در حاشیه
«زنی با سنجاق مرواری‌نشان»
رضیه انصاری

مسئله ژانر

پیام حیدرقزوینی

تاکنون زیاد گفته و نوشته‌اند که ادبیات داستانی ما فاقد ژانر است و غالبا هم فقدان ژانر را به‌عنوان یک مسئله برای داستان‌نویسی ایرانی مطرح کرده‌اند. این‌که چرا ادبیات ژانر در ایران پا نگرفته دلایل مختلفی می‌تواند داشته باشد اما شاید دم‌دستی‌ترین آنها و البته مهم‌ترینشان این باشد که داستان‌نویسی در ایران سنت دیرپایی نیست و حتی در سطحی کلی‌تر در سنت ادبی ایران همواره این نظم بوده که بر نثر چیرگی داشته است. داستان‌نویسی به شیوه مدرن سابقه‌ای طولانی در ایران ندارد و چیزی وارداتی به حساب می‌آید و هنوز راه‌های نرفته زیادی پیش‌روی ادبیات داستانی ایران وجود دارد. به‌این‌خاطر شاید این پرسش چندان بی‌راه نباشد که چقدر می‌توان فقدان ژانر در داستان‌های ایرانی را بر سر ادبیات داستانی کوبید؟ این پرسش را می‌شود این‌طور هم مطرح کرد که آیا می‌توان بی‌توجه به پشتوانه‌های فکری و ادبی موجود همین‌طور چشم‌بسته بر تولید ادبیات ژانر اصرار کرد؟

ادبیات ما در مقایسه با ادبیات اروپا و آمریکا مسیر متفاوتی را طی کرده و در این میان به هزارویک دلیل هنوز ادبیات ژانر در اینجا شکل نگرفته است. البته ناگفته پیداست که پاگرفتن و جاافتادن ژانرهای مختلف در داستان‌نویسی ایرانی می‌تواند بی‌نهایت امکان، پیش‌روی داستان‌هایی که غالبا بسیار به هم شبیه‌اند بگشاید و فضای محدود موجود را کمی فراخ‌تر کند. اما موضوع این است که معمولا در بحث‌هایی که درباره ضرورت ژانرنویسی مطرح می‌شود به این نکته باریک‌تر از مو توجه نمی‌شود که نمی‌توان در خانه نشست و بی‌توجه به وضعیتی که در آن به‌سر می‌بریم به خلق فرم‌های جدید فکر کرد. مثلا در جامعه‌ای که هیچ‌وقت کارآگاه خصوصی، به معنایی که در غرب رایج است، وجود نداشته چطور می‌توان فقدان رمان‌های پلیسی در ادبیات ایران را مسئله اصلی آن دانست؟ یا مثلا چطور می‌توان از ژانر علمی-تخیلی حرف زد درحالی‌که این جامعه سده‌هاست در سطح کلان حرفی برای گفتن در عرصه علم و آفرینش‌های علمی نداشته است. درنتیجه برخی از بحث‌هایی که درباره ضرورت ژانرنویسی مطرح می‌شود بیشتر شبیه به زورچپان‌کردن یک موضوع به ادبیات ایران است و نتیجه این حقنه‌کردن هم چیزی جز دامن‌زدن به خلق آثاری تصنعی نخواهد بود. در این میان شاید بهتر آن باشد که به‌جای آنکه به صورت بخشنامه‌ای بر ژانرهای پلیسی و علمی-تخیلی و... تاکید کنیم به خلق ژانرها یا فرم‌هایی دیگر بیندیشیم که در پیوند با سنت‌ها و داشته‌هایمان هستند. از مسائل داستان‌نویسی ایرانی یکی هم این است که همیشه درگیر بخشنامه‌ها و دستورالعمل‌های اینجا و آنجا بوده و ازقضا این بخشنامه‌ها همیشه هم از بالا نبوده‌اند و گاه از دل کارگاه‌های ادبی بیرون آمده‌اند. اما تمام این بخشنامه‌ها دچار یک سوءتفاهم بوده‌اند و آن این‌که فرم‌های ادبی و هنری نه به صورت دلبخواهی بلکه دقیقا در پاسخ به وضعیت مشخص یک دوران شکل گرفته و متحول شده‌اند. یعنی ارتباطی مشخص میان فرم‌های هنری و ادبی و واقعیت‌های زمانه وجود دارند و بدون درنظرگرفتن این ارتباط نمی‌توان به تغییر و تحول فرمی درستی دست یافت. این مقدمه را می‌توان این‌طور تمام کرد که اگرچه شکل‌گیری هر ژانری در ادبیات ایران می‌تواند به گشودگی مرزهای محدود داستان‌نویسی کنونی ما منجر شود اما با فرمول و بخشنامه و دستور هم نمی‌توان ادبیات ژانر تولید کرد یا به فرم‌های ادبی جدید دست یافت.

دراین‌میان قدم برداشتن در راه‌هایی که تاکنون کم‌تر رفته‌اند و ورود به عرصه‌هایی که هنوز بکر و دست‌نخورده مانده‌اند با نوعی خطرکردن همراه است. این‌که چطور می‌توان به جاهایی سرک کشید که پیش از این مورد توجه نبوده‌اند اما اسیر بخشنامه‌ها و دستورالعمل‌ها و توهم خلق فرم‌های جدید نشد موضوعی است قابل‌توجه. «زنی با سنجاق مرواری‌نشان» رضیه انصاری را می‌توان گامی در همین مسیر دانست. این داستان به چند دلیل اثری قابل‌توجه و متفاوت با داستان‌نویسی مرسوم کنونی است. انصاری در سومین کتاب داستانی‌اش نیز از داستان‌های کلیشه‌ای و روزمره‌نویسی فاصله گرفته و باز هم پس‌زمینه‌ای تاریخی را برای روایت داستانش انتخاب کرده است. در «زنی با سنجاق مرواری‌نشان» سال‌های زوال مشروطیت بستر روایت داستان است. رضیه انصاری در کتابش به سراغ دوره‌ای رفته که به سال‌ها پیش از این مربوط است و در این بستر داستانی معمایی نوشته است.

«زنی با سنجاق مرواری‌نشان»، به مهرماه ۱۳۰۴ برمی‌گردد. شخصیت اصلی داستان فردی به نام میرزاعماد است که کارمند جنایی نظمیه یا درواقع یک کارآگاه است. ماجرای رمان هم درباره مرگ مشکوک یک بازاری مشروطه‌خواه با نام صفاءالدین است. آن هم در سال‌هایی که رضاخان در حال قدرت‌گرفتن است و وضعیت جامعه هرروز برای آزادی‌خواهان تنگ‌تر از قبل می‌شود. هرچند در این شرایط هنوز هستند کسانی که به طور مخفیانه به فعالیت می‌پردازند و شبنامه پخش می‌کنند و نگران آرمان‌های مشروطه هستند. میرزاعماد که خود دل در گرو مشروطه و آزادی‌خواهی دارد مسئول پرونده صفاءالدین است. صفاءالدین در خانه‌اش از سقف آویزان شده و برای میرزا معلوم نیست که او خودکشی کرده یا کسی او را به دار آویخته است. دکتر شکیب که پسرِ آزادی‌خواهش را برای دورکردن از فعالیت سیاسی به فرنگ فرستاده، پس از معاینه به ضرس قاطع اعلام می‌کند که صفاءالدین خودکشی کرده است. اما چیزی این وسط مشکوک است، ضمن اینکه فردای این حادثه جنازه دیگری هم در خانه صفاءالدین پیدا می‌شود که معلوم می‌شود بر اثر ضرب‌وشتم به قتل رسیده است. این جنازه هم متعلق به جوانی آزادی‌خواه است. میرزاعماد حالا با دو جسد روبروست و در ادامه تحقیقاتش به زنی می‌رسد که به خانه صفاءالدین رفت‌وآمد داشته است. دراین‌میان معلوم می‌شود که صفاءالدین مدتی پیش این زن را به عقد خود درآورده بود و همچنین معلوم می‌شود که او ارتباطاتی نیز با مخالفان حکومت داشته است. به‌این‌ترتیب همه عناصر یک داستان معمایی خوب فراهم است اما نگار نویسنده در پروبال‌دادن به داستانش دست‌به‌عصا گام برداشته و این مسئله از جذابیت رمان کاسته است. میرزاعماد از دوستان عارف قزوینی و ایرج میرزا است و در طول داستان با آنها ملاقات می‌کند. البته حضور عارف و ایرج میرزا به‌درستی با روایت داستان چفت‌وبست نشده و این دو نه به‌عنوان شخصیت‌هایی داستانی بلکه انگار برای تزئین داستان وارد ماجرا شده‌اند. عارف قزوینی و ایرج میرزا بی‌آنکه نقشی در پیشبرد داستان یا معمای آن داشته باشند در گوشه‌ای از ماجرا حضور دارند و میرزاعماد یک شب به خانه عارف می‌رود و شبی دیگر به خانه ایرج میرزا و بعد از کمی صحبت با آنها و نشان‌دادن اینکه این هر دو اوضاع مناسبی ندارند و از وضع موجود انتقاد دارند حکایت عارف و ایرج میرزا تمام می‌شود. شاید حضور عارف قزوینی و ایرج میرزا در داستان برای نشان‌دادن وجهی از شخصیت میرزاعماد باشد اما حضور این دو در داستان جا نیفتاده و دو بخش مربوط به آنها در رمان لق می‌زند. از سویی دیگر، معمای طرح‌شده در داستان برخلاف رمان‌های خوب پلیسی آن‌قدر پیچیده نیست که امکان حدس‌زدنش وجود نداشته باشد و پیش از حل معما می‌توان گره آن را گشود. بااین‌حال این داستان به‌خاطر فاصله‌گرفتن از فضای مرسوم داستان‌نویسی سال‌های اخیر و دورشدن از روزمره‌نویسی و واردشدن به عرصه‌ای که هنوز در ادبیات داستانی ما بکر و دست‌نخورده باقی مانده داستان قابل‌توجهی است.

زنی با سنجاق مرواری‌نشان
رضیه انصاری
نشر چشمه

ادامه از صفحه ۱۰

آرشه در دوات

شبنم روی گلبرگ، جنبش شاخه درخت... تعدادی پرنده، تعدادی اشخاص سالخورده... فواره چرخان شادی‌بخش و خیال‌انگیز...». یک: تصویر ناب صدا. دو: تصویر باسمه‌ای صدا. نام رمان تهرانی‌ها می‌توانست این باشد: «در جست‌وجوی تصویر ناب صدا». اما، آیا تصویر ناب صدا چیزی چون بخار است؟ یا چیزی چون نور؟ «ورسیون آندره از این آهنگ با... سبکی و معلقی و بخار (مثل جایی در پیاده‌رو مقابل خشک‌شویی که ناگهان بخار با شدت بیرون می‌پاشد) قطعه‌ای را که سبز آبی یا صورتی کثیف بود از نور کورکننده روشن کرد... روزنامه‌ها اسمی بر آن نگذاشتند. مثلا نگفتند: نور زمستانی.» جایی دیگر می‌نویسد: «بعد صدای جیغ را شنید.

جشممم صدای جیغ نوری از خود ساطع کرد.» زیباتر، دقیق‌تر و با شدت هرچه تمام‌تر این «تصویر ناب صدا» در گفت‌وگوی کاترین و رحمت دیده می‌شود. کاترین به رحمت می‌گوید: «سوت فالش است اما من خوشم می‌آید. چون سوت از درون سینه و گرما بیرون می‌آید احساس دارد و زیباست. چون در سرما سوت می‌زنی بخار از لبت بیرون می‌آید و فکر می‌کنم این بخار شکل حقیقی موزیک است.» مساله چیست؟ گرمای صدا؟ هرم صدا؟ آیا سکوت و سرما، آیا فضاهای یخ‌زده، چون هرم صدا را بدل به بخار می‌کنند و به آن شکل می‌دهند، روشنگاه «شکل صدا» هستند؟ در فصل پایانی، فرامرز نامی هست که نقاش است و نشانه‌ها حاکی است، او فرامرز پیل آرام، نقاش مکتب سقاخانه و نقاش «نقاشی-خط» است. روایت چرخ می‌خورد، به سوی نقاشی-خط پرتاب می‌شود و در آنی رمان بدل به ستایش از نقاشی-خط و نقاش «نقاشی-خط» می‌شود. اما به‌راستی نقاشی-خط چیست؟ جز نقاشی از «تصویر صدا». آیا واج، واژه و کلمه نوشته شده، آری خط، فی‌نفسه، چیزی غیر از «تصویر صدا» است؟ اما این یک تله است. تصویر ناب صدا، شکل حقیقی موزیک، همان سوت فالش رحمت حق‌وردی، همان بخار دهان او است. رضا براهنی: «چندصدایی». محمد مختاری: «چشم مرکب». براهنی: ترکیب-تکثیر صداها. مختاری: ترکیب-تکثیر تصویرها. دهه شصت دهه سکوت است. دهه ایماژیسم. دهه مراقبه، دهه پاییدن خاموش تصویرها. محمد مختاری در «سحابی خاکستری» می‌نویسد: «صدا که حذف شده است از گلوی اجسام.» محمدعلی سپانلو در «خانم‌زمان» می‌گوید: «صدا هست، اما دهان نیست.» براهنی دچار جنون موسیقایی می‌شود. مختاری مجنون تصاویر می‌شود. براهنی: فوران اصوات. مختاری: فوران تصاویر.

در دهه شصت تفکیک و تنش بین «صدا - تصویر» شدت می‌یابد. اما هنوز مانده است تا دست‌یازی به سوی «تصویر صدا» و «صدای تصویر». رضا قاسمی. امیرحسین خورشیدفر. نموداری دیگر در حال شکل گرفتن است. رضا قاسمی: «صدای تصویر». امیرحسین خورشیدفر: «تصویر صدا». رضا قاسمی، پیش‌تر در «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» به دیدار «صدای تصویر» رفته است و آن را طرح و مساله‌ساز کرده است. همسایه راوی، شب‌ها، مدام، روی دیوار، شیئی را می‌کشد، می‌مالد و چنان صدای خشی‌خشی درمی‌آورد که خواب را به چشم او حرام می‌کند. خش‌خشی شبیه کشیدن جارو روی دیوار. چیزی چون سمباده‌زدن دیوار، حتی. بعدتر، راوی درمی‌یابد، همسایه جوانش نقاش است و شب‌ها روی دیوار نقاشی می‌کند. «- این را تازه کشیده‌ام. - ولی مدت‌هاست سروصدایش را می‌شنوم. اوایل گمان می‌کردم دیوار اتاق‌تان را گردگیری می‌کنید. - چیزهای قبلی را پاک می‌کنم و به جایش چیزهای تازه می‌کشم.» این صدا، صدایی نیست که روی تصویر چفت شده باشد. سینک شده باشد. این صدا، صدای خودِ خود تصویر است. ماتریالیستی‌ترین صدای تصویر. «صدای ناب تصویر». پیش از آن‌که چشم تصویر را دیده باشد، گوش آن را شنیده است. مساله این است: الف- خورشیدفر: تصویر صدا، لامسه‌ای‌کردن صدا. ب- رضا قاسمی: صدای تصویر: صوتی‌کردن نقاشی. دقیق‌تر: ارتعاشی‌کردن تصویر. امیرحسین خورشیدفر: «تهرانی‌ها». رضا قاسمی: «وردی که بره‌ها می‌خوانند». این دو روی نمودار دیگری از رمان‌هایی که درباب موسیقی هستند نیز قرار می‌گیرند. هرچند «وردی که بره‌ها می‌خوانند» بیش از آن‌که درباب موسیقی باشد، درباب «آلات موسیقی»، در باب ساختن ساز است. اما مهم‌ترین تفکیک-تنش رمان تهرانی‌ها، مربوط به جدایی هنرمند از ابزار کار هنری، مربوط به جدایی ایده هنرمند از امکان اجرای اثر هنری و مربوط به فاصله تئوری-عمل و توانش-کنش، بالقوگی و فعلیت است. رحمت حق‌وردی انیمیشن‌سازی که در آلمان انیمیشن خوانده، به ایران آمده، فیلم‌نامه‌ای با عنوان «منطق‌الطیر» به اداره «ساختمان» ارائه کرده و سال‌ها است که در عطش ساختن این انیمیشن می‌سوزد. بیک رادشم ویولن‌نوازی که حریرچی‌ها، ساواکی‌ها، انگشت‌های دستانش را شکسته‌اند، خرد کرده‌اند و نمی‌تواند بنوازد. حریرچی بازجویی که می‌خواسته شاعر شود اما بازجویی قریحه شاعری‌اش را از بین برده است و پوران شعاع که می‌خواهد داستان بنویسد. تهرانی‌ها از سویی دیگر پایی در توصیف «اقتصاد سیاسی» و «صنعت فرهنگ» منضم به آن نیز دارد و از این ره‌گذر به‌خوبی جدایی هنرمند از «ابزار کار هنری» را هم صورت‌بندی می‌کند. هنرمندان رمان تهرانی‌ها، این گروه «افلیج»، «هنر فلج» را بدل به ایده می‌کنند. آن‌ها از «لمس‌کردن» اثر هنری ناتوانند و تنها ایده آن را در سر می‌پرورانند. اما، این خود رمان‌نویس، خود رمان است که پیش‌روی «رمان افلیج» فارسی، پیش‌روی رمان ابتر و سترون فارسی طرحی نو در می‌اندازد و به‌جای پناه‌بردن به ایده رمان، امکانات ژنریک رمان و امکانات ژنریک موسیقی را سرهم‌بندی، ترکیب و ادغام می‌کند و «آرشه در دوات» می‌زند و به جای آن‌که با قلم بنویسد، با «آرشه» می‌نویسد. این رمان نوشته نشده است، نواخته شده است. مثل نقاشی که دست ندارد و با پا می‌کشد، رمان‌نویس نیز، هرگاه نتواند با امکانات رمان، رمان بنویسد، چون هنرمندی افلیج، چون هنرمندی جداشده از ابزار کارش، چون نویسنده‌ای بی قلم، باید ریشه، آرشه یا مته به دست گیرد. جلال آل‌احمد در آغاز مجموعه داستان «زن زیادی» متنی را «به عنوان مقدمه» افزوده است: «رساله پولوس رسول به کاتبان». در این متن کاتب به بند کشیده شده است و دست‌هایش در «کند» و «زنجیر» است و گویا نمی‌تواند تا بنویسد. اما کاتب از پای نمی‌نشیند و کلام حقیقت را با پا بر ریگ می‌نویسد: «دیوارها بر پا بود و خورشید می‌تافت و می‌دید که آن جلیلی دیگر کلام را به نوک پای خویش بر ریگ نوشت.» مساله این است: با «پا» نواختن. با «پا» نوشتن. با «پا» خواندن. آیا زمان آن نرسیده است تا «حس‌آمیزی» را از مداری رمانتیک وارد مداری ماتریالیستی کنیم؟

پی‌نوشت‌ها:

۱و۲ - کافکا، به سوی ادبیات اقلیت، ترجمه حسین نمکین، نشر بیدگل، ۱۳۹۲، ص ۲۴.

۳. خرافه‌های ادبی پایتخت: ترکیبی برگرفته از متن سخنرانی ابراهیم دمشناس در مجلس یادبود کورش اسدی.

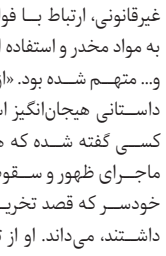
عطف

دور از انتظار

«وقتی برای اولین‌بار بعد از سه سال از روزی که برای دوره فرماندهی ارشد انتخاب شده بودم در دوم آوریل ۲۰۰۴ وارد دانشکده پلیس برامشیل شدم، تأثیر خوبی بر جای نگذاشتم. یک ساعت دیر کرده بودم. چهل‌وپنج سرهنگ دیگر از پیرامون انگلستان انتخاب شده بودند تا رهبران آینده نیروی پلیس باشند. آنها به موقع آمده بودند. تعدادی از آنها بعد از پایان ساعت به من گفتند فکر می‌کنند که علت تأخیرم در اولین روز معرفی دوباره به نیروی پلیس این باشد که در دقیقه آخر از این دوره محروم شده و با جریان پرپیچ‌وخم پیش‌بینی‌نشده سه‌ساله انضباطی مواجه شده بودم».

این بخشی از کتاب «از ما نیست» علی دیزایی است که به‌تازگی با ترجمه نگار کریمی از سوی مروارید منتشر شده است. «از ما نیست» روایت زندگی مستند علی دیزایی است. این کتاب زندگی مستند یک افسر پلیس است. روایت زندگی پلیسی که در آن نشان می‌دهد چگونه توسط روسای خود به الدبیلی -دادگاه مرکزی کیفری لندن- کشیده شد و دو سال و نیم تلاش کرد تا خود را تبرئه کند.

علی دیزایی در سال ۱۹۶۱ در ایران به دنیا آمد و در سال ۱۹۷۲ به بریتانیا رفت. بعدها در رشته حقوق به تحصیل پرداخت و توانست اولین افسر مهاجر انگلیس بشود. او در سال ۱۹۸۶ به نیروی پلیس بریتانیا پیوست و در سال ۱۹۹۹ به پلیس متروپلیتن لندن منتقل شد. اما در هجده ژانویه ۲۰۰۱ با اقدامی سریع از سوی متروپلیتن کار او به حالت تعلیق درآمد. به این ترتیب ماجرایی آغاز شد که مایک مانزفیلد، وکیل مدافع دیزایی، از دربار انگلیس آن را مخرب برای جامعه توصیف کرد. در این ماجرا دیزایی به جاسوسی، کلاهبرداری درباره هزینه‌های سفرش، همکاری با تجار غیرقانونی، ارتباط با فواحش، اعتیاد به مواد مخدر و استفاده از استرویدها و... متهم شده بود. «از ما نیست» داستانی هیجان‌انگیز است و توسط کسی گفته شده که همه حقیقت ماجرای ظهور و سقوط پلیس‌های خودسر که قصد تخریب دیزایی را داشتند، می‌داند. او از تسلیم‌شدن در برابر آنها سرباز زد. با دو بار تبرئه‌شدن در الدبیلی -دادگاه مرکزی کیفری لندن- و بعد از یک تجسس و تحقیق هفت میلیون پوندی، حالا به کاری که خیلی دوستش می‌دارد برگشته است: خدمت به‌عنوان یک افسر پلیس وظیفه‌شناس. او اکنون سرهنگ پلیس مونزلو در غرب لندن و همچنین مشاور حقوقی سازمان ملی پلیس رنگین‌پوست است. بخش اول کتاب با عنوان «اخراج» این‌طور شروع می‌شود: «لطفا بنشینید آقای دیزایی، چند مطلب هست که باید با شما در میان بگذارم. هجدهم ژانویه سال ۲۰۰۱ می‌بایست پنجشنبه خوبی باشد. آن روز با جلسه‌ای با اندرو تراتر معادل کمیسریار شروع شد. از زمانی که من به خدمت پلیس متروپلیتن لندن درآمدم، اندرو تراتر به‌طور غیررسمی مشاور و راهنمای من بود. او مرا مورد تحسین قرار داده بود و به من گفته بود کارهایم را طی این دو سال که از محلات تیمز والی به آنجا منتقل شده بودم، به‌خوبی انجام داده‌ام. فکر می‌کردم در این جلسه قرار است به من بگوید که از آوریل آینده باید در دوره آمادگی افسران ارشد شرکت کنم. این دوره جهت آماده‌کردن بهترین افسران پلیس برای بالاترین درجات نظامی است. این حقیقت را که خیلی دوست داشتم روزی یک فرمانده بشوم هیچ‌وقت پنهان نکردم، چراکه فکر می‌کردم ارزیابی تلاش‌های من ارزش ترفیع دارند».



ازمانیست
علی دیزایی
ترجمه نگار کریمی
نشر مروارید

مرور

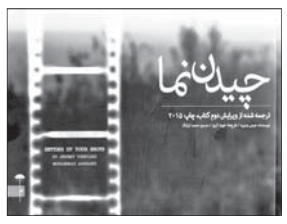
زبان سینما

«چیدن نما» از جرمی وینِرد کتابی است در حوزه سینما که با ترجمه محمد ارژنگ در انتشارات چتر فیروزه به چاپ رسیده است. «چیدن نما» کتابی است که زبان سینما را می‌آموزد و مخاطب را با تمهیدات سینمایی آشنا می‌کند و از همین رو نخستین مخاطبان آن کسانی هستند که تازه وارد عرصه فیلمسازی شده‌اند و می‌خواهند کار فیلمسازی را شروع کنند.

این کتاب شامل هشت فصل است و در آن به مباحث تخصصی حوزه کارگردانی سینما از جمله پن، تیلت، انتقال تصویری، میزانسن، مونتاژ، جامپ کات و... پرداخته شده است. «چیدن نما» چنان‌که گفته شد کتابی است درباره زبان سینما و نحوه استفاده از این زبان. این کتاب چنانکه مترجم در یادداشت خود بر ترجمه فارسی آن توضیح داده کتابی است که در آن «تنها به حرکات دوربین پرداخته نشده است و تصویرپردازی سینمایی با استفاده از عناصری که زبان سینما را تشکیل می‌دهند، مد نظر بوده است.» ترجمه فارسی «چیدن نما» از روی ویراست دوم متن اصلی کتاب انجام شده است.

در یادداشت مترجم بر این کتاب درباره مزیت این ویراست نسبت به ویراست قبلی آمده است: «این ویراست نسبت به ویراست اول، مفصل‌تر و شامل مثال‌های بیشتر است.» در این یادداشت همچنین درباره اهمیت این کتاب به لحاظ به‌روزبودن آن می‌خوانیم: «خوشبختانه این کتاب از جمله منابع به‌روز سینمایی است و هم از این جهت در بین نمونه‌های مثال‌زده شده در آن، فیلم‌های جدیدی را هم می‌شود دید.» کتاب «چیدن نما» همان‌طور که اشاره شد بیش از هرکس برای کسانی که تازه وارد وادی فیلمسازی شده‌اند قابل استفاده است گرچه آن‌ها هم که زیاد سینما می‌روند و سینما جزو علایق اول‌شان است، می‌توانند با خواندن این کتاب از فیلم‌هایی که تماشا می‌کنند ریزه‌کاری‌های بیشتری کشف کنند. در آغاز کتاب ذیل یادداشتی با عنوان «چگونه از این کتاب استفاده کنیم؟» آمده است: «اگر شما فیلمسازی تازه‌کارید، این کتاب برایتان عالی است. شما می‌توانید به هر ترتیب دلخواهی میان صفحه‌های آن بگردید و تمهیدات سینمایی جدیدی را کشف کنید. شما می‌توانید فیلم‌های مثال زده شده را، که به شکلی حرفه‌ای از آن تمهیدات استفاده کرده‌اند، تماشا کنید؛ آن تمهیدات را در فیلم‌های خودتان به کار برید و به عنوان یک فیلمساز در کارتان رشد کنید. اگر شما هم یک شیفته‌ی سینما باشید، خواهید دید که این کتاب خیلی ساده‌فهم است، حتی برای آن‌هایی که چیزی از این صنعت نمی‌دانند. اگر می‌خواهید درباره‌ی چگونگی سازوکار فیلم‌ها، بیشتر بدانید، تمهیدات سینمایی را یاد بگیرید و آن‌ها را در فیلم‌های مورد علاقه‌تان جستجو کنید.

با فهم اینکه سازوکار یک فیلم چگونه است، تجربه‌ی سینمارفتن می‌تواند بسیار لذت‌بخش‌تر شود. در ادامه این یادداشت گفته شده که این کتاب برای فیلمسازان باتجربه هم می‌تواند به عنوان یک مرجع قابل استفاده باشد: «اگر شما یک فیلمساز با تجربه‌اید یا یک طراح استوری‌بُرد یا یک انیماتور، از این کتاب به عنوان مرجع استفاده کنید. این کتاب محصول صدها ساعت تحقیق است. چرا باید شما چنین زمانی را صرف کنید، حال اینکه قبلا کسی این کار را



چیدن نما
جرمی وینیرد
طرح‌ها: خوزه کروز
ترجمه محمد ارژنگ
نشر چتر فیروزه

کرده است؟ به خودتان زحمت ندهید و از آنچه از این کتاب غلیان می‌کند لذت ببرید.» پس از این یادداشت مقدمه‌ای کوتاه آمده است که نویسنده در آن ماجرای نوشته‌شدن این کتاب و انگیزه اولیه نگارش آن را توضیح داده است. به گفته نویسنده، نگارش این کتاب از اواخر دهه نود میلادی آغاز شده است و انگیزه نگارش آن هم این بوده که نویسنده توانایی مالی رفتن به مدارس سینمایی را نداشته است. او می‌نویسد: «من توانایی مالی رفتن به مدارس سینمایی را نداشتم و تنها گزینه‌ام این بود که خودم یاد بگیرم کارکرد فیلم‌ها چگونه است.

شما چطور این کار را می‌کنید؟ خب می‌نشینید و صدها فیلم تماشا می‌کنید و یادداشت بر می‌دارید. من هم شروع کردم به بازبینی مجدد تمام صحنه‌هایی که پیش از این تماشا کرده بودم و از آن‌ها به عنوان یک بیننده لذت برده بودم و سعی کردم آن‌ها را با چشمانی تحلیلگرانه بررسی کنم. تمهیدات سینمایی مشترکی هستند که در تمام فیلم‌ها تکرار می‌شوند. فیلمسازان بر مجموعه‌ای از شیوه‌های تثبیت‌شده‌ی سینمایی برای بیان مفاهیم و احساسات خاص به بیننده تکیه می‌کنند.

اگر این تمهیدات را بتوان دسته‌بندی کرد، به آنانی که برای نخستین بار می‌خواهند وارد عرصه‌ی فیلمسازی شوند، کمک خواهد کرد.» در این مقدمه همچنین مولف درباره اسم‌گذاری تمهیدات سینمایی در این کتاب و مزیت این اسم‌گذاری نوشته است: «در این کتاب به هر تمهید سینمایی، اسمی منحصر داده شده که توصیف و چکیده‌ای است از هدف آن تمهید. اسم هر یک از تمهیدات اختیاری‌اند.

شما می‌توانید هر طور دوست دارید بنامیدشان. مزیت نامگذاری، این است که این امکان را در اختیار شما می‌گذارد تا تمهیدات به کار رفته‌شده در یک فیلم را از هم تفکیک کنید. این مهارت، توانایی شما را در یادگیری فعالانه از فیلم به‌شدت بالا می‌برد، به جای آنکه فقط به شکلی غیرفعالانه از آن لذت ببرید. من چند فیلم مثالی، همچنین استوری‌بُردی را هم برای بسیاری از این تمهیدات آورده‌ام.

اگر تمهید خاصی توجه شما را جلب کرد، چرا یکی از فیلم‌های مثال زده‌شده را تماشا نکنید؟» در پایان این مقدمه آمده است: «فیلمسازی چیزی بیشتر از یک مهارت فنی است. فیلمسازی یعنی برقراری ارتباط با بازیگران و عوامل، رهبری‌کردن و پی‌گرفتن نگرش مدنظرتان.

دانش فنی به تنهایی نمی‌تواند تضمین کند شما فیلمساز بزرگی شوید، اما می‌تواند به شما کمک کند تا با زبان سینما فصیح‌تر صحبت کنید.» فصل اول کتاب به پن، تیلت، تراولینگ، جابه‌جایی، فوکوس‌کشی، زوم، انتقال تصویری، مونتاژ و اصطلاحات قاب‌بندی اختصاص دارد و در فصل‌های بعدی به دیگر تمهیدات سینمایی پرداخته شده است. کتاب «چیدن نما» با طرح‌هایی از خوزه کروز همراه است.