بازخوانی مانیفست سینمایی لوئیس بونوئل

دن‌کیشوت علیه فرویدهای عروسکی

به مناسبت انتشار دوباره ترجمه فارسی «با آخرین نفس‌هایم»

لوئیس بونوئل و فرانسوا تروفو

علی شروقی

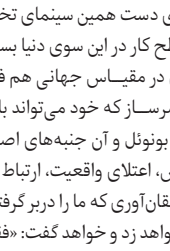
جاش کوهن در مقدمه کتاب «چگونه فروید بخوانیم» از یک زیگموند فروید عروسکی سخن می‌گوید، تقدیمیِ یک دوست، که بالای سر او در قفسه کتاب‌هایش جاخوش کرده است. کوهن این فروید عروسکی را نمادی می‌داند برای فرویدی که جامعه مصرفی آن را «بی‌خطر» کرده و به «نقش و نگاری معمولی در کاغذ دیواری هزار رنگِ فرهنگ» تقلیل داده است. کوهن با اشاره به این فروید عروسکیِ دکوری می‌نویسد: «تکریمی دوپهلوتر از این سراغ دارید که در آنِ واحد بالا می‌برد و زمین می‌زند؟ فروید اکنون آن‌قدر بزرگ و درعین‌حال کوچک شده است که به‌صورت عروسکی پلاستیکی برای بازی پسربچه‌ها در کارخانه‌ها تولید انبوه شود و مارک تجاری بخورد. فروید به حیات ابدی دست یافته است اما در سلول‌های مرده‌ی پلاستیکی که قابل تجزیه‌ی زیست‌شناختی نیست. هرآن‌چه در افکار و آرای او زنده بود امروز به لطف تولید انبوه از ناافتاده و جان‌باخته: افشای وجوه مختلف عقده‌ی اُدیپوس که زمانی تلخ و ناگوار بود امروز تا حد کلیشه‌ای خنده‌دار سقوط کرده...» آن‌چه کوهن در این مقدمه، تیزبینانه تشریح می‌کند همان پدری است که بازار از سوررئالیسم درآورده است و سال‌ها پیش لوئیس بونوئل، این فرویدی‌ترین کارگردان سوررئالیست سینما، در خاطراتش به تلخی از آن سخن گفته و در کتاب «با آخرین نفس‌هایم» درباره‌اش نوشته است: «اغلب از من سوال می‌کنند که کار سوررئالیسم به کجا کشید؟ درست نمی‌دانم چه جوابی باید بدهم. گاهی با خودم فکر می‌کنم که این جنبش در جنبه‌های فرعی به پیروزی رسید، اما در جبهه اصلی شکست خورد. برتون، الوار و آراگون در شمار بهترین نویسندگان فرانسوی قرن بیستم درآمده‌اند و در همه کتابخانه‌ها جایگاهی ویژه دارند. امروزه ماکس ارنست، سالوادور دالی و رنه ماگریت از نامدارترین نقاشان هستند و آثارشان در همه موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شود. اما موفقیت فرهنگی و پیشرفت هنری برای بیشتر ما اهمیت زیادی نداشت. جنبش سوررئالیسم هدفش این نبود که نامش در کتاب‌های تاریخ هنر و ادبیات جاودانه شود. هدف اصلی این جنبش، آرزوی بلندپروازانه و البته ناممکن آن، شکافتن سقف فلک بود و درانداختن طرحی نو در زندگی. فقط نگاهی به پیرامون کافی است به ما نشان دهد که ما در این هدف که برای ما اصل و اساس بود شکست خورده‌ایم».

امروزه رد پای بلایی را که مصرف‌گرایی بر سر فروید و سوررئالیسم آورده است در هرآن‌چه روزگاری رنگی از رادیکالیسم داشته و رندانه عرصه نظم مسلط را آشوبناک می‌کرده می‌توان پیدا کرد؛ تبدیل‌کردن امر اضطراب‌آور و خطرناک به بازیچه‌ای که از فرط مصرف رمقش کشیده شده و به وجودی بی‌خاصیت بدل شده است. از همین‌روست که بازگشت به ریشه‌های اضطراب‌زای هر عرصه اکنون اضطراب‌زدایی شده، تلاشی می‌تواند باشد برای احیای وجه رادیکال آن و بیدارکردن آن جنبه‌های خطرناکی که در پشت غبار تکرار و عادت و مصرف هرروزه به فنا رفته است. بازگشت به بونوئل و بازبینی فیلم‌ها و گفته‌ها و نوشته‌های او نیز بازگشت به همان ریشه‌هاست. بازگشت به چیزی که آن وجوه اضطراب‌زا و آشوب‌آفرین فروید و سوررئالیسم همچنان با طراوت و نوعی سرخوشی رندانه و تردیدآفرین، در آن می‌درخشد و منتظر فرصتی است تا انرژی‌اش آزاد و مانند بمبی به سمت جهان میانمایه و بی‌خاصیت‌شده و عمیقا بحرانی امروز پرتاب شود. ترجیح دادم که نقطه شروع این بازگشت را نه متن خاطرات بونوئل که بخش اول حواشی آن قرار دهم. حواشی‌ای که به چاپ تازه ترجمه فارسی این کتاب افزوده شده و شامل مقاله‌ای از بونوئل در باب سینما، بریده‌هایی از مصاحبه‌های او و مقاله‌ای از اوکتاویو پاز درباره سینمای لوئیس بونوئل است.

اولین بخش این ضمائم، مقاله‌ای است مانیفست‌گونه به نام «سینما به مثابه‌ی افزار شعر». بونوئل در سرآغاز این مقاله نوشته است که یک‌بار گروهی از جوانان عضو «کانون گسترش فرهنگی» نزد او آمده‌اند و از او خواسته‌اند برایشان سخنرانی کند. بونوئل اما از آن‌ها پوزش خواسته و دعوت‌شان را نپذیرفته و چون ایستادن در جایگاه سخنران برایش دشوار و اضطراب‌آور بوده، به جای آن پیشنهاد داده که میزگردی «با شرکت دوستانی که در رشته‌های هنری گوناگون فعالیت دارند»، تشکیل شود و او و دیگر حاضران این میزگرد در جمعی «خودمانی» درباره «برخی از جنبه‌های به‌اصطلاح هنر هفتم» گفت‌وگو کنند. پیشنهاد میزگردی خودمانی به‌جای سخنرانی رسمی، انتخابی است هوشمندانه از جانب سینماگری که هرآن‌چه را به سازوکارهای تثبیت و عادت‌شده مرسوم مربوط می‌شد، دست می‌انداخت، بی‌ربطی این امور را پیش چشم می‌نهاد و طرز مرسومِ مواجهه با نهادهای جاافتاده را بحرانی می‌کرد. بونوئل در ادامه می‌نویسد: «ما روی موضوع سینما به‌عنوان یک شکل بیان هنری یا به بیان دقیق‌تر سینما به‌مثابه‌ی افزار شعر به توافق رسیدیم. البته به جوانب گوناگون و ابعاد گسترده این مفهوم توجه داشتیم». جوانب گوناگونی که بونوئل در ادامه برمی‌شمارد امروزه در قیاس با سینمایی که از هر طرف در محاصره اسطوره مصرف است، آن‌قدر که خود سینمای نامتعارف هم کلیشه‌های خود را پیدا کرده، عجیب و غریب می‌نماید. بی‌شک کارداران امروز هنر و هنرمندانی که به استخدام این کارداران درآمده‌اند، یواشکی به آن‌چه بونوئل در صحبت از سینما به‌عنوان وجوه اساسی این شکل هنری برمی‌شمارد خواهند خندید و از قضا درست همین وجه دن‌کیشوتی ماجراست که اهمیت آن را دوچندان می‌کند. مخصوصا وقتی این حقیقت را دریابیم که نه فقط سینمای به‌اصطلاح نامتعارف که سینمای داستان‌گو نیز امروزه وجوه رادیکال پیشینش و آن‌چه را سبک شخصی هر کارگردان به شمار می‌آمد از دست داده و به مجموعه‌ای از فرمول‌ها تقلیل یافته است (و جالب این‌که در این گوشه دنیا داستان‌نویسان ما دارند از روی دست همین سینمای تختِ فاقد سبک شخصی داستان می‌نویسند و طبعا سطح کار در این سوی دنیا بسیار نازل‌تر می‌شود و حتی از استانداردهای کلیشه‌ای در مقیاس جهانی هم فاصله بعید پیدا می‌کند). عجالتا از این پرانتز دردسرساز که خود می‌تواند باب بحثی جداگانه را باز کند، بیرون بیایم و بازگردم به بونوئل و آن جنبه‌های اصلی که برای سینما برشمرده است: «جنبه رهایی‌بخش، اعتلای واقعیت، ارتباط با دنیای شگرف ناخودآگاه و ناسازگاری با جامعه خفقان‌آوری که ما را دربر گرفته است». امروزه هرکس این‌ها را بخواند خنده‌ای خواهد زد و خواهد گفت: «فقط دیوانه‌ای هم‌وطن دن‌کیشوت می‌تواند این حرف‌ها را زده باشد» و خواهد افزود: «البته در اهمیت بونوئل در تاریخ سینما تردیدی نیست» و این همان تکریم دوپهلویی است که به قول جاش کوهن «بالا می‌برد و زمین می‌زند». زدن مدال تاریخ هنر بر سینه بونوئل و لاپوشانی وجه رادیکال و آشوب‌آفرین سینمای او از طریق همین تکریم.

وودی آلن در «آنی‌هال» لطیفه‌ای تعریف می‌کند به این مضمون که یک نفر می‌رود پیش دکتر و می‌گوید برادرم خیال می‌کند مرغ است، دکتر به طرف می‌گوید خب چرا نمی‌بریش دارالمجانین؛ جواب می‌دهد، چون به تخم‌مرغ‌هایش احتیاج دارم. جامعه سرمایه‌داری نیز هرچند جنون بونوئلی را مخل آسایش خود می‌داند اما به تخم‌مرغ‌های او احتیاج دارد. بونوئل در همان مقاله مانیفست‌گونه «سینما به مثابه‌ی افزار شعر» که به چاپ جدید ترجمه فارسی خاطراتش ضمیمه شده، می‌گوید: «سینما بدون واسطه به تماشاگر می‌رسد، به او انسان‌ها و اشیای مشخصی نشان می‌دهد، در تاریکی و سکوت، بر آرامش روانی او چنگ می‌اندازد، تخیل او را به‌اصطلاح رهایی می‌بخشد و بدین ترتیب بیش از هر فرم بیانی دیگری تأثیرگذار است. از طرف دیگر با سینما راحت‌تر از هر رسانه دیگری می‌توان مخاطب را فریب داد و او را تحمیق کرد. متأسفانه به نظر می‌رسد امروزه اکثریت غالب تولیدات سینمایی وظیفه دیگری غیر از این برای خود قائل نیستند. پرده سینما تابلویی است برای تجلی فقر اخلاقی و بی‌مایگی معنوی این‌گونه فیلم‌ها...»؛ این حرف‌ها درباره سینمایی که تجلی فقر اخلاقی و بی‌مایگی است، انگار نه از زبان فیلم‌سازی که سال‌ها از مرگش می‌گذرد که از زبان ناظری امروزی گفته شده که تیزبینانه سینمای امروز دنیا را رصد می‌کند و در آن پیشرفتی جز پیشرفته‌ترشدن ابزار و تکنیک نمی‌یابد. بونوئل جنبه رادیکال و رهایی‌بخش سینما را ازدست‌رفته می‌بیند، همچنان که جنبه رهایی‌بخش سوررئالیسم را، و امروزه برای درک ماهیت رادیکال سوررئالیسم چه چیز بهتر از رجوع به سینمای او می‌تواند جوینده کنجکاوی را که به فروشندگان مکاتب هنری مشکوک است یاری کند؟ اگر الان کسی بپرسد سوررئالیسم چیست، برای دانستن کلیات می‌توان او را به کتاب‌های تاریخ هنر ارجاع داد. اطلاعات این کتاب‌ها اما فقط به درد بیست گرفتن در کلاس درس تاریخ هنر می‌خورد. لیکن برای درک جان و جوهر سوررئالیسم، سینمای بونوئل به‌مراتب کارآمدتر از مدخل‌های تاریخ هنر است.خواندن خاطرات رمان‌گونه بونوئل در کتاب «با آخرین نفس‌هایم» ما را در درک هرچه‌بهتر سینمای او یاری می‌کند. خاطراتی که همچون مجموعه فیلم‌های او مجموعه‌ای درهم‌تنیده از لذت و اضطراب و رؤیا و شوخی و خنده و شرارت و تردید در امور بدیهی پنداشته و حساسیتی فوق‌العاده نسبت به سیاست و حوادث جهان است. او از اعماق جهانی رازآلود سخن می‌گوید بی‌هیچ ادعایی مبنی بر داشتن پاسخی روشن و قاطع به معماهای این جهان. برعکس، تأکید او برخلاف پاسخ‌فروشانِ حل‌المسائل‌نویس، بر حفظ جوهر معمایی و رازآلود جهان است و این یکی از عواملی است که سینمای او را از خطر تاریخ مصرف پیداکردن در امان نگه می‌دارد و آن را از سینمایی که همان مؤلفه‌های فیلم‌های او را به‌صورت مکانیکی و با حذف وجه رازناک و اضطراب‌آفرین‌شان بازتولید می‌کند، متمایز می‌سازد.

بونوئل در همان مقاله مانیفست‌وار، مرگ رازآلودگی را یکی از دلایل اُفتِ سینما و بی‌مایگی معنوی و اخلاقی آن می‌داند و می‌گوید: «در سینمای امروز از رمز و راز که جانمایه هر هنری است، نشانی نمی‌بینم. نویسنده‌ها و کارگردان‌ها و تهیه‌کنندگان سخت مراقب هستند تا پنجره اکران سینما به دنیای رهایی‌بخش شعر بسته بماند، تا مبادا آرامش کسی درهم بریزد». او فیلمی را مثال می‌آورد که «بافت نمایشی آن حرف ندارد. صحنه‌گردانی آن بی‌نظیر است. بازی‌ها فوق‌العاده‌اند. فیلم‌برداری بسیار عالی است و ... اما این‌همه مهارت و استعداد، تمام این فوت و فن‌ها برای روایت داستان ابلهانه‌ای به کار رفته که بی‌مایگی معنوی آن نهایت ندارد». امروزه بازخوانی مانیفست هنری بونوئل حتی بیش از روزگاری که این مانیفست نوشته شد ضرورت یافته است. این بازخوانی شاید بتواند آن جنبه رهایی‌بخش را نه فقط به سینما که به تمامی اشکال هنری بازگرداند.



با آخرین نفس‌هایم

لوئیس بونوئل

ترجمه علی امینی‌نجفی

نشر کتاب‌سرای نیک

ادامه از صفحه ۱۰

ماخولیای رئالیسم...

ما در «اولیس» جویس با اثری روبه‌روییم که در آنِ واحد، هم سرشار از «چرک و کثافت ناتورالیستی» است و هم آغازگر یکی از پیشروترین تکنیک‌های مدرنیستی (چیزی که الیوت آن را همپای بزرگترین «کشف‌های علمی» می‌داند). قرارگرفتن این دو وجه پارادوکسیکال در یک قاب واحد در رمان «اولیس» است که قرائت آدورنو از رئالیسم را مهم می‌کند. در یک وجه از «اولیس»، با همان شکل وسواس‌گون ثبت واقعیت و جزئیات روزمره و امور واقع بی‌واسطه (همان امور واقعی که برشت می‌گفت در ثبت واقعیت حقیقی هیچ کمکی به ما نمی‌کنند) روبه‌روییم؛ ولی «اولیس» در وجه دیگرش یعنی وجه اسطوره‌ای و قاب کلی آن، که انگار هیچ کاری به کار «واقعیت» و «امور واقع بی‌واسطه» ندارد، به دنبال ثبت «فرایندهای» واقعیت است. این قاب شدیداً انتزاعی را می‌توان محصول رسوب فرایندهای انتزاعی جهان سرمایه‌داری مدرن دانست. تلاشی فرمال و میانجی‌مند برای ثبت فرایندهای ناپیدای جهان سرمایه‌داری (نکته‌ای که منتقدان متفاوتی از جمله ایگلتون در جاهای مختلف بدان اشاره کرده‌اند). ایگلتون در مقالهٔ «ناسیونالیسم: آیرونی و تعهد» می‌گوید در «اولیس» با نوعی وحدت متناقض امر جزئی و امرکلی روبه‌روییم، وحدت متناقض ثبت وسواس‌گون و جنون‌آمیز امر جزئی و قراردادن کوچکترین امر جزئی در قسمی قاب کلی هگلی (رجوع کنید به ناسیونالیسم، استعمارگرایی و ادبیات). در واقع جویس پروبلماتیک مطرح شده بوسیلهٔ رئالیسم بالزاکی و ناتورالیسم را درونی کرده و به بخشی از قاب‌بندی پیچیدهٔ خود تبدیل کرده است.

پس مساله این نیست که «رئالیسم» در دوران مدرنیسم ناممکن شده است، رئالیسم، به معنای اخص کلمه، از همان آغاز ناممکن بوده یا به بیان دیگر، در دل خود حامل نوعی ناممکنی یا هسته مازاد بوده است. نمی‌توان تضادی ساده میان رئالیسم و مدرنیسم ایجاد کرد چراکه رئالیسم بالزاک، دقیقاً در وجهی از آن که امروزه از مدافتاده و تحمل‌ناپذیر جلوه می‌کند یعنی «افراط کلامی»اش، حقیقتی را بیان می‌کند که آن را به مدرنیسم و پروبلماتیک آن گره می‌زند. به‌همین خاطر بود که آدورنو تاکید می‌کرد حقیقت رئالیسم و انضمامیت‌گرایی آن، نه «شباهت مستقیم به ابژه‌ها» بلکه همین گره‌خوردن روایت به فقدان و تلاش برای ثبت این «فقدان» است. برای درک «گسست» مدرنیسم از رئالیسم باید پیش از هرچیز به درگیری درونی مدرنیسم با حقیقت درونی اما ناخودآگاه رئالیسم توجه کرد و بر درک سادهٔ رئالیسم به معنای ثبت بی‌چون و چرا و غیرمسأله‌دار واقعیت داده شدهٔ بیرونی فائق آمد؛ تنها در این صورت است که می‌توان به امکان رئالیسم در عصر معاصر فکر کرد.

منابع:

آدورنو، قرائت بالزاک، یادداشت‌هایی برای ادبیات.
والتر بنیامین، خاستگاه نمایش سوگناک آلمانی
گیلک، منظومه‌های انتقادی لوکاچ، درباره والتر بنیامین
لوکاچ، نظریه رمان، ترجمهٔ انگلیسی: آنا باستوک
ایگلتون، آثار ادبی را چگونه باید خواند، نشر هرمس، ترجمه محسن ملکی
ایگلتون، ناسیونالیسم، استعمارگرایی و ادبیات
تی.اس.الیوت، اولیس، نظم و اسطوره، ترجمه محسن ملکی (چاپ‌شده در شماره چهارده مجله شهرکتاب).
گوستاو فلوبر، مادام بواری، ترجمه محمد قاضی
بالزاک، اوژنی گرانده، ترجمه عبدالله توکل
جشن ماتم، ربکا کامی، ترجمه مراد فرهادپور، نشر لاهیتا
دیوید بروس ساچاف، نظریه انتقادی و رمان.
نظریه‌های رمان، مترجم و گردآورنده: حسین پاینده، نشر نیلوفر

مرور

جامعه‌شناسی سینمای عامه‌پسند ایران

نسیم آصف: «دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران» عنوان کتابی است از پرویز اجلالی که ویراست دوم آن مدتی پیش در نشر آگه به‌چاپ رسید. عنوان فرعی این کتاب «جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی» در بازه زمانی سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۵۷ است. آن‌طور که از عنوان فرعی این کتاب هم برمی‌آید، مباحث مطرح‌شده در این اثر را می‌توان بین دو حوزه علوم اجتماعی و سینما دانست. نویسنده کتاب در مقدمه‌اش از سه هدف اصلی کتاب یاد کرده است: تشریح و توصیف نهاد اجتماعی فیلم‌سازی در ایران تا پیش از انقلاب اسلامی، تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی ایرانی و استفاده از فیلم‌های ایرانی عامه‌پسند به‌عنوان شاخص و معرف فرهنگ.

به‌این‌ترتیب کتاب در سه بخش با این عناوین نوشته شده است: جامعه ایرانی و فیلم‌های ایرانی، تحلیل ایستا و تحلیل پویا. بخش اول کتاب مقدم بر تحلیل محتوای فیلم‌هاست و درواقع مقدمات لازم برای بررسی محتوای فیلم‌ها را فراهم می‌کند. «برای تحقق این هدف هنوز نیازی به واردشدن در محتوای فیلم‌ها نیست بلکه کافی است شبکه روابط و بستری را که تولید و عرضه و مصرف فیلم در آن صورت می‌گیرد بشناسیم... این بخش زمینه لازم را برای تحلیل‌های پیچیده‌تر بعدی فراهم می‌آورد و راه را برای انواع تتبعات در محتوای فیلم‌ها می‌گشاید». بخش دوم کتاب به تحقق هدف دوم کتاب می‌پردازد و «چون متکی بر نظریه ساخت‌گراست، عنوان تحلیل ایستا یا ساختاری» دارد. در این بخش پس از معرفی همه مضمون‌ها، گونه‌ها و موج‌های مهم، شش مضمون مهم رایج در سینمای عامه‌پسند ایران در آن دوران مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. بخش سوم کتاب نیز به «ارزش‌یابی فرایند امروزی‌شدن فرهنگ از راه تحلیل یک مضمون عامه‌پسند» پرداخته است. رویکرد نظری این کتاب نه بر اساس ارزش‌یابی زیبایی‌شناختی یا اخلاقی- تربیتی فیلم‌های ایرانی بلکه بر اساس درک «رابطه محتوای این فیلم‌ها با واقعیات اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه هم‌روزگارشان است». نویسنده در مقدمه کتاب در این مورد می‌نویسد: «مطالعه ما ماهیتا با نقد فیلم به صورت رایج آن یعنی نوعی بررسی فرآورده‌های سینمایی که محور اصلی آن ارزش‌یابی زیبایی‌شناختی فیلم با توجه به توانایی‌ها و قابلیت‌های سینما به‌عنوان یک رسانه هنری است تفاوت دارد؛ هرچند که در برخی مکاتب نقد آثار هنری زاویه دید کاملا جامعه‌شناختی است مثل نقد ساخت‌گرای تکوینی گلدمن، تحلیل تاریخی اجتماعی هاوزر و نقد تفسیری بارت. طبیعتا کار ما با این نوع مطالعات که البته بیش‌تر در مورد ادبیات به کار برده شده تا سینما مشابهت بسیاری دارد و از مفاهیم و زاویه دید آن‌ها استفاده کرده‌ایم». موضوع این کتاب نیز «هنر عامه‌پسند» است و نه هنر سطح‌بالا و فرهیخته و ازاین‌رو توجه اصلی مباحث کتاب در این مطالعه به فیلم‌های فارسی تجارتی و عامه‌پسند معطوف است؛ یعنی فیلم‌هایی که جریان اصلی فرآورده‌های سینمای ایران در آن سال‌ها بوده‌اند. به‌عبارتی توجه نویسنده به «مضمون رایج» در سینمای این دوره ایران بوده است و به اعتقاد او «فیلم‌هایی که محصول اذهان خلاق و استثنایی هنرمندان مولف‌اند بیش‌تر بازتابنده سلیقه‌ها و ارزش‌های فیلم‌ساز هستند تا جامعه و سلیقه مسلط؛ فیلم‌های هنری می‌کوشند برداشتی شخصی از جهان را به مخاطبان خود منتقل کنند، هرچند آن‌ها هم نهایتا فرهنگ جامعه را بازمی‌تابانند، اما معمولا آن‌چنان با لایه‌هایی از نگرش‌های فردی و رمزوارهای سبکی پوشیده شده‌اند که استخراج تمایلات و ترجیحات عمومی از آن‌ها دشوار است».

دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران

پرویز اجلالی

نشر آگه

سینمای دهه شصت ایران

«سینمای دهه شصت ایران از نگاه منتقدان» کتابی است که به‌تازگی به کوشش محمدعلی حیدری توسط نشر روزنه منتشر شده است. حیدری در بخشی از پیشگفتار کتاب نوشته است: «این کتاب حدیث دیگران است. دیگرانی که دیگری نیستند و هنر را در تماشای دقیق و کاوش بی‌پایان، هربار از نو کشف می‌کنند؛ منتقدان. بی‌آن‌که به سمت‌وسوی نگاه و مواضع این بزرگواران درباره سینمای ایران در سال‌های دهه شصت توجه کنیم، مجموعه مقالات این کتاب، کانون انباشت و تراکم ایده‌هایی است بکر و اندیشه‌ورزانه، از جانب قشری همواره شریف که بیش از همه از سوداگری و فریب به دور است و با قلم خویشی و پیوند دارد». یازده نقد در این کتاب گردآوری شده که نویسندگان آن‌ها عبارتند از: محمد تهامی‌نژاد، هوشنگ گلمکانی، عباس بهارلو، سعید عقیقی، احمد میراحسان، حمیدرضا صدر، اعظم راودراد، آنتونیا شرکا، بهزاد عشقی، جبار آذین و بهارک محمودی. در توضیح پشت جلد کتاب درباره این‌که چرا سینمای دهه شصت محور اصلی نقدهای این کتاب است آمده: «این مسئله که انگشت اشاره به سمت دهه شصت وجود دارد نه مثلا دهه هفتاد یا هشتاد قابل تأمل است. زمانی که درباره ماقبل و مابعد دهه شصت حرف می‌زنند، عمدتا صحبت از کارگردان‌ها یا فیلم‌ها به‌طور مجزا به میان می‌آید، و نه راجع به یک دوران. در طول تاریخ سینمای ایران زمان‌هایی داشته‌ایم که می‌توانیم به آن‌ها دوران اطلاق کنیم. زمان‌هایی که موجودیتی دارند که از زمان تقویمی جدا شده و بعد جدیدی پیدا کرده‌اند. شاید سینمای دهه چهل هم واجد این خصوصیت باشد، دورانی که قبل و بعد از آن، دو وضعیت متفاوت وجود دارد؛ دورانی که فیلم‌های شاخص و نشانه‌های خاص خود را دارد، و نیز فیلم‌هایی که به این دوران شهادت می‌دهند. وقتی صحبت از سینمای دهه شصت می‌شود، مقصود فیلمساز مشخص یا فیلم خاص یا سال خاصی نیست، این سینما موجودیتی ورای اجزای تشکیل‌دهنده خود دارد». مقالات حاضر در کتاب هم به بررسی این دوران از سینمای ایران پرداخته‌اند. آنچه در توضیحات کتاب آمده، به‌روشنی در همان مقاله اول کتاب دیده می‌شود. محمد تهامی‌نژاد در مقاله‌اش، با عنوان «تصویری از یک دوران» و با عنوان فرعی یک پژوهش تاریخ سینمایی، این پرسش را مطرح کرده که چگونه می‌توان دهه شصت را به‌واسطه سینما و در سینما شناخت؟ او دهه شصت را از نظر سیاسی، «دوران بسیار پیچیده و مبهمی» معرفی می‌کند که سینما بخش کوچکی از آن را ثبت کرده.

سینمای دهه شصت ایران از نگاه منتقدان

به کوشش محمدعلی حیدری

نشر روزنه

تروفو به روایت نامه‌هایش

ابراهیم جمشیدی: «عمده شهرت تروفو به فیلم‌هایش برمی‌گردد. فیلم‌هایی که مشهور شده‌اند به کلاسیک‌های سینما. سینمادوستان خوب می‌دانند هر نوشته تروفو چه ارزشی دارد. اما نامه‌هایش را که بخوانید گوشه‌ای از رازهای این منتقد کم‌نظیر برایتان آشکار می‌شود. این روزها نامه نمی‌نویسیم. تلفن می‌زنیم. لغتنامه‌ی روبر را که باز کنید و برسید به لغت‌نامه‌نویس می‌بینید نوشته‌اند قدیمی؛ یعنی لغتی است که مدت‌هاست کسی از آن استفاده نمی‌کند. تروفو صدها نامه نوشته و قاعدتاً یکی از آخرین نامه‌نویس‌هاست» (ژیل ژاکوب، مقدمه)

فرانسوا تروفو از مشهورترین منقدین مجله کایه‌دوسینما و از فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه بود که ساخت بیش از بیست‌ویک فیلم بلند سینمایی همچون «ژول و ژیم»، «داستان آدل ه»، «به پانیست شلیک کن»، «فارنهایت ۴۵۱» و افتخاراتی همچون کسب جایزه بهترین کارگردانی جشنواره کن برای فیلم «۴۰۰ ضربه» (۱۹۵۹)، و اسکار بهترین فیلم خارجی‌زبان برای فیلم «شب امریکایی» (۱۹۷۳) را در کارنامه سینمایی خود دارد. تروفو همچون دیگر فیلمسازان موج نوی سینمای فرانسه با نقدهای تندوتیزشان بر آنچه سینمای بابابزرگ‌ها می‌نامیدند، راه خود را با نوشتن آغاز کردند و پس از چندی آنچه را خود سینمای مطلوب می‌دانستند بر پرده سینما آوردند. از این‌رو سابقه آثار نوشتاری در قالب مقالات، نقد و کتاب در کارنامه تروفو مشهود است. ده کتابی که از میان آنها بی‌شک «سینما به‌روایت هیچکاک» و «فیلم‌های عمر من» از همه معروف‌تر است. در همین رابطه با تروفوی نامه‌نویس نیز طرفیم. از بیش از پانصدوچند نامه که از وی به‌جا مانده است، ژیل ژاکوب و کلود دُ ژیواری همه آنچه را در دسترس بوده در قالب کتابی جمع کرده‌اند که یاد دوستشان را گرامی بدارند. در این میان چنان که ژیل ژاکوب در پیش‌گفتاری به‌تاریخ ژانویه ۱۹۸۸ اشاره داشته «نامه‌های کتاب (در نسخه اصلی) ترتیبی تاریخی دارند و از بین نامه‌هایی انتخاب شده‌اند که تروفو در فاصله‌ی ۱۹۴۵ (تاریخ اولین کارت‌پستالی که در سیزده‌سالگی فرستاده) تا ۱۹۸۴ (سالی که فوت شده است) نوشته است. حقیقت این است که این کتاب همه نامه‌های تروفو نیست؛ نامه‌هایی است یک‌طرفه، به این دلیل ساده که جواب نامه‌ها در دسترس نیست. جواب بعضی نامه‌ها را به‌عنوان نمونه منتشر کرده‌ایم، مثلا نامه‌های هیچکاک، گدار، روبر لاشُنه و هلن اسکات به تروفو، اما دلمان می‌خواست بیش از همه مولف ۴۰۰ ضربه به‌چشم بیاید. مهم‌ترین انگیزه ما سینما بود و با خواندن این نامه‌ها می‌شود از علاقه و توجه بی‌حد تروفو به کارش آگاه شد؛ همین‌طور از علاقه‌اش به فیلمسازانی که شیفته‌شان بود و با این نامه‌هاست که می‌شود تروفو را کشف کرد. نامه‌های مختلفش را که بخوانیم تازه می‌فهمیم ارزش و اهمیت مکاشفات تروفو درباره هنر و مولفان سینما را.» ترجمه فارسی کتاب حاضر، ۱۰۰ نامه گزیده از مجموع بیش از پانصد نامه تروفو به افرادی است که مترجم کوشیده است با ترجمه‌ای روان و سلیس و یکدست و حفظ لحن تروفو که گاه طنازانه، گاه با کنایه و نقدهای تندوتیز و گاه در خدمت بیان آرزوها و آمال او درآمده است، آنها را به فارسی برگرداند. چنان‌که مترجم در ابتدای کتاب اشاره کرده است شماری از این نامه‌ها سال‌ها پیش به فارسی ترجمه شده و کتاب حاضر از ترجمه انگلیسی گیلبرت اَدِر به فارسی درآمده‌اند و کوشیده است بیشتر نامه‌ها را با اصل فرانسه آن نیز مطابقت دهد. از آنجاکه مخاطبان نامه‌های تروفو طیف گسترده‌ای از منتقدین سینمایی، نویسندگان، دوستان، کارگردانان، فیلمنامه‌نویسان تا مقامات سیاسی- فرهنگی وقت فرانسه را در برمی‌گیرد، در ابتدای کتاب مخاطبین این نامه‌ها به اختصار و موجز و با اطلاعاتی به‌روز، برای خواننده معرفی شده‌اند. بدین ترتیب باب آشنایی خواننده با مخاطب هر نامه و ارتباط محتوایی نامه‌ها فراهم شده و خواننده آمادگی بیشتری برای فهم آن خواهد داشت. این روند باعث شده تا نامه‌های تروفو بر اساس مخاطبینش دسته‌بندی و ترجمه شوند. در این میان هلن اسکات (مدیر روابط‌عمومی دفتر فیلم فرانسه در نیویورک) و روبر لاشُنه (صمیمی‌ترین و قدیمی‌ترین دوست دوران وی، که نامه‌هایشان سهم زیادی در آشنایی ما با تروفو دارند.) بیشترین نامه‌ها را در ترجمه حاضر به خود اختصاص داده‌اند. از خلال این نامه‌ها بناست زمانه، زندگی و شخصیت تروفو را به‌نظاره بنشینیم. در این کتاب گاه تروفو در قامت منتقد سرسخت و بی‌رحم مجله کایه‌دوسینما، یک سینه‌فیل واقعی، مردی با احساسات پدرانه، انسانی در آستانه اضطراب هراس‌آور مرگ، یک خوره کتاب حقیقی، یک کنشگر سیاسی بی‌علاقه به سیاست و در عین‌حال با احساس وظیفه و دغدغه‌مند در باب آزادی بیان در سینما و مطبوعات، ظاهر می‌شود. ژیل ژاکوب در مقدمه کتاب به‌خوبی به اهمیت نامه‌های تروفو اشاره دارد: «نامه‌های تروفو در نگاهی کلی‌تر پیوند کاملی باهم دارند و خواندن هر نامه قدمی است برای شناخت بیشتر این فیلمساز. چیزهای زیادی از نامه‌های تروفو می‌فهمیم؛ چیزهایی درباره زندگی یک منتقد، چیزهایی درباره روزهای کودکی و نوجوانی، درباره‌ی نوشتن در مجله‌های سینمایی و سردبیری‌اش. با خواندن این نامه‌هاست که می‌فهمیم تروفو با چه دقتی، با چه وسواسی، مقدمات مصاحبه با هیچکاک را تدارک دیده. با خواندن این نامه‌هاست که می‌فهمیم به دوستان فیلمسازش چه می‌گفته و چه پیشنهادهایی به همکاران فیلم‌نامه‌نویس‌اش می‌کرده. گاهی آنها را ستایش می‌کند، گاهی احترام می‌گذارد به فیلمسازهایی که دوستشان دارد. نامه‌های دیگری هم هست که نشان می‌دهد چه‌جور شهروندی بوده. مثلاً موضعگیری‌اش علیه سانسور وزیر فرهنگ، یا نامه‌ای که درباره‌ی روزنامه‌ی لُکوز دو پُیل به رئیس دیوان‌عالی فرانسه فرستاده است. یا نامه اعتراض‌آمیزش که چرا سالن نمایش کانون کارگردانان در هالیوود، درِ خروجی نداشته و نور وارد سالن نمایش می‌شده. نقطه مقابل همه اینها چیزی جز این نیست که تروفو هیچ وقت رأی نداده بود. همچنان که می‌شود در این نامه‌ها تاریخ مختصر فرانسه‌ی دوره‌ی جمهوری پنجم را دید. و همینطور نامه‌های تروفو به ذربین کوچکی شبیه‌اند که موج نو را بزرگ نشان می‌دهد. این نامه‌ها ترکیبی از نامه‌های صمیمانه و نامه‌های کاری‌اند و این فقط یکی از جذابیت‌های تروفو نامه‌نویس است.» چنان‌که مترجم در موخره کتاب اشاره داشته که «ورق‌زدن کتاب پانصدوچند نامه تروفو به ورق‌زدن رمانی قطور شبیه است که در قالب نامه نوشته شده» از این‌رو برگردان یک‌جای فارسی پانصدوچند نامه تروفو میسر نبوده، امید که فرصتی دست دهد بقیه نامه‌های تروفو نیز پیش روی مخاطبین فارسی‌زبان قرار گیرد.

مثل عکسی سیاه و سفید، ۱۰۰ نامه‌ی فرانسوا تروفو، ژیل ژاکوب و کلود دُ ژیواری، ترجمه محسن آزرم ، نشر چشمه