قسمت دوم و پایانی

تور بدون راهنما

نگاهی به زندگی سینمایی سوزان سونتاگ

دیوید دنبی

مترجم: آرش طهماسبی

سونتاگ، با جمع کردن و متمرکز کردن نیروهای مخرب و حماسی فرا - مدرنیسم، اصرار داشت تجربه اندوزی فرمال می تواند «حساسیت کامل وتام مخاطب رادوباره سازماندهی کند.» با وجود شناوری و سرگردانی ابتدا به ساکن قالب و ریخت چنین روایت هایی، بایدخود را به منظور یافتن راه درست به سمت معنا و احساس، از نو بازسازی کنیم. در نگاه اول، فیلمهای روبر برسون، با آن زهد و بی پیرایگی شان - سرکوب احساسات و کنش های عادی - دور به نظر می رسند. سونتاگ در مقاله ای در سال ۱۹۶۴ می نویسد: «وظیفه منتقد درک زیبایی شناسی - یعنی دریافت زیبایی - چنین سردی ای است و البته یافتن حالت رقت بار و غم انگیز در آن. در نقد و شرح سونتاگ، کاتولیسیم زیبایی شناسانه برسون - با حذف استهزاء و به هم ریختگی از حالت مرسوم (چهره) را تکان دهنده خلقت خدا را آشکار می کند؛ انتقال رحمت ایزدی می چند روز حقیر و خاقیر. او می نویسد: «تفکیک و تعویق احساسات از طریق آگاهی از فرم، در انتها آنها را قدرتمندتر و شدیدتر می سازد.»

سونتاگ در این تأیید و تمجیدهای اولیه از فرمالیسم، از وسوسه انگیزی پیش پا افتاده داستان گویی، هنرپیشگی، آدمها، چهره ها و جنبش، غافل ماند. او کار بیدسترگونه (جونده سان) ریو یونوس متعارف در دسته بندی چیزهای خوب و بد، جلوه های گوناگون لفاظی و ایجازگویی منتقد - لطیفه ها و انسان شناسی سببی زائقه عامه پسند - را به دیده تحقیر می نگریست. او برای تفریح پا به میدان بازی نگذاشته بود و به سینمای آمریکا، جدا از توانایی آن در ارائه شمایل های پررزق و برق مثل مارلنه دیتریش و می وست و متون فاش کنند. اما از لحاظ زیبایی شناسی بخت برگشته مثل فیلمهای علمی - تخیلی فاجعه آمیز (ترس از جنگ هسته ای) دهه های ۵۰ و ۶۰، علاقه کمی داشت. وقتی گدار و دیگر کارگردانهای موج نو (در اوایل دهه بیست زندگی شان) در مقام منتقد فعالیت می کردند به مؤلفین آمریکایی - هاوکز، فورد، نیکلاس ری - عنایت داشتند. اما سونتاگ از آنان چشم پوشی کرد. به همین نحو، او در دهه ۷۰، چیزی درباره اسکورسیزی، کاپولا، اسپیلبرگ و سایر کارگردانهای عصر طلایی (سینمای) آمریکا نگفت. آوانگارد بین المللی جایی است که کنش در آن جریان داشت و خود ماهیت رسانه در خطر بود. یک پاراودکس، پس: در مجموعه مقالات گردآوری شده در دهه ۷۰ Against Interpretaien (ضد تفسیر) که در دوران جوانی اش نوشته شده اند، سونتاگ برای مردم، برای نخبگان و بیتلز و برای ذائقه های غیرمتعارف وناباب سخن رانی کرد اما این وجود سنت نقد او در زمینه سینما همواره بلندپروازانه و غلط انداز بود. اگر فیلم بااثر کارگردانی حادثه برجسته ای در تاریخ هنر، یا حداقل سینما نبود، درباره اش چیزی نمی نوشت. یا این حال، به اعتبار خود، هرگز این اعتقاد واهی را جدی نگرفت که یک انقلاب زیباشناختی - یک زبان نو در هنر - می تواند تا حدودی نظم بورژوازی را مستحیل کند و از پرده ابهام درآورد. انقلابی که او می خواست شخصی، درونی و یگانه بود. او می نویسد: «به خاطر تمام لحن های ملتمسانه ام، سعی نکردم، هیچ کسی جز خودم را به سرزمین موعود رهنمون سازم.»

«ضد تفسیر» از نویسندگانی تجلیل می کند که همچون منتقد فیلمی، منی فاربر، «رویه احساسی هنر را آشکار می سازند، اما کار خودش یافتن استخوان بندی زیرپوست بود. مضامین فلسفی فم یک فیلم چه بودند؟ خیلی جدی، خیلی، حتی، به عنوان یک گزینه گوی بدون لطافت طبع، یک آموزگار معمولی که می توانست مفاهیم پرعدآسا را از سکوت بیرون بکشد، خواستا «مفاهیم غیراخلاقی هنر» در نثری عاری از استعاره بود که [خود] چیزی جز موجودیتی غیراخلاقی نبود. گاهی اوقات، هنرشناس موعظه گر به درآوردن ادای خود نزدیک می شد: «اگر اخلاقیات را در مفهومی یگانه درک کنیم، به صورت یک تصمیم گیری عمومی به سهم آگاهی، آنگاه معلوم می شود واکنش ما نسبت به هنر تا آنجایی که دقیقاً برای حساسیت و آگاهی ما روح بخش است، اخلاقی است. با این وجود، با وعاصری غیرقابل کنترل در خلق وخوی اش نجات یافت - میل تجربه احساسی، حتی برای استعلا. برخی از مانیفست های اولیه برای نهایت لذت یا رنج بودند - دردناک و وحشت، واژه های این تمجید شدند. او می خواست به تصرف درآید، حتی کوچک شمرده شود. در سالن های سینما، همواره در ردیف سوم، درست در مرکز می نشست. به عنوان یک منتقد در زمینه تمام هنرها، آرزوی کشف و گردآوری اخبار را داشت؛ روش او دسته بندی و تمجید بود. او سازنده پر و پا قرص قواعد، قواعد آلترناتیو، قواعد شورشی بود - برای مثال سنت خاص [هیرونیموس] بوش (۹۰) [مارکی دو] ساد، [آرتور] رمبو (۱۰)، و [فرانتس] کافکا که جدیت شان شکل «اضطراب، قساوت و پرشانی» به خود می گرفت. ممکن است سطوح فرهنگی طرد کرده باشد اما سلسله مراتب انتلکتوال را با آغوش گرم پذیرفته بود؛ او می خواست بداند در یک هنر خاص چه کسی مهم است و افراد چه جایگاهی دارند. شور و اشتیاق او برای نخبه بودن هم به خودی خود تأثیرگذار بود و هم موجب رمز جذابیت عمومی او به عنوان یک نویسنده می شد. تب سونتاگ آدم را به خواندن هر چه بیشتر آثارش مشتاق می کند، درست به همان شیوه ای که ناخشنودی عبوسانه ژان مورو، آدم را ترغیب می کند ببیند چگونه می توان او را احتمالاً راضی کرد.

مقالات سینمایی سونتاگ در اواخر دهه ۶۰، لحنی سرخوشانه داشتند که از زمان هیجانات ساده لوحانه دوران جنگ جهانی اول در ادبیات سینمایی آمریکا شنیده شده بود. زمانی که [دیوید و ارک] گریفیث «تولد یک ملت» را ساخت و شاعرانی مثل ویچل لیندزی برای فیلمها ترانه سرایی کردند. با این حال،نوشته سونتاگ هر چیزی بود، جز ساده لوحانه. با پرهاگشری ها و اعتراضات توصیف گر، ارزش پاپ، محاوله ای و پیش بینی کننده، روشمندترین منتقد انقلابی شده بود. با شور و شعفی خشمگینانه، سونتاگ برنامه افراطی (رادیکال) را پیاده سازی کرد: تخریب عقیده [موسوم] در روایت معمول، وفاداری سینما به «فعالیتهای نیمه هنری (-meta artistic) خود - بازتابنده». او مطمئن بود در آینده رابطه فیلم و سینما با وظیفه مدرنیستی دراماتیزه کردن ابزارهای بیانی خود بسیار شدیدتر خواهد شد. دومحور اصلی این فعالیت (کارکرد)«ساختارهای سنگین،محکم، به شدت آگاهانه وخودویرانگر اثر سترگ بی گمان «پرسونا» (۱۹۶۶) و روشهای به ظاهر سرسری گدار بودند که این آخری «بسیار سرزنده، شاد، سرگرم کننده، اغلب شوخ و بامزه، گاهی همراه با لودگی و گاهی صرفاً احمقانه» بود.

در مقاله ای که به سال ۱۹۶۸ در مورد گدار نوشته بود، یکی از اولین فیلمهای کارگردان (یعنی تعطیلات آخر هفته به سال ۱۹۶۷) را به عنوان ترکیبی ناپایدار از یک اثر تخیلی، فانتزی، یک رساله تغزلی و یک نقل قول ادبی، جمع بندی می کند که در آن داستان یک بستر پیش پا افتاده و مصلحت آمیز است که بر مبنای آن شاخص ترین کارکرد فیلم را می توان [یک اثر] «گزارشی» دانست. در فیلمهای گدار، «رمان رئالیستی و صحنه فاقد دیوار چهارم» در نهایت کنار گذاشته شده اند: زائیسم و «محتوا» در بطن نمایش فرمال سرزنده استحاله یافته اند و در میان عناصر و مؤلفه هایی که زاییده این فرم شکنی هستند، موضوعات و احساساتی وجود داشتند که پیش از این در فیلمها سابقه نداشتند:

به تعبیر تمثیلی گدار، «اگر فیلم تجزیه و تحلیل چیزی است که با صدا و تصویر همراه است، تبدیل ادبیات به موضوعی برای تحلیل سینمایی به هیچ وجه کار زشت و ناپسندی نیست. برای کسانی که با سینما بیگانه اند، چنانکه در این مقوله به نظر می رسد، از کثرت قابل ملاحظه ای برخوردارند، گدار بر سر این استدلال هیچ شکی ندارد که کتابها و سایر نیروهای محرکه آگاهی فرهنگی بخشی از جهان هستند، بنابراین آنها به فیلمها [هم] تعلق دارند. در واقع، با تعبیر مشابهی از این جدیت شان شکل «اضطراب، قساوت و پرشانی» به خود می گرفت. ممکن است سطوح فرهنگی طرد کرده باشد اما سلسله مراتب انتلکتوال را با آغوش گرم پذیرفته بود؛ او می خواست بداند در یک هنر خاص چه کسی مهم است و افراد چه جایگاهی دارند. شور و اشتیاق او برای نخبه بودن هم به خودی خود تأثیرگذار بود و هم موجب رمز جذابیت عمومی او به عنوان یک نویسنده می شد. تب سونتاگ آدم را به خواندن هر چه بیشتر آثارش مشتاق می کند، درست به همان شیوه ای که ناخشنودی عبوسانه ژان مورو، آدم را ترغیب می کند ببیند چگونه می توان او را احتمالاً راضی کرد.

> سونتاگ در گیر مسأله ای پیش پا افتاده اما گریزناپذیر، شده بود. یک زیبایی شناس منتقد ممکن است برای استحاله رئالیسم در روایت مبارزه کند اما از شکوه و نفرین سینما گریزی نیست: سینما رسانه ای تصویری است که به نظر می رسد در آن مردم در فضا و زمان واقعی حرکت می کنند

مخاطب به منظور «خواتش» فیلمهای گدار، باید همچون ماجراجویی بی باک در امر فروپاشی و خلاقیت شرکت کند. اما فرم شکنی بر گمان در پرسونا چیز دیگری بود - مهاجم، هشدار دهنده و حتی فاجعه بار. [این] فیلم در مورد دوزن است - یک هنرپیشه صم بکم (لیوالولمان) و یک پرستار پرحرف (بی بی اندرسن) - که به محدودیت های یکدیگر نقب می زنند و در عین حال در جزیره تنهایی با یکدیگر زندگی می کنند. روایت افت می کند و معلوم می شود که برگمان نه تنها ابزار سینما را دراماتیزه می کند بلکه آنها را باطل هم می سازد. در فصل ابتدایی فیلم روشن شدن یک پروژکتور را می بینیم و در میانه آن نوعی مکث [شعری] وجود دارد - تصویر چهره اندرسن منعکس می شود و می سوزد، انگار به دهانه پروژکتور چسبیده است. این یک تجلی مدرنیستی اضطراب آور است. وقتی برگمان به روایت بازمی گردد، آگاهی شخصیت (کاراکتر) نمایشنامه - نه با گفته سونتاگ، به میزان قابل توجهی تغییر یافته است. بنابراین کشف ظاهری ای که به محدودیت های آن (آگاهی) کشیده شده است، نه تنها به دراماتیزه کردن ابزار خلق هنر به استحاله این ابزارها و نیز استحاله آگاهی، منجر می شود. سونتاگ، با جمع بندی «هنرشناس عاشق» و یکسم «اخلاق گرای وسواسی»، و اگر این هر دو خوشتش به طور ثابتی در صحنه بودند و یا گاهی اوقات با هم می جنگیدند، این خود اخلاق گرا بود که در سالهای پایانی زندگی اش در وجود او بارز شد (اگرچه هرگز از خود مدرنیسم دوری نجست).

در سال ۱۹۶۵، با نگرانی آمیخته به ترس از «پیروزی اراده» و «المپیاد» لنی ریفنشتال به عنوان آثاری که «فراتر از پروپاگاندا حتی رپورتاژ هستند»، تمجید کرد. او ادامه می دهد «ما فهمیدیم - با اطمینان نه با ناراحتی - که شاهد (هیتلر) هستیم نه هیتلر، داریم «المپیک ۱۹۳۶»، را تماشا می کنیم که المپیک ۱۹۳۶ را. به واسطه نبوغ ریفنشتال به عنوان یک فیلمساز، محتوایک نقش ظاهری صرف را بازی می کند. اما یک دهه بعد، سونتاگ در مقاله به شدت پرخاشگرانه «فاشیسم فریبنده»، «پیروزی اراده» را به مثابه فیلمی توصیف می کند که «جان کلام آن ناقی این مطلب است که فیلمساز تغذیه می کنند و به مانند زامبی هایی، در هوای مرده یک آپارتمان در استکهلم یا یک جزیره نیمه برهوت، درهم می لولند. خطوط دیالوگ مغلق و پیچیده («من خیلی کمتر از آنچه که قبلاً بودم، بی رحمم») ناشیانه و بادستپاچگی وارد یک خلأ خشک ومطنطن می شوند. مضامین قوی وقالب هستند، سونتاگ می گوید او می خواست «نگرانی وتشویش» ایجاد کند اما برای بیننده این نگرانی و تشویش اساساً به خاطر عدم مهارت و حاصل می شود. لارس اکبرگ، که در فیلم «دوئت» یک نقش انقلابی پرنخوت را دارد، صرفاً [شخصیتی] کنایه زن ظاهر می شود. لورن تزیف، رقاصی که در فیلم «برادر کارل» به خلوت سکوت پناه برده است - که از هنرش همچون یکی از زیبایی شناسان مدرنیست نمونه، رمبو و آرتو، (که خود سونتاگ در مقاله اش تحت عنوان «زیبایی شناسی سکوت») دست می کشد - لبخندی بزرگ و احمقانه و دست و پایی دراز و آویزان دارد. همچنان که با لبخندی شوم از دل جنگل ظاهر می شود، به نظر می رسد کمتر از یک فراری دیوانه در یک فیلم ژانر وحشت درجه C، هنرمندی در (موقعیت) عقب نشینی اختیاری است. فقدان حس طنز در وجود سونتاگ، از پشت فرش می چسبد (در «تور بدون راهنما»، که در سال ۱۹۸۲ آن را ساخت، یک روایت زمزمه وار، تصاویر زیبای شهر ونیز را - در صحنه هایی که دوستش لوسیندا چایلدز به همراه آقایی خونسرد انه در شهر گردش می کند - ضایع می سازد).

سونتاگ درگیر مسأله ای پیش پا افتاده اما گریزناپذیر، شده بود. یک زیبایی شناس منتقد ممکن است برای استحاله رئالیسم در روایت مبارزه کند اما از شکوه و نفرین سینما گریزی نیست: سینما رسانه ای تصویری است که به نظر می رسد در آن مردم در فضا و زمان واقعی حرکت می کنند. البته سینما یک حقه است، یک رسانه، جدای از ژانر فیلم های تجربی و شاعرانه، (فشار) برای بازنمایی موثق و معتبر توقع بلافصلی پدید می آورد که هیچ هنر دیگری زیر بار آن نمی رود. دوربین فیلمبرداری بی رحمانه، عدم کفایت سونتاگ را برای بازنمایی هر چیزی آشکار کرد. با تماشای «دوئتی برای آدمخواران»، با تخیلات جنسی مبهم و سکانس های رؤیایی احتمالی اش - درمی یابیم برای اینکه خیالپرداز خوبی باشیم، نخست باید واقعگرای شایسته ای باشیم.

به هر حال با نگاهی به گذشته، مشخص می شود سونتاگ یک استعداد سینمایی احتمالی را در فیلمی که بین زمان تولید دو فیلم «برادر کارل» و «تور بدون راهنما»، ساخته است، پیدا کرده است. در اکتبر ۱۹۷۳ و در پایان نبرد یوم - کیپور (۱۲)، با یک گروه فیلمبرداری به اسرائیل رفت. در نخستین بخش های «سرزمین موعود» (مستندی که حاصل این سفر بود) چند برداشت بسیار ساکن از تانک های سوراخ سوراخ و سوخته در صحرا، اجساد سیاه شده و مورد تهاجم حشرات و کفش های پراکنده، وجود دارد که به مثابه هنری که می رود فراتر از آنچه سونتاگ در فیلم ها صورت داده است، به اقتدار و نفوذ دست پیدا می کنند. با توجه به میل وافر او به درام اخلاقی، شاید مستندسازی جنگ و فجایع تاریخی، مسیر درستی برای او باشد. سالها بعد در آخرین کتابش «نگاهی به درد دیگران» (۲۰۰۳) به خطرات نظربازی و خود بزرگ نویسی اخلاقی فرار می کند، با این وجود هنوز ارزش مطلق ژورنالیست ها و هنرمندانی را که شاهدانی بر ظلم و ستم هستند، تأیید می کند.

بین سالهای ۱۹۹۳ و ۱۹۹۶، چند سفر به بوسنی زده و مملو از تک تیراندازسارایوو انجام داد و در قناتر Pozoriste Mladih (که روشنایی آن با نور شمع تأمین می شد) نمایشنامه «در انتهای گودوی» بکت را به روی صحنه برد. سیناروها ممکن است از اینکه او مستندی در مورد شهر تحت محاصره مورد علاقه اش نساخت، اظهار پشیمانی کند.

سونتاگ دوست داشت خودش را به گونه ای پارادوکس وار توصیف کند، مانند یک «هنرشناس عاشق» و یکسم «اخلاق گرای وسواسی»، و اگر این هر دو خوشتش به طور ثابتی در صحنه بودند و یا گاهی اوقات با هم می جنگیدند، این خود اخلاق گرا بود که در سالهای پایانی زندگی اش در وجود او بارز شد (اگرچه هرگز از خود مدرنیسم کرد.

در سال ۱۹۶۵، با نگرانی آمیخته به ترس از «پیروزی اراده» و «المپیاد» لنی ریفنشتال به عنوان آثاری که «فراتر از پروپاگاندا حتی رپورتاژ هستند»، تمجید کرد. او ادامه می دهد «ما فهمیدیم - با اطمینان نه با ناراحتی - که شاهد (هیتلر) هستیم نه هیتلر، داریم «المپیک ۱۹۳۶»، را تماشا می کنیم که المپیک ۱۹۳۶ را. به واسطه نبوغ ریفنشتال به عنوان یک فیلمساز، محتوایک نقش ظاهری صرف را بازی می کند. اما یک دهه بعد، سونتاگ در مقاله به شدت پرخاشگرانه «فاشیسم فریبنده»، «پیروزی اراده» را به مثابه فیلمی توصیف می کند که «جان کلام آن ناقی این مطلب است که فیلمساز چی حس زیبایی شناسی مستقل از پروپاگاند، داشته است». در زمانی که او «فاشیسم فریبنده» را نوشت آن میل (دوره) جوانی به «جنسی گرایی هنر» جای خودش را به «اخلاقیات هنر» داده بود.

تغییر رویه سونتاگ به جانبداری از اخلاقیات باعث بروز مجادلات عمومی بحث انگیزی شد، مثل سخنرانی سال ۱۹۸۲ در تاول هال، که طی آن، یک بار برای همیشه، با هرگونه ترفند سانتی ماتنال در مورد کمونیسم بر مسند قدرت (حتی در کشورهای جهان سوم مثل کوبا و ویتنام شمالی) - که زمانی ستایشگر آنها بود - وداع کرد. او همچنین از سال ۱۹۸۷ تا ۱۹۸۹ به عنوان رئیس PEN در آمریکا (انجمن بین المللی شعرا، نمایشنامه نویسان، سردبیران، مقاله نویسان و رمان نویسان - م.) خدمت کرد. عملکرد او نسبت به مسأله تهدید و ارعاب نویسندگان چندان نتیجه بخش نبود و هنگامی که خودش را به چالشی گرفت، می توانست بداخلاق و حتی متکبرانه باشد.

این تغییر در لحن نوشته هایش با تغییر در افکارش توجه جغرافیایی، همراه شد. رولان بارت، متفکر معاصر محبوب سونتاگ، در سال ۱۹۸۰ درگذشت و نقش او (سونتاگ) به عنوان وارد کننده ادبیات و محصولات فکری از پاریس، یک دفعه به پایان خود نزدیک شد. فعالیت سفیرگونه خود را از پاریس به آلمان و اروپای مرکزی و از تفکر و انحراف فرانسوی به جو عاطفی و احساسی اروپای مرکزی انتقال داد. او مقاله ای در مورد نویسندگان آلمانی زبان، از جمله رینر ماریا والسر، والتر بنیامین، الیاس کانتی و.و.گ زبالد نوشت. طی مقاله ای در مورد موسیقی واگنر که در آن نقد غیرمنتظره ای از شیوه خودرای بودن آمریکایی بتاباند. و سونتاگ به عنوان یک عاشق سینما به بالندگی خود ادامه داد. در اواخر زندگی اش، آنچه را که در فیلم ها ستایش می کرد، از لحاظ انقلاب در فرم، چیزی کمتر از یک اوماینیسم تأثیرگذار افراطی بود - «معنویت» و «سینمای معضلات شخصی که هرگز حل نمی شوند». بعد از انتشار مقاله سال ۱۹۹۵، چند منتقد ادعا کردند صرفاً باید شور و احساسات دوران جوانی اش افتاده است و دیگر قادر نیست با پیشرفت های جدید کنار بیاید. اما، در سخنرانی ها و مصاحبه ها، او از کارگردان پیش از این شیفته ایم و نوشته های اوماینیست رسوی، الکساندر سوخوروف، عباس کیارستمی، و کارگردانان تایوانی، هوهسیائو - هسین و ادوارد یانگ، تمجید می کرد (آن زن) گرسنه هنوز آنجا بود، منتهی به شکلی دیگر. سونتاگ حرفه خود را به عنوان یک چهره شاخص روشنفکر، با ستایش مخلوطی از صاحبنظری خرد و کلان، آغاز کرد اما او به عنوان نویسنده ای با چهره یک روشنفکر نمای غیرخجالتی، قرن هجدهمی، سر ویلیام فیمیلتون (که عشق اش به جمع آوری اشیای زیبا و آنتیک و با اینحال بارزش، باکلاس و خودبین، محور احساسی و روشنفکری رمان «آتشفشان دوست» است)، به اوج توانایی هایش دست یافت. صاحب نظری از نوع همیلتونی آن ذاتاً یک کنش محافظه کارانه است که به تأیید مجدد لذت های کاملاً تعریف شده، تمایل دارد. مشخص می شود سونتاگ قواعد شخصی خودش را در مورد چهارصد فیلمی که بارها و بارها تماشا کرده است، دارد، «قاعده بازی» رنوار و «پست و بلند» کوروساوا، محبوبترین فیلم هایش بوده و ادعا کرده است «داستان توکیوی» اوزو را سی بار دیده است. در سال ۲۰۰۳ در «جامعه ژاپن» به یک مخاطب عاشق سینما گفته بود «احساسات و هیجاناتی هستند که تا ابد دوام می آورند». سونتاگ در اواخر عمرش، با وجود کار سخت و بیماری تقریباً بر بخواهد «موج نوی» مورد نظرش را به گلستان بقبولاند؟ منظورم از تلاش، دو سه تا شاره که پیگیری خاصی هم نمی شود نیست. وقتی کتاب را کنار می گذاریم - تمام شده یا نشده - آنچه در ذهن من می ماند، این است که گلستان اخلاق چیزی به نام «موج نو» را در سینمای ایران قبول ندارد و مصاحبه گر هم موفق نمی شود از چیزی که قرار است پایان نامه دوره دکترایش باشد به درستی دفاع کند.

در میان تمام خط بطلان کشیدن های گلستان که حتی شاملوی بزرگ را هم بی نصیب نمی گذارد، چند جا از چند نفر تعریف می کند. در این مواقع هم گرفتن «سوگوکه» انگار اصلاً حضور ندارد و مثلاً در مقابل تعریف های بی شمار از فیلم «زمانی برای مستی اسبها» - که فیلم سیمرغ خوبی هم هست - یک بار نمی پرسد گلستان در این فیلم چه چیزی دیده که در آثار دیگر ندیده. همانطور که در بحث نسخه دوم «خانه سیاه است»، از اشاره مهم گلستان به این که «نسخه اصل، همان نسخه کامل تر است» می گذرد.

درست است که ما بیرون گودیم و اگر خودمان در مقابل آقای گلستان می نشستیم، شاید نمی توانستیم چیزی بگوییم، ولی به هر حال وقتی متن تنظیم می شود چه؟ آن موقع هم نمی توان به سؤال جدیدی اندیشید و گفت وگو را از این حالت نجات داد؟ اشاره به تندی ها و لحن آقای گلستان هم بماند برای هفته آینده.

یک پنجره

ناصر صفاریان
nasser@saffarian.ws

چندماه پس از انتشار کتاب «نوشتن با دوربین» تازه انعکاس های اینترنتی و مطبوعاتی آن شروع شده البته این به معنی تازگی واکنش ها نیست. این واکنش ها به تازگی علنی شده و جلوی چشم مخاطب قرار گرفته. وقتی گفت وگو با ابراهیم گلستان زیر عنوان «نوشتن با دوربین» منتشر شد، از همان موقع - و حتی برای آنها که از قبل در جریان موضوع بودند، پیش از آن موقع - واکنش های اعتراض آمیز شکل گرفت. حرفها و برخوردهای شفاهی و مجلسی و محفلی هم به گونه ای بود که انتظار می رفت. تندی در برابر تندی های کتاب.

اما جالب بود که آدم هایی که در کتاب نواخته شده بودند و همگی از چهره های مشهور و معتبر هنر و ادب ایران هستند، هیچکدام دست به قلم نشدند و اعتراض ها در حد جمع های دوستانه باقی ماند. حتی چند نفر اعلام کردند که مشغول نوشتن جوابیه هستند اما مدت زیادی گذشت و خبری نشد. ظاهراً با توجه به خلقیات و روحیات آقای گلستان، کمتر کسی دلش می خواست پیشقراول جریان باشد و بر دو آن جلوی صف و پرچم بلند اعتراض را علم کند ولی بالاخره اتفاق افتاد.

خبرگزاری میراث فرهنگی به سراغ مصاحبه کننده و تعدادی از آدم های مورد اشاره کتاب رفت و باب بحث را گشود. بعد هم در شماره جدید ماهنامه فیلم دو مطلب مفصل درباره آن نوشته شد. یکی با لحن آرام و متین و معقول سردبیر، و دیگری با لحنی تندتر و البته در چارچوب ادب. حالا هم یک نشریه وزین ادبی به فکر انتشار یک ویژه نامه است و قرار است نوشته هایی از نام های آشناروی آن دیده بیاید. سفارش مطلب هم داده شده و - ظاهراً - تا آخر ماه مجله روی پیشخوان است. چیزی که با خواندن کتاب جلب توجه می کند، غیرحرفه ای بودن مصاحبه و مصاحبه گر است. چه در اجرا، و چه در تنظیم. هر چند نام گفت وگو کننده را پیش از این شنیده ایم و نوشته های سینمایی اش را خوانده ایم، اما نشانی از آن سابقه در اینجا به چشم نمی خورد. در این گفت وگو، هیچ بحث و جدلی وجود ندارد و به نظر می رسد گفت وگوکننده با یک سری سؤال به سراغ گلستان رفته و مدام منتظر است حرفهای گلستان تمام شود تا سؤال بعدی اش را بپرسد. درواقع هیچ استفاده ای از حرفهای گلستان نمی کند و بدتر این که سؤال های خودش را هم به خنثی ترین شکل ممکن مطرح می کند.

البته منظورم این نیست که حتماً باید جدل وجود داشته باشد. بله، ممکن است یک مصاحبه فقط جنبه اطلاع رسانی داشته باشد و طبیعی است که نیازی به بحث نیست؛ فقط باید سؤال کرد تا جواب شنید. ولی آیا اینجا این گونه است؟ آیا اصلاً تلاشی از جانب گفت وگو کننده می بینیم که بخواهد «موج نوی» مورد نظرش را به گلستان بقبولاند؟ منظورم از تلاش، دو سه تا اشاره که پیگیری خاصی هم نمی شود نیست. وقتی کتاب را کنار می گذاریم - تمام شده یا نشده - آنچه در ذهن من می ماند، این است که گلستان اخلاق چیزی به نام «موج نو» را در سینمای ایران قبول ندارد و مصاحبه گر هم موفق نمی شود از چیزی که قرار است پایان نامه دوره دکترایش باشد به درستی دفاع کند.

در میان تمام خط بطلان کشیدن های گلستان که حتی شاملوی بزرگ را هم بی نصیب نمی گذارد، چند جا از چند نفر تعریف می کند. در این مواقع هم گرفتن «سوگوکه» انگار اصلاً حضور ندارد و مثلاً در مقابل تعریف های بی شمار از فیلم «زمانی برای مستی اسبها» - که فیلم سیمرغ خوبی هم هست - یک بار نمی پرسد گلستان در این فیلم چه چیزی دیده که در آثار دیگر ندیده. همانطور که در بحث نسخه دوم «خانه سیاه است»، از اشاره مهم گلستان به این که «نسخه اصل، همان نسخه کامل تر است» می گذرد.

درست است که ما بیرون گودیم و اگر خودمان در مقابل آقای گلستان می نشستیم، شاید نمی توانستیم چیزی بگوییم، ولی به هر حال وقتی متن تنظیم می شود چه؟ آن موقع هم نمی توان به سؤال جدیدی اندیشید و گفت وگو را از این حالت نجات داد؟ اشاره به تندی ها و لحن آقای گلستان هم بماند برای هفته آینده.