چنین سیاه آینه‌ای

تحلیلی بر جریان noir در سینما

علیرضا دره

www.ketab.ir

۱۳۹۵

چنین سیاه آینه‌ای

علیرضا کاوه

ناشر: مولف

ویرایش: سیاوش افشار

روی جلد: شاهرخ کاوه

چاپ: منصور ناصری دریایی

امور رایانه: فرهاد حدادی

شابک: . - ۶۵۹۴ - ۰۴ - ۶۰۰ - ۹۷۸

نوبت چاپ: نخست زمستان ۱۳۹۵

تعداد: ۱۰۰۰ نسخه

قیمت: ۲۰۰۰۰۰ ریال

نشانی : فرمانیه، وطن‌پور، شماره‌ی ۸

تلفن: ۰۹۳۶۱۹۳۸۶۴۷

Kave.alireza@gmail.com

www.ketab.ir

سازمان اسناد و کتابخانه‌های جمهوری اسلامی ایران

سرشناسه	:	کاوه، علیرضا، ۱۳۴۶ -
عنوان و نام پدیدآور	:	چنین سیاه آینه‌ای: تحلیلی بر جریان noir در سینما/ علیرضا کاوه
مشخصات نشر	:	تهران: علیرضا کاوه، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری	:	۵۰۰ ص.: مصور.
شابک	:	978-600-0465-94-0
وضعیت فهرست نویسی	:	فیپا.
یادداشت	:	کتابنامه.
موضوع	:	سینما -- انواع
موضوع	:	Film genres
رده بندی کنگره	:	PN۱۹۹۵/ک۱۸چ۹ ۱۳۹۵
رده بندی دیویی	:	۷۹۱/۴۳
شماره کتابشناسی ملی	:	۴۵۱۴۳۹۲

فهرست

فهرست ۷

فهرست تصاویر ۹

پیش‌گفتار ۱۴

بخش نخست: تحلیل فیلم

دنیای تبهکاران ۲۳

من یک فراری از گروه زنجیریان هستم ۳۰

شاهین مالت ۳۶

غرامت مضاعف ۴۸

نامه‌رسان همیشه دو بار زنگ می‌زند ۵۶

بدنام ۶۸

کازابلانکا ۸۰

لارا ۹۴

جیب‌بر خیابان جنوب ۱۰۴

جنگل آسفالت ۱۱۲

نشانی از شر ۱۲۲

فریاد شهر ریچارد اِیبِل ۱۳۶

مرا مرگ‌بار ببوس الین سیلور ۱۴۸

قاتلان ۱۶۶

محله‌ی چینی‌ها ۱۷۴

بلید رانر ۱۸۲

غریزه‌ی اصلی ۱۸۸

یادگاری ۱۹۸

فریتس لانگ ۲۰۶

www.ketab.ir

بخش دوم: دانش‌نامه

کارگردانان

اسپنسر سِلبی ۲۰۸

رده‌ی ب

آرتور لیونز ۲۲۶

در حواشی گونه ۲۲۸

۱۰۰ فیلم نمونه ۲۳۱

تصاویر ۲۴۵

صدا ۲۵۹

موسیقی کلاسیک ۲۶۰

رقص ۲۶۳

ترانه ۲۶۵

گفتار متن ۲۸۰

ارجاع ۲۸۱

بازسازی ۲۸۴

اقتباس ۲۸۷

Neo-noir ۲۹۷

اروپایی ۳۰۳

آسیا و آمریکای جنوبی ۳۰۸

پیوست

کتاب‌شناسی

آندرو اسپایسر ۳۰۹

فیلم‌شناسی ۳۵۵

نمایه ۴۰۱

www.ketab.ir

فهرست تصاویر

و و پشت جلد: ناتالی پُرتمَن، ژان رِنو؛ و
هامفری بوگارت
نیای تبهکاران صفحه‌ی ۲۳
رت لَنکستر ص ۲۵
ل پاچینو ص ۲۷
ن یک فراری از گروه زنجیریان هستم ص ۲۹
عال بی. وَلیس ص ۳۱
شاهین مالت ص ۳۵
سای اندفیلد ص ۳۹
دَشیل هَمت ص ۴۵
غرامت مضاعف ص ۴۷
ریمَند چندلر ص ۴۹
پل شریدِر ص ۵۳
میکلوش روژا ص ۵۴
بانی کاشین
نامه‌رسان همیشه دو بار زنگ می‌زند ص ۵۵
جیمر اِم. کین ص ۵۹
سدریک گیبُنز ص ۶۱
آلن لَد ص ۶۳
روت اِسنایدِر ص ۶۵
بدنام ص ۶۷
رُودُلف ماته ص ۷۵
لی گارمز ص ۷۵
دُر شری ص ۷۷
کازابلانکا ص ۷۹
تِد تنزلاف ص ۸۹
هامفری بوگارت ص ۹۱
لارا ص ۹۳
اُتو پرمینگر، دانا اَندروز، جین تیرنی ص ۱۰۲
جیب‌بر خیابان جنوب ص ۱۰۳
تِلما ریتر ص ۱۰۵
جنگل آسفالت ص ۱۱۱
لیل رینلدز وایلر ص ۱۱۳
مَکس استاینر ص ۱۱۹
نشانی از شر ص ۱۲۱
پاتریشیا های‌اِسمیت ص ۱۲۳
جُزف لاشل ص ۱۳۱
آیدا لوپینو ص ۱۳۳
فریاد شهر ص ۱۳۵
رابرت سیودماک ص ۱۳۸
دَن دوری‌یا ص ۱۳۹
ریچارد دیکس ص ۱۳۹
مرا مرگ‌بار ببوس ص ۱۴۷
لیزابت اسکات ص ۱۵۱
و ماچک، و تِد مارسیکیه‌ویچ، و
مِک گواپر ص ۱۶۱
تالان ص ۱۶۵
مارلین ص ۱۶۷
آوا گاردنر ص ۱۶۹
محله‌ی چینی‌ها ص ۱۷۳
بلید رانر ص ۱۸۱
غریزه‌ی اصلی ص ۱۸۷
مَت دیمَن ص ۱۹۲
جان آلتُن ص ۱۹۵
یادگاری ص ۱۹۷
برایان دِ پالما ص ۱۹۹
جوئل و اِتان کوئن ص ۲۰۱
دیوید فینچر ص ۲۰۳
فریتس لانگ ص ۲۰۵

www.ketab.ir

۱۰۰ فیلم نمونه

از دلِ گذشته‌ها ص ۲۳۱
آدم‌کش
اسیر
اعتراف می‌کنم
التهاب
آن‌ها در شب زندگی می‌کنند
با نورث ساید ۷۷۷ تماس بگیر
با فریاد برمی‌خیزم ص ۲۳۲
بلو گاردنیا
بانویی از [illegible]
شبح‌با[illegible]
بانوی دریاچه
ببخشید شماره [illegible] است
بی‌عدالتی
به‌دام انداختن
بوسه‌ی قاتل [illegible]
بوسه‌ی مرگ
بومرنگ!
بوی خوش موفقیت
بی‌راهه
بیگانه
پنجره
ترس ناگهانی
ردیابی ص ۲۳۴
ستیز
تعقیب بزرگ
برگ برنده
جانی اُکلاک
جانی ایگر
جایی‌که پیاده‌رو پایان می‌یابد
جسم و روح
جنایت در خیابان‌ها
جنایت، محبوب من ص ۲۳۵
مجنون اسلحه
چاقوی بزرگ
خانه‌ای کنار رودخانه
خواب ابدی
خیابان اسکارلت
خیابان فرعی
داستان دنیای تبهکاران ص ۲۳۶
داستان کارآگاهی
با آتش بازی کردن
در مکانی خلوت
از پیش مُرده
رازی پشت در
راه کابوس‌وار
کج‌راهه ص ۲۳۷
راهرو مارپیچ
راهرو باریک
ریکا
محرمانه‌ی کانزاس سیتی
روی تیره‌ی آینه
ر[illegible] دلخواه
[illegible]ندگ[illegible] مضاعف ص۲۳۸
زنی [illegible] پنجره
زورگو
سادِنلی
ساعات ناامیدی
ساعت بزرگ
سانست بولوارد
سایه‌ی یک شک ص ۲۳۹
سرقت بزرگ
های سی‌پِرا
شاه‌راه دزدان
شب شکارچی

www.ketab.ir

شب و شهر ص ۲۳۹
شهر برهنه
شهری که هرگز نمی‌خوابد
شورش در سلول ۱۱
عشق عجیب مارتا ایورس ص ۲۴۰
فرشته صورت
فرشته‌ی گناه
فریب
قاتلان
قتل
قرارداد قتل
آزمون و خطا ص ۲۴۱
بلو دالیا
کلید شیشه‌ای
خشونت
کی لارگو
گذرگاه تاریک
گرفتار
گوشه‌ی تاریک ص ۲۴۲
گیلدا
لحظه‌ی بی‌پروایی
مخفی‌کاری
ماموران خزانه‌داری
مرد عوضی
مسافر بین‌راهی
مکانی در آفتاب
میلدرِد پی‌یِرس ص ۲۴۳
متقاطع
نامه
جهالت
وحشت در خیابان‌ها
ورای شک معقول
وزارت ترس
وقتی‌که شهر می‌خوابد ص ۲۴۴
هر که باماش بیش برفاش بیش‌تر
هیچ مردی مال او نیست
هیچ‌کس برای همیشه زنده نیست
هوس‌های انسانی
آن سوی جنگل
اعلان (پوستر)ها
آن‌سوی پل ص ۲۴۵
گرمای تن
پنج انگشت
آقای آرکادین
به دنیا آمدم برای کشتن
بلَک هَند
آن سوی جنگل
نتیجه‌ی معکوس
بی‌تاب
به‌دام افتاده ۱۹۴۵
محله‌ی چینی‌ها
هم‌کلاسی قدیمی ۲۰۰۳
با رود محبوب من (۱۹۷۵) ص ۲۴۶
سلاه
شهر تاریک
گلوله‌باران
خانه‌ای از خیزران
تمام راه را دوید
چراغ‌گاز
پاپوش
من یک کمونیست برای اف. بی. آی. بودم
تنها می‌روم
من، هیات منصفه
هزار بار مُردم
فردا ببوس و بدرود ص ۲۴۷
محرمانه‌ی لُس آنجلس

www.ketab.ir

به هر دری زدن ص ۲۴۷
دردسر
بن‌بست (۱۹۵۰)
تجدید نفس
نیاگارا
محرمانه‌ی نیویورک
به پیانیست شلیک کنید
درست به هدف
آلفاویل
به فردا امیدی نیست
کِیپ فیِیر (۱۹۶۲) ص ۲۴۸
نِلسَنِ بچه سوئ
کتاب سیاه
بخواب عشق من
خوشبختی ص ۲۴۸
تیراندازی برای کشتن
کج‌راهه (۱۹۶۶)
شهر وحشت
مَدیگان
اغوا شده
پنج ساعت جهنمی
جنگل انسانی
بانو در خانه‌ی مرگ ص ۲۴۹
سامورایی
مَیامی در معرض
شکار انسان
سردبیر شب
این شب هزار چشم دارد
مرد پلنگی
گلوبند
بن‌بست (۱۹۸۷)
میلِرز کراسینگ
برآمدن ماه
افسون‌گر میسی‌سیپی ص ۲۴۹
مامور بی‌سر و پا ص ۲۵۰
ضربه
دختر نمایش
قاچاق‌چی شب‌رو
لبه‌ی شهر
هَمِت
مردی که خود را فریب داد
ریفیفی
دیلینجِر ص ۲۵۱
مامور گمرک
مامور سری
شهر سایه‌ها
بندر نیویورک
بِپَرداز یا بِمیر
روبی جِنتری
طناب شنی
خیابان سایه‌ها ص ۲۵۲
سایه‌ای بر روی دیوار
پُرتلَند در معرض خطر
خانه‌ی سر راه
[illegible] تنفس
[illegible] شب
خیابان [illegible]
ترس توفان
شهر وحشت‌زد
جایی در شب
بیگانگان در شب
مرد دو زنه ص ۲۵۳
آجان
باج (۱۹۵۶)
مرا دوباره بکش
خرابکاری
بوب قمارباز

www.ketab.ir

آخرین مهلت ص ۲۵۳
مردی در تاریکی
زن عجیب
خبرچین (۱۹۳۵) ص۲۵۴
اهریمن‌صفتان
چهره‌ی آلیسُن
پرونده‌ی پارادین
شب بدون خواب
خیابان بدون نام (۱۹۴۸)
بیا زندگی کنیم ص۲۵۵
شاه‌راه گم‌شده
سال اژدها
گذشته‌ی تاریک
مورد پیگرد
ساعات ناامیدی (۱۹۹۰)
شما یک‌بار زندگی می‌کنید
پی ص ۲۵۶
کشمکش
دزدانی مانند ما
بدرود ابدی
هشت میلیون راه برای مردن
لئون
نیکیتا
در کمال خونسردی
بتمن
بتمن باز می‌گردد
دوردست
کشتن یک نزول‌خور چینی
ناکترن
فرزند گمراه
اِدوارد هاپر ص ۲۵۷

www.ketab.ir

* در تالیف یا انتخاب نقدها در بخش نخست، ملاک تنها پیوند با گونه نبوده است. ولی کنارِ هم آمدن مجموعه به معرفیِ شمایی از ابعادِ مختلف noir انجامیده، و کلیتِ کار نتیجه‌ای جز معرفی شاخص‌های گونه نیست. حاصلْ اجماعِ نظری بر مهمترین‌ها نیست، ولی سعی شده عوامل مختلف ناظر بر گزینش فیلم‌ها باشند.

* مبنای انتخاب‌ها حضور از هر زیر گروه (Sub-genre) نیست، به همین جهت از نیمه مستندها و مواردی این چنین فیلمی دیده نمی‌شود. هم‌چنین کارگردانانی شهره، مانند *آنتنی مان* و *فریتس لانگ* که با وجود اهمیت فیلمی از ایشان نقد نشده است.

* خلاصه داستان‌ها در بخش نخست، از روی متن کامل فیلم پیاده شده‌اند، به‌جز یک مورد.

* در شناسنامه‌ی کارگردانانی که تلفظ اصلی نام‌شان نیامده، برای پرهیز از چند باره‌کاری به فیلم‌شناسی کارگردانان ارجاع داده شده‌اند، که به همراه ملیت و سال تولد و مرگ معرفی شده‌اند. تاریخ کنار نام تهیه‌کننده در مشخصات هر فیلم تاریخِ نخستین نمایشِ آن است. شناسنامه‌ها با هم‌سنجی منابعِ معتبر تکمیل شده‌اند، و کسانی‌که در عنوان‌بندی فیلم ذکر نشده‌اند uncredited اما تاریخ سینما گواهی بر حضور ایشان داشته، به فهرست اضافه شده‌اند.

* عناوین داستان‌ها، ترانه‌ها، تکه‌های موسیقی، و عوامل آنان فارسی نشده‌اند. به دلیل ناآگاهیِ نویسنده به وجود منبع مورد وثوق که متخصصان رشته‌های مذکور بر آن اجماع داشته باشند، و سپس مورد استفاده‌ی دیگران قرار گیرد؛ و جلوگیری از دوباره‌کاری و سردرگمیِ همراهان کتاب، که برای شنیدن آهنگ یا یافتن هر اثری نیاز به نام اصلی دارند.

* تلفظ‌ها با اتکا به آوانگاریِ فارسی آمده‌اند، به این معنی که صداها، مانند اُ به‌جایِ او، ذکر شده‌اند.

* صد فیلم نمونه، نظرِ شخصیِ نویسنده است.

* فهرست ۲۶۲۶ فیلمی پایانی، که بر اساس نام اصلی فیلم‌ها مرتب شده، پیشنهادِ این کتاب است. ۹۸۵ منتسب به noir سرمشق (کلاسیک) در آن تفکیک شده‌اند. فیلم‌شناسی‌های اشخاص و موضوعات که در ستون‌های خاکستری آمده‌اند، از این فهرست استخراج شده‌اند. مبنایِ فهرست در ابتدایِ بخش توضیح داده شده. چرا که هر فهرست‌نویسی‌ای برای گونه امری برگزیده و اجتناب‌ناپذیر، و همواره مورد مناقشه است. مواردی که بر اساسِ دیدگاهِ دیگری آورده شده، مانند فیلم‌شناسی کارگردانان یا رده‌ی ب، نام پژوهش‌گر ذکر شده است.

* فهرست‌های داخل متن، از مسیر نمایه، به فهرست با نام اصلی، که داده‌های کاملی ارایه می‌کنند، وصل می‌شوند.

* برای معرفی کامل عوامل یک فیلم به فارسی موانعی به‌وجود می‌آورد. در ثبت مشخصات فیلم‌ها ما برای برخی مسئولیت‌ها جایگاهی قائل نیستیم. به عنوان نمونه: Art Director، Set Decorator، Set Designer، و Production Designer را زیر یک مدخل گردآوری می‌کنیم. در این‌جا صحنه‌آرا عنوانی است که برگزیده شده. و لباس برای Costum Designer، و برای جلوه‌های بصری Visual Effects .

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

Film Noir هم‌چون رازی دست نیافتنی

پیش از این در **از نشانه‌های تصویری تا متن، فرهنگ واژه‌های سینمایی، تاریخ سینمای هنری** و در مقالاتی مانند **تئوری مولف زنده و سرحال است** و در دیگر نمونه‌هایی از ادبیاتِ سینماییِ فارسی، معادلِ «سیاه» برای noir توصیه شده است. استفاده از ترجمه‌ی noir در انگلیسی (Black) پایدار نماند. آثار انتقادی انگلیسی زبان جریانی را که فرانسویان کشف کردند و با تردید noir خواندند، به همین نام پذیرفتند. حتا ترکیبِ این واژه در ادبیات سینمایی انگلیسی ساخته شد.

پیروی از این سنت در سینمایی‌نویسی فارسی و اشاره‌ی پنهان‌اش به چند نکته‌ی اساسی را می‌پسندم: نخست به این دلیل که خاص بودن noir را برجسته می‌سازد، به‌این معنا که تجربه‌ای منحصر در تاریخ سینما است، بی‌آن‌که بتوان پیدایش آن را به تاریخی مشخص نسبت داد، یا به دقت از ریشه‌های آن در هنرهای دیگر سخن گفت، به‌این معنا که هیچ‌گاه جریان‌های انتقادی نتوانستند الگویی برای noir به‌دست دهند، یا آن‌سان که به‌شکلی معمول - به عنوان نمونه *فلینی*[1] به نقض قواعد نئورآلیسم، در **جاده** (۱۹۴۸) متهم شد - حکم برای فیلم بازان صادر کنند و ایشان را موظف به پیروی از قواعد تثبیت شده کنند، به‌این معنا noir چیزی در حد تعاریف‌های آماده برای سبک یا گونه نبود و این نه برای خالق یا خالقان، نه برای ما / بینندگان و نه برای عناصر متن - آن‌سان که «میکده» در گونه‌ی وسترن یا «حذف علیت» در سوررئالیسم نقش مُحرّزی دارند - حتمی نبود و شاهد اثری noir هستیم. دوم این‌که همواره این واژه ما را به ریشه‌های فرانسوی‌اش ارجاع می‌دهد و تأثیر سنت‌های غیرهالیوودی را در رشد گونه‌ای سینمایی به ما یادآوری می‌کند، و به یک معنی شاید ریشه‌یِ اصلیِ قالب‌شکنی‌های noir نیز باشد. افزون بر این‌ها احساس می‌کنم استفاده از این واژه در ادبیات سینمایی فارسی تجربه‌ای منحصر برای نویسنده و خواننده خواهد بود.

استفاده از عناوین اصلی در آثار انتقادی آمریکایی یا اروپایی تنها محدود به عناوینی از این زبان‌ها بوده است. در غالب موارد غیرترجمه‌ای با تبدیل آوایی حروف به زبان مقاله منتقل و روبرو بوده‌ایم. این می‌تواند استدلال مخالفی برای استفاده از noir به جای «نوار» باشد که جایگاه سایه‌داری نیز هست، در کتاب‌هایی چون **سایه‌های نوار**، با یک نکته که تلفظ درستی برای واژه‌ی مذکور ارایه می‌دهد و از اساس تلفظ صحیح noir به فارسی قابل تقلید نیست. اگر روزی فکری برای تلفظ‌هایی که در فارسی قابل تقلید نیستند بشود، تلفظ این واژه چیزی بین "نوا"، "نواق" و "نوار" است. تلفظی که انگلیسی‌زبانان برای آن دارند، "نویر" است. به هر شکل و حتا در صورتِ امکانِ تقلیدِ آوایی واژه هم‌چنان به‌دلیل جذبه‌ی آن تجربه‌یِ منحصرِ انتقادی‌نویسی فارسی، استفاده از noir را به تمامی پیشنهادها ترجیح می‌دهم.

البته این کار (ثبت واژه‌های زبان‌های مرجع مقالات به همان شکل اصلی) در نشر فارسی بی‌سابقه نیست. به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمونه‌ها، پدیدآورندگان گاهنامه‌ی **اندیشه و هنر** در دهه‌های ۳۰ تا ۹۰

[1] Federico Fellini

www.ketab.ir

خورشیدی، *شمیم بهار* و *ناصر وثوقی*، با وجود نگاهِ سخت‌گیرانه‌ای که نسبت به پالایشِ زبان فارسی، به لحاظ واژه‌گزینی، داشتند، همواره در ذکرِ عناوین اصلی، به ثبت این‌سانِ آن‌ها اصرار می‌ورزیدند. البته روش ایشان بر یک مبنای کلی بود، نه در مورد خاص مورد نظر در این کتاب.

Film Noir گونه‌ی محبوب سینمادوستان با وجود ترجمه‌ی چند کتاب و مقاله، و هم‌چنین تالیف‌های بسیار مهم پیرامونِ آن جریانِ ناشناخته‌ای است. نباید از یاد برد که noir در عرصه‌های انتقادی دیگر کشورها نیز، با وجود خیل مقالات و کتاب‌های منتشره به زبان‌های گوناگون که مستقیم یا غیرمستقیم به‌آن اشاره دارند هم‌چنان رازآمیز است. *بردوِل* در مقاله‌اش می‌پرسد (۱۹۹۳): «Film Noir چیست؟» رازی که شاید هیچ‌گاه نتوان پاسخی نوشتاری به‌آن داد. رازگونگی noir در پذیرش حیرت‌انگیزی است، که آثارِ برجسته‌ی آن در ما / بینندگان به‌وجود می‌آورند. اما این مهم‌ترین ویژگی، تنها چراییِ محبوبیت و اهمیت آن نیست. جریان سینمایی noir به دنیای شخصی مولفان، تمامیِ گونه‌ها و سبک‌ها نفوذ می‌کند و از این منظر تعریف وسیع‌تری از گونه و سبک، پیشِ روی ما می‌گشاید. در موردی به یکسان‌نمایی تجربه‌های سینمایی مستقل می‌شود. آن‌سان‌که نئورآلیسم ایتالیا، رآلیسم شاعرانه‌ی فرانسه، اکسپرسیونیسم آلمان، مجموعه‌ی همکاری *فن اشترنبرگ* و *دیتریش*، یا مستندهای فلاهرتی[2] به noir و تجربه‌ی آن پیوند داده می‌شوند. در مورد سه جریان سینمایی پیش از خود معنی مجزا می‌دهد، آن‌سان که نشانه‌های سینمای گنگستری را باز از سنت noir تفکیک کرد و گاهی به شکستن مرزها می‌انجامد، آن‌جا که تاثیر آن را بر بعضی کمدی‌ها، آثار دیسنی، ردیابی کرده‌اند؛ و بی‌شک موقعیت ویژه‌ی آن، نباید فراموش شود، که در تمامیِ کشورهای صاحب سنت فیلم سازی، فیلم‌های نزدیک به فضای آن ساخته شده‌اند و این منحصر به دهه یا دهه‌های خاصی نیز نبوده است، اما در دهه‌های اخیر با ساخته شدن بازی‌های رایانه‌ای، برنامه‌های رادیویی، داستان‌های مصور، و مجموعه‌ها (سریال‌های تلویزیونی).

با این حال Film Noir هیچ‌گاه به روشنی در دسترس نبوده است. همچون سینما که با وجود ضرورت‌هایی که پیوسته برای آن تراشیده‌اند – در عرصه‌ی سیاست، اخلاق، مذهب، فلسفه، تاریخ، گیشه، صنعت، هنر ... همواره به مرکزیتی تنها حول نام خود بازگشته است. از noir در این مجموعه موضوع بحث است. واژه‌ای که به‌دقت تلفظ و معنی‌اش نمی‌کنیم، ما را به نکته‌ای در خود ارجاع می‌دهد، همان که مکرر از ما می‌گریزد و ما را به خود فرا می‌خواند.

Noir گونه (Genre) نیست، اما بررسی آن از زاویه‌ی گونه بهترین نوع بررسی است که در این کتاب محورِ پژوهش قرار گرفته. Neo-noir کلیدواژه است، یعنی با مولفه‌های گونه نمی‌توان تحلیل‌اش کرد. تحلیل noir بر اساس مولفه‌های تولید یا توزیع، معمول‌ترین روش است، در داده‌های (ستون‌های خاکستری رنگ و بخش پیوست و دانش‌نامه) این کتاب، چنین روشی در نظرست. اما تحلیل‌ها مبنای بررسی بر اساس مولفه‌هایِ "دریافت" دارند.

به‌هر شکل امیدوارم این کتاب ما را نه به شناختِ noir که به شوقِ شناختنِ آن تشویق کنند. در این پژوهش، حساسیتِ این‌که چه چیزی به پژوهش‌های پیش از خود خواهد افزود در نظر بوده است

***

[2] Robert J. Flaherty

www.ketab.ir

پیشنهادهای نوشتاری در این کتاب نیاز به توضیح دارد. به هر شکل پرداختن به "نگره‌ی پارسیِ" سینمایی – که از این پس نگره خوانده می‌شود - یک ادعاست. یعنی می‌تواند محل اختلاف نیز باشد. اما تلاش برای رسیدن به آن حقِ هر نویسنده‌ای است. در این کتاب این حساسیت، جدی گرفته شده است. مرحله‌ی بعد در این راه به‌کارگیری ابزار صحیحی است که یکی از مهم‌ترین آن‌ها زبان است. از دیدِ این قلم زبان می‌تواند در تکوین هر نظریه‌ای محلِ اتکایِ اصلی باشد، و در همین مرحله است که نوشتار سینمایی برای رسیدن به اهداف‌اش در همه‌ی ابعادِ پالوده کردنِ زبان، به سمت فارسی شدن گام برمی‌دارد. یعنی تبدیل و معنیِ واژگان، ترجمه‌ی نامِ فیلم‌ها، و ..

واژگان فیلم و سینما به همین شکل حفظ شوند بهترست. البته می‌توان پیشنهادهای دیگری هم داشت. در زبان‌هایِ دیگرِ صاحبِ نظریه‌یِ سینمایی برای این دو واژه برابرهایی در نظر گرفته شده است، اما در فارسی در این خصوص کم‌کاری شده. فارغ از این دو، برای همه‌ی واژگان مورد استفاده از همه‌ی زبان‌ها می‌توان معادل گذاشت برای "ژانر" گونه، همان‌سان که برای" Style سبک" پیشنهاد شده و در گذشته موفق هم بوده است، و امروز هم می‌توان از آن استفاده کرد. برای نظریه‌ی سینمایی می‌توان "نگره" را پیشنهاد کرد، که سابقه‌ی استفاده‌ی خوبی هم دارد. روشن است که برابرگزین‌ها محل اظهارنظر برای بهینه‌شدن قرار می‌گیرند، و به مرور زمان مناسب راهِ خود را خواهد یافت. به همین دلیل بهترست که تا آن زمان در موارد ضروری معادل یا پیشنهادی در کنار آن آورده شود. در این کتاب به عنوان نمونه، صحنه برای سکانس و Stage استفاده شده، و در کنار آن به کلمه‌ی مبدا نیز اشاره شده است. واژگان جدید در صورت استفاده‌ی اهل فن و در شکل و محل درست جا می‌افتد.

تلاش برای فارسی کردن در سینما خیلی زود سروع شد برای Cartoon موس‌قلمی" استفاده می‌شد و نویسنده از کودکی به‌یاد دارد که از مادرش این واژه را شنیده است. شاید به این دلیل که بینندگان مستقیم با سینما مکالمه می‌کنند. پس از سویِ مردم نیز تلاش برای فارسی کردن در سینما خیلی پیش‌تر از رشته‌های دیگر شروع شده است. در همین دوره زبانِ رسمی در بین سیاست‌مداران، عربی بوده و به شهرداری "بلدیه" گفته می‌شده. فارسی در محاصره‌یِ زبانی قرار گرفت. رشته‌های جدید مانند علوم رایانه‌ای (کامپیوتر) که در محافل خود و بین متخصصان‌اش کامل به‌شکل غیرقابل فهم برای فارسی زبانان بیان می‌شوند، برخی از این تعابیر به زبان روزمره هم راه یافته. البته در این رشته هم شاهد هستیم که واژه‌ای مانند "لود" (Load) با معادل، " بالا آمدن"، کم کم استفاده می‌شود. معادل محدود به واژه‌های تخصصی نیست. در این کتاب برای واژگانی چون زن مرگ‌آفرین (femme fatal) هم نوعی نگاه تجدیدنظر وجود دارد. یعنی پیشنهاد "شهرآشوب" با الهام از سابقه‌ی چنین موضوعی در ادبیات فارسی، و به‌ویژه در این شعر حافظ:

رسم عاشق‌کشی و شیوه‌ی شهرآشوبی / جامه‌ای بود که برقامت او دوخته بود

نزدیک‌تر از ترجمه‌ی قبلی دانسته شده است. پس بومی شدن یک ضرورتِ خود به خودی هم هست، و دستوری از بالا نیست. در نقدی که به **سگ‌کشی** نوشتم[۳] و به ریشه‌های مشترک آن با noir اشاره

---

۳ . قوکاسیان، ژاون، پدیده‌ی سگ‌کشی و بهرام بیضایی، نشر خجسته. ۱۳۸۱.

www.ketab.ir

کردم، به این موضوع پرداختم.
اما در نگره‌ای که به پارسی شدن اصرار دارد، چرا یک واژه به فرانسوی (noir) نوشته می‌شود؟ "نگره" ب
دنبالِ متنِ سینماییِ چند زبانه است. چون سینما خود پدیده‌ای چند زبانه است. هر چند که سال‌ها پیش
وقتی چنین استدلالی شد، با ابهام تفسیر می‌شد، اما امروز این روش مقبول شده است. به‌دلیلِ رواج
شبکه‌های اجتماعی، به‌ویژه در بین نوجوانان. ناشناخته و پیچیده‌ترین زبان‌ها در شبکه ثبت می‌شوند. اگ
به صفحه‌ی یک فیلم‌ساز ژاپنی در ویکی‌پدیا مراجعه کنید، به حفظ نام اصلی با حروف ژاپنی برمی‌خورید
اگر شما هم کار با شبکه‌ای اجتماعی را، همچون صاحب این قلم از نوجوانی یاد گرفته‌اید، با این دیدگا
هم‌نظرید که دوره‌ی جدید به مرحله‌ای از نفوذِ پایین به بالا تبدیل شده است. یعنی آن چیزی که د
سینما به بیننده، و در رایانه به کاربران شهرت دارد، تعیین‌کننده‌ی اصلی در این مساله است. "زبان" ک
زمانی عرصه‌ی سرکوبِ استفاده‌کنندگان‌اش را فراهم می‌ساخت، اکنون به تابعی از خواسته‌های آنان تبدیل
شده است. شاید همین امروز که این نوشته را می‌خوانید، فارسی را با حروف انگلیسی در پیامک یا شبک
(Internet) نوشته‌اید، یا خوانده‌اید. در واقع به متنی چند زبانه پیوسته‌اید. و این از ضروریات هر روز
شده است. هر چند که می‌توان از آن پرهیز کرد، اما نمی‌توان نادیده‌اش گرفت. وقتی آموزش معکوس شد
یعنی معلم چیزی را از دانش‌آموزش درس می‌گیرد. نباید از متولیان فرهنگ رسمی بی‌توجهی به
معادل‌های نگره را در رسانه‌ی سینما تحمل کرد. این کتاب شکلی از متنی چند زبانه است. حتا می‌توان
به متنی چند رسانه‌ای نیز فکر کر
این واژه‌ها زمانی به عرصه‌ی رسمی منتشر می‌شوند. به‌خصوص در جاهایی مانند صدا و سیما مورد استفاده
قرار می‌گیرند. چرا که زبان برای رفتن به سمت صنعتی شدن نخستین قدم است. بومی کردن صنعت
سینما، در زبان، پذیرش تقویم جهانی و چنین مواردی نمود دارد. باید برای تقویم و زبان خیلی پیش‌تر
قدم‌هایی برداشته می‌شد. چینی‌ها تا چنین نکردند به دنیای صنعتی نپیوستند. امروزه حتا عرب‌ها چنین
تناقض‌هایی را خیلی سریع حل کرده‌اند. ترک‌ها خیلی پیش‌روتر گام برداشته‌اند.
یکی از مسایل اصلی در زبان فارسی مساله‌ی حروف است. در فارسی حروفی وجود دارد که آوای مشابه
دارند، چند "ت" "ز" "س". مشکل دیگر پیوسته‌نویسی است به‌نظر می‌رسد، حساسیتِ رسمی برای رفع
این معضل‌ها وجود ندارد. فرهنگ رسمی در ایران مرتب درگیر نخواستن‌هاست، و وقت برای خواستنِ
جدیدی ندارد. تلاش‌هایِ غیررسمی و افکار عمومی ، حتا در حد کوچکی مانند این کتاب، می‌تواند با توجه
به گستره‌یِ نفوذ رسانه‌ها به بی‌تفاوتیِ رسمی غلبه کند. در این کتاب سعی شده که حساسیتی چنین در
خصوص زبان لحاظ شود، اما نه در حدی که خواننده را در مسیر خواندن به اشکال بیاندازد. پالودنِ زبان
کار یک کتاب نیست، و یک مرجعیتِ رسمی می‌خواهد. با این امید که مراجع رسمی به چنین تلاش‌هایی
در نگره بپیوندند. البته چنین دیدگاهی، یک مسیر تکاملی را می‌پیماید، جسارت این کتاب محصول
شجاعت نویسندگان پیشین است، و آیندگان نیز بر این روش خواهند افزود.
دیدگاه نویسنده در این خصوص هم‌نظر با استادانی است که معتقدند ورود به توسعه‌یافتگی و در اختیار
گرفتن یک صنعت، در این بحث سینما، به معنیِ بومی کردن آن است. بومی کردن به معنی خوکفایی
نیست. خودکفایی واژه‌ای در مباحث پیرامون صنعت و به خصوص پُرتکرار در جهان سوم بود، که هرگز

www.ketab.ir

نتوانست خود را توضیح دهد، و البته فجایعی هم به بار آورد، و هنوز هم در ایران به راه خود در اتلاف سرمایه‌ها ادامه می‌دهد. به هر شکل در سینما خودکفایی بی‌معنی است. سینمای بومی در انزوا از سینمای دنیا به‌دست نمی‌آید. سینمای بومی، بیننده‌ی بومی می‌خواهد که فیلم‌های همه‌ی جهان را بر پرده و بدون ممیزی، به‌روز ببیند. بومی کردن به معنی "درکِ این‌جایی" و "هم‌زمانی" است. هندی‌ها سینمایِ پویا و بومی دارند، هنگ‌کنگی‌ها به همین شکل. شما در سینمای هند استفاده از الگوهای سینمایی دیگر سُنَت‌ها را مکرر می‌بینید، اما بومی بودن در آن مشهودست. البته منظور کیفیتِ فنیِ تولیدها نیست.

در برخی جغرافیاها تلاش برای سینمای بومی مشهودست. اما در ۴ مورد در وجودش شکی نیست. به‌جز دو کشور آسیایی که ذکر شد، هند و هنگ‌کنگ، سینمای اروپا و هالیوود هم دارای ماهیت بومی هستند. بیننده‌ی خود را دارند. تولیداتِ قابلِ تمیزِ واضحی دارند. و از وام‌گیری از دیگر سُنَت‌ها ابایی ندارند. این مشخصه‌ها از دید این قلم ملاکی برای سینمای بومی است: سینما را به عنوان هنر و صنعت، درونی کرده‌اند. به همین دلیل *کوروساوا*[4] در ژاپن به سنت هالیوود فیلم ساخت. *اُزو*[5] به سنت ملودرام آسیایی وفادارست. و *هیروشی تشیگاهارا*[6] به سنت اروپایی. یعنی تاثیر این سنت‌ها بر تولیدات کشورهای دیگر نیز قابل "تشخیص" است. منظور از "تشخیص" همان چیزی است که در بیانِ غلیظِ نام *بروس لی*[7]، و اشاره به سنت رزمی هنگ‌کنگی، هست. یا همان غلظتی که برای گروه دیگری از بینندگان در نام *کاترین دونوو*[8] از سینمای اروپا، و *بروس ویلیس* از سینمای آمریکا هست. بارها نام *راج کاپور*[9] را در ابعادی که می‌توان به پیکره‌ی بینندگان‌اش به عنوان یک سلیقه اشاره کرد، شنیده‌ایم. این ادعاها حتمی نیستند، اما می‌توان به شمولیتِ "فراگیر"ی چنین اشاره کرد. البته نگرش به دنبال مرزبندی نیست. سینما خود یک مرزست. همه‌ی سینماها یکی‌اند. اما روشن است که نگاه خاص به سینما به تولید چنینی، بومی، کمک خواهدکرد. نویسنده از آن گروهی از نویسندگان نیست که فقط هالیوود یا بالیوود را با تحقیر استفاده می‌کنند. یک دلیل برای انتخاب noir اشاره به تداخل فرهنگ‌ها در سینماست. این ادعا که پربیننده‌ترین سینما هندست، ادعای بی‌راهی نیست. هر چند که در ایران مبنایِ زیبایی‌شناسیِ فرانسوی[10] و تا حدی روسی است – روسی‌هایی که مورد تایید فرانسوی‌ها قرار گرفته‌اند – از آن دید به حد کافی سینمایِ هند تحقیر شده است، اما لازم است گفته شود، که گسستِ نگره (نظریه‌پردازی) و اعلام استقلال آن با توجه به بیننده ممکن می‌شود، و تا حدی به وابستگیِ به نظریه‌ی زیبایی‌شناسیِ فرانسوی پایان می‌دهد. گسست

---

[4] Akira Kurosawa
[5] Yasujirō Ozu
[6] Hiroshi Teshigahara
[7] Bruce Lee
[8] Catherine Deneuve
[9] Ranbir Raj Kapoor

۱۰. نظریه را نمی‌توان به یک جغرافیا نسبت حتمی داد، استفاده از واژه‌ی سنتِ نظریه‌پردازی‌ای به نام "فرانسوی" در این‌جا اشاره به شیوه‌ای است که بسیاری از نویسندگان فرانسوی بر اساس آن قلم می‌زنند، یا در پیدایش و فراگیری آن فرانسویان موثر بوده‌اند: نظریه‌ای که به "متن" و مولف" بهای افزون می‌دهد. بی‌شک سنت قوی زیبایی‌شناسی فرانسوی محدود به این گروه از نظریه‌پردازان نیست، و دیگر زوایا نیز یافتنی‌اند.

www.ketab.ir

از فرانسوی دیدن را آمریکایی‌ها، مانند *بردول*، پیگیری کردند، اما شدت وابستگی‌ای که *ساریس* و دیگران ایجاد کرده بودند به‌جای خود هست.

نظریه‌ی متکی به بیننده اگر بتواند به اتکا به متن و مولف پایان دهد، موفق است. هر چند که نمی‌توان کامل مستقل از این دو به سینما فکر کرد. دیدگاه‌های پیشین محلِ اتکایِ هر نظریه‌ای می‌توانند باشند. وام‌گیری از دیگر نظریه‌ها ضعف نیست. در نقد ادبی نقش فرمالیست‌های روس و ساختارگرایی فرانسوی بی‌تردید انکارناپذیرست – همان‌سان که در بحث بیننده هم آموزه‌های ژاک لکان - اما گسست از این نظریه‌ها به‌عنوان یک ضرورت در خاورمیانه رُخ می‌کند، که از دلِ خرابی‌ها در حال تبدیل به یک گفتمان (هر چند که نمود ابتدایی آن در ایدولوژی‌های سنتی رُخ کرده) در جهان است، و دیرتر از جاهای دیگر به تضادِ دوره‌ی صنعتی رسیده. در این جغرافیا از چهان که ایران نیز بر آن خوانده می‌شود، سینما می‌تواند کمک شایانی به تکوین گفتمان جدید، که از مسیر زبان به آن نمی‌توان رسید، بکند. با نظریه‌ی روسی و فرانسوی و آمریکایی نمی‌توان موفقیت هند و هنگ‌کنگ را در سینما تحلیل کرد. دور شدنِ رسمی بعد از ۱۳۵۷ خ. شبانی از آنان، به رانده‌شدنِ بینندگانِ فیلم از سینما (اکران) انجامید. اهمیتِ نقشِ بیننده به معنیِ بی‌توجهی به متن و مولف به عنوان دو ضلع دیگر مثلث در هنر / رسانه نیست. این هم از عجایب در این کتاب، و noir است که واژه‌ای فرانسوی است، فرانسویان در نظریه برای نخستین بار بدان پرداختند، ریشه‌های فرهنگی فرانسوی دارد، و نگره درصددست که آن را به راهکاری برای دور شدن از شیوه‌یِ تحلیلِ فرانسوی تبدیل کند.

سینما در مرحله‌یِ دریافت، با برخاسته‌گی‌اش بیننده، پدیده‌ای یکه‌تر از دیگر ویژگی‌های‌اش است. این را به گسترش شبکه‌های اجتماعی (اینترنت هم می‌توان پیوند داد. در واقع با یک پدیده‌یِ زیستیِ انسانی قابل قیاس است. خیرگی به منبعِ نوری‌ای که باری و روشنی در آن سوسو می‌زنند، سابقه‌ای دورتر از زمانی دارد که تاریخ آن را شروع سینما به‌معنای امروزی‌اش تعبیر می‌کند. اگر به سینما این‌سان نگاه شود باید بتوان ریشه‌های آن را در پیش از قرن ۱۹ میلادی جستجو کرد، و به خیلی دورتر هم کشاند.

اگر توجه به سوسویِ منبع نوری در بین گروه بینندگان پدیده‌ای زیستی باشد، باید روش‌مندی آن را در تمدنِ بشری پژوهش کرد. از آن‌جا که احترام به منبع نوری، و در آمدن گروه بینندگان به دور آن یا پیش‌روی آن، که در منظری همچون نمایش‌گرهای امروزی یا سینما پیش‌رویِ بینندگان نگاه داشته می‌شده، جزو آیین‌های ایرانی بوده است، نظریه‌ی سینمایی پارسی محل اتکای خوبی می‌یابد. یعنی برای سُنَتِ بینندگی خود سابقه‌ی خوبی می‌توانیم مستقل از دیگر جاها دست و پا کنیم. و خود را تا حدی پیشروِ تحلیل در این سیاق فرض کنیم. این سنت و آیین، به تولید هم می‌انجامیده، امروزه بر ما روشن است که "آتش بهرام" در هزاران سال پیش، در یک فرایندِ یک ساله یا این چنین تولید می‌شده، چیزی شبیه به تولید فیلم در امروز. در ضمن این آتش / منبع نوری صادر هم می‌شده است. به این معنی که بینندگانی در دیگر جغرافیاها داشته. برخی از استوره‌شناسان و باستان‌گرایان ریشه‌یِ مشعل در المپیک را به این فرایند وصل می‌کنند. این بحث نیاز به فرصت مستقلی در حد چندین کتاب دارد.

البته به تاکید نویسنده اصرار دارد که نظریه‌پردازیِ بومیِ سینمایی و شاخه‌های آن مبنایِ ملی‌گراییِ صرف ندارد. هرچند که می‌توان به چنین پیامدهایی نیز در این مورد فکر کرد: پژوهشی گسترده و پایان‌ناپذیر.

****

www.ketab.ir