مجله الکترونیکی
فیلم آرا
FILMARA

بهمن ماه ۱۴۰۱ | شمارهٔ ۲ | No.2 | Filmara Electronic Magazine

نیم پرونده سینما، انقلاب

@Filmara_ir

درس‌گفتاری از عرفان ناظر

مسئله تاریخ در فیلم «نگاه خیره اولیس»

به بهانهٔ سالگرد درگذشت تئو آنجلوپلوس

در این شماره می‌خوانید ...

سینما و انقلاب

صفحه ۲

دربارهٔ Wednesday

صفحه ۱۲

درس هایی از رابرت مک کی

صفحه ۱۱

نبرد الجزایر (جیلو پونته‌کوروو، ۱۹۶۶)

سینما و انقلاب

نوشتهٔ لئوناردو گوی

مترجم: مریم ابوالحسنی

از انقلاب روسیه گرفته تا اعتراضات هنگ‌کنگ، پرسش این است که آیا سینما می‌تواند به عنوان ابزاری رهایی‌بخش عمل کند؟ در اینجا قصد داریم تا خوانندگان را با برخی از مهم‌ترین چهره‌ها، فیلم‌ها، ژانرها و جنبش‌های تاریخ سینما آشنا کنیم.

توماس گوتییرز آلئا، کارگردان سینما، دربارهٔ نقش سینما در کوبا، سرزمین مادری‌اش، نوشت که «فیلم‌ها نباید فقط بر لذت زندگی مردم بیافزایند»، بلکه باید همچنین «با مؤثرترین روش ممکن، به بالا بردن هوشیاری انقلابی کمک کنند». گوتییرز آلئا این کلمات (که بخشی از مقالهٔ او به نام The Viewer's Dialectic هستند) را در سال ۱۹۸۲ نوشت؛ بیش از بیست سال پس از این‌که فیدل کاسترو، فولخنثیو باتیستا را برکنار کرد و به دیکتاتوری تحت حمایت آمریکا در این جزیره پایان داد. البته این اندیشه که سینما می‌تواند کارکردی والاتر از صرفاً سرگرمی داشته باشد – این باور که فیلم‌ها باید برای تماشاگران هم آموزنده و هم تکان‌دهنده باشند – به اندازهٔ خود این رسانه قدمت دارد. لنین زمانی سینما را «از بین تمام هنرها، مهم‌ترین» خواند؛ و تروتسکی آن را «سلاحی برای آموزش جمعی». سینما برای خورخه سانجینس، کارگردان بولیویایی، «احضاریه‌ای برای عمل» و برای عثمان سمبن، پدر سینمای آفریقا، «وسیله‌ای برای استعمارزدایی از تاریخ» بود.

اما تاریخ فیلم‌های «انقلابی» مملو از اختلاف‌های سیاسی و خلاقانه است. اگر پتانسیل سینما برای تغییر اجتماعی بلافاصله توسط نخبگان و فیلم‌سازان کشف می‌شد، فیلم‌هایی که قصد شرح وقایع چیزی به متزلزلی انقلاب یک کشور را داشتند، از میان تنش‌های بین کارگردانانشان و «نظام جدید» – حکم‌رانانی که خواستار کنترل این روایات تاریخی و نقششان در آن‌ها بودند – بیرون می‌آمدند. انقلاب روسیه و یادبودهای اصلی آن را در نظر بگیرید: اکتبر: ده روزی که دنیا را تکان داد به کارگردانی سرگئی آیزنشتاین و سقوط خاندان رومانوف به کارگردانی اسفیر شوب. گفته شده که شوب این اثر را با تقریبا سه میلیون فوت فیلم قدیمی سرهم‌بندی کرد؛ نتیجه، کلاژی از بریده‌فیلم‌های به دست آمده است که شامل فیلم‌های خانگی ثبت‌شده توسط فیلم‌بردار خاندان سلطنتی می‌شود و سال‌های ۱۹۱۳ تا ۱۹۱۷ را پوشش می‌دهد. اگر فیلم شوب مستند بود، اکتبر آیزنشتاین چیزی بسیار منحصربه‌فردتر ارائه داد. برای شرح وقایع پرآشوب پتروگراد ۱۹۱۷، این فیلم در لوکیشن‌های اصلی فیلم‌برداری شد و بازیگران و سیاهی‌لشکرهای زیادی را به کار گرفت؛ و مهم‌تر از همه اینکه یک کارگر واقعی کارخانه نقش لنین را بازی کرد. همچنین اکتبر تبلور «مونتاژ فکری» آیزنشتاین بود: این ایده که هم‌نشینی چیزهای نامربوط می‌تواند معنا و محتوای فکری عمیق‌تری را انتقال دهد (در اینجا مقایسه/تضاد الکساندر کرنسکی با مجسمه‌ای از ناپلئون و طاووس مکانیکی، مثال گویایی برای این مونتاژ است). منتقدان شوروی، علی‌الخصوص آن‌هایی که با مجلهٔ LEF همکاری داشتند، فیلم شوب را برتر از اثر آیزنشتاین دانستند، فقط برای اینکه آن را حقیقی‌تر و قابل‌فهم‌تر یافتند. رویکرد مستند شوب به سمت ابزاری برای پروپاگاندای مؤثر می‌رفت؛ اما نگرش و تجربه‌گرایی جسورانهٔ آیزنشتاین، نه. خود شوب نیز نقد تندی دربارهٔ اکتبر نوشت: «در چنین مسائلی ما نیاز به حقایق، داده‌ها و مستندات تاریخی، و سخت‌گیری و دقت بسیار داریم – ما به شرح وقایع نیاز داریم».

حتی مارسی‌یز، قصیدهٔ سال ۱۹۳۸ ژان رنوآر برای انقلاب

October (Ten Days that Shook the World) (1927)

Filmara
Electronic Magazine
شمـــــــارهٔ ۲
بهمن مـــاه ۱۴۰۱
نیم پرونده: سینما، انقلاب

فرانسه، تحت فشار سیاسی شدیدی ساخته شد. بخشی از این فیلم، توسط جبههٔ ملی جناح چپ تحت حمایت حزب کمونیست فرانسه و مرکز ملی سندیکایی، تأمین مالی شد. اما تلاش رنوآر برای اصالت، او را به سمتی بسیار دور از نگرش اصلی حامیانش هدایت کرد. آن‌هایی که منتظر حماسه‌ای قهرمانانه و باشکوه مشابه شاهکار صامت ۱۹۲۷ ابل گانس، ناپلئون (که اتفاقاً در سال ۱۹۳۵، نسخهٔ مصوت آن با تأکید بر پیام‌های سیاسی‌اش دوباره منتشر شد) بودند، با چیزی مواجه شدند که از آن فراتر رفته بود: تجلیلی از انقلاب که نه روی رهبران، بلکه روی انسان‌های عادی‌ای که پیام آن را پیش می‌بردند، تمرکز کرده بود. آندره بازن دربارهٔ آن نوشت که «هدف اصلی فیلم اینست که فراتر از تصاویر تاریخی رود تا واقعیت انسانی و دنیوی را آشکار کند». به این ترتیب، رنوآر «با بازگرداندن تاریخ به انسان، آن را اسطوره‌زدایی کرد». با این وجود، مارسی‌یز خود را در ضدیت با هر دو جناح یافت؛ جناح چپ به‌گرمی از آن پذیرایی نکرد و جناح راست به‌تندی به آن حمله کرد.

پس فیلم‌هایی که علناً نظام جدید و رهبران آن را نقد کردند چه؟ چین، در اواخر انقلاب فرهنگی (۱۹۶۶–۱۹۷۶) شاهد شکوفایی عناوینی بود که به دنبال انکار و تفسیر مجدد سینمایی یکی از پرآشوب‌ترین دهه‌های کشور – و یکی از بدنام‌ترین پاکسازی‌های حزب کمونیست – بودند. اما «فیلم‌های زخمی» (scar films) اکران شده در سال‌های ۱۹۷۷–۱۹۸۱، همچنان الگوی مخالفت و دگراندیشی کنترل شده توسط خود حزب را ادامه دادند و کارهایی مثل Troubled Laughter به کارگردانی یانگ یانجین و دنگ یییمین را رقم زدند. در این فیلم، یک روزنامه‌نگار باید تصمیم بگیرد که یا علیه یک جراح که به ناحق توسط یک سیاستمدار فاسد، متهم به خیانت شده، مطلبی بنویسد، و یا از وجدان خود پیروی کند و زندگی خود و خانواده‌اش را به خطر بیاندازد. یانگ و دنگ توانستند از زیر انتقاد کوبندهٔشان از حزب نابسامان و رهبران نابسامانش دربروند، تنها به این خاطر که این فیلم در نهایت همچنان توسط نهادی شکل گرفته بود که فیلم ادعای نقد آن را داشت.

اما پنجرهٔ انتقاد همچنان آسیب‌پذیر ماند و در حقیقت تنها به یک فیلم نیاز بود تا بسته شود. در سال ۱۹۸۱، Bitter Love به کارگردانی پنگ نینگ، براساس نمایشنامه‌ای از بای هوا، بار دیگر به یک قربانی انقلاب فرهنگی چین ادای احترام کرد. این فیلم داستان روشنفکریست که پس از سال ۱۹۴۹ به سرزمین مادری‌اش، چین بازمی‌گردد، به این امید که در آیندهٔ کشورش سهمی داشته باشد؛ اما سریعاً به عنوان یک بورژوا و جاسوس، تحت پیگرد قانونی قرار می‌گیرد؛ به زمین‌های باتلاقی تبعید می‌شود، علامت سؤالی را روی برف‌ها رسم می‌کند، بدن یخ‌زده‌اش را به عنوان نقطهٔ زیر آن جای می‌دهد و پیش از آنکه دوستانش بتوانند به او بگویند که پاکسازی تمام شده، می‌میرد (اما نه پیش از آنکه دخترش او را در کشمکش با این سؤال شوم تنها بگذارد: «تو سرزمین مادری را دوست داری، اما آیا سرزمین مادری تو را دوست دارد؟»). Troubled Laughter گذشتهٔ متأخر چین را زیر سؤال می‌برد، اما Bitter Love روی آینده‌اش سایه می‌افکند. این فیلم توسط حزب مصادره شد و هیچوقت منتشر نشد.

Troubled Laughter یانگ یانجین و دنگ یییمین، (۱۹۷۹)

اینکه مقام‌داران سیاسی کنترل و نظارت شدیدی روی فیلم‌سازان انقلاب و محتوای فیلم‌ها اعمال کنند، به هیچ عنوان تعجب‌آور نیست. فیلم‌هایی مثل مارسی‌یز، اکتبر وTroubled Laughter فقط نمودی از لحظات کلیدی تاریخ کشورشان را نمایش ندادند، بلکه به شکل گرفتن درک مردم از کشورشان نیز کمک کردند. مارتین باربیرو، به استناد آمریکای لاتین، این استدلال را مطرح کرد که سینما به ترجمهٔ اندیشه‌های سیاسی به تعابیر روزمره و احساسی کمک کرده است؛ و برای اولین بار «مردم توانسته‌اند کشورشان را با شمایل خودشان تصور کنند». با آغاز دههٔ ۱۹۶۰، جنبش‌های سینمایی جدید، سرنوشت ملی را به عنوان تم مرکزی خود برگزیدند. فقر، الیگارشی، قحطی و استثمار خارجی، زیربناهای سینما نووی برزیل، سینمای سوم آرژانتین و فیلم‌های پس از انقلاب کوبا را تشکیل می‌دادند و قصد داشتند عواملی که قاره را در کمای اجتماعی–اقتصادی نگه داشته بودند را افشا کنند و مخاطبان را برعلیه آن‌ها بشورانند.

این میل، در هیچ‌جا پررنگ‌تر از ساعت کوره‌ها نیست. این مستند سه قسمتی که در سال ۱۹۶۹، مخفیانه توسط فرناندو سوالاناس و اکتاویو ختینو، فیلمسازان آرژانتینی پشت مانیفست «به سوی سینمای سوم» ساخته شده بود، تاریخچه‌ای از وضع بغرنج و دشوار آرژانتین ارائه و روابط بین افراد صاحب نفوذ و قدرت‌های خارجی را آشکار می‌کند، و در این حین مسئولیت تماشاگران در اصلاح مسیر کشور را یادآور می‌شود. نقل‌قول‌هایی که در سراسر این فیلم ظاهر می‌شوند (الهام‌گرفته از فیدل کاسترو، چه گوارا، خوان پرون و بسیاری دیگر) به اندازهٔ تصاویر ضبط‌شده از محرومیت و فقری که این قاره از آن رنج می‌برد، تکان‌دهنده‌اند. «ملت بدون تنفر نمی‌توانند پیروز شوند»، از نخستین نقل‌قول‌های فرانتس فانون است که در همان اوایل هشدار می‌داد: «انسان استعمار شده، خودش را از طریق خشونت آزاد می‌کند». این فیلم لحن ستیزه‌جویانهٔ خود را تا آخر حفظ می‌کند و دقیق‌ترین و تأثیرگذارترین نمونهٔ سینمای پارتیزانی (guerilla cinema) محسوب می‌شود.

پژواک آن ندا، فراتر از آمریکای لاتین امتداد یافت. در سال ۱۹۶۶، جیلو پونته‌کوروو وقایع جنگ الجزایر برای استقلال در مقابل فرانسه را

نبرد الجزایر (جیلو پونته‌کوروو، ۱۹۶۶)

در فیلم نبرد الجزایر شرح داد؛ گزارشی شفاف و بی‌طرفانه درمورد دو طرف درگیر در دو کشمکش: یکی علیه دیگری و یکی برای دفاع از حقانیت اقداماتشان. این فیلم یک مطالعهٔ میخکوب‌کننده، پرشتاب و مهیج از جنگ شهری است؛ با صحنه‌هایی که پس از گذشت بیش از پنجاه سال از انتشار فیلم، همچنان به دلیل واقع‌گرایی و خطراتی که نمایش داده، جذابند. با این حال، پونته‌کوروو موفق به ایجاد توازنی ظریف میان بخش تئوری و عملی شد. شخصیت‌های او، چه فرانسوی و چه الجزایری، همانقدر که اقدام می‌کنند، حرف هم می‌زنند و برنامه‌ریزی هم می‌کنند؛ و بخشی از لذت‌های فراوان درگیر شدن با این اثر تاریخی، شنیدن توجیه استراتژی‌های هر دو طرف – به‌خصوص غیرانسانی‌ترین‌هایشان – است. در فیلمی پر از مکالمه‌های به یاد ماندنی، ماندگارترین سخن متعلق به سرهنگ متیو (ژان مارتن) است. او که برای قبول کردن اینکه سربازانش، زندانیان الجزایری را شکنجه می‌کنند، توسط مطبوعات تحت فشار است، ادعا می‌کند که شرایط غیرعادی، روش‌هایی غیرعادی می‌طلبند وخبرنگاران را با پرسشی ترک می‌کند که مانند شمشیر داموکلس، بالای سر الجزایر آویزان شده و آن را تهدید می‌کند: «آیا فرانسه باید در الجزایر بماند؟ اگر جواب آریست، باید عواقب آن را بپذیرید».

دستیار کارگردان پونته‌کوروو در این فیلم، سارا ملدورور، یک سینماگر فرانسوی اصالتاً هندی بود که تبدیل به اولین زنی شد که یک فیلم بلند در قارهٔ آفریقا کارگردانی کرده است. سامبیزانگای او براساس داستانی از خوزه لواندینو ویرا، برداشتی فوق‌العاده از پیدایش جنگ آنگولا برای استقلال درمقابل پرتغال است. این فیلم، کارگری آنگولایی را دنبال می‌کند که به علت ارتباطش با جنبش نوظهور استقلال‌طلبی، توسط پرتغالی‌ها زندانی و تا حد مرگ شکنجه می‌شود. اما داستان فیلم به‌طور جدی روی همسر او، ماریا متکی است؛ که الیسا اندرید (که پیش‌تر نیز در فیلم کوتاه ملدورور، Monangambee، حملهٔ شدید دیگری به بی‌رحمی‌های حکومت پرتغال در آنگولا، نقش‌آفرینی کرده بود) نقش او را بازی می‌کند. او در میان فیلم به عنوان نمادی از «ظهور آگاهی در مردم آنگولا» قدم می‌گذارد و در چشم ملدورور «تنهایی یک زن و زمانی که برای راه رفتن با خستگی صرف می‌شود» را تداعی می‌کند.

مشاهدهٔ بیداری سیاسی ماریا برایم تکان‌دهنده بود و مرا به یاد سانکوفا به کارگردانی هایله گریما انداخت؛ داستانی رمزآلود دربارهٔ یک مدل جوان آفریقایی-آمریکایی در میان عکسبرداری‌ای در غنا، که به طرزی جادویی از محیط حال برداشته شده و در یک مزرعهٔ نیشکر در لوئیزیانا انداخته می‌شود. چیزی که گریما نشانمان می‌دهد دنیایی وحشیانه و غیرانسانیست که در آن برده‌ها با شکل دادن جامعه‌ای جایگزین، جامعه‌ای که از آیین‌ها و قوانین پیش از بردگی قدرت و معنا می‌گیرد، به دنبال فائق آمدن بر بی‌رحمی‌های هرروزه‌اند. در اینجا تشابهی جالب‌توجه میان گریما و یکی از همتایانش، اسپایک لی، وجود دارد: تأکید روی دلالت‌کننده‌های فرهنگی به معنی ساختن و دفاع از هویتی مشترک؛ که سانکوفا و کار درست را بکن – شاید سرکشانه‌ترین فیلم لی – را در یک ردیف قرار می‌دهد. کلمهٔ آکانی (زبان قبیله‌ای از غنا) سانکوفا – بیانگر نبش قبر گذشتهٔ یک شخص برای درک بهتر حال – به فیلم گریما، عنوان و منطقش را بخشید: این فیلم به عنوان یک شاهد، درسی دربارهٔ مقام انسان را مطرح می‌کند که مونا (شخصیت اصلی فیلم) را دوباره به مبارزات مداوم برای آزادی پیوند می‌دهد.

اگر انقلاب‌ها تحولی بین نظام‌های قدیم و جدید باشند، در میان جهان‌بینی‌های اغلب ناسازگار و مغایر، هویت‌ها و اهداف پروتاگونیست‌ها اکثراً در یک وضعیت بی‌ثباتی بی‌پایان گیر می‌افتند. حالتی که یکی از ماندگارترین شخصیت‌های گلوبر روشا، قهرمان شناخته‌شدهٔ آنتونیو داس مورتس، را درگیر می‌کند. در برزیل دههٔ ۱۹۴۰، در یک زمین بی‌ثمر روستایی که دهکدهٔ منزوی آن گویی از دوران پیشاتاریخی بیرون آمده، آنتونیو یک اجیرشده – jagunço – است که یک صاحب ملک او را برای کشتن کویرانا، یک قانون‌شکن که تبدیل به رهبر دهقانان شده – cangaceiro – اجیر کرده است. آنتونیو به عنوان یک اجیرشده، تبدیل به ملعبه‌ای برای بالادستان اروپایی‌مآب شده و از واقعیت خودش فاصله گرفته است؛ میل او برای مواجه شدن با دشمنش از میلش برای روبرو شدن با خودش برانگیخته شده و مرتبط با پیشینه‌ایست که او فکر می‌کرد برای همیشه از دستش داده است.

آنتونیو، کویرانا را دعوت به یک دوئل می‌کند؛ jagunço و cangaceiro قمه‌هایشان را در حالی که دو سر شال صورتی آنتونیو را به دندان گرفته‌اند و می‌کشند، تاب می‌دهند؛ سکانسی مسحورکننده در فیلمی که پر از آن‌هاست. با این‌که این مبارزه با مرگ کویرانا پایان می‌یابد، اما باعث دگرگونی آنتونیو می‌شود. او علیه صاحب ملکی که او را استخدام کرده می‌ایستد و دهقانان بی‌زمینی را در آغوش می‌کشد که با نوعی سرگشتگی دیوانه‌وار دور منجی‌شان می‌چرخند و آواز می‌خوانند. در اینجاست که پیام رادیکال فیلم آشکار می شود: برای تبدیل شدن به نیروی انقلابی حقیقی، مردم برزیل نباید ماهیت بومی و نیروهای باستانی خود را سرکوب کنند، بلکه باید آن‌ها را با آغوش باز و از صمیم قلب بپذیرند. تنها در این صورت، وعده‌ای که روشا می‌دهد – اینکه آن‌هایی که هیچ‌چیز ندارند، بایستی زمین را به ارث ببرند – تبدیل به حقیقتی اجتناب‌ناپذیر و حتمی‌الوقوع می‌شود.

در حالی که تغییر موضع آنتونیو می‌تواند به عنوان بیانیه‌ای غیرمستقیم دربارهٔ نقش نیروهای مسلح در انقلاب تعبیر شود، خاطرات توسعه‌نیافتگی به کارگردانی توماس گوتییرز آلئا روی موضع‌گیری روشن‌فکران تمرکز دارد. این اثر که در یک نگاه سطحی، تمثالی وسوسه‌انگیز و زننده از یک بورژوای سرگردان در کوبای سال ۱۹۶۱ است، تفاسیر مبهم و دوپهلویی را ارائه می‌دهد. آیا گوتییرز آلئا (همانگونه که اندرو ساریس و دیگر منتقدان آمریکایی در آن زمان پی بردند) سعی در پخش پیامی ضدکاسترو و ضدانقلابی داشت؟ یا آیا خاطرات حمله‌ای به مردم و ارزش‌هایی بود که خود کاسترو آن‌ها را به عنوان عواملی می‌دید که کوبا را از مسیر پیشرفت خارج می‌کردند؟

من فکر می‌کنم جواب در طرز نگرش سرجیو نسبت به مردم خودش است. این مرد که توسط سرجیو کوریری نقش‌آفرینی شده، در طول خاطرات طوری بی‌هدف پرسه می‌زند که گویی خویشاوند نه چندان دور مارچلو ماسترویانی در زندگی شیرین است: هنرمندی که در پروسهٔ

آنتونیو داس مورتس (گلوبر روشا، 1969)

خاطرات توسعه‌نیافتگی (توماس گوتیرز، ۱۹۶۸)

خلاقیتش دچار ناتوانی شده، از جامعه‌اش دور و بیگانه می‌شود. اما گوتییرز آلئا، سرجیو را تبدیل به محور این ساتیر سیاسی کرد. در تمام طول فیلم، او به هم‌وطن‌های کوبایی‌اش با تحقیر مطلق نگاه می‌کند و این تحقیر درمورد زنانی که معمولاً به دامشان می‌اندازد بیشتر و بیشتر می‌شود. آن‌ها علاقه‌ای به هنر ندارند؛ متناقض‌اند؛ بیش از حد خیره می‌شوند؛ «آن‌ها میوه‌هایی هستند که با سرعت حیرت‌آوری می‌پوسند». در کلامی دیگر، آن‌ها مظهر کل ملت‌اند، گیر افتاده در حالت وخیم و گریزناپذیری از توسعه‌نیافتگی. اما تمام اتهاماتی که سرجیو به اطرافیان خود نسبت می‌دهد، بیشتر درخور خودش هستند؛ توسعه‌نیافتگی‌ای که گوتییرز آلئا به نظر مطرح می‌کند، خود اوست. و با اینکه او مردمی که از کوبا به آمریکا می‌گریزند را مسخره می‌کند، «خاطرات» عمداً تمام تفاوت‌های آن‌ها و سرجیو را محو می‌کند؛ و او را در کنج عزلتش، جایی که جزیره – مکانی که زمانی بسیار نزدیک و درعین‌حال همیشه فراتر از قدرت درک او بود – را از طریق تلسکوپش تماشا می‌کند، منزوی رها می‌کند.

مایکل چنن، سرجیو را «سرگردان بین جدید و قدیم» توصیف کرد، و من دوست دارم فکر کنم که این وصف به دون فابریتسیو، شاهزادۀ سالینا، قهرمان یوزپلنگ به کارگردانی لوکینو ویسکونتی نیز می‌آید. شاهزاده که نقشش را برت لنکستر بازی می‌کند، متعلق به گونه‌ایست که در آستانۀ انقراض است: نجیب‌زاده‌ای که در تلاش است تمامیت و هم‌بستگی خانواده‌اش را درمیان خیزش پرآشوب وحدت ایتالیا حفظ کند. یوزپلنگ نمایشی بی‌رحمانه از نحوۀ تغییر و تحمل اشراف است؛ کل فلسفه‌اش در اصلی خلاصه می‌شود که لنکستر بارها زمزمه می‌کند: «برای این‌که چیزها ثابت باقی بمانند، همه‌چیز باید عوض شود». و این حقیقتیست پر از اندوه. همانطور که سرجیو توسعه‌نیافتگی را یک بیماری مسری تصور می‌کرد، ویسکونتی نیز ثباتی که سیسیلی گرفتارش است را به عنوان کسالت دیگری به تصویر می‌کشد: خوابی مزمن، شهوانی و مقاومت‌ناپذیر. اگر مطمئن شدن از عدم تغییر چیزها، تنها چارۀ سالیناها برای مقاومت دربرابر گذر زمان است، یوزپلنگ به صورت غم‌انگیزی پایان می‌یابد؛ شاهزاده در نهایت معنای کامل آن عبارت و ایستایی‌ای که زمین او و مردم به آن محکوم هستند را متوجه می‌شود.

برای شاهزادۀ سالینا – و اشراف‌زادگانی که موج‌های تاریخ در مارسی‌یز رنوار به آن‌ها برخورد می‌کرد – توالی نظام‌های قدیم و جدید، تنها رقصی بین شکل‌های دولت و اشراف‌زادگان قدیم و جدید است. یکی از اولین آثار هایله گریما این مسئله را با انگیزه‌ای وحشیانه اثبات می‌کند. برداشت: ۳۰۰۰ سال (Harvest: 3000 Years) داستان تداوم است؛ نگاهی به این‌که سیستم‌های مستبد، از حاکمان استعماری به حاکمان پسااستعماری منتقل می‌شوند. این فیلم داستان یک خانوادۀ دهقان است که در یکی از روستاهای اتیوپی، زیر دست یک زمین‌دار فئودال ثروتمند رنج می‌کشند. صاحب ملک – که قبلاً دهقان بوده و زمینش را دزدیده – از ایتالیایی‌های استعمارگر «فوت و فن‌هایی آموخته است». و با این‌که برداشت با سرنگونی او پایان می‌یابد، اما چیزی غمگین‌کننده در فیلم باقی می‌ماند: اینکه بالادستان ملت‌های تازه آزادشده، تنها می‌توانند در همان بازتاب ستمگرانی که پیش از آن‌ها آمده‌اند، دنیای جدیدی بسازند.

به این پیام در سینمای عثمان سمبن مفصل‌تر پرداخته می‌شود. از اولین فیلم بلندش در سال ۱۹۶۶، دختر سیاهپوست، گرفته تا اثر خداحافظی‌اش، Mooladé، پانتئونِ سمبن اغلب میزبان آفریقایی‌های معاصر و شخصیت‌هایی بوده که هم سنت و هم مدرنیته را دربرمی‌گرفته‌اند. مانند الحاجی، مرد تاجر پنجاه و چند ساله‌ای که مرکز فیلم Xala است. او که عضو جدید اتاق بازرگانی سنگال است، براساس توصیفِ به‌جای تشومه اچ. گابریل، به عنوان «پیش‌نمونه‌ای از بورژوازی روبه‌رشد آفریقایی، که قاره را به اسم سوسیالیسم و پیشرفت آفریقایی، از نظر سیاسی تباه می‌کند» با تکبر و اعتمادبه‌نفس در فیلم قدم می‌گذارد. Xala، ساتیری مضحک و جسورانه دربارۀ طبقۀ اوست. الحاجی که معتقد است کسی او را به ناتوانی جسمانی‌ای نفرین کرده که به او اجازه نخواهد داد ازدواج سومش را بکند، باید از راهبی به راهب دیگری برود تا قوۀ مردانه از دست رفته‌اش معالجه شود. مرد شدن (یا دوباره مرد شدن) مستلزم اینست که این کارآفرین اروپایی‌شده، پیوندش با سنت‌ها و فولکلورهایی که نقضشان کرده بود را بازگرداند.

فیلم‌هایی مانند Xala و برداشت، طبقۀ حاکم پسااستعماری را برای خیانت به آرمان‌های انقلابی مردمشان تحقیر و شرم‌زده می‌کنند. درخصوص Xala که در پلان آخرش یک دسته از گداهای خیابانی روی الحاجی تف می‌اندازند، این اتفاق به معنای واقعی می‌افتد. Zan Boko به کارگردانی گاستون کابوره پا جای چنین اختتامیه‌هایی می‌گذارد. این فیلم روی تینگا، مردی که زندگی و خانه‌اش توسط شهری‌سازی گسترده در بورکینافاسو به خطر افتاده، تمرکز دارد. برنامه‌ریزهای توسعه به‌سرعت از واگادوگو به روستای او هجوم می‌آورند و پایتخت، تمام آن مکان را می‌بلعد. در این میان، خانۀ کوچک خانوادۀ تینگا تنها خانه‌ایست که باقی مانده و توسط ویلاهای با سبک اروپایی متعلق به همان تازه به دوران رسیده‌های Xala‌ی سمبن محاصره شده است. در

این فیلم داستان موازی‌ای نیز وجود دارد که دربارهٔ روزنامه‌نگاریست که حاضر است تمام حرفه‌اش را به خطر بیندازد تا از دسیسهٔ تملک غیرقانونی دولت پرده بردارد. در بخش پایانی فیلم، او تینگا را به همراه توسعه‌دهنده‌های شهری‌ای که او را از زمینش بیرون انداختند، به برنامه‌ای تلویزیونی دعوت می‌کند. بعد از این که توسعه‌دهندگان پس از چند سؤال ناخوشایند و معذب‌کننده از استودیو فرار می‌کنند، کابوره تینگا به روزنامه‌نگار می‌گوید: « مصرانه از تو می‌خواهم که به عقایدت و خودت به عنوان یک انسان، وفادار بمانی».

شنیدن اینکه همان ادعاها و اظهاریه‌های مشابه، از طریق فیلم‌هایی دربارهٔ خیزش‌های گستردهٔ این روزها، به طور بی‌عیب و نقصی کمانه می‌کنند، جان تازه‌ای به انسان می‌دهد. «به عقایدت وفادار بمان و داستان خودت را پس بگیر» به نحوی سرلوحهٔ مربع جیهان نجیم است؛ دفترچه خاطراتی دسته‌جمعی از انقلاب ۲۰۱۱ مصر که روزهای منتهی به برکناری مبارک و ماه‌ها خون‌ریزی بعد از آن را پوشش می‌دهد. با توجه به اینکه شبکه‌های رسانه‌های اصلی تحت کنترل رژیم بودند، تنها فرصت انقلابیون برای برملا کردن جنایات بی‌رحمانهٔ علیه مردم، برداشتن دوربین، فیلم گرفتن و پخش آنلاین آن‌ها بود. مربع با منظور خاصی فیلم‌برداری را عملی برخاسته از مقاومت و وظیفه‌ای انقلابی و مدنی توصیف می‌کند و در تکان‌دهنده‌ترین بخش فیلم، نجیم سینما تحریر را به ما معرفی می‌کند؛ یک تماشاخانهٔ خیابانی موقتی که در وسط مربعی که میزبان خیزش‌های ۲۰۱۱ بود، برپا شده است. نجیم ما را دعوت به تماشای معترضان جوانی می‌کند که به همان فیلم‌هایی که ما لحظاتی پیش دیدیم، واکنش نشان می‌دهند. سینما تحریر برای همین است: «برای این‌که به ما یادآوری کند چرا هنوز اینجاییم»، این‌که «تنها ما می‌توانیم داستان خودمان را بگوییم»؛ این جملاتیست که یکی از انقلابیون به ما می‌گوید.

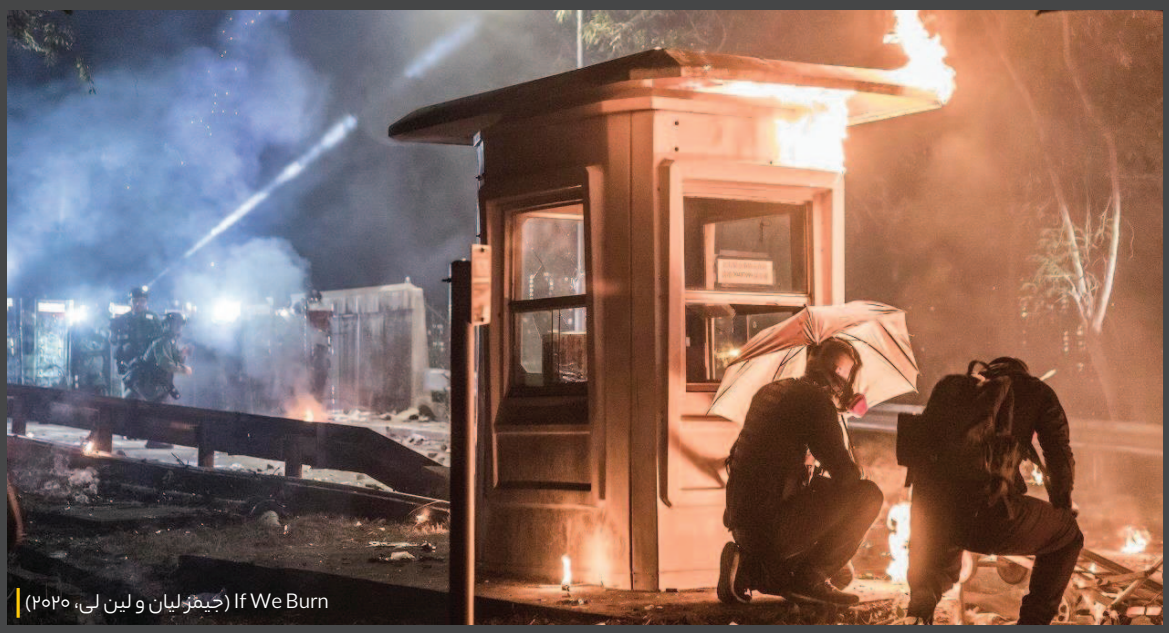
چه حوزهٔ دیگری برای فیلم‌سازان باقی مانده تا همچنان در آن به عنوان بستری برای کشمکش‌های انقلابی فعالیت کنند؟ دیدن فیلم‌هایی چون مربع یا تعداد زیادی از مستندهای دیگر دربارهٔ جنبش‌های دموکراسی‌گرایانه در هنگ‌کنگ، یا ویدیوهایی که از اعتراضات Black Lives Matter (جان سیاهپوستان مهم است) پدید آمده‌اند، به ما می‌گوید که آینده نویدبخش است. ابزار جدید به آثاری جدید جان می‌بخشد. مدتی طولانیست که ویدیوهای شهروندان در اعتراضات نقش مهمی دارند، اما دوربین گوشی‌های تلفن تبدیل به ابزاری ضروری برای جنبش‌های اجتماعی شده‌اند – پیشران، مستندساز و به‌اشتراک‌گذار دلایل و عوامل. زیبایی‌شناسی جدیدی در حال پدیدار

مربع (جیهان نجیم، ۲۰۱۳)

شدن است. ظاهر ناتمام و جلانیافتهٔ بسیاری از این فیلم‌ها، تقلیدی از انقلاب‌های درجریانیست که ضبطشان می‌کنند؛ آن‌ها آرشیوهای «در حال کامل شدن» هستند – مثل دو اثر از مستندهای تأثیرگذار خیزش‌های هنگ‌کنگ در سال ۲۰۲۰، If We Burn ساختهٔ جیمز لیانگ و لین لی، و We Have Boots ساختهٔ ایوانز چان. درک رابطهٔ بین انقلاب‌های امروز و فیلم‌هایی که آن‌ها را ثبت می‌کنند، مستلزم اینست که ما زبان و روش جدیدی برای جستجو به وجود بیاوریم و پذیرای نحوه‌ای که این فیلم‌ها ساخته و منتشر شده‌اند، باشیم (در اینجا باید حتماً به آرشیو شگفت‌انگیزی از مقاله‌های ویدیویی اشاره کنم که توسط سیدنی وایلد هریس، کوین بی. لی و ویل دی‌گرویو دربارهٔ جنبش «جان سیاهپوستان اهمیت دارد» گردآوری شده‌اند). و درحالی که هنوز طرح این نظریه بسیار زود است، فکر می‌کنم که بعضی از فیلم‌های مردم-محور و دارای چند مؤلف که این جنبش‌های عظیم را به تصویر کشیده‌اند، ما را به پیش‌بینی خورخه سانجینس نزدیک‌تر می‌کند: سینمای انقلابی «فقط می‌تواند جمعی باشد، درست مثل خود انقلاب». همانطور که این رسانه به تغییر و تکرار سؤال‌های بی‌پایان دربارهٔ اینکه سینما چیست/چه نیست ادامه می‌دهد، پتانسیلش برای تغییرات سیاسی همچنان به همان شکل صدمه‌ندیده باقی می‌ماند. با تمام این اوصاف، همانطور که یک کنشگر جوان در مربع پیشگویی کرد، «تا زمانی که دوربین هست، انقلاب ادامه خواهد یافت».

THE END

منبع: سایت (Mubi)



If We Burn (جیمز لیان و لین لی، ۲۰۲۰)

MAGNA
S.p.A

presenta un film di

GILLO PONTECORVO

LA BATTAGLIA DI ALGERI

J. MARTIN · S. YACEF · B. HAGGIAG · T. NERI

Prodotto da ANTONIO MUSU · Sceneggiatura di FRANCO SOLINAS

musiche originali di ENNIO MORRICONE

produzione IGOR FILM - ROMA

con la partecipazione della CASBAH FILM - ALGERI

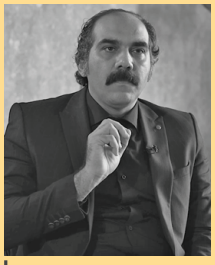
Ulysses Gaze – 1995

درس‌گفتاری از عرفان ناظر

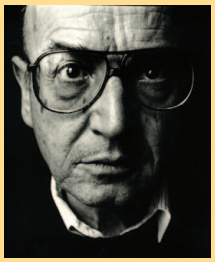
مسئلهٔ تاریخ در فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»

(ساختهٔ تئودور آنجلوپلوس)

اجازه دهید نخست دو مفهومی که برایمان کارکرد نظری در تحلیل این فیلم دارند را توضیح دهم: مفهوم «هیستوری» (History) و مفهوم «گشیشته» (Geschichte). هر دویِ این مفاهیم دلالت بر تاریخ دارند، اما با یک تفاوت بسیار مهم؛ و آن این‌که هیستوری، تاریخ به معنایِ سرگذشت افراد، کار و کنش افراد و تغییر و تحولاتی است که توسط اراده‌های انسانی اتفاق می‌افتد. برای مثال این را به صورت کلاسیک در تاریخ هرودوت (Herodotus) یونانی، در کتاب جنگ‌های پلوپونزی توکودیدس (Thucydides) و یا تاریخ انقلاب کبیر فرانسهٔ آلبر ماله (Albert Malet) می‌توان مشاهده کرد. اتفاق‌هایی که توسط افراد و بر اساس ایدئولوژی آن‌ها رخ می‌دهد. در برابر آن اما، گشیشته است. گشیشته آن تاریخی است که دلالت بر روح کلی یک جامعه دارد؛ یعنی سرگذشت هستی یک جامعه یا یک ملت؛ سرگذشتی که جماعتی را در بر می‌گیرد. می‌توان گفت گشیشته حالت کلی و عمومی دارد و ارزش‌های مشترک یک ملت را آشکار می‌کند. هیستوری اما بیشتر در رابطه با طبقات یا افراد است. برای مثال این‌که ناپلئون چه اتفاقی برایش افتاد، چگونه آمد، چگونه از بین رفت و یا تبعید شد، همان هیستوری است. اما گشیشته با این مسئله کاری ندارد. مسئلهٔ گشیشته روح زمان است. برای مثال این‌که چه اتفاقی می‌افتد که در یک زمان، «هستی» اهمیت پیدا می‌کند و در زمانی دیگر آرام‌آرام ناپدید می‌شود؟ چه اتفاقی می‌افتد که برای مثال در ایران، در یک برههٔ مهمی از تاریخ، تجدد، بدل به یک موضوع حیاتی می‌شود و در یک زمان دیگر، ضدیت با این تجدد اهمیت پیدا می‌کند؟ این مفاهیم، مفاهیمی است که سرنوشت یک ملت را در برمی‌گیرد و تنها مربوط به کار و کنش افراد نیست. من بر این اساس است که می‌خواهم به تحلیل فیلم بپردازم. چرا؟ شاید یکی از دلایل آن به اسم فیلم بر می‌گردد؛ نگاه خیرهٔ اولیس. شخصیت اولیس یا به زبان دیگر اودیسئوس (Odysseus) را شاید ما بشناسیم. یکی از قهرمانان نبرد تروآ (Troy) که پس از فتح تروآ می‌خواهد به خانه، به سراغ همسرش پنه‌لوپه برگردد. درحین بازگشت، کشتی‌اش دچار طوفان و سرگردانی می‌شود. او می‌خواهد به خانه، به خاستگاه خود برگردد؛ به شهری که در آن پدید آمده است؛ به دنیا آمده است. اما این نگاه خیره، نگاه خیرهٔ اولیس، نگاهی است که ما را به سوی آرمان یا هدف اولیس هدایت می‌کند. یعنی آن خاستگاه. یعنی آن کنش کلی که سرنوشت یک ملت را دربرمی‌گیرد. در این نگاه خیره است که آن روح کلی خودش را آشکار می‌کند. پس این نگاه خیره، هر نگاهی نیست، بلکه آن نگاهیست که هدفش نگهداشت و پدیدار کردن امر خاستگاهی است و روایت گشیشته است.



عرفان ناظر



Theo Angelopoulos

خب، نگاه خیرهٔ اولیس، فیلمیست که در سال ۱۹۹۵ ساخته شد؛ فیلمی که به شکل مستقیم به جنگ بالکان، منطقهٔ بالکان و مشخصاً سارایوو می‌پردازد. کارگردانی بعد از ۳۵ سال به یونان، به موطن خود برگشته است و کشور خودش را در گیرودار نبردهای ایدئولوژیک می‌بیند؛ نبردهای ایدئولوژیکی که منجر به جنگ‌های نظامی شده است. اما بازگشت او به موطن خود صرفاً برای پخش شدن و اکران فیلمش نیست. او در جستجوی امر مهم‌تری است، یک سفر.

این سفر و این روایت است که به نوعی ذهن ما را به سمت تاریخ هم پیش می‌برد. تاریخ در معنای گشیشته و نیز تاریخ در معنای هیستوری. اما پیش از این، اجازه بدهید که از تیتراژ فیلم شروع کنم؛ جایی که جمله‌ای از افلاطون از رسالهٔ آلکیبیادس (Alcibiades) آورده می‌شود. در رسالهٔ آلکیبیادس قطعهٔ ۱۳۳، سقراط به آلکیبیادس می‌گوید: «بنابراین آلکیبیادس گرامی، روحی هم که می‌خواهد خود را بشناسد ناچار باید در روحی بنگرد. خصوصاً در آن جزئی از روح که مکان فضیلت راستین، یعنی دانایی و خردمندی است. و یا لااقل در چیزی همانند آن». آلکیبیادس می‌گوید: «آری سقراط، چنین می‌نماید». سقراط می‌گوید: «آیا الهی‌ترین جزء روح، جزئی نیست که دانایی و خردمندی در آن مکان دارد؟». آلکیبیادس می‌گوید: «بی‌گمان همان است». سقراط: «پس آن جزء

روح همانند ذات الهی است. و اگر کسی در آن بنگرد و خدا و دانایی خردمندانه و دیگر چیزهای الهی را بشناسد و دریابد، می‌توان گفت که خود را شناخته است». در تیتراژ اول در واقع همین نگاه خیره به روح می‌آید؛ روحی که در خودش می‌نگرد. و نام فیلم هم نگاه خیره است، نگاه خیرهٔ اولیس. شاید آن چیزی که مد نظر افلاطون است این نوع از روایت است: روایتی که با نگریستن در روح آغاز می‌شود و پایان هم می‌گیرد؛ و می‌شود گفت که مثل یک سفر است. این نگاه هر نوع نگاهی نیست. این نگاه، نگاه کردن به ایده و نگاه کردن به خاستگاه است. و در این نگاه کردن است که چیزی،حقیقتی، از مستوری بیرون می‌آید. نامستور می‌شود. شاید ما را به یاد تمثیل غار افلاطون در کتاب جمهور بیندازد. جایی که آن زندانی از بند رها می‌شود و می‌بیند که سایه‌ها اطراف او هستند و تاکنون سایه‌ها را حقیقت می‌دانسته اما وقتی سر برمی‌گرداند و دهانهٔ غار و نور را می‌بیند، متوجه می‌شود که چیز دیگری هست. نگاه کردن، باز در این‌جا امری محوری است.

جایی در فیلم وجود دارد که آخرین ساختهٔ کارگردان، در درون شهر، در بازار در حال پخش است. مردمی با چتر ایستاده‌اند و در حال تماشای فیلم هستند. از طرف دیگر مخالفان مذهبی این کارگردان و فیلم شروع به نیایش کرده‌اند. در واقع برای اعتراض ناقوس کلیسا را به صدا در می‌آورند. برای اعتراض کردن آتش در دست گرفته‌اند و در خیابان‌ها راهپیمایی می‌کنند. در یک صحنهٔ فوق العاده، وقتی که کارگردان از بین این وضعیت‌ها در حال عبور است، ناگهان در خیال خود معشوقه یا همان عشق از دست رفتهٔ خود را می‌بیند. در جستجوی او می‌رود اما ناگهان خود را درون یک قطب‌بندی و تضاد بازمی‌یابد؛ مقابل کسانی که موافق پخش فیلم در بازار یا در حیطهٔ عمومی هستند. حیطهٔ عمومی در یونان به نام آگورا (Agora) شناخته می‌شد. آگورا از نظر سنتی آن‌جایی بود که افراد می‌آمدند اعلام موضع می‌کردند، داد و ستد می‌کردند، خویشتن خویش را آشکار می‌کردند، و جایی هم بود که سقراط در آنجا به تفکر و بحث می‌پرداخت. در آن سو یک ایدئولوژی دیگر وجود دارد؛ یک ایدئولوژی مسیحی، یک ایدئولوژی دینی. در این صحنه، تقابل دو ایدئولوژی را می‌بینیم؛ در واقع یک تضاد. این دقیقاً همان بازنمایی هیستوری است؛ آن معنایی از تاریخ که به کار و کنش افراد می‌پردازد. اما کارگردان داستان در واقع نمی‌خواهد هیچ‌کدام از این سمت‌ها بایستد. او از این جمع کنار می‌رود. وارد این جمع نمی‌شود. او در جستجوی چیز دیگری است. چیزی که ورای این تضادهای ایدئولوژیک خودش را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، آن چیزی که او در پی آن است، آن روایتی، آن تاریخی که او می‌خواهد آن را کشف بکند، رفتن به سوی آرخه (Arche) یا خاستگاه است. این آرخه یا خاستگاه در این‌جا صرفاً مفهومی نیست که بخواهیم آن را از فلسفه وام گیریم و وارد فیلم کنیم، این آرخه جزوی از ساختار فیلم است. کارگردان در جستجوی آن و یا در جستجوی نخستین فیلم اقدام به سفر می‌کند؛ نخستین فیلم‌هایی که از زندگی عادی مردم توسط برادران ماناکیست فیلم‌برداری شده است. اما در سنت یونانی، در این‌جا، آرخه در فرم گشیشته بازنمایی می‌شود و خودنمایی می‌کند. کلمهٔ آرخه در وهلهٔ اول، به یک چیز نخستین ارجاع دارد. آن چیز نخستین، سر منشاء، یعنی حاوی تمامی تضادهایی است که در این عالم وجود دارد. او در واقع دارندهٔ آن امر کلی است. جالب این که وقتی کارگردان سفر خود را به‌تنهایی شروع می‌کند، از یونان، یونانی که هلالی است در دریای اژه با جزایر پراکنده که در شمال آن مقدونیه است و در کنار آن آلبانی، به سمت آلبانی می‌رود. به سمت جایی می‌رود که در جنگ است. و از آن‌جا به سوی سارایوو. در

طول این سفر، ما مدام تضادهای ایدئولوژیک را مشاهده می‌کنیم؛ تضادهایی که کارگردانِ در پیِ آرخه می‌خواهد از آن‌ها عبور کند.

صحنه‌ای در فیلم وجود دارد که به نظرم یکی از درخشان‌ترین صحنه‌های فیلم است. کارگردان وارد آلبانی شده است و در حال طی کردن مسیر خود تا دم مرز است تا بعد از آن وارد سارایوو شود. راننده‌ای همراه اوست؛ یک پیرمرد روستایی. آن‌ها با ماشین در برف گرفتار می‌شوند. راننده یک جایی می‌ایستد. کارگردان می‌گوید «چرا نمی‌روی؟» راننده می‌گوید «برف به من می‌گوید که بیشتر از این ادامه نده. باید کمی صبر کنیم». کارگردان کمی متعجب است... یعنی چه برف به من می‌گوید که بیشتر از این نرو؟! راننده می‌گوید: «من این‌جا را می‌شناسم، من این برف را می‌شناسم. لازم است که این‌جا کمی توقف کنیم». وقتی توقف می‌کنند، جالب است. در صحنه‌ای تماماً پوشیده‌شده از برف، و به زبان دقیق‌تر، در طبیعتی که پوشیده از برف و پنهان‌شده در برف است، می‌گوید «یونان مرده است؛ یونان، ملت یونان، در حال مرگ است». و برای اثبات این اتفاق، هیچ روایت هیستوریکالی نمی‌گوید. می‌رود و بر لبهٔ یک بلندی می‌ایستد. خطاب به آن طبیعت پوشیده در برف، در زیر بارش برف، طبیعت را صدا می‌زند و می‌گوید: «آهای طبیعت! صدای من را می‌شنوی؟ تو تنهایی من هم تنهایم. تکه‌ای نان می‌خواهی؟ تکه‌ای بیسکویت می‌خواهی؟». یک تکه بیسکویت به طبیعت می‌دهد. صدایی نیست. صدایی نمی‌شنویم. این‌جا دوباره جایی است که ما آن امر کلی، آن گشیشته را مشاهده می‌کنیم؛ وقتی شخصیت از طبیعت صحبت می‌کند، روایتی که از ملت یونان دارد، از روح کلی ملت یونان. از روایت‌های تاریخی صحبت نمی‌کند؛ از فوزیس (Physis) صحبت می‌کند، از طبیعت. فوزیسی که در تفکر یونانی صرفاً طبیعت به معنای گل و درخت و این‌ها نیست، بلکه بیش از آن، در یک معنای پدیدارشناسانه، آشکارگی است؛ تحول و تغییر است. تغییری که چیزی را آشکار می‌کند. بیرون می‌آید و رخ می‌نشاند.

در واقع در این‌جا، در این فراخوان، در این ارتباط راننده با آن طبیعت، او آن آشکارگی و آن تغییر و تحول را فرا می‌خواند. تغییر و تحولی که دیگر وجود ندارد. ملت یونان مرده است و نگرانی این مرد عامی از مرگ ملت یونان در واقع نگرانی او از همان گشیشته است. از پنهان

شدن آن گشیشته. از پنهان شدن اینکه آن روح کلی دیگر روایت نمی‌شود. بلکه یونان درگیر نبردهای ایدئولوژیک شده است، یا به طور کلی آن منطقهٔ بالکان. ما این درگیرودار شدن را جای دیگر هم مشاهده می‌کنیم. جایی که کارگردان وارد کشتی‌ای می‌شود که در حال حمل مجسمهٔ تکه‌شدهٔ لنین است. لنینی که معتقد بود «ایدئولوژی، موتور محرک توده‌هاست». در رساله‌ای به نام «چه باید کرد» وقتی از ایدئولوژی صحبت می‌کند این عقیدهٔ مارکس را که می‌گوید: «ایدئولوژی آگاهی کاذب است»، نفی می‌کند و می‌گوید «ایدئولوژی، موتور محرک توده‌هاست. ایدئولوژی آگاهی‌بخش است. نظم‌دهنده است». ما این تفکر را می‌بینیم که حالا تکه‌تکه شده و جالب است که فیلم صحنه‌ای دارد که در آن، سر لنین، معلق بین آسمان و زمین است. با نگاهی خیره. اما نگاه خیرهٔ لنین با نگاه خیرهٔ کارگردان متفاوت است. نگاه خیرهٔ لنین نگاه به سوی خاستگاه، آن‌چنان که آن کارگردان ادراک می‌کند، نیست. نگاه خیرهٔ او، نگاه به سوی ایدئولوژی است. نه به سوی گشیشته، بلکه به سوی آن نیروها و جنگ‌ها و نبردهای طبقاتی‌ای که حالا باید توسط پرولتاریا (Proletariat) تحقق پیدا بکند، تا فی‌المثل عدالت برقرار بشود. اما کارگردان، یا بهتر است بگویم نگاه خیرهٔ او، در جستجوی امر دیگریست. امری که محدود به یک طبقه نیست. امری که مربوط به یک قومیت نیست. مربوط به یک مذهب نیست. بلکه مربوط به عالمی است که می‌تواند یک جهان چند فرهنگی، یا چند دینی، یا چند قومی را در خودش جای بدهد. مصداقی که می‌توانم برای این حرف بیاورم لحظه‌ایست که او وارد سارایوو شده است. سارایووی ویران شده. کارگردان فردی را می‌یابد که آن سه حلقه فیلم برادران ماناکیست را دارد. او را زیر بمباران ملاقات می‌کند. مرد او را به آرشیو خودش در پشت یک سینمای مخروبه می‌برد و می‌گوید سعی کرده که آن سه حلقه فیلم را ظاهر کند، اما به ترکیبات شیمیایی‌ای نیاز داشته که متأسفانه به خاطر جنگ، آن‌ها را به دست نیاورده و نتوانسته فیلم را ظاهر کند. کارگردان از او می‌خواهد تا این کار را انجام دهد. او بالاخره موفق می‌شود و سه حلقه فیلم ظاهر می‌شوند. در نهایت آن مرد توسط نیروهای مهاجم می‌میرد. بعد از این مرگ و پس از کشف شدن سه حلقه فیلم، ما صحنه‌ای را می‌بینیم: قبرستان مسیحیان در کنار قبرستان مسلمانان. صدای قرآن در کنار صدایی که دلالت بر جهان مسیحیت دارد. آن سه حلقه فیلم بر فراز این تضادهای ایدئولوژیک قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، کارگردان به آن عالمی می‌اندیشد که می‌توانست تمامی این تضادها را در بر بگیرد و این تضادها می‌توانستند هم زیستی داشته باشند. در این‌جاست که آن سه حلقه فیلم دلالت بر گشیشته می‌کنند. چیزی، تاریخی، فراتر از تاریخ‌های ایدئولوژیک؛ تاریخ‌هایی که مبتنی بر نبرد حاکمان یا طبقات یا اقوام و یا ادیان با یکدیگر هستند.

فراموش نکنیم که این منطقه، منطقه‌ایست به نام بالکان. جایی که از جنگ جهانی اول محل نزاع بسیار زیادی بوده است. چه در رابطه با نبردی در جنگ جهانی اول که بین بالکان و حکومت عثمانی بود، چه در جنگ جهانی دوم که نازی‌ها به آن‌جا هجوم آوردند و ژنرالی به نام تیتو در مقابل آنان مقاومت کرد، چه در زمانی که حکومت یوگسلاوی تشکیل شد، و چه در دههٔ نود، یعنی پس از فروپاشی شوروی که این منطقه هم تجزیه شد و از یک فرم واحد، تبدیل به جزایر گسسته شد. این‌جاست که آن مبنای تئوریک را توأمان با یکدیگر داریم. در لایهٔ رویین فیلم، روایتی هیستوریک از این منطقه داریم و در لایهٔ بعدی روایتی مبتنی بر گشیشته داریم. فرم فیلم اساساً بر مبنای این تضاد شکل می‌گیرد. دیالکتیک گشیشته و هیستوری. تضادی که در واقع بین ایدهٔ کارگردان و آن خاستگاهی که جستجو می‌کند، و آن نبردهایی که پیرامون اوست وجود دارد. نکتهٔ دیگری که باز از نظر شخصی برای قهرمان فیلم مهم است و باز دلالت بر آن گشیشته می‌کند، این است که او در حین این سفر، وقتی که از دل این جنگ‌ها عبور می‌کند، گذشتهٔ شخصی خود را به یاد می‌آورد. خانواده‌اش، کودکی‌اش، پدربزرگش، پدرش، مادرش و عشق ازدست‌رفته‌اش را به یاد می‌آورد. لحظه‌ای که او را باز با یک خاستگاه مواجه می‌کند. با مفهوم خانواده. با مفهوم اجتماع. باز در این لایه ما تضاد گشیشته با هیستوری را متوجه می‌شویم.

من می‌خواهم سخن خود را با یک قطعه شعر از اکتاویو پاز(Octavio Paz) از کتاب «سنگ آفتاب» به پایان برم. وی می‌گوید: «مرا به آن سوی شب ببر. آن‌جا که من تو هستم. آن‌جا که ما یکدیگریم. به خطه‌ای که تمام ضمایر به هم زنجیر شده‌اند. دروازهٔ هستی، هستی‌ات را بگشا. بیدار شو. روی چهره‌ات کار کن تا شاید تو هم باشی. روی اجزای چهره‌ات کار کن. چهره‌ات را بالا بگیر تا به چهرهٔ من که به چهره‌ات خیره شده است خیره شوی. تا این‌که به زندگی تا سر حد مرگ خیره شوی. چهرهٔ دریا، نان، خارا و چشمه. سرچشمه‌ای که چهرهٔ ما را در چهرهٔ بی‌نام فانی می‌شود. هستی بی‌چهره. حضور وصف‌ناپذیر در میان حضورها».

THE END

درس‌هایی از رابرت مک‌کی

شمارهٔ اول

نام رابرت مک‌کی عمدتاً برای کسانی که نگاهی حرفه‌ای تر به سینما دارند آشناست؛ مخصوصاً کسانی که در حوزهٔ نگارش داستان دستی بر آتش دارند. رابرت مک‌کی، فیلم‌نامه‌نویس و منتقد سینمای اهل آمریکاست اما عمدهٔ شهرت او به واسطهٔ کتاب «داستان» اوست. این کتاب، راهنمای جامعی برای علاقه‌مندان به نگارش داستان و فیلم‌نامه است که تاکنون بارها تجدید چاپ شده و به زبان‌های مختلف از جمله فارسی نیز منتشر شده است.

فارغ از کتاب‌های چاپ شده از او و سمینارهای مختلفش در جای‌جای جهان، جالب است بدانید که رابرت مک‌کی در وبسایت یوتوب، کانالی با نشانی @RobertMcKeeSTORY دارد که هر از چند گاهی ویدیوهایی در آن بارگذاری می‌کند. عمدهٔ این ویدیوها به صورت پرسش و پاسخ دربارهٔ نگارش داستان و فیلم‌نامه است؛ یعنی ابتدا پرسشی از شخص پرسش‌گر مطرح می‌شود و در ادامه پاسخ رابرت مک‌کی را در قالب نکاتی کوتاه می‌بینیم.

در این شماره از مجلهٔ فیلم‌آرا به سراغ ویدیویی از کانال رابرت مک‌کی رفته‌ایم که در آن، شخصی به نام الکس پولاک از نیویورک، در رابطه با «بازنویسی داستان» از او پرسشی دارد. او می‌گوید: «بارها دربارهٔ بازنویسی و مهم‌تر از آن «کمیت تعداد بازنویسی» – ۲۰ یا حتی ۴۰ بار – صحبت شده است. پرسش این است که این بازنویسی باید در کدام مرحله از نگارش (طرح‌ریزی خط داستانی، دیالوگ‌ها یا غیره) اتفاق بیفتد؟»

رابرت مک‌کی این‌گونه پاسخ می‌دهد: «باید در همهٔ مراحل اتفاق بیفتد؛ چون نویسنده مدام در حال عوض کردن رویدادها و امتحان کردن چیزهای جدید برای شخصیت‌های داستان خود است. هنگام نگارش سکانس‌های مختلف، نویسنده دائماً صحنه‌ها را جابه‌جا می‌کند، صحنه‌ای جدید به داستان اضافه می‌کند یا بعضی را حذف می‌کند. بنابراین با در نظرگرفتن صفات و رفتارهای جدید در داستان، نویسنده مدام در حال بازنویسی داستان خود است».

مک‌کی می‌افزاید: «نویسنده از همان ابتدا در حال آزمایش کردن است؛ بداهه پردازی می کند، این و آن را امتحان و در نهایت اصلاح می‌کند. حال این اصلاح و بازنویسی ممکن است به خاطر سیستم تصویری پخش کننده یا تغییر در ریتم و سیر داستان بنا به شرایط دیگر باشد».

رابرت مک‌کی در ادامه نکتهٔ مهمی را خاطرنشان می‌کند و آن دانستن تمایز «بازنویسی» از «بازبینی» است. او می‌گوید: «در انجمن نویسندگان، بازنویسی به معنای تغییر داستان، اما بازبینی به معنای تغییر متن است. تغییر متن شامل صیقل دادن صحنه‌ها و دیالوگ‌هاست به طوری که شالودهٔ قصه تغییری نکند. درحالی‌که در بازنویسی ممکن است شخصیت‌های اصلی داستان عوض یا به طور کلی حذف شوند یا خط داستانی تغییر یابد.

همچنین بازبینی معمولاً پس از بازنویسی اتفاق می‌افتد. هنگامی که بازنویسی‌ها انجام شده و پیش‌نویس نهایی داستان آماده شده، مرحلهٔ بازبینی و صیقل دادن قسمت‌های مختلف داستان آغاز می‌شود».

دربارهٔ Wednesday

Tim Burton

هر ساله در دنیای سینما و سریال دیده شده که یک اثر با استقبال گسترده‌ای مواجه و به‌اصطلاح «ترند» اخبار و گفتمان مخاطبان و فضای مجازی می‌شود. مخصوصاً در سال‌های اخیر که سریال‌ها اهمیت بیشتری نسبت به گذشته پیدا کرده‌اند، این پدیده در بین آن‌ها رایج‌تر است؛ به طوری که در سال ۲۰۱۹ شاهد ترند شدن سریال چرنوبیل (Chernobyl) بودیم و سال پس از آن بارها از گامبی وزیر (The Queen's Gambit) شنیدیم و در همین سال گذشته دیدیم که سریال کره‌ای بازی ماهی مرکب (Squid Game) مخاطبان زیادی را درگیر خود کرد. امسال نیز نوبت به سریال دیگری رسیده که همانند دو سال گذشته، محصولی از شبکهٔ نتفلیکس است.

سریال ونزدی، سریالی آمریکایی در ژانرهای مختلفی از جمله کمدی، ترسناک، ماوراءالطبیعه (Supernatural) و داستان بلوغ (Coming-of-Age) است که فصل اول آن در ۸ قسمت پخش شد و در عرض سه هفته تبدیل به دومین سریال پربینندهٔ شبکهٔ نتفلیکس گردید.

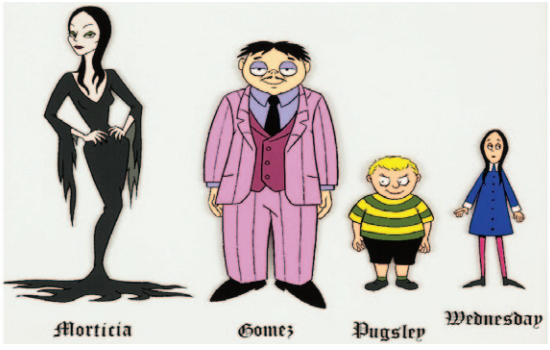
خالقان این سریال، آلفرد گاف (Alfred Gough)، فیلمنامه‌نویس و تهیه‌کنندهٔ آمریکایی و مایلز میلار (Miles Millar)، فیلمنامه‌نویس و تهیه‌کنندهٔ بریتانیایی هستند که پیش از این در ساخت سریال‌ها و برنامه‌های تلویزیونی متعددی از جمله اسمالویل (Smallville) نقش داشته‌اند.

از اتفاقات جذاب این سریال، حضور تیم برتون (Tim Burton) به عنوان یکی از تهیه‌کنندگان اجرایی است که چهار قسمت نخست فصل اول را کارگردانی کرده و داستان و شخصیت‌های سریال نیز همگی بر اساس ذهنیت اوست.

داستان سریال ونزدی، حول محور شخصیتی به نام ونزدی آدامز (Wednesday Addams) می‌گردد که تنها دختر خانواده‌ای به نام آدامز است. شاید بهتر باشد پیش از این سریال، بیشتر دربارهٔ خانوادهٔ آدامز (The Addams Family) بدانیم.

خانوادهٔ آدامز یک خانوادهٔ خیالی‌ست که در سال ۱۹۳۸ توسط چارلز آدامز (Charles Addams)، کاریکاتوریست آمریکایی، خلق شده و برای نخستین بار در مجموعه‌ای از ۱۵۰ کارتون تک‌صفحه‌ای در هفته‌نامهٔ نیویورکر منتشر شد. خانوادهٔ آدامز، یک خانوادهٔ اشرافی ثروتمند عجیب و غریب هستند که از ترسناک‌بودن لذت می‌برند و از این که دیگران آن‌ها را عجیب یا ترسناک می‌دانند غافلند و توجهی به این موضوع ندارند. این خانواده متشکل است از: گومز و مورتیشیا آدامز، فرزندانشان ونزدی (دختر) و پاگزلی (پسر) و اعضای نزدیک خانواده، عمو فستر و گرندماما؛ علاوه بر این، لورچ، پیشخدمت آن‌ها و ارسطو، اختاپوس خانگی پاگزلی را نیز شامل می‌شود. در نسخه‌های اقتباس شدهٔ مختلف از این خانوادهٔ خیالی، اعضای فرعی دیگری هم معرفی شده‌اند.

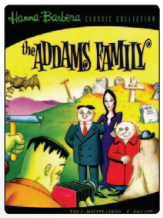
پیش از سریال ونزدی، نسخه‌های سینمایی و سریالی زیادی با اقتباس از خانوادهٔ آدامز ساخته شده که محوریت همهٔ آن‌ها کل خانواده بوده و این نخستین بار



است که سریالی ساخته شده که خط داستانی آن بر اساس یکی از شخصیت‌های این خانواده چیده شده است. اما سؤال این‌جاست که آیا پیش از دیدن این سریال نیاز است که همه یا بخشی از آثار اقتباسی گذشته را دیده باشیم؟ پاسخ کلی به این پرسش و پرسش‌های مشابه برای دیگر فیلم‌های اقتباسی این‌چنینی به این صورت است که هر چند این اثر مستقل از آثار گذشته ساخته شده، اما دیدن بخشی از آثار گذشته به ما درک بیشتری از فضای اثر جدیدتر می‌دهد؛ به‌خصوص در رابطه با این سریال، به دو انیمیشن خانوادهٔ آدامز سال‌های ۲۰۱۹ و ۲۰۲۱ که از لحاظ زمان تولید نسبت به این سریال، آثار نزدیکی محسوب می‌شوند، می‌توان اشاره کرد. البته در بعضی از نظرات مخاطبان این‌چنین گفته شده که بهتر است این سریال بدون هیچ‌گونه پیش‌فرض و تماشای آثار گذشته دیده شود؛ زیرا که به نظر آن‌ها این سریال، فضای متفاوت‌تری نسبت به آثار پیشین دارد که شاید این تغییر فضا به مذاق مخاطبی که با فضای داستانی آثار پیشین خو گرفته، خوش نیاید. با این حال، در ادامه یک نگاه کلی به آثار پیشین از خانوادهٔ آدامز خواهیم داشت:

1
1994–1966

نخستین اقتباس در قالب یک سریال سیت‌کام به همین نام در سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۶ و در دو فصل پخش شد که به صورت سیاه و سفید فیلم‌برداری شده بود.



2
1973

پس از آن، در سال ۱۹۷۳ یک سریال سیت‌کام انیمیشنی با همین نام روی آنتن رفت که فقط یک فصل داشت و در ادامه، مجموعه کمیکی مرتبط با همین سریال منتشر شد.

3
1991

سپس در سال ۱۹۹۱ نخستین فیلم سینمایی اقتباس شده با همین نام به‌کارگردانی بری سانفلد (BarrySonnenfeld) اکران شد. سانفلد، پیش از این به عنوان فیلم‌بردار با برادران کوئن همکاری می‌کرد.

4
1992

بعد از آن، از سال ۱۹۹۲ سریال انیمیشن دیگری آغاز به پخش کرد که در دو فصل ادامه و در نوامبر ۱۹۹۳ پایان یافت.

5
1993

در همان نوامبر ۱۹۹۳، ادامهٔ فیلم سینمایی خانوادهٔ آدامز ۱۹۹۱ تحت عنوان ارزش‌های خانوادهٔ آدامز به کارگردانی دوبارهٔ بری سانفلد اکران شد.

6
1999 – 1998

از سال ۱۹۹۸ تا ۱۹۹۹ سریالی به نام خانوادهٔ آدامز جدید (The New Addams Family) به قصد احیای سریال دههٔ ۱۹۶۰ روی آنتن رفت.

7
1998

همزمان با پخش سریال خانوادهٔ آدامز جدید در سال ۱۹۹۸، فیلمی با عنوان تجدید دیدار خانوادهٔ آدامز (Addams Family Reunion) به صورت نسخهٔ خانگی پخش شد که در اصل قرار بود پایلوت (قسمت آزمایشی) یک سریال جدید باشد.

8
2019

در سال ۲۰۱۹ نخستین فیلم سینمایی انیمیشنی اقتباس شده به همین نام خانوادهٔ آدامز اکران شد و دو سال بعد در سال ۲۰۲۱ ادامهٔ آن با نام خانوادهٔ آدامز ۲ روی پرده رفت.

9
2022

در سال ۲۰۲۲ سریال ونزدی در سرویس پخش نتفلیکس منتشر شد.

از شگفتی‌های سریال ونزدی می‌توان به بازیگر جوان آن، جنا اورتگا (Jenna Ortega)، ایفاگر نقش ونزدی آدامز اشاره کرد که نقدهای مثبتی از سوی مخاطبان و منتقدان دریافت کرده است. با این که اورتگا پیش از این در آثار قابل توجه متعددی ایفای نقش کرده بود، اما به واسطهٔ این نقش شهرتی جهانی به دست آورد و هم‌چنین نامزد دریافت جایزهٔ گلدن گلوب شد.

این سریال برای فصل دوم از سوی شبکهٔ نتفلیکس تمدید شده است.

THE END

گردآوری: محمد رنجی

FROM THE IMAGINATION OF
TIM BURTON
WEDNESDAY

معرفی دو کتاب سینمایی

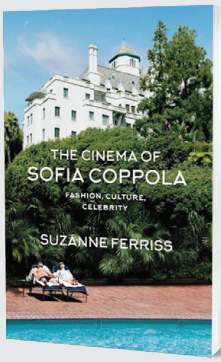
«سینمای سوفیا کاپولا: مد، فرهنگ، سلبریتی»

سوفیا کاپولا نامی آشنا برای مخاطبان سینماست. شاید بعضی او را با نقش «ماری کورلئونه» در فیلم پدرخوانده ۳ به یاد بیاورند یا بعضی دیگر او را به واسطهٔ دختر «فرانسیس فورد کاپولا» بودن بشناسند، اما مخاطبان جدی‌تر از طریق فیلم‌هایی که او کارگردانی کرده است با او آشنا هستند و باید گفت بی‌شک او یکی از برجسته‌ترین کارگردانان معاصر تاریخ سینمای جهان است. لذا بررسی دقیق و موشکافانه‌تر آثار ساخته‌شده توسط او حائز اهمیت است.

کتاب سینمای سوفیا کاپولا: مد، فرهنگ، سلبریتی به تحلیل و بررسی آثار سوفیا کاپولا در ارتباط با جریان‌های هنری، اجتماعی و فرهنگی معاصر می‌پردازد و اولین تحلیل جامع از آثار کاپولا را ارائه می‌دهد.

سوزان فریس، نویسندهٔ کتاب، پروفسوری ممتاز در دانشگاه نوا، واقع در جنوب شرقی آمریکاست که مقالات زیادی نیز در زمینهٔ مد، فیلم و مطالعات فرهنگی منتشر کرده است. او در این کتاب، نقش مد در فیلم‌های کاپولا را محوری می‌داند و و اولویت مد را در هر بعد سینمایی بررسی می‌کند: در روایت فیلم، تولید، طراحی لباس و صدا، فیلم‌برداری، بازاریابی، توزیع و برندسازی مؤلف.

فریس همچنین موضوع «سلبریتی» را – که خود شخصیت کاپولا را نیز شامل می‌شود – مورد بررسی قرار می‌دهد و استدلال می‌کند که موقعیت مؤلف کاپولا بر یک سبک بصری اصیل و متمایز استوار است که از تعامل پیچیدهٔ فیلم‌ساز با عکاسی و نقاشی نشأت می‌گیرد. فریس هر کدام از شش فیلم کاپولا را (به جز نوشیدنی با یخ که در سال ۲۰۲۰ منتشر شد) تحلیل می‌کند و آن‌ها را در دو گروه دسته‌بندی می‌کند: فیلم‌هایی که مد در آن‌ها جلب توجه می‌کند (ماری آنتوانت، فریب‌خورده و حلقهٔ بلینگ) و فیلم‌هایی که لباس و کالاهای مادی خودنمایی نمی‌کنند اما در ایجاد هویت و روابط شخصیت‌ها ضروری هستند (خودکشی باکره‌ها، گمشده در ترجمه و جایی). فریس در تمام طول این مدت از رویکردهای تحصیلی در زمینهٔ مد، فیلم، فرهنگ بصری، تاریخ هنر، سلبریتی و فرهنگ مادی استفاده می‌کند تا پیچیدگی‌های تعامل کاپولا با مد، فرهنگ و سلبریتی را به تصویر بکشد. سینمای سوفیا کاپولا با تصاویر رنگی از فیلم‌های او و همچنین آثار هنری و عناصر تبلیغاتی به زیبایی به تصویر کشیده شده است.



در ادامه می‌توانید نقد و برداشت‌هایی مختلف از افرادی که این کتاب را مطالعه کرده‌اند، بخوانید:

«این کتاب برداشتی واقعاً جدید، حیاتی و جذاب از آثار کاپولا را از جنبه‌ای که در حال حاضر نادیده گرفته‌شده یا کمتر مطالعه‌شده است، ارائه می‌کند. فریس، تجزیه و تحلیل غنی را با دانش گسترده از تأثیرات هنری کاپولا ترکیب می‌کند و شفاف و زیبا می‌نویسد».

آنا بکمن راجرز، دانشگاه گوتنبرگ، سوئد

«کتابِ به‌موقع و سرزندهٔ سوزان فریس، دلیل قانع‌کننده‌ای برای در نظر گرفتن سوفیا کاپولا به عنوان یک طراح (دیزاینر) – به همان اندازه که یک کارگردان است – ایجاد می‌کند و جهان‌های داستانی زیبایی خلق می‌کند».

فیونا هندی ساید، دانشگاه اکستر، انگلستان

«سینمای سوفیا کاپولا که با طیف وسیع و در عین حال شفافیت قابل تحسینی همراه است، در حوزهٔ مطالعات کاپولا که به‌سرعت در حال گسترش است، برای نمایش ادای دین و تسلط فیلم‌ساز در حوزهٔ فرهنگ و مد، تعریف شده است».

مری هارود، استادیار دانشگاه وارویک، انگلستان

«اکشن: هنر هیجان برای پرده، صفحه و بازی»

ژانر اکشن، استادانه‌ترین استعاره از مبارزهٔ بی‌پایان بشریت از تقابل زندگی و مرگ را به نمایش می‌گذارد. اکشن، یک قهرمان فداکار را در برابر یک تبهکار خودشیفته قرار می‌دهد تا در یک مبارزهٔ طولانی شر تبهکار را خنثی کرده و قربانی نگون‌بخت را نجات دهد. این شخصیت‌ها – قهرمان، تبهکار و قربانی – نشان‌دهندهٔ سه انگیزهٔ متضاد در درون هر انسانی هستند: اراده برای پیروزی، انگیزه برای نابود کردن و امید برای زنده ماندن.

رابرت مک‌کی، سخنران و نویسندهٔ کتاب مشهور داستان، در کتاب اکشن: هنر هیجان برای پرده، صفحه و بازی، به همراه باسم الوکیل، مجری برنامهٔ ابزار داستان از ساختارشکنی‌های ژانر اکشن نوشته تا نویسندگان علاقه‌مند به این ژانر را راهنمایی کند. باسم الوکیل بیش از یک دهه به عنوان نویسنده و مدرس از نزدیک با رابرت مک‌کی همکاری کرده و به عنوان متخصص در همهٔ اشکال ساختار و ژانر داستان شناخته می‌شود. علاقهٔ شخصی او بیشتر به ژانرهای اکشن، جنایی، فانتزی، سریال‌های بلند تلویزیونی و کتاب‌های کمیک است.

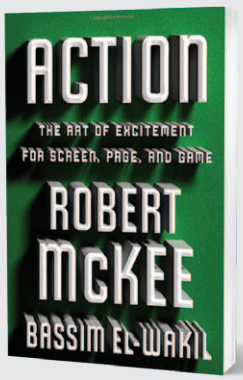
کتاب اکشن: هنر هیجان برای پرده، صفحه و بازی چالش‌های ژانر اکشن را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه می‌توان با نوآوری و نبوغی شگفت‌انگیز بر نیازهای یک داستان اکشن تسلط یافت.

این کتاب برای علاقه‌مندان در همهٔ حوزه‌ها – از تلویزیون و فیلم گرفته تا رمان‌های گرافیکی و بازی‌ها – نوشته شده است تا به کاوش و الهام بخشیدن به شما در این ژانر جذاب و اصیل کمک کند.

در این کتاب، روش‌هایی را می‌آموزید که یک نویسندهٔ امروزی می‌تواند با موفقیت داستان اکشنی را تعریف کند که نه تنها متمایز است، بلکه در جنگ کلیشه‌ها نیز پیروز می‌شود.

این کتاب که جزوی از کتابخانهٔ داستان‌گویی مک‌کی محسوب می‌شود، با ارجاع به محبوب‌ترین فیلم‌های اکشن زمان حال حاضر از جمله: جان‌سخت، سری جنگ ستارگان، شوالیهٔ تاریکی، ماتریکس و انتقام‌جویان: پایان بازی نوشته شده و اصول حرکت روایی این آثار را با دقت و وضوح بیان می‌کند.

در ادامه می‌توانید نقد و برداشت‌هایی مختلف از افرادی که این کتاب را مطالعه کرده‌اند، بخوانید:



«اکشن به اکشن الهام می‌بخشد. مک‌کی و الوکیل راهنمای جامعی ایجاد کرده‌اند که من در تمام سال‌های فعالیتم به عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس حرفه‌ای به دنبالش بودم. کتاب به شما کمک می‌کند بفهمید که اکشن چرا و چگونه کار می‌کند، قلبش چگونه می‌تپد، چطور فکر می‌کند و بسیاری موارد دیگر. برای یک اکشن‌نویس حرفه‌ای، تقریباً شبیه تقلب است».

زاک پن، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان آمریکایی

«کتاب‌های رابرت مک‌کی، تحلیل‌های شفاف، بینش‌های ادراکی و چالش‌های ثمربخشی به ما که هنر جادویی قصه‌گویی را تمرین می‌کنیم، ارائه می‌کنند. به‌شدت توصیه می‌کنم جدیدترین اثر او را بخرید، بخوانید و به کار ببندید»!

مایکل هرست، خالق، فیلم‌نامه‌نویس، تهیه‌کنندهٔ سریال وایکینگ‌ها و بیلی کوچیکه

«نیروی نه‌چندان پنهان در صنعت سینما و پرطرفدارترین مربی فیلم‌نامه‌نویسی هالیوود».

ونیتی فیر

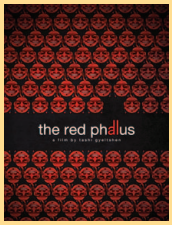
«مک‌کی مشهورترین و معتبرترین مدرس هنر قصه‌گویی در جهان است».

وال استریت ژورنال

گردآوری و ترجمه: درنا راد

سینمای ملل: بوتان

نوشته محمد رنجی



«سینما، یک زبان جهانی‌ست.»؛ جمله‌ای که از بدو وجود این هنر و تثبیت آن در جایگاه هنر هفتم تا به امروز بارها از زبان اشخاص مختلف و به اشکال گوناگون شنیده شده و اهمیت این امر را می‌رساند که این هنر منحصر به کشور و ملیت خاصی نیست. لازم به گفتن نیست که مطالعهٔ تاریخ سینما هم این مهم را به دفعات ثابت کرده است. لذا بررسی سینمای کشورهای گوناگون، نه تنها این هنر را از انحصار خارج می‌کند، بلکه جهان را نیز با زبان و فرهنگ آن کشورها آشنا می‌کند. در جهان امروز، حدود ۲۰۰ کشور به رسمیت شناخته شده و نشده وجود دارد که تعداد بسیاری از آن‌ها هنوز سینمای مخصوص به خود را ندارند؛ اما کشور بوتان از این قضیه مستثناست.

بوتان کشوری آسیایی و با آب‌وهوای نیمه‌گرمسیری‌ست که تقریباً بر روی اراضی کوهستانی قرار دارد و دارای مرز مشترک با دو کشور بزرگ چین (از شمال) و هندوستان (از جنوب) است. این کشور از سمت شمال با ناحیهٔ تبت در چین و با فاصلهٔ زیادی از سمت غرب نیز با کشور نپال ارتباط دارد. پس طبیعی‌ست که فرهنگی تلفیقی از سه کشور نام‌برده داشته باشد و مهم‌ترین شاخصهٔ آن، حضور «بودیسم» به عنوان مذهب رسمی این کشور است. نوع حکومت بوتان، پادشاهی‌ست و زبان رسمی آن، دِزونگخا نام دارد.

سال ۲۰۰۰ نقطهٔ آغازی برای سینمای بوتان بود؛ زمانی که فیلم جام (The Cup) به کارگردانی کینتسی نوربو (Khyentse Norbu) برای نخستین بار به عنوان نمایندهٔ این کشور به هفتاد و دومین دورهٔ جوایز آکادمی اسکار معرفی شد و با این که به جمع پنج نامزد جایزهٔ بهترین فیلم خارجی راه نیافت اما باعث شد نگاه‌ها به سمت سینمای بوتان جلب شود. کینتسی نوربو از شاخص‌ترین کارگردان‌های بوتان است که تاکنون پنج فیلم بلند در کارنامهٔ خود دارد که سه تای آن‌ها متعلق به همین کشور است. او در واقع، یک لاما – استاد معنوی بودیسم – است و به همین خاطر آثار او به طور قابل توجهی عناصر بودایی دارند و حول محور موضوعات مذهبی از این دست می‌گردند. دو فیلم دیگر بوتانی او مسافران و جادوگران (Travellers and Magicians) و هما هما: هنگامی که صبر کردم برایم آوازی بخوان (Hema Hema: Sing Me A Song While I Wait) هستند که هر دو مورد تحسین منتقدان جشنواره‌های مختلفی قرار گرفته‌اند. نوربو هم‌چنین کتاب‌های زیادی در باب این موضوعات نیز نوشته است.

بیش‌تر فیلم‌های بوتانی عناصر مشترکی دارند. با این که در تیمفو – پایتخت بوتان – زندگی شهرنشینی وجود دارد، اما جریان قصهٔ تقریباً تمامی آثار شاخص بوتانی در روستاهای آن می‌گذرد. روستانشینی، بودیسم، تقابل مدرنیته و زندگی سنتی، اختلافات نسل قدیم و جدید و نمایش فقر از جمله موضوعات مشترک آثار سینمای بوتان است. در بعضی از این فیلم‌ها، عناصری مربوط به دنیای غرب نیز وجود دارد که حاکی از تأکید بر تقابل یا درهم‌آمیختگی زندگی مدرن با زندگی سنتی و نقش غرب در شکل‌گیری شکاف بین دو نسل است؛ این امر در دو فیلم جام و لونانا: غژگاوی در کلاس درس بیش‌تر دیده می‌شود؛ در هر دو فیلم به شکل واضحی از نوشابهٔ کوکاکولا به عنوان نمادی برای این امر استفاده می‌شود و یا بین نسل جدید و قدیم صحبتی پیش می‌آید که افراد نسل عقب‌تر از آن موضوع اطلاعی ندارند و در نتیجه نسل بعدتر خود را درک نمی‌کنند. موضوع شاخص دیگری که در آثار کارگردانان بوتانی حس می‌شود، تلاش آن‌ها برای معرفی این کشور به مخاطبان ناآشناست. این امر نیز با نشان دادن اموری مانند آیین و رسوم بودایی، خواندن سرود ملی و تقدیر از پادشاهی یا نماهای طبیعت بکر و روستایی بوتان انجام شده است.

دربارهٔ سبک و محتوای فیلم‌های سینمای بوتان باید گفت چیزی که آن را نسبت به آثار دیگر کشورها متمایز کرده، محدود به وجود عناصر و شمایل مذهبی و سنتی می‌شود و فارغ از این موضوع چیز جدیدتری نسبت به آثار دیگر کشورها ندارد. بیشتر آثار بر تزریق حس و حال خوب به مخاطب تمرکز دارد و تم کلی فیلم‌ها به نوعی تقلیدی ساده از دیگر آثار سینمای جهان است. این موضوع ممکن است بنا بر سلیقهٔ مخاطب گاه باعث جذب مخاطب به واسطهٔ حس آشناپنداری او با آثاری که در گذشته دیده بشود یا این که تأثیر عکس بگذارد.

اما سینمای بوتان زمانی اهمیت پیدا می‌کند که در سال ۲۰۲۲، فیلم لونانا: غژگاوی در کلاس درس (Lunana: A Yak in the Classroom) به کارگردانی پاوو چوینینگ دورجی (Pawo Choyning Dorji) به جمع پنج نامزد بهترین فیلم خارجی نود و چهارمین دورهٔ جوایز آکادمی اسکار راه می‌یابد. ساخت این فیلم که نخستین اثر بلند کارگردان است به سال ۲۰۱۹ باز می‌گردد و دو بار برای دو سال متوالی به آکادمی اسکار معرفی شده که سال نخست (نود و سومین دوره) رد شده و در سال بعد به جمع نامزدها راه پیدا می‌کند. ویژگی متفاوتی که این فیلم با آثار قبلی بوتانی دارد، آشنایی تدریجی مخاطب با ساختار سنتی این کشور است. به این صورت که ابتدای فیلم در تیمفو می‌گذرد؛ جایی که زندگی شهرنشینی جریان دارد و سپس داستان فیلم طوری ادامه پیدا می‌کند که باقی فیلم در روستایی دورافتاده به نام لونانا سپری می‌شود. کاسته شدن از حجم عناصر مذهبی در عین حفظ نمایش سبک و سیاق زندگی سنتی نیز از دیگر وجوه تمایز این اثر با آثار گذشته است. این فیلم کمی هم نگاه انتقادی به سنت‌های خرافی این کشور دارد.

بیان این نکات در حالی‌ست که در تیمفو، پایتخت بوتان، تنها دو سالن سینما وجود دارد. فیلم لونانا با اختلاف زمانی دو سال راهی جشنواره‌های خارجی می‌شود. در لیست عوامل سازندهٔ فیلم‌های این کشور، نام‌های خارجی زیادی به چشم می‌خورد که همهٔ این‌ها نشان از این دارد که برای تبدیل سینما به یک صنعت رشدیافته در بوتان، هنوز راه درازی در پیش است. اما این‌که بوتان سینمای مخصوص به خود را داراست و در مسیر رشد قرار دارد، انکارنشدنی است.

از دیگر آثار شاخص سینمای بوتان می‌توان فیلم‌های فالوس سرخ (The Red Phallus) و عسل‌دهنده میان سگ‌ها (Honeygiver Among the Dogs) را نام برد.

THE END

Filmara
Electronic
Magazine
شمـــــــارهٔ ۲
بهمن مـــاه ۱۴۰۱

Filmara
Electronic Magazine

شمارهٔ ۲ | بهمن ماه ۱۴۰۱

نیم پرونده سینما، انقلاب

سردبیر: سعید هاشم زاده

بخش ترجمه: مریم ابوالحسنی **ویراستار:** کیمیا شهریه **صفحه‌آرا:** سعید خیراله

همکاران این شماره: عرفان ناظر، درنا معین راد، محمد رنجی، محمد حسین بابایی

@Filmara_ir

تصویر: «خاطرات توسعه نیافتگی» اثر توماس گوتیرز آلئا