موشن بی دوربین

پرونده‌ای برای کتاب‌های مطالعات سینما

محمد بیات

تا اواخر دهه هفتاد شمسی، پیش از ظهور دستگاه هوش‌ربای DVD و عرضه فیلم‌ها بر روی دیسک‌های خاص این دستگاه، تجربه فیلم دیدن در ایران بیش از آنکه تجربه‌ای عینی و عملی باشد، مکاشفه‌ای بود بر مبنای شهود در ساحت متافیزیک. دیدن اشباحی بر نوارهای ویدئویی با کیفیت نازل تصویر و صدا، تجربه تصویری بسیاری از مشتاقان سینما را در دهۀ شصت و هفتاد شکل داد؛ بینندگانی که می‌بایست آنها را به دلیل همت والایشان زائران فیلم نام داد، زائرانی که نقشه راهشان برای طی مسیر نه برنامه‌های ماهانه سالن‌های سینما بود نه کاتالوگ‌های کلوب‌های فیلم. این زائران، جهان تصاویر سینمایی‌شان را نه با مشاهدات، که با روایات مکتوب ساختند. در این میان هر متن مکتوبی، اعم از اخبار صفحات فرهنگی روزنامه تا کتب تاریخ سینمای موجود در آن سال‌ها نقشه راهنمای ایشان بود. با چنین وضعیت و امکاناتی کتب نظریه فیلم نیز خارج از مسیر طالبان سینمایی وطنی بود. چراکه در پس روش‌شناسی ویژه هر نظریه‌پرداز فیلم‌هایی مورد اشاره قرار می‌گرفت و باب آشنایی با نام کارگردان و زمان ساخت فیلم فراهم می‌شد.

اگر نظریه فیلم و مطالعات سینمایی در کشورهای غربی شاخه نظری نوپایی در علوم انسانی به شکل آکادمیک است، برای مخاطبان سینما در ایران شرحی بود مکتوب بر فیلم‌هایی که قرار بود که روزی روزگاری ببینند.

از سوی دیگر منابع محدود درباره نظریه فیلم، کارکرد دیگری نیز دارد. این کتاب‌ها برای علاقه‌مندان به تحصیل در رشته سینما راه ورودی است به دانشگاه و جالب آنکه در کاربرد این کتب برای این دو دسته هیچ تفاوتی موجود نیست چراکه هر دو دسته به شکل تصادفی از کتاب‌های نظریه فیلم بهره می‌برند؛ طالبان سینما که در پی آشنایی هرچه بیشتر با فیلم‌ها هستند و دانشجویان که به دلیل معرفی‌نشدن منابع مشخص آزمون ورودی دانشگاه باید خواننده هر کتابی باشند که به دستشان می‌رسد. آن هم در زمانه‌ای که برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان نظریه فیلم معتقدند که باید دوباره در بنیان نظریه‌های سینمایی که تا به حال تبیین شده بازنگری کرد. هنوز در ایران کتاب‌های نظریه فیلم جایگاه درستی نیافته‌اند و طالبان سینما به راه خود می‌روند، اما این بار با فیلم‌هایی بر روی DVD با زیرنویس فارسی و برای تقویت زبان انگلیسی!

فصلنامه ارغنون (نظریه فیلم) شماره بیست‌وسه ۸۲

سرزمین غول‌ها

اوایل دهۀ هفتاد، دقیق‌تر به سال ۱۳۷۳ مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی اقدام به انتشار فصلنامه‌ای «فلسفی، ادبی، فرهنگی» با عنوان «ارغنون» کرد. «ارغنون» که هر شماره‌اش به موضوع فلسفه و کلام، ادبیات و نقد ادبی، فرهنگ و علوم انسانی اختصاص داشت. اولین شماره‌اش را با «فرهنگ و تکنولوژی» آغاز کرد و آخرین شماره‌اش به «مرگ» ختم شد.

کلامی که در شماره‌های نخست «ارغنون» نقش می‌بست چنین بود «با یقین می‌دانم که هیچ گسل نمی‌تواند بر فساد هر دانش پی ببرد مگر این که آن دانش را نیکو بیاموزد و با دانا‌ترین آن دانش برابری کند. سپس بر دامنه معلوماتش بیفزاید و از مرزهای علمی آنان درگذرد و بر حقیقت‌هایی دست یابد که علمداران اصلی آن علم هنوز نتوانسته‌اند به کنه آن دست یازند. هرگاه چنین امکاناتی میسر شد شخص می‌تواند به نقد آن دانش بپردازد» (ابوحامد غزالی، المنقذ من الضلال).

شورای نویسندگان با این رویکرد قسمی در شناختن و شناساندن دقیق علم، فرهنگ، فلسفه، سیاست، صنعت، ادب و هنر غربیان داشتند بی‌آن که در بحث خود جهت‌گیری سیاسی خاصی داشته باشند. بنابراین ترجمه را روشی مناسب برای ارائه مطالبی در باب غرب برگزیدند. کارنامه ده ساله این فصلنامه در حوزه ترجمه متون فلسفی، ادبی و فرهنگی نشان دهنده توانایی و تلاش مترجمان این فصلنامه است. به سبب چنین رویکردی، ارغنون ضمن معرفی مترجمانی زبده، مشعبی معتبر شد برای رجوع به حوزه‌های مورد بحث فصلنامه.

فصلنامه ارغنون در طول بیست‌وشش شماره‌ای که منتشر شد به موضوعات مختلفی پرداخت و سعی داشت تا حد موضوعات مطروحه که چه بسا پیش از آن هم مطرح شده بود، بهترین مقالات را با بهترین کیفیت ترجمه عرضه کند. طبعاً شماره بیست و سوم با موضوع و عنوان «نظریه فیلم» نیز با همین قصد ارائه شد و مطالب حاضر در این شماره گویای همین مدعاست. شماره بیست و سوم مجموعه مقالاتی است در زمینه نظریه فیلم معاصر که از دهه ۶۰ میلادی و با رویکرد غالب زبان‌شناسانه و ساختارگرا شکل می‌گیرد. مقالات منتشر شده در این شماره طیف گسترده‌ای از نظرها و تحلیل‌ها در این حوزه را در بر می‌گیرد و این گونه گوئی و گستردگی آرا در نظریه فیلم مشخصه طبیعی چنین حوزه‌ای است.

با این حال در یادداشت شماره بیست و سوم فصلنامه با ادبیاتی روبروئیم که بیش از آن که حاوی مقدمه‌ای برای مقالات باشد مشتمل بر احکامی است در باب نظریه فیلم.

در این یادداشت علی‌رغم اشاره مستقیم به «وجود تفاوت‌ها و تضادهای آشکار» این تمایل صریح وجود دارد که سرآغاز جریان نظریه فیلم به رولان بارت نسبت داده شود که با توشتن کتاب درجه صفر نوشتار «به رغم برخی شارحان فیلم تأثیر عظیمی بر نظریه فیلم معاصر گذاشت» و از این منظر بی‌هیچ اشاره مستقیم و غیرمستقیمی که بنابر گفته برخی شارحان باشد گذر می‌شود.

در این که رولان بارت و متفکران فرانسوی پس از جنگ جهانی دوم در حوزه‌های معرفتی معاصر متشأ اثر بوده‌اند بحثی نیست، اما این که فصلنامه‌ای با موضوع نظریه فیلم از میان جریان‌های متعدد و متفاوت نظریه فیلم و از بین نظریه‌پردازان پژوهش گر صاحب نام و گمنام که تحت کنش و واکنش نظری متقابل بوده‌اند تنها به یک نام اکتفا کنیم نه منطقی است و نه مقبول. شمن این که روی جلد شماره بیست و سوم عنوان «بارت و سینما» چاپ شده است در ادامه یادداشت پس از شرح مختصری در باب سرگذشت نظریه فیلم به معرفی کوتاه مقالات این شماره می‌رسیم.

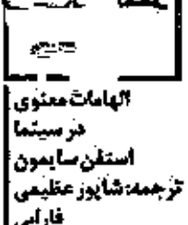
در معرفی اولین مقاله با عنوان «نوستالژی برای زمان حال» فردریک جیمسن می‌خوانیم: «مقاله نوستالژی برای زمان حال جیمسن نه تنها یکی از مهم‌ترین نوشته‌های او در تبیین مفهوم پست‌مدرنیسم است، بلکه ماخذ بسیاری از مقالات نظری سینمایی در باب فیلم پست‌مدرن هم بوده است».

در مورد ژیل دلوز آمده است: «ژیل دلوز به همراه فلیکس گتاری در سال ۱۹۷۲ کتابی نوشت تحت عنوان «ضد ادیپ، سرمایه‌داری و شیزوفرنی» که تأثیر بسزایی بر نظریه روانکاوی در سینما گذاشت، اما بدون شک نظریه فیلم بیش از هر متن فلسفی-سینمایی معاصر وامدار دو کتابی است که ژیل دلوز در باب سینما نوشته است».

درباره مقاله «لذت بصری و سینمای روایی» از لورا مالوی نوشته شده: «مقاله لذت بصری و... بدون تردید تأثیر گذارترین نوشته نظریه روانکاوی سینمایی اولیه است. با این وصف اسلاوی ژیژک که این روزها محبوب القلوب است از لسان تری ایگلتون تعبیر می‌کند: «وقتی به تعبیر تری ایگلتون بزرگ‌ترین و درخشان‌ترین شارح روانکاو در چند دهه اخیر است».

بدین ترتیب ارغنون به شنوسوم کم و بیش ماهیتی شبیه کتاب «گیلس» می‌یابد. همان کتابی که رکوردهای عجیب و غریب را ثبت می‌کند و اگر معدلسی از معرفی مقالات بگیریم نتیجه حکم یا احکام فیلم خواهد بود نه نظریه فیلم. حالا این بماند که یوسف اباذری در مقاله خود به جای آقای وس گریون که کار گردان فیلم «کابوس خیابان الم» است نوشته بود خانم وس گریون!

نظریه‌های معناگرایانه یک تهیه کننده



الهامات معنوی سینما

الهامات معنوی در سینما
استفن سایمون
ترجمه: شاپور عظیمی
فارابی
۸۳

در کتاب «الهامات معنوی در سینما» استفن سایمون سینمای معناگرا را طبقه‌بندی کرده و این گونه سینمائی را توضیح می‌دهد. به نظر او سینمای معناگرا «یومای است متافیزیکی برای بیان مفاهیمی چون ماهیت عشق، معنای زندگی و سرگه مفهوم زمان و مکان و ژرفاندیشی‌هایی پیرامون آینده ما همچنین فیلم‌ها همچون پنجره‌هایی هستند که از ورای آنها به کائنات نگریسته می‌شود. نویسنده کتاب عقیده دارد که «به پیشرفت فنی سینما این امکان را می‌دهد که بتوان عمیق‌ترین نیازها و خواسته‌ها و حتی بزرگ‌ترین ترس‌ها را بر پرده سینما به تصویر کشید.

نویسنده مدعی است که کتاب درسی ننوشته و چیزی را هم کشف نکرده و در این کتاب براساس رویکردهای مختلف نامی واحد را برای این نوع سینما برگزیده است.

مترجم کتاب در مقدمه آورده است: «نکته مهم پس از خواندن این کتاب آن است که به یقین خواننده را به خود مشغول خواهد کرد. آن سوی دنیا فردی که نوع نگاه و فرهنگش شاید فرسنگ‌ها با نگاه ما تفاوت دارد به نتیجه‌ای رسیده است که ما مخاطبان ایرانی نیز سال‌هاست که به آن می‌اندیشیم. تهیه‌کنندگان و سینماگران ما می‌توانند همان گونه که ارزوی قلبی نویسنده کتاب است، در محتوای کتاب سهیم شوند». سایمون تلاش دارد که بگوید فیلم‌ها پیام‌های معنوی برای مخاطب دارند که سینماگران و فیلمنامه نویسان ایرانی (نه به عنوان یک الگو) با الهامی که از نوشتار حاضر می‌گیرند این توانایی بالقوه را دارند که آثاری معناگرا متناسب با ذائقه داخلی خلق کنند. شاید پس از خواندن کتاب به این نتیجه برسید که از خویشتن نپرسیم که چرا آمده‌ایم و آمدن ما بهره چه بوده‌است و پس از آن به شکلی روشن‌تر در پی مأمن و وطن روحانی خویش باشیم. این دستاورد اندکی نیست.

استفن سایمون داستان دو فیلم «جایی در زمان» و «چه رؤیاهای واقعیت می‌شوند» را روایت می‌کند و مدعی است که دل آدمی نمی‌تواند این دو داستان را فراموش کند و آهنگ چنین تصاویری در روح و روان آدمی جاری می‌شود. جیمز ردفیلد در مورد کتاب می‌گوید: «کتاب الهامات معنوی در سینما اثر استفن سایمون با شجاعت هرچه تمام‌تر یک گونه سینمایی جدید ایجاد کرده است. فیلم‌های معناگرا و دیگرگون. در این جا با مؤلفی روبه‌روییم که می‌خواهد بداند چرا برخی از فیلم‌ها این‌قدر مورد علاقه‌ما هستند؟ بپینیم که چرا؟»

یادداشت‌هایی برای مخاطبان

زمان ممهور
آندره تارکوفسکی
ترجمه: قباد ویسی
آنا
۸۰

امبرتو اکو در مقاله «کارابلاکا: آیین فیلم و کلاژ متن‌ها» در توضیح فیلم یاشی کالت می‌گوید: «مخاطبان باید به اثر عشق بورزند اما این شرط کفایت نمی‌کند. اثر باید جهشی کامل و خود بسنده به ارمغان آورد تا طرفدارانش بتوانند شخصیت‌ها و رویدادها را همچون جنبه‌هایی از جهان شخصی و فرقه‌ای خود یادآوری و نقل کنند». تمامی فیلم‌های آندره تارکوفسکی در ایران و مخاطبان ایرانی به خصوص در دهه شصت کاملاً منطبق با تعریف اکو از «کالت موویی» هستند. البته اکو تأکید می‌کند «کالت موویی حتماً باید حائز معایب ساختاری باشد». که این شرط به هیچ عنوان در مورد آثار تارکوفسکی صدق نمی‌کند.

واقع امر این است که در ایران هر هفت فیلم بلند تارکوفسکی به شکل دقیق شامل تعریف «کالت موویی» می‌شوند. از سوی دیگر پنج فیلم رنگی باقیمانده آن‌قدر به لحاظ ساختاری منسجم‌تر غنی و به لحاظ مفاهیم چند وجهی هستند که انتخاب چندان مناسبی برای نقل قول در محافل سرخوش فیلم بازان نیست. البته هستند مخاطبانی که با دیدن فیلمی از تارکوفسکی گویی ترمش و ورزشی جانانه کرده و بشاش و با نشاط می‌شوند. البته پاکت سیگاری که در طول فیلم تصف می‌شود در این سرخوشی بی‌تأثیر نیست. عشق بی‌شائبه نسبت به آثار تارکوفسکی تنها شامل مخاطبان عام این سینماگر نیست. هستند مخاطبان خاصی که در یک مجله پنج فیلمنامه از تارکوفسکی را می‌گنجانند! پس به واقع آن فیلم یا شی کالت فیلم یا فیلم‌های تارکوفسکی نیستند. خود تارکوفسکی است که شیدایی به شی‌ء شده و تلاش قبل از آثارش جهانی را برای مخاطبان می‌سازد.

مخاطبان آندری تارکوفسکی می‌دانند که او کتابی نظری هم در باب سینما دارد به نام «زمان ممهور» که پیش‌تر براساس ترجمه انگلیسی «پیکرسکولپتی در زمان» نامیده شده بود. «زمان ممهور» درواقع دفترچه خاطرات روزانه و تأملات تارکوفسکی در باب سینما و زندگی است. او عقیده دارد که در زمان حاضر تفکر درباره هنر برای هنر و همین طور رسانه سینماتوگرافی چندان مهم نیست و این زندگی است که اهمیت بیشتری دارد. تارکوفسکی علت نوشتن این کتاب را ارتباط شخصی و مکاتبه با مخاطبان فیلم‌هایش می‌داند و اشاره می‌کند که بخش اعظمی از این کتاب را در زمانی طولانی که محکوم به فیلم نساختن بوده نوشته است، و درنهایت، کتاب را حاصل جست‌وجو برای «یافتن خویشتن» می‌داند و می‌گوید: «این کتاب مردمون تیازی است که می‌خواستم درآنبوه امکاناتی که با این هنر نو با و شگفت‌انگیز یعنی فیلم عرضه می‌شود، راهم را بیابم و از این نظر کتاب به نوعی جست‌وجو برای یافتن خویشتن است. خویشتن مستقل و کامل. اگرچه عمل خلاق به هیچ قاعده مطلقی وابسته نیست، در نهایت عمل خلاق با نیاز همگان برای تسلط برجهان ارتباط دارد، یعنی با همان شکل‌های بی‌شماری که انسان را با واقعیت زنده پیوند می‌دهد».

«زمان ممهور» با ترجمه قبادویسی به سال ۱۳۸۰ منتشر شد و مهجور ماند!

نظریه انتقادی و هالیوود

سینمای آمریکا و هالیوود
جان هیل، پاملا چرچ گیبسون
ترجمه: بیژن اشتری
الست فردا
۸۲

هالیوود آپارتی است که پرده نمایش‌اش کره زمین است. درست است که پرده نمایش فیلم باید مسطح باشد نه کروی، اما آپارات را هم باید در سالن تاریک قرار داد نه در جنگل درختان رائی!

صد و اندی سال از عمر سینما می‌گذرد و نزدیک صدسالی است که هالیوود امپراتوری سینمایی‌اش را ایجاد کرده است. در طول عمر سینما، منتقدان و سینماگران داخلی و خارجی بوده‌اند که مرگ سینما را اعلام کرده‌اند، اما هالیوود کمتر دچار عارضه‌ای شده که احتیاج به درمان خاصی داشته باشد. مهم‌تر آن‌که سینمایی وجود ندارد که بدون در نظر گرفتن هالیوود سنجیده شود و اگر جزء مخاطبان ضدهالیوود هم باشیم؛ شناخت هالیوود ضروری خواهد بود، زیرا سال‌هاست که تمامی راه‌های سینما به هالیوود ختم می‌شود. با فراگیری همه جانبه هالیوود، شناخت و بررسی آن ضروری می‌نماید. کتاب «سینمای آمریکا و هالیوود» تنها کتاب ترجمه شده موجود است که اختصاصاً به هالیوود و سینمای آمریکا می‌پردازد. نام اصلی کتاب «سینمای آمریکا و هالیوود: رویکردهایی انتقادی» است. کتاب از دوازده مقاله تشکیل شده که توسط دوازده پژوهشگر سینمائی به رشته تحریر درآمده و زیر نظر جان هیل و پاملا چرچ گیبسون ویراستاری شده است.

مقالات به سه بخش تقسیم شده‌اند: بخش اول تحت عنوان سینمای آمریکا، تاریخ صنعت و تغییر، به رویکردهای عمده و متعدد در خصوص پژوهش‌های انجام شده پیرامون تاریخ سینمای آمریکا می‌پردازد. بخش دوم تحت عنوان «مفاهیم انتقادی» مسائل مطرح شده را از طریق توجه به روش‌های کلیدی در مطالعات سینمای آمریکا ادامه می‌دهد و در بخش سوم تحت عنوان «سیاست و اجتماع» مباحث مربوط به تنش سیاسی و اجتماعی هالیوود تحلیل و بررسی می‌شود. رویکردهای متفاوت هر مقاله نشان می‌دهد که برای شناخت و بررسی هیچ پدیده‌ای نمی‌توان تنها به یک رویکرد اکتفا کرد.

«سینمای آمریکا و هالیوود» توسط بیژن اشتری ترجمه شده که پیش از این کتاب‌هائی را درباره معرفی و تحلیل فیلم‌ها و کارگردان‌های آمریکا ترجمه کرده بود. او سینمای هالیوود را به شکل ماهانه در ماهنامه «تصویر» دنبال و فیلم‌های روز را معرفی می‌کند. جان هیل هدف کتاب را برانگیختن روح اندیشه‌ورزی و تشویق مباحثه و تحریک روحیه جست‌وجوگری در خوانندگان عنوان می‌کند و هیچ قصد و نیتی برای نفی و انکار هالیوود منظور نشده است. او ادامه می‌دهد «هیجان عمده در پژوهش‌های سینمایی این نکته است که به رغم تهاجمی شدن رو به رشد این حیطه، پژوهش‌های مذکور در بردارنده تنوع بی‌نظیری از انواع رویکردهاست؛ رویکردها و تحلیل‌هایی که با هم رقابت کرده یا درهم تداخل یافته‌اند و به رغم همه این تلاش‌ها، حیطه پژوهش‌ها و مطالعات سینمایی حیطه‌ای است که پرسش اصلی در آن همچنان نامعلوم است.»

تأملات پیرمرد سینما

یادداشت‌هایی در باب سینما
تو گرافی
روبر برسون
ترجمه: اکبر علیزاده
ماکان
۸۱

معدود سینماگرانی هستند که به هنر بودن سینما ایمان داشته باشند و جانشان را در هنر خود مشباور نمایند. روبر برسون سینماگری است که ابتدا نقاشی می‌کرد و سپس سینما را برگزید تا آرمان‌های هنری خویش را تحقق بخشد. اما حیات هنری او بی‌شباهت به نقاشان رنسانس نیست که سال‌های متمادی عمرشان را برای خلق مجسمه‌ای صرف می‌کردند یا جهانی حیرت‌انگیز را بر سقف کلیسایی جاودانه می‌ساختند. «نگاه نقاش را داشته‌باش زیرا نقاش با نگاهش می‌آفریند». یادآور آن جمله معروف میکل آنژ است که گفته بود «من مجسمه یک اسب را نمی‌تراشم من سنگی را پیدا می‌کنم که بتوان اسبی را از آن تراشید». برای برسون چنین دیدگاهی تنها به فیلم‌های خودش محدود نمی‌شود، بلکه به کلیت سینما چنین می‌اندیشد.

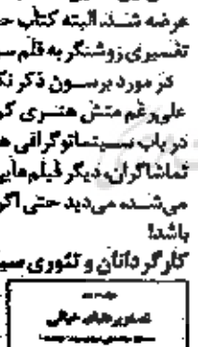
برسون تنها سودای ساخت و نمایش فیلم را نداشته، بلکه در اندیشه ایجاد سینمایی حقیقی بود که «سینماتوگرافی» می‌نامیدش. به همین دلیل به ساختن فیلم‌هایش اکتفا نکرد و اندیشه‌هایش در باب سینما را در کتابی کم حجم با نام «یادداشت‌هایی در باب سینماتوگرافی» مکتوب کرد. کتاب برسون در دوبخش تنظیم شده است. بخش اول یادداشت‌های برسون مربوط است به سال‌های ۵۸-۱۹۵۰ و بخش دوم مربوط است به سال ۷۴-۱۹۶۰.

برسون در باب سینماتوگرافی می‌نویسد: «سینماتوگرافی نوشتن به کمک تصاویر متحرک و اصوات است. در سینماتوگرافی هیچ چیز پوچ‌تر و بی‌معناتر از این نیست که فکر کنیم اگر یک حرکت از پیش مشخص شده باشد و یا عبارتی این چنین گفته شود تا طور دیگری طبیعی‌تر است».

تنها کتاب این کارگردان بزرگ که در شناخت و تحلیل آثار او بسیار مؤثر است، زمانی به چاپ رسید که شانزده سال از انتشار «باد به هر کجا بخواهد می‌وزد» بابک احمدی گذشته و برسون هم که بیش از نود سال عمر کرد در قید حیات نبود. ضمن این که این کتاب ناگهان با دو ترجمه از دو انتشارات عرضه شد. البته کتاب حاضر به غیر از ترجمه دقیق کتاب از تفسیری زوشنگر به قلم سوزان سانتاگ نیز برخوردار است.

در مورد برسون ذکر نکته‌ای خالی از فایده نیست. او علی‌رغم منش هنری کم‌نظیرش و اندیشه‌های عمیق‌اش در باب سینماتوگرافی هرازگاهی به سینما می‌رفت و با تماشاگران دیگر فیلم‌هایی را که در آن زمان روی پرده اکران می‌شده می‌دید حتی اگر آن فیلم «گلد فینگر» جیمزباند باشد!

کارگردانان و تئوری سینما



تصاویر دنیای خیالی
بابک احمدی
مرکز
۷۰

بابک احمدی در میان آثار منتشر شده‌اش چهار کتاب سینمایی دارد: «باد هرکجا بخواهد می‌وزد» درباره اندیشه‌های روبر برسون و سینمای او، «تارکوفسکی، امید بازیافته» درباره سینمای آندری تارکوفسکی، «تصاویر دنیای خیالی» مجموعه مقاله‌هایی درباره سینما و «از نشانه‌های تصویری تا متن» به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری.

این چهار کتاب به ترتیب در سال‌های ۶۴، ۷۰ و ۷۱ منتشر شده‌اند. حضور چهار اثر سینمایی در کارنامه تالیف و نگارش او نشان از تعلق خاطر نویسنده به این پدیده صنعتی- فرهنگی و هنری دارد. شمّاً باید در نظر داشت که دو کتاب نخست به همراه دو فیلمنامه «اردت» و «روز خشم» سه کتابی هستند که احمدی در دهه ۶۰ (که برای او دارای اهمیت ویژه‌ای است) منتشر کرد (در صورت تمایل می‌توانید به مقدمه چاپ آخر کتاب تارکوفسکی مراجعه کنید).

«از نشانه‌های تصویری تا متن» وضعیتی یکسره متفاوت از سه کتاب سینمایی دهه شصت دارد. این کتاب اگرچه بیشترین بحث خود را بر سینما متمرکز کرده اما در راستای کتاب پیشین بابک احمدی در دهه هفتاد «ساختار و تأویل متن» قرار دارد. اگر «ساختار و تأویل متن» به قصد معرفی سه رویکرد ساختارگرایی، شالوده شکنی و هرمنوتیک در حوزه مطالعات نظریه ادبی نوشته شده است، «از نشانه‌های تصویری تا متن» با هدف مطالعه و شناخت «دلالت نشانه‌های دیداری» نوشته شده است و هر دو کتاب بر بنیان یافته‌های نشانه‌شناسی و زبان شناسی معاصر بنا شده‌اند. البته در «از نشانه‌های تصویری تا متن» نیز آن تعلق خاطر و دغدغه سینمایی مشهود است. اما بابک احمدی با این کتاب از حیاط خلوت سینمایی‌اش خارج شده و به حیاط عمومی شاخه‌های مختلف حوزه اندیشه از زیبایی شناسی تا سیاست وارد شد. بابک احمدی با نگارش و انتشار چهار کتاب در باب سینما به خوبی نشان داد که سینما از چنان گستردگی و عمق برخوردار است که هم مخاطبان عام را مفرح و سرخوش کند و هم متفکران همسخن نیچه، هایدگر و مایلی دوستداران حوزه اندیشه مدرن و پست‌مدرن را به تفکر وادارد.

درست است که سینمای محبوب احمدی، سینمای هنری و روشنفکرانه اروپا است، اما او به اندازه‌ای از دانش سینمایی و درک هنری برخوردار است که در مقاله «سینمای آمریکا، سینمای اروپا» سینمای اروپا را تافته‌ای جدا بافته نمی‌داند و هر دو سینما را در تعاملی واقع‌بینانه بررسی می‌کند.

این کتاب به‌رغم این که در سال ۷۰ منتشر شده، کتابی است متعلق به دهه شصت؛ چرا که مقالات همگی در دهه ۶۰ نوشته شده و بعضی از آنها نیز در ماهنامه سینمایی فیلم منتشر شده‌اند. می‌توان گفت «تصاویر دنیای خیالی» به اندازه دیگر کتاب‌های احمدی مورد توجه قرار نگرفت.

دست کم از این جهت که کتاب حاضر تا سال ۸۳ در تیراژ ۱۶۰۰ نسخه برای دومین بار چاپ شد (در حالی که سه کتاب سینمایی دیگر او تا به امروز سه بار منتشر شده‌اند)، پر فروش بودن کتاب گویای فضیلتی قطعی نیست، اما این اشاره از باب کم توجهی به کتاب نویسنده‌ای است که آثار دیگرش در حوزه فلسفه و زیبایی‌شناسی به چاپ دهم رسیده است. با ذکر این اشاره آماری، می‌توانیم به سطح مطالعه در کشور بیاندیشیم. درست است که جمعیت کتابخوان در ایران قلیل است، اما همین جمع نادر با غلظتی کامل به مطالعات فلسفی و زیبایی‌شناختی مشغول است.

فارغ از این اشاره «تصاویر دنیای خیالی» به غیر از ویژگی زمانی که به آن اشاره شد، دارای ویژگی دیگری نیز هست. کتاب هشتم در بردارنده مقالاتی است درباره سینماگران محبوب احمدی و هم تأملات احمدی است در باب نسبت سینما با مقولاتی همچون نقاشی، عکس، ادبیات، نقد و سینمای آمریکا/اروپا که در قالب مقاله در یک کتاب قرار گرفته‌اند؛ مقالاتی که به بیان نویسنده‌اش از «حسرت» بر می‌آیند، حسرتی تسلی‌بخش که در رویارویی با «تصاویر دنیای خیالی» جان می‌گیرند.

«تصاویر دنیای خیالی به چشم ما واقعیت می‌یابند و زنده می‌شوند و ما آرام از جهان زندگی هر روزه خویش دور می‌شویم».

احمدی با این توصیف ما را به دیدار «تصاویر دنیای خیالی» دعوت می‌کند تا آن که نویسنده با نگاهی حسرت‌بار به «دنیای تصاویر خیالی چشم دوخته و در هر مقاله روایاتش را باز می‌گوید اما خواندن هر مقاله در نگاه‌جویای خواننده می‌تواند مواجهه‌ای باشد نشاط‌بخش با فیلمسازان و فیلم‌هایی که حسرتی ماندگار در یاد نویسنده به جا گذارده‌اند. هر حسرت آن لحظه‌ها همه عمر با من خواهند ماند. دریغ زندگی همراه با نگاره‌ها و خیال، تصویر سینمایی می‌گذرد و حسرت همواره با گذر همراه است».

این حسرت در کتاب «تصاویر دنیای خیالی» نه چندان در میان مخاطبان آثار احمدی جایی پیدا کرد و نه آغازی شد برای پیگیری جدی‌تر نویسنده در چنین راهی. حالا پس از گذشت پانزده سال از چاپ نخست کتاب و گذشت سه سال از چاپ دوم بی‌هیچ اقزونه‌ای از سوی نویسنده «تصاویر دنیای خیالی»، حسرت مذکور دو چندان می‌شود. آن هم در زمانه‌ای که کتاب‌ها به دلیل حواشی شفاهی خریده می‌شوند نه متن مکتوب و اندیشه موجود در هر کتاب.

حواشی فعل در سینما

عناصر سینما
استفان شارف
ترجمه: فریدون خامنه پور، محمد شهبا
هرمس
۸۲

برخی کتب آموزشی سینما با پرداختن به نظریه و عمل این فرصت را ایجاد می‌کنند تا خوانندگان (معمولا دانشجویان) بتوانند از هر دو زمینه بهره‌مند شوند. کتاب «عناصر سینما» را می‌توان جزء کتب آموزشی دسته‌بندی کرد. روش آموزشی استفان شارف در کتاب «عناصر سینما» سبب شده تا جنبه عملی و کاربردی سینما را مورد توجه قرار دهد و به همین دلیل کتاب تواماً می‌تواند جوابگوی مخاطباً نظریه فیلم و همچنین کسانی باشد که به ساخت و تولید فیلم سینمایی علاقه‌مند هستند. شارف معتقد است که سینما نوعی زبان و تنها شکل ارتباطی است که بر پایه تداوم ترکیبی استوار است. مجموعه‌ای از نشانه‌ها که چون طبق دستور زبان مرتب می‌شوند معنا می‌یابند و در هر دو جنبه لفوی و اجتماعی به القای مفهوم می‌پردازند. با آن که کتاب در دهه هفتاد میلادی نوشته شده اما تمایل نویسنده به سینمای کلاسیک مبنای تشریح نظریات در باب جنبه‌های کاربردی شده است. همچنین شارف می‌پندارد که سینمای هنری در حال تکامل است که هنوز بحرانی ضد کلاسیک به مفهوم سبکی یا فلسفی نشده است و منطقی است اگر فرض کنیم سرانجام دوره‌ای کلاسیک تحقق خواهد یافت که پیامد آن همان تغییر و تحولاتی خواهد بود که تکامل و رشد سایر هنرها را مشخص کرده است. شارف، به‌رغم این که قائل به وجود نوعی زبان در سینماست اما این نوع زبان را همانند زبان کلامی نمی‌داند. به همین جهت بیش از آن که به معانی تماما بپردازد به ویژگی‌های شکلی و چگونگی ارتباط تماها با یکدیگر پرداخته است. از نظر او چگونگی ساخت و نمایش فیلم بر پرده بیش از تفسیر صرف اهمیت دارد و در فصل‌هایی که جهت تحلیل برگزیده شده، این جنبه را مبنا و هدف خود قرار می‌دهد. او نه تنها زیبایی‌شناسی ویژه سینما را به کار می‌گیرد، بلکه نسبت آن را با جنبه عملی و کاربردی تبیین می‌کند. کتاب عناصر سینما با ایجاد نوعی تعامل در حوزه عمل و نظر در سینما باعث می‌شود همواره به یاد داشته باشیم که سینما در چگونگی ساخت و نمایش فیلم است که حیات می‌یابد و نه صدور احکام نظری صرفا.

نشانه‌شناسی سینما
کریستین متز
ترجمه:
روبرت صافاریان
کاوش
۷۶

«نشانه‌شناسی سینما» (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما) تنها کتابی است که از کریستین متز نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی به فارسی برگردانده شده است. کریستین متز از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا معتقد بود سینما زبان نیست، اما دارای نظام زبانی مخصوصی است. متز در کتاب «نشانه‌شناسی سینما» به تفاوت سینما و زبان کلامی می‌پردازد و در همین کتاب است که نظریه معروفش زنجیر ترکیبی بزرگ را (the Grand Syntamatique) تشریح می‌کند. با توجه به آموزه‌های نشانه شناختی که هر نظام زبانی دارای رمزگانی است که پیام در نظام متنی بر طبق ساختی ویژه منتقل می‌شود، از این لحاظ سینما دارای زبانی است که به زبان کلامی انسان شبیه است. متز هر کتاب «نشانه‌شناسی» در چهار بخش به شرح نظریات ساختارگرایانه خود می‌پردازد.

در بخش اول که شامل دو مقاله است به توانایی استثنایی سینما در ایجاد احساس واقعیت نسبت به سایر هنرها و «روایت سینمایی» پرداخته می‌شود. بخش دوم کتاب که شامل سه مقاله است به اصلی‌ترین بحث متز، تفاوت سینما و زبان کلامی، پرداخته می‌شود. در این بخش است که نظریه «زنجیر ترکیب بزرگ» شرح داده می‌شود.

در بخش سوم نظریه‌های متز «خداحافظ فلیپینی» ژاک روزیه را براساس «زنجیره ترکیبی بزرگ» تحلیل می‌کند. در بخش چهارم متز بر عدم شباهت سینما و ادبیات تأکید می‌کند و منکر شباهت سینمای مدرن و رمان نو می‌شود و به تحلیل «هشت و نیم» فلینی، به عنوان نمونه سینمای مدرن می‌پردازد. نظریه‌پردازان و متفکران فرانسوی نقش تعیین کننده‌ای در شکل‌گیری و ترویج نقد ساختارگرایانه دارند. اما در ایران آثاری که تفاسیری از نظریه‌های فرانسویان ساختارگرا دارد زودتر از اصل نظریه‌ها ترجمه شد و در اختیار مخاطبان قرار گرفت با آن که نظریه‌پردازان و متفکران فرانسوی در نقد ساختارگرا پیشگام هستند اما در ایران بیش از ده سال از مفسران انگلوساکسون خود عقب هستند چرا که تنها کتاب ترجمه شده کریستین متز که در سال ۱۳۷۶ در بازار کتاب ایران عرضه شد، دقیقا سی سال بعد از اولین چاپ‌اش در فرانسه و سیزده سال بعد از ترجمه «فلسفه‌ها و معنا» پیتر وولن به فارسی بود. کریستین متز دارای دو کتاب اساسی در حوزه نظریه‌پردازی ساختارگرایی سینمایی است که به لطف مترجم «نشانه‌شناسی سینما» یک کتابش در اختیار ماست و تا ترجمه کتاب دیگرش «زبان و سینما» باید صبر کرد.

فلسفه به روایت سینما

کریستوفر فالزن
ترجمه: ناصرالدین علی تقویان
قصیده‌سرا
۸۲

سال‌هاست سال نظریه‌پردازان سینمایی بر آن بودند برای هنر صنعت توهای سینما وجه‌های مقبول دست و پا کنند تا سینما نیز در میان نخبگان فرهنگی جایگاه داشته باشد. به همین منظور از تمامی شئون هنر دیگر و غالب حوزه‌های علوم انسانی استمداد طلبیدند و نظریه‌های خویش در باب سینما را بر اساس آموزه‌های جامعه‌شناسی، روانکاوی، زبان شناسی و بالاخص فلسفه استوار کردند. تلاش‌های نظریه‌پردازان اولیه نه تنها سبب کسب اعتبار روشنفکرانه سینما شد (برای مثال می‌گویند آدورنو در آمریکا تحت تأثیر نظریات کراکوئر و مرلوداتش با او میزان انزجارش نسبت به سینما کمتر شد) بلکه نظریه فیلم نیز به عنوان شاخه‌ای مستقل در علوم انسانی شکل گرفت.

با تثبیت جایگاه سینما و نظریه فیلم، تعامل سینما و علوم انسانی دوسویه شد. در طی سال‌هایی که از حیات سینما گذشت قابلیت‌های سینما برای ارائه مفاهیم فلسفی آشکار شد و سینما توانست محمل مناسبی برای تصویر کردن مفاهیم فلسفی باشد. کتاب «فلسفه به روایت سینما» به این تعامل می‌پردازد و چگونگی ارائه مسائل و رویکردهای فلسفی را تشریح می‌کند.

در عنوان اصلی کتاب هیچ گونه روایتی نیست. نام اصلی کتاب «philosophy Goes to the movie» است. نویسنده کتاب قصد دارد با ارائه مصداق‌های فلسفی در فیلم‌های سینمایی قابلیت‌های سینما را برای ارائه و آموزش فلسفه تشریح کند و همچنین رویکرد سینمایی کتاب سبب شده تا مسائل پیچیده فلسفی بیان ساده‌تری یابند. به عبارت ساده‌تر نویسنده با نگارش این کتاب با یک تیر دو نشان زده. با آن که در میان سینما دوستان ایرانی گرایش‌های شدید فلسفی مشهود است «فلسفه به روایت سینما» تنها عنوان کتابی است که در اختیار سینما دوستان فلسفی و فلسفه پویان سینمایی، قرار گرفته است. از محاسن کتاب این است که نویسنده به واقع فلسفه را مدنظر خود قرار داده و نه فیلسوفان را و بی‌دلیل از اعتبار فیلسوفان به نفع سینما و اعتبار نظریات خود سوء استفاده نمی‌کند و از این تصور غلط که اساسی خاص در حوزه فلسفه می‌توانند مسائل فلسفی را عمیق‌تر کنند و از طرف دیگر اعتبار تئوریک سینمایی را افزون نمایند دوری جسته. برای مثال در بحث از شباهت سالن سینما و غار افلاطون به مفهوم فلسفی غار افلاطون می‌پردازد نه این که افلاطون هم در باب سینما تأملاتی داشته است.