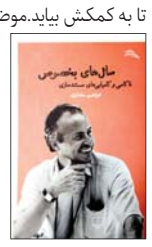
نگاه

مروری بر خاطراتِ ابراهیم مختاری
یک کتاب به‌خصوص

حمید جعفری

● به‌گمانم مطالعه و مرور یادداشت‌های کاری یک مستندساز برای اهالی این حرفه جذابیت‌های خاص خودش را داشته باشد، به‌خصوص که یادداشت از آن مستندسازی صاحب‌سبک باشد. «سال‌های به‌خصوص» کتابی است شامل یادداشت‌های کاری ابراهیم مختاریِ مستندساز در ارتباط با مستندهایش از اولین فیلمش بعد از انقلاب ۵۷ تا آخرین فیلمش «زینت، یک روز به‌خصوص». کتابی مهم و ارزشمند در جامعه مستندسازان سینمای ایران که ارزش آن را دارد از زوایای مختلف بررسی شود. این یادداشت‌ها از همان آغاز تصویری ملموس و واقعی از شرایط اجتماعی اول انقلاب به‌دست می‌دهد، تصویری حکایتگر حال‌وروز مستندسازِ ما که به‌خوبی بیانگر روزگار آن روزهای خیلی‌هاست. «روزهای پاک‌سازی و تسویه‌های فله‌ای و بی‌حساب‌وکتاب». ابراهیم مختاری در چند جای این کتاب از اوضاع حاکم بر آن روزهای جامعه و به‌خصوص تلویزیون گزارش می‌دهد. بسیاری از ما وقایعی را در آن سال‌ها به‌یاد داریم که هم‌چون یک قانون نانوشته عمل می‌کرد و هرکه پای آن نمی‌ایستاد انگشت‌نما می‌شد. حال قلم مختاری صادقانه و با شهامت و البته با ظرافت آن روزها را به‌یادمان می‌آورد. از این زاویه متن مختاری برای خواننده‌هایی خارج از جامعه مستندسازان هم خواندنی و جالب توجه خواهد بود. کتاب علاوه‌بر آن‌که نثر راحت و روانی دارد از چند نظر اهمیت بنیادین دارد. چه آن‌که سینمای آقای مختاری همان‌گونه که خودش هم اشاره می‌کند ریشه در نوعی مستندسازی دارد که متکی به بازسازی واقعیت جلوی دوربین است. تغییر سبک و نوع کار یک مستندساز و هم‌چنین تغییر نگاهش به واقعیت چیزی است که به‌روشنی در این کتاب آمده است. و این موضوعی است که در مستندسازی اهمیت زیادی دارد؛ اینکه چطور مستندسازی باسابقه در دوره‌ای آن‌چنان وفادارانه نسبت به طرحش سر صحنه می‌رود که در بند آن گرفتار می‌شود و امکاناتی را که واقعیت جاری صحنه در اختیارش قرار می‌داد، از خود دریغ می‌کند (فصل‌های نان بلوچی و یک سفر صیادی)، اما در دوره‌ای دیگر آن‌چنان خود را با واقعیت صحنه سازگار می‌کند که کمبودها و محدودیت‌ها را تبدیل به فرصت‌های تازه‌ای برای پیشبرد فیلمش می‌کند. (فصل زینت یک روز به‌خصوص) و در این سازگاری با واقعیت البته تجربه بازسازی، پشتوانه‌ای می‌شود تا به کمکش بیاید.موضوع دیگری که باعث اهمیتِ



این کتاب است، اشاره به چگونگی ساختار تولید فیلم مستند در ایران است، اینکه این نظام تولید بیمار فیلم مستند در ایران از کجا آمده و چطور در تلویزیون شکل گرفته و بیرون از تلویزیون هم الگوبرداری می‌شود، در کنجکاوی‌های نویسنده به‌روشنی دیده می‌شود. اینکه چطور تلویزیون ایران برخلاف اغلب تلویزیون های کشورهای دیگر، تمامی حقوق هر فیلم را مالک می‌شود، این‌که چطور پنهان‌ماندن بودجه فیلم مستند از دید کارگردان، باعث فساد و افت کیفیت کار می‌شود، اینکه پدیده‌ای به‌نام تهیه‌کننده- کارگردان در تلویزیون شکل می‌گیرد و پس از مدتی چه پیامدهایی با خودش به‌همراه می‌آورد، اینها موضوعاتی است که نویسنده به‌عنوان تجربه زیسته خود به‌خوبی به آنها پرداخته است و با خواندن آن می‌توان دریافت این‌همه حساسیت و توجه به مسائل صنفی در ابراهیم مختاری از کجا می‌آید. کتاب اما کاستی‌هایی هم دارد، یکی از این کاستی‌ها کمبود عکس است. به‌گمانم خواننده انتظار دارد در هر فصل با دیدن عکس‌هایی تصوراتش از فضا و زمان و جغرافیا تکمیل شود که این انتظار برآورده نمی‌شود. حتی در جاهایی که نویسنده مشخصا از عکس‌هایی می‌گوید - به‌عنوان تنها سند واقعه‌ای که از آن یاد می‌کند - و خاطراتش را از رؤیا جدا می‌کند. هشت صفحه پایانی کتاب نیز اگرچه حاوی عکس‌هایی است کمک‌حال متن، اما این عکس‌ها نه‌تنها در تجسم فضای یادداشت‌ها کمکی نمی‌کند، بلکه خود آن عکس‌ها هم چندان در ذهن باقی نمی‌مانند. مسئله‌ای که شاید مربوط به کیفیت و اندازه چاپ آنها باشد. به‌گمانم بهتر می‌بود اگر عکس‌های مربوط به هر فصل در جای خودش در میان مطالب می‌نشست و با کیفیت بهتری چاپ می‌شد. فصل‌بندی کتاب هم در پاره‌هایی همخوان با محتوا و موضوع فصل نیست؛ پیکره اصلی فصل‌بندی براساس نام فیلم‌هاست، اما به‌عنوان مثال در فصل «اجاره‌نشینی» مطلب از نیمه فصل چنان از موضوع فیلم دور می‌شود که احساس می شود خود نیاز به فصلی جداگانه دارد و ازقضا به‌دلیل اهمیت آن در زندگی حرفه‌ای نویسنده و تصویری که از یک دوره مهم از جامعه و تلویزیون می‌دهد، نیاز به فصلی جداگانه دارد. این موضوع باعث تقویت این ظن می‌شود که چه‌بسا فصل‌بندی کتاب براساس فیلم‌ها، مانع گسترش آن نیز شده است. کمااینکه در یادداشت‌های پایان هرفصل گاه به موضوعاتی اشاره می‌شود که نیازمند فصلی جداگانه‌اند ازجمله موضوع فیلم علی‌اصغر بهاری در سه قسمت که علی‌رغم انجام فیلمبرداری به سرانجام نهایی نرسید و در شرح آن مغفول‌ماندن حقوق کارگردان، رسمیت‌نداشتن حق مؤلف و بی‌سروسامانی تولید به‌خوبی آشکار است.

سال‌های به‌خصوص/ ابراهیم مختاری/ نشر چشمه

شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار رمان «بیست زخم کاری» محمود حسینی‌زاد

زوال روح

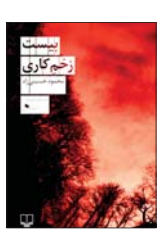
نادر شهریوری(صدقی)

«هرکه با تو هم‌خون‌تر به خونت تشنه‌تر»[1].

«بیست زخم کاری» اشاره به عبارتی از «مکبث» شکسپیر است، اما نه فقط این عبارت که مضمون رمان بیست زخم کاری نیز شباهتی به مکبث دارد.* در مکبث دست همگان، چه قاتلان و چه قربانیان به خون آغشته است. در بیست زخم کاری نیز چنین است. در مکبث خون استعاره نیست، بلکه خونی واقعی است که از بدن مقتولان ریخته می‌شود. در بیست زخم کاری نیز چنین است. در مکبث «درک لحظه» برای کشتن پادشاه اهمیت دارد، این را لیدی مکبث به فراست درمی‌یابد و آن را به همسر خویش مکبث یادآوری می‌کند. در بیست زخم کاری نیز چنین است، چنان که لحظه‌ای سستی و غفلت در کشتن رقیب، رقیبی که مورد سوءظن است، موجب نابودی می‌شود. آنچه به دریای خون ابعادی هولناک می‌دهد، فریبکاری است و آنچه باعث فریبکاری می‌شود، وسوسه است؛ «وسوسه‌ای نابکار» برای رسیدن به موقعیتی بالادست‌تر که لحظه‌ای غفلت به بهای جان، مال و آبرو تمام می‌شود. بااین‌حال نمایش مکبث را می‌توان نمایشی سیاسی حول «قدرت» در نظر گرفت که طی آن دانکن، پادشاه اسکاتلند، به قتل می‌رسد. او قربانی نزدیک کسانش، مکبث و لیدی مکبث، می‌شود.

بیست زخم کاری، نوشته محمود حسینی‌زاد، در وهله اول رمانی است درباره سوءظن، جنایت، حرص و از اشباع‌نشدنی آدمی که ابعاد هولناک آن را می‌توان در رقابت بی‌رحمانه توأم با بدبینی جنون‌آمیز مافیای اقتصادی مشاهده کرد که هیچ حدومرزی برای افسارگسیختگی خود قائل نیست، در این رمان مافیای اقتصادی به روابط خانوادگی و «هم‌خونی» گره می‌خورد و این خود ابعاد جنایت را دهشتناک‌تر می‌کند، گو اینکه مافیای اقتصادی سعی در پرهیز مستقیم در واردشدن به عرصه سیاست دارد، اما رسیدن به ثروتی چنین انبوه جز در رابطه‌ای تنگاتنگ با سیاست و قدرت میسر نیست. آدم‌های رمان بیست زخم کاری از حاج‌عمو تا شرکای هم‌خون و غیرهم‌خونش از فرزندانش ناصر و منصور گرفته تا مالکی، مظفری، میرلوحی، نجفی و... فاقد انگیزه‌های سیاسی هستند؛ نه آنکه سیاست برایشان بی‌اهمیت باشد بلکه با صرفه‌تر آن است که در «هزینه» سیاست صرفه‌جویی کنند. بدین منظور آنان سیاست و فعالیت‌های سیاسی را در چارچوب اقتصاد و فعالیت اقتصادی کانالیزه می‌کنند و آن را از محتوای حقیقی‌اش تهی می‌کنند، در این صورت «سیاست فروکاسته‌شده به اقتصاد»** تنها به‌عنوان رانت، اما رانتی بسیار مهم، تعیین‌کننده و کاملا شخصی کارکرد پیدا می‌کند. «رانت و تکنیک‌های آن» روح غالب در رمان بیست زخم کاری است. در این رمان همه‌چیز با رانت آغاز می‌شود و با رانت به پایان می‌رسد. بدون رانت، آدم‌هایی که یک‌شبه ثروتمند و بدل به مافیای اقتصادی شده‌اند، آدم‌هایی بسیار معمولی با درآمدی دست بالا متوسط بوده‌اند. «مالکی گفت درس‌خواندن من هم برای لای جرز خوبه، همیشه به سمیرا می‌گم اگر با حاج عمو کاری نمی‌کردم، دست بالا رو بگیریم، الان داشتم توی کارخونه فلان و بهمان تراز می‌نوشتم یا توی بانک یه ننه قمر، حرص می‌خوردم که هر دهاتی‌ای آمده و داره میلیون میلیون می‌ریزه به حسابش، حرصی که حتما کارمندهای بانک الان از دست ماها می‌خورن».[2]

در بیست زخم کاری فقط حرص و آز آدم‌ها برای رسیدن به ثروت، ثروتی انبوه، به نمایش درنمی‌آید، بلکه همچون مکبث وجوه دیگری از روح آدمی و پلیدی‌های آن تشریح می‌شود. مکبث با قتل دانکن، فقط ارتکاب به قتل را تجربه نمی‌کند، بلکه در پی آن با جنبه‌های کاملا تازه و از قبل تجربه‌نشده خباثت و پلیدی روح و روان آدمی نیز آشنا می‌شود که پیش‌تر آن را تجربه نکرده بود و اکنون تمامی پلیدی‌های روح را یک جا تجربه می‌کند. «قتل»، قتل پادشاه دانکن، مکبث را از اساس آدم دیگری می‌کند، گو اینکه قبل از ارتکاب به قتل می‌گوید «من دل آنچه را که از دست مرد برمی‌آید، دارم اما آنکه دل بالاتر از آن داشته باشد مرد نیست».[3] اما در پی تجربه قتل، پادشاه آرزو می‌کند که ای کاش ساعتی قبل از این مرده بود. در مکبث ما صرفا با یک قاتل روبه‌رو نیستیم، بلکه با انسانی روبه‌رو می‌شویم که هیولا می‌شود. در بیست زخم کاری نیز با ابعاد هیولایی و هولناک آن وجه تاریک اما ناشناخته روح و روان آدمی آشنا می‌شویم. وقایع عجیب و هولناک بیست زخم کاری پرشتاب و پیاپی سپری می‌شود. گویی زمان سریع‌تر از معمول می‌گذرد و همه‌چیز زود به آخر می‌رسد. خواننده در زمانی کوتاه با اتفاقات پیاپی مواجه می‌شود. این رمان به فیلم سینمایی بیشتر شباهت دارد تا به نمایشی آرام که همان مضمون را پی می‌گیرد.



بیست زخم کاری

محمود حسینی‌زاد

نشر چشمه

سیاست به معنای مصطلح و مرسوم در نوشته‌های حسینی‌زاد وجود ندارد. او رمانی سیاسی یا تاریخی که به سیاست ربط داشته باشد نمی‌نویسد. شاید علاقه‌ای نیز به نوشتن دراین‌باره نداشته باشد و لایه‌های تودرتوی روح و روان آدمی برای او از اهمیتی بیشتر برخوردار باشد. بااین‌حال سیاست در بیست زخم کاری حضور دارد. حسینی‌زاد سیاست را در رفتار غیرسیاسی نمایان می‌کند. منظور از رفتار غیرسیاسی می‌تواند رفتار عادی و روزمره باشد، رفتاری در حوزه‌های مختلف از جمله اقتصاد که گرچه مستقیما به سیاست ربط پیدا نمی‌کند، اما از منطقی سیاسی پیروی می‌کند؛ اما قبل از آن لازم است معیارهای خاص سیاست یا همان منطق سیاسی را مورد توجه قرار دهیم. منظور از منطق سیاسی، منطقی است که بر تمایز میان درون و بیرون و در وضعیتی حاد بر مرزبندی میان دوست و دشمن تأکید دارد.*** سیاست به یک تعبیر حوزه‌ای است که در آن مرزبندی وجود دارد. بدین سان هر فعالیتی، حتی ساده و روزمره، به یک معنا می‌تواند فعالیتی سیاسی به حساب آید، به شرط آنکه نقطه عزیمت فعالیتش بر مرزبندی میان دوست و دشمن استوار باشد. از این نظر بیست زخم کاری می‌تواند رمانی با سویه‌های سیاسی باشد: مافیای اقتصادی اساس کار خود را بر پررنگ‌کردن خطوط دوست و دشمن قرار می‌دهد زیرا فلسفه وجودی مافیا و لابی‌های وابسته به آن با تمامی حلقه‌ها و باندهای وابسته، در وهله نخست رعایت اکید مرز درون و بیرون و یا دقیق‌تر مرز دوستی و دشمنی است. در این رابطه مافیای اقتصادی «سیاست» خود را در جذب و دفع، دسته‌بندی‌های پی‌درپی و باندبازی‌های کاملا حرفه‌ای حول ثروت و میل اشباع‌ناپذیر به قدرت به نمایش درمی‌آورد. در زمانه پرشتابی که بیست زخم کاری آن را توصیف می‌کند دوست و دشمن دائمی وجود ندارد، بلکه منافع دائمی وجود دارد. بنابراین دوستی‌ها در پی اتحادی موقت به دشمنی و دشمنی‌ها به دوستی بدل می‌شود. دوستی‌های جدید در پی آرایش تازه که در پی حذف حاج‌عمو و سپس نجفی اتفاق افتاد، شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد و همینطور دشمنی‌های تازه در دل باندهای جدید سر برمی‌آورند. باند سه‌نفره مظفری، مالکی، اخوان به باندی دونفره بدل می‌شود که آن دو نفر- مظفری و اخوان - نیز در پی سیاستی «جدید» با «حذفی هوشمندانه» و البته «ناگزیر» به قتل می‌رسند. در پی این سریال هولناک مرز متصلب میان دوست و دشمن در بیست زخم به مرزی دائما در حال تغییر بدل می‌شود که هیچ دوستی و دشمنی را مدت‌دار نمی‌کند و بر هرگونه وفاداری مهر باطل می‌زند. منفعت‌طلبی شتابزده، بی‌رحم و سلطه‌جو، هرگونه وفاداری حتی در عاطفی‌ترین و ساده‌ترین روابط را به حال تعلیق درمی‌آورد. با کشته‌شدن دانکن و سپس پادشاهی مکبث البته آرامش و ثبات به خانواده مکبث بازنمی‌گردد که برعکس اضطراب و تشویشی دائمی جای آن را می‌گیرد. لیدی مکبث مرگ را به چنین زندگی‌ای ترجیح می‌دهد. «لیدی مکبث: کام‌روا گشتن اما به ناخرسندی، یعنی همه چیز را دادن و هیچ نیافتن، دل به مرگ سپردن به که نابود کردن و در لذت پریم به سر بردن»[4] در آغاز هدفی مشترک، ولو جنایتکارانه، دوستی میان مکبث و لیدی مکبث را حفظ می‌کرد، اما پس از «قتل» زندگی‌کردن معنای خود را از دست می‌دهد. اکنون حتی مرگ نیز دیگر چیزی را تغییر نمی‌دهد. در پی قتل ریزآبادی، ماجرا در مسیری «ناگزیر» قرار می‌گیرد و به‌رغم آن‌که مالکی به‌واسطه پول و قدرت در موقعیتی بالادست قرار دارد اما او مستأصل و پریشان است: قتل مسری است و دامن او را نیز فرامی‌گیرد. چه بسیار که او نیز همچون مکبث آرزو می‌کرد می‌مرد تا شاهد زوال زندگی‌اش نباشد.

پی‌نوشت‌ها:

*بیست زخم کاری سویه‌های تراژدی شکسپیر را نیز در خود لحاظ می‌کند. در تراژدی ضرورت کور و ناگزیر و امید ناممکن است.

**سیاست به‌مثابه امری جمعی می‌تواند در خود متوقف نماند و به چیزی فروکاسته نشود تا سویه‌های فراونده و امیدبخش داشته باشد. سیاست بدون ایده در نهایت چیزی جز بیزینس (اقتصاد صرف) آن هم به شکل عریانش نیست.

*** از میان انواع کنش‌ها، کنش سیاسی معیارهای خودش را دارد. در زیباشناسی تمایز میان زیبا و زشت، در اقتصاد بین سود و زیان و در سیاست میان دوست و دشمن تعریف می‌شود.

۱، ۳، ۴) مکبث/ شکسپیر/ ترجمه داریوش آشوری.

۲) بیست زخم کاری/ محمود حسینی‌زاد.

وزیدن باد بین درخت‌ها

در روزگاری که نقد هم مثل همه‌چیز چنان «تخصصی» شده و باید از الگوها و ساختارهایی سفت‌وسخت پیروی کند و طبقِ آن الگوها نمره قبولی بگیرد تا از سوی اهلِ فن پذیرفته شود، کتابی از جنسِ «سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها» را که نقد فیلم را با رابطه‌ای حسی، شهودی و غریزی با سینما پیوند می‌دهد و آن را از چارچوب آکادمیک خلاص می‌کند، می‌توان اثری به حساب آورد ضروری برای نه‌فقط شیفتگان سینما که به‌طورکلی شیفتگان هر اثر هنری از سینما گرفته تا ادبیات و نقاشی و...

«سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها» کتابی است از کریستین کیتلی که با ترجمه مهدی نصراله‌زاده در نشر بیدگل منتشر شده است. کیتلی در این کتاب حرف‌زدن از فیلم‌ها را به مثابه نقد آن‌ها به لذتی متصل می‌کند که تماشاگری شیفته سینما از تماشای فیلم‌ها احساس می‌کند. لذتی که لحظاتی ناب از فیلم‌ها را در حافظه تماشاگر شیفته فیلم ثبت می‌کند و نقد فیلم می‌شود سخن‌گفتن از همان لحظه‌ها و بسط آن‌ها. در توضیح پشت جلد کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ...» درباره این کتاب و آن‌چه کیتلی در آن پیش کشیده است چنین می‌خوانیم: «افراد سینه‌فیل به‌طور معمول جزئیات حاشیه‌ای و تصادفی موجود در تصویر سینمایی را فتیشیزه کرده‌اند: ژست و حالت یک دست، وزیدن باد بین درخت‌ها و مانند آن. کریستین کیتلی نشان می‌دهد آن گرایش تماشاگرانه‌ای که این قبیل مواجهات سینمایی را رقم می‌زنند - کردار مشاهدتی‌ای که مشخصه‌اش برگرفتن توجه از عناصر بصری اصلیِ حاضر در تصویر و هدایت آن به چیزهایی غیر از این عناصر اولیه است - درواقع پیوندهای روشنی با سرآغازهای فیلم و سینما برطبق تعریف آندره بازن، رولان بارت و دیگران دارد. کیتلی در پیامدهای این نگرش ویژه، این هستی‌شناسی، کندوکاو می‌کند و ایده حکایت سینه‌فیلیایی را به‌عنوان نوع جدیدی از نقد پیش می‌نهد، روشی در حوزه نگارش تاریخی که تجربه این لحظات فرار را افزون بر تقلیدکردن بسط می‌دهد.» بی‌دلیل نیست که خود کیتلی در مقدمه کتاب به لحظه‌ای ناب از فیلم «جویندگان» جان فورد اشاره می‌کند و مقدمه را با شرح همین لحظه آغاز می‌کند و می‌نویسد: «در نقطه اوج فیلم جویندگان جان فورد، وقتی هنگ سواره‌نظام به قرارگاه سرکرده کومانچی‌ها، اِسکار، یورش می‌برد، ایتن ادواردز (جان وین) اسبش را از بین سرخپوستانِ سراسیمه پیش می‌تازد تا برادرزاده‌اش، دبی، را که پنج سال قبل ربوده شده پیدا کند. مارتین پاولی (جفری هانتر)، با اطمینان از اینکه قصد ایتن نه نجات دبی که کشتن اوست، در تلاش برای متوقف‌کردن ایتن به دنبالش می‌دود. او فریاد می‌زند: نه ایتن!. مارتین که نه پیراهنی به تن دارد و نه کفشی به پا، بیهوده می‌کوشد سد راه ایتن شود یا او را از روی زین اسبش به پائین بکشد. وقتی ایتن می‌چرخد و چهارنعل می‌تازد، مارتین آخرین تلاش مذبوحانه‌اش را نیز با پریدن روی سرین اسب ایتن انجام می‌دهد.» کیتلی آن‌گاه درباره حسی که این صحنه از فیلم «جویندگان» در او برمی‌انگیزد می‌نویسد: «هر بار که این فیلم را می‌بینم، این همان لحظه‌ای است که منتظرش هستم. چنین به نظر می‌رسد که پرش مارتین، پیچیده در گردوخاکی که اسب ایتن به هوا بلند کرده، حرکت او را دگرگون می‌سازد. در تضاد با حرکات تند و خشن اسب، چنین به نظر می‌رسد که بدن مارتین در هوا شناور است. در همان حال که بقیه کنش صحنه در یک سرعتِ ثابت و مشخص باقی می‌ماند، چنین به نظر می‌رسد که کنشِ مارتین یک دم آهسته می‌شود. این لحظه - این کنش - برای من زیباترین لَحظه در کل فیلم است.» کیتلی در ادامه به تقابل این شیوه از تحلیل و درک فیلم با شیوه‌های خشکِ آکادمیک اشاره می‌کند: «آن روش‌های تحلیل که عموما در رشته مطالعات سینمایی به کار برده می‌شوند درباره این لحظه، یا درباره واکنش من به آن، چه حرفی برای گفتن دارند؟ متأسفانه، نه‌چندان. بر طبق روش‌های مزبور، لذت فوق‌العاده‌ای که من از این لحظه می‌برم بی‌شک در زمره نوعی فتیشیسم قرار می‌گیرد - برچسبی که من بی‌درنگ و باافتخار آن را تأیید می‌کنم - اما در گام بعد، به احتمال بسیار آن را با نوعی پوزخند خودبزرگ‌بینانه رد می‌کنند. بااین‌حال، نظر به اینکه مطالعات سینمایی به‌عنوان رشته‌ای دانشگاهی بسیار مرهون سینه‌فیلیا در همه اَشکال و جلوه‌های آن است، واکنش تحقیرآمیز مورد اشاره عجیب به نظر می‌رسد. درحالی‌که در سال‌های اخیر شماری از روزنامه‌نگاران و منتقدان اظهار تأسف کرده‌اند که مشخصه پایان نخستین سده سینما افولی اسفناک در میزان علاقه به فیلم‌های سینمایی است، یا آنکه پایان قرن بیستم پایان سده سینما بوده است، پژوهشگران سینمایی کاملا ساکت نشسته‌اند. چرا چنین بوده است؟ از آن مهم‌تر، رشته مطالعات سینمایی از توجه جدی به پدیده سینه‌فیلیا احتمالا چه نفعی خواهد برد؟»

کیتلی آن‌گاه به بحث‌های درگرفته پیرامون سینه‌فیلیا و البته امتناع پژوهشگران فیلم و سینما از ورود به این بحث‌ها اشاره می‌کند و بعد از آن درباره پروژه‌ای که خود نیز در این کتاب دنبال کرده است، یعنی پروژه ترسیم تاریخ سینه‌فیلیا، می‌نویسد: «این پروژه به کار بر روی سینه‌فیلیا به‌عنوان موضوعی تاریخی برای مطالعه و تحقیق خلاصه نمی‌شود و هدف این پروژه چیز دیگری نیز هست، احیای حسی از هیجان، احیای روحیه سرزنده و پرشور سینه‌فیلی - یا حتی بهتر از این، روحیه سینه‌فیلیایی، اصطلاحی که شکل وصفی آن به‌طور ضمنی دلالت بر نوعی آشوب و بی‌نظمی می‌کند - برای زمان حال، همان روحیه‌ای که نشان آن در بخش اعظم آنچه در طول آن سال‌ها درباره سینما نوشته شده است دیده می‌شود.» در بخشی دیگر از مقدمه کتاب تاریخچه‌ای از سینه‌فیلیا به دست داده شده و در بخش پایانی مقدمه با عنوان «یک تاریخ سینه‌فیلیایی» از ضرورت بسیج‌کردن روحیه سینه‌فیلیایی و واردکردن آن در تاروپود مطالعات سینمایی سخن گفته شده است. کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها» از هفت فصل تشکیل شده است. عنوان‌های هر یک از این فصل‌های هفت‌گانه عبارتند از: میل و اشتیاق به سینما، لحظه سینه‌فیلیایی و ادراک پانورامیک، آندره بازن و قابلیت مکاشفه‌آمیز سینما، کایه‌دوسینما و شیوه نگریستن، فیلم و محدوده تاریخ، یک تاریخ سینه‌فیلیایی و پنج حکایت سینه‌فیلیایی. آن‌چه می‌خوانید قسمتی است از فصل دوم کتاب با عنوان لحظه سینه‌فیلیایی و ادراک پانورامیک، آن‌جا که کیتلی از یکی از لحظه‌های سینه‌فیلیایی در فیلم اومبرتو دی، اثر ویتوریو دسیکا که آندره بازن درباره آن نوشته است سخن می‌گوید و این لحظه مربوط است به سکانس قهوه‌درست‌کردن در این فیلم: «به گفته بازن، این سکانس نیروی رئالیستی خود را از این واقعیت می‌گیرد که خیلی ساده از توالی‌ای از آنات ملموس و متمایز زندگی تشکیل می‌شود، آناتی که هیچ‌یک از آنها را نمی‌توان مهم‌تر از دیگری دانست. بازن در مقام ارائه مثالی برای حرف خود می‌نویسد، ما می‌بینیم که چطور آسیاب‌کردن قهوه به‌نوبه خود به مجموعه‌ای از لحظه‌های مستقل تقسیم می‌شود؛ برای مثال، وقتی او، خدمتکار، در را با نوک پای کشیده‌اش می‌بندد. همان‌طور که زن کارش را انجام می‌دهد دوربین حرکت پای او را دنبال می‌کند تا آنجا که تصویر سرانجام بر روی انگشتان پای او متمرکز می‌شود که دارند سطح خارجی در را لمس می‌کنند. بدین‌ترتیب، حتی در اینجا نیز، از بین رویدادهایی که تصور می‌شود واجد کیفیتی ویژه هستند، بازن روی رویدادی انگشت می‌گذارد که بیش از همه رویدادهای دیگر او را در چنگ خود گرفته، قبضه می‌کند، لحظه‌ای از تماس مادی: انگشتانی که در را لمس می‌کنند. این جزء نخست به‌خاطر کیفیت طبیعی و عینی بازنمایی آن؛ اما ورای این تبیین‌ها و توجیهات انتقادی، آنچه باعث می‌شود این جزء برای بازن نیرویی ویژه و ارزشی اضافی داشته باشد کیفیت فیزیکی آن است. این رویداد مصداق بهترینِ لحظه‌های سینه‌فیلیایی است: تجربه‌ای حسانی از مادیت در ظرف زمان.»

سینه‌فیلیا و تاریخ یا وزیدن باد بین درخت‌ها

کریستین کیتلی

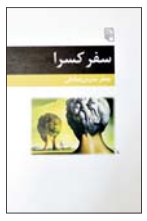
ترجمه مهدی نصراله‌زاده

نشر بیدگل

مرور

سفرِ ناتمام

● آن دسته از مخاطبان داستان ایرانی که آثار جعفر مدرس‌صادقی را از سال‌های دور دنبال کرده‌اند با سه‌گانه کسرا آشنا هستند؛ سه رمانی که شخصیت اصلی آن‌ها مردی است به نام کسرا. مردی سرگشته که نمی‌تواند در خانه بند شود؛ از خانه بیرون می‌زند و همین ماجراهایی را برایش رقم می‌زند که روایت‌شان در سه کتاب «شریک جرم»، «کله‌ی اسب» و «سفر کسرا» آمده است. «سفر کسرا» که اخیرا در نشر مرکز تجدیدچاپ شده است، شرح آخرین سفر کسرا است. کسرا با خود عهد کرده که هرکجا پولش ته کشید همان‌جا برای ابد نیست‌ونابود شود. او به سفری بی‌مقصد رفته است و در بین راه، شبی در شمال به خانه‌ای ساحلی که متروک به نظر می‌رسد می‌رود. خانه اما متروک نیست و مالکان آن سر می‌رسند. زنی که ظاهرا مالک خانه است کسرا را با برادرش که سال‌هاست رفته اشتباه می‌گیرد و کسرا هم به روی خودش نمی‌آورد که برادرِ آن زن نیست. اما آن‌جا هم ماندگار نمی‌شود و سفر بی‌مقصد ادامه می‌یابد. «سفر کسرا» از منظری داستان بحران هویت و بیگانگی است. داستان سرگشتگی و بیگانگی با خود، با آدم‌ها و با محیط پیرامون و از خلالِ بحران و سرگشتگی شخصیت این داستان تصویری نیز از روزگار و زمانه‌ای به دست داده شده که داستان در آن اتفاق می‌افتد. از سویی «سفر کسرا» داستان درراه‌بودگی و ناتمامی سفر است. وجهی دیگر از این ناتمامی را در لغت‌نامه‌ای می‌بینیم که پدرِ زنی که کسرا را با برادرش اشتباه گرفته درحالِ‌نوشتن آن بوده. لغت‌نامه‌ای که همه دانستنی‌های جهان قرار بوده در آن باشد و در حرف الف متوقف مانده است. داستان در میانه سفر کسرا و در قطار آغاز می‌شود: «هرچه قطار به خودِ شهر نزدیک‌تر می‌شد، مِه غلیظ‌تر می‌شد». این جمله آغازین رمان است؛ آغازی سنجیده که خواننده را به‌خوبی وارد حال‌وهوای رمان می‌کند و زمینه می‌چیند برای آن‌چه در ادامه رمان با آن مواجه خواهیم شد. مدرس‌صادقی در این رمان به‌خوبی توانسته است از دلِ واقعیت و از طریق نحوه کنارهم‌چیدن عناصر واقعی و ملموس جهانی وهمناک پدید آورد که در آن گویی هرآن‌چه پیش از این آشنا به نظر می‌رسید غریب و بیگانه به چشم بیاید.



سفر کسرا

جعفر مدرس‌صادقی

نشر مرکز

هیچ عنصر فراواقعی در کار نیست اما خود واقعیت در این رمان، خواب‌گونه می‌نماید، مخصوصا آن‌جا که کسرا در شمال به‌سر می‌برد و با شخصی دیگر اشتباه گرفته می‌شود. گویی همه‌چیز در حال‌وهوایی مه‌آلود رخ می‌دهد. یا این صحنه از رمان که در عین آن‌که اجزاء تشکیل‌دهنده‌اش همه برگرفته از مناسبات عادی روزانه‌اند، به نحوی ترسیم شده که غریب می‌نماید: «از سالن ایستگاه راه‌آهن که بیرون می‌رفت، ساعتِ دیواریِ بالای در هشت‌ونیم بود. تا چهار بعدازظهر که قطار تهران راه می‌افتاد، خیلی وقت داشت. بلیتی را که خریده بود گذاشت توی جیبش و توی مهِ غلیظ میدان راه‌آهن، از توی پیاده‌رو راه افتاد و میدان را دور زد. از کنار میدان، وسط میدان پیدا نبود. خلوت بود - یا دست‌کم آن تکه از میدان که می‌شد دید، خلوت بود. بیشتر مغازه‌ها بسته بود و بالای درِ یک نانوایی که باز بود، پارچه‌ی بزرگی بود که این جمله با خط کج‌ومعوجی روی آن نوشته بود: این مغازه به علت گران‌فروشی و تخلف جریمه شد و الصاق این اطلاعیه تا اطلاع ثانوی بر سردر مغازه به حکم قانون الزامی است و هرگونه تخلفی پیگرد قانونی خواهد داشت. بوی نان تازه می‌زد بیرون و یک مشتری داشت نان‌های تازه ازتنوردرآمده را روی دکه‌ی جلوی مغازه هوا می‌داد و یک مشتریِ دیگر داشت نان‌هایی را که هوا داده بود می‌چید روی هم. چند قدم بالاتر، مغازه‌ی بازِ دیگری بود که روی شیشه‌ی پنجره‌اش مقوای مستطیل کوچکی چسبانده بودند با یک کباب گنجشک درشت که خودش را به زحمت توی این مستطیل به این کوچکی جا داده بود و از عرض و طول مقوا داشت می‌زد بیرون. پاهاش سست شد و خواست برود توی مغازه، اما فکر کرد پول کمی توی جیبش مانده است و با این پول باید تا برگشتنش به تهران سر می‌کرد و از کجا معلوم، شاید کباب گنجشک از کباب‌بره هم گران‌تر باشد. راهش را گرفت و رفت توی خیابان مِه‌گرفته‌ی باریکی که همه‌ی مغازه‌هاش بسته بود. رهگذرها همه سربه‌زیر و بااحتیاط راه می‌رفتند، چون که هم زمین خیس بود و ممکن بود لیز بخوری و هم مِه نمی‌گذاشت جایی را ببینی...».