سینمای نو ۲

به انگیزه‌ی درگذشت گلوبر روشا

گلوبر روشا از سینما می‌گوید:

* هر جا سینماگری را یافتید که مایل به نشان دادن واقعیت درفیلم شود وآماده‌ی مقابله با ریاکاری و سانسور روشنفکری است، آنجا روحیه‌ی زنده‌ی "سینمانوو" را خواهید یافت.

* هرجا که سینماگری آماده‌ی مبارزه علیه تجارت، پورنوگرافی و شیفتگی صرف نسبت به ریزه‌کاری‌های فنی وجود داردآنجا می‌باید روحیه‌ی زنده‌ی "سینمانوو" یافته شود.

* هرجا که سینماگری با هر اصلیت و سن و سالی مایل است هنر و اثرش‌را در خدمت نتیجه‌ها وعلت‌های عظیم عصرش قرار دهد، آنجا است که می‌توان روحیه‌ی زنده‌ی "سینمانوو" را یافت.

* زمانی که‌فیلم می‌سازم، تماشاگران خاصی را در نظر نمی گیرم، برعکس، تمامی فیلم‌هایم اساساً" برای تماشای عموم ساخته می شود. فیلم‌هایم برای فرهنگ عامه ساخته می شود- برای همان فرهنگی که از آن مایه می گیرد. به همین دلیل در کشورهای جهان سوم طرفداران فراوانی دارد. اگر استنباط

این فیلم‌ها برای تماشاگران بورژوا مشکل است علت آن فقدان درک آنها از فرهنگ عامه است.

* فیلم یک زبان بین المللی است اما من فیلم‌هائی در باره‌ی جهان سوم می‌سازم چراکه خودم از جهان سوم هستم.

* فیلم‌های من تبلیغاتی نیستند. من می‌کوشم مسایل سیاسی جهان در حال پیشرفت را آشکار کنم، اما عنوان تبلیغات سیاسی را رد می کنم. من فیلم‌های سیاسی می‌سازم نه تبلیغاتی.

* بد نظر من در آمریکای جنوبی باید سینمائی کاملا" مخالف سینمای هالیوود ایجاد کرد، چرا که هالیوود سینمای استعماری را توسعه می‌دهد و ما به سینمای ضداستعماری نیاز داریم. باید علیه نفوذ هالیوود به مبارزه‌ای قطعی دست بزنیم.
ما بایدسینمایی ملی پی ریزی کنیم و آن را تکامل بخشیم تا بتواند با سینمای استعماری مبارزه کند.

* فکر می‌کنم سیاسی‌ترین سینما ،سینمای هالیوود است. این سینما از لحاظ سیاسی، موثرترین سینمایی است که ایدئولوژی "ایدئالیسم اجتماعی" را می پراکند. مثلا" سینمای چپ هنوز نتایجی برابر با نتایج سینمای آمریکایی بدست نیاورده است.

* سینمای انقلابی نباید اساس سازشگری مردم را سبب شود بلکه باید آنها را به‌طغیان برانگیزد. مثلا" فیلمی مثل "زد" کاملا" هالیوودی است و فیلم "تعطیل آخرهفته" ساخته‌ی گدار حقیقتا" انقلابی است زیرا مردم را برمی انگیزد.

باشگاه ادبیات

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

۱

یادداشت فیلم

اشاره

تعدادی فیلم که روشن نیست گزینش شان برچه پایه‌ای بوده، از ۱۲ فروردین در کانون فیلم به نمایش درآمد. که میان شان فیلم‌های "سفرسنگ" و "بیداد" دیده می شد.

با توجه به این که "بیداد" همچنان اما گهگاه نمایش همگانی دارد وکیمیایی نیزفیلم تازداش گویا در اردیبهشت ماه به نمایش درخواهد آمد، سینمای نوین دویادداشت در باره‌ی این دو فیلم را به‌چاپ می رساند.

مردم با ناجیان تازه به رستگاری می‌رسند؟

حسن تربقان

" سفرسنگ " به دنبال فیلم "گوزن ها" داعیه اجتماعی بودن دارد و اگر در "گوزن ها" شخصیت سید را کیمیایی بخوبی می شناسد و فیلم به‌گردش میگردد و تکیه به این شناخت دلپذیرترین وتاءثیر گذارترین صحنه‌های فیلم را پی میریزد، اما در " سفرسنگ" نشانی از چنین شخصیت ملموسی نیست .به تعبیری دیگر شاید این فیلم در کارنامه‌ی کیمیایی فیلم مشخصی باشد، از این نظر که به‌جای شخصیت اصلی فیلم‌هایش (که همه‌ی بار فیلم را بدوش میکشیدند و نیز به جای فردگرایی و قهرمان پردازی همیشگی) در "سفرسنگ" چند نفر هسته‌ی اصلی فیلم را تشکیل میدهند.

کیمیایی در پرداخت ، تمام توجهش به سطح قدامی فیلم و همین شخصیت هاست و کمتر به سطح خلفی (بیک " علی محزون" و به ویژه مردم) می‌پردازد. با چنین ویژگی هایی طبیعتا " سفرسنگ " بسیاری از لحظه‌های ناب فیلم‌های گذشته‌ی کیمیایی

را ـ که ناشی از شناخت شخصیت های اصلی فیلم‌بود، و نیز بسیاری از ضعف های فیلم‌های قبلی اش را ،که فیلمنامه‌ی چفت وبست دار منطقی و یک پارچه‌را فاقد بودند ـ ندارد. فیلم فراوان از تعریف بهره می ـ گیرد، و مردم در " سفر سنگ " گاه نقشی چون اهل کوفه می یابند و گاه در کسوت حامی ظهور میکنند. فیلم همان دستمایه آشنا و مستعمل (بیگانه‌ای که وارد میشود تا ، بانی دگرگونی های بسیاری باشد) را دارد ـ قهرمان فیلم " شین " را به خاطر بیاورید. شخصیت " غربتی " (سعیدراد) در فیلم نمادی است از مرهمی برای شفای زخم‌ها ـ به‌عنوان نمونه آن جا که فاطمه (گیتی) صحبت از مرهم برای شفای زخم‌ها میکند، بلافاصله در کادر " غربتی " پیدایش میشود.

مردم آبادی‌ای که یک بار به‌هنگام آوردن‌سنگ شکست خورده‌اند، انگار برای به حرکت درآمدن دوباره‌شان نیاز به اهرمی چون او "غربتی" دارند، که غربتی پیدایش میشود (زمانی که مرد سنگ تراش را به قصد کشت کتک میزنند "غربتی" نمازش را نمی‌شکند، اما وقتی از نقش سنگ در زندگی روستائیان آگاه میشود با ایمان کمر به آوردن سنگ می‌بندد.)

" سفرسنگ " نگرشی است به مذهب، آن هم از دیدگاه مذهبی که ستیزعلیه ظلم را تبلیغ میکندنه مذهبی که وسیله‌ای است برای محکم کردن بندها.

* * * *

در پایان فیلم، سنگ خانه‌ی " بیگ "ویران میکند و به ظاهر مردم آبادی با ناجیان حدیدشان به رستگاری میرسند. اما خانه‌ای که " بیگ "تاخت کنان به آن جا رفت تا قضایا را به آقا بگوید چه؟ بیگانه‌ای دیگر و سنگ بزرگ دیگری ؟ آیا تا کنون در واقعیت بسیاری از این خانه‌های سفید ویران نشده‌اند ؟ و آن خانه‌ها همچنان پابرجا نمانده‌اند؟

از نظر اجتماعی " سفرسنگ " تنها میتواند در حد پاشستی برای فرو نشاندن تب مطرح باشد،اما باید گفت مطرح کردن مطالبی از این دست شرافتی دارد که انکارناشدنی است.

" سفر سنگ " نوعی سفر اشراقی هم است و خطی کمرنگ از عرفان در آن پیداست ـ آوای سورنا و دهلی که همه می شنوند جز جعفر . دمدمه‌های حرکت سنگ با تمثیلی از رودخانه خروشان همراه با ضرباهنگ طبل ، سرشار از تحرک است و زیباترین بخش‌های فیلم را میسازد. به رغم دیالوگ زیاد فیلم ، لحظه‌های هوشمندانه و غریزی بسیاری دارد شاید به عنوان نمونه بتوان از کشش پرراز و رمز و سربسته‌ی زن های فیلم یاد کرد ، به ویژه در اختلاط نگاه‌ها در برخورد اول و فصل گورستان که به نوعی عشق شرقی در آن متجلی است و نمونه‌ای است از زبان ناب تصویر ، که کیمیایی همیشه به جستجویش بوده .

ماحصل سفرسنگ نه شاهکار است نه چنین ادعایی دارد ،فیلم شاید برترین فیلم کیمیایی هم نباشد ، ولی همراه با "گوزن ها" از دورنمایه‌ای برخوردار است که در سینمای بی خون این دیار غنیمتی است و اگر این ایراد هم گرفته شود که " سفرسنگ " جز در خدمت قهرمان سازی نیست ، ناپخته است (که هست) و با گوشه‌چشمی به مسایل روز و زمان خود و گبشه ساخته شده ، در پاسخ به این پرسش باید گفت که کیمیایی برای ساختن فیلم پرفروش برای نمونه میتوانست " درامتداد شب " بسازد ، اما این بختی است که همیشه کیمیایی داشته : " بخت فروش ، بدون تن دادن به تخدیر افکار " .

بیدادی گمشده در تاریخ رسمی

دیوید ویلسون

واقعه کشتار "ماروزیا" را در هیچیک از کتابهای رسمی تاریخ شیلی نمی توان یافت. "میگوئل لیتین" (کارگردان فیلم) می گوید این داستان را از دوستی شنیده و او هم از دوست دیگرش، که در سال ۱۹۷۳ توسط نظامیان حاکم بقتل رسیده. این دوست دوم نیز بنوبه خود آن را از زبان یکی از نگهبانان معدن متروکه نیترات پتاسیم واقع در شمال شیلی شنیده بود. بر سر زبانها افتادن این ماجرا، صرفنظر از وارونه‌سازی‌های تاریخی، گویای واقعه‌ای است که روی داده است. حافظه توده‌ها از بایگانی‌های رسمی نیرومندتر است، و در آمریکای لاتین، سرزمینی که بی‌سوادی همگانی حکمفرماست، تخیل و تصور بسیار رساتر از کتاب و نوشته افشاگری می کند.

بهمین دلیل است که فیلم لیتین را نباید با معیارهای پیچیده سینمای سیاسی سنجید. "نامه‌هایی از ماروزیا" (که در مکزیک، تبعیدگاه کنونی لیتین پس از ترک کشورش شیلی در پی سقوط آلنده، ساخته شده است) پیش از آنکه فیلمی حکایت‌گر باشد، بیشتر بشکل سئوال و جواب و گفتگویی دسته‌جمعی است، و طرایف سیاسی موشکافانه را موردتوجه قرار نمی دهد. رنگ گل اخرایی فیلم به‌سبب خاک اخری رنگ منطقه‌ی معدنی شمال شیلی است. در این منطقه بود که بسال ۱۹۰۷ گروهی از معدنچیان با توافق ضمنی مالکان آن که بریتانیایی بودند،

توسط ارتش قتل عام شدند. کشتار در پی یک اعتصاب اتفاق افتاد و آتش‌آن با قتلی اتفاقی، توسط سربازان خودسری که از اربابان خارجی دستور می‌گرفتند، زبانه کشید. واکنش معدنچیان به بریدن گلوی یک سرباز ـ انتقام‌جویی های وحشیانه‌ای را در پی آورد، و دور تسلسل کین خواهی‌ها ادامه‌یافت. سرانجام با افزایش و تقویت جوخه‌های آتش، معدن‌چیان به خشونت پایان دادند.

این عملیات خشونت بار پراکنده بشیوه اپیزودی و با ضرباهنگ و ظرافت و دقتی سنجیده بروی نوار فیلم آورده شده است. از نظر تصویری، دوربین از فاصله‌ای دور به کشمکش‌ها و زد وخورد‌ها می‌نگرد. سبک فیلم یادآور وسترن های ایتالیایی "سرجیولئونه" ـ بدون نماهای درشت ـ است. گروه‌هایی از معدنچیان تندیس وار در میان گرد وغبار ایستاده‌اند، زنان با جامه‌های سیاه بر روی تپه‌ها مردانشان را تحسین و تشویق می‌کنند، در حالیکه آنان با گلوله‌های سربازان روی سنگ های زردرنگ سقوط کرده و خاک را به رنگ خون درمی آورند. یکی از این مردان بتدریج خود را از معرکه دورمی‌سازد: "گره‌گوریو" (جیان ماریا ولونته)، مردی که ناظر مرگ همسرش در قتل عامی دیگر بوده، قتل عام "ایکوئیک"، رویدادی که دستمایه‌ی فیلم یک کوبایی شده است) عملیات خشونت بار هرج و مرج گرایانه را ـ بی حاصل می‌داند و به نیروی سازمان یافته‌ای که پایداری و استقامت گروهی را در پی داشته باشد معتقد است. او کارگران را آگاه می‌سازد که قدرت واقعی آنان در اعتصابی گروهی نهفته است، مرحله‌ای از پیکار که در "نمایش قاطع" مورد پشتیبانی قرار می‌گیرد، بطوریکه صدها نفردرحالی که قطعات دینامیت به کمربندهای خود بسته‌اند، در میدان شهر گرد هم‌می‌آیند. ارتش بناگاه فلج می‌شود، و برای تقویت خود در انتظار قوای کمکی می ماند.

این تنها پیروزی کارگران است و بسیار هم زودگذر است. قوای کمکی با اندکی تاءخیر فرا می‌رسد و علت تاءخیر آنست که گروهی از زنان با دراز کشیدن بر روی خط آهن، قطار را ازحرکت باز می‌دارند و یک سرهنگ متکبر و خودسر، تنها راننده

قطار را برای آنکه از دستورش مبنی بر حرکت قطار از روی بدن آنان سرپیچی می‌کنند با اسلحه‌اش بقتل می‌رساند. پس از آن دهکده به توپ بسته می شود (سرهنگ به مالک معدن بریتانیایی می‌گوید که از دست دادن یک معدن بهتر از آن است که شورش و طغیان به تمام کشور سرایت کند). پیروزی ارتش با اعدام‌های دسته‌جمعی جشن گرفته می شود، "گره‌گوریو" در سالن تاتری دستگیر می‌شود و زیر شکنجه بقتل می رسد. اما دو نفر نجات می‌یابند، و یادداشت‌هایی را که او پیرامون اعتصاب و تاکتیک‌های آن نوشته با خود می برند. پیام او بقای‌حافظه گروهی را تضمین می کند. کارگران شکست‌خورده سر انجام به قدرت خود پی می برند.

"گره‌گوریو" بعنوان شخصیتی سازمان‌دهنده معرفی نمی شود. گذشته او به‌گونه‌ای مختصر با فلاش‌بک (رجعت به گذشته) نشان داده می شود- او یکی از هزاران مردمی است‌که به امید یافتن کار از شهرهای جنوبی به سرزمین های بایر و بی باران شمال آمده‌اند- اما در "ماروزیا" او یکباره به گروه می‌پیوندد و بتدریج بعنوان مشوق و سازمان دهنده‌ای خارج از گود ظاهر می شود. این حالت خارج از گود بودن، بیانگر ساختار گروهی‌واشتراکی فیلم است‌که در یک صحنه به ترسیمی ترین شیوه ارائه می شود: آنجا که گروهی از زنان در حال شستشوی لباس هستند و کلماتی را بین یکدیگر رد و بدل می‌کنند و این کلمات صف زنان را طی می‌کند تا به آخر برسد، و از زمزمه‌ای مغشوش و آشفته به غریوی مصمم تبدیل می شود. در فصل نهایی فیلم‌این آوای گروهی تکرار می شود: در صحنه‌ای که صدای "گره گوریو" در باره ضرورت اتحاد برای پیکار روی چهره مردانی که پیام او را به نقطه‌ای دیگر (و شاید هم به زمانی دیگر، شصت‌سال بعد،درهمان کشور) می برند، طنین انداز است.

برگرفته از "سایت اندساوند" زمستان ۷-۱۹۷۶
برگردان : مجید مصطفوی

زیگاورتوف:

* ما علیه سازش میان "کارگردان ـ افسونگر" و عامه‌ی مردم که افسون می شوند، بپا می خیزیم. تنها آنان که آگاهند می‌توانند علیه هرگونه وسوسه‌های جادوئی مبارزه کنند. تنها آگاهان می توانندانسانی با ایمان و عقیده‌ی راسخ بوجود آورند. ما به مردم آگاه نیاز داریم، و نه به توده‌ای نا آگاه که آماده‌ی پذیرش هرگونه وسوسه‌ی اغوا کننده باشد.

زنده‌باد آگاهی‌ی پاکدلانی که می توانند ببینند و بشنوند!

مرگ بر لفاف خوشبوی بوسه‌ها، قتل ها، زنان عفیفه و حقه‌های جادوئی!

زنده باد بینش طبقاتی!

زنده باد" سینما ـ چشم "!

* سینماهای نمایش دهنده‌ی فیلم‌های داستانی، نقش سیگار را برای آدم سیگاری بازی می‌کنند. تماشاگر تغذیه شده از " نیکوتین سینما " تنها موضوع‌هایی را از پرده‌ی سینما جذب می کند که سبب تسکین اعصابش شود.

"سینه ـ درام" افیون توده‌است ... سینه درام اسلحه‌ی مرگباری است در دست سرمایه‌داران ... مرگ بر فیلمنامه‌ی داستانهای بورژوائی! زنده باد زندگی به همان گونه‌که جریان دارد.

۲

واقعیت‌های سینمای ایران

اشاره

" طبیعت بیجان" ساخته‌ی سهراب شهیدثالث از انگشت‌شمار فیلم‌های ایرانی است که خواهد ماند، و هیچگاه نمایش و دیدنش بی معنا نخواهد بود، و پرداختن به آن، از جنبه‌های گوناگون نیز در هر دوره‌ای نیاز به انگیزه‌ای خارجی ندارد.

" سینمای نوین" که ارزیابی و شناسایی امکانات بالقوه‌ی سینمای دیار ما* را درآغاز کارش از اهم امور دانست، با بررسی " طبیعت بیجان" امید دارد فصلی بگشاید برای ارزیابی واقعیت‌های سینمای ما از دیدگاه‌های گوناگون. به چنین دلیلی این بخش از سینمای نوین پذیرای نوشته‌هایی است که در باره‌ی فیلم‌های آغازکننده‌ی نوع، جریان یا نقطه‌عطفی در تاریخ سینمای ما باشد.

---

* نگاهی بیاندازید به "یادداشتی‌در آغاز"، دفتر اول، ص ۲

"طبیعت بیجان"؛ واقعیتی فخرآفرین

احد امینی

از میان سه‌فیلم بلند شهید ثالث (" یک اتفاق ساده"، "طبیعت بیجان"، و "در غربت")دومی اوج قدرت فیلم‌سازی شهید ثالث درزمینه‌های خاص خود اوست، چه نه هنوز چنان کامل شده که خود را تکرار کند و به آن شکل اکثر فیلم‌ها برسد که در پایان تماشاگر از خود این سئوال تکراری را

بپرسد" خوب ، که چه؟" (در غربت) و نه درکیری های تازه‌کاری فیلم اول " یک اتفاق ساده "را دارد که برای حفظ تعادل عاطفی فیلم به آن بی تفاوتی منحمد پناه برد.

" طبیعت بیجان" نمایشگر درخشان یک نوع خاص زندگی از نظر اقلیمی ، سنتی ، اقتصادی و روحی در منطقه‌ای از این سرزمین است . در حالی که در سراسر فیلم نشانه‌هایی از شخصیت پردازی انسانی، که از نمادگرایی بخوبی بهره گرفته ، در متن پرداختی تماتیک بچشم میخورد.

از سوی دیگر فیلم کمال مهارت فیلمساز را در کار کردن با دوربین ثابت و کمترین قطع و نما و انتقال بیشترین مفهوم و تاثیر را نمایانگر است برای نمونه نگاه می کنیم به شروع و نماهای ابتدای فیلم:

یک نمای وسیع اولیه (شامل خط آهن، اتاقک نگهبانی و مقداری فضای اطراف این دو- جنگل -)

- نمایی که بجز یک استثناء انتهای فیلم چندین بار دیگر تکرار میشود- دو نمای درشت . یکی از صورت مرد که بطرف راست بدنش برگشته وحالت انتظار همیشگی او را میرساند و دیگری ازوسیله‌ای از خط آهن که به آرامی زنگ میزند و یک نمای متوسط از مرد که دارد کار تکراری و بیهوده (بیهوده بودن این کار با بیکار شدن مرد بیشتر نمود دارد) بالا بردن حفاظ ریل را انجام میدهد.

این رشته نماها گویای چند مفهوم‌اند:

اول : فضا و مکان، مرد در کجا زندگی میکند کارش چیست .

دوم : مفاهیم درونی‌تری چون احساس مرد به کارش ، حالت همیشه منتظر او و کسالت محیط زندگی مرد.

سوم: مفهوم دیگری که بعد، در تمام طول‌فیلم گسترش داده میشود وبه انجام میرسد، مفهوم نمادین زندگی مرد در حاشیه یک زندگی واقعی .

پس می‌بینیم که شهید ثالث با دوربین ثابت و با چند نمای کوتاه که تعدادش به هفت هم‌نمیرسد، بدون آنکه تاءکیدی داشته باشد، چگونه این همه‌را توضیح میدهد و بیان میکند و بسیار هم موفق است .

در باره نحوه کار شهید ثالث با دوربین و تدوین و اینکه چگونه کندی ریتم اثر را که درخدمت کندی زندگی درون فیلم و ناشی از آن است با ایجاز جبران میکند و نمی گذارد که صحنه به کسالت بیانجامد، میتوان نمونه‌های دیگری آورد و توضیح داد:

پس از آنکه مرد کارش را از دست میدهدوبه خانه میآید، نمای درشت از قابلمه غذایی که میجوشد قطع میشود به‌نمای وسیع تکراری: زن خوابیده و مرد آخرین سیگار روزانه‌اش را میکشد.

نمای درشت قابلمه در حال جوش هم ناراحتی روحی و جوشش درونی مرد را که ناشی از بیکار شدنش است بیان میکند و هم تمامی فصل غذا خوردن را که یکبار هم ناظر همه جزئیات آن بوده‌ایم حذف میکند و خود جایگزین آن میشود.

اما در جایی دیگر که مرد از زن تقاضای چای میکند، نما بلافاصله به نمایی متوسط ازسماور قطع میشود که زن آرام به درون کادر میآید وچای را می ریزد. گفتن این نمونه‌ها و دیدار دوباره‌شان بخوبی نمایانگر توانایی شهید ثالث در کار با دوربین و تدوین است و نشان دهنده‌ی اینکه‌وی این سبک ها ص را کاملا" می شناسد و امکانات دوربین و تدوین را در این زمینه به نیکی میداند. تمامی زندگی " محمد سرداری " در اتاقک نگهبانی کنار خط خلاصه میشود و ما هم لحظات خلوت کردن هایش را در این اتاقک شاهدیم . در خانه‌اش وقت او به کارهای روزمره و معمولی زندگی مانند غذا خوردن، خوابیدن و ... میگذرد.

این اتاقک به گونه‌ای نمادین نمایشگر زندگی حاشیه‌ای مرد است، و قطار کاملا" مشخص‌کننده یک زندگی پرتحرک و زنده است که‌هر روز از کنار او میگذرد و فیلمساز از طریق تضاد این زندگی آرام‌و ساکت با عبور پرسر و صدا و سریع قطار است که‌به سکون و آرامش منجمد زندگی سرداری شکل میدهد.

زندگی دورافتاده و متروک او با نان و قند و چائی که واگن هر روز برایش میآورد، ادامه می یابد.

بیشترین لحظه‌های زندگی " سرداری " درسکوت

طی میشود، رابطه‌اش با زنش اکثرا " اشاره‌ای‌واحساسی، است و در رابطه‌های کلامی بیشتر به بن بست میرسند: تقاضاهای زن برای خریدن چادر بی جواب می ماندد‌ر حالیکه نگاه‌های طولانی " سرداری " به زنش پس از آنکه در پایان شام اول برایش چای میآورد ،حاکی از همبستگی عمیق میان این دوست.در حالی که " سرداری " (آنطور که در فیلم دیده میشود)جز کار اصلی اش ـ بالا و پائین بردن حفاظ ریل ـ تمامی وقتش به کارهای تفننی مانند سیگار درست کردن و کشیدن آن، چای خوردن، ساعت‌کوک کردن یا چرت زدن میگذرد، زن نقش مهم‌تری در این زندگی می یابد.ما می بینیم که زن یا فرش میبافد یا کارهای دیگر مانند پهن و جمع کردن سفره ،رختخواب پهن کردن انجام میدهد، و این گذشته از کارهایی است‌که بیرون از چارچوب زمان و مکان فیلم ،مانند غذا درست‌کردن، یا جارو کردن، و ... به عهده دارد.

و شهید ثالث آگاهانه روی این تضاد تاءکید میکند. صبح روزی که مرد سر کار خود میرود ،در حالیکه در اتاقک نگهبانی خوابیده زن دارددرخانه قالی می بافد. با همه اهمیتی که زن در برپایی و استحکام اقتصاد این زندگی دارد، کمابیش به او ظلم میشود و مرد سالاری ، در این جامعه کوچک کاملا" حکمفرماست.

مرد یا پسرش فقط روی تختخواب می خوابند، صندلی مخصوص این دو وجود دارد و از زن خدمت خواسته میشود: " یک چای بریز بخوریم"

این زن در مناسبات اجتماعی نیز جایی ندارد در مدت مغامله قالیچه که دست بافت اوست ساکت است و اظهارنظری نمی کند و چه هوشمندانه شهید ثالث بوسیله چانه‌زدن دو نفره که زن آن را شروع و مرد بپایان میبرد روی این موضوع تاءکید میکند.

زن همه‌ی نگرانی های سنتی یک مادر را نیز بدوش میکشد. به مرد سفارش میکند که به پسرشان کمی پول بدهد و فردای آنروز خود در حسرت رابطه‌ای است‌که در آن سوی پنجره میان مرد و پسر به‌هنگام پول دادن، برقرار شده است ، با نگاه‌های عمیق اش به پسر به هنگام درآوردن پوتین، یا

خوردن چای بر حسرت این رابطه تاءکید میکند.
بیکار شدن مرد که فیلمساز وسرداری با تکرار آن: " از کار بیکار شدم" چندین بار روی آن تاءکید میکنند، از میان رفتن و اضمحلال این زندگی را در پی دارد.
البته مرد بهرحال، پیش از این هم نوعی نگرانی برای از دست دادن کارش دارد (آب بردن خط) و دلبستگی مرد به کارش و احساس مسئولیت به وظیفه‌اش چنان است که حتی زمانی که تقریبا "بیکار شدن را پذیرفته، نگران احتمال موهوم آب بردن خط است.ـ زمانی که جانشین او در خانه‌اش شام میخورد ـ که البته جانشین دلشوره پیرمرد را با تمسخر پاسخ میگوید.
این احساس مسئولیت سی ساله که در طول زمان بصورت نوعی عادت روزانه درآمده و آن خنده‌ای که از روی مستی و ناچاری برلبانش میآید، پوزخندی است به نظام پوسیده‌ای که محمدسرداری را سی سال به این کار واداشته و اینک به این سادگی‌رهایش کرده است.
شهید ثالث بی طرفی اش را به "محمدسرداری " تا زمانیکه کارش را از دست میدهد، حفظ میکند، پس از ورد جانشین است که فیلمساز اعمال و اشیاء فیلم را با تاءکید بیشتری بما نشان میدهد، برای نمونه قفل کردن‌در اتاقک نگهبانی که برای نخستین بار در نمایی چنین درشت و موءکد می بینیم.
درست صبح اولین روزی که مرد بیکار شده‌وبه اتاقک میرود، این بار اتاقک را از زاویه‌ای جدید می بینیم و برای نخستین بار با وسایل همیشگی‌اش مانند کلاه و عینک از نزدیک روبرو میشویم .ازاین به بعد دیگر" محمد سرداری " را در اتاقک نگهبانی و در کنار خط آهن محل کارش نمی بینیم. فقط یکبار دیگر او را در واگنی می‌بینیم که به شهر میرود و از پنجره واگن، جانشین را می بیند که کار سی ساله او را شروع کرده‌است.
جانشین"محمد سرداری " موجود دیگری‌درمحدوده این طبیعت بیجان است که اکنون زندگی بیجان اش را آغاز کرده است.
اتاق خالی که اکنون چمدان جانشین گوشه‌ای‌از آن را پر کرده، قاب مناسبی برای وجود تکیده‌و

درهم‌شکسته" محمدسرداری " است ، نگاه طولانی‌ای که "سرداری"به آینه ـ به خودش ـ میکند ـ و در واقع اولین باری است که بخودش می نگرد.

همه زندگی بیجان او، سابقه سی ساله‌اش و آن جمله" از کار بیکار شدم" را در خود خلاصه میکند، در پشت آینه ، دیوار کثیف و زخمی قرار دارد، این بن بست بزرگ زندگی محمدسرداری است و در این جا زندگی بیجان او بپایان میرسد، و فیلم نیز که با آن نمای وسیع و زیبا از مناظر شمال ایران شروع شده به این نمای بسته از دیوار کثیف ختم میشود.

البته شهید ثالث ضعف هایی در"طبیعت بیجان" دارد. بازی زن در بیشتر دقایق مصنوعی است و حالت راه رفتن کند او کاملا" با حرکات دیگرش که از چالاکی کافی بهره دارند، منافات دارد. برای‌نمونه زمانیکه سماور را بلند میکند، می‌بینیم که این کاررا براحتی‌انجام میدهد، اما راه رفتنش بلافاصله و طبق معمول کند میشود. بطور کلی بیشتر لحظه‌های فیلم در ایفای نقش بلاتکلیف است و نقش یک هدایت کننده در خارج از صحنه کاملا" محسوس است.

یا در مورد جانشین سرداری ، زمانی که‌بدرون اتاق میآید، کلاهش رابه‌میخ پهلوی در ورودی‌میآویزد چنان این کار را بدون تفکر و مطمئن انجام‌میدهد که گویی پیشتر هم به این اتاق آمده و میداند که آنجا میخی برای آویختن کلاه به دیوار کوبیده‌اند یا ریتم بازی او در زمان شام خوردن متعادل‌نیست و مدام کند و تند میشود.

یا در پایان شب اول در خانه که"سرداری"پس از شام پشت‌به ما دارد کاری را روی میزانجام میدهد پس از آنکه کارش تمام میشود، همچنان بی‌حرکت و بلاتکلیف می ایستد تا صحنه به پایان برسد.

اما گذشته از همه این ضعف ها ،" طبیعت بیجان" سندی از یک زندگی خاص ، با تمام خصوصیات قابل بحث‌اش و نمایانگر تیزبینی وقدرت فکری فیلمساز در انتخاب این زندگی و برش هایی از آن و توانایی نمایشی فیلمساز در گزینش روش و شکل تصویری متناسب با آن زندگی است . که مورد دوم را جز این فیلم در دیگر فیلم‌های ایرانی ندیده‌ایم .

خوان آنتونتو باردم:

* سینمای انتقادی با دیدگاهی سیاسی را به سینمای سیاسی ترجیح می دهم . منظورم سینمایی مثل سینمای فرانسه نیست که با فیلم‌های گانگستری به دور از واقعیت ، مدعی چنین کاری است . در شرایط کنونی اسپانیا ، سینمای مفید سینمایی است افشاگر و خلقی . حداقل کاری که از عهده‌ی این سینما ساخته است نمایش واقعیت است ، چون تا امروز واقعیت ملی نمایش داده نشده است ، تا امروز کارگردان وقتی می خواست شخصیت فیلمش را مشخص کند ، حق نداشت با محیط اجتماعی ـ اقتصادی او کاری داشته باشد .

۳

نقطه عطف های تاریخ سینما

اشاره

بدون آگاهی از فراز ونشیب های سینمای جهان در پی سینمای نوین بودن، به گونه‌ای دور خود چرخیدن است. آگاهی از این که در تاریخ سینما "نوع" ها چگونه زاده شدند، چه‌سان رشد کردند و احیانا" در "نوع" دیگری استحاله یافتند، یا عمرشان سرآمد، ابزاری است برای جلوگیری از تکرار مکررات. به سبب چنین ضرورتی است که این بخش از "سینمای نوین" به نقطه عطف های تاریخ سینما اختصاص داده می شود و تلاشمان بر این خواهد بود که از این پس در هر دفتر سینمای نوین دستکم به یکی از فیلم‌هایی که به گونه‌ای نقطه عطفی در تاریخ سینما بشمار می‌روند، بپردازیم.

خسرو شیرین آبادی

"سزار کوچک"، سرآغاز یک "نوع"

توضیح

پرداختن به " سزار کوچک " در روزگار ما و جامعه ما ، شاید دور از ذهن بنماید. اما این کار به چند دلیل از نظر ما ضروری است : نخست آن که " سزار کوچک " نقطه عطفی است برای آغاز جدی یک نوع در سینما : سینمای پلیسی .

دوم آن که " سزار کوچک " آنهم به زبان فارسی روی نوار ویدئو ـ شاید ده‌ها نسخه‌اش ـ ضبط شده که برای گروهی از دوستداران سینما دیدنش امکان پذیر است .

سوم آنکه نسخه اصلی " سزار کوچک " در آرشیو تلویزیون موجود است و هیچ بعید نیست یکی از همین شبها ، شاهد پخش آن باشم . چون صحنه عریان ندارد و بهرحال سندی است از جامعه امریکا که این می ـ تواند بهانه‌ای باشد برای خواندن یا دداشتی پیش از پخش اش .

زمانی که " سزار کوچک " ساخته شد، سینما به تازگی زبان در آورده بود و صدا میکرد و به این دلیل فیلمنامه نویس‌های ورزیده که ذهنی تربیت شده برای خلق داستان های تصویری داشتند، جای خود را به نمایشنامه‌نویسان داده بودند، بازیگران " برادوی " به جای تاتر برابر دوربین فیلمبرداری بازی میکردند، کارگردانان تاترهای نیویورک به جای کارگردانان دوران صامت، در استودیوهای فیلمسازی بکار گرفته میشدند و متخصصین صدا که دوربین را در جعبه ضد صدا زندانی کرده بودند، محل دوربین را نیز معین می کردند تا میکروفون وارد کادر نشود، همانطور که برای ضبط بهتر صدا، جای هنرپیشه را هم در صحنه مشخص می‌کردند وهمیشه اصرار داشتند که کمتر نمای دور بکار برده شود، چرا که در نمای نزدیک کار صدا برداری به‌مراتب آسانتر بود و البته نتیجه این شرایط جدید، این بود که روی پرده‌ی سینما بازی بازیگران تاتریش از گذشته مصنوعی و اغراق آمیز به نظر آیدوفیلم ها هر روز بیشتر از گذشته از واقعیت دور شوند، در عین اینکه تصاویرش تحرکی که سینما، در دوران صامت صاحبش شده بود، از دست بدهند تا فیلم‌ناطق انباشته از گفتگوهای طولانی و یا آواز شود. در چنین روزگاری " سزار کوچک " آمد که عادی حرف می‌زد، از بازی‌بالنسبه طبیعی برخوردار بود،در بطن تصاویرش تحرک سینمای صامت دیده می شد و حوادث در آن دارای مسیری بر مبنای واقعیات بودند و فراوان می شد، مشابه داستانش را در روزنامه‌ها خواند و مهمتر اینکه داستانش فقط برای فیلم نوشته شده بود.. بر خلاف بیشتر فیلم‌های آن زمانه.

" سزار کوچک " از نظر پیوند نیز با فیلم‌های هم‌عصر خود تفاوت عمده‌ای داشت، چون از زمان برای بازگو کردن قصه حداکثر استفاده را میکرد.

" سزار کوچک ـ ۱۹۳۰" تنها از این جهات

اهمیت دارد و بس. چرا که پس از گذشت پنجاه سال نمودی بسیار رنگ باخته و سست دارد و در پشت تصاویر آن هیچ احساسی (بهتر است بگوین وحدانیت احساسی) وجود ندارد و در مواجهه با آن انگار با موجودی تاریخی در موزه روبرو شده‌ای، نه لحظات تعلیق (سوسپانس) آنرا میتوانی به جد بگیری نه شخصیت سازیش را. در "سزار کوچک" از شهر خبری نیست، از مردم خبری نیست، هیچ لحظه‌ی دلنشینی در آن دیده نمیشود، آدم‌ها هیچکدام معنایی ندارند حتا "جو"، حتا "تونی"، حتا "سزار" ـ با اینکه در اواخر فیلم دقایقی "سزار" در کنار مادرش نشان داده می شود، و شاید قصد بر آن بوده که این رابطه (رابطه "سزار" و مادرش) با رابطه "تونی" و مادرش مقایسه شود تا شخصیت سازی بعدی روانشناسانه بخود بگیرد.

علیرغم آنکه "مروین لروی" ـ کارگردان فیلم ـ خواسته با بهره‌گیری از هوای برفی و شبابه شدت تاءثیر گذاری فصل نهایی را افزایش دهد، اما با توجه به نحوه‌ی کنار هم چیدن نماهای این سکانس می توان دید که چقدر این کار ناشیانه انجام گرفته و حتا مرگ "سزار" در پشت تابلوی بزرگی که تصویر "جو" و هم‌رقصش روی آن نقاشی شده، در زمان حاضر هیچ بعد دراماتیکی را دارا نیست.

شاید "سزار کوچک" فضای قابل قبولی برای تماشاگر زمانه خود داشت، اما در حال حاضر (بخصوص بعد از دیدن آن دسته از فیلم‌های پلیسی که شش، هفت سال بعد از "سزار کوچک" ساخته شدند ـ مانند جنگل اسفالت ـ این فضاسازی نه تنها قابل قبول نیست، بلکه پیش پا افتاده نیز به نظر میآید و این به سبب عدم وجود خلاقیت است، چرا که خلاقیت حتا اگر هم از واقعیت بیرونی دور شود، باز نمودی برجسته دارد (توجه کنید به فضاسازی ملویل در فیلم‌های "دایره مرگ"، "دایره سرخ" و "سامورائی") و زمان نمی تواند به آن مهر کهنگی بزند. از آنجائی که فضای "سزار کوچک" برای تماشاچی امروز گیرا نیست، درنتیجه ارتباطی که باید با فیلم برقرار نمی کند و به همین علت تماشاگر از فیلم جلو می افتد.

در این فیلم روابط میان شخصیت ها قابل قبول نیست و هیچ کوشش هم در توجیه این روابط نمی شود: رئیس بزرگ هیبتی ندارد و پذیرفتن دستورات او از طرف رئیس دسته ها، از جانب تماشاگر به جد گرفته نمی شود. نوع اعمال جنایتکاران فقط در لابلای گفتگوها مشخص می‌شود آنهم در حدی کلی مثلا" اداره کردن بخشی از شهر، و هیچ معلوم نیست این اداره کردن قمارخانه هاست یا کافه ها، دزدی‌ها، آدمکشی ها، قاچاق مشروب یا مواد مخدر، و یا باجگیری.

پیشرفت "سزار" در سندیکای جنایتکاران بسیار سطحی و نه پذیرفتنی نشان داده می شود، مثلا" پذیرفتن "سزار" بعنوان سردسته ناگهانی است - حتا با توجه به گفتگوی یکی از افراد باند با "تونی" که به او قوت قلب می دهد و می گوید: "نترس" سزار" هم با ماست". یا ترس و وحشت جنایتکاران و رئیس بزرگ از ماءموری که قابل خریدن نیست، توجیه نشده باقی می‌ماند.

اغلب اوقات اتفاقات فیلم سطحی‌به نظرمی‌آید. برای نمونه عصبانی شدن "سزار" پس از آگاهی از مصاحبه گروهبانی که در تعقیب اوست جلوه‌ای‌وارفته دارد وجز پوزخند هیچ واکنش دیگری را نمی تواند برانگیزد.

داستان و کش و قوسهای "سزار کوچک" شاید در زمان خود گیرا بودند، اما حالا اصلا" بردی در این زمینه ندارند و اگر بیاد بیآوریم که: چند سال پس از "سزار کوچک"، سینمای پلیسی با بهره‌گیری از رمان سیاه چه بعد گیرا و گاه‌تالیفی بخود گرفت و فضای‌این نوع فیلم‌ها جولانگاهی شد برای خلاقیت ها یماندنی و گفتنی های بسیاردرشکلی استعاره‌ای، (مثلا" "جنگل اسفالت" که نمونه‌ای درخشان از این نوع بشمار میرود). آنگاه متوجه می شویم که "سزار کوچک" فقط بعنوان یکی از اولین سنگ های بنای این نوع در سینماست. "سزار کوچک" میخواهد نشان بدهد که در میان جنایتکاران افراد خشن تر و بی رحمتر زودتر پیشرفت می کنند (و شاید در جامعه نیز) و از طرفی به شکلی کنایی می خواهد بگوید این عشقاست که "سزار" را به نابودی می کشاند (فصلی را بیاد بیآورید که "سزار"

پس از تیراندازی در خانه "جوی" به یکی از افراد دسته‌اش می‌گوید: "همیشه این عشق است که باعث دردسر و نابودی می شود") اما در انتقال این مفاهیم به هیچ وجه موفق نیست چون تنها به همین گفتگو تکیه شده و معلوم نمی شود چه احساسی، چه نیروئی در "سزار" هست که مانع کشتن "جوی" می‌شود، شاید دوستی این دو یا گذشته این دو دلیلی برای این کار "سزار" شمارده شود، اما این برداشت فقط در سطح حدس و گمان باقی می ماند.

در "سزار کوچک" نوعی تعلیق وجود دارد (و متاءسفانه از شدت خام بودن تاءثیر مطلوبی ندارد) که بعدها در تمام فیلم‌های پلیسی بصورتی حساب شده و موءثر بکار گرفته شد (بیاد بیاورید سکانسی را که "جوی" می‌فهمد دو نفر از افراد باند مخالف در پی "سزار" هستند تا او را بکشند، با اینکه تماشاگر این را می‌داند ولی باز درلحظاتی که "سزار" در خیابان بی توجه در گردش است و حتا به اتومبیلی مشکوک می شود، دلهره را به خود راه نمی دهد که این فقط به علت پرداخت ابتدائی فیلم است).

در "سزار کوچک" صحنه‌هائی است، آنهم چه فراوان، که از شدت خام بودن فیلم‌های دو دهه پیش از ساخته شدنش را در ذهن تداعی می‌کند، فیلم‌هائی که در آنها دوربین در ارتفاعی در حد نگاه کاشته می شد و اتفاق یا اتفاقات جلوی دوربین رخ می داد تا اینکه صحنه عوض می شد بدون آنکه لحظه‌های واقع در این صحنه شکافته شوند و از زاویه‌ای صحیح و دراماتیک فیلمبرداری شوند. بخاطر بیاورید صحنه‌ای را که سردسته‌های گروه جمع می‌شوند تا رئیس بیاید یا صحنه رقصیدن "جوی" با هم‌رقص و...

"سزار کوچک" همانطور که گفته شد فقط از این نقطه‌نظر دارای اهمیت است که شروعی جدی بود برای این نوع فیلم‌های پلیسی در عین اینکه نگاهی دوباره داشت به امکانات تصویری سینمای صامت و نقطه‌عطفی بود در زمانه‌یی که: هر کسی مجاز بود هر اشتباهی را بکند چون هیچکس نمی دانست فیلم ناطق را چگونه باید ساخت.

۱ـ"دشمن اصلی" ساخته‌ی خورخه‌سان خینس، آمریکای لاتین
۲ـ"یادداشت های روزانه‌ی آنا ماکدالنا باخ" ساخته‌ی ژان ماری اشتراب، اروپای غربی

۴

دوتجربه‌ی سینمایی در دو جامعه‌ی متفاوت

اشاره

این دیگر پذیرفته است که هر جامعه‌ای ویژگی‌های "اجتماعی ـ فرهنگی" خاص خود دارد، و نمی توان تجربه‌های نوین فرهنگی یکسانی از همه‌ی جامعه‌ها انتظار داشت.

همچنین نباید از هر تجربه‌ای ـ بدون در نظر گرفتن شرایط "تاریخی ـ اجتماعی" جامعه‌ی خود ـ تقلید کرد یا حتا تاثیرش را به خود راه داد.

سینمای نوین خوشحال است که دو نوشته درباره دو تجربه‌ی متفاوت را کنار هم ارائه می دهد و امید دارد در آینده بتواند در باره‌ی چنین تجربه‌هایی مطالبی داشته باشد که مقایسه تجربه‌ها ارجی فراوان دارد.

توضیح

خورخه سان خینس و اسکارسوریا ازسال ۱۹۶۱در بولیوی به فکر براه انداختن یک گروه فیلمسازی افتادند، و با ساختن نخستین فیلم‌شان" اوکا مائو" در سال ۱۹۶۵، نام این فیلم را بر گروه خود گذاشتند. "اوکا مائو" نخستین فیلم سینمائی ناطقی بود که در بولیوی ساخته می شد. سال ۱۹۶۶آنتونیو اگینو پس از پایان تحصیلات دانشگاهی‌اش درنیویورک به بولیوی بازگشت و به سبب دوستی‌دیر هنگامش با سان خینس‌به گروه پیوست. دومین فیلم این گروه به‌نام " خون کرکس ها " به سال ۱۹۶۹ و سومین فیلم " شجاعت مردم" دو سال بعد (۱۹۷۱) ساخته شد.

هریک از این سه فیلم به گوشه‌ای ازدردهای سرخپوستان بولیوی می پرداخت، و هر سه نیز در مرحله‌ی نمایش عمومی با گرفتاری های بسیار روبرو شدند. فیلم بعدی این گروه، " شجاعت مردم" با مشارکت مالی تلویزیون ایتالیا ساخته شد و شاید به همین دلیل بود که چندی پیش سر از تهران درآورد و بر پرده‌ی عمومی نمایش داده شد. باتوجه به اینکه امیدی به دیدن سایر فیلم‌های این گروه نداریم و ـ به ویژه پس از کودتای اخیردربولیوی‌ـ از سرنوشت افراد گروه نیز بی‌اطلاعیم، مطالعه‌ی نقد فیلم "دشمن اصلی " ـ ساخته‌ی دیگری از سان خینس در کشور پروـ را مفید یافتیم.

" دشمن اصلی " فیلمی است که سان خینس پس از کودتای امریکائی "هوگوبانسر" (۲۱ اوت ۱۹۷۱) و تبعید اجباری از بولیوی، در پروساخته‌است.

فراخوانی به عملی انقلابی

ویکتور والیس

برای موفقیت در جنگ چریکی ، چریک ها باید از حمایت توده‌ها برخوردار باشند. چنین قانونی در مورد سینمای چریکی و در حقیقت در باره‌ی تمام فیلم‌هائی که به مبارزات سیاسی توده‌ها می پردازند نیز صادق است. عنصر اصلی یعنی توده‌ها باید مستقیما" در چنین سینمائی دخالت داشته باشد. زیرا نمی توان با بازیگران حرفه‌ای هر چقدر هم زبردست جای توده‌ها را در این سینما پر کرد.

بر اساس چنین مشارکتی از طرف تودهها است که فیلم چریکی تأثیر قاطع خود را بر غالب تماشاگران اصلی خود، یعنی مردمی که فیلم در بارهٔ آنها است، خواهد گذاشت. تأثیر مستقیم فیلمهای چریکی از راه همانندی سادهٔ تماشاگران با شخصیت های روی پرده صورت میگیرد. البته عامل مهمتر، فرآیندی است که نمود سینمائی تودهها را در فیلم ممکن میسازد. اینجاست که روند اساسی فیلمسازی ی انقلابی رخ میکند. اصل اساسی این سینما اینست که کارگردان فیلم انقلابی بداند چگونه با دراختیار گرفتن همکاری های همهجانبهٔ تودهها در تهیهٔ فیلم، با آنها رابطه برقار کند. فیلمساز انقلابی خود بمنزلهٔ چریکی است که تجهیزاتی بخصوص و زبانی خاص خود دارد. فیلمساز انقلابی وظیفه دارد جمع افراد محل را متقاعد سازد که او نیز در جهت آنها گام برمیدارد.

فیلم "دشمن اصلی" محصول چنین فعالیت مشترکی است. "دشمن اصلی" فیلم مردم است به کامل ترین مفهوم کلمه. و عنوان آن به امپریالیسم امریکا برمیگردد. قهرمانان اصلی آن اهالی سرخ - پوست دهکدهای در نواحی کوهستانی کشور پرو است. اما می سازندگان فیلم که در انتهای آن قرار گرفته مشخص نمی کنند چه نوع تقسیم کار و تقبل مسئولیت میان کارگردان، بازیگران و همکاران فنی وجود داشته است. پانزده اسم در انتهای فیلم خوانده میشود و اسم خورخه سان خینس تنها به این دلیل که در بالای فهرست آمده، نظر را بخود جلب میکند. از ساکنین دهکده که در تهیهٔ فیلم همکاری کردهاند، نیز سپاسگزاری شده است و نوشتهٔ آخر نشان میدهد که فیلم عمدتا" بعنوان وسیلهای برای برانگیختن مبارزه، بیشتر در میان دهقانان آمریکای لاتین در نظر گرفته شده است.

زبان فیلم، محلی است و وقایع آن از رشته حوادثی واقعی که در دههٔ شصت در پرو رخ داده، گرفته شده و از صدای یک سرخپوست پیر که خود در ماجرا شرکت داشته بعنوان گوینده استفاده شده است.

داستان فیلم، ماجرایی صریح است در باره‌ی بی عدالتی های موسوم در یک دهکده‌ی پروئی، واکنش انقلابی توده‌ها در قبال آن وسرکوب حرکت آنان توسط نیروهای دولتی. فیلم از "جولیان ها ماینتکا" آغاز میکند که تنها گاوش را گم کرده است. "ها ماینتکا" به فئودال ده مظنون میشود و همراه خانواده‌اش پیش او میرود. اما توهین های فئودال بیشتر او را جری می‌کند، تا فئودال را به دزدیدن گاو متهم سازد. فئودال و مزدورانش (در مقابل این توهین) "ها ینتگا" را می کشندو سر از بدنش جدا می کنند. وقتی روستائیان و همقطاران "ها ماینتگا" از این موضوع مطلع میشوند، گرد هم میآیند تا فئودال را که "کاریلس" نام دارد دستگیرکنند. فئودال دستگیر میشود و رأی اکثریت دهقانان این است که او را نکشند، بلکه برای محاکمه پیش قاضی محلی ده ببرند، قاضی از پلیس برای خلاصی فئودال از دست دهقانان کمک میگیرد، اما وجه الضمان فئودال را نه تنها بحساب قتل "ها ئیتگا" که به حساب کارهائی که پیشتر علیه روستائیان انجام داده مصادره میکند و قول میدهد برای مقامات بالا گزارشی از این امر تهیه کند. دهقانان به خانه میروند. اما سپس شاهدان اصلی حادثه یک به یک به بهانه‌ی شهادت به محل احضار شده و به دلیل اتهامات خلاف واقع به زندان های تا چهار سال محکوم میشوند.

به‌زودی قیام روستائیان آغاز میشود، اما نقشه‌ی خاصی برای قیام وجود ندارد. در اینجا گوینده ما را با گروهی از چریک های مبارز که به "تحقق عدالت" کمر بسته‌اند آشنا میکند. چریک‌های مبارز به‌تدریج با قرار دادن خدمات خوددر اختیار روستائیان و حتا قبول کارهای سنگین کشاورزی، اعتماد آنها را به خود جلب کرده و به این ترتیب بزودی در موقعیتی قرار میگیرند که صریحا "حرف انقلاب و قیام را پیش میکشند. روستائیان که حرف چریک ها را قبول دارند ازآنان برای مقابله با فئودال کمک میخواهند. چریک ها نیز به نوبه‌ی خود با قبول این حرف موفق به‌دستگیری فئودال و پیشکار او میشوند. بلافاصله دادگاه خلقی با شرکت توده‌ها تشکیل میشود و هر دو نفر به‌مرگ محکوم شده و حکم در مورد آنها به اجرادرمیآید.

سپس نوبت جشن فرا میرسد. چریک ها به اهالی ده میگویند، زمینی که فئودال از اجداد آنها دزدیده بود، اکنون بار دیگر متعلق به آنهاست. اما چریک ها باید برای مبارزه بجای دیگری بروند. آنها از روستائیان علاقمند دعوت میکنند تا به آنها بپیوندند. تنها سه روستائی پس از تامل فراوان این دعوت را می پذیرند. اما سایر مردان ده نه از آنجا که با چریک ها هم‌عقیده نیستند، بلکه تنها به این دلیل که دارای مسئولیت سنگین تری هستند، در ده باقی میمانند. به‌این ترتیب روستائیان پس از دادن آذوقه‌ی غذا و لباس به چریک ها، آنان را بدرقه میکنند.

فیلم از این پس به نیروهای ضدانقلابی می‌پردازد. دسته‌ی کوچکی از سربازان دولتی که بصورت یک گروه چریکی عمل میکنند، از جای چریک ها مطلع میشوند. در مقر فرماندهی سربازان، یک کلنل آمریکائی عملیات ضد شورش را رهبری میکند. در دو صحنه‌ی نهائی فیلم، سربازان تقریبا" تمام روستائیان بی دفاع را نابود میکنند و سپس در منطقه‌ای دیگر، تیراندازی میان نیروهای دولتی و چریک ها درمیگیرد. این درگیری تلفات سنگینی از هر دو طرف باقی میگذارد. فیلم با فرار سربازان از منطقه‌ای که بمب های ناپالم آنجا را در هم کوبیده تمام میشود.

* * *

فیلم همانگونه که آغاز شده بود، با صدای گوینده پیر پایان می گیرد. پیرمرد با اطمینان اظهار میدارد که با وجود تمام این زیان ها و خسارت ها، روستائیان بالاخره آزادی خود را بدست خواهند آورد، زیرا آنها در اکثریت اند. اشاره‌ای به ارزیابی عمل انقلابی روستائیان در پی می‌آید. در حین خداحافظی روستائیان با چریک ها، گوینده می‌گوید: تنها اگر چریک ها از ده ما نرفته بودند ما می توانستیم خود را متشکل کنیم وبجنگیم".

این حرف که با شتاب و نه در جمع‌بندی کلی بیان می شود، اشاره‌ای نقدگونه به مبارزه است که شاید هم بیش از اندازه با نرمی همراه است، حتا ملایم‌تر از نقد اخیر" رژی دبره" از مبارزات چه گوارا که با اکراه به آن دست زده . دبره می‌گوید:

" بنظر می‌رسد وجود چه‌گوارا هرچه بیشتر در آخرین حماسه‌ی زندگیش خلاصه می‌شود، که بهرحال بزرگتر از تمام طرح‌های ناموفق قبلی او می نماید، گرچه تمامی فکر و تدبیر چه‌گوارا درآنها بکار رفته باشد."

در فیلم" دشمن اصلی " هم وضع چنین است. چریک های رزمنده نه‌فقط از نظر ویژگی‌های اخلاقی بلکه علیرغم گروه مبارز چه‌گوارا ـ از نظر جلب اطمینان روستائیان طی مبارزه در زمینه‌ای کاملا" مثبت نشان داده می‌شوند. از سوئی نیز، این فیلم تا حدی منعکس‌کننده‌ی‌وضعیت سیاسی پرو است .در برهه‌ای خاص، گروه‌های انقلابی گوناگون درکشور پرو توانستند جاپای محکم‌تری از آنچه‌چه‌گوارا در بولیوی جستجو می‌کرد، در میان مردم پیدا کنند. اما تلاش این گروه‌ها نیز در نهایت به شکست انجامید. فیلم طبیعتا" این را نیز منعکس میکند. در چنین شرایطی می توان بخوبی متوجه موضوع اصلی فیلم " دشمن اصلی " شد که عبارت است از ایجاد چنان آگاهی عمیقی نسبت به ضرورت انقلاب و قیام‌در تماشاگران روستائی که حتا دهشتناک ترین صحنه‌های سرکوب دهقانان، کشاندن آنها از مزارع و پرت کردن آنها از کوه، قادر به تضعیف آنان نباشد.

این امر چنان مورد توجه سازندگان قرار گرفته که‌مسئله‌ی تشخیص ویژگی های شکست جنبه‌ای فرعی پیدا میکند. برای فیلم همین بس‌که نشان داده مسئله را باید مطرح کرد. تا آنجا که‌راه‌حل این بن بست مطرح است، فیلم راه‌حل را در کلی ـ ترین سطوح باقی می گذارد. فیلم اصولا" از این نظر خود را محدودمیکند از یک طرف به نشان دادن نقش دشمن اصلی یعنی امپریالیسم امریکا که یک جامعه‌ی روستائی به تنهائی توان روبروئی با آن را ندارد، و از طرف دیگر، دست‌کم اشاره به یک لحظه‌ی اتحاد که کارها در آن مقطع می‌توانست شکل دیگری بگیرد. مشخصا" مسائل دیگری نیز هست‌که فیلمساز می توانست به آنها بپردازد.، اما این کار را نکرده است. مثلا" فیلم هیچ بحثی را بین

افراد گروه چریکی‌نشان نمی دهد. از توازن قوا در منطقه حرفی نیست و با وجود پی آمدهای سنگینی که از اعدام فئودال ناشی می شود راه دیگری را دربر خورد با مسئله تذکر نمی دهد.

ولی آیا باید این کمبودها را به حساب نقص فیلم گذاشت؟ فکر نمی کنم، و این را نه به این دلیل می گویم که این مسائل را مهم نمی دانم (که می دانم) بلکه باین دلیل که فکر می‌کنم این مسائل در هر صورت طبیعتا" از جانب بینندگان بالقوه مبارز فیلم، در هر شرایطی که فیلم‌نمایش داده شود مطرح خواهد شد. باید نقش فیلم را به عنوان یک کاتالیزور، نه بعنوان یک شرح ماجرا، بلکه محرکی برای عمل تا یک بحث انتقادی باز شناسیم. در باره‌ی یک پروسه‌ی در حال شدن از نظر استراتژی کلی، نظریه‌ی قطعی و مصمم نمی توان داد. تنها می توان یک نتیجه‌ی ظفرمند را پیش بینی کرد، و جزئیات راه‌حل کار، همان مسائل متفاوتی است که به مناطق خاص و ملیت های خاصی که فیلم‌در آن ها نمایش داده می شود، بستگی پیدا می کند. البته در تهیه اینگونه فیلم‌ها، دراماتیزه کردن کلی، باید مناسب برای درک و جذب توده‌ها در بسیاری محیط های فرهنگی مختلف باشد، می توان از طرح مسائل درام پردازی به سود بحث در باب مسائل استراتژیک چشم پوشید چه به هر حال، غلبه بر لکنت زبان سینمای انقلابی که رسالتش غلبه بر بی تفاوتی و بی حسی حاصل قرنها استثمار توده‌ها است در این مقطع می تواند جنبه‌فرعی پیدا کند. از این نظر فیلم "دشمن اصلی" به مقاصد انقلابی خود را تا حدی انسجام می دهد که دهقانان را برای برداشتن اولین گام با چشمان باز در مقابل خطرات، و در نهایت با این اعتقاد که رژیم حاکم راه حل دیگری برای آنان باقی نگذاشته آماده می کند.

از هر نظر قطعی است که تاءثیر کامل این فیلم وقتی ممکن است که وضع سیاسی که فیلم برای آن ساخته شده وجود داشته باشد. مخاطب این فیلم تماشاگر- مصرف کننده‌ی

وقایع عجیب و غریب نیست ، بلکه توده روستائی است ، که ساکنین دهکده‌ی فیلم نمادی‌اند از آنان . و تنها توده روستائی است که به هنگام تماشای فیلم میداند دربیان بی عدالتی‌ها اغراق نشده است . اگر این توده به گونه‌ای مجزا و در بی فرهنگی باشد براحتی می تواند شعار ساده‌ای در باره امپریالیزم را به عنوان آگاهی‌های تازه بپذیرد .

از آنجا که بینندگان روستائی، هم به حالت دراماتیزه و هم در برابر پیام فیلم واکنش نشان می‌دهد ، آگاهی قبلی توده‌ی بینندگان، فراخوان فیلم به عمل را با چند برابر کردن تاءثیر فیلم به آگاهی فردفرد بینندگان تقویت می کند .

در عین حال از آنجا که جمع بینندگان در معرض محرک های غیرعادی قرار می‌گیرد ، نمایش فیلم در نهایت به بحث و گفتگودرمیان تماشاگران کشیده می شود . اگر قرار بودفیلم را بگونه‌ای جداگاه مورد بررسی قرار دهیم ، آنچه را کاستی‌های فیلم تلقی می‌کردیم ، با نمایش واقعی اش از نظر محو می شد . پویایی تاءثیرهای این فیلم ، تداوم مستقیم عمل اجتماعی است که فیلم بر دستیابی به آن ساخته شده است .

این بعد اجتماعی ، هم در خلق و هم در درک فیلم ، ویژگی ای است که در طرفین مدار مشابه‌ی آن در بازار دنیای سرمایه‌داری مسدود شده‌است ، درنتیجه ، نقد هنری جامعه بورژوازی آنرا نادیده می گیرد . اگر قرار است فرهنگی سینمائی ایجادشود که بتواند حقیقتا " تماشاگرانش را آموزش دهد و نخواهد فقط عادت به منفعل شدن و به مصرف کردن را در تماشاگر تقویت کند ، دقیقا " این بعد اجتماعی است که باید گسترش یابد .

از این نظر از هنر سینمای امریکای لاتین در فیلم" دشمن اصلی " بسیار باید آموخت .

برگردان : مسعود مدنی

توضیح

"ژان ماری اشتراب" کارگردان فرانسوی، زاده ۱۹۳۳، بی‌تردید پیچیده‌ترین فیلمساز سیاسی معاصر است که همچنان به فعالیتش (هرچند با دشواری‌های فراوان) ادامه می دهد.

اشتراب تحصیلات دانشگاهی‌اش را در رشته‌ی ادبیات در استراسبورگ به پایان برد و در سال ۱۹۵۸ برای فرار از خدمت سربازی ـ در واقع برای فرار از شرکت در کشتار انقلابیون الجزایر ـ وطنش را ترک گفت و به آلمان رفت. اشتراب پیش از ترک فرانسه مدتی دستیار کارگردان هایی مانند: "آبل گانس"، "ژان نوار"، "الکساندرآستروک"، "روبربرسون" و "ریوت" بود. و این تنها برایش امکانی بود برای ترک سینمای کلیشه‌ای ـ داستانی و پدید آوردن قواعد خاص سینمای سیاسی.

اشتراب در این زمان با همسر آینده‌اش "دانیل هوئیه" آشنا می شود که در شکل گیری عقاید سیاسی اش تاءثیر بسیاری می گذارد. "هوئیه" پس از آشنایی در ساختن همه‌ی فیلم‌های اشتراب اورا یاری می دهد. فیلم‌های اشتراب بر خلاف آوازه‌شان، به‌سبب عقاید زیبایی شناسی مارکسیستی اش بسیار دیرهضم و دور از دسترس‌اند. "یادداشت های روزانه آناماگدالناباخ" مشهورترین کار اشتراب است که در پائیز ۵۷ در انستیتو گوته و تاتر چهارسو به نمایش درآمد.

چگونه سینما از ریاضیات فراتر می‌رود

ریچارد راود

پیش از هر چیز باید گفت فیلمنامه‌ی "یادداشت های روزانه‌ی آناماگدالنا باخ" را "دانیل هوئیه" و اشتراب نوشته‌اند نه "آناماگدالنا باخ"، زیرا تنها دست نوشته‌ای که از آناماگدالنا باخ بدست آمده جمله‌هایی است که در آخرین صفحه ی انجیلی به رسم یادگار نوشته، درنتیجه از یک نظر، همه‌ی "یادداشتهای روزانه..." قصه‌ای خالص است.

اشتراب اعتقاد دارد مهم‌ترین عنصر فیلم "یادداشت های روزانه..." موسیقی است. عنصری که طول نماها و درنتیجه فورم اصلی فیلم را پایه‌گذاری کرده، البته ما نباید این حرف را به طور کامل قبول کنیم زیرا این خود اشتراب بوده که بخش های آهنگین را برگزیده، پس می توانسته تحت تاءثیر موضوع‌های دیگر فیلم قرار گرفته باشد. چون در حقیقت موسیقی تنها موضوع فیلم نیست، بلکه همان طورکه خود اشتراب در جایی دیگر گفته: "این فیلمی عاشقانه است"

این فیلم همچنین، مستندی است درباره‌ی هنرپیشه‌ها و موسیقیدانان فیلم. و همچنین فیلمی است که در آن می‌توان دیدگاه‌های اجتماعی وسیاسی را دید. و اگر جمله اشتراب را بخواهیم بازگو کنیم "یادداشت های روزانه..." یک "فیلم- فیلم" است و همین موضوع ما را به موسیقی باخ باز می گرداند.

نخست از دیدگاه رمانتیک آغاز می‌کنیم:
فیلم با ازدواج "آناماگدالنا" با "باخ" شروع می شود. "آناماگدالنا" زیاد درباره زندگی‌اش با "باخ" نمی گوید، بیشتر ازدشواری‌های حرفه‌ای باخ، بچه‌هایشان، خانه‌های گوناگونشان،

رابطه‌شان با پسرعموی باخ، (که چندسالی با آنها زندگی کرد و رابطه‌شان چیزی نزدیکتر از رابطه‌ی فامیلی بود)، سفر باخ به برلین، درگیری هایش با پسر هرزه و عیاش‌شان و سرانجام کوری باخ، جراحی ناموفق بر روی چشم باخ، و چند روز پس از مرگش، برای ما صحبت می‌کند. "آنا ماگدالنا" گرچه از عشق‌اش به باخ چیزی نمی گوید اما درپایان فیلم متوجه می شویم که احساسی از عشقی ژرف و ماندنی به ما منتقل شده.

با این که بخشی از انتقال این احساس را ظرافت صدای "آنا ماگدالنا" به عهده دارد، اما باید گفت بیشترین سهم را در این انتقال از کنار هم گذاشتن بخش های گوناگون موسیقی بدست می‌آید.

اشتراب اینجا مانند هرجای دیگر ترجیح داده که بگذارد موسیقی صحبت کند، تا "آنا ماگدالنا" با بیانی نمایشی احساساتش را نشان دهد. با بهره‌گیری از "قطعه‌ی ناتمام" "هنرفوگ" برای همراهی با کلماتی که "آنا ماگدالنا" در باره‌ی کوری باخ و رفتنش به سوی مرگ می گوید اشتراب یکباره هم به واژه‌ها و هم به آهنگ معنایی ویژه می بخشد.

اشتراب در فیلم، باخ و آنا را به ندرت کنار یکدیگر نشان می دهد و آن استثناء در فیلم هم برمی گردد به اجباری بزرگتر که از روند کلی فیلم ناشی می شود. اشتراب با کوچک ترین حرکت دوربین به چنان تاءثیری دست می یابد که کارگردانان دیگر تنها با کمک ارتشی بزرگ از دوربین های سوپر- یا ناویژن موفق به انجامش می شوند: "کمترین می توانند واقعا" بیشترین باشد زمانی که دقیقا" کار صحیح انجام شده باشد".

"یادداشت های روزانه...." از نظری فیلم مستندی است - تقریبا" (سینما - حقیقت) - در باره‌ی "گوستاولئون هارت" موسیقیدان - بازیگر نقش باخ - و دیگران البته. در واقع "لئون هارت" اصلا" شبیه‌ی عکس های باخ نیست، او کاملا" لاغر است، در حالیکه باخ گوشتالو بود. اشتراب هیچ شباهتی میان "لئون هارت" و عکسی از باخ در سن سی سالگی پیدا نکرد - اگرچه بعدها روشن شد که عکس هم واقعی نبوده.

با این که تمام بازیگران کلاه‌گیس بسر دارند و لباس‌های مربوط به آن دوره را پوشیده‌اند اما هیچکدام از آن‌ها گریم نشده‌اند وگرچه فیلم چندین سال از زندگی باخ را نشان می‌دهد، اما هیچ کوششی برای مسن کردن بازیگرها انجام نشده. با این حال بنظر می‌رسد که "باخ" و "آنا ماگدالنا" در طول فیلم پیرتر می شوند.

هیچ عکسی از "آنا ماگدالنا" درست نیست گرچه اشتراب چنان قانع شده بود که او شبیه خواننده‌ای آلمانی است که او در پاریس دیده ـ که فیلم از یک نظر در باره‌ی او ساخته شده. این هنرپیشه حتا در برگردان فرانسوی ـ فیلم بجای خودش حرف زده، اشتراب هم، مانند "رنوار" اعتقاد دارد از یک نظر هر فیلم داستانی یک فیلم مستند در باره‌ی بازیگر ها است و به همین سبب فیلمنامه و فیلمبرداری باید با بازیگرها وفق داده شود نه برعکس.

اشتراب میکروفون را در جایی که دوربین قرار داشت کار می گذاشت و تقریبا" همیشه هر قسمتی را با یک برداشت فیلمبرداری می کرد و به این ترتیب به احساسی واقعی از موسیقی ای که درحال اجراست، دست پیدا می کرد.

به عقیده‌ای اشتراب این شیوه‌ی ضبط مستقیم هم صادقانه است هم تماشاگر را به همکاری نزدیکتر با اجرای موسیقی (که یکی از موضوع‌های فیلم است) وامی دارد.

بیشتر تفسیرهای "آنا ماگدالنا" به دشواری ـ های بی شمار مادی باخ که گرداگردش را گرفته بودند باز می‌گردد. پس از ریاست ارکسترکلیسا، باخ مجبور شد که مقام پائین تری که رهبری ارگانیست ها، فلوتیست ها و ویلونیست ها بود را به‌عهده بگیرد. باخ مجبور بود که با پسرهای گروه کربرای ـ تقریبا" ـ تمام یکشنبه‌های سال و تعطیلات مخصوص موسیقی تهیه کند.

باخ با "هیئت نظارت" که در باره‌ی کم‌کاری او در مقابل پولی که می‌گرفت شکایت داشتند، اختلاف های بزرگی داشت. او همیشه دچاردشواری‌های مادی بود به دلیل خانواده‌ی پرجمعیت اش ـ و به این

سبب همیشه در انتظار تشویق و حمایت خانواده‌ی سلطنتی بسر می برد. همکاران دیگر همیشه به او ترجیح داشتند و او باید از تحقیرهای حرفه‌ای که به او روا می شد رنج ببرد.

هنگامی که "گدار" گله کرد فیلم باخ هیچ‌ربطی به دشواری‌های معاصر ندارد. اشتراب تا آنجا پیش رفت که اعلام کرد این فیلم در حقیقت شرکت او در جنگ ویتنام علیه امریکایی هاست. اشتراب جایی گفته که باخ یک مارکسیست نبوده، اما اشاره کرده که فیلم باخ تا آنجایی که به روحیه‌ی شخصیت ها و دوره‌ای که در آن زندگی می کردند مربوط می شود فیلمی مارکسیستی است. حتا فیلمی مربوط به‌گذشته که به اندازه‌ی کافی واضح است، میتواند به‌مردم معاصر کمک کند تا به آگاهی‌های لازم به گونه‌ای روشن دست یابند. البته بعدها اشتراب پذیرفت که برایش ممکن نیست فیلمی در باره رویدادها وموضوع های زمان معاصر بسازد (برای نمونه فیلمی در باره‌ی اتفاق های ماه‌مه ۱۹۶۸) اشتراب اضافه کرد: " گدار می تواند، اما من نمی توانم به‌اندازه‌ی کافی سریع فکر کنم ".

اشتراب می گوید" یادداشت های روزانه‌ی آنا ماگدالنا باخ" با این که در جمع‌داستانی عاشقانه، فیلمی مستند، بیانیه‌ای سیاسی ـ اجتماعی و فیلمی در باره موسیقی باخ است اما از یک منبع غیرقابل انتظار تغذیه می کند: "دیوید وارگ گریفیث". بر حسب تصادف اشتراب امکان یافت چهار فیلم از گریفیث را پیش از فیلم‌برداری " یادداشت های روزانه ..." ببیند و ناگهان بیاد آورد که گریفیث در جایی گفته:" چیزی که فیلم‌های جدید فاقد آنند، زیبایی است. زیبایی باد که در میان درختان می وزد." و برای اشتراب فیلم باخ موفق است زیرا می شود باد را که بر فراز کلاه‌گیس ها و در اطراف لباس ها و در فضای تاریخی فیلم‌می‌وزد احساس کرد.

گفتنی آنکه اشتراب با نماهایی از درخت ها و ابرها که در آسمان حرکت می‌کنند فیلم را فصل بندی کرده است.

برای این که پی ببریم چگونه اشتراب ماهیت موسیقی باخ را دگرگون ساخته و آنرا به فیلم درآورده باید ساختمان فیلم را بررسی کنیم.
در این بررسی است که درمی یابیم چگونه تماشاگر فیلم راکه پیش تر به موسیقی باخ علاقمندنبوده، تکان داده است.

در سطح‌هایی گوناگون" یادداشت‌های روزانه‌ی آناماگدالناباخ" تفاوت‌هایی فاحش با "آشتی ناپذیر" دارد. در آنجا اشتراب نوول "بول" را به چندین تابلوی مختصر (برشتی ـ برسونی) آنهم بدون تقدم و تاخر زمانی تبدیل کرده بود. فیلم باخ درست برعکس کار می کند چون با تابلو آغاز کرده. از یک نقطه‌نظر ساختمان فیلم‌باخ آگاهانه یا ناآگاهانه بسیار شباهت به ساختمان "پاسیون سنت ماتیو"ی باخ دارد. خط داستانی آن تقریبا" محدود است به روایت‌های راوی، ولی در بیشتر بخش‌ها در حقیقت گروه" کر" و "دکور" است که دراما را به وجودمی آورند.
بطور ساده و مستقیم باخ به ما اطلاعاتی‌می‌دهد که راه را برای بیان احساسات باز می کند.در فیلم" یادداشت‌های روزانه‌ی ... " نقش راوی‌را "آناماگدالنا" به‌عهده داردو او را در سرتاسر فیلم موسیقی با بیانی غیردراماتیک و خونسردانه‌ای همراهی می‌کند. گاه‌به‌گاه ماصدای "باخ" را هم می‌شنویم اما فقط هنگامی که در باره‌ی موضوع‌های مادی بحث می شود.

"یادداشت‌های روزانه‌ی آناماگدالناباخ" در اتاق موسیقی شاهزاده شروع میشود. باخ در مقابل کلاونسی نشسته و آنگونه که در عنوانبندی فیلم آمده قسمت‌های ۱۴۷ تا ۱۵۴ آلگرو از کنسرتوبراندنبورگ آپوس ۵ را می نوازد. در لحظه‌ای که‌باخ دفتر نت‌را ورق می زند دوربین عقب می کشد تا ارکستر را نشان دهد و بعد دوباره شروع به‌نزدیک شدن می کند. نمای‌بعدی بسیارکوتاه‌است (یک ثانیه) و نیمرخ "آناماگدالنا" را که‌مقابل پنجره‌نشسته، نشان می دهد، همراه این نما، آخرین قسمت آلگرو

را می شنویم و او که می گوید: " او..." . نمای سوم ، نمای درشتی از باخ جوان است که در مقابل یک کلاوسن نشسته و قسمتی از یک " فوگ " را از روی دفترنتی که پدرش برای او نوشته ، می نوازد .درطول این نما آنا ماگدالنا ، سخن اش را ادامه می دهدکه "او" رئیس ارکستر کلیسا و ارکستر مجلسی در تالار شاهزاده است .

پدرم نوازنده‌ی ترومپت همیت تالار... همسر این مرد یکسال پیش فوت کرد و از ازدواج آنها سه پسر و یک دختر باقی ماند. او برای من یک دفتر نت کوچک را شروع کرد. همانطور که او حرف می‌زند، دوربین به تدریج بطرف بالا حرکت می کند و بطور اریب از روی شانه‌ی پسر به طرف جلو حرکت می کندتا صفحه‌ی نتی را که او دنبال می کند واضح نشان بدهد .

این سه نما با آنکه به کوتاهی شرح داده شد، روش اشتراب را نشان می دهد. در این صحنه‌ی آغازین موسیقی و متن بسیار نزدیک بهم کار می کنند، با روشی تقریبا " تصویری .

در اولین نگاه به نظر می رسد که منظور اشتراب این بوده که بگذارد موسیقی برای خودش صحبت کند. او هیچ تلاش عامدانه‌ای برای بیان موسیقی نمی کند، بجای این کار اجازه می دهد تا موسیقی خودش را بیان کند. اما همانگونه که یک فورم " کانتاتا " بدون نقشه‌ی اصلی به درام می‌رسد او هم راهی پیدا کرده که موسیقی را بدون معادل سازی و نسخه‌برداری فیلم کند و همینطور با کمترین حرکات به حادثه برسد. فیلم بنظر می‌آید که با روشی ساده فیلم‌برداری شده باشد- و در حقیقت هر نوع کوششی برای مقابله با طرز ساختمان فیلم باخ منجر به شکست می شود. در عوض اشتراب تحرک موسیقی را با محدود کردن اثرهای تصویری افزایش داده است .

اگرچه سادگی ظاهری سبک نباید ما را به اشتباه بیاندازد. هرکدام از ۳۲ صحنه و هرکدام از ۱۱۳ نمای فیلم بطور پیچیده‌ای ترکیب شده‌اند و بیشترین اثر را از کوچک ترین تغییر زاویه و کمترین حرکت دوربین بدست میدهند .بیشترفصل ها با بکار بردن ترفندهای ویژه‌ی نقاشی با روک معادل

تصویری موسیقی باروک را پیدا می کنند.
در "آشتی ناپذیر" دیدیم که اشتراب نماهایی با زاویه‌ی اریب را ترجیح می دهد. اما در بیشتر صحنه‌های فیلم" یادداشت‌های روزانه‌ی ..." می‌بینیم که او از زوایای اریب با عوامل اولیه‌ی باروک یعنی حجم بخشیدن به سطح در فضا کمک می گیرد.
به فصلی که پیشتر شرحش رفت نگاه‌کنیم. اولین نما تقریبا" سه دقیقه و نیم طول می کشد. دوربین و هنرپیشه طوری قرار گرفته‌اند که زاویه‌ای اریب درست شده است، که به آن موقعیت کلاونسی که باخ در برابرش نشسته نیز اضافه می‌شود. پشت هنرپیشه به ماست که به فضایی اریبی کمک می کند زیرا چشم ما از پشت او به قسمت داخل قاب نما هدایت می شود. هنگامی که دوربین عقب می کشد اعضای ارکستر دیده می شوند که مانند فلشی قرارگرفته‌اند- از نزدیک قسمت سمت چپ تا دورترین قسمت سمت راست- و توجه بوسیله‌ی باخ، که در مرکز نشسته، به داخل قاب معطوف می شود. توجه کنیم، دوربین هنگامی که به عقب می‌رودتکنوار توجه ما را به خود جلب می کند.
در این جا باید به اثری ماوراء الطبیعه‌ای اشاره کرد. هنگامی که باخ کلیدهای پائین کلاوسن را می نوازد، کلیدهای بالایی تکان می خورند درست مثل اینکه نیرویی مافوق ارادهبشر آنها را به حرکت در می آورد.
نمای دوم فقط یک ثانیه طول می کشد که درآن ما "آناماگدالنا" را برای نخستین بارمی بینیم. دوباره زاویه‌ی دیداریب است، اما برخلاف نمای اول که تمام فشار دید از چپ به راست می رفت، در این نما از نزدیک ترین قسمت سمت راست به‌دورترین قسمت سمت چپ هدایت می شود. و همچنین به جای قرار دادن دوربین کمی پائین تر از هنرپیشه‌ها، مثل نمای اول، این بار دوربین کمی بالاتر از هنرپیشه قرار گرفته است. اما همچنان چشم ما، مانند نمای اول، به گوشه‌ی اتاق کشیده می شود گرچه که زاویه‌ی دوربین عوض‌شده است. در این جا دوربین هیچ حرکتی‌ندارد ولی در عوض حرکت با تمام شدن موسیقی و شروع روایت بدست می آید.

نمای سوم هم یک نمای اریب و مثل نمای اول دوربین پائین‌تر از هنرپیشه قرار گرفته است. یک بار دیگر در نیمه‌ی یک دقیقه و نیمی نما دوربین حرکت می کند، ولی بر خلاف نمای اول از عقب به جلو می رود و از بالای شانه‌ی پسرک قسمتی را که مـی - نوازد نشان می دهد.

این عمل اختلاف ها و نقاط برخورد فیلم را می سازد. و برای اولین بار کلمه‌ی نقطه ی‌برخورد به صورت استعاره استفاده نمی شود...

فیلم دارای دو نمای غیرعادی است: یکی در یک سوم اول فیلم و دیگری درست متقارن در یک سوم آخر فیلم، که تقریبا" تصاویر آیینه‌ای یکدیگرند. درست شبیه" فوک "- نوعی موسیقی که زمان بـاخ خواهان بسیاری داشت - که هر نتی بر عکس نت دیگر بود، زاویه و محل قرار گرفتن هنرپیشه‌ها دردونما درست بر عکس یکدیگرند. تمام این فضا سازی‌دراماتیک اریبی برای جبران برهنگی فیلم به کار می روند. هیچوقت غیر از هنرپیشه‌ها و موسیقیدانان چیـزی به ما نشان داده نمی شود. نه جمعیتی، نه‌تماشا - گری و نه تشویق و واکنشی به موسیقی، مانندفیلم های قبلی اشتراب هر نما نسبتا" برهنه اسـت. برای مثال و اطمینان بیشتر در فیلم معمـاری باروک و دکوراسیون تزئینی کلیساها دیده می شود ولی از آن ها طوری فیلمبرداری شده که تمام‌عناصر تماشایی شان گرفته شده، و بدون شک به این سبب که مزاحم موسیقی نشود. همچنین بندرت‌تمام‌یـک اتاق یا کلیسا را می بینیم. همیشه گوشه‌ای ازآن را شاهد هستیم، در حالیکه نوازندگان در آن‌گوشه به هم فشرده شده‌اند، یا در خطی پشت ارگ قـرار گرفته‌اند. اما از تمام این فشارها نیرویی بدست می‌آید که به ما یا دوربین یا هنرپیشه‌ها اجازه نمی دهد که درفضا حرکت‌کنند. به استثناء سه‌لحظه‌ی تنفس‌فیلم: دو منظره‌ی دریا و نمای آسمان و آن لحظه‌های کمیابی که آناماگدالنا "ورمیر"وار بـه طرف پنجره می رود و نمای آخر از باخ درست‌قبـل از مرگش مقابل پنجره‌ای که به روی درختی بازشده است.

طرز قرار گرفتن نما ها در فیلم بی نهایـت پیچیده است: اشتراب به دقت عامل حلقه‌های نه‌تا

ده دقیقه‌ای را مدنظر داشته است و فیلم تقریبا" به ده قسمت مساوی تقسیم شده است. اما در کنار قسمت بندی فیلم به حلقه‌های استفاده شده، ساختمان دیگری نیز به کار رفته است که به وسیله نماهای دریا و آسمان فصل بندی شده. این نماها فیلم را به چهار فصل تقسیم کرده‌اند: حلقه‌های یک تا چهار، پنج و شش، هفت و هشت و نه و ده. این قسمتها متقارن نیستند- چنانکه قسمت اول طولانی تر از بقیه است، بجای تقسیم‌بندی ساده‌ی زمانی - و مطابق ساختمان دراماتیک فیلم هستند.

همچنان پیچیده‌تر توزیع نماها و طول آن ها است. کوتاه‌ترین نماها همانطور که دیدیم یک ثانیه و بلندترین شان هفت دقیقه و نیم طول می کشد. از ۱۱۳ نمای فیلم، ۴۷ نما کمتر از ده ثانیه، ۲۶ نما از ۱۰ تا ۱۵ ثانیه و ۵۰ نما بیشتر از ۱۵ ثانیه طول دارد. قبل از ساختن فیلم اشتراب تصمیم داشت همچنان که باخ به سوی مرگ می رود نماها کوتاه‌تر و کوتاه‌تر شوند. برای رساندن احساس سریع گذشتن زمان از نگاه آنکه می داند روزهای آخر زندگیش را می گذراند. کما بیش زیر بنای ریاضی فیلم‌های اشتراب نوعی پایه‌های ابتدائی ریتمیک می سازد که بدون آن نماها بسختی به یکدیگر بند می شوند. ساختمان فیلم به‌طور وحشتناکی غنی است: برای نمونه به توزیع قسمت‌های موسیقی در طول فیلم توجه کنید. می دانیم‌که اشتراب هر کدام از قسمت های مختلفی راکه باخ با آنها کار کرده است انتخاب کرده - یک قسمت ارگ یا کلاوسن - و همینطور اواز قسمت‌های مختلف زندگی باخ نوعی موسیقی انتخاب کرده است. اما بار دیگر موسیقی به نحوی با روایت و تصاویر مطابقت دارد. کلمات آهنگ ها خود به‌خود کار می کنند "کانتانتا "ها "پاسیون سنت ماتیو" و همه آنها جای مخصوص خود را در ساختمان فیلم دارا هستند. به عنوان مثال بیشتر "کانتانتا "هایی که او انتخاب کرده اشاره به اخلاقیات دارند.

طبیعتا" این ساختمان، این بنای پیچیده‌ی زمان و فضا فقط وقتی اعتبار دارد که بگونه‌ای احساسی روی بیننده اثر بگذارد. ریاضیات معمولا"

عوامل غیراحساسی شمرده می شوند، ولی همچنان اعداد ریشه‌ی اصلی شعر و موسیقی اند.

موسیقی، مانند ریاضیات در سطحی ما فوق زبان تلفظی قرار می گیرد. و بنابراین اشتراب با برگشتن به منشاء اصلی موسیقی باخ موفق شده که فیلمی نه درباره‌ی موسیقی بلکه از موسیقی بسازد.

همزمان عوامل دیگری در فیلم به او کمک می کنند ـ داستان عاشقانه، دیدگاه‌های اجتماعی، مستندها، تمام چیزهایی که به او کمک می کنند تا در دایره‌ای دور باخ و موزیک او کار کند. باخ یک کامپیوتر نبود، بلکه بشری بود مثل بقیه مردم، با مشکلات و شادی های خاص مردم. از این نقطه‌نظر می شود با اشتراب موافق بود که فیلم باخ فیلمی مارکسیستی است: چون باخ فیلم ورای یک هنرمند بودن موجودی اسطوره‌ای و خارج از زمان و فضا نبود.

... باد جایی که می خواهد می وزد. احساسی از عظمت در سرتاسر فیلم موج می زند و آن را تا پایه‌ای بلندتر از ریاضیات بالا می برد، به نقطه‌ای افسانه‌ای، جایی که ناسازگاری ها مبدل به رویایی از هماهنگ های والا می شوند.

ـ اندکی کوتاه شده ـ

۵

کتاب‌های سینمایی آماده‌ی چاپ

کتاب‌های زیر را مجید مصطفوی ترجمه کرده:

۱ـ سینمای صامت
نوشته‌ی لیام اولیری

۲ـ اکووس (یا اب)
ـ نمایشنامه ـ
نوشته پیترشفر
بر پایه‌ی این نمایشنامه سیدنی لومت فیلمی را کارگردانی کرده است.

۳ـ سینمای کشورهای آمریکای لاتین
(برزیل ـ کوبا ـ آرژانتین ـ شیلی ـ بولیوی ـ مکزیک ـ ونزوئلا ـ کلمبیا ـ پرو).
گردآوری و ترجمه از منابع فارسی، انگلیسی و فرانسه.

۴ـ ۱۹۰۰
نوشته‌ی نورمن توماس دی جیووانی
بر پایه‌ی این رمان برناردوبرتولوچی فیلمی بهمین نام ساخته است.

۶

نامه‌های رسیده

با درودهای فراوان
دوستان:

دفتر اول " سینمای نوین" من و دوستان مرا بی نهایت خوشحال کرد. ما که یک گروه جوان ارمنی علاقمند به این هنر هستیم، ماهها بود که در پی رد اثری از آن عده بودیم که دوربین را وسیله‌ای برای خدمت به مردم بدل کرده‌اند و شما را در "سینمای نوین" یافتیم.

همچنین که هیچ حرکت نخستین عاری از کمبود نیست، و دفتر شما هم شامل این قانون است..... (ولی) ما اطمینان داریم که شما نهایت سعی خود را در بسط و گسترش سینمای نوین بکار خواهید گرفت....

با آرزوی موفقیت هرچه بیشتر
راز میک قرابیگی

... دوستان .... سینمای نوین نارسائی هایی جزیی داشته که فهرست وار عرض میشود، امید است تکمیل شود:

۱ـ در باره‌ی سینمای اصیل و خوب ایران مطلبی نداشتید.

۲ـ تعصب در بینش سیاسی باعث نفی سینمای خوب و عمیق امریکا و کشورهای اروپائی و ...دیگر شده.

۳ـ نارسایی هایی درچاپ نشریه بوده ...

با تشکر و ارادت
ایرج محنتی

در شماره‌ی دوم سینمای نوین نوشته بودید کتاب های سینمایی درحال چاپ است ، تاریخ چاپ و محل فروش کتاب های نامبرده در سینمای نوین، مخصوصا " کتاب " فیلمبرداری " نوشته‌ی مالکیه ویچ و "تکنیک سینما " نوشته " پودوفکین " و "نشانه ها و مفهوم در سینما " را در شماره آینده اعلام نمائید... در ضمن در کتاب سینمای نوین آثار جوانان متعهد و انقلابی ایران خالی است ، اگر امکان آن باشد از سینمای هشت آماتور نیز یاد کنید.

امیدوارم که در پناه خداوند متعال به‌کار - های انسانی خود ادامه دهید. که همانا خواسته کلیه هنردوستان مخصوصا " جوانان انقلابی است .

با کمال تشکر
مهدی‌قدیری

سلامی نو بر مسئولین سینمای نوین

... دوستان عزیز اولین شماره‌ی شما عالی و بسیار خوب بود. ولی افسوس که مجله شما فقط در کتابفروشی های جلو دانشگاه تهران به چشم میخورد و هرگز در دکه‌های روزنامه‌فروشی یافت نمی شود. در ضمن امیدوارم انتشار سینمای نوین هرگز قطع نشود، و طوری توزیع شود که در دسترس همگان قرار گیرد.

درضمن همینطورکه با محمودصفایی‌گفتگو داشتیدبا دیگر هنرپیشگان و دست اندرکاران سینمای ایران به گفتگو بنشینید و من بنوبه خود برای دفعات آینده مجید محسنی ، ساموئل خاچیکیان و غیره‌را پیشنهاد میکنم و امیدوارم برای متنوع کردن سینمای نوین به تحلیل آثار کارگردانان ایرانی و خارجی بپردازید تا همه با هم پیش بسوی سینمای نوین رهسپار شویم .

با تقدیم احترام
محمدحسین آسایش

با سلام و درود فراوان به گردانندگان سینمای‌نوین

... برای آغاز این‌را بگویم که نه شما عقیده مرا می دانید و نه من طرز تفکر شما را. اما این را متوجه شده‌ام که شما برای آگاهی مردم کار میکنید، مردمی که سال ها زیر دست کمپانی ها و سازندگان فیلم‌های استثماری بوده‌اند.... من علاقه دارم از تجربیات کسانی که در این راه کوشیده‌اند استفاده کنم تا نیروی خود را به‌هدر ندهم ... ولی توقعی بیش از این در شروع کارتان ندارم چون همین را در این زمان شروع مثبتی برای امثال خود می بینم ...

با امید پیروزی
مسعود صادقی

دو پاسخ کوتاه

---

* آقای مهدی قدیری :
نام کتاب " فیلمبرداری " در بخش " کتابهای سینمایی آماده چاپ " دفتر دوم سینمای نوین آمده بود که اگر نگاهی به مقدمه‌اش بیاندازید پاسخ این پرسش‌خود را خواهید یافت. و تعویق انتشار " تکنیک سینما " و "نشانه‌ها و مفهوم در سینما" دلیلی ندارد جز دشواری های مالی سینمای‌نوین .

* آقای محمدحسین آسایش
دفتر اول و دوم سینمای نوین در سطح‌روزنامه فروشی های تهران توزیع شد واگر در چند روزنامه فروشی سینمای‌نوین را نیافتید دلیلش شناخت فروشنده‌ی آن دکه از ذائقه خریدارانش است .