صفحه ۱۲۸ کتابش این‌گونه توصیفش می‌کند: «قویاً گمان می‌کنم که شوستاکوویچ با نبوغ خود در مقام داستان‌سرای موسیقیایی می‌تواند برای کسانی که با سیلابی از رنج و خلسه، خشم آتشین و سرد، مالیخولیا و شادی وحشیانه دست‌وپنجه نرم می‌کنند به بهترین وجه کمک کند.» شوستاکوویچ که خود در اختلال دوقطبی توتالیتاریسم دوران استالینی، بین دوگانه‌ی آشنای حکومت‌های استبدادی (یا با مایی یا بر ما)، بین محبوب و مطرود حاکمیت تمامیت‌خواه بودن گرفتار آمده، این همه را در آثارش بازتاب می‌دهد. البته تنها به روایت «من» قناعت نمی‌کند. شوستاکوویچ راوی «ما» نه‌فقط محدود به مردمان سرزمین‌اش، که به تعبیر جانسون یک مادر معنای تمام انسانیت است. رنج زیسته مردمانی را که دوران محاصره نازی‌ها، به قحطی و گرسنگی افتاده‌اند را با سمفونی هفتم خودش تسلا می‌دهد. همان سمفونی باشکوهی که در لنینگراد (سن پترزبورگ فعلی) با مشقت فراوان ساخته و اجرا می‌شود تا روحیه در آستانه فروپاشی مردمانش را سرپا کند. به سوگ سرزمین از جنگ رها شده‌اش در سمفونی هشت می‌گرید و به هیبت رعب‌انگیز مرگ در سمفونی چهاردهمش خیره می‌شود. شوستاکوویچ در زمانه‌ای زیست که بابک احمدی به‌درستی با دو کلمه به توصیفش پرداخت؛ ترس و تنهایی. استیون جانسون با گام برداشتن در جهان ترس و تنهایی او، با روایت تجربه‌های شخصی خودش، نه‌تنها به ترسیم سیمای آهنگساز بزرگ پرداخت و نه‌فقط از تجربه هولناک اختلال دو قطبی خودش پرده برداشت، که دراین‌میان متنی در رسای عظمت و شکوه موسیقی نوشت.

به یاد اولین‌باری می‌افتم که مشغول شنیدن سمفونی پنجم شوستاکوویچ بودم. به آخرین لحظات موومان اول. همهمه‌ی سازهایی که به‌یک‌باره به فرمان سازهای بادی به سکون و آرامشی نزدیک می‌شوند و نوای سوزناک سازهای زهی، به تک‌نوازی حیرت‌انگیز ویولنِ اول می‌رسد. به نوای غمگینی که در انتها از هارپیسکورد جواب می‌گیرد و شعله‌ی فروزان موومان اول آرام‌آرام خاموش می‌شود. چشم‌هایم با حیرت باز مانده‌اند. چیز عجیبی را برای اولین‌بار تجربه می‌کنم. ضربان قلبم را حس می‌کنم. چیزی نزدیک جناغ سینه می‌جوشد و پایین می‌لغزد. تاثیری که نمی‌توان برایش نامی پیدا کرد، چه برسد به توصیفش با کلمات! تجربه‌ای که با بتهوون، مالر و بسیاری از شاهکارهای موسیقی کلاسیک از سر گذراندم و خواندن کتاب «چگونه شوستاکوویچ نظر مرا تغییر داد» به زیبایی، توصیفی بود از آن لحظات نام‌ناپذیر موسیقیایی.

وسیقی شوستاکوویچ را به بطن عمیق‌ترین و دردناک‌ترین لحظات زندگی‌اش می‌برد و تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه در آثار تاریک و دردناک شوستاکوویچ، تسلایی یافته است. جانسون در توصیفی صادقانه از سرگذشت زندگی‌اش، از بزرگ‌شدن در خانه‌ای با مادری مبتلا به اختلال شخصیت مرزی (با آن نوسان‌های سریع و هولناک بین چندین هیجان شدید و آن پیش‌بینی‌ناپذیری و بی‌ثباتی آزاردهنده) و پدری معتاد به کار که از او یک‌چیز می‌خواست

است و در صحنه‌های متعدد چون لالایی خواندن زنِ لئوناردو و مادرش برای کودک، مجلسی که برای عروس و داماد برگزار شده است، تعقیب و گریز و جست‌وجوی داماد و اقوامش برای یافتن عروس گریزپا، معشوق‌اش و... با آوازخوانی‌هایی مواجه‌ایم که تفاوت ترجمه‌شان در متن احمد شاملو با متن مزدک صدر، چشمگیر است. تفاوتی که احتمالاً از هنر شاعری شاملو و نزدیکی به متنی منظوم به زبان فارسی به‌جای پایبندی عین‌به‌عین به آن چه در نمایشنامه لورکا آمده است، برمی‌خیزد و حاصل بازنویسی‌های هنرمندانه اوست. از جمله نمونه‌های این تفاوت می‌توان به بندی از لالایی‌ها اشاره کرد. چیزی که مزدک صدر این‌طور ترجمه‌اش کرده است: «بخواب ای گل، که اسبه اشک می‌ریزه / سُمش زخمی / یالاهاش یخ‌بسته / خنجری نقره / تو چشم‌هاش» و در ترجمه شاملو این‌طور: «یال یخ‌زده / با سُم خونین / تو چشِ ترش / خنجری سیمین». تفاوتی که می‌توانید یادآور این اظهارنظر در مورد ترجمه‌های احمد شاملو باشد که نگاه او به کار ترجمه، نه انتقال بی‌کم‌وکاست متن از زبانی دیگر به زبان تازه که به‌رخ کشیدن امکانات زبان فارسی بود.

فدریکو گارسیا لورکا که جزو نامدارترین شاعران و نویسندگان تئاتر اسپانیا در سده بیستم بود، زندگی کوتاه اما پرفرازونشیبی داشت. آثار او نه‌تنها در اسپانیا بلکه در سراسر جهان با استقبالی چشمگیر روبه‌رو شد. او در کنار آن چه در طول عمر کوتاه ۳۸ ساله‌اش انجام داد و آثار درخشانی که آفرید، با مرگ دردناک و مرموزش نیز شناخته می‌شود. لورکا در سال ۱۹۳۶ در جریان جنگ‌های داخلی کشورش به دست نیروهای فرانکو کشته شد با این حال پس از گذشت چندین دهه، نحوه کشته شدن و محل واقعی دفن‌اش همچنان مورد بحث است. دولت فرانکو هرگز مسئولیت مرگ لورکا را نپذیرفت و ادعا کرد، دشمنانش از مرگ او جنگی تبلیغاتی به راه انداخته‌اند اما این جنایت که دنیا را متاثر کرده بود گریبان فرانکو را تا آخرین روز حکومتش رها نکرد.

و نوشیدنی‌های کنار زمین می‌رسد. گویی کودکان اهوازی، خود را آب‌دیده می‌دانند و بچه‌های کوی استادان را مدام مسخره می‌کنند. با این حال همیشه در مسابقه، تیم فوتبال بچه‌های کوی استادان برنده است و هرگز کسی به خاطر نمی‌آورد که یک‌بار، تیم کوی سعدی برنده شده باشد. تیم فوتبال کوی سعدی، در جدالی تمام‌نشدنی با خویش است. آن‌ها فوتبال را به سبک و سیاق خود درآورده‌اند و درست لحظه‌ای که احساس شکست می‌کنند، همان بازی‌ای را که هیچ نامی بر آن نمی‌شود گذاشت، ارائه می‌دهند. نویسنده، به‌خوبی تجربه زیسته خود را به قلم تحریر درمی‌آورد و لحظه‌به‌لحظه، در هر روایتی، جزئیات را چنان قابل درک و فهم بیان می‌کند که گویی خواننده هم در آن تجربه شریک بوده است. یکی از عناصری که در وهله اول، توجه مخاطب را به این کتاب جلب می‌کند، نامی است که نویسنده با هوشمندی بسیار، برای این کتاب برگزیده است. سه داستان با عنوان‌های سعدی، گلستان و بوستان در کتاب روایت شده است. داستان‌ها به‌ظاهر ازهم‌گسسته اما در باطن با زنجیری ناگسستنی، به هم پیوسته‌اند. عنصر مکان در هر سه داستان حائز اهمیت است و یکی از حلقه‌های وصلِ محکم داستان‌هاست. مکان به‌درستی توصیف شده است. گرما و سوزِ آفتاب چنان دقیق بیان می‌شود که مخاطب پابه‌پای بچه‌های تیم فوتبال کوی سعدی، در مسیر رسیدن به زمین کوی استادان، عرق می‌ریزد و خنکای پیراهن خیس‌شده‌ی روی سر را و ردِ قطرات آب و عرق روی سر را که به هم آمیخته‌اند، به‌خوبی احساس می‌کند. در آغاز هر داستان، نویسنده دانه‌ای در ذهن مخاطب می‌کارد که در تمام طول داستان، سایه‌ای بر نگاه خواننده می‌اندازد و در پایان هر داستان نیز آن نقطه مبهم، روبه روشنایی می‌رود. کتاب «کلیات سعدی اهوازی» یا «با من به مغولستان بیا»، نوشته مهدی ربی است. همانطور که اشاره شد، مهدی ربی خود زاده و بزرگ‌شده‌ی اهواز است و روایت‌هایش نیز رنگ و بوی آن دیار را دارد. «کلیات سعدی اهوازی»، از نشر مرکز در ۱۵۸ صفحه به چاپ رسیده است.

سینما و ساز و کارهایش

معرفی کتاب

کتاب بوطیقا سینما
نویسنده: دیوید بوردول
مترجم: علی ظفر قهرمانی‌نژاد
انتشارات: بیدگل
قیمت: ۶۷۰ هزارتومان

رضا صائمی
خبرنگار گروه فرهنگ

خیلی از مرگ دیوید بوردول نگذشته بود که نشر بیدگل، یکی از مهمترین کتاب‌های سینمایی او، یعنی «بوطیقای سینما» را منتشر و روانه بازار کرد. علاقه‌مندان مطالعات سینمایی پیش‌ازاین با کتاب‌های بوردول به‌ویژه «تاریخ سینما» و «هنر سینما» آشنا بودند؛ کتاب‌های مرجع سینمایی که هر سیناگری باید یک جلد از آن را در خانه داشته باشد. «بوطیقای سینما» اما کتابی جامع و مرجع در فهم نظریه‌های سینما و البته ماهیت و کارکرد سینماست. اثری ارزشمند از حیث پژوهشی. پژوهشی در سینما، از منظر شناختی، تاریخی، فرمالیستی و زیبایی‌شناختی. کتاب «بوطیقای سینما»، با عنوان اصلی Poetics of Cinema، مجموعه‌مقالاتی است که دیوید بوردول آن‌ها را طی سال‌های مختلف نوشته و در آن‌ها به تبیین رویکرد نظری خود در پژوهش سینمایی و تحلیل فیلم پرداخته، همچنین این رویکرد را روی فیلم‌های مختلف پیاده کرده و آن فیلم‌ها را براساس آن مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.

کتاب «بوطیقای سینما»، یک کتاب مفید و کارآمد برای شناخت سازوکار زیبایی‌شناختی سینما و زمینه‌های تاریخی و فرهنگی سبک‌ها و فرم‌های سینمایی است. دیوید بوردول در کتاب «بوطیقای سینما»، نقشه راهی برای درک و تحلیل زیبایی‌شناختی و فرمالیستی فیلم‌ها، درکِ کارکرد سبک در سینما، شیوه تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب به‌دست می‌دهد و نیز در واکنش به رویکرد نظریه‌محور به سینما که به نظریه بیش از خود فیلم بها می‌دهد و نگاهی میان‌رشته‌ای به سینما دارد، عملاً این نکته مهم را یادآور می‌شود که برای تحلیل فیلم، درک سینما و سازوکار آن و در کل برای پژوهش در باب سینما باید فیلم دید، نه اینکه بدون دیدن فیلم‌ها و صرفاً متکی به نظریه‌ها درباره فیلم‌ها و درباره سینما حرف زد و به تفسیر سینمایی پرداخت. کتاب «بوطیقای سینما» کندوکاوی در سبک سینمایی است، نه کندوکاو نظرورزانه در معنا؛ کندوکاوی که بوردول طی آن از علوم شناختی نیز کمک می‌گیرد تا تبیینی علمی از تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب به‌دست دهد. متن اصلی کتاب «بوطیقای سینما» اولین‌بار در سال ۲۰۰۷ منتشر شده است.

سینما چگونه از طریق سبک و فرم با ما سخن می‌گوید و با زبانی زیبایی‌شناختی ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؟ بحث اصلی کتاب «بوطیقای سینما»، تلاش برای پاسخ به این پرسش است و چه‌بسا بتوان گفت که جان کلام نویسنده در این کتاب تبیین سازوکار زیبایی‌شناختی و فُرمالِ سینما و نحوه تأثیرگذاری سینما بر تماشاگر ازطریق سبک و فرم است. دیوید بوردول در کتاب «بوطیقای سینما»، زیبایی‌شناسی سینما و شیوه اثرگذاری زبان سینما بر ذهن، احساس و ادراک مخاطب را با وام‌گیری از علوم‌شناختی توضیح می‌دهد و نیز زبان زیبایی‌شناختی سینما را در زمینه و چشم‌اندازی تاریخی و فرهنگی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد. یکی از موضوعاتی که در کتاب «بوطیقای سینما» به آن پرداخته شده، این است که سبک و فرم در سینما چقدر تحت‌تأثیر شرایط اجتماعی، تاریخی و فرهنگی ملی و فراملی است و شرایط چقدر می‌تواند بر شکل‌گیری سبک‌ها و فرم‌های سینمایی مؤثر باشد. بوردول این‌گونه صنعت سینما و تحولات تکنیکی و فنی سینما را در زمینه تاریخی و فرهنگی بررسی می‌کند. روایت در سینما نیز ازجمله موضوعاتی است که در کتاب «بوطیقای سینما» به آن پرداخته شده است. کتاب «بوطیقای سینما»، چنانکه پیش‌تر نیز اشاره شد، یک نظریه‌پردازی صِرف درباره سینما نیست. بوردول در این کتاب ابتدا چارچوب نظری خود را توضیح می‌دهد و به تبیین آن می‌پردازد و آن‌گاه این چارچوب نظری را عملاً روی فیلم‌های مختلف پیاده می‌کند و این‌گونه از کلی‌گویی‌های نظری در باب سینما فاصله می‌گیرد و این مهم را یادآور می‌شود که حرف‌زدن از سینما و نظریه‌پردازی درباره آن، بدون حرف‌زدن از فیلم‌ها بی‌معناست و در بحث از سینما و تحلیل آن، این خود فیلم‌ها هستند که همیشه اولویت دارند و باید در کانون بحث قرار گیرند، نه نظریه‌ها. بوردول در کتاب «بوطیقای سینما»، برخلاف رویکردهای نظریه‌محور که او منتقدشان است، بر آن نیست که در معنای فیلم‌ها کندوکاو کند. کاوش او در این کتاب، یک کاوش زیبایی‌شناختی است که سبک و فرم را مدنظر دارد و نویسنده می‌خواهد از خلال آن به این نکته برسد که فیلم‌ها چگونه از طریق فرم و سبک خود با ما سخن می‌گویند و بر ما تأثیر می‌گذارند و منشأ شکل‌گیری فرم‌ها و سبک‌های مختلف چیست. گفتنی است که بوردول در این کتاب از سینمای کشورهای مختلف سخن می‌گوید؛ از سینمای آمریکا گرفته تا سینمای ژاپن، روسیه، آلمان و.... کتاب «بوطیقای سینما» از توضیحات نویسنده درباره این کتاب، مقدمه، سه بخش به‌نام‌های «پرسش‌های مربوط به نظریه»، «مطالعات در زمینه روایت» و «مطالعات در زمینه سبک» و ۱۵ فصل تشکیل شده است. فصل‌های پنج‌گانه کتاب «بوطیقای سینما» عبارتند از: «بوطیقای سینما»، «قرارداد، ساخت و دید سینمایی»، «سه وجهِ روایت فیلم»، «شناخت و درک (اندریافت): دیدن و فراموش‌کردن در فیلم میلدرِد پیرس»، «سینمای هنری به‌مثابه شیوه‌ای از فیلم‌ورزی»، «آینده‌های [بدیل در] فیلم»، «دوستان مشترک و وقایع‌نگاری‌های تصادفی»، «خلوص سینمایی»، «به منتها رساندن چیزها: هذیان‌هایی به‌لطف روبرت راینرت»، «سینما اسکوپ: معجزه مدرنی که بی‌عینک می‌بینید»، «چه کسی اول پلک زد؟»، «سبک بصری در سینمای ژاپن، ۱۹۴۵ - ۱۹۲۵»، «سینمای جلوه‌ها و کرشمه‌ها: سبک تزئینی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ سینمای ژاپن»، «زیبایی‌شناسی در فیلم اکشن: کونگ‌فو، هفت‌تیرکشی و بیان سینمایی» و «غنا از رهگذر کاستی: کینگ هو و یک لمحه نگریستن». رویکرد نظری بوردول در آثارش هم‌سو با رویکرد روش‌شناختیِ موسوم به «نئوفرمالیسم» است؛ رویکردی که البته کریستین تامسون، نظریه‌پرداز فیلم و همسر دیوید بوردول، آن را به‌طور گسترده‌تری دنبال کرده است.

فیلم جستار

درد و رنج تکراری نمی‌شود

علی ورامینی
دبیر گروه فرهنگ

نوجوان بودم، صبح بهار بود؛ بهارِ شیراز و آن دلبری‌هایش. خانه ما طبقه دوم بود و از پله‌هایی رفت‌وآمد داشتیم که حیاط خانه همسایه، کامل در دید ما بود. بعد از سال‌ها و همسایگی دیگر ۶-۵ خانه کوچه، حکم خانواده هم را داشتند. مامان صبح، زودتر از همه می‌رفت مدرسه. او که داشت می‌رفت، آقای مشکسار ـ پیرمرد همسایه ـ یکی، دو کار روزمره‌اش را انجام داده بود و دیگر مشغول آب‌دادن باغچه‌ها می‌شد. پیرمرد عارف‌مسلک بود، مرید کم نداشت. شب زود می‌خوابید و صبح هم آفتاب‌نزده بیدار می‌شد. آن صبح بهاری مادر به‌رسم همیشه، سلامی به آقای مشکسار می‌دهد و جوابی نمی‌شنود. دقت می‌کند و پیرمرد را افتاده میان باغچه می‌بیند و شیلنگ آب هم فوران‌کنان در آغوشش. هرچه او را صدا می‌زند جوابی نمی‌شنود. همسرش را صدا می‌زند. هم‌سن‌وسال‌های خودش بود، ولی نه به قوت و راست‌قامتی شوهرش، هوش و حواس درست هم نداشت. متوجه اتفاق نمی‌شود و بیراه جواب می‌دهد. مامان من را صدا کرد. از تیغه بالای سر آقای مشکسار رفتم، صدایش کردم و صورتش را چندین و چندبار تکان دادم، با ناله خفیفی گفت، «بگذار بخوابم». در کوچه را باز کردم، دیگر کل خانواده ما و یکی دیگر از همسایه‌ها همگی بالای سر پیرمرد بودند و آمبولانس هم در راه. آمبولانس که رسید گفت، سکته قلبی کرده و اوضاع هم حسابی بد است. باید سریع ببریمش بیمارستان نمازی، البته یکی هم باید به‌عنوان همراه بیمار با آنها می‌رفت. تکلیف خانمش که مشخص بود، بقیه هم که داشتند می‌رفتند سرکار و قرعه فال به‌نام من افتاد. با همان لباس خانه و دمپایی، جلوی ون آمبولانس نشستم، یکی از تکنسین‌ها مشغول احیاء شد و یکی هم پشت فرمان نشست آژیر را زد و راه افتاد. با سرعت از خیابان‌های یک‌طرفه می‌رفت، همه ماشین‌ها تقریباً کنار می‌زدند و خیابان را برای ما باز می‌کردند، آخر سر به میدان نمازی سابق که رسیدیم، میدان را دور نزد، همانطور مورب از دل ماشین وارد بیمارستان شد. اینجا دیگر نتوانستم ذوق خودم را پنهان کنم. برای آنها همه اینها نه ذوقی داشت، نه ترسی و نه هیجانی حتی. بعدتر به این فکر کردم که برای چنین مشاغلی احتمالاً دیگر همه غم‌های عالم، شادی دل فزاید و بعد از دیدن این همه درد و رنج احتمالاً دیگر غصه‌ای آن‌ها را فرو نگیرد. پیرمرد که رسیده نرسیده به بیمارستان، مُرد و پسرش تا آخرین‌باری که او را می‌دیدیم، هر بار از من تشکر می‌کرد و من خجالت می‌کشیدم که بگویم از قضا یکی از هیجان‌انگیزترین لحظه‌های زندگی را به میانجی مرگ پدر شما تجربه کردم. همه این صحنه‌ها بعد از ۲۰ سال، با اولین سکانسی از فیلم «شهر آسفالت» به کارگردانی «ژان استفان سووایر»، مثل یک سکانس طولانی و بدون کات از جلوی چشمم رد شد. «شهر آسفالت»، داستان دو تکنسین اورژانس؛ یکی بسیار تازه‌کار و دیگری کارکشته است که در نیویورک ـ این شهر عجیب و هزار قوم ـ هرلحظه با یک درد و بدبختی روبه‌رو می‌شوند. سکانس اول فیلم که ماشین بزرگ آمبولانس روی آسفالت نیویورک، زیر آن نورهای رنگارنگ غالباً قرمز، با سرعت مشغول حرکت هستند و به مرد سیاه‌پوست تیرخورده‌ای می‌رسند، خبر از فیلمی پر از التهاب می‌دهد و همینطور هم است. در بینابین ماموریت‌های این دو ـ که هرکدام درد و رنجی جدید، به‌خصوص میان طبقات فرودست را عیان می‌کند ـ با داستان زندگی رات با بازی «شان پن» و اولی «تای شریدان»، همراه می‌شویم. همراهی‌ای که یکسره میان شلوغی‌های نیویورک، خون، اعتیاد، فقر، تنهایی، حاشیه‌نشینی و... ادامه پیدا می‌کند. در سکانس ابتدایی گمان کردم فیلمساز می‌خواهد همان چیزی را بگوید که من از پسِ تجربه رساندن پیرمرد به همراه اورژانس به آن رسیدم؛ اینکه جوان تازه‌کار از درد و زخم شوک‌زده می‌شود، اما مرد دنیادیده و دم بازنشستگی، برایش عادی است. بعدتر اما کارگردان به ما رکب می‌زند، رکبی به سیاق دنیا؛ اینکه هیچ‌وقت درد و رنج عادی نمی‌شود، بدبختی همیشه می‌تواند آدمی را غافلگیر و بسیاری اوقات زمین‌گیر کند.