INT. APARTMENT - NIGHT

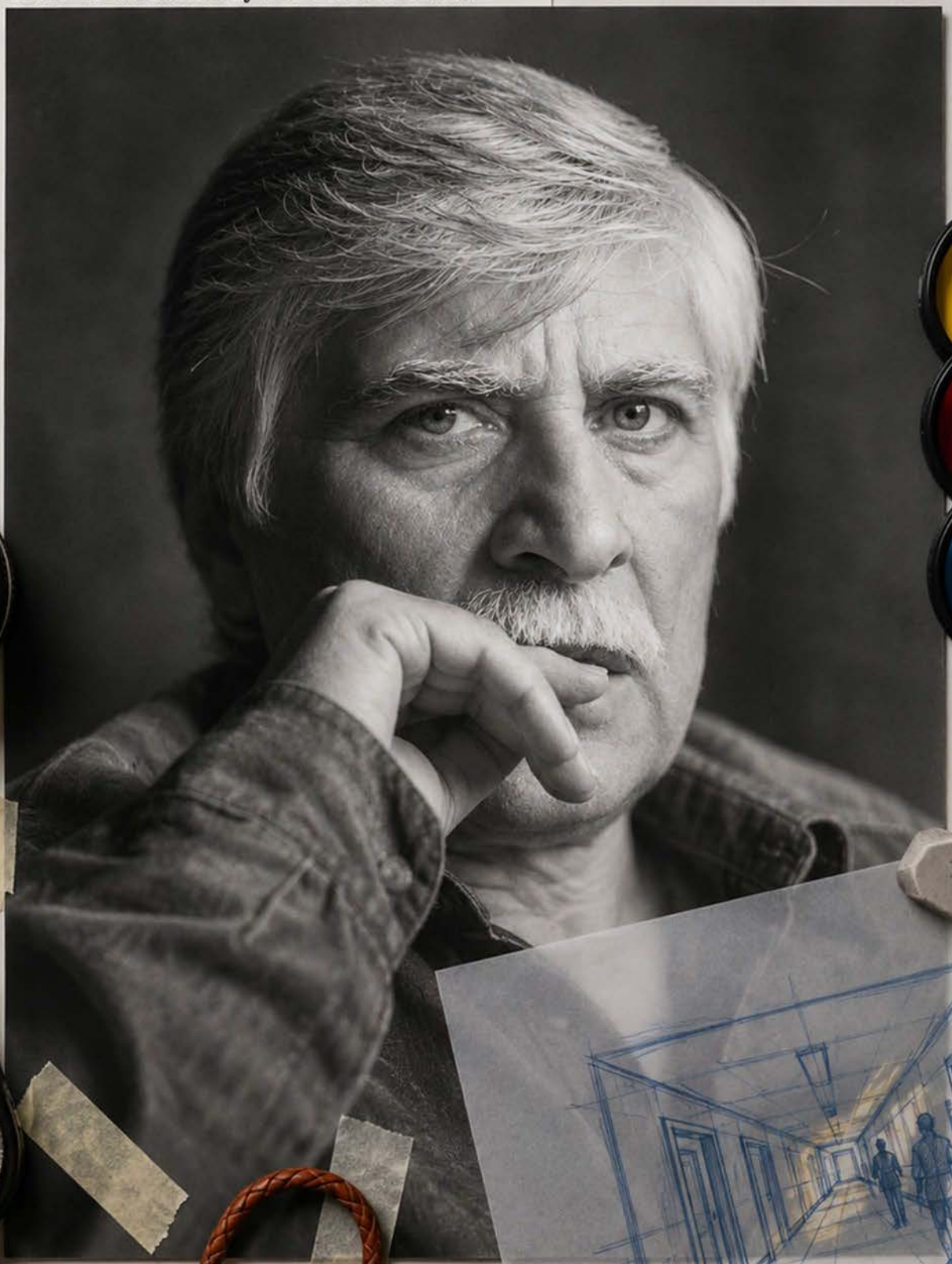
REVISED SCRIPT PAGES:
SCENE 22 (Summer Night)

He
Are you certain? The risk is too high.

She
There is no other way. We must move DPW.

گاهنامه تخصصی سینما

شماره دوم (تابستان ۱۴۰۵)



شناسنامه نشریه

صاحب امتیاز

انجمن علمی سینمای دانشگاه دامغان

مدیرمسئول

محمد غلامی

سردبیر

ایمان سلیمانی

روابط عمومی

فرزاد جمشید دانایی

گروه ویراستاران

فرزاد جمشید دانایی

محدثه حاجی‌حیدری

گروه طراحی و صفحه‌آرایی

ایمان سلیمانی

گروه تحریریه

پانیذ نوروزی

معصومه خلیلی

سارا کریمی‌حصاری

محمد خوشرو

سجاد اسماعیل‌پور

ریحانه واحدی

محدثه مزدی

خاطره خواجه

باتشکر از:

استاد مهدی صفری

REC

فهرست

اصطلاحات سینمایی
سخن سردبیر
۳
۴
بزرگداشت
۵
گم‌شناخت‌ها
۷
مقاله‌ی آزاد
۱۰
کرسی داغ
۱۴
سینما و تقاطع
۱۷
مصاحبه
۲۱
نظریه‌های سینمایی
۲۳
تحلیل فیلم
۲۷

سخن مدیرمسئول

وقتی حقیقت، خط قرمز می‌شود و روایت‌ها زیر تیغ ممیزی شکل می‌گیرند؛ در روزگاری که سانسور به عادت بدل شده، حقیقت هزینه دارد و بسیاری از صداها، پیش از شنیده‌شدن، حذف می‌شوند، از من متن تر و تمیز نخواهید، ای بی‌خبران از درد؛ متنی که خون از آن نچکد، ننگ دفتر است.

این‌همه زخمِ ناگفته هست، این‌همه پرسش بی‌پاسخ، این‌همه واقعیت انکارشده، که سخن گفتن از خودِ نشریه، به آخرین اولویت‌ها می‌رسد. وقتی اصلِ گفتن زیر سؤال است، وقتی نفس در حنجره انکار می‌شود، دیگر تعریف و تمجید از قالب و صفحه‌آرایی و شماره و تیراژ، چه معنایی دارد؟

این نشریه، اگر ارزشی دارد، نه در ظاهرش، که در جسارتش است؛ در اینکه از گفتن آنچه باید گفته شود، عقب ننشیند.

همین.

محمد غلامی

سخن سردبیر

حرف زیاد است، اما گوش، شنوایی‌اش را از دست داده است. چگونه می‌توان از سالی گفت که در آن، سرما خون را منجمد کرد و آتش، آینده را سوزاند؟ تاریکی، پاسخی بود به پرسش‌های روشن و در پی آن، طوفانی برخاست که انسانیت را دود کرد.

شماره دوم گاهنامه سینمایی، در غم و خشم مشترک منتشر می‌شود.

ایمان سلیمانی

بزرگداشت

بهرام بیضایی

پانیذ نوروزی

«من می‌روم و نگاهم تنها چیزی‌ست که با خود می‌برم...» - «چریکه تارا»

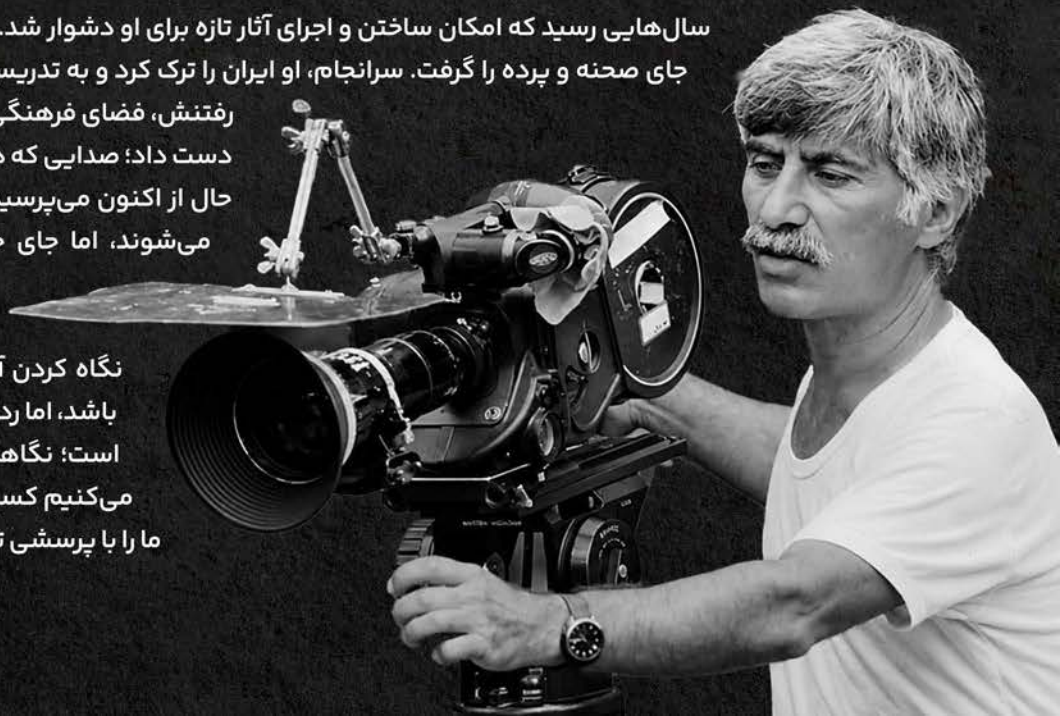
نام بهرام بیضایی برای فرهنگ ما فقط یادآور فیلم و نمایش‌نامه نیست؛ یادآور نگاهی است که سال‌ها به گذشته خیره ماند تا امروز را روشن‌تر ببیند. او از آن هنرمندانی است که کارشان از دل مطالعه و تأمل برآمد؛ از دل رجوع مداوم به تاریخ، اسطوره و روایت‌های کهن. برای بیضایی، قصه تنها وسیله‌ی سرگرمی نبود، راهی بود برای فهمیدن؛ برای پرسیدن این‌که ما که بوده‌ایم و اکنون کجا ایستاده‌ایم. در نوشته‌ها و پژوهش‌هایش، بارها به سرچشمه‌های نمایش ایرانی بازگشت. در پژوهشی در «نمایش در ایران» کوشید شیوه‌های نمایشی این سرزمین را گردآوری و تحلیل کند؛ تعزیه، نقالی و آیین‌هایی که قرن‌ها روایت را زنده نگه داشته بودند. این کتاب تنها یک تحقیق دانشگاهی نیست، بلکه تلاشی است برای بازشناسی حافظه‌ی نمایشی ما؛ این‌که نمایش در ایران، پیش از شکل‌گیری تئاتر مدرن نیز تاریخی زنده و پرشاخه داشته است.

در «هزارافسان کجاست؟» به سراغ ریشه‌های افسانه‌ها رفت و نسبت آن‌ها را با حافظه‌ی فرهنگی ما سنجید؛ این‌که چگونه روایت‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و در هر دوره معنایی تازه می‌یابند. در «ریشه‌یابی درخت کهن» نیز با دقتی پژوهشگرانه به تبار داستان‌ها و چهره‌های اسطوره‌ای پرداخت. نوشته‌های او درباره‌ی شاهنامه، درباره‌ی تصویر زن در متون کهن، و درباره‌ی ساختار قصه در روایت‌های شفاهی، نشان می‌دهد که دغدغه‌اش تنها بررسی گذشته نبود؛ می‌خواست نشان دهد این گذشته چگونه هنوز در زبان و تخیل ما نفس می‌کشد.

این نگاه پژوهشگرانه، در نمایش‌نامه‌هایش به شکلی زنده و دراماتیک جان گرفت. «مرگ یزدگرد» یکی از روشن‌ترین نمونه‌هاست؛ روایتی از واپسین روزهای پادشاهی ساسانی که در آن حقیقت، میان روایت‌های گوناگون شکل می‌گیرد. در این نمایش‌نامه، تاریخ به صحنه می‌آید، اما نه به‌صورت گزارشی قطعی؛ بلکه به شکل پرسشی باز که تماشاگر را درگیر می‌کند. ساختار اثر بر گفت‌وگو استوار است و هر شخصیت با روایت خود، بخشی از تصویر را کامل می‌کند؛ گویی حقیقت نه یک صدا، که مجموعه‌ای از صداهاست. «چهار صندوق» با فضایی نمادین به وضعیت قدرت و ترس می‌پردازد، «سلطان مار» از دل افسانه‌ها برمی‌خیزد و «مجلس شبیه در ذکر مصائب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین» با نگاهی انتقادی، مرز میان واقعیت و نمایش را جابه‌جا می‌کند. در همه‌ی این آثار، تاریخ و اسطوره نه گذشته‌ای دور، که امری زنده و قابل‌لمس‌اند.

در سینما نیز همین مسیر ادامه یافت. از «رگبار» و «کلاغ» تا «مسافران»، همواره نوعی تأمل بر تنهایی، خاطره و پیوند انسان با گذشته دیده می‌شود. اما «باشو، غریبه‌ی کوچک» جایگاهی یگانه دارد؛ داستان کودکی جنگ‌زده که در خانه‌ی زنی شمالی پناه می‌گیرد و در دل تفاوت زبان و فرهنگ، معنای تازه‌ای از هم‌زیستی شکل می‌گیرد. فیلم با سادگی و صداقتش، تصویری انسانی از ایران ارائه می‌دهد؛ ایرانی که می‌تواند فراتر از مرزهای قومیت و لهجه، در آغوش بگیرد. رابطه‌ی میان باشو و نایی، رابطه‌ای است که بر پایه‌ی پذیرش و صبوری شکل می‌گیرد و همین سادگی، اثر را ماندگار کرده است. «چریکه‌ی تارا» نیز زنی را در مرکز روایت قرار می‌دهد که با حضوری از گذشته روبه‌رو می‌شود؛ گذشته‌ای که آرام و خاموش نمی‌ماند و در زندگی امروز دخالت می‌کند. و در «سگ‌کشی» زنی دیگر در شهری پر از بی‌اعتمادی و فریب، برای کشف حقیقت پیش می‌رود؛ روایتی تلخ از روابطی که زیر ظاهر آرامشان، پیچیدگی و تردید جریان دارد. فضای سرد و حساب‌شده‌ی فیلم، تصویری از جامعه‌ای می‌سازد که اعتماد در آن شکننده است. اقتباس سینمایی «مرگ یزدگرد» نیز نشان داد که چگونه می‌توان زبان تئاتر را به تصویر ترجمه کرد، بی‌آن‌که از عمق آن کاسته شود.

سال‌هایی رسید که امکان ساختن و اجرای آثار تازه برای او دشوار شد. پروژه‌ها ناتمام ماند و سکوت، آرام‌آرام جای صحنه و پرده را گرفت. سرانجام، او ایران را ترک کرد و به تدریس و نوشتن در خارج از کشور پرداخت. با رفتنش، فضای فرهنگی ما یکی از صداهای اندیشمند خود را از دست داد؛ صدایی که همواره به ریشه‌ها بازمی‌گشت و در عین حال از اکنون می‌پرسید. امروز آثارش هم‌چنان خوانده و دیده می‌شوند، اما جای خود او خالی است؛ جای هنرمندی که می‌توانست باز هم بنویسد و بسازد و نسل‌های تازه را با شیوه‌ای دیگر از نگاه کردن آشنا کند. شاید نگاهش را با خود برده باشد، اما رد آن نگاه هنوز در سطرها و قاب‌ها مانده است؛ نگاهی که هر بار به سراغش می‌رویم، حس می‌کنیم کسی آرام از پشت تصویرها ما را می‌نگرد، و ما را با پرسشی تنها می‌گذارد.



کم شناخت ها

۱- «سوزن» و «بچه وقتی بچه بود» اثر اناهیتا قزوینی

• معصومه خلیلی

آناهیتا قزوینی‌زاده و آرمان خوانساریان دو فیلم‌سازی هستند که آثار شاخصی در سینمای کوتاه ایران ساخته‌اند که ممکن است به علت فرآیند نمایش فیلم کوتاه در ایران، همچنان آن‌چنان که باید میان مخاطبان تخصصی سینما شناخته‌شده نباشند؛ از این‌رو در مطلب پیش‌رو به معرفی آثار برتر این فیلم‌سازان خواهیم پرداخت.

آناهیتا قزوینی‌زاده، فیلم‌ساز جوان و تحسین‌شده‌ی ایرانی، در سال ۱۳۸۵ با کسب رتبه‌ی اول در کنکور سراسری هنر، برای تحصیل در رشته‌ی سینما به دانشگاه هنر تهران رفت. با ورود به دانشگاه، مسیر آکادمیک خود را آغاز کرد و با اتمام دوره‌ی کارشناسی، برای ادامه‌ی تحصیل به آمریکا رفت و همان‌جا ماندگار شد. آناهیتا قزوینی‌زاده در دوره‌ی دانشجویی خود، با کسب جوایز مهمی در ایران و سپس با کسب جوایز مهم بین‌المللی، به رسمیت شناخته شد. «بچه وقتی بچه بود» و «سوزن» از فیلم‌های کم‌شناخت و مهم کارنامه‌ی هنری او به شمار می‌آیند.

اغلب، عدم شناخته‌شدن فیلم‌های کوتاه، بالاخص فیلم‌های کوتاه ایرانی، به دلیل فرمت آن است که نمایش گسترده را محدود می‌کند. فرمت فیلم کوتاه در ایران، هنوز هم فاصله‌ی بسیاری با ساختار توزیع و اکران رسمی و عمومی دارد. بسیاری از آثار، تنها در جشنواره‌ها اکران شده و توسط مخاطبان خاص دیده می‌شوند. عامل دیگر، رویکرد روانکاوانه‌ی این نوع از آثار است که به‌جای جذب مخاطب عام، در محافل تخصصی و با حضور مخاطبان تخصصی این حوزه، دیده شده و مورد بررسی قرار می‌گیرند. عامل دیگر این است که فیلم‌سازان مهاجر با چالش‌های مضاعفی نسبت به فیلم‌سازان دیگر، روبه‌رو هستند.

چراکه فیلم‌هایی مثل «سوزن» با وجود موفقیت در جشنواره‌ی کن، در سطح بین‌الملل، عموماً با سینمای مهاجر (ایرانیان مقیم خارج) دسته‌بندی می‌شود که این دسته‌بندی گاهی باعث می‌شود، سینما به‌جای تمرکز بر محتوای اثر، بیش از حد تحت تأثیر مسئله‌ی هویت قرار گیرد. عوامل ذکرشده، از جمله عواملی هستند که باعث می‌شوند تا آثار آناهیتا قزوینی‌زاده در مرز بین شناخته‌شدن و شناخته‌نشدن باقی بماند.

«سوزن» محصول سال ۲۰۱۳ و برنده‌ی جایزه‌ی اول بخش سینه‌فونداسیون جشنواره‌ی بین‌المللی کن، روایتگر داستان لی‌لی، دختر نوجوانی است که به اصرار مادر مبتلا به اختلال وسواس شست‌وشوی خود، با تجربه‌ی سوراخ کردن گوش مواجه است. در فرایند انجام این عمل، به رابطه‌ی بین والدین لی‌لی و اختلافات میان آن‌ها نیز می‌پردازد. این فیلم، نوجوانی را به تصویر می‌کشد که به هنگام سوراخ کردن گوش‌هایش، شنونده‌ی خبری است که با درد جسمی او هم‌زمان می‌شود. در این لحظه است که لی‌لی از دوره‌ی عاطفی پیشین خود به مرحله‌ی جدید و گذار عاطفی ناگزیر پرتاب می‌شود. «سوزن» به‌صورت دقیق و مؤثری، تقاطع گذار عاطفی این نوجوان را هدف می‌گیرد و نشان می‌دهد که تحول، همیشه با رنج همراه است.

«بچه وقتی بچه بود»، روایتگر داستان طاها و جمعی از نوجوانان ساکن یک مجتمع مسکونی است که در غیاب بزرگسالان، دور هم جمع شده و به خاله‌بازی مشغول می‌شوند. اما این خاله‌بازی، از یک بازی ساده‌ی کودکانه فراتر رفته و به افشای ناخودآگاه حقایق زندگی والدینشان تبدیل می‌شود. دختران و پسران که نقش مادران و پدران غایب را ایفا می‌کنند، به‌صورت ناخودآگاه، شرایط و حقایق زندگی والدینشان و همچنین ویژگی‌های فرهنگی و رفتاری آن‌ها را برون‌ریزی می‌کنند. کانون اصلی در روایت این فیلم، شخصیت طاها است که به دلیل زندگی با مادر خود، به ایفای نقش او می‌پردازد. «بچه وقتی بچه بود» در اصل، بلوغ جنسی طاها و تجربه‌ی بی‌سابقه‌ی او را به تصویر می‌کشد. در این فیلم، بچه‌ها آیینه‌ی تمام‌قد بزرگسالان‌اند و با تقلید، به هویت در حال تکامل خود در مواجهه با جهان آنان معنا می‌بخشند. «بچه وقتی بچه بود» توانست جایزه‌ی بهترین فیلم و بهترین کارگردانی جشنواره‌ی فیلم کوتاه دانشجویی نهال را کسب کند.

۲- «سایه فیل» اثر آرمان خوانساریان

در ادامه، نوبت به آرمان خوانساریان می‌رسد. آرمان خوانساریان، فیلم‌ساز جوان و تحسین‌شده‌ای است که بیشتر در حوزه‌ی فیلم‌نامه‌نویسی مورد توجه قرار گرفته است. او دانش‌آموخته‌ی رشته‌ی تئاتر از دانشکده هنر و معماری دانشگاه تهران مرکز و همچنین کارگاه یک‌ساله‌ی عباس کیارستمی است. آرمان خوانساریان، هم‌اکنون عضوی از انجمن فیلم کوتاه ایران است و جوایز مهم و قابل توجهی را در کارنامه‌ی هنری خود دارد.

«سایه فیل» یکی از نخستین آثار این فیلم‌ساز است که در سال ساخت، توسط منتقدین و مخاطبان خاص سینمای کوتاه مورد توجه قرار گرفت.

«سایه فیل» محصول سال ۱۳۹۶ و برنده‌ی جایزه‌ی بهترین کارگردانی جشنواره‌ی فیلم کوتاه تهران، بهترین فیلم جشن تصویر سال، دیپلم افتخار بهترین کارگردانی و فیلم‌نامه جشنواره‌ی دانشجویی سایه، دیپلم افتخار بهترین فیلم‌نامه از جشنواره‌ی دانشجویی نهال و تندیس خانه سینما و جوایز مهم بین‌المللی دیگر، روایتگر داستان لیلا است که در لحظات پایانی زندگی پدرش، از خواستگار و همکلاسی دوران دانشجویی‌اش درخواست کمک می‌کند تا نقش خواستگار و نامزد آینده‌اش را بازی کند. لیلا با بازی سونیا سنجری و سیاوش با بازی زنده‌یاد حسام محمودی، برای برآورده کردن آرزوی آقای ابراهیمی، دوباره کنار همدیگر بازگشته‌اند و همان‌گونه که در خلاصه‌ی رسمی «سایه فیل» هم آمده است: «آرزوی آقای ابراهیمی چند روز قبل مرگش برآورده می‌شود.» در واقع، لیلا نمایشی را تدارک می‌بیند و بهترین بازیگر مدنظر خود، یعنی سیاوش را به صحنه فرا می‌خواند تا به شکلی واقع‌گرایانه همه‌چیز را پیش ببرد. در این میان، لیلا و سیاوش، به بهانه‌ای کنار هم بازگشته‌اند و ناخواه به خاطرات مشترک گذشته می‌رسند. هر دو شخصیت با سؤالاتی همراه‌اند. هر دو شخصیت در حالی که مشغول اجرای نقش در بیمارستان‌اند، در ذهن خود، گذشته را کندوکاو می‌کنند و در عین حال، دیگر زندگی و مشغله‌های خود را دارند. لیلا مجبور است برای حفظ آرامش خاطر پدرش، آینده‌ای دروغین را تحویل دهد، اما این دروغ، برای خود لیلا و سیاوش تسکینی است تا یک‌بار دیگر به گذشته بازنگرند. نمایش دونفره‌ی لیلا و سیاوش به بیمارستان محدود نمی‌شود و بار دیگر، لیلا از سیاوش درخواست کمک می‌کند. دوباره نمایش را از سر گرفته و کنار هم می‌ایستند. «سایه فیل» داستان انسان‌هایی است که ناکام مانده‌اند و چاره‌ای جز ادامه دادن هم ندارند.

مقاله‌ی آزاد

بازیگر خاموش سینما

• ساراکریمی‌حصاری

سینما از آغاز پیدایش خود پیوندی عمیق با زندگی مدرن و فضاهای شهری داشته است. نخستین فیلم‌های تاریخ، خیابان‌ها، ایستگاه‌های قطار، کارخانه‌ها و جمعیت در حال حرکت را ثبت می‌کردند؛ تصاویری که بیش از هر چیز، ریتم جهان مدرن را بازتاب می‌دادند. با گذشت زمان، محیط‌های شهری نه‌تنها به یکی از مهم‌ترین سوژه‌های بازنمایی سینمایی تبدیل شدند، بلکه نقشی فراتر از یک پس‌زمینه‌ی ساده پیدا کردند. در بسیاری از آثار برجسته، مکان صرفاً محلی برای وقوع رویدادها نیست، بلکه در شکل‌گیری معنا، هدایت روایت و تأثیرگذاری بر شخصیت‌ها نقشی فعال ایفا می‌کند.

در مطالعات سینما و شهر، مارک شیل به این نکته اشاره می‌کند که رابطه میان سینما و فضای شهری صرفاً رابطه‌ای بازنمایانه نیست. از نگاه او، فیلم‌ها تنها تصویری از محیط ارائه نمی‌دهند، بلکه تجربه‌ی زیستن در آن را بازآفرینی می‌کنند. بر همین اساس، می‌توان مکان را جزئی از ساختار روایی اثر دانست؛ عنصری که در تولید معنا و شکل‌گیری تجربه مخاطب سهم دارد. این دیدگاه زمینه‌ای فراهم می‌کند تا فضا را نه به عنوان دکوری بی‌جان، بلکه به عنوان عاملی تأثیرگذار در روایت بررسی کنیم.

یکی از مهم‌ترین نشانه‌های نقش فعال فضا در سینما، تأثیر آن بر هویت و رفتار شخصیت‌هاست. انسان‌ها در خلأ زندگی نمی‌کنند؛ تصمیم‌ها، احساسات و کنش‌های آنان همواره تحت تأثیر محیط پیرامون قرار دارد. هنگامی که فیلمی این رابطه را برجسته می‌کند، مکان به نیرویی تبدیل می‌شود که مسیر داستان را هدایت می‌کند. خیابان‌های شلوغ، برج‌های بلند، شبکه‌های حمل‌ونقل و ازدحام جمعیت می‌توانند احساس تنهایی، اضطراب یا سردرگمی را تشدید کنند. در مقابل، محله‌های قدیمی، میدان‌های عمومی و فضاهای صمیمی قادرند حس تعلق، امنیت یا خاطره را در ذهن شخصیت‌ها و مخاطبان ایجاد کنند.

فیلم «راننده تاکسی» (Taxi Driver) ساخته مارتین اسکورسیزی نمونه‌ای روشن از این مسئله است. در این فیلم، نیویورک دهه هفتاد تنها محل زندگی تراویس بیکل نیست، بلکه عامل مهمی در شکل‌گیری بحران روانی او به شمار می‌آید. خیابان‌های آلوده، نورهای نئونی، شلوغی شبانه و فضای ناامن شهر، احساس بیگانگی و خشم شخصیت اصلی را تشدید می‌کنند. اگر همین روایت در محیط متفاوتی رخ می‌داد، احتمالاً معنای آن نیز تغییر می‌کرد. در اینجا، فضا بخشی از هویت داستان است و نمی‌توان آن را از روایت جدا کرد.

نمونه‌ای مشابه را می‌توان در سینمای ایران مشاهده کرد. در فیلم «متری شیش و نیم» ساخته سعید روستایی، تهران صرفاً محل وقوع ماجرای مبارزه با مواد مخدر نیست. تراکم جمعیت، حاشیه‌نشینی، فقر و بی‌نظمی موجود در بافت شهری به شکلی مستقیم بر روابط انسانی و روند داستان تأثیر می‌گذارند. مخاطب از خلال این تصاویر نه‌تنها با شخصیت‌ها، بلکه با واقعیتی اجتماعی مواجه می‌شود که در شکل‌گیری سرنوشت آنان نقش اساسی دارد. در چنین آثاری، محیط به عنصری دراماتیک تبدیل می‌شود که بدون حضور آن، روایت بخش مهمی از معنای خود را از دست خواهد داد.

نقش فعال فضا تنها در سطح مفهومی باقی نمی‌ماند، بلکه در زبان بصری سینما نیز نمود پیدا می‌کند. شیوه قاب‌بندی، حرکت دوربین، انتخاب زاویه دید و نوع نورپردازی می‌توانند میزان حضور یک فضا را در ذهن مخاطب افزایش دهند. هنگامی که کارگردان زمان کافی برای نمایش خیابان‌ها، ساختمان‌ها یا میدان‌های شهری اختصاص می‌دهد، در واقع

به مکان اجازه می‌دهد تا در روایت حضور پیدا کند. نماهای باز از بزرگراه‌های بی‌انتها یا چشم‌اندازهای گسترده شهری، احساسی از سلطه و عظمت ایجاد می‌کنند؛ در حالی که نماهای بسته از کوچه‌های تنگ و ساختمان‌های فرسوده می‌توانند حس خفگی و محدودیت منتقل کنند.

فیلم «بلید رانر» (Blade Runner) نمونه‌ای شاخص در این زمینه است. لس‌آنجلس آینده در این اثر نه یک دکور علمی‌تخیلی، بلکه جهانی زنده و تأثیرگذار است. معماری عظیم، باران دائمی، تابلوهای تبلیغاتی غول‌پیکر و ازدحام انسانی فضایی را خلق می‌کند که بر تمامی روابط و کنش‌های شخصیت‌ها سایه افکنده است. مخاطب هنگام تماشای فیلم احساس می‌کند با موجودی زنده مواجه است؛ موجودی که نفس می‌کشد، تغییر می‌کند و بر همه چیز تأثیر می‌گذارد. قدرت این اثر تا حد زیادی ناشی از همین حضور پررنگ محیط در ساختار روایی و بصری آن است.

علاوه بر جنبه‌های بصری، ریتم نیز یکی از عناصر مهم در بازنمایی فضا محسوب می‌شود. هر محیطی ضرباهنگ خاص خود را دارد و سینما می‌تواند این ضرباهنگ را از طریق تدوین، میزانسن و طراحی صدا بازآفرینی کند. مونتاژ سریع، صداهای ممتد وسایل نقلیه و حرکت بی‌وقفه جمعیت، تنش و شتاب‌زدگی مدرن را منتقل می‌کنند. در مقابل، نماهای طولانی، سکوت‌های ممتد و حرکت آرام دوربین فضایی تأمل‌برانگیز ایجاد می‌کنند.

هنگامی که ریتم فضای شهری با وضعیت درونی شخصیت‌ها هماهنگ یا در تضاد قرار می‌گیرد، لایه‌های معنایی تازه‌ای شکل می‌گیرد و روایت عمق بیشتری پیدا می‌کند.

فیلم «رُم» (Roma) ساخته آلفونسو کوارون نمونه‌ای موفق از این رویکرد است. در این اثر، خیابان‌ها، خانه‌ها و محله‌های مکزیکوسیتی بخشی از حافظه‌ی شخصیت‌ها هستند. دوربین با حوصله در میان فضاها حرکت می‌کند و به مخاطب اجازه می‌دهد تا نه‌تنها داستان انسان‌ها، بلکه داستان یک هویت مکانی را نیز دنبال کند. در نتیجه، مکان به مخزنی از خاطرات، تجربه‌ها و احساسات تبدیل می‌شود و هویتی مستقل پیدا می‌کند.

یکی دیگر از ویژگی‌های مهم فضاهای روایی، توانایی آن‌ها در حفظ و انتقال حافظه تاریخی است. ساختمان‌های قدیمی، میدان‌های تاریخی، محله‌های فرسوده و نشانه‌های معماری گذشته، همگی حامل بخشی از تاریخ اجتماعی هستند. زمانی که فیلمی بر این عناصر تأکید می‌کند، محیط به موجودیتی تبدیل می‌شود که گذشته‌ای انباشته دارد و این گذشته بر زمان حال تأثیر می‌گذارد. از این منظر، بازنمایی مکان تنها نمایش یک موقعیت جغرافیایی نیست، بلکه نوعی بازخوانی تاریخ و فرهنگ نیز محسوب می‌شود.

در بسیاری از آثار سینمایی، شکاف‌های طبقاتی و مناسبات قدرت نیز از طریق فضا بازنمایی می‌شوند. تفاوت میان برج‌های لوکس و محله‌های فرسوده، میان مراکز تجاری و مناطق حاشیه‌ای یا میان خانه‌های مجلل و آپارتمان‌های کوچک، تنها تفاوت‌های ظاهری نیستند. این تضادها اطلاعاتی درباره ساختار اجتماعی جامعه در اختیار مخاطب قرار می‌دهند. بنابراین، کالبد شهری به زبانی تبدیل می‌شود که بدون نیاز به دیالوگ، درباره روابط انسانی، نابرابری و ساختار قدرت سخن می‌گوید.

به باور نگارنده، یکی از دلایل ماندگاری برخی فیلم‌ها در حافظه جمعی، قدرت حضور فضا در آن‌هاست. بسیاری از مخاطبان پس از گذشت سال‌ها، ممکن است جزئیات داستان یا حتی نام برخی شخصیت‌ها را فراموش کنند، اما تصویر خیابان‌ها، محله‌ها و چشم‌اندازهای اثر همچنان در ذهن آنان باقی می‌ماند. گاهی اوقات، آنچه از یک فیلم در حافظه

ماندگار می‌شود، نه یک دیالوگ مشهور یا یک صحنه خاص، بلکه احساسی است که از حضور در یک محیط تجربه کرده‌ایم. این مسئله نشان می‌دهد که مکان می‌تواند همچون بازیگر خاموش عمل کند؛ بازیگری که سخن نمی‌گوید، اما بر ادراک مخاطب تأثیری عمیق می‌گذارد.

در سینمای امروز، توجه به نقش کالبد و محیط شهری می‌تواند راهی برای فهم بهتر آثار سینمایی باشد. بسیاری از تحلیل‌ها بر شخصیت‌ها و داستان متمرکز می‌شوند، در حالی که بخش مهمی از معنا از طریق سازماندهی فضا تولید می‌شود. خیابان‌ها، میدان‌ها، ساختمان‌ها و چشم‌اندازهای شهری تنها عناصر تزئینی نیستند؛ آن‌ها در شکل‌گیری احساسات، هدایت روایت و ساختن جهان فیلم نقش دارند. به همین دلیل، مطالعه سینما بدون توجه به بستر مکانی آن، تصویری ناقص از اثر ارائه خواهد داد.

در نهایت، می‌توان گفت که فضا در بسیاری از آثار سینمایی نقشی فراتر از یک پس‌زمینه دارد. هویت بصری، حافظه تاریخی، تأثیر بر شخصیت‌ها و مشارکت در پیشبرد روایت، همگی ویژگی‌هایی هستند که آن را به عنصری فعال در ساختار فیلم تبدیل می‌کنند. هنگامی که یک اثر سینمایی موفق می‌شود محیط خود را زنده و تأثیرگذار نشان دهد، مخاطب نه‌تنها داستان انسان‌ها، بلکه داستان خود مکان را نیز دنبال می‌کند. از این رو، می‌توان محیط روایی را یکی از مهم‌ترین عناصر شکل‌دهنده تجربه سینمایی دانست؛ عنصری که بی‌صدا اما مؤثر، در تمام لحظات فیلم حضور دارد و معنا را شکل می‌دهد.

منبع:

Shiel, Mark. Cinema and the City in History and Theory. Screen, Vo .۴۲ ,No .۳ ,۲۰۰۱.

کـــرسـی داغ

گزیده‌گفته‌های فدریکو فلینی؛ دروغگوی بزرگ

• محمد خوشرو

فدریکو فلینی کارگردان فیلم‌های «هشت‌ونیم»، «جاده» و «شب‌های کابیریا» از آن دسته کارگردان‌هایی است که می‌شود آن‌ها را در عمق فیلم‌هایشان کشف کرد. از آن‌هایی که فیلم‌هایش را می‌توان بازتابی صادقانه از دغدغه‌ها، ترس‌ها و رؤیاها و زندگی شخصی خود او دانست. در این نوع صداقت البته بیان صرف واقعیت‌ها اهمیتی ندارد. می‌گویند او به‌راحتی درباره زندگی خود دروغ می‌گوید. فیلم‌هایش از دل زندگی می‌آیند، ولی نه آن‌چنان‌که بوده یا هست. آن‌چنان که در ذهن او وجود دارد. از دید روانکاوها این‌که دروغ بگویی یا راست مهم نیست. به‌خاطر این‌که حتی دروغ‌ها هم جالب هستند و به همان اندازه قانع‌کننده و آشکارند که حرف‌های راست هستند.

فلینی: اگر قسمتی از فیلمم را دوباره ببینم، چون معمولاً این کار را نمی‌کنم، بی‌اختیار از خودم می‌پرسم «چه کسی این رو ساخته؟» از همون لحظه‌ای که شروع به کار می‌کنم. کسی در من کنترل همه‌چیز را در دست می‌گیرد. یک مهاجم مرموز که من نمی‌شناسمش، کنترل همه‌چیز را در دست می‌گیرد. او همه‌چیز را به‌جای من کارگردانی و هدایت می‌کند. من فقط صدای خودم را در اختیارش قرار می‌دهم. و همین‌طور فوت‌وفن کار را در اختیارش قرار می‌دهم. و سعی و تلاشم برای اغواگری، یا قرض گرفتن ایده‌ها یا زور گفتنم را، همه در اختیارش هست، ولی اون من نیستم. کس دیگری است. کسی که با من هست ولی من نمی‌شناسمش و فقط راجع بهش شنیدم.

من همیشه خیلی دلم می‌خواست که برای خودم دوران کودکی و نوعی رابطه با خانواده و زنان را خلق کنم. برای من چیزهای واقعی هستند که من خودم اون‌ها رو خلق کردم. برای مثال شهر من، شهر واقعی ریمینی است که من در آن بزرگ شدم و به مدرسه رفتم. به‌نوعی آن‌قدر کم‌رنگ شد تا جایش را داد به ریمینی که من آن را با تمام جزئیات توصیف کردم. در دو تا از فیلم‌هایم «آمارکورد» و «ولگردها». این دو تا بازسازی سینمایی از ریمینی است که من کاملاً از خودم ساختم؛ بیشتر قسمتی از زندگی من هستند تا خود شهر ریمینی. نسخه واقعی شهر. که این نشان می‌دهد که من دروغگوی بزرگی هستم.

جبرگرای متواضع

ـ من در خودم این رو نمی‌بینم که خیلی آگاهانه زندگی‌ام را به یک سمت‌وسوی خاصی هدایت کرده باشم. اتفاقات آن‌قدر طبیعی شکل گرفتند که من هم به همان سمت کشیده شدم. با آن‌ها زندگی کردم. با آن‌ها ساختم. خیلی طبیعی. جوری که گویی همه‌چیز از قبل تعیین شده است. این ماجرا درباره فیلم‌هایم نیز صدق می‌کند. هرگز تصمیم نگرفتم چنین فیلمی بسازم و نوع دیگری نه. انگار فیلم‌ها از قبل آماده برداشته شدن بودند. گویی فیلم‌ها از قبل ساخته شده بودند.

عروسک و عروسک‌گردان

ـ من با بازیگران خوب کنار میام. حتی با سخت‌ترین‌شون راحت کنار میام. با بازیگران زنِ دمدمی‌مزاج و خودخواه هرگز به مشکلی نخوردم. اولین دلیلش اینه که من از اون‌ها خوشم

میاد. من بهشون خیلی علاقه دارم. من اخلاق های بچه‌گانه اش رو دوست دارم. بخش‌های کودکانه‌اش، رفتارهای متظاهر، و برون گرایانه اش را. از لحاظ روانشناسی بازیگران برای من بسیار جالب هستند. این کار یک همکاری متقابل است. عروسک‌های خیمه‌شب بازی از اینکه عروسک باشند، خوشحالند. البته اگر عروسک گردان، عروسک گردان خوبی باشد.

کاتولیک سرکش!

ـمن خیلی اهل انقلاب نیستم، اما کاتولیسیسم این سرکشی حداقل را به من داده که شاید کمی بچگانه باشد ولی مرا آزاد می‌کند. آداب و رسوم کاتولیک محرک است: سرپیچی از قوانین و شکستن ممنوعیت‌هایی که به وجود می‌آورد. لذت پنهان و نگران‌کننده‌ای به آدم می‌دهد.

ـفیلم‌های من به این خاطر ساخته می‌شوند که من یک قرارداد امضا می‌کنم. یک پیش پرداخت می‌گیرم که نمی‌خواهم پس بدهم. پس باید فیلم را بسازم. من اعتقادی به آزادی خلاقیت ندارم. اگر به کسی که اثری خلق می‌کند آزادی خلاقیت کامل داده شود، به نظر من کاری از پیش نخواهد برد. بزرگترین خطری که یک هنرمند را تهدید می‌کند داشتن آزادی کامل است. صبرکردن برای اینکه چیزی به وی الهام شود. از لحاظ روانشناختی هنرمند یک خلافکار است. نیاز کودکانه ای به تخطی کردن دارد و برای خلاف کردن و آزار رساندن، تو احتیاج به والدین داری. به یک مدیر، کشیش، پلیس. من به مخالف احتیاج دارم. من به کسی که مقابل من می‌ایستد احتیاج دارم. من باید برای کاری که انجام می‌دهم مبارزه کنم. تا انرژی برای مبارزه در جهت کاری که انجام می‌دهم را در من آزاد کند.

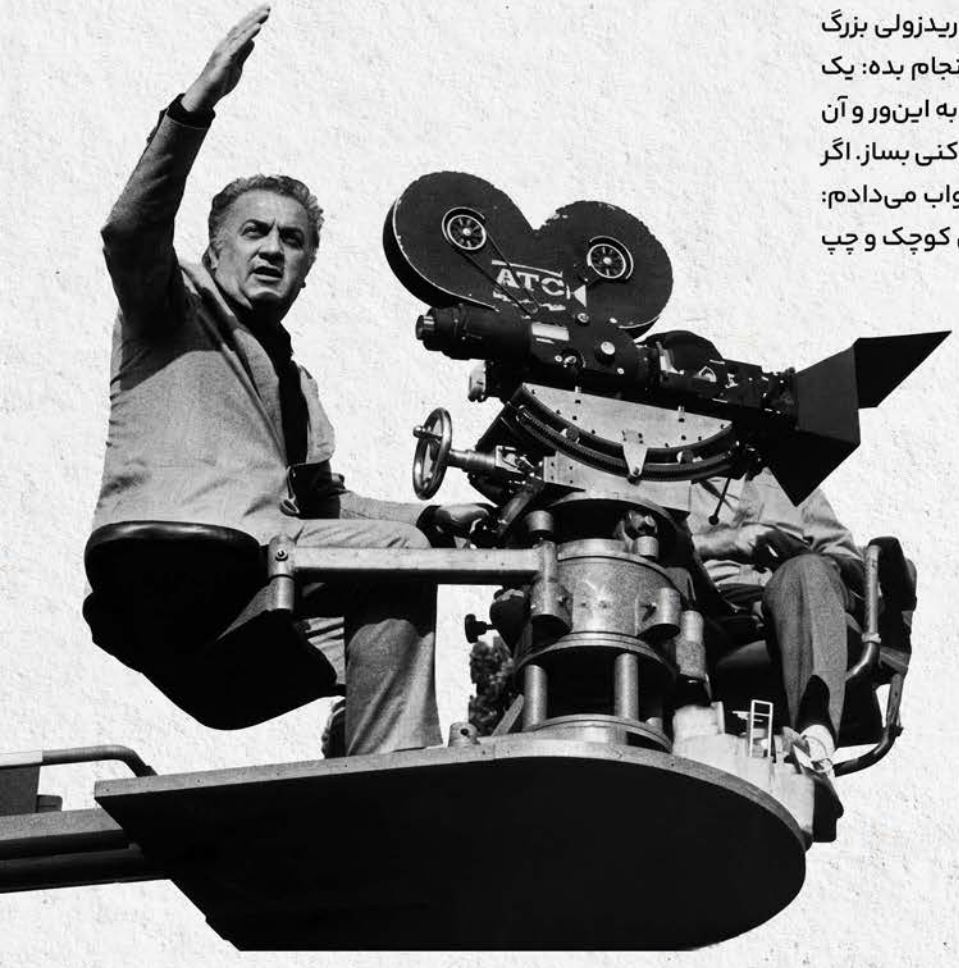
دوست دارم پول داشته باشم، نه اینکه آن را بسازم!

ـ من به هیچ شکلی تحت تأثیر پول نیستم. آنجلوریدزولی بزرگ به من می‌گفت: «فدریکو این که به تو می‌گویم انجام بده: یک فیلم جمع وجور پخته و هدایت شده، یک چشمش به این‌ور و آن یکی به آن‌ور، همزمان با فیلم دیگری که درست می‌کنی بساز. اگر این کار را بکنی یک عالمه پول به تو می‌دهم.» جواب می‌دادم: «فرمانده، سوای این که نمی فهمم این فیلم‌های کوچک و چپ چه جور چیزی است پول را دوست دارم داشته باشم، نه این که بسازم.» جواب می‌داد: «برای این که داشته باشی، باید آن را بسازی». می‌گفتم: «باشد تو بساز و به من بده.»

او نمی توانست بفهمد که من قادر نیستم فیلم‌هایی بسازم که به هیجانم نمی‌آورند. که تخیلاتم را تکان نمی‌دهند. که موجب سرگرمیم نمی‌شوند.

فلینی در طول زندگی‌اش به گفته خودش خیلی اهل کتاب‌خوانن یا فیلم دیدن نبود که البته به این موضوع افتخار هم نمی‌کرد ولی می‌گفت که بیشتر ترجیح می‌دهد تا قدم بزند، یا با دوستی گپ بزند یا سفر کند و به این جمله باور داشت که «موزه ها و کتابخانه‌ها به درد دیگران می‌خورد برای هنرمند زندگی وجود دارد و همین کافیست.»

او نظر خود را درباره اقتباس از ادبیات در سینما به این شکل بیان می‌کند: «اثر هنری در بیانی یگانه و منحصربه‌فرد که مختص خود آن اثر است زاییده می‌شود. من جابجایی را کریه، مسخره و گمراه‌کننده می‌یابم.معمولاً سوژه‌های اصیل را ترجیح می‌دهم، سوژه‌هایی که برای سینما نوشته شده باشند. به گمانم سینما نیازی به ادبیات ندارد، فقط به مؤلفان سینماگر نیازمند است. به عبارتی دیگر به کسانی که با ریتم و هارمونی که خاص سینماست، حرف می‌زنند. سینما هنری متکی به خود است که به جابه‌جایی نیازی ندارد، این جابه‌جایی‌ها، در بهترین حالت‌ها، هر بار چیزی نیستند جز تصویربرداری و ترسیم. هر اثر هنری فقط در ابعادی زنده است که در آن پدید آمده و بیان خود را یافته است. از کتاب چه چیزی را می‌توان وام گرفت؟ موقعیت‌ها را. اما خود موقعیت‌ها به‌تنهایی معنایی ندارند. آنچه اهمیت دارد، احساسی است که این موقعیت‌ها را همراه می‌کند، تخیل، فضا، نور، و مسلماً تفسیر آن‌ها. در حالی که تفسیر ادبی این واقعیت‌ها با تفسیر سینمایی همان‌ها هیچ ارتباطی ندارد.»



ارتباط فلینی با مارچلو ماسترویانی

من و مارچلو یکدیگر را کم می‌بینیم. تقریباً هرگز. و شاید همین یکی از دلایل دوستی ما باشد. نوعی از دوستی که بی‌تقاضاست، اجباری ندارد. شرطی نمی‌گذارد. مقرراتی یا مرزی قائل نمی‌شود. دوستی واقعی و زیبایی بر اساس بی‌اعتمادی متقابل و سالم. کار کردن با مارچلو شادمانی صرف است. ظریف، حاضریراق و هشیار روی نوک پا به جلد پرسوناژها می‌رود، بی‌اینکه چیزی بپرسد، بی‌اینکه حتی سناریو را خوانده باشد. می‌گوید: «در این‌که از پیش بدانیم چه اتفاقی خواهد افتاد، چه لذتی هست؟ من ترجیح می‌دهم روزبه‌روز کشفش کنم، درست همان‌طور که برای پرسوناژ رخ می‌دهد.» می‌گذارد گریمش کنند، لباس بپوشانند، آرایشش کنند، بی‌اینکه کمترین اعتراضی داشته باشد، و چیزی نمی‌خواهد مگر چیزهای کاملاً چاره‌ناپذیر. با او همه‌چیز نرم و آرام و راحت و طبیعی است. آن‌قدر طبیعی که گاهی به او اجازه می‌دهد ضمن فصل‌هایی که روی صحنه است .چرتی بزند، و در صورت لزوم در جلوی صحنه

سوال: به جوانی که می‌خواهد به حرفه بازیگری بپردازد چه توصیه‌ای می‌کنید؟

فلینی: من واقعاً نمی‌دانم به او چه باید گفت. معمولاً نگاهش می‌کنم و چیزی نمی‌گویم، از آن‌ها به‌مراتب بیشتر خجالت می‌کشم. به گمانم برای نصیحت کردن، راهنمایی، و پیشنهاد راه و روش، رفتار، و انضباط از هر کسی نامناسب‌تر باشم. در کل، در درون کارم، هیچ نظامی را به رسمیت نمی‌شناسم. و به طریق اولی، به دیگران نمی‌توانم نظامی را ارائه کنم. حتی انتخاب بازیگرهایم تا حدی عجیب است. می‌خواهم بگویم که با وجود همه احترام، کشش و همبستگی‌ای که همیشه نسبت به آن‌ها حس کرده‌ام وقتی به انتخاب یکی از آن‌ها برای بازی در نقش یکی از شخصیت‌هایم می‌پردازم نسبت به استعدادش به معنایی که معمولاً به این کلمه می‌دهند و ظرفیت‌های حرفه‌ای‌اش جاذبه‌ای حس نمی‌کنم؛ همان‌طور که اگر نابازیگری را انتخاب کنم بی‌تجربگی آزارم نمی‌دهد. برای من شخصیت است که باید با بازیگر هماهنگ باشد. من چهره‌هایی را می‌جویم که همین‌که روی پرده ظاهر شدند همه‌چیز را درباره خود بگویند. حتی به تأکید در سرشتشان گرایش دارم؛ با گریم یا با لباس‌هایشان آن را خوب برجسته می‌کنم. درست مانند کاری که با نقاب‌ها می‌کنند، که در آن همه‌چیز آشکار است. رفتار، سرنوشت، روان‌شناسی. انتخاب بازیگر برای شخصیتی که در سر دارم، به چهره‌ای بستگی دارد که در برابرم می‌بینم. به آنچه او به من منتقل می‌کند. و همچنین به آنچه اجازه می‌دهد در او حس کنم در او بشناسم و در ورایش حدس بزنم. به هیچ وجه بازیگر را وادار نمی‌کنم در جلدی فرو برود که مال او نیست، ترجیح می‌دهم وادارش کنم آنچه را که می‌تواند بیان کند. برای من نتیجه همیشه مثبت است. هر کسی چهره‌ای دارد که نمی‌تواند از آنِ کسی باشد جز خود او و خود نمی‌تواند چهره دیگری داشته .باشد؛ همه چهره‌ها همیشه درست‌اند، زندگی اشتباه نمی‌کند

چه چیز دیگری شما را بیش از همه تحت تأثیر قرار می‌دهد؟

– معصومیت. در حضور فرد معصوم، بلافاصله خلع سلاح می‌شوم و درباره خود سخت داوری می‌کنم. کودکان، جانوران، نگاهی که برخی سگ‌ها به ما می‌اندازند. فروتنی مفرطی که گاهی در آرزوهای مردم تهی‌دست می‌بینم، می‌تواند آشفته‌ام کند. و البته زیبایی تحت تأثیرم قرار می‌دهد، نگاه برخی از زن‌ها، زیبارویانی که سِحر می‌کنند و انگار فضا را با نور دیگری می‌کنند. اشباح نافذ و بیان هنری: نویسنده و نقاشی که توانسته است در صفحه‌ای یا در پرده‌ای احساسی را از اشیاء جهان و یا بینشی را که تا ابد ماندگار خواهد بود استوار کند، اثری ژرف بر من می‌گذارد. در مقابل در برابر طبیعت بی‌اعتنا و بی‌جنب‌وجوشم. به‌خوبی می‌دانم که زشت است، بیمارگونه است، و هرگز نتوانسته‌ام این نقص را در خود برطرف کنم. من قادر به دیدن طبیعت نیستم، مگر از طریق خاطرات: جنگل‌هایی که در کودکی دیده‌ام، دریا، فرا رسیدن شب... اما امروز دیگر چشم‌اندازی زیبا، غروب آفتاب، شکوه و عظمت کوهستان‌ها، سکوت، بارش برف رویم تأثیر نمی‌گذارد، مگر این‌که بتوانم در چینه‌چیتا در استودیو، ضمن ور رفتن با ابریشم و با ژلاتین بازسازی‌شان کنم.

چیزهایی که بیش از همه از آن‌ها شرم دارید کدامند؟

– جملات بی‌معنایی که ضمن مصاحبه‌ها ممکن است بگویم، بی‌سروته حرف زدن، حرافی‌هایی که شروع می‌کنم بی‌اینکه به آن دعوت شده باشم، و سکوتی که اختیار می‌کنم، در حالی‌که ممکن است درست وقت گفتن باشد. از مبهم بودن، خوش‌مشرب بودن، و بی‌احتیاطی شرم دارم. گاهی هم تا حدی شرم دارم که هرگز از چیزی مطمئن نیستم. در مقابلِ کسی که به حالتی معصوم و ساده یقین‌های خود را اعلام می‌کند همیشه تا حدی دچار ناراحتی و شرمندگی می‌شوم. حس می‌کنم پا در هوا و متزلزلم. جهانگردی کنجکاو و بی‌اعتنا، عابر، کسی که آنجا هست، و نیست. حتی کسانی را که دچار غضب‌های آتشین می‌شوند، هرگونه اختیاری را از دست می‌دهند، لعن و نفرین می‌فرستند، کورکورانه منزجرند، یا عاشق‌اند، با احساساتی آمیخته با گیجی و بهت و ستایش نگاه می‌کنم. یادم نیست کجا خوانده‌ام که در تقسیم‌بندی‌های روان‌شناختی نوع «هنرمند»، مدام میان دو حس خود در نوسان است، یکی به‌هیجان‌آمده، حیرت‌زده با ارضای نیمه‌الهی، دیگری افسرده، گناهکار، ملامت‌شده و مکافات‌دیده. این دو گونه روش متقابل حس، جنبه دیگرسان بودنِ کم‌وبیش آگاهانه‌ای را که هنرمند گاهی چون نفرینی، و گاهی هم، در عوض، به مثابهٔ حالتی عطابخش حس می‌کند، تشکیل می‌دهد.

از چه چیزهایی خوشت نمی‌آید؟

– از پارتی‌ها، جشن‌ها، سفرهای کوتاه، مصاحبه‌ها، میزگردها، درخواست‌های امضا، حلزون‌ها، سفر رفتن، صف ایستادن، کوهستان، قایق، رادیوی روشن، موسیقی رستوران‌ها، موسیقی در کل (تحملش)، داستان‌های خنده‌دار، طرفداران فوتبال، باله، گهواره‌های نوئل، پنیر گورگونزولا، جایزه‌ها، صدف‌ها، شنیدن صحبت این و آن درباره برشت، و باز هم برشت، شام‌های رسمی، به سلامتی این و آن نوشیدن، بحث‌ها، دعوت شدن، پرسیدن نظرم درباره چیزی، همفری بوگارت، امتحان‌ها، ماگریت، دعوت شدن به نمایشگاه نقاشی و تمرین نهایی تئاتر، دست‌نوشته‌ها، چای بابونه، خاویار، نمایش خصوصی قبل از نمایش عمومی فیلم، نقل‌قول‌ها، انسان واقعی، فیلم جوانان، تئاتری‌گری، منیت، سؤال‌ها، پیراندلو، کرپ، چشم‌اندازهای زیبا، امضا زیر سند، فیلم‌های سیاسی، فیلم‌های روان‌شناختی، فیلم‌های تاریخی، پنجره‌های بی‌کرکره چوبی، تعهد، و بی‌تعهدی، و کچاپ، خوشم نمی‌آید.

از چه چیزهایی خوشت می‌آید؟

– از ایستگاه‌های راه‌آهن، ماتیس، فرودگاه‌ها، ریزوتو، بلوطها، روسلینی، گل سرخ، برادران مارکس، ببر، منتظر ماندن سر وعده‌ای به این امید که فرد مورد نظر اگر خانم بسیار زیبایی باشد نیاید، توتو، برای بار نخست در جایی بودن، پیرو دلا فرانچسکا، هر چه که در زنی زیباست، هومر، جون بلوندل، بستنی نوغا، گیلاس‌ها، اندام زیبا و بزرگ سوار دوچرخه، قطار و سبد غذا در قطار، آریوستو، سگ‌های کوکر و عموماً همه سگ‌ها، بوی خاک خیس، عطر کاه بریده و دفلی شکسته، سرو، دریای زمستان، آدم‌های کم‌حرف، جیمز باند، رقص استپ، جاهای خالی، رستوران‌های خلوت، محرومیت، کلیساهایی که کسی در آن نباشد، سکوت، اوستیا، صدای ناقوس، بعدازظهر روز یکشنبه را در اوربینو بودن، ریحان، بولونیا، ونیز، همه ایتالیا، چندلر، زن‌های سرایدار، سیمنون، دیکنز، کافکا، لندن، بلوط بوداده، مترو، اتوبوس‌سواری، وین (ولی هرگز آنجا نرفته‌ام)، بیدار شدن و خوابیدن، مدادهای فابر شماره ۲، ضمیمه‌های برنامه‌های تئاتر، شکلات تلخ، رازها، سحر، شب ارواح، ویمپی، لورل و هاردی، ترنر، لدا گلوریا، گرتا گوندا را هم به‌شدت دوست دارم، زن‌های درجه‌دوم نمایشنامه‌های مضحک، و از رقصنده‌ها خوشم می‌آید.

منابع:

– Documentary, Fellini: I'm a Born Liar 2002,Damian Pettigrew

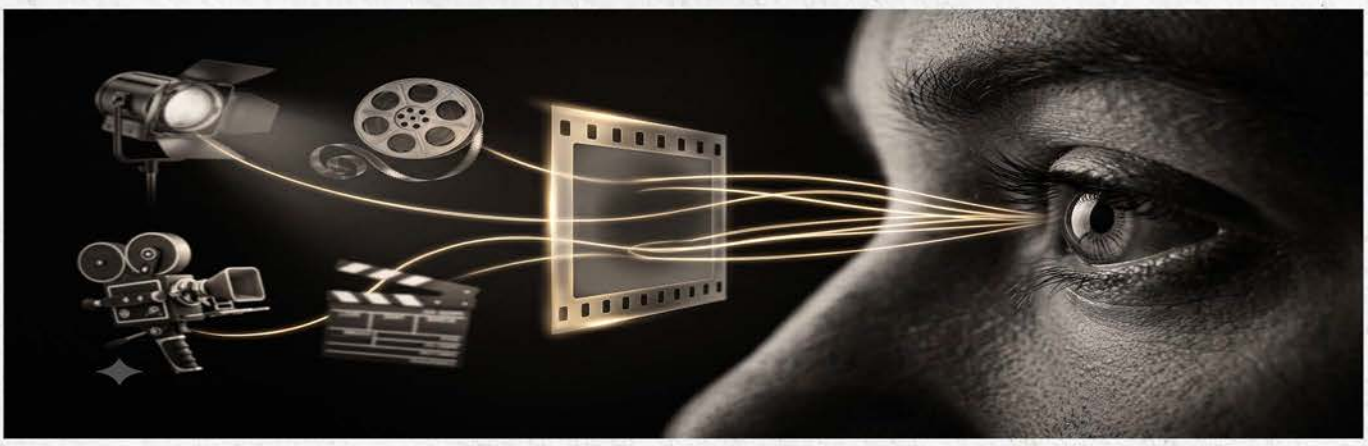
– «فلینی از نگاه فلینی» نوشته جووانی گراتسینی، ترجمه فرهاد غبرایی، نشر مرکز

– «مصاحبه با فدریکو فلینی» نوشته کاستانتزو کاستانتینی، ترجمه آناهیتا قبائیان، نشر فرزان روز

سینما و تقاطع

سینما و پدیدارشناسی

• سجاد اسماعیل‌پور



پدیدارشناسی جریان فلسفی برجستهٔ قرن بیستم است که ریشه در چرخش مدرن به سوی سوژه و تمرکز بر آگاهی دارد؛ چرخشی که با رنه دکارت آغاز شد و با ایمانوئل کانت ادامه پیدا کرد. در حالی که کانت نشان داد که ذهن، نقشی فعال در سازمان‌دهی تجربه دارد و ساختارهای ذهنی شرط امکان تجربه‌اند؛ هوسرل با پذیرش این بینش کانتی، آن را به شیوه‌ای توصیفی و مبتنی بر خودِ تجربه بازسازی کرد تا ساختارهای آگاهی به‌طور مستقیم در داده‌های تجربه آشکار شوند.

به‌علاوه، پدیدارشناسی واکنشی به پوزیتیویسم (Positivism) و روان‌شناسی‌گرایی قرن نوزدهم (Psychologism) بود. این جریان کوشید فلسفه را به عنوان دانشی بنیادین و مستقل از علوم طبیعی احیا کند و نشان دهد که بررسی تجربه، پیش از هر تحلیل علمی یا متافیزیکی، نه‌تنها ممکن بلکه ضروری است.

ادموند هوسرل پدیدارشناسی را علم توصیفیِ ساختارهای آگاهی و تجربه، آن‌گونه که در خودِ تجربه داده می‌شوند، پیش از هرگونه تفسیر علمی یا متافیزیکی توصیف می‌کند. به تعبیر کازه‌بیه در کتاب «پدیدارشناسی و سینما» وجه مشخص نظام فلسفی هوسرل این است که ذهن را همواره از چیزی آگاه می‌کند و برای اشاره به این رابطه از اصطلاح «التفات» بهره می‌گیرد. از طرفی در تجربهٔ سینمایی یعنی مواجهه‌ی تماشاگر با پرده، آگاهیِ تماشاگر همواره به سوی چیزی جهت دارد. تماشاگر به چهره‌ی یک شخصیت در نمای نزدیک (Close-up)، به عمق یک فضا در نمایی با لنز واید و دیافراگم بالا، به صدایی در پس‌زمینه یا به حرکت کاراکتر در قاب یا حرکت دوربین و منظرگاه که می‌تواند بازسازی حضور فیزیکی تماشاگر باشد، توجه می‌کند. این جهت‌مندیِ آگاهی (التفات) امری خودبه‌خودی و کاملاً آزاد نیست، بلکه به‌واسطهٔ ابزارهای بیانی فیلم شکل می‌گیرد. برای مثال قاب‌بندی به عنوان یک شگرد حذف‌گرایانه، تعیین می‌کند چه چیزی دیده شود و چه چیزی حذف گردد. نور بر عنصر خاصی تأکید می‌گذارد و کنتراست یا نقطه‌ی توجه مشخصی خلق می‌کند. حرکت دوربین توجه را جابه‌جا می‌کند و تدوین با برش‌ها و توالی نماها، مسیر ادراک تماشاگر را تنظیم می‌کند.

بنابراین می‌توان گفت سینما صرفاً بازنمایی جهان نیست؛ بلکه سازوکاری است برای سازمان‌دهی و هدایت التفات تماشاگر. یعنی سامان دادن به این‌که چگونه، به چه چیزی و با چه ترتیبی آگاه شویم. در کتاب «تئوری‌های اساسی فیلم» نوشته‌ی آندرو نیز در فصل پایانی به موضوع پدیدارشناسی اشاره می‌کند. اما پرسش اصلی این است که نسبت «پدیدارشناسی» (Phenomenology) و نگرش پدیدارشناسانه با «سینما» و «تجربه‌ی سینمایی» چیست؟

سینما در حقیقت هنر نشان‌دادن است. وقتی از کسی می‌خواهیم چیزی را ببیند، آن چیز را برای او تعریف نمی‌کنیم، بلکه نشانش می‌دهیم. میان تعریف‌کردن یک چیز و نشان‌دادن آن تفاوت‌هایی وجود دارد که به ارتباط میان زبان و جهان برمی‌گردد.

زبان‌شناسان قرن بیستم از فرگه و دوسوسور تا پیرس و ویتگنشتاین، همه بر این نکته تأکید می‌کنند که میان زبان و جهان هیچ ارتباط ذاتی‌ای وجود ندارد؛ بلکه تمام ارتباط میان زبان و جهان، قراردادی است. مثلاً هیچ ارتباطی میان «سیب» به عنوان یک میوه‌ی خوردنی و کلمه‌ای که از کنار هم قرار گرفتن و هم‌نشینی سه علامت/فرم تصویری «س‌ی‌ب» شکل می‌گیرد وجود ندارد.

چنین توصیفی امکان توضیح این واقعیت را فراهم می‌کند که یک شیء واحد می‌تواند در زبان‌های مختلف با واژه‌های متفاوتی نامیده شود. برایِ مثال همان شیئی که در زبان فارسی «سیب» نامیده می‌شود، در زبان انگلیسی «Apple» است. یعنی دو صورت زبانی متفاوت در دو جامعه‌ی زبانی گوناگون به یک مرجع واحد اشاره دارند. و اگر یک فارسی‌زبان بخواهد با یک انگلیسی‌زبان ارتباط برقرار کند، باید از قبل آن زبان را مطالعه کند. در واقع، رابطه میان اشیا و زبان وابسته به زمینه اجتماعیِ کاربرد زبان است، نه به حقیقتی نهفته در صورت آوایی یا نوشتاری واژه‌ها.

اما سینما از منطق دیگری پیروی می‌کند. می‌دانیم هر ثانیه تصویر متحرک، از تصاویر ثابت تشکیل شده است. وقتی تعداد

زیادی تصویر ثابت به‌صورت متواتر و پشت سر هم در یک ثانیه نشان داده می‌شوند، خطای باصره‌ی ذهن انسان باعث می‌شود که آن مجموعه تصاویر ثابت را به‌صورت متحرک ببیند. بنابراین شالوده‌ی سخت‌افزاری سینما بر به‌کارگرفتن یک خطای شناختی برایِ القای حرکت (Animate) بنا شده است.

«اصل پایداری دید» که دهه‌ها پیش از اختراع سینما توسط «پیتر مارک راگت» کشف شده بود، توضیح می‌دهد که چطور تصویری که روی شبکیه‌ی چشم ایجاد می‌شود، برای مدت کوتاهی پس از حذف منبع نوری همچنان باقی می‌ماند. این حقیقت یعنی، پایداریِ تصویر بر روی شبکیه پس از حذف منبع نوری موجب می‌شود که بفهمیم ذهن انسان، چطور چندین تصویر ثابت پشت سر هم، با فواصل زمانی کوتاه را به‌صورت متحرک درک می‌کند.

بنابراین سینما در بنیادین‌ترین وجهِ خود از ارتباط میان تصاویر و ذهن تشکیل شده و نه از علائم و فرم‌هایی مبهم که معنای آن‌ها به زمینه‌ی اجتماعی کاربرد آن وابسته است. فریم‌ها، بازنماییِ جهان در وجهی قاب‌بندی‌شده‌اند و نه بازتعریف آن با علائمی قراردادی؛ و همین خصیصه است که زبان عکس و زبان سینما را جهانی می‌کند.

یک فریم عکس، فراتر از محدودیت‌های تولیدِ معنا در نظام‌های زبانی، می‌تواند برای هر تماشاگری در سرتاسر جهان معنی‌دار و برانگیزاننده باشد، چراکه به قول کارتیه برسون، لحظه‌ی عکاسانه را بدون معادل‌سازی واجی و صرفی، ثبت می‌کند. تصویر نسبت به زبان گفتاری وابستگی کمتری به قراردادهای زبانی دارد و امکان تعامل بینافرهنگی بیشتری فراهم می‌کند.

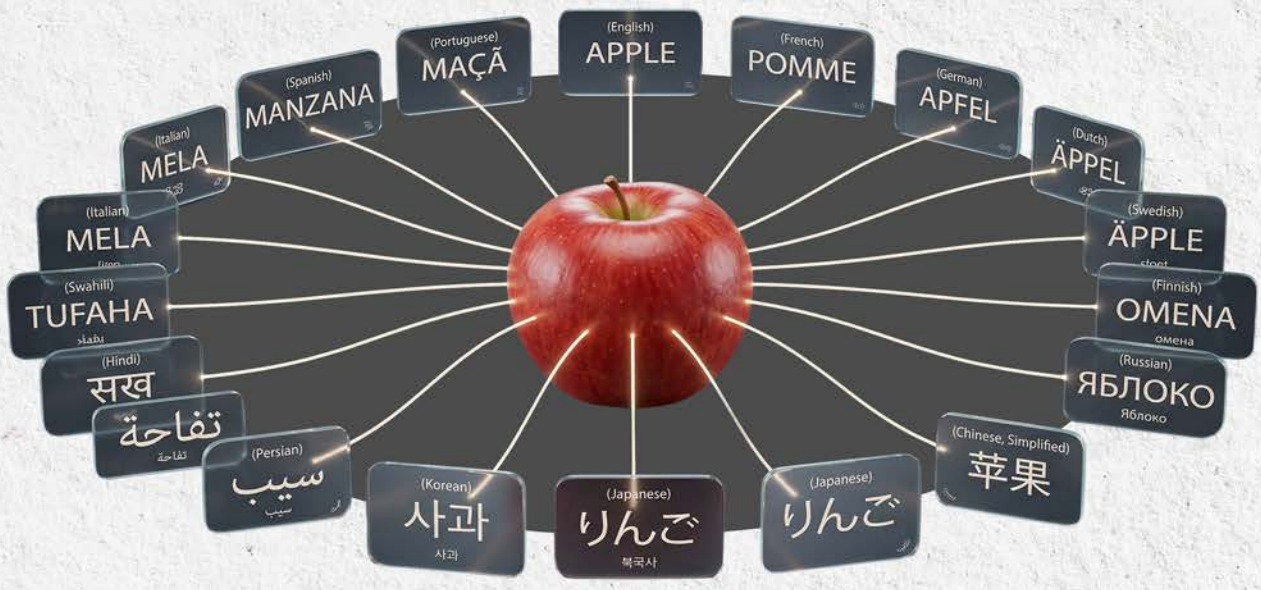
به‌هرحال هیچ‌وقت نمی‌توان از زبان شروع کرد چون خود زبان، در جهانی بودن و برخورد سوژه (ذهن) – ابژه (جهان) ریشه دارد. قبل از آن‌که زبان چیزی را بازنمایی کند، آگاهی با جهان درگیر است و جهان را از فیلتر خود به چیزی برایِ خود تبدیل می‌کند. مانند یک کودک که جهان را نه در سطح دلالت‌های قراردادی، بلکه در سطح بصری می‌فهمد و بعد می‌آموزد که آنچه می‌بیند و آنچه تجربه می‌کند را انتقال دهد. در سینما نیز این اتفاق می‌افتد. چراکه همواره از زبان برای انتقال آنچه در ذهنمان قرار دارد یا مجموعه تصاویر ذهنی‌مان استفاده می‌کنیم و همواره از طریق کلمات از بین‌الاذهانی بودنِ یک تجربه‌ی بصری/حسی یا حتی یک تخیل اطمینان حاصل می‌کنیم. در غیر این صورت نمی‌توانیم درک کنیم که آنچه در ذهن نویسنده می‌گذرد همان چیزی است که کارگردان درک می‌کند یا آنچه کارگردان می‌خواهد درست همان چیزی است که فیلم‌بردار بر اساس آن دوربینش را چیدمان (Setup) می‌کند.

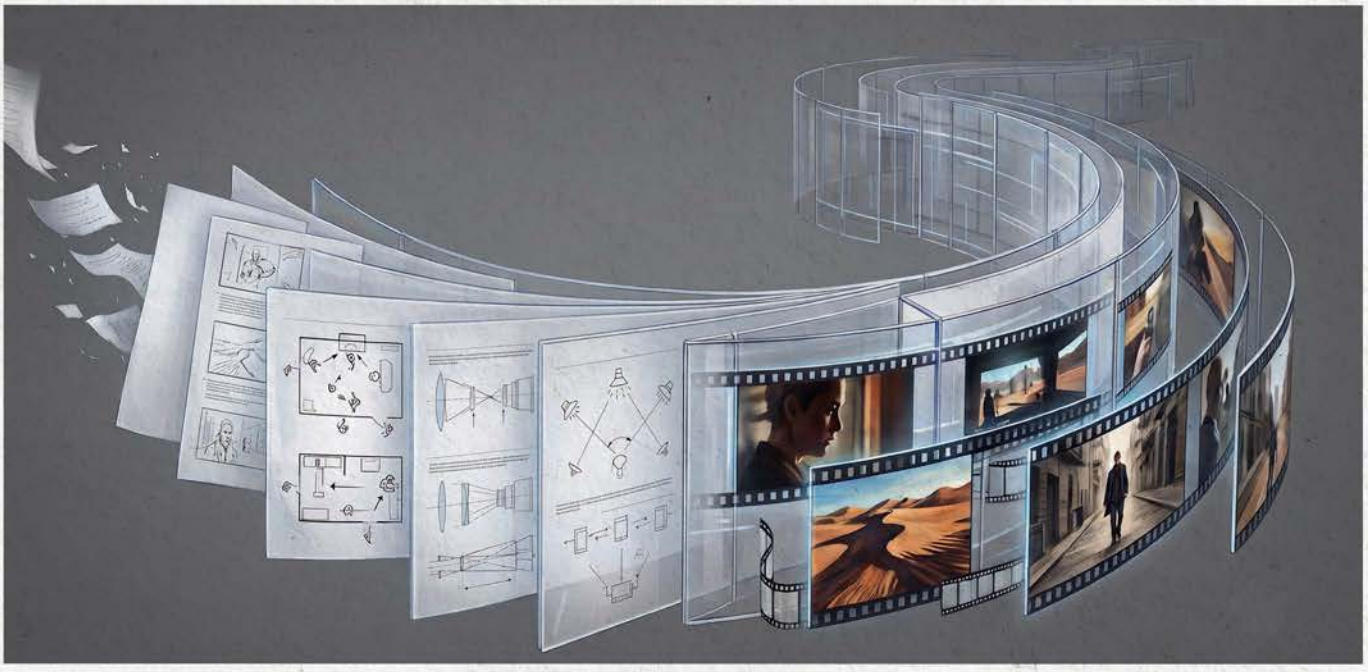
پدیدارشناسی نیز از این نقطه شروع می‌کند که آغازگاه تجربهٔ زیسته (Pre-predicative experience) و مبدأ درک و مفهوم‌سازی ما از جهان است. در حالی که تمام فهم ما از تصویر آغاز می‌شود و سینما در همین نقطه تلاش می‌کند از طریقِ دوربین با ایجاد نظرگاهی سیال یا نوعی بدن‌مندیِ مجازی، شکلی سامان‌دهی‌شده از درک بصری ارائه دهد. برای مثال، حرکت پن (Pan) به بازسازی نگاه انسانی و حرکت گردن انسان به‌صورت افقی، در حالی که یک‌جا ایستاده می‌پردازد یا حرکت دالی‌این (Dolly in) حرکت بدنی و فیزیکی تماشاگر در یک فضای واقعی را بازآفرینی می‌کند. بنابراین، تنظیم‌گری جزئی لاینفک از آن چیزی است که فیلم‌سازی می‌نامیم و یک فیلم‌ساز در تمام عمر خود تلاش می‌کند چیزهای قابل رؤیت را تنظیم و کنترل کند. امر قابل رؤیت را به قاب و امر قابل پدیداری (زمان واقعی) را به زمان روایی پلات محدود کند.

هوسرل به‌درستی توضیح داده که «تحلیل زبانی تنها توصیف سایهٔ آگاهی است، نه خودِ آگاهی» و در حقیقت، «زبان، رسوب آگاهیِ نوعی در سطح قراردادهاست و نه سرچشمه‌ی آن».

در واقع، زبان صوری گزاره‌ها وابسته به فهمی پیشینی و بصری-تجربی است و «قبل از هر گزاره‌سازی، بدن در جهان است و درک به تعبیر مرلوپونتی از پرسپکتیوِ بدن‌مندی می‌آید و نه از ساختار گزاره».

چند موضوع مهم و قابل‌تأمل در این‌باره وجود دارد. تولید یک فیلم سینمایی داستانی، خواه کوتاه یا بلند، ژانر یا ضدژانر، کلاسیک یا مدرن یا غیرخطی، معمولاً از نوشتن فیلم‌نامه آغاز می‌شود. ایده‌ای که از خلاقیت نویسنده برمی‌خیزد، در قالب لاگ‌لاین‌های فشرده خلاصه می‌شود و در فیلم‌نامه نهایی بسط می‌یابد. یک سیناپس یک تا سه‌صفحه‌ای، فاقد دیالوگ، فاقد توصیف تمام ضرب‌ها و کنش‌های روایی و همین‌طور فاقد





تقسیم‌بندی داستان به صحنه‌ها (سکانس‌ها)ست. همین‌طور یک فیلم‌نامه‌ی نهایی که حاوی تقسیم‌بندی منسجمِ صحنه‌های یک داستان و توصیف کنش‌ها و دیالوگ‌هاست، هیچ توضیحی درباره‌ی این‌که گزاره‌ها چطور به تصاویر تبدیل می‌شوند یا وقایع چطور دیده می‌شوند یا هرگونه توضیحی که «سینمایی» باشد، نمی‌دهد. فیلم‌نامه در نهایت نشان می‌دهد که چه می‌شود، اما یک فیلم‌نامه‌نویس همواره از توصیف این‌که «چطور دیده می‌شود» پرهیز می‌کند. تا این‌جا یک فیلم‌نامه‌نویس تمام جهان دیداری را به مجموعه‌ای از گزاره‌ها تبدیل می‌کند. «مرد وارد قطار می‌شود»، «زن، شعله‌ی گاز را روشن می‌کند»، «کودک از پستان مادرش شیر می‌مکد» یا «مرد (اول) به سمت مرد (دوم) شلیک می‌کند».

کارگردان با دکوپاژ عملاً دوباره جهان زیسته و پیش‌گزاره‌ای یا جهان پدیدارشناختی و پیش‌زبانی را از دل گزاره‌ها بازسازی می‌کند و از سطح گزاره‌ها به داده‌شدگیِ بدن‌مندانه، پیش‌زبانی و پرسپکتیو دیداری/حسی بازمی‌گردد.

دکوپاژ، به‌طور خلاصه آغاز فرآیندی است که متن یک فیلم‌نامه را به ساختاری بصری حاوی مجموعه‌ای از نماها تبدیل می‌کند.

در طول فرآیند تولید و پس‌تولید فیلم، آشنایی‌زدایی از تجربه‌ی روزمره‌ی واقعیت و فرارفتن از آن برای تحقق یک تجربه‌ی متفاوت که جوهره‌ی مونتاژ -خواه تداومی و خواه مفهومی/دیالکتیکی- است، در دل انتخاب‌های تکنیکیِ دقیقی محقق می‌شود که پیش‌تر در دکوپاژ برنامه‌ریزی شده بودند؛ جایی که پارامترهای فنی فیلم‌برداری و نور، تدوین، اندازه و زاویه‌ی تک‌تک نماها و هر حرکت حتی به‌ظاهر جزئی دوربین، هرکدام در مسیر بازسازی ادراک مخاطب از واقعیت روزمره ایفای نقش می‌کنند.

به همین ترتیب است که فیلم‌نامه توضیح نمی‌دهد که وقایع، کاراکترها و کنش‌ها چه‌طور دیده می‌شوند و این کارگردان‌های مختلف هستند در مواجهه با فیلم‌نامه‌ای واحد، قادر هستند به بی‌نهایت تصویرسازی‌های گوناگون دست یابند و همین‌جاست که جوهره‌ی تألیفی فیلم‌ساز ظهور می‌کند.

در حقیقت، دکوپاژ یک فیلم‌نامه پاسخ به مجموعه‌ای از پرسش‌ها درباره‌ی پنجره‌ای است که از آن به جهان فیلم‌نامه نگاه می‌کنیم. مورد اول: اندازه نما از اکستریم‌کلوزآپ، کلوزآپ، مدیوم‌کلوزآپ، مدیوم‌شات و آمریکن‌شات تا فول‌شات، لانگ‌شات و اکستریم‌لانگ‌شات. کنش‌ها، شخصیت‌ها و وقایع در چه اندازه و نسبتی میان شخصیت/سوژه-محیط به تماشاگر عرضه شوند. دوم، زاویه‌ی نما از های‌آنگل، لوآنگل، آی‌لول، اورهد/تاپ‌داون، نمای از پشت، نمای جانبیِ نیم‌رخ یا نمای از جلو. شخصیت-سوژه در چه زاویه‌ای به تماشاگر ارائه می‌شود. همین‌طور نوع لنز از نظرِ بازه‌ی فاصله‌ی کانونی از لنزهای تله‌فتو و نرمال تا واید که بر روی اعوجاج (Distortion)، عمق میدان (عمق وضوحِ عناصر قاب) و میدان دید (Field of view) اثرگذار است، حرکت دوربین در سه محور افقی، عمودی و عمقی و در نهایت ترتیب و تواتر نماها که تکلیف تدوین‌گر را تا اندازه‌ی زیادی روشن می‌کند و می‌ماند نوع انتقال‌ها (Transition) و نحوه‌ی استقرار فایل‌های صوتی در میان فایل‌های بصری.

در نهایت، پدیدارشناسی، همان‌گونه که هوسرل تعریف می‌کند، به توصیف دقیق تجربهٔ زیسته و ساختارهای آگاهی پیش از هر تفسیر علمی یا زبانی می‌پردازد و سینما دقیقاً این تجربه‌ی زیسته را بازآفرینی می‌کند. هر فیلم با قاب‌بندی، نورپردازی، انتخاب لنز، حرکت دوربین و تدوین، مسیر التفاتِ تماشاگر را هدایت می‌کند و تجربهٔ جهان فیلم را به شکلی مدیریت‌شده، پدیدار می‌سازد.

منابع:

- تئوری‌های اساسی فیلم - نوشته‌ی دادلی آندرو، برگردان مسعود مدنی

- پدیدارشناسی و سینما - نوشته‌ی آلن کازه‌بیه، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی

- ایده‌ی پدیدارشناسی - نوشته‌ی ادموند هوسرل، ترجمه‌ی طالب جابری

مصاحبه

مهران سپهران

• ریحانه واحدی

مرور کوتاهی بر رزومه استاد مهران سپهران:

- دانش‌آموخته‌ی مقطع کارشناسی ارشد سینما از دانشگاه دولتی سینما و تئاتر روسیه (VGIK)
- استاد دانشگاه، تصویربردار، مستندساز، مترجم و پژوهشگر پیشکسوت سینما
- ساخت دو فیلم مستند، دو اثر پویانمایی و یک فیلم داستانی با موضوع جنگ
- ترجمه ۱۵ عنوان کتاب (شامل نمایشنامه، رمان و مجموعه‌داستان) از زبان روسی به فارسی
- مؤلف کتاب «آندر تارکوفسکی و راهش؛ تجسم زمان» در نشر چشمه

مقدمه ای از زبان ایشان:

هدف من از این صحبت‌ها به‌عنوان یک مقدمه، این است که تمامی صنوف سینمایی، از کارگردان گرفته تا فیلم‌بردار و سایر عوامل، آن را سرلوحه کار خود قرار دهند. در یک نگاه کلی، یک «نخ تسبیح» باید تمام این مشاغل سینمایی را به هم متصل کند و آن نخ تسبیح، کارگردان است. چرا به او کارگردان می‌گوییم؟ یعنی همه توافق کرده‌اند که یک نفر قرار است فیلم را بسازد.

به‌عنوان مثال، اگر صدابردار صدایی را ضبط کند و در همان لحظه دستگاهش خراب شود، فوراً می‌گوید کار را متوقف کنید تا دستگاه تعمیر شود. اما اگر ضبط کرد و خرابی را اطلاع نداد، بعداً که کارگردان به او ایراد بگیرد که چرا صدا بم، زیر یا گنگ است، صدابردار در جواب می‌گوید: «شما نیامدید بررسی کنید و به من نگفتید چه کار کنم، من هم آنچه به نظرم درست بود را انجام دادم.» در اینجا یک مسئله فلسفی ایجاد می‌شود؛ اینکه کارگردان باید بر تمام مشاغل سینمایی اِشراف داشته باشد؛ به این معنا که همه باید از او نظرخواهی کنند. مثلاً بپرسند: «شما چه نوع صدایی مدنظرتان است؟» یا در گریم: «چه نوع چهره‌پردازی‌ای می‌خواهید؟»

اگر فیلمی خیلی خوب یا خیلی بد از کار دربیاید، در نهایت همه می‌گویند مسئول آن کارگردان است. اگر بازیگر خوب بازی کند، همه او را تشویق می‌کنند، اما اگر بد بازی کند، مقصر را کارگردان می‌دانند. پس یک قانون کلی و بزرگ در سینما وضع می‌کنیم: قانون اصلی این است که کارگردان می‌گوید چه می‌خواهد و شما در جایگاه مسئولیت خود، پیشنهادهایی ارائه می‌دهید. اگر نپذیرفت، دقیقاً همان کاری را انجام می‌دهید که او می‌خواهد؛ بدون هیچ‌گونه ناراحتی یا قهری. چرا؟ چون هدف گروه ساختن فیلم است و مسئول تمام پاسخ‌های فلسفی فیلم، کارگردان است. ما نباید چوب لای چرخ فیلم بگذاریم؛ بلکه باید به یکدیگر کمک کنیم تا دقیقاً همان چیزی خلق شود که کارگردان در ذهن دارد.

شاید بپرسید: «مگر کارگردان خداست؟» بله، در جهانِ فیلم خداست! اگر می‌خواهید خدای کار خودتان باشید، بروید کارگردان شوید. اما اگر صدابردار یا فیلم‌بردار هستید، نقش شما دقیقاً همان است. در نهایت، این کارگردان است که دنیا را می‌سازد. در زبان فرانسه به کارگردان تئاتر «Theatre Director» می‌گویند (به معنای هماهنگ‌کننده)، اما به کارگردان سینما «Réalisateur» می‌گویند؛ یعنی کسی که دنیا را دوباره به وجود می‌آورد و واقعیت (رئالیته) خلق می‌کند.

به‌عنوان استاد، چه اشتباهاتی را بیشتر در میان فیلم‌برداران تازه‌کار مشاهده می‌کنید؟

معمولاً اشتباهشان این است که اگر در فیلم‌نامه نوشته شده باشد: «وارد اتاق شد و چراغ را روشن کرد»، فیلم‌بردار بلافاصله با خود می‌گوید: برای «وارد اتاق شد» یک نمای مدیوم‌شات می‌گیرم، برای «چراغ را روشن کرد» یک لانگ‌شات، و برای «رفت سراغ پریز برق» یک نمای بسته. او در اینجا فقط و فقط به کلمات فکر کرده است؛ در حالی که باید از کارگردان بپرسد: «آیا شخصیت غمگین وارد اتاق شد؟ آیا از چیزی فرار کرده بود؟» هزاران ایده ممکن است از سوی کارگردان مطرح شود که فیلم‌بردار باید تحت تأثیر آن‌ها قرار بگیرد و بر اساس آن‌ها نورپردازی، میزانسن و حتی حرکت دوربین را تغییر دهد. پس لزوماً اولین چیزی که برای فیلم‌برداری به ذهنمان می‌رسد، درست نیست. باید در هر پلان با کارگردان مشورت کنیم. این همان قانون اصلی سینماست: کارگردان همه‌کاره است. من کارم را به بهترین نحو انجام می‌دهم، اما کاملاً در راستای فیلم‌نامه‌ای که کارگردان روی آن کار می‌کند.

فیلم‌برداری خوب و استاندارد از نظر شما چگونه است؟

– در ادامه سؤال اول می‌توان به این پرسش پاسخ داد؛ استاندارد بودن یعنی من لنزها را بشناسم و بدانم چه ابزاری در اختیار دارم. بگذارید جمله‌ای از یک کارگردان نه‌چندان ماهر در سینمای ایران نقل کنم. او می‌گفت: «ما فیلمی ساختیم که برای ساخت آن فقط یک لنز در اختیار داشتیم.» این آدم در وهله اول نشان می‌دهد که با محدودیت‌های خود آشنا بوده است. او فقط یک لنز ۵۰ میلی‌متری نرمال داشته؛ بنابراین وقتی کلوزآپ می‌خواسته، دوربین را جلو می‌برده، برای لانگ‌شات دوربین را عقب می‌کشیده و در آفتاب شدید، دیافراگم را می‌بسته است.

این محدودیت شدید برای ساخت یک فیلم، یک مزیت بزرگ هم به همراه دارد: فیلم یکدست می‌شود. یعنی شما لانگ‌شاتی را می‌بینید که دقیقاً با چشم عادی خودتان هم قابل رؤیت است. متأسفانه ما در سینما به این عادت کرده‌ایم که وقتی دو نفر در نمای مدیوم صحبت می‌کنند، چراغ‌های پس‌زمینه اصطلاحاً «بوکه» و فضا تار شود؛ این عادتی است که سینمای آمریکا به ما تزریق کرده است. بنابراین، گام اول شناخت ابزار خوب است و گام دوم، شناخت «دیافراگم کلیدی». اگر لنز شما نرمال است، باید دیافراگم مشخصی انتخاب کنید تا افکت‌ها با هم برابر باشند و از کارگردان بپرسید: «دیافراگم انتخابی من چگونه باشد؟ عمق میدان زیاد نیاز دارید یا کم؟»

به‌نظر شما «راش» خوب چه ویژگی‌هایی دارد؟

– این مسئله بیشتر به کارگردان مربوط است. اوست که مشخص می‌کند راشِ گرفته‌شده خوب است یا بد. امروزه این امکان وجود دارد که پلان را بلافاصله در مانیتور بازبینی کنید، حرکات بازیگران و شرایط صحنه را بسنجید و در صورت نیاز، پلان را تکرار کنید.

در هر صورت، کات دادن در میانه پلان اشتباه است. پلان باید تا انتها ضبط شود و پس از پایان، در صورت لزوم پلان‌های دوم و سوم گرفته شوند. اگر پلانی کامل ضبط شود، می‌تواند مفید باشد و در تدوین به کار بیاید؛ اما اگر در وسط کار قطع شود و با پلان بعدی تطابق (مچ) نداشته باشد، راشِ به‌دردنخوری است و غیرقابل استفاده خواهد بود.

مهم‌ترین تمرینی که برای تقویت دید پیشنهاد می‌کنید چیست؟

– مطالعه کتاب‌هایی در زمینه کادربندی، تمرین مستمر عکاسی با لنز ۵۰ میلی‌متری و استفاده از سرعت ۱/۵۰ ثانیه در تمام شرایط نوری، و همچنین تماشای دقیق آثار فیلم‌برداران بزرگ تاریخ سینما.

چه‌زمانی یک فیلم‌بردار باید ریسک خلاقانه انجام دهد و از قواعد مرسوم فاصله بگیرد؟

– در درجه اول باید شناخت خوبی از کارگردان داشته باشد؛ اینکه او در چه فضایی کار می‌کند؟ آیا فضای آوانگارد می‌طلبد؟ آیا شخص تجربه‌گرا و شجاعی است و تمایل به کارهای نوآورانه دارد یا خیر.

به‌عنوان مثال، در فیلم «آلفاویل» ساخته ژان لوک گدار، فیلم‌بردار با کارگردانِ آوانگارد خود همکاری تنگاتنگی داشت. آن‌ها قواعد مرسوم ورود و خروج به کات‌ها را زیر پا گذاشتند؛ اتفاقی که در دهه ۱۹۶۰ بسیار عجیب و غریب بود. فیلم‌بردار احساس کرده بود که در آن شرایط و با توجه به فضای تخیلی فیلم، انجام این نوآوری‌ها ضروری است. اما در فیلمی که یک روزمره عادی و ماجرایی معمولی را روایت می‌کند، چه لزومی به این نوآوری‌هاست؟ اگر در یک فیلم معمولی چنین ریسکی کنید، فیلم از چارچوب خود خارج شده و توجه مخاطب صرفاً به تکنیک فیلم‌برداری جلب می‌شود؛ در نتیجه هم زحمتتان هدر می‌رود و هم خلاقیتتان در جای نادرستی خرج می‌شود.

کدام مهارت‌های عکاسی بیشترین کمک را به یک فیلم‌بردار می‌کند؟

– به یاد دارم در گذشته، به دلیل فرآیند طولانی ظهور و چاپ فیلم، زمان زیادی صرف می‌شد. به همین دلیل به ما می‌گفتند ابتدا یک فریم عکس بگیرید تا ببینید میزانسن و کادربندی‌تان چگونه است، و بعد سراغ فیلم‌برداری بروید. چیزی که امروزه تغییر کرده، افزایش سرعت است؛ به‌محض اینکه عکس یا فیلم می‌گیرید، می‌توانید نتیجه را ببینید.

باید آگاه و هوشمند باشیم. ما در دوره دیجیتال چیزی را از دست داده‌ایم و آن «استفاده مداوم از دانش و عقل» است. در گذشته، کسی که یک حلقه فیلم ۳۶ تایی در دوربینش داشت، در تمام مدتِ عکاسی به این فکر می‌کرد که دیافراگم تنظیم باشد، عمق میدان به هم نریزد و سرعت شاتر درست انتخاب شده باشد. امروزه هم باید پیش از ضبط، کاملاً فکر کنیم تا یک پلان ۱۰ ثانیه‌ایِ بی‌نقص بگیریم و وقت خود و گروه را با آزمون و خطای بی‌مورد هدر ندهیم.

چه زمانی فکر می‌کنید فیلم‌بردار باید در برابر نظر کارگردان یا دکوپاژ فیلم بایستد؟

– هیچ‌زمان! سینما فقط یک کارگردان دارد. اگر کارگردان هوشمند باشد، در دکوپاژ خود فضای بروز و خودنماییِ همه عوامل را پیش‌بینی کرده و قبل از فیلم‌برداری با آن‌ها هماهنگ

می‌شود. ایستادن و مقاومت معنایی ندارد. سینما تنها یک قانون دارد: تمام عوامل با کارگردان هماهنگ می‌شوند. اگر اختلاف نظری وجود داشته باشد، پیشنهاد خود را مطرح می‌کنند؛ اگر پذیرفته شد که چه بهتر، اما اگر کارگردان نپذیرفت، جای هیچ‌گونه گله و شکایتی نیست و باید فرمان او را اجرا کنند. همان‌طور که گفتم، پاسخگوی تمام مسائل فنی و فلسفی فیلم، تنها کارگردان است.

چگونه یک فیلم‌بردار می‌تواند تبدیل به «مؤلف» شود؟

– فیلم‌بردارِ تکنیسین، لنز، دوربین و نورپردازی را می‌شناسد و بر ابزارهای جانبی مسلط است؛ به این شخص می‌گویند فیلم‌بردار یا اُپراتور. اما در برخورد با کارگردان، او می‌تواند انتخاب کند که صرفاً یک مجری ساده باشد یا پیشنهاددهنده.

مثلاً می‌تواند به کارگردان بگوید: «فیلم شما ریتم کند و روان‌شناختی دارد؛ پیشنهاد می‌کنم کل فیلم را با دوربین روی دست و حرکات بسیار نرم و کند فیلم‌برداری کنیم تا تأثیر روانی بیشتری روی مخاطب بگذارد.» اگر توانست با دلایل منطقی کارگردان را مجاب کند و این ایده در خروجی فیلم تأثیرگذار بود، این یک گام رو به جلو است؛ یعنی او توانسته از طریق تکنیک، بر لحن فیلم‌نامه اثر بگذارد. فیلم‌برداری که با توجه به فیلم‌نامه، برای یکدست شدن لنزها و حرکات دوربین برنامه‌ریزی می‌کند تا اهداف ذهنی کارگردان را محقق سازد، از نظر من یک فیلم‌بردار مؤلف است که امضای شخصی‌اش پای اثر دیده می‌شود.

تفاوت میان فیلم‌بردار «خوب» و فیلم‌بردار «ممتاز» چیست؟

– این سؤال رابطه مستقیمی با پرسش قبلی دارد. بگذارید از بازیگری مثال بزنم. یک بازیگر خوب، توانایی بازتولید تمام اعمال انسانی را دارد و چنان طبیعی رفتار می‌کند که گویی زندگیِ واقعی اوست؛ به عبارتی، جلوی دوربین زندگی می‌کند. اما بازیگر ممتاز، یک ویژگیِ کاملاً منحصربه‌فرد و شخصی به بازی‌اش اضافه می‌کند که او را متمایز می‌سازد و به نقطه تبلور او تبدیل می‌شود. در فیلم‌برداری نیز همین‌طور است. فیلم‌بردار خوب ممکن است صد حالت تکنیکی را بشناسد، اما فیلم‌بردار ممتاز کسی است که به دنبال صد و یکمین حالت می‌رود! او دائماً پویایی و نوآوری را با حرکات و تکنیک‌هایش ترکیب می‌کند. لحظه‌ای که از پویایی دست بکشید، از سطح «ممتاز» به سطح «خوب» تنزل پیدا می‌کنید. در سینمای ایران، استاد علیرضا زرین‌دست یکی از همین فیلم‌برداران ممتاز است. او همیشه ابزارهایش را خودش ابداع می‌کرد و در هر کار اِلمان‌های جدیدی می‌افزود؛ هرچند متأسفانه ایشان در سایه نگه داشته شدند. بنابراین، فیلم‌بردار ممتاز کسی است که خلاقیت خود را پرورش می‌دهد و در پروژه‌های بعدی، تجربیات پیشین را با ایده‌های جدید ترکیب می‌کند.

اگر بخواهید مسیر اصولی تبدیل شدن به یک فیلم‌بردار حرفه‌ای و کارکشته را پیشنهاد دهید، آن مسیر چیست؟

– کلمه «حرفه‌ای» از واژه انگلیسی «Professional» گرفته شده است؛ یعنی کسی که این کار شغل و ممر درآمد اوست. وقتی کاری تبدیل به شغل شود، شما در قبال پولی که از تهیه‌کننده می‌گیرید، موظف به انجام خواسته‌های او هستید و این مسئله گاهی مانع از گسترش خلاقیت می‌شود. اما کلمه «آماتور» از ریشه لاتین «Amator» به معنای «عاشق» می‌آید؛ یعنی کسی که کار را از روی عشق انجام می‌دهد. در ایران، حرفه‌ای را به معنای شخص بسیار ماهر و آماتور را به معنای فردِ ناوارد می‌شناسند؛ در صورتی که در معنای ریشه‌ای، قضیه کاملاً متفاوت است.

برای رشد اصولی، شما باید ابتدا عاشق فیلم‌برداری باشید. همه ابزارها را بشناسید و هر روز خلاقیتتان را گسترش دهید. اما اگر صرفاً بخواهید یک «حرفه‌ای» به معنای بازاری آن باشید، ابزارها را تا حدی یاد می‌گیرید، پول درمی‌آورید، اما تابع تهیه‌کننده خواهید بود، نه تابع خلاقیتِ فردیِ خودتان!

آیا قاب در سینما باید مثل عکس، کامل و مستقل باشد؟

– عکس ثبت یک لحظه است و همان لحظه، عکاس به‌تنهایی درباره آن تصمیم می‌گیرد. اما در سینما، حتی برای یک پلانِ یک‌ثانیه‌ای، یک نفر به‌تنهایی تصمیم نگرفته است؛ بحث و گفت‌وگو شده و عوامل متعددی دخیل بوده‌اند. بنابراین استقلال قاب سینمایی، تنها در ظاهر آن معنا پیدا می‌کند.

این مسئله به سبک فیلم‌ساز نیز بستگی دارد. برخی کارگردانان به برداشت‌های طولانی و قاب‌بندی‌های عکاس‌گونه علاقه دارند تا به بیننده اجازه دهند در ذهنش داستان‌پردازی کند؛ مانند آثار سهراب شهید ثالث که قاب‌های زیبا و نماهای طولانی‌اش، سواد بصری مخاطب را ارتقا می‌دهد. در مقابل، کارگردانانی هم هستند که با کات‌های سریع، اجازه تفکرِ مکث‌دار را به مخاطب نمی‌دهند. اگر بتوانیم در قاب‌بندی به درک بیننده کمک کنیم بسیار عالی است، اما در نهایت همه‌چیز به ظرف و محتوای فیلم بستگی دارد.

برتری فیلم‌برداری آنالوگ نسبت به فیلم‌برداری دیجیتال در چیست؟

– بگذارید یک مثال از عکاسی بزنم. در عکاسی با نگاتیو، فرآیند ظهور هفت دقیقه، شست‌وشو پنج دقیقه، فیکس کردن پانزده دقیقه و چاپ حدود یک ساعت زمان می‌برد. یعنی برای دیدن نتیجه یک عکس، حدود یک ساعت و نیم زمان لازم است و اگر عکس خراب شود، باید تمام این مسیر تکرار گردد. این هزینه زمانیِ بالا به شما می‌آموزد که قبل از فشردن شاتر، باید ساعت‌ها فکر کنید! اما در دیجیتال، فاصله ثبت تا دیدنِ تصویر تقریباً صفر است و به راحتی می‌توانید اشتباهات را تکرار و اصلاح کنید. در آنالوگ حق چنین اشتباهی نداشتید.

بنابراین برتری سینمای آنالوگ این بود که ما پیش از شروع فیلم‌برداری، ساعت‌ها بحث و گفت‌وگو می‌کردیم. امروزه این زمانِ تفکر از بین رفته است. دوربین دیجیتال حق اشتباه زیادی به شما می‌دهد، اما روش درست این است که کارگردان و فیلم‌بردار، مانند دوران آنالوگ، پیش از کار فکر کنند و به نتیجه برسند؛ نه اینکه دوربین را روشن کنند تا ببینند چه اتفاقی می‌افتد.

بر اساس تجربیاتی که از تحصیل در روسیه داشتید، چه معیارهایی برای آموزش فیلم‌برداری مدنظر بود؟

– تجربه من نشان می‌دهد که تفاوت اصلی در امکانات دانشگاهی و زیرساخت‌هاست. در روسیه، از همان روز اول ورود به دانشگاه گرایش شما مشخص است؛ می‌پرسند می‌خواهید کارگردان شوید یا فیلم‌بردار؟ دانشجویان فیلم‌برداری موظف‌اند تمام دوربین‌ها، لنزها و نگاتیوها را تست کنند و دانشگاه تمام این ابزارها را به وفور در اختیار دارد. انبار تجهیزات دانشگاه ما در روسیه، از استودیوی بنیاد سینمایی فارابی در ایران هم بزرگ‌تر بود!

دانشجویان به‌راحتی به ابزار دسترسی داشتند و نگاتیوها در لابراتوار همان دانشگاه چاپ می‌شد. تأمین و نگهداری این تجهیزات بودجه عظیمی می‌طلبد. وقتی دغدغه دانشجو این نباشد که «آیا این ترم به من دوربین می‌رسد یا نه؟»، آرامش فکریِ فوق‌العاده‌ای ایجاد می‌شود. در بستر همین آرامش فکری است که دانشجو می‌تواند صرفاً به موضوعات هنری فکر کند و خلاقیتش متبلور شود.

چه توصیه‌ای برای دانشجویانی دارید که می‌خواهند وارد حوزه فیلم‌برداری شوند، اما امکانات زیادی ندارند؟

– دو نکته را به عنوان توصیه مطرح می‌کنم؛ البته اگر توصیه‌ام به کار کسی بیاید! اول اینکه هر کسی به چیزی عشق بورزد، خودش با تمام توان به دنبال آن می‌رود. اما نکته دوم و بسیار مهم، «مطالعه» است؛ چیزی که متأسفانه این روزها دانشجویان به آن علاقه‌ای نشان نمی‌دهند و حوصله متنی که خواندنش بیشتر از ده دقیقه طول بکشد را ندارند.

من پیشنهاد می‌کنم یادداشت‌ها و خاطرات فیلم‌برداران بزرگ تاریخ سینما را بخوانند. مثلاً ببینند «ادوارد تیسه» (فیلم‌بردار سرگئی آیزنشتاین) در دورانی که دوربین‌ها موتور الکتریکی نداشتند، چگونه با چرخاندن هندل دستی، سرعت دقیق ۲۴ فریم بر ثانیه را حفظ می‌کرد! یا کتاب «روش‌های فیلم‌برداری» نوشته فرد یانگ (Fred Young) را مطالعه کنند. او کسی است که شاهکار «لورنس عربستان» را با دوربین‌های سنگین 70 میلی‌متری فیلم‌برداری کرد. در این فیلم، آن‌ها برای یک نما، 6 کیلومتر ریل‌گذاری کردند و خودِ فرد یانگ با دوربینی ۷۰ کیلویی روی جرثقیل در ارتفاع ۵ متری معلق بود، در حالی که ماشین با سرعت ۶۰ کیلومتر حرکت می‌کرد. وقتی این شگفتی‌ها را از زبان خود فیلم‌برداران می‌خوانید، متوجه می‌شوید که پیشینیان شما چه کارهای عظیمی کرده‌اند؛ آنگاه انگیزه پیدا می‌کنید که با امکانات محدود خود، دست به چه خلاقیت‌های جدیدی بزنید.

امیدوارم که تمام این مطالب به درد شما دانشجویان بخورد، و مورد فایده واقع بشود. انشاالله در آینده من ببینم که بچه‌های دامغان در سینمای کشور بدرخشند و من به آن‌ها افتخار کنم.

نظریات سینمایی

نظریه‌ی مؤلف

• محدثه مزدی

نظریه‌ی مؤلف یکی از تأثیرگذارترین نگره‌ها در مطالعات سینمایی است که نگاه به فیلم را از یک محصول صرفاً صنعتی به «اثری هنری با محوریت خالق» تغییر داده است. در نگره‌ی مؤلف، کارگردان مرکز معنا است و در بررسی فیلم با توجه به نظریه‌ی مؤلف، تمرکز اصلی بر جهان‌بینی خاص کارگردان و تأکید بر فردیت وی در خلق معنای فیلم است. بنابراین، معنا حاصل ساختارهای از پیش موجود نیست، بلکه نتیجه‌ی کنش مؤلف (کارگردان) در روند خلق اثر سینمایی است.

در سال ۱۹۴۸، الکساندر استروک (فیلم‌ساز و رمان‌نویس اهل فرانسه) با انتشار مقاله‌ی «تولد یک آوانگارد جدید: دوربین - قلم» راه را برای این نظریه هموار کرد. او در این مقاله بر این نکته تأکید کرد که سینما در حال تبدیل شدن به شکل بیانیِ جدیدی است که آن را به رمان و نقاشی شبیه می‌کند و باید همانند این دو از «من» سخن بگوید.

منتقدان مؤلف‌گرا میان مترانسن، یعنی فردی که به قواعد سینمایی مسلط و به فیلم‌نامه‌ای که به او داده می‌شود وفادار است، و مؤلف، کسی که میزانسن را طبق نظر خود به شکلی خلاقانه اجرا می‌کند، تفاوت قائل شدند. فرانسوا تروفو در سال ۱۹۵۴ با مقاله‌ی «گرایشی خاص در سینمای فرانسه» که در مجله‌ی کایه‌دوسینما به چاپ رسید، سنت سینمای کیفی فرانسه را مورد سرزنش قرار داد؛ زیرا در این سینما نقش فیلم‌نامه و فیلم‌نامه‌نویس از کارگردان مهم‌تر بود، به‌گونه‌ای که کارگردان صرفاً اجراکننده‌ی متن فیلم‌نامه بود. همچنین، عدم وجود سبک فردی باعث شده بود فیلم‌ها شبیه یکدیگر شوند. تروفو به همین دلایل بود که با آن به مخالفت برخاست. او معتقد بود فیلم زمانی ارزشمند شمرده می‌شود که جهان‌بینی خاص کارگردان را در خود بازتاب دهد. تروفو سنت سینمای کیفی را به‌عنوان سینمای فیلم‌نامه‌نویسانِ آکادمیک و کسل‌کننده به تمسخر گرفت و سینمای زنده‌تر و عامه‌پسند آمریکایی، یعنی سینمای نیکلاس ری، رابرت آلدریچ و اورسن ولز را مورد تمجید قرار داد. در دیدگاه تروفو بیش از حد بر فردیت کارگردان تأکید می‌شد و نقش تولید جمعی فیلم را کمرنگ جلوه می‌داد. با این حال، نظریه‌ی او در جهان نقد فیلم انقلابی به پا کرد و مسیر را برای مطالعات سینمایی حول محور این نظریه هموار ساخت.

به دیدگاهی که تروفو درباره‌ی نگره‌ی مؤلف داشت، نقدهایی مثل نادیده گرفته شدنِ ماهیت جمعیِ فرایند ساخت فیلم وارد بود. اسطوره‌سازی از کارگردان، به‌گونه‌ای که از او به‌عنوان نابغه‌ی مطلق یاد شود، افراطی به نظر می‌رسید؛ احتمالاً به همین خاطر بود که آندره بازن با انتشار مقاله‌ای در سال ۱۹۵۷ بر متعادل‌سازی نظریه‌ی مؤلف تأکید کرد. بازن با اصل و ماهیت نگره‌ی مؤلف موافق بود، ولی با افراط در آن موافق نبود. او بر این باور بود که فیلم حاصل همکاری افراد مختلف است و نباید کارگردان را تنها عامل مؤثر دانست؛ زیرا عواملی مانند فیلم‌نامه، بازیگران و دیگر دست‌اندرکاران تولید می‌توانند به همان اندازه تأثیرگذار و مهم باشند. در نتیجه، مؤلف‌گرایی نباید به نادیده گرفتن ماهیت جمعی سینما منجر شود. از دیگر نظرات وی می‌توان «تأکید بر ارزیابی کل کارنامه‌ی فیلم‌ساز» را عنوان کرد. از نظر بازن، هر کارگردانی مؤلف نیست. برای شناخت شیوه‌ی شخصی مؤلف باید مجموعه‌ی آثارش مورد بررسی قرار گیرند. به عبارتی، زمانی می‌شود کارگردان را مؤلف نیز خواند که در آثارش سبک ثابتی وجود داشته باشد و بتواند مضامین تکرارشونده را در فیلم‌های مختلفِ خود بیاورد. به نظر می‌رسد دیدگاه آندره بازن به نظریه‌ی مؤلف کمک کرد تا شکل متعادل‌تر و دقیق‌تری به خود بگیرد.

دیدگاه مؤلف نقش مهمی در شکل‌گیری سینمای هنری و به‌ویژه موج نوی فرانسه ایفا کرد. فیلم‌سازانی همچون تروفو تلاش کردند این دیدگاه را نه‌تنها در نوشته‌ها و نقدها، بلکه در عمل نیز نشان دهند و بر اساس آن فیلم بسازند. این حرکت به‌تدریج در سینمای اروپا و آمریکا گسترش یافت و به رشد سینمای «مؤلف‌محور» کمک فراوانی کرد.

از جمله کارگردانانی که با ساخت فیلم به شکل‌گیری و تثبیت نظریه‌ی مؤلف کمک کردند، می‌توان به آلفرد هیچکاک اشاره کرد. او مهم‌ترین نمونه برای منتقدان فرانسوی بود. منتقدان مجله‌ی کایه‌دوسینما مطرح کردند که حتی در چارچوب استودیویی هالیوود می‌شود یک روش شخصی داشت. هیچکاک اثبات کرد با وجود کار در سیستم استودیویی می‌توان فیلم را با کنترل کامل و رویه‌ی خاص خود پیش برد و این همان چیزی است که نگره‌ی مؤلف از آن سخن می‌گوید. اما برای توضیح این‌که چرا هیچکاک مؤلف محسوب می‌شود، باید سبک بصری مشخص و مضامین تکرارشونده در فیلم‌های او را بررسی کرد؛ استفاده از نماهای POV، حرکت دوربین برای ایجاد اضطراب، ترس روانی به‌جای خشونت مستقیم و حضور خود به شکلی نمادین در آثارش، از جمله امضاهای شخصی او بود.

هاوارد هاکس همچنین از کارگردان‌های مهم بود که منتقدان فرانسوی معتقد بودند با وجود این‌که در ژانرهای مختلف (وسترن، نوآر، کمدی، ماجراجویی) کار کرده، در آثارش مضمون‌ها و تیپ‌های شخصیتی مشابه دیده می‌شوند. هاکس اثبات کرد مؤلف بودن به ژانر خاصی وابسته نیست.

جان فورد نیز نشان داد در وسترن‌های کلاسیک هم می‌شود سبک ثابتی را دنبال کرد. در فیلم‌های او اغلب موضوع‌هایی مثل تنهاییِ قهرمان، تقابل فرد و جامعه و اسطوره‌سازی از تاریخ یافت می‌شود و از نظر بصری، فورد ترکیب‌بندی‌های ساده، نماهای باز از طبیعت و قاب‌بندی‌های منظم را به کار برده است و این ویژگی‌ها باعث شده تا آثارش از نظر بصری قابل تشخیص باشند.

اورسن ولز همچنین توانست دیدگاه شخصی خود را با استفاده از عناصر سینمایی منحصربه‌فرد، مانند عمق میدان، زاویه‌های غیرمعمول دوربین و نورپردازی خاص، بیان کند. از جمله مضامین تکراری در فیلم‌های او می‌توان قدرت، تنهایی و سقوط شخصیت‌های بزرگ را نام برد. او نمونه‌ی آشکار فیلم‌سازی بود که توانست بر آثارش کنترل خلاقانه‌ی گسترده‌ای داشته باشد.

پس از این نظریه، تغییری در تاریخ‌نگاری سینما اتفاق افتاد؛ به‌این‌صورت که تاریخ سینما بر پایه‌ی کارگردانان نیز نوشته شد و تنها به استودیوها یا ژانرها محدود نمی‌شد. از آن پس، تاریخ سینما بر اساس فیلم‌سازانی نظیر هیچکاک، ولز، فورد و غیره بررسی شد. از دیگر نتایج این تغییر، یافتن ارزش هنری در کارگردان‌های هالیوودی بود که قبلاً جدی گرفته نمی‌شدند.

در نوشته‌های آوانگاردهای آمریکایی، مانند نوشته‌های استن برکیج، می‌توان تلقی رمانتیکی از نگره‌ی مؤلف را کشف کرد. برکیج در مقاله‌ای که سال ۱۹۶۳ نوشت به هنرمند پرداخت، اما بیشتر از آن به مؤلف توجه کرد و او را چون خیال‌بافی دید که سازنده‌ی جهانی بی‌کلام بود؛ جهانی که با تنوع بی‌پایانِ حرکت و مراتب بی‌شماری از رنگ‌ها می‌درخشید. برای برکیج، سینما رویدادی ذهنی بود که در فهم و دریافت اتفاق می‌افتاد؛ جایی که کارگردان می‌توانست تکنیک‌های ناهمساز سینمایی، همچون نوردهی بالا، فیلترهای طبیعی نامتعارف و یا لنزهای مختلف دوربین را به کار گیرد تا تصویری ژرف از جهان ایجاد کند. از آنجا که این نگره یک رویکرد زیبایی‌شناختی و فردگرایانه محسوب می‌شد و به مسائل سیاسی و اجتماعی توجه کمتری نشان می‌داد، در برابر انتقادها آسیب‌پذیر و با مخالفانی روبه‌رو شد. عمده‌ی این مخالفت‌ها بر پایه‌ی عدم توجه به جنبه‌های همکاری، اجتماعی، ایدئولوژیک و ساختاری فیلم‌سازی بودند.

به‌عنوان مثال، رولان بارت در مقاله‌ی «مرگ مؤلف» مدعی شد که معنا از نیت خالق سرچشمه نمی‌گیرد. از نظر او، تمرکز بر کارگردان به‌عنوان منبع نهاییِ مفهوم اثر، یک توهم رمانتیک است؛ زیرا معنای فیلم وابسته به مؤلف نیست و توسط بیننده ساخته می‌شود. به همین منظور، در مقاله‌ی بارت نادیده گرفته شدنِ نقش مخاطب و زمینه‌های فرهنگی این نظریه مورد نقد قرار گرفتند.

کریستین متز، نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس فرانسوی، بخشی از موجی بود که نگره‌ی مؤلف را ضمنی به چالش کشید. او سینما را یک سیستم نشانه‌ای می‌دانست و بر این باور بود که معنا از ساختارها و کدهای سینمایی تولید می‌شود و صرفاً حاصل عملکرد کارگردان نیست. دیدگاه متز فردگرایی رمانتیک را سطحی جلوه داد و زمینه را برای تحلیل‌های ساختاری فراهم کرد.

سال ۱۹۶۳، پالین کیل در مقاله‌ی «دایره‌ها و مربع‌ها» با نظریه‌ی مؤلف اندرو ساریس -کسی که این نظریه را به آمریکا آورد و به‌صورت مشخصی سیستماتیک کرد- به‌شدت مخالفت کرد. او سه معیار ساریس (صلاحیت فنی، شخصیت متمایز، معنای درونی) را مبهم و غیرعلمی توصیف کرد. کیل معیار اول را بدیهی دانست و معتقد بود هر کارگردانی صلاحیت فنی را دارد، پس در این صورت نمی‌تواند معیار درستی برای ارزش‌گذاری هنری باشد. معیار دوم از نظر او مفهومی نداشت؛ او وجود سبک تکراری و قابل‌شناسایی را نشانه‌ی عدم رشد هنری بیان کرد. معیار سوم را مشکل‌دارترین و مبهم‌ترین بخش خواند و این سؤال را مطرح کرد که منظور از معنای درونی چیست؟ چرا فقط به این دلیل که کارگردان توانسته با ضعف داستان مبارزه کند و سبک خودش را بر آن تحمیل کند، فیلم تحسین شود؟ این رویکرد صرفاً باعث می‌شود کیفیت هنری فیلم (داستان، شخصیت‌ها، محتوا، لذت تماشاگر و...) نادیده گرفته شود. نقد پالین کیل مستقیم و صریح بود و بحث گسترده‌ای در نقد فیلم دهه‌ی ۱۹۶۰ به راه انداخت.

با وجود تمام موافقان و مخالفان، باید این را در نظر داشت که نظریه‌ی مؤلف نه یک حقیقت مطلق، بلکه گفتمانی در تاریخ سینما است که شیوه‌ی نگاه مخاطب را دگرگون ساخت. با توجه به نظریه‌ی مؤلف، آثار هنری در کارنامه‌ی فیلم‌ساز نه به‌صورت جداگانه، بلکه به‌عنوان بخشی از «جهان شخصی» آن‌ها تحلیل می‌شدند.این روند بر افزایش تولید فیلم و خلاقیت کارگردان‌ها تأثیر گذاشت و آن‌ها را تشویق کرد تا سبک فردی خود را با ساخت فیلم‌های بیشتر توسعه دهند. در نهایت، این‌که کارگردان در جایگاه هنرمند و هم‌ردیف نویسندگان و نقاشان قرار بگیرد، یکی از اهداف نظریه‌ی مؤلف و از مهم‌ترین تحولات نظری در تاریخ سینما به شمار می‌آید.

منبع :

- بر اساس کتاب «مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم» اثر رابرت استم

تحلیل فیلم

خوانش مارکسیستی فیلم کوتاه طبقه بعدی

• استاد مهدی صفری

«لُیس تایسن» (Lois Tyson) «نقد مارکسیستی» را در فصل سوم[1] کتاب «نظریه‌های نقد ادبی معاصر»، نه‌فقط به‌عنوان مجموعه‌ای از مفاهیم اقتصادی، بلکه به‌عنوان روشی برای خواندن متون به‌مثابه محصولات تاریخی و اجتماعی توصیف می‌کند. او با تأکید بر تاریخ و مرافعه‌ی طبقاتی، توضیح می‌دهد که چگونه هر اثر ادبی/هنری در بستر یک «شیوهٔ تولید» و مناسبات طبقاتی خاص شکل می‌گیرد و آن را بازتاب می‌دهد یا نقد می‌کند که بر این اساس، هدف انتقادی، آشکار کردن سازوکارهای ایدئولوژیک است که سلطه‌ی طبقاتی را طبیعی جلوه می‌دهد و نیز نشان دادن وضعیتی است که در آن مشخص شود «چه کسی» از نظم موجود سود می‌برد.

تایسن از ادبیات به‌عنوان بخشی از «روبنا» (Superstructure) نام می‌برد؛ به این معنی که آثار فرهنگی بخشی از روبنا هستند که بازتابی از «زیربنا»ی (Base) اقتصادی‌اند اما می‌تواند آن را بازتولید کند یا به چالش بکشد. روبنا، نهادها و فرهنگ (شالودهٔ حقوقی، مذهب، هنر، ادبیات) است که از زیربنا تأثیر می‌پذیرد و به‌نوبه‌ی خود آن را بازتولید می‌کند و زیربنا، روابط تولید و سازوکارهای اقتصادی (مالکیت ابزار تولید، کار اجیرشده و غیره) است. بنابراین آثار ادبی یا فیلم‌ها را می‌توان در مقام روبنا خوانش کرد و به این پرسش پاسخ داد که چه ارزش‌ها و هنجارهای اقتصادی را طبیعی نشان می‌دهد؟

برای یک قرائت مارکسیستی، می‌توان در متن‌ها/فیلم‌ها مفاهیمِ «ایدئولوژی» (Ideology)، «کالایی‌شدن» (Commodification) و «شیءوارگی» را یافت. ایدئولوژی به معنی سیستم باورها و ارزش‌هایی که منفعت طبقاتی خاصی را توجیه و پنهان می‌کند را باید در پنداره‌هایی دنبال کرد که در متن/فیلم، به‌عنوان «طبیعی» یا «نیک» شناخته می‌شود. همچنین باید واژه‌ها، استعاره‌ها و مراجع فرهنگی را برای اثباتِ/پنهان‌سازیِ منافع طبقاتی بررسی کرد. برای دیدن و فهمِ فرایندِ کالایی‌شدن و شیءوارگی (بت‌وارگی)، آن‌طور که «کارل مارکس» (Karl Heinrich Marx) مطرح کرد، زمانی که کالاها در نظام سرمایه‌داری جلوه‌ای مستقل و «جادویی» می‌یابد، در حالی که روابط اجتماعیِ تولید پشت آن پنهان می‌ماند و نیز روابط اجتماعی به «اشیاء» و «چیزها» تبدیل می‌شود و انسان‌ها خود را در قالب آن‌ها می‌بینند، باید توجه کرد که متن/فیلم چگونه کالاها/پول/اموال را «مقدس» یا مستقل جلوه می‌دهد؛ و باید بررسی کرد که آیا شخصیت‌ها به‌عنوان حاملانِ علایق طبقاتی، یا صرفاً به‌عنوان یک «نقش» نمایش داده می‌شوند؟

هنگام مواجهه با هر متن/فیلم، برای یک نقد مارکسیستی می‌توان پرسش‌هایی را به‌عنوان تکنیک‌های تحلیلی ارائه کرد:

۱. کدام طبقهٔ اجتماعی در متن دارای قدرت است؟ برای مثال چه کسانی مالک منابع‌اند و چه کسانی تصمیم می‌گیرند؟

۲. کدام ارزش‌ها به‌عنوان «طبیعی» یا «خوب» نمایش داده می‌شوند؟ برای مثال آیا ثروت، زیبایی، یا پیروزی فردی تقدیس می‌شود؟

۳. آیا متن ساختار طبقاتی را آشکار می‌کند یا آن را پنهان می‌سازد؟ برای مثال آیا فقر یا کار سخت حذف یا بی‌اهمیت جلوه داده می‌شود؟

۴. قهرمان از چه طبقه‌ای است و آرزوهای او نمایندهٔ چه منافع طبقاتی‌اند؟ برای مثال قهرمان تلاش برای «ارتقای طبقاتی» دارد یا آرمان‌های جمعی؟

۵. چه کسانی از وضعیت موجود سود می‌برند؟ برای مثال چه شخصیت‌ها یا نهادهایی منفعت می‌برند و چگونه؟

۶. زبان و فرم چگونه ایدئولوژی را بازتولید می‌کند؟ برای مثال آیا سبک روایت سلطه‌پذیر است (نقطه‌نظر نابرابر)، آیا طنز/پارودی دارد؟

۷. چه چیزهایی حذف یا نادیده گرفته شده‌اند؟ (زیرا حذف نیز ایدئولوژیک است) برای مثال آیا کارِ روزمره، محیط‌زیست، یا خشونت‌های ساختاری کنار گذاشته شده‌اند؟

۸. متن/فیلم چه ظرفیت سیاسی/انقلابی دارد؟ برای مثال آیا متن/فیلم فقط شکایت می‌کند یا پیشنهاد دگرگونی می‌دهد؟

۹. برای تحلیلِ موقعیتِ راوی باید پرسید آیا راوی همدست نظم است یا منتقد؟ موقعیت راوی می‌تواند آگاهی ایدئولوژیک متن را آشکار کند.

۱۰. برای فهم تاریخ‌مندی متن/فیلم باید پرسید این اثر را در کدام زمینهٔ تاریخی-اقتصادی می‌توان بررسی کرد؟ برای مثال دورهٔ صنعتی؟ بحران اقتصادی؟ یا موج‌های مصرف‌گرایی؟
۱۱. چگونه می‌توان مارکسیسم را با تحلیل‌های جنسیتی و نژادی ترکیب کرد؟ نباید صرفاً روی اقتصاد تمرکز کرد.
۱۲. ژانرها چگونه ارزش‌های سرمایه‌داری را طبیعی جلوه می‌دهد؟ برای مثال رمان‌های «زندگی‌نامه‌ای» که حرکت طبقاتی را اسرارآمیز می‌کند.

در نهایت باید شیوهٔ تولید مربوط به زمان/مکان خلق اثر را مرور کرد؛ بازیگران و ساختارهای قدرت اقتصادی درون و بیرون متن/فیلم را یافت و فهرست کرد؛ به استعاره‌های اقتصادی، کالایی یا بازارمحور توجه کرد، برای مثال کلمات «خریدن»، «قیمت»، «مال» و «سرمایه»؛ و باید حذف‌شده‌ها را در روایت متن/فیلم، دریافت؛ برای مثال حذف کار روزمره، خشونت سرمایه و نقش جنسیت/نژاد.

فیلم کوتاه «طبقه‌ی بعدی[۲]»، ساختهٔ دنی ویلنوو (Denis Villeneuve) (۲۰۰۸) یکی از آثار تمثیلی و استعاری برجسته‌ی اوست که پیش‌درآمدی فلسفی بر دغدغه‌هایی بود که بعدها در برخی از فیلم‌های بلندش ادامه یافت. فیلم در یک سالن مجلل و تاریک آغاز می‌شود. گروهی از انسان‌ها با لباس‌های رسمی دور میزی بزرگ نشسته‌اند و با ولع و حرص، در حال خوردن حجم عظیمی از گوشت خام و پخته‌اند. هیچ دیالوگی وجود ندارد؛ تنها صدای جویدن، برخورد کارد و چنگال، و سرویس‌دهی مداوم خدمه شنیده می‌شود. به‌تدریج، میز و زمینِ زیر پای آن‌ها فرو می‌ریزد. آن‌ها به طبقهٔ پایین می‌افتند اما ضیافت ادامه پیدا می‌کند و این اتفاق بارها تکرار می‌شود.
ویلنوو در این فیلم، تصویری از حرص انسانی و میل سیری‌ناپذیر ارائه می‌دهد. هر بار که مهمانان در حال بلعیدن‌اند زمین فرو می‌ریزد، گویی جهان نمی‌تواند وزن زیاده‌خواهی انسان را تحمل کند؛ با هر سقوط، محیط تاریک‌تر و خفه‌تر می‌شود اما خوردن ادامه دارد. آن‌ها حتی هنگام سقوط، از میل خود دست نمی‌کشند. اما این اثر به نفعِ چه طبقه‌ای عمل می‌کند و کدام طبقه/نهادها سود می‌برند؟ چه ارزش‌هایی طبیعی یا نیک نمایش داده/عادی‌سازی می‌شوند؟ متن چه ظرفیت انتقادی یا رهایی‌بخشی دارد؟ آیا تناقضاتِ درون‌متنی آن امکان بیداری طبقاتی را ایجاد می‌کند؟

در این فیلم، «ضیافت» به‌مثابه روبنای سرمایه‌داری، در یک فضای بسته و مرفه (سالن مجلل، میز طویل، پارچه‌های سفید، سرویس کامل) می‌گذرد؛ این نمای بصری بلافاصله روبنای فرهنگی سرمایه‌داری را نشان می‌دهد. زیربنای اقتصادی، شیوه‌ی تولیدی که کالا، ثروت و رابطه‌ی تولید را شکل می‌دهد، در فیلم به‌صورت استعاری کار می‌کند؛ «غذا/گوشت» برابر است با سرمایه/کالا، «خدمه» برابر است با نیروی کارِ نامرئی و «مهمانان اشراف‌گونه»، صاحبان سرمایه هستند. نکته‌ی مهمی که تایسن به آن اشاره می‌کند این است که روبنا نه صرفاً بازتاب زیربناست، بلکه آن را بازتولید می‌کند. در فیلم، ضیافت، مصرف سرمایه را هنجار و جاذب جلوه می‌دهد، یعنی مصرف‌گرایی به‌عنوان فضیلت اخلاقی جامعه معرفی می‌شود نه صرفاً رفتاری اقتصادی.
در فیلم، غذا به یک شیء مقدس تبدیل می‌شود. فیلم، کالای مصرفی (غذا) را از رابطه‌ی اجتماعیِ تولید جدا و آن را «جادویی» و خودبسنده نشان می‌دهد: گوشت دیگر صرف خوراک نیست؛ نماد لذت، منزلت و قدرت شده است. کالا جلوه‌ای مستقل می‌یابد و روابط تولید پشت آن پنهان می‌ماند. مهمانان در برابر غذا، عبادت در سکوت اجرا می‌کنند؛ این عبادت نشان‌دهنده‌ی ایدئولوژی‌ای است که ارزش فردی را در مصرف و اکتساب می‌جوید و حتی سقوط پی‌درپی (ویرانی مادی) هم باعث توقف

کارکرد خود را به‌خوبی انجام می‌دهد: ایجاد این «آگاهی کاذب» که مصرف برابر است با آزادی و رفاه.

سکوت خدمه و بازتکرار خدمت‌رسانی پس از هر سقوط، رابطه‌ی طبقاتی را برجسته می‌کند: کارِ نگهدارنده‌ی ساختار (آشپزی، آوردن/بردن غذا، چیدن میز) نامرئی و طبیعی جلوه داده شده؛ درعین‌حال، بدون این کارِ نامرئی، ضیافت متوقف می‌شود. این همان ساختار استثماری است که تایسن نیز به آن می‌پردازد و باید فاش شود: سودمندیِ کتمان‌شدهٔ کارگر. فیلم با حذف هرگونه نام، چهرهٔ تاریخی یا سخنِ توجیه‌کننده برای خدمه، آن‌ها را به نمایندگان کلیِ «طبقهٔ کارگر» بدل می‌کند، نه افراد تاریخی با خواست‌ها و تضادهای درونی. در این شیءوارگی، انسان‌ها به نقش کارگزار یک ماشین ایدئولوژیک تقلیل یافته‌اند.

در این فیلم، شکلِ «سقوط» به‌مثابه منطق بحران سرمایه‌داری است. تکرار سقوط میز و ادامه‌ی ضیافت، بلافاصله تداعی‌کننده‌ی منطق بحران دوره‌ای سرمایه‌داری است: فروپاشی (بحران) ←» بازسازی (تجدید نظم) ←» تداوم انباشت. ویلنوو این چرخه را بصری‌سازی می‌کند: هر سقوط، سطح پایین‌تری را بازنمایی می‌کند اما نظامِ ضیافت بازسازی می‌شود و مهمانان دوباره به خوردن بازمی‌گردند. خوانش مارکسیستیِ تایسن این است که نظام سرمایه‌داری از بحران‌ها متأثر می‌شود اما هم‌زمان آن‌ها را به‌خوبی هضم و بازتولید می‌کند. فیلم این تناقض را به‌طور مینیاتوری و نمادین نمایش می‌دهد: سقوط نه عاملی برای بیداری، بلکه موتیفی برای تداوم مصرف است.

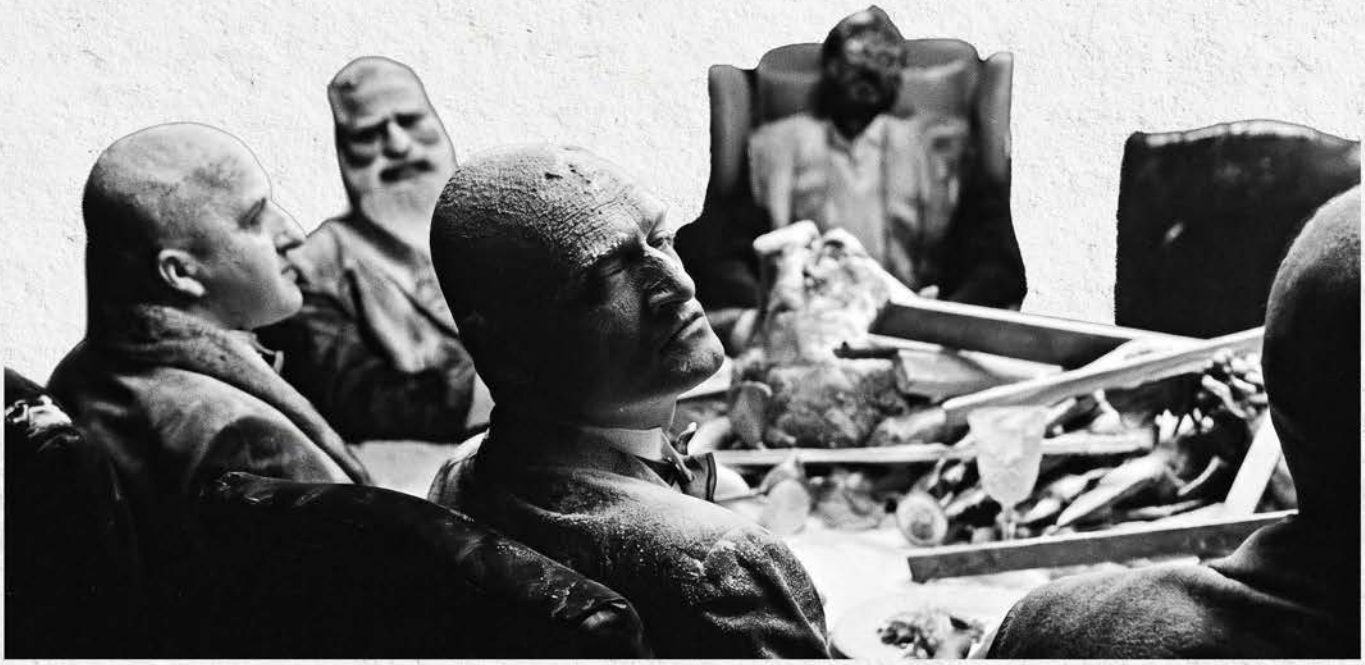
فیلمِ بدون دیالوگ ویلنوو نشان می‌دهد که تفکر/گفت‌وگو جای خود را به کنشِ مصرفی داده است. سکوت مداوم نه فقدان معنا، بلکه شکل مؤثری از تولید معناست. سکوت، فضا را برای نمایش ایدئولوژی آزاد می‌گذارد و هرگونه اعتراض کلامی را ناکار می‌سازد. صدای جویدن، فلز کارد و چنگال، و سرویس‌دهی مکانیکی، بیش از هر چیز «عمل» را برجسته می‌کند. این صداها بازنمای پیوند انسان و کالا هستند. صدای مصرف همان‌قدر که ارضا می‌کند، آن را طبیعی می‌سازد.

ترکیب‌بندی فیلم (میز در مرکز، شخصیت‌ها به شکلی متقارن، حرکت دوربین گاه ایستا و گاه نزدیک) نظم مکانی و کنترلی را تقویت می‌کند. این نظم فضایی نوعی «نظارت» را تداعی می‌کند: همه‌چیز در چارچوب قابل خوانش و کنترل سرمایه قرار گرفته است. وقتی نور به‌طرز نقاشی‌گونه‌ای اجزا را برجسته می‌کند، زیبایی بصری تجملِ سرمایه را جلا می‌دهد و آن را به چیزی جذاب و مشروع بدل می‌سازد.

بنا بر نظر «لویی آلتوسر» (Louis Pierre Althusser)، ایدئولوژی (از طریق نهادها) افراد را به‌عنوان سوژه‌ها فرا می‌خواند (تا هویتِ مشخصی را بپذیرند). در فیلم، مهمانان از طریق جشن، پوشش، و حضور در میز «فراخوانده» می‌شوند تا نقش مصرف‌کننده/اشراف را بپذیرند. حتی تماشاگر (Spectator) فیلم هم ممکن است دعوت شود به پذیرش لذت بصریِ تجمل و اینجاست که فیلم، مخاطب را به شریک پنهانیِ ضیافت بدل می‌کند و موقعیت او را نقد می‌کند زیرا او نیز ممکن است با لذت زیبایی نما همراه شود و از بُعد انتقادی غافل بماند.

تایسن تأکید دارد که نقدِ مارکسیستی باید به «تناقضات درونِ متن» توجه کند چراکه آن‌ها محل امکانِ آگاهی و مقاومت‌اند. علی‌رغم تلاش ایدئولوژی برای طبیعی‌سازی مصرف، خودِ فیلم، سقوط و فساد را به‌صورت بصری و بویایی (تعفن غذا) آشکار می‌کند. این نمایش زشتی می‌تواند مخاطب را از لذت مستقیم تجمل جدا کند. اگرچه در فیلم دیالوگی وجود ندارد، اما برخی نماها (بستن چشم‌ها، توقف جویدن برای لحظه‌ای) می‌تواند به‌مثابه لحظه‌های آگاهی خوانده شوند. این لحظات کوتاه، در صورت تقویت روایی، می‌تواند بذر انتقاد را بپراکند. در حالی که خدمه عمدتاً بی‌صدا هستند، حضور مستمرشان به‌عنوان شرط امکان ضیافت نمایش داده می‌شود[۳].

از منظر تایسن، یک نقد مارکسیستی موفق باید نشان دهد چه کسانی سود می‌برند و چه کسانی آسیب می‌بینند. در این فیلم، سود به‌وضوح به طبقه‌ی مصرف‌کننده‌ی برجسته (یا دقیق‌تر: صاحبان صورت‌های مختلف سرمایه) بازمی‌گردد و زیان متوجه



بدنِ انسانی (که به شیء بدل شده)، کارِ نامرئیِ خدمه و محیطِ اخلاقی/زیستیِ کل جامعه است (فاسد شدن غذا، تعفنِ لذت).
فیلم با لحن تیره و تراژیکش انتقاد را پیش می‌کشد اما از ارائه‌ی استراتژی تغییر، همچون فراخوان جمعی یا مقاومتِ سازمان‌یافته خودداری می‌کند. این خود می‌تواند استدلال‌گرِ محدودیتِ اثر در تبدیل آگاهی به اقدام سیاسی باشد. فیلم ایدئولوژیِ مصرف‌گرایی را به‌طرز مؤثری افشا می‌کند، طبقات اجتماعی را به‌صورت نمادین و قوی بازنمایی می‌کند (مهمانان/خدمه) و منطق بحران سرمایه‌داری را از دلِ تکرارِ سقوط نشان می‌دهد. با این همه اما فیلم گرایش غالب خود را به نمایش تراژدیِ مصرف معطوف می‌کند نه ارائه‌ی راه‌حل انقلابی؛ بنابراین ظرفیت سیاسی مستقیم آن محدود و بیشتر در حوزهٔ افشای نمادین است. نقد مارکسیستی می‌تواند این اثر را به‌عنوان یک ابزار آگاهی‌بخش بپذیرد اما برای تبدیل آگاهی به پراکسیسِ (Praxis) سیاسیِ سازمان‌یافته، راهکارهای مکملی مثل «مطالعات کارگری» یا «سیاست فرهنگی» لازم است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. تایسن در این فصل مجموعه‌ای از مفاهیم کلاسیک و تحولات متأخرتر مارکسیسم را مرور می‌کند.

۲. این فیلم کوتاه جوایز متعددی کسب کرده است، از جمله:

- برنده جایزه کانال پلاس از جشنواره کن و نامزد جایزه دیسکاوری کن
- برنده بهترین فیلم کوتاه از جشنواره آتلانتیک
- برنده بهترین فیلمبرداری از انجمن فیلمبرداران کانادا
- برنده بهترین فیلم کوتاه از جشنواره ژوترا (کِبِک)
- برنده بهترین درام کوتاه لایو اکشن از جشنواره جنی
- برنده بهترین فیلم کانادایی از جشنواره تورنتو

۳. خوانش مارکسیستی می‌تواند این را به‌عنوان امکان سازمان‌یابی پنهان یا آگاهی ضمنی کارگری تفسیر کند. اگرچه فیلم این مسیر را عمداً دنبال نمی‌کند اما امکان نظریِ آن موجود است.

منبع:

- تایسن، لُیس (۱۳۹۴). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه: مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز.

اصطلاحات سینمایی

فیلم‌نامه

• خاطره خواجه

یک فیلمنامه موفق، فراتر از یک دنباله ساده از رویدادهاست؛ آن یک طرح مهندسی‌شده و دقیق برای انتقال مؤثر احساسات و ایده‌های بنیادین از ذهن نویسنده به پرده سینما است. در این فرآیند پیچیده، تسلط بر ساختارهای زیربنایی و ظرافت‌های بیانی، امری حیاتی است. در این بحث، ما به تشریح چند رکن اصلی فیلمنامه می‌پردازیم که کیفیت و تأثیرگذاری یک اثر سینمایی را تعیین می‌کنند. به جای تمرکز بر نقشه‌راه کلی داستان، بر شکاف میان واقعیت و آرزو تمرکز خواهیم کرد؛ شکافی که هسته اصلی اصل تخاصم دراماتیک را تشکیل می‌دهد. همچنین عنصر سوم یا لولا به عنوان نقطه‌عطف غیرقابل بازگشت و موارد اساسی دیگر نیز تشریح خواهد شد. برای روشن‌تر شدن این مفاهیم ساختاری، تمام مثال‌های مورد بحث از شاهکار سینمایی، «آرواره‌ها» استخراج خواهند شد تا شاهد پیوند ناگسستنی میان تئوری و اجرا باشیم.

- شکاف

داستان در جایی متولد می‌شود که دو حوزه ذهنی و عینی با یکدیگر برخورد می‌کنند. قهرمان چیزی را طلب می‌کند که خارج از دسترس اوست؛ او آگاهانه یا ناخواسته تصمیم می‌گیرد کنش خاصی را انجام دهد، براساس این فکر یا احساس که این عمل باعث واکنشی از سوی دنیای خارج می‌شود که او را یک گام به هدف خود نزدیک‌تر می‌کند. بنابر دیدگاه ذهنی قهرمان، کنش او حداقل کار ممکن و محافظه‌کارانه است، اما برای هدفی که دنبال می‌کند کافی است؛ اما به محض اینکه دست به کار می‌شود، حوزه عینی زندگی درونی، روابط فردی یا دنیای فرافردی او، یا ترکیبی از همه آن‌ها، به نحوی واکنش نشان می‌دهد که یا شدیدتر و یا متفاوت با انتظارات اوست. وقتی ضرورت عینی با آن‌چه شخصیت احتمال می‌دهد در تضاد باشد، ناگهان شکافی در واقعیت داستانی به وجود می‌آید. این شکاف محل تصادم دو حوزه ذهنی و عینی است، تفاوتی است میان پیش‌بینی و نتیجه، میان جهان آن‌طور که شخصیت پیش از اقدام به کنش می‌پنداشت و حقیقتی که در عمل رخ نمود. وقتی شکاف در واقعیت به وقوع می‌پیوندد، شخصیت با در نظر گرفتن اراده و توانایی خود احساس می‌کند نمی‌تواند به آنچه می‌خواهد برسد؛ باید نیروی خود را جمع کند و در جنگ با این شکاف به کنشی دیگر دست بزند.

کنش دوم چیزی است که شخصیت در ابتدا تمایلی به انجام آن ندارد، زیرا این کنش نه‌تنها اراده بیشتری را طلب می‌کند، بلکه او را وادار می‌کند که قابلیت‌های انسانی خود را بیش از پیش به کار بگیرد و مهم‌تر از آن، کنش دوم او را در معرض خطر قرار می‌دهد و اکنون باید برای بردن خطر شکست را به جان بخرد. به عنوان نمونه در فیلم «آرواره‌ها» می‌توان شکاف بین تصور برودی از وظیفه‌اش به عنوان رئیس پلیس و واقعیت حضور کوسه را بررسی کرد. برودی در ابتدا فکر می‌کند که با محکم‌کردن امنیت در ساحل و آرام‌کردن مردم می‌تواند کنترل اوضاع را در دست بگیرد. اما پس از حمله کوسه به قربانی‌ها، او متوجه می‌شود که تلاش‌هایش کافی نیست و باید تصمیمات و اقداماتی جسورانه‌تر انجام دهد، مانند تصمیم به شکار کوسه. این شکاف او را به چالش می‌کشد و باعث می‌شود که به جستجوی قهرمانانه برای مسئولیتی که اکنون دارد بپردازد.

- تریتمنت

تریتمنت مراحلی کلیدی در فرآیند نوشتن است که نویسنده در آن داستان خود را در قالبی فشرده و منسجم روایت می‌کند. ما در مرحله تریتمنت، خواه‌ناخواه می‌فهمیم چیزهایی که فکر می‌کردیم در پیرنگ کارکرد خاصی دارد، اکنون باید تغییر کنند. باید توجه داشت ما پیرنگ داستان را به کلی تغییر نمی‌دهیم، زیرا هربار که آن را نقل کرده‌ایم مؤثر واقع شده است؛ اما در چهارچوب آن ساختار، شاید نیاز باشد که صحنه‌هایی حذف، اضافه یا جابه‌جا شوند. ما تریتمنت را آن‌قدر حک یا اصلاح می‌کنیم تا تمام لحظات، در متن و زیرمتن، زنده و پویا شوند؛ فقط بعد از انجام این کار است که نویسنده می‌تواند به خود فیلمنامه بپردازد. نویسنده برای نوشتن تریتمنت، هر صحنه را از یک یا دو جمله به یک پاراگراف یا بیشتر به توضیح لحظه به لحظه در زمان حال تبدیل می‌کند. در تریتمنت داستان نویسنده موضوع گفت‌وگوی شخصیت‌ها را ذکر می‌کند، اما هرگز دیالوگ نمی‌گوید؛ در عوض زیرمتن را به وجود می‌آورد، افکار و احساسات واقعی در زیر آنچه گفته و انجام می‌شود.

است؛ اما در چهارچوب آن ساختار، شاید نیاز باشد که صحنه‌هایی حذف، اضافه یا جابه‌جا شوند. ما تریتمنت را آن‌قدر حک یا اصلاح می‌کنیم تا تمام لحظات، در متن و زیرمتن، زنده و پویا شوند؛ فقط بعد از انجام این کار است که نویسنده می‌تواند به خود فیلمنامه بپردازد. نویسنده برای نوشتن تریتمنت، هر صحنه را از یک یا دو جمله به یک پاراگراف یا بیشتر به توضیح لحظه به لحظه در زمان حال تبدیل می‌کند. در تریتمنت داستان نویسنده موضوع گفت‌وگوی شخصیت‌ها را ذکر می‌کند، اما هرگز دیالوگ نمی‌گوید؛ در عوض زیرمتن را به وجود می‌آورد، افکار و احساسات واقعی در زیر آنچه گفته و انجام می‌شود.

برای مثال تریتمنت سکانسی در «آرواره‌ها» این‌گونه است:

نوری ضعیف از چراغ‌های ساحلی بر روی امواج سیاه می‌تابد. سایه‌های درختان در پس‌زمینه، تصویر وحشتناکی از شب را ایجاد می‌کند. صدای توفان خفیف به گوش می‌رسد و در این لحظه، تنش در هوا حس می‌شود. شخصی با شوق و هیجان در آب شیرجه می‌زند. چهره‌اش مملو از لذت و آزادی است. اما دورتر، در عمق آب، یک کوسه زیر آب به آرامی به سوی او نزدیک می‌شوند. صدای جیغ کری در شب طنین‌انداز می‌شود و برودی به سمتی می‌دود، اما او می‌داند که نمی‌تواند به سرعت به آب برسد.

این تصویر نه‌تنها ترس او از آب، بلکه احساس عدم توانایی و مسئولیت‌پذیری وی را به نمایش می‌گذارد. این تریتمنت نشان می‌دهد که چگونه می‌توان یک صحنه‌ی کلیدی را بدون نیاز به دیالوگ و با تمرکز بر زیرمتن و احساسات شخصیت‌ها روایت کرد. در حال حاضر، این صحنه الزامات داستان را برآورده کرده و تنش و ترس را به وضوح منتقل می‌کند.

- اصل تخاصم

اصل تخاصم، سرچشمه جذابیت فکری و عاطفی داستان است و کاملاً به نیروی مخالف بستگی دارد. هرچه این نیروها نیرومندتر و پیچیده‌تر باشند، شخصیت و داستان کامل‌تر و واقعی‌تر جلوه می‌کنند. در لحظه حادثه محرک، مقایسه اراده و توانایی‌های قهرمان با مجموعه نیروهای مخالف باید نشان دهد که او در موقعیتی ضعیف قرار دارد. شاید بتواند پیروز شود، اما تنها با شانس و تلاش بسیار.

تقویت سویه منفی داستان نه‌تنها باعث خلق شخصیت‌های ماندگار می‌شود، بلکه به شکل‌گیری اوجی درخشان و رضایت‌بخش در روایت می‌انجامد. در فیلم «آرواره‌ها»، اصل تخاصم به‌روشنی دیده می‌شود. نیروی مخالف، کوسه‌ی بزرگ است؛ تهدیدی فیزیکی که انسان نمی‌تواند بر آن کنترل داشته باشد. این دشمن قدرتمند باعث می‌شود قهرمان داستان، مارتین برودی، درگیر چالشی عمیق شود. تخاصم بیرونی او با کوسه، با تخاصم درونی‌اش که وظیفه اجتماعی و ترس شدید او از آب است گره خورده است. برودی باید برای نجات مردم و شهرش شجاعانه عمل کند، در حالی که از آب می‌ترسد؛ ترسی که از گذشته‌اش می‌آید و او را آسیب‌پذیر می‌سازد.

- آیرونی (کنایه)

آیرونی ظریف‌ترین جلوه و نمود لذت داستان است، آن احساس خوشایندی است که می‌گوید «آه زندگی دقیقاً این‌گونه است».

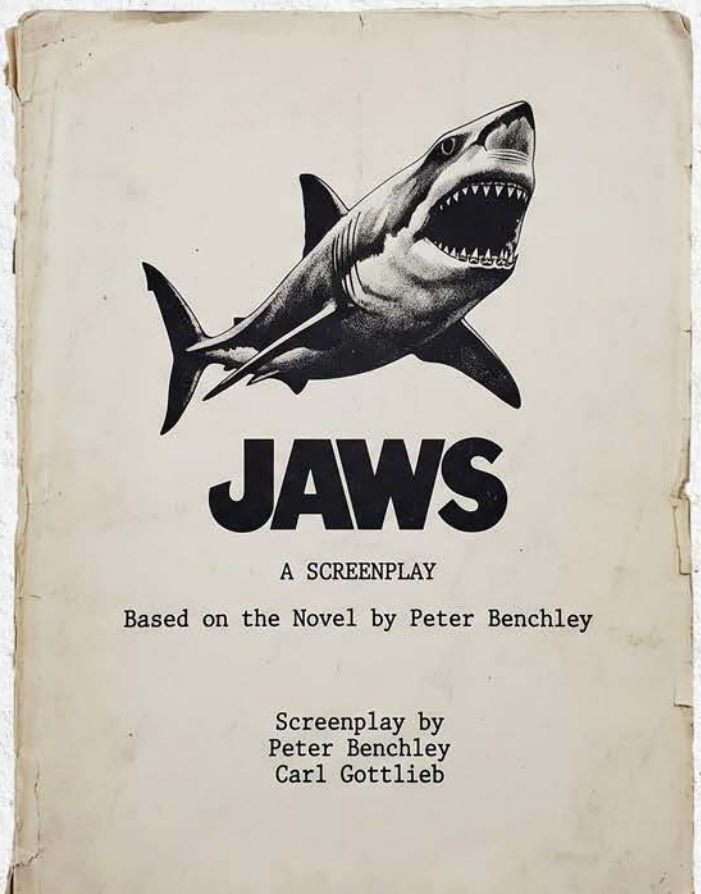
آیرونی زندگی را دوگانه می‌بیند و هستی متناقض ما را به بازی می‌گیرد، زیرا می‌داند چه شکاف عظیمی است میان آنچه به ظاهر می‌نماید و آنچه درواقع وجود دارد. آیرونی لفظی را می‌توان در اختلاف میان کلمات و معنایشان یافت که منبع و مایع اصلی لطیفه‌هاست. اما در داستان، بین کنش‌ها و نتایج بروز می‌کند، بین ظواهر و واقعیت؛ یعنی جایی که منبع اصلی انرژی داستان یا به عبارتی منبع اصلی حقایق و عواطف نهفته است. آیرونی باید حالتی غیرجدی و غیررسمی داشته باشد، با نوعی ناآگاهی ظاهری از تأثیر آن و ایمان به اینکه تماشاگر به آن پی خواهد برد. در ادامه با شش الگوی داستانی آیرونی به همراه مثال‌هایی از فیلم «آرواره‌ها» آشنا می‌شوید.

۱. قهرمان بالاخره به آنچه همیشه در آرزویش بود می‌رسد، اما برای داشتن آن خیلی دیر شده است.

آرزوی برودی این است که آرامش و امنیت را به شهر کوچک ساحلی‌اش بازگرداند و از خشونت شهری نیویورک دور شود؛ اما وقتی بالاخره امنیت را به دست می‌آورد و کوسه را می‌کشد، همه‌چیز نابود شده، قایق غرق شده، دوستانش مرده‌اند، و خودش از دریا زخم‌خورده بازمی‌گردد. آرامشی که می‌خواست، به بهای از دست دادن امنیت ذهنی‌اش به دست می‌آید.

۲. قهرمان از هدف خود دور و دورتر می‌شود، تا اینکه درمی‌یابد در واقع مستقیم به سوی آن رفته.

هدف برودی کشتن کوسه نیست؛ بلکه ایجاد امنیت برای مردم است. او به‌جای مقابله با کوسه، ابتدا سعی می‌کند که با سیاست، کنترل و بوروکراسی شهری امنیت ایجاد کند و دستوراتی مثل دستور بستن ساحل را صادر می‌کند، اما هرچه از عامل واقعی خطر فاصله می‌گیرد، قربانیان بیشتر می‌شوند و او را بیشتر به طرق دریا و مقابله با کوسه هدایت می‌کنند.



۳.قهرمان چیزی را دور می‌ریزد که بعداً می‌فهمد برای خوشبختی‌اش ضروری بوده.

برودی برای حفظ آرامش مردم و محبوبیت خود، وظیفه و مسئولیت واقعی‌اش را کنار می‌گذارد و اجازه می‌دهد ساحل باز بماند. او تصور می‌کند این کار نشانه درک و مهربانی است، اما بعد درمی‌یابد که اقتدار و قاطعیتش همان چیزی بوده که برای نجات جان دیگران و آرامش درونی خودش لازم بود.

۴. قهرمان برای رسیدن به یک هدف، ناخواسته همان مسیری را طی می‌کند که برای دور شدن از آن هدف ساخته شده است.

برودی برای برقراری امنیت و آرامش در ساحل تلاش می‌کند با تعطیل کردن ساحل، از خطر دور شود؛ اما فشار مردم و مسئولان شهر باعث می‌شود ساحل را باز کند تا نظم حفظ شود. همین تصمیم، برخلاف هدفش، در واقع به کوسه فرصت شکار دوباره می‌دهد و بحران بزرگ‌تر شکل می‌گیرد.

۵. کنشی که قهرمان برای نابودی چیزی انجام می‌دهد دقیقاً به همان چیزی تبدیل می‌شود که برای نابودی خودش لازم است.

برودی و دوستانش در قایق تمام تلاش خود را برای نابودی کوسه با استفاده از فناوری می‌کنند، اما این کار آن‌ها باعث به دام افتادن آن‌ها می‌شود و همه در خطر حمله کوسه قرار می‌گیرند.

۶. قهرمان مالک چیزی می‌شود که می‌داند باعث بیچارگی اوست، به هرکاری دست می‌زند تا از شر آن خلاص شود، اما درمی‌یابد که آن چیز مایه خوشبختی اوست.

برودی ابتدا کوسه را مایه بیچارگی و مخل نظم می‌داند و تلاش می‌کند بدون درگیر شدن با ترسش از آب، آن را از بین ببرد و از آن خلاص شود. اما در نهایت، کوسه به واسطه حضورش، برودی را مجبور می‌کند که مستقیماً با ترس عمیقش از آب مواجه شود. این مواجهه اجباری، دقیقاً همان چیزی است که برودی برای آرامش درونی و غلبه بر نقص خود نیاز داشت و دشمنی که قرار بود او را نابود کند، به طور غیرمستقیم باعث خوشبختی او می‌شود.

- عنصر سوم یا لولا

داستانی که در آن حرکت و پیشروی احساس نشود، در انتقال از هر صحنه به صحنه بعد با مشکل مواجه می‌شود. چنین داستانی فاقد تداوم است، زیرا میان حوادث آن حلقه اتصال وجود ندارد. ما باید درحالی که چرخه‌های صوتی کنش را طراحی می‌کنیم، تدبیری بیندیشیم که بیننده به راحتی از یک حلقه به حلقه بعد حرکت کند. بنابراین ما در میان دو صحنه نیاز به یک عنصر سوم داریم که ته صحنه (الف) را به سر صحنه‌ی (ب) متصل کند.

به طور کلی این عنصر سوم را می‌توان در یکی از این دو جا یافت، آنچه در صحنه مشترک و آنچه در آن‌ها متضاد است. عنصر سوم لولا یا محوری است برای انتقال چیزی که بین دو صحنه مشترک یا در تضاد است. این رویکرد شبیه به تکنیک «مچ‌کات» در سینما است، جایی که دو صحنه از طریق شباهت بصری یا مفهومی به یکدیگر پیوند داده می‌شوند تا انتقال روان و معناداری ایجاد کنند.

برای مثال صحنه کشف جنازه دوم در «آرواره‌ها» رو بررسی می‌کنیم:

صحنه الف: بحث‌های شهرداری که با تصمیم بر باز نگه داشتن ساحل.

صحنه ب: کشف وحشتناک جسد دوم توسط کودکان در همان ساحل.

نقاط مشترک: ساحل و وضعیت باز بودن آن.

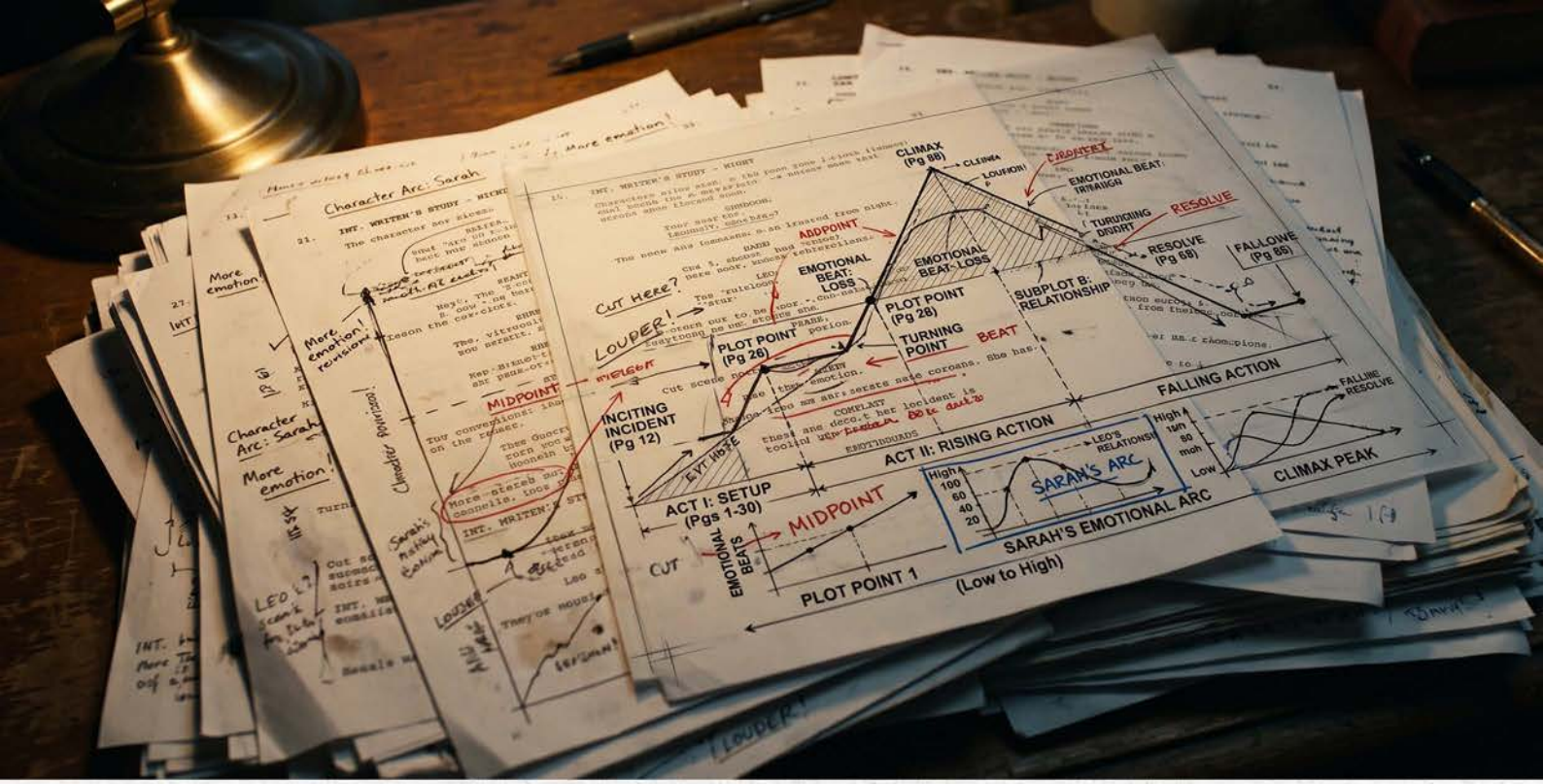
تضاد: تضاد بین گفت‌وگوی کنترل‌شده در اتاق شورا و فریادهای کنترل‌نشده وحشت در ساحل.

نحوه اتصال: صحنهٔ الف (تصمیم) مستقیماً به آغاز صحنه ب (نتیجه تصمیم) متصل می‌شود و پیوستگی زمانی را حفظ می‌کند.

- ایده ناظر

ایده ناظر تعیین‌کننده گزینش‌های اصلی و کلی نویسنده است. گزینش‌های زیبایی‌شناختی درباره عناصر مناسب و نامناسب داستان، و درباره آنچه که بیانگر ایده ناظر است و باید حفظ شود یا آنچه که بی‌ارتباط با آن است و باید حذف گردد. ایده ناظر یک داستان کامل را باید بتوان در یک جمله بیان کرد. هرچه اثر خود را برمبنای یک ایده روشن، زیباتر بنا کنید، بینندگان معانی بیشتری را در فیلم خواهند یافت و هرچه ایده‌های بیشتری را بار داستان کنید، آن‌ها بیشتر برهم تلنبار خواهند شد تا جایی که فیلم به ویرانه‌ای از مفاهیم فرعی و جزئی بدل می‌شود و عملاً پیامی را منتقل نمی‌کند.

ایده ناظر در یک جمله بیان می‌شود و توضیح می‌دهد که چرا و چگونه زندگی از وضعیت آغاز داستان به موقعیتی متفاوت در پایان آن دگرگون می‌شود. این ایده از دو جزء تشکیل شده است: ارزش و علت. بخش نخست نشان‌دهنده‌ی بار مثبت یا منفی مضمون بنیادین داستان در نقطه اوج پرده آخر است؛ یعنی احساسی یا معنایی که در نتیجه‌ی کنش نهایی وارد شخصیت می‌شود. بخش دوم، دلیل اصلی رسیدن داستان به این وضعیت نهایی را مشخص می‌کند. جمله‌ای که از ترکیب این



دو بخش ساخته می‌شود، معنای مرکزی و اصلی داستان را روشن می‌سازد. در فیلم «آواره‌ها» ارزش منفی در انفعال، ترس و تسلیم شدن در برابر نیروهای عظیمی مثل کوسه و همچنین تسلیم شدن دربرابر فوبیای شخصیت است و ارزش مثبت غلبه بر اراده انسان بر نیروی طبیعت است.

منظور از علت، دلیل اصلی رسیدن زندگی یا دنیای قهرمان به ارزش مثبت یا منفی آن است. با حرکت معکوس از پایان به آغاز داستان، به علت اصلی بروز این ارزش را در اعماق شخصیت، جامعه و محیط پی می‌بریم. عموماً در داستان‌های پیچیده عوامل متعددی برای تغییر وجود دارد، اما در داستان‌های معمولی یک علت بر دلایل دیگر می‌چربد. علت اصلی در «آواره‌ها» این است که سیستم شهرداری در ابتدا از ترس از دست دادن درآمد گردشگری، حقیقت را نادیده گرفت و این انفعال ساختاری بود که وضعیت را به یک بحران تمام‌عیار تبدیل کرد و در نهایت برودی را مجبور به اقدام فردی و قهرمانانه کرد. اگر برودی از ابتدا با حمایت کامل نهادها روبه‌رو می‌شد، شاید داستان به این اوج شخصی نمی‌رسید.

ایده ناظر معنای داستان در خالص‌ترین شکل آن، علت و نحوه تغییر، و همان نگاهی به زندگی است که بینندگان از فیلم می‌گیرند. با کنار هم قرار دادن علت و ارزش به ایده ناظر آواره‌ها دست می‌یابیم. تنها از طریق شجاعت فردی و اقدام قاطعانه، می‌توان برناتوانی ناشی از ترس‌های درونی و تهدیدات بیرون غیرقابل کنترل غلبه کرد.

و در پایان موفقیت چشمگیر یک فیلمنامه در گرو هارمونی دقیق میان اجزای به ظاهر مجزا است که هر کدام نقشی حیاتی در شکل‌دهی به تجربه تماشاگر ایفا می‌کنند. اما این اصل تخاصم است که به روایت جان می‌بخشد، زیرا هر داستان موفقی نیازمند کشمکش درونی یا بیرونی است که شخصیت‌ها را به عمل وامی‌دارد. برای مدیریت مؤثر این تضاد، نویسنده باید از ابزاری به نام شکاف استفاده کند؛ یعنی فاصله‌گذاری هدفمند میان آنچه شخصیت می‌داند و آنچه مخاطب از طریق اطلاعات پنهان آگاه است تا تعلیق حداکثری ایجاد شود، و این فرآیند باید از طریق تریتمنت که طرح مفصل و حساب‌شده اجرای صحنه‌هاست، هدایت شود تا اطمینان حاصل شود که درگیری به‌طور مؤثر به مخاطب منتقل می‌گردد. در عین حال، برای اعطای عمق و ماندگاری، باید لایه‌های معنایی تعبیه شوند؛ آیرونی با ایجاد تفاوت میان انتظار و واقعیت، و ایده ناظر که همان تم اصلی و پیام زیرین فیلم است، بیننده را وادار به تأمل می‌کند. در نهایت، لولا که نقطه‌عطف استراتژیک داستان است، جایی است که نویسنده با استادی جهت روایت را تغییر می‌دهد؛ این نقطه گذار، شخصیت را از انفعال به کنش سوق داده و مسیر را برای اوج‌گیری پرده نهایی هموار می‌سازد و بدین ترتیب، ترکیب این عناصر یکپارچه است که یک فیلمنامه را از سطح روایت ساده به یک اثر هنری مهندسی‌شده تبدیل می‌کند.

منبع:

- کتاب «داستان» اثر «رابرت مک‌کی».

دانشگاه دامغان

انجمن علمی سینما
دانشگاه دامغان