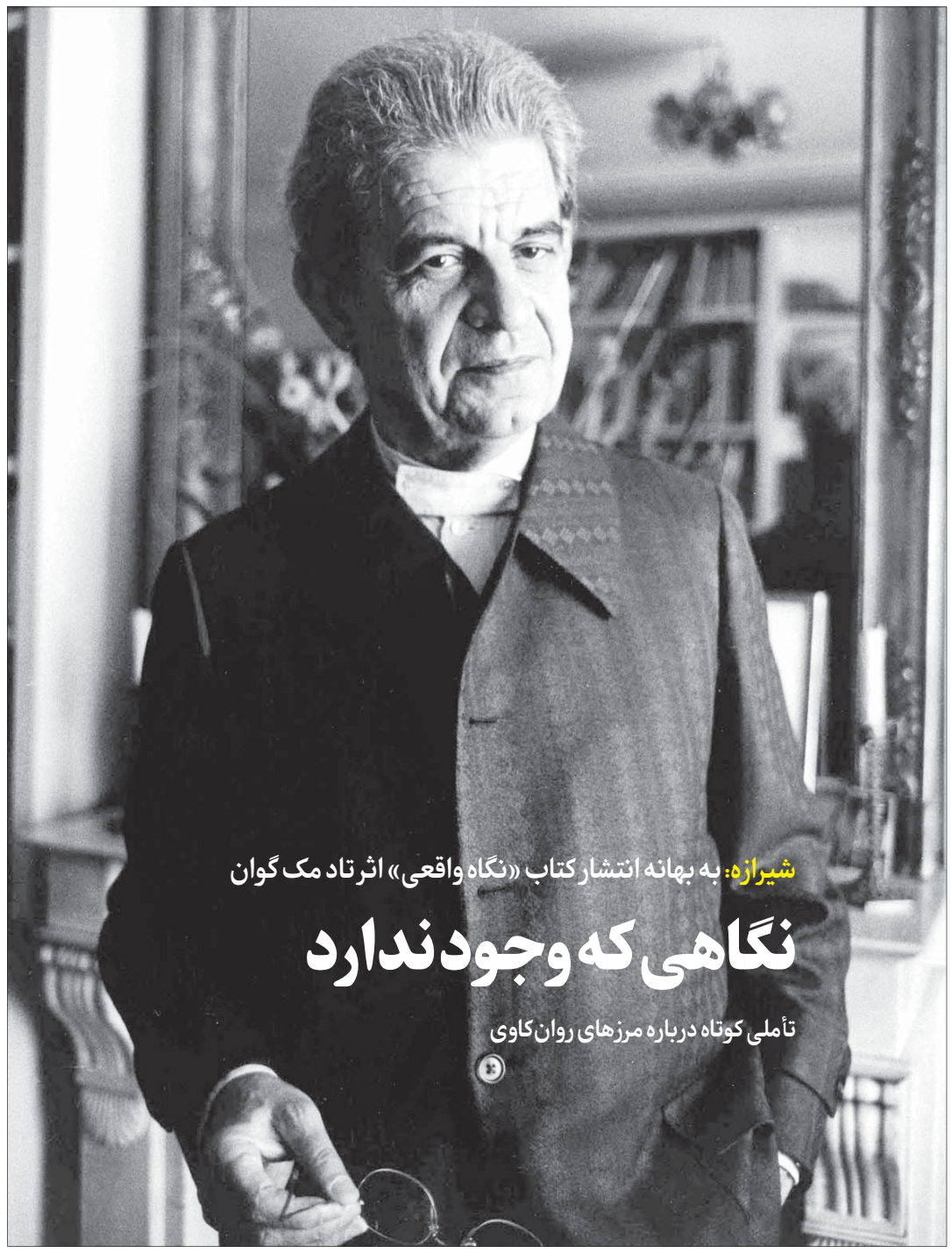
روزنامه شرق

کتاب

ستاره‌های خاموش — صفحه ۱۰

احمد نادعلیان: تریبون کسی نبودم — صفحه ۱۱

کوندرا می‌خواهد بخندد — صفحه ۱۲



شیرازه: به بهانه انتشار کتاب «نگاه واقعی» اثر تاد مک گوان

نگاهی که وجود ندارد

تأملی کوتاه درباره مرزهای روان‌کاوی

علیرضا امیرحاجبی

۱. ریشه‌های فانتاسم

مشـکل و یا پیچیدگی روان‌کاوی از همـان ابتدا در این بود که نظریه ادیپ با نوعی واکنش از سمت مخاطب روبه‌رو می‌شد. همین‌جا بگوییم که نمی‌توان از اصطلاح بیمار اسـتفاده کرد زیرا عام و همگان‌شمول نیست. حال با بهره‌گیری از واژه مخاطب می‌توان گسـتره بحث را از وضعیـت کلینیکال به عرصه‌هایی چون جامعه و فرهنگ گسـترش داد. این درست همان کاری بود که فروید و در پی آن گروهی از روان‌کاوان مکتب وین و سپس ژاک لکان انجام دادند. گسترش عمودی و افقی نقش سـوژه انسانی و عبور از اطلاق نام بیمار به مخاطبان عام روان‌کاوی. واکنـش و مقاومت مخاطـب در مواجهه با کمپلکس ادیپ را خود فروید در بسیاری از متون خود توضیح می‌دهد.

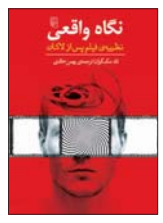
از جمله در کتاب سـترک تفسیر رؤیا می‌نویسد: «ما نیز مانند ادیپ در زندگی از آرزوهـای خویش که با اخلاقیات منافات دارد و طبیعت ما را به اطاعت از آن مجبور می‌کند، بی‌اطلاع هسـتیم و هنگامی که از آن به ما خبر می‌دهند بیشـتر تمایل داریم چشم بر روی صحنه‌های دوران کودکی خود ببندیم...»

همیـن چشم‌بسـتن بـر روی خبری که بـه مـا می‌دهند آغـاز مقاومت و واکنش‌هایی اسـت که هر مخاطبی را درگیر خود می‌کنـد. وقتی ادیپ خبردار می‌شود که تا به آن روز چه کرده، با چه کسی ازدواج کرده و چه کسی را کشته، چه چیز این‌چنین او را برآشـفته می‌سازد تا دست به عملی انتحاری زند؟ لکان کورکردن خـود را در چنین وضعیتی هم‌تراز با وضعیت اخته‌کردن می‌داند. این برآشـفتگی از تصویر اسـت. بُعدی که لکان آن را از دل نظریـات فروید بیرون کشـید. تصویر شـاید مفهومی انتزاعی و در همان حال عینی و واقعی باشـد. انتـزاع تصویری یا تصویر انتزاعی از دوران بدویت انسـان به دو صورت ذهنی و عینی وجود داشـته. تصویر می‌تواند باعث ایجاد انگیزه‌های روانی در هر انسان شود. نقاشـی‌های بدوی بر روی تخته‌سنگ‌های عظیم و نیز غارها بخشی (تنها بخشـی) از تصویر ابژکتیو یا عینی را به‌وجود آورده‌اند. فروید و لکان در سراسـر دوران کاری خود نشـان داده اند که تصویر با جنسیت و تفکر مبتنی بر جنسیت به شـکلی مستقیم یا غیرمسـتقیم در ارتباط تنگاتنگ است. هویت‌های جنسی قبل از اینکه خود را در واقعیت به شـکلی تصنعی عرضه کنند در بعد تصویری متجلی می‌شوند. این تجلی نیز یا ذهنی است و یا عینی. چه به‌صورت تصویری در ذهن که تبدیل به تلنباری از خاطرات یا رؤیاهای دست‌یافته/ نیافته می‌شود و چه به‌صورت تصویری عینی که برای دیگران قابل‌مشـاهده است و به آن تصویر ادراکی نیز می‌گویند. اگر چه تعاملات ذهنی بر پایه‌ها و ساختارهای زبانی شکل می‌گیرد اما مصالح و مواد ابتدایی تفکر چیزی نیست به‌جز تصاویر. اندیشه قتل پدر بیش از اینکه یک فرایند زبانی باشـد با تجسـم و تصویر قتل شکل می‌گیرد. اگر جهان اکتاویو پاز با شنیدن یک کلمه منفجر می‌شود جهان ذهنی یک انسان می‌توان با بازتکرار یک تصویر ازهم‌گسـیخته شود و او را به درون شکاف تاریک ناعقلانیت (شـیزو) راهنمایی کند. تصویر/ صحنه ابتدایی اصطلاحی اسـت که فروید برای اولین مواجهه کودک با آنچـه نباید ببیند، برمی‌گزیند. ویرانی کودک از همان لحظه با این تصویر/ صحنه آغاز می‌شـود. شکسـت ادیپ نه در زمان مواجهه با واقعیت (نسـبت خود با ژوکاسـت) بلکه درست در کودکی‌اش و با دیدن صحنه ابتدایی فراموش شده و سرکوب‌شده رقم خورده است. تصویر همان دانایی اسـت منفک و گسسته از زبان. باید سـال‌ها بگذرد تا ساختارهای زبانی، دال‌ها و مدلول‌ها و سـپس نشانه/ اشارات بلاغی نقش تصویر را کم‌رنگ کنند تا انسـان تبدیل به سوژه سخنگو شود. در اینجا نمی‌توان دو بُعد نمادین و واقعی را که همراه با بعد تصویری سـوژه لکانی را می‌سـازند در نظر نگرفت. به لحاظ جای‌نگاری شاید بعد نمادین (سمبلیک) در عمیق‌ترین بخش ناخودآگاه سایه و شبح همواره پدر را در خود جای داده. پدر فاکتور اصلی نمادین شده‌ای است که تا انتهای جاده شکسـت ادیپ را دنبال می‌کند و خود را در بعد تصویری نیز به نمایش می‌گذارد. در اینجا به تداخلی می‌رسیم که دو بعد تصویری و سمبلیک در هویت سوژه سخنگو به‌وجود می‌آورند. به گفته کریستوا بعد تصویری نوعی حائل و میانجی بین بعد نمادین (دیریاب و دست‌نیافتنی) با بعدی واقعی است. به همین دلیل بعد تصویر نیز به شکلی دوقطبی خود را تعریف می‌کند. اما بعد واقعی عرصه شکسـت است. صحنه‌ای که تراژدی سوژه سخنگو و طالب لذت در آن شکل می‌گیرد. جای‌گشت‌ها، انتخاب‌ها، شکست‌ها، حذف و جایگزینی‌ها و... تمامی این کنش‌های انسانی در بعدی واقعی به وقوع می‌پیوندد اما مصالح این بعد از دو بعد دیگر به دسـت آمده. هنرمند آوانگارد ژاپنی تاتسومی هیجی کاتا می‌گوید: ما انسـان‌ها خُرد و درهم شکسته به دنیا می‌آییم و درهم‌شکسته زندگی را ادامه می‌دهیم. این درهم‌شکستگی در ظاهر فیزیکی است اما با رسیدن به بعد تصویری و درک احساسـی «میل و خواستن» شکست از شکل فیزیکی به شکل شخصیتی و روانی تبدیل می‌شود.

فانتاسم نتیجه شکست است. انسان در این وضعیت نه به شکست خود آگاه اسـت و نه دسـت از ادامه تولید فانتزی‌ها برمی‌دارد. تصویری که انسان امروز تولید می‌کند فراتر از تولید تصنعی آرزوهای تحقق‌نیافته اسـت بلکه این تصویر خود دلالتی اسـت بر شکسـتی ادیپال که به‌طور مرتب تکرار و تکرار می‌شود و بهتر اسـت بگوییم تکثیر می‌شود. تخیل در بستر همین فانتاسم شکل می‌گیرد. در نظر روان‌کاوی چون لکان رسیدن به امر لذت‌بخش (که روی دیگری نیز به نام رنج دارد) یا همان ژوئیسـانس به‌هیچ‌وجه امکان‌پذیر نیست. پس این فانتزی‌ها هستند که با تشویق بصری/ ذهنی انسان ادامه زندگی را برای او میسر می‌سازند: «به تولید و تکثیر ادامه بده شاید که در نهایت آن تصویر ذهنی و نهایی که با لذت در ارتباط اسـت در عرصه واقعیت محقق شود». پرتاب ذهن و به‌تعویق‌افتادن مداوم تحقق میل. این همان چیزی اسـت که لکان بدان اشاره‌هایی مبهم دارد. فقدان رابطه برمبنای جنسـیت و کریسـتوا نیز آن را با اصطـلاح «ناممکنیت» تعریف می‌کند.

۲. بازنده بازمی‌گردد

اما تصویر شکسـت چگونه تکثیر می‌شود؟ این همان چیزی است که سینما به اشکال مختلف به دنبال آن بوده. خواستی خودآگاه یا ناخودآگاه. ارادی‌بودن این تصمیم هنوز بر هیچ‌کس مشخص نیست. البته سینما به عنوان هنری متأخر در زمینه پرداختن به فانتاسـم شکست از نقاشی بسیار بسیار عقب‌تر و کم‌تجربه اسـت. سینما به شکل مستقیم و غیرمستقیم تجربه فانتاسم را از نقاشی به ارث برده است. اما به دلیل صنعتی‌بودن این هنر و تکثیر مکانیکی‌اش با ایدئولوژی‌ها در پیوند قرار گرفته و همین پیوندهای متنی و فرهنگی باعث شده تا با زمینه‌های دیگـر ارتباطی محکم‌تر برقرار کند. این ایدئولوژی‌ها از طیف چپ دهه شـصت میلادی آغاز می‌شود. نتیجه آن نظریه‌پردازی در زمینه سینماست. تولیدی مازاد که الزامی در بود و نبودش نیسـت. این تولید مازاد در هنری چون نقاشـی دیده نمی‌شود و فقدان قرائت‌هایی متنی در دهه اخیر در حوزه تجسمی قابل‌مقایسه با سینما نیست. نظریه‌پردازان سینمایی متوجه این نکته شده‌اند که سینما قابلیت آن را دارد تا با روشـی آزادانه هر شیشـه شفافی را بر متنش قرار داد و بر مبنای آنچه بر روی شیشه نقش بسته است به خوانش اثری سینمایی پرداخت. کتاب «نگاه واقعی» نوشته تاد مک گوان ازجمله متونی است که سعی دارد خوانشی پساروان‌کاوانه را بازتولید کند. می‌گوییم بازتولید زیرا همان‌طور که خود نویسنده در ابتدای کتاب می‌گوید دوره نظریه‌پردازی سـینمایی به‌پایان رسـیده است؛ اما در همان ابتدا نیز به شـکلی قاطع تأکید می‌کند کـه نظریه روان‌کاوی می‌تواند و باید در تحلیل اثر لحاظ شـود. نکته جالب توجه در اینجاست که هیچ‌کدام از روان‌کاوان کلاسیک مانند فروید،کارل آبراهام و اتو رنک (حتی یهودای روان‌کاوی) و نیز روان‌کاوان معاصرتری چون ژاک لکان و ژولیا کریستوا تحلیلی درباره فیلم ننوشته‌اند و تنها و تنها به هنرهای تجسمی به‌خصوص نقاشی و مجسمه‌سازی پرداخته‌اند. (آیا این فقدان، کتمان و کناره‌گیری از رسـانه سینما عمدی نیست؟) اما این دلیل بر آن نمی‌شـود تا از مواد ارائه‌شـده و گاه از روش‌های روان‌کاوانه و اصطلاحات مخصوص به آن اسـتفاده نکرد. همچنان کـه لکان نیز از نوعی نشانگان و فرمول‌های ریاضی استفاده‌های بجا و نابجایی کرده بود. نویسنده در بخش‌های چهارگانه کتاب به‌طور اجمالی و نسـبتا سـاده با اخذ مقولاتی چون فانتـزی، لـذت و میل از حـوزه روان‌کاوی به تحلیل و قرائت آثـاری از آلن رنه، تارکوفسـکی، کوبریک ویم وندرس و در نهایت دیوید لینچ می‌پردازد. اما محور اصلی نگاه وی همان موضوع پیچیده‌ای اسـت که در مقدمه این متن نیز بدان اشاره شده و آن تصویر و برایند آن یعنی فانتاسم به‌مثابه شکست است. متأسفانه به دلیل نبود منابع مرتبط با اشارات مستقیم مؤلف یعنی نوشتارها و سمینارهای لکان در ایران و بسـیاری دیگر از کشـورهای جهان بخشـی از ایـن پروژه یعنی خوانش و نظریه‌پردازی روان‌کاوانه با نوعی بن‌بسـت مواجه می‌شود. بسیاری از اصطلاحات روان‌کاوانه لکان از جمله مرحله آینه‌گی، خیرگی ژوئیسانس توسط متون سـایر روان‌کاوان پس از لکان تفسیر و ارائه شـده است. این فقدان منابع نوشتاری صحیح خود به آشفتگی جالب‌توجهی دامن زده که اگر لکان زنده بود موجب لذتش می‌شد. به هرحال کتاب «نگاه واقعی» با ترجمه بهمن خالدی از جهات مختلف متنی جالب توجه و پیشروست که نظری متفاوت از نظریه‌پردازان آشفته‌حالی چون ژیژک را به مخاطب ارائه می‌دهد.



نگاه‌واقعی

نظریه فیلم پس از لکان

تاد مک گوان

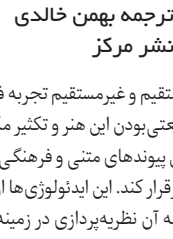
ترجمه بهمن خالدی

نشر مرکز

مروری بر کتاب «گزارش یک زندگی» اثر نصراله کسرائیان

فروافتادن برگ‌های یک زندگی

برای بسـیاری عکـس بازنمایانگـر فعالیت‌هـا و احساسات انسانی اسـت. برای برخی دیگر تنها گزارشی اسـت موقت و ناپایـدار از یک موقعیت انسـانی و برای بعضی دیگر چیزی نیسـت جز ابژه‌ای که خبر از آرزویی می‌دهـد. گاه پوسـتری می‌شـود بـر دیواری تا سـطح خالـی‌اش را پر کند و گاه نماینده خود عکاس اسـت که از عمق و سـطح شخصیتش سـخن می‌گوید. گاهی نیز تمام اینهاسـت. پدیده‌ای اسـت نامنظم و مغشوش از آنچـه «می‌خواهیم» ببینیم. در تلاش هسـتیم با جبری خودخواسته یا ناخواسته تصویر را با واقعیت پیوند زنیم. در بدبینانه‌ترین شـکل آن عکس بهانه‌ای می‌شود برای سـودجویی‌های موقت که عمری کوتاه دارد و نباید بدان پرداخت و به رسمیتش شناخت. گزارش زندگی نصراله کسرائیان عکاس پیش‌کسوت ایرانی از کدام دسته است؟ پاسخ به این سـؤال کمی پیچیده است زیرا کتاب خود با پیچیدگی‌ها و تناقضات فراوانی همراه اسـت. اما شـاید همیـن تناقضات محتوایـی نشـان‌دهنده چندلایه‌بینی عکاس و مؤلف آن باشد. تناقض در همه جا باری منفی را به همراه ندارد. کسرائیان هم به زیبایی طبیعی نظر دارد و هم خود زیبایی‌آفرین است. عکس را دستکاری می‌کند اما به واقعیت تا حدود زیادی پایبند اسـت. برخی مواقع عکاسی‌اش سـمبلیک (نمادین) می‌شود. چیزی را فرا و ورای عکس می‌بیند و دوسـت دارد با اشاره‌هایی ناپیدا چیزی بگوید. البته آنچه او می‌گوید منحصربه‌فرد نیست. روایت وی نیز چکیده‌ای از ابرروایت مدرن اسـت. روایتی تکراری. روایت زشت و زیبا/ نیک و بد/ آرام و آشوبناک... حضـور و غیبـت/ پوشـیده و آشـکار... دوقطبی‌هـای دوست‌داشتنی... عکاسی رسـانه‌ای دوقطبی‌نگر است. این همان چیزی است که عکاسـان تکرار می‌کنند. پس محتوای عکس از خود عکس بیرون نیست. همان لحظه است که دیده می‌شود و شکار می‌شود. لحظه‌ای که دیگر تکرار نمی‌شود. حال باید پرسید چه چیز یک عکاس را از دیگران متمایز می‌سازد؟ نحوه بیان داستان متمایزکننده یک عکاس از عکاسـان دیگر اسـت. این شیوه‌ها هستند کـه تفاوت‌هـا را ایجاد می‌کننـد. وگرنـه تصویر جهان مدت‌هاسـت به تکراری عبث و بیهوده رسـیده. تکراری که انسـان را مجبـور به لذت‌بـردن از همان تکرار می‌کند. در کسـری از ثانیه از شـهری به شهری دیگر. از کشوری به کشوری دیگری و سپس تکثیر بی‌نهایت یک تصویـر (ایماژ) که دیگـر نمی‌توان نامش را عکس (فتو) گذاشـت. نحوه بیان کسـرائیان نیز چندگانه اسـت. گاه گزارشـی و مسـتندنگارانه. گویـی یک خبرنـگار- عکاس اسـت و گاه متمایل به نقاشـی و برخـی مواقع بـا نگاهی معمارانه به طبیعت. به کسرائیان حق می‌دهیم که این‌چنین بی‌قرار و ناآرام باشد. می‌توان کمی فراتـر رفت و او را تمجید کرد. او بی‌قراری ناآرامی‌اش را پنهان نمی‌کند. تجربه‌های زیستی کسرائیان مصداق‌هایی عینـی دارد: «عکس‌های او». بی‌ادعا عملکرد خود را به قضاوت می گذارد. ادعـای این را ندارد که اولین عکاس فلان سـبک و رشته در ایران است. سادگی عکاسی او در کنار پیچیدگی‌های زیباشناختی عکس‌هایش کمی لج مرا درآورده است. در هرحال مجموعه عکس‌های کسرائیان خط ممتد یک زندگی فعال و پاسـخ‌گو را نشان می‌دهد. حتی خود عکاس هم در بخشی از یادداشت‌هایی ابتدایی و طولانی کتاب هم به این پاسـخ‌گویی اشاره می‌کند. وی در این یادداشـت مقدماتی سعی دارد که بگوید چگونه عکاس شـده و در نهایـت هم نمی‌توانـد بگوید. چون عکاس اسـت و نه نویسنده. ما خود درخواهیم یافت که روند شکل‌گیری شخصیت عکاسانه وی چگونه بوده، از کجا آمده و به کجا رفته. مخاطب خـودش می‌توانـد به کمک تنظیم‌هـای مطلـوب و زمان‌بندی‌های کتاب این روند را کشـف کند. از سـمتی دیگر کتاب کسـرائیان توصیف اسـت. توصیـف رنج‌هایی که در سـفر بر او و همسـرش تحمیل شـده. که هر سـفر رنج‌هایـی دارد و لذت‌هایـی غیرقابـل بیان. از نکات جالب توجه این مجموعه حضور مستمر همسر عکاس به اشکال مختلف است که بر هنرمندانه زندگی‌کردن عکاس دلالت دارد. زندگـی و حرفـه او از هم جدا نیسـت. هنرمندانه می‌زید و کار می‌کند و مسـتقل است. چیزی که بسیاری فاقد آن هسـتند. کسـرائیان همین بوده که می‌بینید. در سیراف همان است که در دهکده‌های گیلان. عبور کنیم از تحلیل شخصیت که باعث دردسرهای چندلایه می‌شود. کتاب کسرائیان متشکل از ۱۴ بخش است. بخش نخست با زیباترین عکس او (سـیلقه شـخصی من است) آغاز می‌شود. دختری نشسته بر درگاه پنجره که خود تحلیلی مسـتقل از این یادداشت را طلب می‌کند. عکس‌های این بخش به‌طور کل سـیاه و سفید اسـت از مناطقی چون لرسـتان، ترکمن صحرا، بلوچستان و... که نوعی گشایش است و شاید نوعی افتتاح، معرفی یا ورودیِ روند عکاسی کسـرائیان که بین سـال‌های ۴۶ تا ۵۹ گرفته شده است. بخش‌های دوم تا ششـم هرکدام به شـکلی مستقل و متفاوت به مردم نواحی جنوب ایران، کردسـتان، گیلان و بلوچستان می‌پردازد. همان‌طور که در قبل اشاره شد نگاه عکاس در این مجموعه متنوع اسـت. گاه مردم‌شناخت و گاه نمادپرداز. اما نکته بسـیار مهـم در کل اثر حضور مداوم و پررنگ زنان به عنوان سـوژه‌هایی فعال اسـت که به زیبایی شناسـی کتاب دوچنـدان افزوده. در درجه دوم کـودکان در اهمیت قرار دارند. عـکاس ارتباط این دو گـروه با طبیعت را کاملا منطقـی و عرفی پیش برده است. کسـرائیان عکاس محافظه‌کاری است. با احتیاط عکـس می‌گیـرد و از هرگونه هیجان اجتنـاب می‌کند. پویایی و حرکـت در عکس را فرامـوش نمی‌کند اما در چینش و حرکت هیجان‌گرا نیست. از جمله اما و اگرهای این مجموعـه می‌توان به چاپ برخی عکس‌ها در ابعاد بزرگ اشـاره کرد که باعث افت شـدید کیفیت عکس‌ها شـده که به‌درسـتی نمی‌توان دلیل این آگراندیسمان‌ها را فهمیـد. یکی دیگـر از اماهای ایـن مجموعه بخش «میان‌پرده‌ها»ست که به‌هیچ‌وجه با کل مجموعه مرتبط نیست. بخش‌های کویرهای ایران، کوچ، آیین‌ها، بازارهای ایـران و معماری ایران را نیز با کمی تسـاهل می‌توان به بخش‌های جغرافیایی دوم تا ششم متصل کرد. در نهایت کسـرائیان با مروری عجولانه به سـفرهای خارجی‌اش کتاب را به پایان رسانده که وجود این بخش نیز غیرملزوم به نظر می‌آید.



گزارش یک زندگی

مجموعه عکس‌های

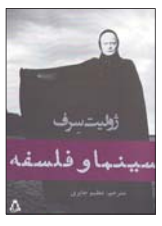
نصراله کسرائیان، نشر نظر

عطف کتاب

تلاقی فلسفه و سینما

«سـینما و فلسـفه» کتابی است نوشـته ژولیت سـرف که بـا ترجمه عظیـم جابـری از طـرف نشـر افراز منتشر شده اسـت. این کتاب چنانکه از عنوانش پیداسـت، به رابطه سینما و فلسـفه می‌پردازد و بـه اینکه این دو واژه در کجاهـا و چگونـه به‌هـم پیونـد می‌خورنـد؛ پیوندی کـه البته بدیهـی فرض نشـده اسـت. مقدمه کتـاب با جملـه‌ای از ژان لـوک گدار آغاز می‌شـود: «من فکر می‌کنم، پس سـینما وجـود دارد». در این مقدمه به مشکلی که سـینما و فلسفه حین تلاقی با یکدیگر با آن مواجه می‌شوند پرداخته شده است و آن‌گاه این بحث به میان می‌آیـد که چنین تلاقی‌ای در چه صورتی ممکن خواهد بود.

کتـاب «سـینما و فلسـفه» از دو بخش تشکیل شده است. بخش اول شامل سه فصل است. فصل اول کتاب با عنوان «فلسـفه و تصاویرش» با این پرسـش آغاز می‌شـود که «افلاطون می‌توانست هنر هفتم را ابداع کند؟» نویسـنده پـس از طرح این پرسـش می‌نویسـد: «تمثیـل غار به شـکلی شـگفت‌انگیز گویی سـینما را ترسیم می‌کند. این افسـانه‌ی مادر در فلسفه مردانـی را به تصویر می‌کشـد که از زمان کودکیشـان در یک غـار زندانی شـده‌اند؛ در غـل و زنجیـر مجبورند مقابلشان را نگاه کنند بی‌آنکه بتوانند سر را بگردانند. در پشت‌سرشان آتشی می‌سـوزد و چنـد عروسـک‌گردان از آن‌جا اشیای مختلفی را تکان می‌دهند که سایه‌هایشان تحت‌تأثیر شعله‌ها بر روی دیوار جلویی می‌افتد. زندانیان که از دنیا بی‌خبرند این تصاویر را به‌جای واقعیـت می‌گیرند. فلش فـوروارد: بیسـت‌وپنج قرن پیش از آن‌که سینما وجـود داشـته باشـد این افسـانه‌ی باسـتانی با تیزبینی معماری سـالن تاریک را پیش‌بینی می‌کند؛ تماشـاگر بی‌حرکت سـینما تصاویری ساختگی را مشـاهده می‌کند کـه مقابلش به نمایـش درمی‌آینـد...». در ادامه، به دیدگاه‌هـای والتر بنیامیـن، زیگفرید کـراکاور و برگسـون دربـاره سـینما پرداخته شـده است. همچنین به گی دوبور متفکر که شـش فیلم سـاخته اسـت. در بخشـی از کتاب هم به این موضوع پرداخته شـده که در قیاس با ادبیات، فلسفه چقدر دستمایه اقتباس سـینمایی بوده اسـت. در این بخش به فیلم‌هایی هم اشـاره می‌شود که کتاب‌های فلسـفی را تداعی می‌کنند. کلا موضـوع اصلی فصـل اول کتاب دشواری‌های پیوند مسـتقیم فلسفه و سینماسـت. فصـل دوم، بـا عنوان «هنگامـی که سـینما فلسـفه‌بافی می‌کند»، بـا دیدگاه‌های آنـدره بازن آغاز می‌شـود و بعد به ارتباط فلسفه و سـینما در فیلم‌هـای هیچـکاک، روسلینی، گدار، رومر و ... پرداخته شده است. «فلاسفه سـینمای خودشان را می‌سـازند»، عنوان فصل سوم کتاب «سینما و فلسفه» است. بخش بعدی کتاب نیز به «متن‌ها، اسناد، شهادت‌ها، تحلیل سکانس‌ها» اختصاص دارد.



سینما و فلسفه

ژولیت سرف

ترجمه عظیم جابری

نشر افراز

نگاه

شهر و سینمای ایران

«خاطره شـهر» با عنوان فرعی «بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌هـای ۱۳۵۰-۱۳۴۰» عنوان کتابی اسـت کـه به‌تازگی در نشـر ناهید منتشـر شـده اسـت. این کتاب حاصل کار جمعی گروهی از نویسـندگان اسـت کـه عبارتند از: سیدمحسـن حبیبی، حمیده فرهمندیان، نوید پورمحمدرضا و صالح شـکوهی‌بیدهندی. همان‌طـور که از عنـوان کتاب هـم برمی‌آید، نویسـندگان این اثر کوشـیده‌اند ارتباط بین سـینما و فضاهای شـهری را در سـینمای پیش از انقلاب ایران بررسـی کنند. شـهر و سینما ارتباطی تنگاتنگ دارنـد و «سـینما از نخسـتین روزهای پیدایش خـود - اواخر قرن نوزدهـم- تاکنـون همواره خود را در نسـبت با شـهر و فضاهای شـهری تعریف کرده است». کتاب فوق در سـه بخش کلی با این عناوین تدوین شده: «برداشت اول: شهر و سینمای ایران» «برداشت دوم: بازخوانی فیلم‌ها» و «برداشـت سـوم: سـخن آخر». کتاب با پیشـگفتاری با عنوان «سـینما، شـهر، نووارگی و فضای عمومی» شـروع می‌شـود و نویسـندگان در آن توضیحات مفصلـی درباره ارتباط سـینما و شـهر داده‌اند و نظریه‌های مختلفی را در این باب بررسـی کرده‌اند. پیشـگفتار در پایان به ظهور تکنولوژی‌های جدید در عصر کنونی اشـاره کرده و معتقد اسـت که «بـا ورود به هزاره جدید و پیشـرفت حیرت‌انگیز ابـزار و ادوات فنی، همگان، بیش از پیش و بسـیار ساده‌تر از قبل، با دوربین‌های کوچک و ارزان خود در خیابان‌ها و فضاهای شـهری پرسه می‌زنند و تصاویر موردنظر خود از شـهر و جریان بی‌وقفه زندگی شهری را ثبت و ضبط می‌کنند. تن شـهر بیش از هر زمان دیگری اهمیت یافته اسـت و معماری بنا و معماری شهری بیش‌ازپیش موضوع شهر و زندگی شهری شده‌اند و با خلق مکان، فضا و زمان را بازتعریف می‌کنند». بر این اساس این کتاب بر آن اسـت تا پیوندهای چندسویه شهر، کالبد شهر، سینما و مدرنیته را از دریچه سینمای ایران در مقطع ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ بررسی کند. به‌عبارتی، این کتاب «در پی دیدن دوباره شـهر ایرانی اسـت از درون فیلم‌های سینمایی دورانی سپری‌شده؛ مسئله اصلی در اینجا بررسی و تبیین چگونگی حضور شهر و بازنمایی آن در آثار سینمایی پیش از انقلاب است».

بر این اسـاس، پژوهش فوق این پرسش‌ها را به‌عنوان موضوع پژوهش مدنظر دارد: آیا شهر ایرانی، یا فراتر، زندگی شهری ایرانی و کالبد شهر، در دل تصاویر سینمایی فیلم‌های پیش از انقلاب حضور دارد؟ اگـر حضور دارد، این حضور به چه نحوی اسـت؟ پس‌زمینه اسـت یا پیش‌زمینه؟ نقش جنبی دارد یا از شـخصیت‌های اصلی فیلم اسـت؟ نسبت این شـهر، کالبد آن و زندگی شهری با نووارگی (مدرنیته) و نوپردازی (مدرنیزاسـیون) اعمال شده، چگونه است؟ آیـا تصاویر ثبت‌شـده بیانگر سـویه‌های مثبت و آرمانـی نووارگی (مدرنیته) است یا وجوه منفی و مخرب آن را نیز تجسم می‌بخشد؟ آیا یکی از رایج‌ترین گفتمان‌های دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی، یعنی بازگشت به اصل، در این فیلم‌ها پژواکی دارد؟

خاطره‌شهر

بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی

گروهی از نویسندگان

نشر ناهید

چاپ اول ۱۳۹۴

کتاب می‌کوشـد تا این پرسـش‌ها را بررسـی کند تا «دست‌کم تصویـری بیش‌وکم روشـن از شـهر، کالبـد آن و زندگی شـهری به‌نمایش‌درآمـده در این فیلم‌ها را تشـریح کند، زمینـه و زمانه را در کنار هم ببیند و شـهر ایرانی ایـن دوران را در چارچوب نووارگی ایرانی زمانـه بازخوانی کند». هریک از بخش‌های کتاب گوشـه‌ای از ایـن بحث را پیش می‌برد تا در آخر تحلیلی یکپارچه و منسـجم از موضوع به دسـت دهد. برداشـت اول کتاب با مـروری تاریخی و روزشـمارگونه بر فیلم‌های سـینمای ایران از ابتدا تا انقلاب ۵۷، بن‌مایـه‌ای تاریخی را برای کلیت بحث تـدارک می‌بیند و تصویری عمومـی را از نحـوه بازنمود شـهر ایرانی و نسـبت آن با نووارگی (مدرنیته) ایرانی فراهم می‌آرود. در برداشت دوم، نمونه‌هایی چند از سـینمای دهه چهل و پنجاه خورشیدی از منظر بازشناسی شهر و نووارگی (مدرنیته) مورد بازخوانی و تحلیلی دقیق و جزء‌به‌جزء قرار گرفته‌اند. و در آخر، برداشـت سـوم با جمع‌بندی و کنارهم‌نشاندن مضامین و انگاره‌های مطروحه در دو برداشـت پیشین، نسبت میان شـهر ایرانی با سینما، مدرنیته، مدرنیسـم، مدرنیزاسیون و گفتمان بازگشـت به اصل مطرح در ایـن دوران را با توجه به رئوس نه‌گانه خود تبیین می‌کند.

در برداشت دوم، فیلم‌هایی که مورد بررسی کتاب قرار گرفته‌اند، عبارتند از: خشـت و آینه، شوهر آهوخانم، قیصر، آرامش در حضور دیگران، رضاموتوری و آقـای هالو که همگی مربوط به دهه چهل هسـتند؛ و نیز صبـح روز چهارم، رگبار، خداحافـظ رفیق، تنگنا، زیر پوسـت شـهر، کندو، دایره مینا و گوزن‌ها که فیلم‌های دهه پنجاه سـینمای ایران هستند. کتاب در برداشـت پایانی‌اش و در بخشی از نتیجه‌گیری‌اش آورده: «با توجه به آنچه در برداشـت‌های پیشـین آمد، از زمان ورود سـینما به ایران، به‌عنوان یکی از عوامل نووارگی، شهر، فضاهای شهری و زندگی شهری از موضوعات اصلی سینمای ایران بوده است؛ اغلب به‌عنوان پس‌زمینه، آنجا که فیلم می‌خواهد موقعیـت مکانـی حادثه‌ها و واقعه‌ها را بازگو کند و گاه با نقشـی تعیین‌کننده در داستان».