نگاه

در باب علیت سینمایی

● **شرق:** نسبت فلسفه با سینما و نقش مفاهیم و مکاتبِ فلسفی در ساخت روایی سینما انکارناپذیر است. «علیت فلسفی سینما» از پژوهش‌هایی است که این نسبت را از منظر ارتباط بین علیت فلسفی و علیت سینمایی مورد واکاوی قرار داده است. اسدالله غلامعلی، مؤلف این کتاب معتقد است بدون تردید تحول علیت در سینما را نمی‌توان صرفا بازتاب علیت فلسفی دانست و قطعا شرایط تاریخی و اجتماعی تاثیرگذار بوده است، اما از آنجا که من معتقدم اگر فلسفه تأثیر بیشتری نسبت به تحولات اجتماعی ندارد، تأثیر کمتری ندارد، تلاش کردم به رابطه علیت فلسفی و علیت در ساخت روایی سینما بپردازم. این کتاب در سه فصل تدوین شده است: فصل نخست به کلیات می‌پردازد و مفهوم علیت فلسفی که در تاریخ فلسفه دگرگون شده است. مؤلف در این مسیر از فلسفه کلاسیک و علیت افلاطونی و ارسطویی آغاز می‌کند و می‌رسد به علیت و مدرنیته، شک دکارتی و علیت هیومی و کانتی و اصل عدم قطعیت و بعد، پست‌مدرنیسم و نظریه آشوب. در فصل دوم مفهومِ علیت سینمایی شرح داده می‌شود: پیرنگ و فیلم‌نامه، روایت سینمایی، سینمای کلاسیک، سینمای مدرن و سرانجام، سینمای پست‌مدرن. فصل سوم اما، بخش مهم کتاب است که ارتباط این دو مفهوم را به طور انضمامی در سینمای ایران بررسی می‌کند. «و اما پرسش نهایی که در فصل سوم پاسخ داده شده است؛ زنجیره علی در سینمای ایران به چه صورت است؟ نیازی به توضیح نیست که جامعه ایرانی رخدادها، انقلاب‌ها، تحولات و پیشرفت‌های تکنولوژی و به‌تعبیر کلی مدرنیته و پست‌مدرن را تجربه نکرده است و بیشترین این تحولات مدرنش نتیجه ارتباط با جوامع غربی است. بنابراین تأثیر روایت و فرم سینمای ایران از غرب یک امر بدیهی است. این تأثیرپذیری دلایل زیادی دارد ازجمله روابط ایران با کشورهای غربی و واردشدن کالاهای فرهنگی ازجمله فیلم، حضور سینماگران در جشنواره‌های بین‌المللی، تأثیر هنر و سینمای جهان بر هنرمندان و منتقدان، ترجمه کتاب‌های فلسفی، سینمایی و غیره است». مؤلف برای این خوانشِ مصداقی سه فیلم‌سازِ ایرانی را انتخاب می‌کند که از منظر او نه‌تنها جایگاه ممتازی در سینمای ایران و جهان دارند، بلکه مؤلف و نویسنده فیلم‌نامه‌هایشان نیز هستند و در آثارشان از شیوه‌های کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن استفاده کرده‌اند. عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی و اصغر فرهادی، این سه فیلم‌سازند که از هرکدام آنها یک فیلم برای بررسی انتخاب شده است: طعم گیلاس، هامون و جدایی. مؤلف در هریک از این فیلم‌ها یک مفهوم را بازخوانی می‌کند؛ علیت ضروری در فیلمِ جدایی فرهادی، علیت نسبی در فیلمِ هامون مهرجویی و تصادف در طعم گیلاس. او در این بخش با فیلم‌نامه و فیلم‌نوشت سروکار دارد و با توجه به چارچوب نظری فلسفی و سینمایی، این سه فیلم را مورد بررسی قرار می‌دهد. از آنجا که غلامعلی برای پژوهش خود سه روایتِ کلان کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن را مدنظر قرار داده، روایت‌های سینمایی را برای درک علیت انتخاب کرده که شاملِ این سه گونه روایتِ کلان هستند. او توضیح می‌دهد که چارچوبِ نظری که برای این پژوهش به کار گرفته، بر اساسِ نظریه‌های دیوید برودل، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان روایت سینمایی است. مؤلفِ «علیت فلسفی سینما» در انتخابِ این سه فیلم دلایلی دارد که آنها را در مقدمه فصلِ سوم برمی‌شمارد، ازجمله اینکه آثار این نویسندگان بازتاب اندیشه‌هایی فلسفی بوده است، روابط علت و معلولی در ساخت روایی سینما در این آثار به اشکال متنوعی وجود دارد، فیلم‌نامه و روایت داستانیِ مدنظر با اصل علیت نسبت داشته‌اند، نوع روایتَ و شیوه روایت‌گری آنها با توجه به تعریف و تحلیل روایت‌های کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن، امکان بررسی داشته‌اند. اما درباره اهمیتِ مفهوم علیت و انتخاب آن از میانِ مفاهیم فلسفیِ دیگر و نسبتش با سینما نیز این ادله در کتاب آمده است: «اهمیت علیّت در فیلم‌نامه و به‌طورکلی هنر سینما به‌واسطه اعتبار آن در حیات انسان است. رابطه انسان با جامعه، خدا و خودش نتیجه پیوستگی یا گسستگی زنجیره علّی است؛ زنجیره‌ای که از آغاز جهان تا به امروز سه مرحله ضرورت، نسبیت و پیشامد را طی کرده، و به‌خاطر تحولاتش هویت انسان را دگرگون ساخته است. سینما برای اثبات هستی خویش نه‌تنها از این زنجیره کمک می‌گیرد، بلکه به کمک ابزارهایش از جمله نور، تار و پود این زنجیره را در برابر چشمان انسان به تصویر می‌کشد. وابستگی سینما و به‌طورکلی هنر به اصل علیت نشان می‌دهد نخستین پرسش انسان یعنی چیستی و کیستی خویش، همچنان مهم‌ترین چالش هستی او است».

اسدالله غلامعلی، دانش‌آموخته پژوهش هنر از دانشگاه تربیت مدرس، پیش از این نیز پژوهش‌های دیگری در زمینه سینما منتشر کرده است که ازجمله آنها می‌توان به «فرهادی و سینمای پرسش» و «روایت مدرن و موج نوی سینمای ایران» و ترجمه کتاب «فواصل سینما» ژاک رانسیر اشاره کرد.

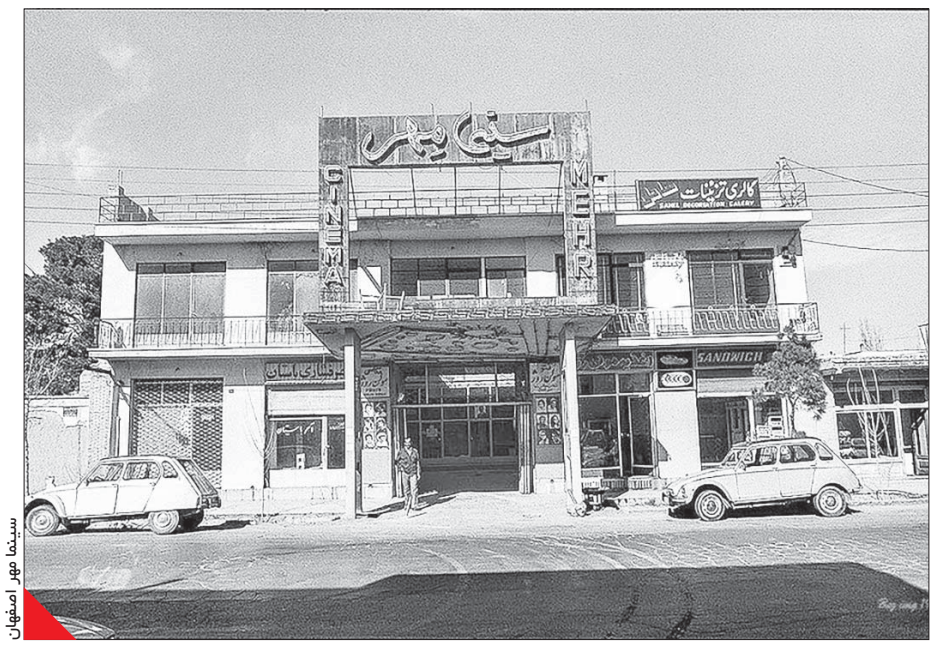
علیت فلسفی درسینما

اسدالله غلامعلی

نشر حکمت کلمه

روایت‌های ناگفته از حاشیه‌های تاریخ

پژمان نظرزاده آبکنار . مصطفی حیدری



سینما مهر اصفهان

کتاب «سینما به روایت اصفهان» بازیابی قسمتی مغفول‌مانده از تاریخ معاصر شهر اصفهان است. این پژوهش به تاریخ پیدایش سالن‌های سینما در شهر اصفهان در دوران سلسله پهلوی می‌پردازد و در جست‌وجوی تأثیرات متقابل این پدیده و شهر بر یکدیگر است. تاریخ سینما در ایران همواره روایتی مرکزگِراست و پرداختن به حاشیه‌های سینما در طی سال‌های مدید تاریخ‌نگاری سینما چندان مورد توجه مورخان و پژوهشگران سینما نبوده است. البته این عدم توجه بی‌دلیل هم نیست؛ زیرا تاریخ سینما به روال مألوف براساس فیلم‌های سینمایی که سازنده سبک‌ها، جنبش‌ها و اسامی سرشناس و تأثیرگذار سینمایی هستند، تعریف می‌شود. با این تعریف، شما هرگز نمی‌توانید در تولیدات محدود و عموما نازل سینمای ایران در خارج از مرکز (اینجا مرکز لزوما به معنای پایتخت نیست؛ بلکه جریان اصلی سینمای ایران را در بر می‌گیرد) با آثار جریان‌ساز و اسامی تأثیرگذاری مواجه شوید، در نتیجه رغبتی هم برای پرداختن به تاریخ محلی سینما در میان پژوهشگران سینما دیده نمی‌شود. بااین‌حال آن‌گونه که بوردول و تامسون نیز به آن اشاره می‌کنند، ارائه هر سندی را که به تبیین تاریخ سینما کمک کند، می‌توان نوعی تاریخ‌نگاری سینما در نظر گرفت. با این رویکرد، پژوهش و جست‌وجو در رابطه با پدیدآمدن سالن‌های سینما در اصفهان آغاز شد و حاصل، کتاب یادشده است که به فعالیت‌های سینمایی در طی سال‌های حکومت خاندان پهلوی بر ایران می‌پردازد. پژوهش‌های کتاب بر مبنای دو روش عمده تعریف شده است. در بخش نخست گفت‌وگو با فعالان سینمایی در دوران پهلوی که در قید حیات هستند، مورد توجه قرار گرفت و گفت‌وگوهای شفاهی و طولانی با تعدادی از آنها انجام شد و سپس مصاحبه‌ها با آثار مکتوب به‌جامانده تطبیق داده شد. در بخش دوم جست‌وجو در اسناد پراکنده و بسیار نامنظم سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران دفتر اصفهان و همچنین نشریات اسکن شده عصر پهلوی که عموما در دانشکده تاریخ دانشگاه اصفهان نگهداری می‌شد، انجام گرفت. این بخش که بسیار زمان‌بر و آشفته بود، با تلاش فراوان گروه کوچک پژوهشگران تنظیم و مطابقت داده شد تا دقیق‌ترین قرائت ممکن از میان انبوهی از اسناد و روزنامه‌ها به دست آید. این کتاب یکی از اولین تلاش‌ها برای جست‌وجوی سینما در تعاریف خارج از مرکز است و براساس تفاصیلی که ذکر شد، سالن‌های سینما و رابطه اقتصاد و سیاست‌گذاری‌های کلان حکومت پهلوی با پدیده سینما مورد توجه پژوهش‌های کتاب قرار گرفت.

در ابتدای این پژوهش تلاش فراوانی شد تا به نشانه‌هایی از اکران فیلم‌های سینمایی در عصر قاجار نیز دست یابیم و به طور مثال روزنامه «فرهنگ» که نشریه رسمی حکومت قاجار در اصفهان بود، با دقت تمام در هفته‌ها کار مداوم بررسی شد؛ اما به غیر از چند مورد محدود خبر درباره عکاسی، خبر دیگری از آن دوران به دست نیامد. بدیهی است که یافتن اطلاعاتی درباره پخش فیلم در دوران قاجار می‌تواند پازل تاریخ سینما در اصفهان را کامل کند و بر نقاط روشن این پژوهش در تصحیحات بعدی بیفزاید.

سینما همواره پدیده‌ای جذاب برای مخاطبان بوده است و حاشیه‌های جذاب ستاره‌های سینما همیشه موجبات سرگرمی مخاطبان عادی سینما را فراهم آورده است. این پژوهش با احتیاط فراوان و البته با روندی انتقادی به تاریخ سالن‌های سینما، سعی در دورشدن از روایت‌های عامه‌پسند سینما داشت تا به یک تحلیل از منظر اقتصادی، سیاسی و جامعه‌شناسانه از سینما در اصفهان دست یابد. سینماهای عصر پهلوی نه ذیل آن افسانه‌ها و قرائت‌های یوتوپیایی از ایران است که عده‌ای از دوران پهلوی ارائه می‌دهند و نه سراسر و یکسره تباهی و فساد است که گروهی بر آن تأکید دارند. بااین‌حال کتاب، آن‌گونه که گفته شد، جایی در میانه و البته با رویکردی انتقادی به پدیدآمدن سینماها در دوران رضاشاه آغاز می‌شود.

این پژوهش در ادامه به ضرورت‌های در مرکزیت قرارگرفتن سینماها در خیابان تاریخی چهارباغ عباسی می‌پردازد و سپس به روابط متقابل سینما با نهادهای سیاسی، جامعه، مذهب و اقتصاد اشاراتی می‌کند. در پی آن تجربیاتی از فیلم‌سازی در اصفهان و انواع مواجهات با سینما در این شهر تاریخی را بررسی می‌کند و پس از بررسی کوتاه سینمای آزاد، در خاتمه، آتش‌سوزی و تخریب سینماها در سال‌های ۱۳۳۱ در دوران صدارت دکتر محمد مصدق و پس از آن حوادث سال ۱۳۵۷ را مورد توجه قرار می‌دهد. «سینما به روایت اصفهان» یک پژوهش تاریخی و تحلیلی در بستری از جامعه ایران معاصر است؛ پس عجیب نیست اگر در آن طیف گسترده‌ای از تحلیل‌های پژوهشگران معاصر ایران از یروانـد آبراهامیان تا محمدعلی همایون‌کاتوزیان و بسیاری دیگر حاضر باشد. این کتاب نه روایتی نوستالژیک از تاریخ معاصر اصفهان و نه روایتی عامه‌پسند از آن دوران است؛ بلکه سعی شده است با یک رویکرد آکادمیک راهی برای پژوهشگران آینده بگشاید و براساس‌این سینما به روایت اصفهان کتابی پرارجاع و پژوهش‌محور است.

تاریخ سینمای اصفهان حاصل پژوهشی گروهی و پشتیبانی سازمان فرهنگی، اجتماعی و ورزشی شهرداری اصفهان در دوران دو مدیر با دو رویکرد متفاوت سیاسی و البته ممارست دفتر تخصصی سینمای اصفهان است که در سه سال پژوهش به مرحله انتشار رسیده است. بدیهی است که همواره اولین‌ها عاری از خطا و کاستی نیست و امید است در ویرایش‌های بعدی و با دست‌یافتن به یافته‌های جدید به تصحیح بیشتر کتاب ختم شود. در پایان، این تلاش چندساله را به مسعود مهرابی مورخ تازه درگذشته سینمای ایران که حسرت‌بار فرصت نشد نسخه‌ای را فروتنانه به او برسانیم، تقدیم می‌کنیم.

با یاد همه اهالی سینمای اصفهان که چهره در نقاب خاک کشیدند و هریک سهمی در ساخته‌شدن این تاریخ ایفا کردند.

سینما به روایت اصفهان

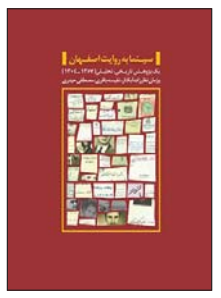
نفیسه باقری

مظفرالدین شاه قاجار در سال ۱۲۷۹ از اروپا سوغاتی تازه آورد که آن را سینموفتوگراف نامید. اختراع برادران لومیر که قرار بود اسباب جدید سرگرمی شاه و اطرافیانش باشد، خیلی زود از انحصار دربار خارج شد و در یکی از خیابان‌های تهران، مردم عادی را به پای پرده جادویی صدا و تصویر کشاند. میرزا ابراهیم‌خان‌صحاف‌باشی برای نخستین بار در سال ۱۲۸۴ اولین سالن نمایش عمومی را در ایران دایر کرد و این‌گونه تاریخ سینما در ایران آغاز شد. با ساخته شدن فیلم «آبی و رابی» در سال ۱۳۰۹ به‌عنوان اولین فیلم صامت ایرانی توسط اوگانیانس، راهی جدید برای سینمای ایران باز شد تا تنها نمایش‌دهنده فیلم‌های خارجی نباشد. از میان سلسله‌جنبان‌های سینمای ایران، یکی عبدالحسین سپنتا بود که مدتی در اصفهان زندگی کرده و راهی هندوستان شده بود. او فیلم‌هایی در غربت ساخت که مفاهیمی کاملا ملی‌گرایانه داشت و در نهایت با همراهی اردشیر ایرانی نخستین فیلم ناطق سینمای ایران یعنی «دختر لر» را در سال ۱۳۱۲ ساختند؛ در نتیجه فعالیت‌های او و سایر پیشگامان سینمای ایران، تا پایان دوره رضاشاه در تهران و در بسیاری از شهرستان‌ها سینما به تفریحی پرطرفدار تبدیل شده بود.

فیلم‌ها مهم‌ترین مصالح برای بررسی تاریخ سینما هستند. تولیدات سینمایی در ایران و جریان‌های هنری برآمده از آن، چنان قابل توجه هستند که مورخان سینمایی برجسته‌ای دست به کار شدند و آثار ماندگاری در ثبت تاریخ سینمای ایران به یادگار گذاشته‌اند. با این وجود برای ورود به عرصه تاریخ‌نگاری سینما در مقیاس‌های خردتر و محلی‌تر نمی‌توان بر فیلم‌ها و جریان‌های هنری تکیه کرد و مسیر کمی متفاوت خواهد شد. به علاوه آثار مورد اشاره در باب تاریخ‌نگاری سینمای ایران، اغلب به شکل کلی اطلاعات را ثبت کرده و از ذکر مصادیق آن در شهرهایی غیر از تهران یا خودداری کرده یا به اختصار سخن گفته‌اند. لزوم تدوین پژوهشی در باب تاریخ سینما در اصفهان از همین جا نشئت گرفت. از این‌رو چارچوب مطلوب برای تاریخ‌نگاری سینما در اصفهان به سمت پیشینه سالن‌های نمایش فیلم و اکران فیلم‌ها متمرکز می‌شد اما با اتخاذ رویکردی تحلیلی، این بررسی با توجه به ابعاد اجتماعی، اقتصادی و سیاسی شهر اصفهان انجام گرفت تا اثر نهایی به فهرست‌نگاری از سالن‌ها و مالکان سینما تبدیل نشود. بنابراین در کتاب «سینما به روایت اصفهان»، به سینما نه به‌عنوان سوژه‌ای منفرد بلکه به‌مثابه پدیده‌ای آمیخته با شهر و زیست روزمره مردم نگاه شده است. این نگرش منجر شد که حاصل کار، تاریخ‌نگاری صرف سینما نباشد و از خلال آن تاریخ شهر اصفهان و زیست مردم در دوره پهلوی بازخوانی شود.

به علت رویکرد مرکزگرایانه در تاریخ‌نگاری، معمولا داده‌های باارزشی از سایر مکان‌ها مورد غفلت قرار می‌گیرند. به همین دلیل تاریخ نخستین نمایش فیلم و نخستین مکانی که برای نمایش فیلم در اصفهان دایر شده در دست نیست اما بنابر اقوال شفاهی می‌توان گفت قهوه‌خانه‌هایی احتمالا در چهارباغ دست به کار پخش فیلم در شرایط بسیار ابتدایی شدند. مرکز سینمایی تهران، خیابان لاله‌زار و در اصفهان تنها خیابانی که می‌توانست به مرکز سینمایی شهر تبدیل شود، چهارباغ بود. چهارباغ به‌عنوان خیابانی تفرجگاهی در زمان صفویان، اگرچه در دوره قاجار بسیاری از باغ‌های خود را از دست داد و آبادانی و رونق زمان صفوی را نداشت اما دست سرنوشت بود که در جریان مدرن‌شدن شهرها در دوره پهلوی، نخستین انتخاب برای برآمدن مظاهر جدید فرهنگی و تجاری در اصفهان باشد. پس کافه‌ها و کتاب‌فروشی‌ها، گالری‌ها و رستوران‌ها، ادارات و مغازه‌ها و پاساژها یکی پس از دیگری در چهارباغ سربرآوردند و سینماها مهم‌ترین عامل رونق و برگشتن شکوه به این خیابان تاریخی بود. در واقع ساخت سینما در چهارباغ مناسب‌ترین گزینه بود؛ چراکه می‌توانست در جایی به دور از حساسیت‌ها و بافت سنتی اصفهان رونق بگیرد. بااین‌حال گاهی چالش‌هایی هم بر سر ساخت سینما در چهارباغ وجود داشت؛ مثل زمانی‌که سینما همایون درست روبه‌روی مدرسه چهارباغ ساخته شد و دستوری از دفتر نخست‌وزیری صادر شد که «از طرف عده‌ای از علمای اصفهان شکایت شده است که روبه‌روی مسجد مدرسه چهارباغ سینماتئاتری باز نموده‌اند که وضع آن مناسب با تشکیلات روحانیت مدرسه و مسجد مزبور نیست». در سال‌های ۱۳۰۸ و ۱۳۰۹ چند سالن سینما هم‌زمان در چهارباغ ساخته شدند. سینما مایاک، سپه، ایران، شاهپور از جمله آنهاست. سینماهایی اغلب روباز و موقتی که برنامه پخش منظم فیلم نداشتند. سینما مایاک سالن زمستانی خود را چندین سال بعد در سال ۱۳۱۷ تأسیس کرد و خبر آن را این‌گونه اعلان کرد که «ساختمان سالن مجلل زمستانه به طرز و اسلوب دلچسب و قشنگی خاتمه یافت. ما به افتخار افتتاح سالن زمستانی، معظم‌ترین داستان و حکایت معروف عالم از شاهکار بی‌نظیر ادیب و نویسنده نامی دنیا ویکتور هوگو به نام میزربل- بینوایان... نمایش می‌دهیم».

سینما تفریحی پرمخاطب بود اما در میان قشر محدودی از جامعه. در واقع می‌توان گفت در اصفهان، کارگران و بعد نوجوانان و جوانان مشتری پروپاقرص سینماها بودند. همین امر فضای سینماها را به‌شدت مردانه کرده بود و اغلب محیطی ناامن و ناسالم داشتند. اصفهان در دوره پهلوی اول شهری صنعتی شده و تعداد زیاد کارخانه‌ها، جمعیت کارگری شهر را افزون کرده بود. کارگران دلبسته سینما و بلیت‌های ارزان آن بودند به همین‌دلیل، وقتی بلیت‌های ۱۸ریالی لژ، به ۲۵ ریال و بلیت‌های درجه‌یک از ۱۰ ریال به ۱۵ ریال افزایش یافت، صدای کارگران به اعتراض برخاست. رفته‌رفته فرهنگ و آداب خاص این طبقه در سالن‌های سینما دردسرهایی را به وجود آورد و آیین‌نامه‌های فراوان مربوط به رسیدگی به وضعیت سینماها که در میان اسناد به‌جا مانده بر وضعیت بد سالن‌ها گواهی می‌دهند. برای مثال دوچرخه که وسیله همراه کارگران بود، صدای اعتراض‌ها را بلند کرده بود و در نهایت آیین‌نامه‌ای مبنی بر ممانعت از حضور دوچرخه‌ها در سالن‌ها در حین تماشای فیلم صادر شد.



در اصفهان گروه‌های سنتی و محافظه‌کار جامعه، اغلب سینما را نجس می‌دانستند و تنها در معدود مواردی پای آنها به سینما باز شد و کسانی برای اولین و آخرین بار بود که پا به سینما گذاشتند. در میان سینماروهای دوره پهلوی، قشری از طبقه تحصیلکرده و روشنفکر هم قرار داشت که کافه‌ها و سینماها پاتوق آنها بود. کافه‌های پلونیا و پارک در خیابان چهارباغ به همراه سینماها فضای ایدئالی برای گردهم‌آمدن آنها فراهم می‌آورد. بااین‌حال با سیل آثار بی‌کیفیت و مبتذل در سینما، قشر روشنفکر از سینمای دوره پهلوی فاصله گرفت و فضاهای مطبوع و مورد نظر خود را در سینما راه‌اندازی کرد. جریان سینمای آزاد اصفهان -به‌عنوان یکی از شعب سینما آزاد که توسط بصیر نصیبی و همراهانش در اواخر دهه ۱۳۴۰ در ایران پا گرفته بود- با گردهم‌آمدن جوانانی با طرز فکر مشابه در سال ۱۳۵۱ شکل گرفت. آنها در جلسات‌شان آثار درخشانی از سینمای ایران و جهان را پخش می‌کردند. اگرچه سینمای آزاد اصفهان تا سال ۱۳۵۷ دوام داشت اما برخی از افراد این حلقه همچون زاون قوکاسیان تا سال‌ها بعد به فعالیت سینمایی خود در اصفهان ادامه دادند.

سینماهای اصفهان تا پیش از ترور محمدرضاشاه در اواخر دهه ۱۳۲۰، عمدتا محل پخش فیلم‌های ساخت اتحاد جماهیر شوروی بود و چه‌بسا برخی از سینماداران با کنسولگری شوروی در اصفهان در ارتباط مستقیم بودند. صاحبان سهام سینما مایاک در دهه ۱۳۲۰ از مهاجران گرجی بودند. در این سال‌ها عبدالحسین سپنتا نیز از هند به ایران بازگشته و ساکن اصفهان شده بود. او پس از سرخوردگی از فیلم‌سازی در ایران به کنسولگری شوروی نزدیک شده و در روزنامه‌ای که به نام سپنتا راه انداخته بود، مقالات ستایش‌آمیزی از فیلم‌های ساخت شوروی از جمله ایران و استالینگراد می‌نوشت. ستاره بخت فیلم‌های ساخت شوروی که افول کرد، این‌بار نوبت آمریکا بود که پرده‌های سینما در ایران را فتح کند و سیل فیلم‌های ساخت آمریکا در سینماهای گوناگون نمایش داده می‌شد. از سوی دیگر تولیدات سینمایی ایران نیز رو به افزایش بود. این فیلم‌ها که اغلب محتوایی سرگرم‌کننده و گاه مبتذل داشتند خیلی زود صداهای مخالف را برانگیخت. مثل سال ۱۳۲۵ که یکی از روزنامه‌های محلی اصفهان در مورد یکی از این فیلم‌ها نقدی نوشت و زنهار داد که «لطمه کلی به موضوع اخلاقی زنان و یا مردان وارد می‌شود».

در دوره پهلوی دوم، نظارت بر فیلم‌های سینمایی شدیدتر و پای نهادهای امنیتی همچون ساواک بر نظارت فیلم‌ها باز شد. طبق سندی، اداره ساواک فیلم‌برداری مستند تحسین‌شده «طلوع جَدی» در اصفهان توسط احمد فاروقی قاجار را بلامانع دیده است. اصفهان به دلیل جاذبه‌های تاریخی، مورد توجه فیلم‌سازان بود و حتی کارگردانان به نامی همچون انیس واردا و پیر پائولو پازولینی صحنه‌هایی از فیلم‌های خود را در این شهر ساختند. اصفهان در تولیدات سینمایی مستند و داستانی داخل ایران نیز حضور دارد، گاه اصفهان موضوع فیلم است و گاه در حد چند لوکیشن در فیلم حضور دارد. غیر از فاروقی قاجار، مستندسازان بزرگی همچون کامران شیردل، منوچهر طیاب و حسین ترابی آثار ماندگاری از اصفهان ساخته‌اند؛ با ذکر این نکته که تصویری که آنها از اصفهان در آثارشان خلق کرده‌اند، به کلی متفاوت از اصفهانی است که در فیلم‌هایی چون «جوجه فکلی»، «گنج قارون»، «اکبر دیلماج» و... می‌بینیم.

کتاب «سینما به روایت اصفهان»، پژوهشی تاریخی-تحلیلی است و آنچه را در این نوشتار به اختصار رفت، در هشت فصل مجزا و به تفصیل بررسی کرده است. روایت این کتاب از سال ۱۳۰۴ آغاز و تا سال ۱۳۵۷ به پایان می‌رسد و برای مدون‌سازی این روایت، انبوهی از اسناد به‌جامانده از دوران پهلوی و اطلاعات روزنامه‌های وقت برای نخستین‌بار بازخوانی شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

شیرازه

راهنمای فیلم‌نامه‌نویسی

● **شرق:** «فیلم‌نامه‌نویسی برای پرمشغله‌ها» با عنوان فرعی «فیلم‌نامه‌ات را در وقت‌های استراحت ۱۰ دقیقه‌ای بنویس»، کتابی است از پیلار آلساندرا که با ترجمه نریمان افشاری در نشر بیدگل به چاپ رسیده است. آن‌طور که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، استراتژی اصلی این کتاب آموختن روش‌هایی برای نوشتن فلیم‌نامه در فرصت‌هایی اندک است و به قول خود نویسنده، «این کتاب کمک می‌کند از آن ده دقیقه مسروقه‌ات استفاده کنی و پیشرفت واقعی در فیلم‌نامه‌ات داشته باشی». هر فصل کتاب بر مراحل مختلف نوشتن تمرکز کرده است: داستان، ساختار، طرح کلی، شخصیت‌ها، پیش‌نویس اولیه، دیالوگ، بازنویسی، استادکاری، تصحیح نهایی، ارائه و فرمت.

نویسنده در ویراست دوم کتاب، ابزارهای جدید نوشتن برای تلویزیون را هم به کتاب افزوده است. هرکدام از فصول کتاب بخش‌هایی جانبی هم دارد که کمک می‌کند تا هر مرحله به سرانجام برسد و همچنان که با کتاب پیش می‌رویم، ابزارها و آزمون‌های «نشست ده‌دقیقه‌ای» مشاهده می‌شود. نویسنده درباره نشست‌های ده‌دقیقه‌ای نوشته: «اینها در نظر گرفته شده‌اند تا کمکت کنند در فرایند نوشتن با سرعت و کارایی بیشتر جلو بروی، هر بار ده دقیقه. وقتی به تمرین نشست ده‌دقیقه‌ای برخوردی، آن را انجام بده. هر ابزاری به درد هر نویسنده‌ای نمی‌خورد. اما باید دست‌کم یک چیز جدید پیدا کنی که در ایده‌پردازی درباره فیلم‌نامه‌ات با روش فوران فکری، ریختن طرح کلی آن، بسط‌دادن یا تصحیح‌کردنش کمکت کند. در پایان هر تمرین نشست ده‌دقیقه‌ای، خلاصه‌ای در باب آنچه به دست آورده‌ای، می‌بینی. این باید به یادت بیاورد که تو در داستانت پیش رفته‌ای- به رغم اینکه زمان بسیار کوتاهی را برای آن صرف کرده‌ای. اینها به تو می‌گویند که کاری را تمام کرده‌ای، پس به عقب برنگرد که بخواهی آن را کامل و بی‌عیب‌ونقص کنی. ورق بزن و کار دیگری انجام بده. و گاهی هم ممکن است با درس ده‌دقیقه‌ای مواجه بشوی. اینها در نظر گرفته شده‌اند که خیلی موجز و فشرده، نظریات رایج یا زبان مشترک فیلم‌نامه‌نویسی را یاد بدهند». مترجم کتاب در یادداشت ابتدایی‌اش، این پرسش را مطرح کرده که چرا با وجود تعداد درخورتوجهی از کتاب‌هایی که درباره فیلم‌نامه‌نویسی به زبان فارسی منتشر شده، او به سراغ ترجمه کتابی دیگر در این حوزه رفته است. او مهم‌ترین وجه تمایز این کتاب را «شکل آموزش» آن دانسته که از یک کتاب آموزشی فراتر می‌رود و کیفیتی کارگاه‌گونه پیدا می‌کند. او می‌نویسد که زمان‌بندی درست برای پاسخ‌دادن به سؤال‌های احتمالی، طرح درست و دقیق تمرین‌هایی برای جاافتادن موضوع مورد بحث و لحن روان و صمیمی نویسنده در طرح مطالب چنان است که خواننده در تمام طول کتاب می‌تواند حضور نویسنده را مانند استادی که در کارگاه نویسندگی حاضر است، در کنار خود احساس کند. او ویژگی دیگر کتاب را کیفیت بسیار کاربردی آن دانسته که فارغ از نظریه‌پردازی‌ها و کلی‌گویی‌های معمول در باب ماهیت فیلم‌نامه و عناصر آن به کاربردی‌ترین وجه ممکن صرفا به چیزهایی می‌پردازد که می‌توانند در روایت یک داستان بصری با ساختاری منسجم مفید باشند. علاوه‌براین، پرسش‌هایی که در کتاب طرح می‌شود، تمرین‌هایی آموزشی نیستند؛ بلکه درواقع، ابزارهایی‌اند که پاسخ به آنها اجزای مختلف فیلم‌نامه را مشخص می‌کند. خواننده، خواه نویسنده‌ای حرفه‌ای باشد یا کسی که تابه‌حال هیچ تجربه‌ای در این حیطه ندارد، می‌تواند با پاسخ‌دادن به پرسش‌های نویسنده و دنبال‌کردن شیوه او در این کتاب در نهایت یک فیلم‌نامه کامل بنویسد. هرچه پاسخ‌ها دقیق‌تر و با موضوع مرتبط‌تر باشد، فیلم‌نامه نهایی منسجم‌تر خواهد شد. از این منظر، کتاب حاضر صرفا کتاب آموزش فیلم‌نامه‌نویسی نیست؛ بلکه نوعی کتاب راهنما است برای فیلم‌نامه‌نویسان تازه‌کار و نیز حرفه‌ای که برای نوشتن هر پروژه می‌توانند دستورالعمل‌های آن را دنبال کنند و به فیلم‌نامه‌ای منسجم دست پیدا کنند. با وجود همه اینها، مترجم کتاب منحصربه‌فردترین جنبه این کتاب را این‌گونه شرح داده است: «منحصربه‌فردترین جنبه این کتاب نه طرح پرسش‌ها و نه ساده‌سازی و همه‌فهم‌کردن روند فیلم‌نامه‌نویسی؛ بلکه استفاده از شیوه نشست‌های ده‌دقیقه‌ای است. درواقع نویسنده مدعی است (و در عمل هم با برنامه‌ریزی دقیق برای این کار نشان می‌دهد) که اگر نویسنده فرضی روزانه یک یا دو فرصت ده‌دقیقه‌ای در اختیار داشته باشد (که تقریبا در اختیار هر کسی است) می‌تواند ظرف چند ماه یک فیلم‌نامه کامل بنویسد. برنامه‌ریزی دقیق نویسنده و درنظرگرفتن پرسش‌هایی که واقعا بتوان در ده دقیقه به آنها پاسخ داد، کار را برای مخاطب ساده می‌کند».

نویسنده کتاب، پیلار السانداِرا، که مدرس و مشاور فیلم‌نامه‌نویسی است، معتقد است که محدودیت زمانی در کار فیلم‌نامه‌نویسی امری ضروری است و وقتی نویسنده‌ای محدودیت زمانی دارد، با خلاقیت بیشتری می‌نویسد و به شکلی ناخودآگاه الهامات درونی‌اش را در لحظه به کار می‌گیرد و می‌تواند بهترین عملکرد را داشته باشد.

فیلم‌نامه‌نویسی برای پرمشغله‌ها

پیلار آلساندرا

ترجمه نریمان افشاری

نشر بیدگل