مرور

نگاهی به «سفرزمستانی» اثر املی نوتومب

اقدامی نامنتظره

● **ماهان سیارمنش:** «سفر زمستانی» روایتگر داستان مردی است که تصمیم می‌گیرد فکری را که در حالت خلسه در او جان گرفته بود در اقدامی نامنتظره عملی کند. چنان‌که آن اندیشه مدت‌ها بدون هرگونه کاستی در او زنده بماند و ماه‌ها را صرف آماده‌سازی خود برای آن لحظه باشکوه و درعین‌حال مخوف بسازد. مردی که سعی می‌کند نویسنده اوتیسمی را از «استرولب» (کسی که راوی عاشقش است و مدیر و ویراستار آثار الهٔنُر به شمار می‌رود) جدا و تمام زندگی خود را وقف او کند، اما در این کار شکست می‌خورد. «زوییلِ» ناامید، وقتی خود را ناتوان از کامیابی می‌بیند، فکر هواپیماربایی و کوباندن آن به برج ایفل به ذهنش راه می‌یابد. هواپیمایی با بیش از صد مسافر که از نظر راوی باید همراه او در این فاجعه جان ببازند، زیرا معتقد است: «اگر قرار بود استرولب که برگزیده موجودات است، آن‌گونه رفتار کند، پس باید همه جهان را نابود می‌کردم. تصمیم گرفتم حالا که متأسفانه شرایط آن را ندارم تا زمین را با خاک یکسان کنم، هدفی بزرگ‌تر از میزان بیزاری‌ام انتخاب می‌کنم.» او که خود را در عشق شکست‌خورده می‌بیند، در حالتی بین نفرت و علاقه قرار دارد. «سفر زمستانی» داستانی سوزناک و تلخ است از زندگی دو زنی که در خانه‌ای سرد و خشک زندگی می‌کنند و سقف‌شان عایق‌بندی مناسبی ندارد و مجبورند لباس روی لباس بپوشند تا خود را از سرمای زننده خانه در امان نگاه دارند و راوی با دیدن این وضعیت متعجب می‌شود و به استرولب پیشنهاد می‌دهد که سقف را با نایلُن بپوشاند و بخاری برقی کوچکی به آنها بدهد. پیشنهادی که استرولب نخست قبولش نمی‌کند و بعد با اصرار راوی می‌پذیرد. داستان از جایی شروع می‌شود که راوی در فرودگاه منتظر قطار ۱:۳۰ است. ازآنجاکه او قصد دارد هواپیما را بدزدد و آن را به برج ایفل بکوباند، مقصد مهم نیست. او در حال نوشتن خاطراتش است تا بگوید چطور ایده این جنایت به ذهنش راه یافت؛ بااینکه بیان این داستان بیهوده است و این مطالب همراه با هواپیما نابود می‌شوند، ولی او آنها را می‌نویسد تا وقایع در نظر او روشن‌تر شوند. «اگر می‌نویسم به این دلیل هم هست که می‌ترسم این فیلم درخشان و زودگذر وجود نداشته باشد. هیچ بعید نیست این حرف دروغ باشد و آدم بدون دیدن چیزی به شکل احمقانه‌ای بمیرد. تصور نابودشدن بدون این نشئگی اجمالی غمگینم می‌کند. به‌همین‌خاطر محض اَحتیاط تلاش می‌کنم این ویدئوکلیپ را از راه نوشتن برای خودم بسازم.» زوییل با مردمی فقیر ملاقات می‌کند و با دادن وام به آنها کمک می‌کند که از پس مخارج گرمایشی خانه‌هاشان بربیایند. بدین‌گونه است که با استرولب و الهٔنُر آشنا می‌شود و وقتی اولین‌بار می‌بینندشان، فکر می‌کند استرولبِ زیبارو باید نویسنده باشد نه آن بیمار مریض. بعد از پی‌بردن به اشتباهش باور نمی‌کند کسی که عاشق او است فردی معمولی و در عوض، الهٔنُر، نویسنده‌ای بااستعداد است. بعد از مدتی

سفرزمستانی
اَملی نوتومب
ترجمه: بنفشه فریس‌آبادی
نشر چشمه

عاشق استرولب می‌شود و از همین‌جا رابطه‌ای عاطفی بین‌شان شکل می‌گیرد. ناامیدی زوییل از آنجا مایه می‌گیرد که استرولب، حامی و نگهبان الهٔنُر نمی‌تواند بدون او سر کند، چنان‌که نویسنده اوتیسمی هر حرکات عاشقانه و ساده آنها را زیر نظر دارد و لحظه‌ای رهایشان نمی‌کند. بنابراین عاشق که مدام از طرف معشوقه‌اش (به‌دلیل حضور الهٔنُر) پس زده می‌شود، تصمیم می‌گیرد که اگر واقعیت قابل‌تغییر نیست، می‌تواند با معشوقه‌اش در سطحی دیگر از واقعیت (به‌همراه نویسنده) گام بردارد و هر آنچه را که می‌تواند همراه او تجربه کند. برای این کار فکر می‌کند که قارچ‌های توهم‌زا را با آن دو زن بخورد. آن دو اگرچه از این وضعیت لذت می‌برند، ولی زوییل به مراد دلش نمی‌رسد و همچنان سرمای طاقت‌فرسایی را که بر او می‌وزد بی‌وقفه حس می‌کند و به‌تدریج علاقه‌اش به نفرت تبدیل می‌شود. اما چه‌چیز راوی را وادار کرد که آن تصمیم وحشتناک را به سرش راه دهد؟ عدم اقناع میلی که به آن زن زیبارو داشت یا تنفر از بشر که از نظر او ذره‌ای ناچیز بود؟ املی نوتومب، گویی به اسامی و ارجاعات ادبی علاقه خاصی دارد. موسیقی بر سیرِ وقایع داستان‌هایش تاثیر خاصی دارند، چنان‌که برای فراموشیِ ترسش از نابودکردن هواپیما یا لحظاتی که نگرانَ و آشفته است به موسیقی‌هایی چون «مرگِ دوشیزه» اثر شوبرت و ایفکس توین اشاره می‌کند. از طرف دیگر وقتی به نیمه داستان می‌رسیم، این فکر در ما پدید می‌آید که الهٔنُر و استرولب هر دو یک شخص واحدند و درعین‌حال متحد با نویسنده هستند. چنان‌که هر سه، حرف اول اسم‌شان با A شروع می‌شود. این رمان کوتاه اگر هم اثر برجسته‌ای نباشد، ما را با داستانی جالب توجه روبه‌رو می‌کند که می‌تواند در مدت یک روز خوانده شود.

گفت‌وگوی «شرق» با پروفسور تاد برلینر به مناسبت انتشار «زیباشناسی هالیوود»

سینما وسیله‌ای برای فلسفه‌ورزیدن نیست!

محمدجواد استادی

رابطه میان دین و سینما ازجمله موضوعاتی است که برای سال‌ها در کشور ما مورد بحث قرار گرفته است. هرچند گاهی این بحث‌ها پربسامدتر بوده و گاهی نه. هنوز هم از این مباحث نتیجه مشخصی حاصل نشده است و اختلاف‌نظرهای مختلفی دراین‌باره وجود دارد. البته پرواضح است که میان حوزه مطالعات اسلامی در سینما با رویکردهای الهیات مسیحی تفاوت‌های جدی وجود دارد. بررسی رابطه دین و سینما در رشته مطالعات فیلم که حوزه‌های نظری، تاریخی و انتقادی در حوزه سینما را بررسی می‌کند مورد کنکاش و مطالعه قرار گرفته است. پروفسور تاد برلینر استاد مطالعات فیلم دانشگاه کارولینای شمالی آمریکا است و حوزه تخصصی او نیز زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی در حوزه سینما است. برلینر مؤسس و نخستین رئیس گروه مطالعات فیلم همین دانشگاه نیز بوده است. او عضو انجمن مطالعات شناختی تصویر متحرک است. این پژوهشگر شناخته‌شده که خود فارغ‌التحصیل برکلی است، دو جایزه فالبرایت را دریافت کرده است. از این استاد مهم مطالعات فیلم، کتاب و مقالات متعددی منتشر شده است. کتاب «زیباشناسی هالیوود» او توسط حسام‌الدین موسوی به فارسی ترجمه و از سوی انتشارات لگا منتشر شده است. آنچه در ادامه می‌خوانید گفت‌وگوی «شرق» با او درباره رابطه دین و سینما است.

گفت‌وگوی ما پیرامون سینما است. آیا تعریفی علمی و جهان‌شمول از سینما وجود دارد؟ شما دراین‌باره چه فکر می‌کنید؟

باید گفت که تعریفی جهان‌شمول از سینما وجود ندارد. باید بگویم که سینما ظاهراً تصویر متحرک است. دقت کنید می‌گویم ظاهراً، آن‌هم به آن دلیل که تصویر در حقیقت هیچ‌گاه در حال حرکت و جابه‌جایی نیست. بلکه تنها به نظر می‌رسد که دارای حرکت است. دلیلش هم این است که سیستم ادراکی ما امکان تشخیص تفاوت میان حرکت واقعی و حرکت صوری را ندارد.

چه نیازی به بررسی رابطه دین و سینما وجود دارد؟

باید بگویم من به‌عنوان یک پژوهشگر حوزه زیبایی‌شناختی چندان به این مسائل فکر نمی‌کنم. آن‌هم به آن دلیل که این‌گونه مسائل اساساً ارتباط چندانی با حوزه زیبایی‌شناختی فیلم ندارند. بااین‌حال من می‌توانم دلایل زیادی را برای بررسی رابطه دین و سینما تصور کنم. به‌عنوان‌مثال می‌توانم بگویم که سینما غالباً برای تلقین یک یا چند باور مذهبی (مثل اسلام، مسیحیت و موارد دیگر) به مردم مورداستفاده قرار گرفته است. سینمای عامه‌پسند به دنبال آن است و تمایل دارد تا باورها و اعتقادات مذهبی یا فرهنگی غالب در هر فرهنگ خاص را تقویت کند. به‌عنوان نمونه می‌توانم بگویم که حماسه‌های مذهبی آمریکایی (در فیلم) تمایل دارند که اعتقاد به مسیحیت را تقویت کنند. فیلم‌سازان (مثل مل گیبسون یا مارتین اسکورسیزی) گاهی اوقات از فیلم‌ها برای بیان اعتقادات خویش استفاده می‌کنند.

برخی از سینمای دینی سخن می‌گویند. سینمای دینی چیست؟

باید بگویم دراین‌باره مطمئن نیستم. اما این‌گونه فرض می‌کنم که سینمای دینی سینمایی است که تلاش می‌کند تا از باورها و اعتقادات دینی حمایت و پشتیبانی کند.

آیا رابطه دین و سینما می‌تواند به یک ژانر سینمایی تبدیل شود؟

بگذارید این‌گونه توضیح دهم که ژانر تنها به موضوع (به‌عنوان‌مثال دین) بستگی ندارد. بلکه به مؤلفه‌های دیگری نیز مثل الگوهای داستانی منطقی، شمایل‌نگاری منطقی و ثابت، مجموعه‌ای از شخصیت‌ها و یک ایدئولوژی خاص بستگی دارد. این مؤلفه‌ها می‌توانند متنوع و تکرارپذیر باشند. برخی از ژانرها همانند حماسه‌های کتاب مقدس با هماهنگی و تناسب با اصول و آموزه‌های دینی رشد و توسعه یافته‌اند.

سینما می‌تواند ابزاری برای تبلیغ اندیشه‌های دینی باشد؟ سینما ظرفیت و توانایی ارائه مفاهیم دینی را دارد؟

راه‌های گوناگونی برای پاسخ‌دادن به این سؤال وجود دارد. پیش از همه ما می‌توانیم از اشخاص و گروه‌های مذهبی مثال بیاوریم که از سینما در جهت تبلیغ اعتقادات مذهبی خویش و در نهایت جذب پیروان مذهبی استفاده می‌کنند. به‌عنوان‌مثال می‌توانم به فیلم «مصائب مسیح» مل گیبسون یا برخی ویدئوهای تبلیغی القاعده و مواردی ازاین‌دست اشاره کنم. بنابراین در سطح اولیه می‌توان در پاسخ سؤال شما گفت که بله سینما می‌تواند مفاهیم دینی را ارائه و ترویج کند.

اما سؤال شما مباحثه‌ای را باز می‌کند که هم‌اکنون در فلسفه زیبایی‌شناسی در مورد اینکه سینما می‌تواند کار فلسفه را انجام دهد مورد بحث و گفت‌وگو است. بنابراین اگر ما به تفکر دینی به‌عنوان فلسفه نگاه کنیم باید بگویم که سؤال شما به این بحث مربوط می‌شود. برخی معتقدند که سینما واقعاً نمی‌تواند مفاهیم جدید فلسفی را معرفی کند، بلکه می‌تواند با گفتن داستان‌هایی که مفاهیم را گویاتر و روشن‌تر می‌کند، مفاهیم فلسفی موجود را تقویت کند. به‌عنوان‌مثال حماسه‌های کتاب مقدس داستان‌هایی را برایمان می‌گویند که باورها و ارزش‌های کتاب مقدس را برای ما نمایان می‌کند. اما فیلم صرفاً وسیله و رسانه‌ای برای نظام اعتقادی دینی موجود است و نمی‌تواند فکر بدیع و اصلی دینی را ارائه کند. البته هرکسی می‌تواند یک فیلم از یک فیلسوف یا رهبر دینی بسازد که فلسفه‌ای اصیل را تبیین می‌کند، اما او واقعاً از سینما برای فلسفه‌ورزیدن بهره نمی‌برد. این‌طور نیست؟ این فقط یک فیلم از شخصی است که ایده‌ای را طرح می‌کند. بااین‌حال دیگر فیلسوفان استدلال می‌کنند که سینما می‌تواند مفاهیم فلسفی را از طریق تصویر، زنده، پیچیده یا قدرتمند و برجسته‌تر جلوه دهد. به‌عنوان‌مثال می‌توانم از فیلم «آخرین وسوسه مسیح» مثال بزنم که یک ایده مشترک مسیحی را - اینکه مسیح هم جنبه انسانی و هم جنبه الهی داشت - مدنظر قرار داده بود و این اعتقاد را چنان واضح و روشن و درعین‌حال ناآشنا (نوعی آشنایی‌زدایی سینمایی) ساخت که فیلم در مرکز چنان تنوع عقایدی قرار گرفت که می‌توان آن را جنگ مقدس خواند. مارتین اسکورسیزی کارگردان فیلم ادعا می‌کرد که در فیلم هیچ‌چیز با انجیل مغایرت ندارد. اما او داستان عیسی را چنان نامتعارف روایت کرد که اعتقادات رایج و عمومی مسیحی نمایش داده‌شده در فیلم - همانند زنده کردن مردگان، مناسک استحاله (اشاره به این باور مسیحیان که نان را به‌عنوان گوشت مسیح و شراب را به‌عنوان خون او در نظر گرفته و برای تحقق استحاله معنوی مصرف می‌کنند)، شفای نابینایان - عجیب و مشوش به نظر می‌رسید. در فیلم، زمانی که (مسیح) لازاروس را زنده می‌کند، به نظر می‌رسد او تا حدودی پوسیده است. گوشت او تا حدودی پوسیده است و استخوان‌هایش از دستانش بیرون زده و او در تمرکز چشمان و متوجه‌شدن دچار مشکل است. به گونه‌ای که شخصیت‌های دیگر حس انزجار پیدا می‌کنند. جنبه‌هایی از آموزه‌های مسیحیت که در قالب مسیحیت مدرن تمثیل شده‌اند در فیلم به شکل محسوسی دیده می‌شود. دلیل آن نیز توانایی سینما در نمایش رویدادها به شکل عینی و غریزی است. به تصویرکشیدن شام آخر در این فیلم ما را به مسئله کانیبالیسم که برای قرن‌ها در آیین مسیحیت پوشانده شده بود متوجه می‌کند. آخرین آزمون این است که مسیح از حواریون می‌خواهد که گوشت بدن او را بخورند و خونش را بیاشامند و به نظر می‌رسد که آنها معذب و پریشان هستند. در فیلم «آخرین وسوسه مسیح» وقتی عیسی مسیح حواریون خویش را مجبور می‌کند که بدنش را بخورند و خونش را بیاشامند آنها آشفته به نظر می‌رسند. این درخواست مسیح که برای مخاطبان معاصر غربی بسیار آشنا است حواریون او را شگفت‌زده می‌کند. زمانی که یکی از حواریون مقداری شراب روی انگشت خود می‌ریزد به نظر می‌رسد که آن واقعاً خون است. فیلم «آخرین وسوسه مسیح» با تصحیح وقایعی که آیین مسیحیت مردم را به روش‌های اغلب نمادین نسبت به آنها شرطی کرده است، اعتقادات و ارزش‌های مشترک مسیحی را غریب و ناآشنا و حتی مخرب و ویرانگر می‌کند. من فکر می‌کنم می‌توانیم بگوییم که فیلم در حال ارائه افکار و اندیشه‌های دینی است و سعی می‌کند تا آنها را از طریق روش‌های سینمایی برای مخاطبان واضح‌تر و چندلایه‌تر کند.

آیا سینما می‌تواند جهان‌بینی مردم را تغییر دهد؟

حقیقت آن است که سینمای جریان اصلی (بدنه) تلاش می‌کند به‌جای آنکه باورهای موجود را تغییر دهد آنها را تقویت کند. می‌توان گفت به‌طور بالقوه سینما می‌تواند جهان‌بینی هرکسی را تغییر دهد، اما من فکر نمی‌کنم این چیزی باشد که غالباً رخ دهد. گفته می‌شود که سینما می‌تواند باورهایی را که احتمالاً در فرهنگ نهفته و پنهان هستند، با بهره‌بردن از قدرت ملموس‌سازی و واضح‌سازی برای مخاطبان فعال و یا تقویت کند. نمونه‌های بسیاری از این مسئله که نگرش افراد تغییر کرده است وجود دارد اما باید بگویم جهان‌بینی با هر وسیله‌ای به‌سختی قابل‌تغییر است.

میان روایت دینی و روایت سینمایی چه پیوندی وجود دارد؟

خیلی نسبت به درک منظور شما از این سؤال مطمئن نیستم. اما می‌توانم بگویم که هم دین و هم سینما برای ما داستان‌هایی را روایت می‌کنند (در میان چیزهای دیگر). بنابراین سینما مانند هر شکل هنری روایی دیگری روایت‌های مذهبی‌ای را برای اهداف داستان‌پردازی خود به کار برد.

آیا امکان طبقه‌بندی از موضوعات دینی که در سینما مطرح می‌شود وجود دارد؟

در پاسخ به این سؤال باید گفت که بله امکان ایجاد نظام‌های طبقه‌بندی از موضوعات دینی در سینما وجود دارد. اما آنچه مهم است و باید بدان توجه کرد این است که هدف از ایجاد این نظام طبقه‌بندی چیست؟

روش مهم است. روش پیشنهادی شما برای مطالعه رابطه دین و سینما چیست؟

مهم‌ترین چیز از نظر روش‌شناختی تا آنجایی که مورد علاقه من باشد این است که مطمئن باشیم پژوهشگر در حال مطالعه این موضوع است که چگونه باورها و اعتقادات دینی در ویژگی‌ها و مختصات ظاهری مدیوم سینما قرار داده شده‌اند. (همان‌طور که به‌عنوان مثال پیش‌تر در تحلیلم از «آخرین وسوسه مسیح» نشان دادم.) در غیر این صورت پژوهشگر صرفاً محتوای دینی جداشدنی و منفک را موردمطالعه قرار می‌دهد. محتوایی که می‌توانست در هر قالب دیگری مثل شعر، رمان یا مقاله ارائه شود یا حتی هر قالب دیگری که امکان انتقال معنی را داشته باشد. چنانچه پژوهشگر روی قالب سینمایی تمرکز نداشته باشد باید گفت که او درواقع رابطه میان دین و سینما را بررسی نمی‌کند. چنین مطالعه‌ای هرگز یک مطالعه سینمایی به حساب نمی‌آید بلکه یک مطالعه مذهبی است که اتفاقاً شامل برخی متن‌های سینمایی است. بنابراین به طور خلاصه و نکته کلیدی را می‌گویم. پژوهشگر این حوزه باید وسیله و محمل سینمایی که یک مفهوم و معنای مذهبی را حمل می‌کند مورد مطالعه قرار دهد نه آنکه یک معنا و مفهوم مذهبی جداشده را مورد بررسی قرار دهد.

وضعیت مطالعات دینی سینمایی در دانشگاه چگونه است؟

من چیز زیادی دراین‌باره نمی‌بینم. در حال حاضر در دانشگاه‌ها پژوهش‌های بسیاری پیرامون حوزه اخلاق و سینما وجود دارد. همچنین درباره ایدئولوژی و سینما کارهای مختلفی انجام می‌شود. اما درباره پروژه‌هایی که مستقیماً درباره دین تمرکز کنند باید بگویم نمی‌دانم.

مروری بر «زیباشناسی هالیوود» تاد برلینر

لذت زیبایی‌شناختی

هالیوود به دنبال این است تا با درصد مناسبی از چالش شناختی در مخاطبان اقدام به پرورش لذت زیبایی‌شناختی کند، بدون آنکه موجب سردرگمی مخاطبان خویش شود. تاد برلینر در کتاب «زیباشناسی هالیوود» با تحلیلی ظریف از چهار لایه فیلم که عبارتند از روایت، سبک، ایدئولوژی و ژانر است، از این ادعای ساده حمایت می‌کند. هر یک از چهار عنصر مورد اشاره میان لذت خودانگیخته از درک آسان و دریافت عمیق‌تر از پیچیدگی‌های چالش‌برانگیز ایفای نقش می‌کنند. بهترین فیلم‌های هالیوود می‌توانند به تعادلی بین این دو بخش دست یابند و برلینر در کتاب خود با بررسی طیف وسیعی از مطالعات موردی تلاش دارد این مسئله را نشان دهد. میان رویکردهای نظریه‌های مطالعات فیلم و مطالعات فرهنگی درباره این ادعای ساده مطرح‌شده هالیوود تفاوت‌هایی وجود دارد. برلینر دراین‌باره از موضع مکتب ویسکانسین دفاع می‌کند که معتقد است سینمای بدنه مخاطبان فعال سینما را درگیر می‌کند. مخاطبانی که آزادانه بدترین شکست‌ها را بازمی‌گردانند و از تجربه‌های زیبایی‌شناختی به‌وجودآمده از بهترین آثار سینما به وجد می‌آیند. البته در برابر دیدگاه تاد برلینر، نظریه‌هایی نیز وجود دارد که معتقد است برخی فرمول‌ها چیزی جز انطباق ایدئولوژیک منفعل حاصلی ندارند. برلینر اثر خود را با ارائه نمایی کلی از زیبایی‌شناسی آغاز می‌کند، جنبه‌ای که معمولا در جریان سینمای بدنه بسیار آسان گرفته شده است. مؤلف در اثر خود تبیین می‌کند که فیلم لذت‌های مختلفی را که شامل نوع خاصی از زیبایی‌شناسی هستند در مخاطبانش ایجاد می‌کند. زیبایی‌شناسی که به درک حسی افراد بستگی دارد و درنهایت منجر به یک تجربه عاطفی می‌شود. بر این اساس او معتقد است که فیلم موفق فیلمی است که بتواند میان عدم تجانس‌ها و یکنواختی‌ها به یک تعادل دست یابد. گرایش کلاسیک هالیوود به ژانرهای متعارف، ایدئولوژی‌های تصدیق‌کننده و سبک‌های نامتناقض که ارتباطات علی و معلولی یک داستان را می‌سازند، کاملا شناخته‌شده است. بااین حال گرایش انحراف‌یافته به پیچیده‌کردن این وحدت‌های مأنوس کمتر مورد توجه قرار گرفته است. نوپدیدی و پیچیدگی از طریق ایجاد یک روند کشف فعال به مخاطب روح می‌بخشد. زیبایی‌شناسی تا حد زیادی با الزامات عملی حوزه صنعت در یک تراز قرار دارد تا بتواند از ایجاد محصولات یکنواخت جلوگیری کند. برلینر در کتابش منحنی وونت را در حوزه روان‌شناسی معرفی می‌کند تا بتواند تعادل مطلوب میان تسلط پردازش و چالش شناختی را، یا به عبارت دیگر تعادل میان آسان و مشکل را نمایش دهد. برلینر اشاره می‌کند که هنرهای جمعی میزان میانه‌ای از جذابیت را پی‌جویی می‌کنند و ارزش‌های زیبایی‌شناسی را به حداکثر می‌رسانند. مخاطبان توده‌ای سینما و سینه‌فیل‌ها پتانسیل‌های مقابله‌شناختی مختلفی دارند که با نوع فیلم‌هایی که می‌بینند ارتباط دارد. فیلم‌سازان برای جذب مخاطبان خویش با هر دو ارزش ذکرشده در هالیوود باید نسبت به وحدت و نوپدیدبودن گرایش رقابتی داشته باشند. تعادل بهینه و تعاملی در هر چهار لایه مختلف موضوع فیلم روشن است و همگی به لذت زیبایی‌شناختی به‌شیوه خویش کمک می‌کنند. برلینر به‌خوبی توصیف می‌کند که چگونه روایت می‌تواند موجب برانگیختگی کنش هدایت‌شده تخیل شود. این روند است که به مخاطب اجازه می‌دهد که خود فعالانه داستان را خلق کند. اینکه برلینر رویکردی شناختی ارائه می‌دهد که روایت را به حد یک ماشین تقلیل نمی‌دهد اما گنگ‌بودن و ابهامات را درک می‌کند قابل تقدیر است. «زیباشناسی هالیوود: لذت در سینمای آمریکا» را نوعی دفاعیه از سینمای هالیوود خواندند که با رویکردی تازه به سینمای بدنه یا جریان اصلی آمریکا می‌پردازد. این کتاب، به‌دلیل سابقه برلینر در تدریس مبانی زیبایی‌شناسی و سبک و تاریخ سینما، سرشار از ارجاعات دقیق و مستدل است و از این منظر به‌عنوان کتاب درسی هم می‌تواند مورد استفاده دانشجویان و متخصصان سینما قرار بگیرد و هم به‌عنوان یک نوع رویکرد مدافع هالیوود می‌تواند توجه علاقه‌مندان سینما و حتی منتقدان سرسخت هالیوود را به خود جلب کند. تاد برلینر در این کتاب، در مواجهه با سینمای هالیوود به‌عنوان هنری عامه‌پسند رویکرد تازه‌ای در پیش می‌گیرد و از نمونه‌های عملی و استدلال‌های نظری برای دفاع از موضعش در قبال مفهوم لذت زیبایی‌شناختی بهره می‌گیرد. او در کتابش بحثی جسورانه و تأمل‌برانگیز را مطرح می‌کند: اینکه فیلم‌های هالیوودی به ما لذت زیبایی‌شناختی می‌دهند و این مسئله‌ای انکارنشدنی است. و برای اثبات مدعایش مباحث فلسفی و روان‌شناختی را به کار می‌گیرد، و تحلیل‌هایی تازه از فیلم‌های هالیوودی مطرح به‌دست می‌دهد.

زیباشناسی هالیوود: لذت در سینمای آمریکا
تاد برلینر
ترجمه حسام‌الدین موسوی
نشر لگا

*** این مرور با استفاده از گزارش گرانت ویدنفلد درباره کتاب «زیباشناسی هالیوود» نوشته شده است.**

عطف

هزارتوی غربت

● **شرق:** «خانه، گوشه دنج ما، سهم ما از جهان است. نخستین دنیای ما، جهان هستی ما به تمای معناهای این واژه است.» این نقل‌قول از گاستون باشلار در کتابِ «امید بازیافته: سینمای آندری تارکوفسکی» نوشته بابک احمدی در ستایش خانه آمده است. خانه‌ای که گذشتنِ از آن خواسته یا ناخواسته در زندگی هر مهاجری غربتی را رقم می‌زند و برای نویسندگان، نوعِ ادبی را پدید می‌آورد که موسوم به «ادبیات مهاجرت» است. کتابِ «غم غریبی و غربت» گزینش و نگارشِ محمد افتخاری، به همین مقوله ادبیات مهاجرت می‌پردازد. مؤلف در مقدمه این کتاب معلوم می‌کند که غربت و مهاجرت را در چه زمینه‌ای بررسی می‌کند. «موضوع کتابی که در دست دارید غربت یا مهاجرت از دیدگاه فلسفی، سیاسی یا دیدگاه‌های دیگر نیست و مباحث و مسائل مربوط به این موضوع نیز بسیار گسترده‌تر از گنجایش این کتاب و بضاعت این قلم است.» افتخاری می‌نویسد نگاهش به موضوع غربت یا مهاجرت از منظر ادبیات، مفهوم کلی آن است و گوشه چشمی هم به برخی مباحث مطالعاتیِ مربوط به این موضوع داشته است. کتاب در ده بخش تدوین شده است. هزارتوی غربت، مفاهیم غربت و وطن، غم غربت (نوستالژی)، مهاجرت (غربت‌گزینی)، غربت و هویت، ماندن یا رفتن، ادبیات غربت، یادداشت‌های غربت، داستان‌های فارسی غربت، شعرهای غربت (ترجمه). در بخشِ خواندنی ادبیات غربت، مؤلف به مجله «داستان» (۱۳۹۳، ش. ۵۰) اشاره می‌کند که در آن ترجمه گفت‌وگوهای میزگردی چاپ شده با عنوانِ «رؤیای برج بابل» که موضوع آن تأثیر مهاجرت بر ادبیات است. این جلسه یا میزگرد در سال ۲۰۱۴ در کشور هند و در حاشیه جشنواره ادبی «جَیپور» برگزار شده بود و پنج نویسنده غالباً مهاجر از کشورهای مختلف در آن شرکت داشتند و نظر و تجربه شخصی خودشان را درباره تأثیر مهاجرت بر ادبیات و نیز مفهوم ادبیات یا نویسندگیِ جهانی مطرح کردند که مؤلف این پنج نظر را ترجمه کرده و آورده است. از این میان، نظرِ «مازا منگیستی» نویسنده اتیوپیایی-آمریکایی، جالب توجه است. او می‌گوید از منظری داستان‌هایش جهانی نیستند چراکه شخصیت‌هایش اتیوپیایی‌اند، باوجوداین تجربه‌ها و کشمکش‌های آنان وضعیتی انسانی را به نمایش می‌گذارد. ازاین‌رو او معتقد است بیش از اینکه بخواهیم از ادبیات جهانی سخن بگوییم باید از مخاطبان جهانی و بین‌المللی حرف بزنیم. شاید این مخاطب باشد که کتاب را جهانی می‌کند. او می‌گوید به مسئله ادبیات جهانی خوش‌بین است شاید به این دلیل که از وضعیت مهاجرت در این روزها باخبر است. از نظرِ او داستانِ این مهاجرت‌ها باید نوشته شود. افتخاری همچنین به نوشته‌های نویسندگانِ معاصر ایرانی هم توجه دارد: او به مطلبی ارجاع می‌دهد نوشته پیمان اسماعیلی، داستان‌نویسی که چند سالی است به استرالیا مهاجرت کرده است و در مطلبش با عنوانِ «داستان‌هایی از دوردست» درباره تجربه خود می‌نویسد با توجهِ به این مسئله که نویسنده مهاجر به چه زبانی، برای چه مخاطبی و از کدام جامعه باید بنویسد: «تجربه مهاجرت تجربه‌ای عمیق و تکان‌دهنده است. عادت‌های آدم را به هم

غم غریبی و غربت
گزینش و نگارش: محمد افتخاری
نشر فنجان

می‌ریزد و چیزهای جدیدی جایگزین‌شان می‌شود. بعد همان چیزهای جدید بخشی از عادت‌های جدید می‌شوند؛ چیزهایی که تا چند سال پیش برای شما تجربه‌ای تازه و تکان‌دهنده بودند و حالا به تکه‌ای از زندگی روزمره تبدیل شده‌اند. مثلاً اوایل مهاجرت آدم‌ها شروع می‌کنند به حرف‌زدن درباره کشفیات جدیدشان از عادت‌ها و رفتارهای آدم‌های کشور جدید... خیلی‌ها بعد از مهاجرت تکلیف خودشان را با زبانی که می‌خواهند به آن بنویسند روشن می‌کنند. تجربه نویسندگان مهاجر ایرانی نسل اول در سال‌های گذشته نشان داده است که در این تصمیم‌گیری بُرد با زبان فارسی است... برای بیشتر نویسنده‌های مهاجر، بازار نشر هنوز ایران است و مخاطبان داستان هم از محدوده همان دو سه هزار نفر کتاب‌خوانِ داخل ایران فراتر نمی‌روند.» افتخاری در بخشِ «داستان‌های فارسی غربت» از پرویز دوایی، نویسنده مهاجر نام می‌برد که در منظر مؤلف «بازتاب نوستالژی یا غمِ غربت» است که در نوشته‌های دوایی از جنسِ دیگری است و «می‌توان آن را در فحوای کلام یا بین‌السطور نوشته‌هایش یافت، آن‌گاه که ویرانی یا فراموشیِ هویت فرهنگی را به چالش می‌کشد.» افتخاری بر این باور است که در روایت‌های دوایی درعین‌حال فقط بازتاب‌دهنده احساس تأسف و اندوه، آن‌هم از نوع نوستالژیکش نیست یا روایتِ تخریب یا ویرانی بخشی از گذشته، بلکه روشنایی‌های زندگی و باشکوه‌ترین تجربه‌ها را به تصویر می‌کشد. گلی ترقی نویسنده دیگری است که سالیانی در آمریکا زیسته و داستان‌هایش نیز سرشار از فضایی نوستالژیک است و درواقع روایتِ خاطراتی مربوط به زندگی در تهرانِ دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ و زندگی در غربتِ پاریس در سال‌های پس از انقلاب. افتخاری در بخشی هم به شعر غربت پرداخته و شعرهایی از محمود درویش و البیاتی، شاعر عراقی ترجمه کرده است.