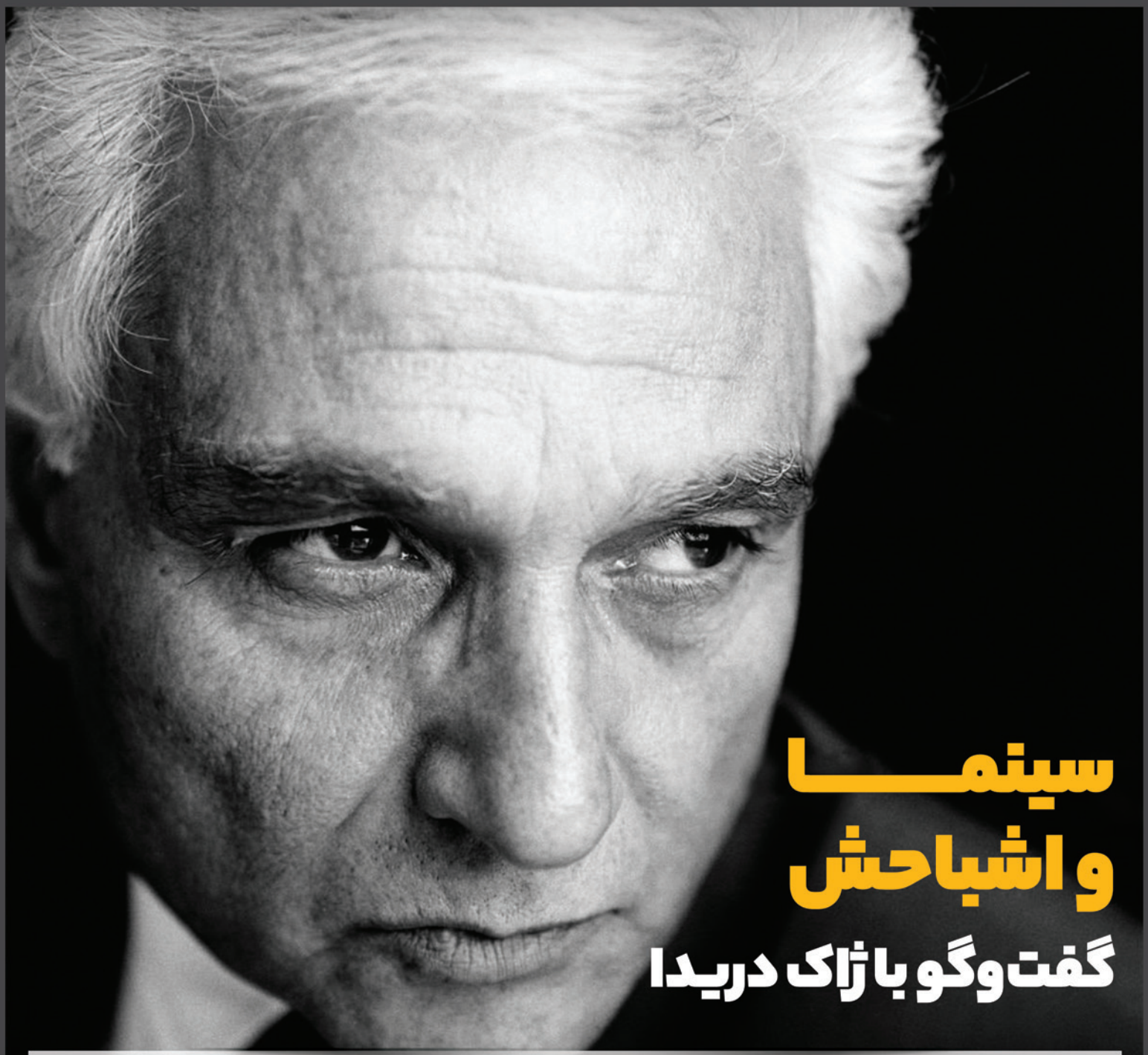
فیلم آرا

مجله الکترونیکی FILMARA

اسفند ماه ۱۴۰۱ | شمارهٔ ۳ | No.3 | Filmara Electronic Magazine

نیم پرونده سینما و فلسفه

@Filmara_ir



سینما و اشباحش

گفت‌وگو با ژاک دریدا

در این شماره می‌خوانید ...

اشباح دریدا

نوشته
محمد هاشمی

صفحه ۵

سینمای ضد روشنگری

درسگفتار
فرهاد سلیمان‌نژاد

صفحه ٦

شصت سالگی خانه سیاه است

به بهانه درگذشت
فروغ فرخزاد

صفحه ١٤

سردبیر: سعید هاشم زاده

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

همکـاران این شمـاره: فرهاد سلیمان نژاد . محمد هاشمی . درنا معین راد . سارا هاشم زاده . محمد رنجی . محمد حسین بابایی

@Filmara_ir

۱

سینما و اشباحش
مصاحبه‌ای با ژاک دریدا

۵

اشباح
دریـدا

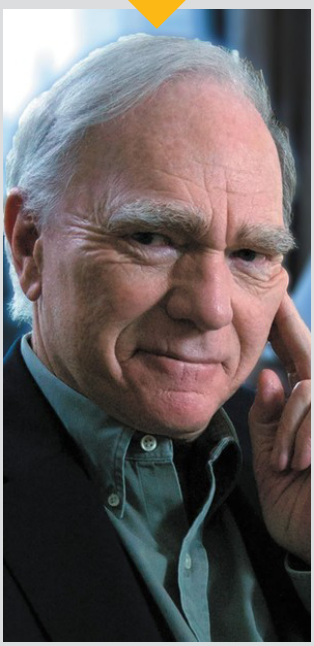
۶

ضدروشنگری
در تاریخ سینما

۹

استاکر روایت
وجدان مسیحیت

۱۰



درس‌هایی از
رابرت مک‌کی

۱۱

تفکیک، راه‌حل تعادل
بین کار و زندگی

۱۲

معرفی دو کتاب
سینمایی

۱۳

نقش شاعرانهٔ
یک درد

سینما و اشباحش
مصاحبه‌ای با ژاک دریدا

این مصاحبه در ۱۰ ژوئیهٔ ۱۹۹۸ و ۶ نوامبر ۲۰۰۰، در پاریس انجام شده است.

Jacques Derrida

وقتی یک فیلسوف به «شیفتگی افسون‌کننده» نسبت به سینما اقرار می‌کند، و اینکه افکارش او را به مواجهه با اشباحی که سالن‌های سینمای تاریک را تسخیرکرده‌اند، سوق می‌دهند، تنها یک تصادف است؟

کایه دو سینما

چندان مشخص نیست چرا نشریه‌ای مانند کایه دو سینما خواسته با ژاک دریدا مصاحبه کند؛ چراکه برای مدت طولانی‌ای به نظر می‌رسید که دریدا تنها علاقه‌مند به پدیدهٔ نوشتن، اثر آن، گفتار و صداست. اما سپس چندین کتاب از او منتشر شد: خاطرات نابینا، حول نمایشگاهی در لوور؛ اکوگرافی‌های تلویزیون، مکالمه‌ای در باب رسانه‌های جمعی با برنارد استیگلر که تمایل جدید به تصویر را تأیید کرد؛ و سپس فیلمی به نام D'ailleurs, Derrida، به کارگردانی صفا فتحی و کتاب Tourner les mots، اثر مشترک او و کارگردان فیلم که در آن بالاخره به تجربهٔ سینما پرداخت. و این تمام آن چیزی بود که نیاز داشتیم تا برویم و چند سؤال از فیلسوفی بپرسیم که هرچند ادعا می‌کند سینه‌فیل نیست، اما با این حال واقعاً دربارهٔ تجسم و سازوکارهای سینمایی، و اشباحی که هر بینندهٔ عادی میلی مقاومت‌ناپذیر برای مواجهه با آن‌ها را حس می‌کند، اندیشیده است. پس سخنان دریدا در این مصاحبه، نه از زبان متخصص یا پروفسوری با دانش مطلق، بلکه صرفاً از طرف مردی است که فکر می‌کند و به هستی‌شناسی سینما، هم‌زمان که نور جدیدی به آن می‌تاباند، بازمی‌گردد.

– کایه دو سینما: سینما چگونه وارد زندگی‌تان شد؟

– دریدا: خیلی زود. در الجزایر، وقتی که ده یا دوازده سالم بود، اواخر جنگ و سپس درست بعد از جنگ. راهی حیاتی برای فرار کردن از آن وضعیت بود. من در حومهٔ شهری به نام ابیار زندگی می‌کردم. رفتن به سینما و فرار کردن از خانواده، رهایی‌بخش بود. به‌خوبی نام تمام سینماهای الجزایر را به یاد دارم؛ هنوز می‌توانم ببینمشان: The Vox، The Cameo، The Olympia، The Noon–Midnight و... البته شکی نیست که من بدون اینکه چندان در انتخاب فیلم وسواس به خرج دهم، به سینما می‌رفتم. همه‌چیز می‌دیدم؛ فیلم‌های فرانسوی ساخته‌شده در دورهٔ اشغال و به‌خصوص فیلم‌های آمریکایی‌ای که پس از ۱۹۴۲ بازگشتند. در لیست کردن عنوان فیلم‌ها کاملاً ناتوانم، اما به خاطر دارم که چه نوع فیلم‌هایی می‌دیدم. برای نمونه، تام سایر، که بعضی صحنه‌های آن را اخیراً به یاد آورده‌ام: غاری که تام به همراه دختر کوچکی در آن گیر افتاده است. احساسی جنسی در دورهٔ نوجوانی: من دیدم که یک پسر دوازده‌ساله می‌توانست دختر کوچکی را نوازش

کند. من هم تقریباً در همان سن بودم. مسلماً بخش بزرگی از آموزش نفسانی و شهوانی یک فرد از طریق فیلم‌ها حاصل می‌شد. شما قبل از زندگی واقعی، در فیلم‌ها یاد می‌گیرید که بوسیدن چیست. آن هیجان شهوانی نوجوانی را به یاد دارم. از نقل قول کردن از چیزهای دیگر کاملاً ناتوانم. من علاقهٔ شدیدی به سینما دارم؛ نوعی شیفتگی افسون‌کننده. می‌توانستم ساعت‌ها و ساعت‌ها، حتی برای تماشای یک چیز متوسط، در سالن نمایش بمانم. اما از سینما کمترین خاطره‌ای ندارم. فرهنگی‌ست که اثری از خود در من باقی نگذاشته است. همچنین دفترهایی دارم که در آن‌ها عناوین فیلم‌هایی که حتی یک تصویر ازشان به خاطر ندارم را ثبت و ذخیره کرده‌ام. من به هیچ عنوان یک سینه‌فیل به معنای کلاسیک آن نیستم. در عوض یک مورد وسواسی و بیمارگونه‌ام. در دوره‌هایی که زیاد به سینما می‌روم، به‌خصوص زمان‌هایی که خارج از کشور، در آمریکا، جایی که بیشترِ وقتم را در سالن‌های سینما می‌گذرانم، هستم، یک سرکوب مداوم، خاطرهٔ این تصاویر که همچنان مرا مجذوب خود می‌کنند را پاک می‌کند. در سال ۱۹۴۹، برای شرکت در مدرسهٔ پیش‌دانشگاهی پیشرفته وارد پاریس شدم و این ریتم ادامه یافت؛ گاهی اوقات چندین نمایش در یک روز، در سالن‌های سینمای بی‌شمار محلهٔ لاتن، به‌خصوص Le Champo.

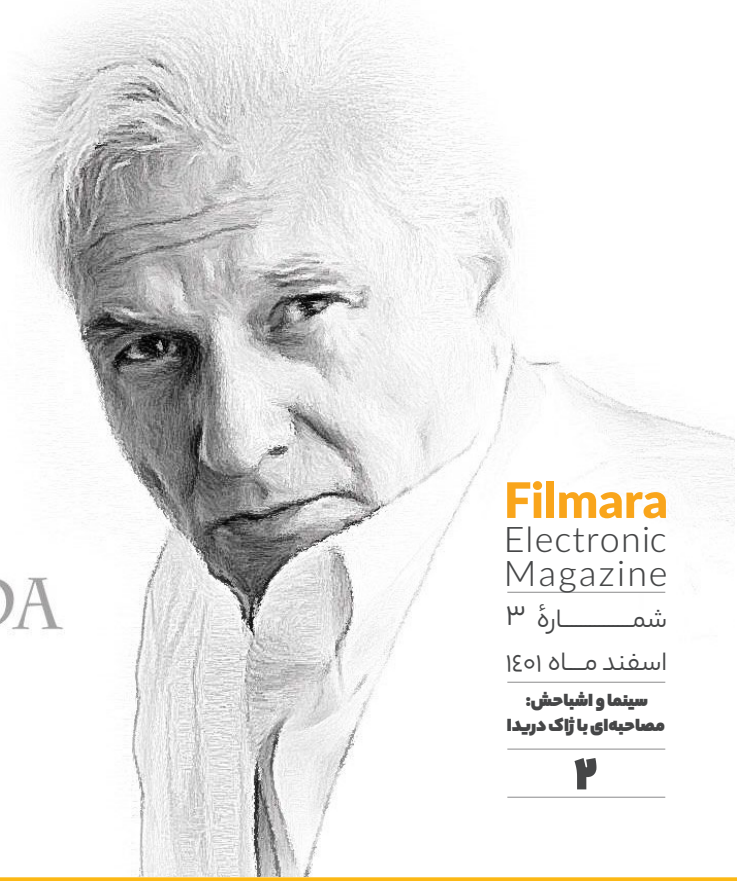
– کایه دو سینما: برای شما، اولین تأثیر فیلم در کودکی چیست؟ شما به بعد شهوانی اشاره کردید، که قطعاً در خدمت تصاویر، ضروری هستند. اما آیا این ارتباطی با حرکات، ارتباطی با زمان، بدن و فضاست؟

– دریدا: اگر نام فیلم‌ها، داستان‌ها، یا بازیگران نبودند که رویم تأثیر بگذارند، مطمئناً شکل دیگری از احساس بود، که ریشه در تجسم دارد، دقیقاً همان مکانیزم تجسم. احساسی‌ست کاملاً متفاوت با آنچه از خواندن که خاطرهٔ فعال‌تر و حاضرتری را در من نهادینه می‌کند، حاصل می‌شود. این‌طور بگویم که در موقعیت یک «ناظر» (Voyeur) در تاریکی، آزادی بی‌نظیری در من بروز پیدا می‌کند؛ چالشی برای هر نوع ممنوعیتی. شما آنجایید؛ در مقابل صفحهٔ نمایش. به‌عنوان یک ناظر نامرئی؛ آزاد برای هر گونه تجسم ممکن، هر گونه همذات‌پنداری، بدون کمترین محدودیت و بدون کمترین کاری. شاید این چیزی است که من از سینما به دست می‌آورم: راهی برای آزاد کردن خودم از ممنوعیت‌ها و

به‌خصوص راهی برای فراموش کردن کار. به همین دلیل است که بدون تردید، این احساس سینمایی نمی‌تواند برای من شکل آگاهی یا حتی خاطرهٔ واقعی به خود بگیرد؛ چراکه این احساس متعلق به یک بخش کاملاً متفاوت است؛ نباید هم کار، آگاهی یا حتی خاطره باشد. اما دربارهٔ تأثیری که سینما بر من گذاشت، می‌خواهم همچنین روی جنبهٔ تاریخی یا جامعه‌شناختی‌تر قضیه تأکید کنم: برای یک بچهٔ کوچک که جایی به جز الجزایر را ندیده بود، سینما موهبت سفر را پیشکش کرد. شما با فیلم‌ها می‌توانید دیوانه‌وار سفر کنید. صرف‌نظر از فیلم‌های آمریکایی که بیگانه و در عین حال آشنا بودند، فیلم‌های فرانسوی با آوایی بسیار منحصربه‌فرد سخن می‌گفتند؛ مملو بودند از صحنه‌های قابل تشخیص؛ آن‌ها چشم‌اندازها و مکان‌هایی را به نمایش می‌گذاشتند که برای جوانی مثل من که پایش را از مدیترانه آن‌طرف‌تر نگذاشته بود، متأثرکننده بودند. بنابراین سینما در آن زمان، محل وقوع یک تجربهٔ آموختن پرشور بود. کتاب‌ها آن کار را برایم انجام نمی‌دادند. رفتن به سینما بلافاصله مانند یک تور بازدید با راهنما شد. فیلم‌های آمریکایی برای من که متولد ۱۹۳۰ بودم، بیانگر یک ماجراجویی نفسانی و آزاد بودند که عطش چیره شدن بر زمان و فضا را داشتند. فیلم‌های آمریکایی در سال ۱۹۴۲، به اتفاق آنچه آن‌ها را قدرتمند (و مانند یک رویا) کرده بود، موسیقی، رقص، سیگار و غیره، وارد الجزایر شدند. سینما قبل از هر چیز به معنای «آمریکا» بود. بعد از آن، سینما مرا در تمام دوران تحصیلی‌ام که بسیار سخت، پراضطراب و پرتنش بود، همراهی کرد. از این جهت، اغلب روی من مانند یک مخدر، یک سرگرمی تمام‌عیار، فرار بی‌برنامه یا حق خودسری اثر می‌گذاشت.

– کایه دو سینما: آیا سینما، بیشتر از دیگر هنرها، اجازهٔ رابطه‌ای «غیرفرهیخته» را بین تماشاگر و تصویر نمی‌دهد؟

– دریدا: بدون شک. می‌توان گفت هنری‌ست که پرطرفدار باقی



JACQUES DERRIDA

Filmara
Electronic
Magazine
شمـــــــارهٔ ۳
اسفند مـــاه ۱۴۰۱

**سینما و اشباحش:
مصاحبه‌ای با ژاک دریدا**

می‌ماند؛ با اینکه این عقیده چندان نسبت به همهٔ آن تهیه‌کنندگان، کارگردانان و منتقدانی که در آن ظرافت و تجربه‌گرایی بسیاری به‌کار می‌گیرند، منصفانه نیست. و چه بسا که سینما تنها هنر پرطرفدار و مردمی برجسته است. اگر بخواهم نظر خودم را بگویم، به‌عنوان یک تماشاگر علاقه‌مند، من در سمت پرطرفدار سینما باقی می‌مانم؛ سینما یک هنر اصلی برای سرگرمی است. واقعاً باید اجازه داد که این امتیاز را برایش قائل شد. از بی‌شمار فیلم‌هایی که به‌عنوان دانش‌آموز، زمانی که در پانسیون لویی له گراند بودم، دیدم، جداً فقط L'Espoir آندره مالرو در باشگاه فیلم دبیرستان مونتاین را به خاطر می‌آورم؛ پس می‌بینید، این نمونه چندان هم از آن نوع ارتباط‌های «فرهیخته و متمدنانه» با فیلم‌های قدیمی نبود. از آن زمان، سبک زندگی‌ام مرا کمی از سینما دور کرده است؛ طوری که صرفاً محدود به زمان‌های خاصی می‌شود که در آن‌ها نقش احساس ناب گریز و رهایی را ایفا می‌کند. زمان‌هایی که در نیویورک یا کالیفرنیا هستم، فیلم‌های آمریکایی بی‌شماری می‌بینم؛ هم فیلم‌های کرایه‌ای معمولی و هم آن‌هایی که درباره‌شان بسیار صحبت می‌شود؛ چراکه من بسیار آسان‌پسندم. این از زمان‌هایی‌ست که این آزادی و فرصت را پیدا می‌کنم که دوباره رابطهٔ عوامانه با سینما را تجربه کنم؛ چیزی که بسیار برایم حیاتی است.

– کایه دو سینما: قابل تصور است؛ زمانی که شما در یک سالن سینما در نیویورک یا کالیفرنیا، در فضایی نامربوط به زندگی آکادمیکتان هستید، و صفحهٔ نمایش، تصاویری که مستقیم از کودکی و جوانی‌تان می‌آید را در خاطرتان زنده می‌کند...

– دریدا: این رابطهٔ خاص و بدیعی‌ست که به لطف سینما قادر به حفظ کردن آن هستم. می‌دانم که در من نوعی از عواطف وجود دارد که با تصاویری که متعلق به دوردست‌ها هستند، پیوند دارد؛ و به‌طور فلسفی یا علمی صورت‌بندی نمی‌شود. برای من، فیلم‌ها لذتی پنهانی، اسرارآمیز، پرشور و آزمندانه هستند؛ در کلامی دیگر، لذتی کودکانه‌اند. این چیزی‌ست که باید باقی بماند و بی‌شک این همان چیزی‌ست که در گفت‌وگو با شما کمی مرا آزار می‌دهد؛ چراکه فضا و حوزهٔ کایه دلالت بر ارتباطی نظری و فرهیخته با سینما دارد.

– کایه دو سینما: اما نکتهٔ جالب این است که این ارتباط با سینما، که یقیناً متفاوت است، اغلب به نوع مشابهی از فیلم‌ها وابسته است. از دیرباز، پایهٔ کایه سینمای آمریکا بوده، و نه فاخرو بلند آوازه‌ترین فیلم‌ها، بلکه فیلم‌های درجهٔ ب و کوچک، کارگردانان هالیوودی و ...

– دریدا: پس آن وقت می‌گویم که کایه، به علت شیک‌پوشی فکری، از میان ناهمگن‌گرایی متمدنانه، دربارهٔ مجموعه‌ای از فیلم‌ها که من به دلیل لذتی کودکانه بهشان تن داده‌ام، اتفاق نظر دارد. همه‌چیز در فیلم‌ها مجاز هستند، از جمله همین گرد هم آمدن انواع ناهمگونی از مخاطبان و روابط با صفحهٔ نمایش. درون همان شخص نیز همچنین. برای مثال، درون من رقابتی بین حداقل دو شیوهٔ نگاه کردن به فیلم‌ها یا حتی تلویزیون وجود دارد. یکی از آن‌ها نشأت گرفته از کودکی است، لذت عاطفی ناب؛ و دیگری که سخت‌گیر و فرهیخته‌تر است، نشانه‌هایی که از طریق تصاویر منتشر می‌شوند را در کارکرد «فیلسوفانه»تری از علایق و سؤال‌های من، رمزگشایی می‌کند.

– کایه دو سینما: در اکوگرافی‌های تلویزیون، شما مستقیماً درمورد سینما صحبت می‌کنید؛ به‌طور کلی‌تر در مورد تصویر، به‌خصوص تلویزیون؛ اما همچنین درمورد سینما و با در نظر داشتن فیلمی که در آن نقش داشتید. شما سینما را با تجربهٔ خاصی پیوند می‌دهید؛ همان خیال‌پردازی...

– دریدا: تجربهٔ سینمایی تماماً متعلق به شبح‌وارگی‌ایست که من آن را به همهٔ آنچه درمورد شبح در روان‌کاوی گفته شده ـ یا به ماهیت

خاص نشانه‌اش ـ پیوند می‌دهم. شبح، که نه زنده است و نه مرده، در مرکز برخی از نوشته‌های من قرار دارد و در این ارتباط است که برای من شاید فکر کردن به سینما ممکن می‌شود. از آن گذشته، پیوندهای بین شبح‌وارگی و فیلم‌سازی، امروزه باعث فراوانی انعکاس شده است. سینما می‌تواند خیال‌پردازی را کمابیش مستقیماً به نمایش بگذارد؛ در قالب سنت فیلم‌های فانتزی، فیلم‌های ارواح یا خون‌آشامی، برخی آثار هیچکاک و غیره. این بایستی از ساختار کاملاً شبح‌وار تصویر سینمایی تمایز داده شود. هر بیننده در حال تماشای یک فیلم، با اثری از ناخودآگاه در ارتباط است که ذاتاً می‌توان آن را با تسخیر شدن در عقیدهٔ فروید مقایسه کرد. او این را تجربهٔ چیزی که «امر غریب» (unheimlich) بود، می‌خواند. روان‌کاوی، خوانش روان‌کاوی، طوریست که انگار متعلق به فیلم‌ها باشد. نخست آنکه روان‌کاوی و فیلم‌سازی در واقع هم‌دوره‌اند؛ پدیده‌های فراوانی که مرتبط با تجسم، دورنما، و درک این دورنما هستند، معادل‌های روان‌کاوانه‌ای دارند. والتر بنیامین بسیار سریع به این مسئله پی برد؛ زمانی که به‌طور تقریباً ناگهانی این دو پروسه را به هم پیوند داد: تحلیل فیلم و روان‌کاوی. حتی مشاهده و درک جزئیات در یک فیلم، رابطهٔ مستقیم با شیوهٔ روان‌کاوی دارد. آگراندیسمان فقط به معنی بزرگ‌نمایی نیست؛ جزئیات امکان دسترسی به صحنهٔ دیگری را فراهم می‌کنند؛ صحنه‌ای ناهمگون. درک سینمایی معادلی ندارد؛ و در اینکه بتواند از طریق تجربه به کسی بفهماند که یک اقدام روان‌کاوی چیست، تنهاست: هیپنوتیزم، شیدایی، همذات‌پنداری، همهٔ این اصطلاح‌ها و شیوه‌ها در فیلم و روان‌کاوی مشترکند؛ و این نشانهٔ «با هم فکر کردن» است که به‌نظرم اساسی و ابتدایی است. علاوه بر آن، یک نوبت نمایش بر روی پردهٔ سینما تنها کمی طولانی‌تر از یک نوبت جلسهٔ روان‌کاوی است. شما برای تماشای فیلم به سینما می‌روید تا از طریق اجازه دادن به تمام ارواح برای ظاهر شدن و صحبت کردن، تحلیل و

کاویده شوید. شما می‌توانید از راهی کم‌هزینه (در مقایسه با یک جلسهٔ روان‌کاوی)، به اشباح اجازه دهید تا شما را روی صفحهٔ نمایش تسخیر کنند. (در دو جملهٔ قبلی، با کلمات به‌نحوی بازی شده که جلسه و نوبت، معنای احضار روح نیز می‌دهند.)

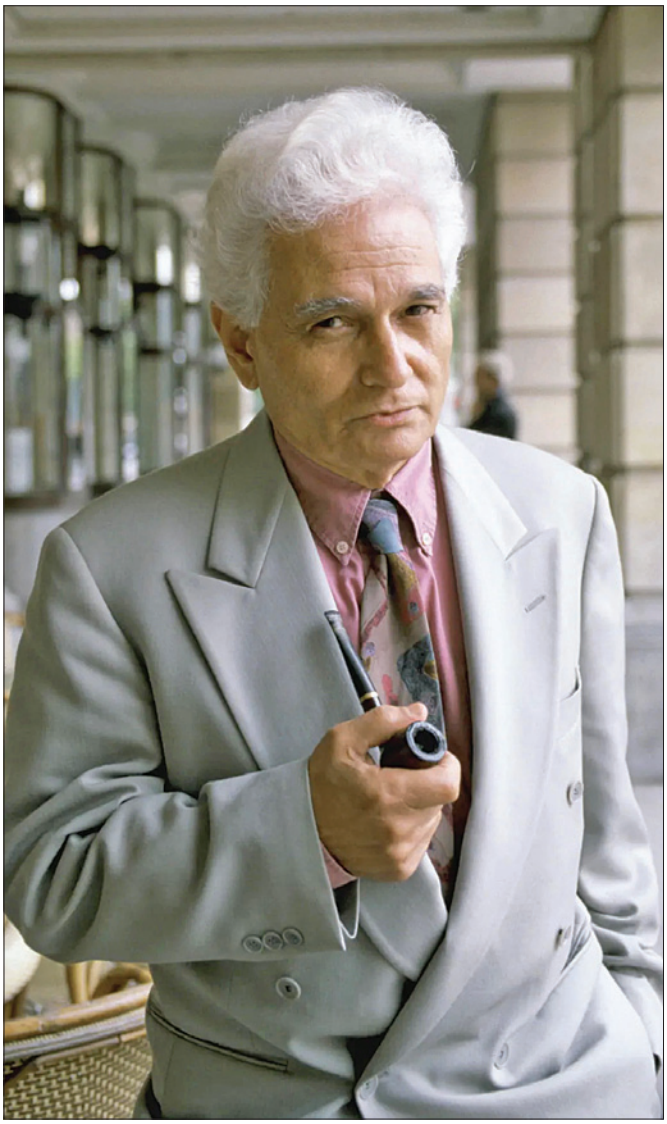
– کایه دو سینما: شما گفتید که می‌توانید درمورد جنبهٔ بسیار به‌خصوصی از فیلم بنویسید، این به چه معناست ...

– دریدا: اگر قرار بود دربارهٔ فیلم‌ها بنویسم، آنچه بیش از همه‌چیز نظرم را جلب می‌کند، سبک و سیستم «اعتقادی» است. روی‌هم‌رفته، تنها یک سبک «باور» در سینما وجود دارد: یک قرن پیش، تجربه‌ای بی‌مانند و بی‌سابقه از باور به وجود آمد. تحلیل سیستم «اعتبار» در همهٔ فرم‌های هنری جالب خواهد بود: اینکه چگونه فردی یک رمان، برخی لحظات یک نمایش تئاتر، یا آنچه در نقاشی منقش شده، و چیزی که فیلم به ما نشان می‌دهد و می‌گوید را باور می‌کند. در فیلم‌ها شما بدون باور کردن باور می‌کنید، و این باور بدون باور کردن، یک باور باقی می‌ماند. روی صفحهٔ نمایش فیلمی، چه صامت باشد و چه نه، یک فرد با خیالاتی سر و کار دارد که مشابه غار افلاطون، بیننده باورشان دارد، خیالاتی که گاهی تبدیل به بت می‌شوند. از آنجایی که بُعد شبح‌وار نه متعلق به زندگان است و نه مردگان، نه توهم است و نه ادراک، وجهیت باوری که مربوط به آن است باید به‌طور کاملاً بدیعی تحلیل شود. این پدیدارشناسی به‌خصوص قبل از دوربین سینمایی امکان‌پذیر نبود؛ چراکه این تجربهٔ باور کردن با تکنیک‌های منحصربه‌فردی از سینما مرتبط است. تماماً وابسته به تاریخ است، با آن هالهٔ مکمل، آن خاطرهٔ خاص که به ما اجازه می‌دهد تا خودمان را درون فیلم‌هایی از گذشته مجسم کنیم. به همین دلیل است که تجربهٔ دیدن یک فیلم بسیار غنی و ارزشمند است. به یک فرد اجازه می‌دهد تا اشباح جدیدی که ظاهر می‌شوند را، همزمان با به خاطر آوردن ارواحی که فیلم‌های قبلاً دیده‌شده را تسخیر کرده‌اند، ببیند.

– کایه دو سینما: انگار که چندین سطح از خیال‌پردازی وجود داشته باشد ...

– دریدا: بله. و برخی فیلم‌سازان سعی در به بازی گرفتن این گذرایی متفاوت اشباح دارند، مثل کن مک‌مولن، کارگردان فیلم رقص اشباح که من نیز در آن نقشی داشتم. شبح‌وارگی ابتدایی‌ای وجود دارد که به تعریف فنی سینما گره خورده است؛ و در درون داستان‌پردازی، مک‌مولن شخصیت‌ها را در حالی که توسط تاریخ انقلاب‌ها، توسط آن اشباحی که دوباره از تاریخ و متون برخاسته‌اند (کموناردها، مارکس و غیره)، تسخیر شده‌اند، به صحنه می‌آورد. به این ترتیب، سینما به یک فرد اجازه می‌دهد تا «قلمه‌ها»ی شبح‌وارگی را بکارد؛ نشانه‌هایی از اشباح را در یک چارچوب کلی، یعنی فیلم که خود یک شبح است، به تصویر کشاند. یک پدیدهٔ مسحورکننده است، و از نظر تئوری، این چیزی‌ست که نظر مرا در سینما به‌عنوان یک سوژهٔ تحلیل جلب می‌کند. به‌عنوان خاطرهٔ شبح‌وار، سینما یک سوگواری باشکوه است، یک اثر سوگوارانهٔ بزرگ. و آماده است تا بگذارد تمام خاطرات سوگواری، یا به‌عبارت دیگر لحظات تراژیک یا حماسی تاریخ، رویش نقش ببندند. به این ترتیب، این دوره‌های متوالی سوگواری هستند که با تاریخ و سینما که امروز جالب‌ترین شخصیت‌ها را «به حرکت درمی‌آورد»، پیوند دارند. پیکرهای قلمه‌زدهٔ این اشباح، همان اجزای خاص پلات فیلم‌ها هستند. اما آنچه به این فیلم‌ها، چه اروپایی و چه آمریکایی، بازمی‌گردد، خاطرهٔ شبح‌وار از زمانیست که هنوز سینما وجود نداشت. این فیلم‌ها از طریق قرن نوزدهم است که «مسحورکننده» هستند؛ برای نمونه، افسانه‌های غرب در وسترن‌های ایستوود، ابداعات سینمایی کاپولا، یا کمون پاریس در فیلم مک‌مولن. به همین منوال، سینما بیشتر و بیشتر در ارجاعات اشاره‌شده در کتاب‌ها، نقاشی‌ها یا عکس‌ها به‌کار گرفته می‌شود. امروزه هیچ هنر و هیچ روایتی نیست که بتواند سینما را نادیده بگیرد؛ حتی فلسفه نیز نمی‌تواند. اینطور بگوییم که سینما با وزن اشباحش بسیار سنگین است. و این اشباح به روش‌های بسیار متنوع و اغلب مبتکرانه‌ای، توسط «رقبا»ی سینما تلفیق شده‌اند.

THE END



اشباح دریدا

دیدگاه واسازانهٔ دریدا دربارهٔ سینما

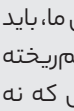
محمد هاشمی

واژهٔ «اشباح» که دریدا در مصاحبه‌اش دربارهٔ سینما با مجلهٔ کایه دو سینما به کار می‌برد، در نسبت میان نوشتارهای مختلف فلسفی دریدا فهم‌پذیر می‌شود. نوشته‌هایی که مدام به یکدیگر ارجاع می‌دهند و تنها به‌شکلی بسیار مسامحه‌آمیز می‌توان اجزای آنها را از هم جدا کرد و جداجدا دربارهٔ آنها نوشت و ذیل عنوان کلی واسازی (deconstruction) قرار داد. دریدا در چند جا از نوشته‌هایش به طور خاص، از واژهٔ «شبح» در تحلیل‌های ادبی‌اش استفاده می‌کند، که البته مثل بسیاری از نوشته‌های مرزشکن دیگر دریدا، نه می‌توان آن‌ها را کاملاً تحلیل ادبی دانست و نه مثال‌هایی مصداقی برای دیدگاه‌های فلسفی‌اش. مثلاً به جایی در داستان بلندی‌های بادگیر (امیلی برونته، ۱۸۴۷) اشاره می‌کند که لاکوود، هثکلیف را در حال صدا زدن معشوق مرده‌اش می‌بیند. در واقع، هثکلیف در حال صدا زدن کسی است که نه زنده است و نه مرده. هم زنده است و هم مرده. او در حال صدا زدن شبحی است. شبح، امر ناممکن است. جایی که در آن تقابل دوتایی‌ای وجود ندارد، بلکه تنها تفاوط (دیفرانس) یا تمایز و تعویق وجود دارد. جایی که دو سوی تقابل، بدون اینکه برتری‌ای بر دیگری داشته باشند، هم‌زمان حاضر و غایب‌اند. دریدا از نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترای شکسپیر می‌گوید. مارک آنتونی با دویدن به سوی شمشیرش، «انگار که به سوی بستر معشوقی»، آمادهٔ کشتن خویش می‌شود. اندکی پیش نیز گفته است: «آمدم، شه‌بانوی من... منتظرم بمان/ آن‌جا که جان‌ها بر گل‌ها می‌آرمند، ما دو دستادست/ و با این حال طربناک، نگاه خیرهٔ اشباح را برمی‌انگیزیم». Springly port (حال طربناک) دلالت بر راه رفتن «شبح وار» دارد. کلئوپاترا هم، در همان حال که مهیای کشتن خویش می‌شود، می‌گوید: «گویا می‌شنوم/ که آنتونی صدایم می‌زند، می‌بینمش که برمی‌خیزد/ تا عمل شرافت‌مندانه‌ام را آفرین گوید...شوی من، آمدم». در این‌جا نیز انگار، آن‌چه کلئوپاترا صدا می‌زند شبح آنتونی است. به‌نظر می‌رسد که دریدا و شکسپیر نسبت به درون‌مایهٔ «امر ناممکن»، یا آن‌چه دریدا در مقاله‌اش در مورد رومئو و ژولیت، «تئاتر امر ناممکن» می‌نامد، دل‌بستگی واحدی دارند. آن‌گاه که رویداد ناممکن بر سر دو عاشق می‌آید، مسأله، مسألهٔ «دوئل» می‌شود: «یقین مطلق...آن است که یکی باید پیش از دیگری بمیرد». به گفتهٔ دریدا: «ناممکن است که هر دو پس از دیگری زندگی کنیم. دوئل این‌جاست، این است اصل بدیهی همهٔ دوئل‌ها، آن صحنه‌ای که عادی‌ترین و مسکوت‌مانده‌ترین ـ یا ممنوع‌ترین ـ چیز در رابطهٔ ما با دیگری است». علاقهٔ دریدا به رومئو و ژولیت به این واقعیت بازمی‌گردد که در این نمایش، «در تجربهٔ رومئو و ژولیت»، «امر ناممکن روی می‌دهد». آنتونی و کلئوپاترا هم نمایشی است که در آن «دو انسان هریک بیش از دیگری عمر می‌کند»: این مسأله «تجربهٔ [خاصی از] امر ناممکن» را پیش می‌کشد.

دریدا این امر شبح‌وار را در رابطهٔ همهٔ تقابل‌های دوگانه که متافیزیک غرب بر آن استوار است بررسی می‌کند. به‌خصوص در تقابل گفتار/ نوشتار که بنا بر دیدگاه کلام ـ خردمحور (لوگوسنتریک) در متافیزیک غرب (که به‌خصوص در رسالهٔ فایدروس افلاطون می‌توان دید)، گفتار از آن جا که متضمن حضور است، بر نوشتار که متضمن غیاب است، برتری دارد. دریدا در عوض بر مرزهای این تقابل تأکید می‌کند. بر اشباحی که هم‌زمان دلالت بر حضور و غیاب دارند. همان‌گونه که آنتونی و کلئوپاترا، رومئو و ژولیت، یا هثکلیف و معشوقش، چنین اشباحی را که در آنِ واحد حضور و غیاب دارند، درک می‌کنند. همین اشباحی از حضور، در عین غیاب، که تجربهٔ امر ناممکن را برای این عشاق ممکن می‌سازد.

دریدا در مصاحبه‌ای که با نشریهٔ کایه دو سینما انجام داده، درحالی‌که به همین تجربهٔ امر ناممکن توجه دارد، چندین بار از واژهٔ «اشباح» استفاده می‌کند. شاید یکی از درخشان‌ترین جملات دریدا در این مصاحبه که با آن‌چه تا بدین‌جا از منظور او از شبح گفتیم، مربوط است، این جمله باشد: «در فیلم‌ها شما بدون باور کردن باور می‌کنید، اما این باورِ بدون باور کردن، یک باور باقی می‌ماند». به عبارت دیگر، به‌نظر دریدا اشباح سینما نیز، همچون آثار ادبی و تئاتری که از آن‌ها نام بردیم، به شیوهٔ خاص خود تجربهٔ امر ناممکن را برای تماشاگر ممکن می‌کنند. تجربه‌ای که مرز میان باور و ناباوری را درمی‌نوردد.

مشهور است که سالن سینما را همواره به تمثیل غار افلاطون تشبیه می‌کنند. افلاطون معتقد بود کسانی که شناختشان از امور تنها مبتنی بر تجربهٔ حسی‌شان است، به دست‌بستگانی رو به دیوارهٔ یک غار می‌مانند که پشتشان آتشی روشن است و این افراد، از این آتش تنها اشباحی را روی دیوارهٔ غار می‌بینند. تنها کسانی که بتوانند دست‌های خود را باز کنند و آتش پشت سر خود را ببینند و سپس از غار خارج شوند و خورشید عالم‌افروز جهان عقلانی مُثُل را در روشنایی بیرون غار تجربه کنند، می‌توانند طی مراحلی حقیقت و اصل چیزها را درک کنند. بر این مبنا، سالن سینما را هم مثل غار افلاطون دیده‌اند. تماشاگر با تجربهٔ حسی‌اش مسحور اشباح روی پرده می‌شود. اشباحی که منشأ آن، پروژکتور پشت سر تماشاگر است که حکم همان آتش غار افلاطون را دارد. افلاطون با تمثیل خود، تقابل دوتایی عقل/حس را پدید می‌آورد که در آن، جزء عقل بر جزء حس برتری کاملی دارد. با حس فقط می‌توان به شبح حقیقت دست یافت و با عقل، به خود حقیقت نائل آمد و بنا بر این برداشت افلاطونی از سینما، ما از طریق فیلم‌ها تنها به دست‌بستگانی رو به دیوارهٔ غار می‌مانیم که در تمام لحظات تماشا با شبح حقیقت مواجهیم. به‌نظر دریدا، نه با تجربهٔ حسی و نه عقلانی، حقیقت مطلق ممکن نیست و اتفاقاً همین ناممکن‌بودن در مفهوم شبح است که در سینما، آن‌چنان‌که در ادبیات و زندگی، باید در راه آن باشیم (برخلاف شبح افلاطونی که برای ممکن شدن حقیقت برای ما، باید از آن روی بگردانیم). اشباحی که در به‌هم‌ریخته شدن تقابل‌های میان عقل و حس، جایی که نه عقل هست و نه حس، ممکن می‌شود. ناممکنی که ممکن می‌شود درحالی‌که همچنان ناممکن است. آن‌چنان‌که در سینما به آن‌چه باورناکردنی است باور می‌آوریم، در عین اینکه باور داریم که این اشباح، باورناکردنی‌اند.



درس‌گفتار فرهاد سلیمان‌نژاد

ضدروشنگری در تاریخ سینما

فرهاد سلیمان‌نژاد

این درس‌گفتار متن پیاده‌شدهٔ سخنان ارتجالی نویسنده است که پیش‌تر در صفحهٔ فیلم آرا منتشر شده است و اکنون با جرح و تعدیلاتی به‌صورت مکتوب بازنشر می‌شود.

بخش اول

عنوان این درس‌گفتار «ضدروشنگری در تاریخ سینما» است و همچنان که از عنوان آن برمی‌آید، از منظر تاریخ ایده‌ها یا مفاهیم ـ به‌تعبیر انگلیسی History of Ideas ـ به تاریخ سینما می‌پردازد و نه تاریخ فلسفه. شاید پرسیده شود که چه تفاوتی میان تاریخ ایده‌ها یا مفاهیم و تاریخ فلسفه وجود دارد؟ پاسخ این است که یک مورخِ ایده‌ها و مفاهیم روند صیرورت، تکوین و تحول ایده‌ها را در طول تاریخ بررسی می‌کند: این‌که ایده‌ها و مفاهیم چه تعابیر و برداشت‌هایی را در روند تاریخ به خود گرفته‌اند و این تعابیر و برداشت‌ها چه تفاوت‌هایی با هم داشته‌اند. مثلاً مفهومی به‌نام «عدالت» را در نظر بگیرید. عدالت مفهومی است که رد آن از اولین متونی که توسط بشر نوشته شده، مثل ایلیاد و ادیسه، تا به امروز دیده می‌شود. در واقع، این مفهوم یک روند طولانی صیرورت و تکوین را سپری کرده است. یک مورخ ایده‌ها این مسئلهٔ خطیر را بررسی می‌کند که مثلاً در دورهٔ هومر، یونانیان چه تلقی‌ای از مفهوم عدالت داشته‌اند و در دوره‌های بعد، این تلقی چه تغییراتی کرده است و مجموع این تلقی‌ها، صرف‌نظر از این‌که ما آن‌ها را درست بدانیم یا نادرست، چه تأثیرات و تبعات سیاسی و اجتماعی داشته‌اند. تفاوت تاریخ فلسفه و تاریخ ایده ـ دست‌کم یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های آن‌ها ـ هم در همین است: این‌که در تاریخ فلسفه مباحث انتزاعی در خصوص یک مفهوم ـ مانند عدالت ـ صورت می‌گیرد و بر سر این‌که عدالت چیست بحث انتقادی و جدلی صورت می‌گیرد و فیلسوفان بر سر حقانیت مواضع خود دربارهٔ مفاهیم بحث می‌کنند. مورخ تاریخ ایده‌ها، اما، «ابتدا به ساکن» کاری به درستی یا نادرستی برداشت‌های مختلف از یک ایدهٔ واحد ندارد و وظیفهٔ اصلی‌اش این است که به کنه تلقی‌ها از یک مفهوم و ایده در برهه‌های مختلف تاریخ پی ببرد و بگوید که مثلاً یونانیان عصر هومر ـ صرف‌نظر از این‌که آیا شخصیتی به نام هومر واقعیت تاریخی داشته است یا نه ـ چگونه به عدالت می‌اندیشیدند و آن را چگونه تعریف می‌کردند و چه چیز را مصداق آن می‌دانستند.

در این درس‌گفتار از همین منظر به تاریخ سینما توجه می‌شود: این‌که آن‌چه در تاریخ فلسفه از آن به «ضدروشنگری» یاد می‌شود ـ جریانی که از قرن هجدهم آغاز شده و تا امروز هم ادامه یافته است ـ در واقع چگونه در تاریخ سینما متجلی یا متعین شده است.

در ابتدا باید درکی کلی از ضدروشنگری داشته باشیم که حصول خود این درک منوط به حصول شناختی به همان اندازه کلی از روشنگری است؛ چون ضدروشنگری، همچنان که از عنوان آن برمی‌آید، واکنشی علیه روشنگری بود.

به‌طور کلی، بن‌مایه‌های اصلی روشنگری را می‌توان در مفاهیم عقل‌محوری، فردگرایی، و به‌دنبال آن‌ها نظم سیاسی و اجتماعی لیبرال ـ دموکراتیک خلاصه کرد که بنا است در چارچوب آن حقوق فرد و فردانیت فرد محقق شود. پروژهٔ روشنگری، با تمامی طول و تفصیل‌هایش که بسیار دامنه‌گستر است، بر یک غایت و هدف نهایی ناظر بود، و آن این است که با تکیه بر قوهٔ عقلانیت بشری، که بنا به فرض فیلسوفان روشنگری در بین همهٔ ابنای بشر مشترک است و همه از آن بهره‌ای دارند، انسان بتواند یک زیست بهتر با خیر بیشتر و یک زندگی توأم با صلح و امنیت و آرامش داشته باشد و هر روز بیشتر از دیروز شدت و دامنهٔ آن را بیفزاید. در واقع، روشنگری بر یک ایدهٔ خوشبینانه نسبت به زندگی و تاریخ و انسان و قوهٔ ذاتی و مشترک عقلانیت بشری مبتنی است و به‌طور کلی، به نظام هستی از یک منظر خوشبینانه نگاه

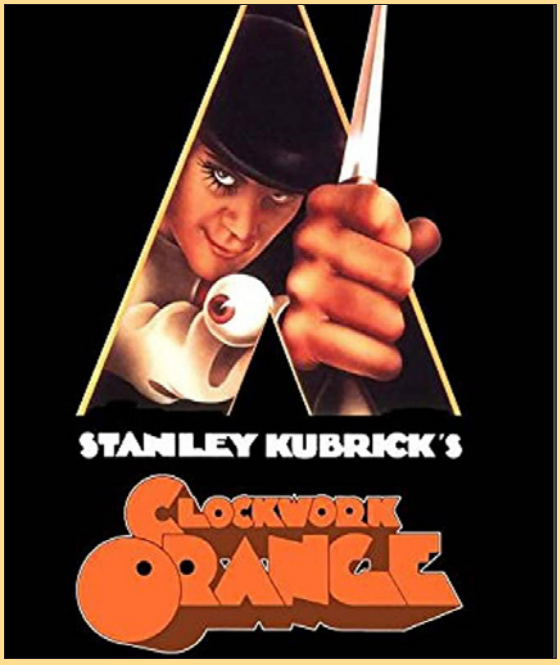
می‌کند و دیدش به جهان ـ به اساس هستی ـ خوشبینانه است.

در پس این خوشبینی، یک ایدهٔ بسیار مهم قرار دارد که امروزه به آن ایدهٔ «پیشرفت» می‌گوییم. روشنگری به دنبال این بود ـ یا دست‌کم مدعی بود که می‌تواند ـ که از طریق توسل به عقلانیت بشری، حیات انسان را در مسیر پیشرفت قرار دهد و زمینه‌ای را مهیا کند که نوع بشر یک زندگی بهتر را تجربه کند.

البته، این هرگز بدان معنا نبود که فیلسوفان روشنگری، حتی خوشبین‌ترین‌هایشان مانند کندورسه و لاوازیه، یک نگاه ایدئولوژیک به پیشرفت داشتند. برعکس، برخی از آن‌ها ـ که کم هم نبودند ـ نوعاً به دلیل واقع‌بینی‌شان در مواجهه با نوع بشر و جاه‌طلبی‌های نهادینه‌اش بدبینی کلبی مسلکانه‌ای داشتند. یعنی با این‌که به‌طور کلی وضعیت دورهٔ خود را به‌مراتب بهتر از قبل می‌دانستند، پیش‌بینی‌های قطعی دربارهٔ آینده نمی‌کردند و نمی‌گفتند که آینده هم قطعاً بهتر از امروز خواهد بود. در واقع، آن‌ها با این‌که بر این عقیده بودند که تاریخ بشری، به‌طور کلی، هر روز بهتر از دیروز شده است و این را به‌عنوان یک دگم یا یک جزم مرکزی پذیرفته بودند، اما هرگز این را به آینده تعمیم نمی‌دادند و نگاهشان به آینده با خوشبینی مطلق و بی‌قید‌وشرط همراه نبود. برای مثال، می‌توان به امانوئل کانت اشاره کرد که مهم‌ترین فیلسوف روشنگری است، چراکه بعد از تقریباً یک‌صد سال گذر از آغاز روشنگری، اولین فیلسوفی بود که سعی کرد این جریان را به‌لحاظ فلسفی (در مقاله‌ای «در پاسخ به پرسش روشنگری چیست») صورت‌بندی کند. او به‌هیچ‌وجه یک خوشبین هپروتی نبود. مثلاً در سرآغاز یکی از مهم‌ترین رساله‌های خود به نام صلح پایدار ـ که درعین‌حال یکی از مهم‌ترین آثار فلسفهٔ سیاسی در کل تاریخ است و نوعاً آن را واضع مهم‌ترین نهادهای بین‌المللی جهان مدرن یعنی سازمان ملل متحد می‌دانند ـ با نگاهی بدبینانه می‌گوید که تحقق صلح پایدار ممکن است در گورستان ممکن شود! یعنی این‌که شاید اگر یک روز همهٔ انسان‌ها بمیرند، بتوانیم انتظار یک صلح پایدار را داشته باشیم. بااین‌حال، در همان رساله پیش‌شرط‌هایی را مطرح می‌کند (این‌که آن پیش‌شرط‌ها چیستند این‌جا موضوع بحث نیست) و می‌گوید که اگر آن‌ها را محقق کنیم، ممکن است امیدوار باشیم که روزی به یک صلح پایدار برسیم.

بنابراین، فلسفهٔ روشنگری به‌طور کلی یک خوشبینی نسبت به اساس زندگی دارد و فیلسوفان روشنگری به ذات زندگی و انسان در کل خوشبینانه می‌نگرند. آن‌ها به دنبال این هستند که از شدت آلام و درد و رنج بشر کم کنند و تصورشان بر این است که اگر انسان به عقل خود تکیه کند و بکوشد یک نظم سیاسی لیبرال ـ دموکراتیک حاکم کند و از حقوق فرد حراست نماید، آن‌وقت می‌تواند زندگی بهتری داشته باشد.

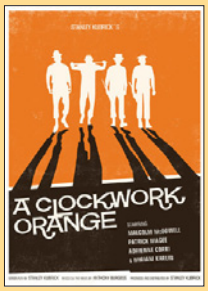
ضدروشنگری دقیقاً علیه همین برداشت محوری روشنگری می‌خروشد. برخلاف فیلسوفان روشنگری، فیلسوفان ضدروشنگری ـ اگر هم نه همه‌شان، دست‌کم بیشترشان ـ نگاه بدبینانه‌ای هم به ذات انسان و هم به خود نظام خلقت دارند. برای مثال، فیلسوف‌های ضدانقلابی فرانسه مانند آگوستین بارول و لوئی دوبونالد اساساً دیدی بسیار منفی به انسان داشتند و تصور می‌کردند که انسان فی‌ذاته موجودی جاه‌طلب و شرور است و به‌شکل غریزی به دنبال این است که سیطره پیدا کند و نیروی عقل انسانی دست‌بالا به‌عنوان یک ابزار خطرناک در راستای این سیطره‌جویی عمل می‌کند و از آن خیری درنمی‌آید. بنابراین، نیروی فراتری باید باشد که بتواند این ذات را مهار کند که هرچه باشد قوهٔ عقل نیست و عقل خودش باید توسط قوهٔ دیگری مهار شود. فراتر از این، خود زندگی ذاتاً آبستن شر است و پدیدهٔ خیری نیست و خوشا به حال کسانی که اساساً به دنیا نمی‌آیند و اگر هم به دنیا می‌آیند، زودتر از دنیا می‌روند یا افسار اختیار خود را به دست یک مرجع والاتر و مطلق می‌سپارند. این ایده دربارهٔ ذات انسان و اساس خلقت و نظام آفرینش یک ایدهٔ بسیار مهم در فلسفهٔ ضدروشنگری است که در تقابل با خوشبینی روشنگری قرار دارد و تاریخ و دامنهٔ آن بسیار گسترده است و در حوزه‌های مختلف فکری، از فلسفه و ادبیات گرفته تا نمایشنامه و نقاشی و سینما، می‌توانیم ردّ آن را پیدا کنیم.

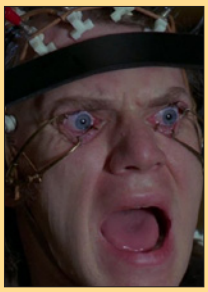


پرتقال کوکی
بیانیه‌ای علیه روان‌پزشکی

در تاریخ سینما، یکی از شاخص‌ترین چهره‌هایی که این عقل‌ستیزی و به موازات آن علم‌ستیزی را پیش برده استنلی کوبریک است، به‌طور مشخص در فیلم پرتقال کوکی. در این فیلم، چند جوان آنارشیست گروهی را تشکیل داده‌اند و به تجاوز و تعدی مشغول‌اند که سکانس‌های اولیهٔ فیلم روایت خشنی از آن به دست می‌دهد. تا این‌که دستگیر می‌شوند و سردستهٔ آن‌ها به دست یک روان‌پزشک سپرده می‌شود. آن روان‌پزشک شروع می‌کند به کار کردن روی روح و روان او و طی یک پروسه او را به یک انسان رام و اهلی تبدیل می‌کند و در واقع، آن نظام ارزشی جامعه را که علیه آن شوریده می‌پذیرد. چیزی که کوبریک به ما بازنمایی می‌کند این است که آن‌چه ما به آن روان‌پزشکی می‌گوییم و به آن یک هالهٔ قدسی می‌بخشیم و در واقع برای آن حجیت و اتوریته قائل می‌شویم، چیزی نیست جز ابزاری برای دست‌آموز کردن افرادی که نظم حاکم به آن‌ها آنارشیست، دیوانه، مجنون، قانون‌ستیز، هنجارشکن و از این قبیل می‌گوید و آن‌ها را از اراده و فردیت تهی می‌کند.

در همان دوره‌ای که کوبریک این بازنمایی منفی را از علم روان‌پزشکی ارائه می‌دهد، ما در اروپا و آمریکا شاهد یک جنبش بسیار گسترده‌تر هستیم که به آن «جنبش ضدروان‌پزشکی» می‌گویند که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ در انگلستان شکل گرفت و یکی از مهم‌ترین چهره‌های آن، میشل فوکوی فرانسوی است.



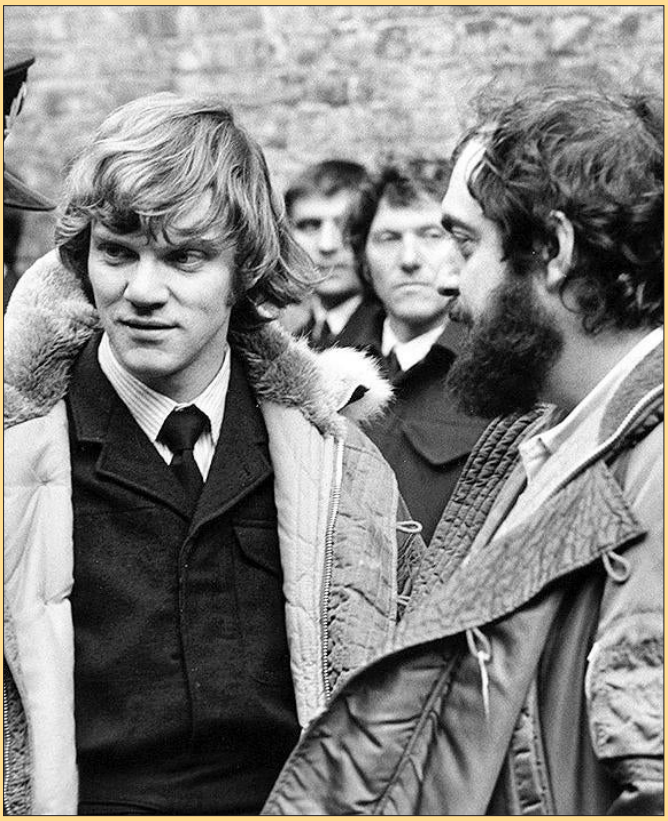


پروژهٔ فکری فوکو همین است و او در آثار مختلفش این را بررسی می‌کند که چگونه گفتمان مدرن، جهان مدرن و نظم قدرت مدرن ابزارهایی را برای پیشبرد هژمونی خود درست می‌کند که یکی از مهم‌ترین و کاراترین آن‌ها، به‌گفتهٔ فوکو، روان‌پزشکی است که به‌طور مشخص موضوع کتاب تاریخ جنون است. فوکو در این کتاب می‌گوید روان‌پزشکی به‌مثابهٔ یک علم مدرن چیزی نیست جز ابزاری در اختیار نظم مدرن قدرت تا بتواند هژمونی خود را اِعمال کند و تمامی نیروهایی را که در این دیسکورس یا گفتمان نمی‌گنجند و آن گفتمان را زیر سؤال می‌برند تحت انقیاد دربیاورد.

فیلم پرتقال کوکی را باید در همین کانتکست قرار داد. روان‌پزشکی در خاستگاه خود، در فرانسه، آن‌گونه که میشل فوکو در همان کتاب تاریخ جنون بررسی کرده، دستاورد بسیار بزرگی بوده است. فوکو راجع به دو روان‌پزشک، پروفسور پینل و پروفسور توک، بحث می‌کند که نوعاً پدران روان‌پزشکی محسوب می‌شوند. آن‌ها اولین کسانی بودند که اعلام کردند جنون یک پادافرهٔ الهی نیست؛ عذابی نیست که خداوند بر برخی افراد گناهکار نازل کرده باشد و درواقع یک عقوبت الهی نیست، بلکه جنون یک بیماری است. بسیار بدیهی هست که پس از پینل و توک برخورد با مجانین انسانی‌تر شد. دیگر یک دیوانه را کتک نمی‌زدند، تعذیبش نمی‌کردند و جسمش را تحت آزار قرار نمی‌دادند. وقتی جنون به یک بیماری استحاله پیدا کرد، برخورد با دیوانگان هم انسانی‌تر شد. اما آن‌چه فوکو و کوبریک و کل جنبش ضدروان‌پزشکی بازنمایی می‌کنند این است که این امر صرفاً ظاهری انسانی دارد، اما در عمل این‌گونه نیست. نظم جدیدی از قدرت شکل گرفته است و این نظم جدید قدرت از طریق آن‌چه ما به آن «عقلانیت» می‌گوییم مشروعیت پیدا می‌کند و هر آن‌چه را که ـ هر موجودی، هر عنصری را که ـ در این تعریف از عقلانیت قرار نگیرد از جامعه حذف می‌کند.

کوبریک یک نکتهٔ بسیار مهم دیگر را هم مطرح می‌کند که شاید درک آن موجب شود این تفسیر را تعدیل کنیم، و آن این است که در فیلم نشان می‌دهد دگرگونی سردستهٔ آن باند آنارشیست یک امر خودخواسته نیست. ذهن و ارادهٔ او، در واقع، دچار انقیاد می‌شود؛ به این معنی که در آخر فیلم، آن شخص دیگر یک فرد دارای ارادهٔ خودمختار نیست؛ انسانی نیست که خودخواسته به این نتیجه رسیده باشد که رویهٔ سابقش نادرست بوده است. او به یک مترسک، به یک ماشین، تبدیل شده است؛ ماشینی که اختیار و اراده‌اش در دست دیگری ـ در این‌جا یک روان‌پزشک ـ است. این‌که در فیلم چه کسی این هشدار را می‌دهد بسیار تعیین‌کننده است: یک کشیش. چراکسی که نماد نهاد مذهب است چنین هشداری می‌دهد و چرا کوبریک یک کشیش را برای دادن این هشدار انتخاب می‌کند؟ آیا کوبریک می‌خواهد نهاد کلیسا و دین را به‌عنوان نهادی معرفی کند که دربارهٔ کژکارکردهای نهادهای مدرن علمی هشدار می‌دهد؟

دو نکته در این‌جا حائز اهمیت است. یکی همان است که گفتیم؛ این‌که سردستهٔ آن باند آنارشیست از فردیت خود تهی شده است.



همچنان که کانت مطرح می‌کند، اساسی‌ترین رکن در حیات اخلاقی بشر ارادهٔ خودمختار است. یعنی انسان تا زمانی انسان اخلاقی است که ارادهٔ خودمختار داشته باشد. بدون ارادهٔ خودمختار، ما نسبت به رفتارهای خود مسئولیت اخلاقی نداریم. این چیزی است که کانت در فلسفهٔ اخلاق خود می‌گوید. بنابراین، هرگونه تغییر و تحول در درون انسان موکول است به این‌که آگاهانه و از روی اراده باشد. کوبریک در فیلم خود اعلام می‌کند که تغییر و تحولی که در سردستهٔ باند آنارشیست رخ داده از روی اختیار نبوده و کس دیگری او را دچار انقیاد کرده و اراده‌اش را از او گرفته است و بنابراین تحولش یک رخداد اخلاقی نیست. اگر او قبلاً از روی اراده مرتکب جنایت می‌شد و در برابر جنایتش مسئول بود، اکنون این تغییر و تحول که در او رخ داده ارزش اخلاقی ندارد.

حال آیا با در نظر گرفتن جمیع این جهات می‌توانیم استنلی کوبریک را جزو یکی از چهره‌های شاخص ضدروشنگری در تاریخ سینما قلمداد کنیم؟ اگر مبنا را بر آن بازنمایی که از علم روان‌پزشکی ارائه می‌دهد بگذاریم پاسخ مثبت خواهد بود. اما اگر هشداری را در نظر بگیریم که از زبان یک کشیش مبنی بر تهی شدن فرد از ارادهٔ خودمختار می‌دهد پاسخ منفی خواهد بود.

THE END

Stanley Kubrick – A Clockwork Orange – 1971

برداشت کوتاه

استاکر روایت وجدان مسیحیت

یادداشتی بر استاکر آندری تارکوفسکی

علی جلالی

استاکر، روایت مواجههٔ نهاد علم و هنر با مسیحیت است. یک نویسنده و یک دانشمند، طالب ورود به اتاق آرزوها هستند و این کار فقط با یاری یک راه‌بلد ممکن است. این بلد، استاکر نامیده می‌شود. اما کلمهٔ «استاکر» به معنی تعقیب‌کننده‌ای عذاب‌آور است؛ یعنی بلد، پشت سر افراد حرکت کرده و آن‌ها را رصد می‌کند و انتخاب راه منتهی به اتاق آرزوها، بسیاری مواقع خلاف میل و نظر او انجام می‌شود. استاکر در طی طریق ذکرشده، بارها پیشنهادهایی به این دو نفر می‌دهد، ملامتشان می‌کند و به گفتهٔ نویسنده، موعظه می‌نماید.

در این حالت، ناگهان استاکر برای مخاطب به‌صورت وجدان، وجدان مسیحی، به چشم می‌آید؛ زیرا وجدان هم تعقیب‌کننده‌ای گزنده است که با ویژگی‌های بیان‌شده در روان انسان حضور دارد. استاکر با ادعای وجود اتاق آرزوها، که یادآور بهشت مسیحی است، هنر و علم را به حرکت به سمت آن وسوسه می‌کند. منطقه که اتاق آرزوها در قلب آن واقع شده، یادآور بشارت در مسیحیت است. مفهوم ذکرشده به‌معنی یکی شدن با الوهیت و قرار گرفتن در حریم اوست و اطلاق چنین نامی به این دلیل است که بالاترین و حقیقی‌ترین بشارت همین است.

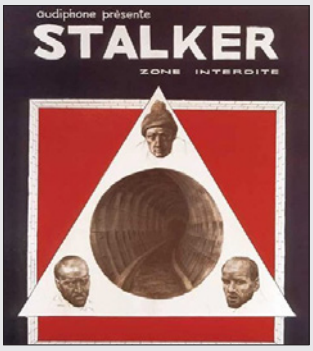
اما طبق سخنرانی‌های کوتاه استاکر که برگرفته از فرازهای انجیلی است، برای تحقق بشارت باید دست از سختی، مقاومت و قدرت برداشت، و ضعیف و ناتوان شد. استفاده از اسلحه در منطقه، مساوی با نابودی است و این همان ایدهٔ مسیحی را یادآوری می‌کند که هر گردن‌کشی و اقتدار انسانی، دشمنی و طغیان علیه خدای مسیحی است و به‌وضوح گفته می‌شود که خداوند یار گدایان، مصروعان و فقرا است و فقط آن کس در سلطنت او وارد می‌شود که کودک شود.

اما هنر و علم خودمحورتر از آن هستند که به آن‌ها بشارت داده شود. با کمک استاکر، نویسنده و دانشمند درمی‌یابند که در اتاق آرزوها، پنهانی‌ترین آرزوی افراد برآورده می‌شود نه آگاهانه‌ترینش. این نشان می‌دهد افراد نمی‌توانند خلاف سرشت خود عمل کنند و تقدیر ما همان طبیعت ناخودآگاه ماست و محال است تربیت ظاهری و تلاش سطحی و ادعا و انتخاب انسان بتواند آن مسیر را ذره‌ای تغییر دهد. به همین دلیل، نویسنده، و پس از آن، دانشمند، به اتاق آرزوها وارد نمی‌شوند.

صرفاً آن که ذاتی مسیحی و ناتوان دارد با تعبیر رویایش، به سعادتی مد نظر استاکر می‌رسد، اما ناخودآگاه هنر و علم مناسب چنین اتاقی نیست. استاکر تعریف می‌کند استاکری به نام خارپشت وجود داشته که به نیت کمک به برادرش به اتاق وارد شده اما به جایش ثروتمند شده که معلوم می‌شود آرزوی پنهانش پول بوده و به همین دلیل هم چند روز بعد خود را دار می‌زند. نهایتاً هر سه نفر از منطقه به شهر برمی‌گردند و استاکر به همسرش می‌گوید چشمان نویسنده و دانشمند خالی از ایمان بود و به همین دلیل، آرزویشان برآورده نشد.

این حقیقتی دقیق است که از زبان استاکر بیان می‌شود. هنر و علم نه‌تنها به مسیحیت ایمان ندارد، بلکه حجاب آن را پاره‌پاره می‌کند. درگیری‌ها و مجادلات استاکر و دو مسافر، بیانگر همین موضوع است. آن‌ها هیچ گاه پیرویی مطیع برای استاکر نبودند، اما آرزوی هنر و علم به شیوهٔ اختصاصی‌شان برآورده شده است، آن هم با آفرینش آثار هنری و نظریه‌های علمی‌ای که مرئی‌شدهٔ ناروشن‌ترین امیال این دو نهاد است.

THE END



درس‌هایی از رابرت مک‌کی

اگر نوشتهٔ شما از الهاماتتان دور شود چه باید کنید؟

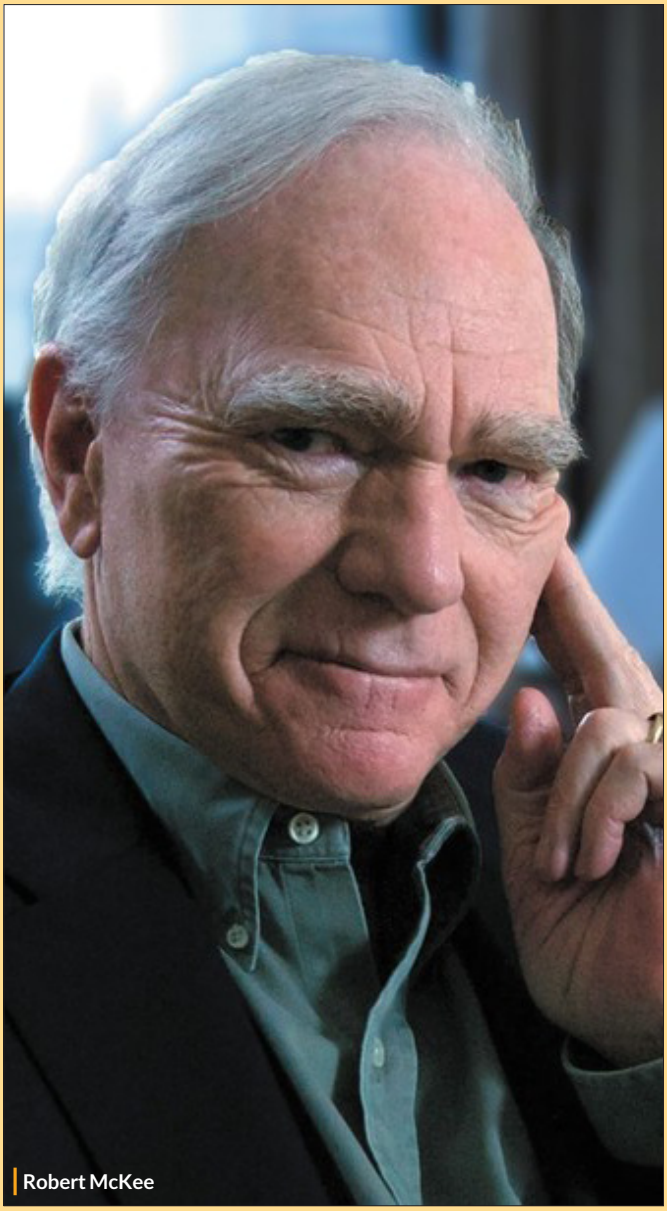
شمارهٔ دوم

در ادامهٔ مجموعه مطالب «درس‌هایی از رابرت مک‌کی»، این بار به سراغ ویدیویی از کانال یوتوب او با نام کاربری @RobertMcKeeSTORY رفته‌ایم که در آن شخصی به نام علی بهزاد از امارات متحدهٔ عربی، سؤالی دربارهٔ چگونگی حفظ روند نوشتن سیال و پیوسته پرسیده است. پرسش او چنین است:

«وقتی که شروع به نوشتن داستان کردم، یک مفهوم واضح در ذهن داشتم و می‌دانستم که می‌خواهم]آن مفهوم[به کجا برود. با این حال، پس از]نوشتن[۲۰ صفحه،]متوجه شدم[داستان مسیر دیگری طی کرده است؛ انگار ذهن فعالم در حال عقب‌نشینی است و ضمیر ناخودآگاهم داستان را پیش می‌برد. سؤال من این است که آیا باید موضوع]اصلی داستان[را رها کنم و فقط با جریان طبیعی]ضمیر ناخودآگاهم[حرکت کنم؟ دلیل این که با یک موضوع ثابت]به نوشتن[مشغول شدم، پرداختن به حساسیت‌های بافت منطقه‌ای بود؛ منظورم از نظر جغرافیاییست؛ جایی که داستان در حال وقوع است. متشکرم.»

در ادامه رابرت مک‌کی چنین پاسخ می‌دهد: «این یک تجربهٔ رایج است. همهٔ نویسندگان با یک الهام شروع می‌کنند. آن‌ها با موضوعی شروع می‌کنند که فکر می‌کنند از نظر اجتماعی یا شخصی مهم است و این الهام‌بخش آن‌هاست. سپس، همانند آن‌ها که]پیش می‌روند و[کشف می‌کنند، اگر موضوع و محتوای واقعی خود را در صفحهٔ ۲۰ بیابید، بسیار خوش‌شانس هستید؛ زیرا بسیاری از مردم پیش از این که متوجه شوند داستانشان دربارهٔ چیست، ۲۲۰ صفحه می‌نویسند. اما هر زمان که این (نوشتن ناخودآگاهی) اتفاق می‌افتد، همین‌طور که گفتید، چیزی از ناخودآگاه به ذهن خودآگاهتان رسیده است و شما را به جایی می‌برد که روند داستان‌سرایی واقعاً می‌خواهد برود. یک اصل یا مفهوم در داستان وجود دارد که من به آن اعتقاد دارم و آن این است که برای یک فرد بااستعداد، داستان از قبل نوشته شده است. مشکل شما این است که]باید[از سر راه خود خارج شوید. ضمیر ناخودآگاه داستان‌هایی برای گفتن دارد؛ مطالبی دارد که می‌خواهد بیان کند. وقتی]این مطالب[به بیرون تراوش می‌کند، نه تنها شما را از آن‌چه که فکر می‌کردید داستانتان بود منحرف می‌کند، بلکه اغلب از نظر محتوایی که در ناخودآگاه شما وجود دارد ـ چه مثبت و چه منفی ـ و شما از وجودشان بی‌خبر بودید نیز غافلگیرتان می‌کند؛ اما با همهٔ این‌ها، دارد با شما صحبت می‌کند.

مشکل این‌جاست که ناخودآگاه شما قرار نیست داستان را بنویسد؛ قرار است آن را پیش ببرد، راهنماییتان کند و باعث شود بخواهید کارهای خاصی انجام دهید. شما هنوز باید یک قدم به عقب برگردید، به شخصیت‌های خود و دنیای آن‌ها نگاه کنید و به طور عینی و واضح در موردشان فکر کنید. سپس طرح کلی ـ بدنهٔ کنش‌هایی که قرار است داستان را به پایان برساند ـ پیدا کنید و پس از آن به غریزهٔ خود گوش دهید. این واقعاً آونگی است که


Robert McKee

ساعت به ساعت و دقیقه به دقیقه، جلو و عقب می‌رود. وقتی در حال نوشتن هستید، وارد صحنه می‌شوید، تصورش می‌کنید و سپس می‌نویسید. بعد بیرون می‌آیید و به آن‌چه نوشته‌اید نگاه کرده و نقدش می‌کنید؛ این کار می‌کند یا نه؟ قبل از این باید اتفاق بیفتد یا بعد از آن؟ می‌خواهم کل صحنه را]به همین شکل[حفظ کنم؟ سپس بر اساس پاسخ به آن سؤالات، دوباره]صحنه[را تصور می‌کنید و به ناخودآگاه و غرایز خود باز می‌گردید و می‌نویسید. بنابراین دوباره، آن‌چه تجربه می‌کنید طبیعی می‌شود. سپس باید تصمیم بگیرید که می‌خواهید به گونه‌ای پیش بروید که غرایز هدایتتان کند یا می‌خواهید هدفی را آگاهانه دنبال کنید و اجازه دهید الهامتان به نحوی به شما نیز الهام ببخشد؟ این که ضمیر ناخودآگاه چقدر نوشته‌هایتان را کنترل می‌کند ـ کم یا زیاد ـ انتخابی است که شما باید دربارهٔ آن تصمیم بگیرید. خدانگهدار».

«تفکیک، راه‌حل تعادل بین کار و زندگی»

محمد رنجی

با پیدایش نخستین تمدن‌ها، «کار» به یکی از شاخصه‌های زندگی بشر تبدیل شد. از زمانی که بشر زندگی غارنشینی را رها کرد و به یک‌جانشینی روی آورد، هم‌زمان با پدید آمدن روستاها و شهرها و طی شدن سده‌ها تا شکل‌گیری تمدن‌های نو، کار جزء گسست‌ناپذیر زندگی بشر بوده و در شکل‌گیری اتفاقات مهمی نظیر انقلاب صنعتی، نقش اصلی را ایفا کرده است. از آن پس، مشکلاتی که در این ورطه وجود داشت، رنگ بیشتری به خود گرفت و تا به امروز دغدغهٔ بسیاری از محافل علمی و عمومی جوامع بوده است. یکی از این مشکلات، مسئلهٔ «تعادل بین کار و زندگی» است؛ به این معنا که «کار کردن» تا جایی در زندگی انسان پیش رفته که به مقوله‌ای جدا از «زندگی» بشر بدل شده و باید جداگانه به آن پرداخت. تفکیک (Severance)، سریالی است که با محوریت قرار دادن مسئلهٔ جدا کردن کار از زندگی، آن را تبدیل به زیربنای داستان خود کرده است.

در ۱۸ فوریهٔ سال گذشته، یعنی سال ۲۰۲۲، سرویس پخش آنلاین اپل تی‌وی پلاس (Apple TV+) که نسبت به سرویس‌های پخش دیگر نظیر HBO Max و نتفلکیس، تازه‌کارتر است، آغاز به پخش سریال تفکیک کرد. این سریال می‌تواند در ژانرهایی چون درام، داستان معمایی، تریلر روان‌شناسانه و علمی‌تخیلی دسته‌بندی شود، اما داستان دیستوپیایی (DystopianFiction)، ژانر دقیق‌تری برای این سریال است. «دیستوپیا» یا «ویران‌شهر»، به جامعه‌ای خیالی در داستان‌های علمی‌تخیلی گفته می‌شود که در آن، ویژگی‌های منفی، برتری و چیرگی کامل دارند و زندگی در آن دل‌خواه بیشتر انسان‌ها نیست. این مفهوم از لحاظ واژه‌شناسی مقابل «یوتوپیا» یا «آرمان‌شهر» قرار می‌گیرد. سریال تفکیک، به زندگی کارمندان شرکتی به نام صنایع لومن (Lumon Industries) می‌پردازد؛ کارمندانی که پیش از استخدام در این شرکت بزرگ، تحت فرایندی به نام جداسازی یا تفکیک (Severance) قرار گرفته‌اند. این فرایند باعث می‌شود تا آن‌ها از لحظهٔ ورود به محیط کار تا زمان خروج از آن، هیچ خاطره‌ای از زندگی روزمرهٔ خود نداشته باشند؛ به این ترتیب هم از لحاظ کاری، بازده بیشتری دارند و هم احتمال افشای اطلاعات محرمانهٔ شرکت به بیرون، به صفر می‌رسد. آن‌ها از لحظهٔ شروع به کار حتی نام خود را از کارفرمایانشان در شرکت می‌گیرند، چراکه هیچ حافظه‌ای از گذشتهٔ خود در محیط کار ندارند. این اتفاق سبب ایجاد زندگی دوگانه‌ای در این افراد شده که گویی هر یک دو شخصیت دارند که هیچ‌یک از چگونگی زندگی دیگری خبر ندارد و از آن‌ها در طول سریال با اصطلاح‌های «خود درونی» (Innie) و «خود بیرونی یا اصلی» (Outie) یاد می‌شود. برای مثال، شخصیت بیرونی حتی نمی‌داند که در شرکت به انجام چه کاری مشغول است و شخصیت درونی نمی‌داند که آیا خانواده‌ای دارد یا نه. هر یک از این دو شخصیت در پی کشف زندگی دیگری و حل مشکلات و موانع سر راه خود است.

فضای سریال در ویران‌شهری درون محیط یک شرکت و در مقیاس کلان‌تر، در جامعهٔ سرمایه‌داری ایالات متحدهٔ آمریکا می‌گذرد. نقطهٔ اشتراک تفکیک با دیگر فیلم و سریال‌های ترندشدهٔ سال‌های اخیر، پرداختن به بحث «سرمایه‌داری» است. شرکت صنایع لومن، با طراحی فرایند جداسازی، باعث جذب تعداد زیادی نیروی کار انسانی شده و این امر سبب شده تا سناتورهای آمریکایی و دولتمردان به فکر گسترش این فرایند در امور شغلی دیگر بیفتند؛ درحالی‌که انسان‌های قرارگرفته تحت این فرایند، که در سریال با عنوان «جداشده» (Severed) از آن‌ها یاد می‌شود، از آن‌چه که بر سر شخصیت درونی‌شان در محیط کار می‌گذرد، خبری ندارند. داستان سریال به‌شکل استعاری از پستی‌های انسان و روند رو به انحطاط جامعهٔ بشری امروزی انتقاد می‌کند که نوک پیکان این استعاره‌ها به سمت تقدس‌سازی است. در فضای درونی شرکت، کارمندان از بنیان‌گذار شرکت همانند یک منجی و قدیس یاد می‌کنند و جملات کتاب راهنمای شرکت که توسط بنیان‌گذار آن، کی‌یر ایگان، نوشته شده را هم‌چون جملات کتابی مقدس می‌خوانند. قوانین شرکت سفت و خشک، و حتی در بسیاری مواقع غیرضروری هستند و در صورت تخطی از آن‌ها، کارمندان با مجازاتی تحت عنوان «اتاق استراحت» روبه‌رو خواهند شد. به‌طور کلی، بخش‌های مختلف شرکت از وجود یکدیگر بی‌خبرند و گاه‌گاهی میان بعضی از آن‌ها دشمنی‌های بی‌دلیلی وجود دارد که اساس این دشمنی‌ها، افسانه‌هایی از تاریخ گذشتهٔ درون شرکت است. نکتهٔ جالب توجه، سرپرستان بخش‌ها هستند؛ آن‌ها با این‌که تحت فرایند جداسازی قرار نگرفته‌اند، با ایمان راسخ به قوانین شرکت هم‌چون یک فرقه، باعث دوام این سیستم شده‌اند. این موضوع نیز به تأثیر عظیم و اجتناب‌ناپذیر ایدئولوژی بر زندگی آدمی اشاره دارد.

خالق تفکیک، دَن اِریکسون است که تا پیش از این، سابقه‌ای در تولید محتوای داستانی در حوزهٔ تلویزیون نداشته است و در کارنامهٔ او فقط فیلم کوتاهی به نام لیگ عجایب (League of Wonder) به چشم می‌خورد. به‌علاوه، او به مدت دو سال در گروه نویسندگان مسابقات لبخوانی (Lip SyncBattle) فعالیت کرده است. از اشخاص باسابقه‌ای که نقش چشمگیری در تولید این سریال داشته‌اند، می‌توان به بن استیلر اشاره کرد. بن استیلر، بازیگر و کمدین آمریکایی، علاوه بر این‌که جزو تهیه‌کنندگان سریال است، با کارگردانی شش قسمت از نه قسمت این سریال که تاکنون یک فصل از آن پخش شده است، به‌قول منتقدین و مخاطبان، توانسته چشمهٔ تازه‌ای از مهارت خود را در این امر به نمایش بگذارد. کارگردانی سه قسمت دیگر توسط ایفه مک‌آردل (Aoife McArdle)، کارگردان ایرلندی، انجام شده است.

شخصیت اصلی سریال مارک اسکاوت است که نقش آن را آدام اسکات، بازیگر آمریکایی، ایفا می‌کند. جان تورتورو، کریستوفر واکن و پارتیشیا آرکت از بازیگران باسابقهٔ این سریال هستند و می‌توان گفت دیگر بازیگران سریال را هنرپیشگان کم‌تر شناخته‌شده تشکیل داده‌اند و با این وجود، همگی بازی درخشانی از خود به نمایش گذاشته‌اند.

موسیقی متن تفکیک را تئودور شاپیرو، آهنگ‌ساز آمریکایی، ساخته که تجربه‌های مشترک زیادی با بن استیلر در فیلم‌هایی مثل زولندر (Zoolander) و تندر استوایی (Tropic Thunder) داشته است. تیتراژ ابتدایی سریال هم توسط الیور لاتا معروف به Extraweg، به شکل انیمیشن سه‌بعدی ساخته شده است که به‌همراه موسیقی متن، هردو از نقاط جذاب این سریال هستند.

هنوز تاریخ دقیقی برای زمان پخش فصل دوم سریال مشخص نشده، اما گمانه‌زنی‌ها از پخش آن در همین امسال، یعنی سال ۲۰۲۳، خبر می‌دهند.

THE END

معرفی دو کتاب سینمایی

درنا معین راد

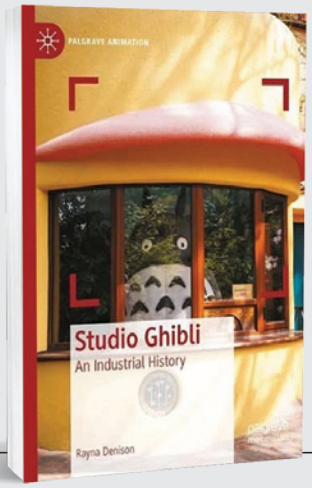
استودیو جیبلی: یک تاریخ صنعتی

Studio Ghibli: An Industrial History – راینا دنیسون

از دامنهٔ سرسبز داستان‌های کودکانه تا فراز قلهٔ تخیل و اعماق جنگل‌های پرپیچ و خم معما، استودیو گیبلی (شناخته‌شده با نام جیبلی در ایران) ما را به سفری منحصربه‌فرد دعوت می‌کند؛ سفری در مرز رویا و واقعیت. اما در کتاب پیش رو که در اولین ماه‌های سال نوی میلادی منتشر شده، راینا دنیسون در ۲۴۰ صفحه، مخاطب را به ماجراجویی دیگری دعوت می کند؛ سیاحت در دنیای تولید این استودیوی انیمیشن که توسط هایائو میازاکی، کارگردان برندهٔ اسکار، تأسیس شده است.

استودیو جیبلی از طریق انیمیشن‌هایی سراسر ظریف و پر جزئیات، به داستان‌های جذاب و دل‌انگیز زندگی می بخشد. این فیلم‌ها کودکان و بزرگسالان را مسحور خود کرده و طرفداران را وادار می‌کنند بارها و بارها به دنیای افسانه‌ای هایائو میازاکی بازگردند تا کنار شخصیت‌هایی که به‌خوبی ساخته و پرداخته شده‌اند، زندگی کنند.

دنیسون فرهنگ تولید در استودیو جیبلی را بررسی می‌کند و کاوشی دارد در چگونگی تبدیل شدن این استودیو به یکی از معروف‌ترین خانه‌های انیمیشن جهان. او از روش‌های معمول برای مطالعهٔ فیلم‌های میازاکی و جیبلی جدا شده و از تحلیل متن فراتر می‌رود تا اسطوره‌هایی که در طول زمان پیرامون استودیو رشد کرده‌اند را واکاوی کند. این کتاب به بیش از ۳۵ سال فیلم‌سازی توسط میازاکی و دیگر کارگردانان جیبلی نگاه کرده تا دیدگاه جدیدی برای چرایی شهرت استودیو در زمینهٔ برابری‌طلبی و فمنیسم ارائه دهد و به رابطهٔ آن با هنر سل انیمیشن (Cel animation) و CGI می پردازد. به‌علاوه، تحقیقی در فعالیت‌های استودیو جیبلی خارج از فیلم‌سازی است؛ از تبلیغات گرفته تا بازی‌های ویدیویی. در کنار این‌ها، به مشکلات استودیو در یافتن نسل جدیدی از کارگردانان که پا جای پای میازاکی و ایسائو تاکاهاتا بگذارند هم پرداخته است. با تجدید نظر در تاریخ استودیو جیبلی از طریق سوابق خود، اسناد تبلیغاتی و مصاحبه با کارکنان، استودیو جیبلی: یک تاریخچهٔ صنعتی نه‌تنها دیدگاه جدیدی در مورد جیبلی، بلکه در مورد تاریخ صنعتی انیمیشن ژاپنی ارائه می‌دهد.



دربارهٔ نویسنده: راینا دنیسون، استاد فیلم و هنرهای دیجیتال در دانشگاه بریستول انگلستان است و تحقیقاتش بر رسانه‌های ژاپنی معاصر متمرکز است. علاوه بر این، او نویسندهٔ کتابی با نام انیمه: یک مقدمهٔ انتقادی منتشرشده در سال ۲۰۱۵، ویراستار کتاب شاهزاده خانم مونونوکه: درک شاهزاده‌های هیولایی استودیو جیبلی در سال ۲۰۱۸ و به‌همراه ریچل میزی‌وارد، سردبیر مجموعهٔ ابرقهرمانان بر پرده‌های جهانی بوده که در سال ۲۰۱۵ نامزد جایزهٔ آیزنر شد. دنیسون همچنین شماره‌های ویژهٔ ژورنال سینمای ژاپن و کره و ژورنال کثرت فرهنگ عامه‌پسند آسیای شرقی را ویرایش کرده است. آثار آکادمیک او در مجلات برجسته‌ای مانند سینما ژورنال، مجلهٔ بین‌المللی مطالعات فرهنگی و انیمیشن: یک مجلهٔ بینارشته‌ای یافت می‌شوند.

فیلم‌نامه‌نویسی جایگزین

Alternative Scriptwriting – کن دانسیگر، جسی کیت، جف راش

ساختار سه‌پرده‌ای یک ساختار داستانی نیست؛ شما نمی توانید آن را در اسطوره‌ها و افسانه‌ها یا دیگر داستان‌های بزرگ گذشته بیابید. در طبیعت هم اثری از این ساختار نیست. پس چرا روی فیلم‌نامه یا داستان یک فیلم اعمال می‌شود؟ پاسخ را نویسندگان کتابی که قصد معرفی آن را داریم، به ما می دهند.

ساختار سه‌پرده‌ای دیگر داستان کهنهٔ قرن گذشته است! برخلاف دیگر کتاب‌های فیلم‌نامه‌نویسی، این راهنمای داستان‌سرایی منحصربه‌فرد، در ۴۴۲ صفحه شما را وادار می‌کند تا با خم کردن یا شکستن قواعد داستان‌گویی مرسوم و شناخته‌شده که تبدیل به نوعی غل و زنجیر بر بال تخیل نویسندگان شده‌اند، از نوشتن فرمول‌وار و خسته‌کننده رها شوید. این نسخهٔ جدید به تمام جنبه‌های کلیدی فیلم‌نامه‌نویسی از جمله ساختار، ژانر، شخصیت، فرم و لحن می پردازد.

نویسندگان، کن دانسیگر، جسی کیت و جف راش، جایگزین‌های بی‌شماری را برای ساختار داستان سه‌پرده‌ای سنتی کاوش می‌کنند و فراتر از آموزش «چگونه داستان گفتن»، به شما می‌آموزند که چگونه در مقابله با فرمول‌های قراردادی، مطلبی هیجان‌انگیز و تماماً منحصربه‌فرد خلق کنید. این کتاب که کاملاً اصلاح و به‌روز شده، نمونه‌های جدیدی از سینمای معاصر و کلاسیک و سریال‌های اپیزودیک را شامل می‌شود، و همچنین بخش دیگری در مورد استراتژی‌هایی برای طرح، شخصیت و ژانر به آن اضافه شده است. بررسی جزئی‌نگرانه درون دستگاه‌های نمایشی در فیلم و رویکردهای فیلم‌نامه‌نویسی با بررسی موردی داستان‌نویسان پرکاری مثل بیلی وایلدر، کلی رایکارد، فیبی والر بریج و کاترین بیگلو. این کتابی‌ست ایده‌آل برای دانشجویان فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسان حرفه‌ای که مایل به توسعهٔ هنر خود و نوشتن فیلم‌نامه‌های مبتکرانه و خاص هستند

در تعریف از کتاب آمده است:

«فیلم‌نامه‌نویسی دربارهٔ انتخاب کردن است. آنچه دانسیگر و راش به روشی موثر در فیلم‌نامه‌نویسی جایگزین آشکار می‌کنند این است که تا چه اندازه گزینه‌های ممکن و متفاوتی در اختیار داریم، انتخاب‌های مختلف چطور کار می‌کنند و تصمیم‌های متفاوت چگونه بر داستان‌سرایی روی پرده تأثیر می‌گذارند. این کتاب به‌شکل قابل توجهی افق خلاقانهٔ هر فیلم‌نامه‌نویسی را گسترش می‌دهد».

–دیوید هاوارد، استاد فیلم‌نامه‌نویسی USC و نویسندهٔ کتاب «ابزار فیلم‌نامه‌نویسی» و «چطور یک فیلم‌نامهٔ عالی بنا کنیم؟»

«خواندن کتابی که به یاری توسعهٔ پیشهٔ خلاقانه‌ای مانند فیلم‌نامه‌نویسی آمده و توسط افرادی نوشته شده که شما را تشویق می‌کنند تا متفاوت از ساختار سه‌پرده‌ای عمل کنید و با همهٔ کدها و چارچوب‌هایی که در دانشگاه به ما تحمیل شده، مطابقت نداشته باشید، خیلی دلچسب است. محدودیت قراردادهای رایج فیلم را برای ما تشریح می‌کند و ویژگی‌های متداول ساختار، دیالوگ، کنش، ژانر، گشایش و نقاط عطف را به شیوه‌ای واضح و منسجم تشریح می‌کند. سپس به شما می‌آموزد که چطور خوش‌فکر باشید و مبتکرانه ریسک کنید تا داستانی بدیع‌تر خلق کنید؛ داستانی که مال خودتان باشد. بهترین راهنما برای آن دسته از نویسندگانی که وقتی کسی به آنها می‌گوید: «باید فیلم‌نامه‌نویسی را به این شکل انجام دهی»، احساس ناخوشایندی گریبان گیرشان می شود. با این نسخهٔ جدید که شامل مطالعات موردی جدید در مورد هزارتوی پن و جادوگر شهر اُز است، اگر می‌خواهید داستان خود را منحصربه‌فرد، با طراوت و غنی با شخصیت‌های به‌یاد ماندنی نگه دارید و به مضامینی بپردازید که به آن وزن احساسی خاصی می‌بخشد و نشان می‌دهد که توسط یک مرد تاجر نوشته نشده، بلکه توسط یک داستان‌گوی واقعی نوشته شده است، واقعاً یک کتاب عالی برای خواندن در دست دارید».

Raindance.org

«همان‌طور که فن شعر ارسطو و سینما چیست آندره بازن بخش جدایی‌ناپذیر فهرست کتاب‌هایی هستند که هر فیلم‌نامه‌نویسی باید بخواند، فیلم‌نامه‌نویسی جایگزین کن دانسیگر و جف راش نیز برای درک عمیق‌تر ساختار فیلم‌نامه‌نویسی باید حتماً خوانده شود».

دکتر جان برنشتاین، کارگردان، برنامهٔ تحصیلات تکمیلی در فیلم‌نامه‌نویسی، گروه فیلم و تلویزیون دانشگاه بوستون

«فیلم‌نامه‌نویسی جایگزین، نوشتهٔ کن دانسیگر و جف راش، یکی از معدود کتاب‌ها در این زمینه است که هنگام خواندن آن احساس حماقت به شما دست نمی‌دهد. هم به عنوان یک فیلم‌ساز و هم به عنوان یک معلم، این کتاب را بسیار باارزش می‌دانم؛ زیرا بهترین کاری که نویسندگان انجام می‌دهند، ترکیب هنر آمریکایی با حساسیت اروپایی است. اگر از من بپرسید، یک کوکتل عالی!».

مارک دایدن، مدیر فیلم‌نامه‌نویسی در کالج سنت لوکاس، بروکسل نویسنده/کارگردان («بروکسل در شب»، «استانبول»، «ملوانان گریه نمی کنند»)

«هدف فیلم‌نامه‌نویسی جایگزین این است که خوانندگان خود را برای خلق یک الگوی نوشتاری استثنائی به چالش بکشد. درست است که هیچ کتابی نمی‌تواند جایگزین دیدگاه خلاقانهٔ شما شود، اما این کتاب منبعی کامل است که راهکارهای مناسبی برای بررسی ایده‌های جایگزین ارائه می دهد».

پلاگین سینما

شصت سالگی «خانه سیاه است»

نقش شاعرانهٔ یک درد

گفتم کاش مرا بال‌ها مثل کبوتر می‌بود
تا پرواز کرده راحتی می‌یافتم
هر آیینه به جایی دور می‌رفتم
و در صحرا مأوی می‌گزیدم
می‌شتافتم به پناهگاهی از باد تند و طوفان شدید
زیرا که در زمین مشقت و شرارت دیده‌ام

از گفتار متن خانه سیاه است

خانه سیاه است اگرچه تنها اثر قابل توجه و مطرح کارنامهٔ فروغ فرخزاد است اما ساخت آن اصلاً اتفاقی نبوده است. پیشینهٔ ادبی فروغ، که در حین ساخت این مستند مشغول سرایش چهارمین مجموعه شعرش بود، در کنار فعالیت چندساله‌اش در سازمان فیلم گلستان، موقعیتی ویژه را در اختیار او قرار داد تا در یک فیلم سیاه و سفید دربارهٔ جذام‌خانهٔ باباداغی، تمامی تجارب و آموخته‌هایش را برای ساخت مستندی شاعرانه بیازماید. نتیجهٔ این طبع‌آزمایی، اثریست که در جایگاهی ممتاز، به عنوان نقطهٔ تلاقی شعر و سینما می‌ایستد.

یک مستند «سفارشی»

اوایل سال ۴۱ بود. سازمان فیلم گلستان، معتبرترین استودیوی سینمایی تهران در آن زمان، گزارشی خبری دربارهٔ بیمارستان جذامیان مشهد به سفارش روزنامهٔ کیهان ساخت. ابراهیم گلستان نتیجه را رضایت‌بخش یافته و به دنبال ساخت مستندی بلند با همین سوژه بود. دکتر راجی، رییس انجمن کمک به جذامیان، که در آن روزها در تلاش بود تا برای جلب توجه عمومی به جذام، مستندی دربارهٔ زندگی این بیماران بسازد، با گلستان جلسه‌ای می‌گذارد؛ قرار می‌شود تا ساخت مستندی دربارهٔ جذام‌خانهٔ باباداغیِ تبریز به سازمان فیلم گلستان سپرده شود.

البته گلستان با هوشمندی، فیلم را از افتادن به ورطهٔ یک اثر کاملاً سفارشی نجات می‌دهد تا دست کارگردان برای خلاقیت‌های فرمی و مضمونی باز باشد. او در این‌باره می‌گوید:

«من حساب کردم و دیدم که جمعیت [انجمن] نمی‌تواند همهٔ خرج فیلم را بدهد و پیشنهاد کردم که نصفِ هزینهٔ فیلم را خود ما تقبل کنیم. منتها شرط کردیم که در مقابل، دست ما را در ساختن فیلم آزاد بگذارند تا ما بتوانیم آن پیام انسانی را که احساس می‌کنیم در چنین فیلمی باید باشد به روی پرده بیاوریم».

به دلیل مشغلهٔ آن روزهای سازمان فیلم، که سخت درگیر دوبلهٔ مستندهای خارجی صنعتی بود، گلستان برای کارگردانی فیلم دنبال شخص دیگری می‌گردد؛ و چه کسی مناسب‌تر از فروغ فرخزاد؟

فروغ، پیش از این، هم در ساخت مستند یک آتش و مجموعه مستندهای چشم‌اندازها – قسمت‌های یک تا پنج – تدوین را آزموده بود، و هم در ساخت نیمهٔ دوم مستند چشم‌اندازها، کارگردانی را تجربه کرده بود. البته در کنار تجربه‌های فنی، تأثیرپذیری ادبی او از ابراهیم گلستان را هم نباید از یاد ببریم.

فروغ برای بررسی اولیهٔ لوکیشن و آشنایی با موقعیت راهی تبریز می‌شود. او مشاهداتش از این سفر را این‌گونه تعریف می‌کند:

«جذام‌خانهٔ تبریز توی یک کوره‌راه کوهستانی خیلی خراب قرار گرفته بود. اولین بار که وارد جذام‌خانه شدم و جذامی‌ها را دیدم، منظره واقعاً برایم وحشتناک بود.

فروغ فرخ زاد

ابراهیم گلستان

می‌دانید، زندگی در جذام‌خانه برای خود بیماران خیلی معمولی و عادی می‌گذرد. زندگیشان در اصل با زندگی ما فرقی ندارد؛ اما برای من که یک آدم خارجی بودم و همراه زندگی خودم در دنیای آن‌ها قدم می‌گذاشتم، دیدن این آدم‌های محروم از همه چیز، البته تکان‌دهنده بود.

... آن‌چه برای آن‌ها عادی است، یعنی نقص جسمیشان، در وهلهٔ اول، برای ما تأسف‌آور و حتی وحشت‌آور است».

بعد از این سفر اولیه، فروغ به همراه گروه و برای شروع فیلم‌برداری عازم تبریز می‌شوند. یک سفر دوازده روزه و در انزوای مطلق؛ نه ارتباطی با تهران هست و نه با تبریز. دو اتاق در کنار بهداری درمانگاه، سهم گروه تولید از جذام‌خانه‌می‌شود.

نظم روزمرهٔ جذام‌خانه به هم ریخته بود و حادثه در جریان بود. غریبه‌هایی ناشناس با دوربین و تجهیزات صدابرداری، سرتاسر حیاط را گز می‌کردند و می‌خواستند «فیلم» بسازند. کلمه‌ای نامأنوس برای ساکنین خانهٔ سیاه. آدم‌هایی که در سراسر عمر خود، جز گروه محدود ساکنین جذام‌خانه، نه کسی را می‌دیدند و نه کسی از آن‌ها خبری می‌گرفت. حالا قرار بود آن‌ها تصویر داشته باشند. نه فقط در آینه‌های متعدد روی طاقچه‌های خانه‌شان، بلکه روی نگاتیو. یک تصویر ازلی، یک نگاه جاودانه.

پذیرش حضور گروه فیلم‌برداری، نیاز به زمان و همدلی با جذامیان داشت. فروغ دربارهٔ این برخوردهای اول می‌گوید:

«عکس‌العمل آن‌ها [جذامی‌ها] روزهای اول خیلی بد بود. با این‌ها رفتار خوبی نکرده بودند. هر کس به سراغشان رفته بود، در حقیقت عیبشان را نگاه کرده بود. اما من از همان روز اول سعی کردم خودم را برای قبول این فکر آماده کنم که این‌ها هم آدم‌های معمولی هستند. من به‌خدا می‌نشستم سر سفره‌شان، دست به زخم‌هایشان می‌زدم، دست به پاهایشان می‌زدم که جذام انگشتان آن را خورده بود. این طوری بود که جذامی‌ها به من اعتماد کردند».

فروغ به همراه باقی اعضای گروهش، دو روز اول را به مطالعه در حال و هوا و زیست جذامیان گذراندند تا هم با محیط جذام‌خانه آشنا شوند و هم فرهنگ آن‌جا را جذب کنند.

امیر کراری، دستیار فیلم‌بردار، در خاطرات خود از روزهای اول حضورش در جذام‌خانه‌می‌نویسد:

«دو روز اول، فروغ و همراهش ما در باغ می‌گشتیم. توی خانهٔ این جذامی، توی خانهٔ آن جذامی سرک می‌کشیدیم و پهلوی این جذامی و آن جذامی می‌نشستیم و فروغ با آن‌ها صحبت می‌کرد، و ایده‌هایی در ذهنش نقش می‌بست.

در آن دوازده روز، علاقهٔ شدیدی به کارش و جذامی‌ها نشان داد. بیماری آن‌ها او را غمگین می‌کرد. وقتی که کار نمی‌کردیم، فکر می‌کرد که چطور می‌شود به این آدم‌ها کمک کرد. بچه‌های کوچک، دخترها و پسرها، را بغل می‌کرد و دست به سر و رویشان می‌کشید و نوازششان می‌کرد. خود را کاملاً به زن‌ها و پیرزن‌ها نزدیک کرد، و البته می‌خواست بداند که برای کارش چه باید بکند.

از طرف دیگر می‌خواست جذامی‌ها فکر کنند که بین او و آن‌ها هیچ فرقی نیست. برای همین وقتی از روز سوم فیلم‌برداری شروع شد، کاملاً با آن‌ها اخت شده بود و آن‌چه را که می‌خواست درآورد».

نگاه فروغ به جامعهٔ جذامی‌ها از بینش خاصش نسبت به زندگی و گرایش او به مفاهیم تباهی و بیهودگی نشئت می‌گیرد. طنین این مفاهیم و مضامین در اشعار او – و به ویژه در دو دفتر شعر آخرش– منعکس شده‌اند. در آیه‌های زمینی می‌خوانیم:

آنگاه
خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک مردگانش را
زان پس به خود نپذیرفت
شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ
مانند یک تصور مشکوک
پیوسته در تراکم و طغیان بود
و راه‌ها ادامهٔ خود را
در تیرگی رها کردند

فرج‌الله صبا دربارهٔ انعکاس جهان‌بینی فروغ در این مستند، از او می‌پرسد:

«به‌نظرم آمد که در این فیلم در مورد احساس عاطل بودن و بیهودگی زیاد تکیه شده است ... آیا این فیلم، به طور کلی، تصویری از یک اجتماع دربسته و محصورنیست؟».

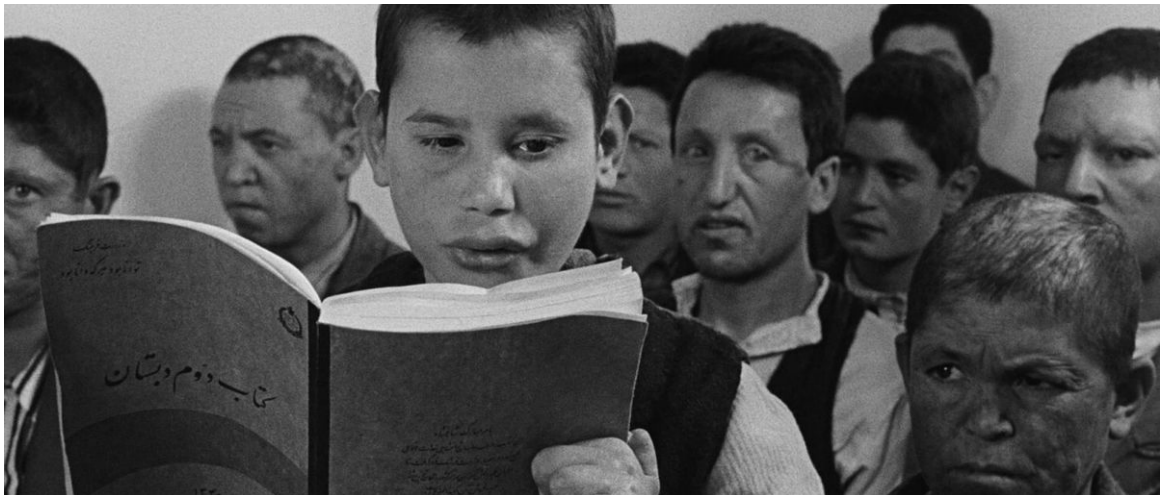
فروغ در پاسخ می‌گوید:

«چرا؛ اصلاً فیلم بر اساس این فکر ساخته شده ... این زندگی – زندگی جذامی‌ها – می‌تواند هر جای دیگری باشد. آدم هر گوشهٔ زندگی‌اش را نگاه کند، ممکن است یک جذامی پیدا بکند. کسی هم که شب و روزش را توی کافه می‌گذراند، به‌هرحال یک جذامی است، یک زندگی یکنواخت دارد ... توی فیلم هم یک جذامی هست که مدام راه می‌رود ... می‌رود و برمی‌گردد.

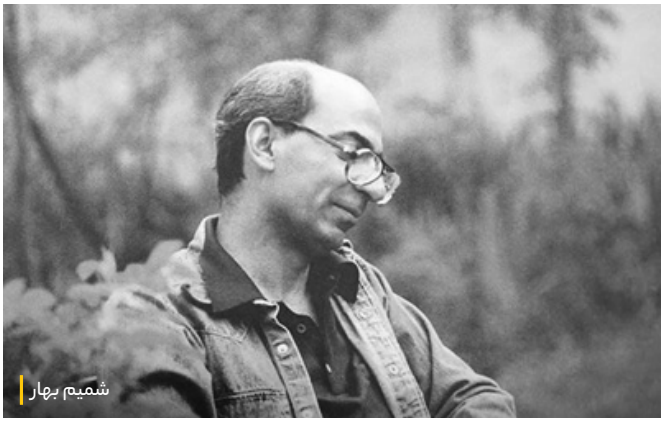
... زندگی جذامی‌ها می‌تواند نمونه‌ای باشد از زندگی عمومی ما. نمونه‌ای باشد از یک آدم معمولی؛ از یک رهگذر که راه می‌رود، ولی ما دردهایش را نمی‌بینیم و نمی‌دانیم. یک همچو فکری را می‌خواستیم در فیلم بگنجانیم».

تدوین سینمای شعر

اگر در شعر، این کلمه است که جان دارد و شاعرانه است و شعر را می‌سازد، در سینما این تصاویرند که کلمات فیلم هستند. همچون نماهایی که در مرحلهٔ تدوین و در کنار گفتار متن – با صدای فروغ و گلستان – جهانی خاص و دیدگاهی یکه براساس قریحه و طبع شاعرانهٔ سازنده می‌آفرینند.



هوشنگ کاووسی


شمیم بهار

از این منظر، تلاش فروغ در تدوین فیلم، برقرار کردن مجموعه‌ای از روابط انتزاعی بین نماها است تا از سطح روابط ظاهری و دیدگاه محدود تداومی بیرون بیاید، سیّالیت را در فیلم جاری کند و به عمق برسد. حضور جذامیان در نماهای فیلم، در کنار گفتار متن، مانع گسست تمرکز ما می‌شود و توجه ما را به روابط درونی نماها، به آن‌چه به واقع خارج تصویر است، جلب می‌کند.

گفتار متن مستند، در بخش‌هایی از اشعار فروغ است و متأثر از کتاب مقدس، و در بخش‌هایی بازگویی بخش‌هایی از کتاب مقدس. ردپای کتاب مقدس در زندگی فروغ به یک سال پیش از ساخت مستند بازمی‌گردد؛ جایی که تصمیم می‌گیرد برای غنای دیدگاه و زبان شعریش، به تعمق در کتاب‌های مقدس بپردازد.

در یکی از آخرین نماهای فیلم، جایی که مردی با چوبِ زیرِ بغل از حیاط جذام‌خانه به آستانهٔ در نزدیک می‌شود، عبارات زیر مأخوذ از کتاب ارمیای نبی – باب ششم و هشتم – و کتاب ایوب – باب سی‌ام – توسط فروغ روی تصاویر خوانده می‌شوند؛ گفتاری که غرابتی هولناک با تصویر دارد:

«وای بر ما! زیرا که روز رو به زوال نهاده است و سایه‌های عصر دراز می‌شوند و هستی ما چون قفسی که پر از پرندگان باشد، از ناله‌های اسارت لبریز است و میان ما کسی نیست که بداند که تا به کی خواهد بود. موسم حصاد گذشت و تابستان تمام شد و ما نجات نیافتیم. مانند فاخته برای انصاف می‌نالیم و نیست. انتظار نور می‌کشیم و اینک، ظلمت است».

اکران و نقدها

خانه سیاه است برای اولین بار در سی‌ام بهمن ۱۳۴۱ در هشتاد و دومین جلسهٔ کانون فیلم اکران شد و عمدتاً واکنش‌هایی منفی دریافت کرد. سینمایی‌نویسان روی خوشی به جسارت فروغ نشان ندادند و فیلم را اثری شلخته و فاقد سبکی مشخص قلمداد کردند.

شمیم بهار با دیدی سنت‌گرایانه و قیاس‌هایی جزم‌اندیش به نفی نوآوری‌های فروغ پرداخت:

«... فیلم ساکن است؛ به مجموعهٔ چند عکس بیشتر شبیه است تا به سینما، و در عنوان‌بندی فیلم ضبط‌شده «(عکس)» از فلان. عکس[!]، چرا که فیلم‌برداری‌ای در کار نیست. دوربین بی‌حرکت باقی می‌ماند، مگر برای سه یا چهار حرکت افقی .. و چند حرکت عمودی هست – که کاش نبود. از پاهای برهنهٔ مردی حرکت می‌کنند و می‌رسند به صورتش و مرد در حال آواز خواندن است. چرا حرکت عمودی؟ چه تفاوتی می‌کرد اگر این مرد را با یک نمای مثلاً دور نشان می‌دادیم؟...

همهٔ این‌ها را به تفصیل نوشته‌ام تا منظورم از گفتن این‌که سازندگانِ فیلم را با حرکات دوربین و بالطبع با سینما آشنایی نیست روشن شده باشد. نه دلیلی دارند برای به کار بردن مثلاً این حرکت عمودی و نه دلیلی برای به کار نبردن آن؛ و گفته‌ام که کاش فیلم تنها بد بود و نادرست – چرا که از بعد از صحنهٔ اول دیگر ما توقعی از سازندگان فیلم نداریم؛ تنها کمی راستی و صمیمت ما را بسنده است؛ و فیلم همین را از تماشاچی دریغ می‌کند».

در مقابل اما، هوشنگ کاووسی، در یادداشتی با عنوان «یک فیلم کوتاه عجیب»، در تحسین فیلم و ذکر برخی ایرادات آن نوشت:

«خانه سیاه است، یا به عبارت دیگر فیلم فروغ فرخزاد، برای هر فیلم‌شناس یک کار قابل تحسین است. این فیلم هم مانند خیلی فیلم‌های بالارج دیگر خالی از نقص نیست...

فروغ باید فروغ دیگری را در خود جست‌وجو کند، آن را بیابد و ساختن این فیلم را به او بسپارد. باز نمی‌گوییم چنین فیلمی حتماً باید شدید و وحشت‌انگیز باشد، می‌تواند شفقت‌انگیز و ترحم‌آور باشد، اما برداشت وقتی متوجه یک تمایل بود باید بر روال همان تمایل پیش رود تا آن چه را که «وحدت» می‌نامیم حفظ شود...

مقداری تمایلات فرمی در این فیلم هست که افه‌های قشنگ و خوب سینمایی دارد، ولی با این سوژه نمی‌آید. به یاد می‌آوریم هوردها (زمین بی‌نان) بونوئل و شب و مه آلن رنه را که فیلم‌هایی است موفق و بدون افه از این قبیل و بسیار مؤثر و نفرت‌انگیز، آن چنان که سازندگان خواسته‌اند مجسم کنند...

خانه سیاه است، فیلمی است دیدنی و تحسین کردنی که به مرزهای تراژدی می‌رسد».

پس از این بازخوردها، ابراهیم گلستان در مقام تهیه‌کننده، فیلم را برای اکران در بخش مسابقه به شانزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم کن می‌فرستد. فیلم پذیرفته می‌شود، اما گلستان در تلگرافی درخواست خود را برای نمایش فیلم پس می‌گیرد و در نهایت فیلم در کن به نمایش درنمی‌آید. گلستان

هیچ‌وقت توضیح مشخصی دربارهٔ دلایل این تصمیم ارائه نداد.

خانه سیاه است اما پس از این اتفاق، در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ اوبرهاوزن آلمان غربی، جشنواره‌ای مخصوص فیلم‌های مستند، شرکت می‌کند؛ فیلم فروغ از بین ۶۵ مستند به عنوان بهترین فیلم جشنواره انتخاب می‌شود.

فروغ پس از خانه سیاه است

فروغ همچنان به تجربهٔ فعالیت‌های غیرادبی‌اش ادامه داد؛ فیلم تبلیغاتی کوتاهی برای کیهان ساخت، در دو صحنه از خشت و آینه از ابراهیم گلستان و نمایش شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده - به کارگردانی پری صابری - بازی کرد و یک فیلم‌نامهٔ هزار صفحه‌ای نوشت:

«در این سناریو من سعی کرده‌ام زندگی حقیقی زن ایرانی را نشان بدهم. دلم می‌خواهد این فیلم در یکی از این خانه‌های قدیمی ایرانی فیلم‌برداری شود: خانه‌هایی که اتاق‌هایش تودرتو است. من این خانه‌ها را در کاشان دیده‌ام».

در جایی دیگر و در نامه‌ای به برادرش می‌نویسد:

«نزدیک به ۱۰۰۰ صفحه سناریو نوشتم که یک فیلم بسازم، ولی می‌ماند برای سال بعد. می‌ترسم که زودتر از آن چه فکر می‌کنم بمیرم و کارهایم ناتمام بمانند».

و فروغ زودتر از آن‌چه فکر می‌کرد از دنیا رفت. در ۲۴ بهمن ۱۳۴۵، در یک تصادف رانندگی. نام او به عنوان یکی از مطرح‌ترین شاعران زن معاصر همچنان باقی مانده و خانه سیاه است جایگاه و ارزشی جهانی در سینمای مستند دارد.

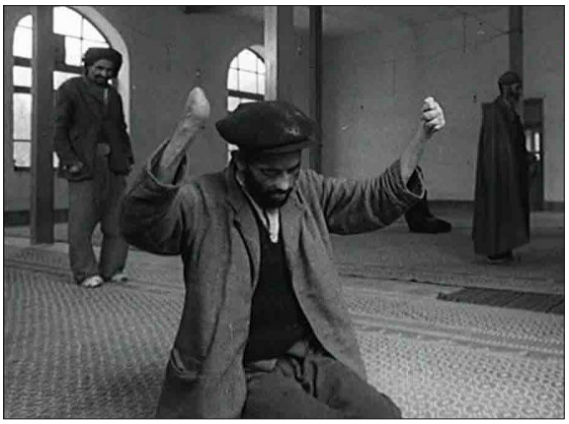
جاناتان روزنبام، منتقد مطرح آمریکایی، سی سال پس از درگذشت فروغ و به مناسبت اکران خانه سیاه است در آمریکا، می‌نویسد:

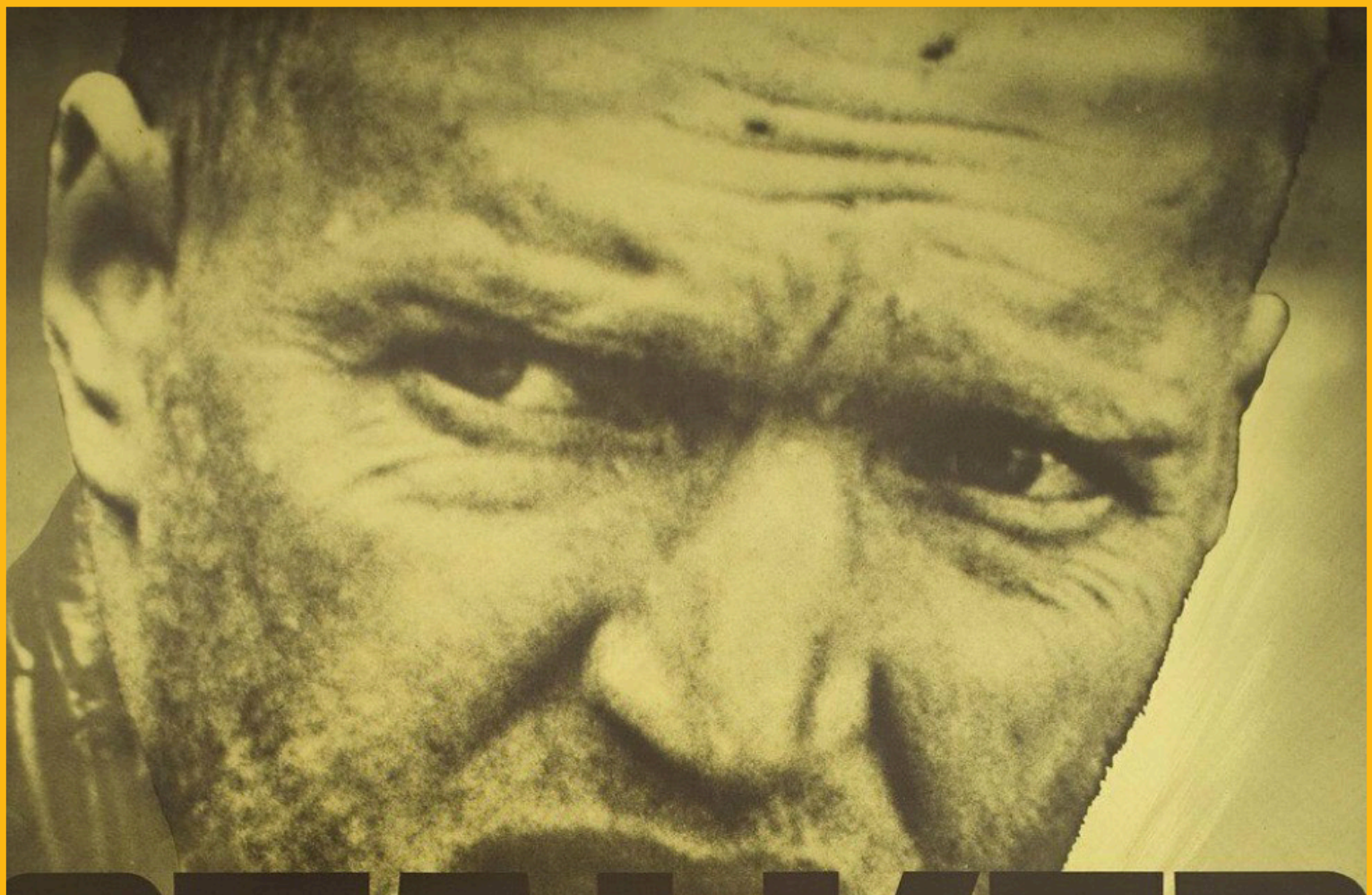
«فیلم مستند غیرمتعارف بیست‌دقیقه‌ای و سیاه و سفید فروغ فرخزاد که در سال ۱۹۶۲ دربارهٔ جذام‌خانه‌ای در شمال ایران ساخته شده، قوی‌ترین فیلم ایرانی است که من تاکنون دیده‌ام. فروغ فرخزاد به عنوان بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم ایران شناخته شده و در این فیلم تکنیک‌های شعری را آزادانه در قاب‌بندی، تدوین، صدا و روایت به کار برده است ...

فیلم تصاویری از زندگی روزمرهٔ جذامیان همچون غذا خوردن، معالجات پزشکی و آموزش و بازی کودکان را پیش چشم بیننده قرار می‌دهد و در آن معنویت، جسارت و زیبایی موج می‌زند. هیچ نمونهٔ غربی‌ای برای این فیلم نمی‌توان تصور کرد. خانه سیاه است از نگاه من به دعا و نیایش می‌ماند».

THE END

گردآوری: محمدحسین بابایی





STALKER

ANATOLI SOLONTISYNE • ALEXANDRE KAIDANOVSKI
ALISSA FEINDLICKH

REGIE : **ANDREJ TARKOVSKI**

PROD. MOSFILM • COLUMBUS FILM

Der Film, der am diesjährigen Cannes Festival von der gesamten Weltpresse als eines der grössten Meisterwerke seit Bestehen der Filmkunst gefeiert wurde!

Filmara
Electronic Magazine

شماره ۳ | اسفند ماه ۱۴۰۱

شصت سالگی خانه سیاه است