

دفتر اول  
سینمای



# دفتر اول سینمای



## فهرست

- ۱- " یادداشتی در آغاز " ..... ۲
- ۲- " سینمای نیکاراگوئه از قیام تا امروز " ..... ۴
- ۳- بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین ..... ۱۴
- ۴- تکه‌ای از یک غده‌ی سرطانی ..... ۱۷
- ۵- شهادت علیه " موجودیت " یک نظام ..... ۲۸
- ۶- وحدت " گاز اشک‌آور " و " دختر گل فروش " در عمل ..... ۳۳

تهران صندوق پستی ۱۷۶۳

باشگاه ادبیات

<http://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/>

<http://bashgaheketab.blogspot.com/>

## یادداشتی در آغاز

اگر نخواهیم دچار ذهن‌گرایی شویم. سپس بر مبنای تخیل و آرمان‌گرایی برای سینما معنا پیدا کنیم و بگویم سینما باید این باشد و سینماگران. نخست می‌باید با "هستی"، برخوردی علمی داشته باشیم و در پیمایش شناختی مقرون به‌علم - می‌گوئیم علم نه علم‌زدگی و بی‌عملی.

بعد بر پایه‌ی این نگرش، که اصولی شناخته شده دارد، جامعه خود را معنا کنیم، که در کجای تاریخ ایستاده، "چه امکاناتی" برای رسیدن سریع‌تر به جامعه نوین دارد. وقتی می‌گوئیم "چه امکاناتی"، یعنی واقعیت‌امروزی جامعه "تا بر پایه آن توانمندی و ظرفیت اجتماع‌مان را شناسایی کنیم و بدانیم در هر مرحله‌ی تاریخی رویارویی‌مان و در نتیجه عمل‌مان چگونه باید باشد، تا نه تنها هرگذاری را دچار تاخیر یا انحراف نکنیم، بلکه تا حد مقدور، امکان حرکتی سریع‌تر را برای جامعه فراهم آریم.

وقتی به این آگاهی‌ها دست یافتیم و به آن معتقد شدیم، آنگاهست که می‌توانیم بگویم سینمای سازنده در چنین مرحله‌ای، برای جامعه‌ی ما چگونه سینمایی باید باشد. و بر این پایه می‌توان سره را از ناسره تشخیص داد و تعاریف محافل روشنفکرانه بورژوازی از سینما را به نقد کشید و و انحراف‌های نطفه‌اش را باز نمود. تا تماشاگر و دوستدار سینما مسلح به منطقی باشد که فریب جمله پردازی‌های مرعوب‌کننده و مفاهیم بظاهر انقلابی آنان را نخورد.

و همچنین می‌توان داد و ستد با دیگران را آغاز کرد و دید در جامعه‌های دیگر - چه در زمان حال، چه در گذشته‌که هدف‌نهایی‌شان با ما یکی بوده یا هست - در مرحله‌ای مشابه مرحله‌ی کنونی جامعه‌ما، سینمای‌شان چه بود یا چه هست. و همچنین براین اساس می‌توان گذشته‌ی سینمای‌مان را، با دیدی نه‌احساساتی و احیانا " روشنفکر مآبانه، بررسی و تحلیل کرد.

همچنین امکانات عملی سینمایمان را ارزیابی کرد و دست‌بکار شناسایی "امکانات" (۱) بالقوه‌ی آن شد. و نیز براین پایه‌می‌توان برنامه‌ریزی کرد که امکانات بهتر و بیش‌تر را چگونه و تاچه زمانی بدست آورد.

نویسندگان "سینمای نوین" با چنین اندیشه‌ای بنا بر اهمیت "عمل" بی‌هیچ‌گونه "خودمحوربینی" برخوردار و وظیفه دانستند آغاز کننده‌ی این حرکت باشند. هرچند ممکن است قدم اول به‌دوم نرسد یا دچار انحراف شود.

سینمای نوین از آن کسانی است که خواهان رسیدن به "جامعه نوین"، "فرهنگ نوین"، و به‌گونه‌ای اخص به "سینمای نوین" - هستند. و هر انتقادی، پیشهادی، نظری، نوشته‌ای، ترجمه‌ای، تحقیقی، مصاحبه‌ای و... یعنی تأیید عملی چنین هدفی.

"سینمای نوین"

---

۱- وقتی می‌گوئیم "امکانات سینما"، تماشاگر، فیلمساز، امکانات فنی، امکانات نمایشی، موادخام و... را در نظر داریم.

## سینمای نیکاراگوئه از قیام تا امروز

گفتگو با امیلیو رودریگس واسکس و کارلوس ویسنته ایبارا

گفت وگویی زیر، ترکیب مصاحبه‌های جداگانه‌یی با دو تن از اعضای " اینسینه " ( ) یا " سازمان فیلم نیکاراگوئه " است که پس از پیروزی انقلاب آن کشور تاسیس شده است. *امیلیو رودریگس واسکس* طی سفر کوتاهی به نیویورک، در یک مصاحبه تلفنی از کالیفرنیا ( در اواخر نوامبر ۱۹۷۹ ) شرکت کرد. و فرصت گفت وگوبا *کارلوس ویسنته ایبارا* به صورت حضوری در " نخستین جشنواره ی سینمای نوین آمریکای لاتین " ( در اوائل دسامبر ۷۹ در هاوانا ) دست داد. ایبارا اهل نیکاراگوئه، و رودریگس از اهالی پوئرتوریکو است که بنابه تعهد انترناسیونالیستی خود در نیکاراگوئه کار می‌کند. تجربه‌ها و دیدگاه‌های این دو تن بر رویهم، ارزیابی گذشته و ماهیت و هدفهای مرحله‌ی ابتدائی سینما، در نیکاراگوئه‌ی پس از سوموزا را آسان‌تر می‌سازد، تا هر یک به صورت جداگانه. نگارنده پاسخ‌های مصاحبه‌شوندگان را به گونه‌یی تدوین کرده که حاصل، همانند مصاحبه‌یی سه جانبه درآید، اما در عین حال سعی شده تا به محتوا یا روح هر کدام نیز لطمه‌یی وارد نشود.

ژولین برتون



\* - چرا در کشوری مانند نیکاراگوئه که هیچ سابقه‌ی فیلمسازی ندارد و دچار محدودیت‌هایی از نظر منابع مالی و وسایل فنی است، وبخصوص چرا در زمان جنگ انقلابی به کار سینما پرداختید؟

ه - ایبارا: گرچه در زمان سوموزا در نیکاراگوئه یکی دو استودیوی فیلمسازی وجود داشت، اما به قول شما سابقه‌ی فیلمسازی وجود نداشت. با این حال نمی‌توان بر این نکته چشم پوشید که حدود ۱۵۰ سالن سینما در گوشه کنار کشور وجود دارد، و این تأکیدی است بر سابقه‌ی قابل توجه تماشای فیلم گرچه نوع فیلم‌های نمایش داده شده قابل انتقاد است.

ه - واسکس: طی مدت قیام و مبارزه‌ی انقلابی، عده‌یی علاقمند به نیکاراگوئه آمدند تا در کار فیلم فعالیت کنند، اما جبهه‌ی ساندینیست تنها در تولید یکی از این فیلم‌ها به نام " میهن آزاد یا مرگ " مستقیماً شرکت کرد. گروهی کستاریکائی نیز به نام " ایستوفیلمز " که هوادار آزادی نیکاراگوئه

و معتقد به ایجاد "صنعت یکپارچه سینما در سراسر آمریکای مرکزی" بود، یک صندوق اعانه راه انداخت و به جمع آوری پول پرداخت. بعد هم ساخت فیلمی را به رهبری جبهه پیشنهاد کرد. اعضای جبهه از این پیشنهاد، سخت به هیجان آمدند و برای اولین بار جرات این اعتقاد را به خود دادند که فیلم ساختن در باره مبارزه شان عملاً "امکان پذیر است. ساختن فیلم دو ماه طول کشید و پس از آن گروه به صحنه های نبرد رفت. گروه میل داشت فیلمبرداری را ادامه دهد، اما فیلم می بایستی هر چه زودتر به نمایش در می آمد.

هیچ یک از اعضای گروه اهل نیکاراگوئه نبود اما عده یی نیکاراگوئه ای در نوشتن فیلمنامه، تدارکات، جمع آوری پول و امور توزیع فیلم دخالت داشتند. در آن زمان، نفع چنین فیلمی پیش از هر چیز در این بود که می شد با نمایش آن، برای خرید اسلحه پول جمع کرد. امکان نمایش عمومی فیلم تا کسب پیروزی و استقلال در خود نیکاراگوئه فراهم نشد، اما جریان تولید فیلم و تاثیر آن در ایجاد همبستگی بین المللی، رهبری جبهه یی ساندینیست را متقاعد ساخت که باید بیشتر و مستقیم تر به کار فیلم توجه شود.

ضرورت استناد به درگیری توده ها در جریان مبارزه ی رهائی بخش که پس از مقاومت "آگوستو-سزار ساندینو" در برابر اشغال کشور از سوی آمریکا در اواخر دهه ی ۲۰ و اوائل دهه ی ۳۰، بی سابقه ترین بسیج تاریخ نیکاراگوئه بود ناگهان جزو اولویت ها قرار گرفت. گر چه استفاده های که از این فیلم ها می شد کرد، در آن زمان کاملاً مشخص نشده بود.

در آوریل ۱۹۷۹ جبهه ی ساندینیست تصمیم گرفت "سازمان فیلم سازی و اطلاعات" خود را به وجود آورد. آنها دو اداره براه انداختند: "اداره ی ارسال اطلاعات به خارج"<sup>۴</sup> و "گروه خبرنگاران جنگی"<sup>۵</sup> که اولی بیشتر از روزنامه نگاران تشکیل می شد و دومی از عکاسان و فیلمسازان. من به "گروه خبرنگاران" پیوستم و از آوریل تا ژوئیه در جبهه ی جنوبی که در مرز کستاریکا بود فعالیت کردم. حدود ۹ نفر دیگر نیز با ما موریت هایی شبیه من، در سایر بخش های کشور، از جمله جبهه ی شمال و شهرهای اصلی مرکزی کشور، مشغول کار بودند. ما از کشورهای مختلف آمریکای لاتین - مکزیک، کلمبیا، بولیوی، اکوادور، پرو، اورگوئه، و خود من از پورتوریکو - بنا به فراخوان بین المللی جبهه ی آزادیبخش ساندینیست به نیکاراگوئه آمده بودیم. قصد این بود که استعدادها، تجربه ها، و وسائل و منابعی که نیکاراگوئه ایها، به دلیل رویدادها و شرایط اضطراری جنگی، خود نمی توانستند فراهم کنند، درهم آمیخته شود. از سوی دیگر نیز، تخصص در کار رسانه های گروهی، در زمان سوموزا انحصاری بود و در نتیجه کسانی که عضو جبهه ی آزادیبخش بودند، سر رشته ی چندانی از این امور نداشتند. هسته ی اصلی "اینسینه" از همین گروه داوطلبان تشکیل شد.

چگونه و چرا در نیکاراگوئه وارد کار سینما شدید؟

- واسکس: من داشتم در فیلمی راجع به پورتوریکوئیهای نیویورک، به کارگردانی یک آمریکائی، کار می کردم که فرصت دیدن "میهن آزاد یا مرگ" برایم پیش آمد. این فیلم، اندیشه های "خولیو گارسا اسپینوسا" فیلمساز کوبائی در مورد "سینمای ناقص"<sup>۶</sup> را تأیید می کرد. فیلم به رغم نقایص فنی اش، سخت مرا تحت تاثیر قرار داد. مدت کوتاهی پس از آن، یکی از رفقای نیکاراگوئه ای به من خبر داد که در کشورش به آدمهای متخصص در رسانه های گروهی نیاز هست. دو روز بعد به سوی کستاریکا راه افتادم. به اصطلاح تصمیمی آنی و برق آسا گرفته بودم، می خواستم با استفاده از این فرصت کم نظیر، علایق حرفه ای و افکار سیاسی ام را در هم بیامیزم.

- واسکس : عده‌ی بسیار کمی از داوطلبان خارجی، تعلیمات نظامی دیده بودند. خود من، از خدمت در ارتش آمریکا امتناع کرده بودم. اکثر رفقای دیگر نیز اساساً صلح طلب (پاسیفیست) بودند و بیشتر به کار رسانه‌های گروهی پرداخته بودند تا مبارزه‌ی مسلحانه. ما همه پس از ورود به نیکاراگوئه یک دوره‌ی فشرده‌ی تعلیمات نظامی را طی دو هفته گذرانیدیم.

هنگامی که در بیستم ماه مه (۲۹) به حمله‌ی "ناران هو" دست زدیم، وضع بسیار وخیم بود. کل قضیه به افسانه شباهت داشت. ۱۵۰۰ "هنرپیشه" ساعت ۲ بعد از نیمه شب، از کامیونهای حمل حیوانات خالی شدند و پا به ساحل گذاشتند، ما مجبور بودیم نزدیک رفقای جلودار باشیم تا درسیاهی شب راهمان را گم نکنیم. ساعتها صف بی‌پایانی از افراد نامرئی، به آرامی جلو می‌رفت. وقتی هوا روشن شد، قایق توپداری که نزدیک ساحل بود ما را دید و حمله را شروع کرد. چند دقیقه بعد، یک هواپیما، شلیک راکت‌های هوا به زمین را آغاز کرد. ابتدا ما نمی‌دانستیم چه واکنشی نشان دهیم. چند نفر از ما که قبلاً در چنین صحنه‌هایی شرکت نکرده بودند، به کسانی که سابقه‌ی در اینگونه نبردها داشتند، چسبیدند. در پایان آن نخستین روز، که مدام زیر آتش دشمن بودیم، بروجشت خود غلبه کرده و یاد گرفته بودیم چکار کنیم که تیر نخوریم.

\* - چه وسائلی با خود داشتید؟

- واسکس: ما موریت من، عکاسی و فیلمبرداری بود. دو تا دوربین نیکن (Nikon) با لنزهای ۲۴ و ۳۵ و یک زوم ۲۰۰ - ۸۰، و یک بولکس (Bolex) ۱۶ میلیمتری داشتیم.

حیرت کرده بودم از اینکه چگونه آدم می‌تواند حتی در بحبوه‌ی جنگ یا خستگی پس از آن، ناظر بی‌طرف باشد. یادم است که یک بار کمین کرده بودیم. من جزو گروهی بودم که از تپه‌ی بالا می‌رفت، وارد دره‌ی می‌شد و از شیب دیگری بالا می‌رفت. به محض اینکه به مقصد رسیدیم. سربازان سوموزا آتش گشودند. ما با عجله پناه گرفتیم، ولی حتی در اوج یک حمله‌ی ناگهانی هم متوجه‌شدم که دارم تمام جزئیات "سرعت ۱" و کمپوزیسیون عکس‌ها را مراعات می‌کنم و می‌توانم مطمئن باشم که عکس‌هایم را با دید کاملاً حرفه‌ای می‌گیرم.

زمانی دیگر، پیش از رسیدن به استراحتگاه، چند ساعت راهپیمائی کرده بودیم. دیگران دراز کشیدند اما من باید هوشیار می‌ماندم. باید آماده‌ی شکار لحظه‌هایی می‌بودم که دیگر تکرار نمی‌شدند. از تپه‌ی که شیب تندی داشت بالا رفته، از دید هواپیماها مخفی شده و تازه به جان پناه بالای تپه رسیده بودیم که باران گرفت. همه‌ی مبارزان، آفتاب سوخته و خسته، با دهان باز دراز کشیدند و کوشیدند چند قطره از آب باران را بنوشند. باران قطع شد، اما آسمان، تاریک و ابری باقی ماند. در این میان زنی جوان را دیدم که در جای خود نشسته و به دور دست خیره شده است. انگار داشت به آینه‌هاش نگاه می‌کرد. افق، پشت سرش باز می‌شد و خورشید از لای ابرهائی تیره بیرون می‌تابید. آسمان کم‌کم روشن می‌شد و بالای سراسر او تنها رگه‌ی ابر ضخیم باقی مانده بود. نور کم‌یابی به رنگ ماژنتا<sup>۱۱</sup> زمینه‌ی این صحنه بود. عکسی که آن هنگام از آن دختر گرفتم، بعدها در مجله‌ی تایم چاپ شد.

هنگامی که پس از پیروزی، تجربه‌ها و خاطراتمان را با عکاسان و فیلمبرداران سایر جبهه‌ها مقایسه می‌کردیم، متوجه شدیم نوعی احساس غیرمنتظره‌ی نظم و ترتیب، وانگیزه‌ی زنده ماندن و تبدیل آن تجربه به تجربه‌ی خلاق (ونه ویرانگر)، همه‌ی ما را فرا گرفته بود.

**\* - کارلس ویسنته ، شما چطور شد که در خلال مبارزه و قیام ، به کار فیلمسازی پرداختید ؟**

— ایبارا : در جریان قیام سپتامبر ۷۸ ، من در جبهه‌ی جنوب به کار عکاسی مشغول بودم . در قیام نهائی ، من نه عکاسی می‌کردم و نه فیلمبرداری ، بلکه در " رادیو ساندینو " که سازمانی زیرزمینی بود کار می‌کردم . وقتی انقلاب به پیروزی رسید و ما همه وارد " ماناگوا " ( پایتخت نیکاراگوئه م . ) شدیم ، تصمیم گرفتم در بخش سینمائی کار کنم . رهبری جبهه ، من و دو تن از رفقای دیگرم " فرانکلین کالدرا " و " رامیرو لاکایو " را دعوت کرد تا موسسه‌ی نو بیناد فیلم را اداره کنیم . " کالدرا " از آن خوره های فیلم است ، تاریخ سینما را خیلی خوب می‌شناسد و نقد نویسی خوبی هم هست . " لاکایو " که در مدت جنگ در جبهه‌ی جنوب ، رئیس " گروه مطبوعات و اطلاعات " بود ، کارگردان نخستین فیلم خبری " اینسینه " و رئیس این سازمان است .

**\* - آیا عده‌یی از داوطلبان خارجی ، پس از پیروزی هم در نیکاراگوئه ماندند تا در " اینسینه "**

**کار کنند ؟**

— واسکس : فقط من و یک فیلمبردار جوان کلمبیائی به نام " کارلس زیممنس " <sup>۱۴</sup> ماندیم . چند روز پس از پیروزی ، ما همه جمع شدیم تا ببینیم تشکیلات و هدفهای " سازمان فیلم نیکاراگوئه " چه باید باشد . وزارت فرهنگ که ما جزئی از آن هستیم ، عده‌یی را دعوت کرد تا با ما مذاکره کنند . نمایندگان بسیاری از سازمان های جهانی نیز که به طرح های فیلمسازی کشور علاقه داشتند در آن روزهای پراشتاب نخستین ، در ماناگوا بودند ، و ما ساعتها در اینگونه جلسه های بحث و مذاکره شرکت کردیم . به ما اجازه داده شده بود تا فعالیت هایی را در شرکت فیلمسازی سوموزا که " پرودوسینه " <sup>۱۵</sup> نام داشت آغاز کنیم ، اما در آنجا فقط یک پوکوی خالی پیدا کردیم . سپس به جستجوی وسایل گمشده پرداختیم و مقداری از آنها را توانستیم در صندوق هایی در فرودگاه پیدا کنیم . این وسایل آماده ی بارگیری بودند و اگر کمی دیر جنسیده بودیم از دست می دادیمشان ، کما اینکه مقدار زیادی از وسایل شرکت را سوموزا با خود برده بود .

**\* - آیا از فیلم هایی که کارکنان سوموزا گرفته بودند چیزی بدست آوردید ؟**

— ایبارا : بله ، در حدود ۷۵۰/۰۰۰ فوت از فیلم های خبری شان را که سیصد ساعت " مدت نمایش آنهاست بدست آوردیم . با وجودی که این فیلم ها را کارکنان سوموزا گرفته اند ، یقین داریم که می توانیم در فیلم های آینده ، بخوبی از آنها استفاده کنیم و سالهای طولانی حکومت خاندان " سوموزا " را ارزیابی نمائیم .

**\* - نیروهای آزاییخش چه مقدار فیلم در مدت جنگ فیلمبرداری کردند ؟**

— واسکس : ما تخمین می‌زنیم که حدود ۶۰۰/۰۰۰ فوت فیلم <sup>۱۶</sup> رنگی از ۱۹۷۸ به بعد فیلمبرداری کرده باشیم ( فیلم سیاه و سفید اصلاً نگرفتیم ) قریب ۴۰۰۰ عکس سیاه و سفید و ۳۰۰۰ اسلاید رنگی نیز گرفته ایم . مقدار زیادی از این عکسها را در مدت جنگ ، بین روزنامه های آمریکای لاتین و کشورهای کارائیب توزیع کردیم ، و قصد داریم در فیلم های آینده مان هم از آنها استفاده کنیم .

**\* - در باره ی تشکیلات و طرح های آینده ی " اینسینه " کمی توضیح بدهید .**

ایبارا : در حال حاضر ، " سازمان فیلم " از دو بخش تشکیل شده است . در بخش تولید ، ۲۵ نفر کار می‌کنند که نیمی از آنها کارکنان فنی هستند ( از جمله شش فیلمبردار ، سه تدوینگر ، یک صدابردار و یک فیلمنامه نویس ) و بقیه مسئول نگهداری و تعمیر وسایل هستند و بیست نفر دیگر هم



در بخش توزیع فیلم کار می‌کنند .

— **واسکس :** " اینسینه " برای نخستین سال فعالیت خود ، قصد دارد ماهانه یک فیلم خبری ۱۵ الی ۲۰ دقیقه‌ای تهیه کند . امیدواریم که تا ژوئیه ۱۹۸۰ ، این مقدار تولید را دو برابر کنیم . بعلاوه امیدواریم که سالی چهار فیلم مستند رنگی ۱۶ میلیمتری بلند هم بسازیم .

**\* — آیا " فیلم‌های خبری هفتگی " کوبا به کارگردانی " سانتیاگو آلوارس " الگوی کار شما است ؟**

**ایبارا :** تا آن اندازه که ما هم مانند مسئولان فیلم‌های خبری کوبا ، برای فرم ارزشی بیش از یک حامل ساده برای " تکه‌های بی‌ارتباط اطلاعاتی " قائل هستیم . ماهر فیلم خبری را دارای نوعی وحدت مضمون و ساخت — بیشتر شبیه یک فیلم مستند ، تا یک فیلم خبری عادی می‌دانیم .

مثلاً " موضوع اولین فیلم خبری ما ، که در شب گشایش نخستین " جشنواره‌ی جهانی سینمای نوین آمریکای لاتین " در هاوانا ( دسامبر ۷۹ ) برای نخستین بار در خارج از کشور نمایش داده شد ، ملی شدن معادن طلای نیکاراگوئه بود . اما هسته‌ی فیلم ، پیرمردی است که در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ همزم " ساندینو " بوده است . او که ملبس به اونیفورم اصلی ساندینیست‌ها ، اما در متن نیکاراگوئه‌ی امروز ، طرف مصاحبه‌ی ماست ، به صورتی نمادین بیانگر تکامل تاریخ کشور ما در بخش اعظم قرن کنونی است .

چهار فیلم مستند ( بلند و رنگی ) که در دست تهیه است ، مضمون‌های وسیع تری نسبت به فیلم‌های خبری خواهند داشت . اما دامنه‌ی آنها ، آشکارا ، بر اساس تجربه‌ی خواهد بود که از طریق پیشرفت هرچه بیشتر در برنامه‌ی فیلم‌های جدی ، به دست می‌آوریم ، زیرا باید توجه داشت که کارهای اولیه‌ی فنی ما ، در مقام فیلمسازان حرفه‌ای ، تازه دارد شروع می‌شود . تجربه‌ی زمان جنگ ، مقدمه‌ی کوتاه در کار فیلمسازی ، و بیشتر هم در زمینه‌ی علمی و بدون فارغ شدن از ملاحظات تئوریک بود .

**\* — آیا از سوی کشورهای دیگر ، پیشنهاد تولید محصولات مشترک به شما شده است ؟**

— **واسکس :** محصولات مشترک ، امتیاز بدیهه‌ی نندارک و سایر منابع اضافی برای تولید فیلم‌هایی را دارند که ما در حال حاضر فاقد آن هستیم . انستیتو فیلم کوبا ( ICAIC ) به نوعی تولید محصول مشترک ابراز علاقه کرده است . فیلمی در باره‌ی " ساندینو " ممکن است از اولویتی آشکار برخوردار باشد . " دیگودا تک سر ۱۷ " فیلمنامه نویس پورتوریکوئی ، سالها است که روی چنین متنی کار می‌کند . و اخیراً با " سرخیو رامیرس ۱۸ " ، یکی از اعضای دولت موقت ، و " گرگوریوس ۱۹ " که او نیز نیکاراگوئه است ، مذاکراتی داشته است .

" پیتربلی پیتال ۲۰ " که عضو گروه " فیلمسازان جدید آلمانی " است ، اخیراً مشغول ساختن فیلمی راجع به یک خانواده‌ی نیکاراگوئه‌ای است . یک گروه از یوگسلاوی نیز هم اکنون در حال فیلم برداری است و " برتانا وارو ۲۱ " فیلمساز مکزیک پس از فیلمبرداری دومین فیلم مستندش در مورد نیکارا — گوئه " در کوبا مشغول تکمیل آن است . کوبا ئیها پیشتر یک فیلم کوتاه به نام *Monimbo es Nicaragua* را در باره‌ی مردم مبارز ناحیه‌ی " مای سایا " ساخته‌اند " خسوس دیاس ۲۲ " کارگردان کوبائی در ماه نوامبر به نیکاراگوئه آمده بود تا بخشی از یک فیلم مستند بلند چهار قسمتی را که در مورد نیکاراگوئه است فیلمبرداری کند . " باربارا کلپل ۲۳ " فیلمساز آمریکائی هم دیداری از ما به عمل آورد . آشکار است که توجه جهانی به کشور ما بسیار زیاد است .

در مورد توزیع فیلم آنچه برای ما ، اولویت دارد ، آغاز برنامه‌ی موثر براه انداختن سینماهای سیار است . قصد ما از این برنامه ، بردن فیلم به دورترین بخش‌های کشور و به میان مردمی است که

تماس کمتری با سینما داشته‌اند. در حال حاضر ما وسایل کافی برای انجام این کار را نداریم. آنچه لازم است، یک نسخه از هر فیلم، یک پروژکتور، یک حلقه اضافی، یک فرد خستگی ناپذیر است که با اتوبوس به شهرهای مختلف سفر کند. کمیته‌های همبستگی هلندی به ما قول داده‌اند که دو "لندرور" مجهز به پروژکتور و پرده‌های نمایش و بلندگو در اختیار ما بگذارند. بارسیدن این وسایل، کار ما در این زمینه افزایش بیشتری خواهد یافت.

\* - فعلاً " چه نوع فیلم‌هایی به این تیوه پخش می‌شوند؟

- ایبارا: " در ابتدای کار، واحدهای سینمای سیار، بیش از پنج شش فیلم در اختیار نداشتند، اخیراً یک شرکت مستقل پخش فیلم به نام "سافرا"<sup>۳۴</sup> که دفتر مرکزیش در مکزیک است، تعدادی فیلمهای ساخت آمریکای لاتین و اروپا در اختیار ما می‌گذارد. هدایائی که از شرکت کنندگان در نخستین جشنواره‌ی جهانی سینمای نوین آمریکای لاتین دریافت کردیم، مجموعه‌های ما را چند برابر خواهد کرد. علاوه بر تعدادی فیلم‌های کوبائی، نسخه‌هایی از مستندهای طوبلی چون، "نبرد شیلی" (پاتریسیو گوسمن ۲۵) و "هارلان کانتی - آمریکا ۲۷" (باربارا کابل) و همچنین مستندهای کوتاهی از آرژانتین، برزیل کلمبیا، مکزیک، پرو، و ونزوئلا دریافت کردیم. به علاوه، چند کشور سوسیالیست، اروپای شرقی علاقه‌ی خود را به اهداء فیلم و وسایل کار ابراز داشته‌اند.

شکله‌های سینماهای تجاری نیز زمینه‌ی دیگری است که بدان توجه نشان داده‌ایم. بطور سنتی تنها منحرف‌کننده‌ترین و غیرانسانی‌ترین<sup>۲۷</sup> نمونه‌های سینمای جهان بر پرده‌ی سینماهای ما نمایش داده می‌شوند. یافتن فیلم‌های سازنده‌تر برای سرگرمی عامه، همانقدر که ضروری است، دشوار هم می‌باشد. در این مورد نیز از یاری بیدریغ کوبائیکها برخوردار شده‌ایم. آنها نسخه‌های ۳۵ میلیمتری فیلم‌های ساخت خودشان و کشورهای دیگر را در اختیار ما قرار داده‌اند.

\* - در حال حاضر با چه وسایلی کار می‌کنید؟

- ایبارا: تاکنون "اینسینه" فقط یک استودیوی کوچک، یک اتاق تدوین، یک تاریکخانه برای چاپ عکس، و یک استودیوی ضبط دارد. لابراتوار و استودیوی صدا برداری نداریم، چون "پرودوسینه" این گونه کارهایش را در مکزیک انجام می‌داد.

واسکس: تا اواسط سال آینده (۱۹۸۰ - م. ۰) امیدواریم که وسایل چاپ و تبدیل داشته باشیم. در حال حاضر، مجبوریم همه‌ی کارهای ظهور و چاپ فیلم‌هايمان را در خارج از کشور (در مکزیک و یا در کوبا) انجام دهیم، که البته مشکلات عجیبی هم به همراه دارد، یعنی این کارها باید برای ما مجانی تمام شود، زیرا ما دلار نداریم تا در مبادله‌ی ارز به کار بیاوریم.

دوربین‌های ما عبارتند از دوتا "آریفلکس" (Arriflex) و یک "میچل" (Mitchell) کهنه، و در بخش ۱۶ میلیمتری، یک دوربین "سی. پی. ۱۶" - Cinema Products - که در وضع خیلی بدی است، زیرا در خطوط جبهه از آن استفاده کرده‌ایم، و یک دوربین "بولکس" (Bolex). به تازگی با نقشه‌های فراوانی که در ذهن داشتم مسافرت‌های کوتاهی به ایالات متحده و کانادا داشته‌ام: مانند ایجاد گروه‌های همبستگی برای ارسال وسایلی به منظور حمایت از مساعی ما، تماس با کلیساها و گروه‌های مسیحی، و تماس با گروه‌های متشکلی چون "نشانی فیلم بورد"<sup>۳۸</sup> کانادا و فیلمسازان - نه تنها فیلمسازان مستقل، بلکه با آنهایی هم که در "صنعت سینما" کار می‌کنند. ما به ویژه خواهان حمایت رسمی اتحادیه‌های دست در کاران سینما هستیم، گرچه می‌دانیم کارآسانی نخواهد بود. یک ما موریت ویژه‌ی من، پیدا کردن وسایل یدکی برای دوربین‌های ۳۵ میلیمتری و نیز

گردآوری پول برای خرید یک ضبط صوت " سنکرون " و یک دوربین ۱۶ میلیمتری دیگر بود . ( منظور از " سنکرون " همزمانی و هماهنگی سرعت دوربین فیلمبرداری و ضبط صوت است - م . م )  
گروه‌های همبستگی ( با نیکاراگوئه ) هم اکنون در نیویورک ، تورونتو ، و مونترآل تشکیل شده‌اند .  
گروه نیویورک که " کومونیکا " نام دارد ، عمدتاً از دست در کاران فیلم آمریکائی و آمریکائی‌لاتینی تشکیل شده است .

✱ - بجز آن فیلم خبری اولی ، " اینسینه " تاکنون فیلم‌های دیگری هم تهیه کرده است ؟

- واسکس : کاش می‌توانستیم در روزهای نخستین پیروزی انقلاب ، بیش از اینها فیلم بگیریم ، اما برنامه ریزی ، نیازمند دقت بسیار زیادی بود . ما اولین فیلم مستندمان را در اوایل اوت ۷۹ توانستیم فیلمبرداری کنیم . اما از آنجا که دوربین‌هایمان اشکالاتی داشتند و فیلم‌خام بقدر کافی در اختیارمان نبود ، مجبور شدیم آن اولین فیلم مستند را روی نوار ویدئو ضبط کنیم .

این فیلم ۵۰ دقیقه‌ای " تحصیلات و وقفه پذیرفت " نام داشت . فیلم به‌شش هفته‌ی پیش از بازگشائی رسمی مدرسه‌ها می‌پردازد . دوره‌یی که طی آن ، اولیاء دانش‌آموزان و معلمان جلسه‌هایی برگزار می‌کردند تا نقش‌های نوین پس از انقلاب شان را تشریح کنند ، تعریف جدیدی از روابط متقابل خود بدست دهند و با این واقعیت کنار بیایند که بسیار بیش از پیش مسئولیت دارند . فیلم ، فعالیت‌های فرهنگی - موسیقی ، تئاتر - و نیز جلسه‌ها ، کنفرانس‌ها و مباحثات این دوره را در بر می‌گیرد .  
- آیا قصد دارید حتی پس از بدست آوردن وسایل کافی برای تولید فیلم‌های ۱۶ و ۳۵ میلیمتری باز

هم کار با ویدئو را ادامه دهید ؟

ایبارا : نه ، بنظر من ویدئو بیشتر نوعی استراتژی کوتاه مدت است . در اولین ماه‌های تشکیل دولت انقلابی ، در برنامه ریزی تلویزیون خلاء ایجاد شده بود . مسئولان ، خواهان همکاری سایر بخش‌ها بودند . و ما که خود وسایل و منابع مادی و تجربه‌ی چندانی در کار سینما نداشتیم ، تصمیم گرفتیم مستند مربوط به تحصیلات را روی نوار ویدئو ضبط کنیم . اما فکر نمی‌کنم این کار ادامه یابد ، زیرا ترجیح می‌دهیم با فیلم ۳۵ میلیمتری و یا حتی ۱۶ میلیمتری کار کنیم .

✱ - شما به ماهیت همراه کننده‌ی فیلم‌هایی اشاره کردید که معمولاً در نیکاراگوئه نمایش داده می‌شود ، و گفتید که اینگونه فیلم‌ها " حالت انفعالی " را تقویت می‌کنند و " مشارکت تماشاگران " را . به نظر من قابل حمل بودن و ارزان بودن نسبی ویدئو ، می‌تواند راه‌نوعی فیلمسازی مشارکت‌آمیز را هموار کند . وقتی فیلمی که وضع فلان شخص یا گروه را نمایش می‌دهد ، اغلب ، فاصله یا " عینیتی " را برای آن شخص یا گروه فراهم می‌کند که باعث می‌شود با جهشی ناگهانی به آگاهی برسد و تصمیم بگیرد که دگرگون شود .

- ایبارا : قبول دارم که باید خود هنرمندان و مردم نیز بر یکدیگر تاثیر متقابل داشته باشند و هرکس باید ، در واقع ، در روند آفرینش فرهنگ مشارکت جوید ، اما این تاثیر متقابل باید به لحظاتی خاص در روند آفرینش محدود شود . تنها چیزی که برای من دقیقاً روشن نیست این است که با در نظر گرفتن نیازهای فنی رسانه‌ی سینما ، فیلمسازی تا چه حد می‌تواند " تداوم روند آفرینش " بوجود آورد . به نظر من ، " تاثیر متقابل " اصلی ، در مراحل اولیه برنامه ریزی ، یعنی هنگامی صورت می‌گیرد که فیلمساز پیرامون موضوع انتخابش تحقیق می‌کند و مستقیماً با مردمی که موضوع مربوط به آنهاست سخن می‌گوید . سپس طی فیلمبرداری مواردی را که مورد علاقه‌ی مردم است ، حتی الامکان با وفاداری کامل ، ضبط می‌کند و بعد در نسخه نهائی فیلم ، آن موارد مورد علاقه را به همان مردم

برمی‌گرداند اما به شکلی دقیقاً استادانه و تحلیلی . و هر جا که ممکن باشد ، با پیشنهادهایی مشخص برای حل مسائل طرح شده . قید و بندهای تکنیکی ممکن است در مراحل اولیه‌ی تهیه‌ی فیلم ، مشارکت مردم را محدود کند .

- در نیکاراگوئه ، (همچنان که در هر موقعیت انقلابی ) ، بیان‌آفرینش فردی ، همیشه مشروط به منافع بخش‌های وسیعی از مردم کشور است زیرا دیگر میان منافع هنرمند خلاق و منافع توده مردم تمایزی وجود ندارد . یکی از دلایل آن این است که عضویت هنرمندان خلاق در سازمانهای سیاسی ، باعث می‌شود که در تفسیرهای ایدئالیستی از واقعیت ، سردرگم نشوند . به عقیده‌ی من ، مادر آمریکای لاتین ، آن دوره راپشت سر گذاشته‌ایم که هدفمان صرفاً "نمایش و استناد به آن مسائلی که مبتلابه ما است نباشد ، حالا ما در مرحله‌ی هستیم که رویدادها و موضوعها ضبط می‌شوند ، به شیوه‌ی انقلابی مجدداً " فرموله می‌شوند و به شکلی تحلیلی ، به مثابه‌ی برنامه‌ی برای عمل ، و راه حل انقلابی مسائل مبتلا به کشور ، به مردم برگردانده می‌شوند .

معمادیه از " ژولین برتون " فصلنامه‌ی Cineaste [ بهار ۱۹۸۵ ]

برگردان : وازریک در ساهاکیان

- 
- 1 - Emilio Rodriguez Vasquez
  - 2- Carlos Vicenta Ibarra
  - 3- Patria Libre o Morir (Free Homeland or Death)

توضیح اینکه نسخه‌ی ۱۶ میلیمتری این فیلم توسط شرکت Unifilm به نشانی زیر پخش می‌شود :

Unifilm, 419 Park Ave., South, NYC 10016, U.S.A.

- 4- Istmo Films
- 5- Office for Information to the Exterior
- 6- War Correspondents Corps
- 7- Julio Carcia Espinosa
- 8- Imperfect Cinema
- 9- Naranjo

۱۰- Exposure Time : به معنی " مقدار زمان تابش نور به فیلم " یا زمان لازم برای بازماندن دیافراگم دوربین عکاسی که در فارسی آن را اصطلاحاً " سرعت می‌گویند ، که منظور " سرعت باز و بسته شدن دیافراگم " است - م .

- 11- Magenta
- 12- Franklin Caldera
- 13- Ramiro Lacayo
- 14- Carlos Jimenez
- 15- Producine

۱۶- اگر این مقدار فیلم تماماً " ۳۵ میلیمتری باشد ، مدت آن ۴۸۰ دقیقه ( ۸ ساعت ) و اگر ۱۶ میلیمتری باشد ۱۵۰۰ دقیقه ( ۲۵ ساعت ) خواهد بود - م .

- 17- Diego de la Texera

- 18- Sergio Ramirez
- 19- Gregorio Selser
- 20- Peter Lillienthal
- 21- Berta Navaro
- 22- Jesus Diaz
- 23- Barbara Kopple
- 24- Zafra
- 25- Patricio Guzman
- 26- Harlan County - U.S.A.
- 27- dehumanizing
- 28- National Film Board

۲۹ - Comunica - نشانی این گروه را در زیر می آوریم تا احتمالاً "اگر علاقمندانی در ایران یافته شوند بتوانند با آن مکاتبه کنند:"

COMU-NICA (NICARAGUA COMMUNICATES)  
512 Broadway 3rd floor, New York  
NY 10012, U.S.A.

- 30- La Educacion no se Interrumpio  
(Education was not interrupted)

## بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین

از زمان چاپ بیانیه‌ی گروه سینمای فلسطین (به نقل از نشریه‌ی مرآة - ضمیمه‌ی فصلنامه‌ی CINEASTE - شماره‌های بهار ۷۹ و زمستان ۸۰-۷۹) در ۱۹۷۳، تاکنون افراد اولیه‌ی گروه تغییر کرده‌اند. امروز این گروه به نام مؤسسه‌ی سینمای فلسطین به مثابه‌ی بخشی از ادارهی اطلاعات سازمان آزادی‌بخش فلسطین عمل می‌کند.

سینمای فلسطین در جنگ داخلی لبنان و تجاوز اسرائیل (محلّه‌ی لیتانی در ۱۹۷۸) تلفات سنگینی را متحمل شد. سه فیلمساز فلسطینی، او جمله‌هانی جوهریه، یکی از پایه‌گذاران سینمای فلسطین، که از ۱۹۶۷ در این زمینه فعالیت داشت، در میدان جنگ به شهادت رسیدند. با نگاهی سریع به فهرست فیلم‌هایی که سینمای فلسطین در مدت سه سال (۷۵ تا ۷۸ م.م) تولید کرده است، دشواری‌هایی که این سینما با آنها روبرو است آشکار خواهد شد. عرصه‌ی فعالیت سینماگران فلسطین، در تلاشی سخت برای ضبط واقعیت خشونت‌بار محیط‌شان، محدود به فیلم‌های مستند و خبری است. از آغاز جنگ داخلی لبنان و در دو سال بعدی، مؤسسه‌ی سینمای فلسطین ۳۰۵۰۰ فوت (۹۰۰ دقیقه - م.م) فیلم رنگی و سیاه و سفید از مراحل گوناگون جنگ فیلمبرداری کرد. این فعالیت با وجود نبود فیلمسازان ماهر، پول، وسایل، و مشکلات ناشی از زمان جنگ، عملی شد. به جز فیلم‌ها و فیلم‌های خبری زیر، مؤسسه‌ی سینمای فلسطین از بذل کمک‌ها و خدمات حرفه‌ای به فیلمسازان مترقی‌ای که برای ساختن فیلم‌هایی از جنگ مزبور می‌آمدند، از جمله مشارکت در ساختن فیلم "فلسطینی‌ها"ی ونساردگریو، کوتاهی نکرد.

فیلم‌هایی که در سالهای جنگ و پس از آن ساخته شد:

فلسطین از دید عدسی دوربین: فیلمی به یاد هانی جوهریه، فیلمساز شهید فلسطینی (۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۱۹۷۷).

تل زعتر: محصول مشترک مؤسسه‌ی سینمایی فلسطین و "یونی تل فیلمز"، گزارشی کامل و جامع از مقاومت شجاعانه‌ی تل زعتر و سرنوشت تلخ آن.

و ریشه‌ها هرگز نمی‌خشکنند: گفت و گوهایی با زنان و کودکان بازمانده‌ی تل زعتر، همراه با صحنه‌هایی که پیش از حمله و در زمان حمله فیلمبرداری شده‌اند. (۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۵۵ دقیقه).

جنگ در لبنان: فیلم مستند جامعی درباره‌ی جنگ داخلی لبنان، که بیشتر آن در زمان جنگ فیلمبرداری شده است، و رویدادهای عمده‌ی جنگ را به ترتیب زمانی مرور می‌کند. (۱۶ میلیمتری، سیاه و سفید، ۷۵ دقیقه).

فیلم خبری شماره ۳: از جشن‌های سیزدهمین سالگرد انقلاب فلسطین. (۱۶ میلیمتری، رنگی، ۲۰ دقیقه، ۱۹۷۷).

فیلم خبری شماره ۴: توصیف یکی از حمله‌های اسرائیل به روستایی در جنوب لبنان، حمله‌های هوایی به اردوگاه‌های آوارگان و گزارشی تصویری از مراسم پایان تعلیمات چریکی نیروهای مشترک جنبش ملی لبنان در جنوب لبنان. (۱۶ میلیمتری، رنگی، ۱۵ دقیقه، ۱۹۷۸).

فیلم خبری شماره ۵: گزارشی از بازتاب دیدار سادات از مناطق اشغالی و تظاهرات عظیم مردم بیروت علیه سفر او. (۱۶ میلیمتری، رنگی، ۱۵ دقیقه، ۱۹۷۸).

\*\*\*

گروه سینمای فلسطین، بیانیه‌ی زیر را در سال ۱۹۷۳ منتشر ساخت:

سینمای عرب، مدت‌های مدید، یا به‌موضوع‌هایی پرداخته‌است که هیچ‌ربطی به‌واقعیت‌نداشته‌اند و یا به صورت ظاهری و صوری این واقعیت‌ها را مطرح کرده‌است. این برخورد قالبی، عادت‌های مکروهی میان سینماورهای عرب به‌وجود آورده و سینما برای آنها نوعی مخدر شده که کودن بارشان می‌آورد و آنان را از مسائل واقعی‌شان دور می‌کند.

البته گاهی در تاریخ سینمای عرب، کوشش‌هایی جدی برای بیان واقعیت دنیای ما و مسائل مبرم آن به‌عمل آمده‌است، اما حامیان ارتجاع، که سرسختانه در برابر ظهور سینمای نوایستادگی می‌کنند، به‌سرعت جلو این گونه فعالیت‌ها را گرفته‌اند.

ما ضمن قدردانی از این کوشش‌ها، باید این نکته را روشن کنیم که فیلم‌های مذکور از نظر محتوا، بسیار ضعیف بودند و از لحاظ فرم، همیشه کمیت‌شان می‌لنگید. به‌نظر می‌رسد که کسی را یارای گریز از میراث ناگوار سینمای قراردادی نیست.

اما شکست ژوئن ۶۷، چنان دگرگونی عمیقی را سبب شد که پرسش‌های بنیادی مطرح شدند. سرانجام، استعداد‌های جوانی نیز با به‌میدان‌کذاشتن که به‌آفرینش سینمایی کاملاً "نو در دنیای عرب متعهد بودند. اینان فیلم‌سازی معتقد به تغییر تمام عیار فرم و محتوای فیلم بودند.

این فیلم‌های نو، پرسش‌هایی را در مورد دلایل شکست‌مان طرح کردند و مواضع شجاعانه‌ی به‌سود جنبش مقاومت ما اتخاذ کردند. به‌راستی که تکامل سینمایی فلسطینی، که قادر به‌حمایت آبرومندانه از مبارزه‌ی خلق‌مان، آشکار ساختن واقعیت‌های وضع‌مان و توصیف مراحل مبارزه‌ی عربی و فلسطینی‌مان برای رهائی‌ی میهن‌مان باشد، حائز اهمیت بسزائی است. سینمایی که ما آرزویش را داریم، باید بیانگر حال و نیز گذشته و آینده‌مان باشد. نیرو و توان یکپارچه‌ی آن، موجب گردهم‌آمدن مجدد تلاش‌های فردی خواهد شد: و به‌راستی که کوشش‌های فردی - ولو پرازشی - محکوم به بی‌کفایتی و ناکارآئی‌اند.

به منظور دست یافتن به‌این هدف است که ما دست درکاران سینما و ادبیات، این بیانیه را صادر می‌کنیم و تشکیل گروه سینمای فلسطین را خواستار می‌شویم. ما شش وظیفه برعهده‌ی این گروه می‌گذاریم:



- ۱) تهیهی فیلم‌هایی به کارگردانی فلسطینی‌ها، دربارهی نهضت فلسطین و هدف‌های آن، فیلم‌هایی که در جامعهی عرب و با محتوایی دموکراتیک و مترقی ساخته شوند.
  - ۲) تلاش در جهت آفرینش زیبایی‌شناسی نوین برای جایگزینی زیبایی‌شناسی قدیم، که قادر به بیان همساز محتوای نوین باشد.
  - ۳) گذاشتن تمامی سینما در خدمت انقلاب فلسطین و نهضت عرب.
  - ۴) تولید فیلم‌هایی به‌منظور ارائه‌ی نهضت فلسطین به‌تمام دنیا.
  - ۵) ایجاد فیلمخانه‌یی که فیلم‌ها و عکس‌هایی را به‌منظور استناد به‌مبارزه‌ی خلق فلسطین، گردآوری کند.
  - ۶) استحکام روابط با گروه‌های انقلابی و مترقی سینمایی در سراسر دنیا، شرکت در جشنواره‌های سینمایی به‌نام فلسطین، و تسهیل کار همه‌ی گروه‌های هم‌دل و موافقی که در جهت تحقق هدف‌های انقلاب فلسطین کار می‌کنند.
- گروه سینمای فلسطین، خود را بخش جدائی‌ناپذیر نهادهای انقلاب فلسطین می‌داند.

کفتگو با محمود صفایی دستیار کارگردان، دستیار تهیه‌کننده‌ی فیلمفارسی

## تکه‌ای از یک غده‌ی سرطانی

هر " پدیده‌ی فرهنگی " بازتابی است از زادگاهش و دوران تولدش. گذشته از گونه‌گونی جامعه‌شناسانه‌ی این بازتاب، با کنار هم قراردادن بازتاب‌های یک " پدیده‌ی فرهنگی " در چند مقطع تاریخی تا اندازه‌ی بسیاری - با توجه به عمر علم جامعه‌شناسی - می‌توان آینده‌آنراییش بینی کرد. و اگر فکت‌های عمده و تعیین‌کننده از چشم پژوهشگر پوشیده نماند، می‌توان آینده‌ی زادگاه آن " پدیده‌ی فرهنگی " را گمانه زد تا از به‌بیراهه کشانیده شدن آن جامعه به‌گونه‌ای علمی جلوگیری کرد. و این مهم با بهره‌گیری از چند " پدیده‌ی فرهنگی " انجام‌پذیراست. چون آینده‌ی هر " پدیده‌ی فرهنگی " (اگر عمر تاریخی آن - به شکل کنونی‌اش - سرنیامده باشد) پیوند ارگانیک دارد با آینده‌ی زادگاهش. به‌این سبب برنامه‌ریزان

جامعه‌ای با اقتصاد با برنامه" (۱) - که وظیفه‌شان یافتن نزدیک‌ترین راه برای رسیدن به "جامعه‌ی نوین" برپایه‌ی واقعیت‌های امروزی است. نمی‌توانند گذشته‌ی پدیده‌های فرهنگی را نادیده بگیرند و توانمندی کنونی‌شان را از نظر دور بدارند. اما گذشته‌ی تاریخی بیش‌تر این ابزار دست "مهندسان جامعه" (۲) به‌گونه‌ای علمی مدون نشده است. پس گروه‌هایی با تخصص‌های گوناگون می‌باید تاریخچه‌ی علمی بسیاری از پدیده‌های فرهنگی را تدوین کنند. و روشن است اگر این گروه‌های پژوهشی هراندازه بیش‌تر سند و مدرک و... در اختیار داشته باشند به‌همان اندازه به شناخت نسبتاً "علمی گذشته‌ی آن پدیده‌های فرهنگی با کمترین اشتباه دست خواهند یافت. از آنجایی که برنامه‌ریزان جامعه‌ای با "اقتصاد با برنامه" با گذشته‌ی روبرویند که "اقتصاد بازار" (۳) برآن تسلط داشته پس گروهی متخصص، باجهت‌گیری بسود منافع طبقه‌ی مولد و بهره‌ده و با برنامه‌ریزی هماهنگ، سند یا مدرک و... گرد نیآورده‌اند. و احتمالاً در این زمینه فقط کوشش‌هایی فردی انجام که با توجه به نوع دلبستگی و برداشت چنین افرادی بالطبع، دوباره‌کاری انحراف، گرفته‌است، اشتباه، غرض... در این سندها، مدرک‌ها... راه‌یافته که پالودن‌شان بردوش گروه‌های پژوهشی برنامه‌ریزان قرار دارد. اما در شرایط کنونی که "اقتصاد بازار" حاکمیت دارد، مناسبانه تنها راه‌همین دست‌بکار شدن فردی یا چند نفری است و دستکم تا چند سال آینده از این سرنوشت تاریخی گریزی نمی‌توان داشت و نباید امیدوار بود که در چارچوبی علمی با برنامه‌های زمان‌بندی‌شده به‌گونه‌ای گسترده، سندها، مدرک‌ها و... مربوط به بسیاری از "پدیده‌های فرهنگی" که به امروز رسیده گردآورده شود تا از میان نرود یا از میان برده نشود.

\*\*\*

۳ و ۱ - نگاهی بیان‌دازید به صفحه ۲۹ کتاب "برنامه‌ریزی و رشدشانان" نوشته‌ی شارل بتل‌هایم. به ترجمه‌ی نسرین فقیه. ناشر زمان.

۲ - دکتر امیرحسین آریانیور - زمینه‌ی جامعه‌شناسی ص ۴۹۹ - "مهندسی اجتماعی" "را" کوشش سنجیده برای جلوگیری از مشکلات اجتماعی آینده یا بهبود جامعه‌ی فردا با طرح و اجرای نقشه‌های دقیق و محدود "معنا می‌کند و آنرا یکی از انواع جنبش‌های اصلاحی می‌داند. اما در این یادداشت از "مهندسان جامعه" به‌عنوان خادمان جنبش‌های انقلابی نام برده‌می‌شود، آنهم پس از قیام پرشور یک طبقه‌ی اجتماعی نوحاسته برضد طبقه‌ی بهره‌کش مسلط و استقرار حاکمیت طبقه‌ی بهره‌ده. این "برنامه‌ریزان جامعه" نه بوروکرات‌اند، نه "طبقه‌ی جدید" بلکه تکنوکرات‌هایی‌اند که بدون بریده شدن از مردم، تخصص خود را در اختیار شوراها و واقعی، در نتیجه‌انقلابی قرار داده‌اند تا به‌گونه‌ای علمی از آن در جهت راهبری جامعه بسوی "جامعه نوین" بهره‌گیری شود.

مصاحبه زیر شاید بتواند در این جهت باشد. و امید است علاقمندانی که از دیدگاهی علمی در پی چنین هدفی‌اند، یارمان باشند یا دستکم با درمیان گذاشتن کارهای خود از دوباره‌کاری‌ها جلوگیری کنند.

\*\*\*

مصاحبه‌ی زیر فشرده‌ی گفتگویی است که در سه نشست به مدت ۶ ساعت در دیماه ۱۳۵۹ انجام گرفته.

\*\*\*

"... من از اول عاشق هنرپیشگی بودم. یعنی‌ی‌کار هنر را دوست داشتم. از سن هفده‌سالگی عاشق این‌کار شدم. "داداش احمدم" که از ۱۵-۱۶ سالگی عاشق این‌کار بود سرفیلیم "قزل‌ارسلان" شد آسیستان دکتروشان. چون کار ریخته‌گری سنگین بود و برادرم هم دیگر از کار سینما خوب پول درمی‌آورد زندگی ما را اداره می‌کرد، من هم مثل برادرم ریخته‌گری را ول کردم و یک سالی راه رفتم. بعد "داداش احمدم" مرا برد پیش آقای نصیریان. دوناایش را با گروه آقای نصیریان تمرین کردم. یکی را نگذاشتند روی صحنه بیاید. دومی را - که نویسنده‌اش خارجی بود و من در دو صحنه‌اش بازی داشتم - "نصفه‌کاره" ول کردم. اما چند نفری که با من آمده بودند ماندند... با این‌که عاشق هنرپیشگی بودم اما نتوانستم بیش‌تر از دوماه تاب بیاورم چون‌کار برایم سنگین بود مثلاً آقای نصیریان سرتمرین چندبار به‌من گفت: "وقتی وارد صحنه می‌شوی پایت را بلند نکن" و چون من نمی‌توانستم براعصابم مسلط باشم، موقع تمرین هر بار که وارد صحنه می‌شدم ناخواسته پایم بلند می‌شد. و این‌کارم آقای نصیریان را عصبانی کرد و باعث شد بیاید جلو و لگدی بزند به مجایم و همین لگد باعث شد که من "تو" بخورم..."

\*\*\*

"... خانه‌مان خیابان ری بود. سر بازارچه‌ی نایب‌السطنه، خیابان ادیب‌المالک، پدرم جددرد اهل همین‌محل بود. پدر بزرگم هنوز هم خانه‌اش آنجاست. تو کوچده‌ی نمازی... پدرم افسریار بود و پدر بزرگم معمم. پدرم سواد داشته اما از دست نامادری‌اش توی سن ۱۷-۱۸ سالگی می‌رود ارتش. فامیل ما، در اصل "جاویدان" بود. اما پدرم آنقدر از دست نامادری‌اش ناراحت بود که توی ارتش فامیلش را عوض کرد و فامیل ما شد "صفایی". روی همین اصل هم وقتی پدر بزرگم مرد ارثی به‌ما نرسید. من خیلی کوچک بودم، که پدرم مرد. و چون سال‌های خدمتش کم بود،



## صنایعی سرصفحه‌ی فیلم "فرمان خان"

حقوقش را به ما ندادند. مادرم تعریف می‌کند، تنها یک اسب و تفنگ از پدر برایمان ماند که آن وقت‌ها نهصد تومان فروخته... دختر عمومی داشتیم که توی بازارچه‌ی نایب‌السلطنه خانهای داشت. در طبقه‌ی اولش درس قرآن می‌داد و طبقه‌ی بالایش را هم داده بود به ما. اما هر روز دعوا راه می‌انداخت که چرا دست به آب زدید. دیوار خط برداشت و... تا کلاس هفتم بیشتر درس نخواندم. دوره‌ی ابتدایی را توی مدرسه‌ی تدین - که توی خیابان سیروس نرسیده به انبار بود - خواندم و کلاس هفتم را توی خیابان ری. حسین‌گیل و منوچهر وثوق هم مدرسه‌ی‌هایم بودند... خوب یادم هست که کلاس هفتم بودم و لباس نداشتم تا بروم مدرسه. آن وقت‌ها به بچه‌های بی‌بضاعت لباس کلازرونی می‌دادند، که به من هم یک دست دادند. بچه‌ها توی راه مرا نشان همدیگر می‌دادند. تا رسیدم به‌خانه زدم زیر گریه و گفتم دیگر نمی‌روم مدرسه... که نرفتم. مادرم خیلی تلاش کرد که ما درس بخوانیم، اما نتوانست. خیلی از شب‌ها اتفاق می‌افتاد که ما نان خالی هم نداشتم بخوریم. وقتی دوات می‌خواستم دو روز طول می‌کشید تا مادرم ده شاهی پسرانداز کند و به من بدهد تا "دوات" بخرم. وقتی هم "دوات" می‌خریدم می‌دیدم آب قاطی‌اش کرده‌اند. البته این را هم بگویم که با همه این اوضاع "داداش‌احمد" تا کلاس هشتم - که مدرسه می‌آمد - شاگرد ممتاز مدرسه بود...

\* فکر می‌کنی کدام یک از معلم‌هایت روی تو تاثیر گذاشت؟

"معلمی داشتیم به نام آقای ارسنجانی. آدم خیلی محکمی بود. سخت می‌گرفت. مثلاً سرکلاس قرآن، وقتی می‌گفت بگو "بسم‌الده" باید "بسم‌الده" را از ته کلو می‌گفتی وگرنه با جواب

آلبالو می‌زد. و همیشه دست‌های بچه‌ها را می‌دید تا تمیز باشند. با این که مسن بود وقتی وارد مدرسه می‌شد بچه‌ها تنشان می‌لرزید...

بعد از اینکه مدرسه را ول کردم. چند وقتی تصنیف فروختم. البته آن وقت‌ها هم که مدرسه می‌رفتم تو تعطیلات تابستان تصنیف می‌فروختم، تصنیف‌های قاسم جلی... بقیه اسم‌شان یادم نمی‌آید؟...

\* چرا تصنیف می‌فروختی مثلا "روزنامه نمی‌فروختی؟"

— "برای این که ذوق هنری توی وجودم بود. روزی که رفته بودم سینما ملی، وقتی آمدم بیرون آواز خواندن تصنیف فروشی — که نامش "نخی" بود — جلبم کرد. دیدم از این کار خوشم می‌آید. استفاده‌اش هم خوب بود."

\* آن وقت‌ها توی خیابان چه می‌دید؟ منظورم جریان‌های سیاسی است.

— "من شب‌ها توی میدان بهارستان تصنیف می‌فروختم. روزی، یک مرد چهارشانه که قیافه‌اش خوب یادم است "دو زار" داد به‌بچه‌ای — آن وقت‌ها "دو زار" خیلی پول بود — و گفت بگو: "مرگ برشاه، زنده‌باد مصدق". پسریچه هم رفت گوشه‌ای روی هره‌ی جوی ایستاد و گفت: "مرگ برشاه، زنده‌باد مصدق". یا روزی توجه‌اراه لاله‌زار دیدم سگی را درست کرده‌اند و عینک به چشمانش زده‌اند و می‌گویند: "این قوام‌السطنه" است... قشنگ یادم هست. هنوز ۲۸ مرداد نشده بود. صبح "هفت زار" از مادرم گرفتم و سینی را برداشتم بروم بازاری "قوام‌الدوله" تا "بامیه" بیاورم و بفروشم. توی دهنه‌ی بازاری دیدم گروهبانی را جاو زدند. تیراندازی شد. من هم ترسیدم. سینی از دستم افتاد و دویدم طرف خانه. خیابان ری شلوغ بود. مادرم سرکوجه ایستاده بود. چند روز بعدش مجسمه‌های شاه را کشیدند پائین. روزی هم خیابان بودرجمهری نو بودم که دیدم "شعبون بی‌مخ" را هفت، هشت نفر گذاشته‌اند روی شانه‌هایشان. عکس بزرگی هم از شاه سرچهارراه گذاشته بودند و "شعبون" رودوش احمدعول که خیلی گنده بود نشسته بود. یک کلت کوچک هم دستش بود. "شعبون" هی می‌گفت "زنده‌باد شاه"، "جاویدشاه" "مرگ بر مصدق". "شعبون" یک داداشش سدره بودرجمهری ماست‌بندی داشت. پسر داداشش هم — منوچهر — دهش کج بود. "شعبون" داداش دیگری هم داشت که "حسن‌خره" صدایش می‌کردند آن‌روز اینها سوار حیت شدند و کویا رفتند دم در خانه‌ی مصدق. ما شنیدیم آن روز خیلی آدم کشته شد. بعدش شاه آمد. توی سینما، توی پیش‌نمایش دیدیم که از فرودگاه تا درخانه‌اش قالیچه انداخته‌اند..."

\* اولین فیلمی که دیدی یادت است در کدام سینما بود؟

— "سینما اخبار" یا "داداش‌احمد" رفتم داستان عده‌ای بود که دنبال گنج رفته بودند جنگل... "سینما اخبار" توی لاله‌زار بود، کنار پاساژ رزاق‌ممش. یاکوبسون (صاحب سینمای ایران، سینمای نور — سینما ستاره‌ی فعلی و البرز) این سینمای زیرزمینی را با دویست صدلی باز کرده بود تا اخبار "بریتیش مووی تون" را مجانی نمایش بدهد. این فیلم‌ها از انگلیس می‌آمد و ابوالقاسم طاهری گویندگی‌اش را می‌کرد. یاکوبسون بعدها تو این سینما فیلم داستانی گذاشت و پولی‌اش کرد. سال‌هاست این سینما جمع شده... بعد از این فیلم جنگلی، صاعقه را دیدم، تارزان را دیدم، لورل و هاردی را دیدم."

\* مادرت سواد داشت؟

— "نه"

\* مخالف سینما بود؟

— "نه، اما نمازش را می خواند، تلویزیونش را تماشا می کرد. فیلم هایی که خودم کار می کردم می بردمش و می دیدشان. مادرم ساوهای است پدرم تهرانی".

\* چه چیز مادرت روی تو اثر گذاشت؟

— "فداکاری اش. خیلی فداکاری کرده در حق ما."

\* چه مدتی تصنیف فروختی؟

— "کم، بعدش رفتم نوی کار ریخته گری، چون داداش احمدم ریخته گری کار می کرد."

\* چرا برادرت ریخته گر شده بود؟

— "کنارخانه مان ریخته گری بود و داداش احمدم تابستان ها آنجا کار می کرد و وقتی هم که ناچار

شد مدرسه را ول کند رفت همانجا مشغول شد".

\* یادت هست با چه مزدی شروع کردی به کار؟

— "روزی "سه زار". ظهر یک قرانش را ناهار می خوردم و دو زارش را می دادم به مادرم... مادرم

خانه ای این و آن کار می کرد و خواهرم را که کوچک بود با خودش می برد..."

\* چرا دنباله روی برادر بزرگترت نشدی؟ احمد چه داشت که ترا جذب می کرد؟

— "برادر بزرگترم ایران نبود. چون موقع سربازی خورد به پست تیمسار سیاسی، که می خواست

آلمان برود تا دوره ای را ببیند. و بنا بود یک شوfer و یک کماشته با خودش ببرد. از برادرم

خوش آمده بود. شش سال با خودش نگهداشت. بعدها آمد تهران. رفت وزارت بهداشتی، بعدش

منتقل شد به بندرپهلوی و آنجا زن گرفت. پشت سرش را هم نگاه نکرد. بدما اصلاً نرسید، چه

آن موقع که آلمان بود، چه آن موقع که ایران بود. من و داداش احمدم مانده بودیم. ما نوی

خانه مان یک دختر داشتیم که باید به سرو سامانش می رساندیم. که رساندیم."

\* چه مدت تو کار ریخته گری بودی؟

— چهار، پنج سال. بعد مدتی خودم دکان باز کردم. اما جتهی من مثل جتهی داداش احمدم

برای کار ریخته گری ضعیف بود. من نمی توانستم هفتاد، هشتاد کیلو بار را جابجا کنم. هفت، هشت

بار سوختم. کار ریخته گری کار سنگینی است. انبرش ۴۵ کیلو، بنه اش ۱۵، ده کیلو هم بار توی بنه

است. آدم باید خیلی جتهی قوی داشته باشد تا بتواند این بار سنگین را از توی کوره در بیآورد و

با دقت بریزد توی قالبها. با همدی این حرفها کار من واحمد حرف نداشت. داداش احمدم شیر

سماور تو حالی را اختراع کرد. فلان شیر سماور را تویر می ریختند، بعدش بوش را می تراشیدند...

من خودم کارم آن قدر خوب بود که وقتی آدم تو کار سنما جایی بود که شبها ۴ ساعت کار

می کردم و دهنومان می گرفتم که خیلی پول بود..."

\*\*\*

... بعد از این که توانستم با گروه نصیربان کار کنم، رسم "اسودبودی سی، آ" برای

کار دوبله. آن وقتها خانم مبین بزرگی، آقای منوچهر اسماعیلی و آقای جلیلود آنجا کار

می کردند. مثل بن ده بانزده نفری در اسودبو "دی سی، آ" بودند که "مردی" می گفتند. یعنی

جمله های کوناچی مثل: "لذتربان"، "جسم"، "بفرمائید"، "آدم" را می گفتند. مثلاً "نگهبانی

نوی فیلم در را باز می کرد و با دهانش باز می شد که نکود: "بفرمائید"، ماده بانزده نفر

"مردی کو" از ندسالی بی دودبم طرف میکروفون و آن که زودتر می رسد این کلمه را می کف. برای

همین خیلی اتفاق بی افتاد که می ریختیم روی هم. هفت، هشت ماه بعد برای استودیو البرز هم

'مردی کو' بی می کردم. سنهی دیگر دوبدن بداسیم. تبلی «۳۰» ۵ تومان می داند. در همین

زمان بود که سرپرست رادیو ارتش آقای بشیرنژاد مرا برد رادیو ارتش، تا در نمایشنامه‌هایی که غروب روزهای چهارشنبه از رادیو پخش می‌شد، بازی کنم. جلسه‌ای هفتومان می‌دادند هنوز وارد سینما نشده بودم، هفده سال پیش بود و داشتم سه‌جا کار می‌کردم، نه چهار جا، چون نوی "اطلس فیلم" - که فیلم‌های هندی دوبله می‌کرد - کار گویندگی فیلم می‌کردم. اما باز دیدم خرج ما جور نمی‌شود. برادرم می‌خواست فیلم "فریاد دهکده" را شریکی بسازد که من از آن تاریخ دوبله و رادیو را ول کردم و شدم دستیار برادرم.

\* در آن زمان از دستگیری کارگردانی چه می‌دانستی؟

- دقیقاً هیچ چیز. اما آن روزها خیلی فیلم می‌دیدم - روزی سه یا چهار فیلم - از طرف دیگر آن وقت‌ها، دستیار کارگردان تنها کارش "سوفله" کردن بود. موقع فیلمبرداری "اشک شوق" - که آنرا داداش‌احمد کارگردانی کرد - بغل برادرم ایستاده بودم. و دستکم ده‌تا نمایشنامه را تو تاترهایی که صبح جمعه برادرم می‌گذاشت "سوفله" کرده بودم. آن وقت‌ها کار دستگیری کارگردان جدول و کلاکت و یادداشت صحنه نبود. فقط کار ما سوفله و یادداشت لباس در صحنه‌ها بود.

\* کار برادرت این‌طور بود یا همه‌ی کارگردان‌ها از دستیارشان تنها سوفله و یادداشت لباس را می‌خواستند؟

- بعدها که با دیگران کار کردم دیدم کارشان با برادرم فرق دارد. آن‌ها جدول می‌خواهند و... با داداش‌احمد ۵ فیلم آخرش را کار کردم. داداش‌احمد بعد از "فریاد دهکده" فقط ۵ فیلم دیگر کار کرد... دستمزد من "فریاد دهکده" هزار تومان بود آخرین پولی که از برادرم گرفتم سر فیلم "عم‌ها و سادی‌ها" بود که سه‌هزار تومان دستمزد شد. بعدش با پورسعید فیلم "زن‌ها فرستادند" را کار کردم بعدش با سیامک یاسمی، با فاضلی و با عزیزرفیعی فیلم‌های "لاشخورها" و "اشک بنیم"... نوی ۶۰۰۰۰ فیلم دستیار کارگردان بودم... بعدها، با ایرج قادری "داغ‌تنگ" را کار کردم و وفی کار فیلم تمام شد چون بیکار بودم می‌رفتم دفتر پخش فیلمی - که نوی طبغدی پنجم ساختمان البرز بود - می‌تسسم. روزی صاحب دفتر گفت حالا که بیکاری این‌جا باش، و من هم ماندم و کار پخش شهرستان، انبارداری و فیلم جسیانیدن را یاد گرفتم. بعدش چون فیلم‌های "داداش‌احمد" کار نکرد و بد بدهکاری خورد. من هم از کار فیلمسازی کنده شدم چون به هوای داداشم بدمن هم کار نمی‌دادند. روی این حساب رفتم تو ساختمان یلاسکو دفتر پخش فیلم باز کردم. بولی هم نمی‌خواست. بد صاحب فیلم سفند می‌دادم. آن وقت‌ها پروانه‌ی فیلم‌ها را وزارت کشور می‌داد. مدتی - یکسال - کارم درست کردن پروانه‌ی فیلم بود. یعنی تاریخ پروانه‌ی فیلم‌هایی که وقت‌شان گذشته بود، با نفع می‌براسیدم و تاریخ دیگری را تایید می‌کردم و بعد از آن فتوکپی می‌گرفتم و می‌دادم بدصاحب فیلم تا بتواند فیلمش را در شهرستان پخش کند. برای هر پروانه‌ی فیلم ده‌تومان می‌گرفتم.

\* فیلمی ساخته‌ای؟

- نه من فیلمی را کارگردانی نکرده‌ام جز یک فیلم برای تلویزیون بد نام "تیس‌ت سیاه" که بعد از انقلاب ساختم. و آن هم رد شد.

\* در چند فیلم بازی کرده‌ای؟

- "حلی"، "حرمت رفیق"، "طوطی"، "غرور و تعصب"، "خشم و فریاد"، و... با این‌کد عاشق هم‌ریبسی بودم دنبالش نمی‌رفتم، همس فیلم‌هایی که توان بازی دارم، چون کسی را



نداشتند و وقت تنگ بود به من رجوع کرده‌اند . من می‌دانستم در سینما چیزی نمی‌شودم ."

\* چه وقتی این را فهمیدی؟

– " وقتی که چهره‌ها را ، سوادها را دیدم ."

\* چرا نرفتی طرف کار دیگری؟

– "دیگرداشتم پول درمی‌آوردم . می‌دانم خطم درست و مثبت نبود . می‌دانم برادرم برداشت درستی از سینما نداشت و خوب من هم که پیروش بودم وضع معلوم است . برادرم آمده بود عقده‌هایش را خالی کند . روزی به یکی از هنرپیشه‌های فیلمفارسی گفتم : " چرا می‌روی کافه" ، جواب داد : " عمری می‌دیدیم که دیگران شب‌ها کافه می‌روند و حسرتش را می‌خوردم حالا که پول دارم چرا نروم تا عقده‌هایم را خالی کنم . ما تا پول دستمان می‌آید ، فوری می‌رفتیم کافه تا خودمان را به چهارنفر نشان دهیم . عقلمان تا به‌این جا می‌رسید . نمی‌توانستیم برویم فیلم خوب ببینیم ، نمی‌توانستیم کتاب بخوانیم تا سواد و آگاهی‌مان بیشتر شود آخرین کاری که در دوره طاغوت کردم " حرمت رفیق" بود که در آن نقش کمدی داشتم . دستیار کارگردان هم بودم . البته بنا بود این نقش را فحیم‌زاده بازی کند اما چون چهل‌هزار تومان خواست ، توی فیلمنامه دست‌بردند ، پروبال نقش را زدند و آمدند سراغ من پنج یا شش ماه قبل از بهمن ۵۷ فیلم تمام شد . برای صاحبش ۳۰۰ هزار تومان هم " نان" کرد . " حرمت رفیق" بعد از انقلاب اولین فیلمی بود که پروانه‌ای "الله" گرفت . چون در فیلم هم چادر بود ، هم نماز بود وهم مرد و مردانگی . . ."

\* \* \*

" . . . آن وقت‌ها برای کارت به‌تو کار نمی‌دادند . آن وقت‌ها هرکسی حربه‌ای توی دستش داشت . من برای این که بیکار نمانم همیشه یک نفر را به‌عنوان تهیه‌کننده – با مثلا " ۳۰۰ هزار تومان پول – توی آب‌نمک می‌خواباندم . از طرفی با پخش فیلم‌ها آشنا بودم . می‌رفتم پیش یکی‌شان که " آقا فیلم خام ، دستمزد هنرپیشه ، هزینه‌ی استودیو را تو بده ، بقیه‌اش را ما می‌دهیم . پخش فیلم چون اعتبار داشت ، راحت فیلم خام می‌گرفت ، استودیو می‌گرفت و ما هم به اصطلاح یک فیلم را سروته می‌گردیم . من هم در فیلم علاوه بر دستگیری کارگردان ، کمک تهیه‌کننده هم می‌شدم . چون تهیه‌کننده این کاره نبود ، فقط پول گذاشته بود و تا این فیلم تمام می‌شد ، پشت سرش به من سه چهار تا کار رجوع می‌شد و هر کارگردانی مرا به‌این امید دستیار خودش می‌کرد که تهیه‌کننده را به‌او بچسبانم . و بعد تا می‌دیدم دیگر هیچ کارگردانی سراغم را نمی‌گیرد ، دوباره از آستینم یک تهیه‌کننده بیرون می‌کشیدم و یک فیلم را سروته می‌کردم . همیشه روی من به‌عنوان کسی که یک تهیه‌کننده توی آستین دارد حساب می‌کردند . . . این تهیه‌کننده‌ها کار اصلی‌شان کاسبی بود . مثلا " تهیه‌کننده‌ی " حرمت رفیق" توی بندرعباس قنادی داشت . وضعش عالی بود . یکی دیگر سرچهارراه اکباتان نمایندگی یک پمپ آلمانی را داشت . وضعش هم خیلی خوب بود . . . این‌ها فقط برای " زن" بود که می‌آمدند تو کار سینما . هنرپیشه‌های زن فیلمفارسی هم بیشتر هوای تهیه‌کننده را داشتند تا کارگردان را . چون پیش خودشان حساب می‌کردند این یارو سرمایه دارد و می‌تواند توفیلش به‌ما نقش بدهد اما کارگردان آدم مردم است . این تیب تهیه‌کننده‌ها هم وقتی روی پرده چهره‌ی زن‌ها را می‌دیدند ، خیال برشان می‌داشت که علی‌آباد هم شهری است . پس به‌هوای زن‌ها ، توسط من می‌شدند تهیه‌کننده‌ی فیلم و بجای این که صد هزار تومان خراب فلان خانم هنرپیشه شوند می‌آمدند تهیه‌کننده می‌شدند و آن خانم را بعد از فیلمبرداری می‌رسانند به‌خانه‌اش . . . من برای گذران زندگی‌ام عنوان همه‌چیز را قبول کرده‌ام . . . وقتی تهیه‌کننده

ناوارد می‌آوردی تو سینما، باید خودت می‌رفتی دنبال پروانه‌ی فیلم فارسی. و چشمت روز بد نبیند. قصه را می‌بردی، هفت نفر باید آنرا می‌خواندند. می‌گفتند برو هفته‌ی دیگر بیا، هفته‌ی دیگر می‌رفتی. می‌گفتند سه‌نفر با قصه موافقت، چهار نفر ردش کرده‌اند. می‌گفتی: "ای بابا، قربانتیم ما پول دادیم بابت فیلمنامه بابت قرارداد با هنریشه". می‌گفتند: "حالا برو پس فردا بیا". پس فردا می‌رفتی. پشت سرش چندتا پس فراهم می‌رفتی، دست آخر دو تا پانصدتومانی می‌گذاشتی توی پاکت و می‌انداختی توی کشوی یارو و می‌گفتی: "ما رفتیم" خداحافظ شما" - این را آخر سری‌ها یادگرفته بودم - فردایش وقتی می‌رفتی جواب مثبت را می‌گرفتی و می‌دیدید ای‌دل غافل ماه‌ها پیش هر هفت‌نفر جوابشان مثبت بوده."

\* فیلمفارسی به‌منظر توجه بود؟

- "تا قبل از "قیصر" فیلم‌های فارسی از هم دیگر تقلید می‌کردند. هیچ چیزی نداشتند. یعنی اگر حالا فیلمی ساخته می‌شد مثل "گنج‌قارون" و می‌گرفت پشت‌سرش چهل تا فیلم مثل "گنج‌قارون" بیرون می‌آمد. تو مغز آدم‌های فیلمفارسی چیزی نبود تا بیایند موضوع‌های تازه‌ای پیاده کنند. بعد از فیلم "قیصر" در سینمای فارسی نوعی دگرگونی ایجاد شد. البته نه از نظر فکر. از نظر بازیگری، از نظر تمیزکاری، - یعنی تماشاگر رفت توی سالن دید روی فیلم موسیقی‌ای سوار شده که توی هیچ فیلمفارسی آنرا نشنیده - از نظر فیلمبرداری تمیز، مونتاز تمیز... همه‌چیزش تمیز بود. از این نظر فیلمفارسی کشیده شد به‌طرف تمیزسازی و از طرفی، دیگر فیلم انتقامجی مد شد."

\* فکر نمی‌کنی اگر "قیصر" در دوره‌ی "گنج‌قارون" ساخته می‌شد، شکست می‌خورد؟

- "نه این‌طور نیست. تماشاگر فیلمفارسی، اگر "رقص و آواز"، "زدو خورد" و "عشق" در فیلمی نبود آنرا نمی‌پسندید."

\* در "عروس دریا" این‌ها بود به‌اضافه "تمیزکاری" پس چرا فروش نکرد؟

- "عروس دریا" فقط "عشق" را داشت و زد و خوردی که آرمان آخر فیلم گذاشته بود به‌تن تماشاگر فیلمفارسی نمی‌چسبید. زد و خورد را تماشاگر فیلمفارسی توی کافه می‌خواست. چون زندگی‌اش بوده... صاحب سینمای شهرستانی وقتی می‌آمد دفتر بخش فیلم می‌برسید:

"فیلم کافه دارد؟ بزن بزن دارد؟ عشق دارد؟" و اگر می‌گفتیم: "نه" می‌گفت: "من این فیلم را پورسانتی می‌برم، فیکس نمی‌برم". چون می‌ترسید فیلم پولش را برنگرداند. یا بابت خیلی از فیلم‌ها پیش از آن که حنا کلیدش زده شده باشد با ده بیست عکس "عشقی"، "بزن بزن" و "ساز و آواز" - که ما خارج از برنامه جور می‌کردیم - کلی و دیعه‌از سینماداران شهرستانی می‌گرفتیم... "قیصر" هم این سه چیز را داشت به‌اضافه قصه‌ی تازه و پرداخت نو. این را بگویم که "قیصر" در اکران اول کار نکرد. یعنی در ۱۴ سینما ۶۵۰ تومان فروخت. اما در آکران دوم ۹۳۰ هزار تومان فروخت. چون قبلاً مردم "آرتیست‌کشی" را دوست نداشتند. و اگر در آخر فیلم "آرتیسته" کشته می‌شد. تماشاچی خوشش نمی‌آمد. در "قیصر" هم با این که کارگردان ملاحظه این موضوع را کرده بود و فقط تبر خوردن و دستگیر شدن "بهرروز وثوقی" را نشان می‌داد. این موضوع در فروش اکران اول موثر بود. اما بعداً که روی فیلم تبلیغ شد و جایزه گرفت و اسمش افتاد توی دهان‌ها فروشش در اکران دوم شد ۹۳۰ هزار تومان. این آمار فروش دقیق است چون هر فیلمفارسی که روی پرده می‌رفت، ما شب به‌شب آمار فروشش را می‌گرفتیم. البته برای کار خودمان که بدانیم چه‌جور فیلمی فروش دارد. اگر صاحب فیلم راستش را نمی‌گفت از مدیر سینماها می‌پرسیدیم و اگر هم از سینماها نمی‌شد، آمار دقیق را گرفت، از شهرداری می‌پرسیدیم. توی ارباب جمشید همه فروش

دقیق هر فیلمفارسی را می دانستند... "ازطرفی" بیگانه بیا"ی کیمیایی چون زد و خورد و رقص و آواز نداشت نفروخت با این که فیلم خوبی بود، تمیز بود، حرف داشت. خلاصه موندش بالا بود. مثل فیلم های اروپایی بود. و بمراتب محتوایش از "قیصر" بالاتر بود. اما فیلم آرامی بود. اصولاً فیلم هایی که ریتم شان تند باشد در ایران خوب کار می کنند. "قیصر" تقریباً اولین فیلمی است که "قهرمان اولش" می میرد. پشت سرش چند تا فیلم می آمد که "آرتیسته" کشته می شد. تا اندازه ای که من تماشاچی فیلمفارسی را شناختم، ناخواسته می رفت دنبال فیلم هایی که "آرتیسته" کشته می شد. یعنی دیگر "قهرمان" برایش کسی است که آخر فیلم کشته شود..."

\*\*\*

\* فیلم "شجاعت مردم" را دیده ای؟ چند وقت پیش در تهران روی پرده بود.  
- "نه"

\* از سینمای امریکای لاتین فیلمی دیده ای؟

- "هیچ چیز. من حتا به فستیوال های سینمایی که در تهران برگزار می شد، نمی رفتم با این که سندیکا بهما بلیت هم می داد. اما بلیت ها را می دادیم به این و آن. آن وقت ها به این چیزها فکر نمی کردیم."

\* حالا که بیکاری سینما می روی؟

- "نه. چون سانس سینماها ناچورند. آن وقت ها سینماها سانس ۷ و ۹ بعداز ظهر داشتند. سینماهای بالا شهر هم "موند" بخصوصی داشتند. یک مشت آدم حسابی سینما می آمدند. محیطش آرام بود. دیگر بارو نمی آمد وسط فیلم شوت بکشد یا حرف بزند."

\* حالا هم زندگی ات از سینما تامین می شود؟

- "نه در این ۲۲ یا ۲۳ ماهی که از انقلاب می گذرد. دستیار کارگردان فیلم شجاعان ایستاده می میرند بودم. کده آن هم پروانه نمایش نمی دهند. وقتی انقلاب شد. همه چیز آزاد شد. همه چیز را آزاد گذاشتند. حتا فیلمنامه را هم تصویب کردند. دفتر امام، سپاه پاسداران مهر زدند. بهما وسیله دادند و ما فیلم را ۵ ماهه - اردیبهشت تا شهریور ۵۸ - ساختیم. و بعدها که فیلم با یک میلیون و دویست هزار تومان خرج تمام شد. بهما گفتند چون در این فیلم از مجاهدین خلق و ماجراهای سباهکل، نام برده شده، قابل نمایش نیست."  
\* کجا این فیلم را رد کردند.

- "فرهنگ و هنر همان اداره ی نمایشات، همان آقای نجفی. البتد نجفی گفت از عهده من ساقط است، من نمی توانم فیلم را تصویب کنم. شما این فیلم را ببرید سالن بالا. سالن بالا هم سه یا چهار روحانی بودند با دو یا سه سنا از آدم های سابق، که دوره طاغوت سمت سناریوخوانی داشتند. آن وقت فیلمنامه را همین ها مهر می زدند. اسم سان را نمی دانم چون آن وقت ها فیلمنامه را در اتاق باین مهر می کردند و احتیاج به دانستن اسم سان نبود. ما فیلا "دو سنا آدم دیگر را می شناخیم مثل نیموری، صالح. بعدها که ورو برکست همین سندر ماندند."

خلاصه سالن بالا گفتند: "آقا این فیلم سرنا پایش کمونیستی است... بعدش نامه گرفتیم و فیلم را بردیم قم. دفتر امام، آن جاهم گفتند ما نمی توانیم نظر بدهیم. با این که توی فیلم ما از فدائیان اسلام هم عکس داشتیم. از بردن نواب صفوی بدزدان و محل اعدام."

\* شما چرا از مجاهدین و چریک ها در فیلم اسمی برده بودید؟

- "ما فکر می کردیم فیلم فروش خواهد کرد. چون روزهای اول انقلاب خیلی اسم اینها

سر زبان‌ها بود .

بعد از این فیلم آقای مهدی درویش از من خواست تا برایش "لیست سیاه" را بسازم . فیلم داستان آدمی انقلابی بود که شبی ساواکی‌ها می‌ریزند به‌خانه‌اش تا سندی از او بگیرند . زیر بار نمی‌رود . می‌زنندش . بجاش وقتی می‌بیند پدرش را می‌زنند نصفه شب از پنجره می‌پرد توی خیابان تا پاسدارها را بیاورد . تا پاسدارها ببینند ساواکی‌ها فرار می‌کنند . خلاصه ساواکی‌ها را می‌گیرند . یکی‌شان کشته می‌شود . سه‌تایشان را می‌گیرند . این فیلم را بردیم تلویزیون آقای "حقیقت‌بیان" و "میرزایی" فیلم را دیدند گفتند : "نه آقا ما نمی‌توانیم این فیلم را نشان بدهیم . گفتیم : "دلیلش چیست؟" گفتند : "تا حالا نشده پاسدارهای ما به طرف کسی تیراندازی کنند ، آن هم بدون این که سهار ایست بدهند" بعدش از پیشوایان مذهبی برای ما حدیث آوردند و گفتند : "اگر برای انقلاب این کار را کرده‌اید فیلم را بگذارید این‌جا و بروید." که من گفتم : "پس خرج زندگی من چه می‌شود؟" گفتند : "آقا ما صبح تا شب می‌آئیم این‌جا ۲۵۰۰ تومان داریم می‌گیریم . شما مگر چقدر می‌خواهید در بیاورید؟ بیاید این‌جا برای ما فیلم بسازید ما ماهی ۲۵۰۰ تومان به‌شما می‌دهیم ." گفتم : "۲۵۰۰ تومان کرایه‌خانه‌ام هم نمی‌شود ." گفتند : "همین است که می‌بینی ، ما چکار می‌کنیم شما هم همان کار را بکنید ... دیدیم که هیچ فایده‌ای ندارد ، فیلم رازدیم زیر بغل‌مان آمدیم بیرون ... و حالا ماه‌هاست که بیکار می‌گردم ..."

شهرز جویانی



محمودصنایی پشت‌صحنه‌ی یکی از فیلم‌های فارسی

## شهادت علیه "موجودیت" یک نظام

یادداشتی بر فیلم بازپرسی به پایان می‌رسد ساخته‌ی دامیانو دامیانی

---

### خلاصه‌ی داستان فیلم

---

مهندس جوانی در پی تصادف اتومبیل که منجر به کشته شدن یک نفر شده به زندان می‌افتد. ابتدا به سلولی منتقل می‌شود که چند جانی در آن نگهداری می‌شوند. مهندس جوان (وانزی) در این سلول متوجه می‌شود که زندگی در میان این افراد با زندگی عادی در جامعه فرسنگ‌ها فاصله دارد و جان او هر لحظه از طرف تبهکاری که پیش از این سربازی از هم‌سلولی‌هایش را بریده، در خطر است. پس از گذراندن چند روز پرمخاطره و توهین‌آمیز در این سلول، "وانزی" به وسیله‌ی مستخدم زندان به زندانی با نفوذی به نام "روزا" که به‌عنوان سپر بلای سرمایه‌داران گله‌گنده به زندان افتاده‌است، معرفی می‌شود. "روزا" با استفاده از نفوذی که روی مقام‌های زندان دارد "وانزی" را به سلول راحت‌تری منتقل می‌سازد. اما این انتقال از روی دلسوزی و تصادفی نیست، بلکه نقشه‌ای حساب شده‌است. زندانی با نفوذ (روزا) با این کار می‌خواهد از وجود مهندس استفاده کرده و یک زندانی را که هم‌سلولی جدید "وانزی" است، با همکاری مقام‌های زندان از سر راه بردارد. این زندانی (پزنتی) پیش از زندانی شدن در عملیات ساختمانی یک سد کار می‌کرده که اکنون بعد از تکمیل و تحویل به دولت ایتالیا خراب شده و هزاران نفر را کشته و بی‌خانمان کرده است. دولت می‌خواهد برای جلوگیری از یک رسوایی بزرگ سیاسی جواری سر و ته قضیه را هم آورده و خراب شدن سد را یک تصادف جلوه دهد. اما "پزنتی" مدارگی در دست دارد که ثابت می‌کند

خراب شدن سد تصادفی نبوده، بلکه ناشی از زدوبند میان مأموران دولتی و شرکت سازنده‌ی سد است، چون مأموران دولتی با وجود اطلاع از نقص فنی سد یاد شده، با گرفتن رشوه این نقص فنی را نادیده گرفته و سد را از شرکت سازنده‌ی آن تحویل گرفته‌اند. دادگاه مربوط به پرونده‌ی این سد قرار است به‌زودی تشکیل شود و "پزنتی" می‌خواهد در آن دادگاه حاضر شده و با ارائه‌ی مدارک خود علیه زد و بند دولت با شرکت سازنده‌ی سد، شهادت دهد. این شهادت یک زلزله‌ی شدید سیاسی را در پی خواهد داشت و نشان خواهد داد که دست بلندپایه‌ترین دولتمردان ایتالیا به‌خون افرادی که در نتیجه خرابی سد جان خود را از دست داده‌اند، آلوده است. با نزدیک‌تر شدن روز رسیدگی به پرونده‌ی سد توطئه‌ها علیه "پزنتی" شتاب بیشتری می‌یابد. "روزا" و مقام‌های زندان ابتدا سعی می‌کنند با دادن رشوه این "مزاحم" را ساکت کنند و چون او رشوه را رد می‌کند، تصمیم می‌گیرند با استفاده از وجود "وان‌زی" او را بیمار روانی جلوه دهند و وقتی این توطئه نیز نمی‌گیرد کمر به قتلش می‌بندند و در جلوچشمان "وان‌زی" پزنتی را در سلولش به‌قتل می‌رسانند و از "وان‌زی" می‌خواهند شهادت دهد که این کار یک خودکشی بوده است. شهادت "وان‌زی" به‌عنوان یک فرد تحصیل کرده و محترم می‌تواند نسبت به زندانیان دیگری که سابقه‌ی تبه‌کاری، فساد، و... دارند ارزش بیشتری داشته باشد و خودکشی را مسجل سازد و وان‌زی برای نجات از زندان به این شهادت تن درمی‌دهد...

\* \* \*

"بازرسی بدپایان می‌رسد" به‌همراه قهرمان اول خود تماشاگر را به‌داخل زندان می‌برد و در فاصلدی آزد شدنش، بیننده را با رویدادهایی آشنا می‌کند که دامنه‌ی آن‌ها از درون زندان فراتر می‌رود و زشتی‌ها و پلیستی‌های یک نظام را به نمایش می‌گذارد: "نظام سرمایه‌داری"، سکانش اولیه‌ی فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که خود نمایانگر بسیاری از مفاهیمی است که در طول فیلم شکافته می‌شود. تماشاگر در این صحنه شاهد ترحم و خیرخواهی بشر دوسنانه‌ی! بورژوازی بر قربانیان نظامی است که همین بورژوازی خیرخواه بی‌رحم‌ترین و خونخوارترین مدافع آن است و این چیزی است که فیلمساز به‌موازات پیش برد داستان فیلمش، بخوبی به تماشاگرش انتقال می‌دهد.

در این صحنه، رئیس زندان که یکی از همین پاسداران نظام بورژوازی است از یکی از زندانیان (روزا)، که او نیز در مقام دلال و پانداز نمایندگان سرمایه‌داری افتخار نگهبانی از این نظام را نصیب خود ساختن است، درباره‌ی مرغوبیت هدایای مرحمتی سازمان‌های خیریه سؤال می‌کند، "روزا" حنا پیش از اینکه طعم این هدایا (خوراکی) را بچشد از آن‌ها تعریف می‌کند و نشان می‌دهد که گرچه یک زندانی است، اما در عمل در کنار همین زندانیان است. او زندانی‌ای است که دراصل برای پاسداری از ارکان نظام سرمایه‌داری - که زندان نیز یکی از آن‌هاست - خود را به زندان انداخته تا وظیفه‌ی نوکری را در حق غول‌های سرمایه به‌تمام رساند.

هدایا همراہ با موزیک و حضور کشیشی که صرفاً "برای خالی نبودن عریض دینی را برای زندانیان به‌جا می‌آورد (نمائی که طی آن کشیش خیلی سرسری صلیب‌اش را به‌سوی سلول‌های زندانیان تکان می‌دهد، در خدمت القای همین معنی است) تقسیم می‌شود و تماشاگر نیز همراه این حرکت پای به‌دورن زندان می‌گذارد. رنگ آبی تیره‌ی این صحنه، که نخستین صحنه از درون زندان است، نمایانگر روح‌فرسائی و یکنواختی زندگی در چنین محیط بسته‌ای است. در همین صحنه است که تماشاگر با شخصیت رئیس زندان آشنا می‌شود. او مردی است که راضی نگه‌داشتن مقام‌های بالاتر و حفظ ظاهر تمیز و پاکیزه‌ی زندان برای نشان دادن به هیئت‌های بازرسی و نمایندگان

سازمان‌های اجتماعی برایش از همه چیز مهم‌تر است: در آغاز و پایان فیلم رئیس زندان را می‌بینیم که باد در غیغب انداخته و با افتخار تمام از تعلیم و ترتیب زندانیان و انسان دوستی ماه‌مورین زندان برای هیئت‌های بازرسی تعریف می‌کند، درحالی که در همان حال جنایت بی‌رحمانه‌ای در زندان تحت ریاست وی و به دست همین ماه‌مورین انسان‌دوست اتفاق افتاده است. فیلمساز با صحنه‌ای گویا این شخصیت رئیس زندان را برای تماشاگر بازگو می‌کند: آقای رئیس به‌پاک کردن لکه‌ای که روی کراواتش افتاده است بیشتر اهمیت می‌دهد تا سرنوشت زندانی‌ای که هنوز بازرسی‌اش آغاز نشده. اما رئیس زندان او را با قانلی که به سی‌سال زندان محکوم شده است عوضی می‌گیرد (صحنه‌ی اولین برخورد رئیس زندان با "وان‌زی"، شخصیت اول فیلم).

اما اگر رئیس زندان وظیفه‌ی حفظ ظاهر و شسته و رفته و نمایشی و تشریفاتی زندان را عهده‌دار است، "استوار" عهده‌دار نظم بی‌رحمانه‌ی درون زندان و سگ‌پاسدار همان روابط و ضوابطی است که خود نیز از آن می‌نالد و سرانجام برای نفوذ به درون این روابط، دستش را به‌خون کسی می‌آلاید که علیه‌همین روابط و ضوابط قیام کرده است. نخستین آشنایی تماشاگر با "استوار" به‌خوبی الفاکر نگهبانی‌خشن او از این ضوابط است: نمایی درشت از صورت و چشمان تیز و درنده‌اش در برابر دو ردیف از سلول‌های زندان. "استوار" نمونه‌ای بارز از اشخاصی است که عاری از هرگونه آگاهی طبقاتی برای حل تضادهای خود با یک نظام، چاره را نه در مبارزه علیه این نظام، بلکه خدمت بدان و طلب صدقه از آن می‌بینند. او حتا یک تظاهرات ساده را نیز علیه نظام سرمایه‌داری نمی‌تواند تحمل کند و معتقد به چنان نظم جهانی‌ای است که در آن کوچک‌ترین جایی برای نافرمانی باقی نماند (صحنه‌ای را که "استوار" با خشم و ناراحتی تظاهرات جوانان را از پنجره نگاه می‌کند و بعد با "روزا" برسر معامله‌ای که باید انجام گیرد صحبت می‌کند، به‌یاد آوریم). او تا پایان به‌آگاهی طبقاتی خود دست نمی‌یابد و به‌جای فرار گرفتن در کنار "پزنتی" که علیه سرمایه‌داران شوریده است، به‌خاطر استخدام پسر بیکارش - که در واقع نتیجه‌ی همان نظام مورد اعتراض "پزنتی" است - چاقوی جنایت سرمایه‌داران را تیز می‌کند و دست در دست دلالی چون "روزا" خون "پزنتی" را بر زمین می‌ریزند. او حتا به‌خدمتی که در قبال گرفتن صدقه برای سرمایه‌داران انجام داده است افتخار هم می‌کند و در پایان به "وان‌زی" می‌گوید از جنایتش پشیمان نیست، چون کسی را از میان برداشته است که همه‌جا در دسر تولید می‌کند "کارگران را می‌شوراند".

"وان‌زی" (فرانکونرو) - شخصیت اول فیلم -، نه به‌عنوان یک قهرمان، بلکه به‌عنوان فردی عادی از طبقه‌ی مرفه جامعه‌ی سرمایه‌داری، معرفی می‌شود. او که در بیرون از زندان، در پناه امنیت جامعه‌ی سرمایه‌داری زندگی آرام و لذت‌بخشی را می‌گذراند و خود به‌عنوان مهره‌ای از این نظام، قوانین آن را پذیرفته است، زمانی با وحشی‌گری این نظام و قوانین ظاهر و پنهان آن آشنا می‌شود که ناخودآگاه در برابر آن می‌ایستد (هم‌دردی اولیه با "پزنتی" و جلوگیری از فرستادنش به زندان تبهکاران روانی).

فیلمساز روی جرم "وان‌زی" - تصادف منجر به فوت - تکیه‌ی زیادی نمی‌کند و آن را فقط بهانه‌ای قرار می‌دهد تا تماشاگر را به درون زندان ببرد و به‌مقوله‌های مهم‌تر و بنیادی بپردازد. همچنانکه وقتی غول‌های سرمایه‌داری بعد از ناامید شدن از خریدن "پزنتی" "ی" سمج و مزاحم، خون پاک و شریف او را با دستیاری پاندازان وفادار خود بر سنگ‌فرش سرد و کتیف زندان جاری می‌سازند، "وان‌زی" نیز آزاد می‌شود. گویی آزادی مهندس "وان‌زی" نه در گرو تحقیق و

بازپرسی وبعد دادگاه و محاکمه، بلکه در گروصحه گذاردن برجنايت اين غولهاست و " بازپرسی زمانی به پایان می‌رسد " که خیال غولها از جانب انسانی که می‌خواهد شیشه‌ی عمر آنان را بر زمین بزند، راحت شده باشد. "وانزی" که پیش از این، از چهارچوب ظاهر شیک و تر و تمیز روابط طبقاتی خود پا فراتر نگذاشته، می‌خواهد دریک سلول تنک و بوگرفته نیز از "دمکراسی بورژوایی" محیط بیرون بهره‌گیرد و حتا برای باز کردن پنجره‌ی سلول نیز رای‌گیری به‌عمل آورد، غافل از اینکه برای تبهکارانی که مثل آب خوردن جان آدم‌ها را می‌گیرند و خود به‌نوعی قربانی نظام اقتصادی همین دمکراسی بورژوایی هستند، خوردن یک غذای لذیذ مهم‌تر است تا رای‌گیری. می‌بینیم آن‌ها تنها چیزی که از "وانزی" می‌خواهند این است که او از زنش بخواهد برایش غذاهای خوشمزه بفرستد یا آن قاتل هم سلولی "وانزی" به‌خاطر نوشتابه نظم زندان را برهم می‌زند. برخوردهای "وانزی" با قاتل هم سلولی‌اش به‌او می‌فهماند که برای حفظ بقای خود باید به قوانین خاص این آدم‌ها که "به‌ظاهر" هیچ شباهتی با قوانین خودی ندارند، تن دردهد. او فکر می‌کند که فقط در بیرون از زندان با آنان تفاوت دارد (حرفی که "وانزی" به رئیس زندان می‌گوید). اما همه‌ی این برخوردها و کوتاه آمدن‌ها "وانزی" را آماده می‌کند تا برای حفظ زندگی مرفه و رنگین خود به‌تسلیم بزرگتری تن در دهد و آن همکاری با "غولها" برای سرپوش گذاردن روی قتلی است که آنان می‌خواهند برای جلوگیری از "زمین لرزه‌ی سیاسی" و حفظ نقاب انسان دوستی خود، آن را خودکشی جلوه دهند. همان گونه که پادوهای سرمایه‌داری به‌وانزی می‌فهماند، برای گذراندن یک زندگی راحت و بی‌دردسر در نظام مورد بحث، فقط عدم اعتراض به قوانین غولهای این نظام کافی نیست، بلکه باید در موقع لزوم به‌خدمت آنان نیز درآمد. "وانزی" با انجام این خدمت به‌دنیای زیبا و رنگین پیشین‌اش بازمی‌گردد، دنیایی که حتا یک تخلف کوچک رانندگی در آن گناهی ناخوشودنی است و باید با بلندترین صدا بدان اعتراض کرد. در رابطه با این معنی، صحنه‌ای را داریم که طی آن "وانزی" بعد از آزادی از زندان در کنار زن و بچه‌اش سرگرم رانندگی است و در همین حال با فریاد به راننده‌ی اتومبیل جلویی که مرتکب خطایی جزئی شده‌است، اعتراض می‌کند، درحالی که پیش از این، جنایتی را که به‌وسیله‌ی مجریان قانون انجام گرفته، زیرسپیلی رد کرده‌است.

اما اگر برای "وانزی"، "بازپرسی به‌پایان رسیده‌است"، برای آنان که راه "پزنتی"ها را می‌پویند، بازپرسی و در نتیجه مبارزه ادامه دارد. در پایان فیلم، زمانی که از نظر "وانزی" همه چیز به‌خیروخوشی تمام شده و او در قایق تفریحی خود زندگی خوشی را در کنار دوستان و خانواده‌اش می‌گذرانند، دختر "پزنتی" را می‌بینیم که خطاب به "وانزی" می‌گوید: "من فکر نمی‌کنم پدرم خودکشی کرده باشد". او با این سخن بار دیگر وجدان وانزی را زیر ضربه قرار می‌دهد و به‌تماشاگر یادآور می‌شود که راه "پزنتی" ادامه دارد. — در صحنه‌ی پایانی، پرش‌های فیلم نشان می‌دهد که فیلم از تیغ سانسور در امان نمانده‌است. این سانسور همچنین هویت سیاسی "پزنتی" را نیز برای تماشاچی مبهم کرده‌است.

تماشاگر در اولین برخوردش با "پزنتی" متوجه می‌شود که او تفاوت‌هایی با سایر زندانیان دارد. وقتی "وانزی" وارد سلول "پزنتی" می‌شود، او را می‌بینیم که سرگرم مطالعه‌ی روزنامه‌است و این می‌رساند که وی اهل "تفکر" است، به‌ویژه که او خود نیز به "وانزی" می‌گوید: "آن‌ها با پخش موسیقی یکنواخت و جلوگیری از حرکت زندانیان، می‌خواهند مغز آنان را از کار بیاندازند. اما من می‌خواهم بدانم که در اطرافم چه می‌گذرد". "وانزی" در برخورد اول بدون اینکه بفهمد



"ترسی" دنبال چه هدفی است، صرفاً روی غریزه انسان دوستی بورژوازی اش از او پشتیبانی می‌کند و مانع انتقالش به بخش تبهکاران روانی می‌شود. اما "وانزی" تا جایی در این جانبداری بیش می‌رود که "زمین لرزه‌ی سیاسی" ایجاد نشود، زمین لرزه‌ای که ضمن نکان دادن نظام سرمایه داری، چه بسا که زندگی خودش را نیز که جزئی از همین نظام است و امنیتش را از آن می‌گیرد، خواهد لرزاند. آن نوع آسایش، امنیت و رفاهی که "وانزی" در مقام یک روشنفکر متخصص از این نظام به دست آورده، فقط در همکاری با این نظام است که دوام می‌آورد. همچنانکه وقتی او با کمک به "پزنتی"، ناخودآگاه در برابر این نظام می‌ایستد، پول او دیگر در زندان خریدار ندارد و نمی‌تواند برایش مایه‌ی رفاه و تمایز باشد و این را "روزا" که خود را سپر بلای سرمایه‌داران کرده است خوب به او حالی می‌کند. صحنه دیدار "وانزی" با "روزا" بعد از درآمدن "وانزی" از سیاه‌چال، در خدمت همین مفهوم است. در حالی که "وانزی" با ایستادگی ناخواسته در برابر مقررات غول‌های سرمایه‌داری، مزایای خود را از دست داده و خسته و درمانده و توهین‌نده از سیاه‌چال بیرون می‌آید، "روزا" با آویختن حلقه‌ی نوکری همین غول‌ها برگردن خود، سلولش را به‌کاخ‌ی در زندان تبدیل کرده است.

اما اگر "وانزی" حتماً در همان انسان‌دوستی بورژوازی خود نیز متزلزل است، "پزنتی" استوار و بی‌تزلزل و آگاهانه و هوشیار، جانش را برکف دست نهاده و با دشمن - سرمایه‌داران - به ستیزه برخاسته است. او همان‌گونه که به "وانزی" می‌گوید، به خونخواهی صدها روستایی زحمتکش برخاسته که در نتیجه‌ی بند و بست سرمایه‌داران با دولت طبقه‌ی خود - سرپوش‌گذاران برقص فنی یک سد - جان خود را از دست داده‌اند. در این میان شخصیت وکیل "پزنتی" نیز در نوع خود جالب است، اما غیرمنتظره نیست، او فقط در لجن‌زار نظام سرمایه‌داری و خدمتگذاری این نظام قادر به ارتزاق است و به‌جای وکالت در مقام دلالی سرمایه‌داران انجام وظیفه می‌کند.

صحنه قتل "پزنتی" در سلول، در آن فضای تاریک و خوفناک و در برابر چشمان "وانزی"، با نماهایی از زدن رگ "پزنتی" و فوران خون، برق تیغی برهنه‌ی چاقو، هیکل‌های شبح‌وار مردانی که "پزنتی" را به دست مرگ می‌سپارند، دست‌های خون‌آلود قاتل و رختخواب پر خون، از نظر تصویری، یکی از بهترین صحنه‌های فیلم است. چرا که شقاوت قاتلین، سردی مرگ و زبونی و بهت انسانی را که ناظر بر این مرگ است، با سینمایی‌ترین شکل به تماشاگر منتقل می‌سازد. در پایان این صحنه نمایی از وضعیت سلول از بالا داریم که در آن جسد "پزنتی" با شکوه تمام روی تختخواب افتاده و "وانزی" درمانده و خرد شده در خود مچاله شده است. طرز قرار گرفتن "وانزی" طوری است که انگار در پای جسد "پزنتی" به زانو افتاده است.

جالب است که این جنایت به‌کمک مجریان قانونی انجام می‌گیرد که باید مجازات‌کننده‌ی جانیان باشد و جالب‌تر از آن، اینکه، جنایت به‌وسیله‌ی کسانی انجام می‌پذیرد که پاسداران نظم و قانون قبلاً به‌همین جرم آنان را به‌زندان افکنده‌اند اما اکنون خود برای جنایتی دیگر از وجود آنان استفاده می‌کنند، انگار جنایت برای حفظ نظام سرمایه‌داری، جنایت نیست. همان‌گونه که فحشا و فساد و رشوه‌خواری نیز وقتی که عاملین آن مقام‌های زندان باشند، مجازاتی ندارد. بدین‌گونه است که فیلمساز به‌جای انتقاد از کاستی‌های یک نظام، کل آن نظام را در برابر علامت سؤال قرار می‌دهد و تماشاگرش را علیه "موجودیت" این نظام به شهادت می‌طلبد.

شهریار بزرگ آبادی

## یادداشتی طنزآمیز درباره‌ی فیلم "دختر گل فروش"

ساخته‌ی منترک : "پکه‌هک" و "چوایگ‌جو"

### وحدت گاز اشک آور و دختر گل فروش در عمل

فیلم با چند نمای عمومی (لانگ‌شات) از شهری - در کره - آغاز می‌شود. موسیقی - از همان ابتدا - تصویرهای رنگی و گسترده بر پرده‌ی عریض (سینما اسکوپ) را همراهی می‌کند.

توضیح گوینده (ناریشن): این فیلمی است از نمایشنامه‌ی انقلابی "دختر گل‌فروش" که در سال ۱۹۳۰ (!؟) نوشته شده و...

دختر جوان و تر و تمیز و تپل و میل و زیبا به نام "کویون" کفش پاره به پا و لباس فقیرانه برتن، در خیابان‌های شهر می‌خرامد و گل‌هایی را که در دست دارد برای فروش به عابران عرضه می‌کند. بجز یک مرد و زن خندان لب، هیچکس از او گل نمی‌خرد.

پیر مرد فالگیری - در همان خیابان - بساطش را پهن کرده و نشسته فال زنی بچه به بغل را می‌گیرد. "کویون" نزد فالگیر می‌آید و کنارش می‌نشیند. فالگیر برایش سرکتاب باز می‌کند و می‌گوید: "دختر جان؟ تو، پدرت مرده، مادرت مریض است، برادرت در زندان است و خواهر کوچک‌ترت کور است."

غیبگوئی فالگیر فقط یک ایراد کوچک دارد و آن اینکه خواهر کوپون کور مادر زاد نیست . و کوپون او را از اشتباه درمی آورد .

" فالگیر می گوید : " پس حتما " مریض شده و بعد کور شده " . کوپون باز می گوید : " خیر "

فالگیر مدتی سر به جیب تفکر فرو می برد و یکهو سر برمی دارد و فیلسوفانه لبخند می زند و در تصویری درشت (کلوزآپ) یکی دوتا از هفت و هشت تا تار دراز ریش کوسه اش را دور انگشت سبابه می پیچد و می گوید " بله درست است . بله . "

و به تماشاچیان نمی گوید که چگونه خواهر کوپون کور شده است . تا بعد کارگردانان در پیچش های داستان از آن بهره بگیرند .

اما ، فالگیر از آینده هم می گوید : " بله در آینده مرد برجستهای خواهد آمد و به تو کمک خواهد کرد . و اما اینکه مرد برجسته دیگر چگونه مردی است می ماند تا مادر کوپون برایشان بگوید . فعلا " صبر انقلابی پیشه کنیم تا بعد .

باری ، فالگیر که با حرف آخرش کوپون را در خلسه انداخته ، بساطش را ورمی چیند و پا می شود و بی آنکه - حتا - دهشاهی نیاز فال و غیبگوئی به این خوبی اش را بگیرد می رود پی کارش .

کوپون لبخند زنان آهسته از جایش بلند می شود و با نگاه فالگیر را دنبال می کند و پشت بندش آواز زیبایی اوج می گیرد .

راستی مشتری قبلی فالگیر - زن بچه به بغل - هم پول نداد . پسر فالگیر از صبح تا غروب می نشیند کنار خیابان و به این خوبی فال این و آن را می گیرد ، آنهم مفت .

در حالیکه موسیقی و آواز سوزناک ادامه دارد ، سکانس عوض می شود : نمایی دور ، سونای - خواهر کور کوپون - عصا بدست ، در غروب برتپه ای زیر تک درختی در افق منتظر خواهر ایستاده است .

دوربین از نمای عمومی و باز - آرام آرام - زوم می کند تا تصویر متوسط سونای . و اگر تماشاگر بلند شود برود دستشوئی بعدیک سیر تخمه بخرد و برگردد سرجایش و شروع کند به تخمه شکستن ، چیزی از دست نداده است . چون

هنوز زوم به آخر نرسیده وانگهی در دستشویی و بیرون سالن هم موسیقی و آواز را بخوبی می‌توان شنید. گوینده از سوی کارگردانان ماموریت می‌یابد توضیح دهد: "بله، مادر رفته خانه ارباب کار کند و این دختر در انتظار خواهرش است که از شهر به ده برگردد." مادرمریض رنگ‌پریده در رختشویخانه‌ی ارباب درپس هاله‌ای از بخار آب داغ جان می‌کند و کار می‌کند در اینجا هنرپیشه - به دستور کارگردانان - طوری بازی می‌کند که انگار اسلوموش (حرکت آهسته) فیلمبرداری شده است. خواهر مادر که اوهم در خانه‌ی ارباب کار می‌کند - ولی مریض نیست - یواشکی می‌آید توی رختشویخانه و سخنرانی غرابی - خطاب به مادر، اما نه برای او، بلکه برای تماشاچیان - ایراد می‌کند که خلاصه‌اش این است: بله ما مجبوریم توی خانه‌ی ارباب رنج و عذاب بکشیم، چون زمین نداریم! بعد از اتمام سخنرانی او، یکپهو زن ارباب - که خیلی بدجنس است و صورتی همچون سیرت‌ش‌زشت دارد - در درگاهی ظاهر می‌شود و مچ آندو را می‌گیرد و به خواهر مادر می‌توپد که: "تو اینجا چکار می‌کنی" و بعد که او فلنگ را می‌بندد رو می‌کند به مادر که: "تقصیر خودت است، چرا دخترت (کوپون) را نمی‌آوری اینجا کار کند؟"

مادر با نگاه‌های پر از کینه و نفرت زن ارباب را بدرقه می‌کند و وقتی تنه‌امی‌شود برای توضیح درمونولوژی (تک گفتار) با صدایی رسا و در عین حال سوزناک می‌گوید: "اگر بمیرم نمی‌گذارم دخترم بیاید کلفتی‌ات را بکند!"

خلاصه، خواهر مادر دوباره پاورچین پاورچین می‌آید و کمی غذا لای نان برای او می‌آورد که بخور! اول مادر می‌پرسد: "از کجا آورده‌ای؟" - یعنی که اگر دزدیده‌ای، من حرام و حلال سرم می‌شود و نمی‌خورم چونکه مال دزدی از گوشت سگ نجس‌تر است.

خاله می‌گوید که آشپزباشی آنرا داده و بعد می‌رود تا مادر در تنه‌هایی لقمه‌ای از غذا را به دهان نزدیک کند و دریک بازی هنرمندانه - ایضا "به سبک اسلوموش - یاد دختران گرسنه‌اش بیفتد و نخورد و بگذارد لای پیراهنش که بعد قایمکی ببرد خانه.

و اما درخانه، دختران گرسنه منتظر مادرند. (دراینجا کارگردانان ایجاز فرموده‌اند، یعنی که دیگر آمدن کوپون از شهر و دیدن سونای برتپه و بازگشت دوتائی به‌خانه را نشان نداده‌اند و شهادت غریبی بخرج داده‌اند که گوینده را به یاری نطلبیده‌اند!) مادر می‌آید و غذا را می‌دهد به‌سونای بخورد. خودش دروغکی می‌گوید که غذا خورده است و کوپون هم می‌گوید سیر است.

سونای می‌خواهد. آخر شب! کوپون دلش طاقت نمی‌آورد و از مادر می‌پرسد: مادر! مرد برجسته چه‌جور مردی است؟ مادر اول - درعین ضعف و مریضی - نگاه غضبناک و مشکوکی به سرناپای او می‌کند و می‌پرسد: چرا این سوء‌ال را می‌کنی؟ و بعد وقتی کوپون ماستمالی می‌کند که: همین جوری پرسیدم. آتش خشمش فرو می‌نشیند و می‌گوید: مرد برجسته مردی بوده که در قدیم آمده و به آدم‌های فقیر کمک کرده!

مادر هم بخواب می‌رود. کوپون اما بیدار است و بهترین موقع برای یک هنرنمایی: دوربین درشت‌نمایی از چهره‌ی کوپون می‌گیرد. اشک، گریه، موسیقی، آواز سوزناک، همه دست به‌دست هم می‌دهند و به‌کمک یک دیزالو ماهرانه سکانس فلاش‌بک (بازگشت به‌گذشته) آغاز می‌شود: چند سال پیش است. برادر همراه کوپون و سونای (که هنوز کور نشده) جلوی کلبه مشغول کاشتن گل هستند. همگی الکی هم که شده می‌خندند. مادر هم سرحال راه می‌رود و پسر و دخترهایش را نگاه می‌کند. بکهو پیشکار ارباب (مرد بدجنس زشت سیرت و طبق فرمول زشت صورت) می‌آید و مادر را صدا می‌زند که زن ارباب می‌خواهد مهمانی بدهد، ترا خواسته، برادر را هم گویا ارباب خواسته است امر و نهی می‌کند و می‌رود.

حالا در خانه‌ی اربابی هستیم. مادر و خاله کار می‌کنند. کوپون و سونای در حیاط بازی می‌کنند. زن ارباب هم در ایوان نشسته و کتاب می‌خواند. جلوی پای زن ارباب، در ایوان چیزی مثل ذالزالک یا کشمش در آفتاب پهن شده و کنار آن دیگچه‌ای کنارآتش قل می‌زند. زن ارباب کوپون را می‌فرستد دنبال کاری و بعد خودش می‌رود یکی دوتا از آن خوردنی‌ها

برمی‌دارد می‌خورد. سونای می‌بیند. زن ارباب می‌رود توی خانه! به خوراکی‌ها نزدیک می‌شود. دست می‌برد طرفش که کارگردان‌ها از پشت دوربین صدا می‌زنند: "زن ارباب بیا که موقعش رسیده!" زن ارباب می‌آید و جیب می‌کشد و چنان می‌زند زیر دیگچه تا پرت شود توی صورت سونای. و مایع جوشان داخل دیگچه می‌ریزد توی چشم سونای بیچاره.

مادر و خاله و کوپون می‌آیند و سونای را بغل می‌کنند و در همین حیض و بیض خود ارباب با علامت کارگردانان می‌پرد وسط معرکه، و یک مشت فحش و بدوبیراه بار سونای و خواهر و مادر و خاله‌اش می‌کند.

شب درخانه، هنوز چشم‌های سونای می‌سوزد. گریه می‌کند. کوپون گریه می‌کند. مادر هم گریه می‌کند. برادر می‌آید— سونای می‌گوید که هیچ چیزی نمی‌بیند. برادرش را نمی‌بیند. کوپون پیه‌سوز را می‌آورد نزدیک تا شاید سونای بتواند برادر را ببیند. سونای اما اگرچشم سالم داشت توی نور روشن پروژکتورها برادر را می‌دید و به‌کورسوی پیه‌سوز نیازی نبود. باری مادر یکهو— وقتی از کورشدن سونای مطلع می‌شود— زانو می‌زند و با صدای بلند و اکودار گریان، خطاب به آفریدگار می‌گوید: "خدای بزرگ! این دیگر کمال بی‌رحمی است!" و زار زار می‌زند زیر گریه.

برادر— محض انتقام— شبانه می‌رود و یک جای خانه‌ی ارباب (انبیار؟) را آتش می‌زند.

حالا صبح است. دم درخانه‌ی ارباب، دونفر پلیس (یا ژاندارم) برادر رادستبند زده‌اند و می‌خواهند ببرندش زندان شهر، پلیس‌ها خداحافظی گرمی با ارباب و زنش و پیشکارش می‌کنند و برادر را بیرحمانه هل می‌دهند (در اینجاها هیچ خبری از هیچ دیارالبشری نیست!) در جاده‌ی بیرون‌ده. در افق پلیس‌ها برادر را پای پیاده با خود همانطور که هل می‌دهند، می‌برند.

مادر به‌اتفاق کوپون و سونای (که یکسبه زخم و سوختگی و صورت و چشمش خوب خوب شده، اما هنوز کور است) و نیزخاله و مردی— گویا شوهرخاله— دوان دوان می‌رسند و برزمینه‌ی افق، اشک‌های فراوان

می‌ریزند و هی پلیس‌ها جداشان می‌کنند. تا اینکه سه چهار پنج باری این کار تکرار می‌شود و بالاخره پلیس‌ها (که اتفاقاً " هر دو هم زشت صورت‌اند طبق دستورالعمل کارگردانان) از کوره در می‌روند و برادر را بزور راه می‌اندازند و باخود می‌برند و مشایعین را پرت و پلا می‌کنند. سونای می‌دود دنبال برادر فریاد می‌زند: دادا دادا! و صدایش در کوه و دشت می‌پیچد. نمای عمومی آسمان ابری دیزالو می‌شود به‌نمای درشت چهره‌ی گریان کویون درخانه، پایان فلاش‌بک.

فردا. مادر، مریض درخانه افتاده خبر می‌رسد ارباب برنج می‌دهد. یک پیمان‌ه می‌دهد تا بعد دوپیمان‌ه بگیرد. گوینده اینها را توضیح می‌دهد. کویون می‌دود برنج بگیرد زن ارباب او را می‌بیند و می‌گوید که چرا نمی‌آید آنجا کار کند؟ به‌او برنج نمی‌دهند.

کویون در بازار شهر گل می‌فروشد. جوان ویل‌زن عینکی‌ای (روش‌فکر؟) ویلن می‌نوازد و برای مردم حرف‌هایی در باره‌ی پیشرفت ممالک دیگر و عقب ماندگی مملکت خودشان می‌زند.

مادر، دوباره رفته است خانه‌ی ارباب و برنج آسیاب می‌کند. مردک ژینگولویی به‌همراه دو زن آنکاره از کافه‌ای بیرون می‌آیند. مرد می‌خواهد از کویون گل بخرد. اما یکی از زن‌ها می‌گوید: " چه دختر کثیفی " و مردک هم گل نمی‌خرد و هرسه خنده‌کنان می‌روند.

کویون سرتاپای خودش را نگاه می‌کند. دوربین هم دریک حرکت تیلت (عمودی) سرتاپای او را نشان می‌دهد. موسیقی و آواز سوزناک. شب‌مادر دوباره می‌رود به‌خانه ارباب که فردا مهمانی دارد تا برنج آسیاب کند. کویون هم از پی او می‌رود و کمکش می‌کند. هردو گریه‌می‌کنند. مادر ظرف پر از آرد را می‌اندازد زمین. ارباب مثل اجل معلق سر می‌رسد و به او فحش می‌دهد و با عصا بر سر و رویش می‌کوبد. مادر را به‌خانه می‌آورند. فردایش کویون می‌رود علف صحرائی بچیند تا به زن ماهی‌فروشی در بازار بفروشد.

سونای به‌همراه دختر همسایه (دختر خاله؟) گل می‌چینند و همراه موسیقی و مناظر زیبا و مقدار متنابهی خنده به‌شهر می‌روند تا گل بفروشند.

کسی از شان کل نمی‌خرد. سونای که صدای خوبی دارد به پیشنهاد دخترک  
همراهش شروع می‌کند آواز خواندن.

مرد نوازنده‌ی ویلن - که اتفاقاً همان نزدیکی‌ها معرکه گرفته - صدای  
قسنک سونای را می‌شنود. می‌رود دستش را می‌گیرد و می‌آورد و ویلن  
می‌زند و سونای می‌خواند - سوزناک. مردم دورشان جمع می‌شوند و شروع  
می‌کنند به پول ریختن.

از آنسو. کوپون علف‌های صحرائی را می‌فروشد و پولش را می‌گیرد و  
می‌خواهد برود خانه که سونای را در حال آواز خواندن و گل فروختن  
می‌بیند. غضبناک می‌پرد وسط معرکه و دست خواهر کورش را می‌گیرد و  
درمیان بهت و حیرت مردم او را کشان کشان می‌برد: "ما کدا نیستیم.  
تو نباید گدایی کنی. مادر ناراحت می‌شود!"

هر دو گریه سر می‌دهند. کارگردان‌ها آن یکی دختر کوچک (دختر  
همسایه یا دختر خاله؟) را فراموش می‌کنند. کوپون که گویا پول جمع  
کرده همراه سونای می‌رود خانه‌ی حکیم تا برای مادرشان مرهم بگیرد.  
در مطب دکتر، زن و مردی منتظر مرهم‌اند. شاگرد حکیم که دوا درست  
می‌کند به دکتر می‌گوید، یک نفر از پادگان ژاپنی‌ها آمد مرهم بگیرد!

از ابتدای فیلم تا اینجا - که حدود چهل دقیقه‌ای گذشته - این‌اول  
بار است که از ژاپنی‌ها اسم برده می‌شود. ژاپنی‌ها نیروی اشغالگر کره  
هستند، و اما اینکه چرا تا بحال از ایشان سخنی نبوده و در آن همه جاها  
اثری از آثارشان ندیده‌ایم، حتماً "حکمتی درکار بوده است. باری این  
آقای دکتر - که معلوم است کوپون را از قبل می‌شناخته و پیش از آنکه به‌او  
مرهم بدهد سؤال می‌کند که آیا پول به‌اندازه‌ی کافی دارد یا خیر - یکپه  
شخصیت عوض می‌کند و زیرلب توضیحا" می‌گوید: "این دختر ماهه‌است  
زحمت کشیده پول جمع کرده باید مرهم‌ها را به‌او بدهم. حتماً اگر با  
پادگان درگیری پیدا کنم!" معلوم نیست این دکتر خیرخواه و شجاع، چرا  
ناکنون به رایگان یا بصورت نسیه این مرهم را در اختیار کوپون نگذاشته  
است. لابد برای اینکه مادر بمیرد.

کوپون و سونای دارو و دست‌ورالعمل آنرا می‌گیرند و سرخوش و شاد





کفش‌ها در دیزالوهای متوالی کم می‌شوند تا تمام شوند. یعنی که آنقدر راد رفت و رفت و رفت . . .

اما عجیب است که پنج شش جفت کفش پاره می‌شود اما برپاهای زیبا و ظریف و سفید کویون ذره‌ای هم‌کرد نمی‌نشیند .  
در راه بد زندانیایی برخوردار می‌کند که زیر نظر ماء مور پلیس خشن اسب سواری بد کارشاق ریل‌گذاری راه‌آهن مشغولند .

بد شهر می‌رسد . زندانیان به زنجیر کسیده شده در مراقبت پلیس‌ها ، زخمین وافتان و خیزان به زندان برمی‌گردند . مردم توسری خورده ، بی‌توجه و مغموم در رفت و آمدند .

کویون با زن بچه به‌بغلی آشنا می‌شود . زن برای ملاقات شوهرزندانیش آمده . باید جائی پیدا کنند و منتظر روز ملاقات شوند . به‌اتاقی در مسافرخانه‌ای می‌روند . چندین زن پیر و جوان – چون ایشان – در آنجا هستند . همه بدخواب سنگینی فرو می‌روند . تا کویون نشسته و فکر کند . و درتصویری دراز مدت ، مونولوگ می‌گوید که : من قرار است پس‌فردا بد ملاقات برادرم بروم !

روز ملاقات . دم در زندان . ماء موری اسم‌ها را می‌خواند . آدم‌ها برای ملاقات می‌روند . کویون را – بالاخره – صدا می‌زنند . دو ماء مور باهم پیچ می‌کنند و آنگاه عکس برادرش را بداو نشان می‌دهند و از او می‌پرسند که برادر توست ؟ عکس سیاه و سفید برادر درنظر کویون دیزالو می‌شود بد چهره‌ی زنده و واقعی‌اش که در ذهن بیداد داشتند . کویون می‌گوید : بلد . ماء مورها درکمال قساوت بداو می‌گویند : او مرده ، برو خانه !

موسیقی اوج می‌گیرد . کویون را هل می‌دهند . کویون بالاخره خودش را بدمبله‌های زندان می‌رساند و آنها را در مشت می‌فشارد و فریادی اکودار می‌کشد . داللا داللاش !

موج‌های خروشان دریا و صخره‌ها و موسیقی آواز و کر و گریه و زاری . (ایضا " اشک‌ریزی تماشاچیان ) در بازگشت ، کویون دوباره زندانیان در زنجیر را می‌بیند .

یکی از ویژگی‌های این فیلم این است که کارگردانان به هیچ وجه خود را به زمان و مکان محدود نکرده‌اند و همینطوری یلخی هرچو خواسته‌اند، در هر کجا و در هر زمان - درهم و برهم - فیلمبرداری کرده‌اند و دنبال هم چسبانده‌اند. البته فیلم آنقدر سوزناک است و آنقدر موسیقی و آواز دارد که تماشاچی خیلی زرنک باشد فقط می‌تواند اشکش را پاک کند و نمی‌تواند به این مسائل توجهی داشته باشد.

حالا دریا هست و گل‌های زیبا و کوپون برادر را در خیال در نماهای زیبا، - دیزالو در دیزالو و سوپر در سوپر - می‌بیند. خودش را کنار او می‌بیند و آنقدر تصویرها درهم قاطی می‌شوند و جلو و عقب می‌روند و خنده و شادی با گریه و اندوه آمیخته می‌شود که سرکوپون گیج می‌رود. واز کنار جاده پائین می‌غلتد و زخمی و - تقریباً - بیهوش می‌افتد. زنی - حالا چطور - او را پیدا می‌کند و کشان‌کشان به اتاقک مسافرخانه می‌برد. آواز و موسیقی - البته - هنوز ادامه دارد. مسافرخانه‌چی از کوپون پول می‌خواهد (او هم مرد پلید و زشت صورتی است!) و کوپون که پولی ندارد، درعین ضعف و بیماری، در میان گریه و زاری دیگران، آنجا را ترک می‌کند.

افق، آسمان، غروب. ماه به زیر ابرها می‌خزد و موسیقی در اوج است.

حالا که کوپون را درعین بدبختی و فلاکت در شهرها کردیم بر کردیم به روستا خاله و شوهرخاله در میان برف زمستان در دیالوگی (گفت و گو) که جلوی منزلشان دارند، محض اطلاع تماشاچیان می‌گویند که کوپون سه‌ماه است رفته. نکند اتفاقی برایش افتاده است؟

حالا این سونای است که دائم سرتپه زیر درخت می‌ایستد و کریان خواهر را می‌طلبد.

از سوی دیگر بنا به مصداق چوب خدا صدا ندارد و نیز از مکافات عمل غافل مشو (و ضرب‌المثل‌های فراوان دیگری که حالا یادمان نمی‌آید) زن ارباب مریض می‌شود. و دائم صحنه‌های اذیت و آزار خانواده‌ی کوپون از جلوی نظرش می‌گذرد: بازهم سوپر در سوپر و دیزالو در دیزالو همراه با

زوم‌های جانانه و گاه بر پرده تو هفت هشت تصویر را تکه تکه سوپر شده برچهره‌ی وحشت‌زده‌ی زن ارباب می‌بینی. گذشته از تمام اذیت و آزارهایی که ما تاکنون در فیلم دیده‌ایم، دو سه برابر صحنه‌های جگرخراش دیگر هم می‌بینیم.

صدای گریه و زاری و خواهرجان! خواهرجان! سونای هم همچنان ساوند افکند دائمی تصاویر است.

زن ارباب که دارد از فکر و خیال دیوانه می‌شود، بجای اینکه مثل بچه‌ی آدم درد و مرضش را به شوهر مهربانش بگوید، شروع می‌کند به خل و چل بازی درآوردن و جن! جن شاخدار! گفتن و سرزیر لحاف کردن. البته این بازی‌ها و ادا اطوارها دوتا خاصیت عمده دارد: یکی اینکه تماشاچیان را می‌خندانند و بعد از آنهم گریه زاری، خودش سعادت است و دیگر اینکه کارگردانان دوباره دست به دامان عوامل معنوی و لاهوتی می‌شوند. عباشرمی رود زن جادوگر را می‌آورد.

جادوگر بر بستر زن ارباب با کلی ادا و اطوار می‌گوید که بله کار یک طلسم است از جنوب شرق!

ارباب به کمک مباشر کشف می‌کنند که این جن شاخدار! حتماً همان دختر کوره (سونای) است ارباب بالاخره به مباشر ماء موریت می‌دهد سونای را سر به نیست کند!

غروب (باز غروب) مباشر می‌رود سرتپه و سونای را با حيله با خود می‌برد تا بکشد. اتفاقاً "پیرمردی ماجرا را با چشم‌های کورمکوری‌اش، از دور، در آن هوای نیمه تاریک نیمه روشن می‌بیند تا بعد فیلم پادر هوا نماند و...

کوپون - ناگهان - در بوران و باد برمی‌گردد. اهالی او را می‌بینند. شادی می‌کنند و نرسیده ماجرای گم شدن سونای را از سیر تا پیاز می‌گذارند کف دستش.

و همراه او گریه می‌کنند. اما هیچکس از این دختر نمی‌پرسد که تو تابحال کجا بودی چه می‌کردی؟ پول از کجا آوردی؟ زنده چطور ماندی؟

باری کوپون همراه موسیقی و آواز گر بیرون می‌رود و آسمان را نگاه می‌کند . پیرمرد می‌آید و می‌گوید که دیده سونای را مباشر برده! البته نه به این خلاصه‌ای . بلکه همه‌ی آنچه را که یکبار ما دیده‌ایم این بابا دوباره از اول مفصل تعریف می‌کند . یکنفر هم نیست به او بگوید چرا این قضیه را همان شب واقعه به دهاتی‌ها نگفتی که بروند دنبالش .

خود پیرمرد البته پاسخ دارد : ارباب‌ها از حمایت ژاپنی‌ها برخوردارند ! راستی یادمان رفته بود که ژاپنی‌های تجاوزگر کشور را تحت اشغال دارند .

کوپون می‌رود سراغ زن ارباب که : سونای مرا برگردانید ! زن ارباب که تازه خوب شده و از بستر برخاسته برق ازش می‌پرد از وحشت . نمی‌تواند حتا یک جمله را درست به‌زبان بی‌آورد . ارباب هم که سر رسیده نزدیک است از وحشت خودش را خراب کند . کوپون هم معطلش نمی‌کند و قابلمه و منقل آتشی را که کارگردانان جلوی دستش گذارده‌اند برمی‌دارد و پرت می‌کند توی سر و صورت ارباب و زنش !

( کف زدن و هورا کشیدن تماشاچیان ! همراه با خنک شدن جگرشان ! )  
اما این شادی دوامی ندارد . مباشر سر می‌رسد و از پشت سر با چماق محکم می‌زند توی ملاج کوپون که ولو می‌شود روی زمین ! گریه و زاری باز شروع می‌شود . ارباب که دست به کشتن و دستور دادنش خوب است . ( تاکنون دیده‌ایم که چطور سریع به زندان می‌اندازد و سربه‌نیست می‌کند و . . . ) معلوم نیست چرا دستور می‌دهد کوپون را در انبار زندانی کنند .

تا اینجا صد دقیقه از این فیلم صدو ده دقیقه‌ای گذشته است ده دقیقه بیشتر به‌پایان فیلم نمانده‌است . قهرمان خوب ما کوپون ، بی‌پدر که بود ، کارگردانان دست بدست همدیگر دادند و مادرش را هم به‌دیار عدم فرستادند و برادرش را هم که می‌گویند مرده و سونای هم که سربه‌نیست شده ! حالا در اوج یأس و نومیدی - تردستی را ملاحظه بفرمائید : نمائی عمومی از باریکه راهی در جنگل ، از دور دوجوان پیش می‌آیند . چهره‌هاشان مشخص نیست . صدای گوینده : " بله او برادر کوپون است که شش سال قبل به زندان افتاده و چهارسال در زندان مانده و بعد فرار کرده و راه سخت انقلاب را درپیش گرفته و حالا با رفیقش برگشته ! "

نگفتم پایان شب سیه سپید است! ناامید نباید شد. فالگیر که گفته اینهم نه یکی، بلکه دوتا مرد برجسته.

باری به پیشنهاد رفیق برادر، می‌روند به کلبه‌ی پیرمردی که تنها در جنگل زندگی می‌کند. اتفاقاً "دست بر قضا" از آنجا که وقت زیادی به‌پایان فیلم نمانده و قضایا باید بکجوری راست و ریست شود و اعضای خانواده همدیگر را پیدا کنند، این پیرمرد سونای را در جنگل پیدا کرده و به‌خانه آورده‌است. البته این قضیه بصورت فلاش‌بک طولانی تعریف می‌شود. برادر سونای را می‌شناسد. معلوم می‌شود مباشر دخترک کور را نکشته، بلکه در دره‌ای پربرف ره‌ایش کرده و دخترک‌ور هم (چند وقت راستی؟) در سرما سالم مانده‌است.

برادر و خواهر همدیگر را بغل می‌کنند و برادر هم محض خالی نبودن عریضه اشک سیری می‌ریزد طبق معمول همراه با موسیقی و آواز... بعد از آن برادر و رفیق به ده می‌آیند. و همه‌ی اهالی از دیدن او سونای حیرت زده برج‌ها می‌خکوب می‌شوند. برادر بعد از آنکه اشک سیری در مرگ مادر می‌ریزد جریان دستگیری کوپون را از زبان خاله می‌شنود. ناگهان، همه تصمیم می‌گیرند برای نجات کوپون از زندان ارباب به‌خانه‌ی او حمله کنند. به‌همین سادگی. همان مردم مفلوک توسری خورده در عرض چند دقیقه تبدیل به انقلابیونی بی‌باک می‌شوند، مشعل در دست بیورش می‌برند به‌خانه‌ی ارباب. ارباب و زنش سرو مرو گنده (کارگردانان فراموش کرده‌اند که دیروز یادیش بود که کوپون دیگچه و ذغال‌ها را پرت کرد روی سر و صورت ایشان!) همراه پلیس (ژاپنی؟) نشسته‌اند و غذا می‌خورند. مردم آنها را از خانه بیرون می‌کشند و آنقدر کتک می‌زنند که جانشان درمی‌آید. در زندان را می‌شکنند. کوپون دست بسته بر زمین افتاده. او را آزاد می‌کنند. (کف‌زدن پرشور تماشاچیان همراه با سوت بلبلی)

"نه، غیرممکن است. او باور نمی‌کند برادرش برگشته. او در زندان مرده!"

مردم دور قهرمانان‌شان حلقه می‌زنند. واقعا "مردان برجسته آمده‌اند. صحنه‌ی دیدار برادر و کوپون: آن دو رو در روی هم ایستاده‌اند.



موسیقی. کوپون می‌گوید: "داداش!" و برادر هم می‌گوید: "کوپون!" و هردو بسوی هم می‌روند. تا بهم برسند که می‌رسیدند و همدیگر را بغل می‌کنند. پس از یک گریه‌ی سیر، برادر سخنرانی می‌کند که بله مادر ما بدبخت بوده و... همین ماجراها دوباره در دیدار کوپون و سونای تکرار می‌شود. هریک از صحنه‌های دیدار سوزناک و گریه‌دار، به‌تنهایی از نظر زمانی چهار برابر صحنه‌ی تصمیم‌گیری برای حمله به‌خانه‌ی ارباب و کشتن آنهاست و آخر سر برادر می‌رود بالای بلندی و سخنرانی غرابی برای مردم ایراد می‌کند که: ما کشوری نداریم و ژاپنی‌ها زندگی را برای ما کره‌ای‌ها سخت کرده‌اند. پس باید ما دشمن را سرنگون کنیم و کشور ااحیاء کنیم و جامعه‌ی خالی از ارباب بوجود بیاوریم! و... " مردم - که به‌این زودی و سادگی عوض شده‌اند و تبدیل به انقلابیون دوآتشه‌ای شده‌اند - حرفهایش را تأیید می‌کنند و برایش هورا می‌کشند. بعد هم ماستمالی کارگردان‌ها - بعلت تمام شدن مدت فیلم - خیلی سریع شروع می‌شود.

انقلاب می‌شود، مردم آزاد می‌شوند، جامعه‌ی خالی از ارباب را

می سازند ، بچه‌ها درس می خوانند ، همه می خندند ، کار می کنند . . . همه این‌ها در تصویرهای کوتاه نشان داده می شود . موسیقی و آواز هم هست و بازهم دخترک زیباروی ما (کویون) در خیابان‌های شهر گل می فروشد !  
مردم اما - این بار - از او گل می خردند !

و فیلم با شادی و خوشی پایان می یابد و تماشاچیان در حالیکه چشم‌هایشان سرخ و پلک‌هایشان از گریه متورم است و هنوز آب‌بینی‌شان را بالا می‌کشند ، لبخند رضایت بر لب از سالن بیرون می‌روند حالا که این فیلم را با دقت ملاحظه کردیم و آموختیم که انقلاب آنقدرها هم که می‌گویند سخت و دشوار نیست و خیلی راحت انجام می‌شود . تنها شرطش این است که قلب آدم پاک باشد و خوب اشک بریزد . اجر و ثواب همین‌اشک‌هاست که انقلاب را ساده می‌کند . چشم کارگردانان و به‌ویژه واردکنندگان چنین فیلم‌هایی روشن !

روزبه ناصر زاده



## سینمای نوین منتشر می کند:

- ۱- سینمای الجزایر .
- ۲- سینمای انقلابی کوبا - دو جلد -
- ۳- سینمای امریکای لاتین .
- ۴- فیلمنامه‌ی "اکتبر" و بخش دوم آن  
"جنگ داخلی" همراه با تحلیل فیلم "اکتبر"