

تسخیرشدگان: دیالکتیک زیایی و میرایی تصاویر سینمایی و کلانشهری در سرخپوست‌ها (۱۳۵۷)^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۹

جواد نعمت الهی^۲، علیرضا صیاد^۳

چکیده

سرخپوست‌ها (۱۳۵۷)، روایت شور و اشتیاق جوانانی سرسپرده به سینماست که به خاطر دستیابی به رویایشان از همه چیز در زندگی گذشته‌اند. به نظر می‌رسد که شخصیت‌های فیلم به تسخیرشدگان تصاویر سینمایی تبدیل شده‌اند، و از سحر و جادوی این تصاویر گریزی ندارند. از این رو می‌توان فیلم را اثری درباره قدرت تأثیرگذاری تصاویر بر زندگی، هویت و روابط سوژه‌های مدرن در نظر گرفت. فیلم سرخپوست‌ها از لحاظ روایی و تکنیکی به برخی از مباحث نظری مهم پیرامون ماهیت تصویر سینمایی و تصویر عکاسانه دلالت‌های فراوانی دارد. مباحثی که خصوصاً در سال‌های اخیر مورد توجه نظریه‌پردازان حیطه‌های عکاسی و فیلم قرار گرفته است. مضامینی همچون نقش تصاویر سینمایی در شکل‌دهی به جهان رویایی جایگزین برای سوژه‌های مدرن، رابطه سینما و کلانشهر، ارتباط تصویر متحرک سینمایی و تصویر ایستای عکاسانه، ماهیت استنادی تصویر عکاسانه و اصالت ارجاع‌دهی‌اش به رویداد گذشته، نقش رسانه‌هایی همچون فیلم و عکاسی به مثابه پروتزه‌های ادراکی و عملکرد آن‌ها در ایجاد خاطره‌ها و تجربه‌های مصنوعی در فیلم نمودهای شاخصی می‌یابند. پژوهش حاضر که با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از آرای متفکرانی همچون سوزان سونتاک، لورا مالوی، آلیسون لندسبرگ و ایسا مارد در می‌کوشد این جنبه‌ها و دلالت‌های فیلم را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. این پژوهش نشان می‌دهد که بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان معاصر در بازخوانی آثار سینمای ایران، می‌تواند آشکارکننده برخی ظرفیت‌های پنهان و مغفول این آثار باشد، و از این منظر ضرورت چنین پژوهش‌هایی را مورد تأکید قرار می‌دهد.

۱. این مقاله مستخرج از پایان نامه نویسنده اول با راهنمایی نویسنده دوم با عنوان «بررسی بازنمایی شخصیت‌های پرسه زن در فضاها کلانشهری در سینمای نوگرای دهه چهل و پنجاه ایران» است که در شهریور ماه ۱۴۰۰ در گروه سینما دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: nematollahij95@gmail.com

۳. استادیار، گروه سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: alirezasayyad@yahoo.com

یافته‌های این پژوهش آشکار می‌سازد که فیلم سرخپوست‌ها با بهره‌گیری از تمهیدات مختلف سینمایی و اتخاذ استراتژی‌های روایی و تکنیکی متمایز، به مثابه کنکاشی خلاقانه در ماهیت تصاویر سینمایی و عکاسانه، و قدرت تأثیرگذاری این تصاویر بر روی سوژه‌های مدرن عمل می‌کند.

کلیدواژگان: سرخپوست‌ها، تسخیرشدگان تصاویر، خاطرات پروتزی، زبایی و میرایی، سینما و کلانشهر

مقدمه

سرخپوست‌ها (۱۳۵۷)، روایت شور و اشتیاق جوانانی سرسپرده به سینماست که به خاطر دستیابی به رویایشان از همه چیز در زندگی گذشته‌اند. این عشاق سینما، روزها و شب‌ها را در انتظار بازی در نقشی کوتاه در فیلمی، یا گرفتن عکسی به یادگار با یک ستاره سینما سپری می‌کنند. شخصیت اصلی فیلم، داوود جوان ساده‌دلی است که با همین رویا از شهرستان به تهران می‌آید، و با احمد آرتیست و سایر عشاق سینما که در قهوه‌خانه‌ای در خیابان ارباب جمشید جمع می‌شوند، دوست و همراه می‌شود. فیلم حدیث شیفتگی این افراد به جهان روایی سینما و دلدادگی‌شان به ستاره‌های سینمایی‌ست، ستاره‌هایی که ایده‌آل‌های شخصیتی و اخلاقی این افراد را تجسم می‌بخشند. در رابطه با این افراد، نمی‌توان این نکته را به وضوح تبیین کرد که این سینماست که آنها را رویاپرداز کرده است، یا توان رویاپردازی‌شان است که آن‌ها را به سوی سینما سوق داده است. تصاویر سینمایی چنان خیال و ذهن این افراد را احاطه کرده است که آنها صرفاً از مدخل این تصاویر، می‌توانند جهان واقعی را درک و تجربه کنند. خیالات و فانتزی‌های این افراد از سینما و ستاره‌های سینمایی نقشی کلیدی در شکل‌دهی به هویت و سوژکتیویته آن‌ها ایفا می‌کند. به نظر می‌رسد که شخصیت‌های فیلم به تسخیرشدگان تصاویر سینمایی تبدیل شده‌اند، و از سحر و جادوی این تصاویر گریزی ندارند. سرخپوست‌ها از لحاظ روایی و تکنیکی دلالت‌های فراوانی به برخی از مباحث نظری مهم پیرامون ماهیت تصویر سینمایی و تصویر عکاسانه دارد. مباحثی که خصوصاً در سال‌های اخیر مورد توجه نظریه‌پردازان حیطه‌های عکاسی و فیلم قرار گرفته است. مضمون‌های همچون نقش تصاویر سینمایی در شکل‌دهی به جهان روایی جایگزین برای سوژه‌های مدرن، ارتباط تصویر متحرک سینمایی و تصویر ایستای عکاسانه، ماهیت استنادی تصاویر عکاسانه و اصالت ارجاع‌دهی این تصاویر به رویداد گذشته، نقش رسانه‌هایی

همچون فیلم و عکاسی به مثابه پروتزی‌های^۴ ادراکی و عملکرد آن‌ها در ایجاد خاطره‌ها و تجربه‌های مصنوعی در فیلم نمودهای شاخصی می‌یابند. با بهره‌گیری از آرای متفکرانی همچون لورا مالوی^۵، آلیسون لندسبرگ^۶، سوزان سونتگ^۷، و الیسا مارد^۸ پژوهش حاضر تلاش می‌کند این جنبه‌ها و دلالت‌های فیلم سرخپوست‌ها را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد. این پژوهش که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته است، این بحث را مطرح می‌سازد که بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان معاصر در بازخوانی آثار سینمای ایران، می‌تواند آشکارکننده ظرفیت‌های مستتر و مغفول این آثار باشد. از این منظر، این پژوهش ضرورت و لزوم چنین مطالعاتی درباره سینمای ایران را مورد تأکید قرار می‌دهد. این پژوهش می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: قدرت تأثیرگذاری تصاویر سینمایی و عکاسانه بر ذهن و روان سوژه‌های مدرن، و ظرفیت این تصاویر در شکل‌دهی به جهان‌های آلترناتیو برای آن‌ها با اتخاذ چه راهکارهایی در این فیلم مورد اشاره قرار می‌گیرد؟ این اثر چگونه جنبه استنادی و ارجاعی تصویر عکاسانه را به چالش می‌کشد و آن را بی‌اعتبار می‌سازد؟ سرخپوست‌ها چه دلالت‌هایی به قدرت تصاویر سینمایی در شکل‌دهی به خاطرات پروتزی برای مخاطبان دارد؟ فیلم‌ساز با بهره‌گیری از چه تمهیداتی از دیالکتیک تصویر ایستای عکاسانه و تصویر متحرک سینمایی در راستای انتقال مفاهیم مورد نظر خود بهره می‌گیرد؟ یافته‌های پژوهش این نکته را نمایان می‌سازد که سرخپوست‌ها با بهره‌گیری از استراتژی‌های روایی و تکنیکی متمایز سینمایی، به مثابه کنکاشی خلاقانه در رابطه با ماهیت تصویر سینمایی و تصویر عکاسانه عمل می‌کند.

تسخیرشدگان تصاویر سینمایی و کلانشهری

سرخپوست‌ها با نمایی از یک پاکت نامه شروع می‌شود، و سپس به عکسی از چهره یکی از ستاره‌های زن شناخته شده سینما برش

۴. اصطلاح پروتز، به معنای بسط دادن از واژه‌های یونانی ریشه می‌گیرد، و به وسیله‌ای مصنوعی دلالت می‌کند که جایگزین بخش ناقص و یا از دست‌رفته‌ای از بدن می‌شود. قطعه پروتزی، می‌تواند عملکرد بخش از دست رفته را برای بدن انجام دهد. فروید در تمدن و ملالت‌های آن پیشرفت‌های تکنولوژیکی را به مثابه پروتزی برای توانایی‌های فیزیکی و حسی انسان در نظر می‌گیرد (فروید، ۱۳۸۳: ۵۲-۵۱).

۵. در مطالعات سینمایی سال‌های اخیر، برخی نظریه‌پردازان بر عملکرد پروتزی تکنولوژی‌های بازتولیدی همچون فیلم و عکاسی تأکید می‌کنند (لندسبرگ، ۱۳۸۲).

5. Laura Mulvey

6. Alison Landsberg

7. Susan Sontag

8. Elissa Marder

مدخل غار نشانده‌اند....» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۳۴۵). تماشاگر سرنمون افلاطون، در بند و زنجیر کشیده شده در غار، به تماشای تصاویری که روی دیوار نمایش داده می‌شوند می‌پردازد، و این تصاویر هستند که به جهان او شکل می‌دهند. احمد نیز همچون زندانی غار افلاطونی است که با جمع‌آوری تصاویر سینمایی و عکس‌های ستارگان خود را به زندانی این تصاویر مبدل کرده است. آنچنان که در ادامه فیلم مشخص می‌شود این تصاویر از چنان قدرت تأثیرگذاری برخوردار هستند که احمد جهان واقعی بیرونی را براساس معیارهایی که این تصاویر خلق کرده‌اند، ادراک می‌کند. از سوی دیگر، این تصاویر بر سازنده جهان خیالی جایگزین در مقابل واقعیت‌های تلخ زندگی او هستند که سال‌ها در کلانشهر تهران برای به دست آوردن نقشی در فیلمی سرگردان و آواره است. آنچنان که سوزان سوتتاگ اشاره می‌کند: «جمع‌آوری مشتاقانه عکس‌ها هم برای آن‌هایی که به هر دلیل - به انتخاب خود، به علت ناتوانی، یا به ناچار - در محیط‌های بسته حبس شده‌اند؛ جذابیت خاصی دارد. مجموعه‌های عکس می‌توانند یک جهان جایگزین بسازند؛ جهانی سرشار از تصاویر ستودنی، تسلی‌بخش و وسوسه‌انگیز» (سوتتاگ، ۱۳۹۲: ۳۲۸). این مجموعه تصاویر نه تنها بر سازنده جهانی جایگزین برای احمد و دیگر شخصیت‌های فیلم سرخپوست‌ها هستند، همچنین به مثابه مامن و پناهگاهی برای آن‌ها در مقابل واقعیت عمل می‌کنند. این تصاویر همچنین از نقشی کلیدی در شکل‌دهی به هویت و سوژکتیویته این شخصیت‌ها برخوردارند. در ادامه فیلم، پس از مرگ مصطفی، هنگامی که احمد و داوود در اندوه از دست دادن دوستشان هستند، لحظه‌ای وجود دارد که در آن، داوود شیفته‌وار به تصویری از یکی از ستارگان سینما (آلن دلون^{۱۲}) خیره می‌شود. جذبه تصویر، وی را به سوی خود می‌کشاند، و داوود تصویر را با دستانش لمس و نوازش می‌کند. از این مدخل، قدرت «تسلی‌بخش و وسوسه‌برانگیز» این تصاویر به تعبیر سوتتاگ مورد توجه قرار می‌گیرد. این صحنه همچنین تأثیر ستاره‌های سینمایی در شکل‌دهی به ایده‌آل‌های هویتی سوژه‌های مدرن را مورد تأکید قرار می‌دهد (تصویر ۱).

اتاق احمد را باید تمثیلی از جهان ذهنی و احساسی وی در نظر گرفت که توسط عکس‌های ستارگان سینمایی و تصاویری از فیلم‌ها احاطه شده است. رجوعی به قطعه «مادموازل بیستوری^{۱۳}»، نوشته شارل بودلر^{۱۴} به خوبی می‌تواند در رابطه با

می‌خورد. بر روی این نما، صدای مردی (داوود) را می‌شنویم که با لهجه‌ای محلی در حال خواندن نامه (خطاب به ستاره سینما) است. مرد خطاب به ستاره از علاقه خود به او می‌گوید، و از وی می‌خواهد که در انتخاب نقش‌هایش دقت بیشتری داشته باشد. در طول مدت خواندن نامه، تصویر عکاسانه از چهره ستاره زن، برای زمانی نسبتاً طولانی (در حدود یک دقیقه و بیست ثانیه) در قاب تصویر خودنمایی می‌کند، و با نگاه خیره خود به مخاطبان فیلم می‌نگرد. از همان لحظه‌های آغازین، حکاکای تصویر ستارگان سینما بر ذهن و روان سوژه‌های مدرن و شکل‌دهی به جهان خیالات و رویاهایشان مورد تأکید فیلمساز قرار می‌گیرد. در این صحنه، تصویر ستاره زن به مثابه استعاره‌ای از جهان رویایی سینما عمل می‌کند که ذهن و خیال داوود را از آن خود کرده، و در ادامه وی را به شهر می‌کشاند. از همین صحنه ابتدایی فیلمساز مگاکای را که تا انتهای فیلم در قالب کمد تلخی سر باز کرده است آشکار می‌کند: فاصله و خلا میان واقعیت و جهان رویایی. پاکت نامه‌ای که هیچ‌گاه به دست ستاره نخواهد رسید، و بر فاصله‌ی تخطی‌ناپذیر میان جهان داوود با جهان ستاره رویایی‌اش دلالت دارد. بعد از اتمام خواندن نامه، مجدداً عکس دیگری از این ستاره سینما دیده می‌شود، و سپس تیتراژ فیلم به نمایش در می‌آید. در اولین صحنه بعد از تیتراژ، مجدداً در نمایی نزدیک، این بار عکسی از چهره یک ستاره‌ی مرد سینما به تصویر کشیده می‌شود. دوربین شروع به حرکت می‌کند و فضای داخلی اتاقی به نمایش در می‌آید که دیوارهای آن از عکس‌هایی از ستارگان سینما، پوسته‌های سینمایی، و تصاویری از صحنه‌های سینمایی پوشیده شده است. دوربین سپس مرد جوانی (احمد آرتیست) را در قاب می‌گیرد که در کف اتاق نشسته و مبهوت و شیفته‌وار به تصویر ستاره مرد خیره شده است. به نظر می‌رسد فضای داخلی اتاق، ماهیت و کالبد فیزیکی خود را از دست داده و جنبه خیالی این تصاویر بریده بریده از فیلم‌ها و ستارگان، به اتاق ماهیتی غیر واقعی و خیالی بخشیده‌اند. اتاق احمد به زندانی از تصاویر مبدل شده است؛ تصاویری که از همه طرف او را احاطه کرده‌اند. از منظری می‌توان بحث کرد که ساختار اتاق یادآور تمثیل غار^۹ مطرح شده در کتاب جمهور^{۱۰} افلاطون^{۱۱} است، و احمد شباهت فراوانی با زندانی و تماشاگر غار افلاطونی دارد: «غار ی زیرزمینی را در نظر بیاور که در آن مردمانی را به بند کشیده، روی به دیوار و پشت به

12. Alain Delon
13. Mademoiselle Bistouri
14. Charles Baudelaire

9. The Allegory of the Cave
10. Republic
11. Plato

اساس این تصاویر درک می‌کنند. همچون مادموازل بیستوری، آن‌ها نیز گریزی از زندان تصاویر ندارند، تصاویر گذشته خیالی آن‌ها را شکل می‌دهند، و همچنین فانتزی‌ها و رویاهای آینده‌شان را بر می‌سازند.

در سرخپوست‌ها، ابعاد این زندان تصاویر از اتاق احمد به خیابان و سرتاسر گستره شهری بسط پیدا می‌کند. شهر ترسیم شده در سرخپوست‌ها، شهری است که بواسطه تکرار و تعدد تصاویر، خود به یک غار غول‌آسای افلاطونی مبدل شده است که سوژه‌های مدرن را در وضعیتی مشابه وضعیت تماشاگران غارنشین احاطه کرده است. در طول فیلم صحنه‌های متعددی وجود دارد که شخصیت‌های داوود و احمد را در حال پرسه‌زنی در فضاهای شهری نمایش می‌دهد. این دو در جوش و خروش و سیلان زندگی شهری غوطه‌ور می‌شوند، و از تماشای جلوه‌های بصری شهر مدرن لذت می‌برند. در شهر مدرن این تصاویر و جلوه‌های بصری شهروندان را به صورت توده خطاب قرار می‌دادند و «مصرف آن‌ها به یکی از ابزارهایی مبدل شد که از طریق آن فرهنگ توده و جمعیت شهری جدید به جامعهٔ تماشاچی‌ها تبدیل گردید» (Schwartz, 1999: 2). بخش قابل توجهی از صحنه‌های پرسه‌زنی‌های شهری در فیلم در خیابان لاله‌زار می‌گذرد. از لاله‌زار به عنوان یکی از «دروازه‌های ورود مدرنیته» به جامعه ایرانی یاد می‌شود. خیابانی که «به عنوان تنها خیابان تفریحی شهر [تهران] پذیرای مظاهر دنیای مدرن و انسان‌هایی بود که خواهان تفریح، پرسه‌زنی» و لذت بردن از مظاهر مدرنیته شهری بودند (رضایی و مدیری، ۱۳۹۳: ۴۵-۴۷). بحث ژان بودریار^{۱۵}، فیلسوف فرانسوی، در رابطه با محو شدن مرز میان دنیای واقعی و دنیای سینمایی در شهر معاصر، به خوبی درباره بازنمایی شهر در فیلم سرخپوست‌ها نمود پیدا می‌کند: «سینما کجاست؟ همه جا اطراف تو را فراگرفته است. سرتاسر شهر، عملکرد شگفت‌انگیز و بدون وقفه فیلم‌ها و سناریوها ادامه دارد» (Baudrillard, 1989: 56). فیلمساز دایما جلوه‌گری تصاویر و پوسته‌های سینمایی در سطح شهر در برابر دیدگاه مشتاق شخصیت‌های فیلم را مورد تأکید قرار می‌دهد. خصوصاً این کیفیت‌های کلانشهری برای داوود که به تازگی وارد تهران شده است، از جذابیت ویژه‌ای برخوردار هستند. داوود به تدریج می‌آموزد که چگونه خود را با شوک‌های شهر مدرن تطبیق دهد و با گشت و گذار در شهر از جذابیت‌های کلانشهری لذت ببرد. در شهر تهران داوود به پرسه‌زنی مبدل

وضعیت این تسخیرشدگان غار مدرن تصاویر روشن‌گر باشد. بودلر در این قطعه به شرح مواجهه شبانه خود در شهر با زنی به نام مادموازل بیستوری می‌پردازد که شاعر را به اشتباه طبیب می‌پندارد، و علیرغم کتمان شاعر، بر شناخت و تشخیص درست خود تأکید می‌کند و شاعر را به منزل خود دعوت می‌کند. شاعر که «شیفته رمز» و «کشف» آن است، خود را به «دست آن معمای نامنظر» می‌سپرد و رهسپار منزل زن می‌شود (بودلر، ۱۳۹۵: ۱۸۳-۱۸۹). زن علاقه شدیدی به گردآوری تصاویر طبیبان دارد و اتاق او مملو از عکس‌ها، سیاه‌قلم‌ها، لیتوگراف‌ها، و نقاشی‌هایی از طبیبان مشهور است. جالب اینجاست که علاوه بر آن‌که خاطرات گذشته مادموازل بیستوری با این تصاویر درهم‌تنیده شده است، این تصاویر همچنین به فانتزی‌ها و رویاهای آینده او نیز شکل می‌دهند. نگاه خیره دایمی او به این تصاویر باعث شده که جهان واقعی نیز در برابر او به یک دنیای فانتزی مبدل گردد. این تصاویر به جهان تخیلات وی شکل می‌دهند، و جهان تخیلات وی نیز به این تصاویر بیرون‌افکنی می‌شود. مرز میان تصاویری که او در ذهن و خیال خود تولید می‌کند، و تصاویر جهان واقعی از بین رفته است: «او تصاویر را به تسخیر خود در آورده است، به این دلیل که خودش توسط بیستوری ناتوان از گریختن از جهان تصاویر است، و خود به زندانی این تصاویر مبدل شده است» (Grøtta, 2012: 87). می‌توان بحث کرد که شخصیت‌های فیلم سرخپوست‌ها نیز تسخیرشدگان تصاویر سینمایی هستند، و جهان واقعی را بر



□ تصویر ۱. فضای داخلی اتاقی احمد پوشانده شده با تصاویر فیلم‌ها. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

شخصیت‌های فیلم در کنار ستاره‌های سینما، و... مضمون مرکزی فیلم را شکل می‌دهند. خصوصاً تصاویر عکاسانه در فیلم از اهمیتی ویژه برخوردارند. عکس‌هایی که هر فرد در کنار ستاره‌های سینما دارد، معیار ارزش‌گذاری در حلقه عشاق سینمای قهوه‌خانه ارباب جمشید و ملاک رتبه‌بندی آنها است. به بیانی دیگر، عکس‌ها خود به کالا و ارز تبدیل می‌شوند که تملک آن‌ها به فرد اعتبار و جایگاه می‌بخشد. در بازداشتگاه، احمد به داوود که مشتاق مصاحبت و دوستی با ستاره‌های سینمایی است، عکسی از خود و ستاره محبوبش به مثابه سندی برای اثبات دوستی‌شان نشان می‌دهد. در این صحنه، عکس یادشده از ظرفیت استنادی برخوردار است، و به مثابه شاهدی برای ادعای احمد عمل می‌کند، و ادعای رفاقت وی را به اثبات می‌رساند. با این حال در ادامه، فیلم مضمون ارجاع‌دهی عکاسانه را به یکی از مضامین اصلی خود مبدل می‌سازد و آن را به چالش می‌کشد. مباحث رولان بارت^{۱۶} در رابطه با تصویر عکاسانه به تحلیل کیفیت استنادی و ارجاعی عکس‌ها در سرخپوست‌ها کمک شایانی می‌کند. بارت معتقد است که در حالیکه تصویر نقاشانه می‌تواند ارجاعی به واقعیت و اتفاق روی داده، نداشته باشد و نقاش صرفاً خود یک جهان تصویری خیالی را خلق کرده باشد، در رابطه با تصویر عکاسانه نمی‌توان چنین ادعایی را مطرح کرد:

«من نام مصداق عکاسی را نه بر واقعیتی عمداً انتخاب شده که یک تصویر یا یک نشانه به آن دلالت دارد بل بر چیزی می‌نهم لزوماً واقعی که در برابر عدسی قرار گرفته است، چیزی که بی آن عکسی هم در کار نخواهد بود. نقاشی قادر است واقعیت را بی آنکه دیده باشد سرهم کند و بیافد... در عکاسی درست بر عکس چنین ساخت و پرداخت‌هایی، من هرگز نمی‌توانم انکار کنم که چیزی آنجا بوده است. این میان تلفیقی است: از واقعیت و از گذشته. و چون چنین جبری تنها برای عکاسی وجود دارد، ناگزیریم با اندک مسامحه‌ای آن را گوهر عکاسی تلقی کنیم، نوئمای آن. آنچه در یک عکس هدف من است (هنوز درباره فیلم حرف نمی‌زنیم) نه هنر است و نه ارتباط، ارجاع است که نظام بنیادین عکاسی است. پس نام نوئمای عکاسی "آنچه بوده" خواهد بود...» (بارت، ۱۳۸۰: ۹۶-۹۷).

بارت همچنین میان تصویر عکاسانه و تصویر سینمایی تمایزی

می‌شود که اشتیاقش برای دیدن هر تصویری، موجب می‌شود که خود، «به تسخیر تکثر تصاویر روی هم انباشته» کلانشهر در آید (Buci-Glucksmann, 1994: 80). در نمایی فیلمساز داوود را در حالی به تصویر می‌کشد که در برابر یک سالن سینما، چشمانش را به سوی بالا حرکت می‌دهد و متحیرانه به خارج از قاب می‌نگرد. دوربین مسیر نگاه وی را تعقیب می‌کند و بر سر در سینما، پوستری بزرگ از فیلمی را در قاب می‌گیرد که تصاویر فتیش‌واری از ستارگان فیلم را نمایش می‌دهد. این صحنه به نقش مهم پوستره‌های سینمایی در شکل‌دهی به فرهنگ بصری شهری مدرن و همچنین حکاکای فانتزی‌های سینمایی بر ذهن و روان رهگذران شهری دلالت آشکاری دارد. پیوند و قرابت میان نگاه خیره متحیرانه داوود به تصویر غول‌آسا و فتیش‌وار ستاره‌های سینمایی در شهر، و نگاه خیره مبهوت احمد به تصاویر ستاره‌های مورد علاقه‌اش در اتاق خود را نمی‌توان از نظر دور داشت. در سرخپوست‌ها، شهر مدرن همچون اتاق احمد، خود به غار تصاویر تبدیل شده است و شخصیت‌هایی همچون داوود و احمد را به تسخیرشدگان و در عین حال تماشاچیان خود مبدل کرده است (تصویر ۲).

تصاویر مونتاژی و بی‌اعتباری جنبه استنادی تصویر عکاسانه سرخپوست‌ها فیلمی درباره تصاویر و قدرت تأثیرگذاری تصاویر است. تصاویر (شامل عکس‌های ستارگان سینمایی در اتاق احمد، تصاویر پوستره‌های فیلم‌ها در سطح شهر، عکس‌های



□ تصویر ۲. پرسه‌زنی شخصیت‌ها در شهر و مواجهه با تصاویر و پوستره‌های سینمایی. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

کراکاتر^{۲۰}، و رولان بارت تصاویر عکاسانه و سینمایی به مثابه «ابزار خاطره پروتزی^{۲۱}» عمل می‌کنند (همان: ۲۳۶). متاثر از این نظریه پردازان، آلیسون لندسبرگ در بحث خود پیرامون خاطره‌های پروتزی این موضوع را بسط می‌دهد و اشاره می‌کند که «اگر خاطره شرط لازم هویت و یا فردیت است - اگر آنچه به عنوان خاطره مدعی‌اش هستیم مبین کیستی مان باشد - پس ایده خاطره مصنوعی (پروتزی) هر مفهومی از خاطره را پیچیده و مساله‌دار می‌کند» (لندسبرگ، ۱۳۸۲: ۱۷۰). وی از خاطره‌هایی یاد می‌کند که محصول تجربه زیسته افراد نیستند، بلکه بواسطه درگیری با رسانه‌هایی همچون عکس و فیلم تولید و ساخته می‌شوند. این خاطره‌ها، «خاطره‌های حسانی تولید شده‌ای» هستند که به مثابه یک ارگان پروتزی همچون دست و پای مصنوعی در ساختار بدنی ادغام می‌شوند (Landsberg, 2009: 222). لندسبرگ خصوصاً به نقش و قدرت تصاویر سینمایی در ایجاد خاطره‌هایی برای تماشاگران اشاره می‌کند که خود صاحب آن خاطرات نیستند. وی معتقد است که از آنجا که فیلم یک «رسانه حسانی است؛ و می‌تواند بدن بیننده را مخاطب قرار دهد، او را به مجاورت با گذشته دور که او آن را نزیسته است وامی‌دارد، و این می‌تواند برانگیزاننده قدرتمند خاطره باشد» (Landsberg, 2012: 90). لندسبرگ معتقد است که پروتز و ادغام کامل، مدلی را برای تعامل میان فیلم و تماشاگر مهیا می‌کند که در آن، روایت فیلم با سوپزکتیو بدنی تماشاگر آمیخته می‌شود،



□ تصویر ۳. بی‌اعتباری جنبه استنادی تصویر عکاسانه در فیلم. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

بنیادین قابل می‌شود. از منظر بارت تصویر عکاسانه به مثابه گواهی بر رویداد گذشته است، همواره به یک «گذشته کامل» ارجاع می‌دهد، گواهی به اینکه «آنچه می‌بینیم اینجا بوده است» (همان: ۹۷). تصویر سینمایی این ارتباط ارجاعی به زمان گذشته را از میان می‌برد زیرا تصویر سینمایی از طریق اتصال با تصاویر دیگر، به یک زمان حاضر خیالی شکل می‌دهد. ارجاع عکاسی به «گذشته بودگی گذشته^{۱۷}»، از منظر بارت به واسطه ایستایی و سکون تصویر عکاسانه است که شکل می‌گیرد (Marder, 1991: 96). بر خلاف نظر بارت که معتقد است عکس‌ها به واقعیتی که در گذشته روی داده دلالت دارند، در سرخپوست‌ها تصاویر عکاسانه دلالت به رویداد گذشته نمی‌کنند. اساساً این عکس‌ها به واقعیتی ارجاع نمی‌دهند، بلکه غالباً برساخته و جعلی هستند، و به تعبیر یکی از شخصیت‌های فیلم «مونتاژ^{۱۸}» هستند. در ادامه‌ی فصل بازداشتگاه، پس از آنکه احمد به داوود نوید می‌دهد که پس از آزادی از بازداشتگاه، میان او و ستاره مورد علاقه‌اش ملاقاتی شکل می‌دهد، و «عکسی» نیز به یادگاری از این دیدار خواهد گرفت، بیان می‌کند: «... راستی یه چیز دیگه. اگر بیک را پیدا نکردیم می‌دم علی بانکی واست کلک بزنه... به عکس از من و تو می‌گیره، بعدش کله بیک رو میزازه جای کله من. همین». از این منظر سرخپوست‌ها نشان می‌دهد که تصویر عکاسانه «در ثبت قابل اعتماد واقعیت و صحنه گذاشتن بر حافظه ناکام مانده» است (کوپنیک، ۱۳۹۶: ۲۲۳). علیرغم آنکه فیلم به ماهیت جعلی و مونتاژی تصاویر عکاسانه، و فقدان ارجاع این تصاویر به واقعیت اشاره می‌کند، با این حال، به گونه‌ای پارادوکسیکال تأثیر این تصاویر جعلی در شکل‌دهی به هویت و سوپزکتیویته این افراد را مورد تأکید قرار می‌دهد. سرخپوست‌ها این نکته را تایید می‌کند که اگر چه تصاویر عکاسانه‌ای که در فیلم به آن‌ها اشاره می‌شود، غیر اصیل و جعلی هستند، با این حال احساساتی که این عکس‌ها در شخصیت‌ها بر می‌انگیزانند اصیل و واقعی هستند. به نظر می‌رسد این افراد تصور می‌کنند که این خاطره غیر واقعی لحظه عکاسی را در واقعیت هم زیسته‌اند. آن‌ها دایماً در این لحظه‌های خیالی و خاطره‌های تصنعی در حال پرسه‌زنی احساسی هستند و همین پرسه‌های آن‌ها در این خاطره‌های جعلی است، که به هویت آن‌ها در دنیای واقعی شکل می‌دهد (تصویر ۳).

نیروی زایای خاطرات پروتزی سینمایی

از منظر نظریه‌پردازانی همچون والتر بنیامین^{۱۹}، زیگفرید

17. The pastness of the past

18. Montage

19. Walter Benjamin

20. Siegfried Kracauer

21. A Prosthetic Memory Device

فیلم‌هایی که احمد از ستاره مورد علاقه‌اش تماشا کرده است به خواب‌ها، رویاها و فانتزی‌های او شکل داده‌اند. احمد تعریف می‌کند که در پایان خوابی که دیده بود چند نفر در انتهای کوچه باریک او را تعقیب می‌کردند. در انتهای این کوچه، دریای آبی بود که هر چه به سویش می‌دوید، به آن نمی‌رسید.

در فصل نهایی فیلم به نظر می‌رسد که همین خواب و فانتزی است که محقق می‌شود. در انتهای فیلم، دوستان درون یک سالن سینمای خالی از جمعیت، وقت خود را سپری می‌کنند. در این فصل تخیل این شخصیت‌ها اوج می‌گیرد. مردان بالغ، همچون کودکان مشغول بازی می‌شوند و نقش سرخپوست‌ها در فیلمی فرضی را ایفا می‌کنند. سالن سینما بواسطه قوه تخیلشان به صحرای فیلم وسترن مبدل می‌شود. ناگهان درگیری خیالی آنها در فیلم فرضی، جنبه واقعی پیدا می‌کند و مکان رخدادها، در پی در هم شکسته شدن رویا، از سالن سینما به کوچه باریک بیرون از سالن منتقل می‌شود. در حین درگیری، یکی از طرفین دعوا، با چاقو به شکم احمد ضربه وارد می‌کند. همگی جز داوود و احمد زخم خورده متواری می‌شوند. احمد خنده‌کنان ابتدا خون جاری از دستانش را به داوود نشان می‌دهد و می‌گوید: «نگاه، این دفعه خونش راست راسته». سپس عکس خود با ستاره محبوبش را که در فصل بازداشتگاه به عنوان سندی بر دوستی خود با وی ارایه کرده بود، و به آن می‌بالید نشان می‌دهد، و بر ماهیت جعلی عکس و اینکه او هیچ‌گاه با ستاره دوست نبوده اعتراف می‌کند. اما همین تصویر جعلی و ساختگی، در کنار دیگر تصاویر از فیلم‌های ستاره مورد علاقه‌اش است که به احمد کمک می‌کند بر واقعیت مرگ سلطه پیدا می‌کند. در آخرین لحظات زندگی، در حال جان سپردن، احمد به انتهای کوچه نگاه می‌کند و خوابی که در ابتدای فیلم برای مصطفی تعریف کرده بود در مقابلش تعبیر می‌شود. احمد در حال احتضار به داوود می‌گوید که در انتهای کوچه باریک دریا را می‌بیند. در حالیکه احمد از دریای آب در انتهای کوچه باریک سخن می‌گوید، دوربین نگاه داوود را نشان می‌دهد که کوچه‌ای خالی را می‌بیند، و از دریای آب خبری نیست. با این حال، در نمای نقطه دید داوود، کوچه‌ای باریک دیده می‌شود که دیوارهایش مملو از تصاویر و پوسته‌های فیلم‌هاست. به نظر می‌رسد در این لحظه نیز این تصاویر هستند که آن‌ها را در آغوش خود در برگرفته‌اند. می‌توان بحث کرد که سرخپوست‌ها نیروی زاینده و مولد خاطره‌های پروتزی را مورد توجه قرار می‌دهد که از ظرفیت و قدرت شکل دادن به واقعیت برخوردارند. خواب ابتدای داستان که خود شکل گرفته به واسطه

تا میزانی که تماشاگر خاطرات پروتزی را به مثابه خاطراتی که متعلق به خود او هستند، در وجود خود ادغام کند. وی بحث می‌کند که خاطرات پروتزی از این ظرفیت برخوردار هستند که در زمان حال سیلان یابند و به آینده شکل دهند (Landsberg, 2012: 85). خاطره‌های پروتزی «بیش از آنکه گذشته را تصدیق کنند، به سازمان‌دهی زمان حال و اعمال ترفندهایی مشغول‌اند که هر کس می‌تواند به کمک آن‌ها آینده زنده را تصور کند... خاطره همچون نیرویی زایاست نیروی که ما را نه به پس، بلکه به جلو می‌راند» (لندسبرگ، ۱۳۸۲: ۱۷۰). در سرخپوست‌ها تمایز میان خاطرها و تجربه‌های زیسته و خاطره‌های پروتزی از بین می‌رود، و افراد متأثر از تصاویر عکاسانه و سینمایی خاطره‌هایی را می‌زیند که خود آن‌ها را تجربه نکرده‌اند. این خاطره‌های پروتزی در شکل‌دهی به آینده این افراد نقشی کلیدی دارند، و هویت و سوژگی این شخصیت‌ها با این خاطره‌های پروتزی در هم تنیده شده است. به تعبیری سرخپوست‌ها، «شیوه‌ای را تأیید می‌کند که در آن خاطره، ذاتی هویت می‌شود» (لندسبرگ، ۱۳۸۲: ۱۷۰). خاطرات پروتزی باعث می‌شوند شخصیت‌های فیلم، دنیای اطراف را به گونه دیگری درک کنند، پس دیگر اینکه این افراد واقعاً این خاطره‌ها را زیسته باشند یا خیر، بی‌اهمیت می‌گردد. زیرا حال و آینده‌شان بواسطه نیروی این خاطرات پروتزی دگرگون گردیده است. شخصیت‌های فیلم، در پناهگاه فانتزی‌هایی که بر پایه خاطره‌های پروتزی شکل گرفته، مامن می‌گزینند. در دقایق ابتدایی فیلم، فصلی وجود دارد که احمد آرتیست در اتاق مملو از تصاویر خود، خواب خود از کوچه باریک و دریا را برای دوست پیرش مصطفی جیمز باند تعریف می‌کند. در پاسخ به پیرمرد که می‌پرسد: «داشتی خواب دیشب رو می‌گفتی»، احمد شروع به تعریف کردن خوابش می‌کند. در حالیکه در لحظات قبل او را دیده بودیم که به تصویری از ستاره مورد علاقه‌اش خیره شده بود، در خواب نیز خود را دوست و همراه ستاره می‌بیند که با هم دختری را از مرگ نجات می‌دهند و سپس در یک کوچه باریک مورد حمله شخصیت‌های منفی قرار می‌گیرند: «خوب فیلمه دیگه». در ادامه احمد ماجرای درگیری و نزاع شکل گرفته میان خودش و ستاره محبوبش، با شخصیت‌های منفی را تعریف می‌کند و از توانایی خود در کاراته‌بازی در میانه این نزاع می‌گوید. در پاسخ به پیرمرد که می‌گوید تو که کاراته بلد نیستی، پاسخ می‌دهد: «خوب خوابه دیگه». می‌توان بحث کرد که برای احمد، مرز میان خواب، رویا، فانتزی و فیلم از میان رفته است، و وی نمی‌تواند تمایزی میان آن‌ها قایل شود. به تعبیری

کنار چند جوان در نمای اول، جوان‌های دیگری دیده می‌شوند که آن‌ها نیز مقابل دوربین ژست گرفته‌اند. مجدداً ناگهان در میان حرکت دوربین، تصویر منجمد می‌شود، و چند جوان در قالب تصویر عکاسانه دیده می‌شوند، و اسامی عوامل فیلم بر روی تصویر ایستا می‌آید. این روند تا انتهای تیتراژ مرتباً تکرار می‌شود. در میان افراد گروه، جوانی پوستری از تصاویر ستارگان سینما را در دست دارد و آن را مقابل دوربین نگاه داشته است. در پوستر، تصویر یکی از ستاره‌های زن شناخته شده فیلمفارسی قابل تشخیص است. در ادامه فیلم این پوستر مجدداً در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم ظاهر می‌شود. در انتهای تیتراژ، و بعد از آنکه گروه جوانان را در نوسان بی‌وقفه میان ایستایی و تحرک، میان تصویر ساکن و تصویر متحرک، میان مرگ و زندگی، میان عکاسی و سینما دیده‌ایم ناگهان زاویه دوربین تغییر پیدا می‌کند، و نمای معکوس تصاویر قبل دیده می‌شود. به طور منطقی انتظار می‌رود که در این تصویر دوربینی دیده شود که در لحظات قبل در حال ضبط و تسخیر تصاویر این گروه بوده است. اما در این نما، فردی در حالت ناواضح و محو در حال نشانه‌گیری و فشردن ماشه اسلحه‌ای دیده می‌شود که جهتش به سوی گروه مردان جوان است. همچنین می‌توان سمت و سوی اسلحه را به سوی تصویر ستاره زن، و از سوی دیگر به طرف مخاطب فیلم نیز در نظر گرفت. می‌توان بحث کرد که از همین تیتراژ ابتدایی، فیلمساز قرابت ذاتی میان فیلمبرداری با دوربین (شوتینگ) و شلیک اسلحه را برجسته می‌سازد، زیرا آنچه‌آنچه که سونتاک اشاره می‌کند «دوربین شکل متعالی اسلحه است، عکس گرفتن از دیگران هم شکل متعالی کشتن است - کشتنی نرم و لطیف» (سونتاک، ۱۳۹۲: ۳۹) این نکته را نباید از نظر دور داشت که از همان آغازین روزها، ابداع سینما با مفهوم شلیک اسلحه در هم‌تنیده بود. ظهور سینما با دستاوردهای پیشاسینماتیک و ابداع اسلحه عکاسانه اتین ژول ماری^{۲۳} در پیوند بوده است که خود تکاملی بر دستاوردهای شلیک ادوارد مایبریج^{۲۴} بود. ماری به منظور تسخیر تصاویر سوژه‌های متحرک، اسلحه عکاسانه‌ای خلق کرد که می‌توانست با شلیک‌های پیاپی تصاویر سوژه‌های در حال حرکت را تسخیر کند. از این رو از منظر جولیانانو^{۲۵}: «این پیوند بخشی بنیادین از تبارشناسی فیلم است که در زبان سینمایی حکاکا شده است و اساساً فیلمبرداری در زبان انگلیسی شلیک خوانده می‌شود» (Bruno, 2018: 78).

تماشای تصاویر سینمایی بود، در انتها برای احمد تجسم واقعی پیدا می‌کند. به بیان دیگر، خاطره‌ها و تجربه‌های پروتزی که از طریق سینما در سوپروکتیو بدنی احمد ادغام شده‌اند، از قدرتی زایا در شکل‌دهی به آینده وی برخوردار هستند (Landsberg, 2012: 98). با وام‌گیری از فروید^{۲۲}، می‌توان بحث کرد که آینده این شخصیت‌ها، در گذشته آنها قرار دارد (Silverman, 1991: 109). گذشته‌ای که از لحظه‌های زیسته شکل نگرفته بلکه قدرت تصاویر سینمایی و خاطره‌های پروتزی تولید شده بواسطه این تصاویر است که یک گذشته خیالی برای این شخصیت‌ها خلق کرده، و آن‌ها با زندگی کردن چنین گذشته‌ای، حال و آینده را درک می‌کنند (تصویر ۴)

دیالکتیک تصویر ایستای عکاسانه و تصویر متحرک سینمایی

دیالکتیک تصویر ایستای عکاسانه و تصویر متحرک سینمایی از تیتراژ ابتدایی مورد تأکید فیلمساز قرار می‌گیرد. تیتراژ با تصویر ایستای عکاسانه از چند مرد جوان آغاز می‌شود که به نظر می‌رسد در مقابل دوربین ژست گرفته‌اند و به آن خیره شده‌اند. نام برخی عوامل فیلم بر روی این تصویر ایستا ظاهر می‌شود، و سپس ناگهان تصویر ایستا به تصویر متحرک تبدیل می‌شود و این شخصیت‌های مومیایی شده در مقابل دوربین زنده می‌شوند. همزمان، دوربین حرکت پنی را آغاز می‌کند و در



□ تصویر ۴. در برگرفته شدن احمد در لحظه مرگ با تصاویر و پوسترهای سینمایی. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

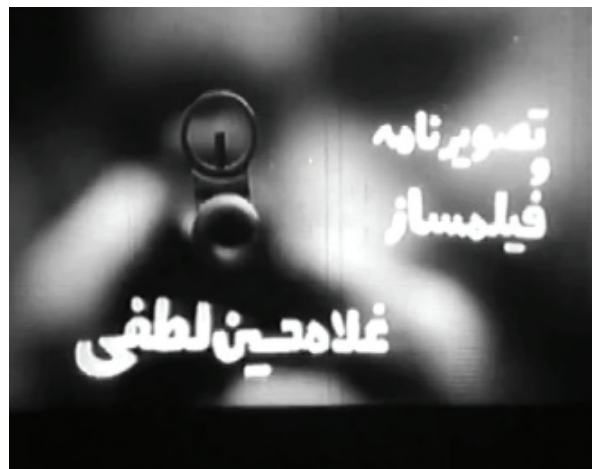
23. Étienne-Jules Marey
24. Eadweard Muybridge
25. Giuliana Bruno

22. Sigmund Freud

این حال، در حاشیه صوتی، صداها و گفتگوهای آن‌ها در لحظه آماده شدن برای عکس یادگاری شنیده می‌شود. به نظر می‌رسد که تصویر عکاسانه بواسطه این حاشیه صوتی، زنده و متحرک می‌شود، و به «تصویر ساکن متحرک» تبدیل می‌شود (Mard-er, 1991: 89). از سوی دیگر، با نگاهی دقیق‌تر به عکس‌های به نمایش درآمده، مشخص می‌گردد که برخی از اعضای گروه، به جای آنکه به لنز دوربین عکاسی نگاه کنند، در حال نگرستن به ستاره سینما هستند. این مضمون را باید در پیوند با نمای بعد از آن مورد تحلیل قرار داد. بالا فاصله بعد از به نمایش در آمدن تصاویر عکاسانه از این لحظات، مجدداً در نمایی که یادآور آخرین نمای تیتراژ است، نمایی از مردی دیده می‌شود که در حال نشانه‌گیری و شلیک با اسلحه به هدفی در خارج از قاب است. در ادامه در می‌یابیم که این مردان جوان مشغول بازی نشانه‌گیری و شلیک با اسلحه به پوستری از ستاره زنی هستند که در فصل تیتراژ در دست یکی از جوان‌ها دیده بودیم. مجدداً این بار به گونه‌ای آشکارتر، نسبت میان شلیک و سینما برجسته می‌شود. خصوصاً در این فصل تصویر ستاره زن به مثابه ابژه‌ای برای نگاه مردانه مورد تأکید قرار می‌گیرد، نگاهی که در پی تسخیر و تصاحب است. ارجاع این فصل‌ها به عمل نظاره‌گری سینمایی را نباید از نظر دور داشت. با تمایل نگاه تماشاگر مرد برای سلطه بر تصویر زنانه که مورد بحث نظریه روانکاوانه فیلم قرار می‌گیرد. آنچنان که لورا مالوی، نظریه‌پرداز برجسته نظریه روانکاوانه در رابطه با نگاه خیره مردانه به تصویر زنانه در سینما اشاره می‌کند، بر روی پرده سینما زنانگی به مثابه ابژه میل مردانه برساخته می‌شود: «نگاه مردانه تعیین‌کننده خیالات یا فانتزی، خود را روی پیکر زنانه که در انطباق با همین طراحی شده فرا می‌فکند. زنان در نقش جلوه‌فروشانه سنتی‌شان همزمان هم دیده می‌شوند، هم برای [دیده شدن] به نمایش در می‌آیند، و ظاهرشان برای قویترین تأثیر بصری و اروتیک رمزگذاری شده، به گونه‌ای که می‌توان گفت به طور ضمنی دلالت بر قابل نگاه بودن دارند» (مالوی، ۱۳۸۲: ۷۸). از منظر مالوی، اساساً مفهوم سینما (و به طور مشخص سینمای کلاسیک هالیوود) در پیوند با جذابیت تصویر جنسیت‌مند زنانه قرار می‌گیرد، و «نگاه کردنی بودن»^{۲۸} تصویر زنانه، بخشی بنیادین از زیبایی‌شناسی سینمایی است (همان: ۸۷). در صحنه شلیک به پوستر ستاره زن، فیلمساز به طور متناوب از نماهای نشانه‌گیری اسلحه و نگاه خیره گروه مردان، به نماهایی از قطعه‌های فیتیش شده بدن ستاره

پیوندی که توسط ژان لوک گدار^{۲۶} در فیلم *تفنگداران* (۱۹۶۳) مورد تأکید گرفته است. به نظر می‌رسد در سرخپوست‌ها ظرفیت اسلحه سینما در استعمار ذهن و روان سوژه‌های مدرن برجسته می‌گردد. جالب اینجاست که عنوان فیلمساز دقیقاً بر روی همین تصویر اسلحه شلیک‌کننده می‌آید، و بدین طریق این فصل از جنبه خودارجاعانه برخوردار می‌گردد. از سوی دیگر جهت دوربین را می‌توان به سوی توده مخاطبان فیلم نیز در نظر گرفت که خود نیز همچون این گروه جوانان، هدف تسخیر، استعمار و مسخ‌شدگی متعاقب هستند (تصویر ۵).

دیالکتیک سکون و حرکت، تصویر عکاسانه و تصویر سینمایی در طول فیلم بارها تکرار می‌شود. در صحنه‌ای، ستاره‌ای که فیلم با نمای نزدیکی از چهره او و خواندن نامه داوود به او آغاز شده بود، وارد محله ارباب جمشید می‌شود، و عشاق سینمای این محله مشتاقانه به دور او حلقه می‌زنند، تا با او عکسی به یادگار بگیرند. همان جوانی که در تصویر تیتراژ ابتدایی، پوستر ستاره زنی را با دستانش در مقابل دوربین گرفته بود، این بار نیز با ژست مشابهی در میان تصاویر دیده می‌شود، و روشن می‌شود که فیلمساز قرابت میان این دو فصل را مورد نظر دارد. همچون تیتراژ اولیه، مجدداً تنش میان امر عکاسانه و امر سینمایی برجسته می‌شود. در همان لحظات آماده شدن و ژست گرفتن در کنار ستاره در مقابل دوربین، فیلم نماهایی از تصاویر عکاسانه تسخیر شده از این جمع در این لحظات را به تصویر می‌کشد. با



□ تصاویر ۵. نمایش نام فیلمساز بر روی تصویری از اسلحه در حال شلیک. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

28. To be- looked-at-ness,

26. Jean-Luc Godard
27. The Carabineers

فیلمساز استراتژی متفاوتی را پیش می‌گیرد. در این لحظه شغف سرمستانه احمد و داوود در هنگام محقق شدن رویایشان، به نظر می‌رسد همزمان با فشردن دکمه دوربین توسط عکاس (فشردن ماشه و شلیک اسلحه)، عکس گرفته شده برای زمانی نسبتاً طولانی بر روی پرده به نمایش در می‌آید، و ناگهان تصویر به نگاتیو تبدیل می‌شود. برای لحظاتی تصویر نگاتیو به نمایش در می‌آید و سپس سیاهی پرده را فرا می‌گیرد. این صحنه را می‌توان نقطه غایی ارجاع به میرایی تصویر عکاسانه در سرخپوست‌ها در نظر گرفت. با نمایش زوال ماده بر سازنده تصویر، به مخاطب شوک عمیقی وارد می‌شود. حالت خودارجاعانه‌ای که ناگهان فیلم پیدا می‌کند، به واقعیت تلخ فراسوی صحنه‌های طنزآلود پیشین صحنه می‌گذارد.

میرایی نهفته در بطن سینما و کلانشهر مدرن

آنچنان که اشاره شد در ابتدای فیلم داوود با اتوبوس از شهرستان به تهران می‌آید که شانس خود را برای حضور در جهان رویایی سینما امتحان کند. در واقع سینما، رویا و وعده‌ای است که کلانشهر مدرن به او می‌دهد و او را از شهرستان به سوی خود می‌کشاند. از این منظر فیلم بر هم‌ارزی شهر و سینما تأکید می‌کند (منل، ۱۳۹۵). داوود شگفت‌زده از عظمت کلانشهر مدرن، در خیابان‌های تهران گشت و گذار می‌کند و از تماشای جذابیت‌های بصری شهری مشعوف می‌گردد. شگفتی و خوش‌خیالی داوود و انتظاراتش از کلانشهر و سینما در این صحنه‌ها در اوج است. او در این مقطع می‌پندارد که کلانشهر همچون سینما، جهان رویایی است که سفره‌اش برای تمامی مهمانان گسترده است. اما این خوش‌خیالی، به تدریج دستخوش تغییر می‌شود. داوود وارد قهوه‌خانه‌ای ارباب جمشید که تعداد زیادی سیاهی لشگر در آن جمع‌اند می‌شود و به خاطر رفتار ساده‌لوحانه‌اش، سریعاً مورد تمسخر برخی جوانان حاضر در قهوه‌خانه قرار می‌گیرد. از طرفی می‌توان محیط قهوه‌خانه را به مثابه معادل فضایی و معمارانه برای تیتراژ ابتدایی فیلم در نظر گرفت. افرادی که در این قهوه‌خانه، به امید به دست آوردن نقشی در فیلمی روزها و شب‌ها انتظار می‌کشند، قرابت زیادی با مسخ‌شدگی جمعی به تصویر کشیده شده در تیتراژ اولیه دارند. به تعبیری، این افراد را می‌توان طردشدگان جهان رویایی سینما در نظر گرفت، و به تدریج داوود نیز خود به یکی از همین مطرودین مبدل می‌شود. در اولین شب اقامت در کلانشهر، پس از آنکه با احمد و مصطفی شب‌هنگام کافه را ترک می‌کنند، و راهی

برش می‌زند. در این تصاویر به نظر می‌رسد، پیوند میان «نگاه خیره مردانه» به تصویر ستاره زن و عمل نظاره‌گری سینمایی مورد اشاره قرار می‌گیرد (تصویر ۶)

همانطور که بحث شد در طول فیلم دایما به تنش میان تصویر عکاسانه و تصویر متحرک اشاره می‌شود. در حالیکه تصاویر سینمایی در پیوند با حرکت و پویایی قرار دارند، برخی نظریه‌پردازان به قرابت و پیوند میان تصویر عکاسانه و مرگ اشاره می‌کنند. مالوی در بحث خود، سکون و ایستایی تصویر عکاسانه را در تقابل با جریان سیال زمان در تصویر سینمایی قرار می‌دهد و از پژواک قدرتمند مرگ در تصویر عکاسانه یاد می‌کند (Mulvey, 2006: 59-62). بنیامین نیز معتقد بود «عکس‌ها امر عکاسی شده را می‌میرانند، اما تصویر عکاسیک دقیقاً در همین تبدیل کردن تاریخ به گورستان و مبدل کردن گذشته به شبحی جولان دهنده در درون آینده است که می‌تواند اتحادی شگفت میان مردگان و زندگان نیز برانگیزاند....» (کوپنیک، ۱۳۹۶: ۲۲۸). نقطه غایی این پیوند تصویر عکاسانه با مرگ، در صحنه‌ای روی می‌دهد که احمد و داوود بعد از چندشبهانه روز انتظار کشیدن در مقابل در خانه ستاره محبوبشان، بالاخره موفق به ملاقات با وی می‌شوند، و او نیز با گشاده‌رویی آن‌ها را می‌پذیرد. هنگام گرفتن عکس یادگاری سه نفره، همچون صحنه عکس گرفتن گروه جوانان با ستاره زن، ناگهان تصویر متحرک به تصویر عکاسانه تبدیل می‌شود. در حالیکه در صحنه یاد شده، تصاویر عکاسانه به طور متوالی به نمایش در می‌آیند و حاشیه صوتی به صحنه حس و حالی زنده و پویا می‌بخشید، این بار اما



□ تصویر ۶. نگاه خیره مردانه در صحنه شلیک با اسلحه. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

هستند، در تنهایی جان می‌سپرد. آخرین نما از فصل بازداشتگاه، احمد و داوود را در درون سلولی خالی با دیوارهایی عریان نشان می‌دهد. تاریکی برای چند لحظه تصویر را فرا می‌گیرد. سپس تصویری بسته از مصطفی به نمایش در می‌آید که سرفه‌های شدیدی می‌کند، و به سختی قادر به نفس کشیدن است. در پس‌زمینه بر روی دیوار، تصاویری از ستاره‌های سینمایی دیده می‌شود، و مشخص می‌گردد که مصطفی در اتاق مشترکش با احمد حضور دارد. او نیز همچون احمد، خود عمری زندانی و تسخیر شده تصاویر سینمایی بوده است. پیرمرد به دشواری شروع به حرکت در میان فضای اتاق می‌کند، نمای نزدیکی از چهره وی در قاب دیده می‌شود، در حالیکه در پس‌زمینه تصاویر پوستره‌های سینمایی روی دیوار همگی محو و ناواضح هستند. ناگهان مصطفی می‌ایستد، و به خارج از قاب و تصویری بر روی دیوار زل می‌زند. دوربین از صورت مصطفی به سوی تصویر روی دیوار پن می‌کند، و پوستری از فیلم قیصر با بازی ستاره مورد علاقه احمد دیده می‌شود. با دقت در تصویر مشخص می‌شود که احمد عکسی از خود را با تصویر پوستر مونتاژ کرده است و در خیال، خود را همبازی ستاره محبوبش در این فیلم تصور می‌کرده است. در نمای معکوس مصطفی با نگاهی بی‌نظر به پوستر جعلی و مونتاژی می‌نگرد. سپس چشمانش بر روی تصاویر اتاق می‌چرخند، و دوربین نیز نمای نقطه‌دید وی را نشان می‌دهد و به حالتی سریع و گذرا تصاویر ستاره‌ها و پوستره‌های سینمایی را بدون تمرکز بر تصویری خاص نمایش می‌دهد. تصاویری که سال‌ها به جهان او شکل می‌دادند. مجدداً نمایی از



□ تصویر ۷. هشدار چراغ چشمک‌زن شهری در تاریکی شبانه. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

خیابان می‌شوند، وضعیت نامساعد و بیماری و خیم مصطفی بیش از هر چیز جلب توجه می‌کند. در پاسخ به هراس داوود از دیدن شرایط مصطفی که به سختی قادر به تنفس است، احمد می‌گوید: «اوضاعش دراماتیکه... درست بشو نیست». داوود پس از جدا شدن از آن دو، به هنگامی که برای گرفتن اتاقی برای سپری کردن شب، به مسافرخانه‌ای می‌رود با زوج جوانی مواجه می‌شود که نمی‌توانند اتاقی در مسافرخانه اجاره کنند. کلانشهر بزرگ همچون سینما به راحتی هر آن‌کس را که نمی‌خواهد طرد می‌کند. داوود نیز مسافرخانه را ترک می‌کند، و همچون زوج جوان شبانه در خیابان‌ها آواره و سرگردان می‌شود. در خیابان سرد و تاریک پیرمرد بی‌خانمانی را می‌بیند که در گوشه‌ای آتشی روشن کرده است. طرد شده دیگری در کلانشهر بزرگ در تضاد با هذیان و شلوغی روزانه که داوود هنگام ورود به شهر تجربه کرده بود، این بار شهر بزرگ دیگر سوی خود را در برابر پرسه‌های شبانه داوود آشکار می‌سازد. این بار، جوش و خروش شهری به طور کامل محو شده است، و آرامش و سکون مرگ بر فضاهای شهری سلطه افکنده است. نخستین بار، در اولین لحظه‌های ورود داوود به شهر، توجه وی به چراغ چشمک‌زن راهنمایی جلب شده بود. فیلمساز در دو نمای نزدیک این چراغ چشمک‌زن در مقابل نگاه سرگردان و متحیر داوود را در قاب گرفته بود. در مواجهه ابتدایی، چراغ چشمک‌زن شهری از سویی می‌تواند دلالت به نظم و قانون شهر مدرن داشته باشد، و از سوی دیگر دلالتی به افسون و اغواگری کلانشهری. این اغواگری در صحنه‌های بعدی هنگام پرسه‌های روزانه داوود در شهر، در قامت جذابیت‌های شهری تبلور یافته بود، که داوود را سرسپرده و مدهوش خود کرده، و از سویی در شهر به سوی دیگر می‌کشاند. این بار در تاریکی شبانه شهری، در حالیکه داوود میان فضاهای آکنده از مرگ شهری پرسه می‌زند، مجدداً نمای نزدیکی از چراغ چشمک‌زن دیده می‌شود. اما این بار چراغ چشمک‌زن قدرت اغواگرانه و وسوسه‌برانگیز خود را از دست داده است، و حسی تشویش‌آمیز، هراس‌انگیز و هشداردهنده با خود به همراه دارد (تصویر ۷)

از همین منظر صحنه مرگ مصطفی را نیز می‌توان در پیوند با ترسیم میرایی شهری بررسی کرد. در فصلی که به آن اشاره شد، بیماری و شرایط نامساعد مصطفی پیش‌زمینه‌ای را برای مواجهه داوود با جنبه تاریک شهر مدرن مهیا کرد. در حالیکه در صحنه یاد شده این سه در کنار هم هستند، و به یکدیگر یاری می‌رسانند، مصطفی هنگامی که احمد و داوود در بازداشتگاه

تقریباً در میانه فیلم قرار می‌گیرد. با وام‌گیری از مالوی، می‌توان بیان کرد که در این صحنه «پارادوکس مرز غیرقطعی سینما، میان ایستایی و حرکت مرئی گذرا پیدا می‌کند. ایستایی جسد، یادآور این نکته است که بدن‌های متحرک و زنده سینمایی صرفاً تصاویر ایستای جان‌بخشی شده هستند، و قرابت میان ایستایی و مرگ، همچون شبی همواره به تصویر متحرک باز می‌گردد» (Mul- 87-88, 2006: vey). با این حال حتی سیاهی و سنگینی مرگ مصطفی نیز برای دوستانش از مدخل سینما ادراک می‌شود. پس از خاکسپاری مصطفی، احمد و داوود مجدداً به مامن تصاویر خود باز می‌گردند، و احمد در حالیکه به تصویری از گاری کوپر نگاه می‌کند بیان می‌کند: «الان باید با گاری کوپر رفیق شده باشه...». در سرخپوست‌ها، این بار هم جهان رویایی سینما به مثابه مرهمی در برابر واقعیت مرگ عمل می‌کند (تصویر ۸).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشیده شد فیلم سرخپوست‌ها، ساخته غلامحسین لطفی به مثابه یکی از آثار مهجور و کمتر مورد بحث قرار گرفته سینمای ایران، از منظر برخی نظریه‌های مهم معاصر درباره تصاویر (سینمایی، عکاسانه و کلانشهری) و قدرت تأثیرگذاری این تصاویر بر زندگی، هویت و روابط سوژه‌های مدرن مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد. از این منظر ظرفیت‌های مطالعاتی مغفول در سینمایی ایران یادآوری، و اهمیت انجام چنین پژوهش‌هایی مبتنی بر بازخوانی آثار سینمای ایران با بهره‌گیری از نظریات معاصر مورد تأکید قرار گرفت. در پژوهش حاضر این بحث مطرح شد که شخصیت‌های این اثر که شیفته و سرسپرده سینما هستند، خود به تسخیرشدگان تصاویر تبدیل شده‌اند، و از سحر و جادوی تصاویر گریزی ندارند. خصوصاً فیلمساز ظرفیت تصاویر سینمایی در خلق جهان آلترناتیو رویاگونه‌ای را برجسته می‌سازد که شخصیت‌های فیلم را در بر می‌گیرند و همچون پناهگاه و مامن برای آن‌ها در مقابل هجمه واقعیت بیرونی آنعمل می‌کنند. سرخپوست‌ها این نکته را مورد اشاره قرار می‌دهد که چگونه تصاویر سینمایی از قدرتی زاینده برخوردارند و می‌توانند در سوژکتیو افراد ادغام شوند، و برای آن‌ها تجربه‌ها و خاطره‌های پروتزی ایجاد کنند. خاطراتی که صرفاً محدود به زمان گذشته نمی‌مانند، و از قدرت تأثیرگذاری و شکل‌دهی به آینده افراد برخوردارند. با این حال نگاه فیلمساز به این مقوله، چندان خوشبینانه نیست، و میرایی نهفته در فراسوی جذابیت‌ها و جلوه‌های درخشان جهان رویایی

مصطفی دیده می‌شود که چشمانش را از این تصاویر برمی‌گیرد، و با دشواری به سوی در خروجی حرکت می‌کند. پیش از ترک اتاق، برای آخرین بار نگاهی به تصاویر می‌کند، و سپس آرام و سرخورده این کاخ تصاویر را ترک می‌کند. به نظر می‌رسد که طردشدگی او از جهان رویایی سینمایی، این بار به نقطه غایی خود رسیده است. مصطفی در میان فضاها تاریک شهری تلوتلو خوران به پیش می‌رود، و سپس تنها و بی‌پناه در آغوش زباله‌های شهری، جان می‌سپارد. مامنی که از تصاویر برای خود ساخته بود نیز در این لحظه مرگ برای او پناهی فراهم نمی‌کند. در فراسوی جذابیت‌ها و جلوه‌های درخشان ظاهری، کلانشهر مدرن و هم‌ارزش سینما، دیگر سوی خود را در این صحنه آشکار می‌سازند. آخرین نما از مصطفی پس از مرگ، وی را با چشمانی گشاده و رو به دوربین نمایش می‌دهد. در تصویر کوچک‌ترین حرکت و جنبشی دیده نمی‌شود، و به دشواری می‌توان تشخیص داد آنچه دیده می‌شود تصویر ایستای عکاسانه است، یا تصویر متحرک سینمایی. سکون و ایستایی این صحنه، قدرت تأثیرگذاری آن را تشدد می‌بخشد. چشمان گشوده و خالی از زندگی مصطفی را می‌بینیم که با نگاه سرد و سنگینش از قلمروی مرگ به دنیای زندگان و جاه‌طلبی‌ها، رویاها و فانتزی‌هایشان می‌نگرد. این نگاه را می‌توان در مقابل نگاه‌های خیره مردانه سرشار از اشتیاق و میل به تسخیر و تصاحب در فصل بازی با اسلحه و شلیک به تصویر ستاره سینما در نظر گرفت. نگاه خالی و سرد مصطفی را همچنین می‌توان به مثابه نقطه عطف روایی و معنایی فیلم نیز در نظر گرفت. از لحاظ زمان‌مندی، این صحنه



□ تصاویر ۸. نگاه خیره مصطفی از قلمروی مرگ، و سکون و ایستایی تصویر. مرجع: (تصویر برگرفته شده از فیلم)

شخصیت‌های شیفته سینما را در حال تماشای فیلمی نشان دهد، وجود ندارد. در صحنه ماقبل‌انتهایی فیلم در سالن سینما، پرده بزرگ سالن که هیچ فیلمی را نشان نمی‌دهد، پیش‌زمینه بخش عمده اتفاقات را تشکیل می‌دهد. خلاء عظیمی که پرده به آن تبلور می‌بخشد، اشاره‌ای به این نکته می‌تواند باشد که تصویر سینمایی مرکز غایب سرخپوست‌ها را تشکیل می‌دهد. حفره‌ای که تمام جهان داستانی سرخپوست‌ها به گرد آن شکل می‌گیرد، اما خود خلاء، غیاب و سرابی بیش نیست.

سینما را مورد اشاره قرار می‌دهد. از این رو این فیلم را می‌توان اثری درباره دیالکتیک میان زاینده‌گی و میرایی تصاویر لحاظ کرد. سرخپوست‌ها از یک سو شخصیت‌ها را در بر گرفته شده و احاطه شده توسط مامن تصاویر نشان می‌دهد و از سوی دیگر آن‌ها را به مثابه طردشدگان و رانده‌شدگان این پناهگاه به نمایش می‌گذارد. اگر چه سرخپوست‌ها فیلمی درباره عشاق و سرسپردگان سینماست، و در فیلم دایما درباره فیلم‌ها و ستارگان سینما صحبت می‌شود، با این حال به گونه‌ای متناقض‌آمیز، در تمام بازه زمانی فیلم، هیچ صحنه سینمایی یا صحنه‌ای که این

منابع

- افلاطون (۱۳۵۳) جمهوری. ترجمه محمد حسن لطفی. تهران: خوشه. بارت، رولان (۱۳۸۰) *اتاق روشن: اندیشه‌هایی درباره عکاسی*. ترجمه نیلوفر معترف. تهران: نشر چشمه. برمن، مارشال (۱۳۹۲) *تجربه مدرنیته (هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود)*. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: طرح نو. بودلر، شارل (۱۳۹۵) *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*. ترجمه محمد علی اسلامی ندوشن. تهران: فرهنگ جاوید. رضایی، مجید منصور و مدیری، آتوسا (۱۳۹۳). خوانشی از تجربه شهری در خیابان‌های استانبول تا پرسی‌زنی ذهنی در خیابان‌های تهران، نمونه موردی استقلال استانبول، لاله‌زار تهران. *هنرهای زیبایی معماری و شهرسازی*. دوره ۱۹، شماره ۱، ۴۳-۵۶.

- Baudrillard, J. (1989) *America*. London & New York: Verso.
 Bruno, G. (2018) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London & New York: Verso.
 Buci-Glucksmann, C. (1994) *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*. London: Sage
 Grøtta, M. (2012) Reading Developing Images: Baudelaire, Benjamin, and the Advent of Photography, *Nineteenth-Century French Studies*. 41 (1 & 2), 80-90.
 Landsberg, A. (2009) Memory, Empathy, and the Politics of Identification, *International Journal of Politics, Culture, and Society IJPS*, 22 (2), 221-229.
 Landsberg, A. (2012) Cinematic Temporality. Modernity, Memory and the Nearness of the Past, *Time, Media and Modernity*, Emily Keightley (ed.). New York: Palgrave Macmillan.
 Marder, E. (1991) Blade Runner's Moving Still, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 9 (3), pp: 88-107.
 Marder, E. (2017) Baudelaire's Feminine Counter-Signature: Mademoiselle Bistouri's Photographic Poetics, *Nineteenth-Century French Studies*, 46 (1&2), 1-25.
 Mulvey, L. (1996) Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity, *Sexuality & Space*, Beatriz Colomina (ed.). New Jersey: Princeton Papers on Architecture.
 Mulvey, L. (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books Ltd.
 Schwartz, V. R. (1999) *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Secle Paris*. Berkeley: University of California Press.
 Silverman, K. (1991) Back to the Future, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 9 (3), 108-132.