که توسط آن بتواند مردمانی با ارزش‌ها، فرهنگ‌ها و تجربه‌های تاریخی متفاوت را در سرزمینی تقریباً خالی از فرهنگ یکپارچه گرد هم آورد.

رؤیای امریکایی به مثابه‌ی وانموده رؤیای آمریکایی در واقع چشم‌انداز تاریخی ملت آمریکا است؛ گفتمانی است که در طول زمان و مکان توسط انبوه مهاجرانی که از نقاط مختلف جهان به آمریکا آمده‌اند، توسعه یافته. علاوه بر این، دوران پست‌مدرن، با عصر اطلاعات و دیجیتال همزمان است. این همزمانی به این معنا است که فراوانی اطلاعاتی باعث می‌شود فرد هر چه بیشتر از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، فراتر رود و منابع جامعه‌پذیری‌اش از جامعه و طبقه و گروه به جامعه‌ی جهانی گسترش یابد. علاوه بر این، انباشت اطلاعات باعث می‌شود که روایت‌های مختلفی از «خود» شکل بگیرد. سبک‌های متنوعی از زندگی مطرح شود و امکان انتخاب گسترده‌تری را در اختیار فرد می‌گذارد. این وضعیت، ملی‌گرایی‌های دوران مدرن را هم بی‌معنا می‌کند و به انسان امکان تغییر و تحرک بسیار زیادی می‌دهد. داریوش شایگان تجربه‌ی عینی خود از این وضعیت را پس از سفری به آمریکا چنین توصیف می‌کند:



«چندین سال پیش، هنگامی که از ساحل طولانی لس‌آنجلس معروف به «ونیس پیچ» دیدن می‌کردم،

از مشاهده‌ی تنوع غافل‌گیرکننده‌ی صحنه‌های غریبی که در برابر چشمان شگفت‌زده‌ی من عرضه می‌شد، به معنای واقعی کلمه گیج و منگ شده بودم. در هر دو طرف این راهروی طویل چندین کیلومتری، فروشگاه‌هایی قرار داشت که در آنها باورنکردنی‌ترین چیزها در معرض نمایش بود. در آنجا بدوی‌ترین صورت‌های آگاهی بشری در کنار بازیچه‌هایی قرار داشت که حاصل پیچیده‌ترین تکنولوژی‌های مدرن بود. مراسم شمنی، آمریکایی‌های بومی، حرکت‌های بدنی یوگای کلاسیک، طب سوزنی چین، تارو، همه نوع ماساژ سنتی ژاپنی، طالع بینی، دستگاه‌های واقعیت مجازی، راک و بِرکَنس، همه‌ی اینها بی‌هیچ ارتباطی در کنار هم بودند. همه چیز همزمان حاضر بود. در آنجا شاهد تکامل آگاهی بشری بودیم، از آگاهی عصر نوسنگی تا طرح‌های فوتوریست قرن بیست و یکم، همه و همه را در کنار هم می‌دیدیم. گویی روح مدرنیته همه‌ی مراحل آگاهی بشری را در تذکاری که به حماسه‌ای عظیم می‌مانست، باز می‌گرداند. به بیان دیگر، گویی مدرنیته لایه‌هایی را که در زمین‌شناسی تاریخی آگاهی بشر کم‌کم روی هم رسوب کرده و هر یک در بالای دیگری جای

گرفتـه بـود، برهـم زده و بـه صـورت افقـی، یعنـی همزمـان، تبدیـل کـرده بـود. بی‌شـک آنچـه در برابـر دیدگانـم گسـترده بـود، تصویر ریـز و کوچکـی بـود از آنچـه در کل کشـور در مقیاسـی بـزرگ روی مـی‌داد» (شـایگان، ۱۳۸۵: ۳۸). رؤیـای آمریکایـی امـروزه بیشـتر منعکس‌کننـده‌ی باورهـا و ارزش‌هـای اساسـی اسـت کـه علیرغـم تنـوع فرهنگـی و منطقـه‌ای آمریـکا بـه ملـت شـخصیت می‌دهـد و اکنـون توسـط اغلـب آمریکایی‌هـا بـه اشـتراک گذاشـته می‌شـود. بی‌شـک توصیـف انـدی وارهـول کـه می‌تـوان از او بـه عنـوان یکـی از نمادهـای رؤیـای آمریکایـی یـاد کـرد، بـرای بهتـر فهمیـدن داسـتان آمریـکا بسـیار موثـر اسـت. او می‌گویـد:

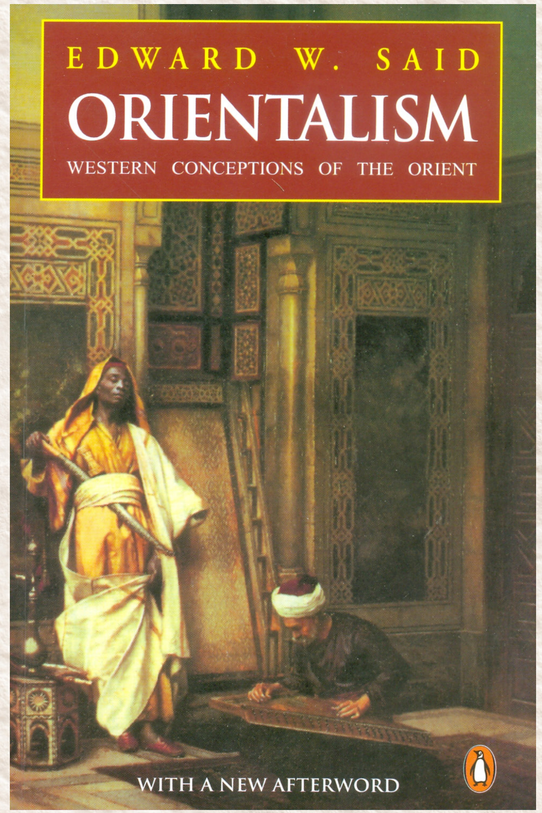
«آن چـه آمریـکا را کشـوری فوق‌العـاده می‌کنـد، پایه‌گـذاری ایـن راه و رسـم اسـت کـه ثروتمندتریـن افـراد همـان چیزهایـی را می‌خرنـد کـه فقیرتریـن افـراد. آدم می‌توانـد تلویزیـون تماشـا کنـد و چشـمش بـه کوکاکـولا بیفتـد و مطمئـن باشـد که رئیـس جمهور کـوکا می‌نوشـد، الیزابـت تیلـور کـوکا می‌نوشـد، فکـرش را بکـن، تـو هـم می‌توانـی کـوکا بنوشـی، یـک کـوکا یـک کـوکا اسـت و هیـچ پـول اضافـه‌ای نمی‌توانـد بـرای آدم کوکایـی بهتـر از آن کـه هـر کـس در آن گوشـه می‌نوشـد، بخـرد. تمـام کوکاهـا یکسـان هسـتند و همـه‌ی آنهـا خوبنـد. الیزابـت تیلـور ایـن را می‌دانـد، رئیـس جمهـور ایـن را می‌دانـد، او می‌دانـد و تـو هـم می‌دانـی. تمـام اینهـا کامـلاً آمریکایـی اسـت. ایـن ایـده‌ی آمریکایـی کـه هـر چـه چیـزی برابرتـر شـود، آمریکایی‌تـر می‌شـود، بسـیار خـارق العـاده اسـت» (صحـاف‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

بنابرایـن هرچـه پیشـتر می‌رویـم و هـر چـه از شـروع شـکل‌گیری گفتمـان رؤیـای آمریکایـی دور می‌شـویم، آنچـه کـه از سـوی دوسـت‌داران یـا مخالفـان ایـن فرهنـگ بـه عنـوان «شـیوه‌ی زندگـی آمریکایـی» شـناخته می‌شـود، آرام‌آرام بـه وجـه غالـب منشـور رؤیـای آمریکایـی بـدل می‌شـود؛ شـیوه‌ای کـه ارزش‌هـا و نمادهـای آن توسـط افـراد و نهادهایـی ماننـد مریلیـن مونـرو، جـان وِیـن، هالیـوود، انـدی وارهـول و جـف کونـز در هنـر معاصـر، آبراهـام لینکلـن، کِندی‌هـا و پـس از آنهـا ریـگان و دیگـر رییـس جمهورهـای آمریـکا در حـوزه‌ی سیاسـت، موافقـان و مخالفـان جنـگ ویتنـام، کوکاکـولا و مکدانِلـد و برندهـای اپـل و ویندوز در زمینه‌های مختلف بازنمایـی می‌شـود. نکتـه‌ی مهـم و مشـترک بیـن کالاهـا و افـراد، کاربـرد شـمایلی و شـماتیک هـر کـدام از آنهـا اسـت و از بیـن رفتن مـرز بیـن کالاهـا، برندهـای تجـاری و نام‌هـای شـخصیت‌های برجسـته اسـت. هـر کـدام از آن هـا چـه در زندگـی واقعـی و چـه در حیـات نمادین‌شـان، جایگاهـی ویـژه و پـر معنـا دارنـد چـرا کـه آنهـا در نهایـت یـک چیـز را بازنمایـی می‌کننـد و آن گفتمـان رؤیـای آمریکایـی اسـت. ژان بودریـار نیـز پـس از مسـافرت بـه آمریـکا آنجـا را ایـن گونـه توصیـف می‌کنـد:

«همـه چیـز معطـوف بـه ایـن اسـت کـه بـه صـورت وانمـوده دوبـاره ظاهـر شـود. منظـره بـه عنـوان عکـس، زنـان بـه مثابـه‌ی سـناریوهای جنسـی، اندیشـه‌ها بـه صـورت نوشـتار، تروریسـم بـه مثابـه‌ی مُـد و رسـانه‌ها و رویدادهـا بـه صـورت تلویزیـون. بـه نظـر می‌رسـد چیزهـا تنهـا بـه خاطـر ایـن تقدیـر عجیـب موجودیـت می‌یابنـد. گاهـی خیـال می‌کنـی شـاید ایـن جهـان خـود تنهـا بـه عنـوان یـک کپـی تبلیغاتـی در دنیـای دیگـر ایـن جـا قـرار دارد» (همـان، ۱۳۸۸: ۱۷۲).

بنابرایـن هـر چیـز در آمریـکا می‌توانـد و ایـن امـکان را دارد تـا به‌سـرعت بـه یـک نمـاد بـدل شـود و بـه تعبیـر بودریـار دوبـاره بـه شـکل وانمـوده ظاهـر شـود؛ چـه یـک قوطـی نوشـابه، چـه یـک رییـس جمهـور، چـه یـک زن مـو طلایـی، چـه یـک پاکت سـیگار.

آنچـه شـپارد و درام نویـن آمریـکا روایـت می‌کننـد، بـا آنچـه کـه رسـانه‌های آمریکا و سـینمای هالیـوود به عنـوان رؤیـای آمریکایی بـه دنیـا عرضـه می‌کننـد، تفـاوت زیـادی دارد. دلیـل اینکـه سـینمای آمریـکا برخـلاف تئاتـر آن منتقـد سرسـخت رؤیـای آمریکایـی نیسـت شـاید ایـن باشـد کـه سـینما نیـز ماننـد رؤیـای آمریکایـی اسـطوره‌ای معاصـر اسـت. چـرا کـه می‌تـوان گفـت سـینما خـود



یـک اسـطوره‌ی قـرن بیسـتمی اسـت. سـینما هنـر تکنولوژیـک مدرنـی اسـت کـه بـا سرشـت مدرنیتـه هماهنگ‌تـر اسـت. هنری کثرت‌گـرا کـه بـر اسـاس تصویـر متحـرک و بازنمایـی شـکل گرفتـه. واقعیـت تصویـر، واقعیتـی خودبسـنده اسـت کـه می‌تواند توهـم و جهانـی مجـازی ایجـاد کنـد. بـه همین سـبب سـینمای آمریـکا بیشـتر تمایـل بـه بازتولیـد قهرمانـان رؤیـای آمریکایـی و افـرادی ماننـد هـاوارد هیـوز دارد. بسـیاری از معناپردازی‌هـای کاذب و الگوهـای مجـازی سـرمایه‌داری آمریـکا تنهـا بـا کمـک ایـن هنـر تکنولوژیـک و توهـم‌زا می‌توانسـت توسـعه یابـد. روایتـی کـه سـام شـپارد از ایـن گفتمـان ارائـه می‌کنـد، تلـخ و بدبینانـه اسـت. تصویـر خانـواده در آثـار شـپارد بازنمـود تبلیغـات تلویزیونـی خانـواده‌ای شـاد، متحـد و موفـق نیسـت، بلکـه نهادی از هم‌پاشـیده اسـت کـه تجربـه‌ی چنـد دهـه زندگـی در آمریـکا بـر او روشـن اسـت. از آنجـا کـه در دوران پسـت‌مدرن تصویـر خانـواده همچـون تکیـه‌گاه محکمـی از بیـن رفتـه، خانـواده و روابـط خانوادگـی بـه تصاویـری نوسـتالژیک و اسـطوره‌ای تبدیل شـده. فروپاشـی پیوندهـای اجتماعـی و سـرگردانی هویـت فردی در وضعیـت پسـت‌مدرن از دغدغه‌هـای سـام شـپارد اسـت. وضعیتـی کـه ژان فرانسـوآ لیوتـار آن را چنیـن توصیـف می‌کنـد: «هویـت فـردی در میـان انبوهـی از بازی‌هـای زبانـی کـه دیگـر از فراروایـت یکسـانی پیـروی نمی‌کننـد، از هـم می‌پاشـد. بـه نظـر می‌رسـد کـه سـوژه‌ی اجتماعـی خـود در پراکندگـی بازی‌هـای زبانـی تحلیـل مـی‌رود. پیونـد اجتماعـی زبانـی اسـت امـا از رشـته‌ی واحـدی بافتـه نشـده و ماننـد پارچه‌ایسـت کـه بـا درهـم تنیـدن دسـت کـم دو و در واقـع تعـداد نامعینـی بـازی زبانـی کـه از قواعـد متفاوتـی پیـروی می‌کننـد، بافتـه شـده. بـا نابـودی کلان‌روایت‌هـا دیگـر هویـت واحـدی بـرای سـوژه یـا جامعـه وجـود نـدارد و در عـوض افـراد تبدیـل می‌شـوند بـه نقطه‌هـای برخـورد دسـته‌ای از قواعـد اخلاقـی و سیاسـی متضـاد بـا یکدیگـر، و در نتیجـه پیونـد اجتماعـی از هـم می‌گسـلد» (لیوتـار، ۱۳۸۱: ۴۳).

منابع:

- اکو، اومبرتو (۱۳۸۴) اسـطوره سـوپرمن و چند مقاله دیگر، ترجمه‌ی خجسـت کیهان، تهران، چاپ اول، نشـر ققنوس.
- اسـتریناتی، دومینیـک (۱۳۸۴) مقدمه ای بـر نظریه های فرهنگ عامه، ترجمه‌ی ثریـا پاکنظر، تهران،گام نو.
- اسـتوری، جان (۱۳۸۹) مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه، ترجمه‌ی حسـین پاینده، تهران، نشـر آگه.
- اولیایی نیا، مازیار (۱۳۸۶) نگرشـی تحلیلی بر ادبیات آمریکا، چاپ اول، تهران، نشـر بیدگل.
- اسـمیت، فیلیـپ (۱۳۸۷) درآمدی بر نظریه فرهنگی، ترجمه‌ی حسـن پویان، تهـران، دفتر پژوهش فرهنگی.
- بشـیریه، حسـین (۱۳۷۹) فراسـوی سـاخت‌گرایی و هرمنوتیک، هیوبرت دریفوس و پل رابینو، میشـل فوکو، تهران، نشرنی.
- سـیوتا، میشـل (۱۳۸۸) کابوس آمریکایی، ترجمه‌ی نادر تکمیل همایون، چاپ اول، تهران، نشـر چشـمه.
- شـایگان، داریوش (۱۳۸۴) افسـون زدگی جدید، هویت چهل تکه و تفکر سـیار، ترجمه‌ی فاطمه ولیانی، تهران، چاپ چهارم، انتشـارات فرزانروز.
- شـپارد، سـام (۱۳۸۲) غرب حقیقی، ترجمه‌ی امیر امجد، تهران، چاپ اول، نشـر نیلا.
- شـپارد، سـام (۱۳۸۲) مادر ایکاروس،ترجمه‌ی شـهرام زرگر، تهران، چاپ اول، نشر نیلا.
- شـپارد، سـام (۱۳۸۶) کودک مدفون، ترجمه‌ی آهو خردمند، تهران، چاپ اول، نشـر نیلا.
- شـپارد، سـام (۱۳۹۲) خدای دوزخ، ترجمه‌ی وازریک درسـاهاکیان، تهران، چاپ اول، نشر بیدگل.
- شـکنر، ریچارد (۱۳۸۶) نظریه اجرا، ترجمه‌ی مهدی نصرا...زاده، تهران، چاپ اول، انتشـارات سـمت.
- صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۹) هنر هویت و سیاسـت بازنمایی، تهران، چاپ اول، نشـر بیدگل.
- عضدانلـو، حمید (۱۳۸۰) گفتمان و جامعه،ت هران، نشـرنی.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۰) تفسـیر خواب، ترجمه‌ی شـیوا ویگریان، تهران، چاپ یازدهم، نشـر مرکز.
- لیوتار، ژانفرانسـوآ (۱۳۸۱) وضعیت پسـت مدرن: گزارشـی درباره دانش، ترجمه‌ی حسـینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران، نشـر گام نو.
- فوکو، میشـل (۱۳۸۸) اراده به دانسـتن، ترجمه‌ی نیکو سـرخوش و افشـین جهاندیده، تهران، نشرنی.
- فوکو، میشـل (۱۳۸۴) دانش و قدرت، ترجمه‌ی محمد ضیمران، تهران، چاپ سـوم، انتشـارات هرمس.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۷) نمادگرایی در ادبیات نمایشـی ، تهران، جلد دوم، چاپ اول، انتشـارات برگ.
- ناظـرزاده کرمانـی، فرهاد (۱۳۶۵) تئاتر پیشـتاز، تجربه گر و عبث نما،ت هران، چاپ اول، جهاد دانشـگاهی.

- Adams James Truslow Adams, (1931) the Epic of America, Boston, Little, Brown, and Company.
- Brown, Jonathan, (2009) the American Dream? Not for all the pilgrims, Independent.
- Cullen, Jim, (2004) the American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation, Oxford University Press.
- Freese, Peter, (0919) “America:” Dream or Nightmare? Reflections on a Composite Image, Essen: Verlag Die Blaue Eule.

روایت هولدِن

مروری بر رمان «ناتور دشت» اثر سلینجر

بهار پژند
دانشجوی سینما

جروم دیوید سلینجر در ۱۹۱۹ در نیویورک به دنیا آمد. در ۱۹۵۱ اولین کتاب بلند خود، ناتور دشت، را چاپ کرد. همین اولین کتاب، او را به نویسنده‌ای جهانی تبدیل کرد.

دیتیل‌هایی از ناتور دشت اشاره به نوجوانی خود سلینجر دارد. هولدن مرتب مدرسه عوض می‌کند؛ به رفتن به مدرسه‌ی نظامی تهدید می‌شود؛ با یک دانشجوی دانشگاه کلمبیا در ارتباط است. تنها تفاوت این است که همه‌ی اینها در فضای پس از جنگ جهانی دوم رخ می‌دهد.

ناتور دشت زمانی چاپ می‌شود که اقتصاد صنعتی در حال رشد آمریکا، کشور را به کشوری ثروتمند تبدیل کرده و قوانین اخلاقی جدیدی برای نسل جوان به همراه آورده.

سلینجر در کتابش از زبان محاوره و ناسزاگویی استفاده می‌کند و مسائل جنسی را به طرز پیچیده و آشکاری بررسی می‌کند. این موضوع مردم را آزرده می‌کند و موقع رونمایی، کتاب دچار مشکل می‌شود.

بسیاری از منتقدان معتقدند که این کتاب لحن ادبی و جدی ندارد و زبان محاوره و خودمانی کتاب را مدرک قرار می‌دهند. کتاب در خیلی از جوامع توقیف شده و همچنان برای سانسور و اصلاح توصیه می‌شود.

هنگامی که شورش‌های ضد فرهنگی در دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ بالا گرفت، ناتور دشت به عنوان داستان بیگانگی یک فرد در مقابل دنیای بی‌رحم مدرن مرتب خوانده می‌شد. هولدن به نظر هر نوجوانی می‌آمد که از هر طرف با هنجارهای دنیای نو احاطه شده و مجبور است بزرگ شود و شخصیتش را با توجه به قوانین شکل بدهد. خیلی از خواننده‌ها هولدن را به عنوان نماد فردیت نابِ از بند رها شده‌ای می‌دیدند که رو در رو با ظلم فرهنگی قرار دارد.

زمینه و داستان کتاب

ناتور دشت حوالی ۱۹۵۰ اتفاق می‌افتد. پسر جوانی به نام هولدن راوی داستان است. هولدن به مکان فعلی خود اشاره نمی‌کند، ولی متوجه می‌شویم که در یک بیمارستان روانی تحت درمان است. وقایعی که هولدن تعریف می‌کند در چند روز آخر ترم پاییز مدرسه تا تعطیلات کریسمس اتفاق می‌افتد. یعنی وقتی هولدن ۱۷ ساله است.

آنالیز کاراکتر هولدن

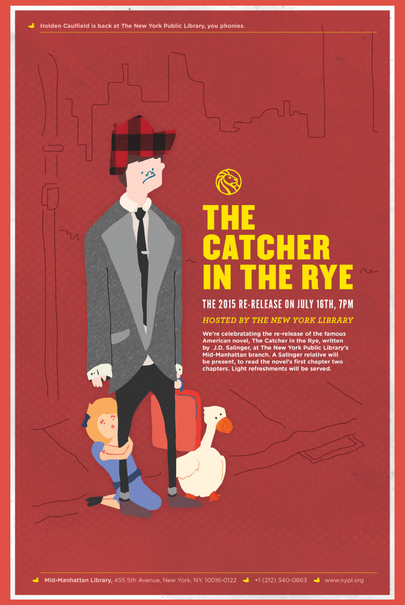
این که هولدن راوی قابل اعتمادی نیست خیلی واضح است. از چهار مدرسه اخراج شده؛ بی‌علاقگی آشکاری به آینده‌ی خود نشان می‌دهد، در بیمارستان روانی است و یک روانکاو او را ملاقات می‌کند و در برقراری ارتباط با بقیه هم مشکل دارد.

ما از گذشته‌ی هولدن دو ضربه‌ی روحی می‌دانیم که مشخص است در وضعیت حالای او تأثیر گذاشته: مرگ الی و خودکشی یکی از هم کلاسی‌هایش.

یکی از مهم‌ترین خصوصیات هولدن، قضاوت بیش از حد او در مورد همه کس و همه چیز است. او همه را به نقد می‌گیرد. کسانی که خسته کننده‌اند، کسانی که اعتماد به نفس ندارند و به خصوص کسانی که حقه باز یا به قول هولدن «Phony» هستند. در واقع متوجه می‌شویم که برداشت خود او از بقیه به شدت سطحی است. در هر موردی، هولدن، قضاوت‌های پیچیده‌تر را به نفع ساده‌ترها رد می‌کند.

یکی دیگر از بارزترین ویژگی‌های شخصیتی هولدن، واکنش او نسبت به رابطه‌ی جنسی است. هولدن تا به حال رابطه‌ی جنسی نداشته ولی علاقه‌مند به برقراری آن است و تقریباً نصف رمان را برای از دست دادن بکارت خود وقت صرف می‌کند. هولدن معتقد است این رابطه باید بین دو نفر که عمیقاً برای هم احترام قائلند و یکدیگر را دوست دارند اتفاق بیفتد و از این که رابطه‌ی جنسی به چیزی برای پر کردن وقت تبدیل شده، متنفر است.

هولدن از این که توسط خانم‌هایی که نمی‌شناسد و برایشان احترام قائل نیست، تحریک می‌شود، اذیت می‌شود. مثل دختر بلوندی که با او می‌رقصد.



تم های داستان

بیگانگی به عنوان راهی برای محافظت از خود: هرچقدر در داستان جلو می‌رویم، بیشتر متوجه می‌شویم که هولدن از بیگانه بودنش با دنیای اطراف، برای محافظت از خود استفاده می‌کند. همان طور که کلاه قرمز شکاری‌اش را برای نشان دادن خاص بودن و بهتر بودن خود از دیگران به سر می‌گذارد. واقعیت این است که تعامل با دیگران، هولدن را گیج و اذیت می‌کند و حس برتری او به بقیه، به عنوان راهی برای دفاع از خود عمل می‌کند. ما همان اول متوجه می‌شویم که همین بیگانگی هولدن باعث تمام دردهایش است. هولدن هیچ وقت از احساساتش حرف نمی‌زند یا نمی‌خواهد منبع مشکلات خود را پیدا کند. او به شدت نیازمند تعامل با دیگران و محبت است، ولی دیواری که او دور خود کشیده، مانع این امر می‌شود.

هدف اصلی هولدن، مقابله با پروسه‌ی طبیعی بزرگ شدن است. همان طور که هولدن افکارش را در مورد موزه‌ی تاریخ طبیعی بیان می‌کند، متوجه می‌شویم که او از تغییر وحشت دارد و نمی تواند با پیچیدگی کنار بیاید. هولدن می خواهد همه چیز، راحت و

قابل فهم و تا ابد بدون تغییر باشد، مثل مجسمه‌ی اسکیموها در موزه. او احساس گناه می‌کند، چون همان چیزهایی را که در بقیه به باد نقد می‌گیرد، در خودش می‌بیند، اما جز در مواردی، به این ترس اعتراف نمی‌کند. هولدن به عنوان کسی که خود در مرز بین کودکی و بزرگسالی قرار دارد، لبه‌ی پرتگاه ایستاده تا از بچه‌ها محافظت کند.

هولدن می خواهد ما باور کنیم که او نمونه‌ی درست‌کاری در دنیای حقه بازی است. با این که او فکر می‌کند دنیا به دو قسمت سیاه و سفید بزرگسالی و کودکی تقسیم شده، هولدن، خود مثال نقض این داستان است.

از موتیف‌های داستان می‌توان به تنهایی، روابط و صمیمیت و جنسیت، دروغ و دورویی اشاره کرد.

نمادها

کلاه قرمز شکاری: کلاه قرمز شکاری تبدیل به یکی از معروف‌ترین نمادهای قرن بیستم شد. به یک دلیل این کلاه در ذهن هر خواننده‌ای همیشه نماد هولدن است: کلاه عجیب و غریب است و نشان می‌دهد که هولدن می‌خواهد از آدم‌های اطرافش جدا شود. هولدن همیشه حواسش به کلاه هست، هر وقت آن را روی سرش می‌گذارد در کتاب ذکر می‌کند و هر وقت با آشنایانش قرار دارد آن را از سرش بر می‌دارد. حضور کلاه نمایان‌گر کشمکش اصلی داستان است: تمایل هولدن به انزوا در برابر تمایلش به برقراری رابطه‌ی دوستانه.

موزه‌ی تاریخ طبیعی: هولدن خود، معنای سمبولیک موزه را برای ما بازگو می‌کند. هر آنچه که در موزه هست، ثابت است و هیچ وقت تغییر نمی‌کند. همین طور اشاره می‌کند ناراحت است از این که خود او هر بار که به موزه می آید، تغییر کرده. موزه برای هولدن، نمایان‌گر دنیای فانتزی ناتور دشتی اوست. دنیایی ساده، ثابت، قابل فهم و ابدی.

اردک‌های دریاچه‌ی سنترال پارک: اردک‌ها و دریاچه‌شان از چند نظر نمادین هستند. استقرار آنها در محیطی که چندان هم مهمان‌نوازانه نیست، نمایان‌گر وضعیت خود هولدن است. به علاوه اردک‌ها نشان دهنده‌ی این موضوع هستند که این غیب شدن‌ها موقتی است. هولدن که از مرگ ناگهانی برادرش ضربه‌ی بزرگی خورده، از این ناپدید شدن‌های ناگهانی اردک‌ها ناراحت می‌شود. اما بازگشت آنها به هولدن این امید را می‌دهد که این تغییرات، همیشگی نیستند، بلکه چرخه‌ای هستند.

در نهایت، خود دریاچه می‌تواند نمادی از دنیای در حال تغییر هولدن باشد. دریاچه که نیمی یخ و نیمی آب است، نشانه‌ی دنیای کودکی و بزرگسالیِ هم‌زمان هولدن است.

چند نکته در مورد کتاب: ناشر اصلی کتاب، معتقد بود هولدن دیوانه و روان‌پریش است.

سلینجر ناتور دشت را مدت کمی بعد از ترخیصش از یک بیمارستان روانی نوشت. او که پس از ۱۰ ماه حضورش در جنگ، خود را به یک بیمارستان روانی معرفی کرده بود، بلافاصله پس از ترخیص، داستان «من دیوانه‌ام»، اولین داستان روایت شده از زبان هولدن را نوشت.

این کتاب، ناسزاگویی را به طور علنی باب کرد.

یک پیش‌داستان برای ناتور دشت وجود دارد که مربوط به مرگ برادرش است. داستان، به دانشگاه پرینستون اهدا شده تا ۵۰ سال پس از مرگ سلینجر، یعنی در ۲۰۶۰ خوانده شود. ولی داستان در ۲۰۱۳ به اینترنت درز کرد.

نسخه‌ای از کتاب، همراه دیوید چپمن، قاتل جان لنون، بوده که در آن نوشته بوده «از طرف هولدن کالفیلد، به هولدن کالفیلد. این بیانیه‌ی من است.» یک نسخه از کتاب هم در خانه‌ی جان هیکلی جونیور پیدا شد که تلاش ناموفقی برای کشتن رونالد ریگان کرده بود.

تلاش‌هایی برای اقتباس

با چاپ کتاب، پیشنهادهای زیادی برای تبدیل آن به فیلم به سلینجر شد.

در نامه‌ای که سلینجر در ۱۹۵۰ نوشت، به این موضوع اشاره کرد که در فکر به صحنه بردن ناتور دشت است و این که خودش نقش هولدن را بازی می‌کند و در غیر این صورت باید با اقتباس از ناتور دشت خداحافظی کنند.

در ۱۹۷۰ سلینجر اعلام کرد که جری لوییز برای سال‌ها تلاش کرد هولدن را بازی کند. بزرگ‌ترین مشکل این بود که او برای اولین بار در دهه‌ی ۳۰ زندگی اش کتاب را خوانده بود.

چهره‌های بزرگی از مارلون برندو و جک نیکلسون و توبی مگوایر و لئوناردو دی‌کاپریو برای به دست آوردن نقش هولدن تلاش کرده‌اند.

در ۱۹۶۱ سلینجر، مجوز الیا کازان برای به صحنه بردن اقتباسی از از ناتور دشت در برادوی را انکار کرد.

در سال ۲۰۰۹، درست یک سال قبل از مرگش، سلینجر موفق شد جلوی چاپ فن فیکشن‌هایی در مورد کتاب را بگیرد. در میان اینها کتابی بود از فردریک کولتینگ به نام «۶۰ سال بعد: بازگشت به دشت».

منبع:

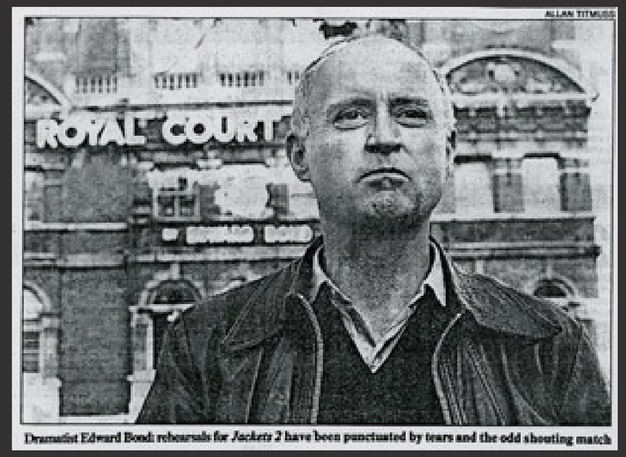
- SparkNotes (2007, 2002), The Catcher In The Rye, J. D. Salinger.

مطالعه‌ی تطبیقی نمایشنامه‌ی «لیر» اثر ادوارد باند و نمایشنامه‌ی «شاه‌لیر» نوشته‌ی شکسپیر

مهام‌میقاتی
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

«لیر» آن طور که نویسنده‌ی اثر «ادوارد باند» باور دارد، بازنگری مدرنی از درام معروف «شاه لیر» نوشته‌ی شکسپیر است که تلاش می‌کند زندگی یک پادشاه قرون وسطای انگلیسی را ترسیم کند که به دست دختران خود تخت و تاج پادشاهی را از کف می‌دهد (برگرفته از مصاحبه‌ی Michael Billington با ادوارد باند در نشریه‌ی گاردین به تاریخ ۲۲ می۲۰۱۶). دو دختر جفاکارِ «لیر» بودیس Bodice و فونتانِل Fontanelle نام دارند که همچون گانریل و ریگِن دختران لیر در نمایشنامه «شاه لیر» در آغاز متملق، فرصت‌طلب و دلباخته‌ی قدرت هستند اما دختران لیر در نمایشنامه ادوارد باند حدود قساوت را درمی‌نوردند و خود مستقیماً دست به شکنجه‌های روانی و جسمانی در راه دست یافتن به قدرت می‌زنند (برگرفته از مقاله‌ی « زنانگیِ شیطانی در تئاتر بریتانیا» نوشته‌ی Susana Nicolas Roman از دانشگاه دِنور). از این رو «لیر» فرصت مغتنمی را فراهم می‌آورد تا تفاوت‌های میان بودیس و فونتانل، با گانریل و ریگن را به میانجی بررسی «روح زمانه»ای که سازنده‌ی دو اثر بوده‌اند، ردیابی کنیم. مقاله‌ی پیش رو همچنین قصد دارد شخصیت دختر سوم «شاه لیر»، «کُردلیا» را در مطالعه‌ی تطبیقی با کردلیای «لیر» مورد بررسی قرار دهد و در این راه ایده‌ای را بر ترازوی ارزش‌یابی بگذارد که نخست توسط ادوارد باند مطرح شد و سپس مورد وثوق منتقدان برجسته‌ی تئاتر انگلستان در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم قرار گرفت (این منتقدان عبارتند از ,NICK Awde Simon John Edge, Richard Findlater, John Gross و Benedict Nightingle . منتقدان نام برده علاوه بر اینکه هر کدام گزاره‌ی پیش رو را در مورد «لیر» ادوارد باند در نقدهای خود به کار برده‌اند، در مقاله‌ی «Violent revival with a moral face» نوشته‌ی «دومنیک کُوندیش» منتشر شده در نشریه‌ی the Telegraph در سال ۲۰۰۵ از آنان به عنوان تایید کنندگان ادعای ادوارد باند درباره‌ی نمایشنامه‌ی خود یاد شده).

ادوارد باند نخستین بار در مصاحبه با Ian Stuart (برگرفته از سالنامه‌ی ۱۹۹۴ انتشارات Harwood Academic Press.) می‌گوید: «در عصر ما اعمال خشونت فردی در زمانه‌ی سرکوب از دید جامعه اخلاقی شده (A socially moralized individual in the (time of repression نوشته‌ی Susana Nicolas Roman این جمله را مورد بررسی قرار داده و در جهت تایید آن موارد تاریخی متعددی را مثال زده). او همچنین ادامه می‌دهد که « در جریان انقلاب‌ها و شورش‌های مدرن فرد طغیانگر علیه نظام سلطه، به شکلی از پیش اخلاقی‌شده مجاز به انجام هر نوع خشونتی علیه نیروهای سرکوبگر شده که سبب می‌شود خشونتِ به کار رفته در راه پیروزی «The violence practiced through the path to victory» همچون تبدیل انرژی از نوعی به نوعی دیگر هرگز از میان نرود تا در زمانه‌ی انتقال قدرت تحت عناوینی چون تصفیه‌ی عوامل قدرت، اعدام‌های دست جمعی و شکنجه‌های تلافی‌جویانه بازتولید شود. از این رو جریان اعمال خشونت هرگز قطع نمی‌شود و تنها عاملین آن جای خود را با یکدیگر عوض می‌کنند.» (همان منبع. صفحه اول)



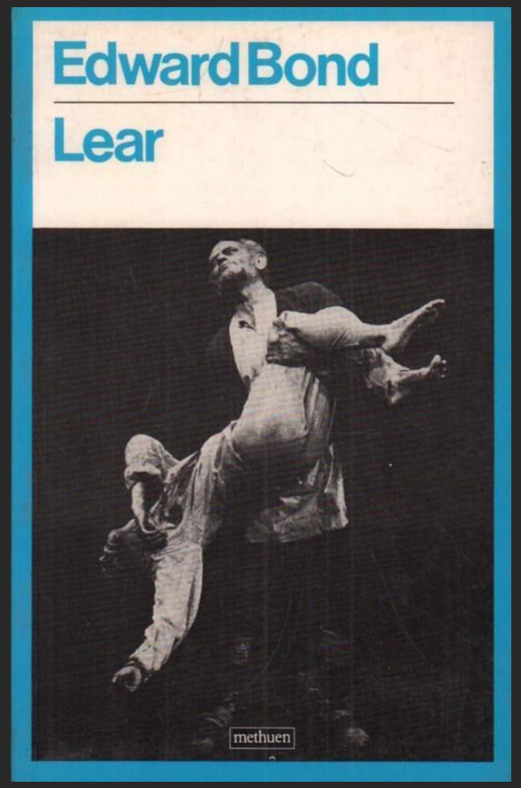
Dramatist Edward Bond: rehearsals for *Jackets 2* have been punctuated by tears and the odd shouting match

برای یک درام‌نویس سوسالیستِ بریتانیایی با شهرت جهانی، انتقاد از «خشونت انقلابی» قطعاً مناقشاتی را به بار خواهد آورد. اما صرف نظر از نتایج حاصل از این گفتار که در نگاه نخست برای یک نویسنده‌ی چپ گرای رادیکال همچون یک متناقض‌نما عمل می‌کند، باند باور دارد که خشونت لجام‌گسیخته‌ی جاری در نمایشنامه‌ی او که از جانب دختران «لیر» به اجرا گذاشته می‌شود، نتیجه‌ی اخلاقی‌شدن خشونتی است که او از آن یاد کرده. لذا با وجود اینکه ممکن است در نگاه تماشاگر فونتانِل و بودیس دو دختر ابلیس‌خو و جفاکار به شمار آیند، اما هر چه به پایان نمایش نزدیکتر می‌شویم، خشونت آنها

در مسیر دستیابی به قدرت اجتناب ناپذیر و حتی منطقی جلوه می‌کند. باند با اشاره به همین تغییر دیدگاه که می‌توانیم آن را «کاتارسیس منفی» بخوانیم، تلاش می‌کند آنچه را برای اذهان شهروندان قرن بیستمی رخ داده، جلوی چشم آنها به نمایش بگذارد تا بی‌واسطه با خشونت دیوانه‌وار باورهای خود مواجه شوند. در این بین «کُردلیا» در نقش کاتالیزوری ظاهر می‌شود که نشانی از فاصله‌گذاری برشتی برای جلوگیری از غرق شدن تماشاگر در دنیای درام را به همراه دارد. شخصیت پیچیده‌ی «کردلیا» که این بار خلاف درام «شاه لیر» دختر تنی پادشاه نیست و حتی از نژادی است که به صورت سنتی پست تلقی شده، تناقضاتی را در نمایشنامه پدید می‌آورد تا در جهت باور نویسنده که تئاتر را رسانه‌ای تعلیمی می‌داند، عمل کند. به همین جهت این مقاله پرتره‌ی زن قرون وسطای بریتانیایی را که در «شاه لیر» عرضه شده، با تصویر نوینی از زنِ عصر حاضر که در «لیر» ترسیم شده، مقایسه می‌کند و در این راه خشونت اعمال‌شده توسط دختران «لیر» را نتیجه‌ی تغییرات پنهان و آشکاری می‌داند که گذر زمانه مسبب آن است.

نگارش «لیر» در ۱۹۷۱ پایان یافته و در همان سال در Royal Court Theatre به اجرا در آمده. جامعه‌ای که به تماشای نخستین اجرا از این متن آوانگارد رفت، به آرامی آماده می‌شد تا پا در عصری بگذارد که لبریز از خشونت‌های سرکوبگرایانه‌ی بریتانیایی در داخل و خارج این کشور بود.

دهه‌ی هفتاد در بریتانیا با ناآرامی‌های روزافزون در ایرلند شمالی آغاز می‌شود. نمایش اعتراضات مردمی، بمب‌گذاری‌ها و ترورهای متعدد به بخش جداناشدنی در اخبار شبانگاهی تلوزیون دولتی بریتانیا بدل می‌شود. خیلی زود سرکوب اعتراضات دانشجویی که تحت تأثیر ناآرامی‌های دانشگاهی در فرانسه و ایالات متحده شکل گرفته بود، بخش ثابت دیگری را در اخبار روزانه به خود اختصاص می‌دهد. در ژانویه‌ی ۱۹۷۰ است که پادشاه رسانه‌های نوشتاری و دیداری استرالیا روپرت مرداک Rupert Murdoch نشریه‌ی «News of the World» پرتیراژترین هفته‌نامه‌ی بریتانیایی را می‌خرد تا سیاست‌مداران چپ‌گرای بریتانیایی نزاعی همه‌جانبه را علیه احزاب نئولیبرال انگلستان آغاز کنند. از این رو نه تنها خشونت فیزیکی جاری در جامعه‌ی بریتانیا به شکل روزانه در تلویزیون و سایر رسانه‌ها بازتاب داده می‌شد، بلکه مشاجرات پُرالتهاب سیاسی نیز به اخبار یومیه تبدیل شد. در شب شورش Derry که بیش از صد مجروح – که توسط پلیس مورد ضرب و شتم قرار گرفته بودند- به جای گذاشت؛ در دهم ژانویه‌ی ۱۹۷۰ هفت جوان ایرلندی در بلفاست به دست پلیس بریتانیا کشته شدند و درست دو هفته بعد برای اولین و آخرین بار در تاریخ انگلستان دانشگاه لندن (University of London) توسط دانشجویان معترض دانشکده‌ی اقتصاد که گزارشاتی از مسلح بودن تعدادی از آنها مخابره شده بود، اشغال شد و دانشگاه برای سه هفته از فعالیت بازایستاد. درمیان ناآرامی‌های پرتعداد در انگلستانِ آغاز دهه هفتاد، گروه‌های حامی‌حقوق زنان روز



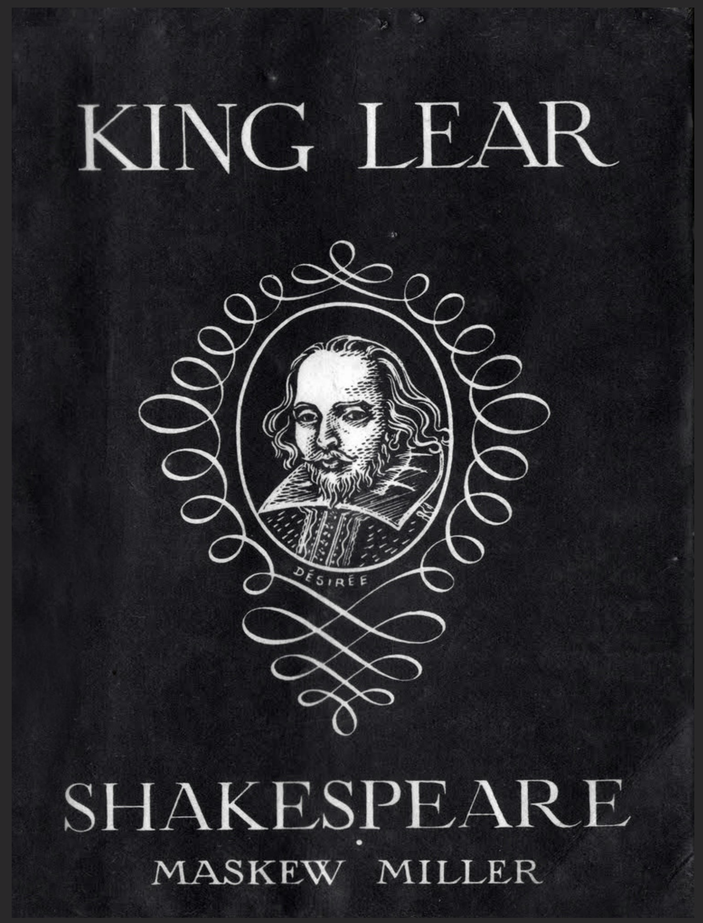
به روز اقدام به برگزاری تجمعاتی می‌کردند که در بسیاری موارد حاصل ائتلاف با جنبش‌های حامی‌حقوق همجنسگرایان بود. گردباد هیپیزم که یک سال قبل در سانفرانسیسکوی ایالات متحده شکل گرفته بود، به سواحل بریتانیا نیز رسیده بود و این کشور را آماده تغیرات بزرگی می‌کرد. از این رو «لیر» در جامعه‌ای خشونت‌دیده متولد شد. اولین منتقدانی که به تماشای «لیر» نشستند این نمایشنامه را بیش از اینکه اشاراتی به «شاه لیر» شکسپیر داشته باشد، واکنشی به جامعه‌ی بحران زده‌ی انگلیسی دانستند. (Outsid-ers: Studies in Sociology of Deviance. Howard Becker. New York ۱۹۷۳) این باور البته با مروری اجمالی بر طرح درام «لیر» تقویت می‌شود.

کردلیا، از دخترک دوست‌داشتنی پادشاه تا رهبر خون‌خوار در نمایشنامه‌ی باند «لیر» پادشاه سودا زده و بدبینی است که برای در امان‌ماندن از شر دشمنان فرضی‌اش دیواری به دور خود می‌کشد. اما دشمنان حقیق او از درون دربار وی سر بیرون می‌آورند. دو دختر «لیر» بودیس و فونتانل علیه پدر می‌شورند و جنگی خونین را باعث می‌شوند. نتیجه‌ی این جنگ شکست همه‌جانبه‌ی «لیر» و زندانی‌شدن اوست. «لیر» در زندان دچار وهمیات بیشتری می‌شود تا اینکه از جانب روح پسرِ یک گورکن که «لیر» در زمان پادشاهی‌اش سبب مرگ وی شده، نخست کور و سپس مطلقاً دیوانه می‌شود. «لیر» در دیوانگی پرالتهاب خویش شخصیتی پیامبرگون نیز می‌یابد. در این میان کردلیا که بیوه‌ی پسرِ گورکن است، به بازی خطرآفرین قدرت راه پیدا می‌کند و به تعبیر هیلده کلاین (Hilde Klein) در کتاب «سفر مترقی لیر از کوری تا بینش اخلاقی و عمل» (Lear"s progressive journey from blindness to moral insight and action) ، به رهبری با گرایشات آشکار استالینیستی تبدیل می‌شود. لیر در پایان جان خود را برسر فروافکندن دیواری که خود برپا کرده بود، از دست می‌دهد اما خشونت دهشت‌بار دخترانش و کردلیا به سان میراث تاج و تخت پادشاهی او همچنان جاری می‌ماند.

ادوارد باند «لیرِ» خود را نه اقتباسی از «شاه لیر» که نقدی بر آن می‌خواند (برگرفته از کتاب Edward Bond: a (critical study. Peter Billingham ۲۰۰۷) . گرچه در نمایشنامه‌های شکسپیر در آثار متعددی از جمله «هملت»، «اتلو» و «رام کردن زن سرکش» زنان نقش‌های مهمی به عهده دارند اما «شاه لیر» تنها نمایشنامه‌ی به جامانده از این درام‌نویس برجسته‌ی آغاز سده‌ی هفدهم است که زنان در آن در حضور شخصیت اصلیِ اثر که یک پادشاهِ سالخورده است، نقش کلیدی و برجسته‌ای ایفا می‌کنند (برگرفته از مقاله « انسان زدایی شده یا ضدانسانی» Dehumanized or inhuman نوشته دِبرا کاستلو. استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه Cornell). پیرنگ «شاه لیر» با نفرمانی «کردلیا» متولد می‌شود و با پیگیری سرنوشت او به اوج و حضیض می‌رود. علاوه بر صدها اجرای متفاوت در نقاط مختلف جهان از زمان نخستین اقتباس سینمایی از این اثر که توسط ویلیام وی. رانوس William V. Ranous در ۱۹۰۹ تا آخرین نمونه‌ی

مطرح آن در سال ۲۰۰۱ با عنوان «پادشاهی من» My Kingdom به کارگردانی دان بوید Don Boyd بر عهده داشتن نقش «کردلیا» نقطه عطف کارنامه هر بازیگر مطرحی بوده است. اما در میان تمام اقتباس‌های صورت گرفته از این نمایشنامه، «لیر» باند، زنانگیِ دیگری را مورد بررسی قرار می‌دهد.

معروف‌ترین قهرمان مؤنث نمایشنامه‌های شکسپیر در «لیر» باند با بی‌رحمی تمام تخریب می‌شود. همان طور که اشاره شد، او نه دختر پادشاه، که بیوه‌ی باردار گورکنی است که در حومه‌ی شهر زندگی می‌کند. از ابتدای نمایشنامه در حالی که هنوز شوهر خود را از دست نداده، مداوماً تهدید از میان رفتن شادکامی زندگی زناشویی خود را احساس می‌کند و همین نگرانی مقدمه‌ای می‌شود برای قساوت هراسناک او در ادامه‌ی نمایشنامه (a socially moralized individual in the time of repression نوشته‌ی Susana Nicolas Roman). باند در جملات آغازین ترس و اندوهی را در «کردلیا» بنیان می‌گذارد تا آن را در طول نمایشنامه به خوبی بپروراند. «کردلیا» با آنکه کاملاً از منبع ترس خود مطلع نیست، اما حکم‌رانی مستبدانه‌ی «لیر» کاری با زنان طبقه‌ی تهیدست کرده که همواره چشم‌انتظار شوهران خود باشند و به سلامت رسیدن آنها به خانه را چون موهبتی بزرگ پاس دارند. وقتی مردان تهیدست برای ارتزاق ناچیز خود مجبورند هر روز وارد جامعه‌ای شوند که چون دریایی یک سر طوفانی و بی‌رحم می‌ماند، حتی دیگر خیال شوریدن علیه ظلم را در سر نمی‌پرورانند چون چشمان وحشت زده‌ی همسران‌شان بدرقه‌کننده‌ی هر صبح آنان است. از این رو چه سهل است که «پسرِ گورکن» باند را جوانی از اهالی جنوب بلفاست در آغاز دهه‌ی هفتاد بدانیم. جوانی که رونق نان شب خود را در گروی توحش پلیسِ انگلستان می‌بیند. هر چه ماموران بی رحمِ پلیس لندن (London Metropolitan Police) که برای سرکوب جوانان بلفاست به ایرلند شمالی فرستاده شده بودند، تعداد بیشتری از همقطارانِ «پسر گورکن» را بکشند، گورکن نان بیشتری برای به خانه بردن دارد. پس رمق مبارزه دیگر به کلی از او گرفته شده. اما همه چیز آن طور که «نظام سلطه» برنامه ریزی کرده، پیش نمی‌رود و وقایعی رخ می‌دهد که «پسرِ گورکن» خود به یکی از قربانیان دستگاه سرکوبِ «لیر» تبدیل می‌شود. حالا وحشت مداوم «کردلیا» جلوه‌ای واقعی می‌یابد. او در زمان حیات شوهرش آرزو داشت بتواند مثل او ظاهری سرخوش و بی‌خیال از خود نشان دهد. اما برای او حضور هر فردی در حریم او و همسرش عاملی بزرگ برای تهدید به شمار می‌رفت و به همین سبب بود که «کردلیا» درست مثل «لیر» در حال ساختن دیواری به دور خانه خود بود؛ با این تفاوت که او پولی برای خریدن خشت و گِل نداشت (hey and Roberts. ۱۹۸۰ صفحه: ۱۲۳. همچنین این مطلب در مقاله‌ی A socially moralized individual in the time of repression نوشته‌ی Susana Nicolas Roman بازگو شده). اما با وجود تمامِ تمهیداتِ «کردلیا» سربازانِ «لیر» به خانه‌ی او راه می‌یابند.



روند نمایشنامه طوری پیش می‌رود که «کردلیا» خود وارد کارزار انتقام می‌شود. تاثیرِ «کردلیا»ی «شاه لیر» قطعاً سبب می‌شود تماشاگر گمان کند که «کردلیا»ی «لیر» نیز قرار است نماد «خیر» دربرابر «شر» دختران «لیر» باشد؛ اما باند این گمان را برهم می‌زند و با تبدیل کردن «کردلیا» به یک «انقلابی مسخ‌شده»، گونه‌ای نوین از قهرمان زن عصر جدید را در نمایشنامه‌اش نشان می‌دهد که گرچه تا آن زمان –۱۹۷۱– فرانسوی‌ها و آمریکایی‌ها بارها امثال او را ترسیم کرده بودند اما در تئاتر بریتانیا بی‌سابقه بود (برگرفته از مقاله‌ی «یک انتخاب زیبایی شناسانه» An aesthetic choice از پیتر راندِل Peter Rundle منتشر شده در نشریه Dogme95 در تاریخ ۱۰ نوامبر ۱۹۹۹).

«کردلیا»، سیصد و شصت و شش سال قبل

وقتی شاه لیر برای نخستین بار در London Royal Hall به نمایش درآمد، کمی‌بیش از دو سال می‌شد که دوران چهل و پنج ساله‌ی حکومت پر رونق ملکه الیزابت به پایان رسیده بود. حتی مورخان غیرانگلیسی آن دوران، از نیمه‌ی دوم حکومت ملکه الیزابت به عنوان آغاز رنسانس بریتانیایی یاد کرده‌اند (برگرفته از Shakespeare and his critics نوشته چالرز اف. جانسون، منتشر شده در سال ۱۹۰۹). «شاه لیر» تا یک سال پس از نخستین اجرای خود در لندن، در بزرگترین سالن‌های نمایش آکسفورد و لیورپول، توسط همان گروه اولیه در حال اجرا بود. در همین زمان انگلستان به عنوان تنها کشور اروپایی که امپراطوری اسپانیا نتوانسته بود گزندی به آن وارد کند، سرمست قدرت بی‌رقیب ارتش خود به ویژه نیروی دریایی‌اش بود. وقتی منتقدین زمانه، شکسپیر را برای نوشتن یک درام موفق دیگر تحسین می‌کردند، اختلافات داخلی انگلستان که عموماً مربوط به نزاعِ گاهی خونینِ پروتستان‌ها و کاتولیک‌ها می‌شد، بیش از سه دهه بود که پایان یافته بود. کشور در داخل آرام و در خارج قدرت نمایی می‌کرد. در حالی که حتی بخش‌هایی از فرانسه تحت اشغال اسپانیایی‌ها قرار گرفته بود، کشتی‌های غاصب اسپانیایی حتی خواب عبور از تنگه کاله – که مهمترین راه ارتباطی دریایی میان فرانسه و انگلستان بوده و هست– را نمی‌دیدند. اما عصر ویکتوریایی در انگلستان تنها با ثبات سیاسی و قدرت نمایی نظامی‌همراه نیست. شعر و تئاتر در این دوران چنان قوامی‌یافت که کمی‌بعد در دهه دوم قرن هفدهم از آن با نام «عصر طلایی» یاد شد. «شاه لیر» در واقع از آخرین درام‌هایی بود که در «عصر طلایی» هنر و ادبیات بریتانیایی به اجرا درآمد. در این عصر شاعران و هنرمندان زن برای نخستین بار در تاریخ بریتانیا فرصت ارائه‌ی آثار خود را پیدا کردند. گرچه آثار هنری این زنان پیشتاز، بسیار با قوام هنری آثار نویسندگان زن قرن نوزدهمی فاصله داشت، اما با توجه به حضور یک زن در رأس قدرت سیاسی، زنان به بالاترین میزان مشارکت اجتماعی دست یافتند تا حدی که

در پایان عصر ویکتوریایی آنها دیگر می‌توانستند به طور کاملاً قانونی املاکی به نام خود داشته باشند. این قانون جدید سبب شد زنان بسیاری از طبقه ثروتمند و درباری، املاکی که پیش از این به شکل صوری مدیریت آن را به عهده داشتند، در اختیار بگیرند و از محدوده‌ی خانه/قصرهاشان بیرون بیایند و دوشادوش مردان به اداره‌ی مزرعه و دامپروری بپردازند.

در چنین زمانه ای است که «کردلیا» دست رد به سینه‌ی میراث پدر خود می‌زند. گرچه شکسپیر زنانی چون گانریل و ریگِن را نیز ترسیم کرده، اما در سراسر دستگاه حکومت «شاه لیر» یک دختر جوان را به عنوان نماد تهور و راست‌کرداری انتخاب می‌کند. با توجه به حضور ملکه الیزابت جامعه‌ی بریتانیایی عادت کرده بود که زنان را در جایگاه خیر مطلق- جایگاهی که پیش از الیزابت معمولاً تنها کاردینال‌ها از آن برخوردار بودند- ببینند. پس «کردلیا» به پشتوانه‌ی یک باور اجتماعی نماینده‌ی تمامی نیکی‌های جهان می‌شود (برگرفته از Shakespeare and his critics نوشته اف. ای .هالیدی، منتشر شده در سال ۱۹۴۹). او صادق، صریح و در عین حال مبادی آداب است. حتی وقتی ازدواج قریب‌الوقوع‌اش با مردی از طبقه‌ی اشراف تنها به سبب محرومیت او از ارث پدری ملغی اعلام می‌شود، از کوره در نمی‌رود و از جاده‌ی صداقت خارج نمی‌شود. او تا آخر در برابر خواهران متملق‌اش می‌ایستد و تلاش می‌کند پدر را از خطاهای بیشتری بازدارد. او همچون ملکه الیزابت متین و صلح‌جوست؛ گویی هیچ خشونتی از هر گونه، راهی به ذهن او ندارد (برگرفته از کتاب Cinematic Shakespeare نوشته Rowman and Littlefield ۲۰۰۴).

تا پیش از «لیر» ادوارد باند، در تمامی‌اقتباس‌های مطرحی که در دنیای سینما، ادبیات و تئاتر از «شاه لیر» صورت گرفته بود، سرشت نیک «کردلیا» دست نخورده مانده بود. تا اینکه سرانجام «کردلیا»ی باند در بی‌رحمی و انتقام‌جویی حتی از دختران شاه لیر پیشی می‌گیرد. دخترانی که باند با انتخاب اسامی آنها این تردید را به ذهن مخاطب راه می‌دهد که آیا او برای خشونتِ بی‌اندازه‌ی این دو خواهر ریشه‌ای ذاتی قائل است؟

فونتانِل Fontanelle در علوم پزشکی نامی است که

روی حفره‌های بسیار کوچکی که در جمجمه‌ی برخی نوزادان هنگام تولد وجود دارد، گذاشته شده. این حفره‌ها با رشد کودک رفته‌رفته محو می‌شوند تا مغز او در حصار استخوانی مستحکمی قرار بگیرد (برگرفته از کتاب Comprehensive Medical Terminology از انتشارات Medilexicon منتشر شده به سال ۱۹۹۹). بودیس Bodice نیز به قسمتی از لباسِ شبِ زنانه اتلاق می‌شود که زیر آستر لباس محل قرارگیری سینه‌ها

است تا نیاز به پوشیدن لباس زیر برای نگهداری آنها نباشد (برگرفته از کتاب Women’s work: the first 20,000 years: women, cloth and society in early times از انتشارات Northon & Company ۲۰۱۵). به این ترتیب شاید باند شکنجه‌هایی که توسط این دو خواهر به اجرا درمی‌آید را برآمده از -نخست- ذات آدمی‌و _سپس سرشت زنانگی می‌داند.

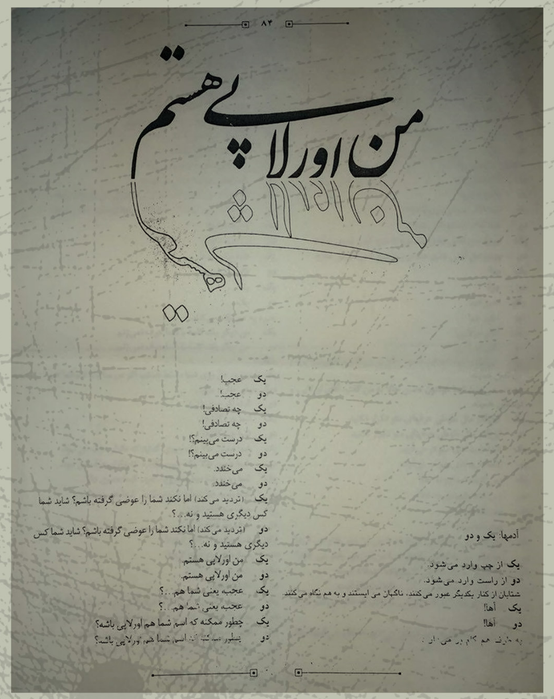
او خود در این باره می‌گوید: « [...] من خواستم نام‌های شیطانی شکسپیر برای این دو پرسوناژ را از آنها دریغ کنم و در عوض نام‌هایی به آنها ببخشم که شخصیت دوگانه در زبان اخلاقیِ امروز ما داشته باشد تا به ریشه‌های شیطانی نوع بشر اشاره کنم. اما این کار به این معنی نبود که من باور دارم انسان ذاتاً پلید است، بلکه می‌خواستم بگویم که فرهنگ امروز ما پلید بودن را به ما تحمیل می‌کند» (برگرفته از Edward Bond letters. نوشته‌ی Lan Stuart منتشر شده توسط Harwood Academic Publishers ۱۹۸۸).

بررسی این انتخاب در مقابل نگاه تاریخی شکسپیر در نام‌گذاری دختران شاه لیر درخور توجه جلوه می‌کند: گانریل و ریگن، نام‌های برآمده از کتاب قرون وسطای معروفی به نام « تاریخ پادشاهان بریتانیا تا ۱۱۳۸» نوشته‌ی Geoffrey Monmouth است. در این سند تاریخی گانریل و ریگِن نام دختران پادشاهی در سده‌های میانه هستند که سلطنت کم فروغ و سوت‌وکوری داشته. شکسپیر «کردلیا» را که نام مادر مارگانوس Marganus شخصیت معروف تاریخ انگلستان است، برای دختر سوم شاه لیر برگزیده. جز در مورد «کردلیا» شکسپیر گرایشی ارجاعی (Referencing) به ذات پاک یا پلید شخصیت‌هایش نداشته.

مرثیه‌ای برای بودن

اثری از هربرت روزن دورفر «من اورلاپی هستم»

ساسان فقیه
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی



وقتی به نمایشنامه‌ی نویسنده‌ی آلمانی برخوردم، برای دومین بار واج‌های خشک و زمخت آلمانی برایم دلنشین به نظر آمد. برایم ناگزیر بود در حین خواندن این نمایش تک‌پرده‌ای، نخستین مواجهه‌ی دلنشین‌ام با زبان آلمانی مدام در گوشم بپیچد. اولین بار دو سال پیش بود موقع شنیدن یک قطعه‌ی موسیقی بود به نام Spiegel, I›m Spiegel. در زبان آلمانی این عبارت به مفهوم آینه در آینه است. آروو پرت این قطعه را در سال ۱۹۷۸ قبل از مهاجرت‌اش از استونی نوشت و در ساختن آن از متود و روشی استفاده کرد که خود آن را تینتینابولی نامید؛ واژه‌ای لاتین به معنای ناقوس و زنگ. در این متود صدای ملودیک روی گام‌های دیاتونیک اجرا می‌شود و صدای تینتینابولیک یا همان زنگ‌وار روی نت‌های سه ضربِ تونیک یکدیگر را همراهی می‌کنند. در این روش شنونده ابری از رزونانس‌های پیچیده و قوی می‌شنود. ساختار این قطعه به طوری است که تکرارهای بی‌نهایت‌اش حس غرق‌شدن را در شنونده متبادر می‌کند؛ درست همان جایی که نام این قطعه از آن می‌آید؛ دالانی از آینه‌های موازی که تصاویری تا بی‌نهایت تولید می‌کنند، آینه در آینه. در این قطعه نت‌های سه ضربی تونیک که با تغییرات کوچکی به عقب و جلو منعکس می‌شود، تا بی‌نهایت تکرار می‌شوند. انگار که شنونده بین انعکاس تصاویر بی‌نهایت‌اش روبروی آینه گیر افتاده.

هربرت روزن دورفر درست همان طور که با نام نمایشنامه‌اش مدام صدای تکرارهای ویولن آینه در آینه را در گوشم پیچاند، نمایشنامه‌اش هم یک تینتینابولی بود. درست حدس زده بودم؛ این نمایشنامه در ذات یک قطعه‌ی موسیقی بود. آهنگساز زن آلمانی کارولا اوبر مولر نیز تحت تأثیر آن اُپرایی به همین نام نوشت ولی متأسفانه هر چه گشتم، نتوانستم این اُپرا را پیدا کنم.

ویژگی مهم «من اورلاپی هستم» این است که نمی‌توان آن را یک اثر نمایشی نامید. از نظر بنده روزن دورفر یک قطعه‌ی موسیقیایی آفریده.

یکی از اتفاقاتی که در تینتینابولی می‌افتد، این است که رفت و برگشتی در فاصله‌ی نت‌های عبارات مجاور در موسیقی رخ می‌دهد؛ مثل رفتن از فاصله‌ی ششم افزوده سؤال به فاصله‌ی ششم کاسته در پاسخ. این ویژگی تینتینابولی که در قطعه‌ی آینه در آینه رخ می‌دهد، به نوعی مشارکت در ساختن حسی است که از انعکاس تصویرمان روبروی آینه می‌گیریم؛ درست وقتی به سمت تصویرمان حرکت می‌کنیم و از آن دور می‌شویم. در تینتینابولی روزن دورفر یعنی نمایشنامه‌ی «من اورلاپی هستم» در ابتدا، این رفت و برگشت آینه‌وار برای مخاطب به طور کامل تداعی می‌شود. شخصیت یک از چپ وارد می‌شود، دو از راست وارد می‌شود. شتابان از کنار یکدیگر عبور می‌کنند، ناگهان می‌ایستند و به هم نگاه می‌کنند. اولین مواجهه شکل می‌گیرد. شخصیتِ یک خودش را در آینه‌ای می‌بیند که نه تنها تصویر، بلکه کلام‌اش را نیز منعکس می‌کند. شاید بهتر باشد اسم‌اش را آینه‌ی بودن بگذاریم. چه چیزی هولناک‌تر از این که تصویری از بودن خودت را ببینی. روزن دورفر شخصیت یک را به زیرکی مقابل همان او قرار داده. اما شخصیت یک چقدر از خودش می‌تواند دور باشد؟ شخصیت یک در مواجهه با خودش دچار تناقض می‌شود، او مثل تمام ما فکر می‌کند که بهتر از هر کسی نسبت به خودش شناخت دارد و خودش را می‌شناسد ولی وقتی با تصویری از خودش روبرو می‌شود، از این واقعیت آشکار جا می‌خورد که چقدر نفوذناپذیر، سرکش و درنیافتنی است. شخصیت یک در طول نمایشنامه تمام تلاش خود را می‌کند تا اگر شده حتی به شناخت اندکی از خود برسد. به قول رولان بارت در کتاب سخن عاشق (ترجمه‌ی پیام یزدانجو، نشر مرکز، ۱۳۸۹) «خود را هلاک کردن، خود را به آب وآتش زدن برای چیزی نفوذناپذیر، یک ایمان ناب است» و در این مسیر به نوعی سیر عارفانه طی خواهد شد؛ من آن چه را نمی‌شناسم، می‌شناسم. در این تلاشی که شخصیت یک برای شناختن تصویر خود انجام می‌دهد، فقط به این پی می‌برد که تصویرش تنها وقتی انعکاسی از بودن او نیست که سکوت می‌کند. حالا شخصیت یک دیگر چیز مهمی می‌داند و آن سکوت است. همین دانسته باعث می‌شود که او به پایان نزدیک شود. شخصیت دو که حکم تصویری از شخصیت یک را دارد در برابر توهین‌های او چیزی نمی‌گوید و از آن به بعد دیگر حتی حالات و رفتار شخصیت دو عیناً همان چیزی نیست که در شخصیت یک می‌بینیم. انگار برای پایان یافتن، رفتار و عمل مقدم بر کلام از بین می‌رود. شخصیت یک که دیگر به ستوه آمده با خودش گلاویز می‌شود و در پایان در آستانه‌ی مرگ قرار می‌گیرد. شاید تنها جایی از نمایشنامه که شخصیت دو دیگر تصویری از شخصیت یک نبود، دیالوگ پایانی است. جایی که یک می‌گوید «من شما را می‌بخشم» و دو نیز می‌گوید «من شما را می‌بخشم». این بار شخصیت دو دیگر آینه نبود، انعکاسی از بودن شخصیت یک نبود و واقعاً او را بخشید. شخصیت یک نعره می‌زند و می‌میرد؛ پایانی بر مرثیه‌ی بودن‌اش. روزن دورفر ما را در تینتینابولی سرگردان به دنبال یافتن پاسخی برد، «سؤالِ بودن» و وقتی همه چیز کنار رفت، تنها چیز کامل (همان پاسخ) پیدا شد: مرگ.

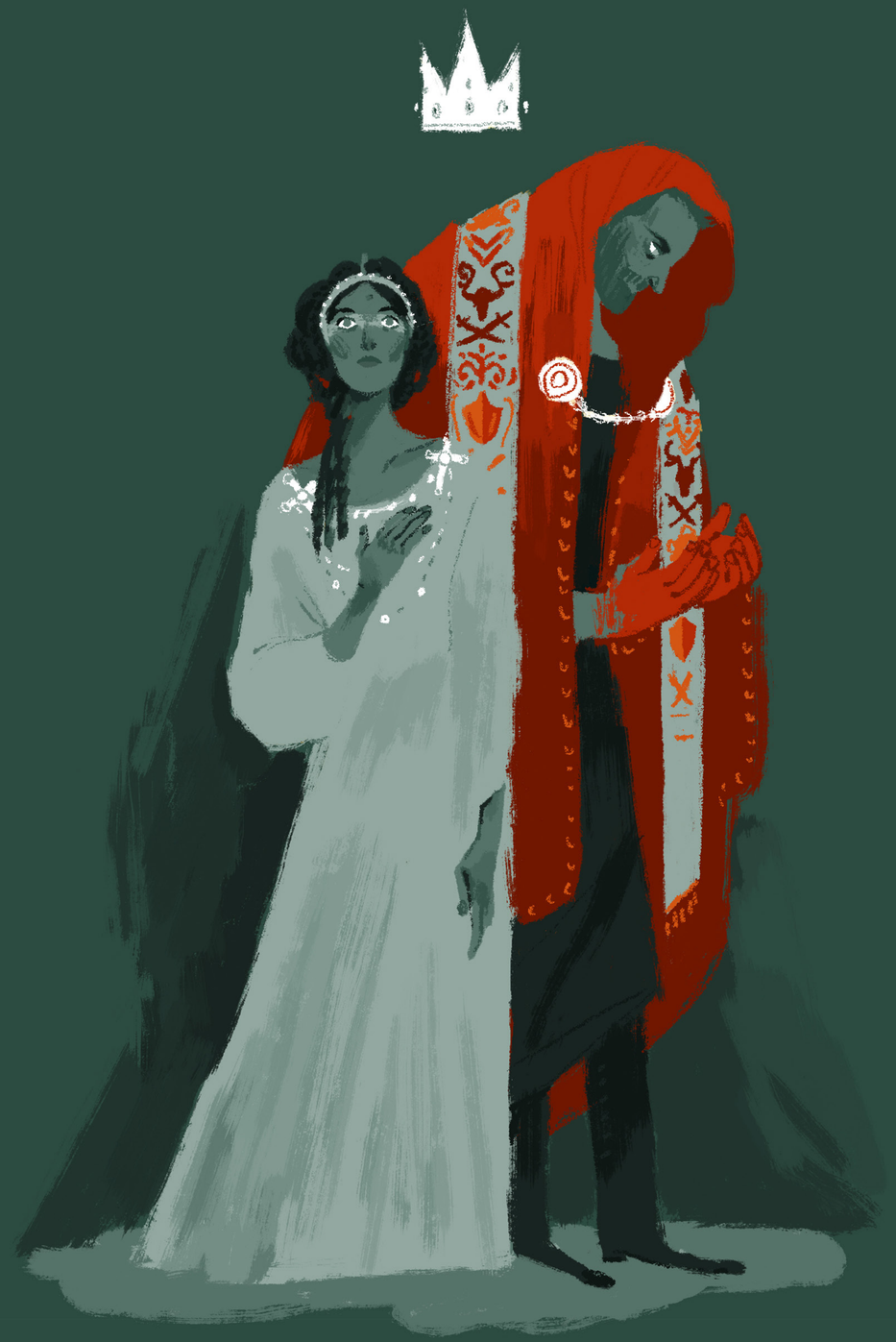
نگاهی به نمایشنامه‌ی مکبث

گزارش دوم جلسات کتاب‌خوانی در دانشکده

رضوان پاکپور
دانشجوی سینما

مکبث از جمله آثاری است که نقد و بررسی‌های زیادی درباره‌ی آن صورت گرفته و چه بسا صورت خواهد گرفت. دنیای مکبث، دنیایی است پیچیده که سرک کشیدن به گوشه و کنار آن رازی را پیدا و رازی دیگر را نهان می‌کند. با پاسخ به هر سؤال از ابهام‌های این نمایشنامه‌ی عظیم، سؤال دیگری مطرح می‌شود که ذهن خواننده‌ی هوشمند را تحریک کرده و همین پرسش‌هاست که مکبث و دیگر آثار شکسپیر را با وجود ظاهری ساده و بی‌آلایش، از جمله آثار پیچیده و عمیق جهان می‌کند. خوانش هر باره‌ی این اثر و تحلیل مجدد، می‌تواند برای خواننده سرآغاز اکتشاف جدید در روند داستان باشد. این بار نیز در تحلیل این اثر به نکاتی اشاره خواهد شد.

در ابتدا به حضور جادوگران در اثر می‌پردازیم. از یک منظر حضور جادوگران در صحنه‌ها و پرده‌های مختلف نمایشنامه تمثیلی است از ناخودآگاه کاراکترها که در ذهن‌شان نقش بسته. این ناخودآگاه، کاراکترها را به سمت رؤیاها و اهداف‌شان سوق می‌دهد. مکبث در راه بازگشت از سفری فاتحانه از نروژ همراه بانکو با ساحرانی برخورد می‌کنند که مکبث و فرزندان بانکو را به پادشاهی نوید می‌دهند. می‌توان گفت این پیروزی فاتحانه، غرور و کِبری را در ضمیر ناخودآگاه این دو قهرمان نشانده؛ پس بی‌دلیل نیست که انگیزه‌ی پادشاهی بر کل سرزمین اسکاتلند، آمال و رؤیای آنان گردد. این جادوگران، آینه‌ی درون نمای مکبث و بانکو می‌شوند. هر یک از کاراکترها به نحوی در مرگ پادشاه دانکن نقش داشته و به گونه‌ای دارای ساحره‌ای درونی و وسوسه‌گر بوده‌اند. در واقع حوادث خون‌بار داستان بیش از آنکه ناشی از تقدیر باشد، ناشی از ناخودآگاه وسوسه‌گر شخصیت‌های نمایشنامه است. شاید بتوان گفت اختیار بیش از تقدیر در نمایشنامه خودنمایی می‌کند. در اینجاست که مکبث و بانکو برای تحقق پیشگویی‌های آمال و آرزوهای ضمیر ناخودآگاه خود، به کشتاری عظیم دست می‌زنند، چه بسا آنچه انسان در عالم رؤیا می‌بیند، نمودی از ناخودآگاه اوست. بر این مبنا، مکبث داستانی است تمثیلی در قالبی واقع‌نما. شکسپیر شخصیت‌پردازی مکبث و لِیدی مکبث را بسیار واقع‌گرایانه و روان‌شناسانه پرداخته و همین امر باعث شده که این دو شخصیت در نظر خواننده، از قرن ۱۷ تا قرن ۲۱ باورپذیر باشد. از این رو کاراکترهای نمایشنامه‌ی مکبث را می‌توان با نظریات روان‌شناختی انسان امروزی تحلیل کرد؛ چراکه وضعیت روان انسان‌ها در طول تاریخ تا حدود زیادی ثابت مانده. مکبث و لیدی مکبث مستقیماً دست‌شان به خون شاه دانکن آلوده می‌شود و در این میان هر دو به احساس گناه دچار می‌گردند؛ اما برای رسیدن به غایت نهایی ،که همان پادشاهی بر اسکاتلند است، باید به ادامه‌ی راه آمده بپردازند. در برخورد با این احساس گناه، این دو، دو راه متفاوت را در پیش می‌گیرند. لیدی مکبث دچار جنون مالیخولیایی



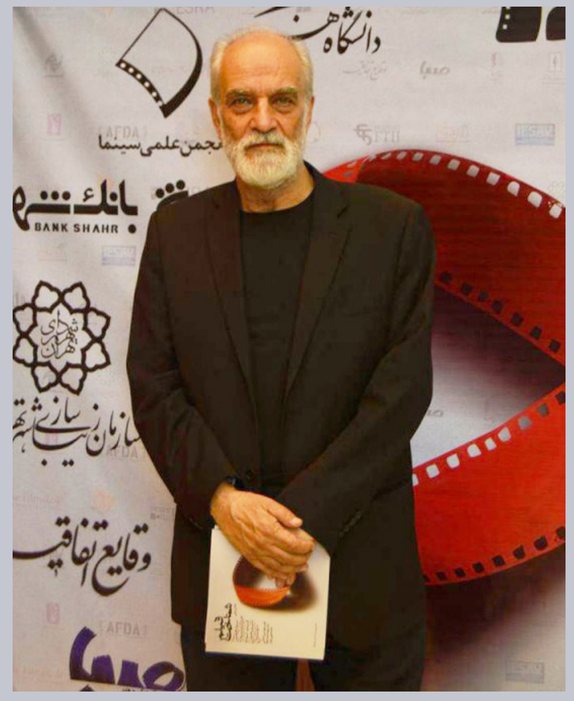
شده و به شستن وسواس‌گونه‌ی دست‌هایش از آلودگی به خون می‌پردازد. در حالی که مکبث به خون‌ریزی و کشتار عظیم اطرافیان می‌پردازد. در تبیین احساس گناه و بر اساس نظریه‌ی «اسکیمای یانگ»، می‌توان گفت مکبث و لیدی مکبث از دو مکانیزم دفاعی روانی متفاوت برای مقاومت در برابر احساس گناه استفاده کردند. مکبث مکانیزم جبران افراطی را برگزید و برای مقاومت در برابر این احساس گناه به ادامه‌ی روند دیگرکُشی پرداخت؛ در حالی که لیدی مکبث بر اساس مکانیزم تسلیم عمل کرد. او در برابر احساس گناه خود تسلیم شد و شدت این تسلیم، او را به سر حد جنون کشاند. در واقع کشتن وسواس‌گونه انسان‌ها به دست مکبث و شستن وسواس‌گونه دست‌ها از توهمِ خون توسط لیدی مکبث نشان دهنده‌ی این موضوع است. شناخت دقیق روان انسان و گنجاندن آن در کاراکترهای نمایشنامه‌ی مکبث توسط شکسپیر، امری است بسیار هوشمندانه که توسط این نویسنده‌ی آگاه رخ داده.

با مطالعه و خوانش مجدد این اثر، می‌توان نمایشنامه‌ی مکبث را داستان توطئه خواند. توطئه‌ی بانکو در راه رسیدن خاندانش به پادشاهی اسکاتلند. پرده‌ی آخر نمایشنامه و حرکت سربازانی استتار شده با درختان، ما را به سوی این گمان می‌برد. در تحلیلی می‌توان به این نتیجه رسید که بانکو به دنبال پادشاهی فرزندانش در راه بازگشت به اسکاتلند، ساحرانی را بر سر راه خود و مکبث گمارد تا با بیان ظاهری پیشگویی‌هایی، مکبث را برای دستیابی به حکومت تحریک کنند. در واقع بانکو از توانایی مکبث در راه کشتن پادشاه دانکن به نفع پادشاهی فرزندانش سوءاستفاده می‌کند و از این طریق به فریب مکبث و لیدی مکبث می‌پردازد. ممکن است شکسپیر در این داستان در صدد تقبیح روح خرافه و خرافه‌پرستی بوده باشد؛ خرافه‌ای که بانکو در راه دستیابی به پادشاهی علیه مکبثِ خرافه‌پرست استفاده کرد. مکبث که در خون‌ریزی شریر شده، آنقدر به این کار ادامه می‌دهد تا اطرافیان علیه او شورش می‌کنند. حرکت جنگل نماد شورش اطرافیان مکبث علیه او و خون‌ریزی‌های اوست. همین خون‌ریزی‌ها عامل مهمی در تنفر اطرافیان از مکبث و در گرفتن توطئه‌ی بانکو و پذیرش پادشاهی مالکوم است.

دنیای مکبث دنیای شک‌انگاری‌هاست. از هر قسمت نمایشنامه‌ی مکبث می‌توان برداشت‌های متعددی کرد. برداشت‌هایی که لزوماً و با قاطعیت تمام، قابل رد و یا تأیید نیستند و این همان چیزی است که بر جذابیت داستان مکبث می‌افزاید. مکبث همواره درهاله‌ای از ابهام است و اظهار نظر قطعی درباره‌ی این اثر به نظر ساده‌لوحانه می‌نماید. دنیای مکبث، دنیای اسرار داستانی است و مخاطب ژرف‌اندیش، زیر بار تفسیرهای متعددی که تاکنون افراد مختلف از مکبث ارائه داده‌اند، نمی‌رود و خود به تفکر پرداخته و ابهامات جدیدی را کشف می‌کند و ابهامات دیگر در پرده باقی می‌ماند. از این روست که در طی ۴۰۰ سال نمایشنامه‌ی مکبث با همان قوت پیشین خود باقی است.

گزارش
REPORT

امیرحسین غضنفری / سینماپرس



زهرا رمضانی / تهستان

سیزدهمین جشنواره‌ی فیلم کوتاه دانشجویی نهال

خرداد ۱۳۹۵

هیئت‌های انتخاب و داوری

هیئت انتخاب فـــیـلم

رامتین شهبازی

حامد رجبی

مرتضی فرشباف

هیئت انتخاب بخش فیلمنامه

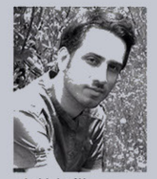
دکتر نادره سادات سرکی

دکتر حمید دهقانپور

داوران بخش مسابقه پوستر فیلم

سعید رضوانی / ایران
Saeid rezvani / IRAN

شا فنگ / چین
Sha Feng / China

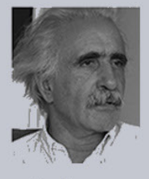

سینا افشار / ایران
Sina Afshar / IRAN

داوران بخش مسابقه فـــیـلم

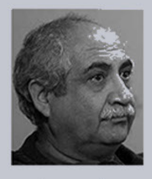
بهرام توکلی

محمود کلاری

هومن سیدی


محمدرضا اصلانی

آیدا پناهنده


بهرام دهقان

شهاب اسفندیاری

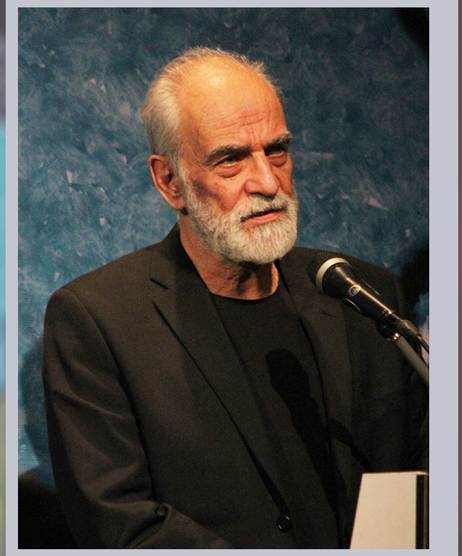
داوران بخش مسابقه فـیـلمنامـه

حسین مهکام

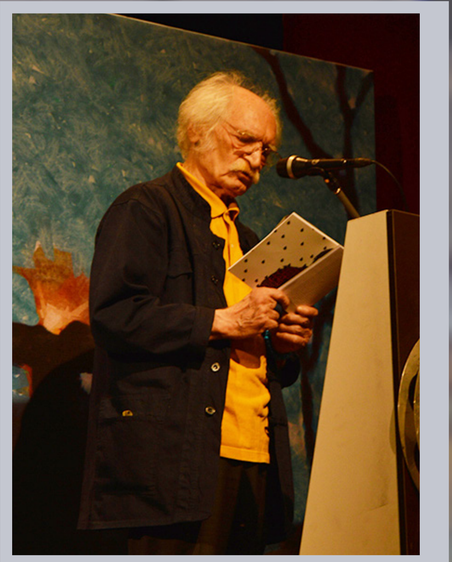
شاهپور شهبازی

سعید عقیقی

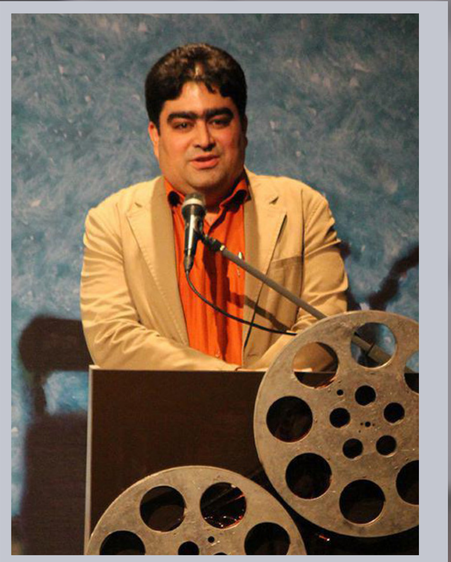
افتتاحیه | بزرگداشت سهراب شهیدثالث |



بخشی از صحبت‌های آیدین آغداشلو درباره‌ی سهراب شهیدثالث ▶



محمود دولت‌آبادی درباره‌ی سهراب شهیدثالث چه گفت؟ ▶

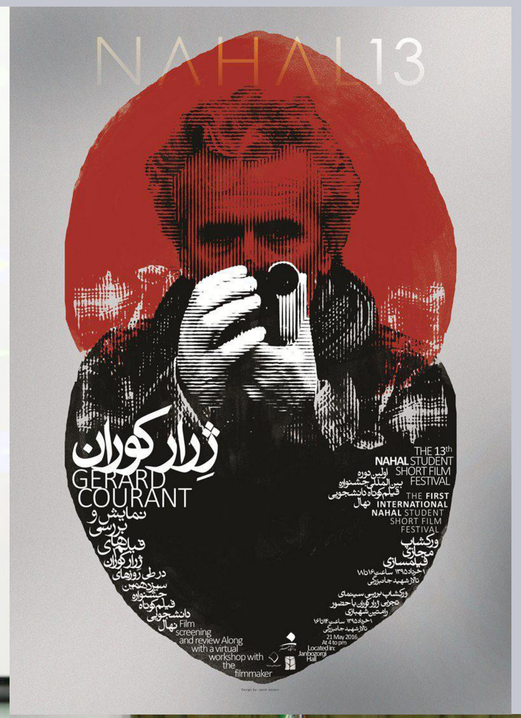


مدیر روابط عمومی دانشگاه هنر و عضو هیئت علمی گروه سینما از رونق نهال می‌گوید ▶

دبیر نهال از اضافه شدن بخش جدید به جوایز نهال ۹۵ می‌گوید ▶

کارگاه‌های آموزشی

- کارگاه تدوین (عباس گنجوی)
- کارگاه صدا در سینما (محمدرضا دلپاک و رضا گدازگر)
- کارگاه بررسی قالب مستند–داستانی و نگاهی به نقش نابازیگر در سینما (محسن امیریوسفی)
- کارگاه فیلمنامه‌نویسی : تمرین یا توهم؟ (سعید عقیقی)
- کارگاه سینمای تجربی اروپا (ژرار کوران و رامتین شهبازی)
- کارگاه سینمای تجربی ، از ایده تا کارگردانی (محمود رحمانی)



اسامی نامزدهای بخش‌های مختلف

| نمایش **برندگان** |

بهترین فیلم داستانی
پویا امین پوری / "چرخ"
محمد داوودی/ "مات"
محمد حمزه ای / "طبق عادت همیشگی"
بهنام عابدی / "تاریک روشن"

بهترین فیلم مستند
ماریا ماوتی / "بازگرد"
مهیار حمیدیان / "خوشبختی بدون پول"
مصطفی شیری / "خون بازی"
علی شهابی نژاد / "ونیز کوچک ما"
علیرضا دهقان / "اوسیا"

بهترین فیلم تجربی
احسان ملازاده / "بازگشت"
علیرضا قاسمی / "فرکانس"
مریم فیروزی / "مرگ موقتی زنبورها"

بهترین فیلم انیمیشن
افسانه بابا امینه / "پارادایم"
مجمد حسین فانی/ "موبیوس"
سید مسلم طباطبایی / "لایت سایت"

بهترین فیلم سال اولی
نگین حیدری / "جیغ"
علیرضا یاوری / "فریم خاص"
پویا تکاور / "مونوپاد"

بهترین کارگردانی
پویا امین پوری / "چرخ"
محمد داوودی / "مات"
حسین امیر دوماری و پدرام پور امیری / "سکوت کن"
مریم فیروزی/ "مرگ موقتی زنبورها"
بهنام عابدی / "تاریک روشن"

بهترین فیلم فیلمنامه
پویا زمین پوری / "چرخ"
حسین توازنی زاده / "آمستردام"
محمد داوودی / "مات"
حسین امیردوماری و پدرام پور امیری / "سکوت کن"
آرمان خوانساریان / "سبز کله غازی"

بهترین فیلم تدوین
مصطفی سالم و پویا امین پوری / "چرخ"
بهرام عمرانی / "فرکانس"
عماد خدا بخش / "طبق عادت همیشگی"
سحر طرزی / "بازگشت"
علیرضا احمدی و فرزاد جعفریان / "سکوت کن"

بهترین فیلم بازیگر مرد
محمد کریم پور / "سکوت کن"
سجاد تابش / "سکوت کن "
امیر نوروزی / "مسافرت"
نعیم بذرکار / "تعطیلات"
رضا عموزاده / "تعطیلات"

بهترین فیلم بازیگر زن
ندا جبرئیلی / "سبز کله غازی"
گلنوش قهرمانی / "وقت قبلی"
مهسا حجازی / "مرگ موقتی زنبورها"
نفیسه زارع / "مات"
نسیم کیانی / "مات"

بهترین صدا
جواد غلامرضایی / "تاریک روشن"
حامد حسین زاده / "مرگ موقتی زنبورها"
بهرام هدایت / "ماجرای نیم روز"
مرتضی گلکار / "فرکانس"
احمد افشار / "چرخ"

بهترین تصویربرداری
مصطفی قاهری / "مرگ موقتی زنبورها"
محمد رسولی / "سکوت کن"
مهرداد حمیدیان / "چرخ"
رضا شاد / "ایستگاه شب"
علی آبیاک / "هستی"

بخش بین‌الملل

بهترین موسیقی فیلم
فرزین سامانی و آرمین عارفی / "مرگ موقتی زنبورها"
امیر پور خلجی / "لایت سایت"
سیاوش و سام شایگان مقدم / "سپیدگاه"
نوید نقره زاد / "چرخ"

بهترین طراحی صحنه و لباس
شهرزاد شفیعی / "چرخ "
حنیف نقاش / "سفر "
فائزه علوی / "هیچ چیز زیر آفتاب تازه نیست"
رودابه کاشانی و زهرا عظیمی نیا / "مرگ موقتی زنبور ها"
علی قدیریان و حامد حسینی و بهنام عابدی / "تاریک روشن"

جایزه‌ی آکادمی

بهترین فیلم از نگاه تماشاگران

ویژه‌ی هیئت داوران

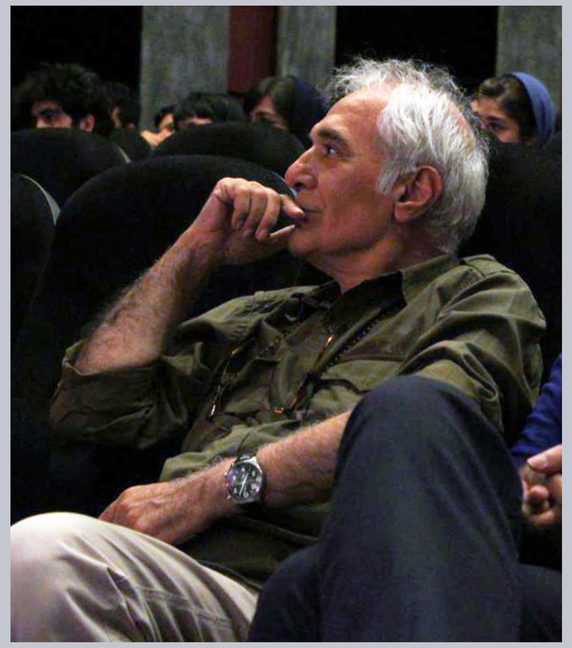
مسابقه فیلمنامه

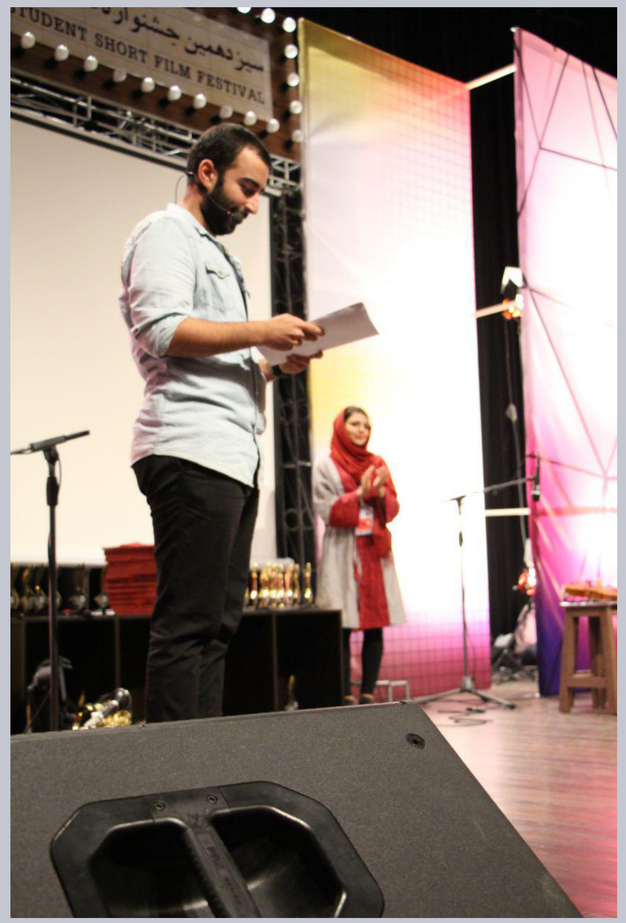
بخش عکس

بخش پوستر

اختتامیه

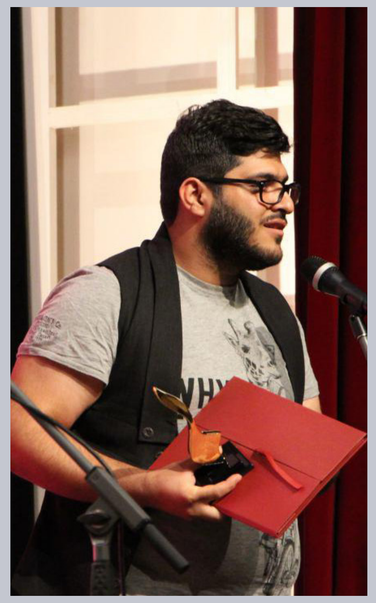
معرفی داوران حاضر در سالن

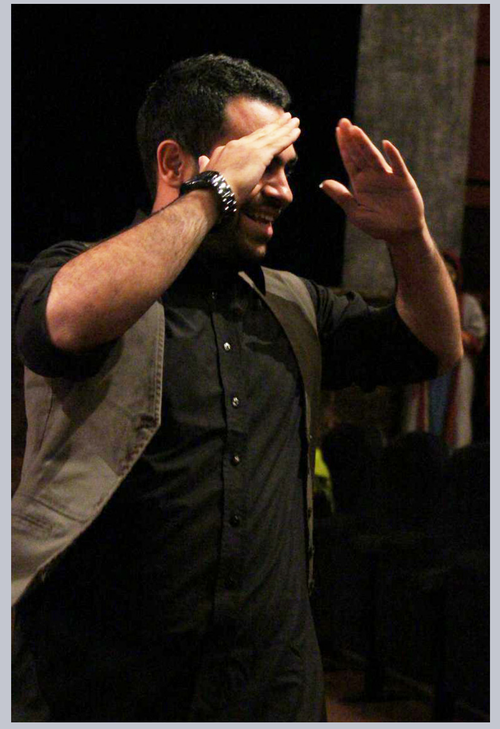




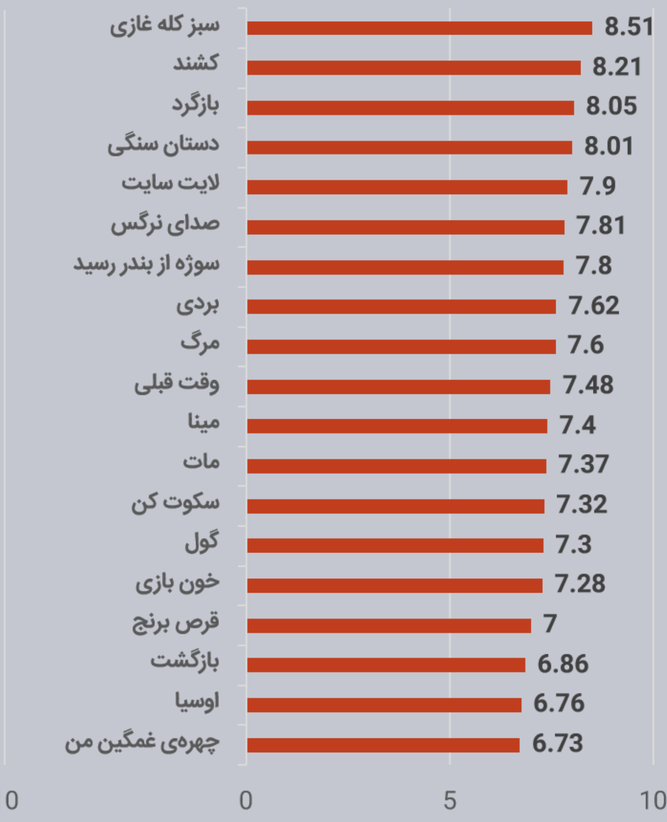
اختتامیه

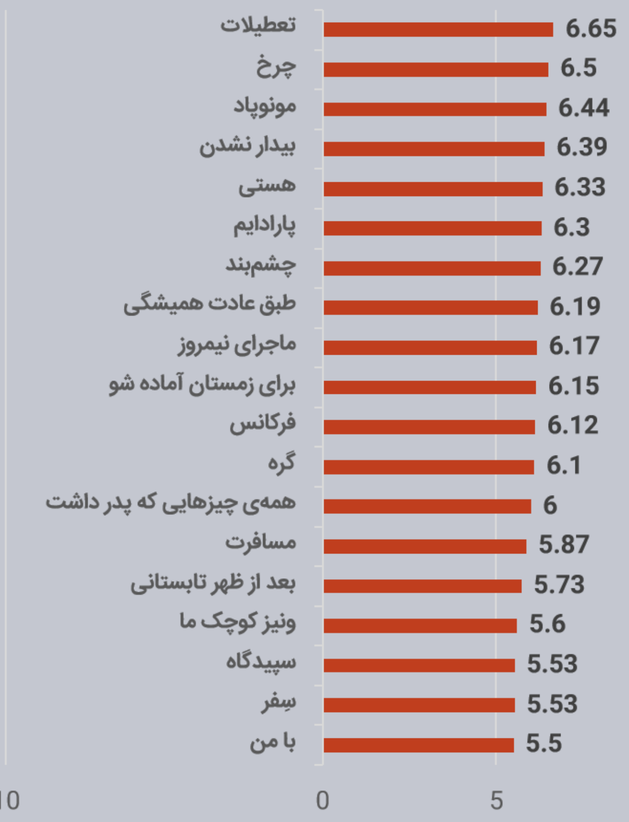
اعلام برندگان جوایز در سالن

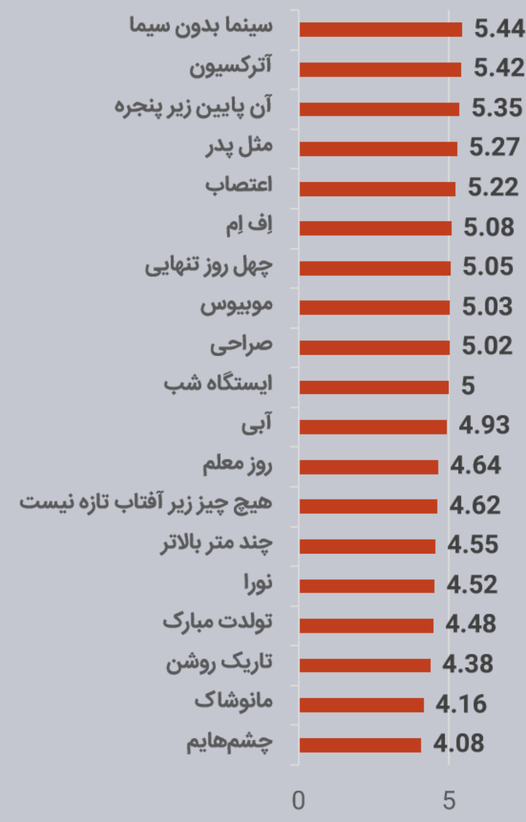




نتایج آراء تماشاگران







مروری بر نهال ۹۵
نقدی به تماشاگران، نقدی به داوران

پیام غنی‌پور
دانشجوی سینما

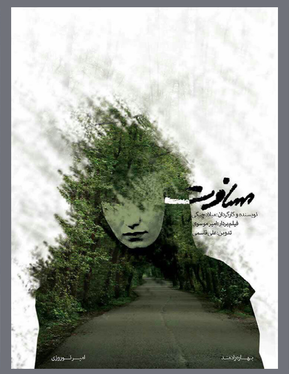
در میان فیلم‌ها و واکنش به فیلم‌های این دوره چند نکته جلب توجه کرد. یکی از آنها تولید فیلم‌هایی اصطلاحاً تجربی بود که از روایت واقع‌گرایانه فاصله گرفته و جهان خود را در فیلمنامه و تصویر ساخته بودند. هر چند این امر در مواردی خام‌دستانه انجام گرفته بود، میل به چنان فضاسازی‌های غیرمتعارف و شخصی‌شده از جنبه‌های مثبت و امیدوار کننده‌ی این گونه از فیلم‌ها بود. وقتی اکثر فیلم‌ها، جدا از سطح کیفی‌شان، تلاش می‌کنند تا صحنه‌هاشان تا جای ممکن طبیعی و واقعی جلوه کند و پُر می‌شوند از مصائب خانوادگی و اجتماعی و دیالوگ‌های دغدغه‌آلود، تماشای فیلم‌هایی چون "زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست" (از فائزه علوی) و "بازگشت" (از احسان ملازاده) موجب انبساط ذهنِ مخاطب کنجکاو می‌شود.

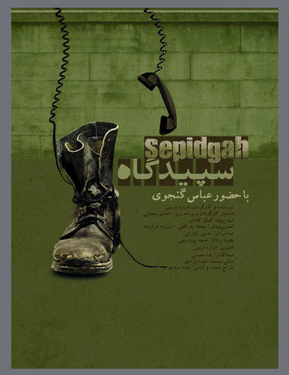
صدا و صداگذاری در بسیاری از فیلم‌ها کیفیت مطلوبی نداشت و در بعضی آثاری که از لحاظ بصری و روایی در سطح متوسط به بالا کار شده بودند، میکس صداها به درستی انجام نشده بود. حتی آثاری بودند که در لحظاتی گوش را می‌خراشیدند و گاهی شدت صدای موسیقی به شکلی نسنجیده و به نظر یلخی تنظیم شده بودند. البته امکانات پخش سالنِ اکرانِ فیلم‌ها هم بی‌تأثیر نبود؛ با این حال فیلم‌هایی که روی طراحی صدا و میکس‌شان زحمت کشیده بودند، لذت بیشتری فراهم می‌کردند. عدم شناخت کافی از صداگذاری و جدی نگرفتن مسئله‌ی صدا، و کم‌کاری گوش‌ها در ازای پُرکاری چشم‌ها می‌تواند موضوعی برای آسیب‌شناسی باشد.

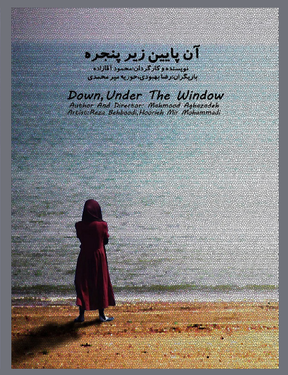
فیلم داستانی "چرخ" (نوشته و ساخته‌ی پویا امین‌پوری) در هشت رشته نامزد شد که توانست در چهار مورد برنده شود و بیشترین جوایز را گرفته باشد. این فیلمِ ممتاز از همان ابتدا و حین تیتراژ قدرت بیان سینمایی خود را به نمایش گذاشت و در ادامه از همه‌ی عناصر با هوشمندی و در پیوند با یکدیگر بهره برد تا حاصل آن یک تریلر قرص و منسجم و غافل‌گیر کننده باشد؛ دکوپاژ، تدوین و موسیقی متن فیلم حساب‌شده و اصول‌مندانه طراحی و پرداخت شده بودند. توفیق تحسین‌برانگیز سازندگان چرخ در این بود که "ژانر" را به درستی درک کرده‌اند. ژانر موضوعیست که اکثر فیلم‌های کوتاه و بلند ایرانی کاری با آن ندارند. "چرخ" همچنین ارجاع‌های ضمنی و جالبی به بعضی لحظه‌های سینمای کلاسیک، مثل فیلم "دوئل"، می‌داد که هم پشتوانه‌ی سینمایی خود را تقویت کرده، و هم جای خود را در بین هم‌ژانری‌هایش پیدا و معین می‌کرد.

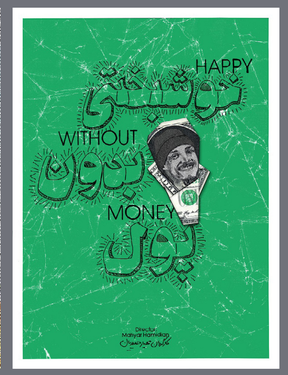
اما مسئله‌ای که پیرامون فیلم چرخ ناامیدکننده به نظر می‌آید، درون آن نیست؛ واکنش تماشاگران نهال به این فیلم کوتاه است. با نگاهی به نتایج آراء تماشاگران مشخص می‌شود که این فیلم با کسب میانگین ۶٫۵ از ۱۰ امتیاز در رتبه‌ی بیست و دومین فیلم محبوب تماشاگران قرار می‌گیرد! چند سؤال مطرح می‌شود. این فیلم که همه‌ی تماشاگران را تا لحظه‌ی آخر، بدون آنکه شاید متوجه باشند، به دام خود می‌اندازد، چرا جزو محبوب‌ترین فیلم‌های یک جشنواره‌ی سینمایی نیست؟ فیلمی که نظر همه‌ی داوران را به خود جلب می‌کند و در هشت رشته نامزد و در چهار رشته برنده می‌شود، چطور نزد مخاطب مورد استقبال مشابهی قرار نمی‌گیرد؟ همان داورانی که به نهال اعتبار می‌بخشند، همان داورانی که محبوب تماشاگران‌اند، چرخ را شایسته‌ی مهم‌ترین جوایز می‌دانند؛ بهترین فیلمبرداری، بهترین فیلمنامه، بهترین کارگردانی، بهترین فیلم. چرا چنین شکافی بین نگاه تماشاگران و داوران وجود دارد؟ پاسخ احتمالی این است که این فیلم مانند فیلم‌هایی که بالاترین امتیاز را از تماشاگران گرفتند، اجتماعی و دغدغه‌مند نبود و از بحران‌های خانوادگی و اقتصادی چیزی نمی‌گفت، و قصه‌ی خود را می‌بافت. شاید استفاده نکردن از بازیگرانی که عموماً خوش‌چهره محسوب می‌شوند، عامل دیگری برای ارتباط نگرفتن عده‌ای بوده باشد. شاید عوامل تولید چرخ در روزهای اکران فیلم‌شان از دوستان و همراهان و هواداران کافی برای پر کردن برگه‌های رأی برخوردار نبودند، به اندازه‌ای که عوامل محبوب‌ترین فیلم‌ها برخوردار بودند. به این دلایل یا هر دلیلی، از دانشجویانی که در دانشگاه "هنر" و رشته‌های "هنری" تحصیل کرده یا می‌کنند، انتظار بیشتری می‌رفت تا نوع نگاه‌شان به سینما با افراد خارج از حوزه‌های هنری تفاوتی داشته باشد و از خود دریافت بالاتری از زیبایی‌شناسی، فرم، ریتم، روایت، انسجام و وحدت نشان بدهند. چنین روندی از اعتبار آراء تماشاگران می‌کاهد.

نهال سیزدهم پذیرای چند مستند ارزش‌مند نیز بود. مستندهایی که از حیث موضوع و ساختار و حتی کیفیتِ ساخت تنوع داشتند. در مستندسازی از آنجا که معمولاً موضوع و سوژه اولویت دارد، فرم و قالب آن کمتر برای مستندساز و بیننده اهمیت پیدا می‌کند. محتوا که جالب یا آگاهی‌دهنده باشد، برای ساخت یا تماشای یک مستند کفایت می‌کند. رویکرد مستند "اعتصاب" اما معمول نبود. "اعتصاب" خودکشی یک کارگر بعد از اخراج از کارخانه را در موضوع خود داشت. این مستند فرم را چنان آگاهانه در خدمت محتوا گرفت که تفکیک این دو امکان‌پذیر نبود؛ طوری که فرم و محتوا در هم حل می‌شدند و هر یک به دیگری معنا می‌بخشید. این فیلم با استفاده از میان‌نویس و فاصله‌گذاریِ برشتی بیننده را نه به دنبال کردن قصه، که به تفکر وا می‌داشت. حادثه‌ی خودکشی را از قالب یک تیتر خبری خارج می‌کرد و سعی می‌کرد ما را به واقعیت نزدیک‌تر کند؛ و شاید سؤال‌هایی در ذهن ایجاد کند. اینکه چرا یک انسان باید بعد از اخراج از کارش خود را نابود کند؟ مگر وجود انسان با کار او تعریف می‌شود که فقدان کار او را تهی کند؟ چه ساز و کار و ساختاری در جامعه درونی و بدیهی شده که انسان بیگانه از خود، با از دست دادن کار معنای خود را از دست می‌دهد؟ چرا کارگر این اقدام را در محیط کارخانه انجام می‌دهد؟ این اقدام چند بار دیگر توسط چند انسان دیگر انجام شده و نتیجه‌ی آن چه بوده؟ فردای خودکشیِ کارگر روال کارخانه چه تغییری می‌کند؟ "اعتصاب" قصد قصه گفتن نداشت. قضاوت یا نتیجه‌گیری را به مخاطب واگذاشت. سرنوشت مصنوع انسان را به پرسش گرفت. با دادن اطلاعات از طریق نوشته در ابتدای فیلم و میان‌نویس‌ها مانع "استغراق" و القای هیجان کاذب به بیننده شد. همدردی و ترحم و دلسوزی برای کارگر را پس زد تا به جای احساس، ادراک برانگیزد. بی‌شک کیفیت بالای تصویربرداری و تدوینِ "اعتصاب" سهم عمده در تأثیرگذاری این فیلم داشت. با وجود اینها، به نظر رسید که داورانِ محترم نهال به این فیلم کم‌توجه بودند و ارزش‌های آن را مطرح نکردند. فیلمی که به خصوص برای دانشجویان سینما نمونه‌ی خوبی از تدبیر هوشمندانه برای هماهنگی فرم و محتوا در تولید مستند بود، می‌توانست به لیست نامزدهای بهترین مستند اضافه گردد، و دید جامع و شامل داوران را بیشتر به رخ بکشد.





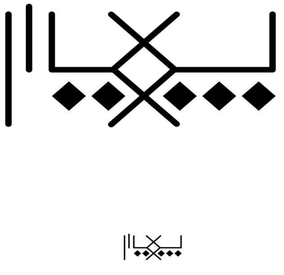




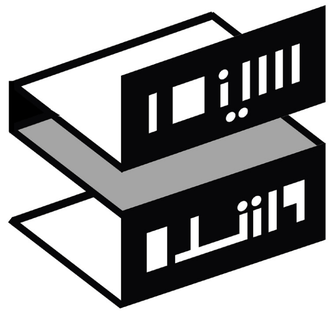
چند نمونه از لوگوهای پیشنهادی به پدیدار

۱

۲

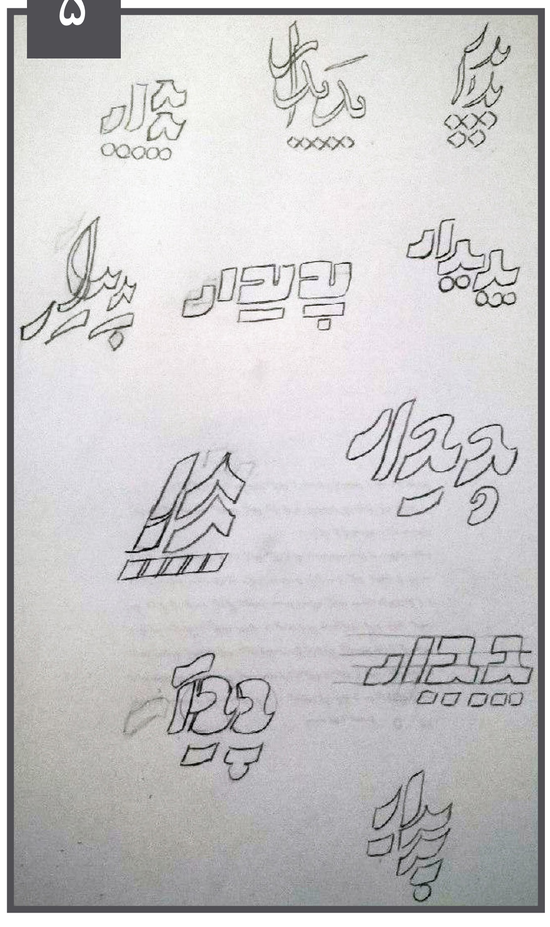


۳



۴

۵



۶

۱ و ۲	مهسا نورعلی‌زاده
۳	غزل عابدی
۴	حنا ولی‌بیک + فاطمه قزللو
۵ و ۶	دکتر محسن هاشمی

Eternity and a Day (1998) / Theo Angelopoulos

صفحه‌ی پدیدار در سایت دانشگاه هنر:
padidarmag.art.ac.ir

پدیدار در تلگرام و اینستاگرام:

برای پر کردن فرم نظرسنجی و طرح سؤال یا پیشنهاد، **اینجا را کلیک کنید.**