ایمان به تردید*

ماکان مهرپویا

شب سپیده می‌زند

(۳٦ عکس فیلم/۳٦ جستار)

یوریک کریم مسیحی

با مقدمه‌ی بابک احمدی

نشر ماکان،

چاپ اول، ۱۳۸۳، ۱۷٤ ص

خشتی، مصور

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

برای اهل سینما ورق زدن کتاب‌های تاریخ سینما، جذابیتی ویژه دارد، به‌خصوص تماشای عکس فیلم‌هایی که از نگاه کتاب، جایگاهی خاص در تاریخ سینما یافته‌اند. می‌شود ذوق‌زدگی آدم‌های اهل فیلم را هنگام دیدن عکسی از فیلم محبوبشان مشاهده کرد. آدم‌هایی که عکس فیلم را کلکسیون می‌کنند و با نگاه به آن‌هاچشم‌هایشان برق می‌زند. تک عکسی آنها را به دنیای فیلم می‌برد و آنچه را از فیلم در ذهنشان مانده است، زنده می‌کند. فیلمی‌که محبوب مخاطب می‌شود، مکانی ویژه در ذهن او اشغال می‌کند. دنیایی خیالی در ذهن او می‌سازد که همواره ارجاع به آن شیرین خواهد بود. شاید امکان تماشای مکرر آن فیلم مقدور نباشد، اما عکس فیلم، درهای آن دنیای خیالی را به روی او باز می‌کند و تجربه‌ی شیرین دیدن فیلم را به یاد او می‌آورد. به همین دلیل است که بسیاری از کسانی که سینما را دوست دارند، کتاب سینمایی را بدون عکس ناکامل می‌پندارند.

برای آنها که اهل فیلم هستند، پیدا کردن مضامین و عناصر پنهان در فیلم، چیزی دوست داشتنی است. هدفم دانستن trivia و به‌طور کلی حواشی آن نیست، بلکه منظور لایه‌هایی از فیلم است که در داستان، حرکات دوربین، حاشیه‌های صوتی، قاب‌بندی‌ها و حتی یک فلو- فوکوس پنهان می‌شوند، به امید آن که مخاطب جست‌وجوگر آنها را بیابد. در مطالعات فیلموسوفیک[1] عقیده بر آن است که فیلم به خودی خود متفکر است و اندیشه دارد. این‌اندیشه حتی گاه ورای آن چیزی است که فیلم‌ساز درپی آن بوده است. اما آیا این‌اندیشه در عکس فیلم نیز عینیت

می‌یابد؟ (پا را فراتر بگذاریم. آیا عکس فیلم نیز متفکر است؟) رولان بارت[2] در مقاله‌ی «نظریه بیان تصویر»[3] میان عکاسی، سینما و نقاشی تفاوت قایل شده و می‌گوید: «از میان تمام انواع تصویر، تنها تصویر عکاسی است که نیروی انتقال اطلاعات را بدون شکل دادن آن به یاری ابزار نشانه‌های نامتداوم و قاعده‌های دگرگونی و تبدیل دارا است. بدین سان ضروری است که عکس یعنی پیام بدون رمزگان را نقطه‌ی مقابل طراحی و نقاشی بدانیم که حتی زمانی که فقط بیان می‌شود، پیامی‌رمزگذاری شده است.»

کتاب اخیر یوریک کریم‌مسیحی باعنوان شب سپیده می‌زند در لابه لای کتاب‌هایی که این چندساله درباب سینما منتشر شده‌اند، موضوعی منحصر به فرد دارد. از کتاب‌های ترجمه که بگذریم، غالب کتاب‌های تالیفی در باب سینما (فارغ از فیلمنوشت‌ها و نقد فیلم‌ها) درباره‌ی تاریخ آن و نیز مسایل تئوریک فیلم بحث می‌کنند، اما شب سپیده می‌زند رویکردی متفاوت با سینما دارد. موضوع کتاب تک عکس‌هایی مشهور از فیلم‌هایی مهم در تاریخ سینما است که از نگاه کریم مسیحی به آنها پرداخته می‌شود.

شب سپیده می‌زند در درجه‌ی اول مجموعه‌ای از محبوب‌های ذهنی عالم نویسنده است. به همین دلیل است که تک عکس‌های انتخاب شده، در درجه‌ی اول ساده و بی تکلف دیده شده‌اند و در مرحله‌ی بعد است که جست‌وجویی برای یافتن حقایق موجود در عکس آغاز می‌شود. نگاه کریم‌مسیحی به عکس فیلم، یادآوری‌های او از خود فیلم است. نگاه او

نگاه کریم‌مسیحی به عکس فیلم، یادآوری‌های او از خود فیلم است. نگاه او عکس فیلم را از خود فیلم جدا نمی‌داند، امری که باعث می‌شود تا اتمسفر موجود در کلیت سکانسی که عکس از آن برداشته شده را نیز در عکس دخیل بداند

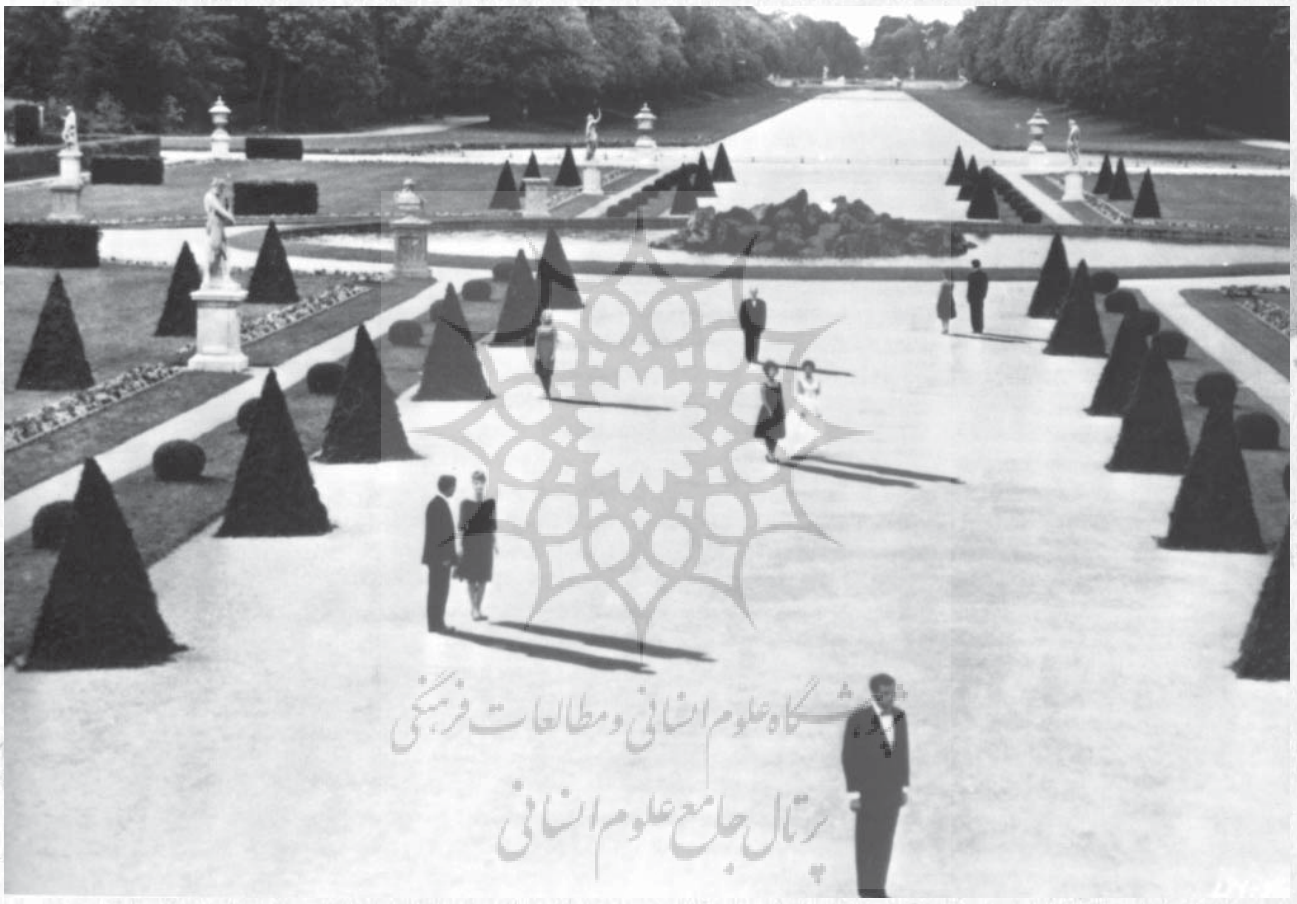
عکس فیلم را از خود فیلم جدا نمی‌داند، امری که باعث می‌شود تا اتمسفر موجود در کلیت سکانسی که عکس از آن برداشته شده را نیز در عکس دخیل بداند. اما این موضوع مانع از آن نشده است تا وی به عکس بودن عکس نگاه جداگانه‌ای نداشته باشد. کریم مسیحی عکس فیلم را با ماهیت تاریخی، سوبجکتیو و اوبجکتیو آن می‌سنجد و تحلیلی کلی از آن تک‌عکس را چنان ارایه می‌دهد که دربرگیرنده‌ی ویژگی‌های عکس بودن عکس، عکس فیلم بودن عکس و جزیی از فیلم بودن عکس باشد. او از جهان تک عکس، به جهان فیلم آن عکس راه می‌یابد و تفکر موجود در فیلم را به تفکر موجود در تک عکس آن فیلم بسط می‌دهد.

دیدن مجموعه‌ی عکس یک فیلم، می‌تواند باعث تولید قصه‌های تخیلی مختلفی برای آن فیلم شود. می‌شود با کنار هم گذاشتن رندوم

عکس‌ها، قصه‌های زیادی سر هم کرد. دیالوگ‌های زیادی نوشت و پایان‌های متفاوتی برای فیلم متصور شد. تجربه‌ی دیدن عکس‌های فیلم پیش از دیدن خود فیلم، در کنار گیشه‌ی سینماها، این‌گونه به ما آموخته است. اما آیا دیدن یک تک عکس نیز این‌گونه است؟ و اگر این اتفاق بیافتد، آیا لذت داستان‌سرایی مجموعه‌ی عکس‌ها، برای یک تک عکس نیز وجود دارد؟ کریم‌مسیحی البته داستان‌سرایی نمی‌کند، اما لذت خود را از کشف درونیات تک عکس‌های مجموعه‌اش به سادگی عیان می‌کند. مقایسه‌ای در کار نیست، اما آن‌گاه که مثلا عکس سال گذشته در مارین باد را برای «تأویل بهتر از آن» بازخوانی می‌کند، بازخوانی‌اش شباهت زیادی به بازخوانی‌های رولان بارت از عکس‌های دوست داشتنی اش دارد. (ر.ک. اتاق روشن، رولان بارت)[۴] گویی کریم‌مسیحی از مکتب او بهره‌ای برده باشد. او حس خود را از دیدن یکباره‌ی عکس بیان کرده و در مرحله‌ی بعد رابطه‌ی فرم عکس با محتوای آن بخش از فیلم را برای تحلیل بهتر عکس آشکار می‌کند. این بازخوانی‌ها و تحلیل‌ها گاه به شدت شخصی به نظر می‌رسند، اما از آنجا که بی‌هیچ مقدمه‌ای از دنیای خصوصی ذهن او بیرون می‌آیند و بیانیه‌گونه نیستند، ذهن خواننده را آزرده نمی‌کنند. کریم‌مسیحی نظریه‌پردازی نمی‌کند و حتی از آن پرهیز می‌کند. خواندن کتابش به مانند مرور تجربیات شخصی او از جهان فیلم‌ها و عکس فیلم‌ها است. این که کتاب از بیان دیدگاه‌های دیگران در مورد عکس‌ها طفره می‌رود موکد همین منظور است.

نکته‌ای که در تأویل و تحلیل و نقد به آن اشاره‌ی زیادی شده، مشمول زمان شدن آن‌ها و نیز تغییر در موقعیت تاریخی و در نتیجه معانی است. از این جهت شب سپیده می‌زند مانند بسیاری دیگر از مطالب این چنینی به مرور زمان معانی دیگری ازخود بروز خواهد داد و حتی در موارد زیادی محتوای بی اثری خواهد یافت. اما از آنجا که موضوع کتاب، خود نگاشتن حافظه و درک در لحظه‌ی نویسنده است، اثری چون کتاب‌های بیوگرافی خواهد داشت: حافظه‌ی تاریخی نویسنده جزیی از موضوع کتاب خواهد بود.

همان‌طور که اشاره شد نحوه‌ی انتخاب عکس‌ها، شخصی بوده است. اما به‌زعم کریم‌مسیحی از قواعد خاصی پیروی شده است: «ارزشمند بودن فیلم بر اساس معیارهایی که جدل چندانی برنمی‌انگیزد، دراختیار داشتن نسخه‌ای با کیفیت خوب – بهتر از آن، عالی – از عکس مورد نظر برای چاپ، در اختیار داشتن فیلم مربوطه برای دیدن یا بازدید و عدم وجود مانع سانسور» به سادگی می‌توان دریافت که بخشی از این قواعد اختیاری بوده است و بخشی مثل مورد آخر محدود کننده. اما با این حال به قول کریم‌مسیحی انتخاب‌ها جدل برانگیز نیستند. هر آشنا به موضوعی می‌تواند ۳۶ عکس فیلم شاخص خود را با قواعدی دیگر انتخاب و درباره‌ی آنها بحث کند. می‌شود لحظه‌ای به عکس چشم دوخت یا زمانی طولانی را صرف کاویدن آن کرد. اما دو نکته در این میان وجود دارد. اول همان تاکید بر شخصی بودن انتخاب‌ها است و دوم اینکه به هرحال نمی‌توان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بر شاخص بودن این عکس‌ها (و فیلم‌هایشان) در تاریخ سینما شکی به خود راه داد. باید تاکید کرد در اشاره به شخصی بودن انتخاب‌ها به یقین شخصی بودن تحلیل‌ها و حتی نوع دیدن‌ها را هم در نظر داشته‌ایم. امکان دارد مرکز توجه مثلا عکس انتخاب شده از سکوت (اینگمار برگمان) برای کریم‌مسیحی استر باشد و برای من یوهان و برای دیگری آنا.

انتخاب عکس‌ها تا دهه ۱۹۷۰ را دربرمی‌گیرد، «زمانی که شاخص بودن عکس می‌رفت که کم رنگ شود.» کریم‌مسیحی دلیل شاخص نبودن عکس فیلم را بعد از ۱۹۷۰ در گرایش سلیقه‌سازان تبلیغات به اعلان‌های دیواری می‌داند که در آن از عکس بازیگران یا لحظه‌ای از فیلم بهره می‌برند. مثال‌ها شاخص‌اند: چهره‌ی درشت جک نیکلسون در

کریم‌مسیحی عکس را به مثابه کلیت مفهومی فیلم در نظر نمی‌گیرد بلکه عکس را به مثابه چارچوبی در نظر می‌گیرد که کادربندی و چیدمان اجزای آن مفهومی‌ویژه‌ی خود داشته و بعد می‌تواند به کلیت فیلم بسط داده شود

پرواز از آشیانه‌ی فاخته (میلوش فورمن)، نمای تو شات تام کروز و داستین هافمن در خیابان، در فیلم رین من (بری لوینسن) و تصویر درشت ژولیت بینوش در سه رنگ: آبی (کریشتف کیشلوفسکی) که به عقب نگاه می‌کند. از نظر او این تمایل به بازنمایی احساسات موجود در فیلم از طریق شاخص کردن بازیگر(ان) به شاخص شدن عکس فیلم به عنوان یک اثر هنری لطمه زده است. کریم‌مسیحی در تصاویر انتخابی‌اش به عکس‌های دارای بازیگران معروف هم پرداخته است اما مثلا در عکس شاخص کازابلانکا نکته‌ای را نمایان می‌کند که با عکس‌های بازیگر محور تبلیغاتی در تضاد است. او حضور نقشی بی‌اهمیت در فیلم را در این عکس مهم ارزیابی می‌کند. به واقع نیز چنین است: «الزای همیشه عاشق که بعد معلوم می‌شود چندان به معشوق وقت خود وفادار نبوده و همیشه دنبال کسی بوده که عاشق او باشد و او عاشقش؛ ریک زمانی مبارز و سرخورده از عشق و پشت پا زده به تمام ارزش‌های متعارف و پناه آورده به کازابلانکای پرت افتاده در شمال افریقا؛ ویکتور لازلوی مبارز که مبارز بودن او در این فیلم هالیوودی تبدیل شده است به بزک؛ لویی رنو نظامی‌رفیق باز و بی قید؛ و ماموری که تنها در این فصل دیده می‌شود و هیچ اهمیتی در فیلم ندارد، اما در عکس دارد.» کریم‌مسیحی عکس را به مثابه کلیت مفهومی فیلم در نظر نمی‌گیرد (مثل کارت پستالی از یک شهر بزرگ که قرار است هویت آن شهر را نشان دهد) بلکه عکس را به مثابه چارچوبی در نظر می‌گیرد که کادربندی و چیدمان اجزای آن مفهومی‌ویژه‌ی خود داشته و بعد می‌تواند به کلیت فیلم بسط داده شود. او هم‌چنین دیگر دلایل شاخص نبودن عکس‌های سه دهه‌ی اخیر را عدم تکرار تک عکس‌ها در نشریات و در نتیجه تبدیل نشدن آن عکس‌ها به شناسنامه‌ی فیلم‌شان و نیز تکثر عکس‌های فیلم و انتشار سریع آنها در رسانه‌های گوناگون است.

تحلیل هر عکس با عنوانی همراه است. مثل ایمان به تردید برای فیلم راشومون (اکیرو کوروساوا) و شب سپیده می‌زند برای مهر هفتم (اینگمار برگمان) که این مورد اخیر عنوان اصلی کتاب هم شده است. گاهی به فراخور ویژگی‌های عکس، تحلیلی خاص صورت گرفته است. برای مثال عکس انتخابی از فیلم ویریدیانا (لوئیس بونوئل) که با نقاشی معروف شام واپسین داوینچی سنجیده شده است. نکته جالب در این

مقایسه این که کریم‌مسیحی بر خلاف باور رایج این نقاشی را تنها پر شباهت به آن صحنه از فیلم نمی‌داند، بلکه اشاره می‌کند که: «در مقایسه با شام واپسین داوینچی، عکس همان قدر که به آن شبیه است، به همان میزان به آن بی‌شباهت است. داوینچی، در دیوارنگاره‌ی شام واپسین هماهنگی با زندگی واقعی را تعمدا زیر پا گذاشته و همه‌ی سیزده نفر را در یک سوی میز نهاده تا حالات و احساسات هر یک از آنها را در زمان شنیدن کلام مسیح: «یکی از شما مرا تسلیم دشمن خواهد کرد.» آشکار کند... [اما] در عکس، بونوئل فقط به حدی که شباهت بین دو اثر حفظ شود به اصل اثر وفادار مانده و در بقیه‌ی موارد از مشابهت سازی صرف نظر کرده است...»

شب سپیده می‌زند فارغ از نوشته‌های کریم‌مسیحی، مقدمه‌ای کوتاه از بابک احمدی دارد که وی در آن از عکس فیلم همچون فیلم‌های «تصاویر دنیای خیالی»[5] با اشتیاقی بر آمده از شور نوشته است. ارجاع به کودکی، و تجربیاتش در مورد دیدن عکس فیلم و اشاره به این نکته‌ی فروید که: پیش لذت از خود لذت بارها مهم‌تر است. بابک احمدی کتاب را فارغ از دنیای تیره‌ی نظریه‌پردازی دانسته و اشاره می‌کند که آن: «بیشتر به وعده‌ی رویارویی با چیزهایی که دوست داریم نزدیک است.» وی در پایان مقدمه‌اش به نکته‌ای مهم اشاره می‌کند: «هنرها که با هم آمد و شد یا بندبازی ممکن می‌شود ...[این بازی] یکی از راه‌ها را نشان می‌دهد تا بگوید راه‌هایی دیگر هم وجود دارند... بازی عکس و فیلم، بازی این دو با واژه‌ها که قرار است توضیح نکته‌ها باشند، بازی واژه‌ها و نکته‌ها با هم، بازی نکته‌ها و واقعیت‌ها، همه زاده‌ی آن آمد و شد و رفت و آمدند. با آن پدید می‌آیند، و با قطع آن گسسته می‌شوند.» به گمانم اگر با این پیش فرض کتاب را بخوانیم راه‌های تاویل بسیار دیگری را از قِبل آن خواهیم یافت.

* اشاره به عنوان یکی از بخش‌های کتاب

(۱) فیلموسوفی – filmosophy – فیلموسوفی مطالعه فیلم به عنوان‌اندیشه است و تلاشی است برای یکی شدن آرای قرن بیستم از فیلم به عنوان فکر (از هوگو مانستربرگ تا آنتونین آرتو، ژان اپستاین و سرگئی آیزنشتاین تا ژان لویی شفر و ژیل دلوز) به سوی یک تئوری کاربردی ازاندیشه‌ی فیلم. فیلموسوفی فیلم را به خودی خود دارای اندیشه می‌داند.

(۲) بارت، رولان. – Roland Barthes (۱۹۱۵ – ۱۹۸۰) متفکر، نشانه شناس و واژه شناس فرانسوی

(۳) Barthes. R, Lobvie et lobtus, Paris , ۱۹۸۲. برگرفته از کتاب تصاویر دنیای خیالی، بابک احمدی.

(۴) بارت، رولان. اتاق روشن، ترجمه فرشید آذرنگ، نشر ماهریز، ۱۳۸۰.

(۵) احمدی، بابک. تصاویر دنیای خیالی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.

فیلمو سوفی

دانیل فرامپتون

ترجمه‌ی شهروز یوسفیان

جهاد دانشگاهی مشهد

فیلموسوفی پژوهشی است درباره‌ی فیلم به مثابه‌ی اندیشه؛ که تلقی خاصی از اندیشیدن را اختیار می‌کند. فیلموسوفی، یک نگره، سخن‌پرداز، و فلسفه‌ای است از تصویر ـ صورت متحرکی به مثابه‌ی اندیشه. فیلم به مثابه‌ی اندیشه، نگره‌ای است محصول سخن‌پردازه دگرگون شرح و تأویل فیلم، و نظر به این که چگونه «فیلم اندیشگی» سیر جریانات اندیشه‌ی فلسفی آینده را رقم می‌زند، فیلموسوفی، چونان فلسفه‌ی «فیلم بودگی»، مفهوم فراروایی «فیلم ذهن»‌ای را پیشنهاد می‌دهد که، هم تصاویر و اصوات فیلم را ارائه کرده، و هم آنها را در ذهن م. ـ باز مجسم می‌سازد (فیلم اندیشگی). بحث بر سر این است که فراگرد مفهوم‌سازی فیلم به مثابه‌ی اندیشه، فرم و محتوای آن را با ذهنیت فیلم‌روها گره زده و مرتبط می‌سازد؛ چنان که فیلم‌روها به جای آنکه لایه‌های داستان و سبک فیلم را از هم تفکیک نمایند، کلیت یکپارچه‌ای از فیلم اندیشگی را در طی حوادث داستانی و از طریق شخصیت‌های فیلم دریافت می‌کنند. فرامپتون هم چنین متذکر می‌شود که فیلموسوفی، فلسفه‌ی فیلم‌بودگی است؛ فلسفه‌ای که فیلم بر آن اساس عمل کرده و معنا می‌آفریند.

کتاب در دو بخش ارائه شده است. بخش اول دربرگیرنده‌ی موضوعاتی چون مقدمه‌ای بر فیلموسوفی، فیلموسوفی چیست، فیلم بودگی، فیلم اندیشگی، فیلم‌روها، سخن‌پردازه، تأویل، فلسفه ـ تصویر، ضرورت نوواژه‌سازی و... بخش دوم نیز شامل مباحثی چون رنگ اندیشگی، واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی، نمایه‌ی فیلم‌ها و اشخاص می‌باشد. درواقع بخش نخست همان گونه که مترجم متذکر می‌شود، مقدماتی از نواندیشه سینمایی (فیلموسوفی) که شامل آراء نویسنده است پیرامون خاستگاه، مفاهیم، اهداف رهیافت شخصی‌اش در عرصه‌ی مطالعات نظری فیلم و سینما و... است. سپس مبحثی است پیرامون تأویل رنگ به مثابه اندیشگی، هستی‌شناسی آن در حیطه‌ی فیلم، معناپذیری یا گریزی‌اش و... .