مرور

فلسفه بر پرده

● «فیلم همچون فلسفه» با عنوان فرعی «اندیشیدن بر پرده» عنوان کتابی است از توماس ای.وارتنبرگ که به‌تازگی با ترجمه ستاره نوتاج و مجید پروانه‌پور توسط نشر نیلوفر منتشر شده است. این کتاب، آن‌طور که از عنوانش هم برمی‌آید، به این موضوع می‌پردازد که فیلم‌ها چگونه در ایده‌های پیچیده فلسفی کندوکاو می‌کنند. نویسنده کتاب، وارتنبرگ، پژوهشگر فلسفه است و پیش از نوشتن کتاب «فیلم همچون فلسفه» نیز به ارتباط سینما و فلسفه توجه کرده بود. او در مقدمه این کتاب درباره این موضوع نوشته: «هنگامی که به گذشته و به فرآیندی می‌نگرم که منجر به نوشتن این کتاب شد، احساس می‌کنم هم خودم به لحاظ حرفه‌ای و هم حوزه فیلم و فلسفه، هر دو تازه پا به عرصه گذاشته‌ایم. هنگامی که نخستین‌بار ادعا کردم فیلم‌ها می‌توانند با دل‌نگرانی‌های فلسفی مرتبط باشند، این ادعا با سکوتی کم‌وبیش مرگبار در جهان فلسفه حرفه‌ای آمریکایی- انگلیسی مواجه شد. حال، پس از گذشت یک‌دهه‌ونیم، افتخار می‌کنم که عضوی از زیررشته‌ای از فلسفه هستم که در حال شکوفایی است و نه‌تنها با تفکر درباره مسایل فلسفی که در باب ماهیت فیلم‌ها مطرح می‌شود، بلکه همچنین با بهره‌گیری از این رسانه در حکم روشی برای پرداختن به مسائل فلسفی، فیلم‌ها را جدی می‌گیرد. موجب خشنودی من است که بگویم امروزه نشست‌هایی درباره فیلم در دیدارهای انجمن آمریکایی فلسفه و همچنین جامعه آمریکایی زیبایی‌شناسی برگزار می‌شود. زمانی که نوشتن و صحبت درباره فیلم را آغاز کردم چنین اتفاقی به ندرت رخ می‌داد». «فیلم همچون فلسفه»، در هشت فصل نوشته شده که عناوین این فصل‌ها عبارتند از: آیا می‌توان فلسفه را بر پرده کشید؟، آیا توانایی فلسفی فیلم‌ها محدودیتی دارد؟، به‌تصویرکشیدن نظریه‌ای فلسفی، یک آزمایش فکری شک‌گرایانه، برهان‌آوری علیه فایده‌گرایی، هوش اخلاقی و محدودیت‌های وفاداری، به پیش‌زمینه‌راندن پس‌زمینه، ماهیت فلسفه سینمایی. اولین کتابی که وارتنبرگ درباره فیلم نوشته است، «زوج‌های بی‌شباهت» نام دارد که بعد از انتشارش، در جامعه فلسفی با واکنش‌های منفی روبرو شد. او در این کتاب کوشیده از فیلم‌های رمانتیک دلالت‌های فلسفی استخراج کند و شاید همین موضوع موجب واکنش‌های منفی شده بود. در بخشی از فصل هشتم کتاب با عنوان «ماهیت فلسفه سینمایی» می‌خوانیم: «نتیجه بررسی محلی من در باب نسبت فیلم و فلسفه، دست‌کم برای خود من، از بسیاری جهات حیرت‌انگیز است. من نیز مانند تقریبا همه فلاسفه‌ای که درباره فیلم قلم می‌زنند، نخست این ایده را رد کردم که فیلم‌ها هنگامی که یک ادعا، نظریه یا دیدگاه فلسفی، را به تصویر می‌کشند، می‌توانند فلسفه بورزند. فکر می‌کنم دلیلش آن بود که می‌خواستم ادعا کنم فیلم‌ها می‌توانند به روش‌های دیگری، که من آن‌ها را شاخص‌تر می‌دانستم، فلسفه بورزند. اما هنگامی که دریافتم فیلم و فلسفه می‌توانند روابطی متعدد و همپوشان داشته باشند، این ایده که تصویر بودن، یک روش فلسفی مهم برای فلسفه‌ورزیدن فیلم‌هاست، بسیار پذیرفتنی‌تر به نظر رسید. بنابراین فکر کردم چه چیزی حقیقتا عکسی را به تصویر یک متن تبدیل می‌کند و برخلاف انتظارم در نتیجه، روابط متعددی از این دست را کشف کردم که برخی ذاتا اختیاری و برخی دیگر اجباری‌تر بودند. یافتن چنین روابطی به من کمک کرد به کندوکاو درباره این موضوع بپردازم که چگونه تصویری سینمایی از نظریه‌ای فلسفی می‌تواند نکاتی خلاقانه و قابل‌توجه را در باب نظریه‌ای که به تصویر کشیده است، مطرح کند. من همانند بسیاری از فلاسفه اذعان کرده بودم که آزمایش‌های فکری، مولفه‌ای مهم در بسیاری از متون شاخص فلسفی هستند ولی حقیقتا فکر نکرده بودم که اهمیت آن‌ها در چیست. وقتی این مسئله توجه مرا به خود جلب کرد که آیا روایت‌ها می‌توانند برهان باشند، اهمیت آزمایش فکری روشن شد. هرچه باشد، آزمایش‌های فکری عموما حاوی روایت هستند، یکی از ویژگی‌های فلسفه که آن را دلیلی بر ناتوانی فیلم برای برپرده‌کشیدن فلسفه می‌دانستند. اگر می‌توانستم نشان دهم که آزمایش فکری، مولفه‌ای اساسی در برخی از برهان‌های فلسفی است، راه برای نشان‌دادن این موضوع باز می‌شد که فیلم‌ها نیز می‌توانند برهان‌آوری فلسفی کنند، زیرا روایت‌های آن‌ها شامل آزمایش‌های فکری است». وارتنبرگ در «فیلم همچون فلسفه» با زبانی روشن و ساده به توانایی سینما و فیلم برای طرح و بررسی ایده‌هایی که فلاسفه قرن‌ها درگیرش بودند اشاره می‌کند. ایده‌هایی مثل فردیت، اخلاق، شک‌گرایی و... آن‌طور که در پشت جلد کتاب نیز آمده، وارتنبرگ در این کتاب ابتدا این بحث را مطرح می‌کند که چگونه فرم‌های خاص گفتمان‌های فلسفی به شیوه‌ای سینمایی به تصویر درمی‌آیند، و بعد تبیینی نظام‌مند از روش‌هایی که فیلم‌ها می‌توانند به فلسفه بپردازند، ارایه می‌کند. وارتنبرگ در این کتاب بیشتر بر این فیلم‌ها تمرکز داشته: «عصر جدید»، «ماتریکس»، «درخشش ابدی یک ذهن پاک»، «مرد سوم»، «چشمک» و «امپایر».

فیلم همچون فلسفه

توماس ای.وارتنبرگ
ترجمه ستاره نوتاج
و مجید پروانه‌پور
نشر نیلوفر

در بابِ مهارت و شبیه‌سازی در هنر و ادبیات
امروز با وامی از «سرنوشت(های) سینما»

بیست‌وپنج درصد از یک چیزِ بزرگ

علی شروقی

ادی تُندَست (پل نیومن)، قهرمان فیلم «بیلیاردباز» رابرت راسن، در صحنه‌ای از این فیلم می‌گوید: «شاید آدم بزرگی نباشم ولی بیست‌وپنج درصد از یه چیز بزرگ بهتر از صد درصد از یه چیز کوچیکه.» در این حرف نوعی میلِ جنون‌آمیز و شورمندانه به یکه‌بودن نهفته است. میلِ شبیه‌نبودن به دیگران، و همین میل است که خلاقیت را از مهارت جدا می‌کند. ادیِ فیلم «بیلیاردباز» با مردی ملقب به «بُشکه مینه‌سوتا» (با بازی جکی گلیسون) بازی می‌کند. تقابل ادی و بُشکه دقیقا تقابل همین خلاقیت و مهارت است. بشکه یک بیلیاردباز ماهر است؛ قواعد بازی را خوب بلد است و با مهارت یک بازیگر حرفه‌ای توانسته است مهارتش را به سیستم مبادله پیوند بزند. اطوار و حرکاتش هم کاملا متناسب با سیستمی است که پول و سودآوری در آن حرف اول را می‌زند. او مهارتش را به خدمت پول درآورده است. ادی هم البته دنبال پول است، اما نمی‌تواند خودش را کاملا با مناسبات و اقتضائات نظام اقتصادی حاکم هماهنگ کند. او یک کرمِ بیلیارد است که دربندِ رعایت قواعد و قراردادها نیست؛ آدمی‌ست لات و شلخته و لاابالی. بشکه اما شیک است و تر و تمیز. بازی بشکه استادانه و حرفه‌ای‌ست. بازیِ ادی البته ماهرانه اما همچنین هیجانی و درنتیجه پر از افت‌وخیز است. ادی چندان اهلِ آداب و ترتیب و دودوتا چهارتاکردن نیست. بشکه اما علاوه بر کسب مهارت در بازی، آموخته است که این مهارت را چه‌طور بفروشد. به بیانی بشکه جزئی از نظام دادوستد است و ادی پس‌مانده این نظام که اگر هم بخواهد نمی‌تواند جذب آن شود چون منشِ او با اتوکشیدگی و فریبکاریِ مبادی آداب آن نظام هماهنگ نیست. او هنوز به‌قدر کافی به یک وحشیِ متمدن بدل نشده است. وحشی‌گری او یک وحشی‌گری غریزی و عاطفی و پیش‌بینی‌ناپذیر و مهارنشدنی است که نظام مبادله نمی‌تواند تمام‌وکمال روی آن حساب کند، چون این نوع وحشی‌گری تهدیدی علیه نظام مبادله به حساب می‌آید. ادی آدمی‌ست بدون آداب و ترتیب و از زمره وجودهای یک‌دنده و صاحب‌جنمی که نسل‌شان دیگر رو به انقراض است، حال آن‌که همانندانِ آن بازیگرِ حرفه‌ای و متشخصِ مقابلِ ادی روزبه‌روز بیشتر تمام عرصه‌ها را فتح می‌کنند؛ ماهرها؛ آن‌ها که کارشان را بی‌نقص انجام می‌دهند و البته به صد درصد از یک چیز کوچک قانع‌اند؛ مثل جایزه‌ای از فلان‌وبهمان نهاد و از این دست... و در چنین جهانی که از امثال آن حریفِ مینه‌سوتایی پر شده است، وجود تک‌وتوک آدم‌هایی مثل ادیِ تُندَست که بیست‌وپنج درصد از یک چیز بزرگ را می‌خواهند قدری دلگرم‌کننده است و ژان‌لوک گدار یکی از این آدم‌هاست؛ هنرمندی به‌جا مانده از دورانی که هنر، علم، ادبیات، ورزش و هرآن‌چه به نحوی با ذوق، زیبایی، کشف، ابداع، خلاقیت، تفکر، طبیعت، شادابی و شکوفایی، غریزه، حس و حساسیت، رهایی و انسانی‌ترزیستن سروکار داشت این‌چنین به تسخیر مناسبات پول و بازار درنیامده بود. این درست که در همان دوران، نظام استودیویی در سینمای آمریکا چنان بر فرآیند تولید فیلم سیطره داشت که سینماگران خلاق و یکه یا تن می‌دادند به تکه‌پاره‌شدن فیلم‌هاشان به سودِ گیشه، یا به آن سیستم پشت می‌کردند و راه‌های دیگری برای خلق آثارشان می‌یافتند، اما آن دسته هم که به‌ناچار تن می‌دادند رندانه در چارچوب همان نظام استودیویی و در عین تن‌دادن به اقتضائات آن، ایده‌های خودشان را هم پیش می‌بردند. در روزگارِ ما اما همه این شیوه‌های مقاومت و دورزدن به مراتب دشوارتر شده است. قدیم‌تر اگر مثلا نظام استودیویی می‌کوشید فیلم‌های اورسن ولز را به سود گیشه تکه‌پاره کند و از ریخت بیندازد در آن فیلم‌های تکه‌پاره‌شده باز هم از نبوغ ولز به‌قدرِ کافی رد و نشان‌هایی پررنگ باقی می‌ماند. هنوز هنرمند یکه آن‌قدر قدرت داشت که رد و نشان یکه‌بودن خود را حتی بر فیلمی که حسب سلیقه تهیه‌کننده‌ها و کمپانی‌ها تکه‌پاره شده بود حک کند. چه بسا مقاومت‌ها و لجاجت‌هایی از این دست از طرف هنرمندان خلاق بود که رفته‌رفته گردانندگان سیستم سرمایه‌داری و صاحبان سرمایه را به این فکر انداخت که ریشه میل به یکه‌بودن را از بیخ و بن برکنند و نسلی را تربیت کنند که آرمان‌شان «صد درصد از یک چیز کوچک» باشد. نسلی مطیع و بی‌دردسر که مجال بدهد به تاخت‌وتازهای خشونت‌بار نئولیبرالیسم در سراسر جهان. نسلی تربیت‌شده در جهانی که در آن به قول گدار از همه چیز راززدایی شده، به نحوی که دیگر امکانی برای خیال‌پردازی باقی نمانده است. نسلِ بدونِ تخیل که نه شورِ خلق اثر هنریِ یکه در او مانده و نه شوری که لازمه مواجهه خلاقانه با اثرِ هنریِ یکه است. گدار در «سرنوشت(های) سینما» از این میان‌مایگی سخن می‌گوید.

«سرنوشت(های) سینما» سه مصاحبه است با ژان‌لوک گدار که در سال‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۰۱ انجام شده‌اند. برای گدار فیلم‌ساختن نه صرفا یک فعالیت حرفه‌ای و تکنیکی که شیوه‌ای از تفکر، شیوه‌ای از زندگی، شیوه‌ای از درک و تفسیرِ جهان و البته شیوه‌ای از متعهدانه‌زیستن و مقاومت در برابر سیطره سیستم ناعادلانه‌ای است که یکسان‌سازی را به‌جای برابری طبقاتی نشانده است. گدار در یکی از این گفت‌وگوها به‌طعنه می‌گوید: «همه کمونیسم را هر چقدر خواستند دست انداختند. گفتند از آن‌قدر هم‌شکلی و یک‌ریختی در آمریکا خبری نیست. حالا امروز همه را که می‌بینی جین می‌پوشند و کفش ورزشی پای‌شان می‌کنند. من تصمیم گرفته‌ام بروم یک جفت کفش چرم براق با ژاکت دست‌دوز بخرم و بپوشم تا هرآنچه را همه می‌کنند من نکنم و شکل همه دیگران نباشم.»

به‌اعتقاد گدار در دورانی به‌سر می‌بریم که فیلم‌سازها برای خودنمایی و ابراز وجود فیلم می‌سازند و منتقدان هم به‌جای این‌که از فیلم‌ها حرف بزنند سر و ته نقد فیلم را با نسبت‌دادن صفاتی از قبیل «خوب»، «بد»، «فوق‌العاده» و مانند این‌ها به فیلمی که قرار است نقدش کنند هم می‌آورند. از این سه گفت‌وگو حدود بیست سال می‌گذرد. جایی از سومین گفت‌وگو گدار می‌گوید «شبیه‌سازی در میان ما آغاز شده و دارد فراگیر می‌شود.» طی سال‌هایی که از این گفت‌وگو می‌گذرد به نظر می‌رسد که آن «دارد فراگیر می‌شود» در گفته گدار را باید به «فراگیر شده است.» تغییر داد. امروزه دیگر هر طرف که سر می‌چرخانی و هر کجا که نگاه می‌اندازی، در سینما، ادبیات، نقاشی، موسیقی، تئاتر و ...، نشانی از این شبیه‌سازی به چشم می‌خورد؛ هنرمندانِ یکه یا نیستند و یا اگر از گوشه‌ای سر برآورند از سوی خروارها اثر میان‌مایه شبیه به هم به حاشیه رانده می‌شوند. کارگاه‌ها و آموزشگاه‌های ادبی و هنری نیز یکسان‌سازی را ترویج می‌کنند. بعضی مدرسان آموزشگاه‌ها به هنرجویان خود القا می‌کنند که حسابِ بزرگان و نوابغ از بقیه سَواست و شما به همین قانع باشید که یک هنرمند خوب و کاربلد و ماهر بشوید. این یعنی پایین‌آوردنِ سطحِ توقع که البته به موازات آن باید سطح توقع مخاطبان آثار هنری و ادبی را هم پایین آورد و سلیقه‌شان را هماهنگ کرد با آن‌چه قرار است تولید شود. در هنر و ادبیات امروز ما شبیه‌سازی به جای میل به یکه‌بودن ترویج می‌شود. اما گدار در «سرنوشت(های) سینما» بر سرِ اصالت‌هایی می‌ایستد که لازمه هر اثر خلاقانه‌ای‌ست. اصالت‌هایی ازیادرفته که صرفا با کسب مهارت و آموختن تکنیک به دست نمی‌آیند و مستلزم شور، جنون، هیجان، عشق، تعهد، تفکر و حساسیت بالاداشتن نسبت به اطراف و به پشتوانه‌هایی محکم تکیه داشته‌اند و البته ترجیح بیست‌وپنج درصد از یک چیزِ بزرگ به صد درصد از یک چیز کوچک.

سرنوشت(های) سینما
سه گفت‌وگو با ژان‌لوک گدار
ترجمه مینو ابوذرجُمهری
نشر کتاب پارسه

ایده‌هایی درباره تصویر و کلمه
در «گفت‌وگوی دوراس/ گدار»

حدود و سی‌ودو تن مکتوب

شیما بهره‌مند

«پای نوشتن که به میان بیاید همه‌چیز پس رانده می‌شود.»

بین تصاویر، ریمون بِلور

جدالِ ژان لوک گدار و مارگریت دوراس از تنش میانِ تصویر و کلمه برخاسته است. دوراس نویسنده که فیلم هم می‌سازد و گدارِ فیلم‌ساز که همواره با ادبیات و کلمه درگیر بوده است و به‌تعبیر ریمون بلور در بین فیلم‌سازها، بیش از دیگران به نوشتن گرایش دارد و در فیلم‌سازی بر آن است تا تسلیم تصویر نشود، ازاین‌رو در ترکیب متن و تصویر توانِ متن بیشتر است. گاه تصاویر خالی و برهوتی‌اند و گاه در غیابِ تصویر با کادر سیاه مواجهیم و صدایی خارج از کادر. گدار چنان‌که سیریل بِکَن در کتاب «گفت‌وگوی دوراس/ گدار» می‌نویسد، در پی آن است تا تصویر را با کلام پیوند دهد، به‌گونه‌ای که نام و عنوان و حضور چیزها زدوده شود. مصداقِ بارز این رویکرد به سینما، دیالوگی است در فیلمِ «شور» که گدار آن را در سال ۱۹۸۲ ساخت، جایی که یکی از پرسوناژها می‌گوید: «آدم چیزی را که قرار است بنویسد، از پیش باید ببیند»، نه برعکس و «دشواری اما در دیدن چیزها پیش از سخن‌گفتن از آنهاست.» دوراس از طرفِ دیگر می‌آید: «در تصویر می‌توان نوشت، در حد کمال، تمام فضای تصویر به قالب نوشته درمی‌آید، صدبرابر گسترده‌تر از کتاب.» او درنهایت جانبِ متن را می‌گیرد. مانیفستِ دوراس در نسبتِ کلمه و تصویر، بی‌تردید فیلمنامه «کامیون»[1] است که در دهه پنجاه در ادبیات فرانسه فرمِ تازه‌ای با عنوان «فیلم/ رمان» یا «سینما/ رمان» را پدید آورد و ازقضا در سراسر گفت‌وگوی گدار با دوراس مدام پای فیلم و فیلمنامه «کامیون» به‌میان می‌آید. فیلمنامه‌ای که فقط فیلمنامه نیست و درواقع متنِ فیلمی است که می‌توان حینِ خواندن آن را در ذهن تماشا کرد و برمبنای آن دوراس فیلمی با همین نام نیز ساخته است. «گفت‌وگوی دوراس/ گدار» شاملِ سه هم‌نشینی گدار با دوراس است، نخست در سال ۱۹۷۹ و بعد، ۱۹۸۰ و ۱۹۸۷. البته گدار نَه در سال ۱۹۷۹، بلکه در ۱۹۷۷ - که فیلم «کامیون» به نمایش درمی‌آید- قصد داشته در یکی از فیلم‌هایش مکالمه‌ای با دوراس ترتیب بدهد. ربطِ متن و تصویر در این فیلم همان دغدغه همیشگی گدار است که موجب می‌شود با گذشت دو دهه از فیلم «کامیون»، گدار نقلی از فیلم را تکرار کند: «این را می‌شود یک فیلم به‌حساب آورد؟ بله این یک فیلم است.» در این فیلم، دوراس فیلمنامه‌ای را برای ژرار دُپاردیو می‌خواند؛ روایتِ زنی سالخورده که مسافر سَرراهی کامیونی می‌شود و در مسیر، سرگذشت خود را به‌شکل تک‌گویی شرح می‌دهد. راوی داستان، دوراسِ نویسنده است که سرگذشت زنِ سوار بر کامیون را روایت می‌کند و کامیون منظر و محمل کلام هر دو زن است: دوراسِ راوی و زنی که سرگذشتِ او روایت می‌شود. کامیون را لابه‌لای روایت و به‌تناوب در جاده می‌بینیم، اما هیچ تصویری از داخل کامیون نشان داده نمی‌شود. دوراس در مصاحبه‌اش با میشل پُرت[2] از «استعاره کامیون» چنین می‌گوید: «آدم تمام وقت در حال نوشتن است، با نوشتن مأوا می‌گیرد در خودش، در تاریکی، جایی که همه چیز قرار پیدا می‌کند، جایی که تمامی زیسته‌ها جمع می‌آید، انبوه می‌شود... کامیونِ توی فیلم حامل این انبوهی است: محمل مکتوب عالم. وزنش را می‌شود رقم زد، سنگین، حدود سی‌ودو تُن مکتوب. ایماژ برای من همین است.» دوراس در تنازع تصویر و کلمه، به جانبداری از کلمه می‌پردازد اما بر تنش این دو تاکید دارد و معتقد است به هر دو نیاز دارد. گرچه در کل، به‌گمانِ دوراس تقریبا تمامِ تصاویر مخلِ متن‌اند. این تنش زمانی که با سیاست هم پیوند بخورد به اوج خود می‌رسد. چه آن‌که سینما هرقدر هم بتواند تأبوشکن باشد، کادر یا فریم دارد، برخلافِ ادبیات. از نظرِ دوراس، سینما متن را متوقف می‌کند، ضربه مهلکی می‌زند به تبار متن، به تخیل. «خصیصه سینما همین است: انسداد، توقف تخیل.» ازاین‌رو، برخلاف این تلقی فراگیر که سینما توانسته است بر ادبیات فائق آید، به‌باورِ دوراس سینما هرگز جای متن را نخواهد گرفت. «در توان سینما نیست که بر متن فائق بیاید، سینما فاقد همچو درایتی است. امکان ندارد که سینما با توانایی نامحدود متن هم‌ارز شود.» نزدِ دوراس فیلم‌ساختن تنها نوعی برهم‌زدن انزوای نوشتار است و بدون متن، سینما وجود ندارد. البته او و گدار هر دو معتقدند در این میان سکوت که حاصل کلام است، جایگاهی خاص دارد. از نظر گدار سینما افتاده است به پُرگویی، خاصه در بیان، پُر از عبارات تکراری است. او از وضعیتی سخن می‌گوید که سینما، مکتوب را تکرار می‌کند. همین‌جا مکثی کنیم و این تلقی را در مونتاژ با وضعیتِ ادبیات ایران بخوانیم. انبوهِ رمان‌ها و داستان‌ها و ناداستان‌ها که در کارگاه‌های ادبی یا در سایه آموزه‌های‌شان تولید می‌شوند، نگاهی به شیوه‌های سرراست و دم‌دستی فیلمنامه‌نویسی دارند. درواقع می‌توان در تلاقی با این عبارتِ گدار که «سینما امروز، مکتوب را تکرار می‌کند» به این عبارت رسید: «ادبیاتِ ما، سینما را تکرار می‌کند.» داستانِ تاریخی و اجتماعی که یک دهه اخیر فضای ادبی ما را انباشته شاید حاصلِ سرریزِ سینمای اجتماعی است و خروار خروار کتابِ آموزش فیلمنامه‌نویسی در چند دقیقه و روز که الگوی کارگاه‌های ادبی بوده و هست. بگذریم.

گفت‌وگوی دوراس/ گدار

سیریل بِکَن
ترجمه قاسم روبین
نشر مرکز

گدار در جایی از گفت‌وگوی ۱۹۸۷ می‌گوید: «در لحظه‌هایی احساس می‌کنم رفتن با مقوله برگشتن مرتبط است... سرراست بگویم، برداشتم این است که سینما خطِ سیری معکوس دارد: سینما از برگشت شروع می‌شود... در سینما آدم کار را از طریق زمانِ بازیافته شروع می‌کند و بعد، با زمان ازدست‌رفته کار پایان پیدا می‌کند.» در ادبیات اما برعکس، گدار باور دارد که ادبیات با زمانِ ازدست‌رفته شروع می‌شود و با زمان بازیافته تمام می‌شود. او این حالت را به دو قطاری تشبیه می‌کند که به‌موازاتِ هم اما در دو جهتِ مخالف حرکت می‌کنند. سرآخر سیریل بِکَن از مکالماتِ دوراس و گدار که به‌تعبیر دوراس گاه در و بی‌در می‌شود، جمع‌بندی به‌دست می‌دهد در قالب موخره‌ای بر کتاب. او معتقد است گدار و دوراس هر دو در تنش تصویر و کلمه به راهکاری خاصِ خود رسیدند. در فیلم‌هایی که این دو ساخته‌اند، تا آنجا که به نوشتار و کلام مربوط می‌شود، دیواری بین امر دیدن و تصویر حایل است. دید به‌مفهومِ طریق بی‌واسطه متمایز از تصویر است و دوراس دیدی را ثبت می‌کند که برخاسته از کلام است. گدار نیز در میان پلان‌ها کلمات و تصاویری می‌گنجاند تا دید و تصویر بر هم سنگینی کنند. دیدن و گفتن، در این رویکردها به‌ظاهر متعارض‌اند اما همسو عمل می‌کنند و دو نیروی وابسته به هم‌اند.

تأملاتِ دوراس و گدار در این سه گفت‌وگو بر محورِ تضاد یا تنشِ سینما و نوشتن، کلمه و تصویر دور می‌زند. گدار از آرزوی ازدست‌رفته‌اش می‌گوید که همانا نویسنده‌شدن بوده است. دوراس از مرگِ سینما در برابرِ «بزرگ‌ترین کنشگر برای رهایی سینمای جهانی» از قیدوبندهای کهنه. و از خلالِ این بحث‌ها که رفته‌رفته تکه‌تکه می‌شوند و به هیچ پیوستاری تن نمی‌دهند، تاریخ واقعی سینما پدیدار می‌شود و درست مانندِ فیلم‌های گدار هرچه پیش‌تر می‌رویم، کلمات فضا را تسخیر می‌کنند و تبدیل می‌شوند به ماده خام به‌قصدِ تداوم یا ایجاد گسست و وقفه، همان اتفاقی که در آخرین فیلم گدار «وداع با زبان» (۲۰۱۴) می‌افتد: مستحیل‌شدنِ پیکرها در ماده تصویر. «گفت‌وگوی دوراس/ گدار» اخیرا با ترجمه درخور قاسم روبین، مترجمِ غالب آثار دوراس به فارسی، در نشر مرکز منتشر شده است.

۱. کامیون، مارگریت دوراس، ترجمه قاسم روبین، نشر نیلوفر

۲. مکان‌های مارگریت دوراس، گفت‌وگوی میشل پرت، ترجمه قاسم روبین، نشر اختران

عطف

فیلمنامه‌نویسی و تدوین در سینما

● انتشارات سفیدسار چندسالی است که به طور متمرکز به انتشار آثاری در حوزه سینما مشغول است و در این مدت بیش از بیست عنوان اثر سینمایی به چاپ رسانده که در میان آنها هم آثاری درباره سینمای ایران دیده می‌شود و هم ترجمه فیلمنامه‌های خارجی و هم ترجمه آثاری نظری در حوزه سینما و فیلمنامه‌نویسی. «هنر پی‌رنگ‌سازی» عنوان کتابی است از لیندا جی.کوگل که به تازگی با ترجمه حسین شیرزادی توسط این انتشارات منتشر شده است. نویسنده این کتاب، لیندا جی.کوگل، چهره دانشگاهی شناخته‌شده‌ای در عرصه فیلمنامه‌نویسی و تدریس آن در آمریکا به‌شمار می‌رود. او همچنین با تمام استودیوهای اصلی هالیوود همکاری داشته و به‌عنوان نویسنده برای سینما و تلویزیون نویسندگی کرده است. کوگل کتاب‌های دیگری نیز در زمینه فیلمنامه‌نویسی نوشته است که «نوشتن برای فیلم کوتاه» و «رازهای ساختار فیلمنامه» از آن جمله‌اند. او در زمان نوشتن «هنر پی‌رنگ‌سازی»، رئیس گروه فیلمنامه‌نویسی مدرسه فیلم لس‌آنجلس بود و همچنین در چندین دانشگاه و انستیتو نیز به تدریس فیلمنامه‌نویسی می‌پرداخت. مترجم کتاب در بخشی از مقدمه‌اش درباره ویژگی‌های آثار کوگل نوشته است: «مهم‌ترین ویژگی کوگل این است که جذاب می‌نویسد و نوشته‌هایش عاری از هرگونه حشو و زواید است. رویکرد او در این کتاب واقع‌بینانه است که در عین دقت، تخصص و موشکافی، طراوت خود را هم حفظ می‌کند و باعث می‌شود که کتابی متفاوت در برابر خوانندگان قرار داشته باشد. او علاوه‌بر کتاب، سمینارهایی با موضوع هنر پی‌رنگ‌سازی در لس‌آنجلس، نیویورک و میامی برگزار کرده است. وی در این کتاب تلاش می‌کند تا به شکلی واضح اصول پی‌رنگ‌سازی را تشریح کند. دستورالعمل‌هایی برای یکپارچه‌سازی پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی و مقدمه‌چینی ارایه کند تا فیلمنامه هرچه بیشتر متقاعدکننده بشود. آموزش بدهد که چگونه برای هیجان و تعلیق پی‌رنگ بسازید تا از این طریق شخصیت‌پردازی و درگیری مخاطب با اثر عمیق‌تر شود. آموزش دهد که چگونه مشکلات رایج پی‌رنگ‌سازی را تشخیص بدهید و بر آن‌ها فایق بیایید». مترجم کتاب همچنین به این نکته اشاره کرده که «هنر پی‌رنگ‌سازی» درواقع از جایی آغاز می‌شود که دیگر کتاب‌های فیلمنامه‌نویسی به پایان رسیده‌اند و حالا زمان آن است که فیلمنامه‌ای جدی‌تر نوشته شود: «این کتاب شامل تمام چیزهایی است که لازم است یک فیلمنامه‌نویس در مورد قصه‌گویی بداند. در این کتاب از زاویه جدیدی به مقوله فیلمنامه‌نویسی نگریسته می‌شود که شاید تا پیش از این کمتر مورد توجه قرار گرفته باشد. داستان و پی‌رنگ دو نکته کلیدی مرکزی هستند که در این کتاب مورد بررسی و مداقه قرار گرفته‌اند. این‌که چگونه داشتن یک پی‌رنگ قدرتمند می‌تواند به بهبود فیلمنامه کمک کند مهم‌ترین ارمغان این کتاب برای خوانندگان است».

«تدوینگر از نگاه تدوینگر» عنوان کتاب دیگری است که این نیز به‌تازگی توسط نشر سفیدسار منتشر شده است. این کتاب درواقع شامل ۲۲ گفت‌وگو با تدوینگران است که توسط گابریلا اولدهام انجام شده‌اند و حسن حسندوست نیز آن را به فارسی برگردانده است. گابریلا اولدهام، به‌عنوان محقق و نویسنده سینمایی شناخته می‌شود و آثاری مثل «فیلم‌های کوتاه باستر کیتون» و «آن سوی خنده» از جمله کتاب‌های او هستند. در گفت‌وگوهای حاضر در این کتاب، با بسیاری از مباحث نظری و عملی تدوین‌گری آشنا می‌شویم. مترجم کتاب در بخشی از مقدمه‌اش درباره این ویژگی کتاب نوشته: «در این گفت‌وگوها با بسیاری از اصول نظری و عملی تدوین مانند فصل مونتاژی و یا تاثیر یک قاب در تدوین و نیز تاریخ تدوین و رابطه تدوینگران با تهیه‌کنندگان و کارگردانان و دستیاران تدوین و اصولا نقش تدوینگر در روند تولید و پس تولید آشنا می‌شویم و این‌که در طول تاریخ سینما تدوینگران چگونه توانستند حرفه‌شان را تا درجه بالایی ارتقا دهند، و فردی به نام تدوینگر چگونه از عوامل اصلی فیلم‌سازی شناخته شد. این‌که آن‌ها چگونه مسیر حرفه‌ای خود را طی کردند و با چه مشکلاتی روبرو بودند و نیز با تفاوت دیدگاه‌هایشان به هنر تدوین آشنا می‌شویم». تدوینگرانی که در این کتاب با آنها گفت‌وگو شده است، به دوران‌های مختلف تاریخ سینما مربوط هستند و به‌این‌ترتیب به‌واسطه این گفت‌وگو می‌توان با تاریخ تدوین نیز آشنا شد. این کتاب اولین‌بار در سال ۱۹۹۵ منتشر شد و گفت‌وگوهای حاضر در کتاب از سال ۱۹۹۲ یعنی در دورانی که سینما «مرحله گذار از روش آنالوگ» به «روش دیجیتالی» را طی می‌کرد انجام شده‌اند. اگرچه تدوین بخشی مهم از روند تولید فیلم است اما معمولا در میان مخاطبان عام سینما کمتر به آن توجه می‌شود. در مقدمه اصلی کتاب، درباره اهمیت کار تدوینگر این تعریف آمده که تدوینگر کسی است که «برای خلق یک رویداد حسی فزاینده با کارگردان همکاری می‌کند».