مرور

واقع‌گرایی و الگوهای کلاسیک در فیلم‌های اصغر فرهادی

● «رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی» کتابی است از سعید عقیقی که در نشر روزنه منتشر شده است. عقیقی در این کتاب چنانکه خود در پیش‌درآمد آن توضیح داده است به «الگوهای روایی و تصویری در هفت فیلم بلند سینمایی اصغر فرهادی در مقام نویسنده و کارگردان» پرداخته و کوشیده است به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

«۱- آیا رابطه‌ای میان سینمای کلاسیک و فیلم‌های فرهادی وجود دارد؟

۲- آیا رابطه‌ای میان سینمای واقع‌گرا و فیلم‌های فرهادی وجود دارد؟

۳- آیا این دو الگو در هر فیلم او به شکل توأمان قابل تشخیص است یا نه، و در هر دو صورت به چه شکل می‌توان ساختار کلی روایت را در فیلم‌های او توضیح داد؟»

بخش اول کتاب تحلیلی کلی است بر آثار اصغر فرهادی از کارهای اولیه‌اش در تلویزیون تا امروز. در این تحلیل، سیر تکاملی سینمای اصغر فرهادی در متن تغییر و تحولات اجتماعی و بخشی از تاریخ سینمای ایران در پیش و پس از انقلاب بررسی شده است. عقیقی در آغاز این بخش می‌نویسد: «کسی که به تماشای نخستین نوشته‌های اصغر فرهادی در قالب سریال‌های تلویزیونی نشسته باشد، احتمالا به دشواری می‌تواند فیلم‌ساز موفق سال‌های بعد را تشخیص بدهد، اما این نوشته‌ها نکته‌ای دیگر را اثبات می‌کند که از یافتن درون‌مایه‌های محبوب فیلم‌ساز در کارهای اولیه‌اش مهم‌تر است: این‌که او همواره فراگیر بودن، به معنای رودرروشدن با موج وسیع مخاطبان را به نخبه‌گرایی ترجیح داده است. کار در رادیو، تلویزیون و تجربه‌های نمایشی، این امکان را به او داده که به‌مانند کارگردانان سینمای کلاسیک به شکل یک عنصر صنعتیِ قابل ارائه به فیلم نگاه کند.» او آن‌گاه با طرح این موضوع که «نخبه‌گرایی راه غالب در میان فیلم‌سازانِ متفاوت ایران بوده است» و «دل‌مشغولی‌های بیش‌تر فیلم‌سازان موفق نسل پیشین ویژگی‌هایی داشته، یا از راه‌هایی عبور کرده که کم‌ترین درگیری را با مفهوم گیشه داشته باشد» به کارِ فرهادی در تلویزیون می‌پردازد و این‌که فرهادی چگونه با فعالیت در تلویزیون به این امکان دست پیدا می‌کند که «در چرخه‌ی تولید سیستم صنعتی فعالیت کند.» عقیقی به شکل‌گیری تدریجیِ دغدغه‌های اجتماعی در آثار تلویزیونی فرهادی می‌پردازد و به این موضوع که در کارِ فرهادی مسائل اجتماعی در قالب داستان‌های کلاسیک و پرهیجان طرح می‌شود. عقیقی درباره این دوره کاریِ فرهادی می‌نویسد: «عنصر تعیین‌کننده در تحلیلِ این دوره از کارِ او، فعالیت در سیستم صنعتی به‌قصد استقلال تولید در کارهای تلویزیونیِ متأخر و آثار سینمایی‌ست. به این معنا که در اواخر دهه‌ی ۱۳۷۰ دل‌مشغولی‌های او در زمینه‌ی مسائل اجتماعی به‌تدریج ابعاد واضح‌تری پیدا می‌کند که در بعضی از قسمت‌های مجموعه‌ی داستان یک شهر قابل بررسی‌ست؛ هرچند گرایش دیگر او که بعدها از طریق دایره زنگی به سینما راه می‌یابد، در همان دوره‌ی اول یعنی مجموعه‌ی طنز مجتمع مسکونی فرج و فرخ

رازهای جدایی: سینمای اصغر فرهادی

سعید عقیقی

نشر روزنه

یافتنی‌ست. این نکته که فرهادی به‌مرور و به شکل مرحله‌به‌مرحله شیوه‌ی بیان سینمایی خود را کامل می‌کند، نباید به بحث پرداختن به مجموعه‌ی وسیع مخاطبان در قالب داستان‌های پرهیجان لطمه بزند.» به اعتقاد عقیقی در فیلم‌های فرهادی واقع‌گرایی و الگوهای کلاسیک کمابیش «رشدی هم‌پای یکدیگر داشته و گاه به یکدیگر کمک کرده است.» عقیقی می‌نویسد: «در سینمای ایران دو الگوی فراگیر وجود دارد که اولی ادامه منطقی فیلمفارسی‌ست و هرگز در سینمای ایران به‌طور کامل محو نشده است. دومی یعنی درام اجتماعی به‌رغم موانع پیش‌رویش همواره مشتریان خود را داشته و هر قدر به طبقه‌ی متوسط جامعه نزدیک بوده توجه بیش‌تری برانگیخته است.» عقیقی تفاوت فیلم‌های فرهادی را با آثار اجتماعی «افزودن فرمول‌های کلاسیک پرهیجان» به واقع‌گرایی اجتماعی می‌داند. بخش دوم کتاب به تحلیل فیلم‌های فرهادی اختصاص دارد. عقیقی در پایان این بخش در بخشی از نتیجه‌گیری خود از تحلیلی که از هفت فیلم فرهادی به دست داده است درباره تلفیق الگوهای کلاسیک و واقع‌گرا در سینمای فرهادی می‌نویسد: «تلفیق دو الگوی کلاسیک و واقع‌گرا سبب شده است تا فیلم‌های متأخر او ماهیتی فراگیر پیدا کند. فیلم‌ساز از طریق داستان‌های چندلایه و درگیرکننده، این امکان را به بیننده می‌دهد تا هم‌زمان با مشاهده‌ی داستان‌های پرکشش رخدادمحور و درگیرشدن در وضعیتی هم‌سطح با شخصیت‌های هر فیلم، اشارات ملموس اجتماعی آن‌ها را به‌طور کامل دریابد و به بیان دیگر، از طریق الگوی کلاسیک در داستان غرق شود و از راه الگوی واقع‌گرا در خود و جامعه‌ی پیرامون‌اش.» بخش سوم کتاب شامل فیلم‌شناسی فرهادی است و بخش چهارم به فهرستی از جوایزی که فرهادی برای فیلم‌هایش دریافت کرده اختصاص دارد.

شکل‌های زندگی: تأثیرات نیچه‌ای کامو، به مناسبت انتشار ترجمه‌ای دیگر از «بیگانه»

افسردگی روشن

نادر شهریوری (صدقی)

«آسوده نیستم مگر در هیچی»[۱].

کامو فیلسوف نیست. این را دائما تأکید کرده است، بااین‌حال داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و یادداشت‌هایش جملگی برگرفته از ایده‌هایی فلسفی‌اند: «نپذیرفتن جهان، بدون ترک آن» پارادوکسی کامویی است که متضمن برداشت فلسفی کامو از انسان و مناسباتش با جهان است. به نظر کامو از اساس میان آرمان‌های آدمی و بی‌تفاوتی جهان، دره‌ای عمیق وجود دارد که هیچ‌گاه پر نمی‌شود. از طرفی انسان جهان را محلی برای تحقق آرمان‌هایش تلقی می‌کند و از طرفی دیگر جهان در بی‌تفاوتی محض به انسان، حیات دائمی و بی‌مقصد خویش را استمرار می‌بخشد. به نظر کامو پوچی برآمده از چنین تناقضی است: تناقض غیرقابل‌حل میان آرمان‌های انسان و بی‌تفاوتی جهان. آنچه به این پوچی عمق و معنای بیش‌تری می‌دهد، بی‌تفاوتی کامل جهان نسبت به کنش و واکنش آدمی است. جالب آن‌که جهان، دلایل بی‌تفاوتی‌اش را حتی ارائه هم نمی‌کند!

به نظر کامو و برخلاف نظر رایج، پوچی جهان و به‌تعبیری مشخص‌تر پوچی زندگی، آزادی آدمی را محدود نمی‌کند که بالعکس، بی‌معنایی زندگی و به‌تعبیری «هیچی محض» می‌تواند حتی متضمن آزادی‌های بیش‌تری باشد، زیرا در غیر این‌صورت آدمی در زیر سنگینی معنا و یا به تعبیر کوندرا سنگینی «بار هستی» از آزادی انتخاب و عمل کم‌تری برخوردار خواهد بود. به نظر کامو در نبود معنا آدمی خود را آزادتر از هر زمان دیگری می‌یابد و خود را مجاز به هرکاری می‌داند. به نظر می‌رسد «همه‌چیز مجاز است» ایوان کارامازوف تنها در دنیای بی‌معنا، معنا پیدا می‌کند.

کامو در دو رمان معروف خود، «بیگانه» (۱۹۴۲) و «سقوط» (۱۹۵۶)، مضمونی مشترک را پی می‌گیرد. این مضمون مشترک به بی‌تفاوتی جهان ارتباط پیدا می‌کند، به این معنا که کامو مقوله «معنا» را مسأله محوری دو قهرمان اصلی این دو رمان قرار می‌دهد. در این دو رمان مورسو و کلمانس به‌رغم خلق‌وخویی متفاوت و حتی متضاد هر دو اما در برابر جهانی بی‌تفاوت قرار گرفته‌اند. ژان باتیست کلمانس، تنها بازیگر رمان «سقوط»، خود را گناهکار می‌داند، حس گناه او را معذب می‌کند. «گناه»، عذاب وجدان و... مقولاتی دارای بار معنایی هستند. معنای این دو مفهوم از نظر کامو به‌واسطه آن نیست که جهان فی‌نفسه دارای معنا است، بلکه بدین معنا است که انسان به جهان معنا می‌دهد. تصور وجود معنا کلمانس را معذب می‌کند تا آن‌جا که به‌خاطر عذاب وجدان شروع به اعتراف می‌کند. از یک نظر اساسا مقوله اعتراف برآمده از وجدانی معذب است. کلمانس در «سقوط» انسانی معذب است، او وجدان معذب خود را به‌خاطر امتناع از یک جهش می‌داند، جهشی از روی پل که می‌توانست جان زنی جوان را نجات دهد، زنی جوان که کلمانس هیچ آشنایی قبلی با وی ندارد، اما کلمانس این جهش را انجام نمی‌دهد. او که در پاریس وکیلی مبرز و نمونه‌ای از یک انسان موفق بود، اکنون در بارانداز در آمستردام با مخاطبی خاموش به گفت‌وگویی یک‌طرفه روی می‌آورد تا با اعتراف به گناه به تشریح خود، دقیقا به مفهوم پزشکی آن که تکه‌تکه‌کردن خود است، بپردازد. به همین منظور کلمانس وقتی شروع به اعتراف می‌کند همواره به نقطه آغاز جهش‌نکردن خود بازمی‌گردد تا با تکرار یک واقعه به اعلام جرم علیه خود مبادرت ورزد. در این‌جا تکرار دقیقا به مفهوم فرویدی آن است: تکرار به مثابه واکنشی دفاعی برای مهار، هضم و ادغام تجربه‌های ناخوشایندی که با تجربه‌های دیگر ما ناسازگارند. کلمانس با تکرار واقعه‌ای که حتی از نظر عموم هیچ تقصیری را متوجه وی نمی‌کند، در پی ایجاد قلعه‌ای دفاعی برای روح معذب و آسیب‌دیده خود است.هوشنگ گلشیری، نویسنده برجسته کشورمان، در مقدمه نقدگونه‌ای که به «سقوط» کامو (ترجمه شورانگیز فرخ) نوشته، به‌رغم تأکید به جهان نیهلیستی (نیهلیسم به معنای رایج آن که بی‌ارزش‌شدن همه ارزش‌هاست) از کلمانس به‌عنوان «آدمی نیچه‌ای»[۲]، «مافوق بشر»[۳] و یا به تعبیر مرسوم ابرمرد نام می‌برد. به نظر گلشیری کلمانس نیهلیستی است که خدایان قرار گرفته (معنا) را کشته و اکنون خود جای خدایان قرار گرفته و در مقام فرادست به بررسی و سنجش اعمال خود می‌پردازد. درحالی‌که به نظر نیچه و علیرغم گلشیری، کلمانس نمونه‌ای از آدمی فرودست با تمام ویژگی‌های فرودستی است. از نظر نیچه، عذاب وجدان، سرزنش‌کردن خود و خودخوری نه نمونه‌ای از اخلاق ابرمرد که بیانگر اخلاق بندگی و یا همان اخلاق واکنش‌گرایانه است. نیچه وجدان معذب و مقولاتی این‌چنینی را از اساس باوری متافیزیکی می‌داند، باوری که به‌ویژه از سقراط و مسیحیت به این‌سو به رویه‌ای غالب بدل شد. بر مبنای چنین باوری متافیزیکی، زندگی از اساس مقصر و گناه‌آلود است و آدمی بار گناه را بر دوش می‌کشد اما او همواره می‌تواند به منظور کاستی از گناهان اعتراف و یا همان خودزنی کند. بدین‌سان متافیزیک به تعبیر نیچه خود محصول نوعی اخلاق است که نتیجه آن بی‌ارج‌کردن خود است. در پس چنین اخلاق به تعبیر نیچه بیمارگونه و ضدزندگی، وجدان راحت در اصل گناه و تکبر است و بالعکس حس تقصیر و یا مقصربودن در اساس اخلاقی نیک و ارزشمند به‌شمار می‌آید. آنچه به‌ویژه کامو را مستعد برداشتی نیچه‌ای از زندگی می‌کند، نه مقصربودن زندگی که بی‌معنایی آن است. به نظر کامو زندگی مقصر نیست و گناهی ندارد، هرچند که بی‌تفاوت و بی‌معناست. بااین‌حال اما به نظر کامو در پس بی‌تفاوتی و افسردگی جهان می‌توانیم روشنایی را جست‌وجو کنیم. چنان روشنایی‌ای که پرتوهای درخشانش به ما انگیزه زندگی‌کردن به مثابه غایتی فی‌نفسه بدهد. کامو به آن «افسردگی روشن»[۴] نام می‌دهد. در این‌جا ما با رویکرد آری‌گویانه نیچه‌ای کامو به زندگی مواجه می‌شویم. آزادی کامویی و به یک تعبیر آسودگی در جهانی بی‌معنا را می‌توانیم در یکی از مهم‌ترین رمان‌های کامو، در رمان «بیگانه»، جست‌وجو کنیم. مورسو، قهرمان «بیگانه»، از جهاتی درست نقطه مقابل کلمانس است: کلمانس کسی را نکشته اما خودش را مقصر می‌داند و احساس گناه می‌کند، درحالی‌که مورسو مرتکب قتل شده و عربی را با شلیک چند گلوله کشته است، اما خود را مقصر نمی‌داند و حس گناه ندارد و اساسا تصوری از گناه ندارد. «گفتم معنای گناه را نمی‌دانم»[۵] مورسو خود را نه در ید قدرت معنایی متافیزیکی که در برابر تقدیری می‌بیند که او را ناگزیر به قتل کرده و چون مورسو خود را مجبور به این کار می‌دانسته خود را مقصر نمی‌داند. تقدیری که مورسو به آن اعتقاد دارد نه ایده‌ای متافیزیکی که باوری فیزیکی است که او آن را در علائم کاملا ملموس زندگی و مشخصه‌های بارزش همچون خورشید پیدا می‌کند. تقدیر در «بیگانه»، اراده خود را در هیئت خورشید و یا آفتاب به مورسو نشان می‌دهد. «مورسو گرفتار یک تقدیر ناگزیر است. آفتاب، آفتابی که تمام نظم نیاکانی نشانه‌ها را بسط می‌دهد. چون در این‌جا آفتاب همه‌چیز است».[۶]

بیگانه

آلبر کامو

ترجمه مدیا کاشیگر

نشر گام نو

رفتار مورسو در «بیگانه»، نه مانند کلمانس پرطمطراق و محیلانه که حتی شکوهمند است، رفتاری شبیه اودیپ شاه که هیچ از تقدیر خود پشیمان نیست. در این‌جا مورسو برخلاف کلمانس معذب نیست، خودخوری نمی‌کند و نیازی به اعتراف نمی‌بیند. او «قاضی تائب» خود نمی‌شود بلکه در بازجویی‌ها و محاکمه‌اش رفتاری اولیه به‌دور از باورها و ایده‌های متافیزیکی در پیش می‌گیرد. او آنچه را حس می‌کند و بدان باور دارد بیان می‌کند. رفتاری که اگرچه برای دیگران «بیگانه» تلقی می‌شود اما او تصوری از گناه ندارد. وقتی بازپرس از وی می‌پرسد آیا از کاری که کرده پشیمان است، مورسو در جواب می‌گوید: «بیشتر مختصری ملال* حس می‌کنم تا اینکه واقعا پشیمان باشم. به نظرم آمد حرفم را نمی‌فهمد».[۷] آنچه به‌ویژه در مورسو به شکل عجیب و غیرعادی مشهود است آسودگی‌اش در برابر جهان بی‌معنا و البته بی‌تفاوت است. شاید اگر مورسو در برابر جهانی مملو از ایده و معنا قرار می‌گرفت چنین آسوده و فراغ‌البال نبود و چنین عیارانه به سوی سرنوشت گام برنمی‌داشت. جهان ایده و معنا البته مورسو را محکوم می‌کند و از او می‌خواهد تا لااقل خود را سرزنش کند. درحالی‌که مورسو خود را سرزنش نمی‌کند و برخلاف کلمانس خودخوری نمی‌کند. او حتی در برابر کشیش نیز حاضر به اعتراف نمی‌شود. مورسو جهان بی‌تفاوت را دریافته و خود نیز می‌کوشد بی‌تفاوت باشد زیرا زندگی‌کردن و یا نکردن نیز علی‌السویه است. «...زندگی به زحمتش نمی‌ارزد. آخرش را بگیریم می‌دانستم مردن در سی‌سالگی یا هفتادسالگی اهمیت چندانی ندارد... درهرحال می‌مردم چه حالا، چه بیست سال دیگر»[۸]. مورسو به پشتوانه این بی‌تفاوتی از هر باور متافیزیکی تهی می‌شود و به‌رغم آنکه دوست دارد زندگی کند خود را از هرگونه «امید»ی** تهی می‌بیند و دقیقا به‌واسطه بی‌باوری‌اش به امید، مملو از خوشبختی می‌شود. آخرین کلمات «بیگانه» که درعین‌حال بیانگر حال روزهای آخر اوست نشان از آسودگی و خوشبختی‌اش دارد. «در برابر آن شب مملو از نشانه و ستاره برای نخستین‌بار گذاشتم بی‌تفاوتی پرمهر جهان واردم شود و وقتی آن را این‌قدر شبیه به خودم و سرآخر این‌قدر برادر یافتم حس کردم خوشبخت بوده‌ام و همچنان خوشبختم».[۹] مورسو بدون هیچ استدلالی خود را به دست بی‌تفاوتی زندگی می‌سپرد تا بر این واقعیت عاری از هر ایده‌ای صحه بگذارد که زندگی‌کردن و مردن دلیل نمی‌خواهد و زندگی در اساس استدلال‌کردنی نیست.

پی‌نوشت‌ها:

* ملال و یا به تعبیر دیگر مختصری ملال مقوله‌ای کافکایی نیز است. قهرمان «مسخ» احساس «مختصری ملال» می‌کند. همه هنر کافکا در همین «مختصر» است.

** به باور نیچه‌ای کامو، امید منشأ متافیزیکی دارد که ارجاع به جهانی دیگر و نه این جهان موجود و یا زندگی دیگر و نه این زندگی موجود دارد. امید در هستی‌شناسی کامو جایی ندارد «کشیش گفت: یعنی هیچ امیدی ندارید؟ گفتم: بله» (بیگانه/ کامو/ کاشیگر)

۱) به نقل از سارتر

۲، ۳) از مقدمه «سقوط» کامو، ترجمه شورانگیز فرخ، نوشته هوشنگ گلشیری

۴) آرمان سادگی، ایریس رادیش، ترجمه مهشید میرمعزی

۵، ۷، ۸، ۹) بیگانه، کامو، ترجمه مدیا کاشیگر

۶) بیگانه، کامو، ترجمه لیلی گلستان

سه گفت‌وگو با ژان‌لوک گدار

نام ژان‌لوک گدار نه‌فقط یادآور موج نوی سینمای فرانسه که تداعی‌گر نسلی از فیلم‌سازان بزرگ سینمای جهان است که امروزه تعدادشان روزبه‌روز کمتر می‌شود؛ نسلی آرمان‌خواه و شیفته سینما که سینما برایشان سلاحی انقلابی بود علیه بی‌عدالتی‌های حاکم بر جهان و این آرمان در آثار آن‌ها نه‌فقط در سطح محتوای آن‌چه خلق می‌کردند که بیش از آن در دگرگونی بنیادینی که در فرم‌ها و ساختارهای تثبیت‌شده حاکم بر سینمای روزگار خودشان ایجاد کردند نمود یافته بود. سینما برای این نسل، پیوندی بود میان شورمندی، تفکر، خلاقیت و نگاه انتقادی و شکاک به جهان. این نسل متعلق به دوره‌ای است که فرایند خلق هنری هنوز به شدت‌وحدت امروز به یک مهارت و تخصص صرف تقلیل نیافته بود. ژان‌لوک گدار از بازماندگان چنین نسلی است. نسلِ کایه‌دو سینمایی‌هایی که موج نو را در سینمای فرانسه رقم زدند. «سرنوشت(های) سینما» سه گفت‌وگوست با این فیلم‌ساز مهم و جریان‌ساز فرانسوی که با ترجمه مینو ابوذرجُمهری در نشر کتاب پارسه منتشر شده است. آغاز این گفت‌وگوها بازمی‌گردد به اواخر ژانویه ۲۰۰۰، زمانی که گدار دست‌به‌کار ساخت فیلم «در ستایش عشق» بوده است. در بخشی از دیباچه‌ای که مترجم بر ترجمه فارسی کتاب نوشته است، درباره این کتاب و محتوای آن آمده است: «این کتاب نه درباره موج نو است نه حتی آن‌قدرها درباره سینما یا کلیت آن. مجموع سه مصاحبه از گدار است از وقتی مشغول تدوین فیلم در ستایش عشق بوده تا بعدتر که آن را اکران کرده است، و این‌همه در آستانه هزاره سوم یا سده بیست‌ویکم میلادی؛ سده و هزاره‌ای که دست‌کم تا اینجا چندان به مراد دلِ مصلحان و خیراندیشان و دوست‌دارانِ انسان و انسانیت که دنیا را بهتر از این‌ها برای انسان می‌خواسته‌اند نگذشته است. فاجعه یازدهم سپتامبر در سال ۲۰۱۱ خیلی زودتر از آن‌ها رخ داد که آتش‌زنه‌ای بخواهد در هیزم دلِ آن‌ها که به هزاره سوم امید بسته بودند شراره‌ای - هرچقدر خُرد - به‌پا کند. و سینما... آیا سینما چنان که گدار دست‌کم یک‌بار اندیشیده و به زبان آورده، پایان یافته است؟ نام این کتاب که یک وقتی آینده‌ها یا سرنوشت‌های سینما بوده، و هنوز هم هست و ترجمه‌اش هم با همین عنوان درمی‌آید، حالا جلوه‌ای متناقض‌نما یا حتی آیرونیک پیدا کرده است؛ امکانات فن‌آوریِ دیجیتال که گدار در مصاحبه‌اش از آن به‌عنوانِ ظرفیت یا ترفند و ابزاری بالقوه برای استفاده در سینما یاد می‌کند و همان‌وقت هم خود - تجربه‌گرایانه - به کار گرفته است، اکنون کاملا به فعلیت درآمده و فراگیر شده، آن‌قدر که امروزه کمتر سینماگری پیدا می‌شود که بخواهد خود را به نگاتیو یا میزهای تدوین قدیمی مقید کند، انقلابی در فن‌آوریِ اطلاعات و ارتباطات روی داده، چندان که ضبط و به‌اشتراک‌گذاریِ تصاویر را بسیار آسان و در دسترس کرده، رسانه‌ها یا افزار رسانه‌ای و اَشکال ارتباط جمعی قویا دگرگون شده‌اند و مناسبات پخش فیلم هم - شاید همچون خود فیلم - بسیار متفاوت شده است. در این میان اما گمان می‌کنم اصالت شکلِ نگاه گدار به همه‌چیز، فارغ از اینکه چقدر همه‌چیز عوض شده است، بعد از این‌همه سال هنوز بدیع، جذاب و آموزاننده مانده باشد. جالب اینکه بخشی از این نگاه اصیل که در این مصاحبه‌ها بازتاب پیدا کرده ناظر به ورزش است - هم خود ورزش، به‌ویژه تنیس که گدار بسیار دوست می‌دارد، هم به تصویر کشیدن و نمایش ورزش».

سرنوشت(های) سینما

سه گفت‌وگو با ژان‌لوک گدار

ترجمه مینو ابوذرجُمهری

نشر کتاب پارسه

گدار در گفت‌وگوهای این کتاب از موضوعات مختلفی نظیر فن‌آوری‌های دیجیتال و امکانات آن‌ها برای فیلمسازی که در عصر این فن‌آوری‌ها فیلم می‌سازد، از وضعیت نقد فیلم و ... سخن گفته است. در جایی از این کتاب گدار درباره مفهوم «مؤلف» سخن می‌گوید؛ مفهومی که او و دیگر سینماگران بنیان‌گذار موج نو مؤسس آن بودند. گدار معتقد است این مفهوم در سال‌های اخیر از معنای اصلی خود منحرف شده است. او می‌گوید: «مفهوم مؤلف که موج نو برای ترویج‌اش مساعدت کرد حالا کاملا به بیراهه کشانده شده است. زمانی بود که فیلم‌نامه‌نویس به‌عنوان مؤلف انگاشته می‌شد و کارگردان صرفا به‌مثابه کسی بود که از آنچه فیلم‌نامه‌نویس نوشته بود فیلم می‌گرفت، مثل یک کارمند؛ بسیاری از فیلم‌سازهای بزرگ آمریکایی، مانند جُرج کیوکر که به سبب توانایی‌اش در هدایت زن‌های هنرپیشه به کار گرفته می‌شد، تنها همین‌قدر بودند. فرانک کاپرا و استیونس، اگر نخواهم از چاپلین هم نام ببرم، به‌خاطر کفایتی که در حوزه تهیه‌کنندگی و تولید داشتند مؤلف در نظر گرفته می‌شدند. سال‌ها گذشت تا رسید به اینکه جایگاه هیچکاک در عرصه فیلم مثل شاتوبریان در ادبیات انگاشته شود. رفته‌رفته این مسئله مؤلف چنان به ابتذال کشانده شد که ناگزیر من می‌بایست اسمم را توی سه‌چهارم فیلم‌هایم نمی‌آوردم». و جایی دیگر از کتاب، از تقلیل سینما از خلاقیت به مهارت سخن می‌گوید: «رازآمیزی و خلاقیتی در کار نیست؛ فقط پیشه‌وری و کاروزری». درمجموع با خواندن این کتاب شاید بتوان با این گفته ناشر فرانسوی در مقدمه‌ای که بر آن نوشته و در ترجمه فارسی کتاب هم آمده است، هم‌سو شد که «این کتاب که به ژان‌لوک گدار اختصاص داده شده است نشان می‌دهد که انسجام و تعالی ذهن و کمال فکری چگونه و چقدر می‌تواند در گذار از سده بیستم به سده بیست‌ویکم راه‌گُشا بوده باشد. توضیح و تبیین این گزاره به‌درستی، تمام‌عیار و بی‌کم‌وکاست، در گفت‌وگوها و رفتار و عزم و آهنگ او بازیافتنی است». در بخشی دیگر از این کتاب از قول گدار می‌خوانیم: «من فکر می‌کنم سینما تصویری از جهان است. اگر بدانید چگونه نگاه کنید خیلی چیزها از آن یاد می‌گیرید. سینما بزرگ‌نمایی و برآوردی از جهان در یک بازه زمانی معین به دست می‌دهد. ما اگر مطالعه می‌کردیم که فیلم چگونه ساخته می‌شود، آن سی نفر عوامل چگونه دور هم جمع می‌شوند، نقش هرکدام چیست، به چه گرفتاری‌های مالی و اجتماعی و جنسی برمی‌خورند، آن‌وقت می‌توانستیم خیلی چیزها ببینیم. این‌ها اما برای کسی جالب نیست».

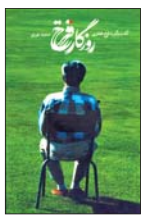
نگاه

گفت‌وگو با فرخ غفاری

● «روزگار فرخ» گفت‌وگوی سعید نوری است با فرخ غفاری که در مجموعه‌ای با عنوان «تاریخ شفاهی سینمای ایران» در نشر روزبهان به چاپ رسیده است. فرخ غفاری از پیشگامان سینمای نوگرای ایران و از نخستین کارگردانانی بود که در مسیری متفاوت با سینمای رایج دوران خود حرکت کردند. نام فرخ غفاری با فیلم‌هایی نظیر «جنوب شهر» و «شب قوزی»، که این دومی اقتباسی بود از یکی از قصه‌های هزارویک‌شب، به‌عنوان فیلمسازی نوگرا در تاریخ سینمای ایران مطرح است که آثارش بیرون از قالب فیلمفارسی و سینمای عامه‌پسند زمان خود بوده است. کتاب «روزگار فرخ» با سالشماری از زندگی فرخ غفاری آغاز می‌شود. آن‌گاه نوشته‌ای از سعید نوری آمده است با عنوان «من، دانش‌آموزِ فرخ غفاری!» که در آن ضمن بیان انگیزه تدارک چنین کتابی، مروری شده است بر کارنامه کاری فرخ غفاری و همچنین اشاره‌ای به نحوه انجام گفت‌وگو و خاطراتی از مصاحبت با او و سلوک و رفتارش. در بخشی از نوشته سعید نوری درباره انگیزه انجام گفت‌وگو با فرخ غفاری و تدارک این کتاب آمده است: «کلافگی نشناختن و ندانستن پیشینه تاریخی سینمای ایران، تنی چند از دوستانم و من را بر آن داشت که به قصد شناخت ریشه‌های این سینما و چگونگی شکل‌گیری آن سراغ افرادی برویم که نقش تعیین‌کننده و مستمری در دوران حضورشان در عرصه سینما و تئاتر این مملکت داشته‌اند و بعد هم مرجع شناخت سینما و تئاتر این مملکت بوده‌اند. در میان نسل اول فیلمسازان جدی و روشنفکر سینمای ایران به سه نفر برمی‌خوریم که غفاری یکی از آنهاست.» بعد از این نوشته، مقاله‌ای از فرخ غفاری را می‌خوانیم درباره فیلم «شب‌نشینی در جهنم» و بعد از آن گفت‌وگویی آمده است با فرخ غفاری درباره تاریخ سینمای ایران. بعد از این گفت‌وگو میزگردی را می‌خوانیم برگرفته از فصلنامه «فرهنگ و زندگی». این میزگرد که در سال ۱۳۵۴ در دو جلسه برگزار شده بوده است، درباره ویژگی‌ها و مسائل سینمای ایران در آن روزگار است. در جلسه اول این میزگرد فرخ غفاری، جلال ستاری، خسرو سینایی، بهمن فرمان‌آرا، هوشنگ کاووسی و پرویز کیمیاوی حضور داشته‌اند.

بعد از این میزگرد گفت‌وگوی اصلی کتاب آغاز می‌شود. گفت‌وگویی که از کودکی فرخ غفاری و خانواده او آغاز می‌شود. «مقدمه‌ای بر فیلمنامه زنبورک» از کامران نوراد و متن این فیلمنامه از دیگر مطالب کتاب «روزگار فرخ» است. در پایان کتاب نیز تصاویری از فرخ غفاری و فیلم‌های او و چاپ شده است به‌همراه تصاویری از برخی یادداشت‌ها و دست‌نوشته‌هایش.

غفاری بخشی از حافظه سینمای ایران بود هرچند که این حافظه در سال‌های پایانی عمر او جاهایی یاری نمی‌کرد که برخی جزئیات را به یاد بیاورد. مثلا جایی از کتاب که صحبت از فیلم «قیصر» به میان می‌آید، می‌گوید که این فیلم را ندیده است، درحالی‌که در پانوشت کتاب توضیح داده شده که سندی موجود است که نشان می‌دهد غفاری این فیلم را دیده بوده است. سانسور در زمان سلطنت پهلوی و تشکیل



روزگار فرخ (گفت‌وگو با فرخ غفاری)

سعید نوری

نشر روزبهان

کانون فیلم از دیگر موضوعاتی است که فرخ غفاری در کتاب «روزگار فرخ» از آن‌ها سخن گفته است. از دیگر ویژگی‌های فرخ غفاری این بود که او فرهنگ کهن ایرانی را به‌خوبی می‌شناخت. به شعر کلاسیک، داستان‌های کهن، از جمله داستان‌های عامیانه، و همچنین نقاشی ایرانی به‌خوبی اشراف داشت و در گفت‌وگوی او در کتاب «روزگار فرخ» این شناخت مشهود است. جایی از گفت‌وگو درباره علاقه‌اش به شعر می‌گوید: «شعر فارسی واقعا و به تمام معنا موهای تن من را راست می‌کند. پیش آمده است در همین خانه به اتاق پهلویی می‌روم، بیتی را با صدای بلند می‌خوانم و اشک از چشمم سرازیر می‌شود. دلیل گریه‌ام را هم نمی‌دانم؛ شاید روحیه ایران‌دوستی یا خاطره‌ای از اقوام و خویشان یا پدر و مادرم باشد. در علاقه‌مندشدن من به شعر، پدرم بسیار موثر بود. پدرم شاهنامه را برای من از الف شروع کرد و شب‌ها برایم می‌خواند.» و جایی دیگر درباره سازماندهی صحنه‌ای از فیلم «زنبورک» که در آن چنانکه گفت‌وگوکننده اشاره می‌کند «عده‌ای درحال سیاه‌بازی‌اند، عده‌ای در بالاخانه با روبنده‌های قجری نشسته‌اند» و کارگردان صحنه را به بخش‌های مختلفی تقسیم کرده، به عکس‌های به‌جامانده از مجالس دوران قاجار و همچنین نقاشی ایرانی و تأثیرپذیری از آن در پرداخت آن صحنه اشاره می‌کند و می‌گوید: «این‌ها تصاویری است که در اثر دیدن عکس (که البته کمتر از مجالس آن زمان باقی مانده است) یا بیشتر مینیاتورهای مربوط به آن دوره در ذهن من نقش بسته است. البته نقاشی آن دوره را کمتر مینیاتور می‌نامند، چون کم‌کم ما در آن زمان وارد نقاشی رنگ‌روغن و نقاشی‌های روی پرده شده‌ایم. به کمک تصاویری که از آن دوره موجود بوده و الهام می‌داده است، این تصویر را شکل دادم.»