یکسالگی

پدیدار

مجله‌ی دیجیتال
سینما، تئاتر و ادبیات
شماره‌ی چهارم | اسفند ۱۳۹۶
PadidarMag
۴

سریال انیمیشن BoJack Horseman	زندگی با رمان: گفتگو با لیلی گلستان درباره‌ی احمد محمود	جُون لیتلوود، زن آوانگارد تئاتر بریتانیا
جامعه‌شناسی چهارصد ضربه	مارتین مک‌دونا و جمجمه‌ای در گُونِمارا	مردان بی‌سامان فرهادی	نقدی بر کوکوی کبوتران حرم
مروری بر کارنامه‌ی ژان‌پیِر ملویل	دو نمایشنامه‌ی تاریخی از گریگور یقیکیان	گفتگو با علیرضا برازنده
گفتگوی دو فلیمساز فیلم کوتاه و پخش‌کننده‌ی بین‌المللی فیلم کوتاه	«دیکنز» یک جنایی‌نویس
پرونده‌ی فیلم بی‌عشق اثر زِویاگینتسف	گزارش دوران دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک	...

| **پدیدار**؛ مجله‌ی دیجیتال سینما، تئاتر، و ادبیات | شماره‌ی **چهارم** | **اسفند ۱۳۹۶** |
| تولید **دانشکده‌ی سینما و تئاتر دانشگاه هنر** |
| مدیر مسئول **دکتر سید محسن هاشمی** |
| سردبیر **پیام غنی‌پور** |
| گرافیست و صفحه‌آرا **پیام غنی‌پور** |
| طراح لوگو و آیکون‌ها **خشایار رحیمی** |
| دبیر بخش گزارش دوران دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک **علی معینی** |
| مشاور بخش زندگی با رمان **سهیلا عابدینی** |
| ویراستار **پیام غنی‌پور، امین پاک‌پرور، هلیا وارسته** |
| با سپاس از همراهی **فاطمه قزللو، احمد ضابطی جهرمی، دکتر شهاب‌الدین عادل، نگار نوراد، ملیحه محمدیان، حسین دریس، شیوا شعبانی، آریان عطارپور، مسعود سفلایی، دکتر اسماعیل شفیعی** |

| نویسندگان این شماره (به ترتیب الفبا) **محمد آلادپوش، همایون امامی، بهار پژند، امیر تقدیری، آرمان خوانساریان، علی‌اکبر رنجبر، علی روحانی، احسان زیورعالم، محمدعلی سجادی، شیوا شعبانی، سینا شیبانی، سپهر صابری‌افشار، فاطمه طوسی، غزل عابدی، سهیلا عابدینی، پویا عاقلی‌زاده، روژانو عرجونی، سروش علیزاده، ابوالفضل فرخی، علی قاسمی، ساسان فقیه، مهران کاشانی، روژین گلستانی، سهیل گوهری‌پور، مانیا محسنی، علی معینی، مائده معینی، نازنین مفخم، محمدرضا مقیم‌نژاد، مهام میقانی، مانا نجاران، امیرعلی نصیری، امیررضا نوری‌پرتو، بهمن ورمزیار نجفی، محمد هاشمی، پوریا هدایتی‌فر، نرگس یزدی** |
| به همراه دو گفتگو با **لیلی گلستان، علیرضا برازنده** |

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

- اصلاحیه: در شماره‌ی سوم پدیدار (شهریور ۹۶) در صفحه‌ی ۲۷ نام کارگردان فیلم ایرانی «مربای شیرین» اشتباه ذکر شده بود؛ نام صحیح کارگردان این فیلم «مرضیه برومند» است. در نسخه‌ای که از شماره‌ی سوم در سایت دانشگاه هنر آپلود و آرشیو شده، این مورد تصحیح شده.

- در ویرایش متون مطالب پدیدار از این شماره «الف مقصوره» با حرف فارسیِ آوای آن نوشته می‌شود (مانند حتّا به‌جای حتّی). انتخاب این نوع ویرایش با توجیه زبان‌شناسانه و با در نظر گرفتن امکانات نگارشی و تایپ متناسب همراه است.

- مقاله‌های پدیدار نمودار آرای نویسندگان آنهاست.

- استفاده از مطالب پدیدار با ذکر منبع بلامانع است.

فهرست

راهنمای مجله

سینما
CINEMA

پژوهش‌های سینمای ایران
دیترویت کاترین بیگلو
مردان نابسامان فرهادی
سایه‌ها و مه

کتاب فیلمبرداری
گفتگو با علیرضا برازنده
چهارصد ضربه
سونات پاییزی

دانکرک
کتاب آناتومی داستان
هنرمند جلوه‌های تصویری
انیمیشن بُوجک هُورسمَن

اخلاق در فلسفه‌ی فیلم
فیلمبرداری اِلنا
تهران، هنر مفهومی
پخش بین‌الملل فیلم کوتاه
مرور کارنامه‌ی ملویل

ادبیات
LITERATURE

گریگور یقیکیان
سگ و زمستان بلند
دیکنز جنایی‌نویس
رُزمِرزهولم ایبسن

جمجمه‌ای در کُونِمارا
نامگذاری اماکن داستایفسکی

زندگی با رمان
ویژه‌ی
احمد محمود

آغازهای احمد محمود
همسایه‌ی ابدی ما
گفتن در سکوت
گفتگو با لیلی گلستان

تئاتر
THEATRE

= جُون لیتلوود
= این یک پیپ نیست
= تئاتر مکان-ویژه
= کوکوی کبوتران حرم

پرونده
CASE
Loveless

= محمدعلی سجادی
= مهران کاشانی
= نازنین مفخم، محمد آلادپوش

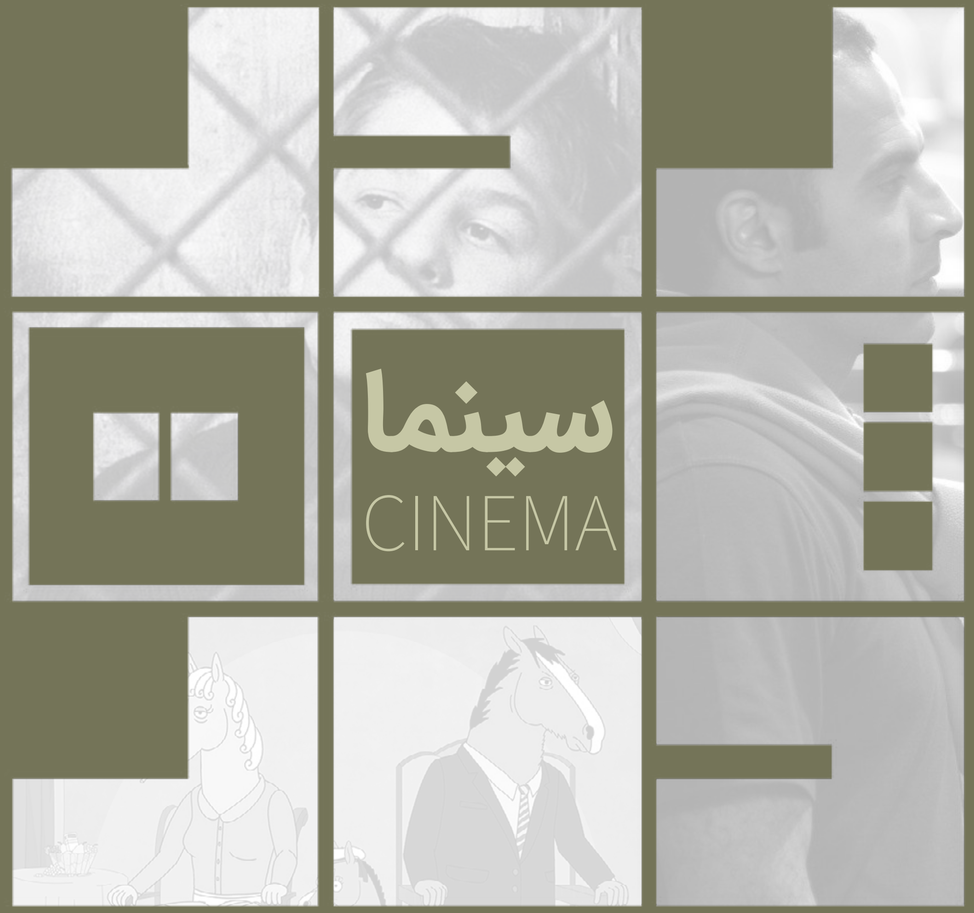
گزارش
REPORT
دوران دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک

= مقدمه‌ی علی معینی
= رشته‌های پنج‌گانه
= پایان‌نامه‌ها
= تئاترهای اجراشده
= دکتر مهدی فروغ
= پرویز شفا
= نوشته‌ی همایون امامی
= عکس‌ها

راهنمای مجله

- برای اجرای فایل پی‌دی‌افِ مجله اَدُوبی آکروبات‌ریدِر مناسب‌ترین است.
- این مجله از نوع اینتراکتیو است و می‌توان با کلیک روی تیترها در فهرست مستقیم به مطلب مربوطه رفت.
- در بالای سمت راست هر صفحه با کلیک بر روی علامت مِنو ☰ می‌توان به فهرست مجله بازگشت.
- لینک متن کامل و یا منابعی که بر روی وب در دسترس‌اند، به این شکل مشخص شده‌اند.
- بعد از کلیک روی لینک‌های اینترنتی در نرم‌افزار آکروبات‌ریدر پیغامی ظاهر می‌شود که دکمه‌ی Allow لینک را باز می‌کند.
- پیشنهاد می‌شود پدیدار از طریق مانیتور و به صورت تمام‌صفحه مرور یا مطالعه شود.
- هنگام اجرای فایل مجله با آکروبات‌ریدر پیغامی برای تمام‌صفحه‌شدن ظاهر می‌شود که بهتر است دکمه‌ی Yes زده شود.

- دکمه‌های Ctrl+L روی کیبورد در نرم‌افزار آکروبات‌ریدر مجله را در حالت تمام‌صفحه یا فول‌اسکرین نمایش می‌دهد. برای خروج از حالت تمام‌صفحه از دکمه‌ی Esc می‌توان استفاده کرد.
- دکمه‌ی Home روی کیبورد به جلد مجله برمی‌گرداند.
- برای جابه‌جا شدن در بخش‌های مختلف پدیدار می‌توان از قسمت بوکمارک‌ها نیز استفاده کرد.


سینما
CINEMA

نیمه‌ی تاریک پژوهش‌های سینمای ایران

تاریخ‌نگاری سینما و بصیرت‌های مطالعات فرهنگی

سیدعلی روحانی
دکترای اندیشه‌ی سیاسی

با گذشت صد و اندی سال از پیدایش سینما در ایران که گویا ظهورش در این دیار با بسیاری از کشورهای صاحب سینما هم‌هنگام بوده، دیگر می‌توان درباره‌ی پژوهش‌های تاریخی درباره‌ی سینمای ایران به مثابه‌ی مجموعه‌ی قابل توجهی دست کم به لحاظ کمّی اندیشید. از چند دهه‌ی قبل اهمیت پژوهش‌های تاریخی در سینمای ایران به تدریج فضای آکادمیک و ژورنالیستی سینمای ایران را به خود مشغول داشته. چنین است که ما از چند تاریخ سینمای مفصل و مقادیر متنابهی از مقالات در این باره بهره‌مندیم. به این تلاش‌ها می‌توان حجم قابل توجه پژوهش‌های خارج از مرزها را نیز افزود که در سایه‌ی توجه جهانی به سینمای ایران در چند دهه‌ی گذشته آنها نیز در قالب دایره‌المعارف‌ها و پژوهش‌های دانشگاهی به بررسی تاریخی این سینما پرداخته‌اند. از این رو تأمل در تولیدات موجود داخلی و خارجی می‌تواند نقطه‌ی عزیمتی برای درک موجودیت فعلی و افق پیشروی تاریخ‌نگاری سینمای ایران فراهم کند. بی‌آنکه ادعا و فرصت دقت نظری خاصی مطرح باشد، با مطالعه‌ی اجمالی مکتوبات موجود می‌توان به چند رویکرد نظری متواتر در این پژوهش‌ها اشاره کرد که در نهایت بازتابی از نوع تأمل درباره‌ی کلیت سینما و بالتبع سینما در ایران هم هست. برخی از دستاوردهای این نوع تاریخ‌نگاری عبارتند از:

الف: مشاهده‌ی تلاش مورخ-منتقد برای طراحی یک کلان‌روایت تاریخی از سینمای ایران که در عمل می‌کوشد که با رویکردی واقعگرا (رولان بارت) سویه‌های متناقض رویدادهای عینی را بپوشاند و با طبیعی کردن اسطوره‌ی سینمای ایران به متنی یکدست دست یابد.

ب: قرائت ایدئولوژیک پژوهندگان تاریخ سینمای ایران، به روایتی خطی با وجه تکامل‌گرا اعتقاد دارد که مدعی است این رویکرد می‌تواند کلیّت تاریخ هنر هفتم در این دیار را در فرایندی منسجم تحلیل کند.

اما آنچه که در این میان و بر اساس موضوع این مطلب حائز اهمیت است، تقویت و تداوم این رویکرد بوده که در چارچوب آن تاریخ‌نگاری سینمای ایران کوشیده با نگرشی ذات‌گرایانه و نخبه‌گرا درباره‌ی زیبایی‌شناسی سینما اندیشیده و به سیمای این مرز و بوم از همین پرسپکتیو بنگرد. رویکرد مبناگرا در زیبایی‌شناسی مدعی قطعیت در کیفیت هنری آثار بوده و از منظر چارچوبی که نزد منتقد به معرفت یقینی مبدل می‌شود، به فرهنگ می‌نگرد. نتیجه‌ی ناگزیر رویکرد نخبه‌گرا جبهه‌بندی تولیدات فرهنگی به دو دسته‌ی متخاصم آثار فاخر و آثار نازل بوده. پیدایش قرائت نخبه‌گرا در سینمای ایران به عصری باز می‌گردد که مهاجرانِ ایرانیِ اروپانشین و تحصیل‌کرده به وطن بازگشتند و در مواجهه با سینمای بومی که نیمه‌جانی داشت و پیش می‌رفت، کوشیدند با قواعد آموخته‌شده به تولیدات داخلی بنگرند، که این امر به واسطه‌ی فقدان هرگونه محک نظری زیبایی‌شناسی داخلی عملاً اجتناب‌ناپذیر بود. چنین شد که در فضای مکتوب این دیار مرزبندی‌ها شدیدتر از نمونه‌های خارجی شکل گرفت. به گونه‌ای که بخش مهمی از نیروی نقد با جبهه‌ی مخاصم که همانا سینمای نازل باشد، درگیر بود. این رویکرد در تاریخ‌نگاری سینمای ایران به بنیادی برای تأسیس تاریخ بومی تبدیل گشت. از این منظر پژوهنده‌ی تاریخ سینمای ایران در تلاش است تا چارچوب‌های سینمای به اصطلاح هنری را تبیین و به عنوان مقیاسی برای ارزیابی اثر هنری به کار بندد. این همان مرزبندی است که بخشی از جریان سینمای هنری جهانی را در تقابل با سینمای کلاسیک قرار می‌دهد و آن را شکل تکامل‌یافته‌تری از نمونه‌ی قبلی‌اش می‌داند. در این نوع قرائت تاریخی وظیفه‌ی مورخ-منتقد کشف اثر هنری در دل ویرانه‌هایی است که فرهنگ نازل عامه پدید آورده. قرائتی که به ناگزیر بیشتر لحن غم‌خوارانه‌ای و مظلوم‌نمایانه‌ای نیز پیدا می‌کند (نظیر این رویکرد در فیلم ناصرالدین شاه اکتور سینما مشاهده می‌شود که در آن تاریخ‌نگاری سینما گزارشی نومیدکننده از سیر قهقرایی این هنر دراین دیار به تصویر می‌کشد). رویکرد نخبه‌گرا در تداوم گفتمان‌سازی خود همواره

به ناچار به طراحی خصم‌آفرینی در سینمای ایران مشغول بوده که پیدایش اصطلاحات تحقیرآمیزی نظیر فیلمفارسی، سینمای آبگوشتی، فیلم پرفروش و سینمای فردین نمونه‌های مشهور غیریت‌سازیِ پژوهش‌های اصالت‌محور بوده. تردیدی نیست که این رویکرد در فهم سینمای ایران ناتوان بوده. این ناکارامدیِ نظری هنگامی اهمیت می‌یابد که بدانیم رویکرد مدیریتی سینمای کشور نیز در دهه‌های متمادی با تأثیرپذیری از این قرائتِ غالب عمل و اجرای خود را سامان‌دهی کرده، که نتایج نومیدکننده‌ی آن حتّا بر مدافعان چنین سیاست‌های فرهنگی پوشیده نیست. با این حال این نوع رویکرد را باید در چارچوب سیر تاریخی تأملات در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی تحلیل کرد و جریان خاصی را مقصر ندانست. در طول تاریخ فلسفه‌ی هنر، دوگانه‌ی نخبه-توده، یا والایی و پستی، محور اصلی بحث پیرامون چگونگی خصوصیات هنری بوده و به مدد ایده‌ی کلود لوی استروس می‌توان این تقابل را به مثابه‌ی بنیاد ساختاری تفکرات زیبایی‌شناسانه دانست. گویی که تمامی وظیفه‌ی اندیشه در هنر رسیدن به مرزهای تقابل بوده. آنچه که حائز اهمیت است، استحاله‌ی نظریه‌ی مذکور در عصر جدید است. از این منظر ما به نوعی مرهون بصیرت‌های جدیدی هستیم که در این میان مطالعات فرهنگی در پیدایش آنها سهم عمده‌ای را بر عهده دارد. از همان آغازِ نسبتاً رسمیِ پیدایشِ این نحله در دانشگاه بیرمنگام، این بنیان‌گذاران کلاسیک مطالعات فرهنگی بودند که با طرح مفاهیمی چون خودجوش بودن فرهنگ به مثابه‌ی معیار اصالت و اهمیت قلمروهای فرهنگی مستقل و فراموش‌شده‌ی طبقه‌ی کارگر بریتانیا به نخبه‌گرایی رایج در فرهنگ اروپا به ویژه بریتانیا که میراث نخبه‌گرایانی چون ماتیو آرنولد، لیویس و الیوت بود، نقدی جدی وارد کردند. این بصیرت به فرهنگ محدود نماند و به مدد آثار ریموند ویلیامز و طرح مفهوم ماتریالیسم فرهنگی بر نگرش به هنر نیز تأثیر به‌سزایی گذارد (از نمونه‌های موفق این رویکرد را می‌توان در تحلیل تاریخی ریچارد شِکنر از هنرِ نمایش در کتاب نظریه‌ی اجرا مشاهده کرد). از آن زمان تاریخ‌نگاری اثر هنری با این چالش مواجه گردید که آیا روایت رسمی ما از هنر می‌تواند از سیطره‌ی نخبه‌گرایی بیرون آمده و افق‌های دیگری را ترسیم کند. اگرچه مکتب بیرمنگام در واکنش به نخبه‌گرایی فرهنگی ماتیو آرنولد و لیویس پدید آمد و مشخصاً در تقابل با فرهنگ والا از فرهنگ طبقه‌ی کارگر بریتانیا دفاع کرد اما میراث اصلی آن برای فلسفه‌ی هنر همانا به تردید کشاندن هرگونه نخبه‌گرایی ذات‌گرایانه در نقد فرهنگ و هنر بود. این تغییر فاز از ادبیات به فرهنگ (هوگارت) به پرتو افکنی به سویه‌های تاریک و ناشناخته‌ی هنر عامه‌ی اروپا انجامید و نتایج درخشانی را به همراه داشت؛ میراثی که بعدها به سرمایه‌ی معنوی پست‌مدرنیسم تبدیل شد.

اگر بخواهیم از منظر مبادی مطالعات فرهنگی کلاسیک به تفکر حاکم بر قرائت تاریخی از سینمای ایران بنگریم، در همان گام نخست غلبه‌ی

تام و تمام نخبه‌گرایی روشنفکری بر این تاریخ‌نگاری‌ها مشهود است. مورخ-منتقد سینمای ایران با نگاهی که میراث فرهنگ عصر خود است، به سینما با عینک ضد عامه‌گرایی نگریسته و کوشیده با منشی هنجاری قرائتی ایدئولوژیک از سینمای ملی ارائه دهد. این در حالی است که سینما در وجه درونی‌اش بیش از هر هنر معاصری به پذیرش و اقبال عامه چشم دوخته. از این رو حلقه‌ی مفقوده پژوهش‌های سینمای ایران کم‌توجهی به گونه‌های مختلف این سینما با محک نخبه‌گرایی بوده. چنین است که پژوهنده‌ی تاریخ سینمای ایران از همان ابتدا با خطکشی‌های تئوریک خود بخش مهمی از مواد پژوهش را از دایره‌ی تحقیق خارج کرده و با زدن انگ ابتذال بر پیشانی سینمای بدنه خود را از رسالت حرفه‌ای تاریخ‌نگاری می‌رهاند. از این رو تأملات حاصل به دلیل این آگاهی کاذبی که عرضه می‌دارند، همواره از درک بنیادهای سینمای ایران و ویژگی‌های فرهنگی مخاطب عامه باز مانده‌اند. این در حالی است که در سینماپژوهی در مقیاس جهانی مدت‌هاست نخبه‌گرایی به حاشیه رفته و حوزه‌ی پژوهش در زمینه‌ی فرهنگ‌های سینمایی غیر نخبه به پروژه‌ای همواره گشوده تبدیل شده که پیدایش کلیدواژگانی در مطالعات سینمایی چون "Film Cult" و "Trash Cinema" نمونه‌ای از این دغدغه است. با این حال باید اذعان کرد که در سالیان اخیر در حوزه‌ی پژوهش نشانه‌هایی از اعتماد به نفس در پژوهندگان درباره‌ی سویه‌های گمنام و فراموش‌شده‌ی سینمای ایران به چشم می‌خورد. این تلاش‌ها بیش از هر چیز از نوعی نظریه‌ی گونه‌شناسی بهره می‌گیرد که با تأکید بر پوئتیک سینما تولیدات را از منظر ژنریک قرائت می‌کند. مشکلی که در رویارویی این جریان با نگرش نخبه‌گرا پدید می‌آید، فقدان بنیادی نظری برای پیشبرد بحث است. گونه‌گرایی با تعمق در دو سطح ساختاری معنایی و نحوی عملاً به درون‌گرایی روش‌شناختی دچار است. نظریه‌ی گونه، منش معرفت‌شناسانه‌ای اتخاذ می‌کند که در صورت مواجهه با هستی‌شناسی قادر به تبیین بنیادهای خود نیست. به زبان ساده رویکرد نخبه‌گرا از همان آغاز و از اساس میراث ژانر را به عنوان اثر هنری اصیل و فاخر به رسمیت نمی‌شناسد تا در گام بعد زمین برای بازی نظریه‌ی گونه فراهم شود. اینجاست که پیوند با دیدگاه زیبایی‌شناسی برخاسته از بصیرت‌های مطالعات فرهنگی اهمیت می‌یابد و مبادی لازم را برای تبیین اهمیت گونه‌های مغفول سینما فراهم می‌کند. تا زمانی که پژوهش راستین به این اعتماد به نفس مجهز نشود، آگاهی ما از سینمای ایران در نقطه‌ی آغازین متوقف خواهد ماند و نمی‌توان به شناخت بهتر این هنر امید چندانی داشت.

بازسازی تاریخ سیاه

دیترویت؛ فیلمی از کاترین بیگلو

مانیا محسنی
دانشجوی ارشد سینما

"دیترویت" درامی تاریخی به کارگردانیِ "کاترین بیگلو" و فیلمنامه‌نویسیِ "مارک بوآل" بر مبنای رویدادهای واقعیِ سال ۱۹۶۷ در شهر دیترویت آمریکا است. فیلم علارغم نمایش حادثه‌ی آغازین که موج ناآرامی‌ها در شهر دیترویت را رقم زد، بر رویدادهای مُتل آلجیرز (الجزایر) متمرکز است که منجر به کشته‌شدن سه نوجوان سیاه‌پوست و زخمی‌شدن نه نفر دیگر از جمله دو زن سفیدپوست شد. روایت کلیِ فیلم با فیلم‌های واقعی و مستند موجود مابین وقایع بازسازی‌شده به شکل خطی پیش می‌رود و پیرنگ از وقایع ۲۳ جولای سال ۱۹۶۷ آغاز می‌شود. به طور کلی روایتِ فیلم همچون روایتِ فیلم‌های کلاسیک از سه بخش اصلی آغاز، میانه و پایان تشکیل شده. در بخش آغازینِ روایت پلیس به مهمانیِ شبانه‌ی سیاه‌پوستان که برای بازگشت دوسرباز سیاه‌پوست از جنگ ویتنام ترتیب داده شده بود، حمله می‌کند و بعد از دستگیری آنها، گروهی از مردم در اعتراض به این اقدام ناعادلانه اطراف ون‌های پلیس تجمع می‌کنند و به سمت آنها سنگ و شیشه پرتاب می‌کنند. این رویداد منجر به یکی از مرگبارترین شورش‌های مدنی در تاریخ آمریکا بر ضد پلیس عموماً سفیدپوستِ آن زمان می‌شود که وقایع متل آلجیرز را به همراه خود می‌آورد. روایت از دقیقه‌ی سی ما را با دو کاراکتر نوجوان، لَری و فرِد، به متل آلجیرز می‌برد و وارد بخش دوم فیلم می‌کند که بسیار نفسگیر و طولانی (حدوداً یک ساعت) است. این بخش با معرفی کاراکترهای دیگری که در حادثه‌ی آن شب حضور دارند،

ادامه می‌یابد و تا نقطه‌ی اوجِ تنش و خفقان پیش می‌رود. سپس فیلمنامه بعد از فرارِ لری از مهلکه، در دقیقه‌ی نود و سوم، وارد سومین بخش خود می‌شود که گره‌گشایی نهاییِ داستان را رقم می‌زند.

چنانچه می‌دانیم دیترویت سومین همکاری مارک بوآلِ نویسنده با بیگلویِ کارگردان است. نکته‌ی جالب توجه در مورد فیلمنامه‌ی دیترویت این است که با وجود سه‌بخشی (سه‌پرده‌ای)بودنِ ساختار آن، فیلمنامه از جنبه‌های گوناگون با فیلمنامه‌های کلاسیک تفاوت‌های آشکاری دارد. افزون بر این، فیلمنامه‌ی دیترویت از فیلمنامه‌های پیشین بوآل نیز متمایز است. می‌توان دلیل اصلی این تفاوت‌ها را در تمایل شدید بوآل به نزدیک‌شدن به اصلِ رویدادها در دیترویت دانست. یکی از تمهیداتی که به این منظور مورد استفاده قرار گرفته، تأکید بسیار زیاد روایت بر رویدادها و کم‌رنگ کردن شخصیت‌پردازی‌هاست. در حقیقت بوآل از همان سکانس‌های آغازین تلاش می‌کند تا به ما بگوید که روایت در این فیلمنامه شخصیت‌محور نیست و بر خلاف دو فیلمنامه‌ی پیشین او، که ما را با شخصیت‌هایی قوی همراه می‌کردند، فاقد شخصیتی محوری با ویژگی‌های قهرمانانه است. به بیان دقیق‌تر می‌توان گفت در اینجا رویدادها قهرمان اصلی‌اند. اگر چه کاراکترها، در بخشِ آغازینِ فیلم به شکلی بسیار قوی به مخاطب معرفی می‌شود، مثلاً کرائوس در ابتدای فیلم به سیاه‌پوستی غیرمسلح شلیک می‌کند، اما این معرفی‌ها تنها برای آشنایی مختصر ما با شخصیت‌هایی‌اند که قرار است به واسطه‌ی آنها از آنچه در واقعیت رخ داده، آگاهی یابیم. به طور کلی در روایتِ فیلم اثری از کارهای قهرمانانه‌ای که پیش‌تر در "هِرت لاکر" (Hurt Locker) (مهلکه)

طیِ همراهی با شخصیت ویلیام جیمز دیدیم، و یا تلاش‌های بی‌وقفه‌ی شخصیت مایا برای یافتن مخفیگاه بن لادن که در "سی دقیقه پس از نیمه شب" شاهدش بودیم، نیست و اگر چه با شخصیت‌های قربانی در این فیلم همدردی می‌کنیم، اما با هیچ‌یک از آنها به عنوان شخصیت اصلیِ فیلم همراه نمی‌شویم. حتّا از پلیس سیاه‌پوستِ حاضر در این رویدادها نیز هیچ عمل قهرمانانه‌ای نمی‌بینیم و او را نیز در موقعیتی مشابه خودمان، همچون یک ناظر، می‌یابیم. گذشته از این، تأکید بر رویدادهای واقعی در فیلم سبب شده تا گره‌گشایی با آنچه در فیلمنامه‌نویسی کلاسیک رخ می‌دهد، به کلی متفاوت باشد. مخاطب در این فیلم بر خلاف فیلم‌های متعارف شاهد مجازات عاملان قتل و جنایت و یا حتّا احساس پشیمانی شخصیتِ منفیِ اصلی نیست و این مسئله علاوه بر اینکه انتهای فیلم را بسیار آزاردهنده می‌کند، سؤال‌های بسیاری را در ارتباط با برقراری عدالت و امنیت برای تمامی اقشار جامعه در ذهن مخاطب بدون پاسخ باقی می‌گذارد.

فیلم دیترویت از لحاظ فرمی نیز تلاش بسیاری برای القای واقعگرایی دارد. بیگلو از منظر کارگردانی در این فیلم تلاش می‌کند تا سبکی را که با فیلم هِرت لاکر آغازگر آن بوده، تکامل بخشد. با توجه به همکاری بیگلو با بوآل فیلمنامه‌نویس در این آثار تاریخی، نمی‌توان تأثیر بوآل

را بر کارگردانیِ بیگلو در این آثار انکار کرد و با در نظر گرفتن این نکته که بوآل در اینجا بیشتر تمرکزش را بر روی وقایع حقیقی گذاشته، سبک کارگردانیِ بیگلو نیز در این فیلم نسبت به دو همکاریِ قبلیشان به سبک مستندگونه نزدیک‌تر می‌شود. دوربین روی دست که در اغلب موارد با حرکات بسیار شدید و سرگیجه‌آور همراه است، علاوه بر القای حسِ مستند بودن رویدادها، سبب افزایش ریتم کلی فیلم نیز شده. جلوه‌ای که در دو فیلم قبلی بیگلو ("هِرت لاکر" و "سی‌دقیقه پس از نیمه‌شب") نیز شاهد آن بوده‌ایم. اما به طور کلی، دیترویت نسبت به فیلم قبلیِ بیگلو، سی دقیقه پس از نیمه‌شب، ریتم تندتری دارد. فیلمبرداری به گونه‌ای است که گویی رویدادها به شکلی واقعی در مقابل دوربین یک مستندسازِ نامرئی اتفاق می‌افتند و این حالت با وجود اینکه تأثیر عمیقی بر مخاطب می‌گذارد، به‌دلیل واقعی بودن رویدادها با روایت فیلم نیز تطابق کامل دارد. استفاده از نماهایی تعقیبی که دوربین به دنبال کاراکترها به راه می‌افتد، استفاده از تکه‌فیلم‌های خبریِ واقعی، زوم‌این و زوم‌اوت‌های ناگهانی که یادآور فیلمبرداریِ مستندند، و استفاده از نماهای عموماً بسته در فضایی بسته و تاریک، بر تنش فیلم افزوده‌اند. دوربین با حرکت‌هایی خشن که مناسب فضای فیلم است به طور مداوم اصلاح کادر می‌کند. از پن و تیلت‌های سریع که بیشتر شبیه به پن و تیلت‌های شلاقی‌اند، در صحنه‌های شورش و درگیریِ آغازینِ فیلم استفاده‌ی بسیار شده. علاوه بر حرکت مداوم و خشنِ دوربین، برش‌هایی که با عبور از خط فرضی و تغییر جهت همراه‌اند (همچنان که در فیلم هِرت لاکر نیز شاهد این نوع برش‌ها بودیم)، فیلم را از لحاظ تدوینی بسیار منحصر به‌فرد کرده‌اند. اما از آنجائیکه دوربین به‌طور مداوم در حال حرکت است، این تغییر جهت‌ها بیننده را دچار سردرگمی کامل نمی‌کند بلکه تأثیر استفاده‌ی کارگردان از این تمهیدات، ایجاد حسِ تکه‌تکه بودن و آشفتگیِ فضایی است. حسی که با رویدادهای سرگیجه‌آور و رفتارهای وحشیانه‌ی پلیس سفیدپوست با نوجوانانِ بی‌گناهِ سیاه‌پوست در فیلم تقویت می‌شود. علاوه بر این‌ها، بخش میانیِ فیلم که رویداد اصلی در آن اتفاق می‌افتد، تقریباً فاقد هر گونه موسیقیِ متن و یا جلوه‌ی صوتی با منشأ خارج از فضای داستان است. در حالی‌که که بیگلو در قسمتِ ابتدایی و به خصوص از لحظه‌ی آغاز بخش انتهایی فیلم (که چنانچه ذکر شد از لحظه‌ی فرارِ لری از مهلکه و یافته‌شدن او توسط مأمور پلیس آغاز می‌شود)، به منظورِ افزایش تأثیر دراماتیکِ صحنه‌ها بر مخاطبان، بلافاصله به استفاده از موسیقیِ متنی وهم‌آلود متوسل می‌شود. همه‌ی این موارد باعث شده‌اند تا بیگلو، علارغم انتقاداتی که بر ساختن این فیلم توسط یک سفیدپوست صورت گرفته، به خوبی از عهده‌ی نمایش ظلمِ وارد آمده بر سیاه‌پوستان در آن برهه از تاریخ آمریکا برآید.

نکته‌ی جالب توجه دیگر در ارتباط با فیلم بیگلو، بازی‌های درخشان بازیگران جوان آن است که هیچ‌یک ستاره‌ای سرشناس نیست. ویل پولتر، جک رِینور، بِن اوتوول از جمله بازیگرانی‌اند که در نقش سه پلیس نژادپرست بازی‌های خوبی از خود به نمایش گذاشته‌اند. به‌ویژه بازیِ درخشانِ "ویل پولتر" سبب شده تا ما همچون نوجوانان گرفتارشده در متل احساس خفقان کنیم و حس همدردیِ بسیاری نسبت به آنها داشته باشیم. علاوه بر این جان بویِگا در نقش پلیس سیاه‌پوست، آنتونی ماکی، الجی اسمیت، جیکوب لاتیمور نیز با بازی‌های درخشانشان بر تأثیرگذاری رویدادهای فیلم بر مخاطب می‌افزایند.

در نهایت، انتهای باز فیلم که پلیس‌های تبهکار را بدون مجازات باقی می‌گذارد، سؤال‌های بسیاری را در زمینه‌ی برقراریِ عدالت در جامعه، چه در گذشته و چه امروز، در ذهن مخاطب مطرح می‌کند و او را به تفکری عمیق وامی‌دارد.

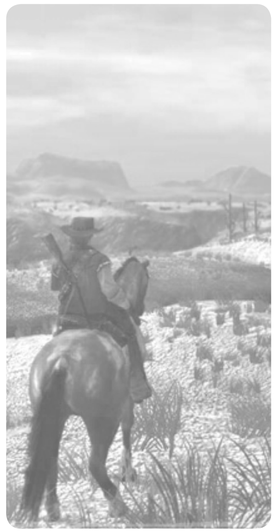
مردان نابسامان فرهادی

نگاهی به شخصیت‌های مرد در فیلم‌های اصغر فرهادی

علی‌اکبر رنجبر
دانشجوی ارشد سینما

با به اکران در آمدن فیلم فروشنده و رسیدن تعداد آثار اصغر فرهادی به عدد هفت، به نظر می‌رسد برای بررسی این آثار از جنبه‌های گوناگون مواد خام قابل ملاحظه‌ای در دسترس است. در این مقاله بر اساس کتاب "مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی از سوزان هیوارد" به‌صورت خلاصه نگاهی خواهیم انداخت به روند سیر و سلوک ادیپی شخصیت‌های مرد در آثار فرهادی.

سیر و سلوک ادیپی موضوعیست که از روانکاوی فروید به مباحث نظری و مطالعات سینمایی راه یافت و بیانگر تلاش قهرمانِ (مردِ) داستان برای پشت سر گذاشتن روند روایی مشخصِ نظم / آشفتگی / نظمِ بازیافته، و رسیدن به یک سامان نهایی (عمدتاً رسیدن به زن داستان و تشکیل خانواده) و ایجاد ثبات اجتماعیِ مد نظر ایدئولوژیِ غالب است. قبل از هر چیز بهتر است نگاهی به ارتباط سینمای فرهادی با سینمای کلاسیک و برخی از مؤلفه‌های مهم آن داشته باشیم.



به اعتقاد نگارنده سینمای اصغر فرهادی چه از لحاظ محتوا (روایت‌های متکی بر روابط علت و معلولی و استوار بر فرمول نظم / آشفتگی / نظم بازیافته، و دارای وحدت‌های سه‌گانه‌ی روایی) و چه از لحاظ عناصر سبک‌شناختی (میزانسن‌های واقعگرا و خصوصاً استفاده از تدوین تداومی) با تغییراتی بسیار جزئی در راستای سینمای کلاسیک قرار می‌گیرد.

در بررسی سینمای غالب (هالیوود) خصوصاً آثار کلاسیک این سینما که کاملاً متکی بر قواعد ژانر است، از بین تمامی گونه‌های سینمایی تنها دو استثنا در خصوص عدم تحقق کامل این سیر و سلوک ادیپی به چشم می‌خورد؛ وسترن و نوآر؛ که در اینجا به بررسی این دو گونه و دلایل عدم تحقق این سیر و سلوک در آنها می‌پردازیم.

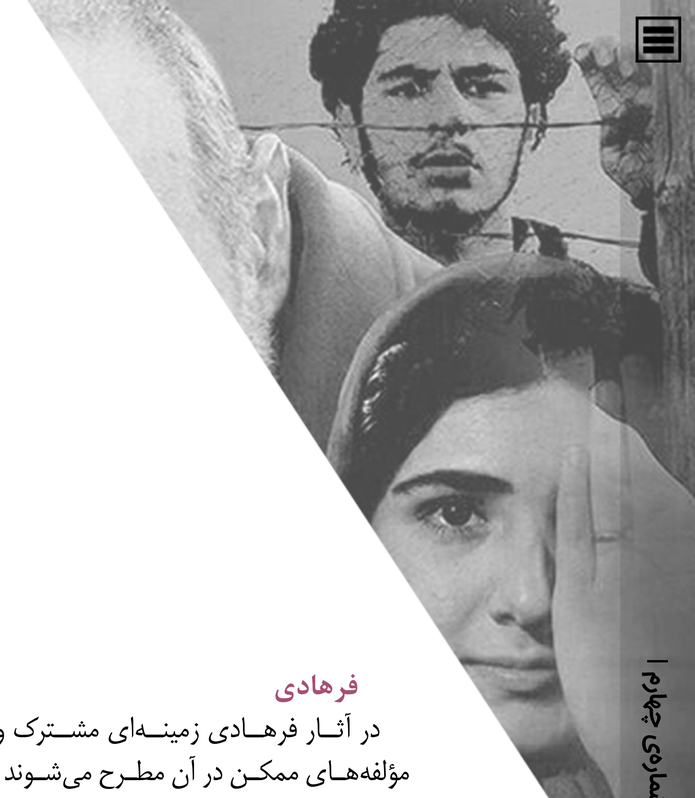
ژانر نوآر

ژانری که در دهه‌ی ۴۰ متأثر از عواملی از قبیل جنگ جهانی دوم، سینماگران آلمانی مهاجر متکی به مکتب اکسپرسیونیسم و رمان‌های کاراگاهی موسوم به رمان‌های سیاه، در آمریکا شکل گرفت. تأثیر هر سه‌ی این عوامل بر عناصر محتوایی و سبک‌شناختی این گونه‌ی سینمایی به خوبی مشهود است. ژانری که در آن پایانی تلخ، عمدتاً در قالب شکست قهرمان داستان در تحقق اهداف مد نظرش، موجه به شمار می رود. شکست و عدم موفقیت در روند سیر و سلوکی ادیپی‌ای که بیانگر مردانگی بحران‌زده است و به دلیل عدم رسیدن به زن داستان و شکست در تشکیل خانواده به ثبات اجتماعی دست پیدا نمی‌کند. امری که با توجه به برهه‌ی زمانی شکل‌گیری این ژانر (جنگ جهانی دوم) و ناامیدی‌های گسترده‌ی حاصل از این رویداد جهانی، و تأثیرگذاری این رویداد ناامیدکننده در جهان‌بینی این ژانر، کاملاً امری منطقی به شمار می‌رود.

هر چند می‌توان شکست (و عمدتاً مرگ) قهرمان‌های آنارشیست (که به اعتقاد بسیاری بیشتر ضدقهرمان محسوب می‌شوند،) در فیلم‌های گانگستری را مثالی دیگر در عدم تحقق تام و تمام این روند سیر و سلوک دانست، اما به دلایل مختلف از جمله محکوم بودن گنگستر به تن دادن به این شکست به دلیل تهدید ثبات اجتماعی توسط او، به نظر می‌رسد پایان این آثار بیشتر از هر چیز امری تحمیلی به شمار می رود، تا بتواند پایان خوش دیگرفیلم‌های هالیوودی را در قالب پیامی اخلاقی (که سرانجام آدم‌بده به سزای اعمالش می‌رسد) را نشان دهد. هر چند بروز اعمال خشونت‌آمیز گانگسترها و انجام اعمال هنجارشکنانه توسط آنها را می‌توان معلول شرایط اجتماعی از قبیل بحران اقتصادی دهه‌ی (۲۰ و) ۳۰ آمریکا و منع فروش مشروبات الکلی دانست.

ژانر وسترن

این ژانرِ کهن و تماماً امریکایی، دومین ژانری است که در آن ما با شکستِ البته متفاوتِ قهرمان، در تحقق سیر و سلوک ادیپی‌اش مواجهیم. سؤالی که در اینجا می‌تواند مطرح شود، آن است که قهرمان وسترن ما همیشه با موفقیت مأموریت خود را که غلبه بر ضدقهرمان داستان است، به سرانجام می‌رساند، حال چرا در اینجا به "شکست متفاوت او" اشاره گردیده؟ به اعتقاد سوزان هیوارد آنچه در وسترن و تأکید آن بر اسطوره‌ی غرب مستتر است، این انگاره است که کابوی نمی‌تواند سر و سامان بگیرد؛ چون فتح غرب هنوز کامل نشده. قهرمان‌های وسترن عمدتاً در قالب غریبه‌ای ناشناس و تنها به جامعه‌ای که درگیر بی‌ثباتی اجتماعی است، وارد می‌شوند و پس از برقراری نظم اجتماعی، دوباره تنها و در نمایی باز که تسلط طبیعت وحشی را بر او به تصویر در می‌آورد، به دل طبیعت باز می‌گردد تا در جایی دیگر به انجام وظیفه‌ی خود بپردازد. پس منظور از شکست در اینجا نه ناموفق بودن کابوی در شکست ضدقهرمان که عدم تحقق سیر و سلوک ادیپی توسط اوست. هر چند در آثار وسترنی همچون "نیمروز (صلات ظهر)" از زینه‌مان با قهرمانی متأهل مواجه می‌شویم اما بازگشت هادلی ویل کین (با بازی گری کوپر) به شهر و ایستادگی در برابر ضدقهرمانان داستان هر چند از اقتضائات سیاسی از جمله جریان مک‌کارتیسم متأثر است، اما در کل بیانگر اولویت داشتن وظایف اجتماعی بر آرزوهای فردی است. امری که در ژانر وسترن مطرح می‌گردد و لازمه‌ی توسعه‌ی جوامعِ رو به گذار محسوب می‌شود.



فرهادی

در آثار فرهادی زمینه‌ای مشترک وجود دارد که همه‌ی مؤلفه‌های ممکن در آن مطرح می‌شوند و آن چیزی نیست جز خانواده. تبدیل شدن خانواده به عامل شناخت در دوران مدرن که محل وقوع همه‌ی داستان‌های فرهادی است، اهمیت بررسی این نهاد اجتماعی بسیار حیاتی را در آثار این کارگردان دو چندان می‌کند. خانواده‌ای که از طریق فرایند ازدواج شکل می‌گیرد و طی فرایند فرزندآوری به پیش می‌رود، عاملی است که بررسی آن را می‌توان به عنوان نمونه‌ای کوچک در رسیدن به کلیتی قابل تعمیم به جامعه‌ی معاصر بسیار مهم دانست. حال در این میان وقتی کارنامه‌ی فرهادی را بررسی می‌کنیم، با روندی مشخص و تکرارپذیر درعمده‌ی آثار این کارگردان مواجه می‌شویم که در نهایت، همه دارای یک مخرج مشترک ثابت‌اند: عدم سر و سامان گرفتن مرد داستان. فرایندی که با عدم تحقق ازدواج و یا از هم پاشیده شدن آن به استمرار بی‌ثباتی اجتماعی منجر می‌شود.

رقص در غبار آغازیست بر این جدایی و عدم سر و سامان گرفتن زوجین داستان. نظر جوانی است که در مینی‌بوس با ریحانه آشنا می‌شود و سرانجام ازدواج می‌کنند؛ اما حرف‌های ناپسندی که در مورد مادر ریحانه وجود دارد، او را مجبور می‌کند تا ریحانه را طلاق بدهد؛ دوری و جدایی‌ای که نقطه‌ی مشترک همه‌ی آثار فرهادی به شمار می‌رود (در اینجا به واسطه‌ی عدم پذیرش اجتماعیِ مادر ریحانه).

در **شهر زیبا** به گونه‌ای متفاوت باز شاهد این عدم وصالیم: کشته شدن معشوق به دست عاشق و عدم وصال بین اعلا و فیروزه عدم ثبات اجتماعی را وارد فازی پیچیده‌تر می‌کند. فیروزه‌ای که تجربه‌ی یک ازدواج ناموفق و طلاق را دارد، در آستانه‌ی ازدواج با اعلا قرار می‌گیرد اما ترجیح نجات جان برادرش به ازدواج با کسی که دوستش دارد، مانعی می‌شود که باز ما شاهد تکمیل سیر و سلوک ادیپی مد نظر نباشیم.

در **چهارشنبه سوری** اما ما با سه زندگی متفاوت مواجهیم: یک زندگیِ از هم پاشیده به نمایندگی زن همسایه‌ی آرایشگر (پانته‌آ بهرام)، یک زندگی در آستانه‌ی از هم پاشیدگی به نمایندگی هدیه تهرانی و حمید فرخ‌نژاد که سرانجام در تیتراژ ابتدایی فیلم جدایی متوجه محقق شدن آن می‌شویم، و یک زندگی در آستانه‌ی شکل‌گیری به نمایندگی علیدوستی و هومن سیدی که برایشان می‌توان درصدی قابل توجه از شکست را در رابطه‌شان پیش‌بینی کرد. صحنه‌ی آغازین فیلم و پیچیده شدن چادر علیدوستی در چرخ موتور هشداری است که وقوع ازدواج بین این دو زوج جوان را همچون رقص در غبار و شهر زیبا در هاله‌ای از ابهام جدی فرو می‌برد. امری که در خصوص پایان‌بندی دو فیلم «گذشته» و پایان «فروشنده» هم به خوبی قابل رهگیری است.

در **درباره‌ی الی** باز ما شاهد عدم تحقق این وصال و شکست در شکل‌گیری ثبات اجتماعی هستیم. جدایی الی از نامزدش (با بازی صابر ابر) که در همان صحنه‌ی آغازین با انداخته شدن حلقه‌ی ازدواج در صندوق صدقات مطرح می‌شود، او را در آستانه‌ی ازدواج و آشنایی با احمد (شهاب حسینی) که او هم یک ازدواج ناموفق را پشت سر گذاشته، قرار می‌دهد؛ اما این‌بار هم تلاش برای نجات پسر بچه‌ای که به دریا می‌افتد، مانعی می‌شود تا تلخی بی‌پایان شکست‌های عاطفی در آثار فرهادی ادامه‌دار باشد.

جدایی نادر از سیمین بیانگر کامل‌ترین دیدگاه فرهادی در خصوص فرایند عدم تحقق ثبات اجتماعی در جامعه‌ای در حال گذار است. عدم ثباتی که نسلِ جوانِ محکوم به پذیرش آن باید واکنش خود را نسبت به آن تعیین کند و با عواقب احتمالی انتخاب بین بد و بدتر کنار بیاید.

گذشته را اما می‌توان ادامه‌ای بر چهارشنبه‌سوری قلمداد کرد: زندگی از هم پاشیده‌ای در کنار زوجی در آستانه‌ی جدایی، و زوجی در آستانه‌ی ازدواج.

و سرانجام **فروشنده**‌ای که با وارد کردن بحث حریم شخصی افراد، این تزلزل در ثبات اجتماعی را وارد مراحل تازه‌ای می‌کند. در این اثر باز ما هم با جدایی مواجهیم و هم با یک زندگی در آستانه‌ی شکل‌گیری؛ زوج اصلی داستان بعد از وقوع نقطه‌عطف اولیه‌ی داستان موقتاً از لحاظ عاطفی از هم جدا می‌شوند و وقوع تراژدی پایانی، تحقق ازدواج دختر متوَفا را در هاله‌ای از ابهام جدی قرار می‌دهد. گویی بدنامی مادرِ تازه عروسِ فیلم رقص در غبار، این‌بار در فروشنده و به خاطر هوس‌بازی پدرِ قرار است دامان ازدواج احتمالی زوج داستان را بگیرید. ازدواجی که به عنوان مهم‌ترین عامل ایجاد ثبات اجتماعی هیچگاه در آثار فرهادی شاهدش نبوده‌ایم و احتمالاً هم هیچ‌گاه نخواهیم بود.

گویی بر خلاف اعتقاد و انتخاب شخصیت‌های فرهادی که یک پایان تلخ را به یک تلخی بی‌پایان ترجیح می‌دهند، خود فرهادی بیشتر طرفدار ادامه‌دار بودن ابدیِ تلخیِ گزنده‌ایست که از بطن اصلی جامعه‌ی در حال گذارِ او ناشی می‌شود.

شاید بد نباشد بحث را با یک سؤال ادامه دهیم. قهرمان‌های خاکستری و مدرن فرهادی بیشتر به کدام‌یک شبیه‌اند: قهرمان‌های سیاه‌بختِ ژانر نوآر و یا قهرمان‌های عمدتاً تنهای ژانر وسترن؟

به نظر می‌رسد هر دو؛ از میان فیلم‌های فرهادی، مرگ دیگری (چیزی که در سبک نوآر ما شاهد آن هستیم و عمدتاً با مرگ زن فم‌فتال داستان مطرح می شود،) بهتر از همه در فیلم درباره‌ی الی به چشم می‌خورد؛ موضوعی که در رقص در غبار (مرگ معشوق توسط عاشق) و گذشته هم به نوعی شاهد آن هستیم. اما در سایر آثار ما با هستی طرفین مواجهیم (درست مثل آثار وسترن) اما باز وصالی صورت نمی‌گیرد و بدتر از آن، ادامه‌ی حیات خانواده‌های موجود در هاله‌ای از ابهام جدی قرار می‌گیرد؛ چیزی که در نگاه سرد پایانی شخصیت‌های فروشنده به عنوان آخرین اثر فرهادی به خوبی هویداست.

همان‌گونه که عنوان گردید، عدم تحقق این ثبات اجتماعی در هر کدام از ژانرهای نوآر و وسترن به دلایلی صورت می‌گیرد که عمدتاً متأثر از عوامل اجتماعی‌اند. بدبینی عمیق موجود در ژانر نوآر به گونه‌ای حاصل از ناامیدی به آینده‌ی بشرِ درگیر جنگ جهانی است و عدم تحقق ثبات اجتماعی در قالب قهرمان‌های وسترن به جامعه‌ای در حال گذار از سنت به مدرنیته اشاره دارد. حال سؤالی که مطرح می‌شود، آن است که دلیل اصلی عدم تحقق ثبات اجتماعی و در آستانه‌ی فروپاشی بودن این ثبات در فیلم‌های فرهادی از چه منطقی نشئت می‌گیرد؟

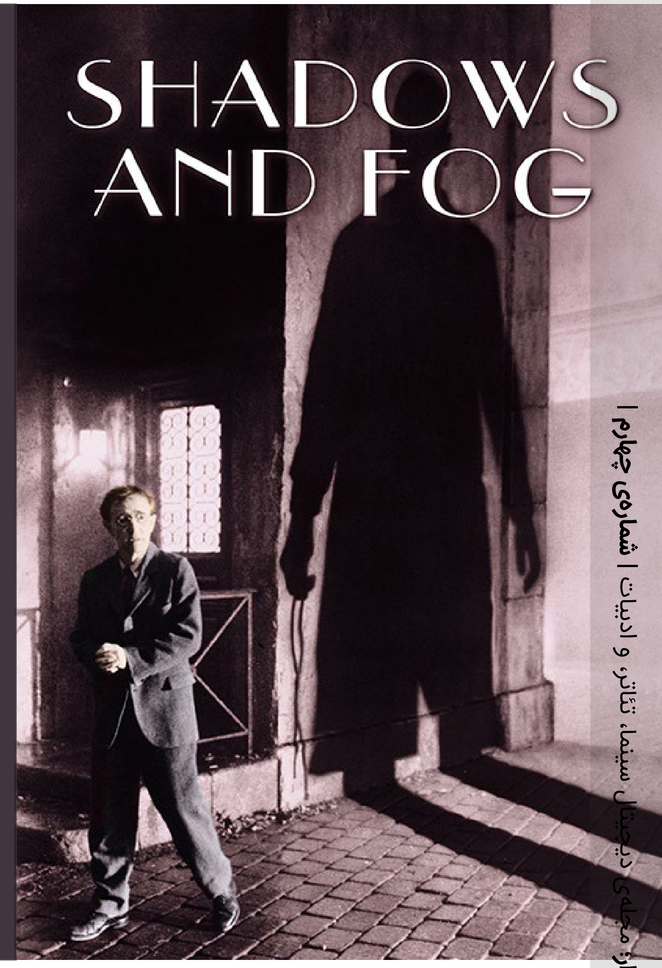
«ای کاش می‌شد همه‌ی اینها رو (با اشاره به ساختمان‌های بی‌قواره‌ی کوتاه و بلند روبه‌رویش) خراب کرد و همه‌چی رو از اول ساخت» (نقل به مضمون از دیالوگ شهاب حسینی در فیلم فروشنده). این گفته شاید زبان گویای آرزوی آرمانی فرهادی باشد. گفته‌ای که به عنوان تنها راهکار مستقیم بیان‌شده در کارنامه‌ی فرهادی به شمار می‌رود. چیزی که البته به دلیل آرمانی بودن، امکانی برای تحقق آن نمی‌توان متصور شد. از هم پاشیدن ثبات اجتماعی (در قالب از هم پاشیدن زندگی‌های بسیار در آثار فرهادی) و نرسیدن به ثبات اجتماعی (در قالب عدم موفقیت در وصال شخصیت‌ها) به نوعی بیانگر جامعه‌ی آشفته‌ی در حال گذار معاصر ایران است. جامعه‌ای آشفته و در حال گذر از سنت به مدرنتیه و معلق در میان این دو، که در آن عدم وصال و پشت درهای بسته ماندن (پایان چهارشنبه سوری) و عدم وضوح و چشم‌انداز مشخص در مورد آینده (نگاه‌های پر از تردید شخصیت‌ها در صحنه‌ی پایانی فروشنده) مواردی‌اند که سنگینی‌شان بر وصال و تکمیل سیر و سلوک ادیپی قهرمان‌هایش (ایجاد ثبات اجتماعی) می‌چربد.

آثار فرهادی فارغ از تمام موفقیت‌های هنری بین‌المللی‌اش همچون یک سند اجتماعی معتبر بیانگر واقعیت‌های جامعه‌ی حال و حاضر ما به شمار می‌رود؛ جامعه‌ای در حال گذر که در آن به تصویر کشیدن عدم ثبات اجتماعی نه یک سیاه‌نمایی که واقعیتی تلخ به شمار می‌رود؛ واقعیتی که واکاوی و تجزیه و تحلیل آن در زمینه‌ای متفاوت می‌تواند به رفع و یا حداقل به درک هر چه بهتر نواقص موجود کمکی شایسته کند.

وودی آلن معجون سینمای کلاسیک

«سایه‌ها و مه» همچون پلی بین هالیوود و اروپا

سپهر صابری‌افشار
دانشجوی مهندسی مکانیک



اگر مؤلف‌ها و به ویژه کارگردان‌های سینما را بر اساس دل‌مشغولی‌ها و علایقشان دسته‌بندی کنیم، بدون شک نام "وودی آلن" را در اکثر دسته‌بندی‌ها خواهیم دید؛ کمدی‌های مطلق، کمدی سیاه، فلسفه، درام عاشقانه، درام جنایی، مستند و شبه مستند و ژانرها و زیرژانرهای دیگر. او هم به باستر کیتون علاقه‌مند است، هم به چاپلین، هم به برگمان، هم به داستایفسکی و هم به هیچکاک؛ اما مسلماً این تنوع سلیقه را با یک نگاه کلی در آثار سینمایی او نمی‌توان پیدا کرد.

اما در یک نقطه‌ی کاری، یا به زبان بهتر در یکی از فیلم‌های او، می‌توان این تنوع فکری و گستردگی سلیقه را به وضوح دید؛ فیلم "سایه‌ها و مه" شاید بهترین ساخته‌ی سینمایی آلن نباشد اما بدون شک عصاره‌ای از بخش عمده‌ای از دل‌مشغولی‌های اوست. شروع فیلم و تم کلی حاکم بر نیمی از صحنه‌های آن بدون هیچ تردیدی سینمای چارلی چاپلین را تداعی می‌کند: مکالماتی که در پای پنجره صورت می‌گیرند، بچه‌ای که سر راه می‌ماند، پله‌های کنار رودخانه و مهم‌تر از همه سیرک؛ سیرک با کانکس‌هایش، با مدیر بی‌کفایتش، با آدم‌های عجیبش و با تمام آن کیفیت‌های سینمایی که از چاپلین آموخته‌ایم.

در همین فضای چاپلینی، به کاراکترهایی مانند دانشجو، قاتل و دکتر برمی‌خوریم که به شدت هیچکاکی‌اند؛ در کنار اینها داستان قتلی که در تمام فیلم محوریت سوژه است، بی‌شباهت به داستان‌های جنایی هیچکاک نیست. در مفهومی ضمنی‌تر می‌توان گفت که در این فیلم هم مانند تمام آثار هیچکاک، فرم و شیوه‌ی روایت بر محتوا غالب و متقدم است.

اما در این فضای چاپلینی که رنگ و بوی هیچکاکی به خود گرفته، در کمال شگفتی به وضوح تأثیراتی از سینمای اروپا و به طور مشخص فلینی و برگمان هم دیده می‌شود؛ صحنه‌های شلوغ خیابان و تعقیب و گریز مردمی برای پیدا کردن قاتل و برخورد پلیس با فاحشه‌ها، فدریکو فلینی و به ویژه فیلم "آمارکورد" او را تداعی می‌کنند. همچنین سؤالی که سه بار در فیلم تکرار می‌شود، یعنی سؤالی که از کلاینمن (شخصیت اصلی فیلم با بازی وودی آلن) درباره‌ی اعتقاد مذهبی‌اش پرسیده می‌شود، به وضوح سه‌گانه‌ی دینی اینگمار برگمان (همچو در یک آینه، نور زمستانی، و سکوت) را یادآوری می‌کنند.

وودی آلن در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید که برای ساختن این فیلم نیازی به مرور منابع کلاسیک نداشته و آنقدر فیلم‌های این دوره را دیده که مثل شیر مادر جذب وجودش شده، و همینجاست که مشخص می‌شود تمام این المان‌ها به طور غریزی و نه به صورت خود خواسته و تحمیلی به این فیلم راه یافته‌اند. اما در کنار اینها، دو عامل باعث شده‌اند تا سایه‌ها و مه به شکلی موفقیت‌آمیز این فضاها را بازآفرینی کنند: اولی ساختن فیلم به صورت سیاه و سفید، و دومی کار کردن با "کارلو دی‌پالما" به عنوان فیلمبردار؛ وی علاوه بر ایتالیایی بودن سابقه‌ی کار با کارگردان‌هایی مانند آنتونیونی را در کارنامه دارد. به طور خلاصه، این معجون کلاسیک، که در آخرین دهه‌ی قرن بیستم ساخته شده، حاصل غریزه‌ی ناب آلن و دی‌پالما است.

با تمام این توصیفات اما وودی آلن به عنوان کارگردان این فیلم تنها آینه‌ای برای انعکاس بزرگان سینمای کلاسیک نبوده و امضایی بر روی فیلم از خود به جا گذاشته که غیر قابل انکار است؛ همکاری با خلافکارها، روابط زناشویی، نماهای نسبتاً طولانی و استفاده از فضای شعبده‌بازی، صحنه‌ها و فضاهایی به شدت وودی آلنی‌اند.

مهم‌تر از همه‌ی اینها اما آلن در این فیلم از تکنیکی استفاده می‌کند که مسحورکننده است: چرخش دوربین به دور بازیگرها هنگامی که مشغول صحبت‌اند. این تکنیک در دو تا از سکانس‌های فیلم مورد استفاده قرار گرفته: اولین بار وقتی است که ایرمی (با بازی میا فارو) به روسپی‌خانه می‌آید تا شب را در آنجا سپری کند؛ در سر میز شام و وقتی همه در حال صحبت با یکدیگرند، دوربین دو بار به دور میز می‌چرخد و ما نه تنها واکنش‌های افراد را در بهترین لحظات ممکن نگاه می‌کنیم، بلکه

به عنوان ناظر از صحنه فاصله می‌گیریم و می‌توانیم از بیرون نگاهی به آن بیندازیم. اما در مورد دوم این تکنیک کاربرد بی‌نظیری پیدا می‌کند؛ کلینمن (وودی آلن) در فضایی چاپلینی از نامزدش می‌خواهد تا ایرمی (میا فارو) را یک شب در خانه‌اش نگه دارد؛ اما وقتی دوربین شروع به چرخش می‌کند و به پشت کلینمن و ایرمی می‌رسد، ما نه تنها از صحنه بلکه از زندگی (که در اینجا زندگی است که در فیلم جریان دارد،) هم برای لحظاتی فاصله می‌گیریم و می‌توانیم از بیرون آن را تماشا کنیم. سکانسی از گفتگویی سه‌نفره و شنیدن این گفتگو در حالی که دوربین به پشت آنها و فضایی بی‌اهمیت چرخیده، بدون شک شاهکار وودی آلن در این فیلم و شاید یکی از مهم‌ترین دستاوردهای سینمایی اوست.

زندگی، مسلماً، نه به اندازه‌ی فیلم‌های هیچکاک جنایی، نه به اندازه‌ی آثار چاپلین کمدی، و نه به اندازه‌ی آثار برگمان و فلینی عجیب است؛ اما بدون شک آمیزه‌ای از تمام اینها را در تک تک لحظات خود دارد؛ درست مانند فیلم "سایه‌ها و مه" وودی آلن.

منبع: وودی آلن به روایت وودی آلن؛ استیگ بیورکمان؛ ترجمه‌ی شهره شعشعانی؛ انتشارات فرزان روز؛ ۱۳۸۹

معرفی کتاب برگزیده‌ی "جایزه‌ی کتاب سال سینما"

مفاهیم و تکنیک‌های فیلمبرداری؛ از پایه تا پیشرفته

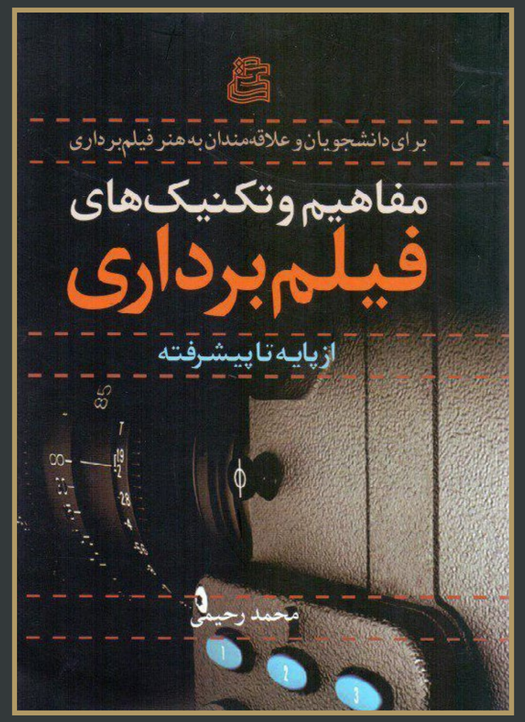
نوشته‌ی محمد رحیمی

ابوالفضل فرخی
دانشجوی ادبیات نمایشی

از ابتدای تولد سینما در سال ۱۸۹۵ سینما با مفهوم سینماتوگرافی معنا پیدا کرد. «یک فیلم سینمایی به وسیله‌ی فیلمبرداری است که اساساً مفهوم فیلم را پیدا می‌کند». در دانشکده‌های سینمایی نیز رشته‌ی فیلمبرداری یکی از رشته‌های پرطرفدار است.

یادگیری فیلمبرداری، این حرفه‌ی مهم و حیاتی در سینما، مانند دیگر رشته‌ها نیازمند یادگیری الفبای اولیه‌ی آن است. لذا براي موفقيت در اين راه بايد تمامي مقدمات و دانش شيوه‌هاي مختلف هنر فيلمبرداري را آموزش ديد و درّعمل به كار برد. با توجه به اين نكته كه هنر-مهارت فيلمبرداری يكی از رشته‌هايی است كه كار عملی در آن برای يادگيری اين حرفه خيلی مهم است، يكی از منابع نوشتاری و تئوريک كه اين مهم يعنی عملی بودن آموزش را در نوشتن كتاب مدنظر داشته ، كتاب "مفاهيم و تكنيک‌های فيلمبرداری؛ از پايه تا پيشرفته (برای دانشجويان و علاقه‌مندان به هنر فيلمبرداری)" نوشته‌ی محمد رحيمی است.

محمد رحیمی مؤلف کتاب خود دانش‌آموخته‌ی سینماست و در این حیطه فعالیت می‌کند. او به تدریس در این زمینه نیز مشغول است و همین مشغولیت انگیزه‌ای برای تألیف این کتاب بوده. او در مقدمه‌ی کتاب می‌نویسید: «یک فیلمسازِ با تجربه از کادر و گروه فیلمبرداری خوب و حرفه‌ای بهره می‌گیرد. اعضای این گروه که متشکل از یک فرد اصلی به نام مدیر فیلمبرداری و دستیاران و همکاران او مانند فیلمبردار، نورپرداز و گروه فنی است، باید علاوه بر آگاهی از دانش فیلمبرداری و آشنایی کامل با ابزار مورد استفاده، از دیدی درست نسبت به سینما و نسبت به آنچه کارگردان از آنها می‌خواهد، برخوردار باشند تا بتوانند به ذهنیات او به درستی عینیت بخشند. در واقع باید در نظر داشت که سینما فقط به یک کارگردان خوب و یا یک فیلمنامه و فیلمنامه‌نویس خوب نیاز ندارد، بلکه به یک تصویر واضح و خوب، یک فضای تأثیرگذار، قابل قبول و جذاب نیز نیاز دارد که بخش نسبتاً بزرگی از بار خلق این فضا به دوش گروه فیلمبرداری است تا با استفاده از تکنیک و شیوه‌های مختلف، فیلمبرداری را به انجام رسانند».



"مفاهيم و تكنيک‌های فيلمبرداری"كتابی مصور است كه تلاش مي‌كند قابليت‌هاي فني و بياني دانشجويان و علاقه‌مندان به هنر فيلمبرداري را افزايش دهد. در اين كتاب تشريح كاربردی‌ترين اصطلاحات تخصصی مرتبط با فيلمبرداری و تنظيمات فنی دوربين‌های ديجيتال، آشنايی با تجهيزات جانبی و كاركرد دوربين‌های حرفه‌ای و دوربين‌های DSLR، شيوه‌های مختلف فيلمبرداری همچون تايم‌لپس، روتوسكوپی، كروماكی، های‌اسپيد، HDR ، HFR، روز برای شب، فيلمبرداری از اتومبيل و در نهايت شناخت لوازم و شيوه‌های مختلف نورپردازی، تلاش می‌كند تا به اهداف ذكرشده دست يابد.

كتاب شامل ده فصل با عناوين: درآمدی بر فيلمبرداری، مراحل توليد فيلم و عوامل انسانی سينما، تركيب‌بندی و كادربندی، لنزها، دوربين‌ها، انواع پايه‌های دوربين، دانشنامه‌ی تخصصی فيلمبرداری، برق، كابل‌ها و رابط‌های ويدئو و صدا، فيلترها، و نور و نورپردازی است.

اين كتاب در ششمين دوره‌ی جايزه‌ی كتاب سال سينما در سال ۱۳۹۵ در بخش فنون عملی، به عنوان بهترين كتاب تألیفی از سوی داوران برگزيده شده.

ناشر: نشر ساقی، ۱۳۹۴، تهران، ۵۱۲ صفحه؛ قیمت (۱۳۹۶): ۳۰،۰۰۰ تومان

گفتگو با علیرضا برازنده

مدیر فیلمبرداری

درباره‌ی «هجوم»

سهیل گوهری‌پور
کارشناس سینما

روژین گلستانی
کارشناس سینما

به عنوان کسی که در رشته‌ی فیلمبرداری تحصیل کرده و این حرفه را دنبال می‌کند، هنگام تماشای فیلم «هجوم» جذاب‌ترین بخش برایم فیلمبرداری آن بود. با توجه به امکانات سینمای ایران فیلمبرداری فیلمی مثل هجوم تا چه اندازه دشوار و چالش‌برانگیز است. علیرضا برازنده که سابقه‌ی فیلمبرداری فیلم‌هایی چون «هفت دقیقه تا پاییز» ، «پله‌ی آخر»، «شیفت شب»، «آاااات نمی‌کنیم» و همچنین دریافت سیمرغ بلورین بهترین فیلمبرداری برای فیلم «دوران عاشقی» و کسب جایزه‌ی بهترین فیلمبرداری از جشنواره‌ی سانفورد آمریکا برای فیلم «فصل فراموشی فریبا» را در کارنامه دارد، فیلمبرداری فیلم هجوم را متفاوت‌ترین تجربه‌ی دوران حرفه‌ای خود می‌داند. همچنین زمانی که متوجه شد این مصاحبه برای مجله‌ی پدیدار تهیه می‌شود، ابراز تمایل کرد تا ضمن حضور در دانشکده‌ی سینما و تئاتر در چند جلسه درباره‌ی ابعاد مختلف فیلمبرداری فیلم هجوم صحبت کند.

لازم به توضیح است که انجام این گفتگو درباره‌ی فیلمبرداری فیلم هجوم لزوماً به معنای تأیید یا تمجید این فیلم نیست

۱) هنگام مطالعه‌ی فیلمنامه‌ی هجوم چه ایده‌هایی به ذهن شما رسید؟ به طور خاص در ارتباط با انتقال معانی و رویدادهای فیلمنامه به وسیله‌ی خلق یک فضای بصری خاص و حرکت‌های دوربین.

فیلم هجوم برای من پر از چالش بود. ما با مسائلی برخورد کردیم که شاید برای اولین بار در سینمای ایران با آنها مواجه می‌شدیم. من در گذشته هم تجربه‌های نو و متفاوتی را در زمینه‌ی فیلمبرداری داشته‌ام که به خاطر هرکدام از آنها چندین ماه تحقیق کرده بودم ولی فیلمبرداری فیلم هجوم به کلی با فیلم‌هایی که قبلاً کار کرده بودم، متفاوت بود. مثلاً فقط یک مورد از این چالش‌ها مقوله‌ی جای‌گذاری چراغ‌ها در یک سالن ورزشی به ارتفاع ۱۵ متر بود! آقای مکری دید درستی به من می‌دادند و من را در مسیر صحیح هدایت می‌کردند. ما در فیلم به صورت ۳۶۰ درجه و بدون کات همه جا را می‌بینیم و همین امر نیز محدودیت‌های زیادی برای ما ایجاد می‌کرد. صحبت‌های زیادی با آقای مکری انجام دادیم، پشت صحنه‌ی برخی از فیلم‌های خارجی که در این سبک کار شده بودند را نیز با هم مرور کردیم و به تدریج به مواردی که مدنظرمان بود رسیدیم.

۲) برای انتقال بهتر جابه‌جایی‌های زمان در فیلم چه تمهیدی در فیلمبرداری به کار بردید؟

سعی کردیم با تغییر در نورپردازی به این موضوع برسیم. ما از نورهای حرکتی استفاده می‌کردیم. به این صورت که چراغ را همزمان با حرکت دوربین (و در محور حرکت دوربین)، حرکت می‌دادیم و شخصیت‌ها را تعقیب می‌کردیم، سپس در جایی که سوژه وارد دامنه‌های نوری چراغ دیگری می‌شد، این کار را متوقف می‌کردیم. یا به طور مثال سوژه‌ها در بازه‌های زمانی متفاوت به رختکن می‌روند، به همین دلیل برای رختکن سه مدل نورپردازی متفاوت طراحی کردیم تا به درک بهتر تفاوت های زمانی کمک کند.

۳) کمی از الگوی نورپردازی فیلم برایمان بگویید و تجهیزاتی که برای نورپردازی استفاده کردید.

تجهیزات ما وسایل رایج نورپردازی در سینمای ایران بود با این تفاوت که مجبور بودیم از حجم و تعداد بالایی از وسایل برای این کار استفاده کنیم. مثلاً ما ۱۸۰ تا چراغ ۸۰۰ وات و ۲۵ کیت کینو گفر داشتیم. بیشتر با نورهای تنگستن کار کردیم و برای اینکه بتوانیم فضاها را از هم جدا کنیم، از نورهای اسپات استفاده می‌کردیم. و در صحنه‌های دستشویی نیز از نورهای سرد استفاده کردیم. از چراغ‌های سنگین‌تر هم برای نورپردازی ورزشگاه استفاده کردیم. در جاهایی که شخصیت‌های زیادی در صحنه داشتیم، با دو لایت هر کدام از آنها را پوشش می‌دادیم. ما روی زمین را علامتگذاری می‌کردیم تا هر کسی مکان قرارگیری‌اش را بداند. آن‌قدر این کار را انجام دادیم که اگر همین الان هم به ورزشگاه برویم و بخواهیم فیلم را مجدداً بسازیم، هر کسی جای خودش را می‌داند.

۴) برخی از فضاهای ورزشگاه با نورهای رنگی (سبز و قرمز) از فضاهای دیگر جدا شده‌اند. دلیل این کار چیست؟

فیلم سه لوپ زمانی دارد که به خودی خود ممکن است باعث سردرگمی مخاطب شود و چون در فیلم پلان‌های باز برای معرفی کلی جغرافیای محیط نداریم، و همچنین باید در یک زمان مشخص بیننده را نسبت به فضا آگاه می‌کردیم، این قسمت‌ها را با رنگ‌های سبز و قرمز متمایز کردیم. دلیل دیگر آن این بود که بیننده ورودی‌ها و خروجی‌ها را گم نکند و بتواند فضاهای مختلف را راحت‌تر از هم تفکیک کند.

ما فیلم را با دوربین RED و لنز ۵۰ میلی‌متریِ آنامورفیک کار کردیم. همچنین از سه پنتر در فیلم استفاده کردیم. ریل داشتیم و از چهارپایه‌های چرخ‌داری که خودمان ساخته بودیم نیز استفاده کردیم. در برخی صحنه‌هایی که می‌بایست سوژه را در حال دویدن تعقیب می‌کردیم، من با هدایت دستیارم روی پنتر می‌نشستم و به سمت سوژه تراکینگ می‌کردیم؛ سپس از روی پنتر بلند می‌شدم و حرکت را ادامه می‌دادم.

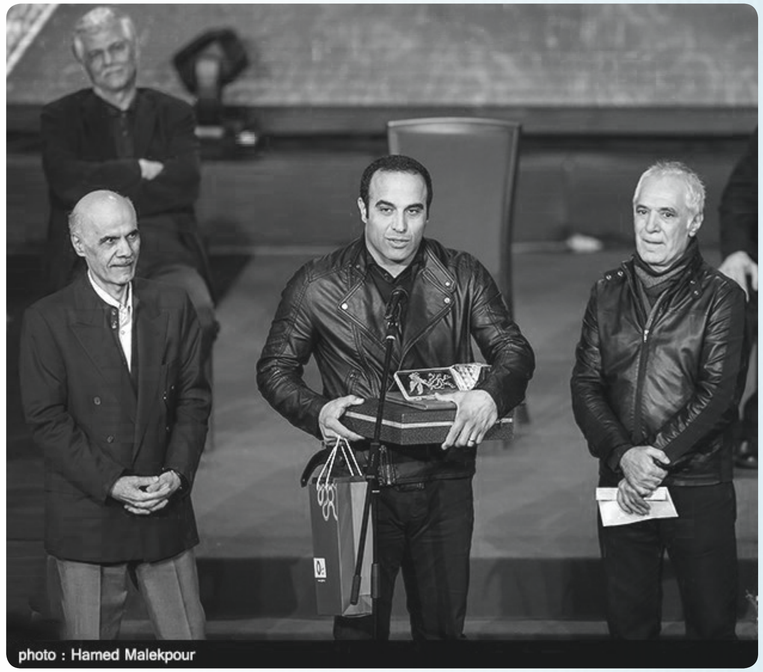


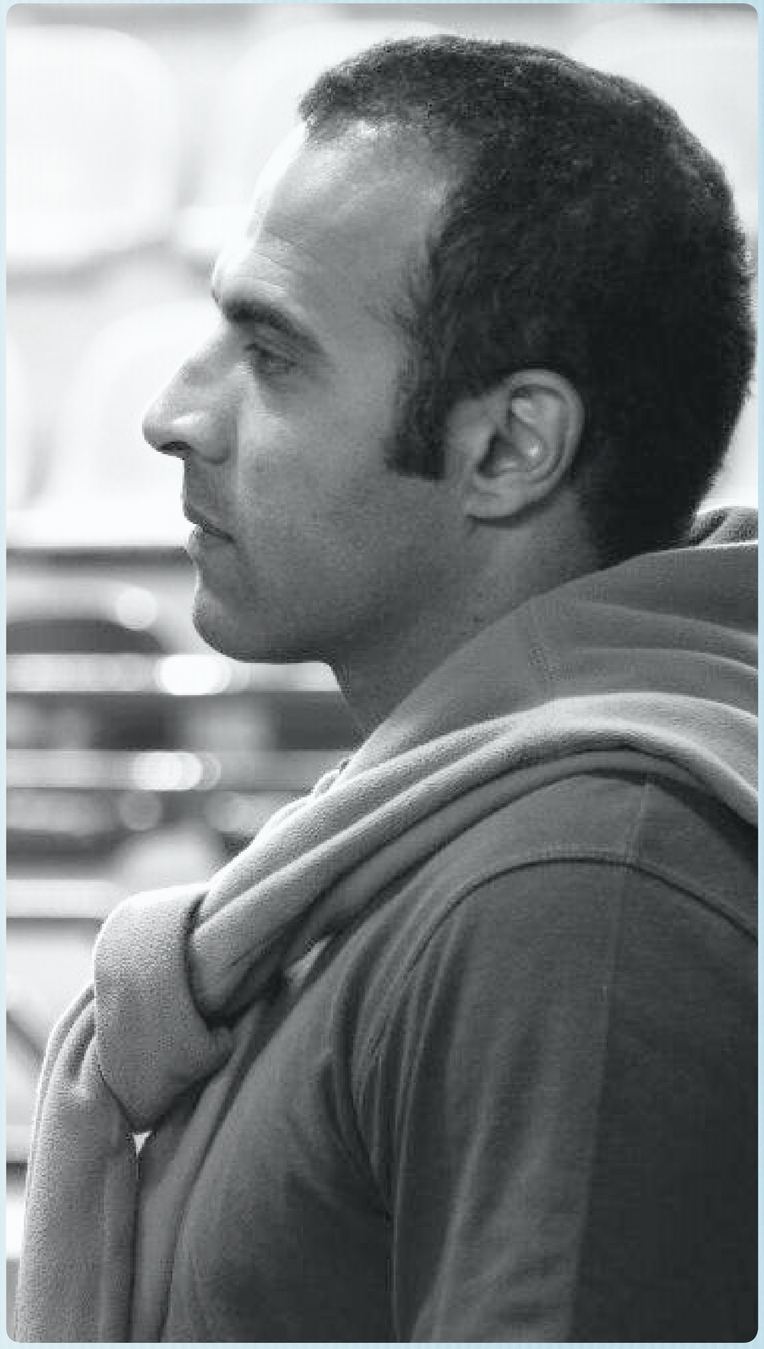
photo : Hamed Malekpour

۵) گویا قبل از فیلمبرداری اصلی تمرین‌های سختی را گذرانده بودید.

بله، برنامه‌ریزی دقیقی برای تمرین‌ها انجام داده بودیم. کل گروه هر روز ساعت سه‌ی بعد از ظهر در لوکیشن حاضر می‌شدند. در ابتدا همگی به مدت نیم‌ساعت ورزش می‌کردیم که بعدها فهمیدم برای هماهنگی بچه‌ها در کار بسیار مؤثر بود. سپس هر گروه به تفکیک به تمرین‌های خودش می‌پرداخت. من دفترچه‌ای درست کرده بودم که در آن برنامه‌های روزانه‌ی خودم را می‌نوشتم. مثلاً یک سری تمرین‌های فیزیکی داشتم؛ از جمله اینکه به مدت ۲۰ روز، روزی ۴۰ دقیقه فقط راه رفتن روی پله را تمرین می‌کردم تا هنگام فیلمبرداری آمادگی لازم برای این صحنه‌ها را داشته باشم. همچنین باید مکان‌های مختلف لوکیشن را حفظ می‌کردم. برای همین روزی پنج شش بار کل مسیری را که در فیلم می‌بینیم، طی می‌کردم. ما یک ماه تمرین نورپردازی داشتیم و یک ماه تمرین حرکت دوربین و سپس به گروه کارگردانی وصل شدیم و در ابتدا صحنه‌ها را جدا جدا تمرین کردیم. در مجموع ما حدود ۱۸ بار فیلم را ساختیم که هفدهمین برداشت به نسخه‌ی نهایی فیلم تبدیل شد. هر روز برداشت‌هایی که گرفته بودیم را می‌دیدیم؛ اشتباهات را یادداشت می‌کردیم و سعی می‌کردیم در برداشت بعدی این اشتباهات را اصلاح کنیم. اگر در حین ضبط اتفاقی هم می‌افتاد، کات نمی‌دادیم و تا آخر ضبط می‌کردیم. ما یک مجموعه‌ی ۹۰ نفری بودیم که همه خودشان را موظف کرده بودند کارشان را دقیق انجام دهند. معمولاً از دقیقه‌ی ۸۵-۸۰ فیلم به بعد چون به پایان فیلم نزدیک می‌شدیم، به طور طبیعی استرس زیادی بر روی مجموعه حکمفرما می‌شد و همه نگران بودند که مبادا خطایی مرتکب شوند!

۶) در پلان‌های حرکتی نگه داشتن سوژه‌ها در محدوده‌ی فوکوس بسیار اهمیت دارد. به نظر می‌رسد در این فیلم کار آسانی در پیش نداشتید.

بله همین‌طور است. دستیار اول من آقای «محمد عزت‌خواه» این مسئولیت را برعهده داشتند که به جرئت می‌توانم بگویم از بهترین فوکوس‌پولرهای سینمای ما هستند. در این فیلم محمد علاوه بر کمک‌هایی که در حوزه‌های مختلف به من می‌کرد، توجه ویژه‌ای به بحث فوکوس هم داشت. ما فیلم را با دیافراگم پایین کار کردیم و همین امر سبب شد تا کار محمد به مراتب سخت‌تر شود. در بعضی صحنه‌ها هم که محمد باید در مکان دیگری جایگیری می‌کرد، خود من مجبور بودم فاصله‌ام را با کاراکتر به دقت حفظ کنم تا سوژه در محدوده‌ی فوکوس باقی بماند.



۷) فیلم را با چه لنزی فیلمبرداری کردید؟ و آیا همه‌ی صحنه‌ها را به صورت دوربین روی دست گرفتید؟

ما فیلم را با دوربین RED و لنز ۵۰ میلی‌متری آنامورفیک کار کردیم. همچنین از سه پنتر در فیلم استفاده کردیم. ریل داشتیم و از چهارپایه‌های چرخ‌داری که خودمان ساخته بودیم نیز استفاده کردیم. در برخی صحنه‌هایی که می‌بایست سوژه را در حال دویدن تعقیب می‌کردیم، من با هدایت دستیارم روی پنتر می‌نشستم و به سمت سوژه تراکینگ می‌کردیم؛ سپس از روی پنتر بلند می‌شدم و حرکت را ادامه می‌دادم. ما حتّا برای حرکت‌های دوربین هم محدودیت وسیله داشتیم. من ۲۰ روز به فرانسه سفر کردم و راجع به وسایل حرکتی مختلف تحقیق کردم. مثلاً استفاده از استدی‌کم هم برای فیلمبرداریِ برخی پلان‌ها ممکن نبود. نهایتاً با تغییر و تحول وسیله‌ها و تست‌های مختلف به وسیله مورد نظر رسیدیم.

۸) هماهنگی بین دستیارهایتان در این فیلم چگونه انجام شد؟

هر کدام از همکاران من فقط مسئول یک کار بودند. یک نفر مسئول نور زمین ورزشی غیر مسقف بود؛ یک نفر مسئول نور سالن، یک نفر مسئول نورهای رختکن و به همین صورت مسئولیت‌های مختلف را بین بچه‌ها تقسیم کرده بودیم. آقای «امین بیابانی» فقط مسئول هدایت کردن من بود. مثلاً در جایی که به پله می‌رسیدم، آقای بیابانی باید به موقع به من اعلام می‌کرد تا جای پایم را درست پیدا کنم. همه‌ی ما هِدست‌هایی داشتیم که با هم در ارتباط بودیم. من صدای همه را می‌شنیدم و با آنها صحبت می‌کردم. آقای مکری فقط صدای من را داشت و با من صحبت می‌کرد. محمد (دستیار اول) هم فقط صدای من را می‌شنید. مثلاً صحنه‌ي رختکن را که تمام می‌کردیم، به مسئول نور آنجا می‌گفتم که ما حدود ۱۵ دقیقه‌ی دیگر برمی‌گردیم تا نورها را تنظیم کند. یا مثلاً وقتی قرار بود وارد فضای جدیدی بشویم، من چند دقیقه قبل از آن همه چیز را با بچه‌ها چک می‌کردم. همه‌ی اینها درست در زمانی اتفاق می‌افتاد که من پشت دوربین مشغول فیلمبرداری بودم! فکر می‌کنم اگر پشت صحنه‌ی مدون و درستی از فیلم هجوم تدوین شود، می‌تواند جذاب باشد.

۹) با خواندن فیلمنامه‌های متفاوت (به ویژه از منظر دکوپاژ و میزانسن) تا چه اندازه به قانون‌شکنی و تجربه‌های جدید روی می‌آورید؟

من تا بتوانم به سمت قانون‌شکنی و خلاقیت پیش می‌روم. به سراغ فیلم‌هایی می‌روم که بتوانم کار ویژه‌ای در آنها انجام دهم. در سینمای ایران کمتر فیلمی ساخته می‌شود که بتوان در آن کار ویژه‌ای در زمینه‌ی فیلمبرداری انجام داد. متأسفانه اغلب فیلم‌ها موضوعاتی شبیه به هم دارند و این باعث می‌شود فیلمبرداری از آنها به یک کار روتین تبدیل شود. مثلاً سر فیلم سیانور من با کارگردان صحبت کردم و گفتم فیلم‌های زیادی هستند که با موضوع اتفاقات ده ۶۰ ساخته شده‌اند؛ شاید کار کردن با نگاتیو هم بتواند این فیلم را از سایر فیلم‌های از این‌دست متمایز کند و هم فضای بصری جذاب و متفاوتی به آن ببخشد. من هجوم را از این جهت با سایر آثار سینمای ایران متفاوت می‌دانم که ما در آن مدام درحال مکاشفه و مواجهه با اتفاقات جدید بودیم. به نظرم در چنین فضایی است که هنر خودش را نشان می‌دهد. البته این را هم ذکر کنم که گفتن این حرف‌ها به این معنی نیست که راه نقد را به روی فیلم هجوم ببندیم. امروزه با سلایق متفاوتی طرفیم و جلب رضایت همه‌ی آنها کار دشواری است؛ بنابراین به نظرم همین که آدم از کار خودش احساس رضایت داشته باشد، خوب است. چون معمولاً در بعضی از آثار این اتفاق برای ما نمی‌افتد.

۱۰) آیا تا به حال در حوزه‌ای غیر از حرفه‌ی فیلمبرداری هم در سینما فعالیت داشته‌اید؟ فعالیت‌های جنبی را تا چه اندازه در تسلط بر این حوزه مؤثر می‌دانید؟

من تعداد زیادی فیلم مستند ساختم. به صورتی که فیلمبرداری، تدوین و کارگردانی آنها را خودم انجام می‌دادم. تجربه‌های متفاوت تأثیر خودش را در کار آدم نشان می‌دهد. سینما مدیومی است متشکل از شاخه‌های مختلف و به نظرم به هر میزانی از این شاخه‌ها آگاهی داشته باشیم، در کاری که انجام می‌دهیم، جلوتریم. حتّا آگاهی وقت‌ها به بازیگرانی که جلوی دوربینم هستند نیز پیشنهاداتی می‌دهم و آنها نیز استقبال می‌کنند. به نظرم در کنار این موارد، زندگی کردن یک فیلمبردار هم باید با بقیه‌ی مردم متفاوت باشد. توجهی که یک فیلمبردار به اطرافش می‌کند، باید بسیار دقیق‌تر و حساس‌تر از سایرین باشد. مثلاً نمی‌شود شما بخواهید فیلمبردار شوید ولی یک سال تمام طلوع خورشید را نبینید. یا وقتی در خیابان راه می‌روید به نورها توجه

نکنید. من از زندگی الهام می‌گیرم؛ مثلاً همین الان به صورت شما، سایه‌ها و نورهایی که به شما تابیده، توجه می‌کنم.

۱۱) فیلمبردار شدن را از طریق دانشگاه و مؤسسه‌های آموزشی ممکن می‌دانید یا از طریق دستیاری و اصطلاحاً پروسه‌ی تجربی؟

به نظر من فرقی نمی‌کند. فیلمبرداری یک مسیر است که باید طی بشود، حالا یا از راه دستیاری کردن و یا از طریق تحصیل در دانشکده. من خاطرم هست همزمان با تحصیلم در دانشگاه، کار هم می‌کردم. در زمان فیلمبرداری فیلم به نام پدر که ما در جنوب کشور فیلمبرداری داشتیم، من به تهران می‌آمدم، امتحان می‌دادم و دوباره برمی‌گشتم. یک بخشی از این موضوع هم به میزان تلاش و انگیزه‌ی بچه‌ها مربوط می‌شود که امروزه کمتر شده. کمتر دیده می‌شود که مطالعه، فیلم دیدن و کار کردن برای بچه‌ها به صورت یک حرفه دربیاید و با جدیت آن را دنبال کنند. خود من زمانی که در گروه آقای جعفریان مشغول به کار بودم، جزو فعال‌ترین افراد گروه ایشان بودم و درکنارش مطالعه می‌کردم و فیلم می‌دیدم. ایشان هم همین ذوق و علاقه را در من می‌دیدند و مرا حمایت می‌کردند. بچه‌ها در دانشگاه تئوریسین بار می‌آیند و چیزی که کمتر به آن می‌پردازند، حضور در صحنه‌های فیلمبرداری و دستیاری کردن است. نه فقط برای بچه‌های فیلمبرداری بلکه برای بچه‌های کارگردانی نیز لازم است که سر صحنه‌ها حاضر شوند و تجربه کنند. در بسیاری از مواقع برای من کار کردن و بودن سر صحنه‌ی فیلمبرداری اولویت داشت تا اینکه در کلاس درس حضور پیدا کنم. حضور در صحنه‌های فیلمبرداری و تجربه کردن بسیار مهم است.

عکس از عبدالرضا نیکو

قفسی به بزرگی و بی‌نامی جهان

تحلیلی از منظر جامعه‌شناختی بر چهارصد ضربه

اثر فرانسوا تروفو

محمد هاشمی
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر

جامعه‌شناسی به کمک روش‌های علمی خاص، نهادها، روابط و رفتارهای اجتماعی انسان را از نظر ساخت، پویش و دگرگونی، تجزیه و تحلیل، مقایسه و طبقه‌بندی می‌کند و با نگرش ویژه به علل اجتماعی، در جست‌وجوی قوانین حاکم بر حیات جامعه از دیدگاه‌های گوناگون است (تعریف جامعه‌شناسی از دکتر نعمت‌الله فاضلی). بنا به این تعریف از جامعه‌شناسی، در این نوشته تلاش می‌کنیم فیلم "چهارصد ضربه" را مورد بررسی و مطالعه قرار دهیم.

نهادهای اجتماعی در چهارصد ضربه

در فیلم چهارصد ضربه سه نهاد اجتماعی در نسبت با شخصیت اصلی یعنی آنتوان دوانل مورد توجه قرار می‌گیرند:
۱) خانواده، ۲) آموزش و پرورش، و ۳) پلیس.

آنتوان دوانل نوجوانی است در آستانه‌ی سن بلوغ و در این سن، به نظر می‌رسد که همراه با تغییرات بیولوژیکی و درونی جسم و روحش (که در چند جای فیلم در علاقه‌اش به رابطه با جنس مخالف نمود می‌یابد،) تغییرهای بنیادینی در کنش‌های عینی و بیرونی وی نیز اتفاق افتاده. انگار طغیانی که بدن وی در برابر او به راه انداخته، بازتابش در

رفتارهای طغیانگرش علیه نظم مسلط اجتماع نمود یافته. اما به طور معمول و متعادل از نهادهای اجتماعی انتظار می‌رود با در پیش گرفتن روش‌های مناسب تربیتی چنین نوجوانی را به مسیر صحیح برای یک زندگی سالم هدایت کنند. یعنی استعدادها، نیروها و انرژی‌های فراوان وی را در مسیری به کار گیرند تا او بتواند در آینده جایگاه خود را در جهان و در زندگی بیابد و به سوی تکامل و فایده‌ی فردی و اجتماعی قدم بردارد. اما در فیلم می‌بینیم که این نهادهای اجتماعی برخلاف چنین وظیفه‌ای عمل می‌کنند و حتّا نقشی به مراتب مخرب‌تر را ایفا می‌کنند. در خانواده، مادر کاملاً برخلاف مسئولیت‌های خود در قبال فرزندش عمل می‌کند. او آنتوان را دریک رابطه‌ی نامشروع به دنیا آورده و سپس، نمی‌خواسته او را داشته باشد و فقط به اجبار مادربزرگ آنتوان مجبور به نگه‌داشتن وی شده. او باید به عنوان مادر در یک خانواده ویژگی‌های فرهنگی‌اش بر ویژگی‌های طبیعی و غریزی‌اش به عنوان یک زن بچربد اما در فیلم می‌بینیم که برعکس است. به طوری که او در عین تعلق داشتن به یک خانواده و عهد بستن با مردی تحت قانون اجتماعی ازدواج، با مرد دیگری به طور پنهانی رابطه دارد. نوع گریم و طراحی لباس مادر، به خصوص بر این وجه غریزی و طبیعی که هنوز بر این زن حاکم است، تأکید می‌کند. بنابراین، رابطه‌ی بین مادر و فرزند به جای اینکه رابطه‌ای بر مبنای مهر و عاطفه باشد، بیشتر بر مبنای باج‌دهی و باج‌گیری است: پسر در مورد رابطه‌ی مادرش با مردی بیگانه به شوهر مادرش چیزی نمی‌گوید و در مقابل، مادر هم در برابر رفتارهای بی‌نظم پسرش مثل فرار کردن‌اش از مدرسه سکوت می‌کند. آنتوان حتّا وقتی می‌خواهد برای جلب مهر مادرش تلاش بیشتری به خرج دهد، رمان بالزاک می‌خواند و برای او شمع روشن می‌کند، باز هم مورد بی‌توجهی و بی‌مهری قرار می‌گیرد. در نهاد آموزش و پرورش نیز انتظار مشابهی بر مبنای پیش فرض‌هایمان داریم که این نهاد با آموزش و پرورش این نوجوان، باید وی را برای اینکه در آینده فرد مفیدی برای جامعه باشد، آماده کند. اما در فیلم چهارصد ضربه چیزی جز سرکوبی آنتوان و نوجوانان دیگر در مدرسه نمی‌بینیم. معلم مدرسه به شیوه‌ای بسیار خشک و خشن ادبیات را به کودکان می‌آموزد و هر نوجوانی را که بخواهد بنا به مقتضیات سنش، مقداری از این خشونت بگریزد و به سرخوشی نوجوانانه‌اش بپردازد، تنبیه و سرکوب می‌کند. حتّا به نظر این معلم، زنگ تفریح که یک آزادی بسیار محدود از این خشونت و سرکوب است، به منزله‌ی یک تشویق قلمداد می‌شود و نه حقی که دانش‌آموزان می‌توانند داشته باشند. نمی‌توان از این معلمان ناتوان و ناآگاه چندان انتظار داشت که به این نوجوانان یاری برسانند تا توانایی‌ها و استعدادهای ذاتی‌شان را بارور کنند و شور و انرژی فراوانشان را در جهتی سازنده هدایت کنند. به طور خاص و نمادین، این موضوع را می‌توانیم در معلمی ببینیم که خودش در تکلم، نقصان و لکنت دارد و به شکل تناقض‌آمیزی می‌خواهد به دانش‌آموزان طرز صحیح ادای واژه‌ها را بیاموزد. حتّا وقتی آنتوان، خودش شروع به خواندن بالزاک می‌کند و تلاش می‌کند که داستان بالزاک را با موضوع انشایش که مرگ پدربزرگ است، ارتباط دهد، معلم نمی‌تواند نوع ویژه‌ی خلاقیت آنتوان را درک کند.

معلمی با این سطح از ناآگاهی و خشونت فکری و رفتاری نمی‌تواند متوجه شود که همین میزان از خلاقیت که از طرف نوجوانی طغیانگر همچون آنتوان سر زده، می‌تواند زمینه‌ساز باشد تا شور درونی وی را به سوی خلاقیت‌های بهتر و مؤثرتر هدایت شود. بنابراین، معلم تنها کپی‌کاری آنتوان را مسخره می‌کند و دوباره تنبیه و سرکوبش می‌کند تا همین امید به حرکت و پویش آنتوان در مسیری متعادل‌تر، در نطفه خفه شود.

از نهاد اجتماعی پلیس، انتظار می‌رود با کنش‌های منظم و قانونمند

خود موجب شود تا افرادی که تمایل به برهم‌زدن نظم اجتماعی دارند، از این کار منع شوند. اما در فیلم چهارصد ضربه می‌بینیم که نهاد پلیس با کنش‌های ویژه‌ی خود در قبال آنتوان، خود تبدیل به یک برهم‌زننده‌ی نظم و سامان اجتماعی می‌شود. در درجه‌ی اول بازداشت کردن یک نوجوان برای یک رفتار ناشی از بی‌تجربگی و شرایط خاص آن سن، رفتاری به شدت برخلاف وظایف و مسئولیت‌های این نهاد است. به طوری که با آنتوان همان گونه برخورد می‌شود که با مجرمان سابقه‌دار برخورد می‌شود. او را در همان زندانی می‌اندازند که تبهکاران حرفه‌ای و سابقه‌دار را می‌اندازند و با او همان رفتار را مرتکب می‌شوند که با همان تبهکاران مرتکب می‌شوند. بنابراین این نهاد هم در کنار نهادهای دیگر نسبت به وظایف و مسئولیت‌های اجتماعی خود وارونه عمل می‌کند. این سه نهاد، برخلاف تمام آن وظایف و مسئولیت‌ها دست به دست هم می‌دهند تا یک نوجوان را که خطاهای کوچکی ناشی از شرایط ویژه‌ی سنی‌اش بروز داده، به سمت این برانند که وی تبدیل به‌یک تبهکار و مخل جدی نظم و امنیت اجتماع شود. در بخش آخر فیلم، کانون اصلاح و تربیتی که آنتوان را به آن می‌فرستند، انگار جمع نمادینی از سه نهاد خانواده، آموزش و پرورش و پلیس است که در راندن آنتوان به قهقرای تباهی، برخلاف و وارونه‌ی وظایف و مسئولیت‌های خود، انگار از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کنند. وقتی فقط به خاطر اینکه آنتوان زودتر از موعد غذا خوردن را شروع کرده، متصدی مرکز اصلاح و تربیت، آن گونه با تمام شدت و قوتِ دستش به گوش آنتوان سیلی می‌نوازد، انگار این تمام قدرت جمع‌شده در دستان آن سه نهاد اجتماعی است که در دستان این مرد جمع شده تا با خشونت تمام آنتوان را درهم بکوبد.

این سه نهاد برخلاف تمام آن وظایف و مسئولیت‌ها دست به دست هم می‌دهند تا یک نوجوان را که خطاهای کوچکی ناشی از شرایط ویژه‌ی سنی‌اش بروز داده، به سمت این برانند که وی تبدیل به‌یک تبهکار و مخل جدی نظم و امنیت اجتماع شود.

نماد اجتماع همچون "زندان"

در فیلم به اشکال و شیوه‌های مختلف به نماد زندان در مناسبت میان آنتوان با نهادهای اجتماعیِ نام‌برده پرداخته می‌شود. طراحی صحنه‌ی خانه در این فیلم با دیوارهای کدر و رنگ و رو رفته و فضاهای بسته و کوچک آشپزخانه و اتاق خواب و دالان‌های تنگ، بر موضوع "خانه همچون زندان" تأکید می‌کند. تختخواب آنتوان که با لباس‌های مندرس و پاره‌پاره، بر آن می‌خوابد، جایی نزدیک در است. به طوری که مادر و ناپدری آنتوان برای رفت و آمدهایشان مدام مجبورند از روی آنتوان عبور کنند. از سوی دیگر این نزدیکِ در بودنِ تختخواب آنتوان می‌تواند معنایی کنایی نیز داشته باشد. در طول فیلم بارها می‌شنویم که مادر و ناپدری آنتوان به انحای مختلف دوست دارند از شر آنتوان رها شوند. بنابراین دم در بودن تختخواب شاید بتواند این دلالت ضمنی را به ذهن متبادر کند که آنها تختخواب آنتوان را جلوی در قرار داده‌اند، تا در صورت لزوم با صرف کمترین نیرو و انرژی او را از خانه بیرون بیندازند. از سوی دیگر، آنتوان می‌داند که وظیفه‌اش است که هر شب زباله‌های خانه را از راه پله پایین ببرد و داخل سطل بیرون خانه بریزد. اما فیلم با دست‌ودل‌بازیِ خاصی حرکت آنتوان را در مسیر دیوارهای چرک‌مُرد و کدر راه‌پله به سمت پایین دنبال می‌کند تا به ظرف زباله‌ی بزرگی برسد که آنتوان محتویات سطل زباله‌ی خانه‌شان را در آن خالی می‌کند. تلاش آنتوان برای جدا کردن زباله‌های کثیف و آلوده با دستش از کف سطل زباله نیز به گونه‌ای است که ذهن را به سوی جنبه‌ی نمادین دیگری سوق می‌دهد: در این خانه با آنتوان همچون زباله‌ی کثیف، متعفن و بی فایده‌ای برخورد می‌شود که سرانجام از این خانه دور ریخته می‌شود و به قعر سطل زباله‌ی اجتماع سقوطش خواهند داد.

نهاد تعلیم و تربیت نیز در چهارصد ضربه به شیوه‌های مشابه، همچون زندانی برای آنتوان و نوجوانان دیگر فیلم تصویر شده. مثلاً وقتی معلم به سوی تخته برمی‌گردد تا چیزی بنویسد، دانش‌آموزان شروع به شیطنت می‌کنند و شیطنتشان بیشتر به شکل ادای پرنده درآوردن است. انگار همچون پرندگانی‌اند که می‌خواهند خود را از این قفس/زندانِ سرکوبگر و خشونت‌آمیز که نهاد آموزش و پرورش برایشان ساخته، خلاص کنند. آغاز زنگ تفریح و شور و شوق دانش‌آموزان برای رفتن (فرار) از کلاس (قفس/زندان) نیز بر همین موضوع صحه می‌گذارد. در

جای دیگری وقتی دانش‌آموزان با معلم ورزش خود به خیابان می‌روند، دسته‌ی دانش‌آموزان را در یک نمای هوایی دید پرنده می‌بینیم. در هر تقاطع یا هر نقطه‌ی گریز تعدادی از دانش‌آموزان از گروه دوندگان جدا می‌شوند و فرار می‌کنند. در این زاویه‌ی دید به خصوص، انگار به نظر می‌رسد آنها همچون پرندگانی‌اند که سرانجام موفق شده‌اند خود را از زندان/قفس مدرسه برهانند و سبکبالانه و آزادانه بر پهنه‌ی وسیع آسمان به پرواز سرخوشانه‌شان (که همیشه آرزویش را داشته‌اند،) بپردازند.

اصولاً کار یک پاسگاه پلیس مشابه کار یک زندان نیست. در پاسگاه ممکن است بازداشتگاهی وجود داشته باشد تا قانون‌شکنان را موقتاً در آنجا نگاه دارند و سپس، برای گذراندن مراحل قانونی دادگاه و غیره، آنها را روانه کنند. اما پاسگاه پلیسی که در فیلم چهارصد ضربه تصویر شده، کاملاً همچون زندان است. عنصر قالب در تمام ترکیب‌بندی‌های تصویری این پاسگاهِ پلیس میله‌ها و نرده‌های زندان است. به طوری که حتّا در ورودی آن نیز شکل میله‌های زندان را دارد. در پاسگاه پلیس نیز در نماهایی بسته، مکرراً بر آنتوان پشت میله‌های زندان تأکید دارد. میله‌هایی محکم که روح و جسم آنتوان را مکرراً در خود نگاه می‌دارند و اشتیاق بی‌کران آنتوان به آزادی را سرکوب می‌کنند.

در دیالوگ مادر آنتوان با مسئول مرکز اصلاح و تربیت متوجه می‌شویم که آنتوان همیشه تمایل داشته که خانه‌شان نزدیک دریا باشد. اکنون مادر آنتوان می‌خواهد که اگر ممکن است، محل این مرکز نیز نزدیک دریا باشد. این علاقه‌ی آنتوان به نزدیک دریا بودنِ خانه‌اش، نشانه‌ی علاقه‌ی همیشگی وی به نوعی آزادی، امنیت و آرامش است که در نماد "دریا" مستتر است. همان چیزی که نهادهای مختلف اجتماعی، هریک به گونه‌ای از او دریغ کرده‌اند. درنهایت، قرار داشتن کانون اصلاح و تربیت بر کنار دریا نیز وجهی استعاری دارد: این نهادهای اجتماعی، با همدستی و همنشینی یکدیگر، برای آنتوان در کنار دریا هم زندان می‌سازند تا تمامی اشتیاق آنتوان را به آزادی، امنیت و آرامش با نهایت قدرتی که در چنته دارند، سرکوب کنند. اکنون به نظر می‌رسد که دریا (و از اینجا، کل جهان) هم برای آنتوان به زندان ناامن و بی‌آرام دیگری تبدیل شده که وی را در بر گرفته و آزادی‌اش را مسدود و به اسارات تبدیل کرده. وقتی آنتوان از کانون اصلاح و تربیت فرار می‌کند، در نهایت به کناره‌ی دریا می‌رسد؛ سپس برمی‌گردد و به سوی دوربین نگاه می‌اندازد و تصویر منجمد می‌شود. اکنون، آیا آنتوان باید دوباره به درون اجتماع خشمگین بازگردد و یا اینکه به سوی دریا قدم بردارد. آیا اصلاً انتخابی برای او باقی مانده وقتی که هم پشت سرش و هم روبرویش زندان‌ها و قفس‌های بن‌بستی است که جهان و آدم‌هایش برای وی ساخته‌اند و هیچ راه گریزی از این اسارت هم مهیا نیست؟!

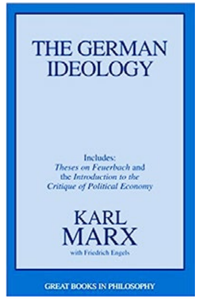
ترکیب‌بندی‌های تصویری فیلم نیز بر این نماد "جامعه همچون زندان" دلالت می‌کنند. در جاهایی که آنتوان تحت تسلط نهادهای پیش‌گفته قرار دارد، او را در نماهای بسته چون کلوزاپ و مدیوم‌شات می‌بینیم و وقتی او می‌تواند برای لحظاتی از تسلط این نهادها رهایی یابد، او را در نماهای بازتر مثل لانگ‌شات و اکستریم‌لانگ‌شات می‌یابیم. در سکانس مهم دیگری، آنتوان توسط فردی که در جایگاه دوربین نشسته، مصاحبه‌ی روان‌شناسانه می‌شود تا به میزان خطرناک‌بودن وی برای جامعه پی برده شود. در اینجا به نظر می‌رسد که دوربین (با تصویر مدیوم‌شات) دریک نقطه میخکوب مانده و او به گونه‌ای بی‌رحمانه تحت نظارت و کنترل نگه داشته شده.

تأمل بر فاصله‌ی طبقاتی در فیلم

در چهارصد ضربه، آنتوان را از طبقه‌ای فرودست می‌یابیم. اما فیلم در بررسی جامعه‌شناسانه‌اش برای اینکه تأملی هم بر موضوع فاصله و تضاد طبقاتی داشته باشد، در کنار آنتوان دوستش رنه را قرار می‌دهد که از خانواده‌ای مرفه و از قشر فرادست اجتماعی است. از سوی دیگر، دست‌کم در مواجهه‌ی رنه و خانواده‌اش وضعیتی مشابه وضعیت آنتوان را می‌بینیم. پدر رنه (که به نظر می‌رسد از مادرش جدا شده) رنه را همچون یک وسیله‌ی زینتی در میان وسایل زینتی دیگر نگاه داشته؛ وسایلی زینتی همچون مجسمه‌هایی که خانه را پر کرده‌اند و پدر رنه از آنها هیچ چیز نمی‌داند مگر اینکه قیمت آنها چند است. او قیمت آنها را فقط از این جهت که چقدر پول خرج آنها کرده، می‌شناسد و چیزی از ارزش هنری آنها نمی‌داند. همچنانکه چیز چندانی از فرزندش به عنوان انسانی که او عامل به وجودآمدن‌اش در این دنیا بوده، نمی‌داند. هرچند این جهان، جهان ناعادلانه‌ای است که در آن ثروتمندان تبهکار، بیرون زندان می‌مانند و تبهکاران طبقه‌ی پایین‌تر به زندان می‌افتند، اما در نهایت جامعه برای این نوجوانان درک‌ناشده تقریباً ساز و کارهای مشابهی تدارک دیده. این نوجوانان یا به زندان می‌افتند یا بیرون از زندان می‌مانند اما در نهایت چه از جامعه رانده شوند و چه درون جامعه بمانند، بزرگسالان جهان را برایشان همچون زندان ساخته‌اند.

ترکیب‌بندی‌های تصویری فیلم نیز بر این نماد "جامعه همچون زندان" دلالت می‌کنند. در جاهایی که آنتوان تحت تسلط نهادهای پیش‌گفته قرار دارد، او را در نماهای بسته چون کلوزاپ و مدیوم‌شات می‌بینیم و وقتی او می‌تواند برای لحظاتی از تسلط این نهادها رهایی یابد، او را در نماهای بازتر مثل لانگ‌شات و اکستریم‌لانگ‌شات می‌یابیم.

سه‌گانه‌ی علم- هنر-ایدئولوژی



مارکس در کتاب "ایدئولوژی آلمانی" تعریف تازه‌ای از ایدئولوژی ارائه داد. البته او همواره تعریف‌های رایج ایدئولوژی را نیز به کار می‌برد؛ مثلاً در آثار بعدی خود از ایدئولوژی به دو معنای ۱) نظام عقیدتی خاص یک طبقه یا گروه اجتماعی و ۲) فراشد کلی تولید معناها و عقاید (که سازنده‌ی واژه‌ی ایدئولوژی، دستوت دوتراسی، همین معنا را در نظر داشت،) نیز استفاده کرد. اما معنای تازه‌ی ایدئولوژی از دید مارکس در ایدئولوژی آلمانی این است که ایدئولوژی بیانگر واقعیت نیست، برعکس، بیان باژگونه‌ی واقعیت است. اگر بخواهیم این تعریف را با تعاریف نشانه‌شناسانه بسط دهیم و معاصرتر کنیم، می‌توانیم بگوییم که ایدئولوژی روایتی را از واقعیت ارائه می‌دهد و می‌گوید این تنها روایت موجود در جهان، از واقعیت است. در حالی که معمولاً ایدئولوژی روایتی را از واقعیت ارائه می‌دهد که روایتی دروغین، جعلی و حتّا واژگونه و وارونه از واقعیت است. این در حالی است که تعریف‌هایی به شدت متکثر و چندگانه، برحسب زاویه‌دیدهای متفاوت می‌توان از واقعیت ارائه داد که این تعریف‌ها بر حسب منافع و مصالح ویژه‌ی صاحبان آن زاویه‌های دید، که گروه‌ها و نهادهای مختلف قدرتند، ارائه می‌شود. ضمن اینکه هریک از صاحبان این زاویه‌های دید، تلاش می‌کنند تعریفی را که خود، از واقعیت ارائه دهند به عنوان یگانه دید حقیقی و درست از واقعیت جلوه دهند. همین باورهای یکه و یگانه از واقعیت که نهادهای قدرت تلاش می‌کند به عنوان تنها روایت درست از واقعیت جا بیندازند، ایدئولوژی‌ایست که آنان تلاش می‌کنند در جامعه تسری دهند.

اما به نظر لویی آلتوسر، هنر یک بیانگر ساده‌ی ایدئولوژی نیست؛ بلکه هنر در جایگاهی میان دانش یا معرفت علمی و ایدئولوژی قرار دارد؛ بدین معنی که یک اثر هنری بزرگ، درک مفهومی مناسبی از واقعیت را در اختیار ما نمی‌گذارد، اما صرفاً بیان ایدئولوژی یک طبقه‌ی به‌خصوص هم نیست، از این رو قادر به حفظ این جایگاه شده که از ایدئولوژی "عقب‌نشینی" می‌کند، و از آن فاصله می‌گیرد.

آلتوسر تمایز قاطعی میان "ایدئولوژی" و "علم" قائل می‌شود. به عقیده‌ی وی ایدئولوژی قلمرو اعتقادهاست، و اعتقادها به اقتضای سرشتشان از عهده‌ی توضیحی فراگیر درباره‌ی چگونگی کار جهان و جامعه برنمی‌آیند و اغلب نیز واجد تناقض‌اند. لیکن علم، قلمرو شناخت (یا معرفت) است و بنابراین ایدئولوژی را از میدان به در می‌کند. ایدئولوژی، از هر نوعش که باشد، می‌کوشد تناقض‌های درونی خود را بپوشاند؛ حال آن که علم در پی آشکار کردن آن تناقض‌هاست تا از رهگذر آن به دقت دریابیم که ناعدالتی‌ها در کجا صورت می‌گیرند.

فرانسوا تروفو در فیلم چهارصد ضربه نشان می‌دهد که نهادهای مورد بحث چگونه تلاش می‌کنند در هماهنگی خوداگاه و ناخوداگاه با یکدیگر روشی را که در قبال آنتوان دوانل پیش گرفته‌اند، یگانه روش درست جلوه دهند. انگار تنها روشی که برای نظم‌دادن به زندگی آنتوان و تبدیل او به عنوان فردی مفید برای جامعه است، همان روشی است که آنها در پیش گرفته‌اند. در حالی‌که می‌بینیم آنتوان، تحت تأثیر همین روش‌های درست انگاشته‌شده، روز به روز رفتارهای مخرب‌تری در پیش می‌گیرد و بیشتر مخل نظم اجتماع می‌شود و موازی با آن هرچه بیشتر توسط این نهادها سرکوب می‌شود. بنابراین واقعیتی که این نهادها می‌خواهند به جامعه‌شان بِباورانند، باورهایی دروغین است که با زیر پا لگد کردن امثال آنتوان و از شر امثال آنتوان رها کردن خودشان، فقط باعث تثبیت قدرت خودشان می‌شود و منافع خودشان را تضمین می‌کنند. پس باور به این واقعیت دروغین و وارونه که آنها درحال برقراری نظم در اجتماع‌اند، ایدئولوژی آنها را شکل می‌دهد. به این ترتیب، فیلم چهارصد ضربه اثر فرانسوا تروفو با برملا کردن دروغین و وارونه بودن چنین ایدئولوژی‌ای توان آن را می‌یابد که از ایدئولوژی دوری گزینند و به سوی دانش یا معرفت علمی حرکت کند.

برعکس خواندن متن جامعه در فیلم

پیر ماشری، از پیروان آلتوسر، بحث وی را بدین ترتیب ادامه می‌دهد که به نظر وی، ایدئولوژی همواره چنان وجود دارد که بتواند همه چیز را «به طور کامل طبیعی جلوه دهد»، چنانکه گویی سخن "خیالی" آن توصیف و توضیح کاملی است از واقعیت. اما هنگامی‌که ایدئولوژی دریک متن هنری کار می‌کند، تمامی تناقض‌های درونی‌اش نمایان می‌شود. از این رو، کار یک ناقد، در درجه‌ی نخست، نشان‌دادن آن چیزهایی است که متن پنهان می‌کند. چیزهایی که متن نمی‌خواهد بیان کند. ناقد چون روانکاو به یاری علائم و نشانه‌ها می‌تواند ناآگاهی متن را کشف کند. پس نقد هنری فراتر از بیانگری ایدئولوژی می‌رود و کار مهمش آشکار کردن ایدئولوژی است.

در نگاه ماشری، ضعف اساسی ایدئولوژی در این است که هرگز نمی‌تواند خود محدودیت‌های واقعی خودش را بازشناسد. در بهترین حالت صرفاً می‌تواند از بیرون بر محدودیت‌های خود واقف شود؛ طی یک انتقاد ریشه‌ای و نه یک خرده‌گیری سطحی از محتوای آن. ماشری دل‌مشغول آن است که اساس و مبنایی را برای یک چنین انتقاد ریشه‌ای به

وجود آورد، انتقادی که از لایه‌ی ویژگی‌های سطحی یک متن -مضمون، ساختار صوری، سبک نوشتاری- در گذرد و تضادهای ایدئولوژیک به رمز درآمده‌ی درون آن را بازشناسد؛ تکنیکی که "برخلاف جهت خواندن" نام گرفته.

نظریه‌ی ایدئولوژی ماشری قویاً مبتنی بر مفهوم تضاد است و دریکی از معروف‌ترین عباراتش، ایدئولوژی را «حل و فصل کاذب یک بحث واقعی» توصیف می‌کند. مثلاً در یک نظام سرمایه‌داری رقابت فردی را در تقریباً همه‌ی جنبه‌های زندگی به گونه‌ی فعالی تشویق می‌کنند، و تکیه‌گاه اصلی اقتصاد "بازار آزاد" همین رقابت فردی است. رقابت فردی تنها شیوه‌ی اداره‌ی یک جامعه نیست -الگوهای دیگری چه دریک زمان واحد و چه در طول تاریخ در مناطق مختلف جهان وجود دارد- ولی حامیان سرمایه‌داری می‌خواهند آن را، هم به مثابه‌ی طبیعی‌ترین شیوه‌ی زندگی و هم به مثابه‌ی حد اعلای تکامل انسانی عرضه کنند. بنابراین، رقابت بخشی از "طبیعت آدمی" دیده می‌شود؛ یک خصیصه‌ی فطری و نه یک موضوع ایدئولوژیک؛ زیرا طبیعت آدمی‌خارج از دسترس ایدئولوژی است. حال بحث واقعی برای یک منتقد هنری چه بسا این باشد که آیا می‌توان در اخلاق مبتنی بر رقابت و روابط اجتماعی نشئت گرفته، مسئله‌ی عدالت یا غیر آن را مطرح کرد؟ چنین بحثی نمی‌تواند در چارچوب یک نظام سرمایه‌داری به درستی مطرح و حل و فصل گردد (چنان که دیدیم، مهم‌ترین مسئله برای یک ایدئولوژی این است که خود نمی‌تواند محدودیت‌های واقعی خود را بازشناسد). ماشری می‌گوید که ایدئولوژی دقیقاً در پی آن است که همه‌ی نشانه‌های تضاد و "بحث واقعی" ناشی از آن را به کل محو و ناپدید کند؛ ولی تنها در صورتی می‌تواند چنین کند که مانع شناخته‌شدن آن تضادها گردد. [در ایدئولوژیِ سرمایه‌داری] رقابت نباید همچون یک مسئله دیده شود بلکه باید بخشی از "طبیعت آدمی" تلقی گردد.

فیلم چهارصد ضربه نیز می‌خواهد نشان دهد که نهادهای اجتماعی خانواده، پلیس و آموزش و پرورش، در حال طبیعی جلوه دادن یک ایدئولوژی‌اند؛ اینکه نوع رفتار آنها با نوجوانی چون آنتوان درست‌ترین روش در قبال وی است. آنان این سخن خیالی را همچون وصف کاملی از واقعیت جلوه می‌دهند. فیلم چهارصد ضربه اثر فرانسوا تروفو، اما با جامعه همچون یک نظام نشانه‌ای یا "متن" برخورد می‌کند. این فیلم می‌خواهد نشان دهد که نهادهای اجتماعی مذکور چگونه نمی‌توانند محدودیت‌های خود را بازشناسند و ایدئولوژی متناقض مورد نظر خود را در مورد رفتار نامناسب خود با آنتوان رفتاری "طبیعی" و مناسب می‌انگارند و آن را به دیگران نیز می‌باورانند. بنا بر تشریحی که قبلاً انجام شد، به این ترتیب، تروفو "متن" جامعه را در فیلم برعکس می‌خواند تا نشان دهد چگونه نهادهای اجتماعی در قبال آنتوان وارونه یا برعکس عمل می‌کنند. همچنین این فیلم نشان می‌دهد که نهادهای اجتماعی با روش‌هایی که در قبال آنتوان در پیش می‌گیرند، چگونه یک بحث واقعی را حل و فصل می‌کنند: این بحث واقعی که وظیفه دارند آنتوان را برای زندگی در جامعه و جهان، با همه‌ی مشکلاتش آماده کنند و اگر چنین اتفاقی نمی‌افتد و آنتوان از زندان و دارالتأدیب سردرمی‌آورد، مقصر در درجه‌ی اول خود این نهادهای اجتماعی‌اند و نه آنتوان. در حالی‌که این نهادهای اجتماعی با ایدئولوژی متناقضِ طبیعی انگاشته‌شده‌ی خود تفسیری وارونه و دروغین از واقعیت ارائه می‌دهند و تنها خود آنتوان را مسئول تمام هنجارشکنی‌ها و بی‌تعادلی‌های رفتاری‌اش می‌بینند. اما در پایان فیلم، ما می‌دانیم که این خود این جامعه‌ی نامتعادل است که آنتوان را به سوی قهقرای بی‌تعادلی کشانده و اگر قرار به مجازات باشد تمام اجزای این جامعه که در انحطاط آنتوان سهم دارند، برای مجازات لایق‌ترند.

با استفاده از
احمدی، بابک (۱۳۸۹)، حقیقت و زیبایی، نشر مرکز.
رامین، علی (۱۳۸۷)، مبانی جامعه‌شناسی هنر، نشر نی.
سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸۷)، راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، انتشارات طرح نو.

قاب‌های بی‌خاطره

نگاهی به فرم تصویری سونات پاییزی

اثر اینگمار برگمان

پویا عاقلی‌زاده
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

در سینمای اینگمار برگمان "خاطره" و ارجاع به گذشته‌ی انسان‌ها، عنصری بارز و تأثیرگذار است. تأثیرگذار از این منظر که برگمان، به جای استفاده از کشمکش‌های قهرمان درام به شیوه‌ی کلاسیک، جایگزینی برای پیشروی روایتش برمی‌گزیند و مخاطب را با اتکا به آن، تا انتهای فیلمش (و حتی پس از آن) پیش می‌برد. این جایگزین تمایزی است که بین واقعیت تجربه‌ی شخصیت با آنچه او امروز از تجربه‌اش بیان می‌کند، وجود دارد. این تمایز عنصر مهم آثار برگمان است که تعلیقی عمیق به همراه می‌آورد. برگمان شخصیت فیلمش را مثابل دوربین (مخاطب) قرار می‌دهد اما آنچه در ادامه انجام می‌دهد، خلاف انتظار غالب تماشاگر است: او به مخاطب نمی‌گوید که این شخص کیست و چگونه‌رفتاری دارد؛ بلکه به ما گوشزد می‌کند که برای شناخت هر انسانی، چه در دنیای زندگیمان و چه درون دنیای فیلم، باید با او مدتی زندگی کرد و از جزئیات رفتاری‌اش به شناختی هرچند محدود رسید. این روند عدم شناخت اولیه تا رسیدن قدم به قدم به شناختی (هرچند محدود!) از شخصیت، تعلیقی در طول فیلم ایجاد می‌کند؛ به عنوان مثال در "پرسونا" تا پایان فیلم، ما را با این سؤال همراه می‌کند که الیزابت ووگلر (لیو اولمن) کیست؟ و حتی در پایان فیلم هم پاسخ مشخصی به این سؤال مخاطب نمی‌دهد؛ چون فقط نود دقیقه با او زندگی کرده‌ایم و این برای فهمیدن کامل شخصیت یک انسان بسیار کم است. برگمان همانطور که صورت انسان را مهم‌ترین موضوع سینمایی می‌داند، شناخت این صورت و نیز عمق

ذهن انسان را به عنوان پیچیده‌ترین موضوع برای کشف به مخاطب سینما ارائه می‌دهد. برگمان در سونات پاییزی، تقابل خاطرات انسان‌ها را وقتی توسط شخصیت‌ها بیان می‌شوند، با تصاویری که از تجربیات در ذهن شکل گرفته، با فرم ویژه‌ی تصویری به مخاطب ارائه می‌دهد که در ادامه به بررسی چگونگی آن خواهیم پرداخت.

در سونات پاییزی، ایوا (لیو اولمن) زن حدوداً میانسالی است که به واسطه‌ی مرگ فردی عزیز نزد مادرش، قرار است پس از سال‌ها با او مواجه شود. از طرف دیگر، شارلوت (اینگرید برگمن) موزیسینی است که همیشه درگیر هنر خودش و ارائه‌ی آن بوده و کمتر خانواده‌اش و دخترش را دیده. آنچه مخاطب را با این موقعیت همراه می‌کند، تقابل دو شخصیت مادر و دختر است که هر یک قرار است به بیان خودشان به گذشته بپردازند. هیچ چیز در مورد زمان حال نیست. سونات پاییزی زمان حال را زمانی می‌داند که مختص پرداختن به گذشته است. انسان‌ها با هم تعامل دارند چون گذشته‌ی مشترکی داشته‌اند و مهم‌تر از آن، چون تصاویر متفاوتی از یک گذشته‌ی مشترک دارند و این همان تمایزی است که بین تجربه کردن و بیان خاطره‌ی آن تجربه وجود دارد. ما همگی تجربه می‌کنیم و اگر دوربینی وجود داشت که از بیرون و بدون جلب توجه، لحظات تجربه‌هایمان را ثبت می‌کرد، متوجه می‌شدیم که آنچه ما به عنوان خاطره‌ی تجربه‌یمان به زبان می‌آوریم، نه تنها متفاوت، حتی در مواردی متضاد با تصویری است که آن دوربین ثبت کرده. این همان کاری است که برگمان در فرم سونات پاییزی به ما ارائه می‌دهد؛ او شخصیت‌هایش را (ایوا و شارلوت) در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که از گذشته‌شان بگویند و اشباح گذشته‌شان را فراخوانند تا در زمان حال جاری شوند و حال را بسازند. به همین شکل، برگمان، نشان می‌دهد که "خاطره" نه تنها متعلق به زمان گذشته نیست، بلکه "بیان خاطره" عنصری پیش‌برنده در زمان حال است؛ چون هر شخصیت با بیان گذشته‌اش، به صورت پیوسته در طول بیان و پس از آن، تحت تأثیر قرار می‌گیرد؛ آنچه این تغییر را دارای تعلیق می‌کند، غیرقابل پیش‌بینی بودن تأثیر آن روی شخصیت بیانگر آن است. این وضعیت توضیح‌دهنده‌ی کُلیت ساختار سونات پاییزی است که در واقع از ابتدا تا انتهای فیلم هیچ تغییری از لحاظ اتفاقات جهان بیرون احساس نمی‌شود ولی آنچه فیلم را مورد توجه و شایسته‌ی همراهی قرار می‌دهد، آن تغییرات ریز و درشتی است که درون شخصیت‌ها به واسطه‌ی بیان گذشته‌شان اتفاق می‌افتد. این تغییرات را در سکانس پایانی فیلم که دوباره ایوا و شارلوت جدا افتاده‌اند و به زندگی روزمره‌شان بازگشته‌اند، می‌توان مشاهده کرد.

برگمان برای ارائه‌ی فیلمی با موضوعی که مطرح شد، فرم خود را به قاب‌هایی خاص که هر یک بیانگر وضعیتی مربوط به یکی از دو شخصیت اصلی فیلم است، تقسیم می‌کند: ۱- قاب‌های کلوزاپ زمان حال که ایوا در حال بیان گذشته‌اش است و ۲- قاب‌های لانگ‌شات زیبایی که متعلق به زمان گذشته است و گویا بیانگر تصور شارلوت از آن زمان است.

۱. قاب‌های کلوزاپ زمان حال: این قاب‌ها که در طول فیلم بسیار مشاهده می‌شوند، بیانگر وضعیت درونی شخصیت‌ها در لحظه به لحظه‌ی زندگیشان است و به بیانی، نشان‌دهنده‌ی حال آنها در زمان حالشان: پرتره‌هایی که در هر لحظه شکل می‌گیرند. به طور کلی در تاریخ سینما، یکی از قابلیت‌های بارز هنر سینما، به تصویر کشیدن همین پرتره‌های انسانی است که به شکل‌های مختلف و حتّا متناقضی از آن بهره برده شده. یکی از این استفاده‌ها به تصویر کشیدن چهره‌ی بازیگران زن جذاب کمپانی‌های مختلف هالیوود است که با لنز تله و دیافراگم باز، حالتی الاهی به آنها داده می‌شده؛ گرتا گاربو، ریتا هیورث و نیز اینگرید برگمن، از نمونه‌های بارز چهره‌هایی‌اند که توسط این نگاه هالیوود، قاب گرفته شده. برگمان در فیلمش، با ارائه‌ی سمفونی این چهره‌های انسانی، هم بر اهمیت انسان در زمان حال اشاره می‌کند و هم از منظر فرم تصویر سینمایی در برابر نگاه ستاره‌پروری هالیوود می‌ایستد؛ آن هم با دگرگون ساختن تصویر ثبت‌شده از بازیگر ستاره‌ی هالیوود، یعنی اینگرید برگمنی که کازابلانکا (۱۹۴۲) و بدنام (۱۹۴۶) را بازی کرده و عکسش روی دیوار اتاق بسیاری از شیفتگان سینمای هالیوود است. برگمان، این چهره را در فیلم وداعش با سینما به شکلی شکننده و آسیب‌پذیر و از همه مهم‌تر، پشیمان از گذشته‌ی تاریک خود، در همان قاب‌های نزدیک یا کلوزاپ‌ها قرار می‌دهد تا از این موضوع سخن بگوید که انسان‌ها را با حالِ زمان حالشان بشناسیم نه با اسطوره‌هایی که برایشان ساخته شده؛ و ما نیز بدون آنکه خود این چهره‌ها را بشناسیم، آنها را قاب کرده‌ایم و به شکل ستاره‌ای بر دیوار، چهره‌شان را در یک زمان خاص تثبیت کرده‌ایم؛ اما برگمان به ما می‌گوید که این ستاره‌ی پر فروغ گذشته که در فیلم یک موزیسین، و در دنیای واقع بازیگر سینما، و هنرمند، بسیار با تصویر زیبایش فرق دارد؛ او نیز انسان است و می‌تواند پر از اشتباهات انسانی باشد. برگمان با این رویکرد او را به سطحی می‌آورد که مخاطب در آن قرار دارد و این سطح جایی شبیه جایگاه ایوا است که در آن، همیشه تصویر افسانه‌ای مادری هنرمند را تماشا کرده، و اکنون زمانی است که او خودش را بیان کند. او همانند قهرمان سینمای مدرن خودش را در واقعیت امروز جهان اطرافش (و نه تصویر افسانه‌ای از جهان!) می‌بیند و با آن مواجه می‌شود؛

۲. لانگ‌شات‌های زیبا از گذشته: این‌گونه قاب‌ها نیز در سونات پاییزی کم نیستند؛ و در تقابل با کلوزاپ‌های مطرح‌شده قرار می‌گیرند. برگمان از این قاب‌ها در موقعیت‌هایی استفاده می‌کند که اکثراً شارلوت از گذشته‌ی خودش، ایوا و خانواده‌شان می‌گوید و پس از بیان وضعیتی در گذشته، برگمان قاب‌های لانگ‌شات زیبایی را از آن وضعیت ارائه می‌دهد که به تنهایی، هیچ اطلاعات جدیدی به مخاطب نمی‌دهند (که

پیش از آن، توسط شخصیت گفته نشده باشند). برگمان از قاب‌هایی ثابت با اندازه‌ی تصویر و لنز مشخص برای ارائه‌ی تصویری از گذشته استفاده می‌کند. این رویکرد یادآور ارائه‌ی تصاویر سینمای کلاسیک از گذشته‌ی باشکوه بشر است؛ در صورتی که برگمان به ما یادآوری می‌کند که سینمای کلاسیک با ارائه‌ی فقط آن نسخه‌ی باشکوه از گذشته، بخشی از آنچه ما باید بدانیم را حذف کرده و آن، تقابل انسان تحت فشار و شکننده‌ی امروزی با آن انسان ظاهراً فعال گذشته است که گویا فقط تاثیر فعالانه‌ی او بر جهان قابل نمایش بر قاب سینما بود. او مدام از تقابل قاب‌های کلوزاپ که چهره‌ی تحت فشار ایوا یا شارلوت را به نمایش می‌گذارد، و در برابر قاب‌های لانگ‌شات گذشته که در چینش صحنه و نورپردازی بسیار زیبا هستند و برای مخاطب قاب عکسی می‌سازد، استفاده می‌کند؛ در واقع، این قاب‌ها را تصور شارلوت (اینگرید برگمن) از گذشته‌اش با دخترش می‌داند که متناقض با آن چیزی است که ایوا (لیو اولمن) تجربه کرده و بیان می‌کند.

حال اینگمار برگمان این بازیگر بزرگ دنیای سینما را در آخرین فیلمش به چالش می‌کشد و تصورات او را خیال‌انگیز می‌داند؛ بدین صورت که هالیوود با ارائه‌ی تصاویر باشکوه از گذشته مخاطبش را از تفکر به آنچه امروز هست، بازمی‌دارد و در کارخانه‌ی رؤیاسازی خودش غرق می‌کند؛ و اینگرید برگمن یکی از همان کسانی است که در این کارخانه، به عنوان زن سوئدی زیبا، به خیال‌انگیزی واهی این کارخانه کمک کرده. گویا برگمان قصد دارد در این وداع، شخصیت اینگرید برگمن را به چالش بکشد و او را از طریق تجربه‌ی فیلم -که کار اصلی او نیز بوده- با خودش مواجه کند؛ برگمان هر دو شخصیت واقعی و افسانه‌ای اینگرید برگمن را به چالش می‌گوید و این کار را در ادامه‌ی رسالت سینمایش انجام می‌دهد که به نظر می‌رسد برهنه‌کردن واقعیت انسان امروز است. در این راستا، ایوا (لیو اولمن) نیز به عنوان بازیگر زن زیبای سوئدی که در تقابل با برگمن، در وطنش مانده و به جای کمک در ساخت رؤیاها، به نگاه سینما به واقعیت حالِ انسان کمک کرده، در جایگاهی مشابه مخاطب سینمای هالیوودی (تماشاگر شکوه اینگرید برگمن بر پرده‌ی سینما) گویا در این لحظه‌ی آخر خداحافظی، از اینگرید برگمن طلبکار است؛ آنقدر طلبکار که هر آنچه را در این سال‌ها بر خودش گذشته، به صورت برگمن می‌کوبد و او را محکوم می‌داند. اما همه‌ی اینها چالش‌هایی است که برای انسان و سینما و ستاره‌ها وجود داشته و دارد؛ بی‌رحمانه‌ترین حرف برگمان در سونات پاییزی، جایی است که پس از همه‌ی این بحث‌ها، دوباره این دو شخصیت از هم جدا شده و به زندگی روزمره‌شان برمی‌گردند. گویا اتفاق خاصی نیفتاده؛ فقط ایوا به سراغ زخم و از دست‌داده‌اش (پسرش) در قبرستان می‌رود و باز به فکر وظیفه‌اش می‌افتد و شارلوت نیز وارد همان قاب‌های لانگ‌شات زیبایی می‌شود که تصورش از گذشته بود؛ تصویر پایانی شارلوت در قطار که تصویری زیبا شبیه لانگ‌شات‌های فیلم را ارائه می‌دهد، به مخاطب می‌گوید که شارلوت یا اینگرید برگمن متعلق به همین دنیای خیالی هالیوود است و راه فراری از آن ندارد. در سوی دیگر نیز ایوا متعلق به همان دنیای سخت و پرفشار خانه‌اش است که تحمل درد و رنج خواهری ناتوان را به جای مادرش به دوش می‌کشد. در حالی که شارلوت فقط می‌تواند از این که همیشه از وطنش رفته، ابراز پشیمانی کند ولی باز آنجا را ترک کند. همان‌طور که اینگرید برگمن نه تنها در جوانی از سوئد به هالیوود رفت، بلکه در تغییر رویه‌ی حرفه‌ی سینمایی‌اش نیز به سراغ وطنش نیامد و به ایتالیا رفت، تا اینکه در زمان خداحافظی‌اش با این هنر بزرگ که آوازه‌ی وسیعی را برایش به همراه آورده بود، به وطنش برگردد و تحت تأثیر سرزنش‌های هموطنانش چون اینگمار برگمان، دوباره در قطاری به سراغ سرمنزل دیگری باشد. اما مخاطب سینما مانند ایوا در پایان فیلم همچنان نشسته، و سینمای برگمان و دیگران برای او حرف‌ها دارد؛ چه اینگرید برگمنی باشد چه نه. این مخاطب حتّا برای ستاره‌اش نامه می‌نویسد و همان‌گونه که ایوا در نامه‌اش اشاره می‌کند، از این عذابی که برای او پدید آورده، به نوعی پشیمان است؛ اما مسیر این مخاطب مسیری جدای از این ستاره‌ی سینماست و همچنان ادامه دارد.

برزخی بی‌کران

در گستره‌ی شاعرانگیِ اروپایی و شکوه آمریکایی

تحلیلی بر فیلمنامه و کارگردانی دانکرک

امیررضا نوری‌پرتو
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر

برای رسیدن به یک تحلیلِ کم‌وبیش بی‌طرفانه و بینابین از «دانکرک»، می‌بایست از رویکرد خود «کریستوفر نولان» نسبت به شیوه‌ی بهره‌گیری از داشته‌های روایی و تکنیکیِ اثرش آغاز کرد. با توجه به تجربه‌ی سینمای آمریکا و انگلستان در ساخت فیلم‌هایی بزرگ در ژانر جنگی -آن‌هم با رویکردی حماسی و شبه قهرمانانه- درباره‌ی تاریخ جنگ جهانی دوم، پیش از دیدن دانکرک می‌توان این انتظار را داشت و این حدس را زد که چنین پروژه‌ای جاه‌طلبانه، یک اثرِ ایدئولوگ، سفارشی و شاید حماسی و قهرمانانه درباره‌ی یک رویداد مهم و بزرگ و تأثیرگذار بر روند پیشرفت مشهورترین جنگ قرن بیستم باشد؛ رویدادی که با انفعال پرسش‌برانگیز نیروهای آلمانِ نازی در برابر نظامیان انگلیسیِ محاصره‌شده در ساحل دانکرک در سال ۱۹۴۰ پدید آمد و در جریان آن چندصدهزار نیروی انگلیسی -که در میانشان فرانسویان نیز بودند- توانستند به انگلستان بگریزند و این فرارِ همراه با ترس و درماندگی از دل محاصره‌ی نیروهای باانگیزه‌ی آلمانی را به‌عنوان یک پیروزی در اوج جنگ‌های تبلیغاتی دوسوی متخاصم جلوه دهند.

امّا آخرین فیلم نولان از دید داستانگویی و شخصیت‌پردازی به‌جای آنکه شبیه به آثاری همانندِ «نجاتِ سرباز رایان» (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۹۸)، «خطِ باریکِ سرخ» (ترنس مالیک، ۱۹۹۸)، «دشمن پشتِ دروازه» (ژان ژاک‌آنو، ۲۰۰۱)، «نامه‌هایی از ایووجیما» (کلینت ایستوود، ۲۰۰۶)، «پرچم‌های پدرانِ ما» (کلینت ایستوود، ۲۰۰۶) و «ستیغِ هکسا» (مِل گیبسون، ۲۰۱۶) باشد، فیلمی است از جنسِ آثاری کلاسیک همچون «رزم‌ناوِ پوتمکین» (سرگئی آیزنشتین، ۱۹۲۵). این ادّعا که شاید در نگاهِ نخست غریب هم به‌نظر برسد، برمی‌گردد به رویکرد قصه‌گوییِ نولان در دانکرک. این فیلمنامه‌نویس/فیلمسازِ شناخته‌شده، آشکارا، از قهرمان‌پروری و پناه‌بردن به مؤلفه‌های آشنا و تثبیت‌شده‌ی ژانر جنگی نیز دوری کرده و کوشیده که اثرش حال‌وهوای روایی و حتّا ساختاریِ «فیلم‌های داستانیِ مستندگونه» را داشته باشد. به‌همین دلیل است که می‌توان ادّعا کرد دانکرک، با تکیّه بر رویکرد روایی‌اش، فیلمی است در راستای آثاری که سرآمدشان «رزم‌ناوِ پوتمکین» و یا حتّا دیگر فیلم‌های حماسیِ آیزنشتاین، همچون «اعتصاب» (۱۹۲۵) و «اکتبر: ده‌روزی که دنیا را تکان داد» (۱۹۲۷) به‌شمار می‌آیند؛ آثاری که قهرمان فردی ندارند و با پیرَوی از یک نگاه داستانی مستندگونه که تنها ادّعا می‌کند که می‌خواهد یک رخداد تاریخی را با اندک دخل و تصرّف‌های سینمایی بازسازی کند، و نیز با بهره‌گیری از لحنی حماسی/ ایدئولوژیک، می‌کوشند همه‌ی شخصیّت‌های حاضر در موقعیّت‌های دراماتیک گوناگونِ خود را قهرمانانِ قصّه‌هایشان ترسیم و معرفی کنند. دانکرک نولان نیز چنین حال‌وهوایی دارد. نکته‌ی دیگر اینکه در فیلم‌های جنگیِ بزرگ -به‌جز آن‌دسته از آثار مشهوری که درباره‌ی جنگ ویتنام ساخته شده‌اند- به‌شکلی معمول و از دیدی تماتیک، فیلم‌ها جنبه‌ای حماسی و میهن‌پرستانه پیدا می‌کنند. اقتباس از رخداد مهم و بزرگ دانکرک می‌طلبید که با یک فیلم قهرمانانه‌ی تیپیکال جنگی روبه‌رو شویم؛ امّا هرچه با اثر پیش می‌رویم، در راستای همان نگاهِ مستندگونه‌ای که نولان در پی‌اش است، جنبه‌های ضدِّ جنگِ فیلم بیشتر آشکار می‌شوند و در ادامه، جهانی سرد و بی‌روح در برابرِ دیدگانمان پدیدار می‌شود.

نولان در این اثر از روایتِ امروزیِ مبتنی بر «روایت خرده‌پی‌رنگ‌های موازی و متقاطع» بهره گرفته. در خرده‌روایتِ موسوم به «موج‌شکن» و در نخستین فصل از یورش هواپیماها به صف‌های دراز سربازانِ منتظرِ کشتی‌های نجات، با وجود آنکه در چندین پلان نیز با چشم‌اندازهای مرسوم در فیلم‌های حماسی می‌شویم، بیشتر از آنکه روی لانگ‌شات‌ها و اکستریم‌لانگ‌شات‌ها مانور داده شود که تماشاگر را به مرزِ مقهورشدن برساند، چه در نوع دکوپاژها و چه در ترسیم میزانسنِ بسیاری از پلان‌ها، روی چهره‌ها، حالت‌ها و موقعیّت‌های فردیِ شخصیّتِ «تامی/ سربازِ جوانِ انگلیسی» (فیون وایتهِد) و نیز دیگر نظامیانِ حاضر در بندر تأکید می‌شود؛ تأکیدی که در آن سکوتی از جنسِ سکوت‌ها، تأمّل‌ها و مکث‌های مرسوم در سینمای هنریِ اروپا را می‌بینیم و لمس می‌کنیم و نیز گونه‌ای از سردی و خشکیِ حاکم بر رابطه‌های آدم‌هایی که گویی از سرِ هراس قبض روح شده‌اند و شمایل مجسّمه‌هایی بی‌احساس را بر تن کرده‌اند. در این فصل، آنجا که سربازان، پس از پایان یورش هوایی، بدون بروز کمترین احساس در چهره‌هایشان، دوباره برمی‌خیزند و در صف‌ها جای می‌گیرند، آن‌هم در حالی‌که برخی همقطارانشان در صف‌های کناری به خاک و خون غلتیده‌اند، قرارداد نولان با مخاطبش گذاشته می‌شود؛ قراردادی که هرچه با اثر پیش می‌رویم، بیشتر و بیشتر پررنگ می‌شود و بر پایه‌ی آن گویی خالق اثر در گوش ما می‌گوید: «قرار نیست تو یک فیلم جنگیِ حماسی و هیجان‌انگیز و قهرمانانه ببینی! تو شاهد بازسازی یک رویدادِ تلخ و تراژیکِ جنگی هستی!». در ادامه نیز، زمانی‌که «تامی/ سربازِ جوانِ انگلیسی»، همراه با «گیبسون/ سربازِ جوانِ فرانسوی» (آنورین برنارد)، به بهانه‌ی بردن یک مصدوم به درون ناو صلیب سرخ می‌خواهند از این مهلکه بگریزند، با وجود تعلیقی که این صحنه در دلِ خود می‌پروراند و این تعلیق از جنسِ تعلیق‌های بیرونیِ مرسوم در صحنه‌های پُرتنشِ ژانرِ جنگی است، باز هم دوربینِ نولان -با نزدیک‌ماندن به دو کاراکترش و تعقیب متربه‌مترِ آنها در میان جمعیت سربازانِ وحشت‌زده- می‌خواهد به‌شکلی صددرصد برپایه‌ی انتظارهای کلیشه‌شده‌ی مخاطب از یک اثر جنگی گام برندارد و روی فضای مستندگونه‌ی این فصل تأکید کند. یا کمی جلوتر -زمانی‌که سربازان، با شگفتی و افسوس، شاهد غرق‌شدن کشتی صلیب سرخ‌اند- آن انتخاب هوشمندانه‌ی حرکت دوربین روی دست و نیز بهره‌گیری از نماهای اُورشولدری که از لابه‌لای سربازانِ بهت‌زده گرفته شده و به تماشاگر حسِ بودن در این صحنه‌ی پر از آتش‌وخون را می‌دهد، باز هم و بیش از پیش، به مستندگونگی اثر دامن زده می‌شود.

در روایت موسوم به «دریا»، به‌ویژه زمانی‌که «آقای داوسونِ ملوان» (مارک رایلنس)، همراه با پسرش -پیتر- و دوستِ پسرش -جرج- سربازی

را در وسط دریا و روی باقیمانده‌ی کشتیِ غرق‌شده‌ای نجات می‌دهند و این سرباز خسته و خاموش را به روی عرشه‌ی قایق خود می‌آورند، باز هم تأکید کارگردان روی چهره‌های بهت‌زده و فرورفته در شوکِ آدم‌هاست که تمِ ضد جنگِ حاکم بر کلیّت اثر را بیرونی و دیداری می‌کند. یا در همان بخش مربوط به «موج‌شکن»، پس از فصل یورش اژدر آلمانی به کشتی نجاتِ انگلیسی که تامی/سرباز جوان انگلیسی و گیبسون/سرباز جوان فرانسوی با بدبختی از درون آب خود را به همان ساحل ابتدای فیلم می‌رسانند، میزانسن پلان‌هایی که نولان در این فصل طراحی کرده، جای توجّه و دقّت دارد. در این فصل، کارگردان در لانگ‌شات‌ها و اکستریم‌لانگ‌شات‌ها کارکرد حماسی چنین قاب‌هایی را کم کرده و به‌جای آن جزئیات هر قاب را به‌گونه‌ای طرّاحی و ترسیم کرده که «چشم‌اندازهایی با رنگ‌های سرد»، «طبیعتِ خشن و بی‌روح که چیرگیِ خود را بر ترکیب‌بندی هر قاب به رخ می‌کشند» و نیز «آدم‌هایی خسته و سرگردان و ناامید که در گوشه‌وکنار این قاب‌ها پراکنده‌اند»، در چشم مخاطب اهمیتی فراوان پیدا کنند. این شکل از طراحی میزانسن، سردی و تیزی جهانِ آخرالزّمانیِ اثر را بیشتر و بیشتر می‌کند. همچنان‌که در همین صحنه پلانی تکان‌دهنده و بسیار تأثیرگذار گنجانده شده: جایی‌که سرباز وحشت‌زده‌ی انگلیسی -که درون آب، به امید رسیدنِ کشتی‌های نجات، در صف ایستاده- جسد همقطار خود را که روی آب شناور است و به‌سویش می‌آید، خیلی آرام و خون‌سرد با دست پس می‌زند و دوباره در صف می‌ایستد. یا در یک‌سوم پایانی، جایی‌که سربازان و افسرانِ نجات‌یافته به‌سلامت به ساحل و به خاک وطن می‌رسند، برخلاف فصل‌های مشابه در آثار جنگی بزرگ نشانی از پیروزی و قهرمان‌پروری در این صحنه نمی‌بینیم. هرچه هست، باز هم چهره‌های غم‌زده و حرکت کُند آدم‌هایی خمیده و سربه‌زیر است که نشانی از پیروزی و خرسندیِ ناشی از رهایی را در کنش آنها نمی‌بینیم. حتّا موسیقی «هانس زیمر»، در این سکانس، جنبه‌ای سوگ‌وارانه دارد. همچنان که تا پیش از آن نیز، نولان با هوشمندی از استاد مسلم و بزرگِ موسیقی متن، بیشتر از آنکه تم‌ها و قطعه‌هایی حماسی بخواهد، یک حاشیه‌ی شنیداری تیز و آزاردهنده و کمی هم دلهره‌آور و تعلیق‌زا را طلبیده.

امّا چه شده که خیلی‌ها نمی‌توانند آنچنان‌که باید با دانکرک کنار بیایند و آن را به چشم یک تجربه‌ی متفاوت ببینند و بپذیرند و دوستش داشته باشند؟ پاسخ نخست را باید در شیوه‌ی روایت فیلمنامه در هر یک از پیرنگ‌هایش جست‌وجو کنیم. درست است که روایت موج‌شکن و ساحل و زمین یک‌هفته طول می‌کشد، روایت دریا یک‌روز، و روایت هوا و نبردِ هوایی یک‌ساعت، و این خرده‌روایت‌های موازی در نقطه‌ای به یکدیگر می‌رسند، امّا به تناسب حجم زمانی هر روایت، موقعیّت‌های دراماتیک و رویدادهای تعلیق‌زا در فیلمنامه -که لازمه‌ی شکل‌گیری عنصر «درام» در هر یک از این روایت‌ها هستند- به‌شکلی عادلانه تقسیم نشده‌اند. درست است که قرارداد نسبیِ فیلم، مبتنی بر «مستندگونگی» را پذیرفته‌ایم، امّا این دلیلی نمی‌شود که عنصرِ حیاتیِ «درام» توزیعی درست و بی‌نقص نداشته باشد. پیرنگ موج‌شکن، همراه با خود، صحنه‌ها، سکانس‌ها و موقعیّت‌هایی دارد که مخاطبان سینمای داستانگو و داستان‌محورِ نولان و نیز شیفتگان ژانر را تا اندازه‌ای راضی می‌کند. از جمله‌ی آن بخش‌ها می‌توان به همان سکانس تلاش تامی/سرباز جوان انگلیسی و گیبسون/سرباز جوان فرانسوی برای رفتن به درون کشتی صلیب سرخ اشاره کرد. یا باید از صحنه‌ی گریز تامی و گیبسون و برخی سربازان از درون کشتی نجاتِ در حال غرق‌شدن یاد کنیم که از اندک فصل‌های نمونه‌ای و تیپیکالِ فیلم است که روی کاغذ بر پایه‌ی مؤلّفه‌های ژنریک طرّاحی شده و اتّفاقاً با توجه به شیوه‌ی تقطیع کلاسیک نماها در دکوپاژ (به‌ویژه با تأکید روی نماهای نزدیک از چهره‌های هراسان و وحشت‌زده‌ی سربازان) که تعلیق ژنریکِ حاکم بر این صحنه را دوچندان کرده، کارگردانیِ الگومند و درستی دارد. همچنین می‌توان به صحنه‌ی پراضطراب گیرافتادن تامی و گیبسون و دسته‌ای از نظامیان انگلیسی در قایقی بزرگ یاد کرد که دیواره‌اش از سوی آلمانی‌ها گلوله‌باران می‌شود و در اثر جزر و مد دریا به درون آب‌های خروشان رانده می‌شود و اینجاست که بر پایه‌ی تمِ فرعیِ «تلاش برای بقا» سربازان به جانِ گیبسونِ فرانسوی می‌افتند و می‌خواهند برای رهاییِ خود، او را قربانی کنند و تامیِ جلوی آنها می‌ایستد. هر چند که بخشی از دیالوگ‌های گل‌درشتِ سربازانِ وحشت‌زده‌ی انگلیسی در این موقعیت بالقوّه دراماتیک -که پیامد دست‌وپازدنِ این انسان‌های ترحّم‌برانگیز برای زنده‌ماندن و بقا است- جذابیت این فصل از فیلمنامه را کمی مخدوش کرده. البته کمی جلوتر، در ایستگاه قطار و زمانی‌که سربازان نجات‌یافته پایشان به زمین سفت می‌رسد، دیالوگ‌های ردوبدل‌شده میان یکی از سربازان با پیرمردی که به آنها پتو می‌دهد و می‌کوشد در چشمانشان نگاه نکند، جبران آن گفت‌وگونویسیِ کمی سطحی و رو در صحنه‌ی مذکور را می‌کند.

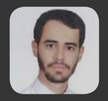
این حجم از موقعیت‌تراشی و رویدادسازی در روایت دریا -در راستای همان رویکرد بازسازی واقعیت و مستندگونگی- کمتر می‌شود. در روایت این خرده‌پیرنگ، تنها موقعیت دراماتیک که عامّه‌ی مخاطبان از یک فیلم جنگیِ نمونه‌ای انتظار دارند، همان آسیب‌دیدن جرج به‌دست سربازی است که آقای داوسون (قایقران) و پیتر و جرج نجاتش دادند و نیز در ادامه مرگ تدریجی جرج؛ که در راستای آن نگاهِ انسانی، بدبینانه و واقع‌نگرانه‌ی نولان نسبت به پدیده‌ی شوم جنگ، تأثیر نسبی‌اش را بر مخاطب می‌گذارد؛ هر چند که فاصله‌گرفتن آشکار و عامدانه‌ی فیلمنامه‌نویس/کارگردان از احساسات‌گراییِ معمول در چنین ژانری، میزانِ این تأثیرگذاری را به مرز سانتی‌مانتالیسمِ مرسوم در هالیوود نزدیک نکرده. خرده‌پیرنگ هوا هم چیزی بیشتر از روایت ساده و کم‌اوج و فرود جنگ هواییِ «فاریرِ خلبان» (تام هاردی) با هواپیماهای ارتش آلمان نازی نیست؛ به‌همین دلیل جز دکوپاژها و تقطیع نماهای چشم‌گیرِ فیلم در روایتِ این پیرنگ که بخشی‌اش هم مدیون تدوین درخشانِ «لی اسمیت» است، از دید درامِ موجود در این داستانک، با کمترین کشمکش‌های نمایشیِ لازم روبه‌روایم؛ حتّا اگر پرهیز آشکار نولان از قصه‌گویی مرسوم و ژانری را- آن هم برپایه‌ی آفرینش رویدادها، موقعیّت‌ها و بحران‌های پیاپیِ دراماتیک- بپذیریم، باز هم محدودماندنِ این خرده‌روایت به یک موقعیّتِ ساده‌ی نمایشیِ ابتدایی -به‌ویژه در مقایسه با دو خرده‌پی‌رنگ دیگر- یکی از ایرادهای فیلمنامه به‌شمار می‌آید. جدا از اینها کارگردانیِ حساب‌شده‌ی نولان در فصل‌های مربوط به روایت هوا و دکوپاژها و میزانسن‌هایش در فصل‌هایی که تامی و گیبسون و همقطارانشان در کشتی نجات و نیز در آن قایقِ سرگردان گرفتارند، با آنکه کلاس درس کارگردانی است، امّا با قراردادی که نولان در یک‌سوم نخست فیلمش با ما می‌گذارد، تفاوت‌هایی دارد. این شکستن قرارداد از سوی نولان در دو سکانس پایانی بیش‌ازپیش به چشم می‌آید و حتا توی ذوق می‌زند؛ جایی‌که سربازانِ غمگین از فرارِ مذبوحانه‌شان، ناگهان، با استقبالِ هم‌میهنان خود در ایستگاه قطار روبه‌رو می‌شوند و همزمان با خواندن پیغام شعاری و احساسات‌برانگیز «وینستون چرچیل»، به‌شکلی موازی، فاریرِ خلبان را می‌بینیم که پس از شکست‌دادن هواپیماهای نازی‌ها همچون قهرمانی هبوط‌کرده هواپیمای خود را به‌سلامت روی زمین می‌نشاند و آن را آتش می‌زند که به‌دستِ دشمن نیفتد و خود نیز اسیرِ نازی‌ها می‌شود. در این دو سکانسِ یادشده، فیلمنامه به‌شکلی کامل و آشکار لحن خود را از شکلی داستانی/مستند به لحن آشنای فیلم‌های قهرمان‌مآبانه‌ی ژانری نزدیک می‌کند. حتّا اگر نسبت به میزان تعلیق‌زایی و درام‌پردازیِ موجود در روایت موج‌شکن و ساحل -آن‌هم در مقام مقایسه با دو خرده‌روایت دیگر که کمی بیشتر از روایتِ نخست بارِ مستندگونگیِ فیلمنامه و فیلم را بر دوش می‌کشند، کمی انتقاد داشته باشیم، باز هم باید گفت آن دو سکانس پایانی تیری خلاص‌اند بر یک‌دستی و انسجام دراماتیک و ساختاری فیلمنامه و فیلم. نگاه کنیم به موسیقی زیمر در همان دو سکانس پایانی که قطعه‌های شنیداری این آهنگساز را در فیلم‌های عظیم هالیوودی در ذهن مخاطب زنده می‌کند؛ امّا با آن موسیقی غریبِ مرثیه‌وارِ دیگرفصل‌های فیلم همخوانی ندارد و در راستای تغییر نگاه و لحن فیلمنامه و فیلم سر و شکلی حماسی می‌گیرد و بر ناهمخوانیِ آن دو سکانس پایانی با بیشتر سکانس‌های اثر مُهر تأیید محکم‌تری می‌زند.

با تکیّه بر وسواسِ کم‌نظیر و ستودنی نولان در کارگردانیِ یکایک صحنه‌های این فیلم، بسیار دور از انصاف است که دانکرک را با چماق عنوان‌هایی همانند بد و ضعیف برانیم. امّا به اعتقاد نگارنده فیلم دوست‌داشتنی و قابل دیدن برای چندین و چندمرتبه از کار درنیامده. بخشی از این حسِ پدیدآمده در خیلی از مخاطبانِ اثر برمی‌گردد به پرهیزِ عامدانه و پرریسکِ نولان در فیلمنامه از موقعیت‌سازی و رویدادپروری و نیز ترسیمِ رابطه‌ها و پیوندهای شخصیتی میان کاراکترها، با هدف نزدیک‌شدن به سبکی شبیه به آثار سینمای موسوم به سینمای هنری اروپایی و نیز پناه‌بردن به گونه‌ای از اومانیسم و مستندگونگی شاعرانه؛ و بخشی دیگر هم برمی‌گردد به یک‌دست‌نبودن لحن فیلم، چه از دید فیلمنامه و چه از دید کارگردانی. دانکرک در بسیاری از سکانس‌ها می‌خواهد شاعرانگیِ دیداریِ سینمای هنریِ اروپا را به مؤلّفه‌های ژانر جنگی هالیوودی تزریق کند و در این هدف نیز ناموفّق نبوده. ولی آفریننده‌ی اثر در سکانس‌ها و بخش‌هایی کوچک از فیلمش نیز دلش نیامده که از حماسه‌سُرایی‌های محبوب هالیوودی پرهیز کند، و به برخی المان‌های ژنریک تن داده. نتیجه‌اش هم این شده که جهنمی آخرالزمانی که نولان با عشق و وسواس برای ما ترسیم می‌کند، پس از پایان‌یافتنِ فیلم ذهن مخاطب را به تسخیر خود درنمی‌آورد.

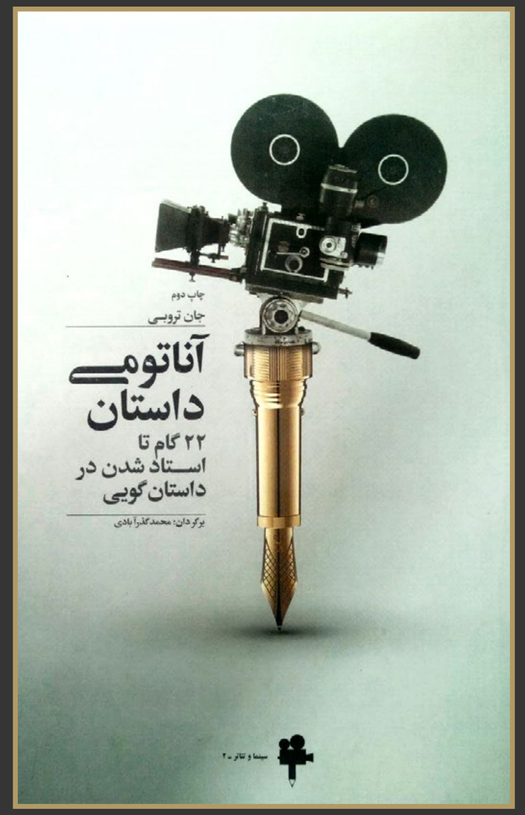
معرفی کتاب

آناتومی داستان

۲۲ گام تا استاد شدن در داستانگویی



بهمن ورمزیار نجفی
دانشجوی تولید سیما



آناتومی داستان اثری از نویسنده‌ی مشهور آمریکایی "جان تروبی" است که در سال ۲۰۰۶ نسخه‌ی انگلیسی کتاب چاپ شد و مدتی بعد توسط محمد گذرآبادی ترجمه‌ی فارسی‌اش روانه‌ی بازار شد.

جان تروبی در کتابش با نگاه نقادانه به رویکرد ارسطویی در فیلمنامه‌نویسی که به‌صورت سه‌پرده‌ای توسط افرادی همچون سیدفیلد تئوریزه شده، می‌پردازد و این روش را مکانیکی می‌داند و اعتقاد دارد برای افراد تازه‌کار در امر نوشتن فاقد ارزش عملی است.

تروبی در مقدمه‌ب کتابش در این زمینه می‌گوید: «ساختار سه‌پرده‌ای یک شگرد مکانیکی است که به داستان تحمیل می‌شود و هیچ ارتباطی با منطق درونی آن -یعنی جایی که داستان باید یا نباید برود- ندارد. نگاه مکانیکی به داستان، مانند نظریه‌ی ساختار سه‌پرده‌ای، لاجرم به داستانگویی اپیزودیک می‌انجامد» (ص۴).

تروبی طوری مطالبش را ارائه می‌دهد که مناسب برای تمام گونه‌های داستان اعم از نمایشنامه، فیلمنامه و رمان است و این مسئله کتاب را از دیگر کتاب‌هایی که در زمینه‌ی فیلمنامه‌نویسی نوشته شده‌اند، متمایز می‌کند.

او سعی می‌کند راه‌هایی را که منجر به نوشتن داستان‌های بزرگ می‌شود، به مخاطبانش بیاموزد. مبنای آموزش فنون داستانگویی او بر "ارگانیک" بودن داستان استوار است و این مسئله را در طول کتاب تئوریزه می‌کند. منبع او برای ارگانیک بودن یک داستان توجه به طبیعت است که الگوهای بنیادی داستان‌ها را خلق می‌کند. داستان در نظر تروبی مانند موجود زنده‌ای است که از بخش‌های متعددی به وجود آمده؛ مانند سیستم عصبی، سیستم گردش خون و اسکلت و غیره. داستان هم دارای بخش‌های فرعی همچون پیرنگ، مضمون، شخصیت‌ها ، نظام علی و معلولی است؛ به طوری که عناصر داستان در هم تنیده‌اند. از این رو تروبی در کتاب مراحل هفت‌گانه‌ی خلق داستان را موارد ذیل قرار می‌دهد؛ این هفت گام ساختار داستان را ارگانیک می‌کنند و در واقع دی‌اِن‌اِیِ داستان‌اند:

۱) ضعف و نیاز
۲) آرزو
۳) حریف
۴) نقشه
۵) نبرد
۶) مکاشفه‌ی نفس
۷) تعادل جدید

مراحل بالا روشی بدیع و متفاوت از دیگر اساتید داستان‌نویسی است و تروبی هر کدام را با مثال‌هایی از دنیای ادبیات و سینما توضیح مبسوط می‌دهد، به طوری‌که نویسندگان مبتدی هم روشی عملی بیاموزند.

آناتومی داستان در ۱۱ فصل نوشته شده و در پایان هر فصل کلیات بحث بار دیگر تکرار شده و چند تمرین نویسندگی هم ذکر شده.

این کتاب در ایران با دو انتشارات ساقی و آوند دانش منتشر شده که قیمت هر کدام با توجه به نحوه‌ی چاپ متفاوت است. خواندن این کتاب برای استادان و تمام عاشقان نوشتن اکیداً پیشنهاد می‌شود.

هنرمند جلوه‌های تصویری کیست و چه آموزش‌هایی باید ببیند؟

نوشته‌ی ایزاک کرلو

امیرعلی نصیری
کارشناس ارشد مهندسی فناوری اطلاعات (IT)

درباره‌ی نویسنده: ایزاک کرلو کارگردان انیمیشن رایانه‌ای است. همچنین او مدیر یک آموزشگاه آسیایی، نویسنده‌ی کتاب "هنر پویانمایی و جلوه‌های سه‌بعدی رایانه‌ای"، و عضو قدیمی جشنواره‌ی سیگ‌گراف و انجمن جلوه‌های تصویری (VFS) است.

دست‌وپا کردن یک شغل در صنعت جلوه‌های تصویری بسیار طرفدار دارد و رقابتی‌تر از همیشه شده. خبر خوب برای استعدادهای جوان امروزی این است که راه‌های زیادی وجود دارد تا بتوان یک هنرمند جلوه‌های تصویری شد، و در این رشته کار کرد و به استخدام شرکت‌های مطرح مختلف درآمد.

صنعت جلوه‌های تصویری در قرن بیستم تقریباً ناشناخته بود و بیشتر متخصصان در چند شهر معین که به تولید فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی مشغول بودند، و زندگی می‌کردند. علاوه بر این بازار محدود، صنعت جلوه‌های تصویری در حال تغییر بوده؛ به همین دلیل دانشکده‌های فیلمسازی و هنری چندان به دنبال راه‌اندازی رشته‌های تخصصی در این زمینه نبوده‌اند و ترجیح می‌دهند تا در رشته‌هایی مدرک اعطا کنند که «ثابت‌شده»اند و سابقه‌ی چند قرنی دارند (مثل نقاشی و مجسمه‌سازی) یا حتّا در چند دهه‌ي اخیر به کار می‌رفته‌اند (ابتدا طراحی و عکاسی و بعد پویانمایی و فیلمسازی). در طول چند سال گذشته، تنها راه برای به‌دست آوردن شغلی در جلوه‌های تصویری شروع از صفر بود. طی ۲۰ سال گذشته،

تغییرات زیادی به‌وجود آمده. جلوه‌های تصویری امروزی نماینده‌ی بخش بزرگی از صنعت سرگرمی‌سازی و رسانه‌ای است و مؤسسات آموزشی فعالانه درگیر آموزش متخصصان این حرفه‌اند.

هنرمند جلوه‌های تصویری کیست؟

امروزه جلوه‌های تصویری تبدیل به حوزه‌ای حرفه‌ای شده که تخصص‌های زیادی دارد؛ شغلی تک‌بعدی نیست که همه‌ی افراد کار مشابهی انجام دهند. عبارت عمومی "هنرمند جلوه‌های تصویری" اغلب به گونه‌ای کلی به کار می‌رود؛ اما هنرمند جلوه‌های تصویری کسی است که تصاویر ویژه‌ای دارای جلوه‌های مختلف برای فیلم‌های سینمایی، پیام‌های بازرگانی، مجموعه‌های تلویزیونی و بازی‌های رایانه‌ای می‌سازد. همه‌ی هنرمندان جلوه‌های تصویری درکی کلی از فیلمسازی، مهندسی، تصویرسازی و داستانگویی دارند؛ اما در نقطه‌ای از شغلشان، همه‌ی هنرمندان جلوه‌های تصویری به تخصصی ویژه روی می‌آورند و به سمت یکی از چهار حوزه‌ی فوق کشیده می‌شوند. همه‌ی پزشکان نیز کار یکسانی انجام نمی‌دهند. متخصص قلب، جراح مغز و پزشک عمومی را در نظر بگیرید؛ همه‌ی آنها درک کلی از پزشکی دارند، اما دارای تخصص ویژه‌ای نیز هستند که در کارهای روزمره‌ی خود استفاده می‌کنند.

در جلوه‌های تصویری نیز همین‌طور است؛ مرسوم نیست که هنرمند جلوه‌های تصویری یک تخصص اصلی و یک تخصص فرعی داشته باشد؛ در حقیقت، در بیشتر گزارش‌های سوابق این هنرمندان، این‌طور نیامده.

اکثر هنرمندان حرفه‌ای این صنعت، در حوزه‌های متنوعی آموزش دیده‌اند؛ هنرهای تجسمی، پویانمایی (انیمیشن)، مهندسی، برنامه‌نویسی، فیلمسازی، طراحی و صنایعی دیگر. به‌نظر می‌رسد که این قضیه ضروری

است؛ زیرا تمرین جلوه‌های تصویری به ترکیبی از هنر، تکنیک، صنعت و علوم احتیاج دارد.

یک راه ساده برای مجزا کردن هنرمندان جلوه‌های تصویری بررسی این مورد است که آیا هنرمند، کاردان یا صنعتگر از فناوری دیجیتالی استفاده می‌کند یا نه؟ بنابراین تمایز میان جلوه‌های تصویری دیجیتالی و جلوه‌های ویژه‌ی عملی مشخص می‌شود. بیشتر جلوه‌های تصویری امروزی درگیر ابزار دیجیتالی‌اند؛ اما مقدار زیادی از جلوه‌ها همچنان با مواد فیزیکی ساخته می‌شوند؛ نظیر انفجارها، مدل‌های بزرگ و انیماترونیک]مدلی فیزیکی که معمولاً از راه دور کنترل می‌شود؛ مانند نقاب هیولا که بر تن بازیگر پوشانده می‌شود و دهان یا چشمانش از این طریق به حرکت در می‌آید ــمترجم

هنرمندان جلوه‌های تصویری چه چیزهایی باید بدانند؟

ردیابی؛ روتوسکوپی و تطابق حرکت؛ برنامه‌نویسی رایانه‌ای؛ جلوه‌های فیزیکی؛ گرافیک رایانه‌ای سه‌بعدی شامل مدلسازی، نورپردازی، نورپردازی و رندر؛ متحرکسازی شخصیت‌های رایانه‌ای؛ ساخت جلوه‌های رایانه‌ای و سرپرستی جلوه‌های تصویری. چند تخصص دیگر وجود دارند که کاملاً فنی‌اند، مانند کنترل حرکت که در این مقاله‌ی کوتاه به آنها پرداخته نمی‌شود.

توسعه‌ی مفهومی و طراحی فیلمنامه‌ی مصور به مهارت در طراحی احتیاج دارد؛ به‌علاوه‌ی تخیل فراوان و توانایی خلق ایده‌های جدید امکان دارد طراحی به شیوه‌ای سنتی یا دیجیتالی انجام شود، اما در هر صورت یک فعالیت ضروری برای توصیف و تخیل است. نقاشی تصویر به درک وسیعی از رنگ‌ها و تأثیر نور بر سطح نیاز دارد. تجسم هنری

با پردازش (رندر) یک صحنه سروکار دارد و داشتن مهارت‌های نقاشی و تخیل ضروری است. مدلسازهای سنتی اغلب در ساخت مدل‌های کوچک و مصنوعی مهارت دارند. بسیاری از مدلسازان امروزی کار خود را با حجاری سنتی شروع و سپس به سمت مدلسازی سه‌بعدی گرایش پیدا کردند. ترکیب‌بندی به ساخت عناصری از منابع مختلف می‌پردازد تا طوری به نظر برسد که آنها به یک تصویر تعلق دارند. ردیابی، روتوسکوپی و تطابق حرکت تکنیک‌هایی‌اند که به درکی از تولید فیلم، ویدئو و مکانیک فیلمسازی احتیاج دارند.

برنامه‌نویسی رایانه‌ای برای انجام کارهای متنوعی به کار می‌رود؛ مانند سایه‌زنی، شبیه‌سازی حرکت و گسترش دادن سامانه‌های روباتی ویژه. فهمیدن این موضوع که چرا بسیاری از هنرمندان جلوه‌های تصویری با توانایی برنامه‌نویسی تبدیل به کارگردان فنی می‌شوند، آسان است.

جلوه‌های عملی ــ که قبلاً جلوه‌های ویژه نامیده می‌شدند ـ شامل جلوه‌هایی است که با مواد فیزیکی نظیر خاک رس، چوب، آتش، آب، باد و باروت درست می‌شوند. گرافیک رایانه‌ای سه‌بعدی هنری پیچیده است که سطوح متمایزی دارد: مدلسازی، نورپردازی، شبیه‌سازی و رندر. هنر پویانمایی و جان‌بخشی به شخصیت‌های مجازی نیازمند درک کاملی از ثبت حرکت، فریم‌های اصلی و بیان حرکت از طریق صورت و بدن شخصیت است. هنرمندی که به تولید جلوه‌های رایانه‌ای می‌پردازند، باید توانایی شبیه‌سازی جلوه‌های طبیعی متنوع را از طریق برنامه‌های رایانه‌ای داشته باشد. سرانجام می‌رسیم به سرپرستی جلوه‌های تصویری که نیازمند فهم جزئیات این حرفه است؛ مانند توانایی سازماندهی، ارتباط برقرار کردن، انگیزی و رهبری اعضای گروه.

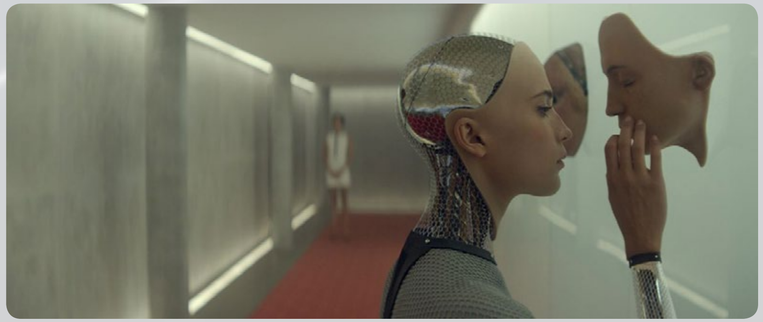
هنرمند جلوه‌های تصویری امروزه در کجا آموزش می‌بینند؟

این هنرمندان در دانشکده‌های هنر، فیلمسازی یا مهندسی به تحصیل می‌پردازند. در بسیاری از کشورها می‌توانند از میان فهرستی از آموزشگاه‌های موجود دست به انتخاب بزنند؛ سه نمونه‌ی پیش رو عبارتند از: مدرسه‌ی جلوه‌های تصویری Gnomon در هالیوود (که من در آن تدریس کردم)، آکادمی فیلم بادن ورتم‌برگ در نزدیکی اشتوتگارت آلمان و آموزشگاه Su-pinfocom در فرانسه.

دوره‌های مختلف آموزشی عبارتند از: دوساله، چهارساله، چندساله و ضمن خدمت. مشکل بتوان گفت که کدام‌یک از دوره‌ها از بقیه بهتر است. یک نفر باید به نیازهایش و ویژگی‌های مرکز آموزشی نگاه کند. بسیاری از هنرمندان جوان را دیده‌ام که دوره‌های آموزشی پراکنده زیادی را دیده‌اند، اما نتیجه‌ی رضایت‌بخشی نگرفته‌اند. نظر شخصی من این است که یک دوره‌ی آموزشی منسجم چهارساله برای توسعه‌ی مهارت‌ها مفید است. بعد از آن‌که دانشجو یاد گرفت چگونه یک مفهوم خلاق را توسعه داده و ایده‌ها را به تصاویری خاص ترجمه کند، دوره‌های کوتاه مدت ــنظیر نرم‌افزارهای ویژه- مؤثرتر خواهند بود.

تلاش برای گذراندن یک دوره‌ی کارآموزی نیز کار ارزشمند و جالبی خواهد بود. شاگردی کردن، سنت دیرینه‌ای در هنر است؛ جایی که آموزش با تمثیل انجام می‌شود. کارآموزی و کارهای مقدماتی فرصت‌های بی‌نظیری برای استعدادهای جوان است تا از هنرمندان مجرب بیاموزند. در دهه‌ی ۱۹۸۰، چند ماهی را صرف کارآموزی در شرکت دیجیتال افکتس کردم که بسیار برایم آموزنده بود. احتمالاً آموزش ضمن خدمت ارزشمندترین روش برای یادگیری جلوه‌های تصویری است.

هنرمندان آینده‌ی جلوه‌های تصویری باید یاد بگیرند که چگونه از ابزارهای دیجیتالی استفاده کنند و چگونه یک نما را به ساده‌ترین اجزا بشکنند. یکی از کارهای جالب، توانایی ترکیب تکنیک‌های قدیمی جلوه‌های تصویری با فرایندهای نوین و توسعه‌ی تکنیک‌های جدید است. هنرمندان باید چند نکته را به یاد داشته باشند: کار منظم، عضو گروه بودن، توانایی ارتباط مؤثر برقرار کردن و اهمیت یک پیش‌نمایش خوب. شاید تحصیل‌کرده‌ها خوششان نیاید، اما توانایی ارائه‌ی یک پیش‌نمایش یا فیلم کوتاه خوب از کار، اهمیت بیشتری نسبت به مدرک دانشگاهی دارد.



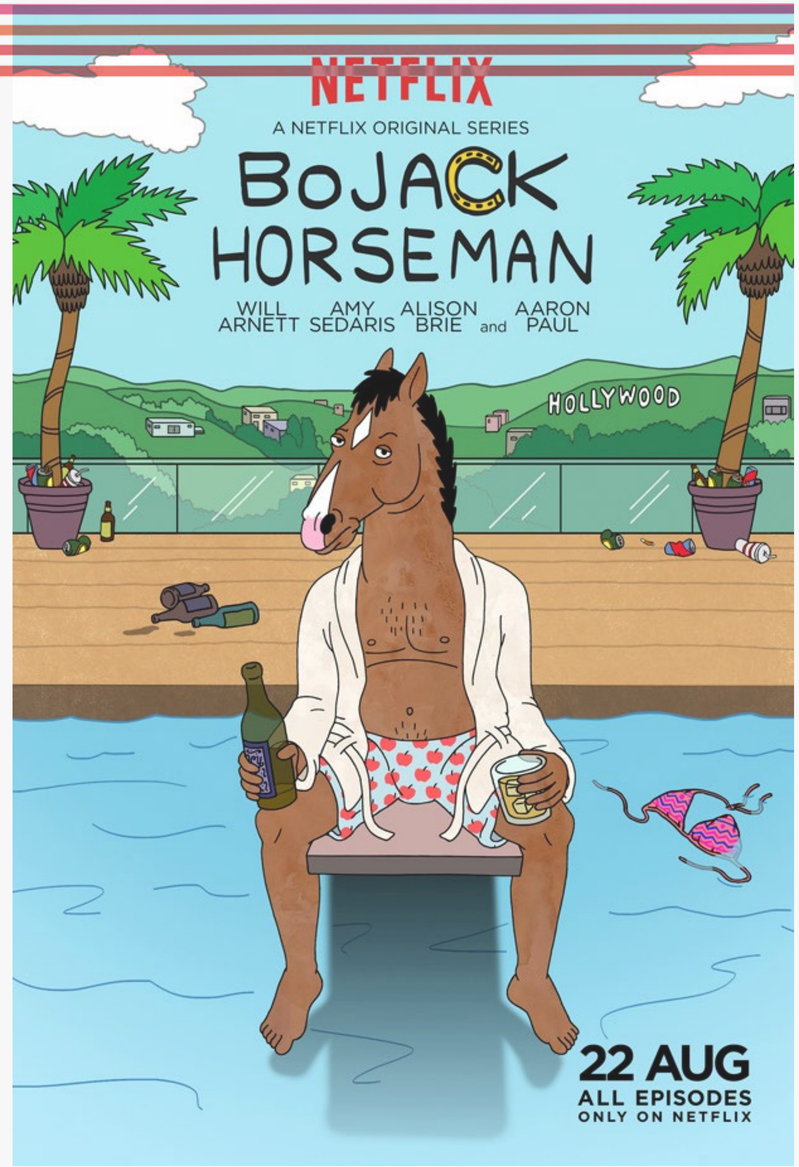
منبع

VFX World

دغدغه‌های نه‌چندان معمول این ستاره‌ی هالیوود

به بهانه‌ی شروع فصل چهارم سریال "بُوجَک هُورسمَن"

غزل عابدی
دانشجوی سینما



"BoJack Horseman" یک انیمیشن سریالی کمدی برای بزرگسالان است که در اوت ۲۰۱۴ از شبکه‌ی "Netflix" پخش شد. سازنده‌ی این سریال "رافائل باب واکسبرگ" بوده که برای خلق این سریال با "لیسا هاناوالت" همکاری کرده. هاناوالت یک کارتونیست کمیک‌استریپ است و این سریال اولین تجربه‌ی جدی او در زمینه‌ی انیمیشن محسوب می‌شود.

داستان بوجک هورسمن به‌طور خلاصه، داستان یک بازیگر هالیوودی با همین نام است که در دهه‌ی ۹۰ در سیتکامی موفق و مردم‌پسند به نام "Horsin' Around" نقش‌آفرینی کرده که او را به شهرت و ثروت رسانده. اما حالا، پس از ۱۸ سال او مثل ستاره‌های دیگر هالیوود ناپدید و فراموش شده و ما تقلاهای او را برای آن که خودی در سینما یا تلویزیون نشان بدهد، شاهدیم. البته بوجک هورسمن یک اسب است! در این سریال ما با جهانی روبه‌روایم که حیوانات سخنگو در کنار انسان‌ها زندگی می‌کنند و تفاوتی بین آنها وجود ندارد.

در ابتدای پخش این سریال نظر منتقدان متفاوت بود. نیمه‌ی اول فصلِ یک نمره‌های متوسطی از سوی منتقدان به دست آورد. بنابراین ممکن است سریال در ابتدا مخاطب را ناامید کند و صرفاً در پس شوخی‌های دم دستی و طراحی‌ها و تصاویر انیمِیت‌شده‌ی رنگارنگ خود را نشان بدهد و با همین عوامل، بیننده را به تماشای ادامه‌ی سریال ترغیب کند؛ ولی از نیمه‌ی دوم رنگ و جانی دیگر به خود می‌گیرد. از همین جا نظر منتقدان به این سریال جلب شد و نهایتاً فصل یک از سوی منتقدان مختلف نمره‌ای بین ۵۰ تا ۶۰ را کسب کرد. ولی فصل دوم و سوم به شدت نظر مثبت همگان را برانگیخت؛ طوری که اگر به عنوان مثال، سایت "Rotten Tomatoes" را در نظر بگیریم -که نمره‌ی نهایی، حاصل تحلیل چندین منتقد مختلف است- سیر صعودی شدید سریال را شاهدیم. بوجک هورسمن از «بی‌رنگ و رو در مقایسه با سایر کمدی‌ها» در فصل اول، به «یکی از خنده‌دارترین و همزمان دلخراش‌ترین سریال‌های تلویزیون» در فصل سوم می‌رسد. نمره‌ی این سریال در این سایت در فصل اول ۵۶٪ و در هر دو فصل دوم و سوم ۱۰۰٪ است.

اما آنچه باعث پیشرفت آنی سریال می‌شود، تا حد زیادی در شخصیت‌پردازی خودِ کاراکتر بوجک نهفته. در ابتدا این‌گونه به نظر می‌رسد که او تنها یک مرد خانم‌باز ثروتمند با اعتیاد به مشروبات الکلی است که هیچ دغدغه‌ای ندارد. اما هر چه جلوتر می‌رویم، لایه‌های عمیق‌تری از کاراکتر بوجک خود را به ما نشان می‌دهند و در فصل سوم بوجک هورسمن از یک کمدی ساده درباره‌ی اسبی بی‌بند و بار تبدیل به یک کمدی تاریک با مفاهیم و لایه‌های روان‌شناختی درباره‌ی اسبی می‌شود که ضربه می‌زند و ضربه می‌خورد، همواره تنها است و برخلاف بی‌تفاوتی که از خود نشان می‌دهد، با درماندگی در پی یافتن انگیزه و دلیلی برای زندگی و راهی برای دوست داشته‌شدن است. اما همه‌ی راه‌ها او را دوباره به تنهایی می‌رسانند و او در خود دردی می‌یابد که قادر به حل یا حتّا هضم آن نیست.

آنچه تمام روند زندگی بوجک را تحت اختیار قرار گرفته، این واقعیت است که بوجک یک پارادوکس تمام‌عیار است. به شدت محتاج محبت دیگران است ولی غرورش آنها را از خود می‌راند. عاشق خود و در عین حال از خود بیزار است.

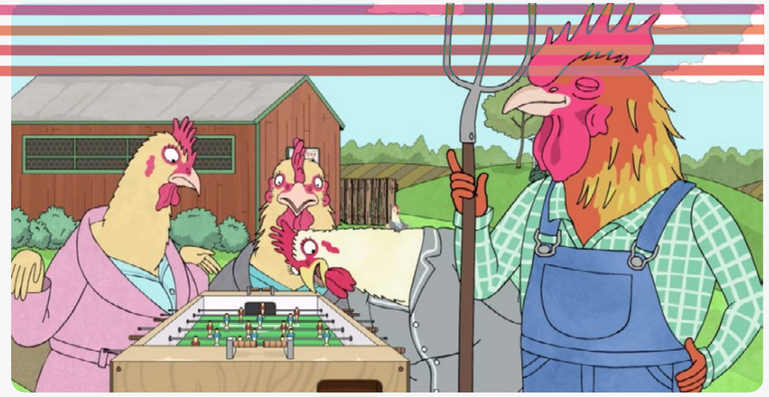
کاراکترهای مختلف وجه‌های متفاوتی از بوجک را بیرون می‌کشند. یکی از کاراکترهای بسیار مهم -خصوصاً در فصل اول- "دایان" است. دایان یک "Ghost Writer" است -نویسنده‌ای که برای جمع‌آوری اطلاعات برای نوشتن یک زندگی‌نامه استخدام می‌شود- که آرام آرام گارد بوجک را از بین می‌برد. بوجک یک برنامه‌ی روزانه‌ی خاص برای خود ترتیب داده که درواقع برایش حکم نوعی سپر دفاعی را دارد: تماشای سریال قدیمی‌اش، بد و بی‌راه گفتن به همخانه‌اش، ادعای شهرت، فکر روزهای خوش قدیم، زنان و دختران متعدد، مشروب‌خواری بی‌حد و مرز و گاهی هم کمی کوکائین و کمی از چیزهای دیگر!

دایان که در فصل یک بی‌شباهت به یک مشاور نیست، از بوجک در مورد احساسات و کودکی‌اش می‌پرسد. بوجک که به‌ظاهر از همه‌ی ویژگی‌ها و گذشته‌ی خود ناآگاه بوده -یا احتمالاً خود را به ناآگاهی زده- در کنار دایان به آرامی آنها را به یاد می‌آورد و متوجه وجود روحی زخم‌خورده می‌شود، که شاید فاقد حس همدلی نباشد و پتانسیل دوست داشتن و دوست داشته‌شدن را داشته باشد.

اما چگونه می‌تواند به همه‌ی زرق و برق و شهرت، و از آن مهم‌تر، نقاب بی‌تفاوتی و خونسردی که برای جبران عدم دریافت محبت از دیگران برای خود ساخته، که در واقع همه‌ی آن چیزی است که زندگی‌اش را بر مبنای آن پایه‌ریزی کرده، به این راحتی پشت کند؟

همین امر منجر به ایجاد پارادوکس در بوجک می‌شود. او می‌داند که می‌تواند بهتر باشد. او می‌داند که می‌تواند دوست بدارد. او می‌داند که نیاز به دیگران و محبت آنها دارد و در نهایت می‌داند که اهمیت می‌دهد، اما با گارد دفاعی که برای خود درست کرده، نمی‌تواند این دانستن‌ها را جامه‌ی عمل بپوشاند. بوجک عمیقاً همه‌ی این عواطف انسانی را حس می‌کند اما متوجه آن نیست. دایان جرقه‌ی این دانستن‌ها را می‌زند و گردن بوجک را چند درجه می‌چرخاند تا او خودش را ببیند. او خودش را می‌بیند، خوب هم می‌بیند و وحشت می‌کند. دایان ضربه‌ی آخرش را با یک جمله‌ی کلیدی در پایان فصل یک در پاسخ به سؤال بوجک که می‌پرسد: «فکر می‌کنی من ته دلم آدم خوبی‌ام؟» این‌گونه می‌گوید: «مسئله همینه. فکر نکنم به ته دل اعتقاد داشته باشم. من یه جورایی اعتقاد دارم همه‌ی اون چیزی که هستی، اون کارایی هستن که میکنی».

دیگر همه‌ی دانستن‌ها و دیدن‌ها -که تنها منجر به تغییر انگیزه‌های بوجک شده‌اند، و نه عمل او- اهمیتی ندارند و حالا فقط بوجک مانده با خودش و شخصیتی که از خودش ساخته؛ شخصیتی که هم می‌خواهد



حفظش کند چرا که به آن وابسته است و برایش وسیله‌ای است برای نجات و ماندن؛ و هم میلی قوی برای نابودی آن دارد (پارادوکسی دیگر). به زبان ساده‌تر می‌توان گفت که بوجک یک نارسیسیست است. خودبیزاری و عدم اعتماد به نفس منجر به ایجاد دیواری دروغین از علاقه‌ی کاذب به خود شده که تلاشی است برای جبران محبتی که از طرف دیگران لازم داشته و از او دریغ شده. مثل هر نارسیسیست دیگری.

تمام این مفاهیم به صورت عینی در فصل دوم به ما نشان داده می‌شوند. قهرمان کودکی بوجک یک اسب دونده به نام "Secretarait" بوده که حالا بوجک موفق می‌شود نقشش را بازی کند. این نقش، نقش رؤیاهای اوست و دلیلی است که برایش پا به عرصه‌ی بازیگری و سینما گذاشته. وقتی اوضاع مطابق میل بوجک پیش نمی‌رود، بوجک فیلمبرداری را رها کرده از لس‌آنجلس به نیومکزیکو می‌رود و تنها زمانی که در آنجا نیز فاجعه‌ای به بار می‌آورد، باز می‌گردد. باز می‌گردد و می‌بیند که فیلم به طور کامل ساخته شده و با استفاده از تکنولوژی، بوجک در تمامی صحنه‌های آن ایفای نقش کرده! او نهایتاً برای نقشی که حتّا یک ثانیه از آن را هم اجرا نکرده، تقریباً نامزد اسکار می‌شود! اما نکته آن است که بوجک آن را قبول می‌کند؛ شک و تردیدهایی در این زمینه دارد ولی نهایتاً آن را می‌پذیرد و به همه‌ی دنیا اعلام می‌کند که «آنچه در Horsin’ Around دیدید، من نبودم، این فیلم منِ واقعی است». مَنی که دروغین و تقلبی است. در واقع اینجا بوجک سعی می‌کند خود را فراتر از یک بازیگر سیتکام نشان دهد؛

ترفیع گرفتن و کار با ستاره‌های بزرگ، دائم به جمع‌کردن خراب‌کاری‌های بوجک می‌پردازد، که تنها به خاطر این نیست که بوجک از او می‌خواهد؛ بلکه درگیری اصلی پرنسس کرولین با خودش است؛ خودش، که در مقابل مسائلی که نباید، احساس مسئولیت می‌کند. او خود را به شدت امیدوار و پرانگیزه نشان می‌دهد تا تنها نا امیدی خود را پنهان کند. پرنسس کرولین دائماً دور و بر بوجک می‌پلکد تا شاید سامانی را که نتوانسته به زندگی خودش ببخشد، در زندگی بوجک برقرار کند که در نهایت هم موفق نیست و بوجک نمی‌تواند با کمک پرنسس کرولین انسان/اسب بهتری باشد چرا که خود پرنسس کرولین هم گستره‌ی امید چندان وسیعی ندارد.

"سارا لین" کاراکتر دیگری است که وجه عجیبی از بوجک را بیرون می‌کشد. سارا لین در سیتکام Horsin’ Around نقش دختر سه-چهار ساله‌ی بوجک را بازی و همواره او را تحسین می‌کرده، نگاه پدرگونه‌ای به وی داشته و نصیحتش را که «مهم نیست خودت چه حسی داشته باشی، همیشه هرکاری می‌تونی بکن تا مردم بهت توجه کنن» زیادی جدی گرفته. سارا لین حالا یک سوپراستار سی‌ساله است که اعتیاد شدیدی به مواد مخدر و الکل دارد. بوجک در مقابلش احساس گناه می‌کند و او را به چشم دختری می‌بیند که در حقش کوتاهی کرده و حالا می‌خواهد مثل یک پدر مهربان در کنارش بماند و او را خوشحال کند. ولی باز هم این چیزی است که بوجک می‌خواهد ولی نهایتاً در عمل موفق به این کار نمی‌شود چرا که خود بوجک هم چندان زندگی سالمی ندارد و ۲۰ سال گذشته را با الکل و مهمانی گذرانده. پس نتیجه، یک افتضاح تمام‌عیار است و سارا لین و بوجک همواره بدترین وجه همدیگر را بیرون می‌کشند که در انتهای فصل سوم این فاجعه به اوج خود می‌رسد.

می‌خواهد یک ستاره‌ی واقعی باشد و از هویتی که Horsin’ Around برایش ساخته، فرار کند و در عین حال چیز دیگری برای تکیه ندارد؛ و این ما را متوجه پارادوکسی دیگر می‌کند.

یکی از کاراکترهای دیگر سریال "پرنسس کرولین"، یک گربه‌ی پرشین صورتی‌رنگ و مدیر برنامه‌های بوجک است. او تمام تلاش خود را به کار می‌گیرد تا به نظر برسد همه‌چیز را تحت کنترل دارد و در واقع تمام "برنامه‌ها" را "مدیریت" می‌کند که آن هم نوعی دیگر از واکنش جبرانی است که او نسبت به زندگی خودش دارد. زندگی‌ای که هیچ چیزش آن جور که می‌خواهد پیش نمی‌رود. خانواده‌ای که می‌خواسته ندارد و عوض

"میستر پینات باتر" یکی از دوستان/همکاران بوجک است. یک سگ گلد نر تریور زرد رنگ. با این که بوجک با او رابطه‌ای کاری دارد، گاهی به شدت از دستش کفری می‌شود. دلیل آن کاملاً بدیهی است و در همان فصل اول مشخص می‌شود: میستر پینات باتر نسخه‌ی خوشحال، راضی و خوشبخت بوجک است. این دو به‌شدت به هم شبیه ولی در عین حال در دو قطب کاملاً مخالفند. هر دو سیتکام‌های مخصوص خود با مضمون شبیه به هم را در دهه‌ی ۹۰ داشته‌اند و هر دو نقش پدر چند یتیم را ایفا کرده‌اند. هر دو در رقابت با هم نامزد گلدن‌گلوب شده‌اند و باخته‌اند. دست آخر، هر دو به دایان علاقه دارند. با این تفاوت میستر پینات باتر در همان

فصل یک با دایان ازدواج می‌کند. به عبارتی میستر پینات باتر به بوجک یادآوری می‌کند که چه می‌توانست باشد و نیست.

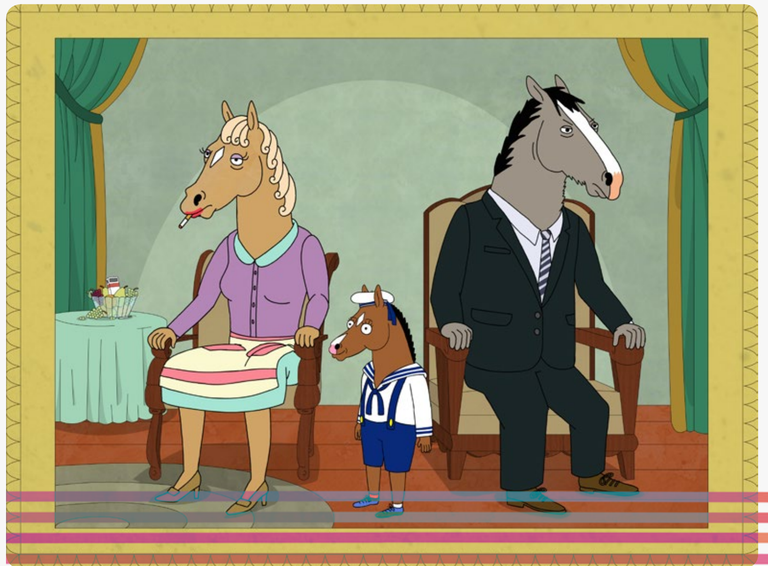
"تاد" بدون شک یکی از محبوب‌ترین کاراکترهای این سریال است که دوبلاژ این کاراکتر توسط "آرون پاول" -"جسی پینکمن" در "Breaking Bad"- در این مسئله بی‌تأثیر نبوده. تاد همخانه‌ی بوجک است. او سال‌ها پیش سر و کله‌اش در یکی از مهمانی‌های بوجک پیدا شده، شب را روی کاناپه بوجک خوابیده و تا شش سال بعد آنجا را ترک نکرده. بوجک علارغم تمام توهین‌ها و بدی‌هایی که در حق تاد می‌کند، عمیقاً به او وابسته است. حتّا گَهگداری که تاد سعی می‌کند کاری را با موفقیت انجام دهد و گلیمش را از آب

بیرون بکشد، بوجک –معمولاً ندانسته– موقعیت او را خراب می‌کند چراکه نبود تاد و نتیجتاً تنهایی برایش غیر قابل تحمل است؛ خصوصاً با توجه به این که تاد نسبت به بوجک علاقه و احترام زیادی دارد. تاد و میستر پینات باتر هر روز در حال تجربه‌های جدید و دادن ایده‌های عجیب و غریب‌اند که معمولاً به نتیجه و سرانجامی نمی‌رسد، ولی آنها ککشان هم نمی‌گزد و به کار خود ادامه می‌دهند که معمولاً به ساخت اتمسفر کمیک سریال کمک می‌کند. نکته‌ی درخشان در مورد بوجک هورشمن همین است. افسردگی و درگیری‌های بوجک که زیرساخت اصلی اثر محسوب می‌شود، مانع بامزگی و خنده‌داری سریال نمی‌شود. درست است که با کمدی سیاه و تلخی طرفیم، ولی هر وقت سنگینی و تلخی کار بیش از حد لزوم شود، کاراکترهایی مثل تاد و میستر پینات باتر کمی فضا را سبک می‌کنند. یکی دیگر از موقعیت‌های کمدی‌ساز این سریال بازی سازندگان با ویژگی‌های حیوانی-انسانی کاراکترها است. ما در ابتدا همه‌ی حیوان‌ها را به مثابه‌ی انسان‌هایی که شخصیت و دغدغه‌های انسانی دارند، پذیرفته‌ایم ولی گاه و بی‌گاه آنها یک ویژگی حیوانی مخصوص از خود نشان می‌دهند: سگی که تاحالا چندین بار ازدواج کرده و می‌خواهد فرماندار شود، با دیدن توپی ذوق‌زده می‌شود. گاوی که پیشخدمت رستوران است، وقتی سفارش استیک می‌گیرد، به مشتری‌ها چپ چپ نگاه می‌کند. پرنده‌های پاپاراتزی تهدید به أخّاذی می‌کنند و در صحنه‌ای دیگر، موقع پرواز، شیشه را نمی‌بینند و به آن برخورد می‌کنند. البته این موقعیت‌ها با ظرافت تمام مدیریت می‌شوند تا شما را به خنده بیندازند و خیلی معمول نیستند چراکه لازم به گفتن نیست که در صورت تکرار زیاد، خاصیت خود را از دست می‌دهند.

از بررسی شخصیت‌پردازی کاراکترها که بگذریم، بوجک هورسمن در سایر ساختارها نیز نسبتاً موفق است. طراحی بصری کاراکترها، رنگ و ترکیب‌بندی شاید شاهکار نباشد ولی به قدر کافی گیراست و در هارمونی کامل با فضا و شخصیت‌پردازی کاراکترها است. صدای تمامی کاراکترها -هم از لحاظ رنگ صدا و هم لحن گفتار- به‌گونه‌ای با شخصیت‌پردازی آنها و حرکتشان هماهنگ است که شما نمی‌توانید صدایی دیگر برای آنها متصور شوید. موسیقی به طرز رضایتبخشی گاه و بی‌گاه به ریتم داستان کمک می‌کند و البته آهنگ تیتراژ پایانی، "Back in the 90s"، که تا حدّی خلاصه‌ی داستان و حتّا احساسات بوجک را در ۴۴ ثانیه برای ما می‌خواند، به‌قدری جذاب است که احتمالاً از اپیزود دوم به بعد با آن شروع به خواندن می‌کنید. و اما تیتراژ

آغازین. تیتراژ آغازینِ سریال یک روز کامل از زندگی بوجک را به ما نشان می‌دهد که از ابتدا تا انتها به دوربین زل زده. در پشت سرش تصویر خودش را بر دیوار و تلویزیون می‌بینیم که می‌خندد؛ کاراکترهای معمول سریال را می‌بینیم که در پس‌زمینه، زندگی خودشان را می‌کنند و بوجک هم زندگی خودش را؛ که همواره جدا از بقیه و در تنهایی است. در روند این تیتراژ، گویی هر لحظه بوجک مستتر می‌شود و پشت سرش شیشه‌های شکسته‌شده‌ی خانه را می‌بینیم و در نهایت سقوط او به درون استخر در آخر شب و "دایان" و میستر پینات باتر که با ناامیدی از بالا به او نگاه می‌کنند، گویی هیچ راه نجاتی برای او وجود ندارد. بوجک در حالی که آن دو را نگاه می‌کند، بیشتر و بیشتر سقوط می‌کند؛ گویی همواره محکوم به تماشای خوشبختی دیگران است؛ نوعی از خوشبختی که برای خودش چندان هم ناممکن نبوده.

در آخر باید گفت که بوجک هورسمن برای همه ساخته نشده؛ سریالی که خلاقانه و پر از ایده‌ها و جُک‌ها و دردهای نو است. اگر افسردگی و تقلاهایی روانی و رسوایی‌های یک اسبِ بازیگرِ ۵۴۰ کیلویی در هالیوود در دنیای آدم‌ها و حیوانات می‌تواند برایتان هیجان‌انگیز باشد، تماشای این سریال انتخاب خوبی است و در غیر این صورت سراغش نروید. تاکنون سه فصل از این سریال منتشر شده و پخش فصل چهارم سپتامبر ۲۰۱۷ شروع شد.



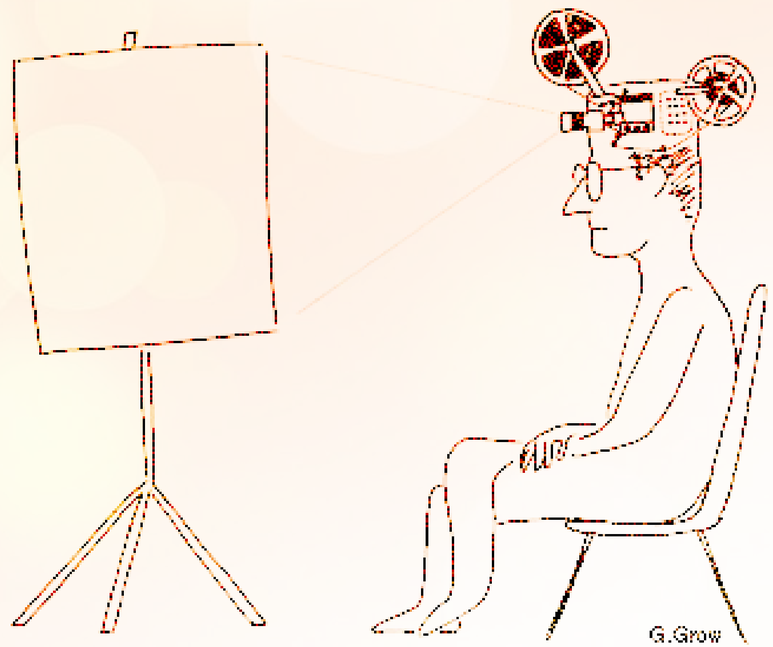
witterevolutions.com

اخلاق در فلسفه‌ی فیلم
از منظر کاول- دلوز- لویناس

بخشی از مقاله‌ی دیوید نورمن رُودُوویک (دانشگاه هاروارد)

D.N.Rodowick (Harvard University)

محمدرضا مقیم‌نژاد
کارشناس ارشد سینما



از منظر کاول، هستی‌شناسی فیلم دغدغه‌ی کمتری برای توصیف یک رسانه دارد و بیشتر به ادراک این موضوع می‌پردازد که چگونه شیوه‌های بودن ما در جهان و رابطه با جهان «سینمایی»اند. سینما، در بیشتر حالاتِ بازنمایی‌اش، شک و تردید را به‌عنوان ادراک فاصله‌ی انسان از جهان و یا گاهی خروج از جهان بیان می‌کند. این چیزیست که فلسفه آن را به‌عنوان یک محدودیت در ظرفیت ما برای شناخت جهان تفسیر می‌کند. به‌عبارتی، برداشتی که ما از جهان انتقال می‌دهیم، تعبیرات ما از آن است و فیلم تجسم نگرش شک‌اندیشانه‌ی مدرن است. پس سینما امکان دوباره‌ی تجلی عقایدمان و امکان یادآوری مجدد آنها به خودمان را فراهم می‌آورد. به همین دلایل، ممکن است فیلم هنوز هم مظهر شک‌گراییِ رو به زوال باشد. جایی‌که فلسفه دست می‌کشد، سینما عهده‌دار می‌شود و این دلیلی است بر اینکه سینما هم نگرش شک‌گرایانه را مطرح می‌کند و هم به آن پاسخ می‌دهد. تقریباً فهم کامل از دریافت شک‌گرایانه، به شکلی متناقض، راهی است برای ارتباط مجدد ما با جهان و ابراز نمود علّی آن.

از سینمای کلاسیک تا سینمای مدرن: بحران در ایمان

این عنوان بالا مشکلات برآمده از سینمای مدرن را در کتاب "سینما ۲: تصویر-زمان" مد نظر قرار می‌دهد. ساختار بازنمایی تصویر-حرکت، مبتنی بر اتصالاتیست که [. . .] متضمن تداوم شات‌ها درون هر بخش است [. . .]؛ مجاورت مکانیِ یک بخش به بخش دیگر و وحدت دیالکتیکی قسمتها در کل فیلم. اما همین اتصالات منطقی نیز ابعاد اخلاقی دارند. آنها بیانگر یک اراده‌ی معطوف به حقیقت‌اند. آنها ایمان را در امکان و انسجام یک بازنماییِ کامل و حقیقی از جهان تصاویر، و جهان مرتبط با اندیشه، بیان می‌کنند. جهان قابل توسعه‌ای که در یک وحدت دیالکتیکی، «تصویر» و «جهان» و «سوژه» را در بر می‌گیرد و از این حیث همان اعتقاد سرگئی آیزنشتاین به آرمانشهرِ یک سینمای روشنفکرانه، و ارتباط مستقیم میان تصویر و اندیشه است. با این حال، از نظر دلوز، سینمای مدرن به واسطه‌ی یک بحران در این تصویر ذاتی و به واسطه‌ی بحران مربوط به آن در ایمان معین شده و شکل یافته.

witterevolutions.com

اشاره‌ی مجدد به برسون و درایر در جلد دوم کتاب، یک ارتباط عمیق میان دو کتاب را شرح می‌دهد. میان سینمای کلاسیک و مدرن شکافی به باریکی تغییر موضعشان در باب مفهوم کلی ایمان وجود دارد؛ جایی که تصویر مستقیم از زمان، بیان جدیدی از یک حضور همیشگیِ بالقوه و قابل تجدید در حرکات بیانگرانه‌ی فیلم را، احیا کرده و ارائه می‌دهد.

اگر موضع اخلاقی تصویر-حرکت سینمایی بیانگر اراده‌ی معطوف به حقیقت است، پس تصویر مستقیم از زمان، نشئت‌گرفته از قدرت‌های اشتباهیست که انسجام و هویت این بازنمایی ساختاری را به چالش می‌کشد. از منظر دلوز، سینمای مدرن از درون یک بحران عمیق و جهانی در باب ایمان ظهور می‌کند و به مثابه‌ی یک خلیج تراژیک میان بشریت و جهان تجربه می‌شود. آنها پنج ویژگی‌ای که به سمت ظهور تصاویر جدید و بحران در ایمان سوق می‌یابد را استخراج کرده و به آن پاسخ می‌دهند.

اولین ویژگی، وجود یک بحران فرمیِ ساختاری یا بازنمایی ترکیبی است که گرایش به سمت روایت‌های بیَضوی و مرکزگریز به همراه قهرمانان متعدد را تولید می‌کند.

دومین ویژگی اینست که این بحران، ناتوانی حسی-حرکتی و یا علت و معلولی سینمای کلاسیک را که منجر به ارتباط تصاویر یکی پس از دیگری می‌شود، ارتقاء می‌دهد. به طوری‌که ارتباط مخاطب با این تصاویر در یک کل ترکیبی رخ می‌دهد. در صورت نداشتنِ یک رابطه‌ی ترکیبی میان یکی و دیگری، از قدرت بازنمایی و گسترشِ تصاویر، کاسته می‌شود و تصاویر تبدیل به کلیشه‌ها می‌شوند و به شکلی مبتذل مثل تصاویر پاره پاره و تقلیل‌یافته به‌نظر می‌رسند.

در سومین ویژگی به فرمی از سینمای مدرن اشاره می‌شود که در آن از فضاهای بی‌ربط و روابط غیرمنطقی استفاده می‌شود.

ارتباط مجازی در استفاده از فضاهای خالی و نامرتبط، پیشاپیش این وقفه‌های غیرمنطقی را قابل انتظار می‌کنند. وقفه‌هایی که در آن تداوم و توالی، با حرکت‌های نامتعارف و عدم تجانس زمانی، متوقف می‌شود. و روایت‌های گسسته‌ی آن، تصویر مستقیمی از زمان را به مثابه‌ی دریافتی غیر مکانی، القاء می‌کنند. زمان به عنوان نیرو یا پتانسیل و یا تبدیل مکّرر و متواتر به نظر می‌رسد.

قدرت‌های انتخاب نامشخص وغیر هدفمند، به‌واسطه‌ی تأثر-تصویر که در اینجا به یک نیروی جدید منتسب شده، تدارک دیده شده؛ و نه با علیت و جهت‌گیری غایت‌انگارانه در بازگشایی تصاویر و نه با تمامیت داده‌شده در چیزهایی که به مثابه‌ی یک کل می‌توانند ادراک شوند.

ویژگی چهارم اینکه، در جهان سینمای مدرن، ما شاهد ظهور یک شکل اخلاقی هستیم که به واسطه‌ی حساسیتش به حالات ناب بصری و شنیداری و استعداد و قابلیتش در اشکال سرگردان مشخص می‌شود. این حالات، صورت‌های تأثیرگذاری‌اند که در آن شخصیت‌ها بدون هیچ هدف یا انگیزه و مقصدی، ولگردی می‌کنند و پرسه می‌زنند. بهترین نمونه‌ها از اینگرید برگمان در سه‌گانه‌ی بزرگ پس از جنگ از روسلینی است؛ «سفر به ایتالیا»، «اروپا۵۱»، «استرامبولی، سرزمین خدا». اینها فیلم‌هایی‌اندکه قهرمانان سینمای مدرن در آن سرگردانند و تنها نظاره‌گرند. آنها به جای ایجاد انگیزه درحرکت و عمل، تنها دیدگاهشان را انتقال می‌دهند به طوری که «شخصیت در این فیلم خودش به یک تماشاگر تبدیل می‌شود. او ممکن است حرکت کند، بدَوَد و یا با بی‌قراری به جنبش درآید. اما شرایطی که او خودش را در آن می‌یابد، ظرفیت رانشی او را از همه‌ی جهات سرریز می‌کند. شنیدن و دیدن‌اش، او را به چیزی فراتر از یک پاسخ یا یک اقدام، وادار نمی‌کند. او بیشتر توضیح می‌دهد تا واکنش.

او به جای درگیر شدن در یک اقدام و واکنش، به تصوری که او را دنبال و یا او آن را پی می‌گیرد، واگذار می‌شود» (۱۹۸۹-۳- ترجمه‌ی اصلاح شده).

و آخرین ویژگی اینکه، سینمای مدرن مبحثی است برای یک پارانویا یا روان‌گسیختگی عمومی. حساس به توطئه و ظنین به همه‌ی اشکال کلی. «وضعیت ناب بصری و شنیداری، در یک کنش، گسترش و توسعه نمی‌یابند بلکه بیش از هر چیز منتج از یک کنش است. در ما ایجاد فهم می‌کند یا فرض بر اینست که در ما ایجاد فهم می‌کند. چیزی غیر قابل تحمل و طاقت‌فرسا. موضوع بر سر چیزی بسیار قدرتمند و یا بیش از اندازه ناعادلانه است. اما همچنین گاهی اوقات بسیار زیبا. که از این پس از ظرفیت رانشی ما تجاوز می‌کند» (۱۹۸۹-۱۸).

در مجموع، تصویر-زمان، شخصیت‌ها و موقعیت‌های مؤثری را پدید می‌آورد که به واسطه‌ی یک حساسیت ادراکی به تحمل‌ناپذیری جهان مشخص می‌شود. جهانی که در آن ایمان و اعتقاد در بازنمایی، ناپدید شده‌اند. «ایده‌ی بدبختی و بیچارگی فردی و درونی و ظاهری در جهان و درآگاهی و فهم» (۱۹۸۹-۲۰۹).

یک راه خروج زیرکانه

تصویر-حرکت سینمایی و تصویر-زمان سینمایی، به مثابه‌ی دو جهت اخلاقی ظاهر می‌شوند: یکی تحول جهان به‌دست بشر است و مصداقی است بر اعتقاد آیزنشتاینی به اینکه می‌توان تصویری ساخت که موجب شود اندیشه اتفاق بیفتد. و دیگری شهودِ آنتوان آرتو نسبت به یک جهانِ نخستینِ بشری است: جهانی والاتر و عمیق‌تر و درونی‌تر که از یک تصادم فکری یا به واسطه‌ی رویارویی اندیشه با آنچه غیر قابل تعمق و تفکر است، تولید می‌شود.

این یک مواجهه و رویارویی با «زمان» است؛ «زمانی» که از وجود، هویت و غایت‌شناسی نیست، بلکه یک زمان مقدماتی احتمالی و یک زمان نامعلوم محض و نامعین و نامحدود است و نه چیز دیگر.

بر اساس تئوری آخر کراکائر، یک بدبینی اروپایی بر اخلاق سینمایی دلوز سایه افکنده. مواجهه با ویرانه‌های پس از جنگ، نسل‌کشی و سقوط کلان‌روایت‌های ایدئولوژیک و انهدام آرامانشهر به نشانه‌ی زوال ایمان، به مثابه‌ی یک بحران در تصویر ساختاری از اندیشه، بیان شده.

از نظر دلوز، مدرنیته به‌عنوان نوعی ضایعه‌ی روحی تجربه شده.

توقف و شکست در تمامیتِ روابط علّی و معلولی و ظهور موقعیت‌های بصری و شنیداری ناب، «بشر را تبدیل به مشاهده‌گری می‌کند که خود را مصلوب چیزهای غیر قابل قبول در جهان می‌یابد و خود را در مواجهه با چیزهای غیر قابل تصور در اندیشه می‌پندارد.

از منظر دلوز، سینمای مدرن از درون یک بحران عمیق و جهانی در باب ایمان ظهور می‌کند و به مثابه‌ی یک خلیج تراژیک میان بشریت و جهان تجربه می‌شود.

میان دوچیز، اندیشه دستخوش یک تحجر عجیب و غریب می‌شود؛ چیزی که ناتوانی‌اش در کارکرد بود، تبدیل به چیزی در جهت مصادره و از بین رفتن خودش می‌شود. برای تصاحب یک جهان واقعی‌تر و بهتر نیست که اندیشه، دشواری‌ها و تحمل‌ناپذیری در این جهان را ثبت می‌کند و اسیر آن می‌شود، بلکه بر عکس، به‌خاطر این جهان است که دشوار و تحمل‌ناپذیر است و اندیشه نمی‌تواند دیگر به یک جهان یا خودش

بیندیشد. دشواری و تحمل‌ناپذیری جهان، دیگر یک بی‌عدالتی جدی محسوب نمی‌شود. بلکه یک وضعیت دائمی و پیش پا افتاده‌ی روزمره است. بشر خودش چیزی فراتر از جهانی که تجربه می‌کند، نیست. جهانی که در آن، دشواری‌ها وتحمل‌ناپذیری‌ها و احساس به دام‌افتادگی را تجربه می‌کند.

مسئله‌ای که پس از آن پیش می‌آید، اینست که چگونه می‌شود ایمان را در یک جهان پر از بدبینی فراگیر، بازگرداند؟ جهانی که در آن، ما اعتقادی به تصاویر، بیش از آنچه که در آن هستیم، نداریم؛ مشاهده‌گری که، در موقعیت ناب بصری، هم از خود و هم از جهان بیگانه شده. اما همچنان بهتر و عمیق‌تر و پیشتر از آنچه که بتواند واکنش دهد یا فکر کند، می‌بیند. این تشدید در توان و بینش و افزایش حساسیت به بی‌عدالتی‌های جهان ممکن است صورتی انفعالی را ارائه دهد و یا پیشاپیش یک معلولیت فکری را که برای تعمق و تفکر، تحمل‌ناپذیر است، شرح دهد.

از نظر دلوز، راه حل اینست که قبل از دچار شدن به این تصور که دیگر هیچ جایگزینی برای این وضعیت یا هر وضعیت دیگری وجود ندارد، نباید میدان را رها کرد و از واکنش شانه خالی کرد.

آنچه دلوز آن را "قدرت تفکر" می‌نامد، یک ارزش‌گذاری مجدد از شکاف ادراکی ما از جهان را طلب می‌کند که از آن امکانی برای یک باور جدید و یک اندیشه‌ی جدید می‌سازد. مسئله‌ی شک‌گرایی در اینجا به شکلی بنیادین صورت جدیدی به خود گرفته. این‌طور نیست که ارتباط ما به لحاظ ادراکی با جهان قطع شده باشد. بلکه در عوض، «خود»، «دیدگاه» و «اندیشه» از درون و از یکدیگر به واسطه‌ی زمان یا نیروی گذر زمان از هم منفک شده‌اند.

آنچه که در خارج از اندیشه است و اندیشه باید با آن همچون یک امر نااندیشیده مواجه شود، رابطه‌ی وجودی و اخلاقی ما با زمان است؛ زمانی که به مثابه‌ی یک مخزن بی‌کران از انتخاب‌های نامشخص است؛ هستی‌شناسی‌ای که در آن زندگی و اندیشه غیر قابل تفکیک‌اند.

آنچه دلوز آن را "راه خروج زیرکانه" از این وضعیت دشوار می‌خواند و پیش‌تر از طریق مفهوم انتزاع تغزّلی تعریف شده، ملزم بودن و متعهد بودن به حالتی از وجود است که در آن انسان فارغ از باور و اعتقاد، در پیوندی میان جهان و اندیشه و زندگی، دست به گزینش می‌زند.

میان حرکت-تصویر و زمان-تصویر باید قوسی ترسیم شود. جایی که اندیشه‌ی جدید در حین تجربه‌ی ناتوانی و درماندگی فکر، تنها به مثابه‌ی یک جایگزین جدید است و در مواجهه با عدم توانایی در گزینش پدیدار می‌شود: «پس، راه خروج زیرکانه کدام است؟ ایمان داشتن است؛ نه در یک جهان دیگر و متفاوت، بلکه در پیوندی میان بشر و همین جهان؛ در عشق یا زندگی. ایمان داشتن به چیزی غیر ممکن و غیر قابل تصور که با وجود ناشدنی بودن، اما "شده". ما باید ترجیحاً از این ناتوانی در ایمانِ به زندگی استفاده کنیم و هویت اندیشه و زندگی را کشف کنیم» (۱۹۸۹-۱۷۰).

از نظر دلوز واقعیت اساسی مدرنیته اینست که «ما هنوز در این دنیا، اعتقاد و ایمان داریم»؛ اگر چه در مدرنیته بیشتر با تأکید بر اینکه «ما دیگر هیچ اعتقادی و ایمانی در این جهان نداریم» بیان می‌شود. این چیزیست که جهان به ما در چیزی که هستیم، نشان می‌دهد. چیزی که زمان حال را در بر می‌گیرد و ما به مثابه‌ی یک تبدیل شدن پایدار و دائمی به آن مشغولیم.

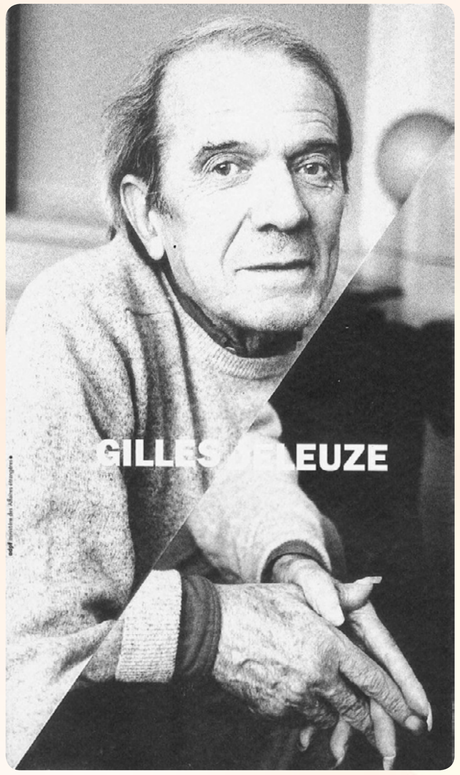
این پیوند میان انسان و جهان است که شکسته شده. از این پس، این پیوند به عنوان یک امر ناممکن که می‌بایست به ایمان بازگردانده شود، باید موضوع و مقصود ایمان شود.

دیگر ایمان صرفاً متوجه آن جهان دیگر و جهان تبدیل‌یافته نیست. حضور انسان در جهان همانند حضور در یک موقعیت ناب بصری و شنیداری است؛ واکنش انسانی که محروم و رانده شده، و تنها می‌تواند با ایمان به جایگاه خود بازگردد. تنها ایمان می‌تواند ارتباط دوباره‌ی بشری را با آنچه می‌بیند و می‌شنود، موجب شود.

سینما نباید از جهان فیلم تهیه کند؛ بلکه ایمان به جهان تنها پیوند ماست. این مسئله‌ای است که اغلب در مورد توهّمِ سینمایی وجود دارد. این قدرت سینمای مدرن است که ایمان را در جهان به ما بازگرداند (که اگر از این قدرتش متوقف شود، تبدیل به یک چیز نامرغوب و پست خواهد شد). در این جهانِ اسکیزوفرنی چه مسیحی باشیم وچه از منکران خدا، «ما به دلیلی برای ایمان داشتن در این جهان نیازمندیم» (۱۹۸۹-۱۷۱-۱۷۲).

از نظر دلوز معضل اخلاقی، از آیزنشتاین تا آنتوان آرتو، درک این موضوع است که عدم ارتباطی که همچون جراحتی از هم بازشده میان هستی و جهان بر قرار است، هنوز یک قدم از ایمان به زندگی جلوتر و قدرتمندتر است. این زخمی است که از ایمانِ در این زندگی و ایمانِ در این جهان و همچنین از قدرتی که این ایمان در ایجاد تحول دارد، قوی‌تر است.

سینما نباید از جهان فیلم تهیه کند؛ بلکه ایمان به جهان تنها پیوند ماست. این مسئله‌ای است که اغلب در مورد توهّمِ سینمایی وجود دارد. این قدرت سینمایِ مدرن است که ایمان را در جهان به ما بازگرداند (که اگر از این قدرتش متوقف شود، تبدیل به یک چیز نامرغوب و پست خواهد شد). در این جهانِ اسکیزوفرنی چه مسیحی باشیم وچه از منکران خدا، «ما به دلیلی برای ایمان داشتن در این جهان نیازمندیم».



witterevolutions.com

قدرت‌های نادرستِ تصویر-زمان، نشانگر توهّم یک تصویر نیست و درکی نادرست را جایگزین ادراکی درست نمی‌کند. در عوض، آنها تصاویر را از شکل هویتیِ آن آزاد می‌کنند و پتانسیل "تبدیل شدن" یا "بازگشت ابدی" را به آن باز می‌گردانند.

از تصویر-حرکت سینمایی تا تصویر-زمان، از پاسکال تا نیچه و در سینمای روسلینی و درایر، یک تغییر بزرگ در فلسفه رخ می‌دهد. مدلی از دانش جایگزین اعتقاد و باور می‌شود. همچون تبدیل شدن تقوا به کفر و اخلاق‌گرایی به اخلاق.

چیزی که باید در اینجا بر آن تأکید کنم، اینست که دانش مبتنی بر اعتقاد و باور، خود، کمتر از ایمان نیست؛ همچون، اراده‌ی معطوف به حقیقت؛ و ایمان به تسلط تکنولوژیکی بشر بر طبیعت. اما ایمان، حتّا میان فلاسفه‌ی زاهد و متقی هم به سوی جهانِ متعالی دیگری متمایل نیست؛ بلکه به سوی همین جهان سوق می‌یابد. جهانی که در آن وجود داریم.

به حساب دلوز، چیزی که کی‌یرکِگارد یا حتّا پاسکال در مفهوم ایمان ادعا می‌کنند، چیزی است که پیوند انسانی ما با جهان و زندگی را به ما عودت می‌دهد. از این رو، ایمان تنها زمانی دانش را به جای خود می‌نشاند که دانش بتواند باور و اعتقاد در این جهان و نیروهای رو به آینده‌اش را استخراج کند.

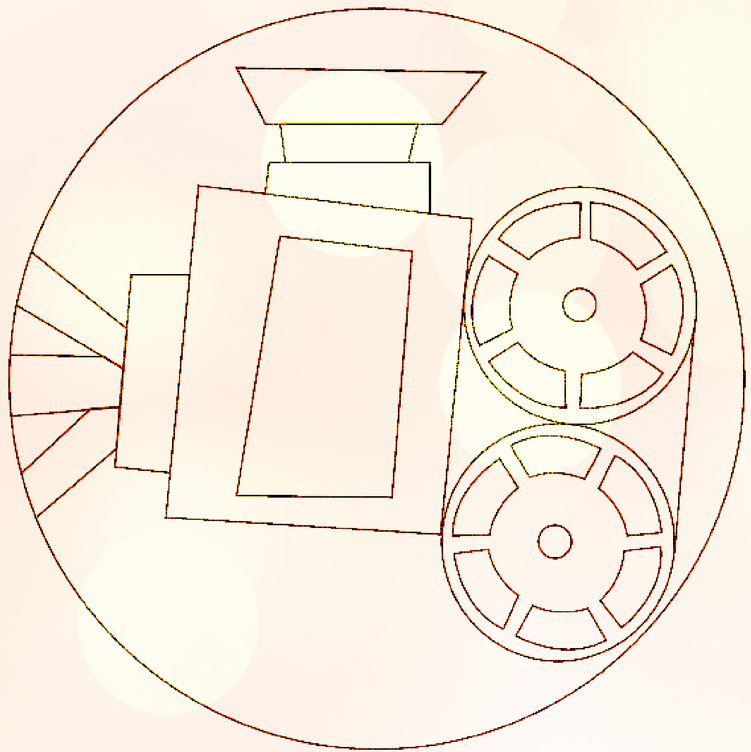
اخلاق دلوزی استدلالی اخلاقی است که سعی دارد ایمانی مستعد برای یک زندگی جاودانی را به مثابه‌ی یک حرکت، تغییر، تبدیل شدن و بازگشت ابدیِ متفاوت به ما بازگرداند. و به جای اشتیاق به جهانی دیگر -جهانی متعالی و تغییریافته- ما باید به بدن و جسم ایمان بیاوریم و به ماده در جهان ایمان بیاوریم و جهان را به مثابه‌ی ماده باور کنیم و به بازگشت آوای واحد و منحصر شدن به خود اعتقاد داشته باشیم. بنابراین، ایمان باید با دو اصل مهم در سیستم دلوز ارتباطی مجدد برقرار کند. شک‌گرایی، نشانه‌ای از یک اندیشه‌ی مجزا از زندگی، مشتمل بر یک ماده‌ی واحد و یک زمان ثابت است. اما ایمان و اندیشه در زندگی وجود دارند. آنها با یک صدای واحد صحبت می‌کنند و در زمانِ مشابه پدید می‌آیند. به طوری که شک‌گرایی مجبور به غلبه بر یک "اراده‌ی معطوف به قدرتِ" دیگر می‌شود؛ اراده‌ای که انرژی خود را از عوامل بالقوه‌ی زندگی برای تمایز خود بیرون می‌کشد. و اخلاق‌گرایی به واسطه‌ی گزینش ایمان در احتمالی دوباره (بازگشتی ابدی) پیروز می‌شود. احتمالی که دائماً قابل تجدید است.

امانوئل لویناس: زمان و دیگری

یکی از صورت‌های تأثیرگذار پدیدارشناسیِ پساهایدگری در فرانسه اصالت امانوئل لویناس در استدلال تقدّم اخلاق بر هستی‌شناسی بود.

لویناس نیز همچون کاول و دلوز از تمییز دادن اخلاق با اخلاق‌گرایی‌ای که در آن مجموعه‌ای از قوانین و کدهای تجویزی وجود دارد، اجتناب می‌کرد. در عوض او به دنبال یک مفهوم پدیدارشناسی از وابستگی اخلاقی بود. لویناس، اخلاق را "فلسفه‌ی اُولا" فرض می‌کند و ریشه‌های آن را در نخستین و بنیادی‌ترین تجربه‌های انسان از مسئولیت در قبال دیگران می‌یابد.

نه هویت و نه کلیت، نمی‌تواند اولین دلواپسی فلسفه باشد. دلواپسی در چیزی که مداوماً دلالت بر یک کاهش شدید از "تفاوت" به "شباهت" و "دیگری" به "خود" می‌کند؛ موقعیتی که لویناس از آن به‌عنوان یک جنگ



نام می‌برد. لویناس نیز همانند مفهوم کمال‌گراییِ اخلاقیِ کاول و بازنگریِ دلوز در مفهوم بازگشت ابدی، زمان را یکی از ویژگی‌های کانونی در اخلاق خود می‌داند.

لویناس، در کتاب "واقعیت و سایه‌ی آن" که تنها نوشته‌ی فلسفی‌اش است که در آن به صداقت به زیبایی‌شناسی پرداخته، استدلال می‌کند که تنها واقعیت مربوط و وابسته به هستی، به‌واسطه‌ی روابط اخلاقی برانگیخته شده. و آن، زمان مواجهه با "دیگری" است. بر عکس، هنر، هستی را با "شباهت"، مضاعف می‌کند و یک کاریکاتور از هستی می‌آفریند و زمان را در یک چرخه‌ی مکرر و یکسان اسیر می‌کند. هنر ما را در یک زمان اخلاقی درگیر نمی‌کند؛ بلکه ترجیحاً ما را وارد یک زمان موقتی یا "میان‌زمان" می‌کند؛ یک زمان معلق و موکول‌شده‌ای که حالت کنایه‌دارش به صورت یک تندیس است؛ تندیسی که تناسب و زیبایی کار هنری در آن انعقاد هستی است؛ نه پرده‌برداری و افشای آن.

در اینجا دیگر تصویر بیانگر آینده، آزادی، احتمال و یا پذیرفتن ویژگی‌های دیگر روابط اخلاقی نیست. هنرهای مبتنی بر زمان مثل سینما یا موسیقی از این وضعیت مستثنا نیستند و حتّا ممکن است زمان را به‌واسطه‌ی تجربه‌ی ریتم مجسم کنند. که یک جور مصادره کردن خود در زمان است.

بنابراین، نه هویت و نه تصویر و نه هنر نمی‌تواند ما را از راه بازگشت به "همان" خارج کند. بلکه ما را با "چهره‌ی" دیگری مواجه می‌کند.

برای ادراک آن چیزی که لویناس به عنوان فلسفه‌ی اخلاقی فیلم پیشنهاد کرده، احتمالاً باید با این مسئله روبه‌رو شویم که چگونه نظریه‌اش در مورد مردود دانستن هنر، می‌بایست مجدداً مستمر و پیروز شود. سارا کوپر در کتابش با عنوان "Selfless Cinema" چندین نکته‌ی ارتباطی را میان لویناس و مطالعه‌ی فیلم معاصر ارائه می‌دهد. اول اینکه، لویناس یک چهره‌ی کلیدی برای متون فلسفی در جهت اطلاع‌رسانی تئوری پدیدارشناسانه‌ی فیلم در فرانسه‌ی پس از جنگ است؛ تئوری‌های هِنری آژل، آمِده آیفره، آندره بازن و راجر مونیر. همچنین برای کشفیات اخیر پدیدارشناسی فیلم، رجوع به اندیشه‌ی لویناس برای مطالعه‌ی آثار آلن کازبیه و ویوین سُوبشاک، جای بیشتری باز می‌کند. در این متن لویناس یا مرلوپونتی به‌عنوان جایگزین‌های مهمی برای تئوری‌های آپاراتوس سینمایی لکانی به نظر می‌رسند، که یگانگی و یکی‌سازی را در قالب یک

سوژه‌ی متعالی اقامه می‌کنند. علاوه بر این، در دفاع از اولویت اخلاق بر هستی‌شناسی، لویناس گزینه‌ی قدرتمندی برای مطالعات فرهنگی و سیاست‌های تطبیقی است. بنابراین اخلاقِ لویناس، برای اخذ رهیافتی به فیلمسازی و تماشاگری مهم است؛ رهیافتی که مبتنی بر رابطه‌ای غیر کاهنده است؛ رابطه‌ای که در مناقشه و مغایرت موجود در عدم انطباق دیدگاه و دانش وجود دارد. این یک اخلاق سینمایی خواهد بود که با دانش و کنترل، قدرت‌های دید و توانمندی در دید را همانند معادل‌های در بینش به چالش می‌کشد.

از این حیث، فلسفه‌ی فیلم ویژگی "چهره"ی لویناس را که به جای تندیسی جایگزین می‌شود، ترسیمی مجدد می‌کند؛ تندیسی که به مثابه‌ی یک حالت سمبلیک برای تصویر سینماتوگرافی و ارتباط ما با آن است. بدون شک "چهره" نوعی تصویر است؛ یا رابطه‌ای با یک تصویر است؛ تصویری که می‌تواند به‌عنوان یک ویژگی قابل مشاهده از مواجهه‌ی ما با دیگران باشد. با این حال، مفهوم "چهره" هم نشان‌دهنده‌ی پیوند و هم بیانگر یک تفاوت مکانی در ارتباط ما با "دیگری" یا دیگران است. یک مواجهه، همیشه "چهره به چهره" است؛ رویکردی به دیگری از نقطه‌نظر خودمان است. در این راستا، ما مختصات زمانی و مکانی را با دیگری سهیم می‌کنیم؛ دیگری‌ای که رابطه‌ی پدیدارشناختی‌اش در نسبتش با نفس ما برگشت‌پذیر است. اما صرف نظر از اینکه خواه این مواجهه در واقعیت اتفاق بیفتد یا از طریق عکس و فیلم رخ دهد، "چهره" وجه قابل مشاهده‌ای دارد که به لحاظ اخلاقی غیر قابل برگرداندن و غیر قابل نقض است. و نشانگر ارتباطی است که غیر قابل مشاهده و در نهایت ناشناخته است. به جای شناخت خود در یک کنش ناب از یک مشاهده‌ی متعالی، همان‌طور که در گزارش روانکاوانه‌ی ژان لوییس باودری و کریستین متز آمده، مشاهده با حضور اصیل یک مناقشه و تناقض مواجه می‌شود؛ تناقضی که تسلط دیدگاه و انسجام "خود" را به چالش می‌کشاند.

همان‌طور که کوپر توضیح می‌دهد، «"چهره" ما را از روابط بسیاری که به‌طور همزمان می‌سازد، بیرون می‌کشد: "دیگری" همواره از ایده‌ای که "من" از آن دارم، تخطی می‌کند. از چنگم می‌گریزد. و در نتیجه تقارن مکانی‌ای که موقعیت مرا با خودش یکسان فرض خواهد کرد، را می‌شکند» (۲۰۰۶-۱۸). از این حیث، «"دیگری" در تفکر لویناس، وجودی برای دیده شدن نیست. ارائه‌ی بصری و هستی‌شناسانه به هیچ وجه قابل استقرار و یا قابل اعتماد برای شروعی در جهت تغییرات به‌واسطه‌ی چهره نیست؛ چهره‌ای که از تثبیت موقعیت به‌عنوان یک صفحه‌نمایش می‌گریزد؛ خواه ابژه باشد یا سوژه» (۲۰۰۶-۱۹). اینکه فقدان تماشاگران قبل از تصویر یک جور شکسته‌نفسی و خودداری است، یک تناقض و یا تغییر مسیر در تئوری‌های روانکاوانه‌ی تصویر و همذات‌پنداری محسوب می‌شود، یا ترجیحاً، تصدیق این موضوع است که تصویر دیگران باید خودش را در انتقال ناتوان بیابد؛ ناتوان‌تر از شناختی جزئی از دیگران.

بنابراین مواجهه با "دیگری" از طریق "چهره" به اساس و بنیان یک رابطه‌ی اخلاقی که فراتر از حواس یا پدیدارشناسیِ مبتنی بر دیدگاه است، تبدیل می‌شود. و برای گسترش آن قدم را از بازنمایی فراتر گذاشته و به سمت ایده‌ی مفهوم "خود" می‌رود؛ چیزی که احتمالاً تمایل دارد آن را با امر والای کانتی و یا حتّا با دریافت غیر مکانیِ مفهومِ تصویر-زمان دلوز مقایسه کند. اما "چهره" نه یک تحمیل برای اندیشه است و نه یک دعوت. قدرت متعالی "چهره" که در آن اخلاق مقدم بر هستی‌شناسی است، دعوتی به واکنش نشان دادن به "دیگری" است؛ واکنشی که به چشم‌پوشی از نظارت "من" و تسلط و مالکیت "من" از "دیگری" به عنوان یک تصویر نیاز دارد.

پس آنچه فلسفه‌ی فیلم لویناس در مفهوم چهره جستجو می‌کند، حسی از تصویر است که نه به دنبال نظارت است و نه تسلط بر آن چیزی که نشان می‌دهد؛ این راهی برای مواجهه با دیگران از طریق تصاویر است؛ تصاویری که تعصبات و پیش‌داوری‌های خودپندارانه‌ی ما در آنها نه بازتاب می‌شوند و نه طرح‌ریزی.

منبع

Ethics in Film Philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas); D.N Rodowick (Harvard University)

تحلیلی کوتاه بر فیلمبرداری النا

به کارگردانی زویاگینتسف

سروش علیزاده
دانشجوی سینما

بدون شک اگر قرار باشد سینمای روسیه را بررسی کنیم، یکی از مهم‌ترین و شاخص‌ترین فیلمسازانی که توجهمان را با آثارش در دو دهه‌ی گذشته به خودش جلب می‌کند، "آندری زویاگینتسف" است که با فیلم‌هایی مثل "Elena"، "The banishment"، "Return" در تاریخ معاصر سینمای روسیه شناخته می‌شود.

شاید به سختی هم نتوان تأثیر و اهمیت داستانگویی بصری و گیرایی تصاویر را از تاریخ سینمای روسیه جدا کرد. همیشه و مادامی که فیلم‌های روسی را می‌بینیم، تصویر را یکی از مهم‌ترین عناصر انتقال داستان می‌یابیم. اما در بین تمام کارگردانان روس شاید زویاگینتسف را بتوان از صاحب‌سبک‌ترین تصویرپردازان دانست. در تمامی فیلم‌های او قاب‌ها و شرایط نوری حرفی ورای شکل‌دادن به یک تصویر صرفاً گویا و تیپ‌شده برای گفتن دارند که قطعاً این کارگردان، خلق این شمایل با تمامی تأثیرات ناخودآگاهش را مدیون مدیر فیلمبرداری این آثار می‌داند: "میخاییل کریشمن".

از همـان ابتـدا بـا نشـان‌دادن چنـد پـلان سـاده از قسـمت‌های مختلـف خانـه، مـا را متوجـه اهمیـت خانـه‌ای می‌کنـد کـه تـا انتهـای فیلـم در قالـب یـک عنصـر دارای شـخصیت (علارغـم بی‌جـان بـودن عـاری از انفعـال) معرفـی می‌شـود. شـخصیتی کـه تحـت تأثیـر تصمیمـات صاحبـش (هماننـد هـر خانـه‌ای کـه صاحبـی دارد،) می‌توانـد در تغییـر باشـد و تابـع اتفاقـات پیرامـون دارنـده‌اش قـرار گیـرد. احتمـالاً اگـر هرکـدام از مـا قـرار باشـد تصویرگـری فیلمـی را بـر عهـده داشـته باشـیم کـه در آن هـم قـرار باشـد جایـگاه مشـخصی بـرای بیننـده نسـبت بـه شـخصیت‌ها تعریـف شـود، و هـم قـرار باشـد تصویـر خانـه‌ای را کـه اتفاقـاتْ متأثـر از آن و ارزش مـادی‌اش می‌افتنـد (در ایـن فیلـم شـاید بـه عنـوان یـک نمـاد از مایملکـی کـه ممکـن اسـت بـه ارث برسـد)، کارگـردان را مجـاب می‌کنیـم تـا در زمانـی کـه کاراکتـر قـرار اسـت مقابـل دوربیـن کار کنـد، تـا جـای ممکـن بـه او نزدیـک شـویم و بـرای نظـارت بهتـر، از نشـان‌دادن عناصـر دیگـر پرهیـز کنیـم و در پلان‌هـای جدایـی خانـه را بـه عنـوان تمرکـز بصـری قـاب در نظـر بگیریـم. ایـن می‌توانـد بسـیار ابتدایـی، عـادی و دم دسـتی تلقـی شـود.

در فیلـم النـا از همـان ابتـدا و در لحظـه‌ی شـروع فیلـم متوجـه می‌شـویم کـه قـرار اسـت ایـن پـلانِ اول نقـش عنصـری را بـازی کنـد کـه مـا را نسـبت بـه ادامـه‌ی ماجـرا آگاه کنـد و درواقـع بـه مـا از دیـدن داسـتانی عجیـب بـه عنـوان یـک ناظـر خارجـی (بـا تمهیداتـی مثـل قاب‌بنـدی) پیش‌آگاهـی دهـد.
کریشـمن کامـلاً افسـار بینـش فیلـم را بـه دسـت می‌گیـرد و در تمامـی پلان‌هـا بـا انتخـاب قابـی دقیـق راه ذره‌ای بی‌توجهـی را می‌بنـدد و بیننـده را بـه عنـوان ناظـر بیرونـی ولـی همـراه کاراکتـر اصلـی فیلـم پیـش می‌بـرد. در تمـام لحظـات فیلـم بـه سـختی می‌توانیـد از ایـن جایگاهـی کـه قاب‌بندی‌هـا بـرای شـما سـاخته‌اند، فـرار کنیـد و بـه ناچـار تـا انتهـای فیلـم مـدام خـود را در مسـند شـکل‌دادن قضاوت‌هـای نامطمئـن نسـبت بـه تمـام تصمیمـات ایـن کاراکتـر می‌بینیـد. ایـن نـگاه سـاده امـا آزارنـده و بعضـاً طاقت‌فرسـا بـه بهتریـن شـکل بـا دکوپـاژ و چیدمـان زویاگینتسـف ترکیـب شـده و پلان‌هایـی را شـکل داده کـه تـا جـای ممکـن بـدون انقطـاع و بـا حرکاتـی طولانـی، شـخصیت فیلـم را دنبـال می‌کنـد و حکـم دیـدن فیلـم را بـه عنـوان یـک ناظـر بیرونـی بـرای بیننـده مسـتحکم‌تر می‌کنـد.

کریشـمن در برخـورد بـا ایـن مطالباتـی کـه بـرای خـود او پـس از خوانـدن فیلمنامه و طبعـاً تعامـل بـا کارگـردان پیـش می‌آیـد، راه جالبـی را پیـش می‌گیـرد. راهـی کـه می‌تـوان آن را یـک ادغـام هوشـمندانه نامیـد. در تمامـی قاب‌هـا کاراکتـر بخشـی از خانـه اسـت و به‌وضـوح در فریم‌هایـی قـرار می‌گیـرد کـه او را محـاط در خانـه نشـان می‌دهـد، و بـا ایـن کار مـا را در پشـت دیواره‌هـا و عناصـر جـدا کننـده‌ای بـه نظـارت اعمـال شـخصیت فیلـم می‌نشـاند. دیوارهایـی کـه هـم حکـم فصـل و جدایـی مـا از شـخصیت را دارد (محکم‌کـردن ارتباطـی ناظرگونـه بـا حفـظ فاصلـه) و هـم حکـم دیوارهـای خانـه‌ای کـه زن را در خـود احاطـه کـرده و نسـبت بـه او تـا انتهـای فیلـم در موقعیت‌هـای مختلفـی قـرار می‌گیـرد. هرگـز نمی‌گـذارد بیننـده‌اش راه فـراری از قضـاوت دربـاره‌ی تصمیـم نهایـی زن نسـبت بـه موقعیـت مالـی همسـرش و احسـاس شـخصی خـودش نسـبت بـه او و در نهایـت مـرگ او، پیـدا کنـد. مخاطـب او را بـه عنـوان یـک مـادر درک می‌کنـد، امـا مـدام توسـط قاب‌هـا از یـک تصمیـمِ شـاید غیرقابل‌پیش‌بینـی پیش‌آگاهـی می‌یابـد؛ مـدام مـا را فریـب می‌دهـد. شـاید اوج ایـن گنگـی در پلانـی از فیلـم باشـد کـه زن بعـد از صحبـت بـا همسـرش در راسـتای حمایـت مالـی از پسـرش،

تلفن را برمی‌دارد و به پسرش زنگ می‌زند. اینجا زن را در مقابل آینه‌ای می‌بینیم که به واسطه‌ی زاویه‌ی قرارگیری‌اش در قاب، دو تصویر از او در پشت سرش تشکیل داده و در مجموع یک ترکیب‌بندی مثلثی متشکل از سه نفر را می‌بینیم. سه نفری که همه خود او هستند. یکی تصویر سمت چپ که شاید زنی است که در ستیزه با همسرش سر می‌کند. دیگری تصویر سمت راست که احتمالاً او را در رویارویی با پسرش و مطالبات او به مخاطب نشان می‌دهد. و سومی خود اوست که در بین دو تصویر قبلی و در چالش عظیمی برای فرار از این دوگانگی قرارگرفته.

شرایط نوری فیلم هم به طرز شگرفی داستان‌گویانه عمل می‌کند؛ به طرزی که هر چه از ابتدای فیلم به سمت آخر آن کشیده می‌شویم، هر آنچه که می‌توانست روزنه‌ی امیدواری اندکی را در ما باز کند، به مرور کم می‌شود. این کار به کارگردان اجازه می‌دهد تا در فضای همخوان‌تری ما را درباره‌ی قضاوتمان راجع به تصمیم این شخصیت به شک بیندازد و بی‌جواب رها کند.

در نیمه‌ی اول فیلم خطوط نوری که از روزنه‌های مختلفی وارد فضای خانه (فضای محیط بر زن) می‌شود، به مراتب بیشتر از تکرار آن در نیمه‌ی دوم است. سایه‌روشن‌ها را کاملاً در راستای داستان پیش می‌برد و اینجاست که ما را متوجه می‌کند که بینش فیلم در دستان کریشمن و در راستای نگاه زویاگینتسف قرار گرفته.

اما غالب این تحلیل‌ها برای شخصیت اصلی این فیلم می‌تواند صادق باشند، اما برای سایر شخصیت‌ها بنا به شیوه‌ی برخوردشان در هر بخش از داستان با موارد پیش رویشان، شاید شکل دیگری از نگاه تصویرگرانه اتفاق افتاده. بنابراین برای خلق نگاه شخصیت‌ها به اتفاقات و در نهایت شکل‌گیری این شخصیت‌ها برای مخاطب تمهیدات به‌خصوصی در نظر گرفته شده. شاید بتوان پسر شخصیت اصلی (زن) را آفریننده‌ی گره اصلی زندگی زن و تقابل او با خودش و در نهایت گرفتن تصمیمی که هیچوقت کارگردان ما را از آن مطمئن نمی‌سازد، دانست. او در واقع پیش بردن بخشی از داستان را عهده‌دار است و احتمالاً کارگردان و فیلمبردار باید با شناساندن تیپ شخصیتی او که فردی همیشه محتاج و چشم‌به‌دست مادر است، بیننده را از نوع کاراکتری که برای زن (که بیننده به نظارت زندگی او نشسته) چالش‌زا می‌شود، آگاه کنند. اینجاست که ساختن فضای زندگی پسر حرف اول را می‌زند. بیننده با نماهایی روبرو است که عمدتاً بین نماهایی باز از خانه و اعضای خانواده‌ی پسر و نماهایی بسته از واکنش پسر به صحبت‌های افراد خانواده‌اش تقسیم می‌شوند. گاه و بی‌گاه مادر را در این روزمرگی حل می‌کند تا هر زمانی که مادر بین مطالبات پسر و امتناع شوهرش از کمک‌رسانی به او گیر می‌افتد، بیننده کاملاً بر ذهن مادر آگاه باشد. با این ترفند مخاطب هم پسر را خوب می‌شناسد و هم تحلیلی از ناپدری در دست دارد. این آگاهی بیننده است که باز هم به جایگاه نظارت او قدرت می‌بخشد.

زویاگینتسف در نهایت وقتی داستان را خاتمه می‌دهد و بیننده را در شک به تصمیم زن در قبال مرگ همسرش تنها می‌گذارد، به پلان ابتدایی فیلم برمی‌گردد. این بار مخاطب در همان نقطه‌ی اول همان خانه را در پس شاخه‌های درختی می‌بیند که در ابتدا برای او نقش پیش‌آگاهی‌دهنده‌ی حوادث فیلم را بازی می‌کردند. اما در آخر شاید بتوان شاخه‌ها را به مثابه‌ی خشونت پنهان و دایره‌ی مسائلی که زن برای به دست آوردن شرایطی که در انتهای فیلم دارد، کنارزده در نظر گرفت. در طی همین پلان پایانی با عوض‌کردن فوکوسِ تصویر از خانه به شاخه‌ها این تصویر فیلم است که با مخاطبش وارد ارتباطی مستقیم می‌شود و گویی کل فیلم را به شکلی سمبلیک برای بیننده مرور می‌کند.

■■■

درون هزارتوی تهران

مروری بر تهران، هنر مفهومی ساخته‌ی محمدرضا اصلانی با گریزی به نظریه‌های زیمل و بنیامین در باب کلانشهر

پیام غنی‌پور
دانشجوی سینما

«تهران، هنر مفهومی» هدفمندانه تماشاگر را به پرسه‌زنی در تهران دعوت می‌کند اما عینک خود را بر چشم و ذهن بیننده می‌گذارد. قرار نیست گزارشی خبری و روزانه تدارک ببیند؛ بلکه تماشاگر را مبتلا به روایتی سوبژکتیو می‌کند تا از ظاهر آنچه هر روز در معرض دید و شنید داشته، فراتر رود. و واقعیتی را که فیلمساز (راوی) به آن پی برده، از طریقی غیر واقعگرا ارائه دهد. فیلم در اکثر موارد تصویری معوج از اشیا و افراد می‌سازد و روایت خود را با ساختاری غیر کلاسیک پیش می‌برد. عنوان فیلم نیز اشاره به نوعی از هنر دارد که کلاسیک و رئالیستی نیست و هنر مدرن را تداعی می‌کند. هنر مدرن با گسست هنر و اندیشه از رئالیسم و کلاسیسیسم پدید آمد و به طور مشخص، هنر مفهومی جزو هنر مدرنِ متأخر یا هنر پست مدرن رده‌بندی می‌شود. آنچه از عنوان فیلم برمی‌آید، در فیلم تجلی پیدا می‌کند.

دوربین-فیلمساز به اکثر ابژه‌های خیابانی به طور مستقیم نگاه نمی‌کند و حین نمایشِ کالاهای پشت شیشه‌ی مغازه‌ها انعکاس خیابان و رفت‌وآمدها را نیز در تصویر (چون کولاژی کوبیستی) می‌گنجاند و با نمایش رویدادهای همزمان (و تقریباً هممکان) تصویری چند لایه از موقعیت می‌دهد و نگاه را کامل‌تر می‌کند و در خدمت نگاه کلی‌تر فیلم قرار می‌دهد؛ و یا در موارد دیگر دوربین-فیلمساز انعکاس ابژه‌ها را از آینه‌ها نشان می‌دهد. آینه‌هایی که گویی سرتاسر این شهر را فراگرفته‌اند و نماساز بسیاری از دیوارها شده‌اند. فیلم رد آینه‌ها را از ابتدای فیلم -به عنوان جزئی از معماری قدیمی‌تر و اصیل- می‌گیرد و توجه و تأکید را به نماهای کاملاً آینه‌ای که بسیاری از ساختمان‌های جدیدتر را پوشانده‌اند، می‌دهد. ساختمان‌ها و آدم‌های کلانشهر که در آینه دیده می‌شوند، جزئیات و هویت‌های فردی‌شان کاسته می‌شود و شهری پر از تکرار و تکثیر را نشان می‌گذارد. این تمهید اشیا و افراد را یکدست‌تر جلوه می‌دهد تا با صرف‌نظر از ظاهر به روح غالب بر کلانشهر نزدیک شود (ناظر بر همین تمهید، فیلم تأکیدی به بافت‌های محله‌های مختلف تهران ندارد تا بر کلانشهر -در کلیت آن- تمرکز کند). اعوجاجی که اَشکال در آینه‌ها به خود می‌گیرند، در راستای بازنمایی غیر رئالیستی شهر است و شهر مدرن‌زده را با سیاقی مدرنیستی باز می‌نمایاند. البته اشاره‌ای به کاربرد فراوان آینه در معماری اخیر شهر نیز دارد (که به طور خاص از دهه‌ی هفتاد شمسی، در دوران رونق اقتصادی پس از جنگ و ساخت‌وسازهای لگام‌گسیخته، مرسوم شده). آینه بیرون را بازتاب می‌دهد و نه درون را. آینه پوششی فریب‌آلود بر ساختمان‌هایی است که عجولانه در این کلانشهر برای طفره‌رفتن از فکر بکری برای ساختن نمایی زحمت‌برده و زیبا و بنایی با مصالح مرغوب به کار گرفته شدند تا بدین گونه راهِ نگاه به خود ساختمان، به جنس و شکل آن، نیفتد و با نمایش دیگران و اطرافیان به جای خود، بخوانیم فرافکنی، خود را از نگرانی‌های احتمالی و مورد قضاوت واقع‌شدن برهانند. وقتی سوی نگاه به ساختمان‌های آینه‌ای باشد، انگار آنها می‌گویند «من را نبینید؛ آن را ببینید». این آینه‌ها زیبا نیستند و با از شکل انداختنِ دیگران، شهر را زشت می‌کنند.

گئورگ زیمل، فیلسوف و جامعه‌شناس آلمانی، از اولین نخبگانی بود که توجه ویژه‌ای به کلانشهر (متروپولیس) معطوف داشت. از دید وی که تحلیل جامعه را عمدتاً در سطح خرد و کنش‌های متقابل ذهنیت‌ها دنبال می‌کرد، مصنوعات مادی و غیر مادی انسان با اینکه ریشه در ذهن دارند، هستی مستقل می‌یابند و به اصطلاح «فرهنگ عینی» (Objective Culture) را تشکیل می‌دهند. زیمل تثبیت جدایی و انفصال فرهنگ عینی را تراژدی عصر مدرن می‌داند. جدا افتادگی بین ذهن و فرهنگ عینی که به بیگانگی و ناسازگاری ذهن-فرد می‌انجامد، از نگاه زیمل تقدیر دائمی بشر بوده و تضاد و کشمکش در این بین ناگزیر است؛ و کلانشهر اوج این وضعیت است. کلانشهر گرچه آزادی‌هایی به فرد می‌دهد، از آنجا که بهترین فضا برای اقتصاد پولی، حیات ذهنی مبتنی بر روابط عقلانی-هوشمندانه (بر خلاف روابط احساسی-عاطفیِ جوامعِ کوچک مثل روستا)، و غلبه‌ی فرهنگ عینی و تغییرات سریع و بی‌وقفه است، فرد را در معرض تحریک‌شدگیِ شدید و مکررِ عصبی و حسی قرار می‌دهد. زیمل در مقاله‌ی مشهورش می‌نویسد که «عمیق‌ترین مسائل زندگی مدرن از دعوی فرد برای حفظ خودمختاری و فردیت وجودی خویش در برابر نیروهای فراگیر و پر قدرت اجتماعی، میراث تاریخی، فرهنگ بیرونی، و فنون زندگی نشئت می‌گیرد. مبارزه‌ای که بشر اولیه برای وجود جسمانی خود مجبور بود با طبیعت به پا کند، در این دوران مدرن به دگردیسیِ آخرینِ خود می‌رسد» (Simmel, 1903).

زیمل نگران تقلای فرد برای حفظ فردیت خود است و در تحلیل این مواجهه‌ی فردی با کلانشهر گرایش یا رفتار یا حالتی را با اصطلاح «بلازه[1]» شناسایی می‌کند که آن را حافظی برای سلامت روانی فرد می‌داند. زیمل آزادی شخصی، فرق‌گذاری و فردیت‌گرایی، و وضعیت بلازه را از شاخصه‌های اصلی کلانشهر بر می‌شمارد. در حالت بلازه، ملالت مطلق یا فقدان نگرانی و اهمیت‌ندادنْ به عنوان راهی برای وفق‌دادن خود با محیط زیستِ همواره‌متغیر به‌کار گرفته می‌شود تا از فردیت (و بقای

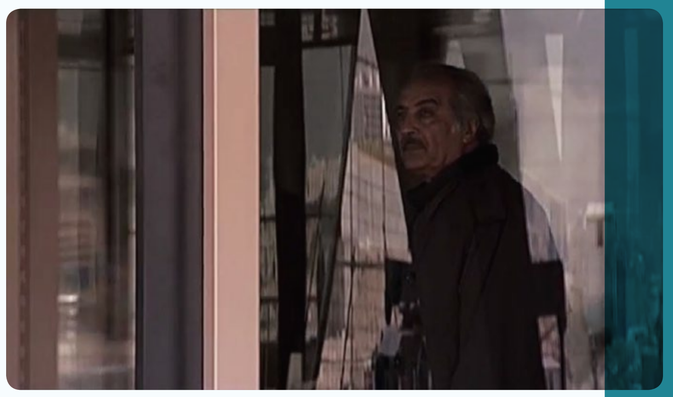
۱. Blasé را می‌توان "دلزده، خسته‌شده، از اشتها افتاده" دانست. زیمل این اصطلاح را در کنار اصطلاح نوراستنی (Neurasthenia) برای توصیف وضع روانی فرد در کلانشهر به کار می‌گیرد.

زیمل نگران تقلای فرد برای حفظ فردیت خود است و در تحلیل این مواجهه‌ی فردی با کلانشهر گرایش یا رفتار یا حالتی را با اصطلاح «بلازه» شناسایی می‌کند که آن را حفاظی برای سلامت روانی فرد می‌داند؛ ملالت مطلق یا فقدان نگرانی و اهمیت‌ندادنْ به عنوان راهی برای وفق‌دادن خود با محیط زیستِ همواره‌متغیر به‌کار گرفته می‌شود.

روانِ) فـرد محافظـت کنـد. در کلانشـهر افـراد گونـه‌ای سـاز و کار انـدام‌وار در خـودِ ایجـاد می‌کننـد تـا آنهـا را قـادر سـازد کـه بـه جـای واکنـش احساسـی بـه محـرکات پیرامونـی در محیـط زیستشـان واکنشـی عقلانـی داشـته باشـند (بـر خـلاف محیط‌هـای روسـتایی). در حالـت بـلازه فـرد بـه تمایـزات میـان چیزهـا بی‌اعتنـا می‌شـود نـه بـه شـکلی کـه متوجـه آن نشـده باشـد؛ بلکـه برایـش بی‌معنـا و بی‌اهمیتنـد. ایـن در شـرایطی اسـت کـه همـه چیـز بـه ارزش‌هـای کمّـی بـدل می‌گردنـد. از نظـر والتـر بنیامیـن، متأثـر از زیمـل، «شـهر منـزل ملالـت اسـت تـا شـور و هیجـان. محرک‌هـای کلانشـهر هشـیاری فـرد را مضمحـل می‌کننـد. روح شهرنشـینی مجموعـه‌ای از راهبردهـای دفاعـی اتخـاذ می‌کنـد. شـدت‌گرفتن زندگـی اجتماعـی بـا خـود شـخصیت بـلازه مـی‌آورد، نه‌آگاهـی متعالـی؛ کـه نوعـی بی‌اعتنایـی بـه پیرامـون و آدم‌هـا. فـرد بـلازه در هـوس و آرزوی تحریک‌شـدن و ناتـوان از پاسـخ و واکنـش بـه تحریـک، ناگزیـر بـه جسـتجویی بی‌ثمـر بـرای چیـزی تـازه و بدیـع می‌افتـد» (Gilloch; 1996; p. 268-9). زیمـل نیـز نوشـته بـود کـه «کلانشـهر صحنـه‌ی اصلـی همیـن فرهنـگ اسـت کـه بـر هرگونه‌زندگـی شـخصی تفـوق می‌گیـرد. در سـاختمان‌ها و مؤسسـات آموزشـی، در سـایه‌ی شـگفتی‌ها و آسـایش تکنولـوژیِ فضاخـور، حیـن شـکل‌گیری زندگـی اجتماعـی،و در نهادهـای دولتـی، روحـی صلـب‌و غیرشخصی‌شده‌و کامـلاً فراگیـر و پرقـدرت خـود را عرضـه مـی‌دارد که شـخصیت یـا فـرد تحـت فشـار و اثـر آن قـادر نیسـت پـا بـر جـا بمانـد» (Simmel, 1903).

در چنـد صحنـه‌ی چشـم‌گیر فیلـم، شیشـه‌ها و آینه‌هـای شـهر آدم‌هـا و سـاختمان‌ها را درون خـود می‌کِشـند و حـل می‌کننـد. شـاعر در آسـتانه‌ی درِ گَـردان می‌ایسـتد و بعـد ماننـد دیگـران بـه درون کلانشـهر فـرو مـی‌رود و محـو می‌شـود. در ایـن شـهرِ آینـه‌ای بـه نظـر، نهـادی بـر جـا نمی‌مانـد، ناایسـتایی و گـذرا بودگـی تشـدید می‌شـود و آدم‌هـا و اشـیا از ریخـت و وجـود می‌افتنـد. حرکـت مـدام دوربیـن در خیابان‌هـای تهـران کـه در بسـیاری از مواقـع بـا حرکت‌ابژه‌هـا درون کادر همـراه اسـت، تعلیقـی همـواره را القـا می‌کنـد کـه از شـهر و آدم‌هایـی ناایسـتا و احتمـالاً شـتاب‌زده می‌گویـد؛ شـتابی کـه چیدمـان عجولانـه‌ی شـهر را نتیجـه داده؛ چیدمـان و شـتابی کـه جایـی بـرای ایسـتادن و تأمـل و صبـر نگذاشـته؛ چنان‌کـه تمـام فضاهـا و مکان‌هـا فقـط بـرای عبـور و یـا بـرای کار اسـت و فضـای عمومـی یـا حـوزه‌ی عمومـی باقـی نمانـده؛ و ایـن در شـرایطی اسـت کـه در دنیـای امـروز «مفاهیمي همچـون شـهر پایـدار، شـهر پیاده‌مـدار، شـهر آهسـته [Citta Slow]، توانمندسـازی عابـر پیـاده و حرکت‌هایي همچـون جنبـش پیاده‌گسـتری و یـا راه‌رفتـن در قـرن ۲۱ [Walk 21]، موضوعاتي رایج‌انـد کـه نـه تنهـا بـه حرکـت پیـاده و ابـراز بدنـي شـهروندان بـه عنـوان یـک انتخـاب و شـیوه‌ی فعالیـت فراغتـي در فضـای شـهری توجـه مي‌کننـد، بلکـه آن را نیـازی در جهـت مشـارکت اجتماعـي شـهروندان و احیـای نظام‌هـای مردم‌مـدار مي‌داننـد. ایـن در حالـي اسـت کـه گویـي فضاهـای شـهری مـا بـه عنـوان مکان‌هایـي کـه زندگـي و مشـارکت اجتماعـي در آن اتفـاق مي‌افتـد، کارکردهـای فراغتـيِ خـود را از دسـت داده‌انـد» (فکوهـی و امیـری؛ ۱۳۹۴). در طـول فیلـم کادرهـای عمدتـاً بسـته و محدودکننـده (بـه جـای لانگ‌شـات و اکستریم‌لانگ‌شـات از خیابان‌هـا و مکان‌هـا) فضـای تنـگ و اثـر عناصـرِ دائمـاً در حرکـت را تشـدید می‌کننـد و بـر بسـته‌بودن محـدوده‌ی دیـد و فکـر و تخیـل و فعالیت‌هـای انسـانی دلالـت دارنـد، و در نتیجـه تهـران کلانشـهری می‌شـود کـه فاقـد فضـای عمومـی و کنـش اجتماعـی اسـت و بنابرایـن تعامـل، درک و پذیـرش حضـور دیگـری را میسـر نمی‌کنـد. در شـهری کـه جایـی بـرای گفتگـو و تبـادل وجـود نیسـت، تعـارض حاصـل می‌شـود و رقابت‌هـا خشـونتی را می‌پرورنـد کـه گاهـی بـه شـکل نـزاع خیابانـی ابـراز می‌شـوند. و چـه تأثیرگـذار، راوی بـا تـداوم صـدای فیلـم گلادیاتـور، کـه کلانشـهر از جلوه‌هـای نبـرد آتشـین آن بـرای فـروش تلویزیون‌هـا اسـتفاده‌ی تبلیغـی می‌کنـد، بـر روی تصویـر نـزاع در خیابـان، خشـونت پنهـان شـهر را آشـکارتر می‌کنـد. شـهری چنیـن بی‌صبـر و تعامل‌نکـرده چـون کلوسـئومی اسـت کـه آدم‌هـا را بـه جـان هـم می‌انـدازد. در تضـاد بـا آن، چـه آرامشـی در موزه‌اسـت! موزه‌ای در دل شـهر و دور از قیـل و قـال، کـه کسـی در آن نشسـته و کتابـی می‌خوانـد و مجسـمه‌ی اسـب و سـوارکاری آنجاسـت کـه تـن آدم و حیـوان را در شـوق بـه بـالا می‌کشـد. گویـی اندیشـه و نشـاط و زیبایـی فقـط در موزه‌هـا یافـت می‌شـود.

بـا تماشـای فیلـم بیـش از پیـش بـه ایـن واقعیـت پـی می‌بریـم کـه تهـرانِ متأخـر صرفـاً یـک مجوعه‌کالبـد کلانشـهری اسـت؛ نمونـه‌ای از تسـلط فرهنـگ عینـی (بـا تعریـف زیمـل) کـه احسـاس تعلـق بـه آن کمرنگ‌شـده؛ شـهر-کالبدی کـه خاطره‌هـای جمعـی و الفـت میـان سـاکنان را می‌زدایـد؛ بـا آلودگی‌هـای بصـری و محیـط زیسـت آلـوده کـه انسـان‌ها در آن توسـط فضـا و مکان‌هـای خودسـاخته محاکمـه می‌شـوند.



در چند صحنه‌ی چشم‌گیر فیلم، شیشه‌ها و آینه‌های شهر آدم‌ها و ساختمان‌ها را درون خود می‌کِشند و حل می‌کنند. شاعر در آستانه‌ی درِ گَردان می‌ایستد و بعد مانند دیگران به درون کلانشهر فرو می‌رود و محو می‌شود. در این شهرِ آینه‌ای به نظر، نهادی بر جا نمی‌ماند، ناایستایی و گذرا بودگی تشدید می‌شود و آدم‌ها و اشیا از ریخت و وجود می‌افتند.

دوربین-فیلمساز تعاملی با شهر ندارد ولی با ذهن تماشاگر معامله‌ی آزادانه دارد. او نگاه خود به کلانشهر را ارائه می‌کند؛ تحمیل نمی‌کند؛ و با آن حکم نمی‌کند. ذهن مخاطب را برای تعبیر باز می‌گذارد. گاهی نیز با تضادهایی که می‌سازد، طعنه می‌زند. برای نمونه، در بندر نمایش، در حوالی تئاتر شهر و ساختمان فاخرش، صدای یک فروشنده‌ی روغن مار شنیده می‌شود که با لحن و بیانی نمایشی و ادعاهای اغراق‌شده و احتمالاً عجیب و جذاب، مشغول جلب نظر مشتری است. تصویر ویترین جواهر فروشی و مشتری‌های آن کات می‌شود به سردیس آتوسا، ملکه‌ی هخامنشی، و دوباره جواهر فروشی، که صدای فروش کله‌پاچه را با خود دارد و بعد با همین صدا، تصویر کات می‌شود به بقایای مومیایی مردان نمکی. جلوتر، از کله‌پاچه فروشی کات می‌شود به سرستون هخامنشی که طرح آن برگرفته از حیوانات است (دال بر تقدس و اسطورگی در دوران پیشین) و آن کات می‌شود به کله‌پاچه فروشی و حیوانات نفله و مثله‌شده، و کمی بعد گوشت‌در قصابی برش زده می‌شود به تصویر ریتون‌ها و ورزاو در موزه؛ کلانشهر جایی برای تقدس و افسانه‌مندی اسطوره‌های سابق باقی نمی‌گذارد؛ چرا که این‌گونه افسانه‌ها را با همای سعادت مبادله کردند؛ و به همزیستی در تمدن ماکیانِ پَرکنده امید دارند.

تهران، هنر مفهومی ظرافت خاصی در بازنمایی انواع ابژه‌ها دارد. تصاویری را که مربوط به خیابان‌ها، بناها و عموم آدم‌های شهر است، به شکل غیر مستقیم (با استفاده از شیشه‌های ماشین‌ها و مغازه‌ها، آینه‌ها، یا فیلترها و آینه‌های ریخت‌شکن و اعوجاج‌دهنده) می‌نمایاند، و تصاویری را که مربوط به موزه‌ها و آثار هنری و تاریخی است، به شکل مستقیم نمایش می‌دهد. به نظر، فیلمساز، راویِ «تهران؛ هنر مفهومی»، با این شیوه آثار هنری و تاریخی را که اندیشمندانه و اندیش‌پرورانه یافته، پایا و واجد هویت و فردیت می‌داند و عناصر دیگرِ شهر و خیابان‌هایش را توده‌وار و تکثیرشده و گذرا و معلق. به نظر، ابژه‌هایی که مستقیم نمایانده می‌شوند، مقبولیت بیشتری نزد روای دارند.

با این حال مجسمه‌های تاریخی و هنری نیز بخشی از همین کلانشهرِ متکثر است که علارغم تماشای مستقیمشان، با همنشینی در کنار تصاویر دیگرِ شهر تضاد محتوایی آنها پررنگ می‌شود. تصویر بازتابی خیابان به تصویر بی‌واسطه‌ی مجسمه‌ی اشکانی کات می‌خورد و بعد به تصویر اتوبوس‌ها و عبور و مرور روزمره. چهره‌هایی که یک دم در آینه‌ها ظاهر و محو می‌شد، کات می‌خورد به چهره‌های سنگی ثابت و باستانی در موزه؛ و بعد چهره‌ی شاعر در شهر. این‌دست از رفت‌وبرگشت‌های تاریخی و همچنین شنیدن موسیقی‌ها و برنامه‌های رادیویی قدیم و جدید، و همنشینی و در هم شدن اشیا و کالاها و هنرها و آدم‌های موزه‌ای و زنده، به نوعی همه چیز را در یک بافتار و زمینه قرار می‌دهد، ظواهر گونه‌گون پدیده‌ها را کنار می‌گذارد، گذشته‌را مجزا از حال ندیده، حال را تاریخ آینده می‌داند، تاریخ را از خط پیوستاری خود جدا می‌کند و از نو کل تاریخ را به هم پیوند می‌دهد و بینشی فرازمانی و فراتاریخی می‌سازد؛ تهران را در بُعدی کلان بررسی می‌کند. جالب و نکته‌آموز است که می‌توان این‌گونه مواجهه‌ی فیلمساز با تاریخ را در اثر دیگر او، جام حسنلو، که چهار دهه پیش از این فیلم ساخته شده، پی گرفت و مشابهت داد.

سابقه‌ی موضوعیتِ پدیده‌ی کلانشهر در سینما به دهه‌ی بیست میلادی برمی‌گردد؛ آثاری که با عنوان سمفونی شهر شناخته می‌شوند و شهرهای مختلفی مثل برلین، پاریس، خارکیف و کیِف را به تصویر می‌کشند. در حوزه‌ی اندیشه‌های نظری نیز در طول قرن گذشته موضوعیت

این پدیده ذهن متفکرانِ بسیاری با آراء مشابه یا مغایر را مشغول داشته. والتر بنیامین، به عنوان یکی از آن متفکران، نگاه انتقادی خاص خود را به این پدیده دارد و می‌توان گفت به آینده‌ی آن از زیمل خوش‌بین‌تر است. از نظر شارل بودلر کلانشهر محلی برای سرمستی است؛ فضایی برای امور غیرمنتظره و حواس‌پرتی و بی‌خیالی و رهاییِ شادمانه؛ جایی برای هیجانِ ازدحام جمعیتی ناشناس؛ جایی برای «آزادیِ بانشاط و وجد و حظ از خویش‌رهاییِ فرد... برای بودلر شهر تنها جایی بود که فرار از یکنواختی و ملالت را، که بلای بزرگ مدرنیته بود، وعده می‌داد» (Gilloch; 1996; p. 268).

برای بنیامین نیز تجربه‌ی محیط شهرنشینی، تجربه‌ی اصلی و اساسی دوران مدرن است اما او خطر تسلیم‌شدن به آن سرخوشی‌ها را تشخیص می‌دهد. مسئله‌ی او تسلیم بلاشرط به نیروهای افسانگیِ حاضر در شهر است و در نتیجه نیاز به یک «بیدار شدن» از خیالبافی‌های مدرنیته را لازم می‌داند. او مشخصه‌ی دیگری از کلانشهر را از هم گسیختگی و تکه‌پارگی آن می‌داند. «در کلانشهر تجربه‌ی مستقیم و پیوسته‌ی زندگی روستایی به هم خورده و می‌شکند. تجربه‌ی کلیدی کلانشهر تکانه‌های عصبی (شوک) است» (Gilloch; 1996; p. 270). او پیامد این امر را از هم پاشیدگی «تجربه» (Ehrfahrung) و جایگزینی آن با «تجربه‌ی زیسته» (Erlebnis) می‌داند؛ تجربه‌ای که قبلاً کلّی منسجم داشت، با تأثیرات ناهمگون و نامرتبط در کلانشهر دچار استحاله می‌شود. «این تغییر با دگردیسی‌هایی در کاراکتر (شخصیت) و در امکانات حافظه گره خورده... کلانشهر مکان فراموشی است؛ مکان زوالِ [امکانِ] به‌یاد آوردن و [نتیجتاً] تبدیل آن به ضعف حافظه‌ای کُند» (Gilloch; 1996; p. 270). با این حال، بنیامین برای این تغییر و تبدیل‌ها سوگواری نمی‌کند و برخورد او با این موضوع نوستالژیک نیست. او از لحظات یا امکانات مثبتی سخن می‌آورد که در بطن کلانشهر مستتر است. «همان نیروها و تمایلات افسانه‌ای که یکنواختی و نکبت می‌آورند، ممکن است -متناقض‌وارانه- به غلبه بر تجربه‌ی تحلیل‌رفته و نحیف‌شده‌ی مدرنیته خدمت کنند» (Gilloch; 1996; p. 270).

طبق نظر بنیامین، شهر می‌تواند وسیله‌ای برای به یاد آوردن و دیدن نادیدنی‌های تاریخی باشد. با چنین بینشی «کلانشهر می‌تواند خاطره‌ی نیم‌رفته‌را به صورت اتفاقی و خودجوشانه فرابخواند» (Gilloch; 1996; p. 271). این «خاطره‌ی بی‌اختیار» یا «جریان غیر ارادی خاطره»، به مثابه‌ی بازشناسی آنی و گذرای متقابل حال و گذشته، «در یاد داشتن اکنون و احیای گذشته‌ی فراموش‌شده، مفهومی تاریخ‌انگارانه است که می‌تواند به تجزیه‌ی افسانه‌مندی، و آزادی از نیروهای جبّار آن بینجامد» (Gilloch; 1996; p. 271). در واقع بنیامین از طریق به‌کارگیری و ترکیب عناصر کلیدی در تجربه‌ی مدرنیته، از جمله جریان غیر ارادی خاطره، بنا بر بازشناخت آنها و خنثاکردن آنها دارد تا بدین ترتیب به قول خودش کلانشهر را با افسون افسون‌زدایی کند. بنیامین لابه‌لای انتقاد خود از مدرنیته کلانشهر را سراسر رد و مذمت نمی‌کند و بر لحظات مثبت یا امکانات بهره‌وری بیشتر و بهبود آن، از راه تخریب درونی افسانه‌مندی آن، تأکید دارد. «مدرنیته در نظر بنیامین، چنانچه در نظر هورکهایمر و آدورنو نیز، به‌سان عصری متصور از روشنگری و پیشرفت، [در عمل] خود را همچون دُورانی ویژه برای افسانه‌مندی آشکار کرد.

بنیامین لابه‌لای انتقاد خود از مدرنیته کلانشهر را سراسر رد و مذمت نمی‌کند و بر لحظات مثبت یا امکانات بهره‌وری بیشتر و بهبود آن، از راه تخریب درونی افسانه‌مندی آن، تأکید دارد.

انقیاد انسان [ـ آن دوران] به قدرتِ مطلقِ نیروهای طبیعت، به قضا و قدر، [در این دوران] معکوس شده. صفت افسانگی جامعه‌ی مدرن از استثمار حریصانه و شوریده‌ی طبیعت توسط آدمیزاد، و به تبع آن تسلط آدم بر آدم، ناشی می‌شود... رنجی [مداوم و] تغییرناپذیر تحت ایدئولوژیِ تاریخ‌چون‌پیشرفت (تاریخ‌یعنی‌پیشرفت) استتار یافته. این دوران که مسرورانه رهایی خود از بار افسانه‌مندی را جار می‌زند، از همیشه عمیق‌تر در آن فرو می‌لغزد. مدرنیته بربریتی است که خود را به عنوان اوج تمدن جا می‌زند... در برابر این بربریسمِ مدرنیته، تحلیل بنیامین نه تنها با عقب‌نشینی‌ای بدبینانه سر تسلیمِ فرود نمی‌آورد، بلکه [...] هدف او انحلال افسانگی به قصد آزادکردن آن لحظات و امکانات [ـ مثبت] است تا تفهیم و تحقیق آنها ممکن شود» (Gilloch; 1996; p. 272-3). او این نقش را بر دوش نظریه‌پرداز انتقادی می‌گذارد. برای تبیین این نقش، او افسانه-اسطوره‌ی تِسِئوس و اورفئوس را، به تمثیل، وارد بحث می‌کند: این دو کاراکتر «برای فعالیت و کنش نظریه‌پرداز انتقادی الگویی فراهم می‌کنند. تسئوس داخل هزارتویی، که معماری رؤیاگونه‌ی باستانیان است و [آن] در چشم‌انداز و نمای کلانشهر امروزی تحقق یافته، می‌شود تا هیولای ساکن آن را نابود کند. او با امیدهای فراوان داخل می‌شود زیرا که مکّارانه راهش را علامتگذاری می‌کند و ردی از خود به جای می‌گذارد تا مسیر بازگشت را فراموش نکند. اورفئوس نیز از قلمروهای تاریکی بازدید می‌کند. او در تلاش برای نجات محبوب خود، اوریدیسِ مرده، داخل هادس، جهنم، می‌شود.

از دید بنیامین، نظریه‌پرداز انتقادی باید داخل هزارتو، حیطه‌ی جهنمی، [داخلِ] خود افسانه و افسانگی شود. مأموریت این است که آنچه را هیولاگونه درون آن است، از میان بردارد و آنچه را که زیباست، بازپس گرفته و احیا کند» (Gilloch; 1996; p. 274). سپس از راهی که آمده بود، به روشنایی بازگردد. برای نابودکردن چیزی باید آن را شناخت، و هم به قول بنیامین باید آن را حس کرد؛ باید «در محاصره و احاطه‌ی آن درآمد، اما وا نداد» (Gilloch; 1996; p. 275). مخلص کلام اینکه، بنیامین معتقد است که افسانگی لحظات و امکانات مثبت و منفی دارد. افسانگی باید در مظهر جدیدش تشخیص داده شده و نابود شود تا پتانسیل‌های مثبت آزاد گردد. عامل نابودی افسانگی در خود آن نهفته. کلانشهر صحنه‌ای برای شدیدترین نوع افسانگی و انقراض آن است. وظیفه‌ی از هم پاشیدن افسانگیِ حاضر و قائم در کلانشهر با نظریه‌پرداز انتقادیست.

اصلانی روایت خود از کلانشهرش را از موزه‌ی سینما آغاز می‌کند. سینما و کلانشهر رابطه و قدمت تاریخی همبسته دارند. هر دو از نمودهای مدرنیته‌اند. اصلانی مخاطب را با خود به درون هزارتوی کلانشهرِ تهران می‌کشد و زشت و زیبای آن را نشان می‌دهد. می‌توان گفت که اصلانی، برخلاف قریب به‌اتفاق تهران‌نشینان، دچار حالت بلازه نشده و همچنان به پیرامون خود واکنش دارد و خود را در آن حل نمی‌کند، و به بلازه‌شدن‌ها، به حال‌و روح شهر انتقاد دارد. با یکدست‌کردن تاریخ و فراخواندن خاطرات پیدا و ناپیدای جمعی، با انتخاب و چینش تصاویر مختلف، او گویی قصد «بیدار» کردن مخاطب دارد؛ تا او را افاقه بخشد و از سِرشدگیِ بیشتر باز بدارد. اصلانی به ایما و تلویح از اسطوره‌زدودگی بعضی مفاهیم و ارزش‌های دیروز، و افسون‌زدگی آدم‌های امروزِ کلانشهر می‌گوید. او، قدم به قدم درون هزارتوی تهران، نقد خود را ادا کرده و لحظات و امکانات مثبتی را لابه‌لای آن برجسته می‌کند و در آخر، تماشاگرِ گیج‌خورده را به ایستگاه شروعِ این سفر، به موزه‌ی سینما، بازمی‌گرداند.

با یکدست‌کردن تاریخ و فراخواندن خاطرات پیدا و ناپیدای جمعی، با انتخاب و چینش تصاویر مختلف، اصلانی گویی قصد «بیدار» کردن مخاطب دارد؛ تا او را افاقه بخشد و از سِرشدگیِ بیشتر باز بدارد.

تهران، هنر مفهومی روایتی از میان روایت‌هاست. این فیلم با بهره‌گیری از تأثیر متقابل عناصر مختلف صوتی و تصویری، تهران را کلانشهری صنعتی‌شده می‌شناسد با چیدمانی زشت و زیبا که زیبایی‌های اندکش را مدیون گذشته‌اش است تا امروزِ شهرآشوبش. تهران، هنر مفهومی مخاطب را در آرزوی شهری می‌گذارد که مدیریت آن امکان تفکیک و بهره‌بردن از گروه‌های مختلف طراحی (طراحان شهری، معماران، معماران منظر، برنامه‌ریزان، طراحان صنعتی)، روان‌شناسان محیط، جامعه‌شناسان، انسان‌شناسان، اقتصاددانان، فیلسوفان و سیاستمدران را داشته باشد و از نظارت گروه‌های مدنی برخوردار شود. این فیلم روایتی است که با آشنایی‌زدایی از مناظری که هر تهران‌نشین به طور روزمره شاهد آن است، به شهودی می‌ماند کابوس‌واره؛ «این رؤیا نه در شأن شهود پوچ بیداریست»؛ کابوس‌وارگی شهری که بهشت باختگان است. راوی با این فیلم فرایندهای ادراکی خود از مورد ادراکش -پدیده‌ی تهران- را در اختیار مخاطب می‌گذارد. مستقیماً به «دلایل» و علت‌های تهران‌بودگی یا تهران‌شدگی نمی‌پردازد و بر مبنای آنچه هست یا آنچه شده، بدون دخالت پیش‌ذهنیتی ایدئولوژیک، شناختی غیرمتعارف ممکن می‌سازد و نقد خود به وضعیت فعلی را در سایه‌ی بازنمایی‌شهر منتقل می‌کند. ارجاعات فیلم به گذشته‌ی تهران نیز، از جنس نوستالژی و حسرت و به قصد اسطوره‌سازی آن دوران نیست. به جای وصفی رومانتیک و احساسات‌زده، این فیلم تماشاگر را به تعمق وا می‌دارد. سفر با این فیلم به تهران در پایان شناخت جدیدی به تماشاگر می‌دهد؛ ما را با گوشه‌ای از تجربه‌ی زیسته‌مان روبه‌رو می‌کند. مانند گوی در دست ابن هیثم، تهران پیش چشم گذاشته می‌شود تا چون فاعلی شناسنده درگیر شناسایی وجودی آن شویم؛ به آن التفات کنیم، تا تأمل و تخیل ما را برانگیزد. این سِیر درون‌شهری اهمیتی به زمان و مکان دقیق رویدادها نمی‌دهد و به طور همزمان چند زاویه یا چند جنبه از رویداد یا واقعیت را پوشش می‌دهد. حکمی قاطعانه صادر نمی‌کند ولی برای مسیریابی افکار تماشاگرِ کنجکاو نشان‌هایی بر جا می‌گذارد. چنین روحیه‌ای مدرنیستی، تار و پود فیلم را به‌هم تنیده، طوری که حتّا نمی‌توان با اطمینان این فیلم را در طبقه‌بندی‌های تعریف‌شده قرار داد. این فیلم چنان‌بر پایه‌ی سبک خود استوار است که می‌توان آن را به عنوان مصداقی برای اثر اصیل یک هنرمند مؤلف معرفی کرد.

منابع

اطهاری، کمال (۱۳۹۴)؛ جامعه‌ی مدنی و دفاع از شهر؛ ماهنامه‌ی وقایع، شماره‌ی دوم، ص۵۶

فکوهی، ناصر؛ امیری، علی‌رضا (۱۳۹۴)؛ شهر به مثابه‌ی بدن: نگاهی انسان‌شناختی به میدان امام خمینی (تویخانه)؛ نشریه‌ی پژوهش‌های انسان‌شناسي ایران، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۲، ص۳۳

فکوهی، ناصر؛ سیارپور، فاطمه (۱۳۹۳)؛ اوقات فراغت شهر تهران: همگرايي و واگرايي در فرايند پرسه‌زني؛ نشریه‌ی پژوهش‌های انسان‌شناسي ایران، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۲، ص۳۶

سپانلو، محمدعلی؛ اشعار دکلمه‌شده در فیلم تهران، هنر مفهومی

Gilloch, Graeme (1996); Myth And Metropolis, Walter Benjamin and the City; Polity Press, UK, and Blackwell Publishers Ltd, USA

Kofman, Eleonore; Lebas, Elizabeth (1996); Henri Lefebvre: Writings on Cities (Selected, translated and introduced by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas); Blackwell Publishers Inc; Massachusetts, USA

Simmel, Georg (1903); The Metropolis and Mental Life

* ترجمه‌های نقل‌شده از منابع انگلیسی از نگارنده است. مقاله‌ی زیمل پیش از این با دو ترجمه‌ی یوسف اباذری و ناصرالدین غراب به فارسی برگردانده شده، ولی برای یکدستی با کل متن و لحاظ تغییرات لازمه، توسط نگارنده از نو ترجمه شد.

متن کامل این مقاله در سایت انسان‌شناسی و فرهنگ

پخش بین‌المللی فیلم کوتاه

گفتگوی دو فیلمساز فیلم کوتاه
با پخش‌کننده‌ی فیلم کوتاه در جشنواره‌های خارجی

امیر تقدیری
کارشناس سینما، پخش‌کننده

آرمان خوانساریان
کارشناس تئاتر، فیلمساز فیلم کوتاه

مانا نجاران
دانشجوی سینما، پخش‌کننده

فاطمه طوسی
مهندس محیط‌زیست، فیلمساز فیلم کوتاه

آرمان: خب. بذار من از "بن‌بست" شروع کنم. بن‌بست را برای جشنواره‌ی نهال یازدهم (سال ۹۳) فرستاده بودم. فکر می‌کردم اتفاق‌های خوبی برایش بیفتد. گفتم بگردم دنبال پخش‌کننده و آن موقع مسعود یارمحمدی را پیدا کردم که با بنیاد Short Film Support کار می‌کرد. هرجا که برای پخش می‌رفتم، به حدی پرت بودند که نمی‌توانستم اعتماد کنم. ولی یارمحمدی بهتر بود. اولش که گفت باید فیلمت را ببینم که باعث شد فکر کنم خیلی جدیست. البته آن دوران کم‌تجربه بودم. خلاصه یک قرارداد ۵۰۰ هزار تومانی بستیم و این حدود سال ۹۲ بود که من ترم دو یا سه‌ی دانشگاه بودم و برایم خیلی پول بود.

امیر: پس قرارداد هم بستید. واقعاً جدی بوده ماجرا.

آرمان: بله. در ظاهر که خیلی. اولش یک عالم جشنواره بهم معرفی کردند و گفتند فیلم‌هایشان اینجاها رفته. طی چند ماه برای من تعدادی SMS می‌فرستادند که بنیاد مستقل فلان، فیلم شما را به سوییس فرستاد؛ به فلان‌جا فرستاد؛ یعنی فقط فرستاد. فرستاد به دبیرخانه برای دیدن. به من از قبل گفته بودند که ۱۰ تا DVD بهشان بدهم. بعد از مدتی دیدم چهار-پنج ماه گذشته ولی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. تماس گرفتم. بهم گفتند آقای خوانساریان اصلاً عجله نداشته باشید، هل نباشید. کار پخش یک کار حرفه‌ایست و باید بهش زمان بدید. اتفاقات خوبی حتماً می‌افتد. منم روزشماری می‌کردم [می‌خندد] ولی جواب این سؤال‌ها را هم نمی‌داد که مثلاً این جاهایی که فرستادی، چی شد؟ قبول شد؟ نشد؟ یک سال گذشت و من زنگ زدم گفتم آقا چی شد؟ گفت ما الان تمرکزمان روی فستیوال‌های الف گذاشته شده. فستیوال الف هم که آدم به راحتی قبول نمی‌شود. بعد من گفتم خب یک سال که گذشته. گفت اِه؟ گذشته؟ پس می‌رویم روی فستیوال‌های B [خنده]؛ خودش هم نمی‌دانست که دقیقاً چی شده و چه دارد می‌گذرد.

مانا: حرف‌هایش توی نگاه کلی در مورد فستیوال A و B درست بود. قسمت بدش این بود که اینها رو انگار اجرا نمی‌کرده.

آرمان: حرف‌هایش بله درست بود ولی خب منی که پخش‌کننده هم نیستم، اینها را می‌دانم. آن موقع چون شاگرد آقای کیارستمی هم بودم، ایشان بارها پرسید که فیلمت چی شد؟ چیکار کردی؟ جایی فرستادی؟ چون جزو فیلم‌های خوب توی اون ورکشاپ بود که ایشان دوستش داشت. بعد باقی همکلاسی‌هایم مدام فیلم‌هایشان توی دنیا می‌گشت و به من می‌گفتند فیلم تو چی شد؟ بعد من می‌گفتم توی نهال هست. دو سال گذشت! زنگ زدم، گفت بیشتر پیگیری می‌کند. دو روز بعد به من زنگ زد که آقای خوانساریان یک لینک از فیلمتان به من بدید. من تازه فهمیدم (البته شاید دارم قضاوت نادرست می‌کنم و تهمت می‌زنم) که این قضایای DVD و ارسال الکی بوده و توی این دو سال فیلم من را هیچ جایی آپلود نکرده.

امیر: چقدر صبر بالایی داشتی!

آرمان: بله چون من نمی‌دانستم و فکر می‌کردم این روند حرفه‌ای و عادی کار است. تازه یکی از بندهای قراردادمان این بود که خودت نمی‌توانی جایی بفرستی. ولی من بعد از آن همه مدت با خودم گفتم مگر چه می‌خواهد بشود؟ بگذار امتحان کنم.

فستیوالی بود توی نیویورک به اسم Festival Cinema Invisible. دوستم داشت می‌رفت نیویورک، گفتم بذار DVD را بدهم ببرد. فرم را پر کردم و فرستادیم و بعد از چند وقت دیدم توی بخش مسابقه، فیلم را قبول کردند؛ به فاصله‌ی دو هفته بعد از اولین اقدامم. تازه خیلی هم از جشنواره‌هایی که ایشان برام می‌فرستاد، بهتر بود. زنگ زدم بهش کلی گلایه کردم تا اینکه بعد مدتی زنگ زد که آقای خوانساریان فیلم شما توی جشنواره‌ی لس‌آنجلس پذیرفته شده. خیلی خوشحال شدم. گفت اسم جشنواره Action on Film هست. مایلید باشد؟ گفتم آره تقریباً سه سال شده، چه مشکلی داشته باشم؟ گفت خب پس این شماره کارت خدمت شما، ۱۰۰ (یا شاید ۷۰ دلار) می‌ریزید برای این خانم.

مانا: به عنوان پول ورودی جشنواره؟

آرمان: بله. گفتم باید فکر کنم. گفت دو ساعت بیشتر وقت نداری [خنده]؛ منم هول شدم. پدرم کنارم بود و وقتی گفتم نمی‌خوام، گفت نه بالأخره این یک حضور بین‌المللی است؛ و تقبل کرد و ما این مبلغ رو پرداخت کردیم که بعدها فهمیدم چقدر جای احمقانه‌ای بود. البته الان اون شرکت دیگر این کار را انجام نمی‌دهد و جشنواره‌ی خورشید را برگزار می‌کند که امسال ما رفتیم و ۷۰ درصد افراد از مدل برگزاری ناراضی بودند.

امیر: این همانیست که توی گروه تلگرامی فیدان هم راجع به برگزاری بدش بحث شده بود؟

فاطمه: بله. الان البته تهیه کنندگی هم می‌کنند. برای فیلم‌هایی که نه دیده می‌شوند و نه اتفاقی براشان می‌افتد.

امیر: خب در آینده به دردشان می‌خورد. کمیّت برای بعضی جاها توی کشور ما مهم است و وقتی کسی ۲۰ تا فیلم ساخته باشد، احتمالاً می‌توانند از مزایایی استفاده کنند که امثال ما نمی‌توانند. فکر می‌کنم کلاً هدف دیگری دارند. مثلاً شاید ورود به عرصه‌ی تهیه‌ی فیلم بلند.

آرمان: بله خلاصه. اینجوری شد که من کلاً ناامید شدم از اینکه پخش‌کننده بتواند کاری برایم بکند. بعد هم که "سبز کله‌غازی" را ساختم و هر کسی می‌گفت کجا فرستادی، می‌گفتم هیچ‌جا و اصلاً نمی‌خواستم که کسی فیلم را پخش کند. بعد متوجه مدل حرفه‌ای پخش شدم. یکی از دوستانم که آنجا درس می‌خواند، برایم توضیحاتی داد. به این شکل که درآمد پخش‌کننده تعریف می‌شود که از کجاست و مثلاً او می‌گفت از جایزه برمی‌دارند، نه اینکه بروی آنلاین ثبت نام کنی هی کلیک کلیک! کار پخش کار پیک موتوریِ فیلم نیست که صرفاً ببرد اینجا و آنجا تحویل بدهد. این یک کار اپراتوری است نه پخش کردن!

امیر: تازه یک اپراتور با دستمزد خیلی بالا. مثلاً یه دستیار تدوین که خیلی بیشتر هم کار می‌کند، انقدر درامد ندارد.

آرمان: دقیقاً. این یک‌جوری به من ضربه زده بود که واقعاً "سبز کله‌غازی" را هیچ جا پخش نکرده بودم. با اینکه خیلی ازش استقبال شد و خیلی به خصوص تماشاگرها دوستش داشتند و فیلمنامه‌اش هم اتفاقات خوبی برایش در جشنواره‌ها افتاد. تا اینکه رسید به "سایه‌ی فیل". که دیگر لزومش برام احساس شد. در همان "فیلم کوتاه تهران" خیلی‌ها پیدایم کردند و باهام صحبت کردند. فیلم ما با "نگاه" توی یک سانس بود. حتّا خانمی ایتالیایی که می‌گفت خیلی جدی فیلم کوتاه را دنبال می‌کند، بهم گفت من "نگاه" را دیدم توی ایتالیا، چطور فیلم سایه‌ی فیل نبود؟ یک نفر دیگر از یونان شماره‌ی من را از انجمن گرفت و مشتاق بود سایه‌ی فیل را پخش کند و توی خود ایران هم پنج-شش نفری که می‌شناسم و پخش می‌کنند، از تمامشان این پشنهاد را داشتم برای پخش فیلم. ولی خب با هر کدام را به دلایلی نمی‌توانستم کار کنم. از تجربه‌ی قبلی به حدی دلزده‌ام که حتّا نمی‌توانستم اعتماد کنم که آیا فیلمم به فستیوال می‌رسد یا نه؟ یا مثلاً با توجه به اینکه اکثراً فستیوال‌های بزرگ از هر کشوری یک فیلم می‌گیرند، دوست من که هم فیلمساز خوبیست و هم فیلم‌های خودش معمولاً توی فستیوال‌ها حضور خوبی داشته، واقعاً می‌تواند وقتی امسال خودش یک فیلم درجه A ساخته، کمکی یا دلسوزی‌ای برای فیلم من بکند؟ اصلاً این انتخاب از طرف من به عنوان فیلمساز، انتخابی غیر حرفه‌ایست. تأکید می‌کنم حتّا از طرف فیلمساز.

مانا: جدا از بحث رقابت، عده‌ی دیگری از پخش‌کننده‌ها دستمزدهای سنگینی می‌گیرند. ما دوستانی داشتیم که می‌گفتند زنگ زدند به یک پخش‌کننده و مثلاً بهش گفته چند میلیون تومان! توی شش ماه ۲۰۰ تا فستیوال ثبت نام می‌کنم. بعد آن دوست فیلمساز ما گفته بود خیلی قیمت بالاست و پخش‌کننده یک میلیون تومان تخفیف داده بود. خود آن فیلمساز حس بدی بهش دست داده بود که مگر آمده‌ام لپ‌تاپ بخرم؟ از طرف دیگر، آیا اصلاً پخش‌کننده‌ها باید با هم چنین رقابتی داشته باشند؟ ۲۰۰ تا فستیوال توی شش ماه؟ می‌شود ۲۰۰ تا فستیوال را توی یک هفته ثبت نام کرد؛ همین الان فقط توی FilmFreeWay ۶۲۶۰ تا فستیوال هست. ثبت نام توی بیشتر از ۳۰۰ تای آنها رایگان است. خود ثبت نام توی جشنواره چه اهمیتی دارد؟ کاری جز پر کردن یک فرم و چندتا کلیک را شامل می‌شود؟ عنوان "پخش کردن" برای این کار غلط مصطلح است. خود پخش که انگار ترجمه‌ی Distribution است، تعریف دیگری دارد و به نوعی پخش ایدئال توی فستیوال‌ها هم با مفهوم Distribution در سینمای جهان متفاوت است. ما به تعریف دقیق کلمه توی سینمای کوتاه ایران، Distributor نداریم. یک دلیلش این است که برای پخش‌کننده نمی‌صرفد که بیاید توی حوزه‌ی کوتاه وقت و انرژی بگذارد. کاری که الان توی پخش فیلم کوتاه ایران دارد اتفاق می‌افتد، اپراتورهایی هستند که اسم درست‌تر برایشان Contact Person می‌تواند باشد. پخش برای خود ما یک چالش همراه با پژوهش است که هم در آینده برای فیلم خودمان به دردمان می‌خورد و هم مسیریست که خیلی جذابیت دارد. ما انگار آگاهی‌ای پیدا کردیم که همین کار آماتوری، چطوری در حرفه‌ای‌ترین حالتش، بسته به بضاعت فیلم و جغرافیایی که در آن ساکنیم، اتفاق بیفتد.

امیر: بخش بزرگی را کاوه مظاهری توی خیلی از بحث‌های انجام‌شده توی گروه فیدان مطرح کرده و چند مرتبه هم مستندات مکتوبی را به شکل نتایج یک پژوهش یا شاید تجربه، منتشر کرده که ما اوایل ورودمان به این ماجرا، خیلی ازش استفاده کردیم و به نوعی نقشه‌ی راهمان بود. کاوه مظاهری خودش فیلم "رتوش" را پخش کرده و انصافاً این کار را عالی انجام داده. لیست‌های خوبی هم تهیه کرده و شنیده‌ام که وقتی ببیند کسی نیاز به راهنمایی دارد، خیلی راحت تجربه‌ها و لیستش را در اختیارشان قرار می‌دهد. می‌خواهم برگردم به بحث قبلی؛ باید یه توضیحی راجع‌به Dis-tribution بدم. این اطلاعات را خیلی ساده می‌شود به دست آورد. Dis-tribution یعنی مهیا کردن شرایط نمایش یک فیلم برای مخاطب. طی آن، استراتژی مارکتینگ و رسانه‌ها مشخص می‌شوند؛ Release Date ها مشخص می‌شوند. در همان بحث مارکتینگ، توی مارکت حرفه‌ای امروز، خیلی از فیلم‌ها قبل از ساخته شدن و اکران خیلی از متریال هایشان آماده می‌شود. برای مثال باز برمی‌گردم به کاوه مظاهری؛ پروژه‌ی جدیدش با همکاری یه کمپانی کانادایی اگر اشتباه نکنم، در حال حاضر در اسفند ۹۶ توی مرحله‌ی پیش‌تولید است، ولی می‌توانی الان بگردی و ببینی که اطلاعاتی ازش توی صفحات اینترنت پیدا می‌شود. برای پخش، دو فرم اصلی داریم. برای اکران، پنجره‌های متفاوت داریم و اعداد و حساب‌کتاب‌های مشخص. یک مارکتینگ‌پلنِ درست و کامل، از اکران اولیه در جشنواره یا سالن سینما، تا VOD، تا Pay TV ها و در نهایت تا Free-to-air TV ها را پوشش می‌دهد. اکران همزمان، اکران اینترنتی، همه و همه کارهایی‌اند که معمولاً یک پخش‌کننده‌ی حرفه‌ای به نمایندگی از یک کمپانی، طبق قرار دادی رسمی با مالکان فیلم، انجام می‌دهد و در واقع حق پخش را (معمولاً در یک منطقه‌ی جغرافیایی) به همان معنایی که به ذهن متبادر می‌کند، دریافت می‌کند. حالا کجای این تعاریف، ربطی به کاری که در پخش فیلم کوتاه در ایران و تحت عنوان Distributor انجام می‌دهند، ربط دارد؟! من هم نمی‌دانم. جشنواره‌ها باید برای پخش‌کننده یک فرصت برای عرضه و فروش فیلم باشند. ولی خب به نظر می‌آید تلاشی در این جهت از طرف این دست از پخش‌کننده‌ها نیست. این فقط یک توضیح بود که بگوییم کاری که می‌خواهیم بکنیم و در واقع توقع دارند پخش‌کننده بکند، Distri-bution نیست؛ در واقع، معرفی و عرضه‌ی فیلم به فستیوال‌های فیلم در سراسر دنیاست. شاید کلماتی مثل Publisher، Publicist، Representative و امثالهم مناسب‌تر باشد. مهم این است که می‌خواهیم بهترین تلاش را برای به حداکثر رساندن شانس فیلم برای حضور در فستیوال‌ها انجام دهیم. در ضمن Programmer ها هم هستند که برای فستیوال‌ها دنبال فیلم می‌گردند که بحث مفصلیست.

فاطمه: خب به نظر من مبلغی که پخش‌کننده در ایران برای فیلم کوتاه طلب می‌کند، نرخش است. بابت هر کاری که برایت می‌کنند و هر سرویسی که دریافت می‌کنی، غیر منطقی نیست اگر بخواهی مبلغی پرداخت کنی.

امیر: در هیچ جای دنیا این کار به این شکل اتفاق نمی‌افتد. درامد پخش‌کننده معمولاً یا سهم از جایزه است و یا Screen Fee؛ یعنی مبلغی که فستیوال‌ها از فروش بلیط اکران فیلم در جشنواره به فیلم پرداخت می‌کنند که مال پخش‌کننده است. این چرخه اگر همین‌طوری طی شود، سالم و شفاف است. یعنی تو به عنوان فیلمساز مطمئن می‌شوی که منِ پخش‌کننده برای موفقیت فیلمت انرژی می‌گذارم چون درامد من در گرو موفقیت فیلم توست.

فاطمه: خب این برای فیلم‌های کوتاه خیلی کم اتفاق می‌افتد.

مانا: عملاً فستیوال‌هایی که برای اکران فیلم کوتاه اسکرین‌فی پرداخت می‌کنند، تعدادشان خیلی کم است. این جواب آن سؤال است که چرا پخش‌کننده‌های حرفه‌ای فیلم بلند، ورود نمی‌کنند به حوزه‌ی فیلم کوتاه؛ که ما قبل‌تر گفتیم چون صرف ندارد. پس حالا پخش‌کننده‌ی فیلم کوتاه باید چکار کند؟ باید یک بیزنس‌پلنِ جدید برای خودش تعریف کند که متأسفانه نتیجه‌اش می‌شود همین وضعی که الان شاهدش هستیم.

فاطمه: پس شما چرا بدون بیزنس‌پلن وارد این کار شدید؟ شما که دستمزد نمی‌گیرید.

مانا: خب ما روی فروش فیلم هم حساب می‌کنیم. به‌علاوه، آورده‌ی این فعالیت را برای خودمان در دو چیز می‌بینیم؛ اول، همان‌طور که بهش اشاره کردیم، دانش و آگاهی نسبت به این کار. فرض کنید این مسیر را بارها و بارها با فیلم‌های مختلف برویم. قطعاً دفعه‌ی بیستم، خیلی درست‌تر این کار را انجام می‌دهیم و شانس اینکه فیلم خودمان را بعد از ساختن‌اش عالی پخش بکنیم، زیاد می‌شود. ما می‌توانستیم این پژوهش را بدون نمونه‌های واقعی انجام بدهیم. ولی مزیت این روش این است که تعهدی که به فیلمساز برای فیلمش می‌دهیم، باعث می‌شود تمام وقتمان را صرف پیدا کردن بهترین راه‌ها کنیم و زودتر به نتیجه برسیم. در واقع از پژوهش شخصی که می‌تواند به دلایل شخصی به تعویق هم بیفتد، می‌رویم به سمت تعهد در به نتیجه رساندن این تحقیقات؛ و این یعنی شانس بیشتر در گرو تلاش بیشتر. سوم، ما خیلی به گزینه‌ی رفتن از ایران و ادامه‌ی تحصیل در این حوزه فکر کردیم و موفقیت توی پخش فیلم کوتاه می‌تواند امتیازات بسیاری از لحاظ رزومه‌ی قوی برایمان داشته باشد. ایرانی‌هایی را پیدا کرده‌ایم که انگار روش ما را رفته‌اند و الان توی فستیوال‌های خوب دنیا پُروگَرِمر هستند. چهارم، ما بدون دستمزد کار می‌کنیم ولی طبعاً ما هم مثل تمام پخش‌کننده‌های دنیا از اسکرین‌فی یا جایزه طبق توافق با فیلمساز یا تهیه‌کننده، بهره‌مند می‌شویم. اگر این موارد نبود، بله برای ما هم پخش فیلم کوتاه هیچ صرفی نداشت و احتمالاً مجبور می‌شدیم مثل بقیه، یک بیزنس‌پلنِ شک و شبهه‌دار طراحی کنیم. به هر روشی به این بحث وارد شویم، دستمزد گرفتن بابت ثبت نام توی فستیوال‌ها به نظر من درست نیست. اگر هم دستمزدی هست، باید شفاف باشد. برای مثال یک فیلم تازه آماده شده و زیرنویس نداره. ما زیرنویس را برایش تهیه می‌کنیم و خب طبعاً دستمزد هم می‌گیریم.

امیر: بعضی از به‌اصطلاح پخش‌کننده‌ها هم واقعاً بنگاه اقتصادی‌اند! حالا که تو اسم بردی، منم بی‌پرده اشاره می‌کنم. مثلاً دریچه‌ی سینما؛ که دارد فیلم‌شویی می‌کند [می‌خندد]. هم پخش می‌کند؛ هم فستیوال برگزار می‌کند؛ با فستیوال‌های کوچک هم لابی می‌کند؛ فیلم‌های خودش را توی بخش خودش جایزه می‌دهد. نمونه‌اش، دریچه‌ی سینما فکر می‌کنم ۷۶ تا فیلم آورد توی فستیوال کَن مدیترانه‌ای و همه جایزه بردند. یعنی خنده‌ات می‌گرفت لیست برنده‌ها را می‌دیدی. همه از ایران. بعد جشنواره توی فرانسه. بعد هم مانور می‌دهد که بله ما ۱۸ تا فیلم توی کن مدیترانه‌ای اکران کردیم و برایشان جایزه گرفتیم. در حالی‌که همین پارسال توی بخش مسابقه‌ی اصلی همان جشنواره فیلم بلندی که ما پخش می‌کردیم، "زندگی بدون زندگی" دیپلم افتخار بهترین فیلم بخش اصلی را در رقابت با خارجی‌ها گرفت. ولی دریچه‌ی سینما ادعا می‌کرد که تنها نماینده‌های ایران توی آن جشنواره را داشته در حالی‌که اصلاً توی یک بخش خیلی کوچک که خودشان ساخته بودند، به خودشان جایزه دادند. دوره‌ی قبلی جشنواره‌ی خودشان هم چیزی داشت که واقعاً شرم آور بود. بخشی داشت به اسم Official Selection با ورودی ۱۵۰ دلار. می‌توانستی ۱۵۰ دلار بدهی و لورل Official Selection از Cineport Film Festival بگیری؛

بدون هیچ گزینش و رقابتی. خب یک مرکز فرهنگی چجوری باید فریاد بزند که من فقط پول می‌خواهم؟ این تازه یک مدلش است. یک عالم فستیوال هست که پیگیرش شوی، می‌بینی یک ایرانی پشت همه چیز است و احتمالاً آنجا هم یک بنگاه اقتصادی است در هیبت یک فستیوال بین‌المللی.

آرمان: فکر می‌کنم خود فیلمسازها توی به‌وجود آمدن چنین کلاهبرداری‌ها و به قول تو بنگاه‌های اقتصادی خیلی نقش داشتند. حداقل با ناآگاهیشان و هیزم توی این آتش ریختن. مثلاً خانوم فریبا شومانتسکا، پخش‌کننده‌ی ایرانی ساکن چک هستند. توی چک با ایشان آشنا شدم. پروژه‌هایش را بسته بود و نمی‌توانست فیلم من رو بگیرد. ولی او هم از سهم توی جوایز صحبت می‌کرد. واقعاً در دنیا هم این‌طوری نیست که پخش‌کننده دستمزد بگیرد. فیلم کوتاه اسکرین‌فی ندارد زیاد. بیایید روی جایزه به تفاهم برسیم. من وقتی توی اولین مرحله‌ی پخش، جیب پخش‌کننده راپر پول کنم، منطقی است که جلوتر هم زیاد دلیلی برایش باقی نگذارم که برای فیلمم زحمت بکشد. چون او از قبل برنده است و برنده بودن من چیز چندانی به او اضافه نمی‌کند. ما به عنوان فیلمساز نباید تن بدهیم به چنین بازاری و برعکس، باید هم اطلاعات خودمان را گسترش بدهیم، هم اطلاع‌رسانی کنیم و هم حمایت کنیم اگر کسی دارد کارش را درست انجام می‌دهد.

مانا: حالا حتّا اگر از کلاهبرداری‌ها و تهدیدات این حوزه بگذریم، به نظرم متفق‌القولیم که فیلمساز باید بداند روند پخش فیلمش دارد چه مراحلی را طی می‌کند. خیلی از فیلمسازها هیچ ایده‌ای ندارند و صد البته که تقصیری هم ندارند. به هر دلیلی بی‌اطلاع‌اند. چند وقت پیش توی فیدان آقایی به هادی علی‌پناه می‌گفت، ما به پخش‌کننده نیاز داریم چون حساب بین‌المللی نداریم و نمی‌توانیم مبالغ دلاری را پرداخت کنیم. هادی هم به درستی جواب داده بود که اصلاً برای پرداخت دلار به پخش‌کننده نیازی نیست. اگر آقا یا خانمی بیاید به فیلمساز بگوید چون ما تحریمیم، باید دلار را با قیمت بالاتر (برای مثال ۵۰۰۰ تومان) حساب کنی و من خودم بابت این کار دستمزدی جدا می‌گیرم چون کارت اعتباری دارم، احتمالاً ایشان می‌پذیرد. حالا تلخ‌ترش اینکه آن پخش‌کننده کد تخفیف هم گرفته باشد و نگفته باشد.

آرمان: دقیقاً. معتقدم این‌گونه افراد هستند و از بین هم نمی‌روند. میدانی چرا؟ چون فاصله‌ی بین قشرِ نسبتاً مطلعِ فیلم کوتاه با قشر کمتر آگاهش خیلی زیاد است و افراد بیشتری جذب فیلم کوتاه می‌شوند و اول راه، به قدری هیجان‌زده‌اند که هر کسی ادعا کند که اطلاعاتی دارد که می‌تواند کمکشان کند، به او اقتدا می‌کنند و توی همان مسیر حرکت می‌کنند. اتفاقی که برای خود من هم افتاد. حالا جالب است بیاییم نگاهی به محصولات موفق سال گذشته‌ی فیلم کوتاهمان بندازیم؛ رتوش، حیوان، وقت ناهار، شب تولد -نگاه را به عنوان محصول مشترک توی این لیست حساب نمی‌کنیم؛ همه‌ی این فیلم‌ها خودشان کارهای پخششان را انجام دادند. خیلی مهم است. یعنی خودشان نشستند پشت لپ‌تاپ و فیلمشان را فرستادند این‌ور و اون‌ور. یا مثلاً "هنوز نه". اهمیتش کجاست؟ یعنی تمام این کارگردان‌ها مراحل را گذراندند و متوجه شدند که پخش‌کننده‌ی درست و حسابی در ایران نداریم که دلسوزانه فیلم را هدایت کند و خود کارگردان‌ها یادگرفتند که چجوری پخش کنند و چقدر حیف است که مثلاً کاوه مظاهری باید یک سال از وقتش رو بگذارد برای این کار (گرچه قطعاً مفید هم بوده)، در حالی‌که می‌توانست فیلمنامه‌ی بیشتر بنویسد.

امیر: بله در حالی‌که فیلمساز است.

آرمان: در حالی‌که فیلمساز است. ولی کسی را ندارد که به او اعتماد کند و فیلمش را به او بسپارد. چه خوب که کاوه موفق شده و کارش شده پرافتخارترین فیلم ایرانی. ولی باز می‌گویم کاش می‌توانست با خیال راحت این کار را بسپرد به یک نفر دیگرِ و مطمئن باشد که اندازه‌ی خودش برای فیلمش تلاش می‌کند. من اصلاً این وقت را ندارم. تصمیم گرفتم که پخش‌کننده داشته باشم. توی این مسیر که گفتم، با اکثر پخش‌کننده‌ها در تماس بودم و صحبت کرده بودم، متوجه شدم شماها دارید پخش می‌کنید. گفتم چه جالب، یکی این کار را دارد می‌کند که من توی ورکشاپ اصغر فرهادی باهاش آشنا شدم. می‌دانم دانشجوی سینما بوده. پس یک تفاوتی با بقیه دارد و اینکه خودش امسال فیلم ندارد، معلوم است که دغدغه‌ای برای کارش داشته. که وقتی بهت زنگ زدم، فهمیدم این قضیه چقدر برای خودت از چیزی که حدس می‌زدم، جدی‌تر است. با یک ذره هوش، از دورنمای آدم‌ها می‌توانی متوجه بشوی که چقدر این موضوع براشان جدیست. توی همین دوران یک پخش‌کننده (در واقع یک اپراتور ارسال فیلم) کارت ویزیتش را به من داد. من بهش پیغام دادم. گفت من از همه دو میلیون تومان می‌گیرم؛ فیلم‌هایی که دوست دارم را یک میلیون می‌گیرم. ازش پرسیدم چرا نمی‌آیی در جایزه با هم شریک بشویم؟ مگر نمی‌گویی فیلم شانس دارد؟ گفت ببین خیلی احتمالش کم است. با خودم گفتم یعنی چی؟ توی سه تا پیغام حرفش ۱۸۰ درجه عوض شد. یعنی کسی که بدون ایمان به فیلمی بیاید درخواست پخش را بدهد، این یعنی بیزنس و کار و کاسبی. به نظر من اتکا به روش بین‌المللی و جهانی پخش، یعنی مشارکت در جایزه یا اسکرین‌فی یا هر مورد توافقی‌ای از این دست، خودش معیار صداقت است. بازیِ بُرد بُرد.

امیر: آن افراد چون دستمزد می‌گیرند، هر فیلمی را قبول می‌کنن. یعنی هر فیلمی نشانشان بدهی، می‌گویند بله این خوب است و می‌رود جشنواره؛ ولی خب ما اگر بخواهیم فیلمی را که فکر می‌کنیم موفق نمی‌شود، برایش زمان بگذاریم، خنده‌دار می‌شود. چون بیشتر از همه وقت خودمان را گرفتیم؛ یک تا دو سال درگیری با یک فیلم، بدون دریافت دستمزد و در آخر هیچ. تازه به عنوان پروژه‌ی شکست‌خورده در سابقه‌ی کاریمان هم خواهد ماند. صادقانه ما می‌دانیم که فیلم خوب زیاد نداریم هر سال. البته یک نکته هست. یک فیلمنامه‌نویس قهار، می‌تواند کار سفارشی بنویسد و قابل قبول باشد. پخش‌کننده‌ی حرفه‌ای هم، فیلم‌های از سطح متوسطی به بالا را به نظرم باید بتواند کار کند چون همه که دنبال فستیوال کلِرمونُ و تامپره و اُوبرهاوزن و ساندَنس نیستند. خیلی از فیلمسازها درست یا غلط به هر دلیلی فقط می‌خواهند بروند جشنواره‌ی خارجی. ما سعی می‌کنیم با مشاوره‌ای که می‌دهیم، بهترین اتفاقات برای فیلم بیفتد. ولی در نهایت برخوردمان را وامدارِ تدوینگر بودن‌مانیم که یعنی آخر سر، حرف حرفِ فیلمساز است.

فاطمه: پس شما فیلم را به فستیوال‌هایی که خود فیلمساز هم بخواهد، می‌فرستید؟

امیر: اگر توی موردی، اختلاف نظر داشته باشیم، سعی می‌کنیم اطلاعات را کامل و جامع به فیلمساز بدهیم، در نهایت تصمیم با فیلمساز است. اسم‌نویسی که هیچ‌وقت ضرری نخواهد داشت. این مورد وقتی پیش می‌آید که ما احساس کنیم حضور و به عبارت بهتر اکران توی یه جشنواره در آن بازه‌ی زمانی خاص، می‌تواند شانس حضور در جشنواره‌های بهتر را از ما بگیرد. این بحث مربوط به Premiere هست که باید جایی توی صحبت‌هایمان مفصل بپردازیم. البته که باز پخش‌کننده توی همین شرایط باید وارد شود و با فستیوال‌ها مکاتبه کند تا بهترین اتفاق برای

فیلم بیفتد. ما جشنواره‌های رایگان را هم بدون تأیید نهایی خود فیلمساز ثبت نام نمی‌کنیم.

فاطمه: منظورم بیشتر در مورد فستیوال‌های A و صبر کردن برای گردش درست سالیانه است.

مانا: خب آن یک تصمیم مهم است که فیلمساز باید بگیرد. ما هم سعی می‌کنیم تمام اطلاعات را در اختیارش بگذاریم و کمکش کنیم که بهترین تصمیم را بگیرد. ممکن است جایی حس کنیم دارد تصمیم اشتباه می‌گیرد، بیشتر برای قانع کردن‌اش تلاش می‌کنیم. ولی در آخر، فیلم اوست و تصمیم او.

امیر: گاهی هم کارگردان به ما می‌گوید سرمایه‌گذار کار بعدی‌ام را پیدا کرده‌ام؛ فقط می‌خواهم اعتمادسازی کنم و می‌خواهم زودتر یک سری اتفاقات برای فیلمی که الان آماده دارم، بیفتد؛ نمی‌خواهم صبر کنم مثلاً شش ماه دیگر برای فستیوال A بعدی، فقط پنج-شش تا لورل بخورد روی پوسترم که بگویم این فستیوال‌ها رفته، برای این فیلمم کافیست. ما هم با توجه به هدفش توی همین مسیر حرکت می‌کنیم. کار سختی هم هست ولی با توجه به زیاد بودن تعداد فستیوال‌ها در جهان و در صورتی‌که خود فیلم، بضاعتش را داشته باشد، عملی است. یا به عبارت بهتر، غیرممکن نیست که نسبتاً خیلی سریع، توی پنج-شش تا فستیوال بچرخی. فقط زیاد برای خود ما خوشایند نیست؛ از این رزومه‌هایی می‌شود که چندان هم قابل اتکا نیست.

فاطمه: رزومه‌ی شما چی بوده که وارد پخش شدید؟ چه فیلم‌هایی را پخش کردید؟

مانا: اولین کاری که ما پخش کردیم، یه فیلم بلند بود. فیلم "زندگی بدون زندگی" به کارگردانی "کاوه معین‌فر" که امیر تدوین کرد و من دستیارش بودم. این فیلم تابستان تدوین می‌شد و فیلمساز می‌خواست که تابستان نسخه‌ی اولیه‌ی فیلم را به چند جشنواره‌ی خارجی ارسال کند. از طرف دیگر ما به موازات این‌کار، توی برگزاری یک جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم کوتاه بودیم که امیر دبیر اون دوره و عضو هیئت مدیره بود. توی این مدت بخشی از کارها را توی همان دفتر انجام می‌دادیم و آقای معین‌فر هم تا حد خوبی با فعالیت‌های ما آشنا بودند. ایشان چند تا گفتگو با پخش‌کننده‌ها انجام دادند، مثل آقای اطبایی و خانم میرشب؛ منتها چون تابستان بود، همه Line-up سالِ میلادیشان را بسته بودند و خیلی سخت فیلم‌ها رو می‌دیدند. آن زمان ما کلی ایمیل داشتیم که جواب می‌دادیم. خبر روی سایت می‌ذاشتیم و غیره، تا اینکه آقای معین‌فر به امیر گفت که تو که خودت زبانت خوب است و با جشنواره هم سر و کار داری، بیا برویم توی سایت یک سری از این جشنواره‌ها خودمان ثبت نام کنیم [می‌خندد] این به این معنا نیست که اگر انگلیسی بلدی، پخش‌کننده‌ای.

امیر: [می‌خندد] بله ما هم اپراتور بودیم که ثبت نام می‌کردیم. در قدم اول خیلی دقت می‌کردیم که همه‌چی درست باشد و ثبت نام‌ها کامل انجام شود و متریال‌ها باشند و لینک‌ها کار کنند و امثالهم. نکته‌ای که وجود داشت، این بود که دبیری آن جشنواره و حدود سه سال کار توی هیئت مدیره، هرچند که جشنواره‌ی بزرگی نبود در مقیاس جهانی، ولی تجربه‌ی خوبی بود که اصطلاحاً انگار آن طرف میز را هم دیدیم. یعنی ما به مدت خیلی طولانی، در این جایگاه بودیم که تعداد خیلی زیادی فیلم به ما می‌رسید، از همه جای دنیا، فیلمسازها به ما ایمیل می‌زدند، کد تخفیف می‌خواستند، اعتراض می‌کردند چرا قبول نشدند، تشکر می‌کردند که قبول شدند؛ از طرف دیگر، به‌خاطر پیدا کردن محل برگزاری هر سال، انتخاب داورها، هیئت بازبینی، اسپانسر و همه‌ی موارد مشابه، مجبور به مکاتبه بودیم، که بعداً در پروسه‌ی پخش متوجه شدیم گویا توی این کار مهارت پیدا کرده‌ایم. با خواندن هر ایمیل از طرف فیلمسازها انگار می‌توانستیم تشخیص بدهیم که با یک فستیوال چطوری باید مکاتبه کرد که حس خوبی از این ارتباط در آنها ایجاد شود.

مانا: اولین فستیوال مهمی که فیلم را فرستادیم، توکیو بود. Tokyo International Film Festival که دوره‌ی سی‌ام آن همین چند ماه پیش بود. سعی می‌کردیم با مکاتبات کم ولی مؤثر به نحوی جلب توجه کنیم برای پروگرمرهای توکیو. اولین موردی که شروع به مکاتبه کردیم، سر مبلغ ورودی بود. ۳۰۰۰ ین باید پرداخت می‌کردیم که توی آن بازه‌ی زمانی گفتیم بیاییم از آنها کد تخفیف بخواهیم. مکاتبه کردیم و به جایی رسید که فیلم رفت توی بخش مسابقه‌ی فیلم اولی‌ها شرکت کرد و خیلی هم بازتاب‌های خوبی گرفت از داورها و فیلمسازهای توی جشنواره؛ ۴۸ ایمیل بین ما و آنها رد و بدل شده (که تعداد زیادی برای بعد از قبولیست ولی قبلش هم مکاتبات خوبی داشتیم). ما تلاش کردیم که کارگردان و فیلم را که شایسته‌ی این اتفاق بودند، برای آنها پرزنت کنیم و موفق هم شدیم. توی یکی از ایمیل‌ها حدود دو یا سه ماه مانده به جشنواره، پرسیدند شما هنوز World Premiere هستید یا نه؟ که ما متوجه شدیم فیلم نظرشان راجلب کرده و حالا دارند تصمیم‌گیری می‌کنند که اگر اولین اکران جهانی‌اش را می‌توانند داشته باشند، انتخابش کنند.

امیر: نکته‌ای رو اضافه کنم. این مکاتبات واقعاً مهم بودند. یعنی تجربه‌ی ما به کارمان آمد و این ارتباط را حرفه‌ای و درست مهندسی کردیم. ساده‌ترین چیز، باید در مکاتبات با جشنواره‌ها با ادبیاتی وارد شویم که بدون خروج از محدوده‌ی خودمان و بدون پرگویی، از ادبیات رسمی، به ادبیات صمیمانه‌تر برسیم. شاید در نگاه اول این چیز مهمی نباشد، ولی هست. این یعنی ارتباط دارد شکل می‌گیرد. انگار مهندسی معکوسی که کردیم، جواب داده بود. اینکه سیناپس چجوری تأثیر می‌گذارد، رزومه چجوری تأثیر می‌گذارد، یادداشت کارگردان روی فیلم چه تأثیری دارد. همه‌ی این تأثیرات برای بهتر دیده شدن فیلم یا خوانش بهتر فیلم در مرحله‌ی انتخاب است. اینکه چطوری می‌شود شانس عبور فیلم از فیلترها طی مراحل مختلف گزینش را افزایش داد. از طرف دیگر، بازار داغ فیلم رتوش و حیوان و بعد هم جشنواره‌ی فیلم کوتاه تهران بود که ما رصد می‌کردیم و عملاً وارد پژوهشی شدیم که خیلی چیزها یادمان داد و کلی مطالعه کردیم و نتیجه‌اش این شد که "زندگی بدون زندگی" بعد از توکیو که توی نوامبر بود تا امروز در شش فستیوال دیگر از آمریکا، کانادا، اروپا شرکت کرده که توی یکی دیپلم افتخار بهترین فیلم را هم برده؛ فیلم‌های مدیترانه‌ایِ کَن. اگرچه به دلایل متفاوتی از آنچه که بالاتر بحث کردیم، جلوتر که رفتیم تصمیم فیلمساز و تهیه‌کننده همان لورل‌ها شد و ما دیگر به فستیوال بزرگی در حد توکیو نرفتیم. مهم‌ترین فستیوال‌هایی که بعد از توکیو رفتیم، NewFilmmakers New York است و فستیوال دیگری که در آن فعلاً Semi-finalist شدیم اما خواستند تا نتیجه‌ی نهایی، اعلامش نکنیم.

مانا: توی فیلم کوتاه تهران ما تصیم گرفتیم به صورت جدی‌تر وارد پخش بشویم و رفتیم سراغ دوستان فیلمسازمان؛ اما شاید باید بیشتر صبر می‌کردیم چون آن دوره اطلاعاتمان اندازه‌ی امروز نبود و شاید درک متقابلِ ناکافی باعث شد که روند آن پروژه‌های کوتاه تا یک قدم قبل از شروع پخش ادامه پیدا نکنند. ولی الان که دوباره شروع کردیم، سه تا فیلم کوتاه داریم که اگر فیلم تو هم اضافه شود، می‌شود چهار تا. یکی از این فیلم‌ها "تاسوکی" اثر پوریا پیشوایی است که جایزه‌ی بهترین دستاورد فیلم کوتاه تهران را برده.

آرمان: و اگر الان بخواهید خلاصه‌ای از پژوهش‌هایتان را برای ما توضیح بدهید...؟

امیر: ببین پخش باید درست و بابرنامه پیش برود. مثلاً در قدم اول پخش‌کننده و فیلمساز باید به این نتیجه برسند که چرا می‌خواهند به فستیوال بروند؟ چه هدفی دنبال می‌کنند؟ می‌خواهند با مخاطب واقعی مواجه شوند؟ می‌خواهند با حضور توی فستیوال‌های خوب از امکانات Promotion و Distribution استفاده کنند؟ می‌خواهند توی فستیوال‌هایی که خبرگزاری‌ها حضور فعال دارند، Review و نقد بگیرند؟ یا می‌خواهند خودشان را به عنوان یک استعداد جدید معرفی کنند؟ تقریباً هیچ فستیوالی همه‌ی اینها را در بهترین سطحش به شما نمی‌دهد. بزرگتر همیشه بهتر نیست. مثل کَن که در مجموع مهم‌ترین فستیوال سینمایی جهان است ولی توی فیلم کوتاه، رتبه‌ی پایین‌تری از کلرمون و تامپره و اوبرهاوزن دارد. خیلی وقت‌ها حضور توی فستیوال‌های Industry-based خیلی انتخاب استراتژیک‌تری نسبت به فستیوال‌های عظیم Audience-based است که علاوه‌بر رقابت زیاد و بخش‌های متنوع، ضمن برگزاری برنامه‌هایی مثل کنسرت و کنفرانس و غیره دارند.

مانا: یک نکته‌ی دیگر در رابطه با فستیوال‌های ورودی اسکار، این موردیست که به شدت می‌شود به اشتباه افتاد. یعنی باید رفت و درست مطالعه کرد تا فهمید دقیقاً یعنی چی. بری مثال ممکن است در یک فستیوال ورودی اسکار، برنده‌ی Best Narrative Short بشوی، ولی به اسکار معرفی نشوی چون اون فستیوال برنده‌ی مثلاً Grand Prix خودش را به اسکار معرفی می‌کند. باید این لیست را هم با دقت بیشتری مطالعه کرد.

امیر: و نکته‌ی بعدی راجع‌به Premiere. مصاحبه‌ی یکی از دبیرها یا پُروگرَمرهای جشنواره‌ها رو می‌خواندم، می‌گفت Premiere مثل بکارت فیلمت می‌ماند. نمی‌توانی پسش بگیری. حداقل کاری که ما توصیه می‌کنیم، این است که برخلاف جریانی که الان بر سینمای کوتاه ایران حاکم است که دقیقه به دقیقه‌ی اتفاقات برای یک فیلم کوتاه را گزارش می‌کنند، لااقل به زبان انگلیسی از اکران‌های خصوصی و مناسبتی فیلمتان در جاهای کوچک خبر کار نکنید.

مانا: یا بدتر از آن، خیلی‌ها هستند که فیلمی دارند که اتفاقاً ممکن است توی چند فستیوال بچرخد و شاید موفقیت هم کسب کند. ولی فیلمساز سه ماه است که فیلم را توی تلگرام و یوتیوب و اینستاگرامش به صورت پابلیک (قابل نمایش برای عموم)، پخش کرده و شانس خودش را با این کار برای حضور جدی توی فستیوال‌های جهانی از بین برده. چرا یک فستیوال باید بخواهد فیلمی را برای مخاطبانش اکران کند که توی اینترنت هست؟ باید در نظر بگیرید که وقتی می‌روید یک فستیوال معمولی توی مثلاً بلژیک، European Premiere را از دست می‌دهید؛ دیگر فیلم شما توی اروپا اکران شده و بلیطش را سوزانده. البته مواردی هست که فیلمی انقدر برای هیئت انتخاب جذاب بوده که علارغم حضورش در فستیوال‌های دیگر باز هم قبولش کرده‌اند.

آرمان: مثل "شب تولد" که توی مَیامی هم بود ولی کلرمون قبولش کرد توی بخش مسابقه‌ی اصلی. اما شنیدم به این فیلم‌ها جایزه نمی‌دهند.

مانا: این را تحت عنوان یک قانون نشنیده‌ام ولی به عنوان قانون نانوشته می‌شود گفت منطقیست.

امیر: مطلب دیگر اینکه باید از اول برای خودت مخاطب بسازی. مثلاً الان توی ایران یه فیلمی مثل مستند "در جستجوی فریده" که آزاده موسوی و کورش عطایی ساختند، کراودفاند (Crowd-Found) کرده و بودجه‌ی ساختش را مهیا کرده. این فیلم قبل از ساخت در جذب مخاطبش موفق بوده و این یک امتیاز است. یعنی همین الان این فیلم توانسته با استقبال مواجه بشود. و چرا که نه؟ احتمالاً اگر درست پخش شود (که می‌شود)، کلی اتفاق خوب برایش می‌افتد.

مانا: قدرت کمپانی‌ها هم مهم است. مثل بحثی که راجع‌به رتوش شده بود که با این همه موفقیت چرا توی لیست نهایی اسکار نرفت؟ یکی از دلایل مهمش قطعاً همین کمپانی‌ها یا مدارس هستند. پخش‌کننده به نظر ما باید بخشی از تلاشش را علاوه‌بر فستیوال‌ها روی فروش فیلم بگذارد. از طریق پلتفرم‌هایی که مخصوص پخش‌کننده‌ها و خریداران فیلم است، می‌تواند تلاش‌های مؤثری در این زمینه انجام دهد. وقتی چند تا کمپانی بیایند پشت یک فیلم، این معنی دارد و خیلی وزنه‌ها به کفه‌ی فیلم اضافه می‌کند. فروش فیلم یا شریک کردن یک کمپانی توی فیلم، خیلی کار سختی است ولی به هر حال این هم جزو مواردی است که دست‌نیافتنی نیست.

امیر: در مورد عرضه به فستیوال‌ها، باید تلاش کرد تا بهترین عرضه یا پرزنتیشن صورت بگیرد؛ هم برای فیلم و هم برای فیلمساز. رزومه‌ی درست. -Dig ital Press Kit (DPK درست. IMDB، فیسبوک، اینستاگرام، توئیتر و تمام این دست حضورها توی شبکه‌های اجتماعی، ما را وارد سطح بالاتری از فعالیت می‌کند و ما را در دسترس هم قرار می‌دهد. تحقیق روی فیلم‌های موفق نشان داده این موارد خیلی مهم‌اند. اگر موضوعی یا مضمونی توی فیلم هست که می‌شود روی آن مانور داد، بهتر است پخش‌کننده بگردد دنبال فرصت‌هایی که فیلم را بتواند توی جهت موضوعش وارد چرخه‌ی فعالیت اجتماعی بین‌المللی هم بکند. مثل اتفاقی که برای فیلم The Silent Child نامزد امسال اسکار فیلم کوتاه افتاده.

مانا: برای فیلم‌ها سایت هم مهم است. کلاً ما به همه‌ی فیلمسازهای کوتاه پیشنهاد می‌کنیم برای فیلمشان اگر بضاعتش را دارد، برای اینکه توی فستیوال‌ها بچرخد، سایت طراحی کنند. در واقع این یکی از کارهاییست که می‌توانیم متقبل شویم در کنار پخش. اگر پخش را یک مرحله از چرخه‌ی فیلم حساب کنیم، می‌بینیم که یک سری هزینه توی این مرحله هم هست که اندازه‌ی یک روز فیلمبرداری هم نمی‌شود. ولی می‌توانی با چنین هزینه‌ای سایت و IMDB کامل بسازی. یا توی پلتفرم‌ها و سایت‌های مناسب اکانت‌های بهتر بخری، بتوانی گزارش بگیری از اینکه لینک فیلمت کجاها دیده شده؛ با خریدارهای فیلم و با فستیوال‌ها مستقیم در ارتباط باشی و همه‌ی اینها یعنی افزایش احتمال جلب توجه به فیلم.

امیر: آن ارتباط مؤثری که ازش حرف زدیم، کارکرد دیگری هم دارد. وقتی ارتباط شکل بگیرد، می‌توانی از خود عوامل جشنواره‌ای که در آن قبول شده‌ای، راه‌های مستقیمی به عوامل جشنواره‌های دیگر پیدا کنی. این اتفاقیست که خیلی می‌افتد و پخش‌کننده باید به این موارد به چشم یک فرصت نگاه کند. این را هم بگویم که وقتی کار پخش بین‌الملل برای من و مانا جدی شد، اسم گروهمان را گذاشتیم "میرانا" که وبسایتش هم در حال تکمیل شدن است.

مانا: یک بخش دیگر فعالیت پخش‌کننده هم برای بعد از قبول شدن در فستیوال است. باید فستیوال را آنالیز کند و برنامه‌ای برای حضور فیلم و فیلمساز طراحی کند که اولاً بشود از فرصت‌های عرضه‌ی فیلم به خریداران استفاده کرد، و ثانیاً تا جای ممکن، حالا که فیلمساز حضور پیدا کرده، بشود از این حضور بهره برد. تعیین‌کردن قرار ملاقات با افراد مناسب، بررسی اینکه چه کسانی و چه مجموعه‌هایی توی مارکت آن جشنواره هستند، آیا می‌شود فیلمساز حتّا فرصتی برای ارائه‌ی پروژه‌ی جدیدش پیدا کند؟ اینها موارد مهمی‌اند که پخش‌کننده می‌تواند با انجام آنها واقعاً به شکوفایی یک فیلمساز یا حداقل ایجاد بستری برای این اتفاق کمک کند.

امیر: جدای از این، جشنواره‌ها معمولاً یه کامیونیتی‌ها یا جمع‌هایی برای فیلمسازهایشان درست می‌کنند که به آن کامیونیتی افتخار می‌کنند. نباید به خاطر بی‌برنامه بودن، ارتباط یک فیلمساز با جشنواره‌ای که یک بار انتخابش کرده، قطع شود.

مانا: بله. معمولاً فیلمساز انقدر از حضور توی خود جشنواره هیجان‌زده است و به چیزهای متعددی فکر می‌کند که شاید نتواند برنامه‌ریزی درستی برای حضورش داشته باشد. شاید هم بتواند. چرا باید استرس این چیزها را داشته باشد وقتی یک نفر می‌تواند برایش این اتفاقات را مدیریت کند؟

امیر: و واقعاً مهم است که فیلمساز سعی کند در فستیوال‌ها حاضر شود یا یک نماینده بفرستد. نه فقط به‌خاطر گرفتن جایزه‌ی احتمالی. حضور توی فستیوال‌ها خیلی می‌تواند مفید باشد و فرصت‌هایی را در اختیارش قرار بدهد.

مانا: این یک مسیر حرفه‌ایست که باید حرفه‌ای جلو رفت. فستیوال‌ها دنبال فیلم‌ها و فیلمسازهایی می‌گردند که آنها را Promote کنند. هر چقدر با دست پُرتر جلو بروی، می‌گویی در این کاری که شما می‌خواهید برای من و فیلمم بکنید، خود من هم تلاشم را می‌کنم و نصف بار را روی دوشم می‌گذارم. این خیلی برایشان جذاب‌تر از کسی است که فقط یک لینک برایشان فرستاده. لااقل در حالتی که بین دو تا فیلم دودل بشوند، آن موردی را که حرفه‌ای‌تر است، انتخاب می‌کنند.

آرمان: پس در واقع بهتره که پخش فیلم و پلن پخشش مثل بقیه‌ی موارد، از مرحله‌ی پیش‌تولید فکر شود.

فاطمه: و چه بهتر که متریال داشته باشیم از تمام مراحل فیلم.

امیر: ادبیات صفحات اجتماعی هم مهم است. همان‌طور که قبلاً هم گفتیم، مهم است که با چه ادبیاتی توی هر فضایی خود را معرفی کنیم. توی همین ایمیل‌ها مهم است که مختصر و مؤثر حرفتان را بگویید. چون درست است که می‌گوییم با جشنواره در ارتباط باشید، ولی نباید عوامل برگزاری یک جشنواره را خسته کنید.

آرمان: در مورد مسائل فنی چطور؟

مانا: پخش‌کننده باید با دقت هر ثبت نام را انجام بده. بعضی وقت‌ها Film-FreeWay و پلتفرم‌های مشابه کافی نیستند. توی سایت جشنواره می‌بینی که گفته باید لیستی از موارد مورد نیاز را بعد از ثبت نام برایشان ایمیل کنی. که شاید همه‌ی این متریال‌ها را توی اکانت FilmFreeWay نداشته باشی. با مطالعه‌ی دقیقِ قواعدِ هر جشنواره برای ثبت نام می‌توانی ببینی در رابطه با فرمت‌ها و خروجی‌ها و جزئیات صدا و تصویر چه استانداردی را درخواست کرده‌اند. جدا از اینکه باید تلاش کند کد تخفیف بگیرد و ضمناً زود ثبت نام کردن هم بهتر است؛ چون ارزان‌تر می‌شود.

فاطمه: خیلی جالب؛ کلی چیز خوب شنیدیم.

آرمان: بله موافقم. حالا سؤال آخر، می‌شود تشخیص داد که یک فیلم برای چه فستیوالی مناسب‌تر است؟

امیر: اینها نتیجه‌ی یک سری پژوهشِ چند ماهه روی کل مقوله‌ی ارسال فیلم به جشنواره‌ها و پخش‌اند؛ به‌علاوه اینکه بسیاری از آن از تحلیل چرخش فیلم‌های موفق کوتاه امسال توی جشنواره‌های مختلف دنیا به‌دست آمده که جداول آنالیزش را نشان دادم. این یکی از مهم‌ترین تشخیص‌های هر پخش‌کننده است و تنها نیازی که دارد، رصد درست از جشنواره‌ها و فیلم‌هاییست که در آنها بوده‌اند. در واقع این کفِ کارهاییست که یک مدعی پخشِ حرفه‌ایِ فیلم باید انجام دهد.

مانا: به عنوان حرفِ آخر باید قبول کرد که بالأخره سلیقه هم دخیل است و هرچقدر هم که آنالیز درست وجود داشته باشد، به خصوص در فستیوال‌هایی که هرسال هیئت انتخاب دارند و تعدادی افراد از بین آثار رسیده چند فیلم را انتخاب می‌کنند، ممکن است بین خودشان اختلاف سلیقه وجود داشته باشد، و بسته به مدل گزینشی که در نظر گرفته‌اند، اگر رأی‌گیری باشد، فیلمی که فیلم خوبی هم باشد، شاید وارد رقابت نشود.

امیر: تجربه‌ای که ما بارها توی نهال داشتیم و شنیده‌ایم، داورها توی جلسه‌های داوری حتّا در مواردی به حدی اختلاف نظر دارند که دلخوری پیش می‌آید. اگر بگوییم پنج یا ده تا مسئله توی فرایند انتخاب یک فیلم تأثیرگذار است، چیزی که در فرایند پخش مهم است، این است که ما فقط و فقط سعی کنیم در آن مواردی که می‌شود در کنترل خودمان باشد، بالاترین نمره‌ی ممکن را کسب کنیم و شانس فیلم را افزایش بدهیم.

آرمان: عالی؛ مرسی. صحبت‌های خیلی خوبی بود.

پی‌نوشت: مسئولیت به میان آوردن نام اشخاص در این گفتگو بر عهده‌ی گوینده است و در صورت لزوم حق پاسخِ اشخاص در مجله محفوظ است.

یک آمریکایی در پاریس

مروری بر کارنامه‌ی ژان‌پیِر ملویل

پوریا هدایتی‌فر
دانشجوی ارشد تئاتر

در دوران اشغال فرانسه توسط آلمان نازی در طول جنگ جهانی دوم، نمایش فیلم‌های آمریکایی ممنوع بود. با پایان یافتن جنگ به یکباره صدها فیلم آمریکایی سینماهای فرانسه را به تسخیر خود درآوردند. فیلم‌هایی از فیلمسازان بزرگی چون جان فورد، هیچکاک و هاوارد هاکس که در نتیجه‌ی تأثیرات چشم‌گیری در آینده‌ی سینمای فرانسه از خود بر جای گذاشت که شاید مهم‌ترین آنها شکل‌گیری «نظریه‌ی مؤلف» و نهایتاً پیدایش فیلمسازانی جوان با ایده‌های نو در سینمای فرانسه بود که بعدها به «موج نوی فرانسه» شهرت یافت. شاید نتوان ملویل را فیلمسازی به اصطلاح موج نویی قلمداد کرد اما، از سوی دیگر نیز نمی‌توان از نقش تأثیرگذار او بر «موج نو» حداقل به عنوان حامی معنوی آنها غافل بود. از این رو ملویل را «پدرخوانده‌ی موج نو» لقب داده‌اند.

در این مقاله تلاش بر این است تا با بررسی تک به تک فیلم‌های ملویل به صورت جداگانه، ضمن قابل دسترس بودن مطلب مربوط به هر فیلم به صورت اختصاصی، با ارجاعات درون‌متنی به شکل «ن.ک» به معنای «نگاه کنید به»، شِمایی کلی و هدفمند از مجموعه‌آثار این فیلمسازِ بزرگ به دست دهد. همچنین تمرکز هر کدام از مطالب جداگانه ، عمدتاً بر روی بررسی شخصیت قهرمان فیلم خواهد بود؛ خصوصاً در رابطه با سری فیلم‌های گنگستری او.

قبل از شروع بررسی فیلم‌ها، لیستی ارائه می‌شود از مؤلفه‌های عمده و پر تکرار در آثار ملویل به همراه توضیحی مختصر، تا در کنار ارجاعات درون‌متنی از پراکندگی مطالب جلوگیری کند و با ارجاع به فیلم‌های نام‌برده در پایانِ هر بخش، وحدتِ موضوع و هدف کلی مقاله حفظ گردد.

فیلم‌های گنگستری

پیش‌تر، از علاقه‌ی ملویل به آیکونوگرافی (شمایل‌نگاری، تصویرپژوهیِ) سینمای هالیوود سخن به میان آمد اما به‌طور ویژه تأثیر مستقیم سینمای هالیوود بر ملویل را باید در فیلم‌های گنگستری او جست‌وجو کرد. فیلم‌هایی که مطابق با نظام ستاره‌ایِ سینمای هالیوود، یک قهرمان مرد نقش اصلی آن را ایفا می‌کند که عمدتاً یک گنگستر است. به‌نقل از "سوزان هیوارد"، «برخلاف وسترن که درآن قانون محترم است، فیلم گنگستری هیچ قانونی را به‌جز مرگ نمی‌شناسد. گنگستر زندگی کوتاه را به تسلیم‌شدن در برابر قید و بندها ترجیح می‌دهد» (هیوارد ۱۳۸۱:۲۵۳) (ن.ک باب قمارباز، کلاه، نفس دوباره، سامورایی، دایره‌ی سرخ، یک پلیس).

آیکونوگرافی ملویل

هیوارد می‌نویسد: «آیکونوگرافی شیوه‌ای است که از طریق آن می‌توان نقش‌مایه(موتیف)ها و سبک‌ها را در فیلم‌ها دسته‌بندی و تحلیل کرد. آیکونوگرافی می‌تواند کوچک‌ترین واحد معنا یعنی تصویر، یا بزرگ‌ترین واحد معنا یعنی ویژگی‌های ژِنریک کل فیلم را بررسی کند. بدین ترتیب هم بر میزانسن انگشت می‌گذارد هم بر ژانر. آیکونوگرافی در عین حال اشاره دارد به رمزگان‌های لباس کاراکتر» (همان ۱۳۸۱:۱۸۸).

تنها با بررسی دو-سه نمونه از فیلم‌های به‌اصطلاح "ژانر" می‌توان آیکونوگرافی مربوط به ژانر مورد نظر را -خصوصاً در مورد لباس و ابزار و اثاثیه- دسته‌بندی کرد. به عنوان مثال برای فیلم‌های گنگستری اتومبیل‌های تندروی آمریکایی، اسلحه‌های خودکار، پالتوی بارانی و کلاه لبه‌دار را می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد. اما در آثار ملویل -خصوصاً گنگستری‌ها- هر یک از این ابزار و لباس‌ها به مثابه‌ی اشیای تقویت‌شده‌ای عمل می‌کنند که کارکردی فرا ژنریک و عاملیتی تخطی‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارند. مثلاً کلاه و بارانی برای قهرمانان ملویل از یک نوع لباس صرفاً برای پوشش ظاهری فراتر رفته و به شکلی موزون با کاراکتر یکی شده. گویی لباس مناسب برای آنها از نان شب واجب‌تر است. گاهی کارکرد این اشیای تقویت‌شده به شکل یک آیین و مسلک روزمره خودنمایی می‌کند (ن.ک سامورایی).

قهرمانان ملویل خود را ملزم می‌دانند تا از اصول و قواعد اخلاقی خاصی پیروی کنند. آنها با انتخاب آگاهانه تنهایی و عدم وابستگی شدید عاطفی، خود را از هرگونه قید و بند دنیوی رها ساخته و در هر لحظه آماده‌ی مرگ‌اند. آنها ترجیح می‌دهند در تنهایی‌شان مشروب بخورند و سیگار بکشند و هنگام لباس پوشیدن در آینه نگاهی به چهره‌ی خود بیَندازند و کلاه لبه‌دارشان را مرتب کنند تا اینکه بخواهند بر سر معشوقه‌ی خود دست نوازش بکشند (ن.ک باب قمارباز، کلاه، سامورایی، ارتش سایه‌ها، دایره‌ی سرخ، یک پلیس).

مرگ قهرمان: مردن با اسلحه

مرگ پایانی محتوم است برای اغلب قهرمانان ملویل. آنها در روز موعود آگاهانه به استقبال مرگ می‌روند. کلاه و بارانیشان را می‌پوشند و با سر و وضعی آراسته خود را برای این سرنوشت خودخواسته مهیا می‌سازند. سپس با چهره‌ای مصمّم به مَقتَل می‌روند. گویی مرگ آنها در پایان فیلم یک ضرورت ایدئولوژیک است (ن.ک کلاه، نفس دوباره، سامورایی، ارتش سایه‌ها، دایره‌ی سرخ).

نقش کم‌رنگ زنان

یکی از مباحث کلی‌ای که در مورد آثار ملویل مطرح است، نقش کم‌رنگ و حضور تَشَخُص‌نیافته‌ی "زن" است؛ تا آنجا که گاهی ملویل را "زن‌ستیز" لقب داده‌اند. زن در سینمای کلاسیک آمریکا که اغلب به عنوان مادر یا همسر و حتّا بدکاره، به عنوان شخصیتی کنشگر و بانفوذ بود، در سینمای ملویل جای خود را به حضور نه‌چندان مهم زنی آن هم به عنوان معشوقی منفعل و فاقد نیروی تصمیم‌گیری داده. این قاعده‌ی ملویل حتّا حضور "فم‌فتال"ها (femme fatale) در گنگستری‌های هالیوودی را هم نادیده می‌گیرد و اتفاقاً همین مورد یکی از نقاط افتراق آثار ملویل از

گنگستری‌های هالیوودی است. در گونه‌ی آمریکایی، این فم‌فتال‌ها هستند که نبض ماجرا را در دست دارند و شخصیت‌هایی تماماً مستقل و کنشگرند. در حالی‌که قهرمانان ملویل با رعایت فاصله‌ی قانونی خود از جنس مؤنث، روابط به اصطلاح افلاطونی و گاهی همچون "یک پلیس"(۱۹۷۲) به "نظربازی" با معشوقه‌ی خود اکتفا می‌کنند (ن.ک خاموشی دریا، نفس دوباره، سامورایی، ارتش سایه‌ها، یک پلیس).

سه‌گانه‌ی مقاومت

سه‌گانه‌ی مقاومت یا سه‌گانه‌ی جنگ به مجموعه‌ی سه فیلم خاموشی دریا(۱۹۴۹)، لئون مورن،کشیش(۱۹۶۱) و ارتش سایه‌ها(۱۹۶۹) از آثار ملویل اطلاق می‌شود که در دوران جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه به دست آلمان نازی می‌گذرد و به مقاومت مردم و همچنین نهضت مقاومت فرانسه و فعالیت‌های مخفیانه آنها می‌پردازد. نکته‌ی قابل ذکر در مورد این سه فیلم ملویل -در مقایسه با دیگر آثارش- نقش پررنگ زن و خصوصاً عاملیت و کنشگری اوست. در "لئون مورن،کشیش" شخصیت اصلی فیلم یک زن است و در دو فیلم دیگر، بعد از قهرمان مرد داستان، زنان بار اصلی داستان را به دوش می‌کشند (ن.ک خاموشی دریا، لئون مورن کشیش، ارتش سایه‌ها).

کپشن ابتدای هر فیلم

در اغلب آثار ملویل خصوصاً آثار متأخرش، در ابتدای هر فیلم و قبل از شروع تیتراژ جمله‌ای به شکل نوشته بر صفحه ظاهر می‌شود. مضمون این جملات مرتبط با داستان فیلم و گاهی به صورت پیامی بازدارنده، همچون "نفس دوباره" و یا نقل قولی فلسفی از یک شخصیت بزرگ همچون "سامورایی" و "دایره‌ی سرخ" و یا توضیحی مختصر در مورد داستان فیلم، همچون "کلاه" است (برای درک بهتر این موضوع، ابتدای یادداشت اختصاصی مربوط به هر فیلم اغلب کپشن‌ها آورده شده).

سرقت

یکی دیگر از موارد و موضوعات پرتکرار در مجموعه آثار ملویل حضور تبهکارانِ سارق و نمایش یک سرقت برنامه‌ریزی‌شده و کاملاً حرفه‌ای در فیلم است. بعضی از این سکانس‌های سرقت در آثار ملویل چنان استادانه طراحی و کارگردانی شده‌اند که به عنوان الگویی برای ساخت صحنه‌های سرقت شناخته می‌شوند (ن.ک باب قمارباز، کلاه، نفس دوباره، سامورایی، دایره‌ی سرخ، یک پلیس).

کمیسرِ همیشه در صحنه

در فیلم‌های گنگستری ملویل شاهد حضور پررنگ یک کمیسر کاربلد پلیس هستیم که در مجموع از نظر نوع فعالیت شغلی به دو دسته‌ی کلی تقسیم می‌شوند: دسته‌ی اول آنانی که با استفاده از هوش بالا و نیروی ماورائی‌شان دست تبهکاران یا قهرمانان فیلم را رو می‌کنند (ن.ک نفس دوباره، سامورایی)، و دسته‌ی دوم آنان که با استفاده از خبرچین‌هایی که در میان تبهکاران برای خود اَجیر کرده‌اند، پیش از ارتکاب به جنایت دست آنها را خوانده و اقدام به عمل می‌کنند (ن.ک باب قمارباز، کلاه، دایره‌ی سرخ، یک پلیس).

در نهایت با توجه به کنترل ویژه‌ای که ملویل بر تمام جوانب کارش داشت، شاید دور از ذهن نباشد که او را با تمام بزرگی‌اش، فیلمسازِ "مؤلف" بنامیم.

خاموشیِ دریا (۱۹۴۹)

بر اساس رمانی با همین نام نوشته‌ی وِرکور

«این فیلم در پی آن نیست تا راه حلّی برای روابط بین فرانسه و آلمان پیشنهاد دهد، زیرا تا زمانی که افکار نازی‌های بی‌رحم در اَذهان ملت باقی بماند، مسئله‌ای حل‌نشدنی خواهد بود.»

سال ۱۹۴۹ یعنی درست چهار سال بعد از اتمام رسمی جنگ جهانی دوم، اولین فیلم بلندِ ژان-پیِر گرومباخ (که بعدها نام خانوادگی خود را به خاطر علاقه‌اش به هِرمان مِلویل نویسنده‌ی آمریکایی، به مِلویل تغییر داد)، با موضوعی حساسیت‌برانگیز که در دوران اشغال فرانسه به دستِ آلمانِ نازی می‌گذرد، اکران می‌شود. آن هم نه با رویکردِ ناسیونالیستیِ افراطیِ رایج آن زمان، بلکه با نگرش صلح‌طلبانه و درون‌مایه‌ای رومانتیک، نه با نشان دادن اوضاع نابسامان آن روزهای کشوری اشغال‌شده یا حتّا فیلمی درباره‌ی وحشیگری آلمان نازی، بلکه فیلمی درباره‌ی عشق! این خود نویدِ پیدایش کارگردانی جسور به سینمای اروپا بود، البته کارگردانی نه چندان اروپایی -از نظر سبک فیلمسازی- بلکه به قول ژینت ونساندو: "یک آمریکایی در پاریس".

انتخاب راوی اول شخص برای پیشبردِ داستان فیلم آن هم با شخصیتی که در طول فیلم بیش از چند کلمه صحبت نمی‌کند، اما در عوض صدای او از ابتدا تا سکانس پایانی، روایتگری صادق و با انصاف می‌نماید و گه‌گاهی به اشتباهات خود اعتراف می‌کند. هر سه شخصیت اصلی فیلم یعنی نظامیِ آلمانی، پیرمرد و برادر زاده‌اش که دختری جوان و زیباروست، به نظر می‌رسد مسیحیانِ با ایمانی باشند یا دست کم پایبند به اصول اخلاقی. اما انگار ملویل در اولین فیلمش هنوز مقداری محافظه‌کار است. مجسمه‌ی قدیسه‌ای که بر دیوار آویزان است -به رسم مسیحیان- چند بار به تصویر کشیده می‌شود، آنجا که وِرنِر (نظامی آلمانی) از همه‌جا ناامید از صلح دوباره‌ی اروپا سخن می‌گوید. شاهد هیچ‌گونه برخورد کنایه‌آمیز با دین نیستیم، اما در مقامِ مقایسه به یاد بیاوریم فیلم کلاه (۱۹۶۲) را که در صحنه‌ی آغازینش، دورنمایی از کلیسا می‌بینیم و نوشته‌ای که بر تصویر ظاهر می‌شود: «شما باید انتخاب کنید ... مُردن یا دروغ گفتن؟». در اینجا ملویل "دروغ گفتن" را کنشی مُعانِد با تعالیم کلیسا در نظر می‌گیرد؛ حال که تبهکارانِ ملویل همیشه با دروغ گفتن از دام مرگ می‌گریزند. اظهارات موریس در بازجویی را به یاد بیاوریم که هیچ یک از اتهامات وارده بر خود را نمی‌پذیرد. همچنین سیلین را که به همین شکل حتّا سعی دارد ارتباط دوستانه با کمیسر سالینیاری را هم سطحی جلوه دهد. یا به یاد بیاوریم شخصیت مصمم جف کاستلو در سامورایی (۱۹۶۶) را بعد از دستگیری توسط پلیس که چگونه با رد اتهامات وارده بر خود -در حالی‌که رئیس پلیس اطمینان دارد که کاستلو مجرم اصلی است- با پای خودش از اداره‌ی پلیس خارج می‌شود. قهرمانان ملویل هرگز به خاطر صداقت و راستگویی و یا ضعف در دفاع از جان خود نمی‌میرند، بلکه آنها آگاهانه به استقبال مرگ می‌روند. چهره‌ی مصمم آنها در حین ارتکاب جرم حاکی از آن است که هر لحظه آماده‌اند تا با مرگ رو به رو شوند. آنها با چاقو و تصادف و اعدام و خودکشی و مرگ طبیعی و دیگر اَشکال رایج مرگ نمی‌میرند. آنها با شلیک گلوله می‌میرند. همه‌ی آنها. قهرمانان ملویل قدیسه‌اند. پس حتماً باید با سِلاحی تَقَدُس‌یافته کشته شوند؛ اسلحه. اسلحه برای ملویل و قهرمانانش مقدس است. همچون مَسلَکشان.

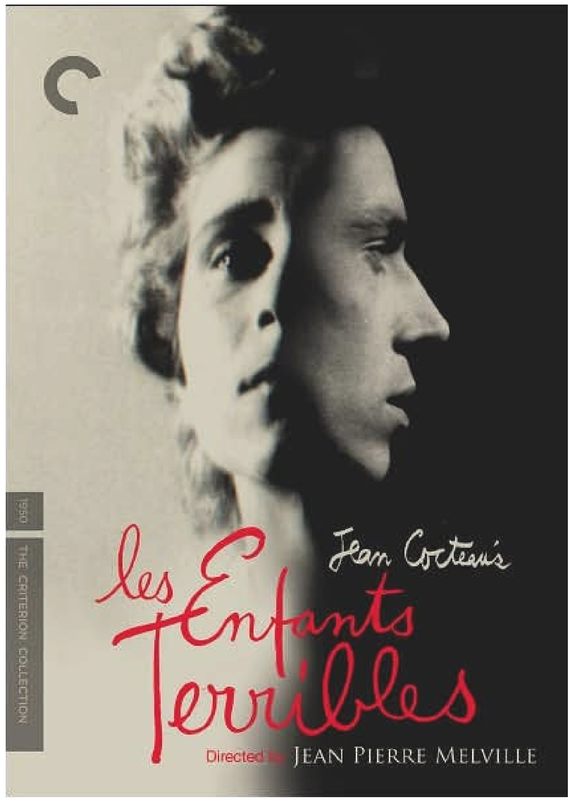
ورنر در آخرین دیدارش با دختر جوان در انتهای فیلم که حال سخت دلباخته‌ی او شده -که مشخصاً این رابطه دوطرفه است- با او خداحافظی می‌کند و دختر با گفتن تنها یک کلمه پاسخ می‌دهد، و سپس وداعی تلخ. در تمام طول فیلم این تنها دیالوگی است که بین ورنر و دختر جوان برقرار می‌شود. قهرمانان ملویل هرگز به معشوقه‌های خود سلام نمی‌کنند! آنها تنها می‌توانند با معشوقه‌هایشان وداع کنند. وداعی همچون سیلیَن قهرمان فیلم "کلاه" در حالی که تیر خورده و در حال جان دادن است، به معشوقه‌اش تلفن می‌کند و می‌گوید: «فابیَن، من امشب نمی‌تونم بیام»، یا از آن شگفت‌انگیزتر جوزف کاستلویِ "سامورایی" که با اسلحه‌ی خالی به پیشوازِ مرگ می‌رود، فقط برای اینکه چند ثانیه معشوقه‌اش را در حال پیانو زدن از نزدیک تماشا کند و بعد کشته شود؛ آن هم با گلوله.

کودکانِ وحشتناک (۱۹۵۰)

بر اساسِ رمانی با همین نام نوشته‌ی ژان کوکتو

بعد از اینکه "ژان کوکتو" مجذوب اولین فیلم ملویل یعنی خاموشی دریا (۱۹۴۹) شد، بلافاصله به او پیشنهاد کارگردانی نسخه‌ی سینمایی رمانش به نام "کودکان وحشتناک" را داد. رمانی که در سال ۱۹۲۹ به چاپ رسیده بود. خود کوکتو نیز با شوق فراوان به عنوان راوی داستان (نَریتور)، با آن لحن شاعرانه‌اش حضور یافت. کودکان وحشتناک فیلمی شاعرانه با پرداخت بسیار حساب‌شده به نسبت آنچه که از یک فیلمساز فیلم دومی انتظار می‌رود است. این حال‌وهوای شاعرانه قطعاً مرهون حضور کوکتو به عنوان فیلمنامه‌نویس در کنار ملویل است. دانستن این موضوع که همین فیلمنامه هم از روی رمانی نوشته‌ی کوکتو اقتباس شده، بر اهمیت حضور کوکتو در خلق چنین خروجی حیرت‌آوری در کارنامه‌ی کاری ملویل می‌افزاید.

در کنار این دو نمی‌توان از نقش مهم "اُنری دوکائه" فیلمبردار همیشه‌همراه ملویل غافل بود. دوکائه با بازی هنرمندانه خود با نور و تاریکی و بستن قاب‌هایی با زوایای دور از تصور خود، موجب فراهم‌آمدن فضای مناسب برای سوارشدن یک صدای راویتگر شده. آن‌گونه که تصاویر غالباً سیال و حرکت‌های عرضی دوربین او جای خالی و سکته‌هایی که ممکن است کسالت‌بار بودن یک رمان برای تصویر سینمایی داشته باشد را پوشش می‌دهد. در خود فیلم هم بازی فراتر از انتظار دو نوجوان در نقش خواهر و برادری که تمام‌وقتِ خود را در اتاق مشترکشان در کنار هم می‌گذرانند و فراز و فرودهای بی‌منطقشان به عنوان دو نوجوان سرکش و مغرور، هر لحظه این انتظار را به وجود می‌آورد که شاهد دگرگونی سیر داستان باشیم. "اِلیزابت" و "پُل" که همان اوایل شروع فیلم مادرشان را از دست می‌دهند و حال باید تنها یاور و پشتیبان یکدیگر باشند، غیر قابل پیش‌بینی‌تر از آن‌اند که بتوان رویشان حساب باز کرد. آنها مدام بر سر و کله‌ی یکدیگر می‌کوبند و به هم بد و بیراه می‌گویند. تنها شب‌ها موقع خواب است که آرام می‌گیرند؛ آن هم به بهانه‌ی بازیِ ذهنیِ خصوصیشان که با هم انجام می‌دهند. این تناقض در رابطه‌ی آنها که در طول روز دژخیمانه می‌نماید و شب‌ها رنگ و بویی عاشقانه می‌گیرد، موجب ایجاد تصوراتی در مورد عمق و نوع رابطه‌ی آنها باهم می‌شود. هر چند که در طول فیلم هرگز شاهد رابطه‌ی فیزیکی -جنسی- آنها نیستیم امّا در خود فیلم کلیدهایی وجود دارد که دامن‌زدن به این فرضیه‌ها را موجب می‌شود.



پل باید به سفارش پزشک معالجش تمام‌مدت استراحت کند. او در یک حادثه‌ی غیر عقلانی، با اصابت گلوله‌ی برفی یکی از همکلاسی‌هایش در مدرسه به‌شدت بیمار شده و حال تنها خواهرش بارِ مراقبت از او را به دوش می‌کشد. اما الیزابت برای خودش شغلی در فروشگاه لباس به عنوان مدل پیدا می‌کند و مشغول می‌شود. پس از چند روز یکی از همکاران هم سنّ و سالش به نام "آگاته" را که جایی برای زندگی کردن ندارد، به خانه می‌آورد تا در کنار آنها، سه‌نفره در یک خانه زندگی کنند. ابتدا آگاته از سمت پل پس زده می‌شود زیرا به نظرش آگاته بسیار شبیه همان همکلاسی‌اش "دارجِلوس" است که او را با پرتاب گلوله‌برفی به این حال و روز انداخته. جالب اینکه در فیلم نقش آگاته و دارجلوس توسط یک بازیگر و با اندک تغییری در گریم ایفا می‌شود. اما پس از گذشت مدتی پل و آگانه بدون اطلاع از احساسات طرف مقابل، دلباخته‌ی هم می‌شوند. هر یک در گوشه‌ای کِز کرده و در آتش عشق دیگری می‌سوزد. اما الیزابت که نمی‌تواند شاهد از دست دادن برادرش جلوی چشمانش باشد، با ترفندی زیرکانه کاری می‌کند تا آگاته با "ژرار" -دوست مشترکشان- ازدواج کند. نهایتاً در انتهای فیلم شاید شکل مردن کاراکتر اصلی، تنها وجه شباهت کودکان وحشتناک به دیگر آثار ملویل باشد؛ یعنی مرگ قهرمان فیلم با شلیک گلوله. هرچند این بار مرگی بزدلانه و شلیک به خود را شاهدیم.

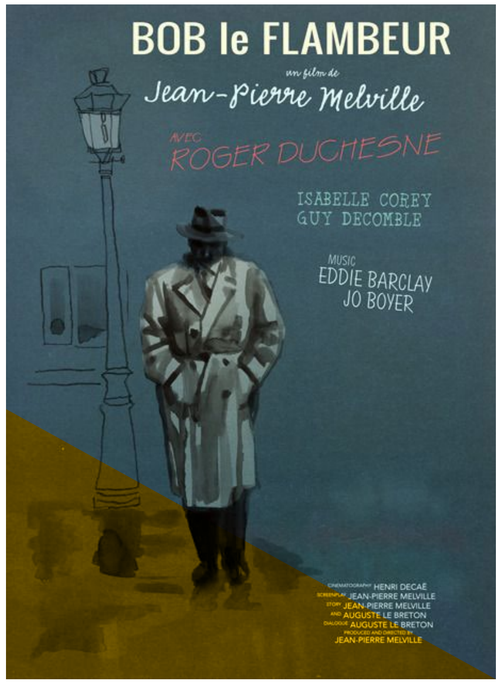
امّا در مجموع نمی‌توان فیلم را بهره‌مند از خط داستانی منسجم دانست؛ شکاف‌های روایی‌ای در فیلم وجود دارد که کمی ناامیدکننده است. شاید هم بتوان با به کار بردن صفت شاعرانه، بخش زیادی از آن را نادیده گرفت و به حساب خلق روایتی اعجاب‌انگیز گذاشت. بدون شک می‌توان کودکان وحشتناک را عجیب‌ترین و در عین حال غیر ملویلی‌ترین اثر ملویل دانست که همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، سایه‌ی حضور کوکتو را می‌توان در جای‌جای فیلم حس کرد.

بابِ قمارباز (۱۹۵۶)

باب را همه دوست دارند، حتّا پلیس‌ها. او سال‌ها قبل به زندان اُفتاده، در آن زمان از سرشناس‌ترین خلافکاران پاریس بوده، اما پس از آزادی از زندان از تب‌وتاب جوانی می‌اُفتد و بیشتر وقتش را به قماربازی می‌گذراند. به افرادی که در دردسر افتاده‌اند، همه‌جوره کمک می‌کند. یک پسر جوان حدوداً بیست ساله به نام پائولو را که تنها یادگار از دوست دوران جوانی‌اش است، حمایت می‌کند. کمیسر لُدرو که حالا دیگر یکی از دوستان صمیمی باب است، در مورد نحوه‌ی آشنایی‌اش با او تعریف می‌کند که چگونه سال‌ها پیش در حالی که باب خلافکار سرشناسی بوده، جان او را در یک تیراندازی نجات داده. او عاشق بازی‌کردن است. عاشق قمارکردن. گاهی هم می‌بازد. خودش ادعا می‌کند که آدم خوش‌شانسی نیست، عادت دارد برای اینکه بفهمد امروز روی دور شانس است یا نه، با یک سکه که همیشه به همراه دارد، شیر یا خط بیندازد. البته سکه‌ای که او همیشه در جیب دارد، دو رویش شیر است! او فقط می‌خواهد هر کاری که درست است را انجام دهد، مخصوصاً بازی‌کردن. در جایی خطاب به یکی از دوستان قدیمی‌اش می‌گوید: «میگن وقتی به دنیا اومدم یه تَکِ پیک (ورق بازی) کف دستم بود». آنقدر عاشق بازی است که روز سرقت بزرگ نیز ساعت‌ها بازی می‌کند و کم مانده سرقت و قرار با همدستانش را فراموش کند.

باب نیز مانند دیگر قهرمانان ملویل یک خلافکار است؛ با چهره‌ی یک خلافکار! در همان ابتدای فیلم که خیلی با شخصیتش آشنایی نداریم، در حالی که او در آینه نگاهی به قیافه‌ی خود می‌اندازد، می‌گوید: «چهره‌ی واقعی یه خلافکار»، همان جمله‌ای که احتمالاً وقتی "جف کاستلو" و "سیلیَن" و "گوستاو مَندا" و باقی قهرمانان ملویل وقتی در آینه نگاه می‌کردند، با خود می‌گفتند.

در این فیلمِ ملویل نیز یک کمیسر از نوع دوم وجود دارد، یعنی از آنهایی که خیلی باهوش نیست و اغلب به کمک خبرچین‌هایش می‌تواند دست خلافکاران را رو کند. باب به همه کمک کرده و می‌کند، خودش می‌گوید: «من دوست دارم به آدم‌هایی که توی دردسر اُفتادن، کمک کنم». اما معمولاً فقط خودش به داد خودش می‌رسد؛ در انتهای فیلم، آنجا که به جرم مبادرت به دزدی دستگیر شده، رو به یکی از دوستانش به‌شوخی می‌گوید: «با به خدمت گرفتن یک وکیل خوب، نه تنها تبرئه می‌شم، بلکه می‌تونم از پلیس ادعای خسارت هم بکنم!».



دو مرد در مَنهَتَن (۱۹۵۹)

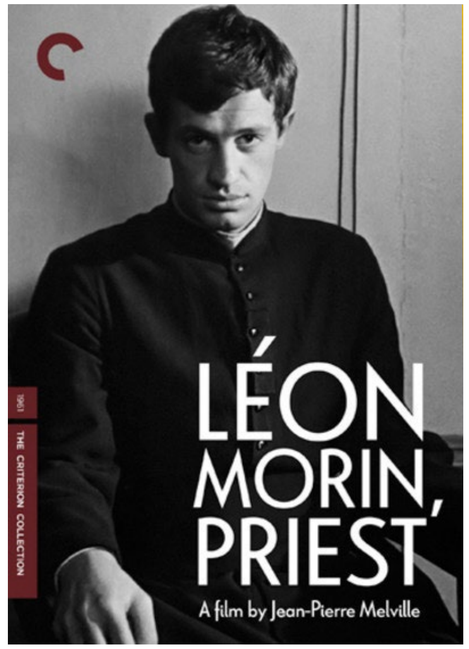
می‌توان این فیلم را ادای دین ملویل به خیابان‌ها و کلاب‌های شبانه‌ی آمریکا و ماشین‌های آمریکایی به حساب آورد. فیلمی که در آن خود ملویل یکی از دو نقش اصلی فیلم را ایفا می‌کند. چرا که نه؟ چه کسی بهتر از او آمریکا را می‌شناسد؟ چه کسی بیشتر از او آمریکا را دوست دارد؟ چه کسی بهتر از او به لهجه‌ی آمریکایی صحبت می‌کند؟ بیخود نیست که به او لقب یک آمریکایی در پاریس را داده‌اند. شخصیت‌های اصلی فیلم همه فرانسوی‌اند. فرانسوی‌هایی که به آمریکا مهاجرت کرده‌اند و در منهتن برای خود اعتباری به‌هم زده‌اند. شخصیتی که خود ملویل نقشش را بازی می‌کند (مورو)، روزنامه‌نگاری فرانسوی است، خبره و کار بلد و محافظه‌کار. داستان از آنجایی شروع می‌شود که نماینده‌ی فرانسه در سازمان ملل، در یک جلسه‌ی علنی رأی‌گیری غیبت می‌کند و این خبر به شدت رسانه‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مورو از طرف رئیسش مأمور می‌شود تا هر چه سریع‌تر دیپلمات را پیدا کند. همین مسئله دستمایه‌ی خوبی است برای گشت و گذار در سطح شهر و سرک‌کشی به همه‌ی کافه‌ها و کلاب‌ها.

دو شخصیت اصلی این فیلم دارای چهره‌ی مصمّم و کاریزماتیک یا نیروی نابودگر و مهارنشدنی نیستند. شخصیت‌هایی زمینی‌اند با خواسته‌های معقول و قابل باور. شخصیت دیگر فیلم "دلماس" عکاس روزنامه است و نهایت آرزویش

این است که چند عکس با ارزش بگیرد تا برای همیشه دغدغه‌ی مالی‌اش برطرف شود. مورو هم سعی دارد با محافظه‌کاری و تمکین به خواسته‌های رئیس خود، شغلش را حفظ کند. هرچند

در انتها دلماس درست در جایی که به خواسته خود رسیده و چند حلقه‌فیلم عکاسی در دست دارد که می‌تواند زندگی‌اش را دگرگون کند، حلقه‌های فیلم را در کانال فاضلاب می‌ریزد و سبک‌بال در گرگ و میش صبح در خیابان‌های منهتن قدم می‌زند. شاید نگاه ملتمسانه‌ی دخترک داخلِ بار او را از انتشار عکس‌ها منصرف کرده! دختری که شاید نگران آبرو و جایگاه خانوادگی‌اش پس از مرگ پدرش است.

دو مرد در منهتن یکی از ساده‌ترین فیلم‌های ملویل است. ساده از نظر روایت و همچنین ساخت. از تفاوت‌های این فیلم با دیگر آثارش می‌توان به تفاوت در شخصیت‌ها، همچنین از نظر روایی، عدم کُنشگری آنها اشاره کرد. شخصیت‌هایی که قتلی انجام نمی‌دهند، اسلحه‌ای ندارند، دزدی نمی‌کنند و فقط دنبال شخصی می‌گردند که ناپدید شده. آنها فقط جستجو می‌کنند و داستان را پیش می‌برند. حتّا در جایی که جنازه‌ی شخص مورد نظر را پیدا می‌کنند، دلماس سعی می‌ند با صحنه‌سازی و تغییر صحنه‌ی مرگ، نحوه‌ی مرگ را به شکل دیگری نمایش بدهد تا شاید با این کار و گرفتن عکس‌های بهتر برای خود شهرت و پولی دست و پا کند؛ همکار محافظه‌کار او، صحنه را دوباره به شکل اول می‌چیند و از دخالت در داستان تا به این حد جلوگیری می‌کند. آنها در نهایت به همان زندگی پیشین خود و قناعت به آنچه دارند، بازمی‌گردند.



لِئون مورَن، کِشیش (۱۹۶۱)

بر اساس رمانی با همین نام نوشته‌ی بِئاتریکس بِک

"لِئون مورَن، کِشیش" در کنار "خاموشی دریا" (۱۹۴۹) و "ارتش سایه‌ها" (۱۹۶۹)، سه فیلم ملویل‌اند که داستان آنها در زمان جنگ جهانی دوم و اِشغال فرانسه به دست آلمانِ نازی می‌گذرد. این سه فیلم ملویل که به‌ظاهر با پس‌زمینه‌ای مشترک ساخته شده‌اند، هر یک رویکردی متفاوت به حال‌وهوای دوران جنگ دارند. خاموشی دریا با محوریت یک سرباز آلمانی و مواجهه‌ی اجباری او با پیرمرد و دختری فرانسوی است که برخلاف آنچه از آن انتظار می‌رفت، به هیچ‌وجه فیلمی خشونت‌بار نبود. حتّا به سرباز آلمانی نگاهی انسان‌دوستانه داشت. در ارتش سایه‌ها فیلم مستقیماً به خود مقوله‌ی جنگ و همچنین فعالیت‌های نهضت مقاومت فرانسه می‌پرداخت. اما در لئون مورن،کشیش که باز هم در دوران جنگ اتفاق می‌افتد، داستان حول دو شخصیت محوری می‌گردد؛ لئون مورن که یک کشیش جوان و پرهیزکار است، و بیوه‌ای جوان به نام بارنی که یک دختر کوچک نیمه‌یهودی دارد. فیلم غیر از چند صحنه‌ی رژه سربازان و گاهی صدای تیراندازی در شب، هیچ اشاره‌ی مستقیمی به جنگ و اشغال فرانسه ندارد. بارنی که جوانی آزادی‌خواه است، چندان اعتقادات مذهبی مشخصی ندارد و اولین بار که شاهد رفتن او به کلیسا هستیم، او به قصد تمسخر و دست‌انداختن کشیش می‌رود. برای اعتراف نزد کشیش می‌تواند از بین سه کشیش کلیسا یکی را به‌دلخواه انتخاب کند. او این کار را فقط با خواندن نام کشیش‌ها انجام می‌دهد و به آن جهت لئون مورن را انتخاب می‌کند که به نظرش لئون احتمالاً نامی است که قشر تهی‌دست جامعه برای فرزندان خود برمی‌گزینند. در اولین مواجهه‌ی بارنی با لئون مورن در منزل شخصی کشیش، توجه بارنی به‌سادگی زندگی مورن و همچنین وصله‌پینه‌های لباس او جلب می‌شود. او برخلاف تصور وضعیت مالی چندان مناسبی ندارد و از درآمدهای کلیسا برای خود چیزی بر نمی‌دارد. برخورد متفاوت و غیرقابل پیش‌بینی مورن به‌عنوان یک کشیش موجب تعجب و همچنین علاقه به مذهب نزد بارنی می‌شود تا آنجا که او دین خود را تغییر داده و یک مسیحی کاتولیک می‌شود. همین نزدیکی رابطه‌اش با مورن کم کم باعث علاقه‌مندی بارنی به او می‌شود. تا آنجا که آرزوی هماغوشی با کشیش را در سر می‌پروراند و در خواب‌هایش او را در بستر خود می‌بیند. اما لئون مورن با بازی "ژان-پل بلموندو" آن‌چنان کشیش پرهیزکاری به نظر می‌رسد که انگار هرگز در زندگی‌اش مرتکب گناه نشده. وقتی بارنی به او ابراز علاقه می‌کند، با خشونت او را پس می‌زند و برای او از خدا طلب بخشش می‌کند. اما در عمق این رابطه‌ی خاموش میان بارنی و کشیش، نشانه‌هایی از تمایلات جنسی از جانب هر دو دیده می‌شود. تمایلات بارنی که کاملاً آشکار است اما مورن که خود را از هرگونه خطا و انحراف از وظایف دینی‌اش باز می‌دارد نیز رفتار مشکوک و حتّا متناقض از خود بروز می‌دهد. بارها در طول فیلم شاهدیم که او بی‌جهت با زنانی که برای صحبت و راهنمایی به خانه‌اش می‌آیند، تماس جسمی برقرار می‌کند، آنها را هُل می‌دهد، هنگام رد شدن از کنارشان لبه‌های آستین لباسش را به آنها می‌مالد، که همه‌ی اینها در رابطه با بارنی از شدّت و تعدد بیشتری دارد، تا جایی که بارنی شک می‌کند که این رفتارها کاملاً تعمدی باشد. هرچند با همه‌ی اینها هیچ‌گاه شاهد کوچک‌ترین لغزش آشکاری از سوی مورن نیستیم. ملویل به عنوان کارگردان فیلم کاملاً پردازشی چند وجهی به دست می‌دهد، به شکلی که در کنار همه‌ی این نشانه‌های ضمنیِ انحرافِ کشیش از تعالیم دینی، از سویی با قاطعیت بخشیدن به رفتار مورن در مواجهه‌ی مستقیم با هرگونه انحراف، او را در ذهن بیننده، عاری از هرگونه خطا جلوه می‌دهد. به یاد بیاوریم در سکانس پایانی فیلم، آنجا که بارنی برای خداحافظی از مورن به خانه‌اش رفته، در حالی که خانه خالی از اسباب است و تنها توشه‌ی کشیش برای سفر همیشگی به روستایی در دوردست در کمال سادگی و به دور از هرگونه تجمل، چند قابلمه و بشقاب است، ملویل با نشان دادن نمایی بسته از پاهای بدون جوراب کشیش در یک صَندَلِ کهنه -همان تصویر کلیشه‌ای که همه‌ی ما از پاهای عیسی مسیح داریم، شمایلی آسمانی و مسیح‌وار را برای ما به جلوه می‌گذارد. ملویل در پایان نیز این شمایل مسیح‌وار را با گفتن جملاتی سرشار از ایمان مذهبی، همچون: «ما باز هم همدیگه رو خواهیم دید... در دنیای دیگر...»، کامل می‌کند و نهایتاً در صحنه‌ی پایانی فیلم که به تیتراژ ختم می‌شود، لئون مورنِ کشیش با اطمینان خاطر از تصمیمی که گرفته، به سوی نوری که از انتهای راه‌پله آپارتمانش سرچشمه می‌گیرد، حرکت می‌کند و در را پشتِ سرِ خود می‌بندد.

جا دارد اینجا اشاره‌ای شود به فیلم "نور زمستانی"(۱۹۶۳) ساخته‌ی "اینگمار برگمان" که در آنجا نیز شخصیت اصلی فیلم کشیشی است به نام "توماس" که احساس می‌کند بعد از مرگ همسرش از خدا دور شده و اینک در حالی دیگران را به ایمان به خدا و دین دعوت می‌کند که خود شدیداً دچار تردید در ایمان شده. هرچند در آنجا برگمان رویکردی کاملاً واضح و انتقادی به دین دارد. این را می‌توان به‌وضوح در صحنه‌هایی دریافت که مردم بی‌هیچ انگیزه و ایمان قلبی، همچون مجسمه در کلیسا نشسته‌اند و فقط سرفه می‌کنند و سؤال‌هایی در مورد دلایل وجود خدا می‌پرسند، مخصوصاً دستیار کشیش که جایی در فیلم از او می‌پرسد: «چرا خدا مسیح رو رها کرد تا بمیره؟ چرا خدا در برابر فریادهای مسیح سکوت کرد؟»، که کشیش نهایتاً بدون پاسخ دادن به این پرسش‌ها از آنها می‌گذرد و حتّا طرح این سؤال‌ها را درست و به‌جا می‌داند. جالب است که در لئون مورن،کشیش هم دقیقاً همین سؤال‌ها از طرف بارنی پرسیده می‌شود و مورن با پاسخی کاملاً منطقی سعی در اِقناع بارنی دارد. از این دست پرسش‌های مشترک میانِ این دو فیلم باز هم وجود دارد. لازم به‌ذکر است که نور زمستانی تقریباً دو سال پس از نمایش لئون مورن،کشیش ساخته شده.

کُلاه (۱۹۶۲)

بر اساس رمانی با همین نام نوشته‌ی پیِر لوسو

«دولوس (□□□□□□) در زبان عامیانه به معنای کلاه است اما در ارتباط محرمانه میان تبهکاران و پلیس به کسی اطلاق می‌شود که خبرچین پلیس است.»

همین نوشته‌ی ابتدای فیلم کافی است تا ما ناخواسته وارد بازی ملویل بشویم؛ بازی حدس و گمان. با این نوشته در تمام طول فیلم دنبال نشانه‌هایی می‌گردیم تا «خبرچین پلیس» را از میان انبوه شخصیت‌ها پیدا کنیم. این همان حربه‌ایست که ملویل با آن مخاطب را به اشتباه می‌اندازد.

به مخاطب خوراک می‌دهد، دانه می‌پاشد، نشانه‌ی واضح و آشکار ارائه می‌دهد و خود را به ظاهر از بند بازی «معما و کشف» رها می‌سازد اما، در انتهای فیلم تمام معادلات را به‌هم می‌زند. برای معمای داستان فیلم پاسخ‌های جدید ارائه می‌کند. در همان دیالوگ‌های ابتدای فیلم میان موریس فوگل (سِرژ رجیانی) که تازه از زندان آزاد شده و دوستش گیلبرت، به وضوح از شخصیت غیرقابل اعتماد و مرموزی به نام سیلیَن (ژان-پل بلموندو) نام برده می‌شود. اولین نشانه؟ بعدتر سیلین را می‌بینیم که به خانه‌ی موریس آمده و برای او اَبزار مورد نیاز یک دزدی از گاوصندوق را آورده. موریس با زنی زیبا به نام تِرِس همخانه است؛ یکی از دو زن اغواگر فیلم، به رسم دیگر آثار ملویل وجود زنان اغواگر که پیش‌تر به آن اشاره شده. به محض خداحافظی سیلین و رفتن‌اش، ترس از احساس ناخوشایندش درباره سلیس سخن می‌گوید، دومین نشانه؟ صحنه‌ی بعد سیلین را می‌بینیم که با دایره‌ی جنایی اداره‌ی پلیس تماس گرفته و درخواست دارد تا با کمیسر سالی صحبت کند و کات! انگار که همین ابتدای کار خبرچین پلیس را شناختیم و نیازی به نمایش گفتگوی میان کمیسر و سیلین نیست. اما ملویل کوتاه نمی‌آید، در حالی‌که موریس با همدستش برای سرقت از گاوصندوق شخص مُتَمَول رفته‌اند، سیلین به خانه‌ی موریس آمده و با ضرب و شتمِ تِرِس، آدرس خانه‌ی مورد سرقت را از او می‌گیرد و در صحنه‌ی بعد شاهدیم که پلیس محل سرقت را محاصره کرده و موریس که بعد از کشتن کمیسر، تیر خورده و از حال رفته، توسط خودرویی که ما سرنشینانش را نمی‌بینیم، از محل فراری داده می‌شود و همدستش در محل حادثه جان می‌سپارد. سیلین توسط پلیس دستگیر می‌شود و از اِو می‌خواهند با توجه به روابط گسترده‌ای که با تبهکاران شهر دارد، سریعاً موریس را پیدا کند.

بعد از تیراژ شاهد راه رفتن مردی با کلاه و پالتو بارانی هستیم که از راهروهایی تاریک و نه‌چندان آشنا عبور می‌کند و از دل سیاهی خارج می‌شود و به روشنایی روز و هوای آزاد می‌رسد. موریس فوگل از زندان آزاد شده! دورنمایی از یک کلیسای قرون وسطایی می‌بینیم و این نوشته که بر تصویر ظاهر می‌شود: «شما باید انتخاب کنید ... مردن یا دروغ گفتن؟». خارج از شهر است و صدای قطار. موریس با چهره‌ای مضطرب و نگران به دیدار دوست سابقش گیلبرت می‌رود. از در خانه که وارد می‌شود، در آینه‌ی کنار در نگاهی به چهره‌ی خود می‌اندازد. این آینه‌ی شکسته تعریف مناسبی از احوالات درونی موریس به ما می‌دهد. او ترسیده چون تصمیم دارد دوست قدیمی‌اش را بکشد. در حین تیراندازی دستان لرزانش را می‌بینیم که چگونه با اسلحه غریبه است. قهرمان‌های ملویل هیچ‌کدام آدمکش نیستند. آنها فقط تبهکاران را می‌کشند. در مرام آنان رفیق‌کُشی جایی ندارد. رفیق‌کش نهایتاً به دست دیگری کشته می‌شود، همچنین که موریس در انتها توسط شخصی که توسط خودش اجیر شده برای کشتن شخصی دیگر، اشتباهاً کشته می‌شود. قهرمانان ملویل برای خودشان حین تبهکاری، مرام و مسلک مشخصی را دنبال می‌کنند و از آن فراتر نمی‌روند؛ اگر رفتند، مجازاتشان مرگ است. گاهی هم مثل جف کاستلو قهرمان اسطوره‌ای فیلم سامورایی (آلن دلون)، با فرا رفتن از مسلک یک سامورایی و دل بستن به یک زن (عشق زمینی)، خودخواسته به آغوش مرگ فرو می‌غلتد. مرگ را به دوئل می‌خواند و به استقبال مرگ می رود. در فیلم کلاه بعد از اینکه تمام حدس و گمان‌هایمان توسط ملویل نقش بر آب می‌شود، متوجه می‌شویم که سیلین (ژان-پل بلموندو) خبرچین پلیس نبوده. باز هم از ملویل رو دست می‌خوریم! در صحنه‌ی نهایی فیلم آنجا که حال سیلین بی‌اینکه -به زعم ما- هیچ گناهی مرتکب شده باشد، از پا می‌افتد و جان می‌سپارد، کلاهش روی زمین غلت می‌زند و ثابت می‌ایستد. فیلم تمام می‌شود امّا جای این این پرسش را در ذهن ما باقی می‌گذارد که سیلین به خاطر کدام تخطی از مرام و مسلکِ قهرمانان ملویل مجازات و کشته می‌شود؟ شاید در گذشته مرتکب اشتباه شده! آیا او در گذشته به‌خاطر همدستی با پلیس موجب مرگ دوستی شده؟ آیا آن خبرچین که از ابتدای فیلم به دنبالش می گشتیم، سیلین نیست؟

کلاه دو قهرمان ملویلی دارد؛ موریس و سیلین. قهرمانان ملویل همیشه در آینه خود را نگاه می‌کنند. موریس در ابتدا و سیلین در انتهای فیلم. سیلین در حالی که تیر خورده و مرگش نزدیک است، نگاهی در آینه به خود می‌اندازد، موی سَرَش را مرتب می‌کند، کلاهش را بر سر می‌گذارد و می‌میرد. نگاه در آینه یکی از مَناسِک قهرمانان ملویل است. امّا وداع سیلین با معشوقه‌اش متفاوت با دیگر قهرمانان ملویلی است. او چند ثانیه قبل از مرگش تلفن را بر می‌دارد و به معشوقه‌اش زنگ می‌زند: «فابیَن ... من امشب نمیام».

نفسِ دوباره (۱۹۶۶)

بر اساس رمانی با همین نام نوشته‌ی ژوزه جیووانی

«از هنگام تولد تنها یک حقِ انتخاب به انسان داده می‌شود و آن هم انتخاب مرگ خود است. اما اگر این انتخاب با تنفر از زندگی همراه باشد، وجود شخص و تولد او جنبه‌ی مضحکی پیدا می‌کند.»

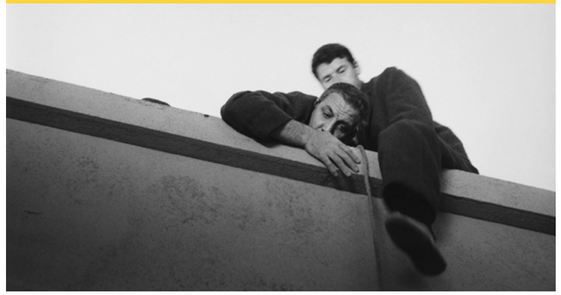
گوستاو مَندا ملقب به "گو" که به جرم سرقت از قطارِ حمل طلا ده سال را در زندان گذرانده، حال به همراه دو تن از هم سلولی‌هایش از زندان فرار می‌کند و با سختی زیاد خود را به خانه‌ی معشوقه‌ی سابق خود -مانوش- می‌رساند. باز هم پای یک معشوقه‌ی پولدار در میان است؛ معشوقه‌ای که پس از ده سال وقتی می‌شنود گو از زندان فرار کرده بلافاصله به فکر تدارک جایی امن برای اوست و مطمئن است که گو به غیر او کسی دیگری را ندارد. گوستاو مَندا نمونه‌ی بارز یک قهرمان ملویلی است. البته نباید بازی درخشان لینو ونتوا در نقش گو را از یاد برد. ونتورایی که در شاهکار دیگر ملویل ارتش سایه‌ها (۱۹۶۹) نیز نقش اصلی فیلم را بر عهده دارد.

این بار هم قهرمان ملویل یک مرد همیشه‌مسلح، با قیافه‌ای مردانه و مصمم است، همچنان دارای قاعده و اصول و پایبند به اخلاق حرفه‌ایِ(!) گنگستری. وقتی توسط کمیسر بِلو -که در اغلب فیلم‌های ملویل یک نمونه از آن را داریم، دستگیر و مورد شکنجه قرار می‌گیرد، نامی از هیچ کدام از همدستانش نمی‌برد، هرچند که کمیسر بلو با ترفندی زیرکانه صدای گو را هنگامی که با یکی از به ظاهر خلافکاران در حال صحبت است را ضبط می‌کند و سعی دارد از این مدرک علیه او استفاده کند. برای گو حیثیت و نامی که از او برجا می‌ماند، از هر چیزی با ارزش‌تر است حتّا اگر به قیمت از دست دادن جانش تمام شود، که می‌شود!

نفس دوباره در مورد خلافکاری حرفه‌ای است که با فرار از زندان در حالی‌که هنوز ۴۰ سال از محکومیت به حبسش باقی مانده، نفسی دوباره می‌گیرد. می‌تواند دوباره آزاد باشد و اسلحه حمل کند. او در یک قرار ناهار

با معشوقه‌اش -مانوش- با تأکید ویژه‌ای ابراز می‌کند که دیگر نمی‌خواهد هیچ‌گاه به زندان برگردد. گوستاو مرگ را به زندان ترجیح می‌دهد. برای خلافکاران و تبهکاران فیلم‌های ملویل مردن با اسلحه بهترین نوع مردن است. با اینکه مانوش سعی دارد هرطور که شده از گوستاو حمایت کند و حتّا با هزینه‌ی زیادِ فراری دادن او از کشور هم مشکلی ندارد، اما گو کمک را هم به‌راحتی قبول نمی‌کند. او می‌خواهد قبل از فرار، آخرین دزدی‌اش را هم انجام دهد و وقتی پیشنهاد همکاری در یک سرقت و دستمزد هنگفت دو میلیون فرانکی به او می‌شود، بی‌هیچ تردیدی می‌پذیرد. او برای این‌کار حاضر می‌شود اصول اخلاقی خود را زیر پا بگذارد و بپذیرید که در جریان سرقت دو پلیس نیز کشته شود. هرچند که دلش راضی به این کار نیست اما انگار چاره‌ی دیگری ندارد. در اواخر فیلم که بازرس فاردیانو را مجبور می‌کند با دستخط خودش بنویسد که گو هرگز زیر شکنجه کسی از همدستانش را لو نداده، اعتراف می‌کند: «من به کشتن اون موتورسوارها افتخار نمی‌کنم». گوستاو آدمکش نیست. بهتر است بگوییم او آدم‌های بی‌گناه را نمی‌کشد. در صحنه‌ی درگیری او با پلیس در سکانس پایانی شاهدیم که گو در حالی‌که می‌تواند از فاصله‌ی نزدیک پلیس‌ها را نشانه بگیرد، به دیوار شلیک می‌کند تا صرفاً آنها را فراری دهد.

به‌رسم دیگر آثار ملویل، نوشته‌ای قبل از تیتراژ ظاهر می‌شود: «از هنگام تولد تنها یک حقِ انتخاب به انسان داده می‌شود و آن هم انتخاب مرگ خود است». این جمله به‌سادگی به یکی از ویژگی‌های اکثر قهرمانان ملویل اشاره دارد؛ آنها همیشه خودشان در مورد مرگشان تصمیم می‌گیرند و از این حق انتخاب خود استفاده می‌کنند. هرچند که آنها همیشه آماده مردن‌اند، که این خود کنایه‌ای ملویلی است به مفهوم مرگ. برای آنها خوب زندگی کردن مهم است. با صلابت و با اعتبار بودن، حفظ حیثیتشان در میان مردم تا آنجا که گوستاو مندا برای اینکه شخصاً به همدستان سابقش بگوید که هنگام بازجویی نامی از آنها نبرده، مصمم به دل خطر می‌زند. اُرلُف، یکی از دوستانش، به او پیشنهاد می‌کند که بهتر است قبل از دستگیری توسط پلیس از کشور خارج شود و مسئولیت متقاعد کردن روزنامه‌ها را مبنی بر اینکه گو هیچ‌گاه زیر شکنجه کسی را لو نداده، به او بسپارد، اما گو پاسخ می‌دهد: «میرم ولی نه تا قبل از اینکه از حیثیتم دفاع کنم. این کار خودمه». پس گو خود را آماده‌ی مرگ



می‌کند. سبیل‌هایش را می‌تراشد و در پاسخ به مانوش که دلیل تراشیدن سبیل‌هایش می‌پرسد، پاسخ می‌دهد: «چون دیگه بهش احتیاج ندارم». طبق معمول اکثر فیلم‌ها، وداعِ تلخ قهرمان با معشوقه که تنها در هنگام خروج از خانه، نگاهی بی‌بازگشت از میان چهارچوب در را ترجیح می‌دهد. احساسات او را از صرافت رسیدن به هدفش نمی‌اندازد. وداع تلخ همچون وداع جف کاستلو از معشوقه‌اش در یک کلاب شبانه یا وداع سیلین با فابین به صورت تلفنی و یا ورِنر از معشوقه‌اش که تا به حال با او سخنی نگفته. او با اسلحه به استقبال مرگ می‌رود. در یک درگیری با خلافکاران ابتدا زخمی می‌شود و سپس تیر خلاص را از یک افسر پلیس می‌خورد و قهرمانانه می‌میرد. برای حفظ حیثیتش می‌جنگد و همچون ترسوها فرار نمی‌کند. در لحظه‌ی مرگش تنها یک کلمه میگوید: "مانوش".

در این فیلم به نسبت دیگر آثار ملویل همچون سامورایی، شخصیت گو را کمتر می‌شناسیم و کمتر به او نزدیک می‌شویم و به تعبیری شاهد حمایت همه‌جانبه‌ی ملویل از قهرمانش نیستیم، حتّا گاهی او را در فیلم مقصر یا گناهکار در می‌یابیم، همان‌طور که در ابتدای فیلم طبق نوشته‌ای که بر تصویر ظاهر می‌شود: «کارگردان فیلم هیچ‌گونه قصد تأیید ویا رَدّ خصوصیات اخلاقی و رفتاری گوستاو مندا را ندارد». کارگردان خیلی برای شخصیت قهرمانش دل نمی‌سوزاند و صحنه‌ی مرگ او را در مقایسه با صحنه‌ی مرگ دیگر قهرمانانش مثل جف کاستلو و سیلین غرور آفرین و دردآور به تصویر نمی‌کشد. شاید این هم نوعی اعتراض کارگردان (ملویل) به بعضی اعمال نه چندان خوشایند قهرمان فیلمش باشد. شاید ملویل هم چون ما دلش نمی‌خواسته گو آن دو پلیس موتورسوارِ بی‌گناه را بکشد. همچنان که در حال بازجویی، بازرس فاردیانو رو به گوستاو و دیگر همدستش می‌گوید: «موتورسوارها آدم نبودن؟ خانواده نداشتن؟ چرا اونا رو کشتین؟ بچه‌هاشون که بی‌پدرشدن رو شما بزرگ می‌کنید؟». معمولاً شاهد چنین اظهار نظرهای اخلاقی و بی‌پرده‌ای در دیگر آثار ملویل نیستیم که این خود نیز شاید نشانه‌ای است از آنچه گفته شد.

LE SAMOURAI

un film de
JEAN-PIERRE MELVILLE

سامورایی (۱۹۶۷)

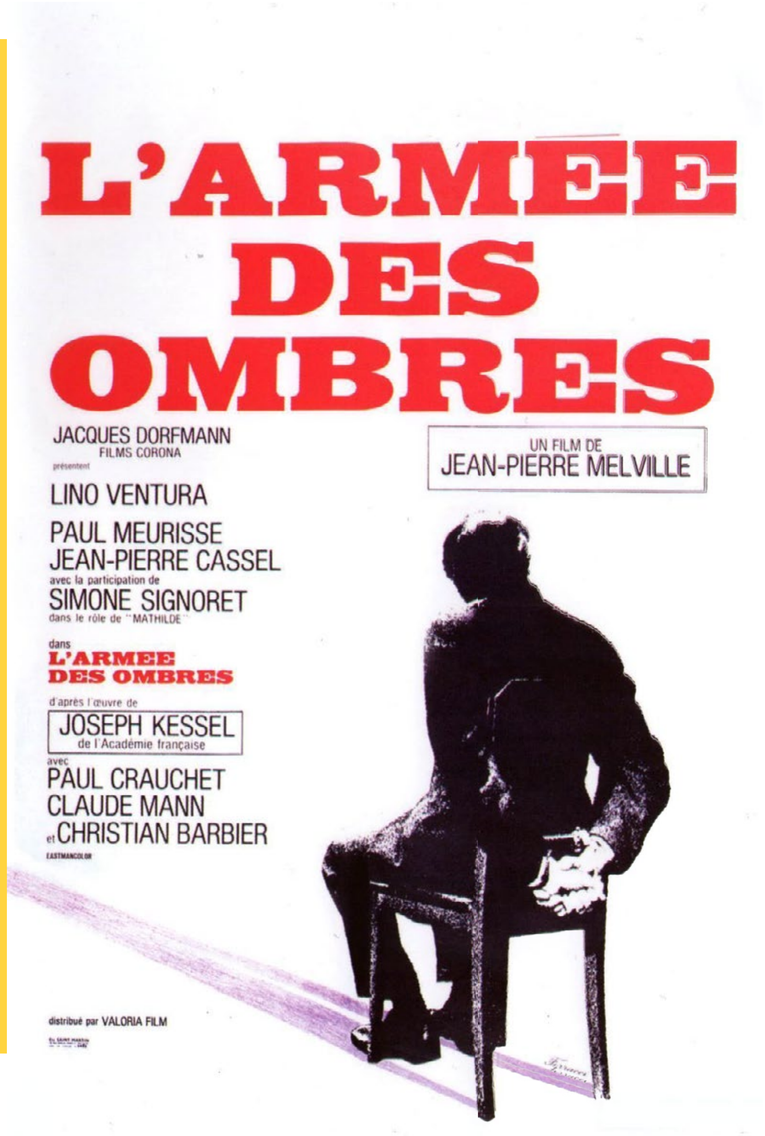
«هیچ کس تنهایی عمیق یک سامورایی را ندارد، جز ببری در جنگل... شاید...»

جِف کاستِلو، آدمکشی دستمزدبگیر، تنها، خوش‌سیما و جذاب با صورتی بی‌روح و نگاهی سرد با بازی «آلن دلون». تنهاترین قهرمان ملویل و کم‌حرف‌ترینِ آنها. او کم حرف می‌زند اما موجز و بِه‌جا. وقتی کمیسِر بدبینانه از او می‌پرسد: «چرا سبیلت رو تراشیدی؟!» پاسخ می‌دهد: «تو عمرم سبیل نداشتم». بدون توضیح اضافی ولی قانع‌کننده. او همیشه یک برنده است. وقتی یکی از قماربازان به او می‌گوید: «پول زیاد بیار ...شاید این دفعه ببازی»، پاسخ می‌دهد: «من هیچ‌وقت نمی‌بازم، هیچ‌وقت». از پس کارهای سخت برمی‌آید؛ فرقی ندارد اسلحه در جیب پالتویش داشته باشد یا نه. به یاد بیاوریم صحنه‌ای را که قاتلی قصد کشتن او را دارد، روی یک پُل عابر، در حالی‌که جف اسلحه به همراه ندارد، نهایتاً قاتل را فراری می‌دهد و اسلحه‌ی او را می‌گیرد. کاستلو هیچ جا رد و نشانی از خود به‌جا نمی‌گذارد. مثل یک سایه است. او برای تردد در سطح شهر، هر روز خودروی متفاوتی سوار می‌شود؛ ابتدا وارد خیابان می‌شود، خودروی مورد علاقه‌اش را انتخاب می‌کند، سوار می‌شود، دسته‌کلیدش را در می‌آورد، روشن می‌کند و راه می‌افتد. به‌راحتی هر چه تمام‌تر. جف تمام کارهایش را به‌سادگی و راحتی انجام می‌دهد. او برای کشتن آنهایی که به سراغشان می‌رود نیز عجله نمی‌کند. وارد کلاپ شبانه می‌شود، درِ اتاق را باز می‌کند. قبل از تیر اندازی دستان خالی‌اش که دستکش سفید پوشیده را می‌بینیم. او اول اجازه می‌دهد که قربانی اسلحه بکشد، اما همیشه به نحوی معجزه‌آسا تیر خلاص را «جف کاستلو» می‌زند. بی‌آنکه هیچ ردی از خود به‌جا بگذارد.

جف کاستلو شمایلی تمام‌عیار از «قهرمانِ ملویلی» است. گویی ویژگی‌هایی از هر یک از قهرمانان دیگر آثارش را با خود به یَدَک می‌کشد. تنهایی یکی از بارزترین ویژگی‌های تمام آثار ملویل است اما جف کاستلو بی‌شک تنهاترین آنهاست. به کَپشن اول فیلم رجوع می‌کنیم: «هیچ کس تنهایی عمیق یک سامورایی را ندارد، جز ببری در جنگل ...شاید ...». اما خوب است بدانیم که چرا ملویل این بار قهرمان فیلم خود را که به گفته‌ی خودش: «یک سامورایی کامل‌وپرداخته است، به اندازه‌ای که یک فیلم می‌تواند باشد»، به سامورایی تشبیه می‌کند یا بهتر است بگوییم سامورایی می‌نامد. می‌توان عنوان سامورایی را به اعمالی که جف کاستلو هر روزه آنها را آیین‌وار به‌جا می‌آورد، مرتبط دانست؛ اعمالی چون شکل خاصی از کلاه بر سر نهادن مقابل آینه و دست کشیدن به لبه‌ی آن با دو انگشت شست و سبابه، پوشیدن پالتوهای همشکل، شکلِ خاصی از کشتن افراد مورد نظر (که قبلاً به آن اشاره شد)؛ همچنین می‌توان عنوان سامورایی را مرتبط با همان نوشته‌ی ابتدای فیلم دانست؛ یعنی تنهایی‌ای که یک سامورایی دارد، و یا عدم تعلق به دنیای جسمانی و نداشتن هرگونه رابطه‌ی «عمیق» عاطفی دانست که یکی از اصول و طریقت سامورایی است. اما به‌نظر می‌رسد محتمل‌ترین وجهِ شبَه بینِ جف کاستلو و یک سامورایی (ژاپنی) در شکل پایان زندگی آنهاست. یک سامورایی هر لحظه آماده‌ی مرگ است تا جان خود را فدای آرمان‌ها و طریقت خویش کند. مرسوم‌ترین شکل مرگِ یک سامورایی خودکشی یا به زبان ژاپنی هاراکیری (Harakiri) است. برای یک جنگجوی مبارز ژاپنی ملقب به سامورایی-آنگاه که استاد خود را کشته‌شده به دست دشمن می‌یابد و خود را بی‌ولی و سرپرست، هاراکیری نوعی مرگ شرافتمندانه محسوب می‌شود، به جای آنکه به دست دشمن اسیر شود. آنجا که جف کاستلو خود را گیر افتاده در مخمصه‌ای می‌یابد که راه رهایی از آن سخت می‌نماید، مخمصه‌ای که باعث شده پلیس همه جا او را تعقیب کند، عاقبتِ کار خود را می‌داند، او دیر یا زود به دست قانون می‌افتد. اما او یک سامورایی است؛ در یکی از طریقت‌های سامورایی در کتاب بوشیدو نوشته شده: «طریقت سامورایی مرگ است. آنجا که میان مردن و زنده ماندن دو دل باشی، بی‌درنگ مرگ را برگزین». جف کاستلو نیز مرگ را برمی‌گزیند. او آیین‌وار ابتدا به دیدار معشوقه‌ی خود می‌رود، همچون دیگر آثار ملویل قهرمان وداعی تلخ و البته بدون اُفتادن در دام سانتی‌مانتالیسم با معشوقه‌اش دارد. وقتی معشوقه‌اش «ژان لاگرانژ» می‌پرسد: «من چه کمکی می‌تونم بهت بکنم جف؟» پاسخ می‌دهد: «هیچی، خودم از پَسش برمیام» -و وقت خارج شدن از در همان نگاهی را شاهدیم که «گوستاو مَندا» و «فیلیپ ژِربیه» و دیگر قهرمانان ملویل در لحظه‌ی آخر به معشوقه‌ی خود می‌اندازند. سپس با یک خودروی سرقتی خود را به همان کلاب شبانه می‌رساند. در ورودی کلاب کلاه مخصوص خود را به متصدی لباس تحویل می‌دهد و شماره‌ی رسید خود را برنمی‌دارد (نشانه‌ای شوم!) دستکش‌های سفیدش را آیین‌وار به دست می‌کند، این اولین بار است که جف پیش از مقتولش اسلحه می‌کشد. اما این یک خودنمایی بیش نیست برای جلب توجه پلیس‌هایی که جف مطمئن است او را زیر نظر دارند. در این هنگام سه بار صدای شلیک گلوله می‌شنویم و تصویر جف را می‌بینیم که خون از کنار لبش جاری است و به زمین می‌اُفتد و جان می‌سپارد. در نمای بعدی در کمال شگفتی می‌بینیم که اسلحه‌ی جف خالی از گلوله بوده(!) او همچون یک سامورایی خودکشی (هاراکیری) می‌کند، اما نه به شکل بزدلانه‌ی آن یا اینکه بخواهد با اسلحه به مغز خود شلیک کند، او فقط به دشمن این فرصت را می‌دهد تا در بهترین فرصت او را بکشد. با شلیک گلوله. جف آنجا که میان مردن و زنده ماندن دو دل است، مرگ را برمی‌گزیند.

بوشیدو: «وقتی شَرَف بر باد می‌رود، مرگ آرامش‌بخش است؛ مرگ چیزی نیست جز واپَس زدن از رسوایی» (بوشیدو ۱۳۸۸:۱۲۱).

قهرمانان ملویل مرگ را ترجیح می‌دهند به پذیرش شکست. آنها نمی‌توانند باقی عمر خود را در زندان بگذرانند. پس ترجیح می‌دهند قهرمان زندگی خود باشند.



ارتشِ سایه‌ها (۱۹۶۹)

بر اساس رمانی با همین نام نوشته‌ی ژوزِف کِسِل

فیلم با نمایی باز از خیابان «شانزه لیزه»ی پاریس آغاز می‌شود. «طاق پیروزی» که یادمانی است از تمامی سربازانی که در طول تاریخ جان خود را برای آزادی و استقلال فرانسه فداکرده‌اند، در انتهای تصویر دیده می‌شود. یک گروه عظیم از سربازان آلمانی در خیابانی که خود به تنهایی نماد فرانسه است، رژه می‌روند. رژه‌ی آنها از دور دست آغاز می‌شود و هر لحظه نزدک‌تر می‌آیند، آنقدر نزدیک که تمام قاب تصویر را می‌پوشانند. این صحنه‌ی آغازین فیلمی است در مورد کشوری اشغال‌شده و تحت جنگ. در اصلی‌ترین خیابان پایتخت فرانسه فقط سربازهای بیگانه دیده می‌شوند. سکوت و سردی حاکم بر این سکانس افتتاحیه در تمام طول فیلم به‌خوبی احساس می‌شود.

«نهضت مقاومت فرانسه» که توسط ژنرال دوگُل از لندن حمایت می‌شود، تنها امید به‌جا مانده است؛ ارتشی که توسط سربازانی از جان گذشته شکل گرفته بود. آنان که نه نامی دارند و نه جا و مکان ثابت. هر روز تغییر چهره می‌دهند و اگر لازم باشد برای حفظ نهضت هموطنان خیانکارشان را محکوم به مرگ می‌کنند، زیرا هدف آنها بر همه چیز اولویت دارد؛ آزادی فرانسه.

ارتش سایه‌ها با شخصیت محوری «فیلیپ ژِربیه» که یکی از فرماندهان رده‌بالای نهضت مقامت فرانسه است، فرازهایی از مقاومت و جان فشانی‌های اعضای نهضت را به نمایش می‌گذارد. سربازانی که همه‌جا هستند و هیچ جا فَراچَنگ نمی‌آیند، همچون سایه. ارتش سایه‌ها!

صحنه‌ی کشتن ماتیلد به دست نیروهای خودی که آخرین صحنه‌ی فیلم است، جدیت و اهمیت حفظ امنیت نهضت را آشکار می‌سازد. ماتیلدی که بارها جان سران نهضت را نجات داده، حال باید به دست آنان -و البته احتمالاً با رضایت قلبی خویش- کشته شود. وداعی تلخ. قتلی که لوک ژاردی و فیلیپ ژربیه نیز به خاطر نشان دادن ارزش و احترام زیادی که برای ماتیلد قائلند، در آن شرکت می‌کنند؛ یعنی دو فرمانده‌ای که اغلب فقط تصمیم گیرنده‌اند، و مسئولیت اجرای فرامین بر عهده‌ی اعضای عادی نهضت است. حال آنان در یک ضیافت عظیم، در مجلس جانبازی ماتیلد برای کشورش -فرانسه- شرکت می‌کنند. قبل از فرارسیدن روز کشتن ماتیلد، وقتی ژربیه می‌خواهد از حضور لوک ژرادی -رئیس- در این عملیات جلوگیری کند (البته به منظور حفظ امنیت جان او)، رئیس پاسخ می‌دهد: «ماتیلد حتما از دیدن من خوشحال خواهد شد». نهضت برای خدمات ارزشمند سربازانش ارزش و احترام قائل است.

این بار قهرمان ملویل یک خلافکار یا آدمکُش حرفه‌ای نیست. وقتی برای تفریح و قمار و مشروب و خوشگذرانی‌کردن ندارد. اصولاً هیچ وابستگی دنیوی ندارد. این یکی از قوانین نهضت است. وقتی یکی از زنان عضو نهضت به نام «ماتیلد» توسط ارتش نازی دستگیر می‌شود و این امر خطرات فراوانی برای امنیت نهضت به وجود می‌آورد، لوک ژاردی رئیس کل نهضت رو به فیلیپ ژربیه می‌گوید: «تنها اشتباه ماتیلد این بود که همیشه عکس دخترش رو به همراه داشت»؛ همین اشتباه کوچک کافی است تا امنیت نهضت به خطر اُفتد. از این رو ماتیلد محکوم به مرگ است اما به دست نیروهای خودی. قطعاً خود ماتیلد هم به این مرگ رضایت دارد چراکه تنها راهی است که او را از زیر شکنجه‌ی ارتش نازی رها می‌سازد.

ارتش سایه‌ها در کنار دو فیلم دیگر از ملویل یعنی خاموشی دریا (۱۹۴۹) و لئون مورَن،کشیش (۱۹۶۱) که در مجموع «سه‌گانه‌ی مقاوت» را می‌سازند، از معدود آثار ملویل‌اندکه در آن شاهد حضور پررنگ «زن» هستیم، آن هم زنی که دست کم از مردان ندارد. گاهی نیز نسبت به آنان از احترام بالاتری برخوردار است. شاید این تفاوت در عاملیت و کُنشگری اوست. گویی ملویل با این چند فیلم تمام کم توجهی‌هایش به نقش زنان در دیگر آثارش را جبران کرده باشد. هر چند فقدان نقش زنان در مجموعه‌ی آثار ملویل را میتوان با خشونت و مردانگی ذاتی آنها توجیه کرد. شاید ملویل دنیای خشن تبهکاران را برای زنان مناسب نمی‌داند. با این همه نباید این نکته را نیز از نظر دور داشت که در قریب به اتفاق آثار

ملویـل، زنـان در نقـش اغواگرانـی منفعت‌طلـب، فاحشـه، یـا خبرچیـن پلیـس ظاهـر شـده‌اند کـه همیـن امـر نیـز باعـث شـده گاهـی ملویـل را «زن‌سـتیز» خطـاب کننـد.

تاریـخ ثابـت کـرده مـردم فرانسـه چـه بـه صـورت آشـکار و چـه مخفیانـه حامـی نهضـت بوده‌انـد. وقتـی در طـول جنـگ جهانـی دوم ژنـرال دوگُل بعـد از اشـغال فرانسـه بـه دسـت آلمـان نـازی، ناچـار بـه لنـدن پنـاه می‌بـرد، از رادیـو بـا مـردم کشـورش چنیـن سـخن می‌گویـد: «هـر چـه اتفـاق اُفتـد (بـا گریـه) مقاومـت فرانسـه نبایـد از بیـن بـرود». ایـن حمایـت مردمـی در فیلـمِ ملویـل نیـز بازنمـود می‌یابـد، وقتـی ژربیـه از دسـت نیروهـای آلمانـی مسـتقر در فرانسـه می‌گریـزد، بـه بهانـه‌ی اصـلاح صورتـش بـه آرایشـگاهی پنـاه می‌بـرد. در طـول اصـلاح صـورت هیـچ سـخنی مابیـن ژربیـه و آرایشـگر رد و بـدل نمی‌شـود، امـا پـس از پرداخـت دسـتمزد، وقتـی ژربیـه مهیـای رفتـن اسـت، آرایشـگر پالتویـی بـا رنـگ متفـاوت از آنچـه ژربیـه داشـته بـه او می‌دهـد تـا شـاید در تغییـر ظاهـر

بـه او کمکـی کـرده باشـد. صحنـه‌ای موجزتـر و رسـاتر از ایـن، دربـاره‌ی همدلـی مـردم عـادی بـا اعضـای نهضـت می‌تـوان یافـت؟

از دیگـر صحنه‌هـای تأثیرگـذار فیلـم، صحنه‌ایسـت کـه ژربیـه بـه زنـدان افتـاده و قـرار اسـت او را بـه همـراه تمـام هـم سـلولی‌هایش تیـر بـاران کننـد. در جوخـه‌ی اعـدام افسـر اجـرای حکـم اعـلام می‌کنـد یـک فرصـت بـرای همـه باقـی مانـده؛ هـر کـس سـریع‌تر از دیگـران بـدود و بـه دیـوار انتهایـی برسـد، شـانس ایـن را دارد کـه بـا سـری بعـدی زندانیـان اعـدام شـود. زمانـی کـه افسـر فرمـان حرکـت صـادر می‌کنـد، ژربیـه بی‌حرکـت تنهـا در جـای خـود می‌ایسـتد. در نهایـت پـس از تهدیـد و چنـد شـلیک بـه کنـار پایـش، او نیـز ناخواسـته شـروع بـه دویـدن می‌کنـد. همیـن دویـدن باعـث نجـات جانـش می‌شـود زیـرا ماتیلـد و همدسـتانش بـرای فـرار او نقشـه‌ای طرح‌ریـزی کرده‌انـد و او را کـه در حـال دویدن اسـت، از دریچـه‌ی بالایـی زنـدان فـراری می‌دهنـد. بعدتـر کـه ژربیـه در خـودرو کنـار ماتیلـد نشسـته، مبهـوت و درمانـده می‌گویـد: «اون افسـر می‌خواسـت مـن مثـل یـه خرگـوش ترسـو پـا بـه فـرار بـذارم ... اگـه فـرار نکـرده بـودم، چـی مـی‌شـد؟!».

نهایتـاً در انتهـای فیلـم کـه چنـد خـط میان‌نویـس سرگذشـت هـر یـک شـخصیت‌ها را برایمـان بازگـو می‌کنـد، در حالی‌کـه در مـورد هـر کـدام از آنهـا می‌خوانیـم کـه بـه نحـوی کشـته شـده‌اند، در مـورد ژربیـه می‌خوانیـم: «سـیزدهم فوریـه ۱۹۴۴، فیلیـپ ژربیـه ایـن بـار تصمیـم گرفـت فـرار نکنـد...» (اشـاره بـه فـرار و شـانس زنـده مانـدن در جوخـه‌ی اعـدام).

دایره‌ی سرخ (۱۹۷۰)

«روزی بودا با تکه گچی قرمز رنگ دایره ای کشید و سپس گفت: آن هنگام که قرار بر دیدار افرادی باشد، حتی اگر خود از آن بی خبر باشند و برای هر یک اتفاقی بیُفتَد، گرچه هر کدام مسیر متفاوتی را برگزینند امّا، در روز موعود بی هیچ چون و چرایی در دایره‌ی سرخ گرد هم خواهند آمد.»

کوری (آلن دلون) چهار سال از پنج سال محکومیت زندان خود را گذرانده و حال به خاطر رفتار مناسب زودتر از موعد از زندان آزاد شده. پس از آزادی او مستقیماً به سراغ همدستان سابقش می‌رود و حق خود را نقداً حساب و دریافت می‌کند. کوری مثل تمام قهرمانان دیگر ملویل، خونسرد و مطمئن عمل می‌کند. او در کارش یک حرفه‌ای است. کوری یک سارق سابقه‌دار است که قبل از آزادی‌اش از زندان نقشه‌ی سرقت بعدی‌اش را طرح‌ریزی می‌کند. آنقدر به خودش اعتماد دارد که از هیچ ریسکی نمی‌هراسد. وقتی با چشمان خود می‌بیند خلافکار خطرناکی به نام ووگِل که به‌تازگی از دست کمیسر ماتئیِ باتجربه گریخته و آوازه‌ی فرارش رادیو و روزنامه‌ها را فراگرفته، برای پنهان شدن، در صندوق عقب خودروی او سوار می‌شود، بدون هیچ ترسی به راه خود ادامه می‌دهد و حتّا به ووگل کمک می‌کند تا از پلیس مخفی بماند. البته ووگل هم در همان ابتدای دوستی کمک بزرگی به کوری می‌کند و جانش را در آستانه‌ی مرگ نجات می‌دهد. اما کوری بیشتر از اینکه از روی دلسوزی به ووگل کمک کرده باشد، به دنبال یک همدست حرفه‌ای برای سرقت از یک جواهرفروشی می‌گردد. آنها برای تکمیل تیم سرقتشان به یک تیرانداز ماهر نیازمندند. ووگل یکی از دوستان قدیمی‌اش به نام جانسِن را پیشنهاد می‌دهد. این سه نفر به کمک هم یکی از به یاد ماندنی‌ترین سکانس‌های سرقت تاریخِ سینما را رقم می‌زنند. سکانسی که بیش از بیست دقیقه به طول می‌اَنجامَد؛ با پرداخت و کارگردانی بی‌نقص ملویل. هرچند لازم به ذکر است که دایره‌ی سرخ به هیچ‌وجه فیلمی در مورد سرقت نیست. شاید یکی از مهم‌ترین مسائلی که فیلم می‌تواند به‌صورت ضمنی به آن اشاره داشته باشد، به همان نوشته‌ی ابتدای فیلم به نقل از راما کریشنا برمی‌گردد: «روزی بودا با تکه‌گچی قرمزرنگ دایره‌ای کشید و سپس گفت: آن هنگام که قرار بر دیدار افرادی باشد، حتّا اگر خود از آن بی‌خبر باشند و برای هر یک اتفاقی بیُفتَد، گرچه هر کدام مسیر متفاوتی را برگزینند امّا، در روز موعود بی‌هیچ چون و چرایی در دایره‌ی سرخ گرد هم خواهند آمد». این است همداستانیِ سه خلافکار با سه سرنوشت کاملاً متفاوت که یکی از آنها روزگاری پلیس بوده و دیگری تازه از زندان رهایی یافته و ووگل هم یک زندانی فراری است. سرنوشت این سه نفر طوری به هم گره می‌خورد که فقط چنان گفتاری از بودا می‌توانست آن را توجیه کند.

دایره‌ی سرخ برخلاف دیگر آثار ملویل از قهرمانی یگانه برخوردار نیست، به این معنی که به نحوی هر سه کاراکتر اصلی فیلم می‌توانند نقش قهرمان داستان را ایفا کنند. موردی که شاید پیش از این تنها در کلاه (۱۹۶۲) شاهدش بودیم؛ هرچند در آن فیلم نمی‌توان به صراحت موریس فوگل را قهرمانی ملویلی به حساب آورد. امّا در دایره‌ی سرخ هر سه کاراکتر ویژگی‌های قهرمانان ملویل را دارند. کارشان را بی‌هیچ عیب و نقصی انجام می‌دهند و آیین مخصوص قهرمانان ملویل را به‌جا می‌آورند. اما نقطه‌ی اوج شخصیت هر سه‌ی آنها مرگ قهرمانانه‌شان است. آنها همچون قهرمانان ملویل می‌میرند. بی‌هیچ ترسی خود به استقبال مرگ می‌روند، در حالی که فرصت گریز بزدلانه از آن را هم دارند. آنها کاری را با هم شروع کرده‌اند و تا انتها پشت یکدیگر را خالی نمی‌کنند. آنگاه که شریکشان را در خطر می‌بینند، خود را موظف به کمک به او می‌دانند و در آخر هر یک برای حمایت از دیگری جان خود را فدا می‌کند. این مورد آخر را به‌نُدرت در آثار ملویل شاهدیم. یعنی رفاقتی عمیق میان دو خلافکار که هیچ‌کدام از آنها برای حفظ و تداوم این پیمان از جانش نیز دریغ نمی‌کند. در این مورد هم شاید نزدیک‌ترین مثال را بتوان دوستی میان موریس و سیلین در انتهای فیلم کلاه دانست. شاید دایره‌ی سرخ تنها مثال واضحی باشد از تبدیل آرمان‌ها و آیین فردی قهرمانان ملویل به آرمان‌ها و آیین جمعی و پیمانی که میان چند مرد بسته می‌شود؛در حالی‌که تأکید اغلب آثار ملویل بر روی تک‌قهرمان جداُفتاده از هرگونه اجتماعی است.

یک پلیس (۱۹۷۲)

«تا کنون فقط دو حس توانسته الهام بخش انسان در کار پلیس باشد ... تضاد و تمسخر»

کمتر پیش می‌آید قهرمان ملویل اشک در چشمانش حلقه بزند، آن هم اگر قرار باشد نقش آن قهرمان را «آلن دلون» بازی کند. کمی با محاسبات جور در نمی‌آید. قبل از دیدن فیلم، چنین فرضیه‌ای برای تماشاگری که با قهرمانان ملویل آشنایی دارد، دور از ذهن به نظر می‌رسد اما این‌بار در سکانس پایانی، آنجا که کمیسر کُلمَن بهترین دوستش «سیمون» را با شلیک گلوله کشته، به یکباره فرو می‌ریزد، در حالی‌که بعد مشخص می‌شود او با خود اسلحه نداشته و عمداً حرکت تحریک‌آمیزی انجام داده تا کمیسر کلمن او را بکشد، نوعی خودکشی به دست دیگری وقتی وسیله‌ی خودکشی به همراه ندارد. چه بهتر که این کار به دست یک دوست صمیمی انجام شود.

اینجا هم شاهد دوستی میان یک کمیسر یا پلیس با یک خلافکار هستیم. قبلاً هم در فیلم‌های «کلاه» و «باب قمارباز» و یا به شکلی دیگر، در فیلم «نفس دوباره» رابطه‌ی توأم با احترام کمیسر بِلو با گوستاو مَندا را شاهد بودیم. کمیسر کلمن یک پلیس محلی است که کارش را هر روز از غروب آفتاب آغاز می‌کند و تمام مدت شب در خیابان‌های پاریس با دستیارش ماتیس گشت می‌زند. هرگاه مأموریتی از طریق بیسیم به او ابلاغ شود، در پاسخ یک جمله‌ی ثابت و همیشگی را به زبان می‌آورد: «کجا؟... توی راهم ...باهات تماس می‌گیرم». تنها تفریح او رفتن به کلاب شبانه دوست صمیمی‌اش سیمون -که یک خلافکار حرفه‌ای است- و دیدار با معشوقه‌اش -کتی (با بازی کاترین دونوو)- است، که از قضا شریک زندگی سیمون نیز است. باز هم وجود یک معشوقه‌ی زیبا و اغواگر. باز هم

پلیس باهوش ما برای خود خبرچین‌هایی دارد، که این بار هم همچون خبرچین فیلم کلاه زنی است که با مردان خلافکار رابطه برقرار می‌کند تا از این طریق بتواند از نقشه‌های آنها مطلع شود و پلیس را در جریان بگذارد.

هرچند نمی‌توان یک پلیس را هَمرَده‌ی فیلم‌های درخشانی چون سامورایی و ارتش سایه‌ها به حساب آورد، با این حال در همین فیلم نیز غیر از سنت مرسوم آثار ملویل، یعنی خلق یک ابَرقهرمان کاریزماتیک، ویژگی‌های ارزشمندِ قابل ذکر دیگری هم وجود دارد. به عنوان مثال سکانس سرقت چمدان از قطار در حال حرکت که به سادگی و زیبایی هرچه تمام‌تر به اجرا در می‌آید. یک سکانس نه دقیقه‌ای بدون کلام که طی آن سیمون و همدستانش با پرواز برفراز یک قطار در حال حرکت با یک هلی‌کوپتر، سعی در دزدیدن چمدانی حاوی مواد مخدر را دارند. نمونه‌ی چنین صحنه‌ی طولانی سرقت بدون کلام با کارگردانی بی‌نظیر ملویل را در فیلم ماقبل آخر او دایره‌ی سرخ نیز شاهدیم. یکی دیگر از صحنه‌های قابل اشاره در میانه‌های فیلم، آنجاست که سیمون و همدستانش پس از سرقت از بانک و گذشت چند روز، یک موزه‌ی نقاشی را برای قرار ملاقات انتخاب می‌کنند. در گشت و گذار سیمون در راهروهای موزه و تماشای تابلوهای نقاشی، توجه او به سلف‌پرتره‌ی معروف «ونسان ون‌گوگ» (نقاش هلندی که به باور عوام، با شلیک گلوله به شکمش خودکشی کرد،) جلب می‌شود و نگاهی عمیق به آن می‌افکند. این نگاه عمیق سیمون به چهره‌ی ون‌گوگ آنجا برای ما معنای ضمنی دقیق‌تری پیدا می‌کند که کمیسر کلمن پس از اینکه با شلیک گلوله سیمون را می‌کشد، در پاسخ به دستیارش که از او پرسیده: «به نظرت برای شلیک کمی عجله نکردی؟»، می‌گوید: «نمی‌دونستم با این کار قصد خودکشی داره!».

منابع

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی؛ فتاح محمدی؛
نشر هزاره سوم، زنجان

کوک، دیوید (۱۳۸۱) تاریخ جامع سینمای جهان؛ هوشنگ آزادی ور؛ نشر چشمه

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۲) هنر سینما؛ فتاح محمدی؛ نشر مرکز

نیتوبه، اینازو (۱۳۸۸) بوشیدو: طریقت سامورایی یا روح ژاپنی، محمد نقی‌زاده،
منوچهر منعم؛ سهامی انتشار، تهران

استیونسن، رالف؛ دبری،ژ.ر (۱۳۸۸) هنر سینما؛ پرویز دوائی؛ انتشارات امیرکبیر

بوردول،دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۴) تاریخ سینما؛ روبرت صافاریان؛ مرکز

دوماهنامه‌ی سینما و ادبیات (۱۳۹۳) شماره ۴۲؛ تهران

وبسایت نقد فارسی

با استفاده از ویکی‌پدیای فارسی، فرانسوی، انگلیسی

پی‌نوشت: عنوان این مقاله برگرفته از کتابی است با همین نام، نوشته‌ی ژینِت وَنساندو.

ادبیات
LITERATURE

"انوشیروان عادل و مزدک" و "جنگ مشرق و مغرب"

بررسی تحلیلی "طرح" در دو نمایشنامه‌ی تاریخی از گریگور یقیکیان

علی قاسمی
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

گریگـور یقیکیـان، نویسـنده‌ای کـه در ارمنسـتانِ عثمانـی متولـد شـد امـا سـال‌های زیـادی از زندگـی‌اش را در ایـران (گیـلان) زندگـی کـرد، امـروزه بیـش از هـر چیـز بـه واسـطه‌ی آثـار نمایشـی‌اش مـورد توجـه قـرار گرفتـه. او در سـال‌های ابتدایـی قـرن چهاردهـم خورشـیدی فعالیـت می‌کـرد؛ زمانـه‌ای کـه ادبیـات نمایشـی مـا بـه شـدت تحـت تأثیـر جریـان ناسیونالیسـم و در پـی احیـای گذشـته‌ی تاریخـی بـود. بـه همیـن دلیـل حجـم بالایـی از آثـار نمایشـی آن دوره را درام‌هـای تاریخـی تشـکیل می‌دهـد و بالطبـع یقیکیـان هـم در آن زمینـه آثـاری را بـه نـگارش درآورد. هـر چنـد کـه از منظـر نحـوه‌ی پرداختـن بـه موضـوع تاریخـی تمایـزات قابـل توجهـی را در کارهـای او می‌تـوان مشـاهده کـرد کـه موضـوع بحـث مـا در اینجـا نیسـت. آنچـه کـه در ایـن متـن می‌کوشـیم بـه واسـطه‌ی دو درام تاریخـی او نشـان دهیـم ایـن اسـت کـه برخـلاف جریـان غالـب کـه اهمیـت چندانـی بـرای سـاختار درام خـود قائـل نبودنـد، یقیکیـان بـه نحـوی چشـم‌گیر بـا آن برخـورد کـرده.

تمرکز اصلی در اینجا بررسی تحلیلی طرح در دو نمایشنامه‌ی "جنگ مشرق و مغرب یا داریوش سوم (کدمانس)" (نخستین اجرا در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی در رشت) و نمایشنامه‌ی "انوشیروان عادل و مزدک" (۱۳۰۳) است. از منظر طرح، هرکدام از این نمایشنامه‌ها به شیوه‌ای متفاوت شکل گرفته‌اند اما هردو نشان از حساسیّت ساختاری یقیکیان دارند. در نمایشنامه‌ی جنگ با طرح و ساختاری به نسبت محکم و منسجم مواجهیم و در نمایشنامه‌ی انوشیروان علارغم نوعی آشفتگی و بی‌نظمی می‌توانیم شاهد ساختاری متقارن باشیم. تلاش ما بر این بوده که در تحلیل پیش رو رویکرد جزءنگرانه‌ای را دنبال کنیم و نشان دهیم این دو گونه ساختار به چه شکل عمل می‌کنند. تحلیل خود را از نمایشنامه‌ی انوشیروان آغاز می‌کنیم و در ادامه به شکلی تطبیقی با نمایشنامه‌ی جنگ آن را به پایان می‌رسانیم.

نمایشنامه‌ی انوشیروان عادل و مزدک

قباد ساسانی، شاهنشاه ایران، با یاری مزدک -پیغمبرنو- در تلاش است که در مقابل معترضین و طغیان ایلخانی‌ها حکومت خودش را تقویت کند. در میان این اوضاع آشفته مزدک به او خبر می‌رساند که پسر او خسرو نوشیروان نزد بوزرجمهرِ معلم و موبدموبدانِ که از مخالفان سرسخت حکومت قبادند، رفت و آمد دارد. خسرو که عمیقاً از سیاست‌های حاکمیتی پدرش ناراضی است، در برابر قباد از "شهوترانی چندنفر خائن" و "حیف و میل بیت‌المال" و همچنین "ترویج و توسعه‌ی دین جدید" شکایت می‌کند اما قباد توجهی نمی‌کند. مزدک به واسطه‌ی علاقه‌ی متقابلی که بین خودش و مهرنوش، همسر قباد، وجود دارد از او می‌خواهد که اجازه دهد خسرو پسرش را در قصر زندانی کنند. مهرنوش با اینکه در ابتدا می‌پذیرد اما بعد دلش نمی‌آید و به دور از چشم مزدک به نوشیروان پیغام می‌رساند که قصر را ترک کند چراکه خطری او را تهدید می‌کند. "انقلاب خونین" به راه می‌افتد و خسرونوشیروان به جای پدرش به تخت سلطنت می‌نشیند و با پادرمیانی مهرنوش اجازه می‌دهد که مزدک هم از کشور فرار کند. او افراد زیادی از معتقدان دین جدید را زندانی و نابود می‌کند و تنها کسی که در دربار از آنها حمایت می‌کند، آذرمیدخت، دختر موبدموبدان است که خسرو عاشق اوست. در موقعیتی که نیزه‌داران برای گرفتن مزدک آمده‌اند، مهرنوش باعث نجات آنها می‌شود و آذرمیدخت هم که دلباخته‌ی دین جدید است، با او می‌رود. در نهایت با حکم نهایی مهرنوش قرار بر این می‌شود که مزدک را بسوزانند. آذرمیدخت را هم می‌بخشند و به او پیشنهاد می‌کنند که در دربار بماند و با خسرو ازدواج کند.

کنش اصلی و برانگیزاننده‌ی نمایشنامه حضور مزدک در دربار و همچنین طغیان دهقانان و ایلخانی‌ها بر ضد قباد است که پیش از آغاز نمایشنامه رخ داده. با این وجود می‌توان کنش برانگیزاننده‌ی دیگری را در همان پرده‌ی اول شناسایی کرد که آن آگاهی قباد از خیره‌سری‌های پسرش است و ترس او از اینکه خسرو جای او را بگیرد. شخصیت اصلی در ابتدا به ظاهر قباد است و برای خلاصی از وضعیتی که در آن گرفتار شده، دست به کنش‌هایی می‌زند؛ سفیران ممالک خارجی را برای دفاع از دینِ تازه تجهیز نظامی و مالی می‌کند و حتّا با تذکر مزدک در خصوص دشمنان داخلی تصمیم می‌گیرد که خسرو را زندانی کند. اما در پرده‌ی دوم با معرفی شخصیت مهرنوش به نظر می‌رسد که جایگاه شخصیت اصلی را مهرنوش می‌تواند پر کند. او مزدک را وارد دربار کرده و در ادامه علارغم دلبستگی‌اش به مزدک و آئین او و با اطلاع دادن به پسرش باعث رهایی او می‌شود و همین رهایی است که در نهایت باعث فرو ریختن برج و باروی قباد و مزدک می‌شود. با این وجود در ادامه شخصیت دیگری را هم می‌توان به عنوان شخصیت محوری شناسایی کرد: خسرو نوشیروان. او محرک اصلی انقلاب است و به طور مشخص در نیمه‌ی دوم نمایشنامه در رأس امور قرار می‌گیرد. نتیجه اینکه نمایشنامه به شکلی مورد انتظار شخصیت اصلی‌ای معرفی نمی‌کند و بنابر اقتضائات داستانیِ طرح تمرکز شخصیتی خودش را تغییر می‌دهد. هرچند که در نسبتی می‌توان مهرنوش را مؤثرترین شخصیت نمایشنامه و موتور پیش‌برنده‌ی طرح در نظر گرفت؛ او که مزدک پیش از محاکمه‌اش درباره‌ی او می‌گوید: «با مساعدت تو مقام عالی احراز کرده و با مخالفت تو شکست خوردم».

غیر از مورد شخصیت مرکزی که سرنخی در رابطه با پراکندگی طرح در اختیار ما می‌گذارد، نمایشنامه در موارد دیگر هم ما را با پاسخ روشن و صریحی روبرو نمی‌کند. نمایشنامه "اوج" طرح خودش را که بر اساس نحوه‌ی آغاز می‌بایست تقابل قباد و خسرو باشد، حذف می‌کند و فقط به شکلی روایی از زبان پیرمرد می‌شنویم که «شاهنشاه قباد مغلوب شد». از این نقطه به بعد و به ویژه بعد از دستگیری مزدک می‌توانیم پرده‌ی چهارم و پنجم را به عنوان نوعی گره‌گشایی قلمداد کنیم که با اعدام و سوزاندن مزدک پایان می‌یابد. نمایشنامه چندان از الگویی به اصطلاح کلاسیک پیروی نمی‌کند. اما نکته‌ی مهم در اینجاست که این تخطی‌های ذکر شده را به راحتی نمی‌توان از عیوب نمایشنامه دانست. چرا که به نظر می‌رسد یقیکیان آگاهانه یا ناآگاهانه در همین ساختار طرح فعلی روابط معناداری را شکل داده.

یکی از نکات قابل توجه در ساختار طرح این نمایشنامه ساختار تا حدودی متقارن آن است که این مسئله را به خوبی می‌توان در چیدمان شخصیت‌ها و تقابل‌هایشان شناسایی کرد. در پرده‌ی اول و دوم، قباد و مزدک و آذرمیدخت در یک سو و خسرو، موبدموبدان و بوزرجمهر در سوی دیگر قرار دارند. در پرده‌های سوم تا پنجم این تقابل دقیقاً برعکس می‌شود مگر آذرمیدخت که در نهایت به خاطر وساطت مهرنوش، که در این تقابل‌ها وضعیتی میانی و البته بسیار تأثیرگذار دارد، در جانب خسرو و دربار باقی می‌ماند. آنچه این ساختار در برابر ما می‌نهد، به شکلی قابل توجه مؤید مضمونی است که یقیکیان در پایان نمایشنامه از زبان مزدک آن را بیان می‌کند: «من گفتم که نباید شخصیت و مالکیت حکمرانی کند». این گفته‌ی مزدک در مورد هر دو سوی ماجرا صادق است و نکته‌ی چشم‌گیر آن اینجاست که چه قباد -یا در اصل مزدک- و چه نوشیروان هردو به نحوی مدعی‌اند که سودای عدالت دارند اما بی‌استثنا در هر دو حکومت آن‌چه نایاب است، همان عدالت است. در هر دو حکومت عده‌ای -که نویسنده با تأکید تعداد آنها را کم نمی‌داند -تحت ظلم واقع می‌شوند. هر دو هم ظاهراً ارتباطی مستحکم با مبانی دینی حکومت خودشان دارند. اسکلت‌هایی که یادآور مواجهه‌ی ریچارد با اشباح در نمایشنامه‌ی ریچارد سوم است مزدک را به خاطر بیست و پنج سال خون و خونریزی سرزنش می‌کنند و در تابلوی دوم پرده سوم هم پیرمردی در "تالار زیرزمینی وسیع و تاریک" که جمعیت انبوهی در آن گرفتارند، از جنایت‌های خسرو می‌نالد که «در اندک مدتی چهل‌هزار نفر از برادران مذهبی ما را مقتول یا مقید و محبوس کرد». از این منظر، پشتیبانی ساختاری طرح از مضمون اثر از موارد با اهمیت نمایشنامه‌ی "انوشیروان عادل و مزدک" است.

یکی از نکات قابل توجه در ساختار طرح این نمایشنامه ساختارِ تا حدودی متقارن آن است که این مسئله را به خوبی می‌توان در چیدمان شخصیت‌ها و تقابل‌هایشان شناسایی کرد.

مهم‌ترین کنش قباد
تصمیمی است که در مورد خسرو می‌گیرد
که او را در قصر زندانی کند. ممکن است گفته
شود "تصمیم" کنش نیست اما بر این اساس
که آگاهی نوشیروان و یارانش از این تصمیم
هیمه‌ی انقلاب را شعله‌ورتر می‌کند و موقعیت
تازه‌ای به وجود می‌آورد، می‌توان آن را کنشِ
بااهمیت قباد در نظر گرفت.

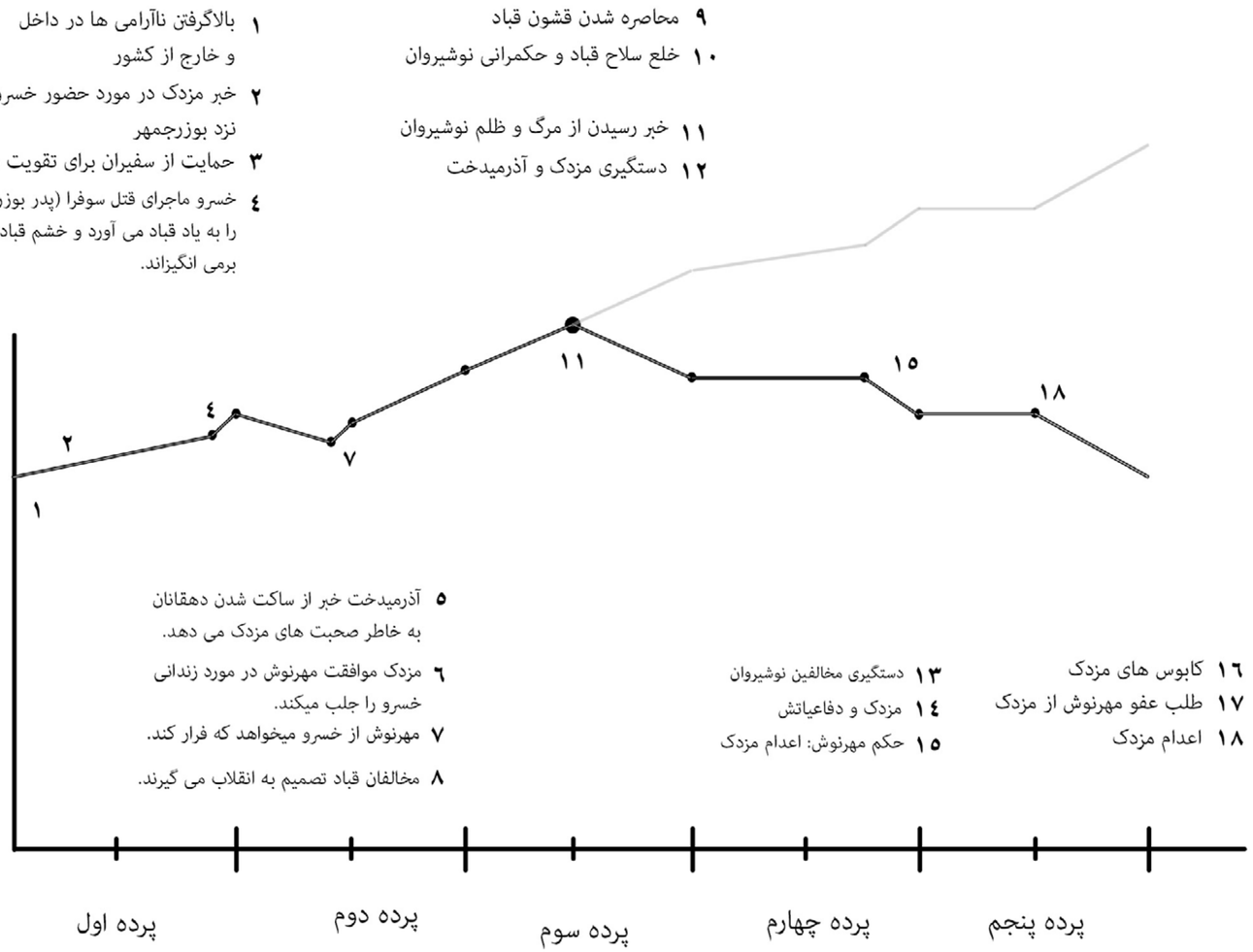
با اشاره به دو مفهوم مهم ارسطو در طرح یعنی "ضرورت یا احتمال" می‌توانیم نگاه دیگری هم به این ساختار متقارن داشته باشیم. در مجموع، کنش‌ها و رویدادهای نمایشنامه انحراف قابل ملاحظه‌ای را از این اصل نشان نمی‌دهند، هر چند که با کمی سخت‌گیری می‌توان مواردی را مشاهده کرد. پرسش اصلی درمورد این اصل در طرح نمایشنامه در خصوص "انقلاب" است. در آغاز وضعیت به وجود آمده در کشور و نارضایتی‌ها، شورش‌ها، وضعیت ناآرام خارجی و داخلی، دشمنان قدرتمند قباد که شامل پسرش هم می‌شود و بالأخره روحیه‌ی مضطرب و تردیدآلود خود او پیروزی انقلاب نوشیروان را که در ابتدا احتمالش می‌رفت به تدریج ناگزیر می‌کند. حالا ساختار متقارن مورد اشاره را به خاطر بیاوریم. هرچند که نویسنده مو به مو وضعیت‌های نیمه‌ی ابتدایی خودش را بر نیمه‌ی دوم منطبق نمی‌کند اما تشخیص شباهت بین موقعیت قباد و بعد از او موقعیت نوشیروان به هیچ‌وجه دشوار نیست. حالا هم مردم ناراضی‌اند و حالا هم دین‌های تازه‌ای همچون "آیینی که از عربستان شروع شده" و همچنین ناراضیان داخلی در دربار همچون آذرمیدخت وجود دارند. نمایشنامه با مرگ مزدک تمام می‌شود اما از پسِ آن احتمال آرامشی را نمی‌توان داد؛ بلکه براساس تمام موارد گفته شده و به ویژه تقارن ساختاری طرح ضرورتاً انقلابی دیگر مورد انتظار است هرچند این‌بار در ذهن خواننده. حتّا می‌توان کمی از این هم پیش‌تر رفت و گفت به یک معنا -نه به معنای ارسطویی- نمایشنامه بازشناسی هم دارد اما نه برای شخصیت‌ها، که برای مخاطب؛ بازشناسی‌ای که کاملاً از درون ساختار نمایشنامه قابل دریافت است.

همین مسئله را در ارتباط کنش شخصیت‌ها با داستان هم می‌توان به نوعی دیگر دید. مهم‌ترین کنش قباد تصمیمی است که در مورد خسرو می‌گیرد که او را در قصر زندانی کند. ممکن است گفته شود "تصمیم" کنش نیست اما بر این اساس که آگاهی نوشیروان و یارانش از این تصمیم هیمه‌ی انقلاب را شعله‌ورتر می‌کند و موقعیت تازه‌ای به وجود می‌آورد، می‌توان آن را کنشِ با اهمیت قباد در نظر گرفت. هرچند که یقیکیان در طراحی ارتباط این کنش قباد با تصمیم برای انقلاب یا دقیق‌تر بگوییم، در طراحی ارتباط با تسریع کنش انقلاب چندان منسجم و موفق عمل نمی‌کند اما این خللی در تحلیل پیش‌رو ایجاد نمی‌کند. فراموش نکنیم که قباد اگر به هرترتیبی با پسرش به سازش می‌رسید احتمال این انقلاب بسیار اندک بود؛ بنابراین کنش تصمیم‌گیری او ما را از موقعیت شاهنشاهی او به موقعیت شاهنشاهی پسرش منتقل می‌کند و موقعیت تازه‌ای به وجود می‌آورد. حالا بیائید همین نکته را در نیمه‌ی دیگر نمایشنامه ببینیم. کنش اصلی و مهم نوشیروان -که البته مهرنوش مهر تأییدی برآن می‌زند- در اینجا اعدام و سوزاندن مزدک است اما موقعیت بعدی را در خود نمایشنامه مشاهده نمی‌کنیم بلکه می‌توانیم به قرینه‌ی ساختاری انتظار دگرگونی دیگری را در ذهن بپرورانیم. درست است که در ظاهر کنش قباد و نوشیروان متفاوت‌اند اما در عمل هر دو مبتنی بر یک اصل‌اند: کنش حذف مخالف.

این موضوع در کنش شخصیت مهرنوش هم قابل مشاهده است. کنش اصلی او در نیمه‌ی اول اطلاع دادن به خسرو است که برای نجات جانش از قصر فرار کند. کنشی که ما را به موقعیت سقوط همسرش قباد و پادشاهی خسرو می‌رساند. کنش اصلی او در موقعیت تازه حکم اعدام مزدک است که توضیحاتش داده شد. اما تمایز مهمی را که نباید نادیده گرفت، تفاوت شخصیتی او با فرزند و شوهرش است. مهرنوش شخصیتی نه چندان روشن و باصلابت است که انگیزه‌هایش را به راحتی نمی‌توان توضیح داد. زمانی که او به خسرو خبر می‌دهد که از قصر فرار کند، بیشتر به نظر می‌رسد تحت تأثیر احساسات مادرانه‌اش این‌کار را می‌کند چراکه پیش از آن به دلیل علاقه‌ای که به مزدک و آیین او داشت، پذیرفته بود که خسرو را زندانی کنند. در سوی دیگر هم علارغم همه‌ی تمایلاتی که تا پیش از آن از او دیده‌ایم، به نظر می‌رسد تحت تأثیر مردمی که خواستار اعدام

مزدک‌اند، در نهایت اعلام می‌کند که او را بسوزانند. با این حال مهرنوش به طور واضحی به موقعیتی که در پس کنش او قرار دارد، اشاره می‌کند و می‌گوید «مزدک و مزدکیان را بسوزانید. [...] که اگر اشخاص مقدسی بودند، در آینده منتظر دسته‌های کثیری به همین آیین در جهان باشیم، و اگر نیستند، در مقابل ملل دنیا محوشان را سبب سربلندی و افتخار خود بدانیم». مهرنوش آشکارا شخصیتی متزلزل و شکاک است و تردیدی که در این گفته از او می‌شنویم، تردیدی است که می‌تواند توضیحی دیگر برای حذف موقعیت پس از اعدام مزدک باشد. شاید بتوانیم این تردید را تردید خود یقیکیان هم به حساب آوریم. تردیدی که خودش را در قسمت‌های دیگر هم نشان می‌دهد. برای نمونه عنوان نمایشنامه به عدالت انوشیروان اشاره دارد؛ در حالی‌که نمونه‌های ظلم او در نمایشنامه به شکل صریح یا ضمنی کم نیست؛ هر چند که در جایی به مادرش اشاره می‌کند: «عدل را منظور نظر قرار دهید». از نظر ساختاری -و حتّا محتوایی- عنوان نمایشنامه بیشتر عنوانی کنایی است؛ کنایه‌ای که به احتمال بسیار زیاد یقیکیان آگاهانه آن‌را شکل نداده.

نمودار پیشرَوی طرح نمایشنامه‌ی "انوشیروان عادل و مزدک" در ظاهر به نظر کاملاً مبتنی بر صورت‌بندی کلاسیکی همچون صورت‌بندی هرم فریتاگ است که نقطه‌ی اوج آن خلع سلاح قباد و چرخش حکومت است. اما اگر روایتی که براساس موارد عمدتاً مضمونی و ساختاری در مورد تقارن در طرح مطرح شد را در نظر بگیریم، درست از آغاز پرده‌ی سوم می‌توان طرح را از سوی معترضان و مزدکیان هم پیش‌گرفت که البته در سطحی زیرین در حال اثرگذاری است و در نمودار با خطوط نقطه چین برخلاف خطوط سیاه نشان داده شده؛ دلیل آن هم این است که همه‌ی آن عواملی که در ظاهر به تقویت و تحکیم حکومت نوشیروان دلالت می‌کند، همزمان می‌تواند انگیزه‌های پنهانی بر ضدّ خود او هم باشند. چنانکه در شروع نمایشنامه قباد وضعیت خودش را مستحکم می‌بیند اما رفته رفته کنش‌هایش برضد او می‌شود که البته این روند از پیش از نمایشنامه آغاز شده. نکته‌ی دیگری که در رابطه با نمودار می‌توان مشاهده کرد، نظم قابل ملاحظه‌ای است که در ترکیب‌بندی طرح می‌توان شاهدش بود. نظمی که ممکن است در خوانش ابتدایی چندان قابل تشخیص نباشد.



نمایشنامه‌ی جنگ مشرق و مغرب

اسکندر و داریوش سوم شش سال است که در جنگ با یکدیگرند. آغاز نمایشنامه از جایی است که این جنگ وضعیت بحرانی‌ای پیدا کرده و در این میان هُمای دختر داریوش، با همکاری موبد و آیروبارزان می‌خواهند تلاش کنند و داریوش را از حضور خائنان در دربارش آگاه کنند. اما داریوش زیر بار نمی‌رود. از طرف دیگر خائنان هم کارشان را پیش می‌برند و در نهایت داریوش زمانی از ماجرا آگاه می‌شود که بسیار دیر شده و مرگ سر رسیده.

اولین نکته‌ای که در خصوص طرح نمایشنامه به چشم می‌آید، انسجام و نظم همه‌جانبه‌ی آن است. همچنین نحوه‌ی ارائه‌ی اطلاعات در نسبت با نمایشنامه‌ی پیشین بسیار هدفمندتر و حساب‌شده‌تر است. تا حد امکان اطلاعات بی‌جا کنار گذاشته شده و نمایشنامه تا حد زیادی عمده‌ی اجزایش را در خدمت کل به حرکت در می‌آورد. برای روشن‌تر شدن بحث اجازه دهید به شکلی مختصر دو تابلوی اول این دو نمایشنامه را از نظر نحوه‌ی پیشرَوی طرح و تقسیم اطلاعات با یکدیگر مقایسه کنیم.

تابلوی اول نمایشنامه‌ی جنگ مشرق و مغرب

سن۱: آشکار شدن عشق همای به آیروبارزان و وطنش ایران. سن۲: مهربان، قاصد همای نامه‌ای از طرف مادرش می‌آورد. سن ۳: مادر در نامه از اغتشاش در ممالک اسکندر خبر می‌دهد. سن ۴: هما کسی را می‌فرستد تا موبد را بیاورند. سن ۵: هما برای مادرش نامه می‌نویسد و برخلاف عقیده‌ی او از پدرش دفاع می‌کند. سن ۶: روشنک خبر ورود موبدموبدان را می‌دهد. سن ۷: موبد خبر از ورود رقاصه‌ای یونانی برای اغفال داریوش به دربار می‌دهد؛ همچنین درباره‌ی شخصیت مرموز ماهیار و جانوسیار و اطمینان داریوش به آنها اطلاعاتی می‌گیریم. قرار می‌شود که موبد به آیروبارزان خبر بدهد که به پایتخت بیاید. سن ۸: از اینکه موبدموبدان حاضر نمی‌شود کسی او را همراهی کند، به طور ضمنی پی به شجاعت او می‌بریم. سن۹: حدیث نفس همای در آن همای علاوه بر عشقش به آیروبارزان از تکبر خودش هم می‌گوید. سن ۱۰: روشنک خبر می‌دهد که ماهیار منتظر مانده بود که موبد برود و حالا می‌خواهد همای را ببیند. قبل از آمدن ماهیار همای کاغذهایی را از دید او پنهان می‌کند. سن ۱۱: ماهیار از پیشنهاد و شروط اسکندر برای همای می‌گوید و همای با قاطعیت جواب منفی می‌دهد. ماهیار از عشقش به همای می‌گوید و همای واکنشی نشان نمی‌دهد. سن ۱۲: ماهیار با خودش از روزی که همای به پایش خواهد افتاد می‌گوید.

تابلوی اول نمایشنامه‌ی انوشیروان عادل و مزدک

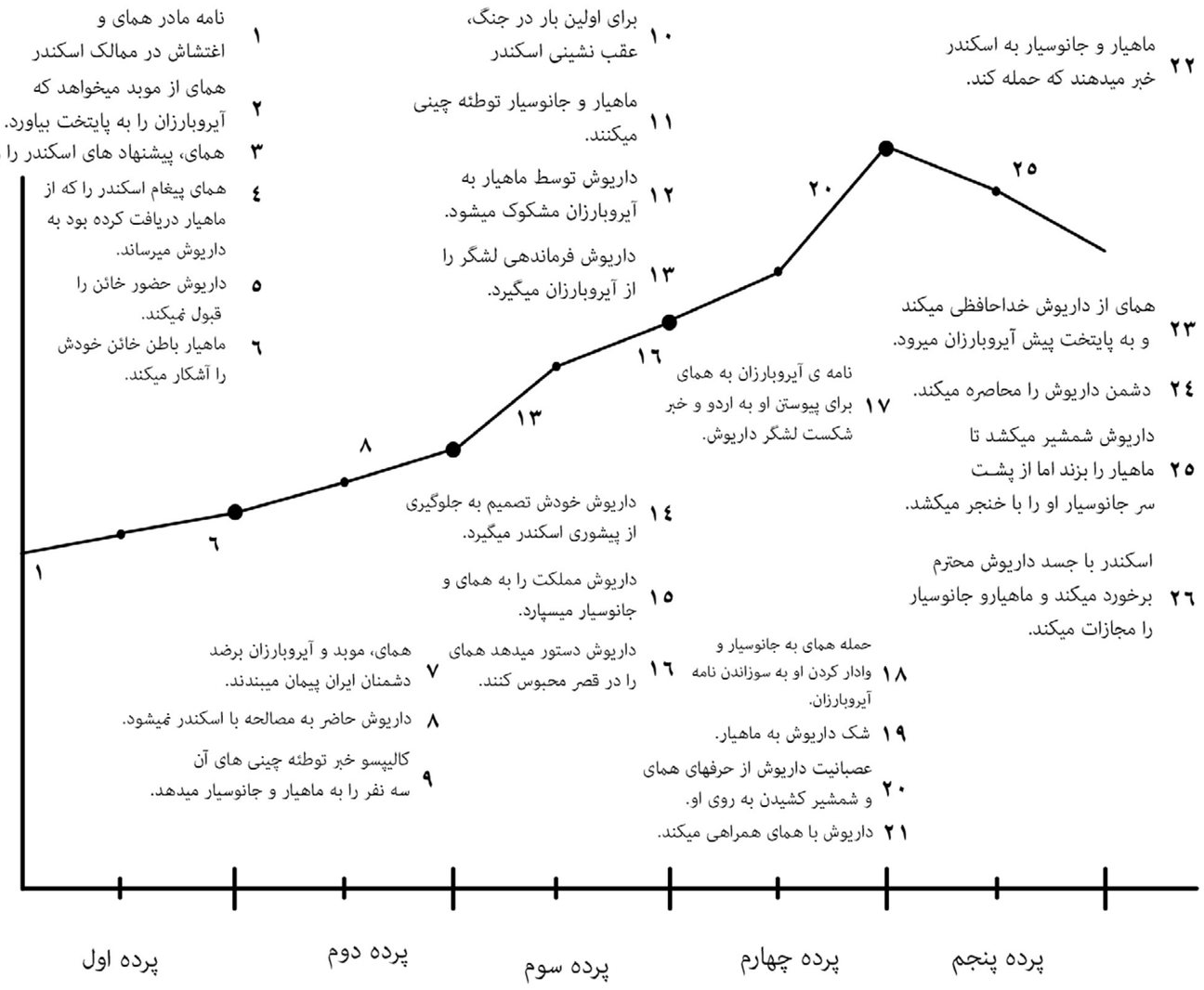
سن ۱: خبر از طغیان ایلخانی‌ها. خبر از حصر خانگی مهرآذر و پارسی دانشمند. خبر مزدک در خصوص حضور خسرو بوزرجمهر. اطلاع از احترامات فوق‌العاده‌ی موبدموبدان نزد مردم. عشق خسرو به آذرمیدخت، دختر موبدموبدان و همراهی آذرمیدخت با مزدک. سن ۲: مزدک در مورد موبدموبدان می‌گوید که تنهایی او مخاطره‌ی هر قضیه را کم می‌کند. سن ۳: ورود سفیران کشورها و اظهار امیدواری قباد و مزدک از تلاش‌های آنها. سن ۴: خروج درباریان. سن ۵: بهرام خبر حضور سفیر قسطنطنیه را می‌دهد. سن ۶: مزدک به قباد می‌گوید که طالب جنگ نیستند. سن ۷: درخواست سفیر برای خارج کردن قشون ایران و پذیرفتن بی‌چون و چرای قباد. سن ۸: مزدک به قباد در خصوص داخل تذکر می‌دهد. سن ۹: پیش‌درآمد حضور خسرو و بیرون رفتن مزدک. سن ۱۰: به واسطه‌ی خسرو از قتل سوفرا، پدر بوزرجمهر، توسط قباد آگاه می‌شویم؛ کسی که به قباد خدمت‌های زیادی کرده بود. اعتراض خسرو در خصوص توجه زیاد به ترویج دین جدید و راه دادن به شهوترانی خائنان. خشم قباد. سن ۱۱: قباد در تک‌گویی‌اش از ترس و تردیدهایش می‌گوید. سن ۱۲: قباد به مزدک اعتراف می‌کند که «من همه‌ی دوستان و نزدیکان خود را از روی ندانستگی، محو کرده‌ام». سن ۱۳: نشانه‌های دیوانگی و خشم در قباد.

اصطلاحاً آوردگاه این نمایشنامه دیرهنگام است؛ در آغاز، کنش روی صحنه تقریباً در اواخر قصه‌ی پس‌زمینه و نزدیک به اوجگاه شروع می‌شود که خود این مسئله تنش را فشرده‌تر و شدیدتر کرده. از همین نقطه پیشرَوی طرح به شکلی همه‌جانبه پرده پرده اوج می‌گیرد و به آخر می‌رسد. آوردگاه نمایشنامه‌ی انوشیروان هم دیرهنگام است.

در اطلاعات ارائه شده در تابلوی اول نمایشنامه‌ی جنگ تقریباً هیچ اطلاعی نیست که بعدها نمایشنامه به آن بازنگردد و به نحوی ادامه‌اش ندهد. در حالی که در تابلوی اول نمایشنامه‌ی انوشیروان برای نمونه در همان سنِ ۱ دوشخصیتی که به آنها اشاره می‌شود -مهرآذر و پارسی دانشمند- هیچ حضور دیگری در نمایشنامه ندارند. حتّا عشق خسرو به آذرمیدخت آنچنان کارکرد بااهمیتی در ساختار طرح ندارد. در سن ۲ اطلاع مزدک در مورد موبدموبدان بیشتر یک ادعای توخالی است که به زودی هم نقض می‌شود. حضور سفیران در سن ۳ که از نظر کارکرد طرحی یکی از آنها هم می‌توانست کافی باشد کارکرد مهمی در پیشبرد طرح ندارد و بیشتر بافت‌دهنده است. همین مورد را در مورد سفیر قسطنطنیه در سن ۷ هم می‌توان گفت که جز نمایش یکجور اغتشاش در وضعیت در تقابل با سفیران دیگر کارکرد دیگری در آینده ندارد. جالب آنکه در سن ۸ به نوعی تمام آن مسائل کم‌رنگ می‌شود و تذکر در خصوص داخل داده می‌شود در حالی‌که در یک طرح منسجم این نحوه‌ی توزیع اطلاعات و آغاز نمایشنامه آنچنان بر اهمیت داخل تأکیدی ندارد، مگر اشاره‌ای که در سن ۱ در میان اطلاعات دیگر به خسرو می‌شود. در نمایشنامه جنگ حتّا سن‌های به‌اصطلاح واسط که کارکرد خبررسانی برای ورود و خروج افراد را دارد هم در جهت پیشبرد طرح عمل می‌کنند. برای مثال وقتی در سن ۱۰ روشنک می‌خواهد خبر حضور ماهیار را بدهد و به انتظارش برای رفتن موبد اشاره می‌کند، به نحوی کنش مرموزانه‌ی او را نمایان می‌کند؛ بعد از آن هم که قبل از ورودش همای کاغذها را جمع می‌کند، بی‌اعتمادی‌اش نسبت به ماهیار را مؤکد می‌سازد. با این حال در انوشیروان به مواردی همچون سن ۹ برمی‌خوریم که صرفاً کارکردی انتقالی دارند. از سن ۱۰ و با حضور خسرو تا سن ۱۳ روندی اوج‌گیرنده را داریم هرچند که دلیل اصلی خشم قباد، یعنی یادآوری قتل سوفرا، در طرح کلی نمایشنامه جایی ندارد. او اشاره می‌کند که سوفرا در روح پسرش حلول کرده اما آن که در واقع می‌بایست براساس انتظارات یک طرح منسجم از این منظر تقابل اصلی را با قباد شکل می‌داد بوزرجمهر، فرزند سوفراست و هرچند که او معلم نوشیروان است اما حضور محسوس و جدی‌ای در نمایشنامه ندارد. این مقایسه در مورد تابلوهای دیگر هم کم و بیش به همین وضع است و تفاوتِ انسجامی قابل توجهی را نشان می‌دهد که بیش از هرچیز به دلیل همان هدفمندی اجزاست.

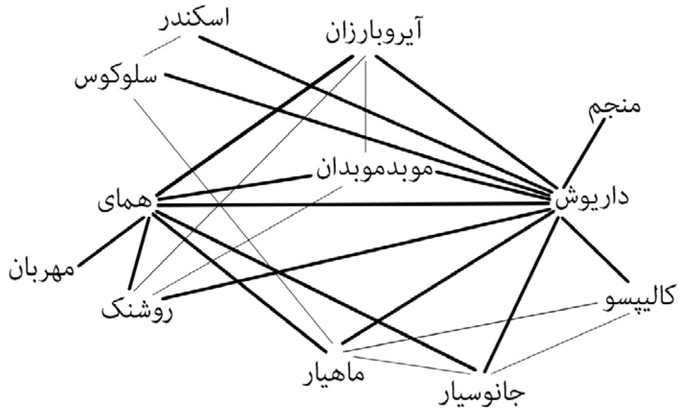
این انسجام در اجزاء را در کلیت طرح هم می‌توان مشاهده کرد. اصطلاحاً آوردگاه نمایشنامه (تامس، ۱۳۹۱: ۱۲۰) دیرهنگام است؛ به این معنا که در آغاز، کنش روی صحنه تقریباً در اواخر قصه‌ی پس‌زمینه و نزدیک به اوجگاه شروع می‌شود که خود این مسئله تنش را فشرده‌تر و شدیدتر کرده. از همین نقطه پیشرَوی طرح به شکلی همه‌جانبه پرده پرده اوج می‌گیرد و به آخر می‌رسد. آوردگاه نمایشنامه‌ی انوشیروان هم دیرهنگام است -یعنی سال‌ها بعد از حضور مزدک در دربار- اما روند ادامه‌ی طرح و نحوه‌ی ارتباط قصه‌ی پس‌زمینه با طرح اصلی شدت و فشردگی این نمایشنامه را ندارد و چنانکه در نمودارها قابل مشاهده است، مسیر پیشروی طرح آن هم پائین-بالا-پائین و مسیر نمایشنامه‌ی جنگ بالا-بالا-پائین است.

ساختار اوجگاهی نمایشنامه به خوبی در شکل نمایان است. این شکلِ شروع و پایان، نشان از این دارد که یقیکیان تنشمندترین محدوده‌ی داستان را برای روایت انتخاب کرده. تقابل اصلی نمایشنامه بین داریوش و همای اتفاق می‌افتد. اوجگاه نمایشنامه (شماره ۲۰) جایی است که داریوش به نهایت خشم خودش می‌رسد و روی همای شمشیر می‌کشد. این صحنه دقیقاً نقطه‌ی بازشناخت داریوش هم هست. در حالی‌که همای خودش را در برابر شمشیر داریوش می‌گیرد، داریوش متأثر می‌شود و شمشیر را رها می‌کند: «هرچه داشتم از دستم رفت؛ فقط تو برای من باقی ماندی. تورا بکشم؟ نه نه نه». این بازشناخت، به نوعی واژگونی را هم در پی دارد که همان مرگ داریوش باشد. بنابراین از منظر طرح ارسطویی با طرحی پیچیده (مرکب) طرفیم، در مقابل طرح به عبارتی ساده‌ی نمایشنامه انوشیروان بعد از این صحنه داریوش خودش را به کالیپسو و شراب او می‌سپارد و خنده‌های عصبی سر می‌دهد و از مسیر طبیعی خودش منحرف می‌شود.

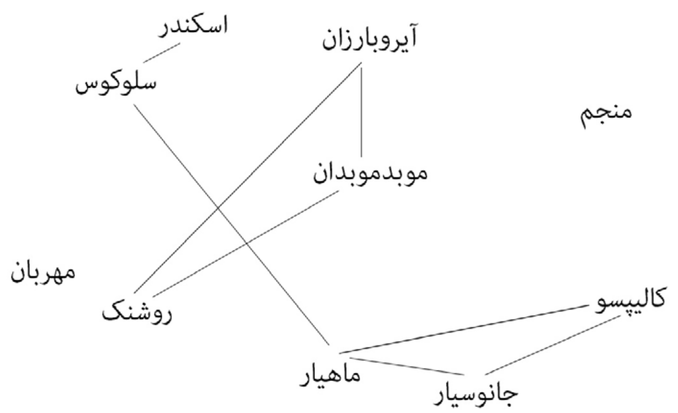


تقابل محوری در طرح نمایشنامه تقابل داریوش و دخترش همای است. تقابلی که از همان ابتدا تا انتها می‌توان در جابه‌جای نمایشنامه آن را ردیابی کرد. در مقام مقایسه چنین تقابل محوری‌ای را نمایشنامه‌ی انوشیروان به دست نمی‌دهد. تقابل قباد و خسرو، آذرمیدخت و موبدموبدان، مهرنوش و خسرو، مزدک و خسرو در نمایشنامه وجود دارد اما نه در شکلی متمرکز و همه‌جانبه به نحوی که انسجام‌بخش ساختار طرح نمایشنامه باشد؛ بلکه در شکلی گذرا و محدود. تقابل اصلی تقابل قباد و خسرو است اما خیلی زود پس از پرده‌ی اول حل و فصل می‌شود و با پیروزی خسرو پایان می‌گیرد. تقابل‌های دیگر هم بیشتر از آنکه پیش‌برنده باشند، مجالی برای بیان ایده‌های شخصیت‌ها فراهم می‌کنند. درهم تنیدگی تقابل داریوش و همای را در طرح نمایشنامه‌ی جنگ با کمک نظریه‌ی شبکه (مورتی، ۱۳۹۲) بهتر می‌توان نشان داد.

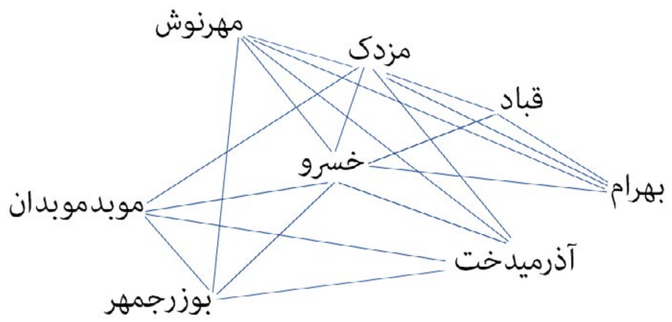
شبکه‌ی شماره یک، شبکه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه را با مشخص کردن خطوط ارتباطی همای و داریوش نشان میدهد که تراکم آن به وضوح مشخص است. شبکه‌ی شماره دو همان شبکه را بدون حضور داریوش و همای نشان می‌دهد. همان‌طور که قابل رؤیت است، ساختار شبکه کاملاً از هم پاشیده. این نشان از انسجام قابل توجه نمایشنامه‌ی جنگ مشرق و مغرب در ارتباط با رابطه‌ی دو شخصیت داریوش و همای دارد. در شبکه‌ی شخصیت‌های نمایشنامه‌ی انوشیروان عادل و مزدک (شماره سه) جدای از ساختار کلی به مراتب ساده‌تر آن در نبود رابطه‌ی تقابلی محوری، هرکدام از شخصیت‌های اصلی اگر حذف شوند، ساختار شبکه به هم می‌ریزد. هرچند که در مجموع شخصیت خسرو نوشیروان بیش از بقیه شبکه را انسجام بخشیده (شماره چهار) و قباد کمتر از باقی شخصیت‌های اصلی.



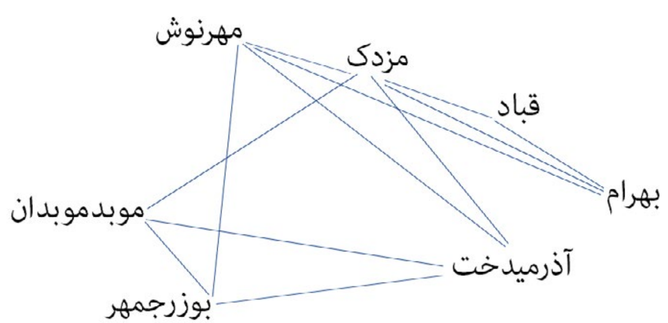
شبکه شماره یک (خطوط رابط داریوش و همای)



شبکه شماره دو (بدون حضور داریوش و همای)



شبکه شماره سه (شبکه شخصیت های "انوشیروان ...")



شبکه شماره چهار (شبکه شخصیت های "انوشیروان ..." بدون خسرو نوشیروان)

جمع‌بندی: فرم باز و فرم بسته

بحث در مورد طرح در دو نمایشنامه‌ی تاریخی یقیکیان را می‌توان زیر دو عنوان "فرم بسته" و "فرم باز"، به تعبیر فولکلر کلوتز (به نقل از فیستر، ۱۳۸۷: ۳۲۰-۳۱۴)، جمع‌بندی کرد. هرچند که هیچ‌کدام از نمایشنامه‌ها به شکلی غایی در این صورت‌بندی قرار نمی‌گیرند؛ بلکه در مجموع ویژگی‌های آنها به یک‌کدام از این دو نوع میل بیشتری پیدا می‌کند. فرم نمایشنامه‌ی جنگ مشرق و مغرب را تا حد زیادی می‌توان با هرم فریتاگ، نوع آرمانی فرم بسته، مطابقت داد. درآمد، نیروی محرک، نقطه‌ی اوج، فرود/واژگونی، فرجام، از مواردی است که در نمودار پیشرَوی نمایشنامه‌ی جنگ می‌توان آنها را مشاهده کرد. مهم‌تر از این مسئله ساختار منسجم طرح این نمایشنامه است که در آن اجزاء در خدمت هدف کلی نمایشنامه‌اند و همین مسئله تمایز اصلی را با طرح نمایشنامه انوشیروان عادل و مزدک به عنوان فرمی باز شکل می‌دهد. در انوشیروان ساختارِ نه‌چندان پیوسته و منسجم طرح، ارتباط سست شخصیت‌ها با یکدیگر، پراکندگی موقعیت‌های داستانی، دیالوگ‌های خالی از کارکرد پیشبرندگی در نسبت با نمایشنامه‌ی دیگر فرمی باز را شکل داده.

مخاطب امروز از پسِ حدود صدسال و با مجهّز بودن به اسباب تحلیلی پیچیده و پشت سر گذاشتن تجربه‌هایی پخته‌تر به راحتی می‌تواند نمایشنامه‌ای همچون نمایشنامه‌ی انوشیروان یا حتّا جنگ را به اصطلاح قلع و قمع کند؛ با این حال هرچند که نگارنده مشکلی با چنین رویکردهایی سراسر انتقادی نسبت به آثار متعلق به دوره‌ی نونهالی ادبیات نمایشی ایران ندارد، اما مسئله‌ی مهم در اینجاست که رگه‌ها و باریکه‌های خلاقانه و مؤثر این جریان هم نیاز جدی به شناسایی دارند تا در نهایت بتوانند ما را به تصویری دقیق‌تر از وضعیت یاری کنند و ما را دچار سطحی‌نگریِ تاریخی نکنند. تلاش این بررسی در این جهت بود که با برگزیدن روشی تحلیلی شناخت بیشتری از نحوه‌ی مواجهه‌ی یقیکیان در این دو نمایشنامه با عنصر طرح به دست بدهد. طبیعی است که همچون هر بحث دیگری در این مورد هم ناگفته‌ها بسیار است. همچنین در این مسیر دغدغه‌ی ارزیابانه در مورد کار یقیکیان در میان نبود؛ بلکه تا حدودی قصد بر این بود که روشن شود در سال‌های ابتدایی قرن چهاردهم خورشیدی، یقیکیان در نمایشنامه‌ی جنگ مشرق و مغرب هم دست به تجربه‌ای قابل دفاع در فرم بسته‌ی طرح می‌زند، و هم در نمایشنامه‌ی انوشیروان عادل و مزدک فرم باز را تجربه می‌کند؛ فرم بازی که در دستان او به دلیل شکل‌گرفتن ساختاری کم‌وبیش متقارن از یک تجربه‌ی خام‌دستانه و بی‌ارزش فراتر می‌رود و فرم بستهای که از جمله‌ی استثنائات عصر او در میان نمایشنامه‌های مشابه است. بد نیست اشاره کنیم که در نسخه‌ی دیگری از نمایشنامه انوشیروان که جمشید ملک‌پور آن را معرفی می‌کند، به نظر می‌رسد خیلی از مواردی که باعث شده نمایشنامه شکل پیچیده و مبهمی به خودش بگیرد، مثل وضعیت عدالت در دستان انوشیروان و مزدک که هر دو به نوعی تزلزل‌پذیرند، حل‌وفصل شده و احتمالاً به آنچه که به عنوان فرم بسته اشاره شد، نزدیک‌تر شده باشد. در هر صورت باید گفت گریگور یقیکیان هر چه در ساحت سیاست شخصیتی بحث‌برانگیز و پرابهام است، در ساحت ادبیات نمایشی و در زمانه‌ی رواج نمایشنامه‌نویسی گام‌های محکم و قاطعی بر می‌دارد که نمی‌توان ارزش‌هایش را نادیده گرفت.

منابع

ارسطو (۱۳۸۶) بوطیقا؛ ترجمه‌ي هلن اولیایی‌نیا؛ نشر فردا: اصفهان.

تامس، جیمز (۱۳۹۱) تحلیل (فرمالیستی) متن نمایشی؛ ترجمه‌ی علی ظفر قهرمانی‌نژاد؛ چاپ دوم، سمت، تهران

طالبی، فرامرز (۱۳۸۰) زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان؛ انتشارات انوشه: تهران.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷) نظریه و تحلیل درام؛ ترجمه‌ی مهدی نصرالله‌زاده؛ انتشارات مینوی خرد: تهران.

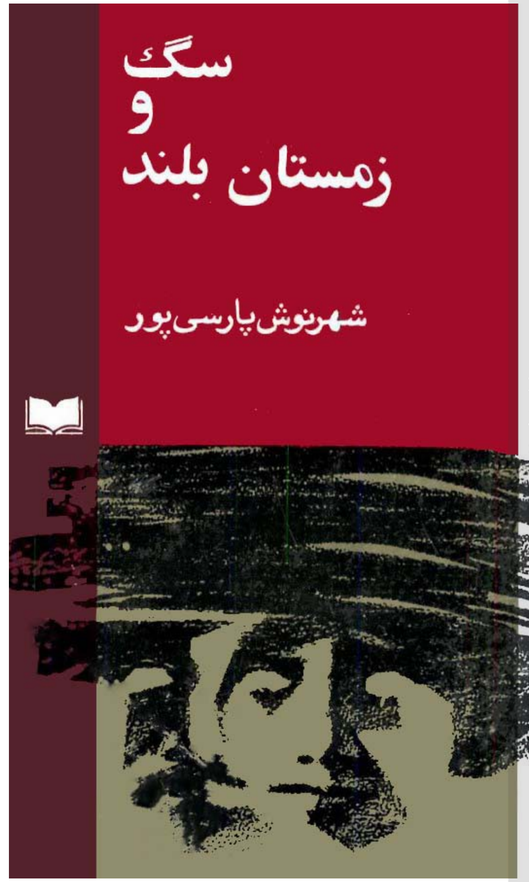
ملک پور، جمشید (۱۳۸۶)، ادبیات نمایشی در ایران (جلد۳)، انتشارات توس: تهران.

مورتی، فرانکو (۱۳۹۲) مونالیزای ادبیات؛ ترجمه‌ی کامران سپهران؛ گزینش و ویرایش: مهدی امیرخانلو، انتشارات نیلوفر: تهران.

کوتاه از سگ و زمستان بلند

نوشته‌ی شهرنوش پارسی‌پور

شیوا شعبانی
دانشجوی ارشد تئاتر



در بین انواع قالب‌های داستانی رمان بیشترین آمیختگی را با ابعاد اجتماعی و فرهنگی دارد و هنگامی که جامعه دچار دگرگونی اجتماعی و سیاسی می‌شود، اهمیت آن بیشتر می‌شود. دهه‌ی چهل و پنجاه شمسی زمانی است که به علت رشد آموزش‌های عمومی و مطالعه بر تعداد متفکران در طبقه متوسط جامعه افزوده می شود . در ادبیات داستانی این دوره نمونه‌های بسیاری از شخصیت‌های کتابخوان و تحصیل‌کرده را می‌بینیم اغلب سرخورده و در تعارض با لایه‌های سنتی جامعه اند.

"شهرنوش پارسی‌پور" از نویسندگان تأثیرگذار در ادبیات فمنیستی و دومین زن ایرانی است (پس از سیمین دانشور) که رمانش منتشر شده. پارسی‌پور با لحنی زنانه و انتقادی به سنت‌های جامعه، کلیشه‌های جنسیتی و خشونت‌های پنهان و آشکار علیه زنان می‌پردازد. قهرمانان پارسی‌پور در تلاش برای کشف جایگاه خود فرای نقش‌های جنسیتی می‌جنگند، در برابر سنت‌ها به پا می‌خیزند و در نهایت به انزوا و خیال کشیده می‌شوند. آنها از خود بیگانه‌اند، از عشق دلزده و با جامعه ناسازگار. پارسی‌پور در رمان‌هایش دغدغه‌هایی را مطرح می‌کند که هنوز حل‌نشده مانده‌اند.

"سگ و زمستان بلند" اولین رمان شهرنوش پارسی‌پور است که در سال ۱۳۵۵ منتشر شد. داستان حوری دختر خانواده‌ی محمدی. به نظر می‌رسد که داستان در دهه‌ی ۵۰ شمسی در تهران و در خانواده‌ای متوسط می‌گذرد. حوری ناظر منفعلی است که در جامعه‌ی کوچک خود (خانواده، اقوام و همسایگان) رشد می‌کند و از عقاید برادر بزرگش حسین سیراب می‌شود. حسین جوان روشنفکری است که سه سال را در زندان گذرانده و توسط دوستان و همفکرانش طرد شده و خود را "عنصر بی خطر" معرفی می‌کند. حسین طالب مدرنیسمی که از دل سنت‌ها برآمده باشد، به عقیده‌ی او مدرنیسمی که در حال حاضر در جامعه جریان دارد، تنها سنت‌ها را بزک می‌کند، و این چیزی است که باعث اختلاف نظر حسین و دوستانش شده و عموی بزرگ را از او می‌رنجاند. اما حوری سیزده‌ساله حرف‌های حسین را نمی‌فهمد و خود حسین هم راه حل را نمی‌داند. حسین سرخورده و گرفتار در دوگانگی‌ها به متفکر منفعل تبدیل می‌شود. حسین خسته از مبارزه و ناکام از عشق به مشروب و شبگردی پناه می‌برد و در شب زایمان خانم‌جان وقتی نیمه‌شب مست به خانه بر می‌گردد، آقاجان او را کتک می‌زند و از خانه بیرون می‌کند و همین سرآغاز بیماری‌ای می‌شود که او را به مرگ می‌کشاند. با مرگ حسین، حوری وارث کابوس‌ها و اتاق او می‌شود و حضور یک جفت چشم منتظر را در هر لحظه حس می‌کند. شخصیت حسین به گفته‌ی پارسی‌پور محصول تخیل اوست و چنین شخصیتی در جامعه وجود ندارد. در جوامع سنتی‌مذهب خانواده و قومیت از عوامل مهم بر هویت افراد است اما در جامعه‌ی مدرن عواملی مانند سرمایه‌ی فرهنگی که دستاورد خود افراد جامعه است، هویت را می‌سازد. اولین برخورد حوری با دوگانگی جامعه‌ی شبه‌مدرن در نوجوانی است که عشق، شهوت و جنسیت را لمس می‌کند و پیش از آن این مفاهیم را در سینما دیده بود «من متحیر بودم که چرا آسمان آتش نمی‌گیرد و ستاره‌ها به زمین نمی‌ریزند و زمین تکه‌تکه نمی‌شود؛ من پسری را بو سیده بودم و حالا به بعد هر اتفاقی ممکن بود بیفتد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۷۴). دیوارها حدود خانه‌ها را تعیین کرده‌اند و حدود روابط را؛ «دیوارهایی که پوسیده و شکم داده و مثل اینکه سال‌هاست شب و روز را به انتظار آوای کلنگ سپری می‌کند و حسین بیست سال است در انتظار ریختن آنهاست» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۵۱). دیوارهایی که مانند سنت‌ها برای نسل جدید دست و پاگیر است ولی حرمت‌های بین قدیمی‌ها را نگه داشته، کسی به فکر نوسازیشان نیست و فقط آقاجان فکر می‌کند «باید بدهد سقف پشت بام را کاهگل کنند، سقف آن اتاق دوباره ترک برداشته» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۲).

به گفته‌ی پارسی‌پور «جامعه‌ی ما نسبت به آرکی‌تایپ زن خیلی حساس است؛ در چارچوب تنگ و محدود و کوچکی که برای هر حرکت و جولان زن ایجاد کرده، هر قدمی که او به بیرون بگذارد، فحشا محسوب می‌شود».

فهیمه برای دیدن حسین از دیوار بالا می‌رود، مهری به طاق خانه‌ای تکیه می‌دهد، از حسین می‌خواهد برای خاطر خدا او را ول کند. فریبرز در پناه دیوارها به حوری ابراز عشق می‌کند. و حسین بیرون خانه در کنار دیوار از سرما یخ می‌زند و حوری بعد از آنکه به فریبرز محبت ابراز کند، می‌گوید «می‌شد تبله‌ی روی دیوارها و سقف را ندید» (پارسی پور، ۱۳۶۹: ۱۷۳).

حسین بعد مردانه وجود حوری است و با مرگ او عصیان حوری آغاز می‌شود. حوري پس از شکست عاطفي و نيز رسوايي به خاطر رابطه با فريبرز، تحت فشار و آزارهاي روحي پدرش قرار مي‌گيرد. آقاجان کلیشه بازر پدر سلطه جو و سنتی است و حوری که پدر را عامل مرگ حسین مي‌داند، با او به مجادله مي‌پردازد و از خانواده فاصله مي‌گيرد در جامعه‌ای که همه چیز حول محور آبرو می‌گردد، حوری می‌خواهد «بی‌آبرو باشد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۴۶).

به گفته‌ی پارسی‌پور «جامعه‌ی ما نسبت به آرکی‌تایپ زن خیلی حساس است؛ در چارچوب تنگ و محدود و کوچکی که برای هر حرکت و جولان زن ایجاد کرده، هر قدمی که او به بیرون بگذارد، فحشا محسوب می‌شود» (پارسی‌پور؛ میلانی، ایران‌نامه، ۴۴: ۷۰۱).

حوری نیز افسرده از مرگ حسین و دلزده از سنت‌هایی که جامعه به او تحمیل می‌کند، به خیال پناه می‌برد و ماجراجویی می‌کند، اما حتا دنیای خیال هم پناهگاه متفاوتی نیست. فصل آخر فضایی گنگ و عجیب دارد. حوری در اداره‌ای مشغول به کار می‌شود و به نظم موجود تن می‌دهد دیگر در فکر مبارزه نیست و سازش‌کار شده. «در طی این برخوردها من کوشش می‌کردم با ملایمت او را متوجه این مطلب بکنم که با خشونت و تهدید کاری از پیش نخواهد رفت و بهتر است از در نرمش و سازگاری وارد شود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۲۳).

در پایان داستان حوری که چون روحی سرگردان در قصه می‌چرخد، به قبرستان و قبرش باز می‌گردد. «روی قبرم را خواندم تنها جایی بود که داشتم» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۴۸).

حسین و حوری در سگ و زمستان بلند متعلق به نسلی‌اند که میان قرن بیستم میلادی و چهاردهم هجری سردرگم مانده‌اند و در میان سنت‌های دیرین و اصلاحات جدید می‌چرخند. نسلی که نه تکلیفش با خودش مشخص است نه با دیگران.

منابع

پارسی‌پور، شهرنوش؛ «سگ و زمستان بلند»؛ انتشارات اسپرک؛ چاپ دوم؛ ۱۳۶۹.

پارسی‌پور، شهرنوش؛ میلانی، فرزانه «ایران‌نامه»؛ سال یازدهم؛ پاییز ۱۳۷۲؛ شماره۴۴ (پای صحبت شهرنوش پارسی‌پور)

پارسی‌پور، شهرنوش؛ «برای چه می‌نویسید»؛ دنیای سخن؛ شماره‌ی ۱۷

میرعابدینی، حسن، فرهنگ داستان نویسان ایران از آغاز تا امروز؛ ۱۳۶۸؛ تهران؛ چشمه .

میرعابدینی، حسن؛ صد سال داستان نویسی ایران؛ ۱۳۷۷؛ تهران ؛چشمه

خسروی شکیب، محمد؛ بررسی اندیشه فمینیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس؛ مطالعات ادبیات تطبیق؛ پاییز ۱۳۸۹؛ شماره ۱۵

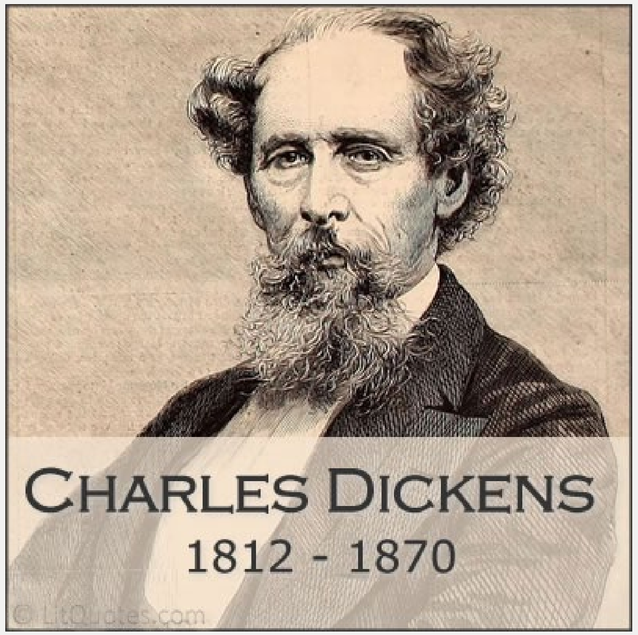
بهبهانی، مرضیه؛ خاکپور، سیاوش؛ گرجی، مصطفی؛ مطالعات داستانی؛ تابستان۱۳۹۲؛ سال اول ؛ شماره ۴

احمدی خراسانی، نوشین؛ «زنان زیر سایه‌ی پدرخوانده‌ها»؛ چاپ ششم؛ ۱۳۸۴؛ تهران؛ توسعه

دیکنز به عنوان یک جنایی‌نویس

پیشـگامی چارلز دیکنز در تاریخ رمان‌های جنایی

مائده معینی
دانشجوی سینما



مفهوم جرم و اکتشاف، از بدو تولد ژانر داستان کاراگاهی در قرن هجدهم همواره باعث ایجاد اشتیاق در مخاطبان شده. همانند دیگر نویسندگان خاص ژانر داستان کاراگاهی، عناصر تعلیق، هیجان، رمزآلودی و جرم اغلب اوقات در آثار چارلز دیکنز پیدا می‌شوند. اگرچه حضور چنین اَشکال ادبی در نوشته‌های دیکنز عمدتاً نتیجه‌ی پیوند دوره‌ی ویکتوریا با جرم، زندان، حبس و پاسبانی بوده، دیکنز بیشتر به عنوان یک رمان‌نویس اجتماعی شناخته می‌شود تا یک جنایی‌نویس. تحلیلی دقیق از کارهای برتر دیکنز، هم به شکل داستانی و هم غیرداستانی، نشان‌دهنده‌ی تحول داستان جنایی از اولین دستاورد این نوع داستان در قصه‌های کاراگاهی تا اوج شهرتِ "شرلوک هولمز" در اوایل قرن بیستم است. با این وجود، جنایی‌نویسی دیکنز احتمالاً جنبه‌ای دست کم گرفته‌شده است. هدف این مقاله، بازخوانی آثار دیکنز به عنوان یک نویسنده‌ی جنایی با اشاره به رمان‌های تحول‌آفرینَش، و تلاش برای یافتن "دلیل" دست کم گرفته‌شدن جنایی‌نویسی اوست تا بدین وسیله موفقیت یا شکست او در توانایی‌اش به عنوان یک نویسنده‌ی جنایی اثبات شود.

جرم و کشف آن، مجرمان و انگیزه‌هایشان، قربانیان و مخمصه‌هایشان، تفتیش و نتایج آن، این عناصر، تعلیقی به وجود می‌آورند که همواره قوه‌ی تخیل خوانندگان را مسخ خود می‌کند. از زمان آغاز این ژانر در قرن هجدهم، نویسندگان ماهرش هیچ‌گاه مخاطبان را از خود ناامید نکرده‌اند. ذهن عمومی که گاهی از دیگر اَشکالِ ادبیات خسته می‌شود، هضم تعلیق، هیجان، اسرار و جنایاتی که معمولاً رازهای تاریک قلب انسانی را در بر می‌گیرند، هرگز برایش دشوار نبوده. در حالی که آثار دیکنز را هرچه بیشتر از منظر دوره‌ی ویکتوریا و پیوند به‌خصوص آن با جرم، زندان، حبس و پاسبانی می‌خوانیم، مشاهده می‌کنیم که او به اسراری علاقه داشت که کنجکاوی‌برانگیز باشند. شاید همین عنصرِ مرموز بودن است که کارهایش را در سطح جهانی مطرح می‌سازد و هنوز همان میزان از لذت را برای مخاطب امروزی‌اش فراهم می‌کند.

برخی عوامل مؤثر بر تولد داستان کاراگاهی

در طی تاریخ، آنچه باعث رشد و گسترش پلیس شده، بیش از هر چیز افزایش و تراکم جمعیت در شهرهاست. انگلستان نیز تحولاتی این‌چنینی را از سر گذراند و رفته‌رفته شهرت جیب‌برها و خلافکارهای این کشور از مرزهایش فراتر رفت. برای مثال، تبهکاری به نام والتون از سال ۱۵۸۵، مکتبی برای تربیت دزدان جوان داشت که چارلز دیکنز در رمان الیور توئیست خود از آن الهام گرفت. در انگلستان حتا نوشتن شرح حال دزدان نیز باب شده بود و در سال ۱۷۲۷ "اپرای گدایان" با اقتباس از همین داستان‌ها انتشار یافت که "برتولت برشت" با الهام از آن "اپرای سه‌پولی" را نوشت.

با آنکه رمان پلیسی هنوز در مغرب‌زمین به وجود نیامده بود، پلیس دست‌کم از نیمه‌ی قرن نوزدهم، در مقام شخصیت داستانی ظاهر شد. در انگلستان، سازمان پلیس دستخوش تحولاتی شد. برای مثال تأسیس نخستین دستگاه پلیس حرفه‌ای "Bow Street Runners" که دیکنز درمورد آنها در یکی از چندین مقاله‌اش سخن می‌گوید، در لندن با شش عضو تشکیل شد.

از آنجایی که دیکنز در دوران اولیه‌ی زندگی خود مدت زیادی به عنوان خبرنگارِ دادگاهی فعالیت داشت، پیش از آنکه رمان‌هایی مثل "خانه‌ی قانون‌زده" را بنویسد، تعدادی گزارش با تمرکز بر پرونده‌های قتل و روند تحقیقات کاراگاهی به رشته‌ی تحریر درآورده بود. همین تجربیات در کنار مشاهدات نزدیکش از زندان‌ها و وضع جسمانی و روانی جنایتکاران، زمینه‌ساز مهارت او در نوشتن داستان‌هایی با درون‌مایه‌ای از جرم و جنایت شد.

تصور اینکه نیروی پلیس همیشه وجود داشته، بسیار ساده است، اما در واقعیت این اتفاق ایده‌ی نسبتاً جدیدی است. قبل از تشکیل نیروی پلیس، دولت برای کنترل آشوبگران و سرکوب شورشیان از ارتش کمک می‌گرفت و نیرویی مختص به جلوگیری از جنایات آینده و کشف جرایم گذشته وجود نداشت. در سال ۱۸۱۲ کمیته‌ای منتخب از پارلمان، پیشنهاد کرد نیرویی کنترل‌شده برای پاسبانی از لندن تشکیل شود، اما دست‌یافتن به این هدف ۱۷ سال دیگر طول کشید. چارلز دیکنز، شیفته‌ی این ایده شد و در حمایت از آن مقالات زیادی منتشر کرد. مدتی بعد، در رمان خانه‌ی قانون‌زده (۱۸۵۲)، او کاراکتر "آقای بکت" را خلق کرد که به نظر بسیاری، اولین شخصیت داستانی کاراگاه است. این تکنیک برای جذب مخاطبان قرن نوزدهمی نیز، مؤثر از آب درآمد و باعث اشتیاق بیشتر طرفداران دیکنز، نسبت به رمان‌های او شد.

"Familiar in their Mouths as HOUSEHOLD WORDS."—Shakespeare.

HOUSEHOLD WORDS.
A WEEKLY JOURNAL.
CONDUCTED BY CHARLES DICKENS.

No. 16.] SATURDAY, JULY 27, 1850. [Price 2d.

A DETECTIVE POLICE PARTY.

In pursuance of the intention mentioned at the close of a former paper on "The Modern System of Thief-taking," we have presented to the reader a sketch of the Detective Police, and laid bare all the machinery exclusively employed in the detection, and frequently, concealed by the Detective Police. That description may be as graphic as we can render it, and may be as full as we can make it, but it will not be complete, it will not be true, if we leave the reader to infer, as we have to inform the reader how the associates in crime, of a malefactor, come to be betrayed into the hands of justice.

Thief is not by any means driven believers in the Old Newgate Police. To say the truth, we think there was a vast amount of humbug about them therefore. Apart from the story of them being men of very indifferent character, and of their being, as a body, never but a police occasion of jobbing and bungling in various ways, and making themselves generally obnoxious, they were incompetent magistrates' officers to execute their own functions, and hand-in-glove with the petty-larceny of that time, they became a sort of superstition. Although as a Prevention Police they were utterly ineffective, and as a Detective Police were very inconvenient in their operations, they remain with some people, a superstition to the present day.

On the other hand, the Detective Force organized since the establishment of the existing Police, is so well known and trusted, proves so continuously and quietly, does its work so much as a matter of course, that it is always so easily and steadily engaged in the service of the public, that the public really do not know enough of it to have a fable of its usefulness. Impressed with this conviction, and with the fact that, as we apprehend, we represented to the authorities at Scotland Yard, that we should be glad, if there were no official objection, to have some talk with the Detectives. A most obliging permission was granted, and the conversation was conducted with a certain inspector for a social conference between ourselves and the Detectives, at our Office, 16 Wellington Street, Strand, London. In consequence of which appointment the party "came off," which we are about to describe. And we beg to repeat that, avoiding such topics as it, for obvious reasons be injurious to the public, or disagreeable to respectable individuals, we shall be as full and as unreserved as we can make it.

The reader will have the goodness to regard the fictitious functions of Household Words. Assuming that host suits the reader's purpose, we will proceed to business.

We merely stipulate for a round table in the middle, with some chairs and other extravagant uses; and the editorial sofa, chair, writing-table, and between that steady old friend and us. Now, it is a rainy morning as dusk. The Office room at Wellington Street are hot and gritty, and the Strand and Waterloo Bridge are the Theatre opposite, are much flushed and heated with the late rain. Inspector Wield and Sergeant Dornton, Sergeant Witherden, Sergeant Mith, Sergeant Pinhall, and Sergeant Pinhall, of the Detective Police, from Scotland Yard with no exception. They sit down in a semicircle like two Inspectors in the two ends at a little distance from the round table, facing the editorial sofa. Every

خلاصه‌ای از تاریخ ادبیات جنایی

اگر "Zadig" (۱۷۴۸) اثر "ولتر" را، که به عنوان یکی از نمونه‌های اولیه شناخته می‌شود، کنار بگذاریم، داستان کاراگاهی به شکل ژانری مستقل در دهه‌ی ۱۸۴۰ و با انتشار سه‌گانه‌ی ماجراهای "Dupin Auguste" اثر "ادگار آلن پو" آغاز شد. محبوبیت گسترده‌ی این ژانر موجب شده، تنوع بسیاری داشته باشد که شامل داستان کاراگاهی (شیوه‌ی کلاسیکِ "کار چه کسی بود؟")، حقوقی و قانونی، درام دادگاهی، داستان‌های نوآر، پرونده‌های پلیسی، محققان خصوصی، قصه‌های هیجان‌انگیز و هر زیر مجموعه‌ی دیگری می‌شود که در آن ارتکاب یک جرم پیرنگ داستان را شکل بدهد. این روند تحول در داستان‌های کاراگاهی، شرلوک هولمزِ اسطوره‌ای را آفرید که ستوده‌شده‌ترین داستان کاراگاهی و نوشته‌ی "سِر آرتور کانن دویل" است. به این ترتیب "عصر طلائی داستان‌های کاراگاهی"، شاهد ظهور نویسندگان موفق انگلیسی و آمریکایی، همچنین برخی نویسندگان برجسته‌ی زن مانند "آگاتا کریستی" بود.

شخصیت کاراگاهان و روش اکتشاف آنها، توسط نویسندگان مختلف، دستخوش تغییراتی جدی شد. با این حال، هرچقدر هم شخصیت کاراگاهان متنوع باشد، چه دوپین یا هولمز یا پوآرو، با وجود تفاوت در ماهیت جرم و بازرسی‌هایشان، عناصر اصلی تشکیل‌دهنده‌ی داستان کاراگاهی مشترک‌اند و پروتاگونیست‌ها از برخی ویژگی‌های مشابه در شخصیت‌هایشان برخوردارند. ادبیات جنایی قبل از قرن نوزدهم که با مجرم به عنوان یک قهرمان همدردی می‌کرد، در سال ۱۷۷۳، با انتشار اولین کتاب "Newgate Calendar"[1] تغییر یافت و زمینه را برای خلق داستان‌های جنایی واقعی فراهم کرد. اگرچه تمرکز هنوز هم روی مجرم بود، تصویر مجسم‌شده از او هرگز باعث همدردی مخاطبان نمی‌شد. همان‌طور که "استفان نایت" در کتاب "فرم و ایدئولوژی در داستان کاراگاهی" اشاره می‌کند، «مقدمات پیام اخلاقی، داستان‌های جنایی را مثل هشدارهایی ترسناک جلوه می‌دادند؛ نسخه‌های اولیه به شکل مجموعه‌ای با هدف آموزش برای والدین استفاده می‌شدند، همین‌طور محض سرگرمی برای کسانی که به سفرهای طولانی مدت می‌رفتند. به تدریج تصویر دلسوزانه‌ی مجرم، ستیزه‌گر شد و تمرکز داستان از روی مجرم به سمت کسانی رفت که مجرمین را دستگیر می‌کردند، و ادبیات خاص کاراگاهی را به وجود آورد».

از آنجایی که دیکنز در دوران اولیه‌ی زندگی خود مدت زیادی به عنوان خبرنگارِ دادگاهی فعالیت داشت، پیش از آنکه رمان‌هایی مثل "خانه‌ی قانون‌زده" را بنویسد، تعدادی گزارش با تمرکز بر پرونده‌های قتل و روند تحقیقات کاراگاهی به رشته‌ی تحریر درآورده بود. همین تجربیات در کنار مشاهدات نزدیکش از زندان‌ها و وضع جسمانی و روانی جنایتکاران زمینه‌ساز مهارت او در نوشتن داستان‌هایی با درون‌مایه‌ای از جرم و جنایت شد.

ادبیات جنایی در آثار چارلز دیکنز

با به‌خاطر سپردن این تاریخچه‌ی کوتاه از تحولات داستان کارآگاهی، به وضوح می‌توانیم با جستجو در آثار داستانی و غیرداستانی دیکنز، او را به عنوان یکی از پیشگامان این سبک معرفی کنیم.

در ادامه به بررسی مختصر ادبیات جنایی در چهار رمان الیور توئیست، آرزوهای بزرگ، خانه‌ی‌قانون‌زده، و "The Mystery of Edwin Drood" نوشته‌ی چارلز دیکنز می‌پردازیم.

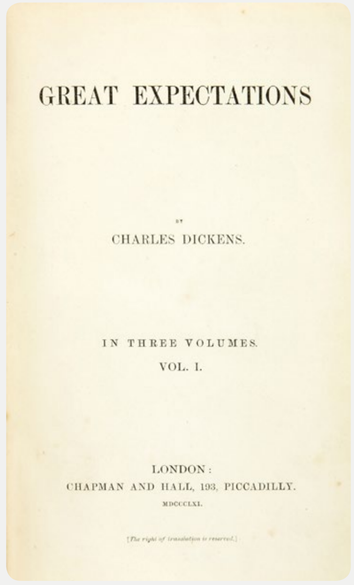
این درست است که دیکنز قصد نداشت داستان جنایی بنویسند. او اغلب تمایل داشت، به عنوان یک نویسنده‌ی اجتماعی و روزنامه‌نگار، معرف جامعه‌ی ویکتوریایی باشد. درواقع دیکنز، همیشه با الگوهای رایج بازار کتاب پیش می‌رفت. بدین ترتیب، با انتشار "Newgate Calender"، درحالی‌که این سری از رمان‌ها به شهرت می‌رسیدند، دیکنز برای مخاطبانش الیور توئیست را نوشت.

الیور توئیست

الیور توئیست، اگر چه در ابتدا به صورت سریالی بین سال‌های ۱۸۳۷ تا ۱۸۳۹ در یک مجله[2] منتشر می‌شد، رمانی است به شدت موفق و بسیار جنجالی که طی آن، دیکنز برای اولین‌بار روی استاد جنایت، "فاگین"، تمرکز کرد؛ که پسران جوان و بی‌خانمان را گول می‌زند و آنها را به مجرم تبدیل می‌کند، و تمایلش برای نوشتن داستان جنایی را به مخاطبان خود نشان داد. دیکنز با استفاده از کاراکترِ فاگین گزارشی از پرونده‌های دادگاهی مربوط به ولگردان، دزدان و قاتلان و همچنین تجسمی از دنیای تبهکاران لندن را با ایجاد اندکی حس همدردی ارائه می‌دهد. ذکر این نکته جالب است که در سال ۱۸۳۶، درست قبل از نوشته‌شدن الیورتوئیست، دیکنز از زندان بدنام لندن در "نیوگیت" بازدید کرده بود و گزارشی تحت عنوان بازدید از نیوگیت نوشته و آن را در کتاب "Sketches By Boz[3]" به چاپ رساند. در این مقاله، دیکنز صحنه‌هایی واقعی را توصیف کرد که از مردان، زنان و کودکان زندانی آنجا دیده بود و همچنین در انتها، مقاله را با توصیف صحنه‌ای خیالی از اینکه شب قبل از اعدام برای یک محکوم چگونه باید باشد، به پایان رساند. همین صحنه‌ی خیالی است که اساس به وجود آمدن کاراکتر فاگین در الیورتوئیست را می‌سازد. توصیف ظاهر فلج و آواره‌ی فاگین در فصل دوم رمان، نشانی بصری از هویت جنایتکارانه‌ی اوست. بار دیگر، با پیش رفتن داستان الیور توئیست، توصیف دسته‌ی تبهکاران فاگین، اعمال مجرمانه و در نهایت اعدام او، همگی به مشاهدات نزدیک دیکنز از دنیای جنایت اشاره دارند. لازم به گفتن نیست که بیشتر از پروتاگونیستِ داستان، الیور، آنتاگونیست یعنی فاگین است که این رمان را به شدت محبوب می‌سازد.

فاگین، به عنوان یک کاراکتر مجرم به قدری مشهور شد که خود این کلمه به معنای "کسی که دیگران، مخصوصاً بچه ها را برای جنایت آموزش می‌دهد"، وارد فرهنگ لغت شد. در برخی حوزه‌های جنایی برای اشاره به بزرگسالی که کوچک‌ترها را تربیت می‌کند که دزدی کرده و بخشی از مال را برای خودشان نگه دارند، کلمه‌ی "Kidsman" جای خود را به "Fagin" داد.

اگرچه شواهدی هست که احتمال می‌دهند دیکنز ممکن است فاگین را بر اساس یک بچه‌دزد شصت‌ساله به اسم "Henry Murphy[4]" آفریده باشد، مطمئناً جرم و جنایت یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های او در سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۱۸۳۰ بود.


GREAT EXPECTATIONS

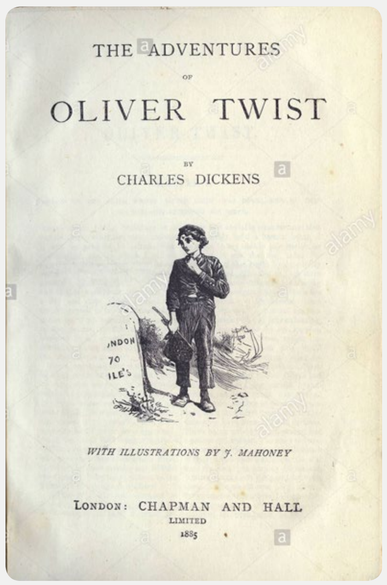
BY

CHARLES DICKENS.

IN THREE VOLUMES.
VOL. I.

LONDON:
CHAPMAN AND HALL, 193, PICCADILLY.
MDCCCLXI.

[The right of translation is reserved.]


THE ADVENTURES
OF
OLIVER TWIST

BY
CHARLES DICKENS

WITH ILLUSTRATIONS BY J. MAHONEY

LONDON: CHAPMAN AND HALL
LIMITED
1895

آرزوهای بزرگ

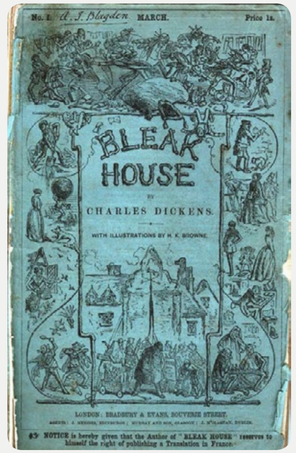
جنایتکاری، در دوره‌ی ویکتوریا مشکل اجتماعی اجتناب‌ناپذیری بود. بنابراین به عنوان رمان‌نویسی اجتماعی، دیکنز معمولاً در رمان‌هایش نسبت به ماهیت جرم دیدگاهی روشنفکرانه دارد. نه تنها الیور توئیست بلکه در آرزوهای بزرگ هم نارضایتی دیکنز از سیستم زندان‌ها همچنین تجسمی دلسوزانه از مجرمین، مطرح می‌شود: «ظرف چند دقیقه به نیوگیت رسیدیم و از اطاق دربان، آنجایی که پابندهایی میان مقررات داخلی و دستورات کتبی زندان به دیوار آویخته شده بود، گذشتیم و وارد زندان شدیم. آن زمان وضع زندان‌ها بسیار بد بود و هنوز دوران عکس‌العمل‌های شدیدی که ناشی از نارواییِ‌های اجتماعی است فرا نرسیده بود... صحنه‌ای زشت و کثیف و شلوغ و ناراحت‌کننده بود (صفحه‌ی ۳۰۲، فصل ۳۲، آرزوهای بزرگ)».

شواهد دیگر از این نوع دغدغه‌ی دیکنز را می‌توان در قسمتی دیگر از آرزوهای بزرگ یافت، جایی که شخصیت "پیپ" در واکنش به دروازه‌ی زندان نیوگیت می‌گوید: «سپس دری را که محکومین را از آنجا برای اعدام وارد می‌کردند، نشان داد و با ذکر این مطلب که "چهار نفر از محکومین،

پس فردا ساعت هشت از آن بیرون خواهند آمد تا در یک ردیف به دار آویخته شوند" بر جاذبه و لطف آن افزود. این صحنه بسیار مخوف بود و لندن را در ذهن من سخت مشمئزکننده و تهوع‌آور جلوه داد (صفحه‌ی ۱۶۳، فصل ۲۰، آرزوهای بزرگ)».

مقوله‌ی جرم در این رمان بیشتر از آنکه مشکلی اجتماعی باشد، تهدیدی روانی به حساب می‌آید و قهرمان داستان که به شدت تلاش دارد به عنوان یک شهروند محترم زندگی کند، از تأثیر قدرتمند آن در امان نمی‌ماند.

خانه‌ی قانون‌زده (The Bleak House)



اگرچه، به‌عنوان یک روزنامه‌نگار، در آثار غیرداستانی دیکنز موضع او نسبت به جرم محافظه‌کارانه‌تر بود و توصیه می‌کرد مجازات‌کردن مجرمان نسبت به بخشیدن فرصتی دوباره به آنها برای رستگار شدن از اهمیت بیشتری برخوردار است. این امر با نگاهی دقیق به شرحیات سربازرس "چارلز فیلد" و اکتشافات او در مقاله‌ی کوتاهش با عنوان "درباره‌ی وظایف سربازرس فیلد[۵]" (۱۸۵۱) و آقای بکت از خانه‌ی قانون‌زده (۱۸۵۲) خود را بیشتر نمایان می‌کند. در طول دهه‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۵۰، کاراگاهان به شکل مجریان جدید قانون در انگلستان ظاهر می‌شدند. این پدیده‌ی جدید تاریخی در پلیس شهری، توسط نیرویی جدید، شیوه‌ی قدیمی و کمتر-کارآمد پلیسی را کاملاً از میان برداشت. برخلاف پلیس قدیمی، این پلیس جدید به استفاده از زور تکیه نمی‌کرد و حتّا دچار فساد مالی هم نبود. آنها بسیار منظم‌تر بودند و قدرتشان بیشتر در این بود که تنها با نگاه‌کردن به مردم بتوانند چیزی را درمورد آنها تشخیص بدهند. دیکنز به شکلی کارامد از این فرمول برای توصیف کاراکتر سربازرس فیلد در این اثر غیرداستانی خود بهره می‌گیرد.

از آنجا که در طول دوره‌ی حیاتش این ژانر به طور عمومی تعریف نشده بود، چارلز دیکنز به عنوان نویسنده‌ی داستان‌های کاراگاهی و رمزآلود به شهرت نرسید. اما با نگاهی به گذشته می‌بینیم که او قطعاً به نوبه‌ی خود استاد این فن بوده. بنابراین بر اساس برخی ویژگی‌های سربازرس چارلز فیلد از نیروی کاراگاهی لندن، دیکنز شخصیت سربازرس بکت در خانه‌ی قانون‌زده را ترسیم می‌کند و به شکلی ماهرانه عنصر رازآلودی و یک کاراگاه را به میان می‌آورد. سربازرس بکت پرونده‌ی قتل وکیل "تالکینگهورن" را حل می‌کند، مثل دوپین شمه‌ای از آگاهی دارد و در عین حال متکبر نیست، روبرو شدن‌اش با "سر لیستر ددلاک" در مسیر تحقیقاتش مشخصاً از روی اطمینان است. با این حال، به اندازه‌ی زیادی تأکید بر استنتاج‌های ذهنی محض وجود ندارد؛ بکت صرفاً به این دلیل می‌تواند معما را حل کند که شهر لندن را به خوبی می‌شناسد و می‌تواند از مرزهایی که در متن معرفی می‌شوند، عبور کند؛ نه‌تنها به شکل اجتماعی، بلکه همچنین در زمینه‌ی ساختار دو روایتی رمان. درواقع، اینجا باید تأکید شود در حالی که سربازرس فیلد در اکتشافات خود بسیار سرراست بود، آقای بکت در آخرین عملیات خود، در واقع نمی‌تواند جلوی "لیدی ددلاک" را بگیرد و به این خاطر درگیر عواقبی جدی می‌شود. درست زمانی که فاگین در الیور توئیست به واسطه‌ی تجسم دلسوزانه‌اش معروف می‌شد، تلاش دیکنز در خلق الگوی شخصیت کاراگاه نیز شایان ذکر است. همیشه در رمان‌های دیکنز معمایی برای حل‌شدن وجود دارد و جرم و سیستم عدالت معمولاً در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، هرچند او تصمیم نداشت داستان جنایی بنویسد. این دقیقاً همان چیزی است که از کاراکترسازی سربازرس فیلد در اثر غیرداستانی‌اش و آقای بکت در خانه‌ی قانون‌زده حاصل می‌شود. با وجود تفاوت‌های اساسی در ساخت شخصیت‌های سیاه و سفید بیشتر برای آثار غیرداستانی‌اش نسبت به آثار داستانی، شخصیت‌های این‌چنینی در آثار دیکنز بدون شک به شکل کاراگاهانی بسیار کارامد خود را به ما نشان می‌دهند و مطمئناً شرلوک هولمزهای اولیه‌اند. در رمان‌های بعدی و مقاله‌های بیشتری از مجله‌ی "Household words" در مورد نیروی جدید کاراگاهی، اشتیاق دیکنز برای پرداختن به جرم‌شناسی ادامه یافت.

The Mystery of Edwin Drood

این رمان ناتمام (۱۸۷۰) که برایش گره‌گشایی‌های بیشماری در نظر گرفته شده بود، به طور خاص نشان‌دهنده‌ی حرکتی به سوی آغاز ژانر داستان کاراگاهی در اواخر قرن نوزدهم بود. دیکنز نه‌تنها به اسراری علاقه داشت که کنجکاوی‌برانگیز باشند، بلکه شیفته‌ی ساختن نوعی بازی قایم باشک با مخاطبی بود که سعی داشت راه حل معما را پیش‌بینی کند. احتمالاً این خواسته‌ی مخاطبانش و همچنین علاقه و شیفتگی خودش نسبت به جرم و پلیسی بود که موجب شد داستان رمزآلودی بنویسد تا در پایان اسرار خود را بر مخاطبان آشکار کند.

متأسفانه دیکنز در میانه‌ی راه و قبل از حل معمای این رمان جان سپرد. اگرچه فرضیات مختلفی برای حل این معما وجود دارد، راز این اثرِ نیمه‌تمام با تنها اظهار به این حقیقت که دیکنز در میان توانایی‌هایِ ادبی خود حداقل تلاش‌هایی برای نمایش روند پیشرفت داستان کاراگاهی ویکتوریایی انجام داد؛ حل‌نشده باقی می‌ماند.

نتیجه‌گیری

کاراکترهای دیکنز به‌اتفاقْ بازتاب‌دهنده‌ی تفکر او درمورد جرم، و همچنین بازتاب‌دهنده‌ی علاقه‌اش به نمایش روی تاریک‌تر طبیعت انسانی‌اند. تقریباً در همه‌ی آثار ادبی او چیزی که به کلی بر آن تمرکز می‌شود، اعتراضاتش است. از یک طرف، او تلاش داشت از طریق توصیفات و کاراکترهایش یک امپراطوری سرشار از پیشرفت و امکانات را به تصویر بکشد و از طرف دیگر به واسطه‌ی اسرار و پیرنگ‌های داستانی که همیشه پیچیده، گره‌خورده و گمراه‌کننده‌اند، یک حکومت سراسر ثروت، خشونت و زور را نشان دهد که امکانات را برای خود تصاحب می‌کند. بنابراین زمانی که بر مهارت ادبی در رمان‌های جنایی اولیه‌اش تمرکز می‌کنیم، درمی‌یابیم که او تصویری زیرک از کاراکتر مجرم ارائه می‌داد و در عین حال خواستار مجازاتی سنگین برای کسانی می‌شد که قانون‌شکنی کرده‌اند. به همین دلیل است که ما قصد داریم الیور توئیست، آرزوهای بزرگ، خانه‌ی قانون‌زده و در نهایت اثر ناتمام The Mystery of Edwin Drood را، رمان‌های جنایی‌اولیه‌ی او بنامیم و پیشرفت تدریجی این ژانر را به واسطه‌ی همین رمان‌ها بدانیم. دیکنز که زمانی علاقه داشت دادرس شهری باشد، در عوض به داستان روی آورد و در بین صفحات رمان‌هایش جایی برای دزدها، متقلب‌ها، قاتلان و مردمی پیدا کرد که به جرایم شریرانه‌ی دیگری متهم شده بودند. ما در این رمان‌ها مشخصاً درمی‌یابیم که روش برخورد دیکنز با جنایت بسیار بیشتر از یک ابزار نویسندگی بوده: یک هدف اساسی مهم بود برای دغدغه‌های عمیقش درمورد مشکلات اجتماعی و در تلاش او برای درک این نواقص نقشی حیاتی ایفا کرد.

ترکیب دیکنز از هجوی وحشیانه از شیاطین دوره‌ی خود با سرگرم‌کردن مخاطبانش شاید علت دست کم گرفته شدن او به عنوان یک نویسنده‌ی جنایی باشد. دیکنز به لطف توصیفات اجتماعی فوق‌العاده از انگلستان و به خصوص لندن در دوره‌ی ویکتوریا، بیشتر به عنوان رمان‌نویسی اجتماعی شناخته می‌شود تا یک جنایی‌نویس. اگرچه، هنوز شیوه‌ای که آثار دیکنز پذیرفته، خوانده و توسط رسانه‌های دیگر در زمان معاصر اقتباس می‌شوند، مطمئناً ثابت می‌کند که این تنها بازنمایی دغدغه‌های ویکتوریایی نیست که تقاضا برای دیکنز را زنده نگه می‌دارد. بلکه این عنصر جنایی‌نویسی است که می‌تواند مورد بررسی قرار گرفته و با اقتباس در رسانه‌های مختلف بازنمایی شود تا توجه بسیار بیشتری را نسبت به دیکنز و نوشته‌هایش جلب کند. مطمئناً این امر خود گواهی است بر موفقیت او به عنوان یک نویسنده‌ی جنایی و راهگشایی برای پیروانش در مسیر خلق داستان‌های کاراگاهی. بنابراین، در حالی که دیکنز را بیشتر به عنوان نویسنده‌ای در نظر می‌گیریم که در طول عمر پرثمر خود بسیاری از آثار کلاسیک ادبیات انگلیسی را نوشت، مهم است که کمک‌های شایانش به خلق داستان‌های جنایی و کاراگاهی را در روزهای آغازین این ژانر از یاد نبریم.

پانویس

1. تقویم نیوگیت (Newgate Calendar) در اصل بیانیه‌ای ماهانه از آمار اعدامیان بود، که توسط نگهبان زندان نیوگیت در لندن، طی قرون هجده و نوزده نوشته می‌شد.
2. الیور توئیست بین ساله‌ای ۱۸۳۷ تا ۱۸۳۹ در مجله‌ی "Bentley's Miscellany» به چاپ می‌رسید.
3. "طرح‌واره‌هایی از بوز" (۱۸۳۶) Sketches by Boz مجموعه داستان‌های اولیه‌ی دیکنز است که در «Monthly Magazine»، «The Morning Chronicle» و نشریات دیگر به چاپ رسیده بودند. این طرح‌واره‌ها، چشم‌اندازهای لذت‌بخشی را از لندن در آغاز دوره‌ی ویکتوریا ارائه می‌دادند. دیکنز بعدها در مورد این طرح‌واره‌ها اظهار کرد: «آنها نشان‌دهنده‌ی نخستین تلاش‌های من در نوشتن هستند. آگاه هستم که اغلب آنها بسیار خام، بدشکل و به وضوح حاصل شتاب و بی‌تجربگی‌اند».
4. قسمتی از روزنامه‌ی "The Times" در ۱۴ ژانویه‌ی ۱۸۳۴، گزارشی از پرونده‌ی Edward Trabshaw منتشر کرد، پسر ده‌ساله و نابغه‌ای که از خانه فرار کرده و گیر دارودسته‌ی Murphy افتاده بود.
5. (۱۸۵۱) On Duty of Inspector Field مقاله ای بود که در «Household Words»، هفته نامه‌ای که دیکنز بین سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۵۹ می‌نوشت و ویراستاری می‌کرد، منتشر شد. مقاله‌ی دیگری که شیفتگی او را نسبت به کاراگاهان حرفه‌ای نشان می‌داد، The Detective Police نام دارد.

منابع

Dickens the Crime Writer: A Reading of Dickens' Pioneering Crime Novels (Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities 4.1, 2012)

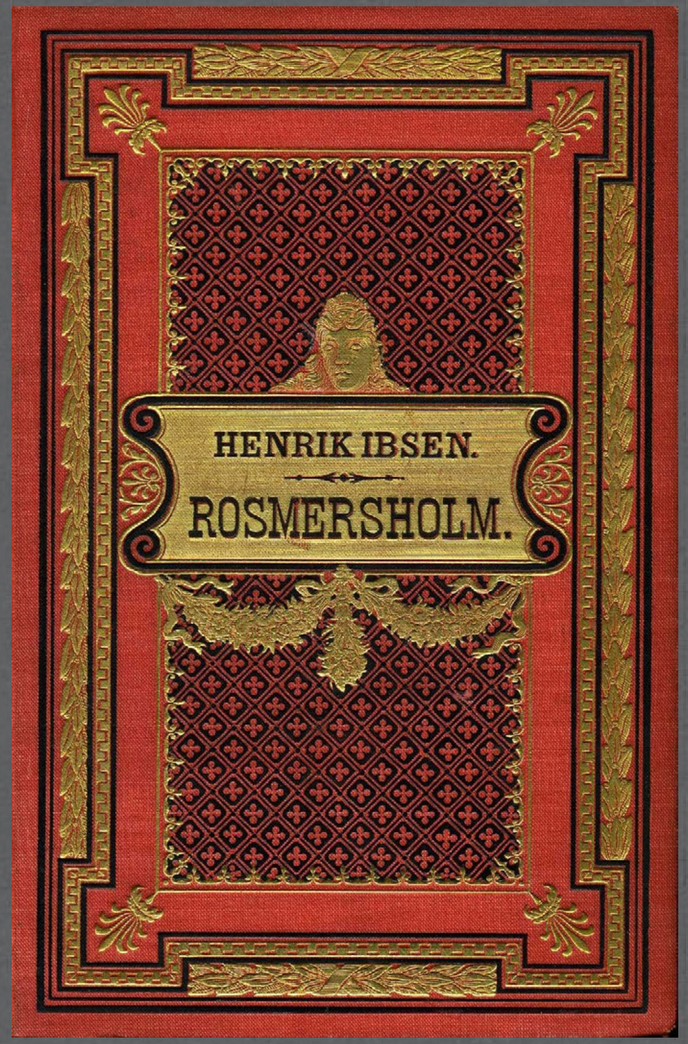
Charles Dickens Mystery & Detective Fiction Analysis – Essay (Enotes.com Study Guides)

Oliver Twist: depicting crime and poverty, Professor John Bowen (The British Library)

اسب سفید در سکوت می‌گذرد

روان‌کاوی نمایشنامه‌ی "رُزمرزهُولم" اثر ایبسن

پویا عاقلی‌زاده
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی



رُزمرزهُولم نام نمایشنامه‌ایست که از سوی زیگموند فروید تحسین شده و نام منطقه‌ایست که هنریک ایبسن آن را محل رویداد نمایشنامه‌اش قرار داده. با کمی شناخت از فروید، می‌توان مجموعه‌ای از نظریات و اعتقادات وی را در سیر این نمایشنامه یافت. جالب‌تر این است که این نمایشنامه بسیاری از مفاهیمی را نیز که بعدتر در ادامه‌ی راه دانش روانکاوی معرفی می‌شوند، داراست. رُزمر می‌گوید: «گذشته‌ی تو مرده؛ ربکا دیگر تسلطی بر تو ندارد؛ ارتباطی با تو ندارد. تمام اینها برای شخص دیگری اتفاق افتاده؛ تو حالا آدم دیگری هستی.» و همین‌جاست که یکی از بزرگ‌ترین دوگانگی وجودی بشر در تقابل با نظریات فروید در نمایشنامه‌ی ایبسن از زبان یک کشیش شنیده می‌شود. اعتقاد به این‌که گذشته‌ی انسان بخشی جدای از اوست و می‌توان با کنار گذاشتن آن، زندگی جدیدی را ساخت. از ابتدای نمایش همه‌ی شخصیت‌ها به‌جز ربکا -که جنبه‌های مرموز پنهانی‌ای از خود بروز می‌دهد- در راه آینده قدم برداشته‌اند.

همه آرمانی دارند و به سمت آن پیش می‌روند. انسان‌هایی که ناگهان از روزمرگی و کسالت زندگی خود، خسته شده‌اند و می‌خواهند با حضور در دنیای جنجال‌های سیاسی، شور زندگی خود را بیابند. از چه راهی؟ از راه تغییر و آگاه‌سازی دنیا! جمله‌ی برندل در نقش یک پیر به رُزمر، نتیجه‌ی این تلاش را به وضوح نشان می‌دهد:

«آیا امکان دارد، یکی دو آرمان به من ببخشی؟ چند تا از آنهایی که کنار گذاشته‌اند. در این صورت در حق من لطف کرده‌ای. زیرا من کاملاً خالی شده‌ام».

اینجا جاییست که شخصیت برندل به عنوان کسی که بیشترین تلاش را برای رسیدن به آرمانش می‌کند، از آرمان تهی شده و درمی‌یابد که آرمانی در کار نبوده. همه‌ی آن چیزی که او می‌خواسته به مردم بفهماند، همه‌ی آن گنجینه‌ی حرف‌هایش، کتاب‌های ننوشته‌اش که قرار بوده در یک سخنرانی مردم را آگاه سازد، این گونه دیده می‌شود:

«بیست و پنج سال تمام من مانند خسیسی بودم که بر روی صندوقچه‌ی پر از پولش نشسته و دیروز وقتی در صندوقچه را باز کردم تا ثروتم را بیرون بیاورم، دریافتم که در آن هیچ چیز نیست (nichts)! آسیاب زمان همه چیز را به غبار تبدیل کرده بود. هیچ! هیچ.

آسیاب زمان، درِ صندوقچه، ثروت بی‌ارزش و مهم‌تر از همه، مرگ نمادهایی است که در این نمایشنامه و در مفاهیم روانکاوانه بسیار دیده می‌شوند. گذشته‌ی انسان‌ها در لحظات پایانی زندگیشان تأثیرگذار می‌شود و در واقع، تعیین‌کننده‌ی قطعی آینده‌شان است. در طول نمایشنامه، آینده‌ای برای انسان‌ها نمی‌توان متصور شد مگر راهی منتهی به مرگ. زمان حال انسان‌ها نیز به تحلیل گذشته‌شان می‌گذرد و انگار چیزی جز گذشته وجود ندارد. این مفهوم در این لایه بسیار به نظرات روانکاوی در مورد تأثیرات گذشته نزدیک است و این نزدیکی تا جایی پیش می‌رود که حرف ایبسن با حرف فروید و پیروانش در راستای شکل‌گیری شخصیت در دوران ابتدایی طفولیت نیز منطبق می‌شود. آنجایی که در شناخت رُزمر و ربکا به هم و یا آنچه از بیرون دیده می‌شوند، تنها عنصر پایدار، خانواده و اصل و نسبشان است. رُزمر از اجدادش، به عنوان مردان خدا، شک را به ارث برده و این برایش جزئی جدانشدنی است؛ که فروید آن را نهاد می‌نامد و توجیه رفتار ربکا، از نگاه دیگران حرامزاده بودن اوست. رُزمر کسی است که شک دارد و ربکا کسی است که بی شک است. این دو در جدال با خود در آینه‌ی دیگری -که اسمش را عشق می‌گذارند- متوجه می‌شوند که جز خود کسی وجود ندارد و دوگانگی وجودی آنها تا ابد ادامه خواهد داشت. اینجا محلی است که حرف از "سایه" در روانکاوی یونگی به میان می‌آید. آن بخشی از وجود انسان که با خود در تعارض است و انسان در شرایطی آن را پس می‌زند. جالب است که شخصیت ربکا در گذار از ۳۰ سالگی و شخصیت رُزمر در ابتدای دهه‌ی ۴۰ عمرش است که هر دو از نظر یونگ سن‌هایی کلیدی در تغییر و تحولات شخصیت‌اند؛ به ویژه ۴۰ سالگی که تبدیل خود به سایه‌ی خود را شامل می‌شود و این دقیقاً در رُزمر اتفاق می‌افتد. او گویا تا به حال هیچ ندیده و هم اکنون با شک‌هایش مواجه شده و شک‌های وحشتناکش تبدیل به یقین می‌شود و رُزمر جدید ۴۰ سالگی را می‌سازد و جالب اینجاست که این اتفاق در واقع وابسته به مرگ است؛ به از دست دادن که در نمایشنامه با مرگ زنش همراه شده. با خودکشی‌ای که در اثر رفتار رُزمر اتفاق افتاده و در شخصیت رُزمر با خودکشی اعتقاداتی که در اثر رفتار گریزناپذیر خودش اتفاق افتاده. در مورد مرگ، در روانکاوی، نظر بسیار است و همچنان ایبسن، نظرات فروید را قبل یا بعد از تَبیینشان به خوبی بسط داده. فروید در مقاله‌ی "مرگ" که در زمان جنگ جهانی اول منتشر کرده، سؤالی را مطرح کرده که «چرا از این رفتار انسان‌ها تعجب می‌کنیم؟ چرا می‌گوییم چه بر سر بشر آمده که این‌گونه به کشت و کشتار می پردازد؟» و خودش پاسخ می‌دهد: «اینها همه بخش‌هایی از وجود بشر هستند و قابل پیش‌بینی». او انسان را همین گونه که هست می‌بیند و ایبسن نیز انسان‌ها را با شک‌ها و تضادهای ذاتیشان به تصویر می‌کشد و تنها راه نجات را ادغام تضادها می‌داند که گویا در مرگ رخ می‌دهد. ایبسن این ادغام را در یکی شدن رُزمر و ربکا به تصویر می‌کشد. جملات کلیدی پایان نمایشنامه در همین راستا بسیار راهگشاست:

«ربکا: اما اول به من بگو، تو با من می‌آیی یا من با تو؟

رُزمر: این را هرگز نخواهیم فهمید.

ربکا: اما من دوست دارم بدانم.

رُزمر: ما در پی هم خواهیم رفت ربکا. من و تو، و تو و من.

ربکا: بله، فکر می‌کنم حق با تو است.

رُزمر: از حالا به بعد ما دو نفر یکی هستیم.

ربکا: بله، اکنون یکی هستیم. بیا! بیا با دلی شاد برویم.

و این جمله‌ی پایانی ربکا جوابی به این حرف خودش است به جای جوابی که از ابتدای این متن از رُزمر بیان شد:

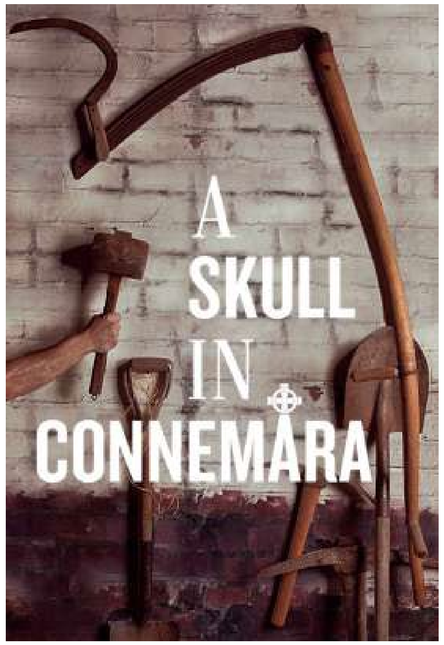
جنبه‌ی هولناک مسئله در این است که حالا، یعنی وقتی که سعادت زندگی با دستانی گشوده به من پیشکش می‌شود، من تبدیل به آدمی شده‌ام که وجدانم نسبت به گذشته قبول آن را برایم غیرممکن کرده.»

همه‌ی این تضادها و دوگانگی‌ها نشان از مفهوم پدیدآورنده‌ی روانکاوی دارد که با نماد اصلی نمایشنامه‌ی رُزمرزهُولم، یعنی اسب سفید رُزمرزهُولم که با شتاب از تاریکی و سکوت می‌گذرد، بیان می‌شود و آن مفهوم ناخودآگاه انسان است.

خشونت و شخصیت‌پردازی در جمجمه‌ای در کُونِمارا اثر مارتین مک‌دونا

نوشته‌ی جیک اوبراین
Jake O'brian

بهار یزدان
دانشجوی سینما



جمجمه‌ای در کُونِمارا دومین نمایشنامه از سه‌گانه‌ای است که بعدها به سه‌گانه‌ی لینین معروف شد. با این سه‌گانه «مارتین مک‌دونا» به یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان معاصر بریتانیا تبدیل شد. لینین، شهری در غرب ایرلند است که مک‌دونا دوره‌ای از کودکی خود را در آن سپری کرده. جمجمه‌ای در کُونِمارا داستان مردی را حکایت می‌کند که شغلش نبش قبر و باز کردن جا برای مردگان جدید است. اما امسال، او باید قبر همسر خودش را باز کند که هفت سال پیش به کشتن‌اش متهم شده بود.

شخصیت‌پردازی مک‌دونا غیر قابل اعتماد است. کاراکترها بازنمایی کمیک‌بوکی‌ای از دنیای بزرگسالی از زاویه‌ی دید یک کودک‌اند. این ویژگی، آنها را دوبعدی می‌کند؛ نکته‌ای که به طور دائمی در نمایشنامه‌های مک‌دونا به نقد کشیده می‌شود. اما این ویژگی همزمان کاراکترها را به شدت بی‌رحم می‌کند. به اعتقاد برخی، در کارهای مک‌دونا رگه‌های شخصیت‌پردازی ایرلندی دیده می‌شود. درحالی‌که نویسنده سال‌های کودکی‌اش را در لندن گذرانده، نویسندگی و بنابراین سبک او مبهم است. تنالیته‌ی شخصیت‌پردازی مک‌دونا به خصوص در جمجمه‌ای در کُونمارا به چگونگی طبیعت ایرلندی بودن در دنیای امروزی نزدیک می‌شود. کُونمارای مک‌دونا خانه‌ی مردم منزویِ عصبانی است که واقعیتشان قتل و کشتار، کینه، انکار و انزجار از خانواده است. با نگه‌داشتن این موضوع در ذهن، واضح است که خشونت و تنفر درونی آنها در واقع واکنشی به چیزی است که برای خودشان هم ناشناخته است. اما در همین ناآگاهی است که کاراکترها آفریده می‌شوند. علاوه بر این، هویت آنها بر پایه‌ی این حقیقت شکل می‌گیرد که علاقه‌ای هم به دانستن این ناشناخته ندارند. میک داود[1]، شخصیت اصلی نمایشنامه، حضور دارد تا روند روایت را آسان کند. با اینکه کاراکتر او غیر قابل اعتماد است، دوبعدی نیست. این باعث نفی بسیاری از مشخصه‌های دقیق و زیرکانه‌ی پرسونای او می‌شود و همین مسئله، هنگامی که او سکوت تلخ و عمیقی را بیان می‌کند که تنها در نسل مبهمی وجود دارد که میک آن را بازنمایی می‌کند، استعداد مک‌دونا در شخصیت‌پردازی را زیر سؤال می‌برد. دیالوگ‌های میک در سرتاسر جمجمه‌ای در کُونمارا ساختاری می‌مانند. حتّا شاید بتوان گفت این دیالوگ‌ها در بستر خود، مینیمالیستی‌اند. هرچند در صحنه‌ی اوج اثر، میک به طور خشونت‌آمیزی کاراکتر را می‌شکند، طوری که هر تصوری در مورد دوبعدی بودن آن را رد می‌کند.

«اگه چیزی داری بگی، دهنتو باز کن و روشن بگو و دست وردار از اینکه عین کودن‌های کوفتیِ فلج هی بزنی به فرعی.[2]»

برای مدتی میک، پرسونای خود را که توجیه سکوتش در لینین است، از دست می‌دهد. عصبانیت و انزجار او از خانواده‌اش، میک را به لبه‌ی پرتگاه می‌کشاند و به همین دلیل، او خشمش را روی مری[3] خالی می‌کند. با اینکه این امر به طور مستقیم انتقادی به کاراکتر مری است، همزمان می‌تواند گلایه‌ای باشد به سکوتی که همراه دیدگاهی کلیشه‌ای از غرب ایرلند وجود دارد. برای همین، هرچند گاهی کاراکترهای مک‌دونا دوبعدی و به شدت بی‌رحم به نظر می‌آیند، از طریق همین خشونتِ برون‌ریزی‌شده است که آنها خود را به عنوان کاراکترهای روان‌شناختیِ سه‌بعدی بازسازی می‌کنند. به علاوه به نظر می‌رسد لینین به عنوان نقطه‌ی کانونی غرب، برای مک‌دونا کاتالیزوری می‌شود تا کاراکترهایی آنقدر بی‌رحم خلق کند که از دوبعدی به سه‌بعدی ارتقا پیدا کنند. «این کشور از دگرگونی سه مفهوم اساسیِ فرهنگی به وجود آمد: زبان، قدرت، بی‌دوامی»[4] با توجه به زمان خلق اثر، محل زندگی مک‌دونا در آن زمان، یک زمین بارونی دورافتاده در غرب ایرلند بود که هیچ وقت رنگ رونق اقتصادی را ندیده و پای ببر سلتیک[5] افسانه‌ای هرگز به آنجا باز نشده بود. در نتیجه‌ی این شکاف در گذار فرهنگی و رونق اقتصادی، لینین و ساکنانش هویت ناپایدار و مبهم خود را حفظ کردند. به همین دلیل، کاراکترهایی مانند میک داود و مری‌جانی رفرتی با کاراکترهای شرقی مقایسه می‌شوند. هویت آنها گذشته‌نگر و در تضاد با بقیه‌ی ایرلند است. میان این جداافتادگی، کاراکترهای مک‌دونا رها می‌شوند تا به شیوه‌ی تنفرآمیز، خشن و عصبانی خود با همه چیز مقابله کنند. شخصیت مری، با علاقه‌ی شدیدش به تناقض شکل می‌گیرد. او میک را به خاطر شغلش سرزنش می‌کند درحالی‌که شغل خودش، سرکیسه کردن توریست‌های از همه جا بی‌خبر است.

«هاه، یه پوند تیغیدنِ آمریکایی‌ها بابت اینکه نقشه‌هاییو بهشون بدی که اداره‌ی جهانگردی بهت گفته بود مجانی بذار کفِ دستشون. بهشون می‌گفتی خونه‌ت تو لیام همون جاییه که فیلم مرد آرام[6] رو فیلمبرداری کردن. مگه درستش صدوشصت کیلومتر اون‌ورتر از مام‌کراس یا همچین جایی نبود؟[7]»

مک‌دونا با ارجاع‌های پی‌درپی به فیلم مرد آرام جان فورد، لایه‌ی دیگری به هویت اجتماعی لینین و شخصیت‌پردازی‌اش اضافه کرده. مرد آرام شاید بیشتر از هر فیلم دیگری هویت غرب ایرلند را در اواسط قرن بیستم بازنمایی می‌کند. بااین‌حال مک‌دونا کارکرد فیلم جان فورد را معکوس می‌کند. مری با سوءاستفاده از توریست‌های گول‌خورده، اخلاقی غیر مسیحی از خود نشان می‌دهد. درحالی‌که خود، دیدگاه شرق از ارباب‌مآبی غرب را به شدت نکوهش می‌کند. این نکات زیرکانه که با اخلاق متداول کاتولیک مغایرت دارند به عنوان تناقض‌های شخصیت‌پردازی‌شده‌ی کاراکتر استفاده می‌شود. در دستورصحنه‌های ابتدایی جمجمه‌ای در کُونمارا، مک‌دونا طراحی صحنه‌ی محل سکونت میک را مشخص می‌کند.

«به دیوار عقبی یک صلیب و درست پایین آن، مجموعه‌ای ابزارآلات و داس‌های دسته‌کوتاه، دسته‌بلند، کلنگ و دیگر ابزار قدیمی آویزان است.[8]»

بنابراین مک‌دونا اتاق را طوری می‌چیند که انگار مسیح، آن را نظاره می‌کند. بااین‌حال میک، مری و مرتین[9] به نظر در بیشتر مواقع متوجه قدرت و نفوذ او نیستند. آنها در تعارض با مسیحیت رفتار می‌کنند و در مه غلیظی از ابهام‌های شخصیتی به‌سر می‌برند. «این نوع نمایشنامه‌نویس‌ها جهان‌بینی‌ای دارندکه جدی-کمدی[10] است. که زندگی، یک تراژدی خنده‌دار است. در این دیدگاه، ایرلندی بودنِ آنها متحدشان می‌کند».[11] هرچند در مورد ساکنان لینین، به خصوص کاراکترهای داستان مک‌دونا، این ایرلندی بودن نیست که آنها را متحد می‌کند؛ بلکه حاشیه‌سازی آنها از حس امروزی ایرلندی بودن است.

بنابراین می‌توان گفت کاراکترها و در نتیجه شخصیت‌پردازی آنها، دنیای بزرگسالی کمیک‌بوکی‌ای را از زاویه‌ی دید یک کودک بازنمایی می‌کند. بااین‌حال این تنها یک دیدگاه سطحی است. مانند اغلب کاراکترها، ظاهر، یک چارچوب دوبعدیِ صرف است که به واسطه‌ی آن می‌توان مخاطب را جذب کرد. اما مک‌دونا از طریق دراماتورژی خاص خود، بعد سوم جداافتاده‌ی شخصیت‌پردازی را خلق می‌کند. جنبه‌ی کمیک کاراکترهای مک‌دونا روی صحنه، پرتره‌ای ساده و خنده‌دار اما تلخ از یک زندگی ایرلندی ناآشنا را به تصویر می‌کشد. اما با استفاده از دستورصحنه‌های واژگون‌شده، طراحی صحنه‌های دقیق و بستر فرهنگی که با مهارت پنهان شده، نمایشنامه‌نویس، طبیعت خشن کاراکترهایش را واکنشی به جامعه‌ی بی‌رحم بیرونی جلوه می‌دهد. پس به وسیله‌ی خشونت مفرط آنها است که کاراکترهای مک‌دونا سه بعدی می‌شوند.

منبع

https://www.academia.edu/8027073/The_Theatre_of_Martin_McDonagh_Violence_and_Characterization

۱) Mick Dowd

۲) مک‌دونا، مارتین. جمجمه‌ای در کانمارا. ترجمه: پهرنگ رجبی (۱۳۹۵). تهران: نشر بیدگل. ۱۰۰

3) Maryjohnny Rafferty

4) Reynolds, Paige. Modernism, Drama, and the Audience for Irish Spectacle. Cambridge; Cambridge University Press, 2007. pp. 25

5) Celtic Tiger

عبارتی است که برای اشاره به اقتصاد جمهوری ایرلند از میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۹۰ تا میانه‌ی دهه‌ی ۲۰۰۰ میلادی به کار می‌رود. در این دوره به علت افزایش سرمایه‌گذاری خارجی، اقتصاد ایرلند شاهد رشدی سریع بود.

6) The Quiet Man

۷) مک‌دونا، مارتین. جمجمه‌ای در کانمارا. ترجمه: پهرنگ رجبی (۱۳۹۵). تهران: نشر بیدگل. ۱۴ و ۱۵

۸) مک‌دونا، مارتین (۱۳۹۵) جمجمه‌ای در کونمارا. ترجمه‌ی پهرنگ رجبی؛ نشر بیدگل، تهران

9) Mairtin

10) Serio- Comic

11) Sternlicht, Sanford. Modern Irish Drama. New York; Syracuse Univervsity Press, 1998. pp. 24

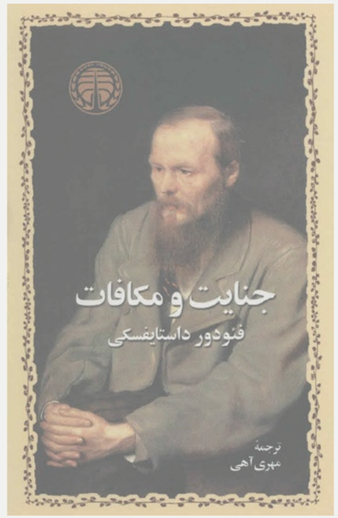
راز اماکن با اسامی مخدوش

داستایفسکی و نامگذاری مکان‌های خاص

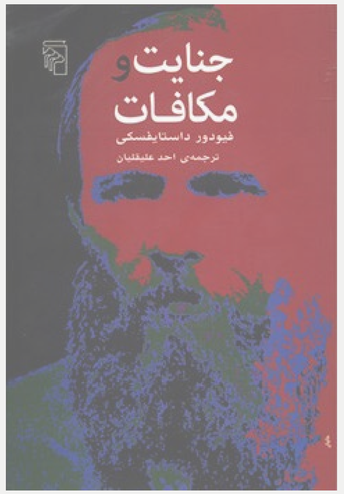
ساسان فقیه
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

تمامی آن چیزی که در این یادداشت مطرح خواهد شد، در ابتدا تنها به عنوان ایرادی در ترجمه تلقی می‌شد و به نوعی ایده‌ی اصلی این مطلب از خواندن دو ترجمه‌ی متفاوت از یک اثر به دست آمده. در روزگار ما و در جغرافیایی که در آن زندگی می‌کنیم، در ادامه به تجربه‌ی شخصی خود در مواجهه با یکی از متون شاهکار قرن نوزدهم میلادی خواهیم پرداخت و آن اثری نیست جز «جنایات و مکافات».

تا کنون (تا زمستان ۹۶) دو تا از ترجمه‌های قابل اعتنا از جنایات و مکافات که به فارسی چاپ شده، به ترتیب زمانی، اولی ترجمه‌ی خانم «مهری آهی» و دیگری ترجمه‌ی آقای «احد علیقلیان» است و البته انتظار داریم که به زودی، شاید وقتی به خواندن این مطلب مشغولیم، ترجمه‌ی آقای «حمیدرضا آتش‌برآب» نیز روانه‌ی بازار شود؛ ترجمه‌ای که بی‌شک به واسطه‌ی احاطه‌ی بسیار خوب ایشان به زبان روسی می‌تواند به متنی راهگشا برای علاقه‌مندان به ادبیات روسیه بدل شود.
حال نگاهی به قلم کوبنده‌ی داستایفسکی در آغاز رمان «جنایات و مکافات» در آیینه‌ی ترجمه‌ی خانم آهی و آقای علیقلیان می‌اندازیم.



«غروب گرم یکی از روزهای اویل ژوئیه جوانی از اتاق کوچک خود که آن را از ساکنان پس‌کوچه‌ی «س.» اجاره کرده بود، به کوچه گام نهاد و آهسته با حالتی تردیدآمیز به سوی پل «ک.» روانه شد» (ترجمه‌ی خانم آهی).



«نزدیک غروبی گرم و دم‌کرده در اوائل ژوئیه مرد جوانی از اتاقکی اجاره‌ای در کوچه‌ی س-ی بیرون آمد و به خیابان رفت و آهسته، گویی با تردید، به طرف پل ک-ن راه افتاد» (ترجمه‌ی آقای علیقلیان).

نکته‌ای که در همان آغاز کتاب و در ترجمه‌ی این دو بزرگوار توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند، به نوعی سانسور اسامی کوچه و پل است؛ روندی که در ادامه‌ی این رمان نیز به وضوح به چشم می‌خورد و تفاوت رسم‌الخطی که آقای علیقلیان (یا ناشر او) نسبت به خانم آهی (یا ناشر او) انتخاب کرده، تلقی سانسور را در ذهن مخاطب بیشتر ایجاد می‌کند؛ در صورتی که در رسم‌الخط خانم آهی بیشتر مفهوم اختصار به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. حال اگر وسواسمان را کنار بگذاریم و چه به مفهوم اختصار و یا سانسور به این عمل نگاه کنیم، داستایفسکی چرا باید اسامی اماکن را اینچنین مخدوش می‌کرده؟ اتفاقی که در متن اصلی به زبان روسی هم افتاده و این صرفاً به ترجمه برنمی‌گردد. خانم آهی کتاب را مستقیماً از روسی ترجمه کرده‌اند و جناب علیقلیان از انگلیسی. در مکاتباتی که با آقای علیقلیان داشته‌ام، ایشان تأکید داشتند که در خود متنِ ترجمه‌ی انگلیسی نیز این سانسور وجود داشته. برای اطمینان بیشتر به متن اصلی خود داستایفسکی مراجعه کردم و در آنجا نیز اسامی تمامی اماکن به صورت سانسور شده و یا مختصر وجود داشت. و اما سؤال مهمی که پیش می‌آید، دلیل این کارِ داستایفسکی است، آن هم در رمانی که می‌دانیم بازتاب بسیار خوبی از سنت‌پترزبورگ است و با خلاقیت بسیاری از مخاطبان و خوانندگان این رمان، نقشه‌ی مسیریابی برای راسکولنیکف (شخصیت اصلی رمان جنایات و مکافات) درست کرده‌اند که با دیدن آن میتوان فهمید که این شخصیت در سنت‌پترزبورگ امروزی در چه مسیرهایی تردد داشته و به چه اماکنی رفته. داستایفسکی چرا در چنین بازنمایی دقیقی از شهر باید قید نام بردن کامل اماکن را بزند؟

تنها چیزی که در این مسئله پر واضح است، این است که این اتفاق را نمی‌شود به سهل‌انگاری نویسنده و شخص داستایفسکی نسبت داد چون با یک جستجوی ساده و رجوع به متون اصلی بسیاری از رمان‌های قرن نوزده می‌توان به وضوح این مسئله را دید که این اتفاق در مورد اختصار و یا سانسور اسامی اماکن بسیار رواج داشته، نمونه‌های آن را از شارلوت برونته و توماس هاردی تا پوشکین و داستایفسکی می‌توان دید. همان‌طور که گفته شد، صدها نمونه از این سانسور در رمان‌های آن دوره قابل مشاهده است که نمی‌توان دلیل مبرهن و محکمی برای آن نام برد؛ البته که می‌توان حدسهایی در این زمینه مطرح کرد:

۱) این ممانعت از نام بردن اماکن می‌تواند از وفاداری بی‌اندازه‌ی این نویسندگان به رئالیسم حکایت کند. مسلماً آوردن اسامی این اماکن می‌توانست به شایعه‌پراکنی و داستان‌سرایی درباره‌ی این مکان‌ها قوت دهد و از طرف دیگر این شکل نوشتن به نوعی حالت گزارش‌گونه‌ای به مخاطب می‌داد که برای جلوگیری از تبعات مشخصی و نیز رمزآلود کردن فضا، از دادن آدرس درست به مخاطب جلوگیری می‌شد. این رفتار به نوعی به حس واقعی بودن داستان دامن می‌زد. انگار مخاطب قرن نوزده هرچقدر که در برابر چنین وضعیتی قرار می‌گرفت، بیشتر به واقعی بودن متن ایمان می‌آورد و این درست برعکس مخاطب امروزی است؛ مخاطب امروزی که دربرابر رئالیسم ایجاد شده، در رمان شهری انتظار اسامی درست و آدرس‌های بسیار دقیق دارد، و نگذاشتن کمترین سرنخی توسط نویسنده را دلیلی بر موفق نبودن مؤلف در خلق اثری رئال تلقی می‌کند. و حال شاید اکنون زمان مناسبی برای این پرسش باشد که چه

بر سر انسان امروزی آمده تا تلقی و انتظارش نسبت به رئالیسم با گذشته تا این حد تفاوت پیدا کند؟ به طور مثال آیا این فقط جنگ بوده که ارنست همینگوی را سال‌ها پس از داستایفسکی بر آن داشته تا اصالت را تنها در اماکن ببیند و در رمان «خورشید همچنان می‌دمد» قطاری از اماکن فرانسه و اسپانیا را به خورد مخاطب بدهد؟ مسلماً در بازهای بیش از یک قرن گذشته (البته که این فاصله‌ی زمانی به تقریب زده شده) که این تفاوت‌ها بروز پیدا کرده، اتفاقات بسیاری در زندگی بشر افتاده که دیدگاه او نسبت به زندگی را نیز دستخوش تغییر کرده، اما به طور قطع پاسخ دادن به این پرسش را نمی‌توان محدود به یک دیدگاه یا یک اتفاق خاص کرد و نیاز به مطالعه و پژوهشی وسیع دارد.

۲) از طرفی می‌توان به این مسئله از این زاویه نگاه کرد که نویسنده برای اجتناب از داوری در توصیف‌هایش دست به این کار زده. به طور مثال اگر داستایفسکی به جای خط تیره نام تمامی آن کوچه‌ها و اماکن را می‌نوشت، آن وقت خواننده‌ی آن زمان در مواجهه با هر کدام از این اماکن توصیف‌ها و نوشته‌های داستایفسکی را به خاطر می‌آورد و سعی می‌کرد تا آنها را مورد قضاوت قرار دهد و این امکان بسیار وجود داشت تا به این نتیجه برسد که توصیف‌های نویسنده به هیچ عنوان با درک و دریافت‌های او نسبت به آن مکان خاص قرابت ندارد. البته این احتمال را می‌توان ضعیف دانست چون برای چنین کاری و به چنین دلیلی سانسور کردن یا خدشه‌دار کردن نام اماکن روش مناسبی نبود. به راحتی می‌شد با ساختن شهری خیالی و گذاشتن اسامی خیالی این کار را انجام داد، درست همان‌طور که توماس هاردی برای رمان‌هایش شهری همانندسازی شده از واقعیت خلق کرده، یعنی «کرایستمینستر» همان «کستربریج» است.

۳) شاید دلیل دیگری که بتوان از آن یاد کرد، ریشه در این داشته باشد که بسیاری از ما با خواندن رمانی درباره‌ی یک مکان خاص آرزو کرده‌ایم تا روزی در آنجا زندگی کنیم. به طور مثال با خواندن رمان «نه فرشته، نه قدیس» ایوان کلیما خواننده شاید هوس کند که سری به پراگ بزند. شاید نویسندگان آن دوره حین انصافی که داشته‌اند، آنقدر جهانی فکر می‌کردند که خوانندهای با خواندن اثرش در جایی بسیار دور از محل وقوع رمان، افسوس حضور در آنجا را نخورد. البته که این ادعایی بسیار دور از ذهن به نظر می‌رسد و کاملاً از نظر عکس هم می‌توان به آن نگاه کرد، یعنی نویسنده‌ی باانصاف ما نمی‌خواست جایی را برای خوانندگانش غیرقابل سکونت کند.

تا اینجا در تمامی سه دلیل احتمالیمان برای مخدوش کردن اماکن، روی یک اصل ایستاده‌ایم؛ تفاوت رمان (خیال) و واقعیت، و در نتیجه رابطه‌ی متقابلی که این دو در ذهن مخاطب و نویسنده با هم ایجاد می‌کنند. پس شاید بهتر باشد در مورد بعدی فرضیه‌ای جامع‌تر را مطرح کنیم.

۴) اما اینجا با در نظر داشتن دلیل اولی که بیان کردیم، می‌خواهیم به نکته‌ای اشاره کنیم که شاید منطقی‌ترین دلیل برای اینکار به نظر بیاید. دوباره با نگاهی به جنایات و مکافات داستایفسکی مخاطبان این اثر را به دو دسته تقسیم می‌کنیم. کسانی که سنت‌پترزبورگ را می‌شناسند و در آن زندگی کرده‌اند و با خواندن این رمان و نحوه‌ای که داستایفسکی نام اماکن را مخدوش کرده، به راحتی به نام واقعی اماکن پی می‌برند؛ و اما لذتی که این خوانندگان از متن می‌برند با دسته‌ی دیگر بسیار متفاوت است؛ کسانی که هیچ آشنایی با سنت‌پترزبورگ ندارند و البته ندانستن نام این اماکن مشکلی برای آنها ایجاد نمی‌کند. گروه اول خوانندگان در حین خواندن این رمان با نویسنده به تعاملی توأمان از خلق معانی می‌رسند؛ فرایند مشترکی از معناسازی و به نوعی درک و دریافتی تعاملی با متن. این اتفاق به مدرن‌ترین شکل ممکن می‌افتد؛ با فاصله‌گذاری که مخاطب را در زنجیره‌ای بین واقعیت و برداشت‌های ذهنی‌اش از واقعیت به حرکت وامی‌دارد. «اشکلوفسکی» در مقاله‌ی «هنر به مثابه‌ی فن» به نوعی به این مسئله درباره‌ی اشیا اشاره می‌کند که می‌توان آن را به مکان نیز تعمیم داد: «با روش جبری تفکر، ما اشیا را تنها به منزله‌ی شکل‌هایی با امتداد نامشخص درک می‌کنیم؛ آنها را با تمامیتشان نمی‌بینیم بلکه آنها را با ویژگی‌های اصلیشان تشخیص می‌دهیم. شیء را چنان می‌بینیم که گویی در یک کیسه پیچیده شده. آنچه هست را با هیئت آن می‌شناسیم، ولی تنها سایه‌روشن آن را می‌بینیم. شیء چنانچه به شیوه‌ی ادراک نثر درک شود، محو می‌شود و حتّا تأثیر اولیه هم بر جای نخواهد گذاشت؛ سرانجام حتّا جوهر آنچه بود هم فراموش می‌شود.». اشکلفسکی درادامه از خاطره‌ی گردگیری کتابخانه‌ی تولستوی می‌گوید و از آن به وجود هنر می‌رسد: «و بنابراین، زندگی چیزی به حساب نمی‌آید. عادت‌سازی کارها، لباس‌ها، اثاثیه، همسر فرد، و ترس از جنگ را در خود می‌بلعد. اگر کل زندگی‌های پیچیده‌ی بسیاری از مردم ناخودآگاه پیش رود، آن وقت چنین زندگی‌هایی چنان است که گویی هیچ‌گاه نبوده.» و هنر وجود دارد تا شاید کسی حس زندگی را بازیابد؛ هنر وجود دارد تا کسی چیزها را احساس کند، تا سنگ را سنگی سازد. هدف هنر انتقال حس چیزهاست آن‌طور که درک می‌شود، نه آن‌طور که شناخته می‌شوند. فن هنر این است که اشیا را «ناآشنا» سازد، صور را دشوار گرداند، بر دشواری و مدت ادراک بیفزاید چرا که فرایند ادراک به خودی خود یک هدف زیبایی‌شناختی است و باید طولانی شود. هنر راه تجربه‌کردنِ هنرمندانگیِ یک شیء است؛ شیء مهم نیست.»

و اکنون شاید ما بتوانیم ادعا کنیم که این نویسندگان (به طور خاص داستایفسکی در جنایات و مکافات) چه خواسته یا ناخواسته، هنر را به راه تجربه کردن هنرمندانگی یک مکان بدل کردند و دیگر این اماکن هیچ اهمیتی ندارند. پس از آنکه مکانی را چند بار می‌بینیم، کم کم آن را تشخیص می‌دهیم. مکان روبه‌روی ماست و یا به نوعی ما در مکان هستیم، ولی آن را نمی‌بینیم. بنابراین نمی‌توانیم چیز مهمی راجع به آن بگوییم. و هنر به طریقی این اماکن را از خودکارگرایی ادراک ما در می‌آورد.

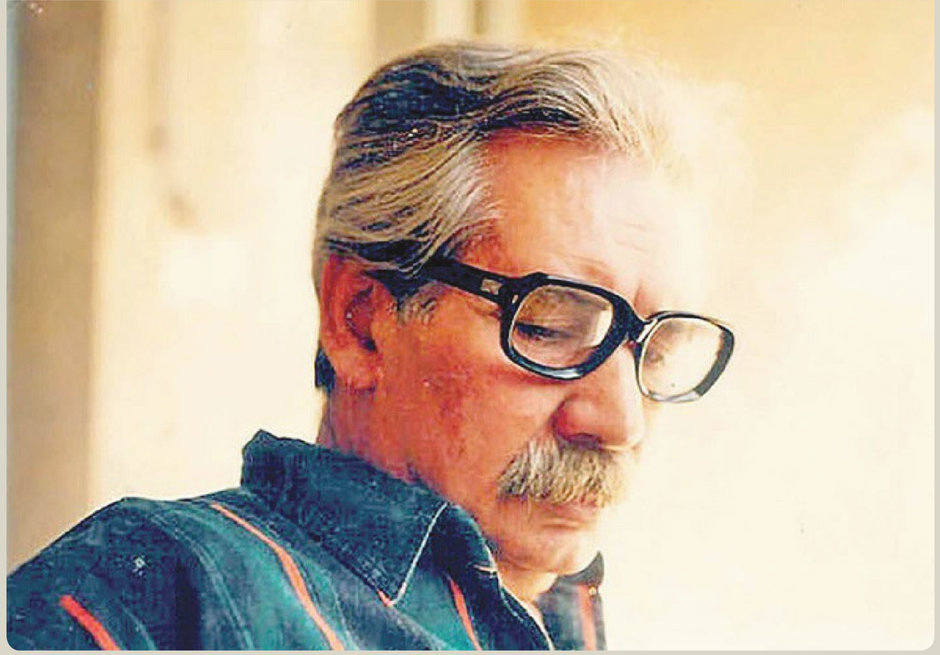
اشکلفسکی در همان مقاله دقیقاً به روش تولستوی به بیرون آوردن اشیا از خودکارگرایی ادراک ما اشاره می‌کند که می‌توان آن را به اماکن نیز تعمیم داد: «تولستوی با نام بردن از شیء آشنا باعث می‌شود آشنا غریب به نظر آید. او یک شیء را چنان توصیف می‌کند که گویی آن را برای نخستین بار دیده، و واقعه را چنان که گویی برای نخستین بار رخ داده. او در توصیف چیزی، از نام‌های پذیرفته‌شده‌ی بخش‌های آن پرهیز می‌کند و در عوض بخش‌های همانند دیگر اشیا را نام می‌برد. به طور مثال در «شرمساری» که شلاق زدن را ناآشنا می‌سازد».

ادراک اتفاق نمی‌افتد مگر در لحظه‌ی آشنازدایی که باعث می‌شود درنگ کنیم. و تمام آنچه اینجا خوانده شد، تنها لحظه‌ای از درنگ نگارنده، حین خواندن «جنایات و مکافات» برای بار دوم بود که اکنون به این می‌اندیشد که شاید با مقایسه‌ی مفهوم اماکن و شهر در رمان قرن نوزده و دنیای امروز بتوان نهیبی به تلقی انسان امروزی از هنر و واقعیت زد، اینکه شاید مخدوش کردن ایستگاه متروی نزدیک محل کارمان یا پل عابر پیاده‌ی نزدیک خانه‌یمان، وفاداری ما را نسبت به اماکن از بین ببرد و ما انسان‌های امروزی خلاف آن چیزی که همه می‌گویند، بسیار وفاداریم و اساساً همین وفاداری ماست که ما را چنان درگیر عادت روزمرگی کرده. ما انسان‌های امروزی عادت کرده‌ایم که به ساعت شروع کارمان، ایستگاه قطار شهریمان، فروشگاه زنجیره‌ایمان و به پیاده‌روی نزدیک خانه‌یمان وفادار بمانیم و همیشه و هر روز در یک مکان، یک کار خاص را انجام دهیم. و تکرار تمام این وفاداری‌های روزانه راه رفتن آدم را به مراسمی آیینی بدل می‌کند؛ مناسکی برای مذهبی من‌درآوردی که تنها پیرُوَش در دنیا خودمانیم و حضور «دیگری» تمام قاعده را بر هم می‌ریزد؛ شاید دلیل تنهایی ما انسان‌های امروز تعصبمان به باورهای روزمرگیمان باشد. و چه می‌شد اگر داستایفسکی ظهور می‌کرد و تمامی اماکن آشنایمان را برایمان مخدوش می‌کرد؟

زندگی با رمان

ویژه‌ی

احمد محمود



آغازهای احمد محمود

احسان زیورعالم
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

در میان نویسندگان شناخته‌شده‌ی ایرانی، به سبب تأثیر و تأثر از ادبیات ترجمه‌شده‌ی غرب، (عموماً) کسی چندان میل به سرعت بخشیدن به داستان خود نداشته. رویدادها در میان توصیف‌ها رخ می‌دادند تا ما با تصویر ذهنی نویسنده همراه شویم و آنچه او می‌بیند را ادراک کنیم. از همین رو، حدیث نفس محبوب نویسندگان بود و ما در نقش مخاطب در جریان سیال ذهن نویسنده شناور می‌شدیم.

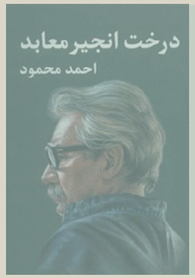
با این توصیف در همان بزنگاه طولانی‌مدتِ ادبیات ایرانی نویسنده‌ای بود که آغازهایش با نگاه متولدان نسل‌های جدیدتر (دهه‌ی هفتاد به بعد) نزدیکی و قرابت داشت. احمد محمود نویسنده‌ی آغازهای سریع است و به نظر می‌رسد او تأثیر بیشتری نسبت به نویسندگان همنسل خود بر نسل تازه‌ی نویسندگان داشته؛ نویسندگانی که چون محمود داستان را با رویداد می‌آغازانند.

اگر «مول» را به عنوان نخستین اثر محمود در نظر بگیریم، در همان ابتدا می‌توان دید که نویسنده چه سرعتی در درگیر کردن مخاطب با روایت داستانی خویش دارد. توصیف فضا در چند جمله‌ی ابتدایی خلاصه می‌شود. این توصیف به ساده‌ترین شکل ممکن نوشته شده: «هوا تاریک‌وروشن بود»؛ همین. سپس رویداد و کنش رخ می‌دهد. قهرمان داستان به سرعت وارد دیالوگ می‌شود. فاصله‌ی گفتار از سوزنچی تا قهوه‌چی اندک است.

در «انتر تریاکی» نیز برخلاف جریان مرسوم، داستان با یک توصیف آغاز نمی‌شود. «هر کس فهمید فقط با لبخند زودگذر و تمسخرآمیزی گفت بیچاره و زود هم فراموش کرد». ادامه‌ی داستان نیز به توصیف زمان و مکان آلوده نمی‌شود. داستان در بعدی نامشخص رها می‌شود و به مسیر خود ادامه می‌دهد.

با چنین نگاهی بهتر است به سراغ محبوب‌ترین داستان محمود رفت: «همسایه‌ها». فارغ از عبارت فصل اول، داستان با چنین جمله‌ای آغاز می‌شود: «باز فریاد بلور خانم در حیاط دنگال می‌پیچد.» یک رویداد توأم با کنش، بهترین شروع برای یکی از بهترین رمان‌های زبان فارسی است. استفاده از ماضی نقلی در ادامه نشان می‌دهد که او در پی تتابع کنش‌هاست. جیغ بلور از کمربند امان بوده و این آغاز یک حادثه است. همسایه‌ها بیرون می‌ریزند و قهرمان داستان، همانند قهرمان فیلم‌های خیابانی با سرعت خود را به محل حادثه می‌رساند. او گزارش می‌دهد. گزارش راوی فارغ از توصیفات پر صفت است. بار عمده روی اسم‌ها سنگینی می‌کند؛ مکان حادثه و زمان حادثه؛ خلاصه اعلام می‌شوند. یک حیاط، یک حوض و همانند «مول»، هوا تاریک‌وروشن است. گویی برای ابتدای داستان‌ها، محمود جز یک بازه‌ی زمانی مرموز سراغ ندارد.

با این حال تکنیک محمود در پرش سریع به دیالوگ‌هاست. «بلورخانم، چرا امان‌آقا این همه تو رو کتک می‌زنه؟» و این سراغ گفتگو میان راوی و بلور است. علاقه‌ی راوی به بلور نیز در لفافه استعاره‌ها و مخفی‌کاری‌ها نهان نمی‌شود. او مدام از بدن بلور می‌گوید. از اینکه او تنکه به تن ندارد و روز قبل هم دیده که ران چاق بلور کبود است. او در نقش چشم‌چران کوچک بدن بلور را به ابژه‌ای برای کشف و شهود می‌یابد تا از سن بادبادک‌بازی به سنی فراتر صعود کند.



«قلبم می‌زد؛ بیخ گلویم خشک شده بود؛ دستم می‌لرزید؛ انگار رعشه گرفته بودم؛ دستم را که کشیدم روی جای تسمه، یکهو تنم داغ شد؛ دستم را پس کشیدم».

در سبک نوشتاری محمود مجالی برای توصیف کردن فضا و شرایط وجود ندارد. او جملاتی به غایت کوتاه برمی‌گزیند و با کمک انبوه‌ی از واژگان جهان اثر خود را خلق می‌کند. رگبار واژگان مخاطب را از نا می‌اندازد. او نفس‌نفس‌زنان با محمود همراه می‌شود تا سریع‌تر به رابطه راوی و بلور پی ببرد. محمود نبض مخاطبش را با پرتاب کردن ناگهانی رویداد به سمتش در دست می‌گیرد. گویی مخاطب همچون کارآگاهی با جنایتی روبه‌رو شده که باید تا انتها سرنخ‌ها را گرفته و ماجرا را حل و فصل کند.

در «درخت انجیر معابد» احمد محمودِ کهنسال کمی عقب‌نشینی می‌کند. «دو اتاق تودرتو با سقف گچبری». او به توصیف می‌پردازد؛ اما در همین حد. او به سراغ نفس قهرمان می‌رود که می‌گوید: «می‌خواست جایی باشد که ریشه‌کن شدن درخت‌ها و درختچه‌ها را ببیند»؛ بلافاصله رگبار جمله‌های کوتاه به سراغمان می‌آید. تند تند همه‌چیز آشکار می‌شود. مجموعه‌ای از شخصیت‌ها که ما را تا پایان مشایعت می‌کنند: فرامرزخان، تقی بقال، عمه تاجی، جواهر خانم، حسن، تاج الملوک و اسفندیار خان. اینها تنها محصول دو پاراگراف نخست کتاب‌اند.

زبان احمد محمود بی‌شباهت به زبان تند و تیز و گیج‌کننده "فردینان سلین" نیست. هردو مُقطع می‌نویسند و با ضرباهنگی سریع اصل موضوع را به دست مخاطب می‌رسانند. داستان در یک بلبشوی اساسی روایت می‌شود. اتفاق پشت اتفاق رخ می‌دهد. زندگی ادبی هر دو نیز نقاط مشترکی دارد. هر دو چندان در زمانه‌ی خویش از جانب دیگر نویسندگان تحمل نمی‌شوند. حکومت زمانه نوشتارشان را مقبول نمی‌بیند. هر دو چهره‌ی حاشیه‌ای ادبیات می‌شوند و چندان به جریان رایج ادبی تعلق نمی‌یابند.

اما امروز وضعیت متفاوت است. نسل جدید می‌تواند احمد محمود را به عنوان شمایل محبوبش بشناسد. نویسنده‌ای که سرعتش بالاست. می‌تواند جهان پرهیاهوی نسل دهه‌هفتادی را اقناع کند. او نویسنده‌ی امروز است؛ نویسنده‌ای که گویا قلم و زبانش برای ادراک در اواخر قرن چهاردهم خورشیدی آفریده شده و تنها محتوای آثار اوست که شاید قدیمی به نظر رسند؛ ولی به یاد داشته باشیم که او چندان در داستانش پای‌بند تقویم و تاریخ نیست.

همسایه‌ی ابدی ما
یک ادای دِین به محمود

محمدعلی سجادی
فیلمساز

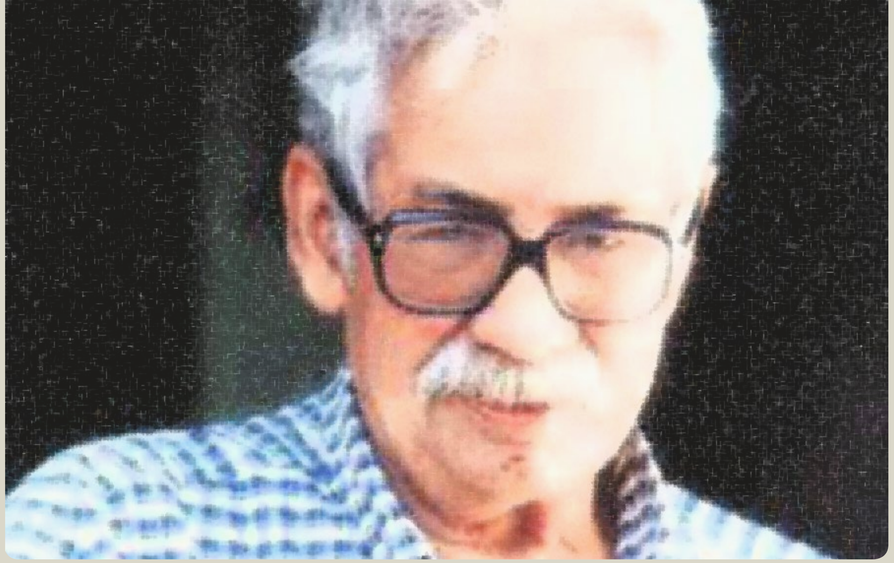
«مهر شد و ماه تو نیست احمد محمود عزیز؛
احمد محمود کجایی؟ در شهر آشنایی یا آشنایی در دیار غریب؟
همسایه‌هایت چه کسانی‌اند و تو همسایه‌ی چه کسانی هستی؟
حتماً مثل همیشه نگاهم می‌کنی، با سیگار بر لب؛ همان دمسوز مرگت. شاید فکر می‌کنی که چقدر دلم خوش است. تو نیستی و دلم می‌خواهد که باشی، که هستی.

همین که می‌نویسمت، می‌ریسمت، در پیله‌ات پروانه‌ای هستی نشسته بر آتش جنوب، که سیاوش‌وار نمی‌سوزی، چقدر افسوس خوردم در آن دقایق آخر پیشت نبودم. بودم همیشه. اما آن روز نبودم. نه، نمی‌خواهم سوگنامه‌ات را بنویسم. هرچند در آستانه‌ی پاییز، که سالمرگ توست پا گذاشتم. ولی تو نیز نمردی. داستان شهرت میان همسایه‌های جوان دست به دست می‌گردد و خوانده می‌شود. هرچند دوران خمودی و رکودجان و نفس است و کتاب و کاغذ بی‌تردید هنوز تو را دوست دارم. همیشه دوستت دارم و خواهم داشت. چون هماهن‌گونه بودی که می‌نوشتی و می‌نوشتی همان‌گونه که بودی. چیزی نادر در میان جماعت دوهزارجلدی، که در تنگنای تیراژ آثارمان رنگ می‌گیریم و رنگ می‌دهیم. بله، انسان بودن‌ات، شریف بودن‌ات، قلمت، قلبت، نه از سر هجرانی توست و نه احساساتی شدن‌ام در این پاییز مردد و معصل، که از پا گذاشتن به درون زمستان می‌ترسد. زندگی بی‌تردید ادامه دارد و کتاب نخواندن فضیلتی شده. از برکت زمام‌داران فرهنگی کتاب چاپ نمی‌شود و یا اگر هم بشود، کسی جرئت نزدیک شدن به آن را ندارد. خود منبا ترس و لرز، از سر میل و شوق بسیار به کتاب‌ها دست می‌کشم و آرزو می‌کنم تا اگر سکه‌ای چرخید و برقی درخشید، دست به خریدشان ببرم. بله هنوز آن درد همیشگی رگش می‌گیرد و می‌پیچد در ما. گویی به فصل فراموشی و خاموشی می‌رویم. می‌دانم که دوران گذراست و این نیز می‌گذرد. اما چه سخت می‌گذرد محمود عزیز بر این جوانان وطن؛ حتّا سینمایی هم که دوستش داشتی، به نفس تنگی افتاده. اما همسایه‌هایت هنوز با امید ناچار زنده‌اند. می‌دانی که آدم غمخوار و حسرت‌خوار چیزی به نام گذشته نیستم حتّا اگر اصغر فرهادی فیلمش را ساخته باشد. اما همچون همان نمای آغازین فیلم او که در اثر تصادف به پشت سر برمی‌گردند، ما هم دائما در اثر تصادف‌های مستمر هی باید برگردیم به گذشته. سنگ گذشته بر پشت ماست و سیزیف‌وارِ با آن نفس می‌کشیم. بله من حسرت‌خوار نیستم ولی نبود تو و جای خالی تو را می‌دانم که پر نمی‌شود. جنوب هنوز هم زخم جنگش خوب نشده، آن هم در دوران کسانی که به بهانه‌ی پاسداری از آن ما را می‌سوزانند. مهم نیست که اینها را تو بخوانی یا بدانی؛ چون می‌دانی. در جهان مردگان حتّا -این رؤیای آدمیست- بودن انکار ناپذیر است ولی بی‌تردید تو نیز ای استاد عزیز در ستایش زندگی رنج کشیدی و مردی و مرگت اما نمرده و زنده است در ه رمهرماه هر سال خورشیدی .

شاید زیر درخت انجیزت خوابم ببرد یا نبرد؛ اما همیشه خودم را همسایه‌ات می‌دانم و در شهر تو خودم را تبعید می‌کنم. یادت همیشه با من است دوست من. نه تنها در این مهرماه، بلکه در همه‌ی مهرنامه‌های آینده.

گوش کن باد را، ببین در آستینشان، ببین درختان سبز، در آستانه‌ی ورق خوردن تقویمشان، چگونه خود را، خودشان را این طور بی‌ریا در طبق اخلاص، به باد وا می‌گذارند. آیین پذیرش را بخوان، سفره‌ات را رنگین کن.»

پی‌نوشت: نمی‌دانم این متن را در مهرماه کدام سال نوشته بودم! چهار-پنج سال قبل‌تر؟ در آغاز زمستان امسال اما به ناگاه با دیدن فیلمی از تو در میان فیلم‌هایم به ذوق آمدم. دست به تبدیل و تدوین زدم و دوباره به تو آغشته شدم و دی و بهمنم رنگ گرفت. با بابک‌ات تو را شخم زدیم. کتاب‌ها و فیلم‌ها و عکس‌هایی که مانده بود در پستو، دوباره نفس کشیدند. آن گاه دوربین به دست در کشف دوباره‌ی تو تقلا کردم و حاصل فیلمی شد به نام "احمد محمود، همسایه‌ی ابدی ما"؛ چه خوب چه بد، این ادای دین دیرهنگام من است به تو. کاری که باید همان زمان‌ها می‌کردم ولی گویا زمانش همین حالا بود. هست چون تو که با آثارت همیشه هستی.



گفتن در سکوت، ماندن در نبود

و جایزه‌ی احمد محمود

سهیلا عابدینی
کارشناس ارشد ادبیات فارسی، نویسنده

روز چهار دی‌ماه، همزمان با سالروز تولد احمد محمود، مراسم پایانی جایزه‌ی ادبی احمد محمود بود. محمود دولت‌آبادی ردیف اول نشسته بود، کسان دیگری هم بودند، که بزرگ بودند و از اهالی امروز. چندی قبل‌تر روزنامه‌ای با محمود دولت‌آبادی تماس گرفته بود که نظرش را راجع‌به این جایزه بداند و از آنجایی که هر جایزه‌ی ادبی از

قبل تولدش تا بعد از تعطیلی و تمام شدن‌اش جای بحث و حرف شده همواره، دولت‌آبادی گفته بود حرفی ندارم. حالا یا واقعاً حرفی نداشته یا نخواسته حرفی که داشت را بگوید. روزنامه‌ی کثیرالانتشار هم تیتر زده بود «سکوت رفیق». از آنجایی که پای یک جایزه‌ی ادبی در میان بود و شاید هم دست احمد محمود در کار، عده‌ای باز سر این محمود و آن محمود بحث می‌کردند. با این اوصاف نشستن و دیدن دولت‌آبادی در ردیف اول مهمان‌های این جایزه توجه را جلب می‌کرد. محمود دولت‌آبادی کت مخمل قهوه‌ایش را روی دوش انداخت و با یک بطری آب برای سخنرانی پشت تریبون رفت. مثل همان شخصیت‌های بی‌ادعا و بی‌عُقده و پر از غرور و باور که در داستان‌هایش دارد، نگاهی به جمعیت کرد. جمعیتی که نشسته بودند، جمعیتی که سرپا در آستانه در بودند و جمعیتی که در سالن‌ها برنامه را از تلویزیون‌ها دنبال می‌کردند، برایش مدت طولانی دست زدند. «دولت‌آباد در بازتاب سراب می‌لرزید. انگار که دیواره‌ها رو هوا بود و خانه‌ها رو هوا بود و بادگیر بهداری جان داشت و پیچ و تاب می‌خورد. باد از بالا می‌گذشت و شاخه‌های درختان قد می‌کشیدند و پنجه‌های نازکشان به باد نمی‌رسید. جاده به رنگ سرب بود. بعد به رنگ سفید ملایم چوب درآمد، کومه‌های فرو ریخته، جابه‌جا در دشت نشسته بودند و کومه‌های کنار جاده می‌گریختند. خاک پشت سر موتور لوله می‌شد و بالا می‌رفت. صدای فلزی موتور در دشت غریبه بود. به خرپشته که رسیدم، خاک نرم دامه‌ی کم‌شیب خرپشته زیر پوزه‌ی موتور لغزید و موتور سُر خورد و باد از بالای درختان جاری شد در دشت و خاک نرم را به هوا برد. ترمز کردم و عینک دودی دورچرمین را زدم. دشت تیره شد. از گرده‌ی برآمده‌ی خرپشته سرازیر شدم. در دوردست، سایه‌ی مردی بود که از سایه‌ی درخت کنار جاده جدا شد و دست را بالا گرفت. به مرد که رسیدم، ترمز کردم. پرسید:

دولت‌آباد میری؟

دولت‌آباد میرم.

منو همرات می‌بری؟

بپر بالا» (محمود، ۱۳۵۵: ۱۰۱).

دولت‌آبادیِ بزرگ سخنرانی‌اش از محمود را با این خطابه تمام کرد که آقایان مسئولان فرهنگی شما تقویم هستید و ما تاریخ هستیم. دستش را به سمت راست سن که خالی بود نشانه گرفت و با داد و فریاد و درد گفت.

جمعیت مدت طولانی برایش دست زدند، همان لحظه هم همین حرف را تیتر کردند و تمامش در تمام فضاهای مجازی پخش شد. «عصر که شد، باد نبود، صدای دریا نبود. از خانه زدم بیرون. کاظم انگلیسی می‌خواند. یک پتو لوله کرده بود و گذاشته بود زیر سینه و دمر خوابیده بود و با فرهنگ لغات ور می‌رفت و هجی می‌کرد و چپ اندر قیچی انگلیسی می‌نوشت. عطا کتاب می‌خواند. حسن نشسته بود خاطرات می‌نوشت. از جهرم که دیگر داشتن قلم و کاغذ جرم نبود، حسن شروع کرده بود به نوشتن خاطرات. به قول خودش "کلپترهای" می‌نوشت. شده بود چهل‌ودو فصل، توی سه کتابچه‌ی صد صفحه‌ای: ساخلو- هلفدونی- از شهری به شهری- هلفدونی اندر هلفدونی- نفی بلد- آزادی در شهر و... از خانه زدم بیرون و رفتم که تو شهر بگردم "هفته‌ای یکدفعه... فقط یکدفعه... یه جوری باید عصرها رو گذروند، شبها رو گذروند"» (محمود، ۱۳۵۴: ۱۳۸).

سمت راست محمود دولت‌آبادی، سمت خالی سِن انگشت نشانه‌اش به احمد محمود و کسانی چون او بود که حالا در تقویم ذهن و جان خوانندگان نشسته‌اند. کسانی چون محمود که با تمام سختی‌ها و درشتی‌ها نوشتند تا لحظه‌ی مرگ. «بوی سوز و بوی دود زد به دماغ ننه امرالله. چشم گشود و دید که بال چارقد از دور گردنش سُر خورده و افتاده توی خاکه‌ی نیمه‌خاموشِ منقل "وُی سوختم!" سنگین جابه‌جا شد "بارون میا؟" بوی باران بود، و بر سقف، صدای نرم باران بود. دید که درز در اتاق خاکستری می‌زند "وقت نمازه"؛ دست به زمین، دست زد به آینه‌ی زانو و برخاست. لرزان پیش رفت. لته‌های در اتاق را باز کرد. خشک شد. این شلوار سیاه را چه کسی بر شاخ پلّه‌ی شکسته‌ی نردبان چوبی آویخته بود تا ننه امرالله، در این سحرگاه خیسِ خاکستری خیال کند که امرالله، پیش رویش بر دار آویزان است» (محمود، ۱۳۸۱: ۴۶).

احمد محمود به روایت و شهادت دوستانش مردی است که باید خودبودِگی را از او آموخت. او خودش بود. نویسنده‌ای که خوب مردم را می‌دید و خوب آنها را می‌نوشت. نویسنده‌ای که کم نیاورد و زیاد توصیف کرد زندگی مردمان را از همسایگی تا دورافتاده‌ترین‌ها. «از اتاق می‌زنم بیرون. هوا سرد است. سوز دارد. چنان موذی است که از لای لباس راه باز می‌کند و پوست را می‌چزاند. خواج توفیق و کرمعلی و ناصر دوانی و عمو بندر دور هم ایستاده‌اند. آفاق، حسنی و ابراهیم را برده تو اتاق خودشان. بانو ایستاده دم در. خواج توفیق خودش را لای چوخا پیچانده.

عمو بندر یقه‌ی پهن پالتو نیمدار نظامی را بالا زده. پالتو تا قوزک پاش می‌رسد. سر کوچکش تو یقه‌ی پالتو گم شده. هاجر، بچه‌ی ریغماسی‌اش را چسبانده رو سینه و جلو اتاق محمد میکانیک ایستاده. از سرما می‌لرزد و با زن محمد میکانیک حرف می‌زند. صداشان را نمی‌شنوم اما جلو اتاق که هستند و نور چراغ که رو صورتشان افتاده، لب‌هاشان را می‌بینم که تکان می‌خورد. جلو همه‌ی اتاقها نور افتاده رو خاک حیاط. هوا خیلی تاریک است. سرد هم هست. صدای قطار باری می‌آید که از بندر آمده. باید ساعت یازده باشد. محمد میکانیک از در خانه می‌آید تو. حوض را دور می‌زند و می‌آید جلو. بعضی روزها که وقت کارش عصرها باشد، شب دیر می‌آید. تا از سر چاه شماره‌ی پنج بیاید شهر، دست‌کم یک ساعت طول می‌کشد» (محمود، ۱۳۵۷: ۹۴).

محمود در زمانی که بود هیچ ادعایی نداشت و حالا هم که نیست باز هیچ ادعایی نیست. کتاب‌هاش همچنان در محاق‌اند و از زیرزمین‌ها بیرون می‌آیند و در دست‌های طمع‌کارِ دستفروشان به فروش می‌روند. آیا ما هم می‌توانیم خودمان باشیم؟ «ماه از تیغه‌ی بلند آسمان گذشت. شاسب نشست و سیگاری گیراند. دید لنج بزرگی، رو دریا، می‌راند به سوی شرق. فانوسی به دیرکش آویزان بود. حس کرد که هر چه به خانه نزدیک‌تر می‌شود، گذشته‌ها بیشتر جان می‌گیرند. دوران تبعید، کار، درس- گذشته‌های دور، کودکی، روزهای گرم و بلند، روزهای پرطپش و شادی، روزهای خوب – همه برایش زنده شده بود. روزهایی که با یأس آشنا نبود و لحظه به لحظه‌اش با همه‌ی فقر و تنگدستی سرشار از امید بود» (محمود، ۱۳۸۱: ۱۱۳).

احمد محمود، نویسنده‌ی رئال‌نویس اجتماعی، در کارهایش از مجموعه‌داستان تا رمان و فیلمنامه و ترجمه شخصیت‌ها را از آن بخش جامعه‌برداشته که بخش دیگر جامعه سعی در نادیدن‌اش دارد یا دیدن‌اش را دوست ندارد؛ آن بخشی از جامعه که زنده است و نفس می‌کشد ولی با نادیده گرفتن‌اش سعی در از بین بردن‌اش وجود دارد؛ بخشی است که در تاریخ می‌ماند. «در که باز می‌شود، باد شلاقی هجوم می‌آورد تو قهوه‌خانه. تا امروز اصلاً به یاد ندارم که در قهوه‌خانه این همه باز و بسته شده باشد. نفتکش یازدهمی همین الان رسید. امروز با روزهای دیگر خیلی فرق دارد. راننده‌ها، اصلاً قصد رفتن ندارند. آمده‌اند و نشسته‌اند و جا خوش کرده‌اند به چای خوردن، قلیان کشیدن و سیگار دود کردن. یازده تا راننده

و یازده تا کمک‌راننده. اولی که نفتکش گنده‌اش را زد زیر سایبان و آمد تو، گفت که صدای رادیو را بلندتر کنیم.
امان آقا، چرا نفس اون قارقارک در نمی‌آد؟
نوکرتم، الان... عنکبوت صداشو بلنتر کن.
رو سینه همه‌ی راننده‌ها و همه‌ی کمک‌راننده‌ها، نوار سفید هست "صنعت نفت باید ملی شود". به گمانم که صدای رادیو، تا محوطه‌ی تلمبه‌خانه شماره‌ی سه برود. سر و کله‌ی جان‌محمد پیدا می‌شود. لبه‌اش به خنده نشسته .
یاحق
... باز در قهوه‌خانه باز می‌شود. چند تا از کارگران تلمبه‌خانه‌ی شماره سه هستند که دسته‌جمعی می‌آیند تو. یقین مثل همیشه از سر کار قاچاق شده‌اند. رو سینه‌ی همه‌شان نوار هست. حالا، همه‌ی مردم شهر، رو سینه‌هاشان نوار دوخته‌اند یعنی از هر ده نفر، دست کم، هشت نفر» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۳۱).

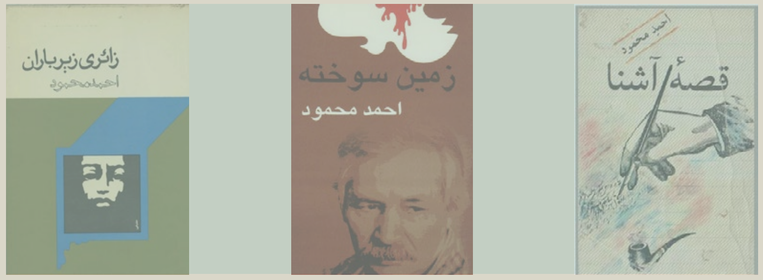
احمد محمود در دهه‌ای از مسائلی می‌نویسد که حالا هم این روزها و هم روزها و سال‌های بعد مردمان در جایجای جهان درباره‌اش می‌خوانند و می‌سازند و می‌دانند که باید بیشتر بدانند. «شنیده بود که نداری و مرض دو خواهر مهربانند! همان‌طور که مگس روی چشم کور می‌نشیند و به درهای بسته سنگ می‌آید. اینها را شنیده بود و حالا به سختی گرفتارش شده بود. یک شب، نیمه‌های شب، زن، پیرمرد را صدا کرده بود و گفته بود که: "مرد، نمیدونم چرا تیره پشتم درد گرفته". و روز بعد تبی شدید به جانش ریخته بود و تنه‌اش از کمر به پایین خواب رفته بود و این بود که از آن روز به بعد دیگر نتوانست تکان بخورد. پیرمرد می‌اندیشید "به کی باید گفت؟" و با خودش حرف می‌زد: "این زن معصوم به درگاه خدا چه گناهی کرده؟... اصلاً چرا این مرض‌ها به سراغ ما فلک‌زده‌ها میاد؟...". ناله‌ی زن به گوشش نشست "دارم می‌میرم... مرد، منو ببخش..." و پیرمرد دلداریش می‌داد "بیتابی نکن، زن، طاقت داشته باش... تو غذا نخورده‌ای که این‌طور شده‌ای. من که از خودم نمی‌گم. دکتر مریضخونه این‌طور گفت... تو خوب می‌شی..." و زیر لب زمزمه کرد: "خدایا منو ببخشی اگر دروغ نگم پس چه بکنم؟"» (محمود، ۱۳۷۱: ۳۴).

روزنامه‌ای در همان پیرامون اولین دوره‌ی جایزه احمد محمود از خانواده‌ی او درباره‌ی زمزمه‌های موزه شدن خانه‌ی او پرسیده بودند و بابک اعطا، پسر احمد محمود، درباره‌ی راه اندازی این موزه گفته بود «شخصاً فکر می‌کردم خانه‌ی تهران می‌تواند به موزه‌ی ایشان تبدیل شود چون این خانه محلی است که او ۵۰ سال در آن زندگی کرده و آثارش را در همین خانه نوشته و خانه‌ی اهواز محل تولد اوست. البته چون دوستان و اهالی فرهنگ در استان خوزستان هم علاقه‌مند هستند تا پایگاهی به نام ایشان در اهواز راه اندازی شود، فکر می‌کنم می‌توان خانه‌ی اهواز را به عنوان آن پایگاه در نظر گرفت و خانه‌ی تهران را به عنوان موزه مورد استفاده قرار داد» (الطیب، ۱۳۹۶: ۱۲).

خانه‌ی احمد محمود در محله‌ی نارمک، میدان ۲۲ نارمک، بین خیابان مهر و مداین در انتظار روزی است که بخت با خوانندگان این نویسنده یار باشد که بتوانند از خانه‌ی این نویسنده که سال‌ها در آن داستان و قصه نوشت، بازدید کنند. این خانه هم مثل خیلی از مکان‌های معتبر ادبی و فرهنگی دنیا به موزه‌ای تبدیل شود که همه‌ی علاقه‌مندان ادب و فرهنگ در نگهداری آن احساس دِین و وظیفه کنند.

آخرین رمان منتشر شده از احمد محمود "درخت انجیر معابد" بود و بعد از آن نفسش یاری نکرد و دست‌هایش از نوشتن برای مخاطبانش سرد شد. احمد محمود نویسنده‌ای که مثل یک درخت پربار بومیِ بی‌سروصدایی حرف‌ها گفت و رفت.

«فرمانده به علمدار نگاه می‌کند و می‌گوید: برادران و خواهران. شما به چشم خود می‌بینید که این درخت "لور"یک درخت است، حتّا از نوع درجه‌ی دوم. چون میوه‌اش خشبی است و قابل خوردن نیست. زمزمه می‌شود. فرمانده دست را می‌برد بالا: خواهش می‌کنم به عرایض من گوش کنید، بعد اگر حرفی داشتید بفرمائید. علمدار سر بیرق را می‌آورد پائین. سکوت می‌شود. فرمانده می‌گوید: متأسفم که باید بگویم کسانی با افسانه‌بافی از این درخت بی‌ثمر موجودی معجزه‌گر ساخته‌اند تا شما را مرعوب کنند و بر گُرده‌تان سوار شوند بیرقِ سرخ و سیاه می‌جنبد، حرکت می‌کند و زمزمه‌ی جماعت مثل ابری ناپیدا در فضای باغچه موج برمی‌دارد. صدای جماعتِ دورِ دور، نزدیک و نزدیک‌تر شده. زمزمه در باغچه نیرومند می‌شود. بعد، صدا، از گلو می‌غلتد به خیشوم: هووووم، هووووم، هووووم- زن‌ها پا پیش می‌گذارند، بالاتنه را تکان می‌دهند- از چپ به راست و از راست به چپ. رشته‌های خرمهره‌ی رنگارنگ آویخته به گردنشان، بر رختِ سیاهشان بازی می‌کند- از چپ سینه به راست



و از راست سینه به چپ. فرمانده بلند می‌گوید: خانمها- علمدار پنجم بیرق را رو هوا می‌گرداند- مردها پیش می‌کشند: هووووم، هووووم، هووووم- علمدار یکهو می‌ترکد: هیپالا- و سکوت می‌شود. فرمانده پس می‌نشیند، توی بلندگو فرمان نیزه‌فنگ می‌دهد- چکاچاک برخورد سر نیزه به لوله تفنگ – تفنگداران، نیزه‌فنگ می‌کنند. علمدار می‌ایستد. همه می‌ایستند. زن‌ها خود را می‌جنبانند. صدای فرمانده آشکارا می‌لرزد: آقایان، خانم‌ها. به بخت خودتان لگد نزنید. همکاری کنید تا مجتمع بزرگ ساختمانی ایجاد شود و در اختیارتان قرار گیرد- درمانگاه، کتابخانه، مدرسه، مسجد، سینما، کافه، کاباره، اماکن ورزشی و تفریحی. زندگیتان از این رو به آن رو می‌شود. از خاک برمی‌خیزید. اجازه ندهید این درخت موجب نقص مجتمع شود. همه می‌دانید که ریشه‌های نابه‌جای این درخت بی‌ثمر پس از مدتی، به تدریج بر تمام محوطه مسلط می‌شود- ریشه می‌زند و پیش می‌رود تا جائی که حتّا از محوطه هم بگذرد. مطابق نقشه، جای این درخت مسجد بزرگی ساخته می‌شود تا با فراغت خدا را عبادت کنید- صدای کسی از میان جماعت برمی‌خیزد: "آقای فرمانده، شما آدم بی‌اعتقادی هستی. این درخت اگر لطمه ببیند، همه‌ی ما به غضب الاهی گرفتار می‌شیم- قبل از همه روی تو سیاه می‌شود- مثل یک عنتر!" می‌گوید و سکوت می‌کند و سکوت، سنگین می‌شود» (محمود، ۱۳۷۹: ۴۷).

منابع

محمود، احمد (۱۳۷۱). از مسافر تا تب‌خال، تهران، معین.

محمود، احمد (۱۳۷۹). درخت انجیر معابد، تهران، معین.

محمود، احمد (۱۳۸۱). دیدار، تهران، معین.

محمود، احمد (۱۳۵۴). زائری زیر باران، تهران، امیرکبیر.

محمود، احمد (۱۳۵۵). غریبه‌ها و پسرک بومی، تهران، امیرکبیر.

محمود، احمد (۱۳۵۷). همسایه‌ها، تهران، امیرکبیر.

آلطیب، ن. (۱۳۹۶، ۲۶مهر). سکوت رفیق. روزنامه‌ی اعتماد، شماره ۳۹۳۲، ص۱۲.

از حکایت حال احمد محمود
در گفتگو با لیلی گلستان

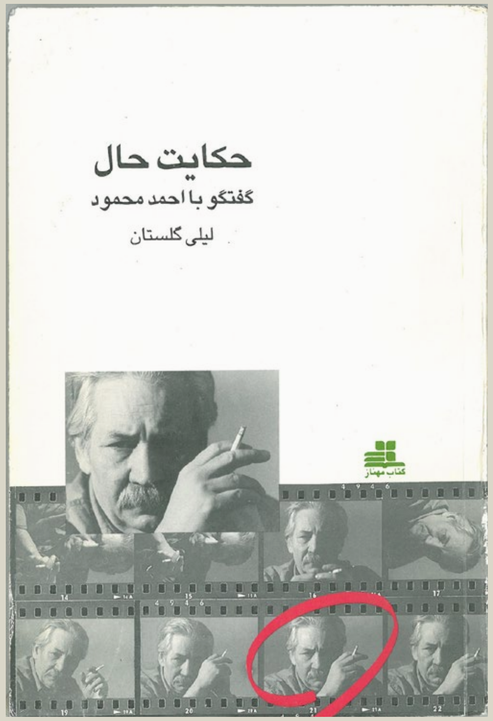
اسفند ۹۶

سهیلا عابدینی
کارشناس ارشد ادبیات فارسی، نویسنده

احمد محمود از بیشمار نام‌هایی است که در ادبیات فارسی نامش مانده؛ با وجود اینکه کتاب‌هایش آنچنان در دسترس نیست و خودش با اینکه از معاصران بوده و در روزگار نزدیک به ما زیسته ولی از بخت بد از شمار نام‌هایی است که در محاق مانده. به قول عماد خراسانی «بر ما گذشت نیک و بد اما تو روزگار / فکری به حال خویش کن این روزگار نیست». احمد محمود از سال ۱۳۳۶ که مجموعه‌داستان اولش را به چاپ رساند، تا سال ۱۳۷۹ که آخرین رمانش را نوشت، حدود نُه مجموعه‌داستان و پنج عنوان رمان کار کرده و البته ترجمه‌ی یک رمان و نگارش دو فیلمنامه را هم در کارنامه‌اش دارد.

وقتی به آثاری که در مورد وی کار شده نگاه کردم، به نظرم آمد از همه نزدیکتر به او کتاب "حکایت حال گفتگو با احمد محمود" باشد.

این کتاب در سال ۱۳۷۴ چاپ شد و احمد محمود بعد از آن فقط رمان "درخت انجیر معابد" را نوشت و دیگر هیچ. در واقع این کتاب شامل تمام آثار او، به جز رمان آخرش، است و به نوعی جامع به نظر می‌رسد. به گفتگو با خانم لیلی گلستان نشستیم تا از کمّ و کیف شکل‌گیری این کتاب و حالات و احوالات احمد محمود بپرسیم و بدانیم.



زندگی بر احمد محمود چگونه می‌گذشت؟ زندگی بر شخصیت‌های داستانی‌اش که همیشه سخت و با درد گذشته.

احمد محمود آدم خیلی قانعی بود؛ درویش‌مسلک بود و یک آدم حسابی. بله زندگی آدم‌های قصه‌هایش زندگی آدم‌های طبقه‌ی فرودست بود؛ طبقه‌ی فرودستی که همه‌ی شخصیت‌هایش دوست داشتنی‌اند. آنها را با نگاه عطوفت‌بار و مهربانی دیده، و همه‌شان را دوست دارد. خودش هم از لحاظ رفاه در زندگی خیلی زندگی فوق‌العاده‌ای نداشت ولی هیچ‌وقت گله‌مند نبود؛ هیچ‌وقت از اوضاع ناله نمی‌کرد؛ زندگی‌اش را می‌کرد. خانه‌ی کوچک و قشنگی داشت در تهرانپارس یا نارمک درست یادم نیست. برای مصاحبه رفتم خانه‌شان. خودشان را قبلاً در همین محل گالری، که اول کتابفروشی بود، دیده بودم. آدمی بود که اصلاً به مال دنیا اهمیتی نمی‌داد و هیچ عقده‌ای نداشت و این خصلت نادر و کمیاب است. آدمی بود که با دید گسترده‌ای به دنیا نگاه می‌کرد. یک جور حالت تسلیم نه، آدمی بود که شرایط را قبول می‌کرد و با آن زندگی می‌کرد بدون اینکه گله‌مند باشد یا غر بزند یا عقده‌ی چیزی را داشته باشد. به نظرم این یکی از صفات خوب احمد محمود بود که آدم با او می‌توانست راحت باشد.

محمود را از شخصیت‌های مهم ادبی تأثیر گذار دهه‌ی ۴۰ به حساب می‌آورند. به نظرتان امثال هنرمندانی مثل محمود روی درخشان شدن این دهه تأثیر گذاشتند یا اتفاقات و تحولات نوگرایانه‌ی این دهه برای این هنرمندان دید متفاوت به وجود آورد؟

در واقع خود اینها آن دهه را ساختند؛ آدم‌هایی که در آن دهه کتاب نوشتند، فیلم ساختند یا کارهای فرهنگی هنری کردند، این آدم‌ها آن دهه را ساختند. کم هم نبودند، خیلی بودند که ادامه هم پیدا کرد و توانست در دهه‌های دیگر هم روی تمام فرهنگ و هنر تأثیر گذار باشد. آن دهه، دهه‌ی فوق‌العاده‌ای بود. آدم‌های مهمی آمدند؛ بهرام صادقی، گلشیری، احمد محمود، براهنی، و دیگران. پیش از اینها هم ابراهیم گلستان بود، جلال آل‌احمد بود و غیره. این سری جدیدی که آمده بودند، یعنی در دهه‌ی ۴۰ به نظرم پایه‌گذار فرهنگ و هنر ایران بودند؛ نقاشان، سینماگران، نویسندگان. نویسنده‌های خیلی مهمی در آن دهه به وجود آمدند، تحویل گرفته شدند، استقبال شدند. به نظرم شاهکارهایی که آن موقع نوشته شد، بعدها کمی افول کرد و کمتر نوشته شد ولی خب همان‌ها بود که تأثیر گذار بود و همان‌ها نویسنده‌های بعدی را ساختند.

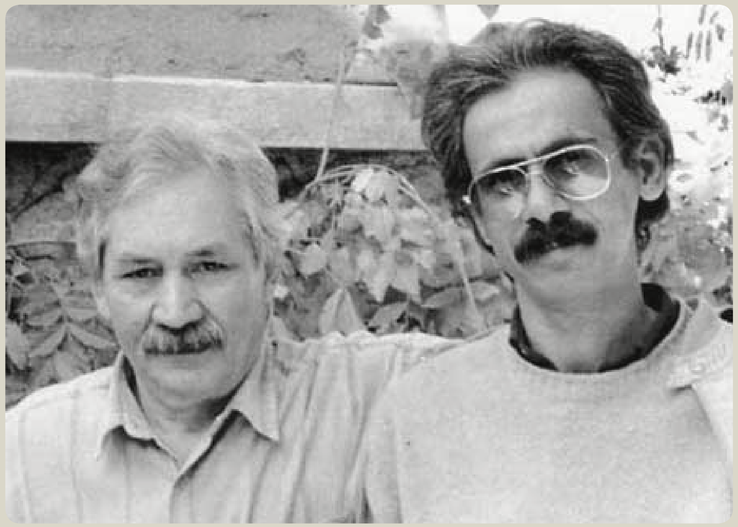
احمد محمود تحت تأثیر نویسنده‌ی خاصی بود؟ مثلاً طرفدار سبک و لحن و نوشتار کسانی قبل از خودش در ایران یا در جای دیگر؟ روش نویسندگی‌شان در آغاز کمی ناتورالیستی و نشان دادن صحنه‌های زشت زندگی مثل فقر، بدبختی، هراس، روسپیگری است، بعد به سمت امپرسیونیسم میروند. آیا راه و روشی بوده که از ابتدا خودش به آن دست یافته بود یا تحت تأثیر فرد و مکتب خاصی بودند؟

فکر می‌کنم خودش به این رسیده بود. احمد محمود چپ بود و این از صحبت کردن و طرز زندگی کردن و همهی اینها خیلی واضح بود. البته همین دوست داشتنی‌اش کرده بود. نگاهش بیشتر به طبقه‌ی فرودست و محرومیت‌کشیده‌ها بود طبعاً. کتاب همسایه‌ها که درآمد و گُل کرد، خیلی با مخالفت حکومت روبه‌رو شد و اشکال برایش پیش آمد ولی آن استقبالی که از کتاب شد، نگذاشت خیلی اذیت شود. در آن دوره این کتاب حسابی سر و صدا کرده بود. نگاهی را که به آدم‌های داستان و به ماجراهای داستان داشت، فکر نمی‌کنم از جایی الهام گرفته باشد؛ خودش بود. چیزی که من در احمد محمود خیلی دوست دارم، سبک نوشتاری‌اش است؛ مدار صفر درجه باعث شد به فکر مصاحبه با او بیفتم. شما اگر مدار صفر درجه را بخوانید، جاهایی ضرباهنگ قصه انقدر تند است که شما هم آن را تند می‌خوانید. این به نظرم خیلی جذاب است. یکهو می‌بینید هیجانی به شما دست داده، داغ شده‌اید، عرق کرده‌اید و دارید تندتند می‌خوانید. درحالی‌که در اتاقتان راحت نشسته‌اید و پاهایتان را دراز کرده‌اید و قاعدتاً باید در آرامش باشید، ولی نمی‌شود با آرامش این کتاب را خواند. این یعنی تأثیرگذاری سبک نویسنده روی خواننده.

چیزی که من در احمد محمود خیلی دوست دارم، سبک نوشتاری‌اش است؛ مدار صفر درجه باعث شد به فکر مصاحبه با او بیفتم. شما اگر مدار صفر درجه را بخوانید، جاهایی ضرباهنگ قصه انقدر تند است که شما هم آن را تند می‌خوانید. این به نظرم خیلی جذاب است. یکهو می‌بینید هیجانی به شما دست داده، داغ شده‌اید، عرق کرده‌اید و دارید تندتند می‌خوانید.

کتاب حکایت حال احمد محمود بعد از رمان مدار صفر درجه در سال ۱۳۷۲ کار شد. بعد از آن ایشان فقط درخت انجیر معابد را نوشتند، در واقع کتاب گفتگوی شما همه‌ی مجموعه‌داستان‌ها و رمان‌های او را دربرمی‌گرفت. به‌طور کلی ایشان از روند کار نوشتاری خودشان راضی بودند؟

ببینید اصلاً آدم راضی‌ای بود؛ یعنی راضی به نوع زندگی‌اش، و آدم جاه‌طلبی نبود. آدمی بود که می‌خواست بهتر شود. آدم بخواهد بهتر شود، فرق می‌کند با اینکه جاه‌طلب باشد و یا بخواهد با سروصدا بهتر شود. او خیلی آرام بود. در محافل روشنفکری کمتر حضور پیدا می‌کرد. اگر می‌آمد، یا خیلی آرام بود یا خیلی داد می‌زد، حد وسط نداشت. آدم خیلی جدی‌ای بود؛ یعنی وقتی راجع به مقوله‌ای صحبت می‌شد یا هیچ نمی‌گفت یا خیلی جدی و حتّا گاهی اوقات با داد و فریاد حرفش را به کرسی می‌نشاند. احمد محمود آدمی بود که خیلی از نویسنده‌های آن دوره به او غبطه می‌خوردند برای اینکه آنها همه‌شان یک جورهایی جاه‌طلب بودند و می‌خواستند سروصدا کنند و دیده شوند؛ احمد محمود این‌طور نبود. کار خودش را می‌کرد. هیچ تلاشی در اینکه شناخته یا معروف شود، نداشت ولی از همه شناخته‌شده‌تر و پراستقبال‌تر بود. آدم افتاده و فروتن و باسوادی بود؛ خیلی باسواد بود.



بعضی از نویسندگان بعد از مدت‌ها کار می‌گویند اینها آن چیزهایی نیست که می‌خواستم، تمام حرف من این نیست، حرف‌های دیگر و کارهای دیگری دارم و هنوز مانده به چیزهایی که می‌خواهم برسم. برای این پرسیدم که کتاب شما به اواخر عمر ایشان هم نزدیک بود، از این حرف‌ها نمی‌گفتند؟

بله دلش می‌خواست کارهایی بکند. فکرهای مختلف و برنامه‌های زیادی داشت ولی آن موقعی که من با ایشان مصاحبه کردم، فکر می‌کردم با این سیگاری که می‌کشد، امکان ندارد بتواند زیاد دوام بیاورد. همه‌اش آدم را گول می‌زد در این مورد. وقتی در طول مصاحبه، با ایشان خیلی دوست شده بودم، می‌گفتم دکتر گفته سیگار نکشید؛ امروز که سیگار نکشیدید؟ میگفت نه، می‌گفتم چند تا کشیدید؟ می‌گفت دو تا؛ بعد همین‌طور می‌آمد تا می‌رسید به ۱۲ تا؛ یعنی از صبح زود تا ساعت ۱۱ که من می‌رفتم برای مصاحبه. ماسک اکسیژن را برمی‌داشت، سیگار می‌کشید، دوباره ماسک را می‌گذاشت و غش‌غش هم می‌خندید. نمی‌دانم داشت سر چه کسی را کلاه می‌گذاشت! خب این یعنی یک بازی خطرناک. بعدش درخت انجیر معابد درآمد و دیگر تمام شد. می‌گفت فکرهایی در سر دارم، قصه‌هایی در سر دارم و به آنها فکر می‌کنم. فقط همین‌ها را می‌گفت ولی اینکه چه هست و محتوا چیست و قصه چیست، نه. هیچ وقت حرفی نبود.

شیوه‌ی کار محمود چطور بود؟ به نظرتان سوژه‌ها و شخصیت‌ها را به طور واقعی از دور و بر خودش برمی‌داشت و می‌شد یک داستان؟ مثلاً نعمت در داستان غریبه‌ها و پسرک بومی فردی به همین نام از اهالی دزفول بوده که به دست افراد ناشناسی بعدها ترور می‌شود.

فکر می‌کنم همه‌ی قصه‌های احمد محمود از یک واقعیت نشئت گرفته؛ یعنی همه را دیده. حالا ممکن است کم دیده باشد و خودش بسط داده یا یک چیزهایی را اضافه کرده باشد. بله قصه‌ها خیلی طبیعی و ملموس است طوری که می‌تواند اتفاق افتاده باشد، می‌تواند واقعیت داشته باشد. شما در کتاب‌های احمد محمود چیزی پیدا نمی‌کنید که فکر کنید غیرممکن یا محال است یا عجیب است، نه؛ همه چیز خیلی عادی است و همین عادی بودن شوک میدهد به آدم. انقدر این عادی بودن را راحت به شما تقدیم می‌کند که شما دچار شوک می‌شوید. خیلی راحت واقعیت ملموس زندگی‌ها را می‌گذارد جلوی شما بدون اینکه اتفاقات عجیب و غریبی در آن باشد. همه‌ی قصه‌هایش معمولی است منتها معمولی‌ای که شما را بدجور دگرگون می‌کند.

بله، در قصه‌هایشان جامعه‌شناسی ظریفی نهفته که آدم را به فکر می‌برد که آیا نویسنده، واقعیت جامعه را داستان و قصه می‌کرد و می‌گفت، یا داستان و قصه را واقعیت نشان می‌داد.

احمد محمود خیلی خوب نگاه می‌کرد؛ عمیق زندگی کرد. در اهواز بوده، شهرستانی که خیلی در آن قومیت‌ها و قبیله‌های مختلف وجود داشته و او خوب وارد اینها شده و خوب هم برداشت کرده. به نظرم ناظر درجه‌ی یکی بود و حس‌ها را خوب درمی‌آورد؛ یعنی استاد این بود که حس کاراکتر قصه‌اش را به شما القا کند. شما هم راحت و با لذت تمام این حس‌ها را می‌گرفتی، درک می‌کردی و خیلی برایتان ملموس بود. حس‌های قصه‌هایش؛ عشق، نفرت، عصبیت، همه‌اش برای آدم آشنا و ملموس است ولی هیچ‌وقت ما به آن فکر نمی‌کردیم حالا این را گذاشته جلوی روی ما که ببین، این است. به نظرم این کارها تبحری می‌خواهد که هر کسی ندارد.

احمد محمود مدت زیادی را در زندان پهلوی به سر برد. گویا مشکل ریوی او هم که در نهایت به مرگش منجر شد، یادگارِ بدِ همان دوران بود. خودشان حرفی در این مورد نمی‌گفتند؟

نه هیچ‌وقت خودش را شهید نشان نمی‌داد؛ هیچ‌وقت. بله، زندان بوده؛ به‌هرحال چپ بود، توده‌ای بود ولی از زندانش به آن صورتی که بقیه صحبت می‌کنند، حرف نمی‌زد. راجع‌به این موضوع یادم نمی‌آید چیزی گفته باشد.

گلشیری جاهایی گویش اصفهانی به کار می‌گیرد؛ دولت‌آبادی گویش خراسانی به کار می‌گیرد؛ یا وقتی کلیدر را می‌خوانید، معنی بسیاری کلمات را ممکن است ندانید؛ یا حتّا گلستان در نثرش اصطلاح‌های شیرازی زیاد دارد. خب، این جزء وجودشان است و با آن زندگی کردند و بنابراین می‌آوردندش در قصه. اینجا هم محمود از آن گویش‌ها استفاده می‌کند، بدون اینکه فکر کند شمای تهرانی می‌فهمید چه می‌گوید یا نه. در نهایت شما متوجه می‌شوید که مقصود چیست. به نظرم کار شیرین می‌شود.

دلیل ماندگاری کارهایی مثل کارهای محمود چیست؟ چرا بعد از دو دهه هنوز به راحتی و با اطمینان می‌توان این کتاب‌ها را معرفی و پیشنهاد کرد. با اینکه نویسنده‌های جوان و جدید قوی هم داریم ولی محمود چطور نوشته از چه نوشته که خوب شده و خوب درآمده؟

خب شاهکار هنری یعنی اینکه ماندگار باشد و استمرار هم داشته باشد. خیلی کتاب در ایران نوشته شده؛ خیلی نویسنده و نقاش و فیلمساز آمدند و رفتند و اصلاً هیچ نامی ازشان نیست. کسانی ماندگار شدند که توانستند با مردم و با خواننده ارتباط برقرار کنند. احمد محمود، گلشیری، دولت‌آبادی، بهرام صادقی همه‌شان توانستند یک جورهایی ارتباط برقرار کنند. یکیشان با نثر فاخر زیبایش، یکی مثل آل‌احمد با نثر تند و سریع و عصبی، یکی مثل احمد محمود با بیان درستی از حس و رفتار و کردار آدم‌ها، بدون اینکه خودش بخواهد یک جوری سلطه داشته باشد روی کاراکترهایش. یا سبک تند و تیز و فارسی بسیار زیبای گلشیری. اینها آدم‌هایی‌اند که خیلی زحمت کشیدند؛ یعنی الکی نویسنده نشدند الکی معروف یا ماندگار نشدند. آقای گلشیری روی نثر فارسی کار کرده، آقای احمد محمود روی آدم‌ها کار کرده، نشسته آدم‌ها را خوب تماشا کرده و حس‌هایشان را خوب گرفته. بنابراین اینها آدم‌هایی‌اند که زحمت کشیدند و نتیجه‌اش هم مثبت و خوب بود.

احمد محمود در کتاب همسایه‌ها، مدار صفر درجه و بعضی دیگر از داستان‌هایش از گویش دزفولی استفاده می‌کند. نیما هم البته این کار را می‌کرد یا اخوان یا آتشی یا دیگران. این یک شیوه‌ی معمول برای کار است یا به تسلط هنرمند بر زبان مادری‌اش برمی‌گردد یا نوعی شیوه‌ی کار حرفه‌ای است؟

کار زیباییست. اینکه گلشیری جاهایی گویش اصفهانی به کار می‌گیرد، آقای دولت‌آبادی گویش خراسانی به کار می‌گیرد؛ وقتی کلیدر را می‌خوانید، معنی بسیاری کلمات را ممکن است ندانید؛ یا حتّا گلستان در نثرش اصطلاح‌های شیرازی خیلی دارد. خب، این جزء وجودشان است و با آن زندگی کردند و بنابراین می‌آوردندش در قصه. برای آنها چیز عجیبی نبوده. اگر بروید اهواز گویش‌های مختلف را می‌بینید. اینجا هم محمود از آن گویش‌ها استفاده می‌کند بدون اینکه فکر کند شمای تهرانی می‌فهمید چه می‌گوید یا نه. البته در نهایت شما متوجه می‌شوید که مقصود چیست. به نظرم کار شیرین می‌شود. قشنگ است که در کنار لهجه‌ی تهرانی یک گویش این طوری هم باشد؛ به شناخت فضا هم بیشتر کمک می‌کند.

بعضی نویسنده‌ها هم در زمان حیات و هم در ممات، کارهاشان در محاق است و درگیرودار با سانسور. الان هم که چاپ و فروش زیرزمینی و نوعی دزدی شاید، به این موارد اضافه شده. احمد محمود هم از این دست بوده؛ خودش و کارهایش. اتفاق خوشایندی نیست. نظر شما در این مورد چیست؟

اتفاق ناخوشایند دور و بر ما زیاد است و این هم یکی از آن اتفاق‌های ناخوشایند است. متأسفانه وزارت ارشاد که متولی سر و سامان دادن به این موضوع است، هیچ حرکتی هنوز نکرده. کتاب آقای دولت‌آبادی را تمام دستفروش‌ها می‌فروشند، همسایه‌ها که الان نمی‌توانند دربیاید، همه جا هست؛ حتّا تازگی‌ها من در کتابفروشی هم دیده‌ام و این درست نیست. یعنی شما که کتابفروش هستید، باید حرمت آن آدم را نگه دارید. کتاب‌های ترجمه هم همین است. دو تا کتاب ترجمه‌ی من که الان توقیف است و افست شده‌اند به وفور، در کتابفروشی‌ها آنها را دیدم و متأسف شدم. این دیگر به معیار اخلاقی آدم‌ها برمی‌گردد که چقدر باید بی‌اخلاق باشند که یک کتاب افستی را در کتابفروشیشان بفروشند. من کتاب افستی خودم را دارم می‌فروشم برای اینکه فکر می‌کنم یک جور مبارزه است. یعنی آقای ارشاد تو که اجازه نمی‌دهی من کتابم دربیاید، من افست آن را می‌خرم و می‌فروشم. همه به من ایراد گرفتند که نکن؛ کار بدی است؛ گفتم کتاب خودم است حق معنوی‌اش مال من است. شاید کار من یک جور دهن‌کجی است، ولی اگر کسی دیگری بیاید این کار را بکند، کار درستی نیست. در کل این موضوع و وضعیت چاپ و نشرهای غیرقانونی خیلی بی‌احترامی است. حالا من که مترجم هستم، ولی آن که نویسنده است و تألیف کرده، از جان مایه گذاشته؛ مثل آقای دولت‌آبادی. خب حق دارد عصبانی باشد، حق دارد فریاد بزند؛ ولی کو فریادرس؟ کسی اصلاً به حرفشان گوش کرد؟ کسی آمد جلوی چاپ قاچاق کلنل را بگیرد؟ نه هیچ اتفاقی نیفتاد. واقعاً باعث تأسف است.

متأسفانه وزارت ارشاد که متولی سر و سامان دادن به این موضوع است، هیچ حرکتی هنوز نکرده. کتاب آقای دولت‌آبادی را تمام دستفروش‌ها می‌فروشند؛ همسایه‌ها که الان نمی‌تواند دربیاید، همه‌جا هست؛ حتّا تازگی‌ها من در کتابفروشی هم دیده‌ام و این درست نیست. یعنی شما که کتابفروش هستید، باید حرمت آن آدم را نگه دارید. کتاب‌های ترجمه هم همین است. دو تا کتاب ترجمه‌ی من که الان توقیف است و افست شده‌اند به وفور، در کتابفروشی‌ها آنها را دیدم و متأسف شدم.

خانم گلستان به نظرتان معمولاً چطور باید از یک نویسنده حرف زد؟ یعنی نزد چه کسانی برای اطلاع از سبک کار، نحوه‌ی زندگی، شناخت شخصیت باید رفت. برای شناخت بیشتر احمد محمود باید سراغ چه فرد دیگری برویم؟ ملاک و معیار انتخاب و تشخیص و درستی و راستی اطلاعات این افراد را از کجا بدانیم و بیابیم؟

باید به صداقت آن آدم نگاه کنید. مثلاً اگر الان آقای یونسی بودند، خب یکی از دوستان خیلی صمیمی آقای احمد محمود بود، او می‌توانست بدون حب و بغض و راحت راجع‌به احمد محمود صحبت کند. یا من اگر صحبتی می‌کنم، من که نویسنده نیستم که بخواهم حب و بغضی یا حسادتی داشته باشم؛ فقط دوستش دارم. بنابراین راحت می‌شود با من راجع‌به این آدم صحبت کرد که باهاش کتاب مصاحبه هم دارم. ولی کم پیش می‌آید که مثلاً شما بخواهید راجع‌به یک مترجمی صحبت کنید که از چند مترجم دیگر در موردش سؤال کنید. کم پیش می‌آید که راحت و بدون حب و بغض جواب شما را بدهند. من این مورد را دیدم، چندین بار دیدم. به هر حال یک نیشی گزندی نیشگونی باید بگیرند. اتفاقاً خیلی سؤال خوبی کردید. آدم باید خیلی دقت کند که از کی راجع‌به کی و چی بپرسد. احتیاطکاریِ زیادی لازم است در این جور موارد. متأسفانه محیط‌های فرهنگی هنری ما مثل خیلی از محیط‌های دیگر این حالت غبطه و حسادت زیاد در آن است و کاری هم نمی‌شود کرد. این دیگر برمیگردد به عقده‌ی آدم‌ها، تربیت آدم‌ها و به فضاهایی که آدم‌ها در آن زندگی کردند. آدم‌ها آن وارستگی که باید داشته باشند را ندارند؛ واقعاً ندارند. یک جور وارستگی و رهایی از این قید و بندهای مزخرف اخلاقی که متأسفانه ندارند و عموماً پر از پیچیدگی و حب و بغض‌اند.

خب نگاه‌ها خیلی متفاوت است؛ خانواده یک جور صحبت می‌کند، همسایه، دوست و همکار یا پژوهشگری که اصلاً آن آدم را ندیده، یک جور دیگر.

به هرحال خانواده فرق می‌کند؛ پدرشان بوده یا مادرشان بوده. اصلاً یک جور دیگر نگاه می‌کنند به آن آدم. به آن آدم به عنوان نویسنده نگاه نمی‌کنند. مثلاً من پدرم را اگر به عنوان نویسنده بخواهم نگاه کنم، یک جور دیگر نگاه می‌کنم و می‌گویم بهترین است ولی به عنوان پدر بخواهم نگاه کنم، خب حرف‌های دیگری دارم. برای همین شاید خانواده را نباید زیاد در این مورد حساب کرد. فکر می‌کنم بیشتر اگر با خواننده‌ها و مخاطبان کتاب‌های آن آدم صحبت کنید، آنها راحتتر و با صداقت بیشتری صحبت می‌کنند تا همکارانش.

و حرف آخر شما در مورد احمد محمود.

یکی از دوست‌داشتنی‌ترین آدم‌های فرهنگ و هنر ماست. وقتی به ایشان زنگ زدم و مصاحبه را پیشنهاد کردم، فوراً گفتند نه؛ اصلاً معطل نکرد. گفت این کار را تا به حال نکرده‌ام و نمی‌کنم. شاید من فقط نوعی زرنگی کردم و گفتم تلفن مرا داشته باشید، شاید یک روزی دلتان بخواهد این کار را بکنید. باور نمی‌کنید از آن روز تا چندین ماه بعد که زنگ زدند، هر تلفنی که می‌شد می‌گفتم خودش است. انقدر که دلم می‌خواست حتماً این کار را بکنم. یادم است وقتی بعد از چند ماه انتظار زنگ زدند، اشک توی چشم‌هایم جمع شده بود. گفتند من فکرهایم را کردم؛ کِی می‌آیید؟ گفتم یک هفته فرصت بدهید من کتاب را مجدد نگاه کنم. هر چهارشنبه می‌رفتم از صبح ساعت نه-ده تا ظهر ساعت یک-دو. در طول چندین ماه کار مصاحبه انقدر راحت و بدون ادا و اطوار بودند. همان اول کار همه‌ی سدها و موانعی که این جور موقع‌ها به وجود می‌آید، با اخلاق خاص ایشان شکسته شد. بعد از اتمام مصاحبه وقتی برمی‌گشتم خانه، تمام راه فکر می‌کردم چقدر آدم خوشبختی هستم؛ چقدر حرف‌های خوبی شنیدم و چقدر فکر خوبی کردم که خواستم با ایشان حرف بزنم.

مطالبی که در مصاحبه می‌گفتند، ضبط می‌شد و بعد همه را می‌نوشتم و هفته‌ی بعد برایشان می‌بردم. نگاه می‌کردند و هفته‌ی بعدترش به من برمی‌گرداندند. خیلی کم تغییر می‌دادند. همان چیزهایی بود که سر جلسه‌ی مصاحبه گفته بودند. آخر سر هم کل مطلب را به ایشان دادم تا ببینند گفته‌ها انسجام داشته باشد و مطالب بدون اشکال باشد. آنجا هم تغییر چندانی نمی‌دادند. از کلیت کار هم راضی بودند و من هم راضی و خوشحال.

ممنون از وقتتان خانم گلستان.

تئاتر
THEATRE

جُون لیتلوود

زن آوانگارد تئاتر بریتانیا در قرن بیستم

نگاهی به زندگی، آثار، و تأثیر او در پیوند با تاریخ

سینا شیبانی
دانشجوی ارشد تئاتر

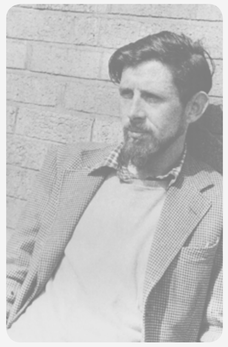
جُون لیتلوود، کارگردان و بازیگر بریتانیایی در همان سالی به دنیا آمد که آتش جنگ جهانی اول افروخته شد. خانواده‌اش از قشر کارگر لندن شرقی بودند و او بر خلاف دیگر کودکان که به اجبار بایستی وارد بازار کار می‌شدند، بورسیه‌ی تحصیلی یک مدرسه/صومعه‌ی کاتولیک محلی را دریافت کرد. دیدن نمایش هملت در تماشاخانه‌ی اُولدویک او را شیفته‌ی تئاتر کرد. جُون با موفقیت توانست نمایش‌های خود را در مدرسه کارگردانی کند و با اجرای مکبث توانست بورسیه‌ی تحصیلی آکادمی سلطنتی هنرهای نمایشی (RADA) را دریافت کند. در RADA او خود را بیگانه‌ای میان دخترکان ثروتمند و شیفته‌ی شهرت می‌دید و تنها کلاس حرکت "آنی فلیگ" برایش جذاب بود؛ کلاسی که او را با کار رودلف لابان (Rudolf Laban)، طراح حرکت و رقصنده‌ی آوانگارد آشنا کرد. او در RADA توانست برای کارگردانی آثار شکسپیر جایزه بگیرد.

آرچی هاردینگ که یکی از داوران رقابت بود جُون را برای ایفای نقش کلئوپاترا در اجرای رادیویی شبکه‌ی BBC برگزید. لیتلوود در سال ۱۹۳۹ مستند بدیع The Classic Soil را برای BBC ساخت که در آن مصاحبه با مردم عادی، بخش زیادی از اثر را به خود اختصاص داده بود. جُون که در این دوره در منچستر به سر می‌برد، با شکلی از تئاتر آشنا شد که پیش‌تر در RADA تجربه نکرده بود. تئاتری که به نظرش حقیقتاً نماینده‌ی مردم عادی جامعه بود. گروه Theatre of Action به سرپرستی ایوان مَکُول (جیمی میلر) با شیوه‌ی اجیتپروپ (تئاتر تهییجی-تبلیغاتی) خود، توجه لیتلوود را به خود جلب کرد: «ایده‌ی اجیتپروپ با من جور بود. بستری عریان که در آن همه‌چیز توسط بازیگر خلق می‌شود. تئاتر سنتی؟! این کلمات مرا زیاد افسرده می‌کند». او در رپرتوار Rusholme مشغول به کار شد و آنجا فرصتی ایجاد شد تا با ارنست تولر آلمانی (Ernst Toller) دیدار کند. تولر برای بازی در یکی از آثارش از مَکُول دعوت کرد. این تجربه کمک کرد تا جُون اولین متن اکسپرسیونیستی‌اش را با همراهی مَکُول برای Theatre of Action کارگردانی کند. نمایش John Bullion اثری بسیار موفق شد تا جایی که منتقدان در گاردین منچستر درباره‌ی آن نوشتند: «نزدیک‌ترین اجرا به آثار میرهولد که تئاتر بریتانیا به خود دیده». سبک اکسپرسیونیسم با موازین کمونیسم همسو نبود و جزب محلی، لیتلوود و مَکُول را به دلیل مقدم دانستن هنر بر سیاست اخراج کرد، اما همکاری این دو ادامه یافت و منجر به تأسیس اتحادیه‌ی تئاتر (Theatre Union) شد. در این بازه‌ی زمانی موسولینی در ایتالیا، هیتلر در آلمان، فرانکو در اسپانیا و اوزوالد موزلی در بریتانیا و بسیاری دیگر در حال ترویج ارزش‌های فاشیستی و تحکیم قدرت در اروپا بودند. آثار خلق‌شده توسط اتحادیه‌ی تئاتر، هم بازتابی از شرایط سیاسی روزگار بود و هم نمایانگر علاقه‌ی گروه به آثار کلاسیک و آثار معاصر. با شروع جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹، اتحادیه‌ی تئاتر توجه خود را معطوف به خلق آثار زنده‌ی روزنامه‌ای کرد تا تفسیری از جنگ ارائه دهد. به دلیل اجرای اثر Last Edition لیتلوود و مَکُول بازداشت و جریمه شدند. اعضای گروه مشمول خدمت در جبهه‌ی جنگ شدند و گروه در ۱۹۴۲ منحل شد. پس از پایان جنگ، لیتلوود و مَکُول کارگاه تئاتر (Theatre Workshop) را تأسیس کردند. گروه در بین سالهای ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۲ با سفر در کشور دست به اجراهای ماجراجویانه و تجربی در خصوص سیاست‌های بریتانیا و مسائل سیاسی روز جهان می‌زد. شرایط مالی گروه روز به روز بدتر شد و یکی دیگر از اعضای اصلی گروه به نام گری رفلز، مکان دائمی را در تئاتر سلطنتی (Theatre Royal) استراتفوردِ لندن مهیا کرد. مَکُول این عمل را به منزله‌ی فراموشی هویت حقیقی و آرمانی گروه می‌دانست و از آنها جدا شد. جُون لیتلوود و گروه، مکان جید خود را بر روی خرابه‌های باقیمانده بازسازی کردند. گروه به مدت دو دهه محبوبیت و مقبولیت عام داشت. جُون لیتلوود صدای انقلابی تئاتر بریتانیا بود ولی در حاشیه قرار گرفت. با این حال، او و گروه رانده‌شده‌اش برای هدف غاییشان می‌جنگیدند: کاخ سرگرمی و شادی.

The Red Megaphones performing in Preston, Lancashire in 1932

همراهان

جیمی میلر (Jimmie Henry Miller) یا ایوان مَکُول (Ewan MacColl)، سال ۱۹۱۵ در لانکاشایر در خانواده‌ای به دنیا آمد که از اعضای فعال و مهم حزب سوسیالیست بودند. پدرش عضو ستیزه‌گر اتحادیه‌ی صنفی و کمونیست بود. کودکی‌اش با مباحث و استدلال‌های سیاسی والدین و دوستانش سپری می‌شد و همچنین به لطف پدر و مادرش با داستان‌ها و آهنگ‌های اسکاتلندی آشنایی پیدا کرد. در سال ۱۹۲۹ مدرسه را رها کرد و وضعیت ناگوار اقتصادی، او را نیز به ارتش بیکاران اضافه کرد. او مشاغل زیادی را تجربه کرد و در همان سال به تئاتر کارگران پیوست ولی آن را در برابر آگاهی انقلابی خود مبتذل حس کرد. او گروه اجراگرانِ خیابانیِ خود را شکل داد که از شیوه‌ی تئاتر اجیتپروپ بهره می‌برد. نام این گروه بلندگوهای سرخ (The Red Megaphones) بود. او به مدت چهار سال زندگی خود را صرف فعالیت‌های سیاسی در اشکال گوناگون کرد. او در اوایل دهه ۱۹۳۰ دست به اولین تجربه‌ی ادبی خود برای روزنامه‌ی کارخانه زد و پس از حضور در راهپیمایی‌های مردمی و مبارزات بیکاری (۱۹۳۲-۱۹۳۳) با جُون لیتلوود به نیروهای مبارز پیوست. آن دو ازدواج کردند و در ۱۹۴۸ ازهم جدا شدند. از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۲، مَکُول ۱۱ متن نوشت که به زبانهای دیگر نیز ترجمه شد. او در سال ۱۹۴۹ با جین نیولا و ازدواج کرد.



گری رفلز (Garry Raffles) که در سال ۱۹۴۰ به کارگاه تئاتر پیوست. او در سال ۱۹۴۲ با لیتلوود ازدواج کرد و تا پایان عمر (۱۹۷۵) با او زندگی کرد. رفلز مدیریت کارگاه تئاتر و تهیه‌کنندگی بسیاری از کارها را بر عهده داشت.

جان بری (John Bury) در سال ۱۹۴۶ به گروه پیوست. او طراحی نور و صحنه را بر عهده داشت. او به واسطه‌ی مطالعاتش روی آپیا و کریگ و همچنین سفرهای گروه در اروپا، طراحی‌هایی انجام می‌داد که در بریتانیا معمول نبود. او بهترین آثار کارگاه تئاتر را طراحی کرد. او که همکاری درخشانی با پیتر هال (Peter Hall) داشت، در کمپانی سلطنتی شکسپیر (RSC) و تئاتر ملی (NT) نیز موفق بود.

جین نیولاو (Jean Newlove) در سال ۱۹۴۸ به گروه اضافه شد. او در انگلستان دستیار لابان بود و توسط خود او به لیتلوود معرفی شد. او هم در طراحی و کارگردانی حرکات و رقص تبحر داشت. او بر کیفیت حرکت در فضا و شکل‌گیری کنش‌های شخصیت‌ها تمرکز داشت. نیولاو در RADA و RSC تدریس می‌کرد.

تأثیرپذیری‌ها

تئاتر کلاسیک؛ نمایشی بودن و ارتباط با توده‌ی مردم ویژگی عمده‌ی تئاتر یونان باستان، کمدی دلارته، تئاتر الیزابتین و جاکوبن و همچنین کمدی قرن ۱۷ فرانسه بود. لیتلوود بر خلاف بسیاری که عظمت تئاترهای کلاسیک را در زبان و شاعرانگیشان می‌دانستند، عظمت را در تکنیک‌های نمایشی، مردمی و مفرح بودن می‌دانست. روح جمعی و گروهی، ترکیب شیوه‌های موجود و ارتباط مستقیم با تماشاگر از ویژگی‌های مهم و تأثیرگذارشان بود.

اجیتپروپ؛ در اصل روشی بود که اتحاد جماهیر شوروی برای ارائه‌ی پیامهای سیاسی‌اش از آن بهره می‌برد. روشی هنری برای وادار کردن مردم به حرکت که ترکیبی از Agitation (هیجان، تحریک و تهییج) و Propaganda (تبلیغات) است. اروین پیسکاتور (۱۸۸۳-۱۹۶۶)، کارگردان آلمانی از این روش تک‌بُعدی تئاتری متأثر بود. او فرم پیچیده‌ای از اجیتپروپ را گسترش داد که به تئاتر اپیک شهرت یافت. اجیتپروپ را در انگلستان حرکات‌های تئاتر کارگری شکل دادند و آثار اولیه‌ی لیتلوود و مَکُول الهام‌گرفته از این فرم نمایشی بود؛ به خصوص شیوه‌ی روزنامه‌ی روز (Living Newspaper) که موضوعات معاصر را برای مخاطبانش بازگو می‌کرد. اجیتپروپ، یکی از موفق‌ترین اشکال تئاتر کاربردی و تماماً سیاسی است که می‌توان آن را یک انقلاب هنری در نظر گرفت. در این فرم تئاتری، متن به صورت اشتراکی نگارش شده و هزینه‌ی اندک برای تولید کمکی است برای رشد کیفی اجراها و قابلیت ارائه‌ی آن به جامعه‌ی گسترده‌تری از مردم. طرفداران هنر نخبگان هنوز این شکل نمایش را تحقیرآمیز می‌دانند زیرا این سادگی را، فقدان زیبایی‌شناسی می‌پندارند. متن یک رخداد است، یک اتفاق از زندگی عادی روزمره. حذف آگاهانه‌ی امکانات تئاتری و پشتیبان‌های مالی، تئاتر اجیتپروپ را متمرکز و تنها در جهت اهدافش نگاه می‌دارد. در حالی‌که تئاتر زیبایی‌شناسانه و هنرمندانه، به سوی فلسفی و انتزاعی‌بودن رفته که توسط یک روشنفکر برای مخاطب روشنفکر تولید می‌شود. هدف در اجیتپروپ، روشن کردن فکر خود اجراگران و تماشاگران همراه با یکدیگر است و بازیگر در این فرم هنری بیشتر فعال و عمل‌گرا (Activist) است و تا هنرمند (Artist). ریشه‌ی اجیتپروپ را باید در آلمان جستجو کرد، جایی که نمایشنامه‌های تبلیغاتی پدیدار شدند. در آلمان کلوب‌های آموزشی کارگران با این شعار شکل گرفت که اگر کارگران به یکدیگر آموزش دهند، سرمایه‌داران دیگر نمی‌توانند از آنها بهره‌کشی کنند. بین سالهای ۱۸۸۰ تا ۱۹۰۰ تئاتر کارگری ابزاری بود برای آموزش کارگران که در روسیه با الهام از آن، تئاتر خیابانی خلق شد.

واریته و تالار رقص و آواز (Music Hall)؛ شکلی عظیم از سرگرمی عمومی در دهه‌ی ۱۸۳۰ آغاز شد و تا اواسط قرن ۲۰، همچنان مردمی باقی ماند. موزیک‌هال، شکلی از سرگرمی چندگانه شامل آواز، کمدی‌های ساده، شعبده‌بازی و نمایش‌های کوتاه و خاص بود. نمایش‌ها کم‌ارزش و در نتیجه برای قشر کارگر مناسب بودند؛ هم از نظر هزینه و هم اینکه، این قشر کارکردی غیر از سرگرمی از نمایش نمی‌خواستند. لیتلوود و کارگاه

تئاتر از این شکل سرگرمی به دلیل که برای قشر کارگر در دسترس و مجذوب‌کننده بود، تأثیر گرفتند. با عمومیت یافتن تلویزیون بعد از جنگ جهانی دوم، این شکل از سرگرمی رو به زوال رفت.

ناتورالیسم /رئالیسم؛ لیتلوود پس از انتشار کتاب آماده‌سازی بازیگر استانیسلاوسکی در انگلستان (سال ۱۹۳۶)، از آن بسیار متأثر بود. او از تمرینات کتاب استفاده کرد و آنها را با ایده‌های لابان و دالکروز (Emile Jacques-Dalcroze) ترکیب کرد. لیتلوود به شکل ویژه‌ای از ایده‌ی تقسیم متن به واحدها و اهداف بهره برد.

هنرهای اجرایی و بصری اروپا؛ تئاتر اروپا به طور سنتی بسیار تجربی‌تر از تئاتر محافظه‌کار، سنتی و وابسته به متن بریتانیا بود. لیتلوود و اعضای مرکزی کارگاه تئاتر خود را نسبت به آخرین پیشرفت‌ها در هنرهای اجرایی و بصری اروپا آگاه نگاه می‌داشتند. اکسپرسیونیسم و کانستراکتیویسم به شکل بسیار منحصر به فرد روی لیتلوود و کارگاه تئاتر تأثیر گذاشت. تئوری‌های لابان و دالکروز در مورد کیفیت حرکت، منبع الهام همیشگی لیتلوود در مسیر حرف‌هایش بود.

زمینه‌های اجتماعی و سیاسی

جنگ جهانی اول (۱۹۱۴-۱۹۱۸) با کشته شدن ۱۷ میلیون و مجروح شدن ۲۰ میلیون انسان و جنگ جهانی دوم (۱۹۳۹-۱۹۴۵) با مرگ ۶۴ میلیون انسان تأثیرگذارترین اتفاق بر نگرش گروه بود. ساخت سلاح‌های هسته‌ای که به منظور راهکار محافظتی در برابر آلمان نازی از جانب اینشتین و زیلارد پیشنهاد شده بود، توسط ایالات متحده و بریتانیا آغاز شد و علارغم پایان جنگ ادامه یافت. امریکا از بمب اتم برای غلبه بر ژاپن استفاده کرد. اتحاد جماهیر شوروی به بهانه‌ی مبارزه با تهدید اتمی آمریکا پروژه‌های هسته‌ای خود را کلید زد و آمریکا نیز به همین بهانه، پروژه‌هایش را گسترده‌تر کرد. این وقایع منجر به جنگ سرد شد (۱۹۴۵-۱۹۹۲).

فاشیسم و تبعات آن، دیگر مسئله‌ی تأثیرگذار بر گروه بود. فاشیسم پیش از همه در ایتالیا شکل گرفت و مخالف لیبرالیسم، کمونیسم، آنارشیسم و محافظه‌کاری و طرفدار یکه‌تازی حکومتی با تأکید بر ناسیونالیسم و نژادپرستی بود. این جریان در جنگ جهانی بسیار شدید از جانب ایتالیا، آلمان و ژاپن پیش گرفته شد. در بریتانیا نیز شخصی به نام اوزوالد موزلی عضو اتحاد فاشیست‌ها بود. در چهار اکتبر ۱۹۳۶ او با فرماهنده‌ی گروهی به نام پیراهن مشکی‌ها، یک راهپیمایی در لندن شرقی به راه انداخت. از طرفی یک اجتماع معترض و مخالف، برای نشان دادن اتحاد اجتماع ایست‌اِند شکل گرفته بود. دو گروه در خیابان کیبل (Cable Street) با هم روبه‌رو شده و درگیری شدیدی پیش آمد که در نهایت راهپیمایی فاشیست‌ها بی‌سرانجام ماند. انجمن یهودیان و ایرلندی‌ها و احزاب کارگر و کمونیست این نزاع را یک پیروزی در برابر فاشیست‌های بریتانیا قلمداد کردند.

بریتانیا کشوری متکی به زغال‌سنگ بود ولی در بحران اقتصادی پس از جنگ، دستمزد کارگران کاهش و ساعات کاری افزایش یافته بود. این وضعیت برای کارگران دیگر صنایع نیز پیش آمده بود که منجر به اعتصاب عمومی در سال ۱۹۲۶ گردید. سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰، راهپیمایی‌های متعددی بر علیه شرایط اقتصادی و اجتماعی در بریتانیا در جریان بود که عظیم‌ترین راهپیمایی در سال ۱۹۳۲، در اعتراض به سرکشی‌های دولت در زندگی شخصی مردم به منظور سرشماری عمومی بود. دولت برای تخصیص منافع به بیکاران، آزمون وسع عمومی به راه انداخته بود که خشم بسیاری را برانگیخت. این مسائل اجتماعی بسیار مورد توجه کارگاه تئاتر بود و آثار گروه همواره همسو با وقایع اجتماعی و سیاسی زمان حرکت می‌کرد. علارغم محبوبیت چرچیل در طول جنگ، حزب محافظه‌کار او انتخابات سال ۱۹۴۵ را به حزب کارگر باخت. حزب کارگر به رهبری کلمنت آرتی در صدد بازسازی شرایط کشور برآمد.

یکی دیگر از مسائل آن زمان سیستم سانسور صحنه‌ی نمایش بود. لرد چمبرلین، یک مقام عالی‌رتبه از خاندان سلطنتی در سال ۱۷۳۷ این نهاد نظارتی را تأسیس کرده بود که تا سال ۱۹۶۸ به کار خود ادامه داد. هر نمایش که در بریتانیا اجرا می‌شد، باید مجوز مأمور سلطنتی و تیم او را کسب می‌کرد. هیچ قانون مشخصی برای سانسور وجود نداشت به جز مجوز که بر اساس سلیقه‌ی مأموران صادر می‌شد. کمپانی‌های تئاتری مثل کارگاه تئاتر در صدد دور زدن اداره سانسور بودند؛ به این شیوه که آثارشان را به عنوان اجراهای انجمنی و تنها برای اعضا برگزار می‌کردند، تعدادی از ساخته‌های گروه توقیف شد و لیتلوود و مَکُول برای مدتی ممنوع‌الفعالیت شدند.

مانیفست‌ها: اهداف و مسیر دستیابی

در مانیفست‌های منتشر شده در سالهای ۱۹۳۶ (اتحادیه‌ی تئاتر) و ۱۹۴۵ (کارگاه تئاتر) چند دغدغه‌ی اساسی مطرح شده: تئاتر باید با مشکلات عصر خودش مواجه شود و فجایعی مانند جنگ، فاشیسم، خودکشی و وقایع ناگواری را که هر روز مخابره می‌شود، بازنمایی کند. تئاتر باید بتواند بازتاب‌دهنده‌ی رؤیاها و کشمکش‌های مردمِ معاصرش باشد. مردم عادی قشر اصلی جامعه را شکل می‌دهند، در حالی‌که تئاتر بریتانیا برای قشر کوچک و خاصی غیر از آنهاست؛ معدنکاران، مهندسان، نساجان، کارگران و همه‌ی آنهایی که در ساخت جهان جدید مشارکت دارند. آنها در پی بازگرداندن تئاتر به جایگاه مردمی و عظیم دوران کلاسیک بودند و می‌خواستند از مسائلی صحبت کنند که در تئاتر سنتی بریتانیا فاقد ارزش نمایشی بود. جنگ‌ها، انقلاب‌های اجتماعی، ناامیدی برای دستیابی به خواسته‌ها و تلاش برای ساخت تمدنی جدید. آنها نزاعی همه‌جانبه را با تئاتر سنتی، تجاری (و به قول خودشان، رو به‌مرگ) در پیش گرفته بودند که تئاتر قرن بیستم را دگرگون ساخت.

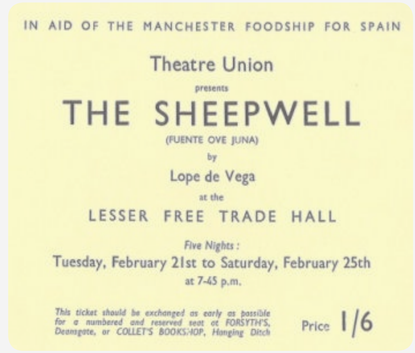
آثار گروه

۱) Newsboy (۱۹۳۴)

۲) John Bullion: A Ballet with Words (۱۹۳۴)؛ اثری ضد جنگ، ضد نظام سرمایه‌داری و ضد جریان ملی‌گرایی در ۱۵ دقیقه بود. در همین زمان کوتاه تماشاگران با ترکیب نور، صدا و حرکت متحیر می‌شدند. روش بازیگری متأثر از اکسپرسیونیسم بود. موسیقی، صداهای ناهنجار جنگ بود که مغایر با حرکات باله بود.

لیتلوود برای پایان نمایش از یک Mutoscope استفاده کرد و تصویر آن را روی دیوار انداخت. تصاویر و نوشته‌ها مردم را به شرکت در راهپیمایی‌های صلح و اعتراضات کارگری تشویق می‌کرد.

۳) Fuente Ovejuna (۱۹۳۷) (The Sheepwell)؛ اولین اثر کلاسیک

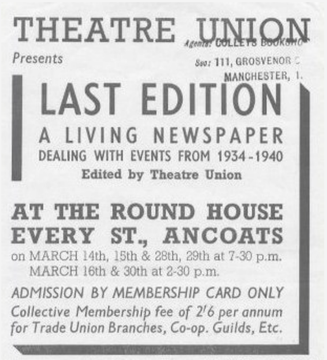


که توسط لیتلوود تولید میشد که با وقایع معاصر (جنگ داخلی اسپانیا) مرتبط بود. شخصیت‌ها حقیقی و رئالیستی بودند و لیتلوود از سیستم استانیسلاوسکی برای تمرین بازیگرانش بهره برد. نور و صحنه الهام گرفته از فرهنگ اسپانیا طراحی شده بود. این نمایش با اهداف ضد فاشیستی به اجرا درآمد.

۴) The Good Soldier Schwiek (۱۹۳۸)؛ این اثر اقتباسی از رمان هَسِک است که در طول جنگ جهانی اول روایت می‌شود و ساختاری اپیزودیک دارد. شوآیک اثری ضد جنگ بود که با استفاده از کمدی، تجربه‌های یک سرباز را به شکلی هجوآمیز نشان می‌دهد. نمایش الهام‌گرفته از اجیتپروپ و اکسپرسیونیسم، و شخصیت‌ها اغراق‌شده و گروتسک بود. لیتلوود در این اثر از تکنیک Back Projector استفاده کرد و نقاشی‌هایی شبیه به آثار کمیک بروک (Ern Brook) را برای مسیر سفر شوآیک به نمایش گذاشت.

۵) Lysisterata (۱۹۳۸)؛ نمایش طی جنگ پلوپونزی میان آتن و اسپارت اتفاق می‌افتد. زنان آتن برای مجبور کردن مردانشان به اتمام جنگ از همخوابگی با آنها امتناع می‌کنند. این کمدی حول محور عجز زنان و مردان در برابر همخوابگی می‌گردد. اثری ضد جنگ با طراحی صحنه کانستراکتیویستی و نورپردازی متأثر از آپیا. لیتلوود برای شکل اصلی اجرا از کمدی پر سر و صدا با الهام از سنت Music Hall بهره برد.

۶) Last Edition (۱۹۴۰)؛ اجرایی در مقیاس بزرگ از تولیدات روزنامه‌ی روز بود که درباره‌ی نقش بریتانیا در ایجاد مقدمات جنگ صحبت می‌کرد. اثری ضد فاشیسم و ضد دولت که آشکارا از جانب کمونیست‌ها هدایت می‌شد. ساختار این نمایش اپیزودیک بود و اپیزودهای گوناگون با نریشن‌های لیتلوود و مَکُول و صداهای رادیویی معرفی می‌شدند. برنامه توصیفی بود از داستان فریب‌خوردگی و خیانت یک ملت. صحنه به گونه‌ای طراحی شده بود تا بازیگران بتوانند تماشاگران را احاطه کنند و از انواع اشکال نمایشی مانند رقص، بورلسک، آواز، کمدی، صحنه‌های ناتورالیستی و مدارک مستند استفاده شده بود.



۷) Johnny Noble (۱۹۴۵)

۸) Uranium 235 (۱۹۴۶)؛ این اثر در ۵۰ صحنه و با ۵۷ بازیگر خلق شد و از تاریخ پیشرفت‌های علمی پرده برمی‌داشت. با پیشرفت‌های مثبت کوری و اینشتین آغاز شده و به سمت استفاده‌های تخریبی از علم پیش میرفت. تمرکز اصلی بر روی توسعهی سلاح‌های هسته‌ای بود و بمباران هیروشیما و ناگازاکی منابع اصلی الهام بودند. لیتلوود باز هم از روش ترکیب اشکال تئاتری استفاده کرد. اجیتپروپ، اکسپرسیونیسم، رقص معاصر و همچنین پارودی‌های فرهنگ عامه که توانست تماشاگران را درگیر کند. گاهی بازیگران با استفاده از میکروفون‌ها، تماشاگران را مستقیماً خطاب قرار می‌دادند و روش‌هایی دیگر تا آنها را درباره‌ی موقعیتشان به فکر فرو ببرند. نمایش با دعوت تماشاگر برای تصمیم‌گیری درباره‌ی آینده‌ی انرژی هسته‌ای پایان می‌گرفت.

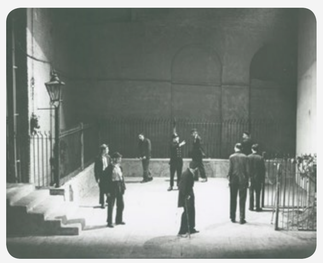
۹) The Long Shift (۱۹۵۱)؛ نمایش الهام‌گرفته از تجربیات گری رفلز، از کار در سیاهچاله‌ی پندلتون در لانکاشایر در انتهای جنگ جهانی دوم و درباره‌ی پنج معدنکار با شخصیت‌های متفاوت بود. لیتلوود رئالیسم اجتماعی را با تفسیرهای سیاسی ادغام کرد و طراحی صحنه کاملاً رئالیستی بود (تونلی زیرزمینی که با پایه‌ها و زغال‌سنگ واقعی ساخته شده بود). لیتلوود صدای حقیقی معدنکاران را در دیدارش از معادن و صحبت با آنها مستقیماً ضبط کرد و در تمرین‌ها برای بداهه‌پردازی به کار گرفت.

۱۰) Ricard II (۱۹۴۵-۵۵)

۱۱) Arden of Faversham (۱۹۵۴)؛ لیتلوود تمرینات را با تحقیقات گسترده‌ی تاریخی شامل بازدید از فورشم و مقاله‌ای از یک تاریخدان آغاز کرد. این تأکید بر درستی و صحت جزئیات تحقیق در تئاتر بریتانیا معمول نبود. صحنه توسط جان بِری با الهام از کریگ برای قوت بخشیدن به فضای مسموم و فاسد طراحی شد. فضا از پشت نوردهی شده بود و کیفیتی کابوس‌وار، مشابه آنچه در سینما اتفاق می‌افتاد، خلق شده بود.

۱۲) Edward II (۱۹۵۶)؛ لیتلوود از کنش‌های سرعت‌یافته و برای نشان دادن جنگ داخلی از حرکات مایم قطعه‌قطعه‌شده بهره برد. جان بری صحنه را سمبلیک طراحی کرده بود و بازیگران بر حقیقت شخصیت‌ها متمرکز بودند.

۱۳) The Quare Fellow (۱۹۵۶)؛ نمایش در زندان، شب پیش از اعدام اتفاق می‌افتد. مرد محکوم بی‌نام (مشنگ) هرگز روی صحنه حضور پیدا نمی‌کند. این نمایش مشخصاً در ارتباط با وقایع معاصر بود که درخواست مجلس برای منع قانون اعدام از سوی مقامات مربوط (House of Lords) رد شده بود. تمرین‌ها پیش از آماده شدنِ متن آغاز شده بود. لیتلوود بازیگران را طی بداهه‌پردازی‌های طولانی و متوالی بر اساس زندگی (زندان این جهانی) هدایت می‌کرد که منجر به خلق اجرایی قدرتمند به سبک رئالیسم اجتماعی شد. روش Music Hall پر هرج و مرج با میان‌پرده‌هایی از رقص و آواز و کمدی‌های روزمره ادغام شد تا مردم برای پیوستن به نافرمانی تشویق شوند. جان بری فضای تنگ و خفقان-آور زندان را روباز طراحی کرد و افکت صدای تیک‌تاک ساعت، نزدیک شدن زمان اعدام را گوشزد می‌کرد.



Theatre Workshop's

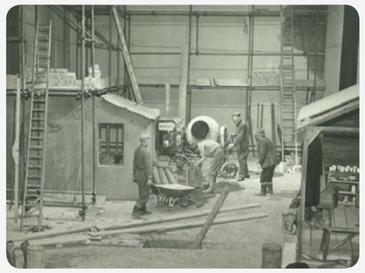
"Richard II"

Great interest attached to the production of Shakespeare's play at the Theatre Royal, Stratford, E., the day before the Old Vic's "Richard II." The play was directed by Joan Littlewood with settings by John Bury and costumes by Josephine Wilkinson and Shirley Jones. A review appears elsewhere in this issue.

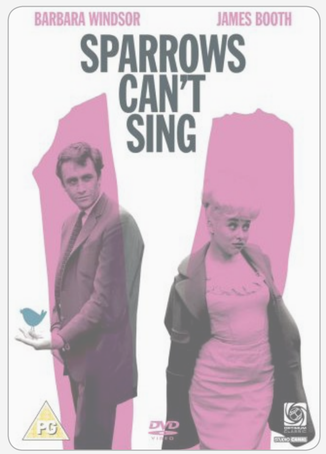
Pictures by J. V. Spinner

Right: The last scene of the play. Sir Pierce of Exton (Howard Goorney, *centre*) brings the body of Richard to Bolingbroke. (*Left*) Barry Clayton as the Bishop of Carlisle.

۱۴) You Won’t Always Be On Top (۱۹۵۷)؛ متن بر اساس تجارب چپمن نوشته شد و سندیت زبان متن توسط لیتلوود با بهره‌گیری از سیستم بازیگری استانیسلاوسکی توسعه یافت. طراحی صحنه رئالیستی بود و حتّا لیتلوود بازیگران را مجبور کرد دیوارسازی و آجرچینی را یاد بگیرند تا هر شب بتوانند یک دیوار روی صحنه بسازند. او خواستار این بود که اثر هر شب، تازه و زنده به نظر بیاید و به همین دلیل بازیگرانش را مجبور کرد برای هر بخش بداهه‌پردازی کرده، آزادانه عمل و گفتگو کنند.



۱۵) A Taste of Honey (۱۹۵۸)؛ این اثر یکی از اولین بازنماییهای مثبت از همجنس‌خواهی (Homosexuality) بر صحنه‌ی تئاتر بریتانیا بود، اگرچه شخصیت Geoff صراحتاً همجنس‌خواه نبود. نویسنده‌ی این نمایش شِیلا دِلِینِی (Shelagh Delaney) تنها ۱۹ سال داشت و این اثر اولین تولید قابل توجه بریتانیا بود که هم نویسنده و هم کارگردان آن، زن بودند. جزئیات توسط لیتلوود همانند یک گروه جَز در اجزای زنده، اضافه می‌شد و شخصیت‌ها مانند آثار معاصر در تئاتر فیزیکال، رقص‌کنان داخل و خارج می‌شدند. لیتلوود همیشه خواستار سرزندگی بود و بازیگران تشویق می‌شدند که شخصیت-ها را طی بداهه‌پردازی توسعه دهند. بداهه‌پردازی‌های فیزیکال نیز در دستور کار قرار داشت. او پیش از شروع تمرین، بازیگران را مجبور می-ساخت خود در حال حمل کیسه‌های سنگین تجسم کرده و دور تا دور فضا حرکت کنند تا از پای دربیایند. این تکرار جسمانی طولانی را می‌توان با نظر گروتفسکی که در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ توسعه یافت -روش سلبی- ارتباط داد؛ برهنه ساختن بازیگر از هر نوع اجرای ساختگی (مصنوعی) در راستای صداقتی بکر.



۱۶) The Hostage (۱۹۵۸)

۱۷) Fings Ain’t What They Used to Be (۱۹۵۹)؛ متن را فرانک نورمن نوشت و لیونل بارت موسیقی و اشعار آن را خلق کرد. یکی از موفق‌ترین تولیدات کارگاه تئاتر هم از نظر منتقدان و هم از نظر تجاری به شمار می‌آید که به مدت دو سال در وست‌اِند به اجرا رفت و جایزه‌ی بهترین نمایش موزیکال را در سال ۱۹۶۰ به دست آورد. متن به صورت آوایی (Phonetically) نوشته شده بود تا تصویری از زبان حقیقی مردم ایست‌اِند ارائه دهد و پر از اصطلاحات محلی و عامیانه‌ی موزون بود که لیتلوود شیفته‌ی انرژی، ابتکار و کیفیت‌های اجرایی آن شد. این نمایش عصر جدیدی را در تئاتر موزیکال بریتانیا به راه انداخت در حالی که بسیاری گمان می‌کردند کارگاه تئاتر، مسیر اصلی خود را گم کرده.

۱۸) Sparrows Can’t Sing (۱۹۶۰)؛ فیلم سینمایی با بازی جیمز بوت (James Booth) و باربارا وینـدزور (Barbara Windsor).

۱۹) Oh What a Lovely War (۱۹۶۳)؛ معروف‌ترین اثر کارگاه تئاتر که الهام‌گرفته از برنامه‌ی رادیویی BBC به نام The Long Long Trail بود. گری رفلز از چارلز چیلتون خواست تا اقتباسی از نمایش رادیویی‌اش را برای صحنه بنویسد. وقایع ناتورالستی بود و لیتلوود همراه با گروه، اثری را که امروزه می‌شناسیم، خلق کردند و سلسله‌مراتب تئاتر سنتی را پس زدند. لیتلوود نقش یاریگر و متحدکننده را داشت که ایده‌های فردی را به یک نمایشنامه‌ی منسجم تبدیل کرد. او به اعضای گروه یک لیست اجباری برای مطالعه سپرد و سخنرانی‌هایی را برای جذب افراد روشنفکر ترتیب داد. منابع اصلی مطالعاتی این موارد بودند:

Leon Wolff – (۱۹۵۹) In Flanders Field

Alan Clark – (۱۹۶۱) The Donkey’s

Barbara Tuchman – (۱۹۶۲) August 1914

گـروه بداهه‌پردازی‌هایشـان را متأثـر از تحقیقـات خلـق می‌کـرد. چیلتـون نیـز بـرای شـروع فراینـد بداهه‌سـازی متن‌هایـی را می‌نگاشـت. تولیـد نتیجـه‌ی سـال‌ها تجربـه‌ی تئاتـری در خصـوص ادغـام و ترکیـب روش‌هـای گوناگـون و حتّـا متضـاد تئاتـری بـود. لیتلـوود بـه دقـت ریتم‌هـای هـر صحنـه را هماهنـگ و مـوزون می‌کـرد تـا فضـای مناسـبی خلـق شـود. ایـن اثـر از نظـر ارتقـای اصـول فنـی، متأثـر از روح پیسـکاتور بـود و جنبه‌هـای تکنیکـی آن، بـا خلاقیـت گروهـی توسـعه یافـت. در ایـن نمایـش هـم از اشـکال عـام سـرگرمی -نمایـش دلقلـک، موزیک‌هـال، رفتارهـای کمیـک، طرح‌هـای طنزآمیـز و اعمـال وودویـل اسـتفاده شـد و در مرکزیـت همـه‌ی ایـن روش‌هـا صحنه‌هایـی رئالیسـتی از زندگـی در گودال‌هـا و اسـتحکامات جنگـی بـود کـه بـه مسـتندات ارجـاع داشـت. بازیگـران از سـبکی بـه سـبک دیگـر می‌رفتنـد: ناتورالیسـم بـه اکسپرسیونیسـم، اجیتپـروپ بـه موزیک‌هـال. مجـاورت (کنارهمگـذاری و مقایسـه / Juxtaposition) صحنه‌هـا بیانگـر ایـن موضـوع بـود کـه مـرگ و ویرانی‌هـا نتیجـه‌ی سـودجویی نظـام سـرمایه‌داری و قصـور و غفلـت طبقـات بـالای جامعـه اسـت.

روش کاری

بداهه‌سازی: خلق وضعیت برای ابتکار نمایشی

اگرچـه او تحـت تأثیر از لابـان، میرهولد، دالکروز و استانیسلاوسـکی و قدردان تلاش‌هاشـان بـرای فراهـم‌آوردن یـک سیسـتم بـرای ثبـت و توضیـح فرایندهـای مربـوط بـه حرکـت، کنـش و شـخصیت‌پردازی بـر روی صحنـه بـود، امـا روح هـرج و مـرج طلبـش از تصادفـات، اتفاقـات و پویایـی آنـی در طـول بداهه‌سـازی برمی‌خواسـت. او بـاور عمیـق و محکمـی بـر فراینـد خـلاق داشـت: خطرکـردن، بازی‌هـای بسـیار پیـش از یافتـن طـرح مناسـب و بداهه‌سـازی بـرای بـالا بـردن شـانس کشـف تازه‌هـا. تئاتـر سـنتی بـه شـدت وابسـته بـه متـن بـود در حالی‌کـه لیتلـوود بازی‌هـا و بداهه‌سـازی‌ها را بـرای ارتقـای قریحـه، برانگیختـن حـس کنجـکاوی و تمریـن دادن تخیـل بـه کار می‌گرفـت. فراینـد غیرقابـل بیـان خیـال بـه بازیگـر کمـک می‌کنـد تـا در تمریـن و اجـرا اصیـل، واکنش‌پذیـر و واقعـی باشـند و بـدون واسـطه دریافـت و درک کننـد. امـروزه ایـن فراینـدی آشناسـت امـا در آن زمـان روشـی غریـب بـود و در نتیجـه او بـا شـهامت، از ایـن روش در تمرینـات بـرای فراینـد خـلاق و بـه عنـوان بخشـی اصلـی از اجـرا بهـره می‌بـرد. او بـه دلیـل عـدم وجـود دانـش و همچنیـن ناسـازگاری‌ها مجبـور بـود بازیگرانـی پیـدا کنـد کـه از بداهه‌سـازی بـه عنـوان ابـزاری خلاقـه اسـتفاده کننـد. بـه همیـن دلیـل او آزمـون انتخـاب بازیگـر سـنتی را پـس زد. او در پـی بازیگرانـی مـی‌گشـت کـه شـهامت داشـته و می‌توانسـتند بـا تخیلشـان کار کننـد و در موقعیت‌هـا، خلاقانـه‌ای پاسـخ دهنـد: «شـخصی کـه روی صحنـه شـهامت و اراده داشـته باشـد تـا از خـود یـک احمـق بسـازد، در حقیقـت می‌توانـد بازیگـری خـوب شـود».

بازی‌هـا و بداهه‌سـازی‌ها عملکـردی چندگانـه داشـتند. نخسـت سـبب خلـق موقعیـت صحیـح، آرامـش و تمرکـز، و سـپس منتهـی بـه کشـف روش، رفتـار و حالـت بدنـی شـخصیت، بداهه‌سـازی احسـاس و آهنـگ هـر واحـد، تولیـد متـن و پیشـبرد کار در مسـیر کلـی تولیـد می‌شـدند. یکـی از سـاده‌ترین تمرین‌هـا خـروج از اتـاق و بازگشـت مجـدد بـه آن بـود کـه بایسـتی دقیقـاً بـه همـان شـکلی کـه در مرتبـه‌ی اول اتفـاق افتـاده بـود، انجـام می‌گرفـت. ایـن تمریـن اهدافـی خـاص را بـه دنبـال داشـت: از بیـن بـردن خجالـت، بسـط دادن آگاهـی از افـراد و اشـیائی کـه مـا را احاطـه کرده‌انـد و درک ایـن مـورد کـه چقـدر دشـوار می‌تـوان زندگـی واقعـی را بازسـازی کـرد. ایـن تمریـن ابتدایـی بـه عنـوان یـک اصـل مقدماتـی در هنـر بازیگـری مطـرح بـود و اشـاره بـه ریشـه‌ای داشـت کـه چـرا لیتلـوود اغلـب بـه بداهه‌سـازی رجـوع می‌کـرد. او در پـی پیـدا کـردن تئاتـر در مـردم، در شـهرها و در زندگـی بـود. بـه همیـن شـکل، او از بداهه‌سـازی بـرای یافتـن و خلـق دوبـاره‌ی الگوهـای نمایشـی در روابـط هـر روزه اسـتفاده می‌کـرد.

سازبندی (Scoring) یک نمایش در طول بداهه‌پردازی

«کارگـردان تئاتـر بایـد سـاحره و جادوگـر باشـد. چـه نویسـنده زنـده باشـد و چه مـرده، کارگـردان بایـد اثـر را بـا اسـتفاده از بخشـه‌ای ناپیـدا و نگاشـته نشـده‌اش، بـار دیگـر خلـق کنـد. نه‌تنهـا اینکـه شـخصیت‌ها چگونـه حـرف می‌زننـد، بلکـه چگونـه نـگاه می‌کننـد؟ چگونـه بـه یکدیگـر نـگاه می‌کننـد؟ چگونـه فکـر می‌کننـد؟ چگونـه دربـاره‌ی یکدیگـر فکـر می‌کننـد؟ چگونـه احسـاس می‌کننـد؟ چگونـه دربـاره‌ی یکدیگـر احسـاس می‌کننـد؟ چگونـه حرکـت می‌کننـد؟ تنهـا و همـراه بـا یکدیگـر، و چـه زمانـی؟»

لیتلـوود عمومـاً بازیگـران را مجبـور می‌کـرد کـه در تمریـن از متـن را فرامـوش کننـد، زیـرا بـه منظـور بـازی هـر واحـد بـا حقیقـت طبیعـی، تنهـا چیـزی کـه اهمیـت داشـت، دانسـتن ایـن بـود کـه صحنـه دربـاره‌ی چیسـت. بـا آزادکـردن بازیگـر از اجبـار بـه حفـظ خـط بـه خـط متـن، تثبیـت حرکات و یـا لحـن و آهنـگ صحیـح، لیتلـوود بازیگـران را بـرای کشـف موقعیـت و روابـط توانـا سـاخت. یکی از بازیگـران یـادآور می‌شـود کـه لیتلـوود ممکـن بـود از بازیگـری بخواهـد صحنـه‌ی

یـک گـردش تفریحـی را بداهه‌سـازی کنـد کـه می‌شـد تمـام صحنه‌هـا در یـک بـازی خلاصـه شـوند. او از بازیگـر می‌خواسـت تا توجهـش را معطوف بـر چگونگی تأثیـر خورشـید، بـاران، نسـیم، نـور و بوهـا بـر شـخصیت کنـد. شـخصیت‌ها در طـول بداهه‌سـازی و حالـت ایستاییشـان، بـا حـالات و رانه‌هایـی (Effort) مواجـه می‌شـدند کـه در تمرین‌هـای لابـان معرفـی شـده بودنـد و می‌توانسـتند روابطشـان بـا دیگـر شـخصیت‌ها را بیازماینـد. چـه کسـی، در کنـار چـه کسـی بـه راحتـی می‌ایسـتد؟ چـه کسـی تمایـل دارد خـارج از گـروه قـرار گیـرد؟ چـه کسـی خواسـتار مداخلـه اسـت؟ ایـن بداهه‌پردازی‌هـا بـرای ثبـت جزئیـات روابـط هـر روزه انسـان بـه کار گرفتـه می‌شـد: تغییـر حـال و هـوا، سـکوت‌ها، جزئیـات بدنـی، آهنگ‌هـا، بافت‌هـا، مخالفت‌طلبی‌هـا و روابـط پیچیـده‌ای کـه بازیگـران می‌توانسـتند بـه واسـطه‌ی همراهـی بـا کنش‌هـای یکدیگـر و یـا ضدیـت بـا آنهـا، روی صحنـه بیشـتر از آنکـه اجـرا و بـازی (Act) کننـد، زندگـی (Live) کننـد. تمریـن روی متـن مشـنگ (The Quare Fellow) نمونـه‌ای از ایـن فراینـد اسـت:

لیتلـوود بازیگـران را بـه پشـت بـام Theatre Royal می‌بـرد، جایـی کـه به‌راحتـی فضـای کثیـف و زشـت هواخـوری زنـدان را برایشـان تداعـی می‌کـرد. آنهـا در حلقـه‌ی خودشـان ایسـتاده و تصـور می‌کردنـد زندانی‌انـد. گویـی سـاعت‌ها راه رفتـه و حـال بـرای لحظـه‌ای فرصـت دارنـد تـا سـیگاری دود کـرده یـا مخفیانـه گفتگویـی کننـد. اگرچـه ایـن یـک بـازی بـود امـا بـار روحی-روانـی، تمـام روز بـا بازیگـر همـراه می‌شـد. سـپس، بـازی گسـترش یافـت. اعمـال هـرروزه ولـی متنـوع در زنـدان بداهه‌پـردازی شـد و توسـعه یافـت. دیگـر شـبیه بـه بـازی نبـود، و بیشـتر و بیشـتر شـبیه بـه زندگـی واقعـی شـده بـود.

© 1963 STUDIOCANAL FILMS LTD

منابع

بارکـر، کلایـو، جُـون لیتلـوود، آمـوزش و پـرورش بازیگـر در قـرن بیسـتم، زیـر نظـر [ویراسـتار] آلیسـون هـاج، ترجمـه‌ی مجیـد اخگـر، انتشـارات سـمت، چـاپ اول، ۱۳۸۹

Phil Cleaves, Nadine Holdsworth, “Joan Littlewood Education Pack”, The University of Warwick in Association with essentialdrama.com

www.theatrefolk.com ,(10.22.2017)

Working Class Movement Library, (wcml.org.uk/maccoll/theatre), (11.9.2017)

www.ewanmaccoll.co.uk

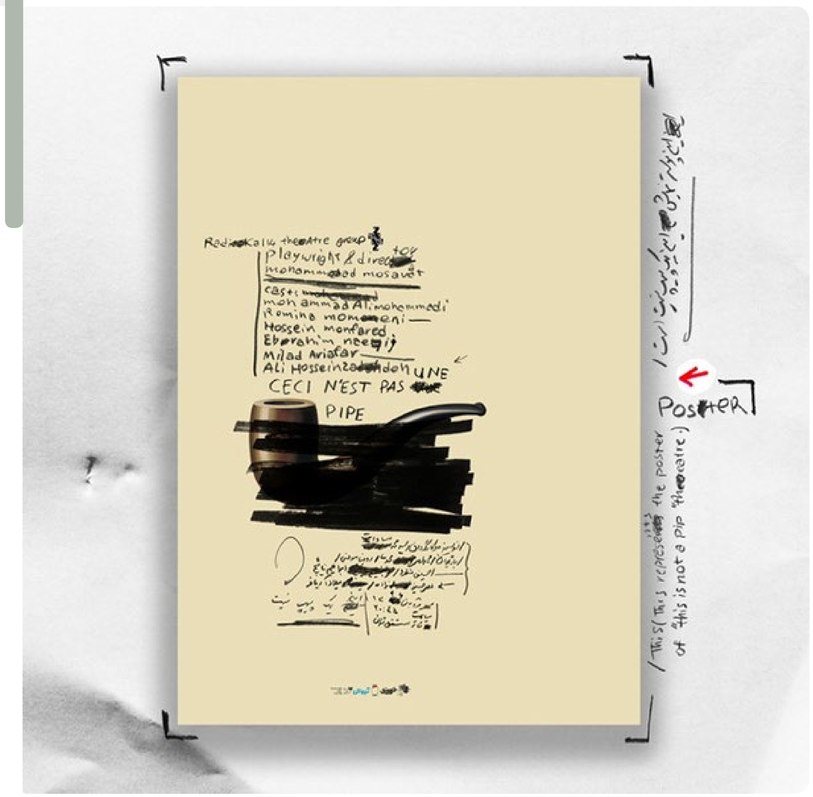
V. Raghavan, “Cross-Continental Subversive Strategies: Thematic and Methodological Affinities in the plays of Dario Fo and Safdar Hashmi” Thesis, Department of English, University of Calicut, 2006 (Chapter 1; Agitprop Theatre: A Survey)

Michael Billington, “Joan Littlewood: What a legacy”, Oct 2014, The Guardian, (www.theguardian.com/stage/2014/oct/06/joan-littlewood-oh-what-a-legacy-centenary), (12.22.2017)

Michael Arditti, “Joan Littlewood: Making a Scene”, Mar 1994, Independent Magazine, (www.michaelarditti.com/non-fiction/joan-littlewood-making-a-scene), (10.26.2017)

اگر یک پیپ بود مفیدتر واقع می‌شد

در مواجهه با نمایش "این یک پیپ نیست" به کارگردانی محمد مساوات



روژانو عرجونی

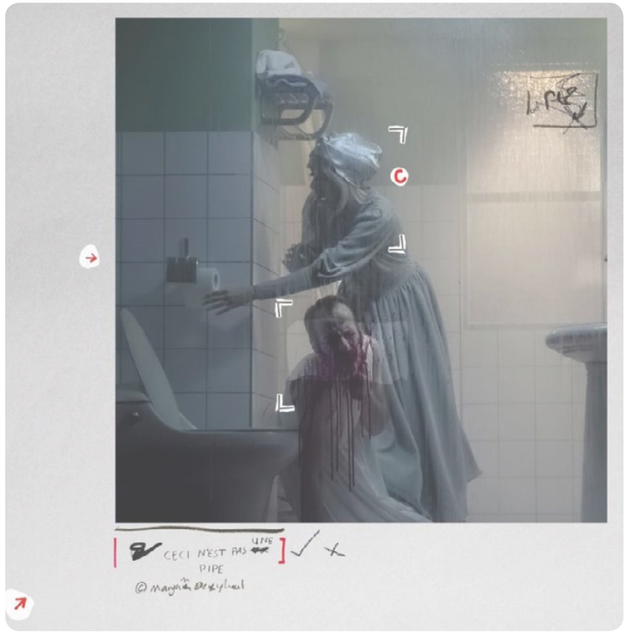
نمایش «این یک پیپ نیست» در یک ساعت و چهل دقیقه معجونی خسته‌کننده و عذاب‌آور را به شما می‌خوراند و اگر پس از دیدن نمایش بخواهیم به مصاحبه‌ی خالق اثر با سایت تیوال گوش دهیم تا شاید کمی متوجه شویم در ذهن ایشان چه اتفاقی افتاده که دست به ساخت چنین کاری زده‌اند، با لیستی از کتاب‌ها و منابعی که گاهی با شدت زیادی از حیث موضوعی از هم فاصله گرفته‌اند، روبرو می‌شویم که البته خود بیانگر و روشن‌کننده‌ی بخش زیادی از فرایندی است که موجب شکل‌گیری این نمایش شده. اما به راستی نمای بیرونی این نمایش از ورای تبلیغات چه تفاوت‌هایی با خود نمایش دارد؟

شاید بهتر باشد از اسم اثر شروع کنیم؛ اولین انتخاب آقای مساوات که ما را درگیر می‌کند، انتخاب چنین عنوان پر پیشینه‌ای ما را از هر طرف به سمت و سویی می‌کشد؛ یادآور موضوعات زیادی، از خیانت تصاویر گرفته تا نظریات ساختار زبان و شاید حتّا انواع پارادوکس‌های معروف مانند اپیمندس اهل کرت و پارادوکس‌های خودارجاع دیگر است و طبعاً انتخاب این گستره‌ی وسیع برای عنوان مسئولیت سنگینی را به دنبال خواهد داشت.

وقتی در سالن قرار می‌گیریم، می‌توان از ورای تاریکی هم صحنه‌ی ساختارمند را تشخیص داد که مانند برشی از یک خانه است که شاید از معدود نقاط قوت نمایش محسوب می‌شود. مهندسی به نسبت دقیقی برای دکور و ارتباط آن با باقی عناصر از جمله بازیگرها و فیلمنامه انجام گرفته؛ به طوری که کاراکتری که از در سمت راست یکی از اتاق‌ها خارج می‌شود، ممکن است از در سمت چپ یا دری در وسط اتاقی دیگر و حتّا در طبقه‌ای دیگر وارد شود. با شروع شدن نمایش متوجه چند عنصر خواهیم شد؛ نوشته‌هایی که مانند زیرنویس روی فاصله‌ی بین دو طبقه‌ی دکور نمودار می‌شوند و یا کاراکترهایی که به زبانی که قابل تشخیص نیست، صحبت می‌کنند و دوبله‌ی فارسی به طور همزمان اعمال می‌شود؛ به طوری که هر دو صدا مشخص و محسوس است. این عناصر می‌توانستند به راحتی در خدمت شالوده‌ی اصلی قرار گرفته و کیفیت نمایش را به مراتب ارتقا دهند؛ اما متأسفانه نه تنها این اتفاق نمی‌افتد، بلکه جذابیتشان را در ادامه از دست می‌دهند. زبانی که در ابتدا شما را به خود جذب می‌کند، با ورود کاراکتر سوم که روی صدایش دوبله‌ای صورت نگرفته و حرف‌هایش در جایگاه متن‌ها ترجمه می‌شود، متوجه می‌شویم که تلاش ناموفقی از ابداع یک زبان صورت گرفته که با وجود اینکه کارگردان باید به نظام زبان علاقه‌ی زیادی داشته باشند و یا اطلاعاتی در این مورد داشته باشند، با تکرار بیش از حد واج‌هایی خاص و همچنین تلفیق عناصر زبانی اروپای شرقی با کلمات لاتین، بی‌پایه‌واساس بودن این زبان به رخ کشیده می‌شود.

در طـول نمایـش تکـرار بیـش از حـد کنایه‌هـای زبانـی شـما را آزار خواهـد داد؛ تـا جایـی کـه از همان‌گویی‌هـای هدفـدار بـه عناصـری بـرای تأکیـد اضافـی بـر ظرایفـی می‌شـوند کـه ظرافـت خـود را طـی تکرارهـای خسـته‌کننده از دسـت می‌دهنـد. البتـه چـه بسـا ایـن اشـارات مکـرر بـرای مخاطـب عامـی کـه از روبـه‌رو شـدن بـا پارادوکس‌هـای بصـری و زبانـی لـذت می‌بـرد و آن را نکتـه‌ای زیرکانـه و "جالـب" تلقـی می‌کنـد، آزاردهنـده نباشـد و حتّـا باعـث ایجـاد لبخنـدی از رضایـت شـود؛ رضایـت از اینکـه شـالوده‌ی اصلـی موضـوع بـه واسـطه‌ی تأکیدهـای بی‌مـورد بـرای وی قابـل فهـم شـده‌اند. ایـن در حالیسـت کـه خیانـت تصاویـر و موضوعـات حـول آن فقـط در یـك لحظـه‌ی عمیـق و کوبنـده ماهیـت خـود را برمـلا می‌کننـد و آن لحظـه‌ی مواجه‌هـای اسـت کـه نمی‌توانـد تکـرار شـود؛ مگـر در پروسـه‌ی هدفـداری کـه بـه هضـم و تکامـل موضـوع بپـردازد؛ همان‌طـور کـه ویتگنشـتاین مـی‌گویـد، بایـد پـس از بـالا رفتـن نردبـان را بـه دور انداخـت امـا مـا شـاهد جـولان‌دادن اغراق‌آمیـزی روی نرده‌هـای کم‌ارتفاعیـم. در واقـع بـه نظـر می‌رسـد شـیوه‌ی طـرح مسـائل حاصـل هیجانـات اولیـه‌ی کارگـردان پـس از مواجهـه‌ی اولیـه بـا آنهـا بـوده باشـد.

رونـد جالـب اولیـه‌ی نمایشـنامه پـس از مدتـی به‌هـم می‌ریـزد، شـاید بـه واسـطه‌ی اتفاقاتـی کـه بـه خوبـی در بسـتر کلـی نمایـش جای‌گیـر نشـده‌اند و کـم کـم ایـن گسسـت را نمایـان می‌کننـد. گره‌هـای عاطفـی، کاراکترهـای دوگانـه کـه در لحظاتـی تداعیگـر شـخصیت‌های دو قطبی‌انـد، حتّـا گریزهـای‌ی بـه مسـائلی مربـوط بـه فیزیـک نویـن ماننـد احتمـال و امـکان وجـود، یـا لحظاتـی کـه در مـورد ارتبـاط داسـتان بـا نظریـات کوانتومـی بالأخـص جهان‌هـای مـوازی بـه شـك می‌افتیـم، همـه‌ی اینهـا بـرای گنجانـدن در یـك نمایشـنامه زیـاد از حدنـد و روش در هـم آمیختـن تمـام عناصـری کـه بـه نظـر "جـذاب" می‌آینـد، چـه در نمایشـنامه و چـه در مـوارد اجرایـی، از اشـتباهاتی اسـت کـه فقـط ممکـن اسـت بـه دسـت کارگردانـی بی‌تجربـه و خـام صـورت گیـرد.



ضمن اینکه سیستم طراحی صحنه و دوبلاژ دیالوگ‌های بازیگران در مقابل روند فرساینده‌ی نمایش، کل جذابیت خود را از دست می‌دهند، نقطه‌ی اوج این مسئله و لحظه‌ی "اورِکا"ی دردناک پس از لحظاتی بسیار عاطفی اتفاق می‌افتد که وام‌گیری نابخردانه‌ی کارگردان از مسائل پست مدرن و مدرن در معنای عام کلمه را با کوبندگی هرچه تمام‌تر به رخ می‌کشد. چهار دقیقه و سی و سه ثانیه سکوت با نمایش همزمان دقایق و ثانیه‌ها و صداهایی که از جانب تماشاگران تولید می‌شود و مشخص نیست هدف چیست! آیا آن روشی برای ارجاع قسمتی از مفاهیم به تماشاگران است؟ آیا تکمیل‌کننده‌ی احساسات سکانس عاطفی قبل از آن است؟ یا شاید صرفاً انتخابی نامناسب و مظهر شناور بودن کل نمایش در تفاله‌ی سوءبرداشت‌هایی از مسائل ذکر شده؛ به عبارتی دیگر، مجموعه‌ی کج‌فهمی‌های گزینش‌نشده‌ی کارگردان. پایان‌بندی با حضور کاراکتر کوتاه‌قدی با کت و شلوار و کلاه و همچنین یک "پیپ" صورت می‌گیرد و فضای شبه سوررئالی را ایجاد می‌کند. صحنه تاریک می‌شود و نمایش با دو عبارت «بازیگرانی که وجود ندارند، به سمت تماشاگران تعظیم می‌کنند» و «و این بازیگران شما نیستید» پایان می‌یابد و به دنبالش بسیاری از حضار دست می‌زنند و از همان نکته‌ی زیرکانه‌ی تکراری به وجد می‌آیند؛ در حالی‌که افسوس خوردن مناسب‌تر است؛ افسوس برای پتانسیل‌های تکنیکیِ از دست رفته.

به نظر می‌رسد تئاتر وسیله‌ی سرگرمی و نوعی از خودارضایی فکری برای بعضی متفکران عصر جدید شده! و کارگردانی، تکرار بی‌معنی پیچیدگی‌های فاخر برای جلب رضایت تماشاگران.

Site-Specific Theatre | تئاتر مکان-ویژه

نوشته‌ی دیوید وُل (دانشگاه وینتروپ)
David Wohl (Winthrop University)

نرگس یزدی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

دیوید وُل رئیس کالج هنرهای بصری و اجرایی در دانشگاه وینتروپ و مدیر پیشین SETC است.

«نمایش باید کجا روی دهد؟ رویداد تئاتری همیشه در درون یک فضا رخ می‌دهد؛ اما فقط گاهی اتفاق می‌افتد که خود فضا یک رویداد باشد.»
آرتور سِینر

آرتور سِینر طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ برای ویلج وویس[1] نقد تئاتر می‌نوشت، و از آنجاکه برای تولیدات تئاتریِ آوانگارد و غیرمتعارفِ متعددی نقد نوشته بود (تولیداتی که در انبارها، کلیساها و رختشوی‌خانه‌ها، ایستگاه‌های اتوبوس و مکان‌های دیگری در نیویورک سیتی اجرا شده بودند)، یکی از اولین منتقدان امریکایی به‌شمار می‌رود که به بحث درباره‌ی تئاتر مکان-ویژه پرداخته و آن را تحلیل کرده. سِینر به این نکته پی برد که نمایشی که در فضاهای غیرتئاتری روی می‌دهد، اغلب نیازمند درگیری بیشتر تماشاگران و تعامل بیشتری با آنان است و در چنین محیط‌هایی، زندگی «کمتر قادر است آنها را از هنر محافظت کند». در تعریف سینر از تئاتر مکان-ویژه، فضا به یک رویداد بدل می‌شود.

امروزه، کمپانی‌های بسیاری دریافته‌اند که این نوع تولیدات قادرند تماشاگران جدیدی را به تماشای نمایش بکشانند، تماشاگرانی که اغلب در فضاهای سنتی یافت نمی‌شوند.

نخست، یک تعریف: مکان-ویژه چیست؟

همچنان‌که سازمان‌های تئاتری در ایالات متحده و خارج از آن امکانات تولید نمایش‌های مکان-محور را بررسی می‌کنند، عبارت مکان-ویژه آزادانه برای توصیف هر اجرایی که در فضای متعارف تئاتری اجرا نمی‌شود، به کار می‌رود. در طی دهه‌ی گذشته، گستره‌ی آثار مکان-ویژه بسیار متنوع شده و اغلب به سختی می‌توان این آثار را در دسته‌بندی‌های مشخصی قرار داد. پژوهشگران و منتقدان درباره‌ی تعریف مکان-ویژه اتفاق نظر ندارند.

چندین سال پیش، شورای هنر اسکاتلند[2]، با هدف ارائه‌ی یک شرح کارامد از تئاتر مکان-ویژه، تولیدات مکان-ویژه را اجراهای تئاتری‌ای تعریف کرد که «به‌صورت کامل امکانات، ویژگی‌ها و معانی یک مکان خاص را بررسی کرده و به خدمت می‌گیرند». این شورا در ادامه خاطرنشان کرد، «با وجود اینکه ممکن است بتوان نمایشی را در صحنه‌ی تئاتر سنتی نیز اجرا کرد، مزیت اجرای مکان-ویژه این است که رابطه‌ی دوسویه‌ی پیچیده‌ی میان فرد و محیط فیزیکی را آشکار می‌کند».

1 . *The Village Voice*
2 . The Scottish Arts Council

رواج مجدد کاربرد فضای غیرتئاتری برای اجرا در سال‌های اخیر، ممکن است دلایل متعددی داشته باشد- اما بدون تردید فرصت‌های بسیار جذابی را برای نمایشنامه‌نویسان، کارگردانان، بازیگران، تهیه‌کنندگان و سازمان‌های تئاتری فراهم کرده. تهیه‌کنندگان و کارگردانان دریافته‌اند تئاتر مکان-ویژه توانایی جذب تماشاگرانِ غیرتئاتری را دارد- یعنی تماشاگرانی که در حالت عادی ممکن نیست برای تماشای نمایشی به سالن تئاتر بروند و یا از تئاتر سنتی لذت ببرند.

تئاتر در اتومبیل و در انبار

تعدادی از جذاب‌ترین آثار مکان-ویژه‌ی دو دهه‌ی گذشته در لو اویل[3]، مکان گردهم‌آرایی SETC در سال ۲۰۱۳، اجرا شده‌اند. بین سال‌های ۱۹۹۹ و ۲۰۰۴ در فستیوال نمایشنامه‌های امریکایی جدید هیومنا[4] در لو اویل، چند اثر مکان-ویژه تولید شد که نمایشنامه‌ی ریچارد درسر[5] با عنوان از چه می‌ترسی؟[6] در ۱۹۹۹ که در درون اتومبیل اجرا می‌شد، و پنج سال بعد نمایشنامه‌ی از نقطه‌ی پایان[7] اثر نائومی ایزوکا[8] جزو آن آثار بودند. از چه می‌ترسی؟ نمایش ده دقیقه‌ای دوشخصیتی بود که در اتومبیل لینکن تاونِ قدیمی که در مقابل سالن تئاتر پارک شده بود، اجرا شد. تماشاگران در صندلی عقب می‌نشستند و نمایش را که در صندلی جلو اجرا می‌شد، تماشا می‌کردند. از نقطه‌ی پایان، که در زمان سکونت ایزوکا در لو اویل خلق شده بود، در یک انباری در محله‌ی تاریخی بوچر تاون[9] در لو اِویل اجرا شد. جان جوری[10]، کارگردان پیشین اکترز تیتر[11]، معتقد است «تئاتر نباید محدود به این شود که تماشاگران بلیط بخرند و به تماشای یک رویداد دوساعته بروند. ما باید در جستجوی مکان‌ها، فُرم‌ها و محدودیت‌های زمانی دیگری باشیم که با سبک زندگی معاصر مطابقت داشته باشد».

3 . Louis-ville
4 . Humana Festival of New American Plays
5 . Richard Dresser
6 . *What Are You Afraid of?*
7 . *From the Vanishing Point*
8 . Naomi Iizuka
9 . Butchertown
10 . Jon Jory
11 . Actors Theatre

نمایش‌های آسانسوری: حرکت به بالا یا پایین؟

کمپانی تئاتر تجربی اسپسفیک گرویتی آنسامبل[12] واقع در لو اِویل، مجموعه‌ای از نمایش‌های آسانسوری را بین سال‌های ۲۰۰۷ و ۲۰۰۹ اجرا کرد که شامل چندین نمایشنامه‌ی کوچک دودقیقه‌ای بود. این نمایش‌ها در چهار آسانسور در ساختمان تاریخی استارکس بیلدینگ[13] واقع در خیابان چهارم در مرکز شهر لو اویل روی می‌دادند. نمایش‌های آسانسوری به‌صورت همزمان اجرا می‌شد، و یک اجرا به هنگام بالارفتن و اجرای دیگر به هنگام پایین‌آمدن روی می‌داد. اولین دوره‌ی اجرای این نمایش‌ها در ۲۰۰۷ شامل چهار اجرا در طی دو هفته بود، که بلیط‌ها به‌سرعت به فروش رفت. کمپانی اجرا را تمدید کرد و دو هفته بعد، چهار اجرای دیگر را ارائه داد که بلیط‌های آنها نیز پیش از آغاز، به فروش رفت. راند هارمن[14]، کارگردان و مؤسس مشترک کمپانی، اجرا را چنین شرح می‌دهد: «در هر یک از اجراها، آسانسور در طبقه‌ی همکف می‌ایستاد و حداکثر پنج تماشاگر و سه بازیگر سوار می‌شدند، وقتی درها بسته می‌شد و آسانسور به حرکت درمی‌آمد، نمایشی آغاز می‌شد که با بالارفتن آسانسور ادامه می‌یافت. نمایش درست قبل از اینکه درها باز شوند، و یا همزمان با بازشدن درها خاتمه می‌یافت. به تماشاگران گفته شده بود از آسانسور خارج نشوند، ولی بازیگران خارج می‌شدند و گروه جدیدی از بازیگران وارد آسانسور می‌شدند. درها بسته می‌شد، و همچنان‌که آسانسور، مسافران را به لابی طبقه‌ی همکف بازمی‌گرداند، نمایش دیگری آغاز می‌شد». کمپانی در ۲۰۰۸ و ۲۰۰۹ نمایش‌های آسانسوری بیشتری را تولید کرد، و همه‌ی آنها نزد تماشاگران لو اویل محبوبیت بسیاری یافتند. به گفته‌ی هارمن، کمپانی »قصد دارد تجربه‌ای ارائه دهد که طی آن تماشاگران پس از پایان اجرا، دستخوش تغییر شده باشند. این اتفاق وقتی تماشاگران در صندلی‌های راحتشان در سالن تاریک تئاتر لم داده‌اند، همیشه روی نمی‌دهد». هارمن که هم‌اکنون بر رساله‌ی دکترایش درباره‌ی تئاتر مکان-ویژه در دانشگاه کلرادو متمرکز است، قصد دارد در سال ۲۰۱۴ نمایش‌های آسانسوری را در شیکاگو و/ یا دنور نیز اجرا کند.

12 . Specific Gravity Ensemble
13 . Starks Building
14 . Rand Harmon

همچنین قصد داشتیم فضاهای جدیدی را بررسی کنیم تا در اجراهایمان همان‌طور که سینر مطرح کرده بود، فضا خود بدل به بخشی از متن اجرا شود. این تجربه هم ما را محدود می‌کرد و هم کمک می‌کرد مرزهای جدیدی تعیین کنیم. به این معنی که اجرا به مرزهای مصنوعی ایجادشده توسط قاب پروسنیومِ سنتی، صحنه‌ی نعل اسبی و صحنه‌ي میدانی محدود نمی‌شد. در بعضیِ فضاها (نه همه‌ی آنها) این امکان را داشتیم تا فاصله‌ی اجراگران را از تماشاگران کاهش دهیم یا کاملاً محو کنیم. این کار موجب شد تعامل با تماشاگران و درگیر شدن آنها به نحو چشم‌گیری افزایش یابد و درنتیجه حس بی‌واسطگی نیز شدت یافت.

اما این تجربه از این جهت محدودکننده بود که ما مرزهای تئاتری خیالی (مانند "دیوار چهارم" شفاف) را با مرزهای واقعی جایگزین کردیم -موانع فیزیکی واقعی و محدودیت‌هایی که در مکان‌هایی که در آنها فعالیت داشتیم، وجود داشتند. یک اتوبوس برقی در ترافیک مرکز شهر چقدر سروصدا تولید می‌کند؟ چند نفر را می‌توان در لابی بانک و یا در پیاده‌راه مرتفع جای داد ؟ در تئاتر مکان-ویژه کنترل کمتری می‌توانید روی تماشاگر داشته باشید- تماشاگران دیگر بی‌حرکت و ثابت در سالن تاریک تئاتر بر روی صندلی‌هایشان نمی‌نشینند.

کمپانی چارلستن استیج بین سال‌های۲۰۰۶ و تابستان ۲۰۱۳ هشت نمایش مکان-ویژه را در مکان‌های متعدد اجرا کرد: اولی در ساختمانی در محل تلاقی خیابان‌های ویرجینیا و کپیتل که قبلا لابی بانکی در مرکز شهر بوده اجرا شد. در این لابی یک نقاشی دیواری وجود دارد که تصویری از خود لابی را به نمایش می‌گذارد. این نقاشی شامل چهار شخصیت است: مردی با کت موی شتر و کلاه لبه‌دار در کنار باجه متصدی بانک، متصدی بانک در حال خدمت‌رسانی به او، مردی که در صندلی‌ای در کنار دیوار نشسته و پاهایش را دراز کرده، و زن جوانی در وسط لابی که خم شده تا جورابش را درست کند. سال‌ها برای ساکنان چارلستن سؤال بود که در این صحنه به‌واقع چه می‌گذرد. مردی که بر روی صندلی نشسته، در انتظار چیست؟ مردی که کت موی شتر بر تن دارد، کیست؟ و چرا زنی که در وسط نقاشی قرار دارد، دامنش را بلند کرده تا جورابش را درست کند؟ از نمایشنامه‌نویسان دعوت شد نمایشنامه‌های ده‌دقیقه‌ای ارائه دهند که در آن از هر چهار شخصیت موجود در نقاشی استفاده کنند.

ورود من به تئاتر مکان-ویژه

در طی دوره‌ی ۱۹ساله‌ای که مسئولیت کارگردان هنری را در کمپانی چارلستن استج[15] در چارلستن برعهده داشتم، به‌صورت مداوم خوانش‌های صحنه‌ای و تولیدات کارگاهی از متون اوریجینال را به صحنه می‌بردیم. با یاری کمک‌هزینه‌های اندکی از سوی کمیسیون هنر ویرجینیای غربی[16] سعی کردیم نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌های جدید را در ویرجینیای غربی پرورش دهیم.

در سال ۲۰۰۶ آرلا رالستن[17]، نمایشنامه‌نویس و یکی از اعضای هیئت‌مدیره، پیشنهاد داد رویکردمان را تغییر دهیم و نمایش‌های مکان-ویژه در مکان‌های مختلف تولید کنیم. هدف ما این بود که از مرزهای سنتی تئاتر فراتر رویم و به تماشاگرانمان چیزی متفاوت ارائه دهیم.

15 . Charleston Stage Company
16 . West Virginia Commission on the Arts
17 . Arla Ralston

سه نمایشنامه برگزیده شدند تا در طی فستیو-آل[18] چارلستن، که یک فستیوال هنری تابستانی مرکز شهر است که در طول یک هفته برگزار می‌شود، اجرا شوند.

واکنش تماشاگران حیرت‌آور بود. بلیط‌ها در چند دقیقه تمام شد و مجبور شدیم به‌دلیل هیاهویی که نمایش ایجاد کرده بود، اجراهای بیشتری داشته باشیم. وقتی افراد نمی‌توانستند بلیط تهیه کنند، نمایش محبوب‌تر می‌شد. دلیل این واکنش چه بود؟ نمایش‌ها جدید، جذاب، درگیرکننده و کوتاه بودند و تهیه‌ی بلیط دشوار بود. روز دوم، چهل‌وپنج دقیقه قبل از هر اجرا مردم بیرون بانک صف کشیده بودند.

در بررسی‌هایی که بعدها انجام دادیم، دریافتیم تولیدات ما از موفق‌ترین و پرفروش‌ترین‌ها بودند. نه‌تنها از ما خواسته شد این اجراها را یک سال بعد تکرار کنیم، بلکه پیشنهادهایی هم برای سرمایه‌گذاری برای اجراهای جدیدمان داشتیم.

18 . Festiv- ALL

چالش در مسیر

ما برای فستیوال چارلستن در سال ۲۰۰۷، تصمیم گرفتیم اجرایی متفاوت داشته باشیم و به حرکت درآییم. یکی از دو اتوبوس برقی چارلستن را به خدمت گرفتیم و از نمایشنامه‌نویسان دعوت کردیم نمایشنامه‌هایی ارائه دهند که بتوان آنها را در طی مسیر اتوبوس فستیو-آل که از مرکز خرید مرکزی چارلستن هال شروع می‌شد، به سمت شرق به سمت کپیتل حرکت می‌کرد، از مرکز شهر می‌گذشت و به مرکز خرید بازمی‌گشت، اجرا کرد. فقط توانستیم ۲۲ نفر را در اتوبوس برقی جای دهیم (شامل بازیگران و راننده) و باید مسیر را به‌دقت زمان‌بندی می‌کردیم تا بتوانیم به نمایشنامه‌نویسان دستورالعمل‌های لازم را ارائه دهیم. تخمین زدیم که سفرمان حدود ۲۰ دقیقه طول بکشد. نمایشی که برگزیده شده بود، یک پارودی فیلم نوار بود، که بسیار مورد استقبال قرار گرفت. همه بلیط‌ها از پیش فروخته شد و صف طویلی از افرادی داشتیم که به‌امید اینکه افرادی که بلیط خریده‌اند، نتوانند برای تماشای نمایش بیایند، به آنجا آمده بودند.

پس از دومین تابستانی که نمایش‌های مکان- ویژه اجرا کردیم، دریافتیم اجراهای ما بدل به بخش ثابت موفق و محبوب در فستیو-آل شده‌بود. از ۲۰۰۸ تا تابستان گذشته، کمپانی چارلستن استیج و فستیو-آل چارلستن شش نمایش مکان-ویژه دیگر را نیز تولید کرد- در یک پیاده‌راه عابر پیاده، یک کافی‌شاپ، یک سالن آرایشگاه، یک قایق رودخانه‌ای، در کتابخانه‌ی منطقه، و در ساختمانی که قبلاً گاراژ بوده و اکنون به‌عنوان گالری هنری استفاده می‌شود. باوجود اینکه هریک از نمایش‌ها به‌لحاظ سبک‌شناسانه متفاوت بود، همه‌ی آنها در فضاهای غیرتئاتری اجرا شدند و تماشاگران بسیاری را جذب کردند.

حیطه‌ای برای رشد یا یک ترفند؟

محبوبیت و رواج تئاتر مکان-ویژه به‌سرعت درحال رشد است. برخی از این آثار نسبتاً تجربی‌اند، درحالی‌که برخی دیگر متهورانه تجاری‌اند. در دسامبر ۲۰۱۱، سوهو رپرتوری تیتر[19] در نیویورک‌سیتی، نمایش اف-اف برادوی دیوید اجمی[20]، باعنوان خویشاوندی‌های اختیاری[21] را اجرا کرد که در آن زو کالدول[22]، بازیگر مجرب تئاتر که چهار بار جایزه‌ی تونی را

19 . Soho Repertory Theatre
20 . David Adjmi
21 . *Elective Affinities*
22 . Zoe Caldwell

دریافت کرده، ایفای نقش می‌کرد. برای هر اجرا فقط ۳۰ "دعوت‌نامه" به خریداران احتمالی بلیط فرستاده شد- و مکان اجرا آپارتمانی در در منهتن بود- و بن برنتلی[۲۳]، منتقد درام تراز اول نیویورک‌تایمز برای آن نقد نوشت.

بااین‌حال، برخی منتقدان، اجراهای متعارف را ترجیح می‌دهند؛ «کافی است! من یک صندلی راحت و خوب در یک سالن تاریک تئاتر با تهویه‌هوای مناسب را ترجیح می‌دهم!» اما این امید وجود دارد که تجربه‌ی تئاتر در فضایی غیرتئاتری، تجربه‌ای خاص یا دست کم هیجان‌انگیزتر از تئاتر "متعارف" باشد. هر چند همیشه این‌طور نیست.

آیا هنرمندان تئاتر مکان-ویژه موانع و مرزها را می‌شکنند؟ یا اینکه رشد این نوع آثار صرفاً ترفندی برای جذب مخاطب است؟ و آیا اشکالی دارد اگر ترفندی موفق شود تماشاگران جدیدی را به تماشای نمایش بکشاند و فرصت‌های مناسبی برای هنرمندان تئاتری فراهم کند؟ بی‌تردید، هرچه تعداد این آثار بیشتر شود، بیشتر مورد بحث، انتقاد و تحلیل قرار می‌گیرند.

23 . Ben Brantley

چالش‌ها و فرصت‌ها

تجربه‌ی ما با این فرم اجرایی در کمپانی چارلستن استج تجربه‌ی بسیار موفقی بود. ما دریافتیم انعطاف‌پذیریِ ذاتیِ این نوع آثار، میزان زیادی از مشارکت را ترغیب می‌کرد. به‌دلیل ماهیت مکان، تماشاگران در اجرا بسیار درگیر می‌شوند. راند هارمن، کارگردان اجراهای آسانسوری در لو اویل معتقد است، «وقتی از تماشاگران درخواست می‌شود در یک عرضه‌داشتِ دراماتیک مشارکت کنند، درحالی‌که همزمان فعالیت متعارف روزمره‌ای مانند سوار آسانسور شدن را انجام می‌دهند، فاصله‌ی زیباشناسانه از اثر دراماتیک، بسیار کم می‌شود. دشوار می‌توان میان مشاهده‌کردن و مشارکت تمایز قائل شد و بدین‌ترتیب فاصله‌ی روان‌شناسانه و زیباشناسانه‌ای که آنها تجربه می‌کنند، فشرده شده و تغییر شکل می‌دهد، و حتّا ممکن است محو شود».

همه‌ی نمایشنامه‌نویسان برگزیده‌ای که با ما همکاری داشتند، از فرایند تولید و محصول نهایی شگفت‌زده بودند. چالش‌های پیش روی بازیگران و کارگردانان متعدد و اغلب دشوار بودند و تقریباً همیشه راه‌حل‌های خلاقانه‌ای را برمی‌انگیختند. پیش از اینکه گروه‌های تئاتری تولیدات مکان-ویژه را درنظر بگیرند، احتمالاً باید به چند سؤال مقدماتی بیندیشند: «چرا می‌خواهید این کار را انجام بدهید؟» و «دلیل این کار چیست؟» واقعا اگر مکان جزو سازنده‌ی اجرا نیست، نیازی نیست نمایش در مکانی غیرتئاتری اجرا شود. همه‌ی ما تجربه‌ی اجرا در فضاهای تئاتری بد را داشته‌ایم- چرا باید در فضای غیرتئاتری نازل‌تری اجرا کنیم؟

مهم‌ترین توصیه هارمن برای کمپانی‌های تئاتری که تمایل دارند آثار مکان- ویژه اجرا کنند این است که «فقط به‌دلیل نو و جذاب بودن این آثار، این فُرم را انتخاب نکنند». او معتقد است، «اگر تماشاگران به شیوه‌ای تجربی، به صورت درونی و غیرمنتظره با طنین‌های زمینه‌ای و تجربی مکان رودررو نشوند، اجرا برایشان جذابیتی نخواهد داشت . . . تولیدات تئاتری مکان-ویژه واقعاً موفق، آنهایی‌اند که تجربه‌ای غرق‌کننده برای تماشاگران فراهم می‌کنند».

مدل‌هایی برای تئاتر مکان-ویژه

دیوید ول برمبنای پژوهشی که در حوزه‌ی تولیدات مکان-ویژه انجام داده، مدل‌هایی را برای پیوستارهایی ارائه داده که ممکن است برای افرادی که به خلق آثار مکان-ویژه علاقه‌مندند، سودمند باشد.

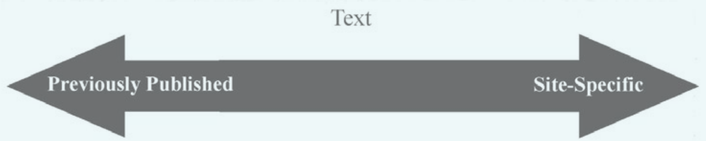
پیوستار مخاطب

این پیوستار، گستره‌ای از دعوت‌شده/ برگزیده تا تصادفی/ رهگذر را دربر می‌گیرد. رویدادهای طراحی شده برای مخاطبان دعوت‌شده/ برگزیده، کنترل شده‌اند و مکان اجرا به همه اعلام نمی‌شود و فقط افرادی که دعوتند، حضور می‌یابند. برعکس، در مدل طراحی شده برای مخاطبان تصادفی/ رهگذر تلاش عامدانه‌ای برای کنترل انجام نمی‌شود. تماشاگران ممکن است در طی اجرا فقط درحال عبور از مکانی باشند. فلش ماب ها[24] بهترین نمونهٔ این اجراها هستند.

پیوستار محیط

این پیوستار، گستره‌ای از ثابت تا متحرک/ سیار را دربر می‌گیرد. مکان‌های ثابت در فضایی بدون تغییر قرار دارند. مکان‌های متحرک/ سیار ممکن است خودشان حرکت کنند (نمایش‌هایی که در اتومبیل، اتوبوس برقی اجرا می‌شوند) و یا ممکن است حین اجرا تماشاگران از مکانی به مکان دیگر بروند.

24 . Flash mobs گروهی از مردم که ناگهان در مکانی عمومی جمع می‌شود ، در مدت کوتاهی کنشی غیرمعمول و به ظاهر بی‌معنی را اجرا می‌کنند، و سپس به سرعت متفرق می‌شوند. این اجراها اغلب به منظور سرگرمی، هجو و یا بیان هنری انجام می‌شوند.



پیوستار مکان

این پیوستار، گستره‌ایِ از بدون تغییر تا تغییریافته را دربرمی‌گیرد. مکان‌های تغییریافته معمولاً به نحوی تغییر می‌یابند تا شبیه سالن‌های تئاتر بشوند (فضاهای قابل تشخیص برای بازیگران و تماشاگران)، درحالی‌که مکان‌های بدون‌تغییر تلاشی برای خلق فضای تئاتری نمی‌کنند: صندلی و یا فضای متمایز و جداشده‌ای برای اجراگران و یا تماشاگران وجود ندارد.

پیوستار متن

این پیوستار، گستره‌ای از متون چاپ شده تا مکان-ویژه را دربرمی‌گیرد. ممکن است یک نمایشنامه‌ی متعارف چاپ شده در فضایی غیرمتعارف و غیر تئاتری اجرا شود (مثلاً هملت در قصر، گورستان و در سال ۲۰۱۰ در جزیره‌ی آلکاتراز اجرا شده) اما در انتهای دیگر این طیف، بسیاری از متون مکان-ویژه را نمی‌توان از مکانی که در آن اجرا می‌شوند، جداکرد و اجرای آنها در مکانی دیگر بی‌معنی خواهد بود.

منبع

https://digitalcommons.winthrop.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=cvpa_facpub

یازده زائر و یک نفر

نقدی بر کوکوی کبوتران حرم نوشته‌ی علیرضا نادری

به مناسبت انتشار فیلم آخرین اجرای آن بعد از هشت سال

مهام میقاتی
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

زیارت حرم امام رضا(ع) برای ایرانیان از هر قوم و طبقه و با هر گرایش سیاسی و مذهبی، مسئله‌ای کاملاً آشنا است. چیزی که حتّا می‌توانیم آن را با عید نوروز مقایسه کنیم که اگر دوستش هم نداشته باشیم، اغلب جوانب آن برایمان ملموس است. باور دارم در کشور ما نوشتن درباره‌ی پدیده‌ها و اموری که همگی با آن آشنایی داریم، کار سخت‌تری است و مانند پا گذاشتن به سرزمینی می‌ماند که نیروهای متخاصم بسیاری آن را مُلک خود به شمار می‌آورند؛ اما به عنوان نمونه، نوشتن درمورد زیارت و به ویژه در مورد زیارت امام رضا کار بسیار دشوارتری است؛ خاصه اگر این نوشتن، نوشتن برای تئاتر باشد، قطعاً مخاطرات بیشتری پیش رو خواهند بود. به نمایش‌درآوردن مقوله‌ی "زیارت" که برای بسیاری محدوده‌ای مقدس به شمار می‌رود، دردسرهایی به همراه دارد چون زیارت علاوه بر چهره‌ی بیرونی خود که همان جابه‌جایی فردی یا جمعی از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر برای انجام یک امر مذهبی است، امری غایتاً درونی و شخصی نیز است. به این ترتیب بسیاری از مردم کشور ما ارتباط شخصی خودشان با مسئله‌ی زیارت را برقرار کرده‌اند که ممکن است با یکدیگر تفاوت‌های پرشماری داشته باشد. از طرفی دیگر کلیشه‌های متون فرمایشی در کمین ادبیات دراماتیکی خواهند نشست که قصد پرداختن به موضوع زیارت را دارد. در چنین شرایطی به هر سو که نگاه کنیم، مخاطراتی را می‌بینم که سر راه نوشتن از زیارت حرم امام رضا وجود دارد.

پیش از "کوکوی کبوتران حرم" نمایشنامه‌های دیگری که هر کدام گوشه‌ای از درونیات، حاجت‌ها و مصائب زوّار حرم رضوی را بیان می‌کردند -از جمله نمایشنامه‌های نایب الزیاره، نامه، و زنگ انشا که اتفاقاً هر سه به موضوع زیارت از نگاه زنان و دختران می‌پرداختند- خوانده بودم. به گمانم یکی از مباحثه‌انگیزترین نمونه‌های این گونه نمایشنامه‌ها اثری از حمیدرضا آذرنگ با عنوان "خیال روی خطوط موازی" بود اما کوکوی کبوتران حرم به دلایلی که در ادامه سعی خواهم کرد تا ارائه دهم، متنی خواندی‌تر از آب درآمده. کوکوی کبوتران حرم اساساً از جمله نمایشنامه‌هایی است که خواندن‌شان سخت اما به تماشا نشستن آنها بسیار دلفریب است. به عنوان مخاطبی که نخست نمایش را دیده و یکی دو سالی بعد متن را خوانده، سعی می‌کنم در راه نقد این متن تحت تأثیر اجرای آن نباشم اما چون با دوازده پرسوناژِ عموماً پرگو مواجه هستیم، چنانچه از پیش اجرای متن را روی صحنه ندیده باشیم، ممکن است بارها شخصیت‌هارا با هم اشتباه بگیریم و در نخستین مطالعه نتوانیم ویژگی‌های برخی از آنان را درست بشناسیم. این البته نقطه‌ضعفی برای این نمایشنامه به بار نخواهد آورد. از طرفی شاید اصلاً کنترل نویسنده روی هر دوازده پرسوناژش را یکی از دلایل قوت او در درام‌نویسی بدانیم اما اول باید دوازده زنی را که در این متن حاضرند، به سه دسته تقسیم کنیم. دسته‌ی نخست گروه نه نفری زنانی است که همه با هم فامیل‌اند و برای زیارت به مشهد آمده‌اند. دسته‌ی دوم را هما و خواهرش فرح می‌سازند که شاید رازآلودترین شخصیت‌های نمایشنامه باشند. شاید آنها گه‌گاه به لباس زوّار درمی‌آیند اما پیشینه‌ی مبهم و دشواری که ما از پس صفحات متن به برخی از آنها اشراف پیدا می‌کنیم، به همراه زندگی فعلی‌شان که دستخوش ناملایماتی شده، آنها را کاملاً از گروه نه نفره‌ی اول جدا می‌کند. و در آخر با "حاج خانم" مدیر کاروان زیارتی و مسافرخانه‌ای مواجه می‌شویم که تفاوتش با دیگران در نداشتن هویت "مسافر" است. او تنها کسی است که رفت و آمد به مشهد برایش سفر زیارتی به شمار نمی‌آید و در حال انجام شغل خود است.

پس از این دسته‌بندی سنتاً پلات نمایشنامه را باید شناسایی کنیم. اگر به این ترازوی ارزشیابی اهمیت فراوانی دهیم، کوکوی کبوتران حرم نمایشنامه‌ی چندان موفقی به شمار نخواهد آمد: نُه زن برای زیارت امام رضا وارد طبقه‌ی سوم یک مهمانسرا می‌شوند. آنها در حالی که با یکدیگر خویشاوندند، هر کدام مشکلات و جراحت‌های پیش از داستان منحصر به خود را دارند. در کنار آنها دو خواهر نیز در این مسافرخانه سکنی گزیده‌اند که زندگی سختی را پشت سر گذاشته‌اند. یکی از خواهرها ظاهراً به سبب شغلی که در تهران به عهده داشته، دچار عفونت کلیه شده و آن دیگری -هما- بعد از اینکه نخستین عشق خود را که سربازی اهل خراسان بوده، از دست می‌دهد با فراز و نشیب‌هایی مواجه می‌شود که در نهایت باعث می‌شود با مردان زیادی در ارتباط باشد و با صیغه‌شدن زندگی خود را بگذراند. به این ترتیب علاوه بر رتق و فتق امورِ یومیه‌ی خود هزینه‌های دانشگاه خواهرش را نیز فراهم می‌کرده اما وقتی زنِ آخرین شوهر موقت او از خطای همسرش آگاه می‌شود، ازدواج موقتِ هما را زودتر از آنچه قرار بوده، برهم می‌زند و هما دیگر نمی‌تواند هزینه‌ی آخرین ترم دانشگاه خواهرش -فرح- را تأمین کند و فرح مجبور می‌شود که یک ترم از دانشگاه مرخصی بگیرد. در این میان مدیر مهمانسرا نیز مسائل خود را دارد. همان‌طور که خود می‌گوید، با راهنمایی کاروان زوّار کار خود را در جوانی آغاز کرده و اکنون در میانسالی توانسته به عنوان مدیر یک مهمانخانه‌ی سه طبقه به کار مشغول باشد. در نهایت، پس از اینکه هر یک از این دوازده زن هر کدام در فرصتی مغتنم بخشی از زندگی و انگیزه‌های خود برای زیارت را بازگو کرده‌اند، گروه نه نفره‌ی زائرین عازم سفر بازگشت می‌شوند.

همین‌طور که می‌بینیم، به قول برخی تحلیلگران پلات، داستان کوکوی کبوتران حرم حرکت عرضی قابل توجه‌تری نسبت به روند طولی خود دارد. اگر جراحت‌های پیش‌داستان را که شامل ذکر دلایل تروماهای کاراکترها نیز می‌شود، در بخش عرضی داستان قرار دهیم، در "اکنونِ نمایش" چیزی جز بازگویی و روابط روزمره رخ نمی‌دهد. از این منظر نمایشنامه‌ی مورد بحث ما زیرمجموعه‌ای از نمایش‌های "روایتگر" و نه "نمایش‌دهنده" قرار می‌گیرد. بارها خوانده‌ایم که اگر نمایشنامه نخستین رسالت خود را در فراهم‌آوردن متنی برای ایجاد یک نمایش بداند، باید بسیار بیشتر از روایت‌کردن داستان‌های خود به نمایش‌دادن آنها بپردازد. مثلاً اگر قرار است قتلی در یک متن دراماتیک مهم باشد، باید لحظه‌ی وقوع آن روی صحنه نمایش داده شود به جای اینکه یک یا چند بازیگر خاطره‌ای را که از وقوع آن قتل در ذهن دارند، برای تماشاگران تعریف کنند. امروز حتّا در ادبیات داستانی نیز به ارجحیت "نشان‌دادن" یا "نمایش‌دادن" نسبت به "روایت‌کردن" یا تعریف‌کردنِ آنچه قبلاً رخ داده، پی برده‌ایم. اساساً "نمایش‌دادن" است که سبب حرکت طولی داستان نمایشنامه می‌شود. در کوکوی کبوتران حرم آنچه برای نمایش‌دادن وجود دارد، روابط زن‌ها با هم، برنامه‌ریزی برای زیارت، اختلافات کوچک و شاید بعضی مواقع بزرگِ خانوادگی و برملاکردن برخی رازها از جمله سیگار کشیدن و غیره‌ی بعضی پرسوناژها باشد. البته در این نمایشنامه زمانی که ناهید -که متعلق به دسته‌ی

نه‌نفره‌ی زوّار است- ذکر تعدی ناظم هنرستان را می‌آورد، بسیار به "نمایش‌دادن" نزدیک می‌شویم. این صحنه نه‌تنها به صورت منفرد صحنه‌ی جذابی به شمار می‌رود، بلکه دلیلی نیز هست بر قوتی که به زودی می‌خواهم به آن اشاره کنم. سال‌ها پیش مادر ناهید -عزیز- وقتی می‌بیند که فرزندش اقبال چندانی در درس‌خواندن ندارد، تصمیم می‌گیرد او را در هنرستان در رشته‌ی نقاشی ثبت نام کند اما ظاهراً آن هنرستان اغلب محل تحصیل نوجوانانِ یتیم بوده. به همین خاطر عزیز به مسئولان مدرسه می‌گوید که همسرش-پدر ناهید- فوت کرده تا اجازه بدهند ناهید در مدرسه‌ی آنها ثبت نام کند. همین یتیم‌بودگی سبب می‌شود ناظم هنرستان که از پدرنداشتن ناهید خیالش راحت است، گاهی او را به زیرزمین ببرد و موجبات آزار و اذیت او را فراهم کند. تمام این تعرض‌ها در حالی انجام می‌شده که ناهید با ترس و اضطراب شدید مداوماً می‌گفته: «آقا اجازه! اجازه آقا! اجازه...» حال این ترومای دهشتبار سبب تشنج‌های گاه‌وبی‌گاهی در ناهید می‌شود که همچون یک راز بین او و مادرش عزیز در جریان است اما در طول سفرشان به مشهد این تشنج زمانی گریبان ناهید را می‌گیرد که یکی دیگر از اعضای فامیل -مریم- نیز در کنار آنها حاضر است. گرچه بخش عمده‌ای از اطلاعاتی که در این صحنه به مخاطب مخابره می‌شود، از همان تکنیک نه‌چندان خوشنام "روایتگری" بهره می‌گیرد اما تشنجی که روی صحنه به نمایش درآمده، فضای جذابی را می‌سازد که نتیجه تعادلی خوب در رابطه‌ای است که بین روایت‌کردن و نمایش‌دادنِ ایجاد شده. حضور چنین صحنه‌ای به ما این تلنگر را می‌زند که اساساً جذابیت داستان‌هایی که علیرضا نادری در نمایشنامه‌اش تعریف می‌کند، آنقدر زیادند که خواننده‌ی نمایشنامه عدم حرکت طولی داستانِ نمایشنامه را چندان مهم نپندارد. اگر قرار بود تمام نمایشنامه‌های برجسته‌ی تاریخ ادبیاتِ دراماتیک بر پایه‌ی میزان داستانی که به جای روایت‌کردن به نمایش درآورده‌اند، قضاوت شوند، قطعاً متون پرشماری را باید از فهرست نمایشنامه‌های تأثیرگذار حذف می‌کردیم. صحنه‌ی تشنج ناهید به ما یادآوری می‌کند که گرچه کفه‌ی ترازویی که متن روی آن قرار گرفته، به وضوح به طرف روایتگری سنگینی می‌کند اما نویسنده نمایش‌دادن را یک سر وانگذاشته. همچنین در صحنه‌ای که "زری دختر"، برای انتقام‌گرفتن از "زری کوتاه" نمایش بازی‌کردن را انتخاب می‌کند، لحظاتی زیبا ساخته می‌شوند که علاوه بر پی‌بردن به بخشی از پیشینه‌ی پرسوناژها با هم تحرکی در نمایش پدید می‌آورد که با توجه به قرارگرفتن این صحنه در آغاز نیمه‌ی دوم آن، می‌تواند یک جنبش حیاتی و نجات‌بخش به شمار رود. "زری کوتاه" مدام از داشتن شوهری الکلی و لاابالی جلوی دخترِ خود و دیگران گله‌مند است. این در حالی است که شوهر او، برادر زری دختر است. زری دختر که نمی‌تواند حرف دلش را مستقیم بزند، با تقلیدِ لحن لوطی‌وار پرسوناژی خیالی به نام "اژدر" که اتفاقاً همنام ناظم هنرستان ناهید نیز است، با بی‌رحمی تلافی حرف‌هایی که زری کوتاه درباره‌ی برادر او زده را درمی‌آورد. حتّا در بخش‌های انتهایی نمایش کوتاهی که به کمک "زری بلند" راه انداخته، ادعا می‌کند که به خواستگاری زری کوتاه آمده اما در عین حال از دختر بودن او -که اصطلاحی است که در نمایشنامه استفاده شده- مطمئن نیست.

زری دختر با زیرکی همین مسئله را ربط می‌دهد به خطایی که مدت‌ها پیش توسط زری کوتاه رخ داده و او آن را ریشه‌ی ناکامی‌ها و الکلی‌شدن برادر خود می‌داند. او تا جایی پیش می‌رود که تمام صبوری‌ها و تلاش‌هایی را که زری کوتاه در راه حفظ زندگی خانوادگی خود انجام می‌دهد، ثمره‌ی سرافکندگی او در ارتکاب آن خطا می‌داند.

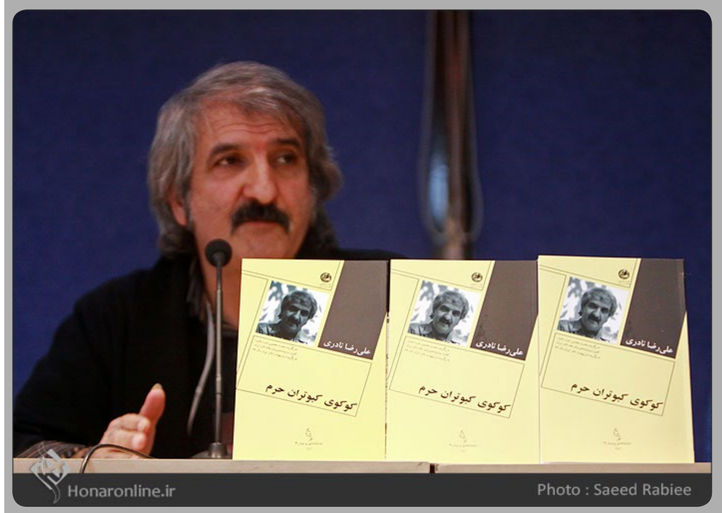
سومین نمونه‌ای که می‌توانیم برای تعادل خوبی که آقای نادری میان دو تکنیکِ مورد بحث ما رعایت کرده بیاوریم، صحنه‌ی دعوای هما و فرح در حضور آذر است. در این صحنه نویسنده باز هم از تکنیک "مرور دوباره‌ی اطلاعات قبلی" استفاده می‌کند. در کتاب‌هایی که برای آموزش درام‌نویسی خوانده‌ایم، بارها جلوی چشمانمان گذشته که در درام‌های به اصطلاح دامِستیک (خانگی/ خانوادگی) برخی نویسندگانِ برجسته نخست به شیوه‌ی روایتگری پیشینه‌ای از ارتباط دو نفر در یک خانواده یا یک اتفاق مهم را تحویل تماشاگر یا خواننده می‌دهند و سپس در یک صحنه‌ی حساس عمدتاً به شیوه‌ی نمایش‌دادن اگر نگوییم آن اطلاعات را زیر سؤال می‌برند، قرائت تازه‌ای از آن را مطرح می‌کنند. در صحنه‌ی دعوای هما و فرح جوانب تازه‌ای از زندگی آنها فاش می‌شود. حتّا دلیل اصلی بیزاری "حاج خانم" از هما تا حد زیادی کشف می‌شود و ما به دلیل مشکل فرح در دستشویی‌رفتن‌های متعدد او شک می‌کنیم. همین جا ممکن است حتّا به این نتیجه برسیم که آقای نادری در این نمایشنامه در خلق صحنه‌های سه نفره بسیار موفق‌تر از صحنه‌های شلوغ و خلوت‌تر عمل کرده. اما تمرکز بر همین سه صحنه جذاب است که ممکن است سبب بروز مشکل دیگری شود، مشکلی که به زبان و لحن پرسوناژهای متن برمی‌گردد.

گوش ما پر است از شنیدن این ایراد که «در نمایشنامه همه‌ی

شخصیت‌ها مثل هم حرف می‌زدند». ممکن است در بسیاری از مواقع وقتی این جمله را به کار می‌بریم حق با ما باشد اما در عین حال یک نکته را نباید فراموش کنیم و آن ذات منطق روایی در هنرهای نمایشی است که متعهد به پیروی از منطق روایی زندگی واقعی نیست. برای توضیح این گزاره‌ی آخر نیاز به مثال داریم. پدیده‌ی هم‌لحنیِ شخصیت‌های یک متن دراماتیک را بسیار در نمایشنامه‌های تاریخی تجربه کرده‌ایم؛ چه آنهایی که به تاریخ کهن می‌پردازند و حتّا توسط نویسنده‌های قوی‌پنجه‌ای چون بهرام بیضایی نوشته شده‌اند و چه نمونه‌هایی که تاریخ معاصرمان را دستمایه‌ی خلق اثر قرار می‌دهند و توسط نویسنده‌های جوان‌تر اما صاحب سبکی همچون حمید امجد، رحمانیان و چرمشیر نوشته شده‌اند. در بسیاری از این متون همه با زبانی فاخر سخن می‌گویند. مردم شهر از بقال و گدا و بانکدار تا ملای مکتب‌خانه و وکیل و وزیر یک‌نوع سخن می‌گویند و زن و مرد و پیر و جوان به یک‌اندازه از توشه‌ی ضرب‌المثل‌های رایج برخوردارند. کوکوی کبوتران حرم البته نمایشنامه‌ای تاریخی نیست اما به لحاظ زبان -و علاقه و اشراف نویسنده‌ی متن- گاهی زبانی کوچه‌بازاری یا پر ضرب‌المثل در آن استفاده می‌شود که مثلاً در مورد حاج خانم و عزیز نمی‌توان از آن ایراد گرفت. اما وقتی زری دختر سعی می‌کند حرف‌های خود را از پس شخصیت اژدر بزند، ممکن است حتّا زیبایی کلام عزیز نیز زیر سؤال برود و ما این سؤال را از خود بپرسیم که یک زن جوان معمولی چه‌طور توانسته به چنین گنجینه‌ی کلامی قابل توجهی دست بیابد. همچنین زری بلند، آذر و دیگران نیز گاهی طوری حرف می‌زنند که اگر حواسمان درست جمع نباشد و به جای دیدن نمایش در حال خواندن متن آن باشیم، ممکن است پرسوناژها را با هم اشتباه بگیریم. اما با وجود اشاره به این نقصان نسبی، شخصاً قصد ندارم به آن اهمیت چندانی بدهم چرا که کم نخوانده و ندیده‌ام نمایشنامه‌ها و نمایش‌هایی را که حتّا با وجود زبان پرطمطراق موفق به نمایش/روایتِ یک داستان معمولی هم نبوده‌اند و نتوانسته‌اند ذره‌ای از جذابیتی را که آقای نادری در متن خود تولید کرده، ایجاد کنند. هم‌لحنی را تا زمانی که کاراکترهای جذاب و منحصربه فردی خلق می‌شوند، می‌توان از کوکوی کبوتران حرم بخشید. چون شخصیت‌های این متن اگر نگوییم به طور کامل اما درحد مطلوبی دارای روانشناسی منحصر به خود و ویژگی‌هایی‌اند که به کمک آنها می‌توانیم آدم‌های روی صحنه را به خوبی از یکدیگر تمییز دهیم. در همین نقطه است که سویه‌های اجتماعی و روانشناختی اثر سر بیرون می‌آورند.

در زمانی که اجرای این متن را به تازگی دیده بودم، می‌شنیدم عده‌ای رنگ غالب دکورِ نمایش را که سفیدِ مطلق بود، در تضاد با رنگ چادرهای سیاه نُه زنی قرار می‌دادند که پس از شنیده‌شدن صدای حرکت چرخ‌های قطار روی ریل وارد صحنه می‌شدند. البته من همچنان قصد دارم از اشاره به اجرای این نمایشنامه اجتناب کنم و تنها در حوالی متن باقی بمانم. صحبت سر اینکه جامعه‌ی ما -البته باید توجه داشته باشیم که این نمایشنامه در سال ۸۲ به اتمام رسیده- تا چه اندازه در کوکوی کبوتران حرم بازتاب صحیحی داشته، بسیار است اما می‌خواهم به آن بهای چندانی ندهم چون گمان می‌کنم متنی که ما از آن حرف می‌زنیم در آینه‌ی جامعه‌ی خود بودن، فاش‌کردن سویه‌های پنهانِ جاری در روابط خانوادگی و اجتماعی در کشورمان کار خاصی انجام نداده. تمام آنچه در کوکوی کبوتران حرم در برابر چشمانمان نقش می‌بندد، نه تازگی دارد و نه مسائل بغرنجی است. حتّا اگر از خانواده‌ای کاملاً متجدد برآمده باشیم و زنان خویشاوند خودمان را به یکی از این زیارت‌های زنانه بدرقه نکرده باشیم، کاملاً فضای چنین مسافرت‌هایی برایمان ملموس است. خیلی وقت است می‌دانیم که وقتی مردان در جمع زنان غایبند، احتمالاً یکی از اصلی‌ترین

مضامین گفتگوی آنها همان غایبان باشند؛ درست مثل زمانی که آنها در جمع مردان حضور ندارند. این نکته نیز که در یک خانواده هر خواهر و برادری مشکلات خودش را دارد و با وجود هم‌خونی، ممکن است فرسنگ‌ها با هم تفاوت نگرش داشته باشند، دیگر موضوع بحث ساده‌دل‌ترین نویسنده‌هامان نیست. کوکوی کبوتران حرم رازی را فاش نمی‌کند؛ آنچه هست و همه می‌دانیم را با هنرمندی بیان می‌کند. حداکثر دو ساعت از وقتمان را برای تبدیل‌کردن تمام چیزهایی که بارها دیده و شنیده ایم به هنر طلب می‌کند و نا به جا است که مثلاً در پایان نمایشنامه از اینکه زنی را دیده‌ایم که در هیئت زائر به جستجوی مردانی می‌گردد تا مدتی بتوانند مخارج زندگی خود را تأمین کند، به وجد بیاییم. قبلاً هم خوانده و دیده‌ایم که آدم‌هایی که امروز چادر سر می‌کنند، چند ده سال قبل مثل زری کوتاه لباس می‌پوشیدند و امروز بچه‌هایشان مثل "سهیلا" با دیدن عکس‌های قدیمی با تعجب بپرسند: «جداً مامان؟ دکولته! تو خیابون؟». اغلب می‌دانیم که آنچه در سال‌های گذشته بر کشور ما رفته، بسیاری از ما را از مسیری کاملاً متفاوت به راهی جدید در زندگی کشانده. به این ترتیب هویت امروزِ بسیاری از ما از بطن خود سست خواهد بود اما مگر این چیز عجیبی است؟ در همه‌جای دنیا آدم‌ها با تغییر حکومت کشورشان تغییر می‌کنند. پس زری کوتاهِ دکولته‌پوش هم می‌تواند زائر چادر به سر بارگاه موسی‌الرضا باشد. آیا حالا که آقای نادری دیوارهای یکی از صدها مهمانخانه‌ی مشهد را برایمان برداشته تا نگاهی به زندگی زائرانش بیندازیم، باید فکر کنیم که او اساس مقوله‌ی زیارت و تقدسِ این آیین مذهبی را زیر سؤال برده؟ قطعاً خیر چون کافی است نگاهی به زندگی خود و اطرافیانمان بیندازیم تا نمونه‌ی کامل «هرکس از ظن خود شد یار من» را ببینیم. از طرفی دیگر، اغلب می‌دانیم که در تمام خانواده‌ها اختلافاتی گاه حتّا شدید وجود دارد اما باید کج‌دارومریز پیش رفت و در کنار هم زندگی کرد؛ پس کینه‌های کهنه و رقابت‌هایی که میان این خانواده‌ی زائر وجود دارد نیز برایمان پیش‌پا افتاده خواهد بود. جذابیت کوکوی کبوتران حرم در زدن حرف جدید نیست، بلکه شاید در خوب‌گفتن آنچه هست و بارها گفته‌شده باشد. به هر حال خوب‌گفتن خود موفقیتی به شمار می‌رود وقتی با انباشتی از نمایشنامه‌هایی مواجهیم که در پایان حتّا یک گزاره‌ی کوچک هم در تعریف آنچه خوانده یا دیده‌ایم، دستمان را نمی‌گیرد. اجازه می‌خواهم این گمان را داشته باشم که تحلیل‌های روانکاوانه و جامعه‌شناختی برای کوکوی کبوتران حرم در برابر شسته‌رفتگی دیالوگ‌های آن خیلی مهم نباشد؛ چون بهتر است از این متن اینکه چه‌طور می‌توانیم یک نمایشنامه‌ی خوب و سرگرم‌کننده بنویسیم را یاد بگیریم تا اینکه شخصیت‌های آشنایش را تحلیل کنیم. مخصوصاً در زمانه‌ای که اینجا و آنجا با دانشجویانی مواجهیم که در دانشگاه در رشته‌ی ادبیات نمایشی تحصیل می‌کنند و کوکوی کبوتران حرم را پیش از خواندن، ذکر کوکویی تصور می‌کنند که برای شام کبوترهای صحن حرم تهیه شده.



پرونده
CASE

بی‌عشق
از آندری زِویاگینتسف

Loveless
By Andrey Zvyagintsev
2017

JURY PRIZE
FESTIVAL DE CANNES
NON-STOP PRODUCTION PRÆSENTERER
LOVELESS
EN FILM AF ANDREY ZVYAGINTSEV

قاب‌های خالی از عشق

محمدعلی سجادی
کارگردان سینما

«سينِ كشيده‌ي سكوت
روي برف‌هاي چِقرشده
تا بي‌انتهاي سردي اشيا
تـا اجاق كمجان كلَماتي بي‌هرم و رنگ
و گريه‌هاي بي‌صداي صدا!!!
كـه الفبايي نمي‌يابد براي گفتن
همچون درختان به برف نشسـته
كه درخلسه‌ي زمستاني
به دنبال بهارِ احتماليِ در راهند براي شـكُفتن!»

«زندگی یک وجه پیدا و یک وجه ناپیدا دارد و کار سینماگر این است که وجه ناپیدای واقعیت را نشان دهد. کار هنرمند مثل ظهور عکس است» (گفتگوی زویاگینتسف درباره‌ی آثارش).

درون‌مایه‌ها

داستان فیلم بی‌عشق، داستانی تازه نیست و این عیب نیست. گم‌شدن یک پسربچه ـ آلیوشا ـ بهانه‌ای برای جست‌وجوست در بی‌عشقی. همچون داستان فیلم «حادثه»ی آنتونیونی که گویا زویاگینتسف از طریق دیدن آثار او به سینما علاقه‌مند شد و از تئاتر گریزی به سینما زد. آنجا نیز مونیکاویتی گم می‌شود و در پی‌اش جست‌وجو می‌کنند و او را نمی‌یابند ولی آیا خودشان را نمی‌یابند؟ همین‌طور فیلم درباره‌ی الیِ فرهادی.

فضای سرد و برفی، روابطی سنگی، فضاهای خالی، ساختمان‌های مخروبه که ریشه و پیشنیه‌ای در سینمای تارکوفسکی هم دارد؛ اما در اینجا رمانتیسیسم روسی و عرفان مسیحی رویکردی کمتر انتزاعی دارد. لخت و عور و عیان می‌گوید و ابهامی ندارد. همچون عنوان خودِ فیلم «بی‌عشق» و همه‌ی فیلم شرح و بسط همین عنوان است. ازدواجی در حال متلاشی شدن و روابطی دیگر در حال شکل گرفتن که تنها تغییر از یک وضعیت به وضعیت مشابه دیگر است. بی‌اعتنایی به بچه از سوی پدر (بوریس)، به فرزند دیگرش از زن دیگر (ماشای جوان) هم سرایت می‌کند.

مادری که در همان فصل آغازین ــ زمانی‌که زوجی خشنود برای خرید خانه می‌آیند ـ تو را مجاب می‌کند تا گریه‌های در خلوت پسربچه را عمیقاً درک کنی؛ مادری که خود ادامه‌ی مادر خویش است. در دایره‌ای از بی‌عشقی، پسر همان بِهْ که نباشد و نیست. و نبودن‌اش گویی چندان هم اتفاقی بر نمی‌انگیزد. مرد به زندگی‌اش ادامه می‌دهد و زن هم به ورزشش در فضای برفی می‌پردازد با نام روسیه بر سینه‌ی تن‌پوشش. شاید آن رُوبانی را که پسر در آغاز فیلم به سوی درختان پرت می‌کند، نشانه‌ی ساده‌ای از وضعیت پسربچه است در کل اثر. وقتی ژانیا و بوریس هنگام جست‌وجو سوار بر سواري با هم گفت‌وگو می‌کنند، ژانیا می‌گوید که او خانواده نمی‌خواسته و به اجبار تولد بچه را پذیرفته. غم‌انگیزتر اینکه مادر می‌داند پسرش یک بار هم در طول این سال‌ها لبخند نزده ولی باز گویی تنها به رهایی خودش فکر می‌کند و زندگی‌ای دیگر. گویی پسر همان بِهْ که گم و گور شود. این حس درونی اوست که او از سوی

پدرِ سردمزاج و مادر دلسنگش دریافت می‌کند. البته کل فضای فیلم چنین است. همه‌ی روابط و مناسبات انسانی در فیلم غیرانسانی و رباتیک است. همچون آثار روبر برسون که نه با نمافصل یا حرکات پیچ در پیچ، بل با برش‌های ساده و کمترین زمان با بیان این اندیشه می‌رسد. هبوط انسان و تهی‌شدگی از روح.

بیرون از قاب؛ بُرشی از گفتِ فیلمساز

«اما نویسنده‌ی بسیار مشهور قرن نوزدهم روسیه نیکلای گوگول کتابی دارد به نام «نفوس مرده». کتاب با صحنه‌ی قهرمان اصلی سوار بر کالسکه تمام می‌شود. چون خیلی سال پیش است و شخصیت اصلی دارد از شهر زادگاهش می‌رود، نیکلای گوگول می‌نویسد: «اوه روسیه کجا می‌روی؟» در ادامه گوگول می‌گوید که این سؤال جوابی ندارد. بنابراین برای سؤال شما پاسخی وجود ندارد. این سکانس که شخصیت اصلی ژانیا روی دستگاه ورزشی می‌دود و روی سینه‌اش کلمه‌ی روسیه نقش بسته، به سلام کوچک من به نیکلای گوگول می‌ماند. هنوز هیچ جوابی به سؤال «روسیه کجا میروی؟» وجود ندارد. داستان خود من؟ [میخندد] خب، من چهار فرزند دارم. سه چهار مرتبه هم ازدواج کردم. تعدادش را مطمئن نیستم [میخندد]. شایدم پنج بار. همیشه دعوا میان دو طرف وجود دارد. نه به شکل نمایشی که در فیلممان نشان دادیم. البته که این داستان‌ها از داستان‌های شخصی خودم، دوستانم و آشنایانم نشئت می‌گیرند.»

زبان و بیان و چشم و گوش

اما همه‌ی این ایده و موضوع در قالب کلام نیست، بل در نگرش سینماییِ فیلمساز رخ نشان می‌دهد. درختانِ خالی از برگ و بار در آغاز فیلم که برف برشان نشسته و تأکید فیلمساز بر این نماها با مکث در طول نما، خود نشان از همگنی زمستانِ طبیعت و زمستان آدمی ساخته دارد.

قاب‌های خالی، یا عبور آلیوشا و عدم برش نما و باقی ماندن در قاب خالی روی مکان و فضا، یادآور شیوه‌ی کار آنتونیونی است در بیان همین اندیشه: بیگانگی و تنهایی آدمی در جهان معاصر البته از نوع عرفان روسی و نه با رویکرد انسانگرایی یا فلسفه‌ی اصالت وجود.

فیلم بر روند جست و گر و جست و شونده، اساس سینمای معمایی را می‌سازد، اما به هیچ‌رو رغبتی به هیجان یا حل معمایی احتمالی نمی‌کند؛ بل هراسی پنهان زیر برف، زیر پوست آدم‌ها نجوا می‌کند گویی؛ آن هم در تاریک و روشنا؛ در کورسوی بصری که از زیستش نشانمان می‌دهد (یادمان نرود که فیلمساز از اهالی سرزمین برف و یخ است و شاید زاده‌ی برف!).

جای دوربین‌های گاه درخشان، همچون فصلی که زن وارد آشپزخانه می‌شود و چیزی برمی‌دارد و می‌رود با بستن در به ناگهان با پسر روبه‌رو می‌شویم که پنهان بوده به تنهایی‌اش، و می‌خواهد فریاد بزند و بی‌صدا همچون تابلوی جیغ مونک در خود چنگ می‌زند.

در فصل مکالمه‌ی زن با معشوقش (آنتوان) در نمایی طولانی با حرکت نرم و خلسه‌انگیزِ دوربین می‌گوید که آلیوشا را نمی‌خواسته. اما هم از سِقط جنین می‌ترسید و هم از بچه‌دارشدن. زاده شدن اُلیوشا حاصل اشتباه او و شوهرش بوده بي‌هیچ عشقي. او عشق را تجربه نکرده نه با مادرش و نه با شوهرش. حالا می‌خواهد چنین کند. پسر این میان زاییده‌ایست آویزان همچون آن روبان بر فراز شاخه‌ها که نمای آخر فیلم را هم می‌سازد.

لحن بی‌شتاب و نماهایی شناور و رنگ سردی که حایل بر کل اثر است و تأکید بر روابط ساده و روزمره برای ترسیم روزمرگی در طول نماها، و نحوه‌ی بُرش‌ها نمود دارد. اگر در فیلمِ «تبعید»، با آغازی پُرشتاب و کوبنده روبه‌روییم که به ناگهان به همان نیمه نرسیده، نرم می‌شود و در فضایی روستایی و خانه‌ی قدیمی گویی با فیلمی دیگر مواجهه می‌شویم، در اینجا ریتمی یکدست تو را مجذوب می‌کند؛ حالا اگر گاه به نَمي از ملال برسد.

نمای دو نفره با همکار اداری‌اش که در حال غذا خوردن درباره‌ی طلاق حرف می‌زنند، یا نماهای طولانی دیگر در سردخانه که روی ژانیا و بوریس متمرکز می‌ماند، بی‌که صورتی از جنازه نشان دهد که بیشتر مکاشفه در روح است تا خودِ حادثه که این شیوه‌ی بیانی کل اثر است، خواه بپسندیم یا نپسندیم.

اکثر نماها متوسط است و دوربین ساده و متوازن با آدمك‌ها همراه است. نه پیش می‌افتد و نه تو را به خود می‌خواند. تقطیع‌ها عمداً بی‌شتاب صورت می‌گیرد. فضاها و آدم‌ها با هم همگن‌اند. یکسانی فضا و مکان و آدم در نماهای باز.

صحنه‌آرایی (میزانسن‌ها) بسیار طبیعی است یا واقع‌نمایانه طراحی شده. به گونه‌ای که هیچ تصنع یا چیدمانی حس نمی‌شود هرچند تماماً چیده شده. همسانِ آن نورپردازی هم چنین است. تاریک و روشن، با رنگ‌های سرد ـ در نسخه‌ی خانگی که چنین بود ـ همه‌چیز خاکستری است. توازنی در همه‌چیز. یک فیلم خوب، نه چندان بدیع، در بیان آنچه فیلمساز می‌خواسته، در تداوم سینما (سینمای شاعرانه).

تدوین و فیلمبرداری «بی‌عشق»

نازنین مفخم
تدوینگر

محمد آلادپوش
مدیر فیلمبرداری

«بی‌عشق»، بی‌شور و شوق، بدون دغدغه‌های گذشته، خوب یا بد، بدون شخصیت‌هایی که در فیلم‌های ساخته‌شده قبل از فروپاشی شوروی که از سرمای هوا و گرسنگی و فقر رنج می‌بردند، روسیه‌ای را تصویر می‌کند که طبقه‌ی متوسطی شبیه به تکنوکرات‌های غربی در آن شکل گرفته؛ قشری که به سرعت از ظواهر تمدن غربی الگوبرداری می‌کند و در رقابتی بی‌رحمانه از خود هویت‌زدایی کرده و از ریشه‌های خود به بهانه‌ی پیشرفت فاصله می‌گیرد. زنان در فیلم بی‌عشق بی‌عشق‌تر و گاه سرشار از نفرت نسبت به فرزندشان‌اند؛ مادرانی سطحی‌نگر، مصرف‌گرا، فرصت‌طلب که فرزندان مانع پیشرفت و دستیابی به اهداف خود می‌بینند.

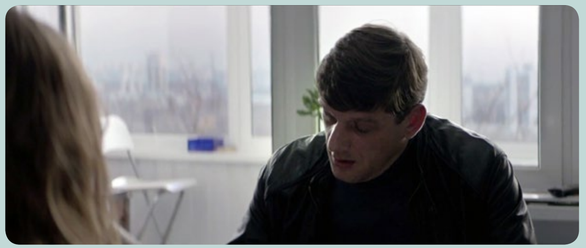
زنانی خوش‌پوش و آراسته که هیچ لحظه‌ای را زندگی نمی‌کنند. آنها لحظه‌ها را در موبایل‌ها ثبت می‌کنند. دیگر از مادران ژنده‌پوش دوران سوسیالیستی که هیچ نشانی از ظرافت زنانه نداشتند، خبری نیست؛ و نه حتّا از مادرانی که موضوع شعرهای فیلمسازان پیشرُوی اواخر سوسیالیسم و بعد از فروپاشی بودند. بی‌تردید این رخداد به جغرافیای روسیه محدود نیست و چه بسیار در اطراف خودمان شاهد آنیم.

عشق و روابط انسانی معمولاً در نگاه و کلام شکل می‌گیرد، که در این فیلم نادر است. زنانی که چشم از موبایل برنمی‌دارند مگر در فروشگاه‌ها و هنگام خرید، و هر روز با کلام و گفتار و گفتگو بیگانه‌تر می‌شوند؛ برای دستیابی به خواسته‌هایشان عاقبت به خشونت متوصل می‌شوند اگرچه عیان نباشد. از نظر فیلمساز در جامعه‌ای که زنان و مادران عشق نمی‌ورزند، خشونت به هزار چهره پدیدار می‌شود و این نقطه‌ی آغازی است بر کالبدشکافی از رفتار اعضای جامعه.

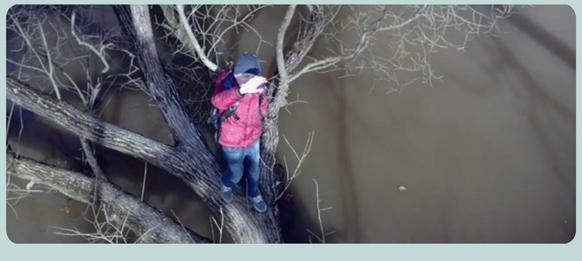
این یادداشت گفتگویی است میان دو دانشجوی سابق سینما که به عادت تبدیل شده؛ عادتِ در کنار هم فیلم دیدن و گفتگو درباره‌ی مفاهیم و نحوه‌ی بهره‌گیری از عوامل و نشانه‌ها برای انتقال آن مفاهیم؛ مخصوصاً در حوزه‌های تخصصی که در آن مشغول به کارند.

فیلمساز بر محو شدن روابط انسانی و عواطف بین شخصیت‌ها تأکید می‌کند و آن را سرچشمه‌ی بی‌پناهی‌ها و همه‌ی تلخی‌ها، تا سر حد مرگ می‌شناسد. واضح است که در این فیلم امکان استفاده از کلام برای رسیدن به تأثیر مورد نظر محدود بود. مؤلف از این هم فراتر رفته و صداهای دیگر را هم با ظرافت در بازی صدا و سکوت مورد استفاده قرار می‌دهد. هیچ ضربه و شُوک ناگهانی در حوزه‌ی شنوایی وجود ندارد و تلخی در عمق و سرمای خاصی به بیننده رخنه می‌کند. از موسیقی بدون ملودی و ظاهراً ساده استفاده می‌شود. تبدیل و تغییر صدای محیط (آمبیانس) و نسبت تبدیل آمبیانس‌ها به یکدیگر که نه تنها در مقطع صداگذاری بلکه هنگام تدوین پیش‌بینی شده، در تقطیع نماها در نظر گرفته شده.

م.آ: تقریباً در سراسر فیلم از نمای پشت‌شانه / اُو-اِس (O.S) که شخصیت‌ها را به هم نزدیک می‌کند، استفاده نمی‌شود؛ در سکانس رستوران که به علت انتخاب کادر عریض و تنگی محل فیلمبرداری و همچنین لحظات کوتاهی که زن به مرد جدیدش نزدیک می‌شود؛ همین‌طور هنگام گفتگوی پلیس با زن در خانه که کوچک‌بودن فضا فیلمبردار را محدود کرده، یکی دو نمای اُو-اِس وجود دارد.



ارتفاع دوربین بیشتر مواقع به ارتفاع چشم انسان (آی-لِوِل) باقی می‌ماند، به غیر از چند مورد مثل ابتدای فیلم که پسربچه به خورشید نگاه می‌کند و تغییر نقطه‌دید وحشت ایجاد می‌کند و بر بی‌پناهی پسربچه تأکید می‌شود؛ یا زمانی که زن زیر دست آرایشگر قرار دارد و ارتباطش با او شبیه هیچ رابطه‌ی دیگری نیست؛ و یا هنگام روبه‌رو شدن پدر با جنازه که دوربین از بالا پدر را نگاه می‌کند و او هم مانند پسربچه در برابر موقعیت‌ها ضعیف و بی‌پناه است.



ن.م: تعیین طول نماها که مشکل‌ترین کار تدوینگر مخصوصاً نسبت این طول‌ها با نماهای مجاور بود، تابع همین اصل و با هدفی واحد انجام گرفته. هرگز بیننده به دلیل طول نما غافلگیر نمی‌شود و هرگز نما آنقدر طولانی نمی‌شود که بیننده فرصت پرداختن به جزئیات را بیابد.

م.آ: عدم استفاده از لنز تله فیلمساز را باز هم به هدفش نزدیک‌تر می‌کند؛ ولی در این فیلم استفاده از لنزهای باز باعث می‌شود ویژگی‌های افراد دیده نشوند و با یک نوع یکسان‌سازی و بخشی از محیط بودن روبه‌رو باشیم.

ن.م: اینکه فیلمساز با هدف خاصی اولویت‌هایی را در دکوپاژ در نظر داشته باشد، بسیار خوب است؛ به ویژه وقتی با در میان گذاشتن هدف و تبادل نظر با فیلمبردار، تدوینگر یا عوامل دیگر تصمیم آنها پخته‌تر می‌شود و آنها هم برای نزدیک‌شدن به هدف خلاقیتشان را به کار می‌گیرند. اما گاهی این تصمیم‌ها به علت شرایط خاص دست و پاگیر می‌شود و اجرا آسیب می‌بیند و سبب می‌شود سبک‌ها و ابزار بر تفکر مؤلف حکمرانی کنند. انعطاف در قبال چنین اولویت‌هایی می‌تواند نجات‌بخش باشد.

م.آ: بله؛ برای رساندن یک مفهوم بیش از یک راه وجود دارد و هیچ قاعده‌ای برای مشابهت همه‌ی نماهای یک فیلم وجود ندارد. در همین فیلم می‌بینیم که نه تنها شخصیت‌ها روابط نزدیک ندارند، بلکه مخاطب هم با آنها احساس نزدیکی نمی‌کند. به این منظور نماهای بسته از شخصیت‌ها وجود ندارد و از مدیوم‌کلوزآپ به شخصیت‌ها نزدیک‌تر نمی‌شویم و هیچ همذات‌پنداری اتفاق نمی‌افتد؛ مگر با پسربچه در ابتدای فیلم که عواطف انسانی مانند اندوه، تنهایی، و نیاز به مهر مادری باید در او حس شود.

ن.م: دقیقاً در تدوین هم این موضوع در نظر گرفته می‌شود. پسربچه در ابتدای فیلم به بیرون خیره می‌شود و سپس با استفاده از نمای نقطه‌دیدِ او مخاطب واداشته می‌شود که خود را در جایگاه پسربچه احساس کند و با قرینه‌سازی در انتهای فیلم وقتی دوربین به سوی همان پنجره حرکت می‌کند، مخاطب خود را کاملاً در موقعیت پسربچه و مشارکت در احساسات او می‌یابد. در حالی‌که تمام چیزهایی که پسرک از آن ترسیده بود، واقع شده؛ خانه خالیست، و او به مرگ پیوسته.

طول زمانی این نماها متناسب با نماهای ابتدای فیلم و برای جایگزینی بیننده مناسب‌اند. در مورد حفظ فاصله با شخصیت‌های اصلی هم تقطیع تابع حضور شخصیت اصلی در نماها نمی‌شود. هنگام جستجوی پسرک در جنگل شخصیت اصلی از کادر خارج شده و تأکیدی بر حضور او نداریم و برش بر اساس شخصیتی فرعی، یکی از افراد گروه نجات، صورت می‌گیرد. تنها شخصیتی که دوربین او را دنبال می‌کند، پسرک است.

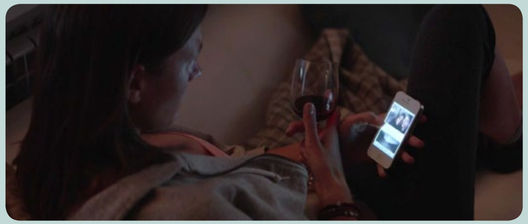
م.آ: در فیلمبرداری این فیلم هیچ چیز برجسته و درشت‌نمایی نمی‌شود؛ هیچ هیاهویی در کار نیست، حتّا کارهای پیچیده هم برای مخاطب چشم‌گیر نمی‌شود، و تلخی را عمیق و ماندگار می‌کند. تصاویر سیاه وسفید نیستند بلکه در هماهنگی بین طراحی صحنه و فیلمبردار عناصر رنگ حذف شده‌اند، نورپردازی از منطقی واقعگرایانه پیروی می‌کند و در ترکیب‌بندی تصاویر از عناصر تکرار شونده یا عناصری که به بی‌روح‌شدنِ تصویر دامن می‌زنند، استفاده می‌شود؛ مثل نمایی از مدرسه که ستون‌های عمودی در آن تکرار می‌شوند یا نماهایی از جنگل که هیچ نقطه‌ی برجسته‌ای در آنها احساس نمی‌شود.

ن.م: در جنگل فقط هنگام حضور پسرک از نمای نقطه‌دید او استفاده می‌شود و این یکی از شیوه‌های نزدیک شدن مخاطب به شخصیت و قرار گرفتن در جایگاه اوست. دوربین هنگام نزدیکی زن به معشوقش که می‌تواند اوج رابطه‌ی یک زوج باشد، با فاصله از آنها قرار می‌گیرد. البته هوشمندانه حرکت آرامی به جلو انجام می‌دهد. طول مدتی که دوربین ثابت است و بعد حرکت می‌کند، به گونه‌ایست که به محض شدت گرفتنِ حس کنجکاوی مخاطب و نیاز به پاسخگویی به آن حرکت آغاز می‌شود و در پایان حرکت نما به پایان می‌رسد. این زمان‌بندی‌ها و انتخاب‌ها با استفاده از تجربه و تأمل تدوینگر به دست می‌آیند و عدم دقت در تعیین آن به روایاتی نظیر روایت پیچیده‌ی بی‌عشق آسیب جدی وارد می‌کند.

یکی دیگر از تمهیدات کارگردان برای نشان‌دادن زندگی خالی از روابط انسانی میان شخصیت‌ها وابستگی زن به موبایلش است و نکته‌ی مهم این است که ما نه می‌دانیم و نه کنجکاو می‌شویم که او در صفحه‌ی موبایلش چه می‌بیند؛ آیا در حال خواندن پیغامی است یا بازی می‌کند یا اخبار را مرور می‌کند. حفظ فاصله با چهره‌ی زن و نشان‌ندادن صفحه‌ی موبایل پیامِ فیلم را واضح‌تر می‌کند: اینجا انسان‌ها زنده‌اند اما زندگی نمی‌کنند.

باز هم تعیین طول هر کدام از این نماها بسیار خطرناک است و هر لحظه امکان دارد مخاطب از دنبال کردن فیلم منصرف شود یا عدم حفظ ریتم بیننده را از فضای فیلم خارج (و خودآگاه) سازد. برخلاف آنچه به نظر می‌رسد، طول این نماهای ثابت مثل داخل جنگل یا ساختمان متروک و نظیر آن یکسان نیست و از تناسب خاصی تبعیت می‌کند.

م.آ: یکی از نکات ظریف اینکه از اُو-اِس زن به موبایلش که تنها موجودیست که با آن ارتباط تنگاتنگ دارد، استفاده می‌شود؛ مشخص نیست که زن دقیقاً بر صفحه‌ی موبایل چه می‌بیند؛ گویی او با "هیچ" ارتباط دارد و بس.



متن‌ها و فیلم‌های تأثیرگذار ما را در طول زندگی همراهی می‌کنند و مصداق‌هایشان ارجاعاتی می‌شوند که فراتر از روزمرگی‌ها به کلام و ارتباط ما با یکدیگر غنا می‌بخشند. تجربه‌ی شخصی ما شاهد صادقی بر این نکته است.

حادثه‌ی محرک غیر منتظره

مهران کاشانی
فیلمنامه‌نویس

سعی می‌کنم در این یادداشت مختصر به ساختار فیلمنامه بپردازم. داستان فیلمنامه داستان زوجی است که در آستانه‌ی جدایی‌اند و آن‌چنان درگیر مشکلاتشان‌اند که به رنج پسر بچه‌شان توجهی ندارند و گویی سرنوشت پسربچه برای هیچکدام اهمیتی ندارد.

فیلم پلات ساده ای دارد. و ما را آن‌چنان مشغول زندگی مرد و زن و روابطشان با معشوقه‌ی هرکدام می‌کند که ما هم نسبت به کودک غفلت می‌کنیم و فراموشش می‌کنیم. فیلمنامه‌نویس از همین نکته بهره‌ی فراوان می‌برد تا جایی که می‌شود گفت یکی از نقاط قوت این فیلمنامه، غیر

منتظره بودن حادثه‌ی محرک است. تمرکز برکشمکش پدر و مادر و روابطشان خارج از کانون خانواده، این تصور را به‌وجود می‌آورد که حادثه‌ی محرک، در همین حیطه اتفاق بیفتد. همه‌چیز چنان ساخته و پرداخته می‌شود که ما نیز مانند پدر و مادر از حضور کودک غافل می‌شویم و در غفلت ما، حادثه اتفاق می‌افتد.

عموماً در فیلم‌ها بعد از حادثه‌ی محرک و عدم تعادلی که در شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد، شخصیت‌ها تلاش می‌کنند به تعادل طبیعیشان برگردند. به‌جز در ساختارهای فاقد پیرنگ، در هر دو الگوی شاه‌پیرنگ و خرده‌پیرنگ، بعد از حادثه‌ی محرک شخصیت با موانع فزاینده‌ای مواجه شده و به‌واسطه‌ی تلاشی که برای غلبه براین موانع می‌کند، دچار تغییر می‌شود و این تغییر همان چیزی است که فیلم را واجد معنا می‌سازد. داستان‌ها روایتگر یک تغییرند که در الگوی شاه‌پیرنگ دامنه‌ی این تغییر بیشتر و قطعی‌تر و در الگوی خرده‌پیرنگ دامنه‌ی این تغییر کمتر و نسبی‌تر است.

در این فیلم طراحی پلات طوری صورت گرفته که با وجود پیش آمدن حادثه‌ی محرکی چنان تکان‌دهنده، تغییری در رفتارها و مناسبات شخصیت‌های اصلی فیلم از ابتدا تا انتها دیده نمی‌شود. غالباً در فیلمنامه‌ها بعد از حادثه‌ی محرک و شکل‌گیری هدف برای شخصیت‌ها، ستون فقراتی برای داستان ایجاد می‌شود و این محملی است تا فیلمنامه‌نویس بتواند به بهانه‌ی پیگیری تماشاگر برای یافتن پاسخ به سؤال اساسی فیلم (کودک پیدا می‌شود یا نه؟) در زیر سطح ظاهری فیلم، یا تغییر شخصیت‌ها را پیگیری کند یا تأملی جدی در مناسبات اجتماعی جهان فیلم داشته باشد. در این فیلمنامه جای هر دوی اینها خالی است و عملاً بعد از حادثه‌ی محرک هیچ تلاشی برای تغییر شخصیت‌ها نمی‌بینیم؛ که به نظر می‌رسد عامدانه بوده؛ فارغ از اینکه این حجم از بی‌تفاوتی در رفتار پدر و مادر درچنین شرایطی باورپذیر نیست (و به‌نظر می‌رسد فیلمساز قصد داشته این کرختی در رفتار مرد و زن را به شرایطی که در آن زیست می‌کنند، نسبت دهد. اما دریغ از هیچ تعمقی در فضای اجتماعی جهان فیلم. فیلم در این زمینه سرد است؛ کرخت است؛ و این کرختی ربطی به مضمون فیلم ندارد بلکه این کرختی در انتقال حس است.

گزارش
REPORT

حیاط دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۴
عکس از محمدرضا شریفی؛ آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

دوران دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک

۱۳۴۳ تا ۱۳۵۹

مقدمه

دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک سال ۱۳۴۳ زیر نظر وزارت فرهنگ و هنر وقت در چهار راه آب‌سردار تهران با عنوان هنرکده تأسیس شد و پس از چند سال به «دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک» تغییر نام داد و با وقوع انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۵۹ بسته شد. اسفند سال ۱۳۹۳ مراسمی در تالار شمس تهران برگزار شد و تاریخ دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک و دانشکده‌ی سینما و تئاترِ دانشگاه هنر، که زیر نظر وزارت علوم در خیابان ورزنده واقع است، جمع بسته شد، و حاصل مراسمی شد با عنوان «پنجاه سالگی دانشکده‌ی سینما و تئاتر». در آن زمان، من چند ماه مشغول کارهای پژوهشیِ مراسم بودم و جلب دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک شدم و خصوصاً دربارِه‌ی دکتر مهدی فروغ خواندم؛ و تعجب کردم که به فعالیت‌های فراوان او -هم در حوزه‌ی تئاتر و هم در حوزه‌ی موسیقی- بسیار کم پرداخته شده. آن سال مدتی پیش از مراسم ریاست دانشگاه هنر تعدادی از اعضای هیئت علمی دانشگاه را مسئول برگزاری این مراسم کرد، و من و اکثر دوستان دانشجو کنار رفتیم، یا اگر هم کمک کردیم، دیگر مسئول نبودیم. مراسم با موافقان و مخالفان یکی فرض‌کردن دو دانشکده انجام شد، و گفتنی‌ها و بحث‌ها فراوان بود. مدتی گذشت و «پدیدار» پدید آمد و تصمیم گرفتیم به مناسبت یکسالگی مجله، دانشکده‌ای که دکتر فروغ تأسیسش کرد، موضوع کارمان شود.

افراد عزیز زیادی هر یک به نحوی در آماده کردن این گزارش کمک کردند؛ از آنها سپاسگزارم. از پروفسور سیروس فروغ، پسر دکتر مهدی فروغ؛ از دانشجویان سابق دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک که با تعداد زیادی از آنها از طریق فیسبوک ارتباط داشتم و اجازه دادند از عکس‌ها و توضیحاتشان که بعضی از آن اطلاعات در صفحه‌یشان هم هست، استفاده کنم؛ از فرید بزرگمهر، همایون امامی، بزرگ خضرایی، حبیب مهدیپور، مهری مدیرتمدن، رضا جابر انصاری، علی شکیبافر، علی تمدن، حمید مظفری، الکس بلورچی، شاپور پورامین، مینو فرشچی، عطا ثروتی، فرهاد توحیدی، عطاءالله کوپال، ناصر آقایی، لاله پورقدیری، عزت گوشه‌گیر؛ از ادمین صفحه‌ی فیسبوکِ کلثوم بانو تئاتر (ک.ب.ن)؛ از مجید بهشتی، ادمین صفحه‌ی فیسبوک و سایت دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک؛ مسعود مهرابی، مدیر مسئول مجله‌ی فیلم؛ مهدی علیپور؛ ناهید معینی؛ بابک کریمی؛ کاظم شهبازی و اعظم کیان‌افراز، مؤلفان کتاب تئاتر ایران در گذر زمان (از ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷) (نشر افراز)؛ افسانه ماهیان، مؤلف کتاب این صحنه خانه‌ی من است (زندگی، اندیشه و آثار حمید سمندریان) (نشر قطره)؛ امین پاک‌پرور؛ ابوذر عزیزی؛ دکتر اشرف بروجردی، مدیریت سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی ایران؛ حاج سیدعلی عماد، مدیریت کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی؛ دکتر نادیه ایمانی، مدیریت کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه هنر؛ و تمام افراد دیگری که نامشان جا افتاده و امیدوارم این قصور را بر من ببخشند. در این گزارش نگاهی گذرا می‌کنیم به دوران دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک.

علی معینی
دانشجوی سینما

مهندس غلامحسین کیخسروی مقدم
کارشناس رسمی دادگستری
تلفن ۳۹۱۷۶۰

شماره ۱۲۵
تاریخ ۳۶/۱۱/۲۳
پیوست نقشه ساختمانها

مقام محترم سرپرستی موسسات آموزشی عالی وزارت فرهنگ و هنر

احتـــــراما عطف بشماره ۱۲/۳۵۵۴ مورخ ۳۶/۱۱/۸ موضوع تقویم محل دانشکده هنرهای دراماتیک واقع در خیابان ژاله که باینجانب ارجاع گردیده ذیلا بعرض میرساند به طبق کروکی پیوست که از زمین و ساختمان های داخل آن بطور تفکیک برداشت و متراژ گردیده با در نظر گرفتن قیمتهای عادله روز و صلاح و نمره دولت بشرح صورت زیر ارزش محل دانشکده بنظر اینجانب بالغ بر ۱۲۱٫۸۱۵٫۸۳۰ ریال تقویم میگردد البته بدون در نظر گرفتـــن اصلاحات شهرداری .

با تقدیم احتـــــرامات

صورت متراژ و قیمت زمین و ساختمانها بطور تفکیک

شماره	شـــــرح	مساحت متر مربع	واحد قیمت	جمع کل قیمت
۱	زمیـــــن	۲۵۵۷/۶۷	۴۰۰٫۰۰۰	۱۰۲٫۳۰۶٫۸۰۰ ریال
۲	ساختمان یک طبقه	۳۱۵/۵۸	۷٫۰۰۰	۲٫۲۰۱٫۰۱۰ "
۳	ساختمان دو طبقه	۲۴۹/۹۳	۹٫۰۰۰	۲٫۲۴۹٫۳۷۰ "
۴ و ۸	ساختمان سه طبقه شمال شرقی نوساز	۵۳۷/۱۱	۱۱٫۰۰۰	۵٫۱۱۷٫۵۶۰ "
۵	ساختمان سه طبقه شمال غربـــی	۷۲۱/۶۴	۱۱٫۰۰۰	۸٫۱۰۳٫۰۴۰ "
۶	اشتراک دو کنتور آب			۶۴۰٫۰۰۰ "
۷	برق ۱۰۰ آمپر سه فاز			۱۵۰٫۰۰۰ "
۸	دو رشته تلفن			۲۴۰٫۰۰۰ "
	ارزش کل عرصه و اعیان و سایر ملحقات			۱۲۱٫۸۱۵٫۸۳۰ ریال

جمع ـ یکصد و بیست و یکملیون و هشتصد و پانزده هزار و هشتصد و سی ریال تمام

و مهران زرتشت نیز نامیده می‌شود.

قنات ناودانک: مادرچاه این قنات در خیابان دربند در شمال میدان تجریش واقع است و کورهٔ آن پس از قطع خیابان دربند به‌صورت اریب به سمت جنوب غربی خیابان دربند ادامهٔ مسیر می‌دهد و در حوالی تجریش آب آن آفتابی می‌شود. میزان آبدهی این قنات در ۱۳۷۵ ش، ۳۵ لیتر در ثانیه بوده است و از آن برای آبیاری فضای سبز استفاده می‌شود.

قنات یونجه‌زار: مادرچاه این قنات در کوهپایه‌های یونجه‌زار، در شمال محلهٔ فرخزاد بر سر راه قدیمی امامزاده داوود واقع است. کورهٔ این قنات با درازای حدود ۱٬۸۰۰ متر، به سمت جنوب کشیده شده است و مظهر آن در محلهٔ فرخزاد آفتابی می‌شود.

شهره زرگران ـ علی هزاردره

قنات‌سردار \qanāt-sardār\، قناتی که از ده قلعه‌سردار در شرق لویزان سرچشمه می‌گرفت.

این قنات که به آب‌سردار و یا قنات اکبرآباد نیز معروف بود و هنوز هم جریان دارد، از مستحدثات محمدحسن خان سردار ملقب به ساری‌اصلان و معروف به خان بابا خان سردار، پسر محمد خان قاجار ایروانی از سرداران معروف ایران در دورهٔ فتحعلی شاه قاجار بود. مادرچاه این قنات در ده قلعه‌سردار که امروزه اراضی آن در محوطهٔ پادگان لویزان قرار دارد، واقع بود و عمق آن ۵۰ متر، و طول قنات ۴٬۰۰۰ متر است (بامداد، ۳/ ۳۴۶؛ مالکی، ۱۶۷).

این قنات که موقوفه است، برپایهٔ نام خیابانها و محله‌های کنونی تهران از لویزان آغاز می‌شود، پس از گذر از خیابان نارمک (آیت) و ادامهٔ مسیر، از محل کنونی این خیابان پایین می‌رود و با عبور از زیر منازل، در نهایت به آسیاب‌سردار می‌رسد. درگذشته در این محل آسیایی وجود داشت که توسط جریان آب همین قنات به حرکت درمی‌آمد. قنات‌سردار سپس خیابان آسیاب‌سردار را قطع می‌کند و وارد قسمت غربی خیابان نارمک می‌شود و همچنان در امتداد آن و به سمت پایین ادامهٔ مسیر می‌دهد، خیابان مازندران را قطع می‌کند و سپس به سمت غرب منحرف می‌شود و از زیر منازل عبور می‌نماید. درگذشته در این محل آسیایی موسوم به والی وجود داشت که با آب این قنات کار می‌کرد.

قنات‌سردار در ادامهٔ مسیر، در محل تلاقی با خیابان زرین‌نعل به دو رشته قنات تقسیم می‌شود: شاخهٔ اول به جنوب غرب سرازیر، و پس از قطع خیابان خورشید در عمق ۳/۵متری شمال میدان شهدا (ژاله)، نبش ایران (عین‌الدوله) ظاهر می‌شود. این رشته از قنات، باغ و عمارت سردار را که متعلق به حسن خان سردار بود، مشروب می‌کرد. رشتهٔ دیگر این قنات امروزه در امتداد محل خیابان زرین‌نعل به سمت شرق جریان دارد، خیابان ۱۷ شهریور را در مقابل کارخانهٔ برق، در عمق ۲/۵متری قطع می‌کند، از زیر محل کارخانه می‌گذرد و در ۱۰۰متری شرق میدان شهدا به طرف جنوب ادامهٔ مسیر می‌دهد. آبدهی این قنات که در بهار بین ۵ تا ۶ سنگاب، و در پاییز به ۴ تا ۴/۵ سنگاب می‌رسید، بعدها به ۳ سنگاب کاهش یافت (مالکی، ۶۸ - ۶۹، ۱۶۷؛ معتمدی، ۵۵۰، ۵۵۳، ۵۵۴).

مآخذ: بامداد، مهدی، *شرح حال رجال ایران*، تهران، ۱۳۴۷ ش؛ مالکی، احمد و احمد خورسندی آقایی، *قنات در ایران: مطالعهٔ موردی قنوات شهر تهران*، تهران، ۱۳۸۴ ش؛ معتمدی، محسن، *جغرافیای تاریخی تهران*، تهران، ۱۳۸۴ ش.

شیوا جعفری

قنات‌کوثر \qanāt-kowsar\، سابقاً روستایی از توابع شمیران و امروزه محله‌ای در شمال شرقی تهران در منطقهٔ ۴ شهرداری تهران.

اراضی روستای قنات‌کوثر از جنوب به اراضی قاسم‌آباد، از شمال به اراضی سوهانک، از شرق به اراضی مجیدآباد، و از غرب به جادهٔ نارمک به قوچک محدود بوده است (ستوده، ۶۸۱/۲). در میانه‌های دههٔ ۱۳۲۰ ش، روستای قنات‌کوثر دارای ۲۰ تن جمعیت بوده (*فرهنگ ... ، ۱۷۰/۱*)، اما در نخستین سرشماری رسمی در ۱۳۳۵ ش جمعیت این روستا به ۲۹ تن افزایش یافته است (*گزارش ... ، ۵*).

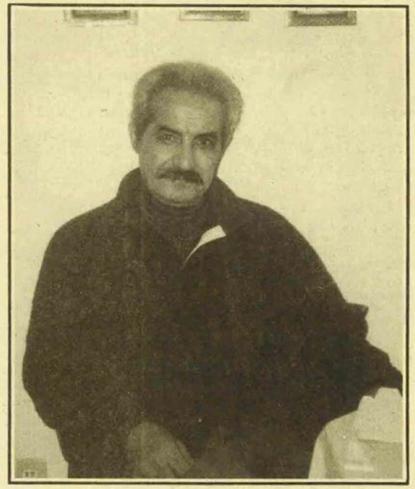
روستای قنات‌کوثر دارای یک رشته قنات بزرگ و پرآب بوده است که ظاهراً این روستا نام خود را از آن قنات گرفته است. محصول سردرختی قنات‌کوثر فقط انار بوده است (ستوده، همانجا). امروزه از باغهای انار آن قطعهٔ کوچکی در جنوب غربی محلهٔ قنات‌کوثر بر جای مانده که نزد اهالی، به باغ انا... است (نک: *اطلس ... ، ۵۷*).

با گسترش شهر تهران در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ ش،

دانشنامه‌ی تهران بزرگ
مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی

با تونل زمان به چهارراه آب‌سردار

پرویز شفا (۱۳۱۷-)



سال ۱۹۷۰ [۱۳۴۹] از آمریکا به ایران آمدم و چندی بعد در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک تدریس را آغاز کردم. آن دوران، یعنی دوران تدریس و آموزش سینما سیزده سال طول کشید و پس از آن سکوت به‌دنبال آمد.

دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک که طی سیزده سال بعدی تمامی زندگی مرا به خود اختصاص داد (شاید خیلی‌ها ندانند) در خیابان ژالهٔ سابق و چهارراه آب‌سردار قرار داشت. ساختمانی سه‌طبقه بود (یکی از آن‌ها زیرزمین) با حیاطی و حوضی در میان و ساختمان کوچکی در پشت ساختمان اصلی، که در آن زمان بخش دکور در آن قرار داشت و بعداً به سالن نمایش فیلم تبدیل شد. در راستای همین ساختمان کوچک، ساختمان کوچک دیگری، بخش اداری و رستوران دانشکده را در خود جا داده بود. فضایی تنگ و کسالت‌بار که چهار رشتهٔ ادبیات دراماتیک، تئاتر، فیلم و سینما در آن‌جا تدریس می‌شد. پیش از من، افراد برجسته و سرشناسی در آن‌جا بیتوته کرده و رفته بودند. درواقع، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، همانند قهوه‌خانه‌های سرِ راه محل فرود و آسایش قافله‌ها و مسافران بود نه جایی جدی برای تدریس سینما، و افراد هم در فرصت‌های بیکاری برای تدریس به دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک می‌آمدند. کسی آن را جدی نمی‌گرفت. دکتر فروغ ریاست دانشکده را برعهده داشت و درهرحال تلاش می‌کرد از استادان برجسته برای تدریس دعوت کند و از فضای درهم و آشفتهٔ آن، نظم و ترتیبی درخور دانشکده پدید آورد.

در این سال‌ها، یعنی اوایل دههٔ ۱۹۷۰، سینمای هالیوود وارد پربارترین مرحلهٔ موجودیتش می‌شد. در اروپا و آفریقا و آمریکای لاتین، سینماگران خاطی و عصیانگر در پی بازنویسی گرامر سینمایی بودند. دوران آزادی کشورهای در قیدوبند بود و داستان‌های بزرگ انسانی در اذهان فیلمسازان جوانه می‌زد. همه می‌خواستند درهای ناگشودهٔ اذهان مردم را با فیلم‌های سنت‌شکن خود باز کنند و دنیایی دیگر بسازند و طرحی نو دراندازند. اختلاف آرا فراوان بود و به آن دوران، غنای بیش‌تری می‌داد. این سال‌ها را می‌توان شکوفاترین دوران تئوری‌های سینمایی تلقی کرد که توسط روشنفکران کشورهای مختلف مطرح شد، در فیلم‌ها نمود پیدا کرد، مورد ارزیابی قرار گرفت و گرما و حرارت خاصی به صحنهٔ سینمای جهان بخشید. دنبالهٔ آن دوران پرخروش اکنون سکوت و سازشگری است و در جای حماسه‌های کوچک و بزرگ انسانی، سینمای فلسفی کاذب که حرفی برای گفتن ندارد ولی تحسین می‌شود، نشسته است. دیگر اسارت‌ها و بندگی‌ها به‌سبب نور خیره‌کنندهٔ ظواهر و فشارهای مالی که چشم‌ها را کور کرده، جایی از اعراب ندارد.

بخش سینمایی دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک، در آن زمان، عبارت بود از اتاقی با عنوان آتلیهٔ عکاسی، و زیرزمینی که برای کار و نمایش فیلم در نظر گرفته شده بود. آن‌چنان ابتدایی بود که تصورش باعث خنده می‌شود. البته، مسئول دلسوزی وجود نداشت و شاید هم دکتر فروغ عنایت چندانی به سینما نداشت زیرا حرفهٔ اصلی و مورد علاقهٔ او موسیقی و تئاتر بود و سینما را زائدهٔ ناخلف تئاتر می‌دانست.

رشته‌های پنج‌گانه‌ی دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک

۱) نمایشنامه‌نویسی و ادبیات دراماتیک

قرائت متون فارسی، تاریخ هنر، زبان خارجی، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، تربیت بدنی، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (پیش از میلاد)، تاریخ تحولات اجتماعی (بعد از میلاد)، سلفژ و تئوری موسیقی، تاریخ فرهنگ ایران (پیش از اسلام)، تاریخ فرهنگ ایران (پس از اسلام)، زبان خارجی ۱و۲، ادبیات عامه، تاریخ تئاتر (یونان و روم)، تاریخ ادبیات دراماتیک (یونان و روم)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (یونان و روم)، آشنایی با اصول و مبانی نمایشنامه‌نویسی، قرائت متون فارسی، تاریخ تئاتر (قرون وسطا - رنسانس – دوره‌ی معاصر)، تاریخ ادبیات دراماتیک (قرون وسطا و رنسانس) خواندن و تحلیل نمایشنامه (قرون وسطا و رنسانس)، قرائت متون فارسی، تاریخ ادبیات دراماتیک (دوره‌ی معاصر)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (دوره‌ی معاصر)، نمایشنامه‌نویسی ۱ و ۲، فن نمایشنامه‌نویسی، تاریخ نمایش در ایران، فن سناریونویسی، فن انتقاد در تئاتر، خواندن و تحلیل نمایشنامه به زبان خارجی، دستور زبان فارسی، تحلیل موسیقی، معانی و بیان و عروض و قافیه‌ی فارسی، تاریخ و ادبیات و اساطیر پیش از اسلام، میتولوژی (علم اساطیر)، تاریخ ادبیات فارسی، فلسفه، متدولوژی، هنرپیشگی، خواندن و تحلیل نمایشنامه‌های فارسی، نمایشنامه‌نویسی رادیو و تلویزیون، مبانی استفاده از امکانات نور، روان‌شناسی، اصول تعلیمات سمعی و بصری، اساطیر شرق دور، نمایشهای عروسکی، بررسی هنرهای دراماتیک شرق دور، بررسی نمایشنامه‌های شکسپیر از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسه از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های آمریکایی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های روسی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های مدرن اروپایی از نظر سبک و اجرا، تاریخ مذاهب و ادیان، ادبیات تطبیقی، تحقیق در متون فارسی

۲) سینما و تلویزیون

قرائت متون فارسی، تاریخ هنر، زبان خارجی ۱و۲، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، تربیت بدنی، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (پیش از میلاد)، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (بعد از میلاد)، سلفژ و تئوری موسیقی، شناخت اصول و مبانی سینما و تلویزیون، تاریخ فرهنگ ایران (پیش از اسلام)، تاریخ فرهنگ ایران (پس از اسلام)، قرائت متون فارسی، پرسپکتیو، تاریخ تحول سبک‌های سینما، نمایش و تحلیل فیلم، عکاسی و فیلمبرداری، اصول فنی تهیه‌ی برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی و دکوپاژ، فیزیک اپتیک و وسایل فیلمبرداری، تاریخ تکامل تکنیک سینما، نمایش و تحلیل فیلم، کارگردانی سینما و تلویزیون، مونتاژ فیلم، کارگردانی تکنیک فیلم‌های مستند، هنرپیشگی سینما، کارگردانی و فیلمبرداری ۱و۲، اصول فن صدابرداری، تنظیم نور، کارگردانی سینما، کارگردانی و تکنیک نقاشی‌های متحرک و فیلم‌های عروسکی، هنرپیشگی سینما، تهیدات سینمایی (تروکاژ)، اصول فنی مدیریت و رهبری سینما، دستور زبان فارسی، تحلیل موسیقی، تاریخ تئاتر (یونان و روم)، تاریخ ادبیات دراماتیک (یونان و روم)، تاریخ تئاتر (قرون وسطا، رنسانس و دوره‌ی معاصر)، تاریخ ادبیات دراماتیک (قرون وسطا، رنسانس)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (قرون وسطا، رنسانس)، تاریخ ادبیات دراماتیک (دوره‌ی معاصر)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (دوره‌ی معاصر)، پرسپکتیو رنگ و نور، فن سناریونویسی، روان‌شناسی، اصول تعلیمات سمعی و بصری، اساطیر شرق دور، نمایش‌های عروسکی، بررسی هنرهای دراماتیک شرق دور، بررسی نمایشنامه‌های شکسپیر از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسه از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های آمریکایی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های روسی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های مدرن اروپایی از نظر سبک و اجرا، تاریخ مذاهب و ادیان، ادبیات تطبیقی، تحقیق در متون فارسی

۳) هنرپیشگی و کارگردانی

قرائت متون فارسی، تاریخ هنر، زبان خارجی ۱و۲، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، تربیت بدنی، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (پیش از میلاد)، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (بعد از میلاد)، سلفژ و تئوری موسیقی، تاریخ فرهنگ ایران (پیش از اسلام)، تاریخ فرهنگ ایران (پس از اسلام)، قرائت متون فارسی، هنرپیشگی سینما، کارگردانی و فیلمبرداری ۱و۲، اصول فن صدابرداری، تنظیم نور، کارگردانی سینما، کارگردانی و تکنیک نقاشی‌های متحرک و فیلم‌های عروسکی، هنرپیشگی سینما، تهیدات سینمایی (تروکاژ)، اصول فنی مدیریت و رهبری سینما، دستور زبان فارسی، تحلیل موسیقی، خواندن و تحلیل نمایشنامه (یونان و روم)، تاریخ تئاتر (قرون وسطا، رنسانس و دوره‌ی معاصر)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (قرون وسطا، رنسانس)، تاریخ ادبیات دراماتیک (دوره‌ی معاصر)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (دوره‌ی معاصر)، تاریخ ادبیات دراماتیک (قرون وسطا، رنسانس)، فن بیان، شنشیربازی، بازیگری و کارگردانی، استفاده از صوت و نور در تئاتر، اصول و مبانی کارگردانی، هنرپیشگی و کارگردانی رادیو و تلویزیون، گریم، دستور زبان فارسی، تحلیل موسیقی، حرکت و پانتومیم، قرائت متون فارسی، مدیریت صحنه، تاریخ نمایش در ایران، خواندن و تحلیل نمایشنامه‌های فارسی، مدیریت و تجارت تئاتر، روانشناسی، اصول تعلیمات سمعی و بصری، اساطیر شرق دور، نمایش‌های عروسکی، بررسی هنرهای دراماتیک شرق دور، مذاهب و ادیان، ادبیات تطبیقی، تحقیق در متون فارسی

۴) دکورسازی و صحنه‌آرایی

قرائت متون فارسی، تاریخ هنر، زبان خارجی ۱و۲، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، تربیت بدنی، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (پیش از میلاد)، تاریخ تحولات اجتماعی جهان (بعد از میلاد)، سلفژ و تئوری موسیقی، تاریخ فرهنگ ایران (پیش از اسلام)، تاریخ فرهنگ ایران (پس از اسلام)، قرائت متون فارسی، آشنایی با اصول و مبانی دکورسازی، پرسپکتیو، طراحی و ماکت‌سازی و نقاشی، تاریخ تحول دکورسازی و سبک‌های آن، پرسپکتیو رنگ و نور، طراحی لباس، تاریخ لباس، دکورسازی عملی ۱و۲، تاریخ نمایش در ایران، خواندن و تحلیل نمایشنامه‌های فارسی، تنظیم نور، کار دوخت لباس تئاتر، شناخت رنگ، آرایش صحنه، دستور زبان فارسی، تحلیل موسیقی، تاریخ تئاتر (یونان و روم)، تاریخ ادبیات دراماتیک (یونان و روم)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (یونان و روم)، تاریخ تئاتر (قرون وسطا، رنسانس)، تاریخ ادبیات دراماتیک (دوره‌ی معاصر)، خواندن و تحلیل نمایشنامه (دوره‌ی معاصر)، هنرپیشگی، روان‌شناسی، اصول تعلیمات سمعی و بصری، اساطیر شرق دور، نمایش‌های عروسکی، بررسی هنرهای دراماتیک شرق دور، بررسی نمایشنامه‌های شکسپیر از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های کلاسیک فرانسه، از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های آمریکایی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های روسی از نظر سبک و اجرا، بررسی نمایشنامه‌های مدرن اروپایی از نظر سبک و اجرا، تاریخ مذاهب و ادیان، ادبیات تطبیقی، تحقیق در متون فارسی

۵) نمایش عروسکی

قرائت متون فارسی، تاریخ هنر، زبان خارجی ۱و۲، زیبایی‌شناسی، جامعه‌شناسی، تربیت بدنی، سلفژ و تئوری موسیقی، ادب عوام، تحلیل فرهنگ عامه در ایران، تحلیل افسانه‌های ایرانی، اصول و مبانی نمایش عروسکی، نقاشی ۱و۲، کارهای عملی نمایش عروسکی ۱و۲، تحقیق در متون فارسی، فن بیان (فیزیولوژی تنفس)، دکورسازی نمایش عروسکی، اصول و مبانی کارگردانی نمایش عروسکی، دستور زبان فارسی، روان‌شناسی کودک، تحلیل موسیقی، تاریخ تئاتر، مبانی موسیقی و آواز، خواندن و تحلیل نمایشنامه‌ی عروسکی ۱و۲، آواز جمعی، تاریخ نمایش عروسکی، ترانه‌ها و افسانه‌های ملی، بازی با عروسک، تکنیک ساختمان عروسک، تحلیل عملی نمایشنامه‌ی عروسکی، دکورسازی عملی نمایش عروسکی، کارگردانی نمایش عروسکی

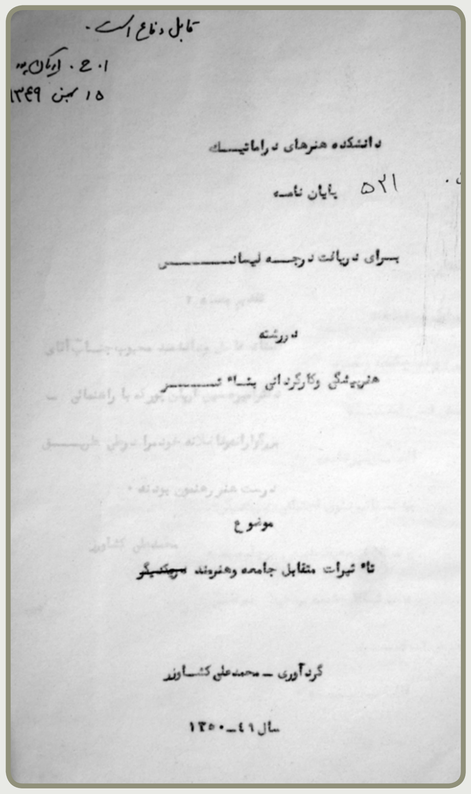
«... مأموریتی به دکتر مهدی فروغ داده شد در جهت تأسیس سازمانی به منظور اشاعه‌ی هنر تئاتر از طریق تربیت هنرمندان مستعد و لایق و فهیم، و نتیجه‌ی آن، تأسیس «اداره‌ی هنرهای دراماتیک» در ۱۳۳۶ به ریاست خود دکتر مهدی فروغ شد. با توجه به اینکه تشکیلات یاد شده نتایج مثبتی به بار آورده بود، در سال ۱۳۴۲ از طرف وزارت فرهنگ و هنر، مجدداً به دکتر مهدی فروغ مأموریت داده شد که مقدمات تأسیس یک مدرسه‌ی عالی را فراهم سازد و او پس از مطالعه‌ی لازم به طرح و تنظیم اساسنامه و برنامه‌ی دروس و سازمان یک مؤسسه‌ی عالی آموزشی که بتواند نیاز مملکت را از لحاظ تربیت هنرمند و محقق تحصیل‌کرده و شایسته تأمین سازد، پرداختند و سرانجام دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک در سال ۱۳۴۳ تأسیس شد» (شهبازی، ۱۳۸۷، ص۲۶۲).

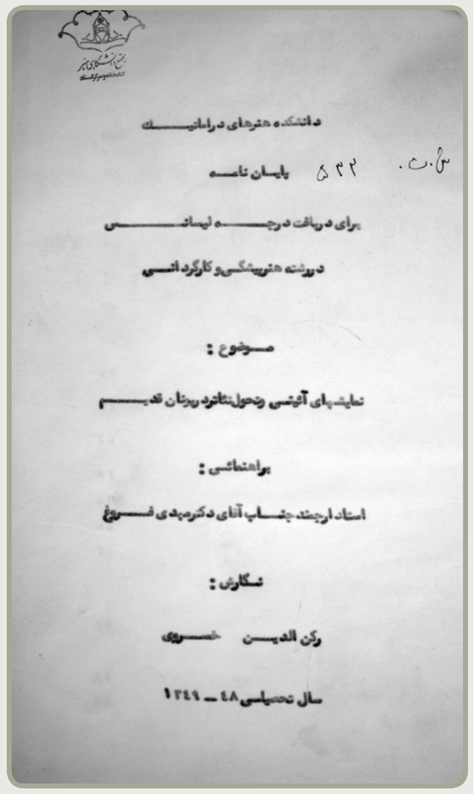
اعضای هیئت آموزشی دانشکده (۱۳۵۵-۱۳۵۶)

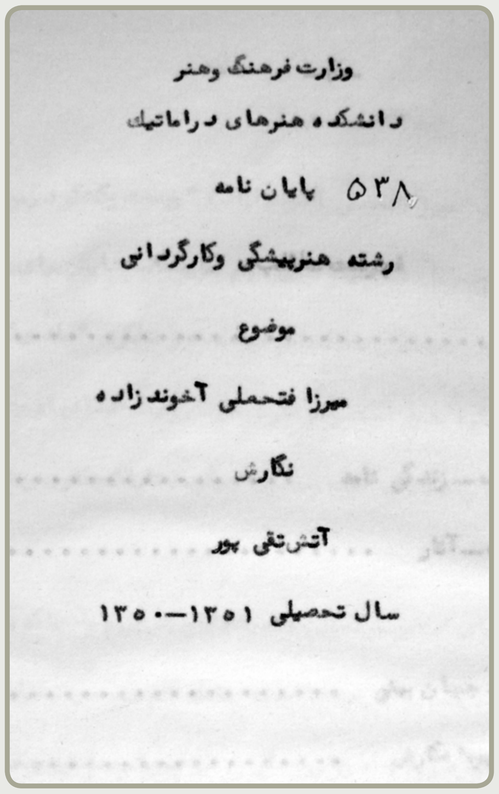
دکتر مهدی فروغ	فن انتقاد در تئاتر
دکتر سعید فاطمی	زبان فرانسه، تاریخ ادیان و مذاهب، میتولوژی، تاریخ ادبیات اساطیر ایران
امیرهوشنگ کاوسی	تاریخ تحول سینما، تاریخ تکامل سینما، نمایشنامه‌نویسیِ رادیو و تلویزیون
دکتر احمد محمدی	قرائت متون فارسی، ادب عوام، تاریخ فرهنگ ایران
دکتر علی‌اکبر فرورقی	تاریخ هنر، جامعه‌شناسی عمومی، متدولوژی، فلسفه، جامعه‌شناسی هنری، زیبایی‌شناسی
محمدعلی طالقانی	زبان انگلیسی
جعفر توکل	شناخت اصول و مبانی سینما
دکتر حسین لسان	دستور زبان فارسی و تحقیق در متون فارسی
نصرت کریمی	بازی با عروسک، هنرپیشگی سینما، کارگردانی و تکنیک‌های عروسکی
رکن‌الدین خسروی	فن بیان، بازیگری و کارگردانی، حرکت و پانتومیم
اسماعیل شنگله	خواندن و تحلیل نمایشنامه، خواندن و تحلیل نمایشنامه‌ی عروسکی، بازیگری و هنرپیشگی سینما
حمید سمندریان	آشنایی با اصول و مبانی بازیگری
خلیل موحد دیلمقانی	تاریخ ادبیات دراماتیک، تاریخ تئاتر، خواندن و تحلیل و نمایشنامه
دکتر مینو ورزگر	خواندن و تحلیل نمایشنامه به زبان انگلیسی
خسرو حکیم‌رابط	نمایشنامه‌نویسی و اصول فن نمایشنامه‌نویسی
کیومرث منشی‌زاده	تاریخ تحولات اجتماعی
پرویز صالحی شفا	مونتاژ، کارگردانی سینما، کارگردانی و فیلمبرداری
ابوالقاسم خورشیدی	دکورسازی عملی
محمدطاها بهبهانی	کارهای عملی عروسکی، بازی با عروسک و دکورسازی عروسکی
خجسته فرسائی	طراحی، تاریخ لباس و کار دوخت لباس
تامارا مانی‌قلم	طراحی و ماکت‌سازی و تاریخ تحول دکورسازی
زیبا پرهام	نقاشی، دکورسازی عملی و آرایش صحنه

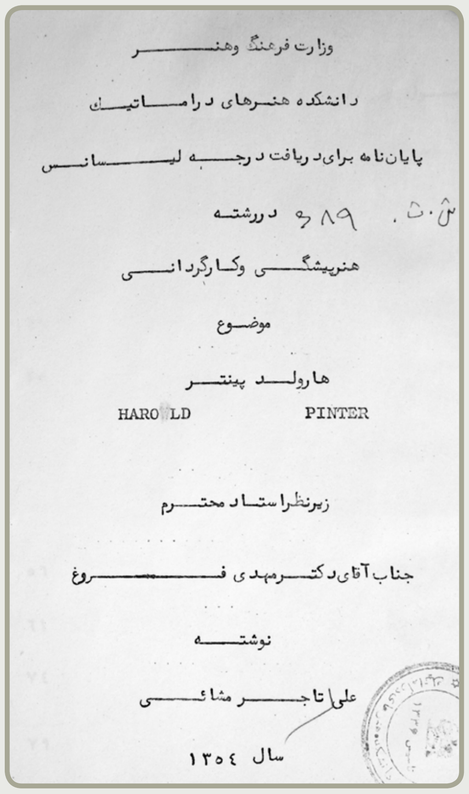
شکوه شهرستانی	سلفژ و تئوری موسیقی، آواز جمعی، تحلیل موسیقی
محمود شیبانی	گریم
بهروز یاورزاده	تربیت‌بدنی
حسن فیاد	فن سناریونویسی، تحلیل فیلم، کارگردانی و تکنیک فیلم مستند، اصول تمهیدات سینمایی و نمایشنامه‌نویسی رادیو و تلویزیون
بیژن زرنگار	شمشیربازی
محمدقلی سیار	هنرپیشگی رادیو و تلویزیون، مدیریت و تجارت تئاتر و مدیریت صحنه
محمد روشن	قرائت متون فارسی
حسن محمدزاده	فیلمبرداری و کارگردانی
داود ملک‌صدیق	عکاسی و فیلمبرداری
محمد خلج	تنظیم نور و استفاده از صوت و نور
بزرگمهر رفیعا	فیلمبرداری و کارگردانی و تنظیم نور
عبدالحسین فهیم	بازیگری و کارگردانی
ابراهیم مکی	نمایشنامه‌نویسی
مایل بکتاش	تاریخ نمایش در ایران
دکتر اکرم امیرافشاری	تاریخ ادبیات دراماتیک، تاریخ تئاتر، خواندن و تحلیل نمایشنامه
دکتر شهین‌دخت کامران‌مقدم	تاریخ فرهنگ ایران
امین‌السادات شهمیری	پرسپکتیو، اصول فن صدابرداری، اصول تعلیمات سمعی و بصری، پرسپکتیو رنگ و نور
دکتر محمدابراهیم باستانی پاریزی	تاریخ فرهنگ ایران
دکتر جابر عناصری	متدولوژی، زیبایی‌شناسی
گلین دولت‌آبادی	طراحی و دوخت لباس
شیرین بزرگمهر	دکورسازی عملی
هوشنگ بهشتی	هنرپیشگی رادیو و تلویزیون

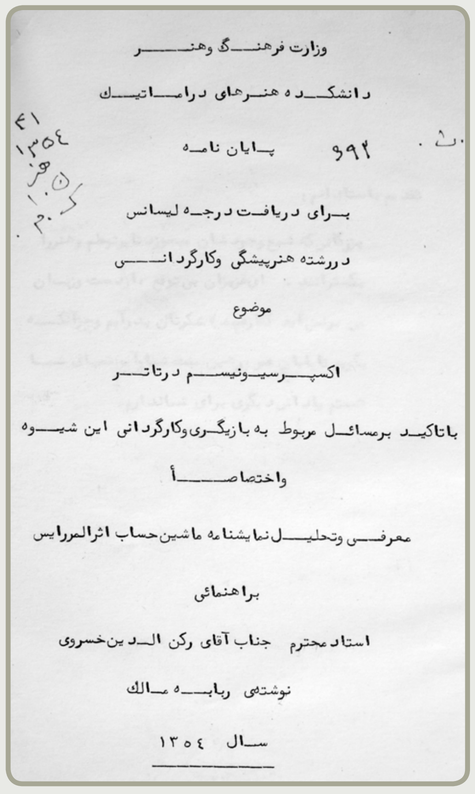
گزیده‌ای از پایان‌نامه‌های دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک


قابل دفاع است.
۲۰ ایران‌به
۱۵ بهمن ۱۳۴۹
دانشکده هنرهای دراماتیک
۵۲۱ پایان نامه
برای دریافت درجه لیسانس
در رشته
هنرپیشگی وکارگردانی بناء
موضوع
ناه شیرات متقابل جامعه وهنرمند سینماگیر
گردآوری ـ محمدعلی کشاورز
سال ۴۹ـ۱۳۵۰


دانشکده هنرهای دراماتیک
۵۴۲ پایان نامه
برای دریافت درجه لیسانس
در رشته هنرپیشگی و کارگردانی
موضوع :
نمایشهای آنوئی وتحول تئاتر در زمان ما
براهنمائی :
استاد ارجمند جناب آقای دکتر مهدی فروغ
نگارش :
رکن الدین خسروی
سال تحصیلی ۴۸ ـ ۱۳۴۹


وزارت فرهنگ وهنر
دانشکده هنرهای دراماتیک
۵۳۸ پایان نامه
رشته هنرپیشگی وکارگردانی
موضوع
میرزا فتحعلی آخوندزاده
نگارش
آتش‌تقی پور
سال تحصیلی ۱۳۵۱ـ۱۳۵۰


وزارت فرهنگ وهنر
دانشکده هنرهای دراماتیک
پایان‌نامه برای دریافت درجه لیسانس
در رشته
هنرپیشگی وکارگردانی
موضوع
هارولد پینتر
HAROLD PINTER
زیرنظر استاد محترم
جناب آقای دکتر مهدی فروغ
نوشته
علی تاجر مشائی
سال ۱۳۵۴


وزارت فرهنگ وهنر
دانشکده هنرهای دراماتیک
۹۹۲ پایان نامه
برای دریافت درجه لیسانس
در رشته هنرپیشگی وکارگردانی
موضوع
اکسپرسیونیسم در تئاتر
با تاکید برمسائل مربوط به بازیگری وکارگردانی این شیوه
واختصاصاً
معرفی وتحلیل نمایشنامه ماشین حساب اثرالمرایس
براهنمائی
استاد محترم جناب آقای رکن الدین خسروی
نوشته‌ی ربابه مالک
سال ۱۳۵۴

وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته

هنر پیشگی و کارگردانی

موضوع

سیر تحول تئاتر روسیه در قرن نوزدهم و اورنیف

زیر نظر

استاد محترم جناب آقای حمید سمندریان

نگارش

بیژن گلبرگ

وزارت فرهنگ و آموزش عالی

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

موضوع

تحلیل نمایشنامه کرکدن

اثر : اوژن یونسکو

براهنمائی استاد ارجمند جناب آقای

دکتر احمد کامیابی مسک

نگارش

محمد علائی (صالح علاء)

وزارت فرهنگ و هنر

" دانشکده هنرهای دراماتیک "

پایان نامه :

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته : ادبیات دراماتیک

موضوع :

مثنوی مولوی و بررسی جنبه‌های نمایشی قصص آن

براهنمائی :

استادان ارجمند :

جناب آقای دکتر مهدی فروغ

جناب آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب

نگارش:

اقدس راداش زاده

سال تحصیلی ۵۴-۱۳۵۳

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع

" بررسی آثار میرزا فتحعلیخان آخوندزاده از نظر کیفیت دراماتیک "

استاد راهنما

جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نگارش

محمد یوسف نیسی

سال تحصیلی ۱۳۵۰-۵۱

****

وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع :

بررسی سبک و آثار یوجین گلادستون اونیل

براهنمائی :

استاد ارجمند جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نگارش :

فریدون صادقی

سال تحصیلی ۱۳۵۱

وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع

" تئاتر مولیر "

به راهنمائی

استاد ارجمند : سرکار خانم اکرم امیرافشاری

زیر نظر

استاد بزرگوار جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نوشته

پروین وحیدپور

سال تحصیلی ۱۳۵۲ - ۱۳۵۳

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته نمایشنامه‌نویسی

موضوع :

انتظار

نمایشنامه بلند در یک پرده

براهنمائی استاد ارجمند جناب آقای

دکتر مهدی فروغ

نوشته :

ابراهیم مکی

سال تحصیلی ۴۷-۱۳۴۶

وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

موضوع :

بررسی تئاتر اوریپید

EURIPIDE

براهنمائی :

استاد ارجمند جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نگارش

نسرین زاهدی

سال تحصیلی ۵۱-۱۳۵۰

وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه تحصیلی

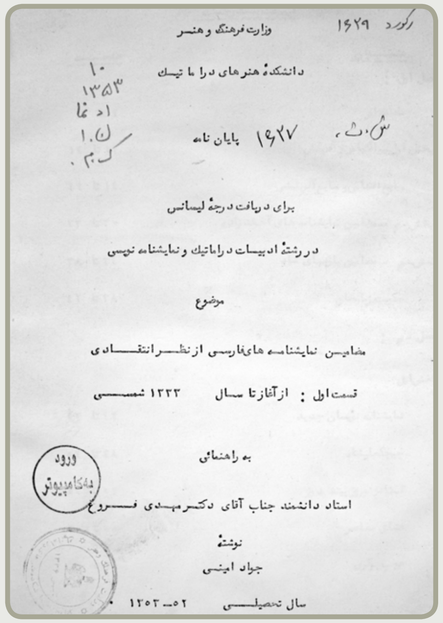
موضوع :

تاثیر تئاتر پوچی در تئاتر ایران

استاد راهنما : آقای دکتر مهدی فروغ

صاحب رساله : خسرو حکیم رابط ؛ رشته ادبیات دراماتیک

سال ۱۳۴۸



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجهٔ لیسانس

در رشتهٔ ادبیات دراماتیک و نمایشنامه نویسی

موضوع

مضامین نمایشنامه های فارسی از نظر انتقادی

قسمت اول : از آغاز تا سال ۱۳۳۳ شمسی

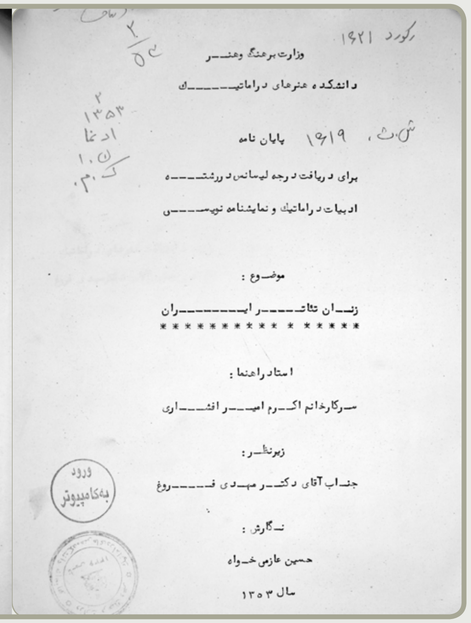
به راهنمائی

استاد دانشمند جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نوشتهٔ

جواد امینی

سال تحصیلی ۵۲-۱۳۵۳



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس در رشته ادبیات دراماتیک و نمایشنامه نویسی

موضوع :

زنان تئاتر ایران

استاد راهنما :

سرکار خانم اکرم امیرافشاری

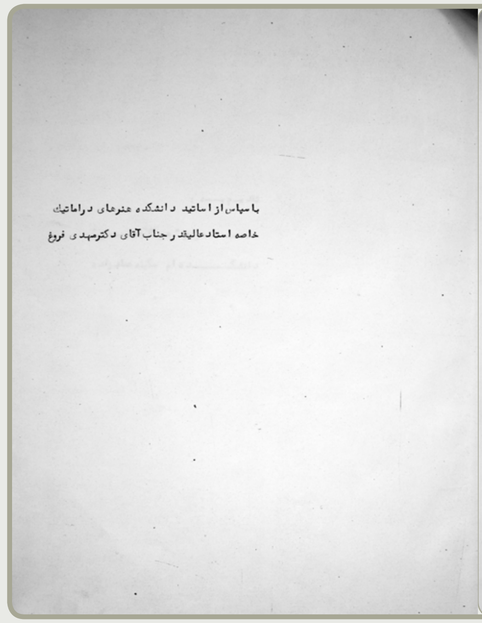
زیر نظر :

جناب آقای دکتر مهدی فروغ

نگارش :

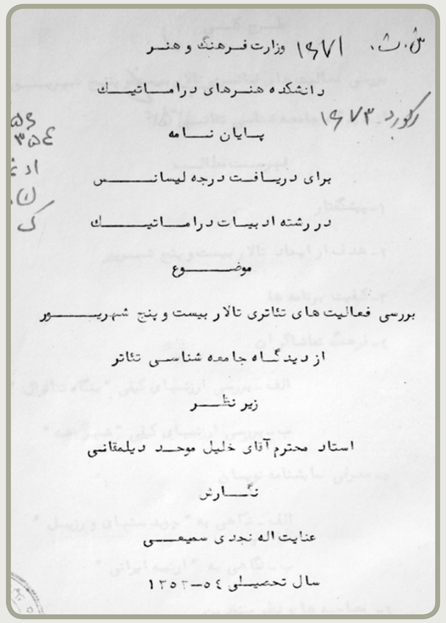
حسین عازمی خواه

سال ۱۳۵۳



باسپاس از اساتید دانشکده هنرهای دراماتیک

خاصه استاد عالیقدر جناب آقای دکتر مهدی فروغ



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع

بررسی فعالیت های تئاتری تالار بیست و پنج شهریور

از دیدگاه جامعه شناسی تئاتر

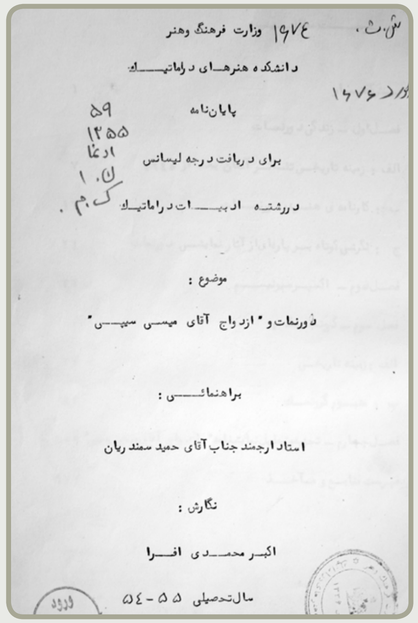
زیر نظر

استاد محترم آقای خلیل موحد دیلمقانی

نگارش

عنایت اله نجدی سمیعی

سال تحصیلی ۵۴-۱۳۵۳



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع :

دورنمات و ازدواج آقای میس سیس

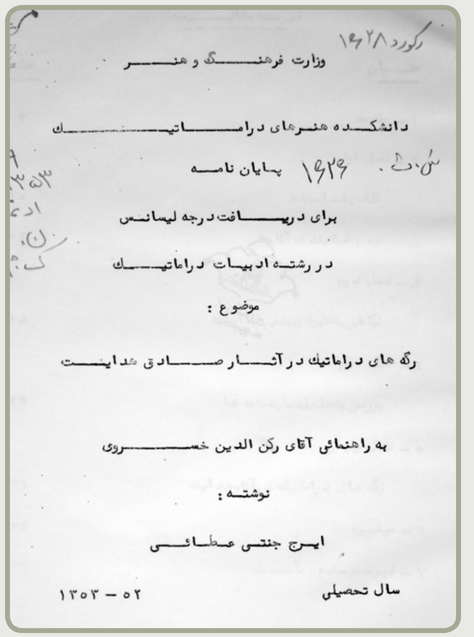
براهنمائی :

استاد ارجمند جناب آقای حمید سمندریان

نگارش :

اکبر محمدی افرا

سال تحصیلی ۵۵-۵۴



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته ادبیات دراماتیک

موضوع :

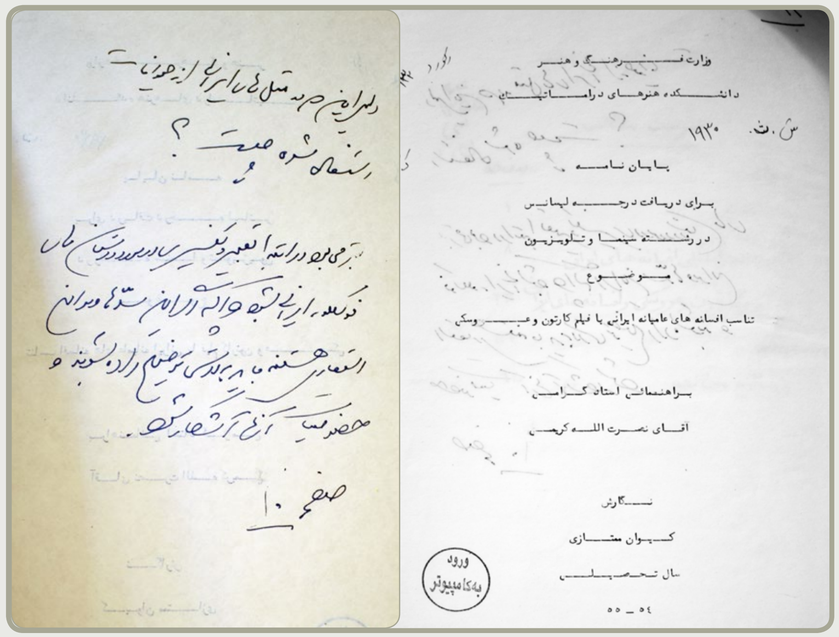
رگه های دراماتیک در آثار صادق هدایت

به راهنمائی آقای رکن الدین خسروی

نوشته :

ایرج جنتی عطائی

سال تحصیلی ۵۲ - ۱۳۵۳



وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته سینما و تلویزیون

موضوع

تناسب افسانه های عامیانه ایرانی با فیلم کارتون و عروسکی

براهنمائی استاد گرامی

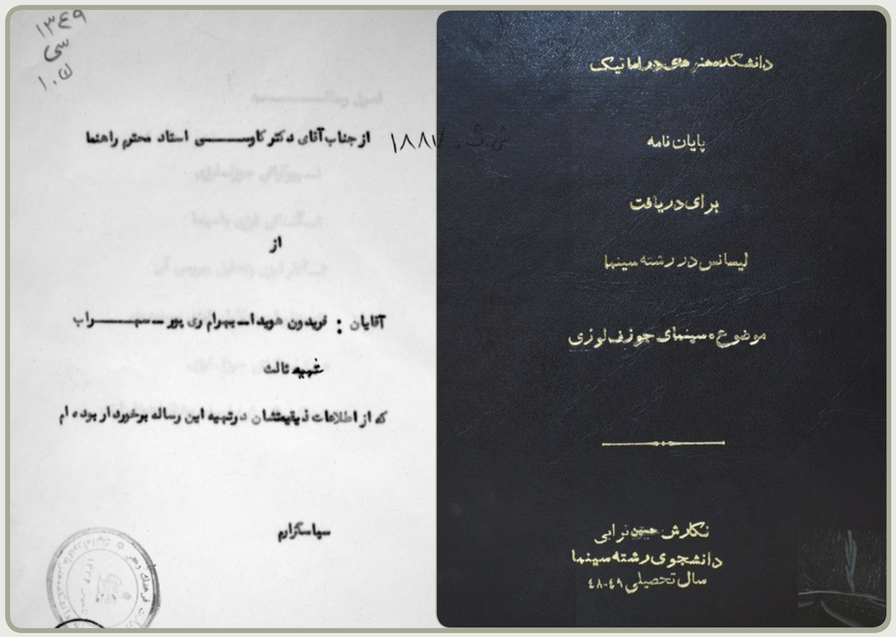
آقای نصرت الله کریمی

نگارش

کیوان ممتازی

سال تحصیلی

۵۴ - ۵۵



دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت

لیسانس در رشته سینما

موضوع: سینمای جوزف لوزی

نگارش حمید نرابی

دانشجوی رشته سینما

سال تحصیلی ۴۹-۴۸

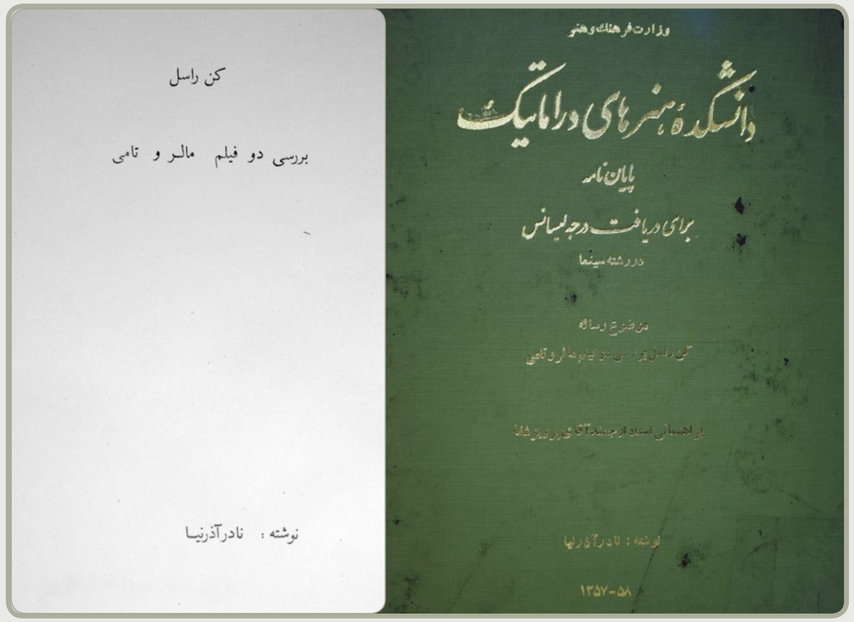
از جناب آقای دکتر کاوسی استاد محترم راهنما

آقایان : فریدون هویدا - بهرام ری پور - سهراب

شعبه ثالث

که از اطلاعات ذیقیمتشان در تهیه این رساله برخوردار بوده ام

سپاسگزارم


وزارت فرهنگ و هنر

دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک

پایان نامه

برای دریافت درجهٔ لیسانس

در رشتهٔ سینما

من ظرفیت ارسالة

کن راسل فیلم ساز بریتانیایی و تامی

راهنمائی استاد ارجمند آقای پرویز شفا

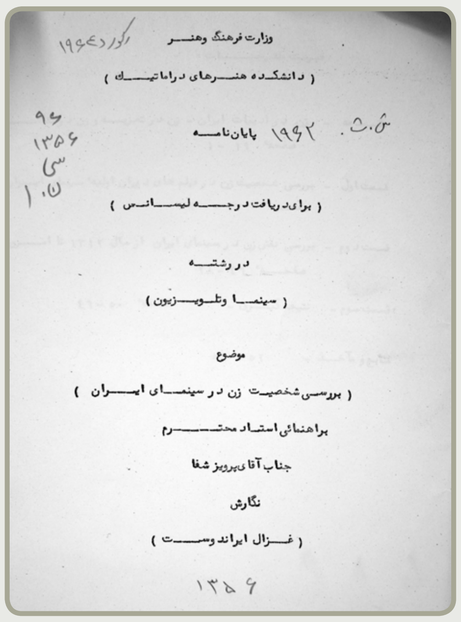
نوشته : نادر آذرنیا

۱۳۵۷-۵۸

کن راسل

بررسی دو فیلم مالر و تامی

نوشته : نادرآذرنیا


وزارت فرهنگ وهنر

(دانشکده هنرهای دراماتیک)

پایان نامه ۱۹۶۲ س.ث.

(برای دریافت درجه لیسانس)

در رشته

(سینما وتلویزیون)

موضوع

(بررسی شخصیت زن در سینمای ایران)

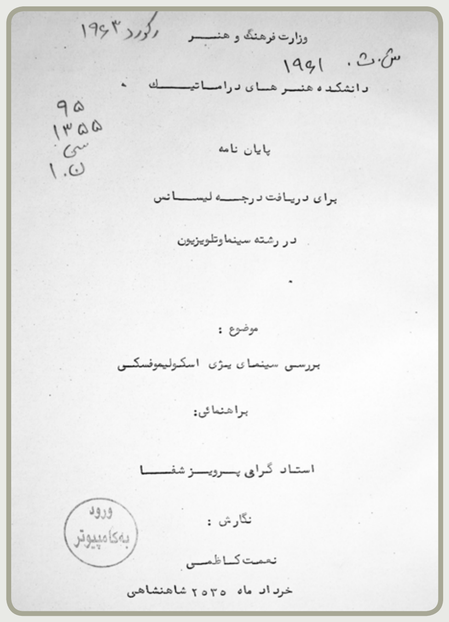
براهنمائی استاد محترم

جناب آقای پرویز شفا

نگارش

(غزال ایراندوست)

۱۳۵۶


وزارت فرهنگ و هنر

۱۹۶۳ رکورد

س.ث. ۱۹۶۱

دانشکده هنرهای دراماتیک

۹۵
۱۳۵۵
سی
۱.۵

پایان نامه

برای دریافت درجه لیسانس

در رشته سینما وتلویزیون

موضوع :

بررسی سینمای پنژ اسکرلیموفسکی

براهنمائی:

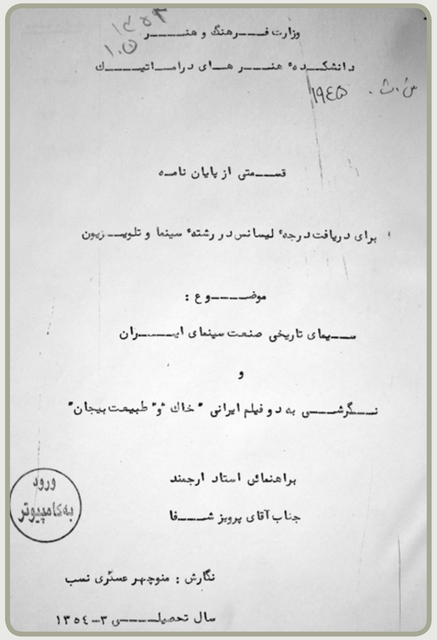
استاد گرامی پرویز شفا

نگارش :

نعمت کاظمی

خرداد ماه ۲۵۳۵ شاهنشاهی

ورود به کامپیوتر


وزارت فرهنگ و هنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

۱۹۴۵ س.ث.

قسمتی از پایان نامه

برای دریافت درجهٔ لیسانس در رشتهٔ سینما و تلویزیون

موضوع :

سیمای تاریخی صنعت سینمای ایران

و

نگرشی به دو فیلم ایرانی "خاک" و "طبیعت بیجان"

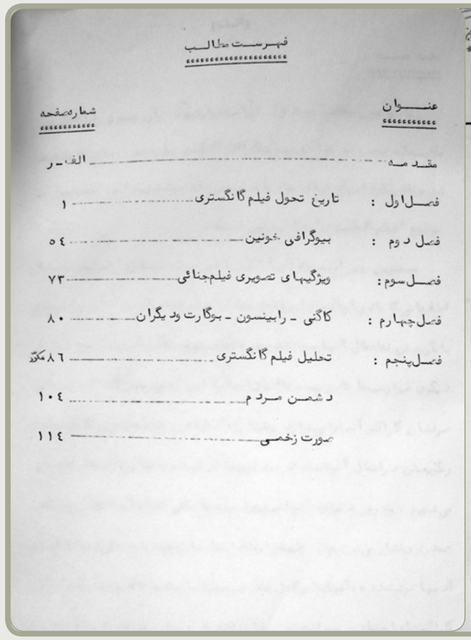
براهنمائی استاد ارجمند

جناب آقای پرویز شفا

نگارش : منوچهر عسگری نسب

سال تحصیلی ۳-۱۳۵۴

ورود به کامپیوتر


س.ث. ۱۹۵۵ وزارت فرهنگ وهنر

دانشکده هنرهای دراماتیک

پایان نامه :

برای دریافت درجه لیسانس

رشته سینما وتلویزیون

موضوع :

فیلم گانگستری

براهنمائی جناب آقای پرویز شفا

نگارش :

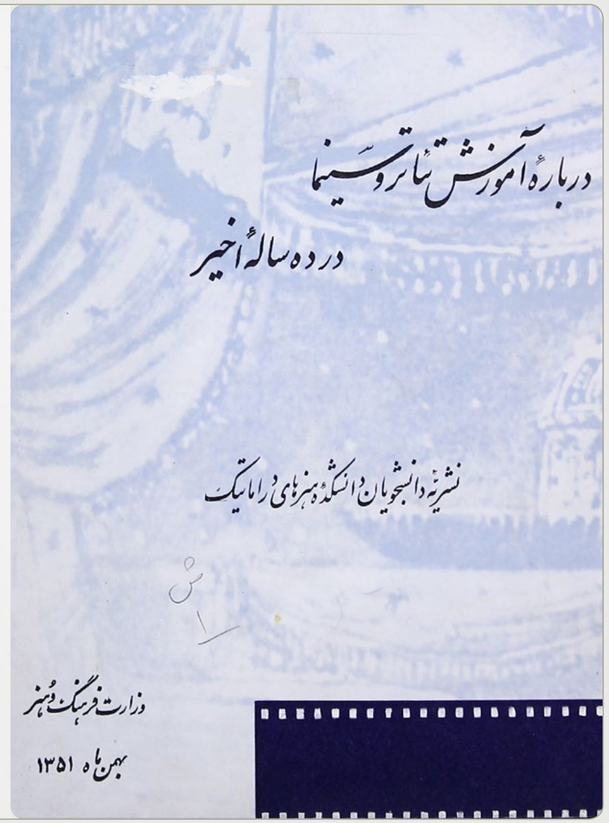
احمد الستی

سال تحصیلی ۱۳۵۵

فهرست مطالب

عنوان		شماره صفحه
مقدمه		الف-ر
فصل اول :	تاریخ تحول فیلم گانگستری	۱
فصل دوم :	بیوگرافی هنرمند	۵۴
فصل سوم :	ویژگیهای تصویری فیلم جنائی	۷۳
فصل چهارم :	کاگنی - رابینسون - بوگارت و دیگران	۸۰
فصل پنجم :	تحلیل فیلم گانگستری	۸۶ مکرر
	دشمن مردم	۱۰۴
	صورت زخمی	۱۱۴

نشریه‌ی دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک (نمونه‌صفحات شماره‌ی اول - بهمن۵۱)

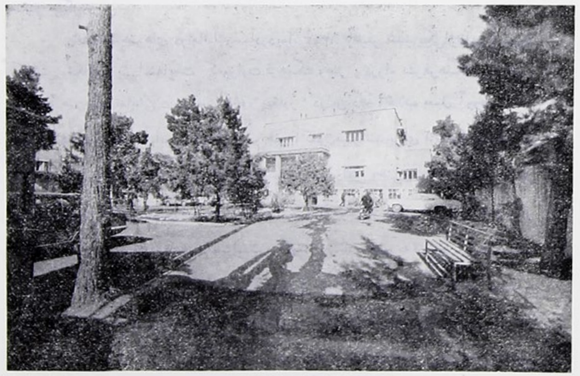


پیشگفتار

این رساله حاوی تعدادی ازمقالات استادان ودانشجویان‌دانشکدهٔ‌هنرهای‌دراماتیك است که بمنظور هماهنگی‌و قدر شناسی ازبیشرفتهای فوق‌العاده‌ای که در نتیجهٔ اجرای اصول دوازده گانه منشور انقلاب شاه و مردم ، از جهات مختلف ، نصیب مردم ایران شده است ، دراین موقع کهجشن فرخندهٔ پایان دههٔانقلاب ، درسراسر کشور برگزارمیشود، منتشر میگردد .

دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك‌رسماًدردیماه ۱۳۴۳ تأسیس شدو یکی‌ازنتایج پربهرهٔ کوشش وتکاپوی پردامنه‌ایست کهوزارت فرهنگ وهنر ، درراه نشرفرهنگ ومعرفت ، درزمینهٔ هنرهای نمایشی درسراسر کشور بهنباور ، دراین دههٔ انقلاب بعمل آورده است . جوانان مستعدوعلاقمند باین رشته ازادب‌و هنر اکنون‌میتوانند برای ارضای‌اشتیاق‌هنری خود در این دانشکده به‌کسب فضیلت‌ودانش بپردازند ودانش وهنری راکه از این طریق می‌اندوزند درخدمت به‌میهن وبمنظور بالابردن سرمایهٔ فکری‌و ذوقی هم‌میهنان خود بکار اندازند . لیسانسیه‌های این دانشکده اینك در گوشه و کنار کشوربه ترویج این‌هنر والاو تشویق جوانان علاقمند و راهنمایی کارگزاران فرهنگ از لحاظ فنی ، اشتغال دارند و دیری نخواهد پایید که‌نویسندگان و هنرمندانی در این‌رشته بوجودبیایند که‌مردم‌آینده این کشوربه آثار نغز هنری وادبی ایشان برخود ببالند ونام‌ایشان‌رادر ردیف دانشمندان‌و هنرمندان بزرگی که‌ایرانیان نتابد بوجودایشان افتخار می کنند ذکرکنند این‌آغازکار استو کسی‌نیست که‌به دشواری آغازی که‌با آرزوی رسیدن به‌انجامی پرارج همراه‌است آگاه نباشد .

مهدی‌فروغ
رئیس دانشکدهٔ هنرهای‌دراماتیك



نمائی از دانشکده هنرهای دراماتیك

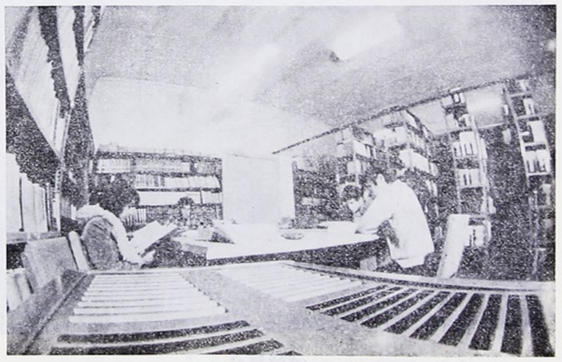
خلاصه‌ای‌ازاهم اقدامات‌وفعالیتهای دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك

درطی هشت‌سال کهاز تأسیس این‌دانشکده میگذرد ، اقداماتی درزمینهٔ‌برنامه‌های آموزشی این مؤسسه صورت گرفته‌است که‌اهم این‌اقدامات به‌شرح‌زیراست :

۱ – دعوت‌از استادان‌ومحققان‌فاضل برای‌تدریس یاایراد سخنرانی‌دراین‌دانشکده

۲ – ایجاد کارگاههای عکاسی‌و فیلمبرداری وصدابرداری ودکور سازی‌و صحنه آرائی‌وتمایش‌عروسکی .

۳ – ایجاد کتابخانه مجهزی‌که ازنظر دارا بودن نمایشنامه ومجموعه‌های خطی تعزیه نامه‌و کتابها و مجلات درزمینه تئاتر وسینماو اپرا‌و رقص‌و موسیقی وادبیات‌و فلسفه و تاریخ‌و مباحث دیگر به زبانهای فارسی – انگلیسی – فرانسه – آلمانی – ایتالیائی و روسی‌و ..... درنوع خود منحصر به‌فرداست . این کتابخانه کهمحل مورد مراجعه و مطالعه استادان وداشجویان است ، متجاوز از ۶۵۲۳ مجلد کتاب دارد .

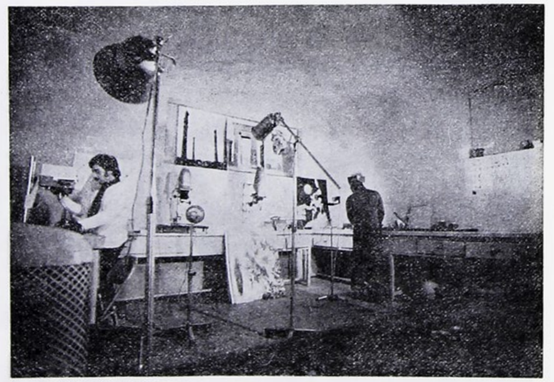


دانشجویان در حال‌مطالعه‌در کتابخانه

٤ ـ تأسیس بخش آموزش‌نمایش عروسکی (دورهٔ شبانه فوق‌دیپلم)بمنظورتربیت افراد سازنده عروسك یاا‌جراکنندهٔ نمایشهای عروسکی که‌این افراد نیازمجامع‌فرهنگی وهنری را از این لحاظ تأمین میکنندو احیاناً در کودکستانها و دبستانهاوپرورشگاههای کشورو مراکز فرهنگی‌نظیر کانون‌پرورش فکری کودکان ونوجوانان،عامل‌تهیه‌واجرای برنامه‌های آموزشی‌از طریق‌نمایش‌عروسکی‌خواهند بود .

٥ ـ تأسیس رشتهٔ نمایش عروسکی دردورهٔ لیسانس بمنظور تربیت هنرمندومحقق ومعلم‌نمایش‌عروسکی.

٦ ـ اعزام‌دانشجویان بمؤسسات‌ومراکزفرهنگی‌وهنری‌بمنظور گذراندن‌دوره‌های کارآموزی و کسب تجارب لازم در رشتهٔ مربوط .



کارگاه عکاسی

فرهاد ـ مکتب‌پارس ـ ژاله ـ بهنام ـ ماهان ـ ایران سوبس ـ طوسی ـ هخامنشی ـ تهران امروز ـ داریوش ـ مؤسسه آموزشی‌فرح .

دانشجویان رشته نمایش‌های عروسکی در حال کار در کارگاه

١٦ ـ کمکهای فنی بمعدارس وسازمانهای‌مختلف‌مملکت درزمینهٔ تحویل نمایشنامه ولباس ودکورو احیاناً اعزام کارگردان برای به‌روی صحنه آوردن برنامه‌های تئاتر .

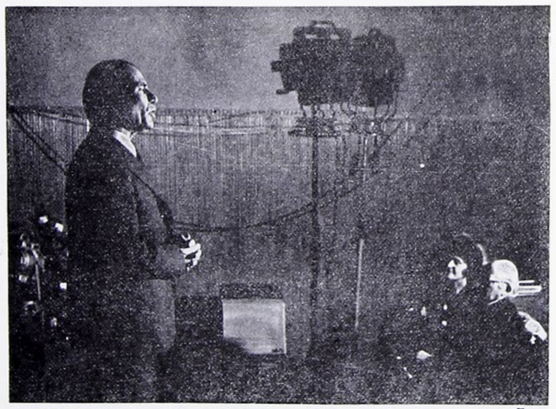
١٧ ـ تدریس مباحث مختلف تئاتر (نظری وعملی) توسط استادان این دانشکده در کلاسهای انستیتو مربیان امور هنری .

١٨ ـ تأمین معلم‌و کارشناس تئاتر برای سرپرستی مراکز آموزش تئاتر ادارات فرهنگ‌و هنر استانها وشهرستانها ازبین فارغ‌التحصیلان ودانشجویان مستعد و فعال‌دانشکده .

سالن فیلم

دانشکده برگزار شد. در این‌جشن چندتن ازنمایندگان مجلسین وامرای ارتش شاهنشاهی وجمعی‌از فرهنگیان وهنرمندان با بانوانشان حضور داشتند . محوطهٔ دانشکده دراین روز وشش روز بعدبا تمثالهایی ازشاهنشاه آریامهرو علیاحضرت شهبانوو والاحضرت ولایتعهد و پوسترهای متعدد و متنوع دههٔ انقلاب ، در میان چراغهای الوان ، بصورت زیبایی تزیین یافته‌بودو سرودانقلاب نیز نواخته‌میشد .

ابتدا میهمانان به‌نمایشگاههای پوسترهای دههٔ‌انقلاب وماکت‌ها وطرحهای صحنه‌و لباسهای تئاتر و رسالات تحقیقی و انتشارات دانشجویان و عکسهایی از پیشرفت مملکت و نمایش عروسکی توسط دانشجویان تهیه شده بود ، راهنمائی شدندو پس‌از بازدید ازاین نمایشگاهها ، پذیرایی گرمی ازایشان بعمل آمد . آنگاه‌به تالار نمایش راهنمایی شدند .



آقای دکتر مهدی فروغ رئیس دانشکده‌هنرهای دراماتیک هنگام سخنرانی در تالار نمایش بمناسبت جشن تأسیس دانشکده

نشریه‌ی دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک (نمونه‌صفحات شماره‌ی دوم - فروردین۵۴)

چند خبر از دانشکده هنرهای دراماتیک

ده سالی که گذشت

با سپری شدن سال ۱۳۵۳ ، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک یازدهمین سال تحصیلی خود را آغاز کرد.

در طول این سالهای پرثمر ، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک نیز بموازات پیشرفتهای روز افزون مملکت از امکانات مالی و معنوی بیشتری برای تحقیق هدفهای فرهنگی و هنری خود برخوردار شده و تا این زمان هنرمندان و محققان و متخصصان شایسته‌ای را در فنون مختلف هنر تحویل اجتماع داده است.

در دورهٔ روزانهٔ دانشکده هنرهای دراماتیک پنج‌رشته تحصیلی به شرح زیر وجود دارد:

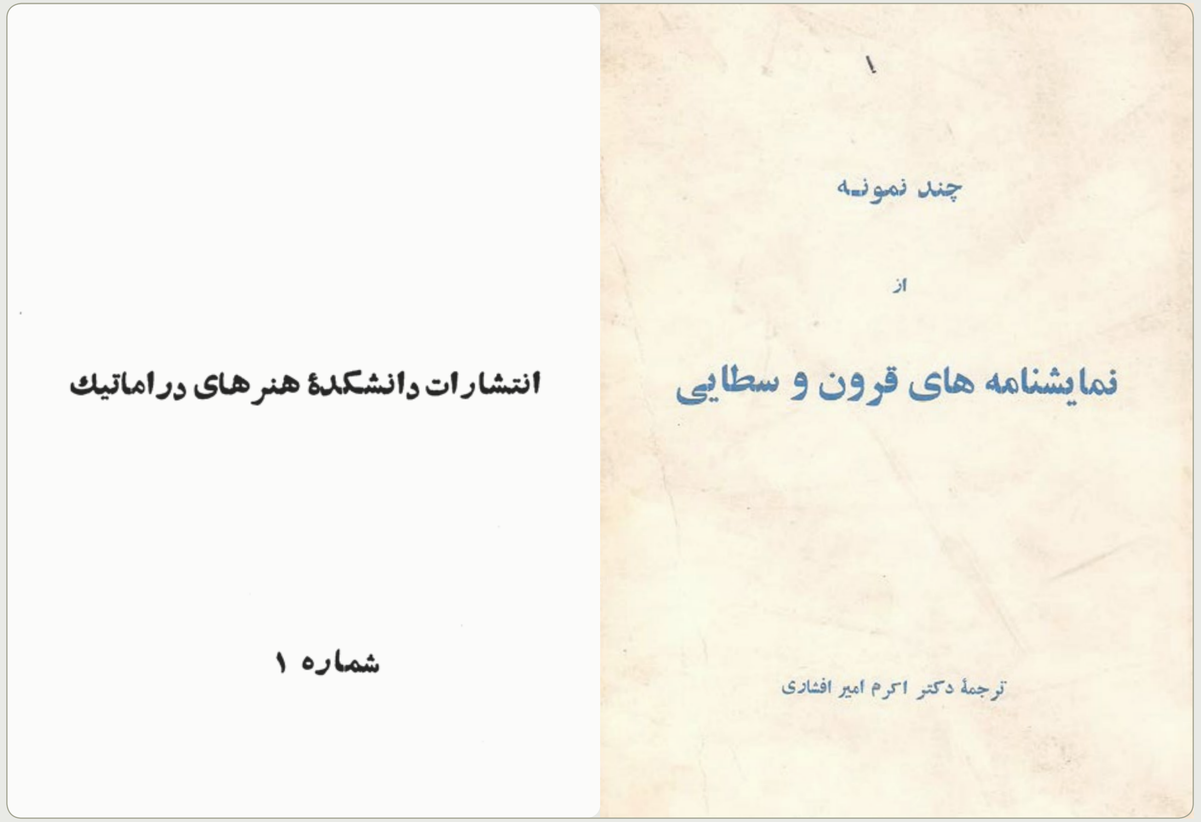
۱ــ نمایشنامه‌نویسی و ادبیات دراماتیک
۲ــ هنرپیشگی و کارگردانی
۳ــ سینما و تلویزیون و رادیو
٤ــ دکورسازی و صحنه‌آرائی
۵ــ نمایش عروسکی (ماریونت)

رشته تحصیلی نمایش عروسکی از سال ۱۳۵۰ آغازشده و دانشجویان این رشته اکنون در سال سوم مشغول تحصیل هستند.

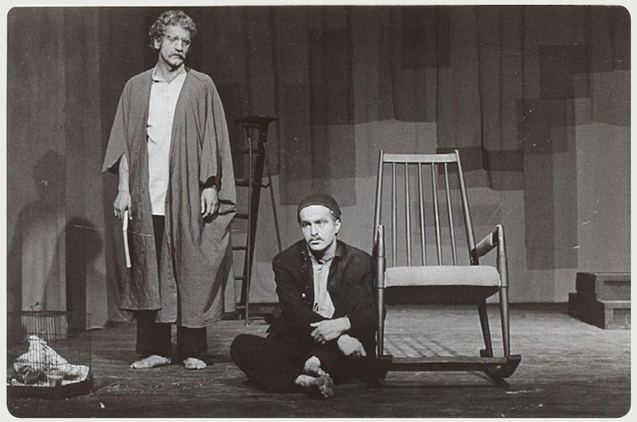
دورهٔ تحصیلی در این دانشکده معمولا چهار سال است و تابلوی‌زیر نموداریست از کسانی که در فاصله بین سالهای ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۳ پس از گذراندن کلیه واحدهای درسی و دفاع از پایان نامه بدریافت‌دانشنامهٔ لیسانس در رشته مربوط نائل آمده‌اند.

آقای بهبهانی سرپرست گروه نمایش عروسکی

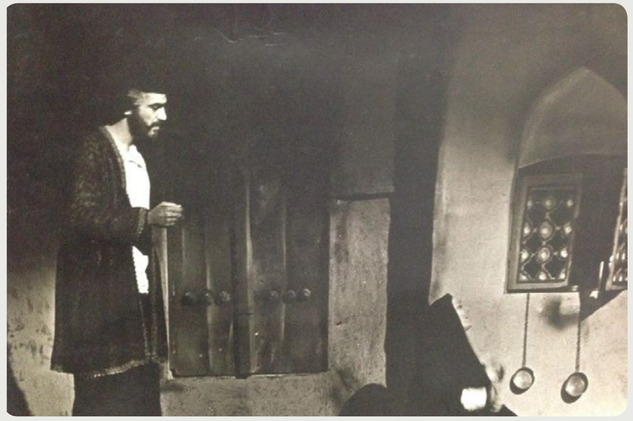
دو تصویر ازآخرین نمایش عروسکی توسط دانشجویان دورهٔ فوق دیپلم‌رشته نمایش‌عروسکی که در سال ۱۳۵۲ زیر نظر آقای «باتکه»استاد این فن‌هنر آموزی نموده‌اند.

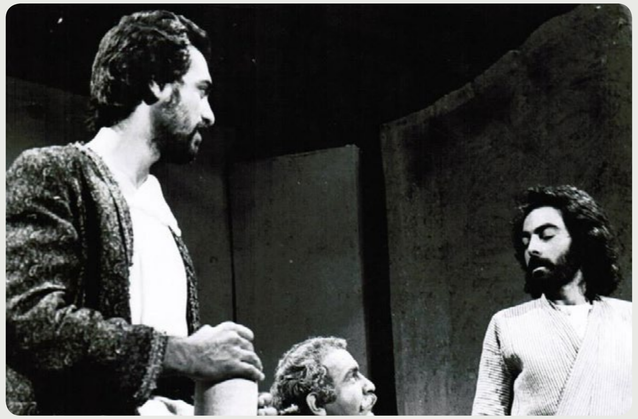

چند نمونه
از
نمایشنامه های قرون و سطایی
ترجمهٔ دکتر اکرم امیر افشاری
انتشارات دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک
شماره ۱

چند نمونه از تئاترهای اجراشده در تالار دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک



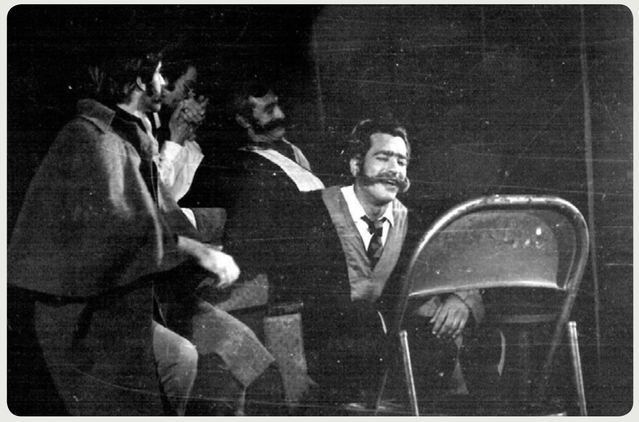
زیتون
اسفند ۱۳۵۵ و فروردین ۱۳۵۶
نویسنده: آرمان امید
کارگردان: رکن‌الدین خسروی
بازیگران: مصطفی طاری، بهروز بقایی، هومن آذرکلاه، مجتبی یاسینی، شراره مهرینفر، شادی مهرینفر

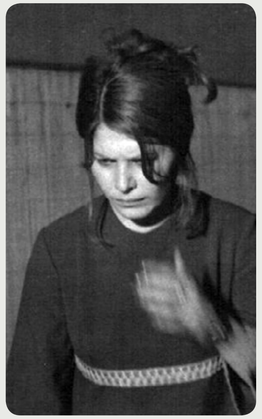


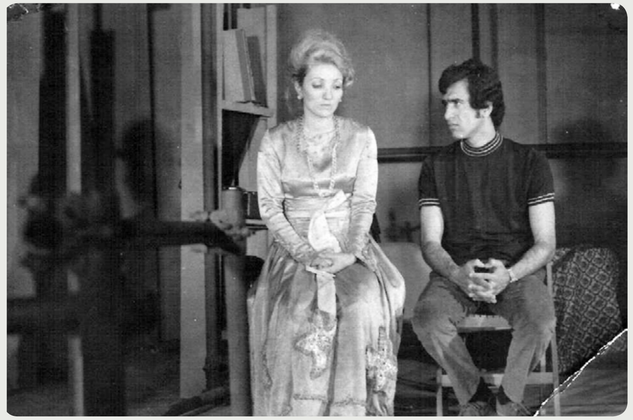


پهلوان اکبر می‌میرد
۱۳۵۴
نویسنده: بهرام بیضایی
کارگردان: محمود جوهری
بازیگران: هاشم ارکان، ماهرو بدیعی، محمود جوهری، مهدی منتظر، محمد شب‌زنده‌دار، علی شریفیان، فریده تهرانی، غلامحسین لطفی، فریدون فرهودی

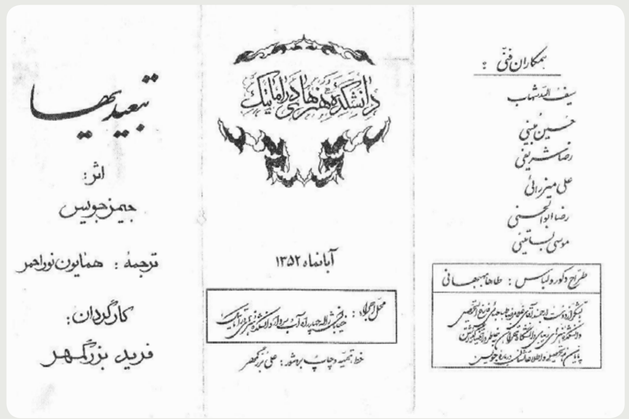
آفتاب‌پرست و چوپان
۱۳۵۳
نویسنده: یونسکو
کارگردان: مهدی فخیم‌زاده
بازیگران: محمود جوهری، اردوان مفید، داریوش مؤدبیان، ناصر آقایی، مصطفی طاری، گیتی جوادی



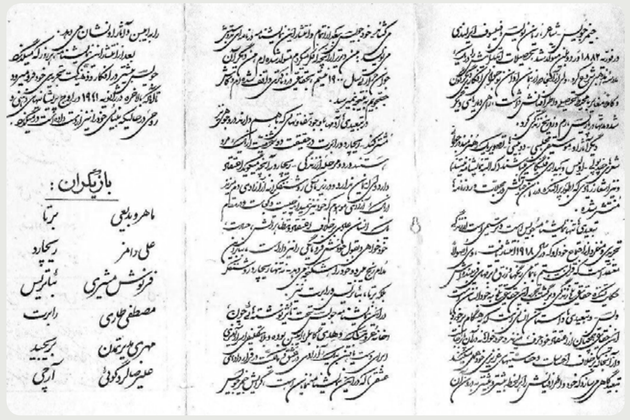




باغ وحش شیشه‌ای
۱۳۵۱
نویسنده: تنسی ویلیامز
ترجمه: مهدی فروغ
کارگردان: هما روستا
بازیگران: مهوش افشارپناه، محمود جوهری، ماهرو بدیعی، ناصر آقایی


همکاران فنی:
یف‌الله شهاب
حسین بیتی
رضا شریفی
علی میرزائی
رضا ابوالحسنی
موسی بابائی
طرح دکور و لباس: طاهره جهانی
آبانماه ۱۳۵۲
محل اجرا:
خواننده چاپ پرشه: علی برگمهر
تبعیدیها
اثر:
جیمز جویس
ترجمه: همایون نوراحمر
کارگردان:
فرید بزرگمهر

تبعیدیها
آبان ۱۳۵۲
نویسنده: جیمز جویس
ترجمه: همایون نوراحمر
کارگردان: فرید بزرگمهر
بازیگران: فرنوش مشیری، مصطفی طاری، ماهرو بدیعی، علی رامز، علیرضا لردگوئی، مهری مدیرتمدن


بازیگران:
ماهرو بدیعی — برتا
علی رامز — ریکاردو
فرنوش مشیری — بئاتریس
مصطفی طاری — رابرت
مهری مدیرتمدن — بریجید
علیرضا لردگوئی — آرچی

محاکمه‌ی ژاندارک
آبان و آذر ۱۳۵۶
نویسنده: برتولت برشت
ترجمه: عبداله کوثری
کارگردان: رکن‌الدین خسروی
بازیگران: هومن آذرکلاه، آرمان امید، روبرت بادگیر، بهروز بقایی، کاظم بلوچی، حسین بیکزاده، جمشید جهانزاده، آزیتا لاچینی، بهرخ حسین بابایی، داوود دانشور، منصور دهقانی، و دیگران

سالگرد
۱۳۵۵
نویسنده: آنتوان چخوف
کارگردان: تاجبخش فنائیان
بازیگران: جمشید جهانزاده، علی حسامی، هادی حداد کاوه، رؤیا نیسانتو، غزال ایراندوست، هومن آذرکلاه، اله‌یار مقدم، حسین حقیری
فقط سه شب اجرا شد.

بهارهای از دست رفته
۱۳۴۴
نویسنده: پل واندنبرگ
کارگردان: شاهین سرکیسیان
بازیگران: بهرام وطن‌پرست، اصغر آقاخانی، مرتضی عقیقی و دیگران
محل اجرا: هنرکده‌ی هنرهای دراماتیک (در سال ۱۳۴۴ هنرکده هنوز به دانشکده تغییر نام نداده بود)

پنجری
آبان ماه ۱۳۵۴
نویسنده: فردریک دورنمات
مترجم: حمید سمندریان
کارگردان: مهدی صفاری
بازیگران: مهدی صفاری، علی آشوری، محمود دادگر، عباس اسلامی، پورفریدونی، صابری
توسط گروه تئاتر روشندل

دورگه
۱۳۵۵
نویسنده: لنگستون هیوز
کارگردان: رجب محمدین
بازیگران: سهراب سلیمی، فرزانه نشاطخواه، مجتبی یاسینی

کاندیدا برای خوردن
۱۳۵۲
نویسنده: اسلاومیر مروژک
ترجمه: ایرج زهری
کارگردان: علی تاجر مشایی
بازیگران: علی حاجعلی عسگری، علی تاجر مشایی، مصطفی طاری، قاسم پورشکیبایی، بیژن گلرنگ

آوازخوان طاس
دی ۱۳۵۲
کارگردان: مهدی فخیم‌زاده
نویسنده: اوژن یونسکو؛ ترجمه: مهدی فخیم‌زاده
بازیگران: فریده صابری، مصطفی طاری، لاله پورقدیری، مهرانگیز مدیرتمدن، مهدی فخیم‌زاده، نورالدین استوار
توسط گروه نمایشی دانشجو

مذاکرات محرمانه میان قدیسین (آدم و حوا)
۱۳۵۲
نویسنده: نادر ابراهیمی
کارگردان: رضا کشانی
بوسیله: گروه نمایش هگمتانه همدان
بازیگران: ایراندخت میرهادی، احمد بیگلریان، بهمن محیط‌آذر، اکبر کاشانی، حسن مهتابی، صادق عاشورپور، سیدحسن قاری، محمود نصری، محمد کشتی‌آرا

تیاله
آذر ۱۳۵۵
نویسنده: مصطفی رحیمی
کارگردان: محمدرضا کلاهدوزان
بازیگران: سهراب سلیمی، فرید شهریاری، جعفر ساجدی، هومن آذرکلاه، حسن مهمانی، سهیلا سهیلی، جمشید جهانزاده، سعید کشن‌فلاح، محمد هندیانی، علی شریفیان، جلیل حاج‌آقایی / طراح: جمال طاهری

گدا و سگ مرده
۱۳۵۵
نویسنده: برتولت برشت
کارگردان: محمد کریمی هراتی
بازیگران: آرمان امید، بهروز بقایی، مجتبی یاسینی، محمود افشار، حسین عاطفی، منصور دهقان، مسعود دلخواه
فقط سه شب اجرا شد.

ماه در کایلنامو می‌درخشد
۱۳۵۲
نویسنده: شون اوکیسی
ترجمه: بهروز تبریزی
کارگردان: موسی بساتینی
بازیگران: داریوش مؤدبیان، خسرو شایسته، علی تاجر مشایی، لاله پورقدیری، بیژن گلبرگ، علی عسگری، غزال ایراندوست، مصطفی طاری، مهرانگیز مدیرتمدن

در انتظار گودو
آبان ۱۳۵۵
نویسنده: ساموئل بکت
کارگردان: عبدالحسین فهیم
بازیگران: بهروز بقایی، داود دانشور، احمد سپاسدار، حمید مظفری

استثنا و قاعده
۱۳۵۲
نویسنده: برتولت برشت
ترجمه: مصطفی رحیمی
کارگردان: رضا کرم‌قشقایی
بازیگران: ماهروبدیعی، محمدرضا خوشنویس، محمدزرین‌پژوه، داوود دانشور، فرهاد سبزعلیان، غلامعلی شریفیان، فرهاد قدیری، عبدالصمد صمدی، بهرام قاسملو، یدالله وفاداری، محمود هندیانی

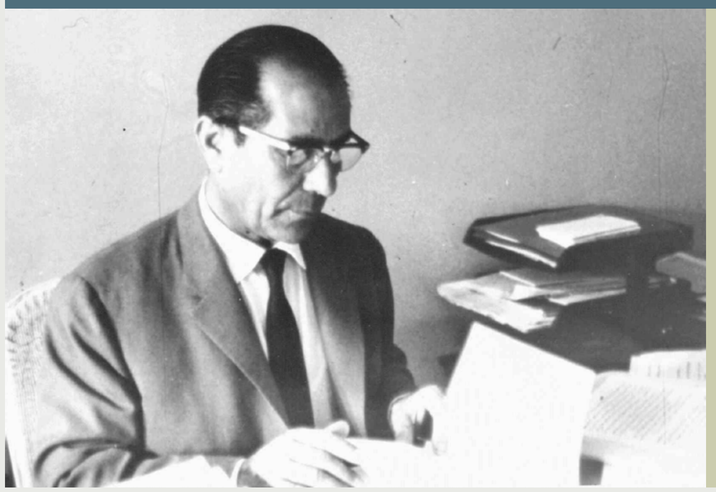
وزیرخان لنکران ۱۳۵۲
نویسنده: میرزا فتحعلی آخوندزاده
تنظیم: ایرج جنتی عطایی
کارگردان: خسرو شایسته
بازیگران: مصطفی طاری، نورالدین استوار، قاسم شکیبافر، فروغ مقدم، مهوش افشارپناه، هاشم ارکان، لاله پورقدیری، داریوش مؤدبیان، مجتبی متولی، علی شریفیان، محمد شب‌زنده‌دار، احمد سلیمی، محمدرضا عالمی، فرشید موفق، بیژن بیرنگ

در منطقه‌ی جنگی
خرداد ۱۳۵۵
نویسنده: یوجین اونیل
ترجمه: تقی‌زاده – صفریان
کارگردان: محمدعلی شکیبافر
بازیگران: بهروز بقایی، حسین عاطفی، محمود هندیانی، علی شریفیان، محمود جعفریان، علی ساغرچی، خلیل حاج‌آقایی، سعید فلاح

وقت ناهاری
۱۳۵۱
نویسنده: جان مورتیمر
مترجم: اسماعیل شنگله
کارگردان: اسماعیل شنگله
بازیگران: مهری مدیرتمدن، فریده صابری، علی تاجرمشایی

بوسمن و لنا
۱۳۵۵
نویسنده: آئول فوگارد
کارگردان: رجب محمدین
بازیگران: جمشید جهانزاده، فرزانه نشاطخواه، صمد نائینی

ماندرا گولا
اردیبهشت ۱۳۵۶
نویسنده: ماکیاولی
کارگردان: عبدالحسین فهیم



دکتر مهدی فروغ (۱۲۹۰ - ۱۳۸۷)

مؤسس اداره‌ی هنرهای دراماتیک (۱۳۳۶)

مؤسس دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک (۱۳۴۳)

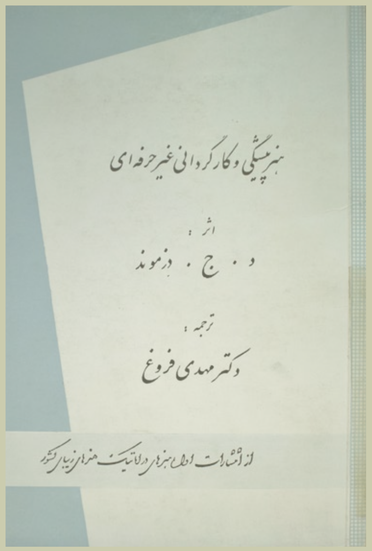
رئیس دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک (۱۳۴۳-۱۳۵۱)

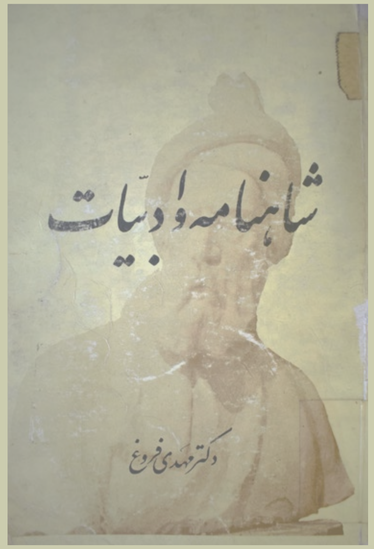
آهنگساز، موسیقیدان، و مدرس هنرستان عالی موسیقی

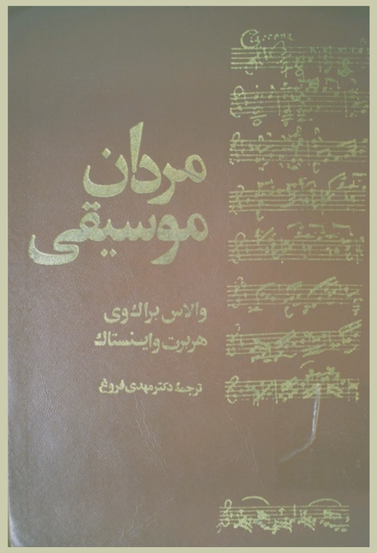
مؤلف و مترجم

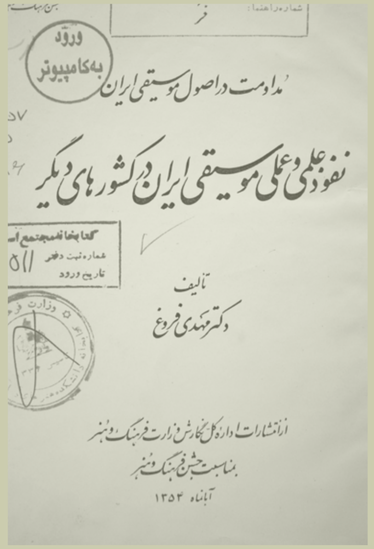
تعدادی از آثار منتشرشـده از دکتر مهدی فروغ

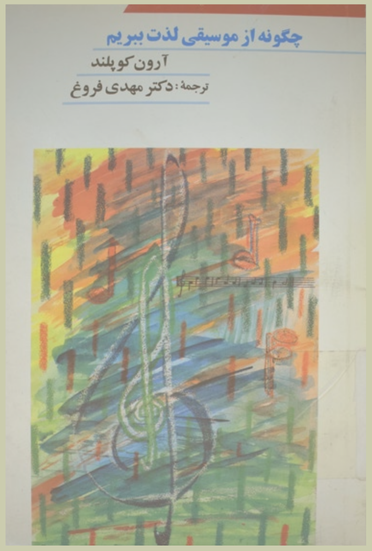
- موسیقی: چگونه از موسیقی لذت ببریم/ تألیف آرون کوپلند، ترجمه‌ی مهدی فروغ، انتشارات فرانکلین، ۱۳۳۴
- ساربان: آواز شماره ۲ به‌همراهی پیانو /Sareban/ تصنیف مهدی فروغ.
- خرقه‌ی حافظ: آواز شماره ۴ به‌همراهی پیانو /Khirqe of Hafiz/ تصنیف مهدی فروغ، ۱۳۳۶.
- المنه لله: آواز شماره ۹ به‌همراهی پیانو/ تصنیف مهدی فروغ.
- فن نمایشنامه‌نویسی/ لاجوساگری، ترجمه‌ی مهدی فروغ، انتشارات کتابفروشی زوار، ۱۳۳۶.
- هنرپیشگی و کارگردانی غیر حرفه‌ای/ اثر د. ج. دزموند، ترجمه‌ی مهدی فروغ، ۱۳۳۶.
- نمایشنامه‌ی پدر: درام در سه پرده/ اثر اگوست استریدبرگ، ترجمه‌ی مهدی فروغ، ۱۳۳۶.
- باغ وحش شیشه‌ای/ اثر تنسی ویلیامز، ترجمه‌ی مهدی فروغ، نشر معرفت و فرانکلین، تهران ۱۳۳۶.
- خانه‌ی عروسک و اشباح/ اثر هنریک ایبسن؛ ترجمه‌ی مهدی فروغ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹.
- مردان موسیقی/ تالیف والاسبراکوی، هربرتواینستاک؛ ترجمه‌ی مهدی فروغ، ۱۳۵۱.
- مداومت در اصول موسیقی ایران: نفوذ علمی و عملی موسیقی ایران در کشورهای دیگر/ تألیف مهدی فروغ، اداره‌ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴.
- شاهنامه و ادبیات دراماتیک/ مهدی فروغ، اداره‌ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۴.
- شاهنامه و ادبیات/ مهدی فروغ، هنر و فرهنگ، ۱۳۶۳.
- شعر و موسیقی/ مهدی فروغ، سیاوش، ۱۳۶۳.
- بتهوون/ ترجمه و تألیف مهدی فروغ، اصفهان: نیما، ۱۳۶۵.
- A Comparative Study of Abraham's Sacrifice in Persian Passion Plays and Western Mystery Plays/ by Mehdi Forough, 1970.

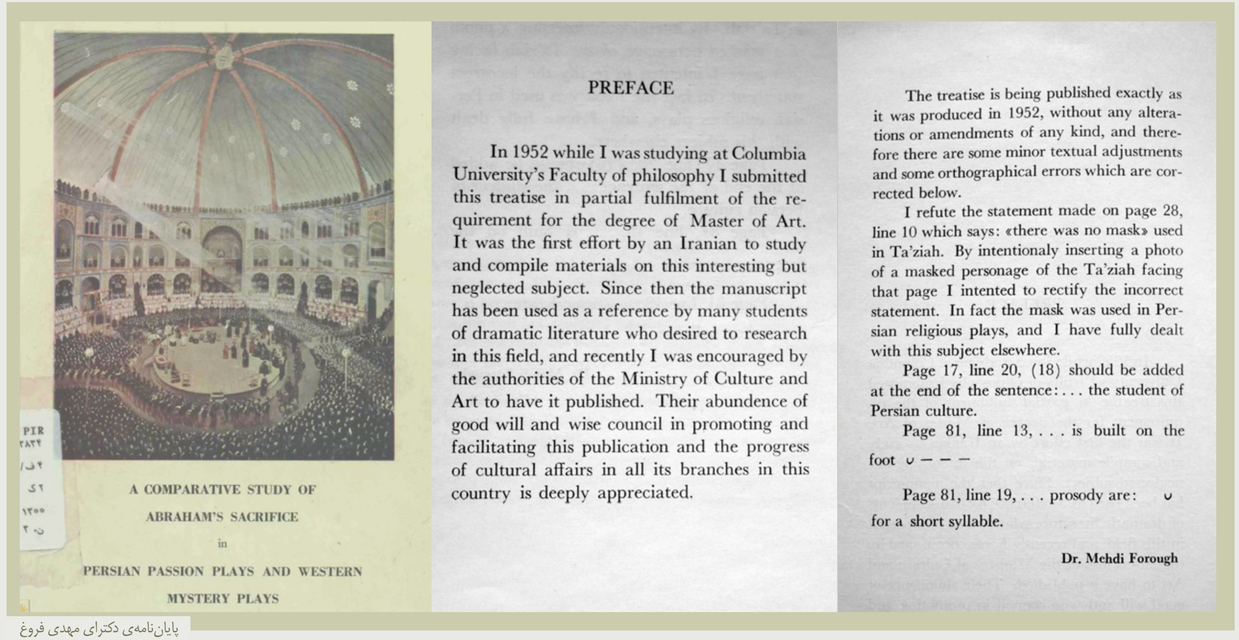












پایان‌نامه‌ی دکترای مهدی فروغ

تـــــذکر

« تلفیق شعر و موسیقی » یعنی پیوند دادن کلام و لحن بطوریکه در یکدیگر بگنجند و تأثیر هر یک افزایش یابد وبکمال برسد . درهرآوازی که بادعایت اصول تلفیق شعر و موسیقی تنظیم شده باشد بین ارزش معنوی کلام و نوای موسیقی تعادل وتوازن موجود است یعنی بیان منطقی وطبیعی کلمه وجمله کاملا محفوظ مانده وبمفهوم ومعنای عبارت زبان وخدمته ای وارد نیامده و موسیقی نیز کمال و تمامیت خود را محفوظ داشته است .

آواز باید از ارزش معنوی کلام بکاهد . مکرر ملاحظه شده که بیان شعر بصورت عادی تأثیرش بمراتب بیشتر از خوانش آن باواز است . بعلت اینکه مصنف آواز یا خواننده آن بارزش معنوی کلام توجه نکرده و در نتیجه رنگه و حالت کلمات و مفهوم منطقی و حسی آن از بین رفته است .

وقتی گوینده حوش صدا وخوش سابقه شعری را با لحن دلانگیز خود میخواند برای رساندن احساس ومعنای کلام ، بنا بذوق وتمیز خود ، تأکید و اعتقاداتی روی کلمات میگذارد یعنی با درنظرگرفتن ارزش معنوی کلمات بعضی را قند وبعضی را کند ، بعضی راقوی وبعضی راضعیف ، بعضی را بلند و بعضی را ملایم ادامیکند . صدای گوینده دراینجا وسیلهٔ بیان احساسات ومعرف مفهوم ومعنای کلام شاعر است .

مصنف موسیقی علاوه بر رعایت این اصل کلی باید مسئلهٔ امتداد و استقلال موسیقی را نیز در نظر بگیرد . موسیقی خود زبان گویائی است که عموماً آوا رسانر و تأثیرش را بیشتر از تأثیر کلام داشته اند .

وقتی مصنف میخواهد شعری را در موسیقی بگنجاند در ضمنی که باید رعایت ارزش منطقی و حسی کلمات را بکند و هرجمله را طوری در نوای موسیقی بگنجاند که در خور و موافق بیان طبیعی آن باشد نوای موسیقی را نیز باید طوری تنظیم کند که مستقلا مبین اندیشه و خیال شاعر باشد .

مصنف وقتی تحت تأثیر حالت ومعنای شعری واقع شد از آن الهام میگیرد وآوا را بان خود که نوای موسیقی است بیان میکند . این موسیقی بتنهائی معرف همان کیفیات واحساساتی است که شاعر آوا را بالفاظ کلمات بیان کرده است . بتعبیر دیگر شاعر و مصنف یک اندیشه و یک خیال را بدوزبان شعر و موسیقی توصیف کرده اند که چون توأماً اجرا شوند ، بیش از شنیدن هریک بتنهائی مسحور و مفتون آن میگردد .

هماطور که درمقدمهٔ قطعه «آرزوه» متذکر شده ام بسبب نقارت قاعدتی که بین اصول عروض فارسی وآهنگ کلام و طرز ایراد و ایجاد صوت ، و اعتقاد صدای فارسی زبانان و ملل مغرب موجود است مصنفان موسیقی در ایران باید خود را ملزم بدانند که برای تصنیف آواز اصول وقواعدی را که مختص زبان فارسی است رعایت کنند تا ادای کلمات بگوش فارسی زبانان ناهنجار نیاید .

اینجانب که برای نیل باین منظور سالها در این زمینه مطالعه کرده ام خواسته ام که « خرقهٔ حافظ » و سایر قطعاتی را که تا کنون چاپ ومنتشرشده و یا بعداً منتشر خواهد شد بنا بمعمولی که مختصراً بآن اشاره کردم درموسیقی بگذارم ، تعیین میزان توفیقم در اینکار بسته بنظر ارباب فضل وهنرشناسان عالیقدر است .

۳۰ شهریور ماه ۱۳۳۶

دکتر مهدی فروغ

۲۲۲۷

خرقهٔ حافظ

آواز شماره ٤

بهمراهی پیانو

تصنیف

مهدی فروغ

Khirqa of Hafiz

Song No. 4

by

Mehdi Forough

اجرای این قطعه در محافل عمومی وطبع ونشر تمام یا قسمتی از آن

بهرصورتیکه باشد فقط با اجازهٔ کتبی مصنف میسراست

The making of any unauthorized adaptation, arrangement or copy of this publication, or any part of thereof is interred.
This song may not be executed in public without
written permission from the author.

این قطعه در ۵۰۰ نسخه توسط خود مصنف در چاپخانهٔ بهمن بر چاپ رسیده است

۵۸۰۹

ساربان

Sârébɑn

شعر از: سعدی

Poem From Sa'dy

اثر: مهدی فروغ

Mehdi forough

Moderato.

Voice

Piano

Moderato.

Dolce e legato

Ey sâ ... ré ... bân, â ...

hès ... té ... rân, â ... hès ... té rân, ...

dèl sé- tâ ... nam mi ... ra ... vad.

Dar raf ... ta ... né jân az ...

ba ... dan, ... gou ...

yand har no ... ï ... so ...

rit.

k'â ... râ ... mé Jâ ...

.... nam mi ... ra ... vad ...

Vân dèl ké bâ khod

dâch ... tan, bâ

khan, ... Man khod bé ....

cresc.

tchach ... mé khich ... tan ...

ad lib.

bi ... nam ... ké jâ ... nam mi ...

Suivez

... ra ... vad. ...

rit.

Suivez

لیلی فروغ، فخری‌زمان دولت‌آبادی، مهدی فروغ، سیروس (علی) فروغ
۱۳۲۹

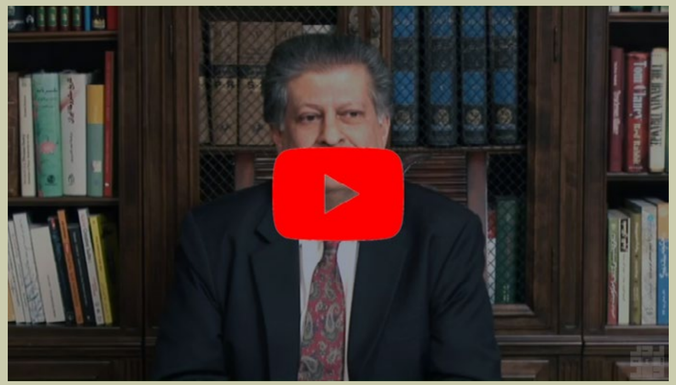
مهدی فروغ، دی ۱۳۴۸

احمدآرام، اسفندیار بزرگمهر، محمد معین، حسین گل‌گلاب، کمال‌الدین جناب، محمدحسن گنجی، مهدی فروغ، غلامحسین مُصاحب؛ خرداد ۱۳۳۶

مهدی فروغ، فخری‌زمان دولت‌آبادی، سیروس فروغ
در آمریکا

مهدی فروغ، نود سالگی

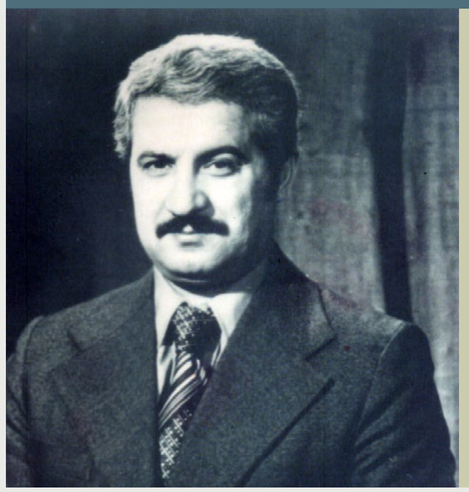
اداره‌ی هنرهای دراماتیک
در کنار حمید سمندریان



ویژه: پخش ویدیوی صحبت‌های پروفسور سیروس فروغ، فرزند مهدی فروغ، درباره‌ی پدرش در کانال یوتوب و آپاراتِ پدیدار

بیشتر درباره‌ی دکتر مهدی فروغ

- مقاله‌های مهدی فروغ در نورمگز (noormags)
- بزرگداشت استاد مهدی فروغ در آمریکا، و سخن دیگران درباره‌ی او
- دکتر مهدی فروغ را بیاد بیاوریم! نوشته‌ی عزت گوشه‌گیر
- مهدی فروغ در ویکیپدیای فارسی و انگلیسی



پرویز شفا (۱۳۱۷ - ۱۳۹۶)

رئیس دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک (۱۳۵۷-۱۳۵۹)

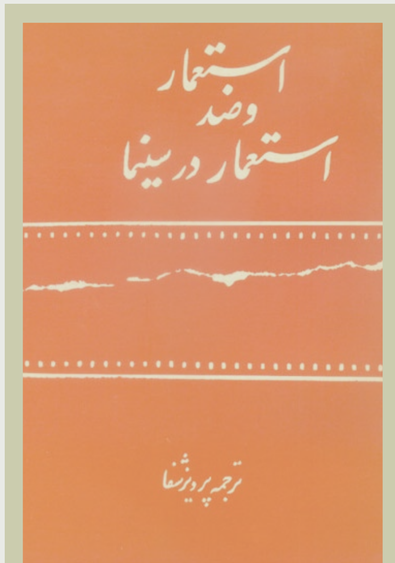
مؤلف و مترجم

تعدادی از آثار منتشرشـده از پرویز شفا

- زنده‌باد مکزیک؛ نوشته‌ی سرگئی آیزنشتاین؛ انتشارات مروارید، ۱۳۵۳
- فصلی در سینما ۱۳۵۵
- سینمای زمان (فصلی در سینمای ۲) ۱۳۵۵
- استعمار و ضد استعمار در سینما؛ نشر توس ۱۳۵۶ یا ۱۳۶۰
- سینما سلاح تئوریک؛ نوشته‌ی جیمز روی مک‌بین؛ کانون فارغ‌التحصیلانِ مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما، ۱۳۵۸
- سینمای سوم (سینمای چریکی)؛ جیمز روی مک‌بین فرناندو سولاناس، اکتاویو گتینو، ۱۳۵۹
- فاشیزم در سینما (با همکاری شهاب‌الدین عادل)، ۱۳۶۲
- سینمای آفریقا؛ نشر هدف، ۱۳۶۴
- سرگیجه؛ نوشته‌ی دن اویلر؛ (ورتیگو) (با همکاری ناصر زراعتی)/ نشر هرمس، ۱۳۸۸
- آمریکای الیور استون: سینما، تاریخ، و مناظره؛ نوشته‌ی رابرت برنت تاپلین؛ نشر هرمس، ۱۳۸۹
- جنگ، نیرویی که به ما معنا می‌دهد؛ نوشته‌ی کریس هجز (با همکاری ناصر زراعتی)، ۱۳۸۹

پرویز شفا و هوشنگ کاووسی

پرویز شفا در دانشکده



آخریـن ایمیل ارسـالی بین احمد ضابطی جهرمی و پرویز شـفا

اسفند ۱۳۹۵

بـا گرم‌تریـن درودهـا ، ابـراز ارادت عمیـق و بـا اظهـار افتخـار مرتبـه‌ی شـاگردی؛ برایتـان تندرسـتی و طـول عمـر آرزو دارم. هرگـز یـاد گرامـی شـما از خاطـره و زندگـی ایـن شـاگرد کوچکتـان دور نشـده و نخواهـد شـد. دیـروز کـه در خانـه‌ی سـینما مراسـم اهـدای جایـزه‌ی بهتریـن کتـاب تألیفـی سـال ۱۳۹۵ سـینمای ایـران بـود، هنـگام دریافـت جایـزه‌ی ویـژه‌ی هیئـت داوران، به‌خاطـر تألیـف کتـاب تکنیک‌هـای تدویـن، از سـه تـن از اسـتادانی کـه مدیـون و مرهـون انهـا بـوده‌ام، یـاد کـرده و قدردانـی نمـودم: از حضرتعالـی، از شـادروان دکتـر هوشـنگ کاووسـی، و از اسـتاد بزرگمهـر رفیعا.خوشـبختانه اسـتاد رفیعـا در سـالن مراسـم حضـور داشـتند و بـه شـدت مـورد تشـویق حضـار قـرار گفتنـد. اسـتاد رفیعـا خیلـی خوشـحال شـد و مـرا مـورد مرحمـت قـرار داد. جـای شـما نیـز بسـیار خالـی بـود تـا حضـار ببیننـد کـه چگونـه ایـن حقیـر بـا شـوق و اخـلاص، دسـت اسـتاد پرویـز شـفای عزیـز را می‌بوسـد. سـال گذشـته نیـز کـه جایـزه‌ی تألیـف کتـاب «شکل‌شناسـی و گونه‌شناسـی فیلـم مسـتند» را در مراسـم مـوزه‌ی سـینمای ایـران دریافـت می‌کـردم، از حضرتعالـی و دو اسـتاد دیگـرم یـاد کـردم. سـایه‌ی شـما بـر سـرم مسـتدام بـاد.
استاد عزیز ،همیشه در خاطر منی.
شاگرد کوچک و دست‌بوست: احمد ضابطی جهرمی

نامـه‌ی محبـت آمیـز و پـر لطـف انسـانی بی‌نظیـر راکـه شـما باشـید، بـا افتخار دریافـت کـردم. شـما شایسـته‌ی تمـام جوایـز علمـی و هنـری هسـتید از آنجـا کـه در همـه‌ی زمینه‌هـا اطلاعـات وسـیع و پرمایـه داریـد کـه جـای تردیـد بـرای کسـی ایجـاد نمی‌کـن د و بـه همیـن دلیـل اسـت کـه در همـه‌ی محافـل علمـی، شـما در صـدر قـرار داریـد. بیـش از انـدازه بـه مـن لطـف کردیـد و مـن محبت‌هـای شـما را تـا روزی کـه زنـده هسـتم، فرامـوش نمی‌کنـم. شـاد و پیـروز باشـید.
ارادتمند، پرویز شفا

بیشتر درباره‌ی پرویز شفا

- مقاله‌های پرویز شفا در نورمگز (noormags)
- محتوای کتاب‌های پرویز شفا
- تحلیل و بررسی فیلم سرگیجه از پرویز شفا
- آنچه در بزرگداشت «پرویز شفا» (در دانشگاه هنر) گفته شد
- پرویز شفا در ویکیپدیای فارسی

ویـژه: پخـش ویدیـوی «دربـاره‌ی پرویز شـفا و مـرور آثـار او» در کانال یوتوب و آپـاراتِ پدیدار

| کاری از مجله‌ی پدیدار |

یک گوشه‌ی پاک و پرنور

برای افسانه، به پاس مهر و دوستی بسیار ارزشمندش
که بهترین یادگار آن روزهاست.

همایون امامی
دانش‌آموخته‌ی سینما
از دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک؛
مستندساز، پژوهشگر

یک روز سرد زمستان است. سوز سردی در هوا پرسه می زند. یک سرمای خشک. طوری که گونه‌هایت را مانند زنبور نیش می‌زند. دست‌ها را هم، البته اگر از جیب بیرون مانده باشد. همه می‌گذرند. گاه با شتاب و گاه به کندی. اما همه سر در گریبان‌اند. بی‌توجه به اطراف خود. از عرض خیابان می‌گذرم و کمی آن‌سوتر دری آهنی مرا به خود می‌خواند. در تمام این سال‌های اخیر هربار که از برابر آن عبور می‌کردم، شوقی در من زبانه می‌کشید که به درون بنگرم. اما آن در همواره بسته بود. دوست داشتم در باز می‌بود و فضای درون عمارت را می‌دیدم؛ عمارتی که خاطرات من و خیل دیگری را در خود جای داده بود. حالا این خاطرات در پشت در پرپر می‌زدند که راهی به ذهن و خاطر من بگشایند. مثل نوری که پشت پنجره‌ی اطاقی تاریک پرپر بزند و رخصت عبور نیابد. ولی انگار امروز در باز است. چه خوب! ذوق می‌کنم و خود به خود آهنگ گام‌هایم تندتر می‌شود. حالا برابر در ایستاده‌ام و با شیفتگی به درون نگاه می‌کنم. به آپارتمانی که بر حیاطی نه چندان وسیع می‌نگرد، و حیاط که پیچ می‌خورد و در پشت ساختمان امتداد می‌یابد. یاد آن روزها به خاطرم می‌دود؛ حیاط آن روزها چند پله می‌خورد و به بوفه می‌رسید. بوفه‌ی دانشکده. گویا کنارش هم پله می‌خورد و می‌رفت بالا. پلکان باریکش را هنوز در خاطر دارم. بوفه‌ای با چند میز و صندلی که ناهارمان را آنجا می‌خوردیم و گاه استکانی چایی چاشنی گپ و گفتمان می‌شد. گپ و گفتی که بیشتر وقت‌ها رنگی از سیاست به خود می‌گرفت و گاه در هاله‌ای از نور و رؤیا و اندیشه خود را تعریف می‌کرد. دیگر از رهبران سیاسی جهان و تدبیرهایشان و آثار برجای‌مانده‌یشان که مدام در صحبت‌ها مورد ارجاع قرار می‌گرفت، خبری نبود. از زیبایی بود و هنر. از سینما بود. از لطافت و هنر. از رنوار و برگمن و برسون، یا فورد و یانچو و گدار. اگرچه آن روزها پودوفکین و آیزنشتاین سکه‌ی رایج بازار سینما بودند، تا جایی که استاد تحلیل فیلممان، دکتر غلامعلی عرفان که یادش بخیر باشد و عمرش دراز، یک ترم تحصیلی واحد تحلیل فیلم را به تحلیل "اکتبر" اختصاص داد. یادم نمی‌رود که با آن لهجه‌ی اصفهانیِ غلیظش در اهمیت فیلم، بینابین می‌گفت در جهان تاریخی، و جهان سینما، یک اکتبر بیشتر وجود ندارد.

به گذشته بر گشته‌ام. به پله‌هایی که بچه‌ها رویش می‌نشستند. پله‌هایی که به یک تراس نسبتاً بزرگ باز می‌شد و به داخل می‌رفت. سال ۵۸ است. از سعید خواسته‌ایم که بیاید و برایمان صحبت کند. سعید استادمان است. البته استاد بر و بچه‌های تئاتر یا دقیق‌تر گفته باشم

بچه‌های بازیگری و کارگردانی تئاتر. ناراضی است. جمعیت زیادی پایین تراس نایستاده‌اند. ما کارمان را خوب انجام نداده‌ایم و سعید ناراضی است. ولی رویمان را زمین نمی‌زند و می‌آید؛ با مشتی گره کرده بر آسمان، و شروع به صحبت می‌کند. من هم طوری که از دید حاضران پنهان بمانم و جلب توجه نکنم، پشت دیوار کوتاه تراس نشسته‌ام. هدفونی بر گوشم و ضبطی در برابرم و با دقت و شوقی مثال‌زدنی به ضبط سخنرانی او مشغولم. سعید با ملایمت شروع می‌کند؛ ولی ملایم باقی نمی‌ماند. تند می‌شود از ظلم می‌گوید. از آزادی و از وعده‌های انقلابی که قرار است بنیان‌های ظلم و ستم را محو و آزادی و عدالت اجتماعی را با تمام لطف و ارزشش مستقر سازد. مشت سعید بر آسمان است و حرف‌هایش تند و تندتر می‌شوند. من می‌ترسم. آنجا در همان حال که هدفون برگوشم نشسته و چشمانم حرکت عقربه‌ی شدت صدا را کنترل می‌کند، بیم برم می‌دارد. بیست و پنج بهار را پشت سر گذاشته‌ام، و با همکلاسی‌های جوانم که هجده-نوزده‌سالگی را سیر می‌کنند، کمی تفاوت دارم. به اصطلاح محافظه‌کارترم. صحبت‌های سعید تمام می‌شود و او سخنرانی‌اش را می‌چسباند به راهپیمایی از همانجا تا سفارت آمریکا که در ادبیات رسمی و رسانه‌ای روز، با عنوان لانه‌ی جاسوسی از آن یاد می‌شود.

هوا کمی سرد شده و نوشیدن یک استکان چای در آن سرما می‌چسبد. ضمن اینکه وقت ناهار هم هست و معده‌ام سوزشش را شروع کرده. در بوفه غلامعلی عرفان هم هست. با آن کیف دوشی زیبایش که حتماً از فرانسه خریده و با خود آورده. گوشه‌ای ایستاده و چایش را می‌نوشد شاید. نمی‌دانم چه می‌شود که ویرم می‌گیرد بروم و یکی از شعرهایم را برایش بخوانم؛ شعری که از کبوتری می‌گوید که گلوله خورده و هنوز مختصر رمقی برای پرواز دارد؛ رمقی که برفراز چارراهی با چراغ راهنمایی تمام می‌شود. کبوتر فرو می‌افتد و سرخی بال‌هایش را به چراغ راهنمایی می‌بخشد و چراغ قرمز باقی می‌ماند. نمی‌دانم چه گفته و چه شنیده‌ام، ولی نگاهم را دختری که هفت قلم خود را آرایش کرده، به خود می‌گیرد. یکی از دختران دانشکده که او هم چون ما سوداهای بسیاری در استقرار عدالت اجتماعی دارد، به او "خر رنگی" لقب داده. به خشم می‌آیم؛ دانشجو حرمتی دارد، شأنی دارد. شأن و شوکتی برخاسته از حضور فعال در مبارزات سیاسی، اجتماعی و حالا این دختر که این‌طور خود را هفت قلم آرایش کرده، این شأن و شوکت را به بازی و سخره گرفته و باید به او فهماند که "هر بیشه گمان مبر که خالیست/ باشد که پلنگ خفته باشد" و کسی هم نبود که به من، که به ما بفهماند او هم مثل تو دانشجوست و اینجا قرار نیست کسی برای نحوه‌ی آرایش و پوشش دیگری تصمیم بگیرد.

حالا هم همان سرماست و من که با گردن کج از لای در نیمه‌باز دانشکده‌ای در چهارراه آبسردار خیابان ژاله، به درون می‌نگرم. به جستجوی خاطرات روزهای رفته، کلاس‌های درس، شوق فعالیت سیاسی، رقابت‌ها، سر به سر گذاشتن‌ها، عشق‌ها و اندوهان همراه آن، دوستی‌هایی که وقتی عمیق نگاه می‌کنی، می‌بینی جدای از خاطرات خوب و بد، تلخ و شیرین، تنها عایدی تو همین دوستی‌هاست. بگذریم.

در آن سوز سرما زمستان احساس می‌کنم گرم شده‌ام، خاطرات یکی پس از دیگری به ذهنم هجوم می‌آورند. خیل استادانی که امروزه تنها نامشان باقی است و خاطره‌یشان و برخی دیگر که عمرشان دراز باد، همچنان حضور مؤثر خود را از سالی به سال دیگر می‌برند، و برخی که دیگر حضور مؤثرشان را باید در همان خاطرات گذشته جستجو کرد. محمدرضا شریفی دوست و استادی بود که خیلی زود ما را ترک کرد. عکاسی و فیلمبرداری درس می‌داد و یار همواره‌ی دانشجو بود و تو که توانسته بودی به او نزدیک‌تر بشوی، شأن و جایگاه واقعی او را خوب دریافته بودی:

«همایون یا نباید این عکس را می‌گرفتی یا باید برای گرفتن‌اش بالانس می‌زدی!

نمی‌شد رضا. نمیشد.

خب نمی‌گرفتی. نگرفتن یک عکس متوسط مایل به ضعیف، بعضی وقت‌ها بهترین تصمیم است.»

و تو یادت می‌آید چند جلسه‌ای که از درس عکاسی گذشته بود، رضا تکلیف تعیین کرده بود که به پارک بروید و عکاسی کنید، و تو علاوه بر عکاسی از پارک ساعی، سری هم به میدان بهارستان زده بودی و چند عکس هم از آنجا گرفته بودی و حالا ایستاده بودی و به چرخش قلم رضا خیره شده بودی که روی کُنتاکت‌هایت خط می‌کشید و به اصطلاح آنها را برایت تصحیح کادر می‌کرد تا بروی و در لابراتوار عکاسی که اکبر قاسمی اداره‌اش می کرد، آن را چاپ کنی. لابراتواری که درست زیر پله‌هایی قرار داشت که حیاط را به طبقه‌ی اول ساختمان اصلی دانشکده که روبه‌روی در قرار داشت، متصل می‌کرد. همان‌جایی که بر فرازش تراسی بود که گه‌گاه از آنجا سخنرانی‌ای صورت می گرفت. و سیالیت ذهن تو را می برد

به همان سخنرانی سعید و یک بار دیگر همان مشت گره‌کرده در خاطرت جان می‌گیرد و لباس سیاهی که پس از شنیدن خبر رفتن‌اش یک ماهی بر تنت نشسته بود تا سوگ استاد و دوست را از یاد نبری و بدانی سوزِش درونت از کجاست. گذشته از محمدرضا شریفی، استادان دیگری هم بودند که قاعدتاً باید حالا روحشان با روح رضا محشور باشد. استادان نازنین و فرزانه‌های چون دکتر هوشنگ طاهری، پرویز شفا، دکتر جابر عناصری؛ و آنها که زنده‌اند و همچنان می‌توانی در لبخند پرمهرشان آموزه‌هایی برای فراگیری بیابی. استادانی چون خسرو حکیم رابط، بزرگمهر رفیعا، مسعود اوحدی، دکتر غلامعلی عرفان، و محمود حیدریه‌زاده (بعدها با عنوان دکتر محمود کویر)، که عمرشان دراز باد.

گفتم دکتر غلامعلی عرفان و به‌خاطرم آمد که چه باحرارت درس می‌داد. با تمام وجود. پیوسته و پشت سر هم، و اگر کسی در این میان این پیوستگی را بر هم می‌زد. آزرده می‌شد و متلکی نثار می‌کرد. به‌خاطر دارم وقتی می‌خواست چیزی روی تخته‌سیاه بنویسد، گچ را با فشار بر تخته می‌کشید. با شور و شوقی مثال‌زدنی. شور و شوقی که گاه بارقه‌ای ایدئولوژیک می‌یافت:

بچه‌ها ترم آینده برای درس تحلیل فیلم، من برخلاف روش رایج، تنها یک فیلم را برایتان تحلیل می‌کنم. فیلمی به نام اکتبر، ساخته‌ی سرگئی آیزنشتاین. و بار دیگر که همین معنا را به صورتی دیگر و با آمیزه‌ای از طنازی به زبان می‌راند: اکتبر ساخته‌ی آقام آیزنشتاین! برنامه‌ی تحلیل فیلم ترم بعدتونه. و تو که از مرحله پرتی، دست بالا می‌کنی و می‌پرسی: یک ترم و یک فیلم!

و او پاسخ می‌دهد اگر بتوانم اکتبر را فقط یک دور در طول ترم برایتان تا به آخر تحلیل کنم، کلاهم را به آسمان خواهم انداخت. درس پس از این مقدمه شروع می‌شود. واحدی با عنوان "مبانی مونتاژ" و تو حالا که دستت به کیبورد است و این مطالب را می‌نویسی، تعجب می‌کنی. سال اول سینما و مبانی مونتاژ؟ و عرفان که درسش را با آن لهجه‌ی اصفهانی شروع کرده:

« با نمای کلوزآپ ریتم ایجاد می‌شود. ریتم‌های تند و ... »

و دستش می‌رود و در طرحی از قاب یک فیلم صورتکی را می‌کشد تا تو اگر نمی‌دانی، بدانی کلوزآپ یعنی چه. تو اما به هم ریخته‌ای. به تصویر روی تخته نگاه می‌کنی که بالای پیشانی و چانه‌اش در قاب دیده نمی‌شود.

به اصطلاح نمای درشت بسته. و تو که فرق بین کلوزآپ و کلوزشات را نمی‌دانی، از این که تصویر پای تخته هِدروم ندارد، برآشفته‌ای. انگشتت و دستت به سرعت بالا می‌رود:

استاد این کادر مشکل ندارد؟

عرفان ناراحت از این که از اوج حس تدریسش بازمانده، با دلخوری حرف‌هایش را نیمه‌تمام رها می‌کند و می‌گوید چه اشکالی؟ تصور و تصویر تو از نمای درشت بسته چیه؟

و تو به جای خالی هِدروم در طرح روی تخته اشاره می‌کنی و می‌گویی کادر من این است.

عرفان از این که وقتش بی‌خودی تلف شده، گچ را محکم به تخته سیاه پرتاب می‌کند و با ناسزایی بنشسته بر لهجه‌ی اصفهانی‌اش می‌گوید: لعنت به کادرت!

از همان‌جا که ایستاده‌ام و به حیاط دانشکده نگاه می‌کنم، به یاد زوج‌هایی می‌افتم که آنجا یکدیگر را پیدا کردند، و سال‌ها بعد با هم ازدواج کردند. برخی ماندند و برخی خیلی زودتر از آنچه می‌شد تصور کرد، از هم جدا شدند. از عشق‌های نافرجامی که حالا باید در خاطرات حیاط دانشکده جستجویش کرد و تو به خودت فکر می‌کنی؛ به حس نابی که آن سال‌ها داشتی و به کتابخانه‌ی دانشکده می‌اندیشی که با سخاوت به تو اجازه می‌داد تا دختر مورد علاقه‌ات که در سال‌های آخر دبیرستان بود را به بهانه‌ی تدریس ریاضیات به آنجا دعوت کنی و مثلاً او را به بهانه‌ی یادگیری جبر و مثلثات سیر ببینی. حالا که نزدیک به چهل سال از آن روزها می‌گذرد، تو به دختری می‌اندیشی که نگاه گرم و قدردانش را در موجی از معادلات ریاضی به جانت می‌ریخت. دختر محجوب دیروز حالا برای خودش پسری دارد سی و چندساله، و تو نمی‌دانی در مورد آن روزها چه حس و قضاوتی دارد.

آقا! میشه کمی کنار بکشی؟

پیرزنی را با چرخ خریدی پر گوشت و میوه و سبزی می‌بینی. کنار می‌کشی که بگذرد. دست زن که دسته‌ی چرخ را گرفته و به دنبال خودش می‌کشاند، از سرما به کبودی می‌زند؛ و تو همچنان نگاهت را در حیاط دانشکده می‌گردانی. به جستجوی منقلی از آتش که نیست. کتابخانه‌ای که اگر باشد، با کتابدار خسته‌اش تنهاست. و غباری که بر همه‌جا نشسته. یک بند انگشت شاید.

از بوفه‌ی دانشکده که بیرون می‌آمدی، درست سر پیچی که حیاط خلوت یا همان حیاط کوچک پشتی دانشکده را به حیاط اصلی متصل می‌کرد، اطاقی بود که با این تابلو شناخته می‌شد: "گروه فیلم دانشکده هنرهای دراماتیک". گروهی بودیم که تلاش می‌کردیم فیلم‌های مهم تاریخ سینما را گیر بیاوریم و نمایش بدهیم. انتخاب‌ها آزاد بودند و بیشتر بر وجه هنری فیلم‌ها تأکید داشتیم. اگر چه اگر فیلمی از چاشنی سیاست برخوردار بود، شانس بیشتری در انتخاب داشت. اسامی برخی از این فیلم‌ها به این قرار بود: اکتبر (آیزنشتاین)، رزمناو پوتمکین (آیزنشتاین)، جنگل آسفالت (جان هیوستون)، سگ آندلسی (لوئی بونوئل)، حرف بزن ترکمن (رضا علامه‌زاده) و غیره.

همایون پس از این یادداشت جنگل آسفالت چی شد؟ تا ظهر بیشتر وقت نداریم‌ها!

بهت می‌رسونم. نگران نباش.

و خودت نگرانی. به دنبال بحث تندی که داشته‌اید، ممکن است دیگر خاطرات خوش تدریس ریاضیات تکرار نشود. نگرانی دستپاچه‌ات می‌کند. نه، دستپاچه واژه‌ی مناسبی در این مورد نیست. گرفته‌ای. دلتنگی. افسرده شاید و حالا انوش از تو می‌خواهد تا ظهر یادداشت جنگل آسفالت را به دستش برسانی. و تو از خودت می‌پرسی کدام جنگل؟ کدام آسفالت؟ و انوش که در حال ظهور یک یا دو حلقه فیلم عکاسی در یک تانک ظهور است، برای تخلیه‌ی دارو به درون اطاق گروه می‌رود و تو می‌گذری.

رؤیا آنجاست. ایستاده پشت میزی با کتاب‌های متعدد و دست‌های نشریه. لبخندی می زنی و می گذری. کتابی در دست دارد. کتاب در قطع جیبی: جنبش چپ شیلی: میر. رؤیا بعداً با سهراب ازدواج کرد. سهراب و رؤیا بازیگری و کارگردانی می‌خواندند. دیر نگذشت که از هم جدا شدند. سهراب و رؤیا، ترانه و اکبر هم. از آلوارت و موسی هم خبر ندارم. سفرهای دانشجویی فرصت خوبی بود برای نزدیکی بچه‌ها به هم و شروع فصل دلدادگی. اتوبوس‌هایی که از قبل هماهنگ می‌شدند و از دانشکده که ما را سوار می‌کردند، تا به مقصد برسیم، حرف و صحبت و ترانه و سرود بود که بچه‌ها می‌خواندند. یادش بخیر مجید که بعدها مجری تلویزیون شد، با دهانش آهنگ بهاران خجسته‌باد را می‌نواخت و بعد همه با هم می‌خواندیم:

هوا دلپذیر شد گل از خاک بردمید / پرستو به بازگشت زد نغمه‌ی امید ...

بادی می‌وزد و با سوزی که درخود دارد، تا عمق جانم نفوذ می‌کند. و من همچنان ایستاده‌ام و چشمانم را به مهمانی خوب خاطره می‌برم. تازه احساس می‌کنم پایم کمی خسته شده. ولی سوز سرما خستگی پا را خیلی زود از خاطرم می‌برد. یاد عباس‌آقا می‌افتم. با موهای سپیدش همواره جلوی در دانشکده می‌ایستاد. اگر نه، می‌توانستی درون کیوسکش او را ببینی. با همان لبخند مهربانش: چطوری گل همیشه بهار؟

از سفرهای دانشکده گفتم و از کمال نگفتم. کمال و احمد. احمد و همسرش که گویا از بچه‌های ادبیات نمایشی دانشکده بودند؛ هر دو بعدها از این دنیا رفتند؛ و کمال هم سرطان گرفت و مرد. خبر بستری شدن‌اش را محمود به من داد. وقتی برای دیدن‌اش به یکی از کافه‌های خیابان کنزینگتون لندن رفته بودم، غروب شده بود و از آنجا داشتیم بیرون می‌آمدیم. غروب بود و خوب به یاد دارم که آسمان لندن سرخ و سیاه شده بود. محمود گفت: کمال در بیمارستانی در لندن بستریست. نمی‌دانم چرا این غروب دلگیر بر سرم آوار شد. کمی بعد کمال پر کشید و رفت. محمود خبرش را برایم ایمیل کرد شاید، ولی آن زمان من ایران بودم و تنها کمال را در لُغُزها و متلک‌هایش به یاد دارم. در یکی از این سفرهای دانشجویی که به شیراز رفته بودیم، با کمال رفتیم نوشابه‌ای بخوریم، که بر خلاف همیشه هوا بس ناجوانمردانه گرم بود، نوشابه را هم سیاه سفارش دادیم: پپسی یا کوکا که هر دویمان ذائقه‌یمان سیاه بود!

نوشابه‌فروش نوشابه‌ی گرمی به ما داد. کمال نه گذاشت و نه برداشت و با همان لهجه‌ی شیرین شیرازی‌اش گفت: کاکو پس قندش کو؟

روزها رفتند و ما ماندیم. ماندیم با نشخوار خاطره‌هایمان. چه شیرین و چه تلخ. و دوستانی که اگر کم و بیش و با فاصله‌ای طولانی یکدیگر را می‌بینیم، خیلی زود نقل خاطره‌های گذشته نُقل محفلمان می‌شود ولی من دوستی از آن روزها برایم باقی مانده که زندگی مجسم است. ارزش و مهر مجسم است. جدای از مهر و ارزشش، او را که نگاه می‌کنم، گذشته برایم زنده می‌شود. یا بهتر بگویم، به گذشته پرتاب می‌شوم تا آن را زندگی کنم. اگر چه دیدگاه‌های امروزمان دیگر با گذشته تفاوت دارد ولی گذشته برایمان همچون مقطع روشنی از زندگی مطرح است؛ گوشه‌ای به قول همینگوی «پاک و پر نور».

■■■

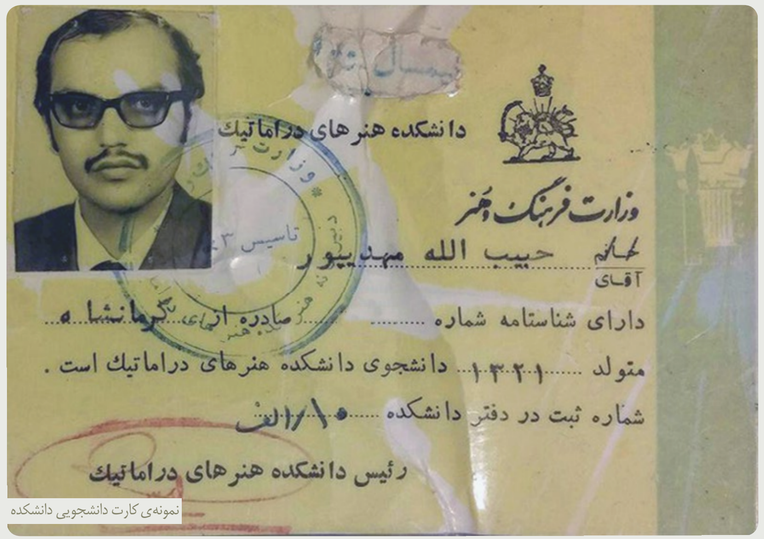
گزیده‌ای از عکس‌های دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک

امیرهوشنگ کاووسی در حال سخنرانی در تالار نمایش دانشکده

تیم فوتبال دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک، ۱۳۵۲
عکس از محمدرضا شریفی / آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

حسین عاطفی، داوود دانشور، بهروز بقایی، محمد هراتی، گیتا گرکانی، ۱۳۵۵
عکس از محمدرضا شریفی / آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

بزرگ خضرایی، ناصر زراعتی، کوروش افشارپناه، حبیب مهدیپور



نمونه‌ی کارت دانشجویی دانشکده

نورالدین کیلانی، محمد حقیقی، شاپور پورامین، عباس بختیاری، رضا جابر انصاری، زهره مجابی،
پروانه سلطانی، قاسم زارع؛ اسفند ۵۹، سالن زیرزمین خوابگاه دانشکده، خیابان ملک، عروسی دوتن از دانشجویان

کسری رضایی، رضا جابر انصاری
مسافرت دانشجویی جنوب به سرپرستی استاد محمود کویر، نوروز ۵۹

در آمفی‌تئاتر دانشکده، نمایش معدن چیان

سعید سلطانپور، محسن یلفانی، ناصر رحمانی‌نژاد
سه تن از استادان دانشکده

اسماعیل شنگله (در وسط)

شهلا اعتدالی‌خو، فرید بزرگمهر
مربوط به پروژه‌ی کلاسی، خیابان ژاله (اطراف دانشکده)

حمید سمندریان و هما روستا

رضا جابر انصاری، کلاهدوزان، گروه تئاتر بهرنگ ری
هنگام طی دوره‌ی تئاتر آماتوری در ری؛ از طرف دانشکده کلاهدوزان به عنوان
معلم دانشجو این دوره و گروه را سرپرستی می‌کرد
نمایش عاقبت قلم‌فرسایی نوشته‌ی غلامحسین ساعدی
دوره‌ی سه ساله‌ی آماتوری تئاتر زیر نظر مستقیم دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک
و استاد خسروی با سرپرستی وآموزش محمدرضا کلاهدوزان

در حیاط دانشکده، عکس از ناصر آقایی

آرشیو لاله پورقدیری

آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

هیئت داوری پایان‌نامه در دانشکده، دی ۱۳۴۹
هوشنگ کاووسی، نصرت کریمی، مهدی فروغ، ؟، جعفر محجوب
عکس از آرشیو نصرت کریمی

آرشیو لاله پورقدیری

فرید بزگمهر، محمدعلی کشاورز، ۷۲-۱۹۷۱

علی تاجرمُسایی، محمود جوهری، موسی بساتینی، قاسم پورشکیبا و رامین اعزاز

ناصر آقائی، منوچهر افتخاری، مهری مدبرتمدن، مهرالسادات مرتضوی، (ایستاده) احمد توکلی

محمدرضا شریفی، فرید بزرگمهر، میبنی، شهاب داداشی، اسفند ۱۳۵۲

محمود جوهری

کلاس موسیو ریموند (استاد بلژیکی)
ناصر آقائی، ؟، صمدی، منوچهر باباشاهی، فرید بزرگمهر

فرنوش مشیری، ژیلا سهرابی

کسری رضایی، حمید مظفری، جواد سلیمی
آرشیو فیسبوک ک.ب.ن

ژیلا سهرابی، ماهرو بدیعی، فریده دریامج، آذر فخر، فرنوش مشیری
تمرین نمایش ملاقات بانوی سالخورده (به کارگردانی حمید سمندریان در تالار مولوی)

دکتر مهدی فروغ و پیتر بروک، اوایل دهه‌ی ۱۳۵۰
در حیاط دانشکده

ویژه: پخش فیلم کلاسی «عدالت به شرط چاقو» (۱۳۵۸)، ساخته‌شده در حیاط دانشکده (۸ میلی‌متری)، در کانال یوتوب و آپاراتِ پدیدار

| کاری از مسعود مهرابی |

تهران ۴۰۳۹
سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی
آرشیو سیاسی
مدیریت مرکز مدارک فرهنگی

چـــــرا تـــحصن اختیار می‌کنیم ــ خواسته های ما چیست که این همه ماراسرمی دوا
نند

ما محل مناسبی می‌خواهیم که متناسب با نیازهای آموزشی و حرفه ای دانشکده ما باشد آیا چنین محلی وجود ندارد ؟ــ وجود دارد ۰ اما چرا در اختیار ما قرار نمی‌دهند ؟ چون هنوز هم سلسله مراتب اداری و کاغذ بازی بر امور مدیریت سازمانی به نام " موسسات آموزش عالی "حاکم است که تعیین کننده سرنوشت دانشکده ما به حساب می‌آید چرا همچون گذشته افراد ناآشنا به امور آموزش هنری باید رهبری دانشکدـ ـه های هنری را به عهده داشته باشند ؟ در حالیکه همه جا از استقلال دانشگاها حرف می زنند چرا هنوز هم باید برای فراهم آوردن حداقل نیازهایمان پشت در اتاق‌ها و سالنهای " مدیران کل و روسائی " انتظار بکشیم که کمترین آگاهی از امور هنری ندارند ۰

ما خواهان آنیم که امور دانشکده امان توسط شورای منتخب استادان ــ دانشجویان و کارمندان اداره شود برای برآوردن این خواستها چه مدت زمان معقولی وقت لازم است؟ بیش از یکماه است که با همـــه مسئولان گفتگو کرده ایم چاره ای دیگر جز تحصن نداریم

برای تحصن که از تاریخ ۲۵ فروردین ۵۸ آغاز می‌کنیم قطعنامه زیر بیانگر دقیق خواستهای ماست

۱ــ تفویض قدرت اجرائی دفتر موسسات آموزشی عالی به شورای استادان و دانشجویان که زیر نظر کمیته موقت سرپرستی و هماهنگی تشکیل خواهد گردید ۰ (این شورا تدوین اساسنامه برنامه ریزی و اداره دانشکده را به عهده خواهد داشت)

۲ــ تعویض فوری ساختمان فعلی دانشکده با محلی متناسب نیازهای آموزش این دانشکده

۳ــ اختصاص محلی به عنوان خوابگاه برای دانشجویان واجد شرایط (تذکر : اکنون عده ای از دانشجویان به علت نداشتن مسکن , شبها را در محل فعلی دانشکده می‌خوابند)

٤ــ مدت تحصن ما ۳ روز خواهد بود از ۲۵ فروردین ۵۸ تا ۲۸ فروردین بااینکه اطمینان داریم انجام این خواستها محتاج زمانی بیش از یك روز نیست لذا یادآور می‌شویم اگر در پایان روز ۲۸ فروردین ۵۸ مشکلات حیاتی ما مرتفع نگردد و وزارت فرهنگ و علوم و آموزش‌عالی مستقیما " مسئول خواهد بود ۰

دانشجویان دانشکده هنرهای دراماتیك

۵۸/۱/۲۵

کتابخانه ملی ایران
ش ثبت ۴۰۳۹

چرا تحصن اختیار می‌کنیم؟

خواسته‌های ما چیست که این همه ما را سر می‌دوانند؟

منابع

- طباطبایی، حسینعلی (۱۳۵۵) نقش مراکز آموزش تئاتر در تحول و گسترش هنر نمایش در ایران (در پنجاه سال پهلوی)؛ انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک
- شهبازی، کاظم؛ کیان‌افراز، اعظم (۱۳۸۷)؛ تئاتر ایران در گذر زمان (۲) از ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷؛ انتشارات افراز

یکسال پدیدار
در تلگرام و اینستاگرام
@padidarmag

اجرای اغراق‌شده و نمایشی (در ترانه‌های دیزنی)

حالت‌های بدن، حرکت‌ها و حتی شیوه‌ی ادای واژه‌ها در صحنه‌های ترانه، می‌توانند از حالت های طبیعت‌گرایانه و متعارف صحنه‌های عادی 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**، **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 خوانندگان 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**، 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.

@PadidarMag

فمینیسم سینمای ایران

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 برابرمردها 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 با معرفی ریشه‌های آن ارائه نمی‌دهد. فیلم **تسویه‌حساب** به ورطه‌ی شعاردرگی سقوط می‌کند. شخصیت‌هایی کاریکاتورگونه از مردها که بدون پرداخت، فقط برخورد نامناسب آن‌ها با زن‌ها را نشان می‌دهد. حال اگر به ریشه‌های روانی و اجتماعی این موضوع پرداخته می‌شد یا فیلم عمیق‌تری به لحاظ محتوایی روبه‌رو می‌شدیم.

@PadidarMag

نورخوانی و محدوده‌یابی در تشکیل یک تصویر استاندارد

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.) نورخوانی می‌کنیم و تیره‌ترین نقطه‌ی آن را زون صفر در نظر می گیریم و محدوده‌های دیگر ممکن است یک، دو، سه تا نُه پله روشن‌تر از آن باشند (برای مثال). اینها ذه 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 درجه‌بندی خاکستری داریم.

@PadidarMag

روابط طمیان نژادی در سریال آینه‌ی سیاه

سینما و تلویزیون به مثابه‌ی رسانه‌هایی پویا سهم بسزایی در نمایش و عادی‌سازی روابط میان‌نژادی داشته‌اند. یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها فیلم **حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید** 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 می‌بینیم 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 زوج‌ها داشته‌اند. **آینه‌ی سیاه** اما به اقتضای موضوع اصلی‌اش نگاه ویژه و متفاوتی به این مسئله دارد.

@PadidarMag

گفتمان فرهنگی رویای آمریکایی

در قرن بیستم هنرمند بیش از هر زمان دیگری به اهمیت اندیشه در هنر و تأثیر گفتمان‌های مسلط در کارش پی برد. در جهان معاصر جریان‌های هنری و فرهنگی همواره متأثر و یا در واکنش به یک گفتمان شکل گرفته‌اند. 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.

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 جنگ‌جهانی 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.

@PadidarMag

موسیقی آثار برگمان

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.

@PadidarMag

باشگاه مبارزه راه فرار از زندگی روزمره

شخصیت تأثیر گذار بر کاراکتر نورتون، خانمی است به نام مارلا، که در ابتدا ارتباط خوبی بین آن دو برقرار نمی‌شود و با اینکه ظاهرا خانم مارلا جذابیت‌هایی دارد، کاراکتر نورتون او را نمی پذیرد. 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 می دهد 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 مردانگی در اوج جذابیت دارد. در یکی از صحنه‌های ابتدایی فیلم، مارلا همراه با کاراکتر نورتون در حالی‌که مکالمه‌ی دوستانه‌ای رد و بدل می‌کنند، به رختکن‌های 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.

@PadidarMag

خانه‌ی پدری

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 پررنگ تر 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.

@PadidarMag

مصاحبه با پرویز صیاد درباره‌ی

سهراب شهید ثالث

- 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... 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 تماشا گریسند نیست.

@PadidarMag

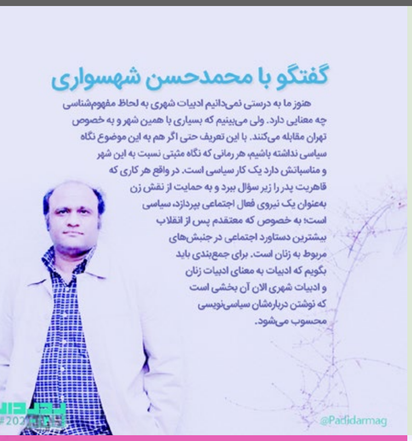
هوش‌های چندگانه‌ی گاردنر

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 می خوانند. آن‌ها می‌توانند اصوات دیگر را تقلید و الگوهایی را تولید کنند. به غیراز 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 پدیده‌های موسیقیایی را تقلید کنند، از این هوش برخوردارند و همچنین آهنگسازان و نوازندگان واجد درصد بالایی از این نوع هوش هستند.

@PadidarMag

یکسال پدیدار
در تلگرام و اینستاگرام
@padidarmag



در نوروز 95 تمام اکران‌های نوروزی به جز **بادیگارد** (حاتمی‌کیا) در کانال‌های ماهواره‌ای گروه GEM تبلیغ مستمر دارند. **ابد و یک روز** (روستایی) با اندکی تأخیر به این جمع می‌پیوندد. ابد و یک روز اولین فیلم بلند کارگردانش است. این فیلم در تهران بیش از هفت میلیارد تومان فروش و 726 هزار نفر مخاطب داشته. این میزان از استقبال برای یک فیلم اول بی‌سابقه و بسیار عجیب به نظر می‌رسد. ابد و یک روز از معدود فیلم‌هایی بود که تیزرهای خوش‌ساخت‌تر و درگیرکننده‌تری از آن در کانال های ماهواره‌ای پخش شد. فیلم نه ستاره‌های به‌اصطلاح گیشه‌ای دارد و نه مانند دیگر فیلم‌های پرفروش کمدی است. آیا دلیل استقبال مخاطبان از این فیلم نُه سیمرغ بلورینی است که از جشنواره‌ی فجر برنده شده؟

هنوز ما به درستی نمی‌دانیم ادبیات شهری به لحاظ مفهوم‌شناسی چه معنایی دارد. ولی می‌بینیم که بسیاری با همین شهر و به خصوص تهران مقابله می‌کنند. با این تعریف حتی اگر هم به این موضوع نگاه سیاسی نداشته باشیم، هر رمانی که نگاه مثبتی نسبت به این شهر و مناسباتش دارد یک کار سیاسی است. در واقع هر کاری که قاهریت پدر را زیر سؤال ببرد و به حمایت از نقش زن به‌عنوان یک نیروی فعال اجتماعی بپردازد، سیاسی است؛ به خصوص که معتقدم پس از انقلاب بیشترین دستاورد اجتماعی در جنبش‌های مربوط به زنان است. برای جمع‌بندی باید بگویم که ادبیات به معنای ادبیات زنان و ادبیات شهری الان آن بخشی است که نوشتن درباره‌شان سیاسی‌نویسی محسوب می‌شود.

"اگزیستنز" میان آثار کرانبرگ بیشترین شباهت را با فیلم "ویدئودروم" دارد. کرانبرگ در ویدئودروم از تأثیر نابودگر رسانه‌های دیداری می‌گوید. همچنان که در اگزیستنز از گرایش به بازی‌های ویدئویی سخن در میان بود، در ویدئودروم زخم خوردن شخصیت‌ها و آسیب‌های جسمانی آنها در صفحه‌ی تلویزیون کنایه‌ای از روزگار نو بود و این همان مضمونی است که کرانبرگ در یکی از عجیب ترین فیلم‌های خود بنام "تصادف" (کژش) پروانده. در تصادف که یکی از متفاوت‌ترین و جسورانه‌ترین فیلم‌های این کارگردان است، شخصیت‌ها از لذت‌بردن شدن جسم و تن خود در تصادف خودرو به لذتی مازوخیستی می‌رسند و همچون فلز و گوشت و اجزای خودرو و اعضای تن انسان، یکی از تلخ‌ترین و در عین حال تکان‌دهنده‌ترین مانیفست‌های تاریخ سینما از سرنوشت انسان مدرن را به نمایش می‌گذارد.

در فیلم "شب بیست و نهم"، هرگز نامی از "آل" برده نمی‌شود و عقاید شخصیت‌های فیلم در این‌باره مورد سؤال قرار نمی‌گیرد اما آن چه هراس را در دل مخاطب می‌افکند، تصاویر است. تصاویری که خود نمای کامل‌تر و هراس‌آورتری از آلی که در ذهن آنها نهادینه شده، ارائه می‌دهد. آل اولین بار هنگام خاک‌کردن جفت بر بالای پشت بام ظاهر می‌شود و جفت را با خود می‌برد. دیوارهای بلند، کوچه‌های باریک، راه‌روهای طولانی، کارکردهای گرافیکی معماری، استفاده از خطوط مورب یا سایه‌ی گرگروی مغازه‌ها، پشت بام‌هایی که به‌هم راه دارند، راه پله‌های زیاد و دالان‌های طولانی که پر از پنجره‌های مشبک هستند، شکل‌آرایی واضح فضای اکسپرسیونیستی در این فیلم هستند که با همراه شدن با نورپردازی خاص این فیلم با مایه‌ی آبی- سردی را به فضا القا کرده و ظهره و ترس را منتقل می‌کند.

در سکانس برگزیده‌ی فیلم، لیزا از سفر با قطار و همراهی خانواده‌ای خوش سر باز می‌زند و قرار می‌کند به خانه برمی‌گردد تا برای صبحانه تازه مهمان خود بماند. این بار استثنایی نیست که لیزا بار تازه‌ای به خانه می‌آید. لیزا هم به ایستگاه آخر، یعنی مکس‌ها همراه با خانواده‌اش به شهر لیزا برود. این سکانس چهار دقیقه است که در آن تنها از دوازده کات استفاده شده. افولس به جای استفاده‌ی بیش از حد از تقطیع نماها، سعی در حفظ تداوم بصری داشته و با تأکید بر اهمیت میزانسن، گام در راه واقع‌گرایی و تبادل احساسات بین شخصیت و مخاطب نهاده. برای مثال در پایان، آخر همین سکانس، در حالی که لیزا در گوشه‌ای منتظر آمدن استادان و دختر همراهش ایستاده، دوربین به جای ارائه‌ی نمایی سوژگنبو و گیشه‌ای از دید لیزا، با قرار دادن دوربین پشت سر لیزا به مخاطب این امکان را می‌دهد تا به عنوان کسی که شاهد و ناظر ماجراست، همان‌طور که شخصیت اصلی داستان پیش می‌رود با او همراه شود و نسبت به وقایع پیش‌آمده برداشت آزادانه‌ای خود را داشته باشد؛ اما با بروکری حمقات بندرقه نسبت به لیزا، چرا که دوربین پشت سر او قرار گرفته و گویی فیلمساز با انتخاب این زاویه‌ی دوربین قصد پشتیبانی و حمایت از او را دارد.

در سینما پارادیزو، در عکس غار افلاطون کودک/ توتو، فیلسوف-پادشاه است و می‌تواند حقیقت امور را بر همان دیواره‌ی غار/سینما/پوست ببیند و وقتی از این غار خارج می‌شود و از روستا پا به شهر می‌گذارد، به تدریج، از شهود ایده‌ها مدام دور و دورتر می‌شود و بدین ترتیب به مراتب فرودین معرفتی درمی‌غلتد. پس جهان کودکی در روستا جهان شهود ایده‌هاست و جهان بزرگسالی در بیرون روستا جهان معرفت فرودین است. در این میانه آلفردو جایی همین این دو وضعیت است. از یک سو همراه با توتو در تجربه‌های کودکانه‌اش است، حتی به‌سختی، توتو را به اتاق آپارات راه می‌دهد تا او از جهان ایده‌های ناب، دور نماند و مقدمه‌ای بر پرورش به جهان واقعیت‌های بزرگسالی در جدایی از پرده‌ی سینما فراهم نماید. اما اقدام نهایی این که، توتو را به شهر بزرگ می‌فرستد تا در آنجا بالغ شود و حتی آثاری می‌کند که توتو از عشق ابدی‌اش به دور افتد. معرفت فردوین خود را به نمایش درمی‌آورد.

«Pearl» سنتر به یک موزیک‌ویدیو شباهت دارد تا یک فیلم کوتاه. داستان کاملا ساده و صمیمی یک پدر و دختر از کودکی دختر تا بزرگسالی او نمایش داده می‌شود. زندگی آنها درجاده با سر و آوازهی‌گذرد و ما با حوادث گوناگون که هر کدام نهایتا ده ثانیه طول می‌کشند، مواجه می‌شویم و عامل پیوند دهنده‌ی این صحنه‌ها آهنگی است که توسط هم پدر و هم دختر در طول فیلم خوانده می‌شود. نکته‌ی برجسته در مورد این انیمیشن، این است که این اثر اولین فیلم واقعیت مجازی است که نامزد اسکار شده Pearl مخصوص برنامه‌ی «Google Spotlight Stories» ساخته شده تا دید بیننده را به ۳۶۰ درجه گسترش دهد. بنابراین گوشی موبایل مناسب‌ترین وسیله برای تماشای این فیلم است تا بتوان جای‌جای مناسب مناظر بیرون، و حتی آسمان را هم دید. اما علیرغم هیجان انگیزبودن این تکنیک می‌توان گفت کمک چندانی به پیشبرد داستان نمی‌کند و صرفا یک تجربه به حساب می‌آید تا یک تریلر. با این حال، شاید برای شش دقیقه تماشایش خالی از لطف نباشد.

کتاب را نمی‌شود با نگاه خواند. باید آهنگش را شنید؛ آهنگ و ریتم جملاتش را. موسیقی نثر را، چیزی که استاد بزرگی زبان فارسی می‌دانست و از اساس بر این باور بود که متن فارسی خوب، متنی است که خواننده نتواند از روش بی‌صدا و خاموش بخواند. مترجم "خواب گران" از این حیث کامیاب است. استفاده از ترکیبات دوتایی آهنگین مثل «صاف و صوف»، «تن و توش»، «لس و لحم»، «وردار ورمال»، «لفت و لعاب»، «مات و مه»، «عللم قللم» و غیره خواهی نخواهی موسیقی را وارد زبان نثر و محاوره می‌کند. از سوی دیگر کاربرد اصطلاحات آشنا و نهچندان آشنا چون «افاقه کردن»، «کلیترهای حرفزدن»، «بللهو کردن»، «رشته برشته سرهم کردن»، «گرک از کسی داشتن»، «ناوک انداختن»، «مقر آمدن»، «لت زدن»، «انگشت به کسی رساندن»، و البته کلماتی که دست کم برای من به کلی غریبه بودند، زبان خواب گران را با سنت بیشین پیوند می‌دهد و واژه‌های خواب‌رفته را در حافظه‌ی جمعی ما بیدار می‌کند، و نوشتار را به گفتار نزدیک می‌کند.

اولین فیلم موزیکال/کودک در دهه‌ی ۶۰ به نام "شهر موش‌ها" در سال ۱۳۶۳ ساخته شد. فیلمسازان دریافته بودند تنها راهی که برای بازگشت موسیقی به سینما می‌توان متصور شد، بازتولید آن در داستان‌های کودکانه و واگیری از اندیشه‌ای است که سال‌ها پیش علی حاتمی در "حسن کچل" نشان گذاشته بود.

داستان‌های شبه- موسیقی کودکانه، سرودهای شاد از شاخصه‌هایی‌اند که به خوبی در شهرموش‌ها رعایت شده‌اند. اما مسئله‌ی مهمی که فقدانش به‌وضوح در فیلم حس می‌شود و از مؤلفه‌های مهم حسن‌کچل بود، مسئله‌ی همراهی "آواز با رقص بود که طبعاً در سینمای پس از انقلاب جایی نداشت. به نظر می‌رسد راهکاری که فیلمسازانی همچون برزمند به آن دست یافته بودند، گرایش به موزیکالی بود که در آن خبری از رقص و جست‌وخیزهای دوره‌ی ابتدایی نباشد. پس بر میزان آوازها افزوده و از رقص‌ها کاسته شد و بدین ترتیب، شهر موش‌ها به شکل فیلمی "لموله" برای موزیکال مهجور سینما درآمد.

"گنار" و "درد عروسک‌ها" در سال ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸ با همان الگوی شهر موش‌ها به موفقیت‌های دیگری دست یافتند و به نظر می‌رسید جایگاه این نوع از فیلم و سینما در میان مردم تثبیت شده باشد

داستان رمان دو قدم این‌ور خط، داستان مترجمی به نام احمد است که شروع به سفر در زمان می‌کند تا نامه ای را از آپارا برلین ببرد به نیجاه سال قبل تا به دست آنا آخماتووا برساند. تمام این‌جمله از کسالت‌باری در یک ایده‌ی نکراری خبر می‌دهد اما احمد پوری چه بر سر این ایده‌ی نخ‌نما آورده که چنان اثری خواندنی از آن خلق شده؟

آپارا برلین در کتابی با عنوان "ذهن روسی در نظام شوروی" سفرش به شوروی و دیدارش با شاعرانی نظیر پاسترناک و آخماتووا را شرح می‌دهد. آپارا برلین در این کتاب می‌گوید که به طور اتفاقی در یک کتاب‌فروشی با یک تاریخدانی آشنا می‌شود که او را به دیدار آنا آخماتووا می‌برد و در هیچ جایی از این کتاب، دیگر از این تاریخدان حرفی به میان نمی‌آید. احمد پوری بدون وارد کردن حتی کوچک‌ترین خدشه‌ای به واقعیت برای آن تاریخدان اسم انتخاب می‌کند و او را می‌آورد به تهران دهه‌ی هفتاد. و تمام رمان داستان احمد مترجمی می‌شود که از تهران به انگلستان، از تهران به تبریز و از تبریز به شوروی در زمان‌های مختلف سفر می‌کند تا نامه‌ای از آپارا برلین را ببرد به پنجاه سال قبل برای آنا آخماتووا.

| عناوین مطالب شماره‌ی اول پدیدار، بهمن ۱۳۹۵ |

+ سینما
- مهمان مامان و نظام نشانه‌ای خوراک؛ دکتر فرزان سجودی
- سفره‌های همگرا؛ خوراک در فیلم "یه حبه قند" ساختهی رضا میرکریمی؛ ندا خنیفر
- خانه‌ی پدری کجاست؟؛ رامتین شهبازی
- گذر از مرز در "ابدیت و یک روز"؛ علیرضا اجدادی
- خوانشی از فیلم "روزی روزگاری در آناتولی" اثری از نوری بیلگه جیلان؛ متین احمدی
- آسیب¬شناسی گرایشات فمینیستي در سینمای ایران؛ با نگاهی به سه فیلم؛ محسن سجادی
- باشگاه مبارزه راه فرار از زندگی روزمرّه؛ پیام غنی‌پور
- مارلا، زخم کوچک؛ تحلیلی فروید مآبانه از باشگاه مبارزه؛ مهیار ماندگار
- باران قورباغه در ماگنولیا؛ امین صامتی
- بررسی هوش¬های چندگانه‌ی گاردنر در هدایت بازیگر مبتنی بر سیستم استانیسلاوسکی؛ احسان طیب
- معرفی کتاب "فیلمنامه‌ی کوتاه"؛ ابوالفضل فرخی
- نظریه‌ی مونتاژ اسلاوکو وُرکاپیچ و سرگئی آیزنشتاین؛ دکتر شهاب‌الدین عادل
- موسیقی آثار برگمان؛ مروری کوتاه؛ تینا شهنواز
- نورخوانی و محدوده‌یابی در تشکیل یک تصویر استاندارد؛ سروش علیزاده
- مصاحبه با پرویز صیاد درباره‌ی سهراب شهیدثالث؛ محمد خشایار
- ساختار و کارکرد روایی صحنه‌های ترانه در انیمیشن‌های بلند دیزنی؛ مهدی حیدریان

+ ادبیات
- بررسی نشانه شناختی گفتمان فرهنگی "رؤیای آمریکایی" در درام نوین آمریکا؛ احسان علیرضایی
- روایت هولدِن در رمان "ناتور دشت" اثر سلینجر؛ بهار پژند
- " من اورلاپی هستم"؛ اثری از هربرت روزن دورفر؛ ساسان فقیه
- مطالعه‌ی تطبیقی نمایشنامه‌ی «لیر» اثر ادوارد باند و نمایشنامه‌ی «شاه لیر» نوشته‌ی شکسپیر؛ مهام میقانی

+ پرونده‌ی سریال آینه‌ی سیاه؛
+ گزارش ویژه‌ی سیزدهمین نهال (نهال ۹۵) و بزرگداشت سهراب شهیدثالث

| **دانلود شماره‌ی اول** مستقیم از سِرور دانشگاه هنر |

| عناوین مطالب شماره‌ی دوم پدیدار، خرداد ۱۳۹۶ |

+ سینما
- کنش انتقام در قیصر و صادق کرده؛ بررسی تطبیقی از منظر «اخلاق» محافظه‌کاری مُورال در برابر عصیان اتیک. رامتین شهبازی
- تاریکخانه‌ی ایدئولوژی. متین احمدی
- انسان‌شناسی در سینمای دیوید کرانبرگ. محسن سجادی
- سفر قهرمان در هری پاتر. پیوند اقتصادی
- بررسی روابط ممکن بین سینما و اخلاق. دکتر سید محسن هاشمی
- بازتاب فرهنگ و باورهای عامیانه در سینمای وحشت ایران؛ با نگاهی به دو فیلم "شب بیست و نهم" و "آل". زیبا کرمعلی
- بایدها و نبایدها؛ درباره‌ی دگما ۹۵. الهه اسماعیلی
- سر و صدا؛ نکاتی درباره‌ی آلودگی‌های صوتی. رضا گدازگر
- نامه از زنی ناشناس؛ درباره‌ی ساخته‌ی فیلمساز اتریشی، مکس اُفولس. پوریا هدایتی‌فر
- پادشاه رنگ‌ها؛ نگاهی به رنگ در سریال "کارآگاه حقیقی". خاتون فاروقی
- تأثیر تبلیغات ماهواره‌ای بر فروش فیلم‌ها در ایران. خشایار رحیمی
- معرفی کتاب "کارگردانی سینما" نوشته‌ی "فرانسیس گله‌باس". ابوالفضل فرخی
- تأثیر فناوری رایانه بر زیبایی‌شناسی هنر انیمیشن. محمدرضا دهستانی
- مروری بر کتاب "کالیگاریسم" تألیف امین اصلانی. بهار پژند
- نگاهی به فیلم‌تئاتر "سالومه و دکتر کالیگاری" ساخته‌ی امین اصلانی. پویان غلامرضازاده
- روایت با متن چندرگه؛ درباره‌ی فیلم‌تئاتر "سالومه و دکتر کالیگاری". دکتر احمد الستی
- گفتگو با امین اصلانی پیرامون ارتباط کتاب و فیلم‌تئاتر، و محتوای آنها. پویان غلامرضازاده (صوتی)

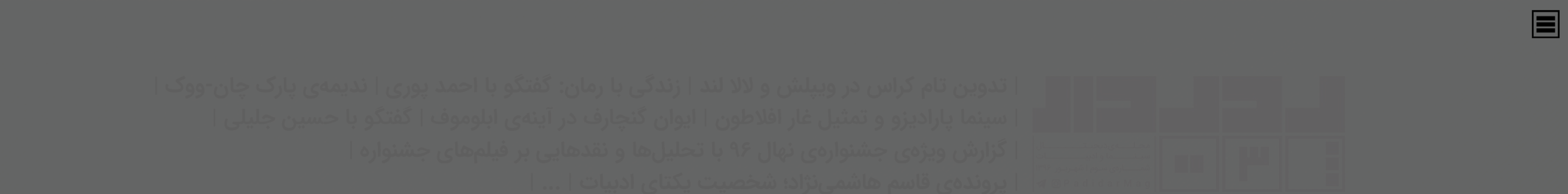
+ ادبیات
- کالبدشکافی درام افلاطونی. احسان علیرضایی
- مردی هست که عادت دارد با چتر بر سر من بکوبد (اثر فرناندو سورنتینو). سینا میرعربشاهی

+ زندگی با رمان؛ ویژه‌ی محمدحسن شهسواری؛ به بهانه‌ی انتشار حرکت در مه:
۱. پاگرد: آواربرداری سکوت نسلی سوخته. ساسان فقیه
۲. نویسندگی در ایران؛ گفتگو با محمدحسن شهسواری در زمستان ۹۲. مهام میقانی
۳. رمان‌نویسی در دوره‌ای که سرعت سکه‌ی رایج است؛ گفتگویی کوتاه در خرداد ۹۶؛ مهام میقانی (صوتی)

+ پرونده: منچستر بای ده سی؛ یک فیلم خوب یا یک فیلم معمولی؟
۱. حسی از حضور چخوف در سینما. دکتر نادره سادات سرکی
۲. انگیزه‌ای برای زندگی. ساسان امیرپور
۳. تدوین غرق در درام. مسعود سفلایی (صوتی)
۴. شخصیت مهم‌تر از داستان. امیررضا نوری‌پرتو (صوتی)
۵. ترکیب صدا در خدمت حس صحنه. علیرضا علویان
۶. فیلمبرداری واقعگرا. علی لقمانی (صوتی)
۷. قرینه‌سازی در فیلمنامه و کارگردانی. شهرام مکری (صوتی)

+ گزارش: نگاهی کوتاه به هشتمین جشنواره‌ی مونولوگ دانشگاه هنر (مونولوگ۹۵). غزاله بداقی

| **دانلود شماره‌ی دوم** مستقیم از سِرور دانشگاه هنر |



| عناوین مطالب شماره‌ی سوم پدیدار، شهریور ۱۳۹۶ |

+ بخش سینما

- اسب شریر را بنگر؛ سینما پارادیزو و تمثیل غار افلاطون. محمد هاشمی
- هدف وسیله را توجیه می‌کند؛ مروری کوتاه بر ارتش سایه‌ها اثر ژان-پیر ملویل. پوریا هدایتی‌فر
- عناصر میزانسن در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد. محسن سجادی
- دندان نیش و کنایه‌ی لانتیموس. مروری کوتاه بر آثار یورگوس لانتیموس. فرید متین
- اشک‌ها و لبخندهای ایرانی؛ مروری مختصر بر سینمای موزیکال ایران پس از انقلاب. ندا خنیفر
- بلندپروازی‌های پایان‌ناپذیر شاعر انتقام؛ نگاهی به The Handmaiden از پارک چان-ووک. امیررضا نوری‌پرتو
- دو فیلم با یک تدوینگر؛ تدوین تام کراس در ویپلش و لالا لند. مائده معینی، پرنیان مصطفوی
- گفتگو باحسین جلیلی، فیلمبردار و استیدی‌کم اپراتور ایرانی (مرداد ۹۶). ابوالفضل آبشت
- معرفی کتاب نگارش فیلمنامه‌ی کوتاه، از ویلیام اچ. فیلیپس. ابوالفضل فرخی
- آلبوم عکس صحنه و پشت صحنه؛ شاهد تولید فیلم کوتاه. شاهین دانشور
- نگاهی به انیمیشن‌های کوتاه مطرح سال ۲۰۱۶. غزل عابدی
-

+ بخش ادبیات

- فرار از اردوگاه ۱۴؛ درباره‌ی ادیسه‌ی شگفت‌انگیز مردی از کره‌ی شمالی تا آزادی در غرب. بهار پژند
- بررسی رمان ابلوموف گنچارف و اقتباس از آن. ساسان فقیه
- خشونت علیه خشونت؛ از سنکا تا آرتو. نازنین طوفانی، آرمین شیروانی

+ زندگی با رمان، ویژه‌ی احمد پوری

۱. دو قدم پشت درخت توت؛ درباره‌ی دو رمان احمد پوری. ساسان فقیه
۲. سفر در زمان؛ گفتگو با احمد پوری (تیر ۹۶). مهام میقانی

+ بخش پرونده: قاسم هاشمی‌نژاد؛ شخصیت یکتای ادبیات

۱. ایوب و خواب گران. دکتر نادره سادات سرکی
۲. مروری بر آثار قاسم هاشمی‌نژاد، بر اساس کتاب راه ننوشته؛ دکتر سیدمحسن هاشمی
۳. زیستن مثل هاشمی‌نژاد؛ نگاهی به آثار متأخر او. دکتر اسماعیل بنی‌اردلان
۴. برای قاسم عزیز. نسرین جزنی
۵. قدر عشق؛ نویسنده‌ای چون او. سهیلا عابدینی
۶. پاکیزه‌تر حتی از دقایق دریایی ما؛ به یاد دوست قاسم هاشمی‌نژاد. سیدحمید شریف‌نیا
۷. زمان هیچ وقت از آدم‌های جدی خالی نمی‌ماند. علی‌اکبر شیروانی
۸. کتاب صوتی طبقات صوفیه با صدای قاسم هاشمی‌نژاد. ناصر حشمتی
۹. گفتگوی ابراهیم گلستان با مجله‌ی کرگدن درباره‌ی قاسم هاشمی‌نژاد
۱۰. فهرست دقیق و کامل آثار قاسم هاشمی‌نژاد (تا شهریور ۹۶)

•

+ بخش گزارش: جشنواره‌ی نهال ۹۶

۱. بزرگداشت محمدحسین فرج
۲. فهرست نامزدها و برندگان نهال ۹۶
۳. اختتامیه
۴. صدای زنگ انحطاط؛ درباره‌ی فیلم هنوز نه ساخته‌ی آرین وزیردفتری. آیدین آری آ.
۵. غافلگیری با دست خالی؛ نگاهی به هنوز نه. فرید متین
۶. وقت نهال؛ در حاشیه‌ی اکران وقت نهار بر پرده‌ی نهال. متین احمدی
۷. گفتگویی کوتاه با مجید برزگر، تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های هنوز نه و وال‌ها. امین پاک‌پرور
۸. خونابه‌های زشت و زیبا؛ زبان بصری در مستند کوتاه سرخ ساخته‌ی فرهاد افسری. رضوان پاکپور
۹. مرثیه‌ای بر نهالِ عاجز بستوه. رضا کبیری‌زاد
۱۰. مرور چند فیلم برجسته‌ی نهال ۹۶ و نکاتی پیرامون جشنواره. پیام غنی‌پور

در مطالب ۴ تا ۱۰ گزارش نهال به این فیلم‌ها اشاره می‌شود: هنوز نه (آرین وزیر دفتری)، وقت نهار (علیرضا قاسمی)، سرخ (فرهاد افسری)، آپوفیس (خشایار رحیمی)، به خاطر النی (محسن احراری)، آسمان آبی زمین پاک (مهیار ماندگار)، اتاق شماره ۴ (پویا عاقلی‌زاده)، اشیاء گمشده (حامد نجات)، جایی برای آرامش (جمیل عامل صادقی)، وال‌ها (بهنام عابدی)، جاده‌ی کاغذی (سحر طرزی)، بارسلونا (محمد روحبخش و کتایون پرمر)

| دانلود شماره‌ی سوم مستقیم از سِرور دانشگاه هنر |

Padidarmag.art.ac.ir
@Padidarmag