سینماگ نوین

با نوشته‌هایی از:

آندره بازن

بلا بالاش

ساتیاجیت رای

بولسلاو میچالک

ابرج کریمی

حسن سیفی

شهروز جویانی

خاطره سلطانزاده

یوسف باکویی

باشگاه ادبیات

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

سینمای نوین
(دفتر پنجم)
به‌کوشش شهروز جویانی
حروف‌چینی : سیمرغ
فیلم و زینک : لیتوگرافی الوان
چاپ و صحافی : پژمان
چاپ اول ، زمستان ۶۳
تیراژ: ۴۰۰۰
پخش از :
نشانه ، طالقانی ، شماره ۳۱۸، تلفن : ۸۲۶۶۶۶
نشانی پستی سینمای نوین :
تهران ۱۱۳۶۵ صندوق پستی ۵۵۵۶

فهرست

۱. وسترن یا سینمای آمریکا، آندره بازن، جمال آل‌احمد ۵
۲. شکل هنری و ماده‌ی خام، بلا بالاش، شهریار بهترین ۲۱
۳. زمانی طولانی بر جاده‌ی کوچک، ساتیا جیت‌رای، مجید مصطفوی ۳۷
۴. یک نسل و "یک‌نسل"، بولسلاومیچالک، مسعود مدنی ۴۹
۵. بدویت گم‌شده، ایرج کریمی ۶۳
۶. کمال‌الملک برداری بر بستر تاریخ، حسن سیفی ۷۵
۷. "کمال‌الملک" و اسطوره‌ی حاتمی، شهروز جویانی ۸۱
۸. آینه‌بازی ذهن‌ها، خاطره سلطانزاده ۹۱
۹. معرفی دو کتاب سینمایی ۱۰۸

آندره بازن

وسترن یا سینمای آمریکا[1]

ترجمه‌ی جمال آل‌احمد

وسترن تنها نوعی است که سرمنشاء آن در ریشه‌های سینما، تقریباً "ادغام شده و طی، تقریباً"، نیم‌قرن موفقیت بی‌وقفه همچنان به‌زندگی‌اش ادامه می‌دهد. حتا اگر ادعا کنیم که این سینما از دهه‌ی ۳۰ سبک[۲] و مضمون یکنواختی داشته، لااقل ثبات موفقیت تجاری و سلامت آن اعجاب‌انگیز بوده. بدون شک وسترن از تحولات سلیقه‌ی (سبک‌های) سینمایی، حتا سلیقه‌ی (فردی) تنها، درامان نبوده. وسترن، تاثیرات خارجی (به‌عنوان مثال تاثیرات رمان سیاه، ادبیات پلیسی، یا مشغله‌های ذهنی زمانه) را تحمل کرده و بازهم خواهد کرد و (البته) سادگی و صلابت آن از گذار این تاثیرات لطمه دیده است. البته می‌توان از این امر متاسف شد، اما نمی‌توان شاهد انهدام کامل وسترن بود. در حقیقت این عوامل تنها بخش اندکی از رشته‌فیلم‌های نسبتاً "سطح بالا را در عمل متاثر ساخت، بی‌آنکه بر فیلم‌های "سری‌زد"[۳]، که به‌ویژه برای مصارف داخلی تهیه شده بودند، خدشه‌ای وارد آورد. وانگهی اگر عارضه‌های زودگذر وسترن تاسف‌بار است، مقاومت آن نیز در مقابل این عارضه‌ها به‌همان اندازه شگفت‌آور است. هر تاثیر (خارجی)، مانند واکسن، بر وسترن عمل می‌کند. میکرب، به‌محض تماس با وسترن، خصیصه مهلک بودن خود را از دست می‌دهد. کمدی آمریکایی طی ۱۰ یا ۱۵ سال، فضایل و توانایی‌های خود را تحلیل برد و اگر گاه در خلال موفقیت‌های تصادفی نشان می‌دهد که هنوز زنده است، تنها به‌این دلیل است که از قوانین و احکامی که موفقیت‌های قبل از جنگ را نصیب آن کرد به‌نحوی عدول می‌کند. فیلم‌های گانگستری، از "شب‌های شیکاگو"[۴] (۱۹۲۷) گرفته تا "صورت زخمی"[۵] (۱۹۳۲)، منحنی رشد خود را طی کرده بودند، (سپس) فیلمنامه‌های پلیسی بسرعت متحول شدند، وگرچه امروز هنوز می‌توان گونه‌ای

زیبایی‌شناسی[۶] خشونت در چهارچوب ماجرای جنایی، که در این فیلمنامه‌ها همچون "صورت زخمی" مشترک است، بازیافت، اما بازشناختن قهرمانان اصلی[۷] در فیلمنامه‌هایی (که قهرمان اصلی‌اش) کارآگاه یا روزنامه‌نگار[۸] یا "جی ـ من"[۹] هستند، در حقیقت دشوار است. بعلاوه با آن که می‌توان از یک نوع پلیسی آمریکایی گفتگو کرد، اما نمی‌توان به‌آن ویژگی وسترن را نسبت داد، زیرا ادبیاتی، که پیش‌از آن وجود داشت، تاثیر خود را بر آن حفظ‌کرده و آخرین فیلم‌های تحلیل رفته جنایی سیاه مستقیما" از رمان سیاه تاثیر دارند.

بعکس، اخیرا" دار و دسته قدیمی "هاری لانگ کاسیدی"[۱۰] از طریق تلویزیون و با موفقیت شگرف نشان دادند که قهرمانان و طرح‌های[۱۱] دراماتیک وسترن پایدار بوده و وسترن کهنه نمی‌شود.

ویژگی عالم‌گیر بودن نوع وسترن، شاید ما را بیش از دیرپایی آن در تاریخ متعجب سازد. جوامع عرب، هندو، لاتین، آلمانی (ژرمن) یا آنگلوساکسون، که وسترن در میان آنها پیوسته موفقیت پایدار داشته است، از چه روی به‌بازسازی پیدایش ایالات متحده آمریکا، نبرد "بوفالو ـ بیل[۱۲]" علیه سرخپوستان، احداث خطوط راه آهن یا جنگ انفصال[۱۳] علاقمند هستند؟

بنابراین وسترن باید رازی را در خود نهفته داشته باشد و آن، نه جوانی، بل جاودانگی آن است، رازی که با عین جوهر سینما به‌نحوی همصدا است.

به‌سهولت می‌توان گفت که وسترن "سینما به‌مفهوم اخص کلمه" است، زیرا سینما یعنی حرکت. مسلما اسب‌سواری و زرد و خورد صفات معمولی وسترن را تشکیل می‌دهند.

اما وسترن، تنها با این صفات فقط یکی از انواع فیلم‌های حادثه‌ای محسوب خواهد شد. وانگهی، جنب و جوش شخصیت‌ها تا سرحد شکلی از طغیان، از چهارچوب اقلیمی وسترن تفکیک ناپذیر است، و ما می‌توانیم وسترن را از نظر دکور (شهر چوبی) و دورنمای آن نیز تعریف کنیم، در عین حال، نوع‌ها یا مکاتب دیگر سینما، مانند سینمای صامت سوئد، از دورنما به‌مثابه شعر تمثیلی، برای کسب عظمت بهره‌گرفته‌اند، بی‌آنکه این شعر ضامن بقای آنها باشد. حتا گاه دیده شده که یکی از مایه‌های[۱۴] وسترن ــ مثلا سفر سنتی‌گله ــ به‌وام گرفته شده (همانگونه که در فیلم "مهاجران[۱۵]" مشاهده شد) و در دورنمایی (مثلا "استرالیای مرکزی") شبیه دورنماهای غرب آمریکا قرار داده شده. همانگونه که می‌بینیم نتیجه‌ی این روش، درخشان بود اما جای خوشبختی است که مشابه این نوع بی‌باکی‌های خلاف عرف، که موفقیت آن ناشی از حوادث استثنایی بود، ادامه نیافت. البته در فرانسه، در دور ــ نماهای "کامارگ"[۱۶] وسترن‌هایی ساخته شد، اما این را باید فقط بعنوان دلیل دیگری بر محبوبیت و سلامت "نوع" دانست که در آزمون تقلید، اقتباس یا بازسازی موفق است.

در حقیقت کاهش ارزش درونمایه‌ی وسترن تا سطح یکی از اعضاء تشکیل دهنده‌ی آن، کوشش بیهوده‌ای خواهد بود. همین عناصر در جای دیگر وجود دارند اما، برخلاف انتظار، محاسن آنها دیده نمی‌شوند. بنابراین وسترن باید چیز دیگری سوای شکل آن باشد. تشخیص یا تعریف جذابیت[۱۷]های نوع وسترن تنها از طریق اسب‌سواری‌ها، زد و خوردها و مردان قوی و شجاع در دورنمایی از یک بیابان خشک، امکان‌پذیر خواهد بود.

این صفات آشکار، که غالبا "وسترن از طریق آنها

بازشناخته می‌شود، تنها نشانه‌ها یا نمادهای واقعیت عمیق آن، یعنی اسطوره، است. وسترن زاده‌ی وصلت یک میتولوژی بانوعی‌وسیله‌ی بیان است. "افسانه‌ی غرب "۱۸ پیش از سینما در شکل‌های ادبی یا فولکلور وجود داشت و ،بعلاوه ،ادبیات وسترن، برغم پیدایش فیلم‌های متعدد، نه فقط از بین نرفت بلکه محبوبیت خود را حفظ کرده و بهترین موضوعات را برای فیلمنامه‌های وسترن تأمین کرد. اما میان خوانندگان محدود داخلی (بومی) "داستان‌های وسترن" و تماشاگران جهانی فیلم‌هایی که از این داستان‌ها الهام می‌گیرند وجه مشترکی وجود ندارد. همانگونه که از مینیاتورهای "کتب دعا "۱۹ بعنوان الگو در مجسمه‌سازی و نقاشی‌های ویترای کلیساها استفاده شد، ادبیات وسترن، با گسستن از زبان و به‌نمایش درآمدن بر پرده، مقامی در خور خود پیدا کرد، گویی ابعاد تصویر و ابعاد تصور سرانجام به‌وحدت رسیدند.

در این نوشته بر یک جنبه‌ی وسترن که بدرستی شناخته نشده است تاکید خواهد شد، این‌جنبه، حقیقت تاریخی وسترن است. فقدان شناخت کامل این جنبه، در درجه نخست، به‌دلیل ناآگاهی ما،سپس به‌سبب پیشداوری ریشه‌ای بوده. طبق این پیشداوری چیزی جز روایت حکایت‌های کاملا " پوچ و کودکانه و چیزی جز نتیجه جعل و اختراع ذهنی ساده‌لوحانه نبوده و هیچگاه به‌حقایق روانشناختی ،تاریخی‌یا حتاصرفا "مادی نمی‌پردازد. البته این حقیقت نیز وجود دارد که وسترن‌هایی که به‌روشنی پابند حقانیت تاریخی باشند از نظر صرفا " کمی اندک هستند. حقیقت دیگر آن است که همین تعداد اندک وسترن‌های تاریخی نیز الزاما " تنها سند معتبر محسوب نمی‌شوند. مضحک خواهد بود اگر بخواهیم شخصیت "تام میکس۲۰" (و نیز شخصیت اسب سفید شاداو را) یا حتا

شخصیت "داگلاس فربنکس[۲۱]" یا "ویلیام هرت[۲۲]" را، که زیباترین فیلم‌های دوره‌ی باشکوه و ابتدایی وسترن را ارائه دادند، با مقیاس باستانشناسی ارزیابی کنیم: در مجموع، در بسیاری از وسترن‌های کنونی و معتبر (مانند "بیابان ترس[۲۳]"، "شهر متروک[۲۴]" یا "ترن سه‌بار سوت خواهد زد[۲۵]") تنها تشابه‌های بسیار ساده‌ی تاریخی یافت می‌شود. وسترن‌های مذکور در درجه‌ی نخست زاییده‌ی تخیل هستند. اما نادیده گرفتن مصادیق تاریخی وسترن به‌همان اندازه خطا خواهد بود که نفی کردن آزادی بی‌دریغ فیلمنامه‌های آن. "ژ.ل. ریوپی‌رو" به‌خوبی به‌ما نشان می‌دهد که از یک حادثه‌ی تاریخی نسبتا" نزدیک چگونه کمال مطلوب حماسی آفریده می‌شود، اما ممکن است او در مطالعه خود، در حالیکه مقید به‌یادآوری آن موردی است که معمولا" نادیده گرفته یا فراموش می‌شود و با تکیه‌ی ویژه بر فیلم‌هایی که نظریه‌ی او را ثابت می‌کنند، چهره‌ی دیگر واقعیت زیبایی‌شناختی را بطور ضمنی نادیده بگیرد. با وجود این، این مطالعه به او حقانیت دو جانبه می‌بخشد، زیرا پیوندهای واقعیت تاریخی با وسترن، نه مستقیم و بی‌واسطه، بلکه دیالکتیکی است. "تام میکس" غیر از "آبراهان لینکلن[۲۶]" است اما "تام"، به‌شیوه‌ی خود، یاد و آیین او را جاودان می‌سازد. وسترن، با افسانه‌ای‌ترین یا بی‌ریاترین اشکال خود، کاملا" با بازسازی تاریخی مغایرت دارد. "بوچ کاسیدی" ظاهرا" فقط از نظر لباس و نوع دلاوری‌هایش با "تارزان" تفاوت دارد. امااگر انسان بخواهدزحمت‌مقایسه این‌داستان‌های فریبنده و در هر حال نامحتمل را به‌خود بدهد و آنها را، مانند انطباق نگاتیف‌های چند چهره در قیافه‌شناسی مدرن، با یکدیگر بسنجد، خواهد دید که در ظهور نهایی یک وسترن آرمانی با عناصر ثابت و مشترک از هریک از

داستان‌ها پدیدار می‌شود . این وسترن از این لحاظ آرمانی است که فقط از اسطوره‌های ناب خود تشکیل شده است . به عنوان نمونه ، یکی از این اسطوره‌ها ، یعنی اسطوره زن ، را بررسی می‌کنیم .

"کابوی خوب "[۲۷] در ثلث اول فیلم ، دختر جوان و پاکدامن را ملاقات کرده و دلباخته این باکره‌ی‌فرزانه و قوی می‌شود . می‌توان حدس زد که این عشق ، برغم آنکه در لفاف‌شرمی بزرگ نمایش داده‌می‌شود ، دو جانبه است . اما موانعی ، تقریبا " غیرقابل رفع ، راه این عشق را سد می‌کنند . یکی از این موانع ، که متداول‌ترین و بارزترین آنهاست ، از طرف خانواده‌ی معشوق ایجاد می‌شود . مثلا " برادر معشوق شخص پست و منحوسی است که کابوی خوب ناگزیر است طی نبردی شگرف جامعه را از لوث وجود او پاک کند . "شیمن "[۲۸] جدید ، یغنی قهرمان زن ما ،روا نمی‌داند که پسر زیبا قاتل‌برادرش شود . بنابراین شوالیه‌ی ما ، برای آنکه در نظر معشوق خود دوباره عزیز شده و شایسته‌ی عفو او باشد ، باید از یک رشته آزمون‌های حیرت‌انگیز سربلند بیرون آید . سرانجام او نامزد محبوبش را از یک خطر مهلک (مهلک برای خود او ، شجاعت او ، سرنوشت او و یا هرسه این‌ها) نجات می‌دهد . بدنبال این ماجرا ، و در حالیکه فیلم به‌پایان خود نزدیک می‌شود ، معشوقه احساس می‌کند اگر خواستگارش را نبخشد نامهربانی کرده و ، بنابراین ، او را به‌داشتن فرزندان بسیار امیدوار می‌کند .

این طرح ، که البته می‌توان هزار نسخه متفاوت از آن آراست (مثلا " بجای تهدید سرخپوستان یا دزدان احشام ، جنگ انفصال را گذاشت) یادآور طرح رمان‌های عشقی است که در آن زن و آزمون‌هایی که بهترین قهرمانان آن باید برای رسیدن به‌عشق خود طی‌کنند ،

برتری دارند .

اما تاریخ غالبا " از یک شخصیت غیرمتعارف[۳۰] مایه می‌گیرد ، مثلا " رقاص میخانه نیز معمولا " عاشق کابوی خوب می‌شود و در نتیجه ، اگر بهترین فیلمنامه‌نویس‌ها مراقب نباشند ، زنی زیادی خواهد بود . بنابراین ، چند دقیقه قبل از پایان فیلم ، روسپی خوش‌قلب ، مرد محبوبش را از یک خطر نجات می‌دهد و بدین ترتیب زندگی خود و عشق نافرجامش را برای خوشبختی کابوی خود فدا کرده و در همان دم در دل تماشاگران بخشوده می‌شود .

در اینجا یک موضوع مهم بذهن راه می‌یابد و آن اینکه تمایز میان خوب‌ها و بدها تنها برای مردها وجود دارد . زنان ، در تمام سطوح جامعه ، در هرحال شایسته‌ی عشق و همه لااقل شایسته احترام و شفقت هستند . پست ـ ترین فاحشه با عشق و مرگ بخشوده می‌شود . گاه نیز چنین فاحشه‌ای ، همچون در فیلم "دلیجان"[۳۱] که تشابه آن با "بول دو سوفل"[۳۲] موپاسان کاملا " شناخته شده است ، از مرگ معاف می‌شود . در حقیقت کابوی خوب کم و بیش تحت‌تعقیب قرار می‌گیرد و از آن‌بعد اخلاقی‌ترین عشق‌ها میان قهرمان مرد و قهرمان زن امکان‌پذیر می‌شود .

همچنین در دنیای وسترن زن خوب بوده و این مرد است که بد است . مرد آنقدر بد است که بهترین آنها باید ، از طریق آزمون‌هایی ، گناه نخستین همجنس خود را به‌نحوی جبران کند . حوا در "بهشت روی زمین" آدم را به‌وسوسه‌می‌اندازد . سخت‌گیری‌پیورتن "[۳۳] آنگلوساکسون ، تحت‌فشارحوادث تاریخ ، به‌تکلیف تورانی راوارونه می‌کند . سقوط زن[۳۴] تنها نتیجه‌ی شهوت مرد است .

واضح است این نگرش از شناخت شرایط جامعه بدوی غرب ناشی می‌شود بر مبنای این شناخت ، کمیابی زن و خطرات زندگی بسیار سخت ، جامعه را ناگزیر از

"دلیجان" جان فورد تصویری دراماتیک و تمثیلی ستودنی از ریاکار و رباخوار است. این فیلم به‌ما نشان می‌دهد که فاحشه‌ای می‌تواند بیش از خشکه‌مقدسانی که او را از شهر بیرون کردند قابل احترام‌باشد."

محافظت زنان و اسب‌ها می‌سازد. مجازات دزدیدن اسب نمی‌تواند کمتر از "دار زدن" باشد. انگیزه‌ی احترام گذاشتن به‌زنان باید چیزی بیش از ترس از مرگ باشد، خطری که برای قهرمان بی‌اهمیت است. این انگیزه نیروی مسلم اسطوره است. آن که وسترن می‌سازد زن را در نقش مظهر فضیلت‌های اجتماعی‌اش، که این دنیای بسیار پر آشوب بیش‌ترین نیاز را به آنها دارد، تایید و تعیین می‌کند. زن‌نه‌فقط آینده مادی این‌جهان بلکه مبانی اخلاقی آنرا، از طریق پیوندهای خانوادگی که اشتیاق زن به‌آن همچون اشتیاق ریشه به‌خاک است، در خود نهفته دارد.

این اسطوره‌ها، که ما شاید بارزترین نمونه‌ی آن را بررسی کردیم (و پس از این اسطوره اسب را بررسی خواهیم کرد) بدون شک می‌تواند خود، به‌یک اصل اساسی‌تر نیز منتهی شود. هریک از این اسطوره‌ها، از طریق یک طرح دراماتیک و لااقل ویژه، درواقع تنها بر عملکرد عظیم حماسه‌ای که نیروهای شر را در مقابل شوالیه‌های آرمان خیر قرارمی‌دهد، تاکید می‌کنند. در این درونماهای وسیع دشت‌ها، بیابان‌ها و کوه‌ها، که شهر چوبی، همچون تک‌یاخته‌ی اولیه‌ی یک تمدن، بطور ناپایدار و انگل‌وار، به‌آن آویزان شده است، همه‌چیز امکان‌دارد. سرخپوستی که در آنجا زندگی می‌کرد نتوانست نظم انسان را بر آن تحمیل کند. او تنها زمانی توانست ارباب آن شود که خود را با نوی توحش بت‌پرستانه‌ی آن‌همسان‌کرد. انسان سفیدپوست مسیحی، بعکس، در واقع خالق و فاتح یک دنیای جدید است. از هرجا اسب او گذر می‌کند علف سبز می‌شود، و او نظم اخلاقی و نظم فنی خود را، که بطور تفکیک‌ناپذیر درهم پیچیده شده و اولی ضامن دومی است، همزمان مستقر می‌سازد. تامین امنیت دلیجان‌ها، حفاظت از نیروهای

فدرال و احداث خطوط وسیع راه‌آهن شاید از برقراری عدالت و احترام به آن کمتر اهمیت داشته باشد. پیوندهای میان اخلاق و قانون، که از نظر تمدن‌های کهن ما چیزی جز موضوعی برای رساله پایان تحصیلی نیست، در کمتر از یک قرن اخیر یک تکلیف حیاتی برای آمریکای جوان محسوب شده است. تنها مردان قوی، خشن و شجاع توانستند این دورنماهای بکر را فتح کنند. همه می‌دانند که آشنایی با مرگ برای فراموشی ترس از جهنم، سخت‌گیری و پر حرفی‌های اخلاقی است. قضات و نیروهای پلیس به‌ویژه به‌ضعفا نفع می‌رسانند. نیروی همین انسان فاتح خود، ضعف خود را به‌وجود می‌آورد. البته آنجا که اخلاق فردی ناپایدار است تنها قانون می‌تواند نظم خیر و حسن نظم را تحمیل کند. اما قانون بیشتر به‌آن دلیل ناحق است که می‌خواهد تضمین‌کننده‌ی نوعی اخلاق اجتماعی باشد که شایستگی‌های فردی کسانی را که تشکیل دهنده‌ی این اجتماع هستند، نادیده بگیرد. این عدالت برای کارایی‌اش باید توسط مردانی اجرا شود که به‌اندازه‌ی جانیان قوی و بی‌باک باشند. همان‌گونه که مشاهده شد، این خصایص هرگز با تقوای معنوی سازگار نیست و شخصیت کلانتر هیچ‌گاه بهتر از کسانی که به‌دستور او اعدام می‌شوند، نیست. بدین ترتیب یک تناقض ضروری و اجتناب‌ناپذیر متولد و تایید می‌شود. این تناقض آنست که میان آنهایی که درچهارچوب قانون و آنهایی‌که خارج از قانون (قانون‌شکن) توصیف می‌شوند، غالبا " تفاوت اخلاقی اندک وجود دارد. با این حال، ستاره‌ی کلانتر باید برای عدالتی که ارزش آن مستقل از شایستگی‌های حامل آن است نوعی تقدس ایجاد کند. تناقض دیگر عبارت است از تناقض اعمال عدالتی که برای موثر بودن باید سریع و خشن (البته نه‌باندازه لینچ) باشد و بنابراین شرایط

تخفیف‌دهنده، حتا زمان طولانی اثبات عدم شرکت در جرم، را نادیده بگیرد. این عدالت با حمایت از جامعه ممکن‌است هرآینه‌نسبت‌به، نه‌بی‌فایده‌ترین یا نالایق‌ترین، بلکه جنجالی‌ترین فرزندان خود حق ناشناسی کند.

ضرورت قانون هرگز تا به‌این اندازه به‌ضرورت وجود اخلاقیات نزدیک نبوده و نیز دشمنی آن دو نیز تا به‌این اندازه آشکار و محسوس نبوده. همین دشمنی است که اساس "زائر"[۳۵] چارلی چاپلین را، در یک حالت مضحک، تشکیل می‌دهد. در پایان این فیلم ما می‌بینیم که قهرمان ما با اسب بطرف مرز خیر و شر، که مرز مکزیک نیز هست، می‌تازد. "دلیجان" جان فورد تصویری دراماتیک و تمثیلی ستودنی از ریاکار و رباخوار است. این فیلم به‌ما نشان می‌دهد که فاحشه‌ای می‌تواند بیش از خشکه مقدسانی که او را از شهر بیرون کردند، قابل‌احترام بوده و همچون همسر یک افسر باشد، یا قماربازی عیاش می‌تواند همچون یک مرد شریف بمیرد، یا پزشکی مست، حرفه خود را با کاردانی و ازخودگذشتگی‌انجام‌دهد، یا قانون‌شکنی، که به‌دلیل تصفیه حساب‌های گذشته، و شاید هم آینده تحت تعقیب است، از خود وفاداری، بخشندگی، شجاعت و ظرافت طبع نشان دهد، در حالی‌که بانکداری برجسته و متشخص با صندوق پول فرار می‌کند.

بدین ترتیب انسان در منشاء وسترن یک آیین اخلاقی حماسه و حتا تراژدی می‌یابد. بطور کلی عقیده بر این است که وسترن از نظر فوق بشری بودن قهرمانانش و افسانه‌ای بودن دلاوری‌هایش حماسه است. "بیلی ـ کید"[۳۶] همچون آشیل آسیب‌ناپذیر است و اسلحه‌ی او خطا نمی‌کند. کابوی یک شوالیه است. اسلوبی ازمیزانسن، که از درون آن، به‌محض تشکیل تصویر، مایه حماسی، پدیدار می‌شود و تمایل قهرمان به‌افق‌های وسیع و نماهای

"وینچستر ۷۳ (ساخته‌ی آنتونی‌مان): "وسترن عملا" از نمای درشت، یا تقریبا" نمای آمریکایی بی‌خبر است و، در عوض، دوستدار "تراولینگ" و "چرخش دوربین است که پرده‌ی سینما را فراموش می‌کنند آرامش فضا را بازمی‌گردانند."

بزرگ، که در کل پیوسته یادآور رویاروئی انسان و طبیعت است، جملگی مطابق شخصیت قهرمان است. وسترن عملا" از نمای درشت یا تقریبا" نمای آمریکایی، بی‌خبر است و، در عوض "تراولینگ"[۳۷] وحرکت پانورامیک دوربین[۳۸] را، که پرده‌ی سینما را به‌دست فراموشی می‌سپارد و با فضایی گسترده آرامش ایجاد می‌کند، دوست دارد.

این عقیده‌ی کلی درست است. اما این سبک حماسه، مفهوم خود را تنها از اخلاقی می‌گیرد که محور این سبک بوده و آنرا توجیه می‌کند. این اخلاق، اخلاق دنیائی است که در آن خیر و شر اجتماعی، در عین ضرورت و خلوص خود، مانند دو عنصر بسیط و بنیادی، وجود دارند. اما حماسه، که خیری است در حالت نوزادی

و قانون را در شکل سخت بدوی آن بوجود می‌آورد ، با ظهور اولین تناقض، تراژدی می‌شود . این تناقض میان برتری عدالت اجتماعی و شگفتن عدالت اخلاقی ، میان تحکم مطلق‌قانون ، که‌ضامن نظم جدید "شهر ــ دولت "[۳۹] آینده است ، و تحکم مطلق و تخفیف‌ناپذیر وجدان فردی است .

وسترن غالبا " از سادگی نمایشنامه‌های "کرنی" تقلید کرده است . البته می‌توان شباهت آنها را با "السید "[۴۰] بسهولت تشخیص داد : همان نبرد میان وظیفه و عشق ، همان آزمون‌های شوالیه‌ای که در پایان آنها تنها باکره‌ی قوی خواهد توانست اهانت به‌خانواده‌اش را به‌فراموشی بسپارد ، همان حجب و حیای احساسی‌ای که عشق را در مفهومی که تابع احترام به قوانین اجتماعی و اخلاقی باشد ،می‌خواهد . اما این مقایسه مبهم است : خوار شمردن وسترن از طریق مطرح کردن "کرنی" ، نمودار کردن عظمت آن نیز هست ، عظمتی که شاید به‌کردار کودکانه بسیار شبیه است ، همانگونه که دوران کودکی به‌شعر شباهت دارد .

ساده‌ترین انسان‌های‌همه‌ی اقلیم‌ها ــ و کودکان ــ بی‌تردید همین عظمت بی‌آلایش را در وسترن ، برغم زبان‌ها ، چشم‌اندازها و آداب و رسوم آن ، بازمی‌شناسند . زیرا قهرمانان حماسی و تراژیک جهانی هستند . جنگ انفصال متعلق به‌قرن ۱۹ است ، اما وسترن از آن ، جنگ "تروای "[۴۱] مدرن‌ترین حماسه‌ها را آفرید . پیشروی به‌طرف غرب "اودیسه " ماست .

بنابراین جنبه تاریخی وسترن نه‌تنها با تمایل همچنان آشکار این نوع به‌موقعیت‌های افراطی ، غلو وقایع ، فرشته نجات[۴۲] و بطور خلاصه هر آنچه که وسترن را مترادف یک سرگذشت نامحتمل و بی‌آلایش می‌سازد ، در

تضاد نیست ، بلکه ، بعکس ، زیبایی‌شناسی و روانشناسی آن را پی‌ریزی می‌کند . تاریخ سینما تنها یک سینمای حماسی دیگر می‌شناسد و آن نیز یک سینمای تاریخی است . گرچه مقایسه شکل حماسی در سینمای روس یا شکل حماسی در سینمای آمریکا هدف این مقاله نیست ، اما اگرسبک‌ها بررسی می‌شد مفهوم تاریخی رویدادهای مطرح شده در آن دو سینما دفعتا " مانند روز روشن می‌شد . ما تنها به‌گفتن این مسئله اکتفا می‌کنیم که شباهت واقعییات هیچ ربطی به "اسلوبی‌بودن "[۴۳] آنها ندارد . افسانه‌هایی تقریبا " بی‌درنگ وجود دارند که کافی است نیم نسل بگذرد تا به‌حماسه مبدل شوند . انقلاب شوروی ، مانند فتح غرب ، مجموعه‌ایست از رویدادهای تاریخی که تولد یک نظم و تمدن را نشان می‌دهد . هریک از این دو ، اسطوره‌هائی را که لازمه‌ی تایید تاریخ است بوجود آوردند ، هرکدام مجبور شدند اخلاق را دوباره اختراع کنند و هرکدام ، پیش از آنکه در یکدیگر ادغام شده یا یکدیگر را آلوده کنند ، از سرچشمه حیاتبخش خود اصل قانون را ، که بی‌نظمی را به‌نظم می‌کشاند و آسمان را از زمین جدا می‌سازد ، بازیافتند . اما شاید سینما تنها زبانی بود که نه‌تنها این اصل را بیان کرد بلکه بویژه بعد حقیقی زیبایی شناسی آن را به‌آن بازگرداند . فتح غرب ، بدون سینما ، از "داستان‌های وسترن" چیزی جز یک ادبیات درجه دو[۴۴] باقی نمی‌گذاشت . هنر شوروی نیز نتوانست از طریق نقاشی یا حتا از طریق رمان‌هایش تصویر عظمت خود را بر جهان تحمیل کند . به‌همین دلیل سینما از این پس هنر خاص حماسه است .

پانویس ها:

۱. از مقدمه‌ی کتاب "وسترن یا سینمای آمریکا به‌مفهوم اخص کلمه"، به‌قلم "ژ. ل. ریئوپیروت" J.L. Rieu Peyrout ". این کتاب ازمجموعه "هنر هفتم". انتشارات "سرف"، پاریس ۱۹۵۳ است.

2. Style

3. Serie Z

4. Les Nuits de Chicago

5. Scarface

6. Esthetique

7. Original

۸. فیلم‌هایی که قهرمان اولش روزنامه‌نگار است.

۹. روزنامه نگار.

۱۰. Hopalong Cassidy، در سال ۱۹۰۲ دو نفر از اعضاء دسته‌ی راهزنان یاغی غرب آمریکا به‌نام "یاغیان وحشی" که نامشان "رابرت لروی پارکر" (معروف به "بوچ‌کاسیدی") و "هاری لانگ‌باو" (معروف به "ساندیس کید") بود، با دزدیدن ۳۰ هزار دلار راهی شرق آمریکا شدند، سرانجام پس از ماجراهایی به ایالات جنوبی آمریکا رفتند و در آن‌جا بدست گروهی از افراد نظامی، که در تعقیب‌شان بودند کشته شدند.

11. Schéma

12. Bouffalo Bill

۱۳. Secession، "جنگ انفصال" یا جنگ شمال و جنوب در آمریکا از ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵.

14. Theme

15. Overlanders

۱۶. Camargue ـ "کامارگ" منطقه‌ایست در میان شاخه‌های دلتای رود رن در فرانسه.

17. Charm

18. La Saga de l'ouest

۱۹. Les livre d'heure، "کتاب دعا" یا "کتب ساعت" که برای هر ساعت دعای مشخصی از آن خوانده می‌شد و در حواشی بعضی صفحات آن مینیاتور وجود داشت.

20. Tom Mix

21. Dauglas Fairbanks

22. William Hart

23. Le Désert de la peur

۲۴. La vile abandone، "سرزمین دوردست" ("آنتونی‌مان"، ۱۹۵۵)

25. Le train siffllera trois fois

26. Abraham Lincoln

27. Le bon Cow-boy

۲۸. " Chiméne "، "شیمن" قهرمان زن داستان "السید" " Le Cid " اثر کرنی،

29. wild Bill Hickok

30. Paradoxal

31. Le Chevauchée fantastique

32. Boule de suif

۳۳. " Puritanism "شاخه‌ای از مذهب پروتستان آنگلوساکسون که خرافات را در مذهب نمی‌پذیرفت و سخت پابند اخلاق بود.

۳۴. منظور "فیلم وسترن" است ـ م.

35. Le pélerin

36. Billy le Kid

37. Travelling

38. Panoramique

۳۹. " La Cite "شهری که درآن معنویت و خوبی حاکم است. در یونان قدیم شهرهایی که حاکم‌نشین بودند به‌این نام خوانده می‌شدند.

۴۰. السید " Le Cid " یکی از نمایشنامه‌های "کرنی".

41. Troi

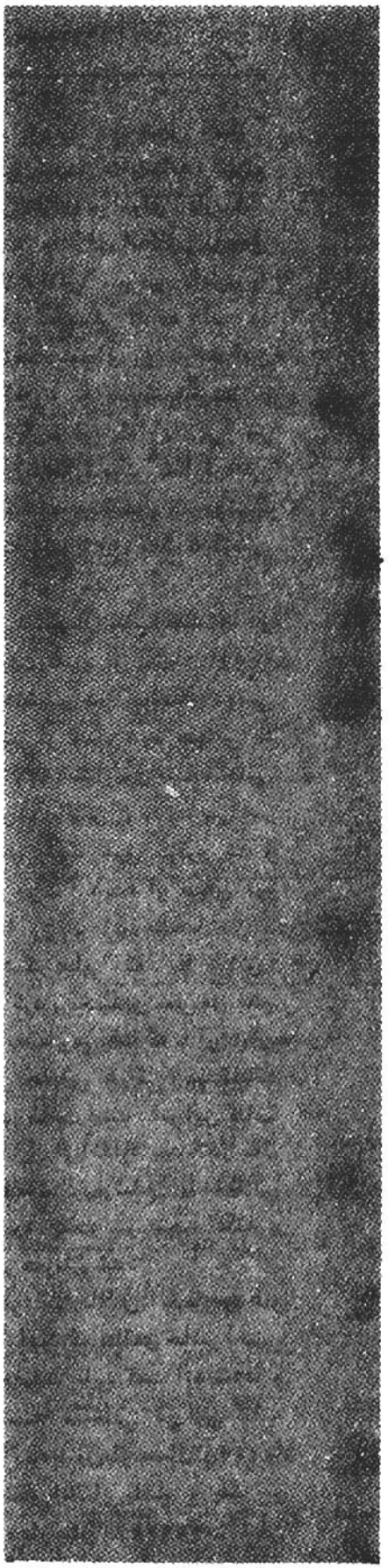
42. deus ex Machina

43. Stylisation

44. Mineure

بلابالاش

شکل هنری و ماده‌ی خام



برگردان : شهریار بهترین

درباره‌ی نویسنده

"بلا بالاش" به‌سال ۱۸۸۴ در شهر "سگد" مجارستان زاده شد. در جوانی نوشتن نمایشنامه، شعر و قصه را آغاز کرد. بعدها اشعاری برای دو اپرای "بارتوک" تهیه دید. در سال ۱۹۱۹، بعد از انقلاب ناموفق کمونیستی در مجارستان، "بلا بالاش" سرزمین مادری را ترک گفت و در اتریش و آلمان به‌زندگی ادامه داد. به هنگام اقامتش در آلمان، صنعت سینمای رو به‌رشد این کشور، فرصتی دراختیارش گذارد تا فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی را پیشه کند. بدین‌گونه بود که "بالاش" در سال ۱۹۲۶ فیلمنامه‌ی "ماجراهای تنمسارک‌نوت" به‌کارگردانی "دورتل" را نوشت. در سال ۱۹۲۹ فیلمنامه‌ی "بیهوشی" را به‌کارگردانی "آبل"، نگاشت و در ۱۹۳۲ کمک کارگردان "لنی ریفنشتال" در فیلم "نورآبی" شد.

پس از به‌قدرت رسیدن ناسیونال سوسیالیست‌ها در آلمان، "بلا بالاش" به‌شوروی رفت. از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ در این کشور زیست و به‌تدریس در "موسسه‌ی دولتی فیلم" در مسکو پرداخت. پس از جنگ دوم جهانی به مجارستان بازگشت و در سال ۱۹۴۷ سناریوی فیلم "جایی در اروپا" را نوشت. از آن‌پس، "بالاش"، به تدریس هنر سینما در بسیاری از کشورهای بلوک شرق سرگرم شد و سرانجام به‌سال ۱۹۴۹ در "پراگ" دیده از جهان فرو بست.

"انسان مربی، یا فرهنگ فیلم" که "بلا بالاش" در سال ۱۹۴۵ آن را منتشر کرد، نخستین نظریه‌ی نظم یافته و رسمی درباره‌ی سینما به‌شمار می‌رفت که تا آن زمان منتشر شده بود. این نوشته، تحلیلی ادراکی و پیشگویانه از توانمندی‌های نهانی سینمای صامت است. اثر این کتاب روی "پودوفکین" و دیگران فزون از اندازه بود. در سال ۱۹۳۰ کتاب دیگر "بالاش" با نام "روح فیلم" با مشکلاتی سینمای ناطق ایجاد کرده بود پنجه در پنجه افکند و خواستار استفاده از صدای غیر همزمان شد.

آخرین و مهمترین اثر "بلا بالاش" درباره‌ی هنر سینما، کتاب "نظریه‌ی فیلم" است که مقاله‌ی حاضر بخشی از آن به‌شمار می‌رود. در حقیقت باید گفت اندیشه‌ها و مشغله‌های ذهنی این اندیشمند سینمایی در این کتاب خلاصه شده. "نظریه‌ی فیلم" نخستین‌بار به‌سال ۱۹۴۵ با عنوان "هنر سینما" در مسکو انتشار یافت و بعد در یوگسلاوی (۱۹۴۷)، در مجارستان (۱۹۴۸)، آلمان (وین ــ ۱۹۴۹) به‌زبان‌های مختلف تجدید چاپ شد.

حالا دیگر همه پذیرفته‌اند که از نمایشنامه یا داستان به دو دلیل عمده برای ساختن فیلم اقتباس می‌شود. گاه فیلمساز فکر می‌کند حکایت نمایشنامه‌یا داستان حکایتی "فیلمی" است و گاه محبوبیتی که نمایشنامه یا داستان به‌دست آورده چنان است که به‌نظر فیلمساز باید در بازار فیلم از آن بهره‌جویی شود. فیلم‌هایی که داستان‌هایی‌نسخه‌اول (ارژینال) داشته‌باشند، انگشت‌شمارند و این بی تردید ناشی از عدم رشد فیلمنامه‌نویسی‌و کاستی‌هایی است که این رشته دارد. اگر جنبه‌های علمی این موضوع را در نظر بگیریم، جای چندانی برای بحث باقی نمی‌ماند. وقتی، حتا با تمام اقتباس‌هایی که از منابع دیگر به‌عمل می‌آید، بازهم به‌اندازه‌ای تقاضا داستان برای فیلم عرضه نمی‌شود، آیا باید همچنان پایمان را توی یک کفش بکنیم و بگوییم که داستان فیلم بایستی، داستانی نسخه‌اول باشد؟ در عمل، قانون عرضه و تقاضاست که تکلیف مسئله را معین می‌کند. اگر عرضه‌ی داستان‌های نسخه‌اول برای فیلمسازی کافی و خوب باشد، شکی نیست که اقتباس از هنرهای دیگر برای ساختن فیلم، کاهش می‌یابد.

با تمام این‌ها، در این مقاله قوانین هنر مورد نظر ماست، نه قانون عرضه و تقاضا. شیوه‌ی اقتباس داستان‌ها و نمایشنامه‌ها ممکن است تابع قانون اخیر باشد، ولی آیا این قانون با قوانین هنر تضاد ندارد؟

آیا این دلالی برای تقاضای بالفعل بازار، به‌ناچار برای منافع هنر و فرهنگ زیباشناختی، زیان‌آور نخواهد بود؟ در این بحث، کلمه‌ی "به‌ناچار" کلمه‌ی اصلی است. چون، این موضوع که آیا دراساس، مسئله‌ی مورد بحث، مسئله‌ای اصولی است یا نه، بستگی به‌این کلمه دارد. چرا که، اگر این اقتباس‌ها در مجموع بتوانند قابل پذیرش

باشند ، در این صورت وظیفه‌ی منتقدین فیلم است تا در هر مورد روشن کنند که اقتباس خوب انجام گرفته یا نه ، و دیگر جایی برای طرح مسایل نظری باقی نمی‌ماند .

اما یک نظر زیباشناسی قدیمی ـ شاید هم بشود گفت کلاسیک ـ وجود دارد که به‌طور کلی هرگونه اقتباسی را رد می‌کند . چون عقیده دارد تمام اقتباس‌ها ، به‌ناچار ، کارهایی عاری از هنر است . اینجا باید به‌موضوعی اشاره کرد که از دید نظریه‌ی هنری اهمیت زیادی دارد . هرچند مخالفان اقتباس ، بی‌تردید ، گفته‌های خود را روی نظریه‌ی درستی بنا می‌کنند ، با وجود این ، در اشتباه هستند . تاریخ ادبیات آکنده از شاهکارهایی کلاسیک است که از آثار دیگر اقتباس شده‌اند .

دلیل نظری که مخالفان اقتباس بر آن تکیه زده‌اند این است که در هر هنری بین شکل و محتوی ارتباطی اساسی و سازمانی وجود دارد و یک شکل هنری معین ، همیشه ، کامل‌ترین وسیله‌ی بیان را برای محتوایی معین ارائه می‌کند . بدین ترتیب ، اقتباس محتوایی خوب برای عرضه‌ی آن در شکل هنری دیگر ، نتیجه‌اش فقط زیان رساندن به‌یک کار هنری است . به‌دیگر سخن ، ممکن است فیلمسازی بتواند از داستانی بد ، فیلمی خوب بسازد ، ولی هرگز نمی‌تواند از داستانی خوب ، فیلمی خوب بسازد .

این عقیده ، که از دیدگاه نظری بی‌عیب است ، با واقعیت‌هایی که اینک یادآوری می‌کنیم تضاد دارد : "شکسپیر" حکایت پاره‌ای از نمایشنامه‌های بسیار خوب خود را از برخی افسانه‌های بسیار خوب ایتالیایی اقتباس کرده . همینطور ، طرح‌های نمایشنامه‌های کلاسیک یونان از حماسه‌های قدیمی‌تر اقتباس شده‌اند . بسیاری از نمایشنامه‌های کلاسیک ، از ماده‌ی خام حماسه‌های کهن بهره می‌گرفتند . اگر " Hambvrgische Dramatvrgie "

" لسینگ"[۱] را ورق بزنیم درخواهیم یافت سه نقد نخستین این کتاب به‌نمایشنامه‌هایی مربوط می‌شود که از داستان‌هایی اقتباس شده‌اند. باید یادآور شد هدف اصلی نویسنده‌ی این اثر فناناپذیر درباره‌ی فلسفه‌ی هنر، که افسانه‌های "لائوکون"[۲] رانیز درخودجای‌داده، دست‌یابی به قوانین مخصوص هرکدام از اشکال هنری معین بوده. باتمام این‌احوال، گرچه‌اودرکتابش به‌نمایشنامه‌های مورد بررسی خود، انتقادهای فراوان وارد می‌کند، ولی هیچ ایرادی به‌اقتباس آن‌ها از داستان‌ها، نمی‌گیرد. برعکس، وی در این‌باره که چگونه می‌شد این اقتباس‌ها را ماهرانه‌تر انجام داد، توصیه‌های سودمندی می‌کند.

تضاد به‌اندازه‌ای آشکار است که انسان در شگفت می‌ماند چرا هیچ زیباشناس خردمندی زحمت روشن کردن این قضیه را به‌خود نداده است. چرا که، اگر ایراد به اقتباس، در کل، اشتباه نظری صرف بود، مشکلی نداشتیم. ولی این ایراد یک اشتباه نیست، بلکه نتیجه‌ی منطقی نظری درست و غیرقابل انکار است که درباره‌ی ارتباط بین شکل و محتوی، ابراز می‌شود.

روشن است که تضاد موجود در اینجا، فقط ظاهر قضیه است. ما بدون‌اینکه بحث و جدلی درباره‌ی موضوع بکنیم، می‌خواهیم این قضیه را به‌صورت حقیقتی ناقص بیرون کشیده و تثبیت سازیم. شاید کاوش عمیق‌تر برای یافتن منبع اشتباه، به‌زحمتش بیارزد.

اگر این نظر را بپذیریم که محتوا یا ماده‌ی خام، تعیین کننده‌ی شکل، و در نتیجه، شکل هنری است و با وجود این، امکان قرار دادن محتوایی واحد را در قالب شکل هنری دیگر، تایید بکنیم، چنین وضعیتی فقط در یک صورت قابل تصور است. آن اینکه، درباره‌ی کلماتی که به‌کار می‌گیریم، دقت کافی نکرده باشیم. بدین معنی که

کلمه‌های "محتوا" و "شکل"، آنچه را که عادت‌کرده‌ایم، ماده‌ی خام، حرکت، طرح، داستان، موضوع و غیره ... از یک سو و "شکل هنری" از سوی دیگر بنامیم، به‌درستی و دقت بیان نکنند. شکی نیست که می‌توان موضوع، حکایت و طرح داستانی را به‌نمایشنامه یا فیلم برگرداند و در عین حال، و در هر مورد، کار هنری کاملی را خلق کرد و هرکدام از این اشکال هنری، برای عرضه‌ی محتوا مناسب باشد. می‌پرسید این چگونه امکان‌پذیر است؟ پاسخ چنین است: در حالی که موضوع یا حکایت در هرکدام از این اشکال هنری مشابه است، محتوای هریک می‌تواند متفاوت باشد. همین محتوای متفاوت است که در هریک از اشکال متفاوت، بیانی مناسب می‌یابد، اشکالی که برای عرضه اقتباسی واحد ارائه می‌شوند.

اشخاص ساده‌لوح و سهل‌اندیش، اعتقاد دارند خود زندگی نمایشنامه‌ها و داستان‌های آماده دراختیار نویسنده قرار می‌دهد. برابر این دیدگاه، هر رویدادی، در نوع خود رویدادی بالبداهه است و ارتباطی ذاتی با شکل هنری معینی دارد. خود زندگی معین می‌کند که چه رویدادی برای عرضه در شکل نمایشنامه، داستان یا فیلم مناسب است. بدین ترتیب، هر نویسنده با ماده‌ی خامی، به‌عنوان موضوعی قطعی، روبروست که عرضه‌ی آن در شکل هنری مخصوص، از پیش تعیین شده است. این ماده‌ی خام فقط از یک طریق، فقط در یک شکل هنری، قابل عرضه است و بس. اگر نویسنده هوس می‌کند از موضوع معینی در اثرش استفاده کند، نمی‌تواند برای عرضه‌ی این موضوع هر شکل هنری را که دلش می‌خواهد به‌کار گیرد. چرا که تکلیف این مسئله از پیش به‌وسیله‌ی تقدیر هنریی که ذاتی‌ی خود واقعیت است، روشن شده.

اما دنیای برون از وجود ما، واقعیتی عینی دارد

که مستقل از شعور ما، و در نتیجه، مستقل از ایده‌های هنری ماست. واقعیت رنگ‌ها، شکل‌ها و نواهایی دارد ولی نمی‌تواند بستگی‌ای ذاتی‌ای به‌نقاشی، مجسمه‌سازی یا مثلا " موسیقی داشته باشد. چرا که، این کارها از کارهای خاص انسان به‌شمار می‌رود. واقعیت به‌خودی خود در قالب هیچ شکل هنری درنمی‌آید. واقعیت‌ها حتا به‌قالب موضوعی، که فقط مناسب فلان شکل هنری خاص باشد، درنمی‌آیند. واقعیت به‌سیب رسیده‌ای می‌ماند که در انتظار است تا دست هنرمندی آن را بچیند. هنر و شکل آن چیز بالبداهه‌ای نیست که در ذات واقعیت باشد، بلکه روش‌های برداشت انسان از واقعیت است. هرچند که این برداشت و روش‌های آن، به‌نوبه‌ی خود، در مجموع، عناصر واقعیت به‌شمار می‌رود.

طبیعی است این روش‌های برداشت، نه دلبخواهی است و نه درشمار نامحدود. در محیط فرهنگی بشر متمدن، بسیاری از این روش‌های برداشت (یا اشکال هنری) به عنوان شکل‌های عینی فرهنگی، هماهنگ با تاریخ، نشو و نما یافته. هرچند این اشکال، اشکالی به‌صرف ذهنی است که شعور انسان به‌وسیله‌ی آن‌ها با واقعیت برخورد می‌کند، اما، در نظر فرد، به‌صورت یک امر مسلم عینی جلوه‌گر می‌شود. در اینجا می‌شود به‌عنوان الگویی برای درک روابط متقابل ماده‌ی خام و شکل هنری، بار دیگر از قیاس تاثیر متقابل و دیالکتیک رودخانه و بستر آن، بهره گرفت.

از این رو، اگر درونمایه یا موضوعی درخور نمایشنامه وجود دارد که به‌دلیل برخورداری از مشخصاتی ویژه، برای عرضه در قالب شکل هنری نمایش مناسب جلوه می‌کند، در این صورت فقط محتوا است که تکلیف شکل هنری را تعیین کرده، نه ماده‌ی خام آن موضوع. به‌دیگر

سخن ، ماده خام واقعیت زنده ، در این مورد تعیین کننده نیست . این ماده‌ی خام نمی‌تواند شکل هنری بیان خود را معین کند و به‌معنای واقعی کلمه ، محتوای هرکدام از اشکال هنری خود باشد .

درونمایه‌ها (یا محتواهایی) که در هرکدام از اشکال هنری عرضه می‌شود ، دیگر ، تکه‌های صرف واقعیت نیستند ، بلکه هریک از آن‌ها از دیدگاه شکل هنری معین ، برداشتی از واقعیت به‌حساب می‌آیند . شاید بتوان آن‌ها را "نیمه‌ی‌تغییر شکل داده شده" خواند ، چون هم اینک طوری پرداخت شده‌اند که در قالب شکل هنری معینی جای گیرند . اگر ما آن‌ها را "درونمایه" ، "موضوع" یا "حکایت" می‌نامیم ، داریم از اصطلاحی لازم و ملزوم حرف می‌زنیم که به‌خودی خود نمی‌تواند قابل تصور باشد ، بلکه به‌عنوان مضمون چیزی مطرح است ، مانند مضمون یک نمایش ، موضوع یک داستان و حکایت یک فیلم . بنابراین می‌توان آن را در واقعیتی یافت که هم اینک از زاویه‌ی این یا آن شکل هنری مورد توجه قرار گرفته است .

از این امر چه نتیجه‌ای گرفته می‌شود ؟ نتیجه این است که می‌توان ، ماده‌ی خام را در قالب اشکال هنری گوناگون شکل داد . ولی یک "محتوا" که تعیین کننده‌ی شکل است ، دیگر چنین ماده‌ی خامی نیست .

مگر نویسنده‌هایی وجود ندارند که چیزی جز نمایشنامه یا داستان نمی‌نویسند ؟ اینان نیز تمامی واقعیت زندگی را فقط از دیدگاه شکل هنری خود می‌نگرند که همین به‌صورت جزء اساسی و سازمانی برداشت آن درمی‌آید . کسان دیگری هم هستند که با بیش از یک شکل هنری سر و کار دارند ، نویسنده‌هایی هستند که زندگی را گاه با چشم داستان‌نویس و گاه با چشم نمایشنامه‌نویس می‌نگرند . بنابراین شاید اوضاع از این قرار است که اینان تکه‌ی

واحدی از واقعیت را بیش از یکبار می‌بینند ، شاید یکبار به عنوان نمایش و بار دیگر به‌عنوان فیلم . ولی اگر این‌طور بود ، اینان نمایشنامه‌های خود را برای فیلم اقتباس نمی‌کردند . بلکه در عوض، به‌همان تجربه‌ی اول‌خود رجوع می‌کردند . و همان ماده‌ی خام اولیه را یکبار به‌عنوان نمایش و بار دیگر به‌عنوان فیلم مورد استفاده قرار می‌دادند .

به‌کل روشن است وقایع برجسته‌ی انگشت‌شماری در تاریخ وجود دارد که از آن‌ها به‌عنوان ماده‌ای خام برای اشکال‌هنری مختلف ازقبیل‌قصیده ،نمایشنامه ، حماسه‌نگاری یا داستان استفاده نشده باشد .

ولی رویداد تاریخی به‌خودی خود فقط یک ماده‌ی خام است ، نه یک درونمایه . به‌مواد خام می‌توان از زاویه‌ی اشکال هنری گوناگون نگاه کرد . ولی یک درونمایه چیزی است که از دیدگاه این یا آن شکل هنری مورد توجه قرار گرفته ، از میان واقعیت چند شکل برگزیده شده و به‌صورت مایه‌ی اصلی درآمده است . این درونمایه‌ها فقط از طریق شکل هنری معین به‌طور مناسب قابل بیان است . این درونمایه‌ها شکل هنری خود را معین می‌کنند ، چرا که خود این‌ها به‌وسیله‌ی همین شکل هنری معین شده‌اند . این درونمایه ، یا واقعیت یا ماده‌ی خام هم‌اکنون "محتوا" به حساب می‌آید و شکل هنری خود را تعیین می‌کند .

تصویری را در نظر بگیرید . واقعیت این الگو تا اینجا فقط ماده‌ی خام به‌حساب می‌آید . این الگو را می‌توان به‌صورت‌تصویرسیاه و سفید نقاشی کرد ، یا از آن مجسمه‌ای از خاک رس ساخت . اما اگر نقاشی واقعی به‌این الگو نگاه کند ، در درجه‌ی اول رنگ‌ها را خواهد دید . رنگ‌ها از ویژگی‌های عمده به‌حساب خواهند آمد و وقتی اینطور شد ، رنگ‌ها دیگر ماده‌ی خام نیستند ، بلکه

درونمایه‌ای برای نقاش‌اند. آن‌ها حالا دیگر محتوایی‌اند که شکل را معین می‌کنند، شکلی که یک شکل هنری است، یک تابلوی نقاشی است. هنرمندی که کارش طراحی سیاه قلم است، خطوط همان الگو را خواهد دید. اینجا، همان ماده‌ی خام، درونمایه‌ی هنری متفاوتی به‌دست خواهد داد و این درونمایه محتوایی خواهد بود که شکل هنری را تعیین خواهد کرد. شکل هنریی که به‌صورت طرح، سیاه‌قلم، یا سایر شیوه‌های خطی جلوه‌گر خواهد شد. یک مجسمه‌ساز هم ممکن است همان الگو را ببیند، ولی این الگو دیگر الگوهای پیشین نیست، چرا که از دید مجسمه‌ساز، تصویر مورد بحث، الگویی برای خلق یک مجسمه است. مجسمه‌ساز از دید اشکال حجمی به‌آن خواهد نگریست و همین امر شکل هنری مناسب را، که مجسمه باشد، معین خواهد کرد.

همین مثال درباره‌ی اشکال ادبی نیز مصداق دارد. یک نویسنده ممکن است در برخورد با یک موضوع، جو اطراف موضوع و حالت‌های زودگذر را احساس کند و این را به‌عنوان درونمایه‌اش در نظر گیرد و از آن برای نگارش داستانی کوتاه سود جوید. نویسنده‌ای دیگر امکان دارد در همان موضوع یک رویارویی مهم و اساسی ببیند، یک مسئله‌ی سخت و حل نشدنی که باید با برداشتی تئاتری با آن برخورد شود. در هر دو مورد، ماده‌ی خام زندگی ممکن است همان باشد، ولی درونمایه‌های این دو نویسنده متفاوت خواهد بود. درونمایه‌های متفاوت سبب پیدایش محتواهای متفاوت شده و اشکال هنری متفاوتی را طلب خواهد کرد. نویسنده‌ی سومی ممکن است با همین رویداد برخورد کند و در آن، نه خود رویداد، بلکه ماجراهای درونی انسان را ببیند که در همدیگر تاثیر متقابل می‌گذارند و شبکه‌ی درهم تنیده‌ی سرنوشت

انسان‌ها را همانند فرش چند رنگ زندگی به نمایش می‌گذارند .

این نویسنده‌ی سوم به‌احتمال زیاد ، داستانی خواهد نگاشت . بدین ترتیب می‌بینیم رویدادی واحد که به‌عنوان ماده‌ای خام از سه زاویه‌ی مختلف نگریسته شده ، می‌تواند سبب پیدایش سه‌درونمایه ، سه محتوا ، سه شکل هنری مختلف بشود .

اما آنچه که اغلب پیش می‌آید این است که موضوعی که پیشتر در یک شکل هنری به‌کار گرفته شده ، برای ارائه در شکل هنری دیگری اقتباس می‌شود . به‌دیگر سخن ، اغلب همان الگوی واحد نیست که سه هنرمند متفاوت با آن برخورد می‌کنند ، بلکه موضوع این است که مثلا " طرحی از روی تابلویی نقاشی کشیده شده و بعد مجسمه‌ای از روی همین طرح ساخته می‌شود . این مورد ، خیلی بیش از مورد پیشین که درباره‌اش بحث کردیم ، مسئله‌انگیز است .

اما اگر هنرمند ، هنرمندی واقعی باشد ، نه یک سرهم‌بند ، در این صورت نمایشنامه نویسی که داستان را به‌صورت نمایشنامه درمی‌آورد ، یا فیلمنامه‌نویسی که از نمایشنامه‌ای اقتباس می‌کند ، ممکن است از اثر هنری اثر هنری مورد اقتباس را از دیدگاه خاص شکل هنری خود می‌نگرد ، طوری که انگار یک واقعیت خام است . او ، بدین ترتیب ، توجهی به‌شکلی که پیشتر به‌ماده‌ی خام داده شده ، نمی‌کند .

نمایشنامه‌نویسی چون "شکسپیر" وقتی داستانی از "باندلو" را می‌خواند ، در آن ، شکل هنری یک شاهکار داستان‌نویسی را نمی‌دید ، بلکه فقط به‌رویداد ساده و بی‌پیرایه‌ای که نقل می‌شد ، توجه داشت . "شکسپیر" این رویداد را جدا از شکل داستان‌نویسی و به‌عنوان ماده‌ی

خامی از جریان‌های زندگی می‌نگریست‌که آکنده از امکانات نمایشنامه‌نویسی است. "باندلو"، در مقام داستان‌نویس، هرگز نمی‌توانسته این امکانات را در قالب داستان عرضه کند.

از این رو، هرچند همان ماده‌ی خام داستان "باندلو" بود که در نمایشنامه‌ی شکسپیر شکلی تازه یافته بود، ولی در محتوای اصلی نمایشنامه شکسپیر، هیچ نشانی از داستان "باندلو" دیده نمی‌شد. در داستان "باندلو"، شکسپیر دورنمایه‌ای به‌کل متفاوت یافت و بنابراین محتوایی هم که شکل هنری نمایشنامه‌ی او را معین کرد، به‌کل متفاوت بود.

اکنون میل‌دارم از اقتباس دیگری مثال بیاورم که شهرت چندانی هم ندارد. دلیل من در بازگویی این اقتباس، آن است که نویسنده‌ی اثر مورد نظر شاعری بوده که در عین حال از نظریه‌پردازان زیردست در ادبیات به‌شمار می‌رفته. طبیعی است که چنین شخصی بهتر از دیگران می‌تواند توضیح دهد چرا و چگونه یک اقتباس انجام می‌گیرد.

"فریدریش هبل"، نمایشنامه نویس آلمانی، نمایشنامه‌هایی نوشته که مبنای آن‌ها ماده‌ی خام‌حماسه‌های نیرومند افسانه‌های "نیبلونگ"[۳] است. به هیچوجه نمی‌توان "هبل" رامتهم کرد که به‌بزرگی و شکوه ابدی حماسه‌های آلمانی و کمال بی‌نظیر آن‌ها، احترام کافی نگذارده. قصد "هبل" اصلاح افسانه‌های "نیبلونگ" نبوده. از سوی دیگر نمی‌شود گفت این نویسنده می‌خواسته با عوام‌پسند کردن افسانه‌های یاد شده جیب‌های خود را پر کند. پس انگیزه‌ها و هدف "هبل" از دست زدن به چنین اقتباسی چه بوده؟ خود "هبل" در یادداشت‌های

روزانه‌ی مشهورش دلیل این کار را بیان می‌کند : "فکر می‌کنم می‌توان برمبنای افسانه‌های "نیبلونگ" یک فاجعه‌ی ناب انسانی را به‌نمایش گذارد . فاجعه‌ای که انگیزه‌ها و محرک‌ها در آن کاملا " طبیعی خواهد بود . "

خوب ، "هبل" چکار کرد ؟ او شالوده‌ی اسطوره‌ای را که اسکلت داستانش است ، حفظ کرد ، ولی تعبیری دیگر بدان بخشید . کنش‌ها و رویدادها تا اندازه‌ای به‌همان صورت نخستین باقی‌ماند ، ولی این‌بار ، انگیزه‌ها و تبیین‌های دیگری به‌آن‌ها داده شد .

بدین ترتیب ، رویدادی واحد که این‌بار تاکیدی به‌کل متفاوت رویش شده بود ، به‌درونمایه‌ای‌متفاوت تبدیل شد . درونمایه و محتوای "نیبلونگ"های سه‌گانه‌ی "هبل" هیچ شباهتی با درونمایه و محتوای افسانه‌های "نیبلونگ" ندارد . چرا که ، گرچه در نمایشنامه‌ی "هبل" ، همانند افسانه‌ی "نیبلـــونگ" ، "هگن" ، "زیگفرید" را می‌کشد ، ولی این‌بار انگیزه‌ی او ، انگیزه‌ای متفاوت است . در همان حال ، انتقام "کریمهیلد"[۴] ــ آنگونه که در نمایشنامه "هبل" تصویر شده ــ فاجعه‌ایست از نوع دیگر که با آنچه در افسانه‌های آلمانی می‌بینیم ، تفاوت کلی دارد .

به‌تقریب می‌شود گفت هر اقتباس هنری جدی و هوشیارانه ، در نوع خود ، چنین تعبیر دوباره‌ای است . یک کنـــش بیرونی واحد ، از انگیـــزه‌های به کل متفاوت ناشـــی می‌شود .همین انگیزه‌های‌متفاوت ، دورن قهرمان‌ها را روشن می‌سازد و محتوا را معین می‌کند . آنگاه ، محتوا هم به‌نوبه خود شکل هنری را معین می‌سازد . ماده‌ی خام ، که همان رویدادهای برونی است ، فقط همچون سرنخی به‌حساب می‌آیدو می‌دانیم‌که سرنخ‌ها را ــ آنگونه که در داستان‌های پلیســـی خوانـــده‌ایم ــ می‌توان بـــه‌اشکال گونـــاگون تعبیر و تفسیر کرد .

اغلب پیش می‌آید نویسنده از ماده خامی که خود پیشتر کیبار آن را در شکل هنری معینی به‌کار گرفته، برای بار دوم در شکل هنری دیگری استفاده می‌کند. می‌دانیم که امروزه ــ به‌ویژه زمانی که مسئله‌ی اقتباس از داستان‌ها و نمایشنامه‌ها برای ساختن فیلم مطرح است ــ این کار اغلب به‌دلایل مالی انجام می‌شود. یک داستان موفق ممکن است ابتدا برای نمایشنامه و بعد برای ساختن فیلم اقتباس شود و بارها برای نویسنده‌اش پول و ثروت به‌ارمغان آورد. ولی بعضی اوقات این اقتباس‌های چندباره، نه برای به دست آوردن پول، بلکه با مقاصد هنری به‌کل جدی انجام می‌شود.

اجازه بدهید موردی را در نظر بگیریم که امکان وجود انگیزه‌های مادی در آن به‌هیچوجه قابل تصور نیست. می‌دانیم که "گوته" درصدد برآمد از روی داستان بسیار معروفش به‌نام "مرد پنجاه‌ساله" که بخشی از "ویلهلم میستر" اوست، نمایشنامه‌ای بنویسد. طرح این نمایشنامه حفظ شد، منتها این‌بار به‌پرده‌ها و صحنه‌ها تقسیم شد. محتوای نمایشنامه‌ی به‌اجرا درآمده که محتوای داستان بود، به‌گونه‌ای دیگر بیان شد. همین بیان دگرگونه خیلی روشن نشان می‌دهد که چرا "گوته" احساس نیاز می‌کرد ماده‌ی خامی را که پیشتر از آن استفاده کرده بود، این‌بار در شکل هنری دیگری بازنویسی کند.

به‌تفصیل می‌توانیم ببینیم که چگونه در نمایشنامه‌ی اجرا شده، "گوته" روی جنبه‌هایی تاکید می‌ورزد که در داستان یا اصلا" محسوس نبوده، یا به‌زحمت کسی متوجه آن‌ها می‌شد. باز می‌توانیم ببینیم که چگونگه "گوته" می‌کوشد لایه‌های متفاوتی از واقعیت را به‌نمایش گذارد.

سیر حوادث همان است، ولی معنی و مفاد متفاوتی دارد و تجربه‌ی درونی متفاوتی را دربر می‌گیرد. واقعیتی

که "گوته" ماده‌ی خامش را از آن وام گرفته بود همین تجربه‌ی درونی را هم شامل می‌شد. ولی زمانی که ماده‌ی خامش را در قالب داستان کوتاه ریخت، مجبور شد از کنار این تجربه بگذرد. به‌همین دلیل بود که بعدها احساس کرد بایستی با استفاده از شکل هنری دیگری، از نو، در اعماق همان ماده‌ی خام زندگی به‌کاوش برخیزد.

این سخن که اغلب احترام به‌قوانین سبک، که خود حاکم بر اشکال هنری متفاوت است، اقتباس را موجه و حتا ضروری می‌سازد، شاید در درجه‌ی اول سخنی متناقض بنماید. به‌عنوان مثال، سبک بی‌پیرایه‌ی نمایشنامه، ایجاب می‌کند رنگ‌های چندگانه و حالت‌های متغیر زندگی واقعی حذف شود. نمایشنامه شکل هنریی است که برای بیان برخوردهای بزرگ مناسب است. در ساختمان بی‌پیرایه‌ی نمایشنامه، جایی برای ارائه جزییات فراوانی که در یک داستان گنجانده شده، وجود ندارد. بعضی اوقات نویسنده به‌هیچوجه مایل نیست اجازه دهد جزییات مفصل حالت‌ها و جریان‌های ریز و کوچک، به‌هدر رود. از این‌رو، به‌جای اینکه به‌سبک ناب نمایشنامه آسیب بزند، به‌داستان روی می‌آورد و تمامی این جزییات را در آن می‌گنجاند. اگرموءلفی‌می‌خواهد رنگ‌های زندگی را که سبک بی‌پیرایه‌ی نمایشنامه مانع از بروز آنهاست، در فیلمی جاری سازد، بدان دلیل نیست که به سبک اشکال هنری گوناگون احترام نمی‌گذارد، بلکه برعکس، با همین کارش نشان می‌دهد که تا چه‌اندازه به‌آن‌ها احترام قائل است.

پانویس‌ها:

۱. Gotthold Ephraim Lessing (۱۷۲۹ – ۱۷۸۱) نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی. ازچهره‌های اصلی عصر روشنگری آلمان. انتقادات‌نمایشی‌او (تئاتر هامبورگی) بر مقلدان سبک‌های کلاسیک فرانسوی خرده می‌گیرد و شکسپیر را چون سر مشقی برای درام‌نویسان آلمانی ارج می‌نهد. "لائوکون" که به سال ۱۷۶۶ نوشته شده، نوشته‌ای کلاسیک در باب زیباشناسی نوین است. "لسینگ" خود آثار نمایشی بسیاری بجای گذاشته است و در کتاب "آموزش بشریت"، تکامل بشریت را از طریق طی‌مراحل‌پیشرفت تا سلسله‌ی ادیان بسوی یک جامعه‌ای مقدر شده طرح زده است.

۲. Laocoon، در افسانه‌ـ یونانی، قهرمانی است از اهالی "تروپا". خدمتگزار "آپولو". در حالی‌که برای "نپتون" قربانی‌می‌کرد، دو افعی بزرگ بیرون آمده‌به دو افعی حمله‌ور می‌شوند. وقتی در صدد نجات آنان برمی‌آید افعی‌ها او را می‌کشند. این مجازات او، برای نهی مردم "تروپا" از نزدیک شدن به‌اسب چوبی بود.

مجسمه‌ی "لائوکون" در چنگال افعی‌ها که در موزه‌ی واتیکان موجود است الهام‌بخش "لسینگ" در گزینش عنوان کتاب شد.

۳. Nibelung. نسلی غیر ـ طبیعی در اسطوره‌های آلمانی. این نسل یک حلقه‌ی سحرآمیز و گنج‌هایی از طلا دراختیارداشت که "زیگفرید"، از قهرمان‌های اساطیری آلمان، آن‌ها را از دستشان به‌در آورد.

۴. Kriemhild. همسر "زیگفرید" که انتقام او را از قاتلش می‌گیرد.

ساتیاجیت رای

زمانی طولانی بر جاده‌ی کوچک

ترجمه‌ی مجید مصطفوی

نخستین روز فیلمبرداری "پاترپانچالی" رابخوبی به‌یاد دارم. فصل جشن و سرور ماه اکتبر بود، و در آن روز آخرین مراسم جشن بزرگ برگزار می‌شد. محل فیلم ــ برداری ۷۵ مایل از کلکته فاصله داشت. هنگامی که تاکسی ما با سرعت از بزرگراه عبور می‌کرد و از کنار شهرک‌ها و دهکده‌های حومه شهر می‌گذشت، صدای طبل‌ها را می ــ شنیدیم و حتا تصاویری کوتاه و زودگذر ازبرابردیدگانمان عبور می‌کرد. یکی از همراهان معتقد بود که این برایمان بخت می‌آورد. گرچه من‌تردید داشتم، ولی ته‌دلم خوشبین بودم. همه‌ی کسانی که در تدارک ساختن فیلم هستند به بخت‌و اقبال همچون سایر عوامل مثل نبوغ و استعداد، پول، پشتکار و چیزهای دیگر نیاز دارند.

من می‌دانستم که نخستین روز فیلمبرداری درواقع نوعی تمرین برای ما بشمار می‌آید، و از شما چه پنهان که همین‌طور هم بود. بیش‌ترمان‌مبتدی و تازه‌کار بودیم. گروه ما هشت نفر بود که تنها یکی از ما "بانسی"، کارگردان هنری ــ تجربه‌ای حرفه‌ای داشت. ما فیلمبردار جدیدی داشتیم به‌نام "سوبراتا"، و یک دوربین قدیمی و مستعمل مدل "وال"، و تنها دوربینی بود که در آن روز بخصوص می‌شد کرایه کرد. امتیاز مشخصی که این دوربین داشت سهولت و روانی حرکت افقی (پان) آن بود. ما وسایل صدابرداری نداشتیم، و بدون صدا فیلمبرداری می‌کردیم.

در فیلمنامه فصلی بود که دو کودک داستان، برادر و خواهر، از دهکده‌ی خود آواره می‌شوند و تصادفا" به مزرعه "گندمسیاه" می‌رسند. آن‌دو قبلا" با یکدیگر اختلاف و بگومگو داشته‌اند، و اینجا، در این فضای مسحور کننده، آنان آشتی می‌کنند و به‌پاداش‌آن ،سفر طولانی‌شان با دیدن قطار راه‌آهن، که تا آن موقع ندیده بودند، به

پایان می‌رسد. من این فصل را برای آغاز فیلم انتخاب کردم چون در فیلمنامه ساده و جذاب بنظر می‌رسید. موضوع مهمی بود، چرا که برای تهیه فیلمی با هزینه فقط ۸۰۰۰ روپیه می‌بایستی سریع و ارزان و با حداقل مواد اولیه کار می‌کردیم و حسن نیت خود را نشان می‌دادیم تا بتوانیم به‌پیشرفت‌های بعدی برسیم.

در پایان نخستین روز فیلمبرداری هشت نما برداشته بودیم. بچه‌ها خیلی طبیعی رفتار کردند و این باتوجه به‌این‌که قبلا آنان را نیازموده بودم مایه امیدواری بود. یادم می‌آید که خود من در آغاز کار کمی عصبی و هیجان‌زده بودم، اما هم‌چنان که کار پیش می‌رفت اعصابم آرامش پیدا می‌کرد و در پایان حتا نوعی احساس شادی و سرحالی می‌کردم. باری، ما فقط نیمی از فصل رافیلمبرداری کرده بودیم و یکشنبه بعد باز به‌همان محل بازگشتیم. ولی فکر می‌کنید صحنه همان صحنه بود؟ مشکل بتوان باور کرد. آن دریای سفید کرک مانند صحنه قبلی اینک تبدیل به‌علفزار قهوه‌ای رنگ دگرکننده‌ای شده بود. ما می‌دانستیم که گل گندمسیاه فصلی است، اما مطمئن بودیم که عمر آن به‌این کوتاهی نیست. یکی از روستائیان محلی مسئله را برایمان حل کرد. او گفت این گل‌ها خوراک دام است، و گاوهایی که روز گذشته برای چرا به‌آنجا آمده بودند در واقع صحنه فیلمبرداری ما را خورده بودند.

شکست بزرگی بود. ما مزرعه گندمسیاه دیگری سراغ نداشتیم که بتوانیم نماهای مورد احتیاجمان را تهیه‌کنیم. این به‌معنی آن بود که بقیه فیلم را باید در محل دیگری فیلمبرداری کنیم، که حتا تصورش هم دردناک بود. در آن موقع چه کسی می‌توانست باور کند که درست دوسال بعد ما به‌همان محل برخواهیم گشت و همان صحنه را با همان بازیگران و همان گروه، اما با بودجه‌ای که حکومت

بنگال غربی با دست و دلبازی در اختیارمان گذاشته بود ، دوباره فیلمبرداری خواهیم کرد ؟

هرگاه به‌یاد ساختن "پاترپانچالی" می‌افتم ، نمی‌توانم مطمئن باشم که این فیلم بیش‌تر باعث رنج و عذاب من شد ، یا برایم لذت‌بخش بود . تشریح چگونگی رنج و زحمت تهیه‌ی فیلمی با کمبود سرمایه دشوار است . دوران طولانی رکود و وقفه (دو بار وقفه که رویهم یکسال و نیم بطول انجامید) حاصل دیگری جز دلتنگی عمیق نداشت . فیلمنامه بخودی خود کسل کننده است و تنها با ذکر جزییات ، یا گفتارها است که می‌توان رنگ و رویی بدان داد .

اما کار ــ حتما" یک روز کار ــ پاداش به‌همراه دارد ، و حداقل آن شکل‌پذیری تدریجی طبیعت پرجذبه و بغرنج خود فیلم ساختن است . احکام نظریه‌پردازان ، که طی سال‌ها پشتکار و مداومت آموخته شده ، بدون شک در پسزمینه افکارمان جای ویژه‌ای را اشغال کرده‌اند . اما عملا" وقتی برای نخستین‌بار دست به‌کار می‌شویم به‌این نتیجه‌می‌رسیم که (اولا") کمتر از آنچه فکر می‌کردیم که دراین‌باره می‌دانیم ، اطلاع داریم ، (ثانیا") نظریه ــ پردازان به‌تمام سئوالات پاسخ نداده‌اند ، و (ثالثا") برداشت‌ها و تحلیل‌های ما نباید تحت تاثیر فیلم "زمین" داوژنکو باشد (هرچند که صحنه‌ی رقص در مهتاب آن را عاشقانه دوست داشته باشیم) ، بلکه متاثر از زمین ، خاک و مملکت خودمان باشد که صد البته داستان فیلم ما ریشه در آن دارد .

"پاترپانچالی" (جاده کوچک) اثر "بیوتی بوسان بانرجی" در اوایل دهه ۱۹۳۰ پاورقی یک مجله مردم‌پسند بنگالی بود . نویسنده در روستا بزرگ شده و کتابش نوعی شرح‌حال بود . متن اصلی که فاقد خط سیر داستانی بود

مورد قبول ناشر قرار نگرفت. مجله مذکور نیز در آغاز تمایلی به‌پذیرفتن آن نداشت، اما بعدا" با این شرط که اگر چنانچه خوانندگان مجله آن را نپسندیدند از ادامه آن صرفنظر کند، حاضر به‌چاپ آن شد. ولی ماجرای "آپو" و "دورگا" از همان اولین شماره مورد استقبال قرار گرفت. کتاب، که تقریبا" یک سال پس از آن منتشر شد، موفقیت چشمگیری میان مردم و منتقدین بدست آورد و برای همیشه در فهرست کتاب‌های پرفروش جای گرفت.

متن "پاترپانچالی" را به‌دلیل کیفیاتی که از آن یک شاهکار بوجود آورده انتخاب کردم: انساندوستی آن، تغزل و حقیقت‌گویی آن. من می‌دانستم که باید تجدیدنظر و دگرگونی‌هایی‌درکتاب بوجود بیاورم ــ البته نمی‌توانستم از نیمه اول آن،که با عزیمت خانواده به "بنارس" به‌پایان می‌رسید فراتر بروم ــ اما در عین حال به‌این حقیقت نیز واقف بودم که قالب شسته و رفته روایتی به‌آن دادن اشتباه محض است. فیلمنامه می‌بایست مقداری از حالت سرگردانی و بی‌هدفی کتاب را حفظ می‌کرد، زیرا این حالت در نوع خود کلیدی بود برای احساس سندیت داشتن، زندگی در دهکده فقیر بنگال بدون هدف و سردرگم است.

در این مرحله از کار، مراعات شیوه بیان، توازن و هماهنگی یا تحرک چندان مسئله نگران‌کننده‌ای برای من نبود. توجه من به‌هسته مرکزی بود: خانواده، شامل شوهر و همسر، دو بچه و عمه پیر. نویسنده این شخصیت‌ها را چنان پرورانده بود که به‌شیوه‌ای ماهرانه و مداوم اثر متقابل روی یکدیگر می‌گذاشتند. من یک سال وقت داشتم. تضادهای مورد نیاز ــ چه تصویری و چه احساسی ــ نیز در دسترسم بود: توانگر و فقیر، خنده و گریه، زیربناهای طبیعت روستاها و سیاهی‌های فقر و درماندگی موجود در آن. و بالاخره، دو بخش طبیعی داستان دراختیارم بود

تصویری از فیلم "پاترپانچالی" ساخته‌ی ساتیا جیت‌رای.

که با دو مرگ دردناک به‌اوج خود می‌رسید. با این تفاصیل یک فیلمنامه‌نویس به‌چه‌چیز دیگری می‌تواند نیاز داشته باشد؟

تنها چیزی که کم داشتم اطلاعات دست اول از محیط و فضای داستان بود. البته من می‌توانستم این اطلاعات را از خود کتاب، که نوعی دائره‌المعارف زندگی بومی بنگال است اخذ کنم، ولی می‌دانستم که کافی نیست. از طرف دیگر کافی بود شش مایل از شهر دور شد تا به‌قلب روستای مورد نظر رسید.

اینگونه گشت و گذارها در میان روستا، گذشته از حالت داستانی آن، دنیای شگفت‌آور و جدیدی را در مقابل دیدگان انسان به‌نمایش می‌گذاشت. این دنیا، برای کسی که در شهر زاده شده و پرورش یافته، طعمی جدید و بافتی تازه داشت، و ارزش‌های آن متفاوت بود. انسان دلش می‌خواست خوب بنگرد و بکاود، جزییات افشاگر، حرکات و اشارات پر مفهوم، لهجه‌ها و گویش‌های

ویژه را ضبط کند. می‌خواست به‌اعماق اسرارآمیز "جو" روستا دست یابد. آیا این مهم در مناظر و چشم‌اندازها می‌توانست تحقق یابد یا در آواها؟ چگونه می‌توان تفاوت دقیق و ظریف میان سپیده‌دم و هوای گرگ و میش را ضبط کرد، یـــا سکوت و خاموشی هوای مرطوب خاکستری رنگ پس از بارش اولین باران موسمی را توصیف کرد؟ آیا تابش آفتاب بهار و پاییز یکسان است؟...

هرچه بیشتر می‌کاویدی‌نکات بیشتری آشکاری می‌شد و چنان مونس و آشنا می‌شدی‌که نه‌تنها حقارت‌آمیز نبود بلکه عاشقانه، آگاهانه و بردبارانه بود. مشکلات فیلمسازی در درجه دوم اعتبار قرار می‌گرفت و متوجه می‌شدی که از اهمیت و ابهت دوربین کاسته شده است. حداکثرش آن بود که معتقد می‌شدی دوربین تنها یک وسیله ضبط‌کننده است. آنچه که اهمیت دارد "حقیقت" است. به‌آن بچسب تا بتوانی شاهکار بزرگ بشردوستانه خویش را بسازی.

اما چه اشتباه بزرگی! بمحض آنکه مشغول کار شوی این دستگاه سه‌پایه همه‌چیز را دراختیار می‌گیرد. مشکلات بلافاصله و پشت سرهم فرا می‌رسند. دوربین را کجا مستقر کنی؟ بالا یا پایین؟ نزدیک یا دور؟ متحرک باشد یا ثابت؟ سی و پنج خوب است یا بهتر آن است که عقب ـ بنشینی و با پنجاه بگیری؟ اگر خیلی نزدیک به صحنه باشی حالت و احساس فضا از بین می‌رود، و اگر دور شوی همه‌چیز بی‌حالت و نامشخص بنظر می‌رسد. برای هریک از مشکلاتی که پیش می‌آید باید راه‌حلی فوری و سریع بیابی. اگر تاخیر کنی، خورشید غروب می‌کند و پیوستگی نور صحنه از دست می‌رود.

صدابرداری هم یک مشکل دیگر است. از گفتار تا آنجا که مقدور است کاسته شده ولی باز می‌خواهی از آنها

کم کنی. آیا این سه لغت واقعا " ضروری است ، یا می‌توان ایما و اشاره‌ای معنی‌دار بجای آن گذاشت ؟ ممکن است منتقدان درباره تلاش قابل ستایشی که در کشف مجدد شالوده‌های سینمای صامت بعمل آمده قلمفرسایی کنند ، ولی خودت خوب می‌دانی که به‌همان اندازه که ممکن است این امر حقیقت داشته باشد واقعیت در دلشوره‌ای است که از بابت صنعت مبتذل دوبلاژ داری و قصد داری در مخارج فیلم ناطق صرفه‌جویی کنی .

هزینه‌ها نیز در تمام مدت عامل تعیین کننده مهمی بود که بر شیوه بیان فیلم تاثیر می‌گذاشت . عامل مهم دیگر ــ که نمی‌خواهم بدان کلیت بدهم ــ مسئله آدم‌ها بود . موقع کار کردن با بازیگران متوجه شدم که نمی‌توانم آنان را با مواد خامی که به‌وفور در دسترس داشتم و می‌توانستم به‌دلخواه بازسازی نمایم یکسان بپندارم . چگونه می‌شد زنی هشتاد ساله را زیر آفتاب داغ نیمروز نگه داشت و گفتارها و حرکات معینی را بارها و بارها از او خواست ، در حالیکه خودت حی و حاضر آنجا ایستاده و با چشمان نیم‌بسته در انتظار همان حرکت مشخص و همان لحن صدایی باشی که دلخواهت هست ؟

بهمین‌دلیل ،تمرین کمتر و فیلمبرداری کمتر اجتناب‌ناپذیر می‌شود .

گاهی بخت و اقبال روی می‌آورد و در فیلمبرداری نخستین صحنه همه‌چیز بر وفق مراد پیش می‌رود . گاهی هم اینطور می‌شود و فکر می‌کنی هرگز نخواهی توانست به آنچه که در نظر داشته‌ای دست یابی . تعداد صحنه‌های فیلمبرداری شده افزایش می‌یابد ، هزینه بالا می‌رود و شک و تردید درونی تشدید شده و بر اشتیاق خلاقیت چیره می‌گردد و تسلیم می‌شوی ، به‌این امید که منتقدین تو را ببخشند ، یـا تماشاگران به‌دیده اغماض بنگرند . حتا ممکن است به‌این فکر بیفتی که شاید آنقدرها هم ایرادگیر نبوده‌ای و قضایا به‌آن بدی یا به‌آن اشتباهی که فکر می‌کرده‌ای نبوده است .

و این جریانات غیرعادی و نامعقول همچنان ادامه پیدا می‌کند ، و تو امیـدواری که پس از همه این حرف‌ها "هنر"ی ارائه دهی . زمانی که فشار و تنش رو به‌تزاید می‌گذارد دلت می‌خواهد کار را رها کنی . احساس می‌کنی که این فشارها تو را از بین می‌برد ، و یا حداقل هنرمند درونت را نابود می‌سازد . ولی ادامه می‌دهی ، آن‌هم بیشتر به‌دلیل آنکه خیلی‌ها و خیلی چیزها درگیر و دار کار هستند ، و سرانجام روزی فرا می‌رسد که آخرین صحنه را باید بگیری و با کمال تعجب احساس می‌کنی که نه‌تنها خوشحال و آسوده خاطر نیستی بلکه غم و اندوه تو را فرا‌می‌گیرد . و در این احساس نیز تنها نیستی . همه در این احساس شریکند ، از "عمه‌خانم" ، که پس از سی‌سال گمنامی بازگشتی هیجان‌انگیز و پر جوش و خروش داشته ، گرفته تا پسر بچه کوچولوی شیطانی که عنکبوت‌های زنده و وزغ‌های مرده برایمان می‌آورد .

به‌اعتقاد من ، فیلمسازی به‌دلیل هماهنگی مشکل

روند خلاقه آن است که، علیرغم مشقات و نومیدی‌هایش، هیجان‌آور است. بطور مثال صحنه‌ای را در نظر می‌گیریم، هر صحنه‌ای که می‌خواهد باشد: دخترک جوانی، با اندامی نحیف ولی پر شور و نشاط، خود را به‌دست نخستین باران موسمی می‌سپارد. در حالیکه قطرات درشت باران او را زیر رگبار خود گرفته و سرتاپا خیس شده با شادمانی به‌رقص و پایکوبی می‌پردازد. این صحنه همانقدر که به‌دلیل امکانات تصویری‌اش انسان را به‌وجد می‌آورد به‌سبب مفاهیم عمیق‌تری که در آن پنهان است هیجان‌آور است: همین باران است که موجب مرگ وی می‌شود.

صحنه‌های فیلمنامه را به‌نماها تقسیم می‌کنی، یادداشت برمی‌داری و طراحی می‌کنی. آنگاه زمان آن فرا-می‌رسد که به‌صحنه‌ها جان ببخشی. به‌فضای باز می‌روی، چشم‌اندازت را بررسی می‌کنی و محل فیلمبرداری را انتخاب می‌کنی. ابرهای باران‌زا فرا می‌رسند. دوربین را

مستقر می‌کنی و آخرین‌تمرین‌ها را به‌سرعت انجام می‌دهی. سپس فیلمبرداری "شروع" می‌شود. اما یک‌بار کافی نیست. این صحنه بسیار حساس و مهم است. باید در حالیکه باران همچنان ادامه دارد باردیگر فیلم بگیری، دوربین به‌کار می‌افتد و اینک صحنه مقابل روی نوار خام جای گرفته است.

حالا نوبت لابراتوار است در آنجا به انتظار می‌نشینی و درحالیکه فیلم‌منفی شبح‌وار در تاریکی‌لابراتوار به‌آرامی مشغول ظاهر شدن است، عرق می‌ریزی ــ ماه سپتامبر است. در این مرحله نباید زیاد عجله کرد. سپس موقع بازدید تکه‌های فیلم است. با خودت می‌گویی این یکی خوب شده است. اما صبر کن. این قطعات و تکه‌های مجزای فیلم تنها مفاهیم را در خود دارند و هنوز شکل نگرفته‌اند. حالا چگونه باید به‌هم بپیوندند؟ گریبان تدوین‌کننده را می‌گیری و با عجله به‌اتاق تدوین می‌روید. در آنجا، همچنان که مراحل قطع و وصل فیلم‌ها با بردباری هرچه‌تمام‌تر در جریان‌است، ساعات فرساینده‌ای را با تردیدی سرگیجه‌آور پشت سرهم می‌گذاری. در پایان نتیجه کار را در دستگاه موویولا از نظر می‌گذرانی. حتا این دستگاه کهنه زهوار در رفته هم قادر نیست تاثیر صحنه را از بین ببرد. آیا موسیقی هم لازم است، یا صداهای طبیعی کافی است؟ اما این مسئله مرحله دیگری از روند خلاقه است و باید صبر کنی تا نماها به‌یکدیگر پیوسته و صحنه‌ها را تشکیل بدهند و همه‌ی صحنه ها به‌فصل‌ها (سکانس‌ها) مبدل شوند تا فیلم در کلیت خود معنی بدهد. تنها در این مرحله است که می‌توانی اظهار کنی ــ اگر بتوانی خودت را متقاعد کنی که واقعیت و بی‌طرفی را توانسته‌ای در آن بگنجانی ــ که آیا صحنه رقص در زیر باران آنطور که باید خوب از آب درآمده یا خیر.

اما آیا طرح واقعیت یا بی‌طرفی امکان‌پذیر است؟ خودت می‌دانی که صادقانه و سخت کار کرده‌ای، و دیگران هم همینطور. اما این را هم می‌دانی که باید سر صحنه و در اتاق تدوین ــ حتا بدون اینکه دلایل قوی در دست باشد ــ تغییرات و چشم‌پوشی‌هایی به‌عمل آوری. آیا اینطور بهتر است یا کار را خراب‌تر می‌کند؟ آیا رضایت خودت شرط است یا می‌بایست به‌رای اکثریت سر تسلیم و تعظیم فرود آوری؟ خودت هم نمی‌دانی. اما از یک چیز می‌توانی مطمئن باشی: تو بخاطر ساختن این فیلم آدم موجه‌تری شده‌ای.

برگرفته از کتاب:

"Film Makers on Film Making"
Edited by: Harry M. Geduld
Indiana University Press 1971

پاترپانچالی *Pather Panchali*
محصول سال ۱۹۵۵ ــ هندوستان
کارگردان : ساتیا جیت‌رای
فیلمنامه‌نویس : ساتیا جیت‌رای ــ از رمان "بیبوتی بانرجی" *Bibhutibhusan Bannerji*

فیلمبردار : سوباترا میترا
دکور : ب. چاندرا گوپتا
موسیقی : راوی شانکار
بازیگران : کانو بانرجی، کارونا بانرجی، اوما دا گوپتا، سوبیر بانرجی، چاندرا گوپتا.
تهیه‌کننده : دولت بنگال
مدت : ۱۱۰ دقیقه.

بررسی نخستین فیلم آندره وایدا

بولسلاو میچالك

یك نسل
و
"یك نسل"

ترجمه‌ی مسعود مدنی

"وایدا" پس از کمک کارگردانی "الکساندر فورد" در فیلم "پنج نوجوان"، مقدمات تهیه‌ی اولین فیلم بلند خود را آغاز کرد. این که "فورد"، یکی از پرنفوذترین شخصیت‌های سینمایی، پذیرفته بود ناظر هنری فیلم "یک نسل" باشد، هرگونه شبهه‌ای از اذهان را در مورد "وایدا" پاک می‌کرد. به‌این ترتیب در سال ۱۹۵۴، فیلم "یک نسل" آماده فیلمبرداری شد.

مقصود از "نسل" عنوان فیلم کدام نسل است؟ "وایدا" جایی گفته:

> "بعد از جنگ، ساخته شدن سه فیلم، اثر مهمی در سینمای لهستان بجا گذاشت و موضوع‌های زیادی برای بحث دراختیار ما قرار داد. این سه فیلم "خیابان مرزی" "فورد"، "آخرین مرحله" "یاکوبوفسکی" و "شهر شکست‌ناپذیر" "زارزیه‌ویچ" بود. این فیلم‌ها می‌خواستند گذشته‌مان را به‌ما نشان دهند. اما قضاوتی که آن نسل از پیام این فیلم‌ها داشت با قضاوت ما متفاوت بود."

نقطه‌ی جدایی از سبک قدیمی سینمای لهستان، نوول معروفی از همین نام یعنی "یک نسل" نوشته "بودن چزکو" بود که "وایدا" گاهگاهی با او همکاری داشت و فیلمنامه‌ی "سه‌قصه" را با او نوشته بود. "یک نسل" که هنوز کتاب درسی مدارس لهستان است، در زمان خود گذشته از اهمیت ادبی‌اش، دارای بعد تاریخی نیز بود. این نوول درباره‌ی شخصیتی است که تفکر سیاسی‌اش در دوران مقاومت شکل گرفته است. فیلم دارای رگه‌های "شرح‌حالی"ی قوی است. "چزکو" خود در این دوران در سازمانی زیرزمینی متمایل به‌چپ فعالیت داشت و با حزب

کمونیست‌کارگران لهستان نیز همکاری می‌کرد. او به‌نسلی از نویسندگان جوان لهستان متعلق بود که کارشان ملهم از سال‌های اشغال و تمایل غالب در آنها به‌مبارزه با نسل قدیمی‌تر است. این نویسندگان همگی در آثارشان طرح کلی یک انحراف از طرز تلقی، انتخاب و تعهد به ایدئولوژی سوسیالیسم را در رمان‌های شرح‌حال گونه، که به‌دوران جنگ مربوط می‌شد، ترسیم می‌کردند. در این سال‌ها ریشه‌هایشان و مبداء هویت‌شان نهفته بود. آنها همچنین نفوذ قابل ملاحظه‌ای در ادبیات و مهمتر از آن‌درزندگی ادبی لهستان در دهه‌ی‌پنجاه و شصت یافتند.

گرچه "وایدا" در زمینه‌ی دیگری فعالیت می‌کرد، اما به‌همین نسل تعلق داشت و تقریبا" تمام کسانی که در تولید فیلم دست داشتند جوان بودند و به‌گونه‌ای با سینمای لهستان، چنان که بود، مخالفت می‌کردند. "وایدا" باز گفته:

> "نه فقط کارگردان و کمک کارگردان، بل تمامی ما، از فیلمبردار، کمک‌فیلمبردار، آهنگساز، نویسنده‌ی فیلمنامه و بیش‌تر بازیگران، که تازه وارد بودند، در این مورد اتفاق رای داشتند. این فیلم جدیدی بود براساس اصولی متفاوت. اینها گروهی بودند که می‌خواستند فیلمی بسازند تا اندیشه‌هایشان را بیان کنند. ما نه‌تنها می‌خواستیم با تمام نیرو تمایلات مسلکی و احساسات اخلاقی‌مان را بیان کنیم، بل همچنین می‌خواستیم آنچه را که دوست داریم در این فیلم را نشان دهیم. چیزی که در فیلم‌های لهستانی تا آن موقع ندیده بودیم."

"رومن پولانسکی" نیز بخاطر می‌آورد که:

"این‌فیلم برای‌ما اهمیت بسیاری داشت. تمام سنیمای لهستان با این فیلم آغاز شد. کار بسیار شگفت‌انگیزی بود. تمامی گروه تولید از جوان‌ها تشکیل شده بود. "وایدا" خود بسیار جوان و بسیار صادق و صمیمی بود. ما شب و روز کار می‌کردیم. "وایدا" به‌کاری که می‌کرد سخت اعتقاد داشت. این در سینمای لهستان تازگی داشت (این سال‌ها دوران سلطه‌ی استالینیزم بود). این میلی متفاوت و جوان در سینمای لهستان بود."

در سال ۱۹۵۴، سینمای "نئورآلیسم" ایتالیا

داشت سالن‌های سینمای لهستان را فتح می‌کرد و "وایدا" نیز به‌تاثیر این فیلم‌ها اذعان داشت:

"فیلم‌های گرفته‌شده در استودیو فقط شباهت‌هایی به‌تصاویر گرفته شده در محل اصلی داشت. برای اولین‌بار در این‌فیلم‌ها صحنه‌هایی می‌دیدیم‌که زیر آسمان ابری یا بارانی فیلمبرداری شده بود. البته این صحنه‌ها قبلا" به‌دلایل فنی یا هنری بسیار مورد لعن و نفرین قرار می‌گرفت."

در اینجا، روش خلاقه‌تری در مورد میزانسن و بازیگری‌بچشم می‌خورد. این روش بطور خلاصه هوای تازه‌ای به‌سینمای لهستان دمید و با بازدم آن تارعنکبوت‌های قوانین، که سینمای لهستان رامقید کرده بود، دفع شد. نسلی که در این فیلم صدایش را می‌شنویم، در بطن جریان‌ها قرار داشت‌و از قبل درک بسیار مشخص‌تری در مورد اهداف خود داشت و می‌خواست با نسل گذشته در زمینه‌های تکنیک، مسائل هنری و سبک وارد گفتگو شود. اما در مورد پیام و محتوای فیلم:

داستان فیلم در "وولا" منطقه‌ی کارگرنشین "ورشو" در میان معدودی جوان در سال‌های اشغال می‌گذرد. شخصیت اصلی فیلم "استاچ" را برای اولین‌بار هنگامی می‌بینیم که دارد از قسمت حمل و نقل تسلیحات آلمان‌ها، با کمک هم محله‌ای‌هایش، ذغال سنگ می‌دزدد. وی بعدا" در یک‌کارخانه‌ی‌آلمانی شروع بکار می‌کند و به یک سازمان چپ زیرزمینی در حال تشکیل می‌پیوندد. گروه دیگری هم در همان کارخانه به‌ارتش میهنی غیر کمونیست (دولت در تبعید، بازوی مقاومت لهستان) تمایل دارند که در بعضی معاملات مشکوک با آلمانی‌ها سر و سر پیدا می‌کنند. رهبر گروه "استاچ"، دختری به‌نام "دورتا"

است ، که "استاچ" بزودی عاشقش می‌شود . یک روز صبح ، "استاچ" بعد از آنکه بطور غیرمنتظره شب را با دختر گذرانده ، برای خرید نان بیرون می‌رود ولی در راه بازگشت می‌بیند که آلمان‌ها دختر مورد علاقه‌اش را با خود می‌برند . "استاچ" با رفقای مسلح دیگر باقی می‌ماند . فیلم ،شخصیت اصلی‌دیگری هم دارد به‌نام "یاشیوکرون" . او صنعت‌گرزاده‌ای سخت مردد و دو دل که ابتدا با ظاهری انقلابی و مصمم دیده می‌شود ولی در طول مبارزه ناگهان نقاب از چهره‌اش می‌افتد و دست بخودکشی می‌زند . بدین ترتیب که طی عملیاتی در حین فرار از دست آلمان‌ها وارد راه‌پله‌ای می‌شود و آنقدر بالا می‌رود که می‌فهمد راه خروج بوسیله شبکه سیمی مسدود شده است . در این لحظه "یاشیو" با پریدن از بالای پلکان دست بخودکشی می‌زند .

قصه در نگاه اول ، بنظر تا حدی کلیشه‌ای می‌آید . شخصیت اصلی فیلم با علایم قراردادی "قهرمان مثبت" مطابقت دارد . این شخصیت ، پلندپرواز ، سازش‌ناپذیر ، لجوج ، با همه‌ی خصلت‌های مقتدرانه‌اش حتا سایه‌ای از تردیدها ، ایهام‌ها یا فریادها در وجودش دیده‌نمی‌شود . جزییات ضمنی فیلم نیز در سطح ، نشاندهنده این است که فیلم از رهنمودهای سینمای زمانه تبعیت کرده است : مثل بدنامی ارتش میهنی با نشان‌دادن اینکه بطور عمده با آلمان‌ها همکاری داشته است (یکی از مضامین فیلم‌های ابتدای دهه‌ی پنجاه) .

کافی‌نیست‌که‌بگوییم‌فیلم "یک‌نسل" با چنان‌مهارت ، احساس و قدرت ساخته شده که این ضعف‌ها را در گام‌های بلند خود نمی‌بیند . فیلم ، شایسته نگاه دقیق‌تری است تا معلوم شود ، تغییر عمده‌ای که فیلم آغازگر آنست در کجا رخ می‌دهد . در اینجا فقط بطور گذرا به‌برجسته‌ترین نکات

فیلم اشاره داریم: شخصیت‌پردازی دو قهرمان اصلی فیلم: به‌راحتی می‌توان حدس زد که "وایدا" شخصا" به دنیای ذهنی و درونی "یاشیو کرون" بیشتر احساس نزدیکی می‌کند. "یاشیو"، شخصیت عصبی، رنج‌دیده و سرگردان فیلم است که از یک قطب به‌قطب دیگر می‌رود و سرانجام زندگی‌اش به‌گونه‌ی غم‌انگیزی پایان می‌یابد. درست برعکس "استاچ"، پرولتاریای سرسخت که هیچ چیز او را از راهی که انتخاب کرده منحرف نمی‌کند. بنابراین علیرغم منطق فیلمنامه، این شخصیت "یاشیو" است که فیلم را تحت‌الشعاع خود قرار داده و با او تمام مضامینی که جریان اصلی فیلم‌های "وایدا" را تشکیل می‌دهند نمودار می‌شوند. این مضامین: شکست تلخ (قهرمانان این فیلم، کسانی هستند که شکست می‌خورند نه آنهایی که پیروز می‌شوند)، ماهیت تراژیک سرنوشت انسان (آنکه در فیلم می‌میرد، کسی است که بیشتر از همه می‌خواست زنده بماند)، مضمون محاصره (مسیر فرار "یاشیو" را شبکه‌ای فلزی مسدود کرده که او را به‌تنها راه، یعنی خودکشی سوق می‌دهد، مضمونی که در فیلم "کانال" تکرار می‌شود.)

این بدان معنی نیست که شخصیت "استاچ" در فیلم چهره‌ای دو بعدی است. زیرا او هم طی حوادث ماجرا، دچار تغییراتی می‌شود. "وایدا" بر این مضمون مسلط بود و از آن آگاهی داشت و "تادولش لومینچی"، یکی از مشهورترین بازیگران لهستان، در نقش "استاچ" این موضوع را بخوبی در فیلم نشان داده است.

"لومینچی" می‌گوید:

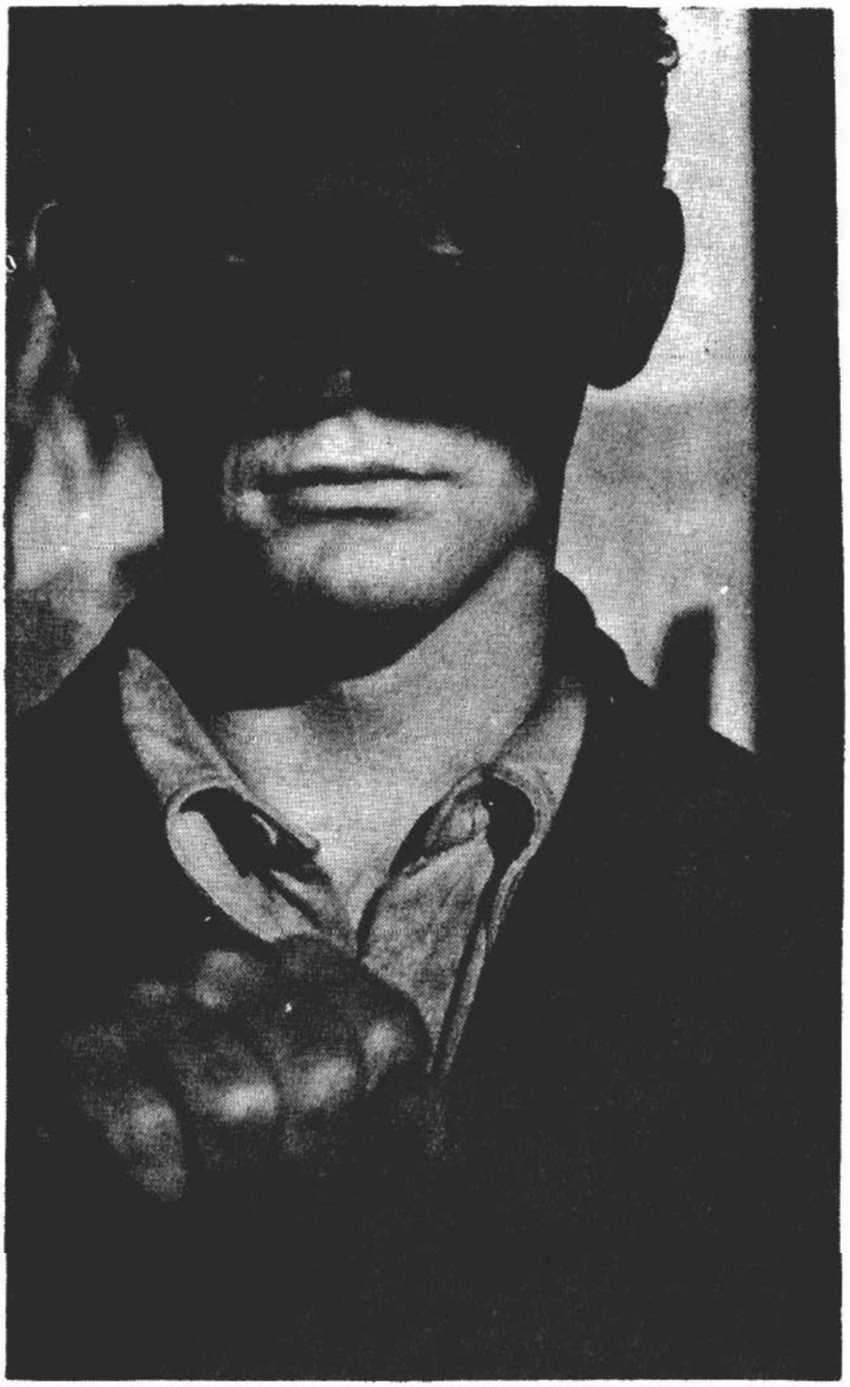
> "خیلی ساده می‌شد به‌این شخصیت‌هم جنبه قهرمانی داد. می‌توانستیم بصورت خشنی نقش‌ها را بازی کنیم و به‌آن جنبه‌ی قهرمانی بدهیم که از یک جهت هم می ـ

توانست جنبه‌ی حقیقی قضیه باشد. ولی ما با روش دیگری با شخصیت‌ها روبرو شدیم. ما می‌خواستیم یک روش بدیع‌تر برای بیان شخصیت‌ها در فیلم پیدا کنیم. در این سبک، ما در عین افتادگی و خضوع شخصیت‌ها، به‌رفتارشان حالت قهرمانی دادیم. این روش هم به نقش دختر و هم به‌نقش من مربوط می‌شد."

درست است که اولین چیزی که در فیلم، در سال ۱۹۵۵، بیننده را تحت تاثیر قرار می‌داد، این بود که "قهرمان مثبت" فیلم به‌چهره‌های بی‌مایه‌ی برنزی سینمای قدیمی شباهت کمتری داشت. واکنش درونی "لومینچی" نسبت به‌نقش با صراحت و بی‌تکلفی‌اش از علاقه و حتا تاثیر و قدرت برخوردار است. البته شخصیت "استاچ" در فیلم مرکز توجه ماجرایی عشقی هم بود که تا این حد زنده و صادقانه در سینمای لهستان بیان نشده بود. "آدوکیرو" مولف کتاب "سورآلیسم و سینما" بعد از دیدن فیلم "یک نسل" نوشت:

"تا آنجا که می‌دانم، "وایدا" بعداز "لیتزانی" تنها کارگردانی است که از دوران محاصره تابحال فعالیت داشته است. جز بعضی فیلم‌های "بورزاج" و فیلم‌های روسی قبل از جنگ، "وایدا" تنها کسی است که در فیلم‌هایش عشق را با ماجراهای انقلابی ترکیب کرده است، یا دقیقا"، اینکه او این دو نیروی عمده در وجود بشر را به‌نام عشق و قیام از هم تفکیک نکرده."

مضمون عشق زندگی‌بخش بعدا" بصورت یکی از



"تادولش لومینچی" در نقش "استاچ"

مضامین مکرر فیلم‌های "وایدا" درآمد: دوازده سال بعد از فیلم "خاکستر و الماس"، این مضمون با تاثیری دو برابر در فیلم "دورنمای بعد از جنگ" دیده می‌شود.

زبان خاص "وایدا" در اولین فیلمش هم مشخص بود. خصلت‌های بیانی که در فیلم "یک نسل" آشکار شد، از خصلت‌های بیانی سایر فیلم‌های "وایدا" غیرقابل تمیز است. این خصلت‌های بیانی عبارتند از: میل شدید به کنتراست‌های تکان دهنده و تند احساساتی که به مرز بی‌رحمی می‌رسند. البته در حقیقت، لحظات خشونت بار فیلم "یک نسل" به‌ندرت در سینمای اروپای آن زمان مشاهده می‌شد. در نوول "چزکو"، در صحنه‌ای "استاچ"، بیرون قبرستان به‌مردی برمی‌خورد که کیسه‌ی بزرگ و عجیبی در دست دارد. بعدا" می‌فهمیم که او ولگردی است و محتوی کیسه‌چیزی جز کله مردگانی که دندان طلا داشته‌اند، نبوده است. این صحنه و صحنه‌های مشابه (مثل نزاع دو قهرمان اصلی) در کپی نهایی حذف شد. اما "وایدا" همیشه معتقد بوده که فیلم براساس این صحنه و صحنه‌های مشابه که خشونت موجود در آنها داستان و فضای آنرا متبلور می‌کند ساخته شده است. در فیلم نوعی تصویرپردازی نمادین هم مشهود است. البته این، بدین معنی نیست که فیلمساز از بیان هدف قاصر بوده و در ترکیب تصویری، هماهنگی کامل اشکال، طرح‌ها و نورها، تاکیدهای مداوم تصویری، هماهنگی تصویر با بافت دراماتیک عاجز مانده است. نمونه آن صحنه‌ای است که "یاشیو" با کت سفید که وی را از زمینه خاکستری جدا می‌کند از دست آلمان‌ها فرار می‌کند یا دوربین غالبا" از بالا به‌شخصیت‌ها می‌نگرد، گویی که شخصیت‌ها را بدسرنوشتی محکوم می‌کند. این سبک بیانی به‌شدت باردار و غالبا" استعاری فیلم، مفسرینی داشت که برای توصیف "وایدا"، در اولین فیلمش، از واژه‌ی "باروک" کمک گرفتند.

با این حال با در نظر گرفتن فیلم‌های بعدی "وایدا"، فیلم "یک نسل" از نظر پرداخت دارای نوعی

سبکباری ، راحتی در میزانسن و بی‌تکلفی در بازیگری بود . این فیلم بیشتر بمثابه کاری واقعیتگرایانه است تا فیلمی تاریخی ، که صحنه‌ها را با دردسر بازسازی کرده‌باشد . این احساس در تمام موارد نمایش بار اول فیلم صادق بود و تضاد آن با بسیاری دیگر از فیلم‌های لهستانی و فیلم‌های خارجی که در همان زمان نمایش داده می‌شد ، آشکار بود . عجیب اینجاست که وقتی فیلم "خاکسترها "ی "وایدا " در نیمه‌ی دهه‌ی شصت به‌نمایش درآمد ، تماشاگران جوانتر ، فیلم را به‌اتهام پر طمطراق بودن و سنگین‌بودن، محکوم کردند ، آیا "وایدا " عوض شده بود یا معیارهای تماشاگران تغییر کرده بود ؟

"وایدا " بخاطر می‌آورد ، وقتی تهیه فیلم به‌پایان رسید ، تهیه‌کننده دولتی در ابتدا کمی با احساس خوش‌بینی به‌فیلم نگاه می‌کرد . "وایدا " درمصاحبه‌ای با مجله فرانسوی "پوزتیف "گفت که در هیات دولت ، در اعتراضاتی که به‌فیلم می‌شد یا اتهام لمپن پرولتاریا بودن قهرمان اصلی یا از آن مهمتر خشونت موجود در بعضی صحنه‌ها ، بیشتر نظرگیر بود . فیلم ، بالاخره مورد تصویب قرار گرفت و در ۲۵ ژانویه ۱۹۵۵ برای اولین‌بار به‌نمایش درآمد .

نقدهای ارائه شده در مورد فیلم دقیق بودند و نه بیشتر ازآن‌گذشته از آنکه ظهور کارگردان جالب تازه‌واردی را گوشزد می‌کردند . معلم قدیمی "وایدا " ، " آنتونی بودزیه‌ویچ " نوشت که بالاخره " . . .گوشه‌هایی از زندگی واقعی در این فیلم روی پرده دیده می‌شود . " اما لحن غالب نقدها ، در مورد این فیلم کلا " سرد و فاقد هیجانی بود که انتظار می‌رفت . یکی از انتقادات مکرر درباره‌ی فیلم ، این بود که فیلم خواسته بود از "نئورآلیسم " سینمای ایتالیا تقلید کند و از اینرو رخدادهای لهستان را با زمینه فکری بیگانه‌ای عجین کرده بود .

"یاشیو کرون" بسوی پایانی مسدود .

دلیل اصلی استقبال نه‌چندان گرم از فیلم در جای دیگری است . دلیل این استقبال نیم‌بند ، فضای پدید آمده از تغییرات سریع سیاسی در زمان نمایش فیلم بود . و فیلم از نظر تبعیت از پیش‌فرض‌ها و پرداخت قراردادی سینمای کهن ، نمی‌توانست انحراف کاملی از سینمای کهن لهستان بشمار آید . از این نظر فیلم تاحدی در اذهان عمومی ، دو دل شناخته شد . از طرف دیگر محافظه‌کارها هم با دیدن اینکه فیلم به‌سینمای معقولی ، که می‌خواست برسد ، شباهت کمی دارد ، خاموش شدند .

متاسفانه هیچ‌یک نمی‌توانستند ورای لحظه را ببینند و ارزش‌های پایدار فیلم "یک‌نسل" را ،عمق دید انسانی آن و طراوت و تاثیری که فیلم از آن برخوردار بود ، تشخیص دهند . و در آن زمان برایشان آشکار نشد که از این فیلم یک جریان اصیل و مهم هنری در سینمای لهستان سرچشمه خواهد گرفت .

***

بمحض آنکه "وایدا" فیلم یک نسل را تمام کرد ، فیلم‌کوتاهی به‌نام "بطرف‌خورشید می‌روم" را در استودیوهای

آندره وایدا .

ورشو تهیه کرد . فیلم در ورای این عنوان بلند پـروازانه ، درباره‌ی مجسمه‌ساز معروف لهستانی : "دانیکوفسکی" است که از ابتدای قرن کنونی به‌خلق سبک پرطمطراقی در ارائه نیم‌تنه‌های متفکر و دراماتیک مشغول بوده است . از وی به عنوان برجسته‌ترین مجسمه‌ساز زنده لهستانی نام برده می‌شود . منطقا" هم اگر ارزیابی کرده باشیم ، حتا اگر سبک وی به‌فضای کارهای هنری دهه‌ی ده بیشتر نزدیک باشد تا دهه‌ی پنجاه ، می‌توان این عناوین راشایسته‌ی‌او دانست . این جریان‌های هنری مبالغه‌آمیز و تیره و تار ، بی‌شک توجه "وایدا" را به‌خود جلب کرده بود . "وایدا" در این فیلم ، مجسمه‌ها و مجسمه‌ساز را (پیرمردی با ویژگی‌های هنری باور نکردنی) بطور سنجیده‌ای با کنتراست‌های تصویری نمایش می‌دهد : تیغه‌های نور در تاریکی کارگاه پیرمرد رسوخ کرده و اشیاء را از تیرگی زمینه بیرون می‌کشد . نفس‌گیرترین فصل فیلم ، تصاویری است از یک مجموعه مجسمه که براساس مضمون مادر بودن جمع شده‌اند . مجسمه زنان بارداری را می‌بینیم که در ساحلی آفتابی جمع شده‌اند . گویی "وایدا" می‌خواسته با این کار بر ارتباط هنر "دانیکوفسکی" با طبیعت و درام عظیمش تاکید کند . هنرمند نیز در فیلم با ما صحبت می‌کند ، که زبانش تقلیدی از زبان اولین سال‌های قرن است ، با این عبارات سیال و مطنطن :

"بشر در قید و بندهای زندگی ، بشر
در خدمت به‌زندگی : من در جستجوی رمز
الهامی ، که آگاهی‌مان را در بازی نیروهای
خلاقه متولد می‌کند ، بسوی خورشید می‌ـ
روم . من بدنبال رمز لقاح هستم ، در زنی
با بچه‌اش ، در زندگی‌ای نوین و در راهی
که‌این زندگی را از کهنگی‌ها می‌رویاند ."

تحلیلی از فیلم "بانی لیک گم شده

بدویت گم شده

ایرج کریمی

"بانی لیک گم‌شده" از فیلم‌های درخور اعتنای سینمای دلهره است. کارگردان آن "اتو پره‌مینجر" اروپایی‌الاصل‌وازکهنه‌کارهای‌سینمای‌آمریکا به‌حساب می‌آید. فیلم‌هایش (از جمله "تشریح یک قتل"، "کاردینال"، "چه‌دوستان خوبی") عموما" در زمان خود به‌دلیل دور شدن از ضابطه‌های اخلاقی متعارف در سینما جنجال برانگیز بوده‌اند. فیلم "بانی لیک" به‌ظاهر فاقد این جنبه‌ی جنجالی بوده است. ولی همچنانکه خواهیم دید این واقعیت جنبه‌ی ظاهری دارد و فیلم بواسطه‌ی یک درام بسته با معدودی کاراکتر، اختلال‌ها و دلهره‌هایی را مطرح می‌کند که طنین‌های ژرف دارند.

ساختمان فیلم "بانی‌لیک" بر فکر رجعت بنیان گذاشته شده. این رجعت طی اشارات و دلالت‌های مکرر صورت بازگشت به مبداء، به کودکی، به‌دنیای ابتدایی بشر، و به‌طور کلی بازگشت به‌گذشته را دارد. انواع این بازگشت‌های گوناگون زمانی و مکانی باهم معادل‌اند، هماهنگ و هم‌جهت‌اند، و فکر کلی رجعت را در فیلم تقویت می‌کنند. برادر روان‌نژند خانم "لیک" به‌عنوان شخصیتی ناهنجار در معرض نفوذ و سلطه‌ی گذشته‌ی فردی خود ــ کودکی‌اش ــ قرار دارد و این خطری است که منبع دلهره‌های فیلم است. علاوه بر این، ما شاهد انواع رجعت در فیلم هستیم: سفرخانواده‌ی نامتعارف از آمریکا به‌انگلستان (این سفر در مورد آمریکاییان در حکم بازگشتی به‌مبداء است)، و بازگشت خانواده در پایان فیلم به‌خانه‌ای که روزهای نخست ورود به‌انگلیس را در آن گذرانده‌اند (که بطور ضمنی دلالت بر خانه‌ی مادری این خواهر و برادر دارد). این موارد شکل‌های مستقیم رجعت‌اند. و غیر از آنها فیلم انباشته از نماهای متنوع "گذشته" است. پیرزن عجیب ساکن مهد کودک، پیرمرد

خـل وضع صاحبخـانه ، پیـرمرد کهنسال عروسک فروش ، تجسمی مستقیم از "گذشته" اند . ولی نمادهای پیچیده‌تری در این زمینه نیز وجود دارند : مانند صورتک‌های آفریقایی روی دیوار خانه‌ی اجاره‌ای که نشانه‌های دنیای بدوی یا دنیای کودکی بشریت‌اند . نقش عروسک در ارتباط با گذشته‌ی ابتدایی ، از این هم غیرمستقیم‌تر است ، خانم "لیک" می‌خواهد از آن همچون شاهدی برای اثبات وجود دخترش (بانی‌لیک) استفاده کند . و حرکت نمادین "بانی لیک" در پایان فیلم در حالی که عروسکی را از گور احتمالی‌اش بیرون می‌آورد ، سپس به‌آسودگی در جوار گور می‌آساید ، نقش توتم‌گونه‌ی عروسک را برجسته می‌سازد . گویی او با خارج کردن توتم مرگ خود از گور ، بقای خویش را تضمین می‌کند و آسوده‌خاطر می‌شود .

مجموعه‌ی این‌واقعیت‌های‌نمادین خصلت‌وهم‌انگیزی به‌دنیای فیلم می‌دهند . این‌دنیایی است که از آمیختگی پیری و کودکی فراهم آمده است . و دنیای واقعی ــ بیرون از فیلم ــ نیزهمین‌آمیختگی‌رادارد .اما انعکاس آن در فیلم بواسطه‌ی تدابیر متنوع صورت غیرعادی و غریب ، و حتا ترسناک پیدا کرده است . ما ، در زندگی واقعی ــ حتا در بی‌اهمیت‌ترین لحظه‌های آن ــ همواره با آمیزه‌ای از سنت و ابداع شخصی گذران می‌کنیم . روابط روزمره‌ی ما (بطور عمده) متکی به‌سنت‌ها و (کمتر از آن) بر قوه‌ی ابتکارمان در برخورد با آدم‌ها و بطور کلی با جهان است . در این دنیا ، پیران ، جوانان ، میانه‌سالان و کودکان به ترتیب شاخص‌های نوعی‌گذشته ،حال و آینده‌اند . در حالی که در دنیای فیلم با این واقعیات و مفاهیم روبرو نیستیم ، بلکـه ایـن انعکاس گونـه‌ای تحـریف است کـه براسـاس واقعیت‌های‌متعارف‌ودیرینه ،دنیای دیگرراترسیم‌می‌کند.این دنیا شاید به‌جوهر دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم

نزدیکتر باشد .

باربر سیاهپوست با دیدن صورتک‌های آفریقایی به خانم "لیک" علاقه نشان می‌دهد و اضافه کارمزد را به‌او پس می‌دهد . این برخورد در دنیای روزمره ، برخوردی دلنشین و عاطفی است . ولی در دنیای فیلم "بانی‌لیک" ، این حرکت از یک سو صورتک‌ها را از پسزمینه‌ی صحنه بیرون می‌آورد و از سوی دیگر بواسطه‌ی احساسی که "باربر" به‌عروسک‌ها نشان‌می‌دهد و با پیوند دادنشان به زندگی معاصر ، به آنها که فراموش شده‌اند و نقش زینتی یافته‌اند ، زندگی‌ای‌دوباره می‌بخشد . انگیزه‌ی مردسیاه‌پوست انگیزه‌ای شاعرانه است ، اما این برخورد در دنیای مخوف فیلم کمکی به‌خانم "لیک" نمی‌کند . برعکس ، صورتکی که صاحبخانه روی تختخواب و در کنار جامه‌ی خواب او می‌اندازد ، نشانه‌ای است از هجوم پی‌درپی کابوسی بدوی . توجه به‌نشانه‌هایی از این دست ، برای فهم دنیای فیلم و اضطراب‌های آن اهمیت بسیار دارد .

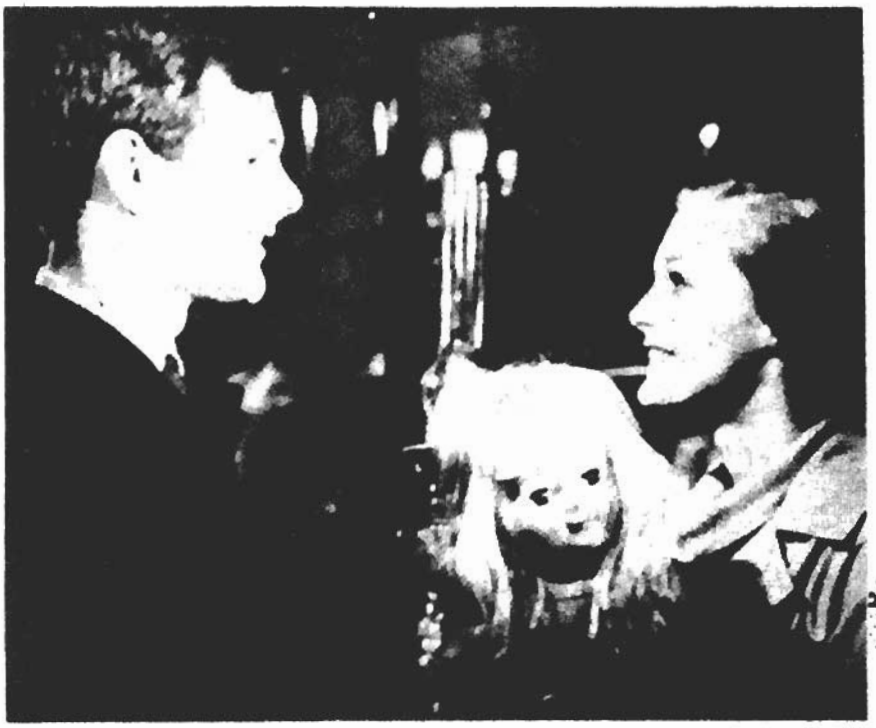
مضمون کلی فیلم ، وحشت‌های ناشی از جریانی ضد تکاملی است . پندار رجعتی که در آغاز بدان اشاره شد در زمینه‌ی این حرکت واژگونه معنا پیدا می‌کند . این حرکت در حوزه‌ی فردی ، به‌سوی کودکی و در حوزه‌ی جامعه و تاریخ به‌سوی اوان کودکی بشریت یا روزگار بدویت انسان است . این دوجنبه ، در فیلم‌معادل هم‌گرفته‌می‌شوند ودرهم می‌آمیزند . برادر نابهنجار در کانون این جریان و منشاء آن است . ویژگی‌های جریان مزبور در ادامه به‌دنیای فیلم تعمیم داده می‌شود . این تعمیم بواسطه‌ی نمود اسطوره گونه واقعیت ، طبق مفاهیم روانکاوی ، تحقق پیدامی‌کند . و ماحصل این اسطوره‌سازی ، کلیت و مفهوم عام یافتن دنیایی پر از اختلال است که شاید در اصل فقط محصول یک نظام اجتماعی بخصوص باشد . فیلم به‌طور

تلویحی اختلال‌های مطروحه را به‌مثابه‌ی نتیجه‌ی معارضه‌ی حل نشده‌ی فرد و جامعه در یک نظام اجتماعی عرضه می‌کند. شغل بخصوص برادرخانم "لیک" به‌عنوان کسی که در کانون اختلال‌های یاد شده واقع است و شغلش سبب آمدن به‌انگلستان بوده، و همچنین ماموریت‌اش برای شرکت در کمیسیون جهانی پول، از جمله‌ی این نشانه‌های تلویحی است (باید پذیرفت که چنین دلالت‌هایی بسیار ضعیف هستند). اما ازاین مهمتر نحوه‌ی مطرح کردن رابطه‌ی فرد و جامعه در فیلم است که بر پاره‌ای حقایق مستند استوار است. جا دارد که روی این جنبه‌ی فیلم تامل بیشتری داشته باشیم.

خانم "لیک" و برادرش وابستگی عاطفی غریبی به هم دارند و رابطه‌ی آن‌دو بیشتر یادآور رابطه‌ی زن و شوهری است. این وابستگی به‌ویژه از دیدگاه برادر قویتر است و او اساسا" شخص نابهنجاری است که حوزه‌ی کنش عاطفی‌اش شامل روابط خونی بسیار محدود و بسته‌ای می‌شود که حتا خواهرزاده‌اش (بانی‌لیک) در آن جای ندارد. موضع او در برابر دنیای بیرون به‌دلیل این وابستگی سخت پرخاشگرانه و تهاجمی است. همه آماج حملات اویند، لیکن کمیسر و مدیره‌ی مهد کودک، بخصوص طرف‌پرخاش‌های‌اوقرارمی‌گیرند. اینکه کمیسر وخانم‌مدیره‌در مقام نمایندگانی از دو نهاد اجتماعی،کاراکترهای اجتماعی فیلم هستند ــ برخلاف سایر نقش‌ها که عمیقا" در خود خزیده و بسته‌اند ــ به این پرخاش‌ها معنای ویژه‌ای می‌دهند و جنبه‌ی جامعه‌ستیزی برادر را برجسته‌ترمی‌کنند. حادترین حمله‌ی او به‌کمیسر که تا مرز تهاجم جسمانی پیش می‌رود در یک "بار" روی می‌دهد. این واقعیت که کمیسر بیشتر از روی انگیزه‌ای عاطفی تا پلیسی خانم "لیک" را به "بار" برده، نشان می‌دهد که موضع پرخاشگرانه‌ی برادر

BUNNY LAKE IS MISS

در قبال جامعه جنبه‌ی منطقی و معقولی ندارد . اما از طرف دیگر ، فیلم از جامعه‌ی مطروحه نیز تصویر مطلوبی ارائه نمی‌دهد . این جامعه حتا در سطح ظاهری ، جامعه‌ای سرد ، خالی از همدردی اجتماعی و جنون‌زده جلوه‌گر می‌شود . در حالیکه مدیره‌ی مهد کودک و به‌ویژه کمیسر نمایندگان رویه‌ی معقول این جامعه هستند ، جای جای ما با نشانه‌های



تصویری از "بانی لیک گمشده".

جنون روبرو می‌شویم. صاحبخانه‌ی خل‌وضع و ظاهرا" دائم‌الخمر و پیرزن ساکن مهد کودک به‌نظر اشخاصی مجنون می‌رسند که از نظر عقلی مشکوک به‌نظر می‌آیند. تظاهر مبرم هردوی آنها به‌خردمندی بیشتر مجنون بودنشان، یا عدم تعادل عقلانی آنها را تصریح می‌کند تا عقلانیتشان را.

نابسامانی روحی و عاطفی جامعه اساسا" در رابطه با خانم "لیک" منعکس می‌شود. هر اندازه برادر نامتعادل "لیک" در ناسازگاری اجتماعی بسر می‌برد، خود او صاحب شخصیتی با انعطاف و متمایل به جامعه به‌نظر می‌آید. و هرقدر برادرش جامعه را پس می‌زند، در مورد "لیک" این جامعه است که پذیرایش نمی‌شود. به‌یاد بیاوریم برخورد توام با ترشرویی مادری در مهد کودک را، که خانم "لیک" سعی دارد با او رابطه برقرار کند.

صاحبخانه‌اش همیشه بدون اجازه و بطور ناگهانی وارد خانه‌ی او می‌شود و با حالت حق به‌جانب به‌حریم او تجاوز می‌کند. خانم "لیک" در لحظات دلهره‌آمیز، در خیابان و معابر شلوغ، تنها و بی‌بهره از تفاهم و همدردی اجتماعی تصویر می‌شود. این مناظر، چشم‌اندازهای سرد و بیروحی از جامعه را عرضه می‌کنند. موسیقی‌بلند، همهمه‌ی جماعت و صدای تلویزیون در "بار"، این بی‌تفاوتی اجتماعی را به‌گونه‌ای بارز می‌نمایاند. و هنگامی که کمیسر در همین مکان برای تسکین خاطر خانم "لیک" او را به آگهی تلویزیونی درخصوص گم شدن "بانی لیک" توجه می‌دهد، متصدی "بار" با عوض کردن کانال این اقدام عاطفی را نه‌تنها عقیم می‌گذارد بلکه نتیجه‌ی معکوس به‌بار می‌آورد.

کنایه‌آمیز است که کمیسر در این دنیای مملو از آدم‌های نامعقول یا غیر عادی و به‌طور کلی نابهنجار، با آنان برخوردهای متعارف دارد ولی با خانم "لیک"، که در محاصره و در معرض تهدید نابهنجاری است، برخوردی شک‌آمیز و بدگمان دارد. کمیسر در این که دختری به‌نام "بانی لیک" وجود داشته باشد، تردید دارد. و شک دارد مبادا "بانی" محصول تخیل خانم "لیک" باشد. حال آنکه خانم "لیک" از سایر آدم‌های فیلم متعادل‌تر و کمتر گرفتار اوهام و خیالات خویش است. من عمدا" در مورد او قید تعادل نسبی را به‌کار می‌برم تا بر این نکته تاکید کنم که او نیز در بستگی عاطفی غیرعادی خود به‌برادرش که غیبت شوهرش را از لحاظ روانشناختی مشکوک می‌سازد، کاراکتری کاملا" بهنجار نیست. در هرحال کمیسر طی این برخوردها نه‌تنها به‌نظر کودن نمی‌رسد بلکه اتفاقا" پلیس هوشمندی جلوه‌گر می‌شود که با کشف ریاضی و کلیشه‌ای خود در شمار پلیس‌های زیرک سینما درمی‌آید (در این

نکته نیز کنایه‌ای هست). معمای ضمنی کاراکتر او مربوط به نقش‌اش به‌عنوان پلیس می‌شود. کمیسر در مقام پلیس، پیش از هر چیز نگهبان نظم و ثبات است و انجام وظیفه‌اش اصلا " مشروط و موکول به‌سلامت جامعه نمی‌شود. او پلیسی هوشمند و متعارف است که جامعه را با تمام نابهنجاری‌هایش‌پذیرفته‌وحافظ جامعه‌باتمام‌ناهنجاری‌هایش است. این حقیقت که خانم "لیک" در نهایت به تنهایی از قتل فرزندش جلوگیری می‌کند حاکی از امنیتی ظاهری در دنیای فیلم است. در این زمینه یک پلان کوتاه اما با معنا در فیلم می‌بینیم: درهنگامه‌ی نخستین مراحل جستجوی "بانی لیک" در مهد کودک یک در فرعی به‌بیرون‌باز می‌شود تا احتمال خارج‌شدن دخترک از آنجا بررسی شود. در حالی که گفتار همراه این پلان چنین احتمالی را منتفی اعلام می‌کند، در چشم‌انداز زودگذر در گشوده دو پلیس یونیفورم‌پوش را از پشت، می‌بینیم. این دو پلیس در حالت استواری رو به‌خیابان و در فاصله‌ی کم و بیش دور ایستاده‌اند. این تصویر جنبه‌ی دوپهلو دارد: از یک طرف گفتار یاد شده را تایید می‌کند و از طرف دیگر واقعیت گم‌شدن "بانی لیک" هم به‌گفتار و هم به‌تصویر مذکور صورت پرطمطراق طعنه‌آمیزی می‌دهد. از اینرو، تصویر این دو پلیس بطور ضمنی حکایت از نقش دکوراتیو و بی‌حاصل آنان در وضعیت مطرح شده‌ی فیلم دارد.

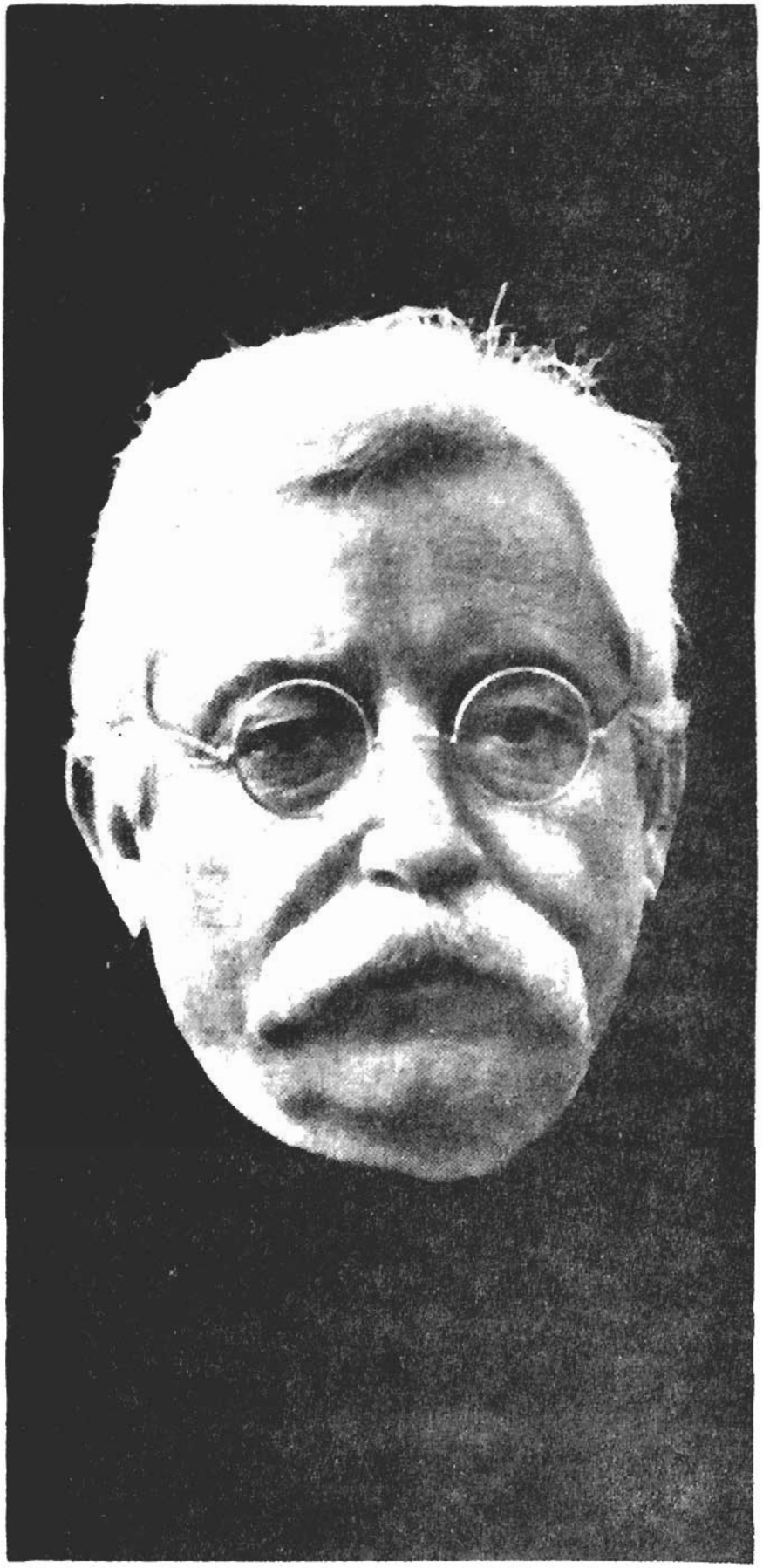
من‌تاکنون‌به‌طور تلویحی به‌شیوه‌ی پرداخت اساسا " روانکاوی فیلم اشاره‌ای داشته‌ام. فیلم "بانی لیک . . . " از واقعیات به‌زبان رویاها سخن می‌گوید و درنتیجه‌سازنده‌ی آن در موضع شخص رویابین نسبت‌به‌جهان ،قرارمی‌گیرد. ماجرای "بانی لیک"، که بسیار شبیه به داستان کودکانه‌ایست که از ضبط صوت پیرزن مهدکودک شنیده می‌شود، ریشه در سنتی از حکایات و افسانه‌ها دارد. فیلم

تصویری دیگر از "بانی لیک گمشده".

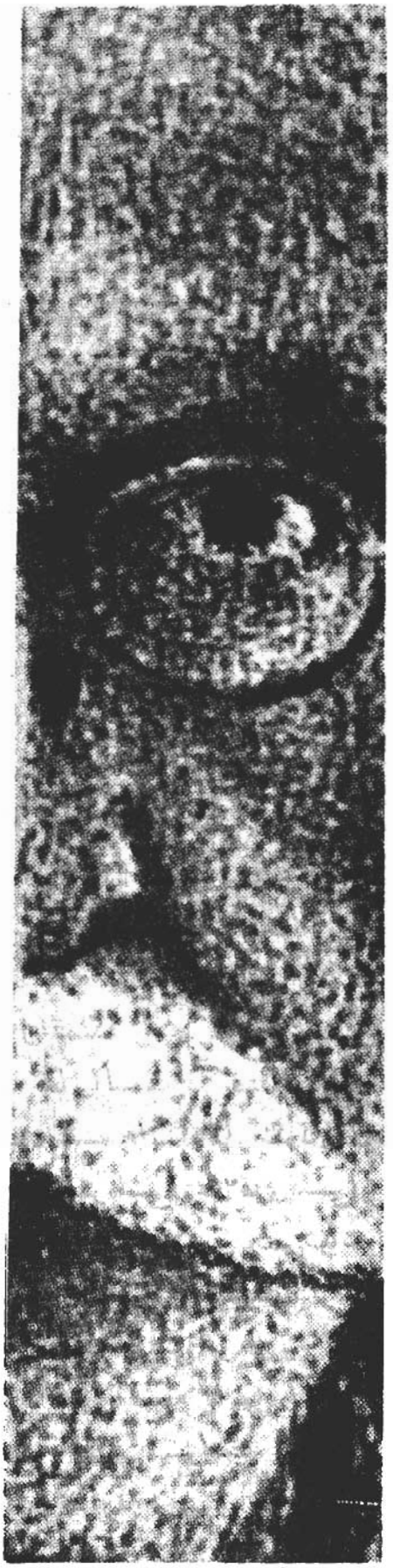
در روایت خود از این ماجرا به‌روش‌های خوابگزارانه (تعبیر رویا) و اسطوره‌شناسی (میتولوژیک) فرویدی استناد می‌کند. همچنین فیلم الگوی فرویدی بخش‌های خودآگاه و ناخودآگاه یا ضمایر هوشیار و ناهشیار آدمی را در ساخت تکنیکی خود به‌طرز هنرمندانه و هوشیارانه‌ای اعمال می‌کند. این الگو به ویژه در نور پردازی و همینطور در تعیین زوایای دوربین به‌کار بسته شده است. شیوه‌ی نورپردازی خانه‌ی جدید اجاره‌ای منجر به‌ایجاد دو بخش فوقانی و تحتانی روشن و تاریک شده. این الگوی نوری در بخش‌های دیگر فیلم نیز اعمال شده است. و در سرتاسر فیلم بازی نور با تاریکی و روشنایی، آشکارا، یا به‌طور ضمنی، در کار است. زوایای دوربین به‌ویژه در فصل‌های افتتاحیه و

پایانی ، عبارت از زاویه‌های متقابل و کنتراست‌دار "های‌ـ انگل" (زاویه بالا) و لوانگل (زاویه پایین) است . چیزی که سبب می‌شود تا این الگوی نوری و تصویری را فرویدی بخوانیم ، همین کنتراست و مرزبندی و نیز ایجاد تقابل در میان دو بخش حاصل از این الگوست . دیدگاه فرویدی این دو بخش را ناموافق و ناسازگار ، و آدمی را به‌طور عمده تحت سیطره‌ی بخش تاریک و نهانی وجودش می‌بیند . دلهره‌های فیلم "بانی لیک . . . " ریشه در کودکی و گذشته‌ای بشری دارد که به‌ترتیب در فرد و جامعه به‌گونه‌ای ژرف ریشه دوانیده‌اند . این ریشه‌ها به‌ویژه در ضمیر پنهان فرد و جامعه خانه دارند .

در دنیای فیلم ، زمان حال به‌حال تعلیق درمی‌آید و آینده‌سخت درمعرض تهدید گذشته‌ای سمج قرار می‌گیرد . ترسناک بودن این گذشته از آن روست که ارتباط منطقی و تقویمی‌اش را با یک آینده‌ی احتمالی از دست داده و همچون‌مرداب ،عناصر حیات را به‌نیستی تهدید می‌کند . دنیای فیلم رفته رفته به‌تسخیر گوشه‌های تاریک روان آدمی و بدویت فراموش شده‌ی بشری درمی‌آید و در این سیر ، لحظه به‌لحظه ترسناکتر می‌شود . و در پایان این پرسش و تردید جدی را پیش می‌آورد که آیا ما واقعا" تکامل پیدا کرده‌ایم ؟



کمال الملک ،
برداری بر
بستر تاریخ



حسن سیفی

فیلم کمال‌الملک روایت شخصی علی حاتمی است از زندگی هنرمندی نقاش در مقطعی از تاریخ پر فراز و نشیب این مملکت . و حاتمی کماکان در این فیلم بازهم بر همان زمینه مورد علاقه‌اش گام می‌زند . و به‌جرات می‌توان گفت پس‌زمینه فیلم که سال‌های دراز و بحرانی از تاریخ این مملکت را دربرمی‌گیرد به‌مراتب پررنگ‌تر تصویر شده است تازندگی‌کمال‌الملک ،و به‌همین دلیل در بسیاری از صحنه‌ها کمال الملک در حد ناظر باقی می‌ماند تا توجیهی باشد برای نشان دادن مقاطع خاصی از تاریخ ، و البته بازهم فارغ از محتوا . حاتمی به‌روبنای تاریخ عشق می‌ورزد ، او به تعبیری‌دلمشغولی همیشگی‌اش را دارد ،دقتی در حدوسواس در نمایش و بازسازی رو بنای تاریخ قاجاریه ، غم غربتی غریب به‌گذشته ، احاطه‌ای شایسته‌ی‌تحسین در بکارگیری ضرب‌المثل‌ها و تکیه‌کلام‌ها و گفتار آندوره و سرانجام مشخصه‌ی‌همیشگی‌فیلم‌های‌او: کلامی پخته که همیشه داستان را با خود می‌کشد و همواره تصویر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد . وسواس او در بازگویی تاریخ درحقیقت وسواس در به‌تصویر درآوردن حواشی آن است و باکی ندارد اگر با استناد به‌پاره‌ای از روایات کمال‌الملک را بر تاریخ تحمیل کند و می‌کند . اینکه شخصیت کمال‌الملک در فیلم تا چه اندازه برشخصیت‌واقعی‌او منطبق است و اینکه کار نکردن او با رضاشاه بنا به‌برخی‌ازنوشته‌ها بیشترناشی‌ازعلاقه‌ی‌قلبی‌او به‌خاندان‌قاجار بوده‌است تا نفرت‌از دیکتاتوری ،نمی‌تواند مسئله‌مهمی‌باشد ،چون‌بهرحال تاریخ راویان مختلف دارد ، ولی بار کردن این شخصیت بر مقطع خاصی از تاریخ این مملکت و اینکه مثلا " در صحنه امضای متمم قانون اساسی توسط مظفرالدین‌شاه کمال‌الملک نقشی بمراتب بیش از آنچه‌در واقعیت بوده‌است ،به‌عهده‌دارد ، چیزی جز روایت تاریخ به‌نفع شخصیت اصلی فیلم نیست و در همین صحنه

درست پس از امضای متمم قانون اساسی مظفرالدین‌شاه می‌میرد این به‌دلیل دراماتیزه کردن هرچه بیشتر این فصل است‌وگرنه مظفرالدین‌شاه‌پنج روزپس از امضای‌آن‌درگذشت ، اگرچه بنوعی تمامی این تمهیدات ظاهرا " بمنظور نمایش تبلور فکری و گوشه‌های شخصیت کمال‌الملک است ولیکن فیلمساز وجوداو رابهانه می‌کند تا در همان پس‌زمینه آشنای آزموده سابق ، خود را بیازماید و ضرب‌شست خود را در به تصویر درآوردن فرهنگ و زندگی آن دوره نمایش دهد .

شخصیت کمال‌الملک بعنوان هنرمندبه‌دلیل، با بها ندادن فیلمساز به‌آثار وی و نیز نپرداختن به‌کیفیت کار او ، همواره در سطح می‌ماند و کارگردان می‌کوشد او را شخصیتی درون‌گرا ، عارف مسلک ، مغروق در هنر خویش نشان دهد که در "دربخانه‌ی ناصرالدین‌شاه با تمام خشونت‌ها و شقاوت‌های آن تبدیل به‌وسیله شده است "و بخصوص فصل زیبای اعطای لقب کمال‌الملک به‌وی که بلافاصله پس از آن با اعطای لقب امیر لشگری خراسان به‌کودکی شوخ و شنگ تمایلات هنردوستانه شاهانه را به‌چیزی در حد تظاهرات روزانه شاهانه تنزل می‌دهد " در تمامی این موارد با تاکیدهای مکرر کلامی درباره‌ی شخصیت وی روبرو هستیم و بخصوص‌درصحنه گفتگوی او و کامران میرزا گفتار کمال‌الملک درباره‌ی "حضور یار" و "یاد او" و نیز کوشش حاتمی در بارکردن خط کمرنگ عرفانی بر شخصیت کمال‌الملک نه‌تنها در فیلم جای نمی‌افتد که یکدستی گفتار را نیز از بین می‌برد .

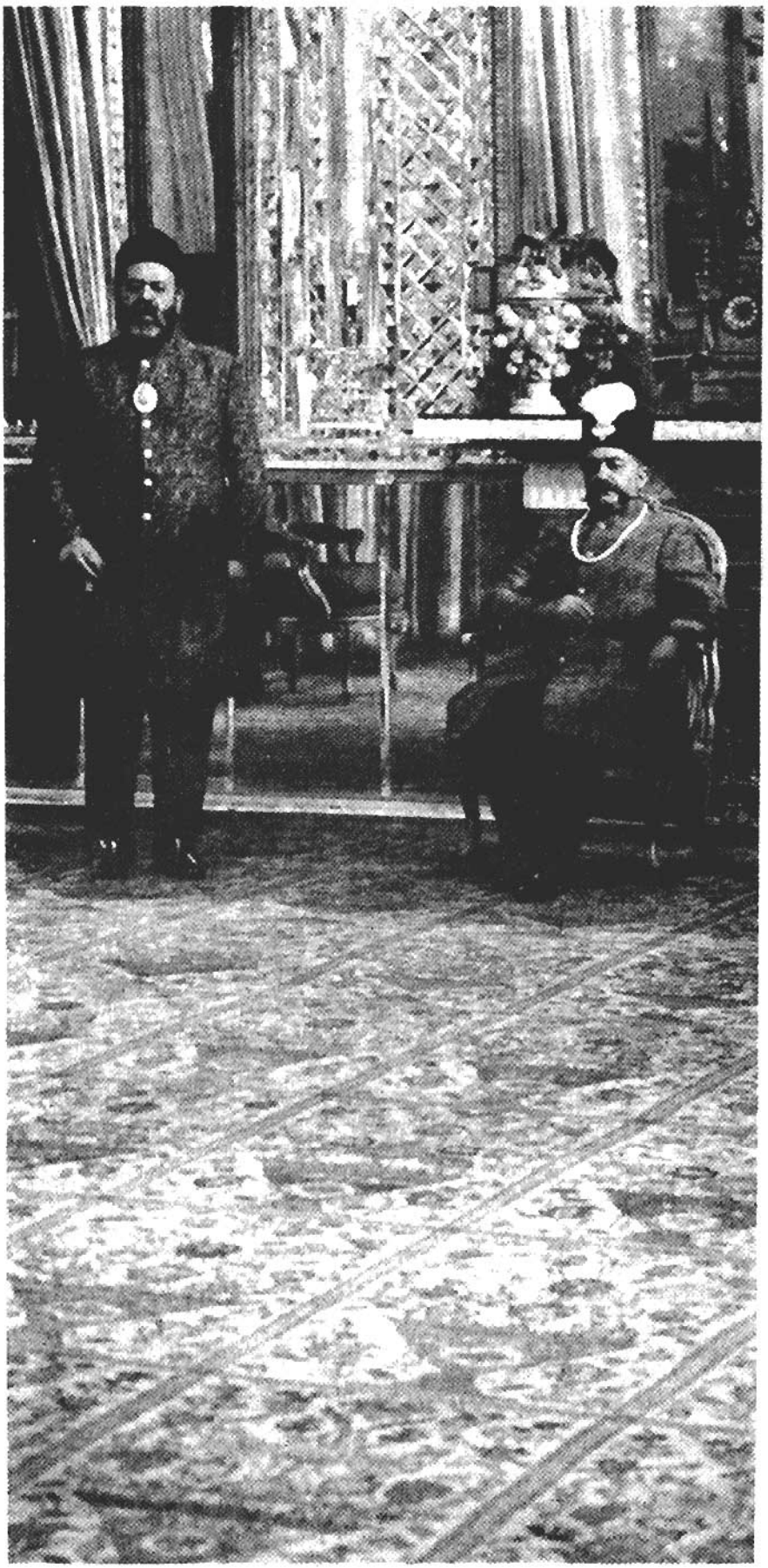
فصول رجعت به‌گذشته بدون بهره‌جستن از کلام و همراه با غم غربت آن براحتی در فیلم می‌نشیند و ازجمله فصول زیبای فیلم است ، در دوره‌ی مظفرالدین‌شاه و بخصوص‌پس‌از سفر فرنگ که‌نقطه‌ی‌عطف شخصیت کمال‌الملک است و افق‌های جدید در زمینه هنر به‌روی‌او گشاده می‌شود

سکانس افتتاحیه‌ی "کمال‌الملک" در نهایت ایجاز ساخته شده.

بتدریج شخصیت آزادیخواهانه او شکل می‌گیرد ولی به‌دلیل سرعت گرفتن وقایع "احتمالا" به‌دلیل محدودیت زمان فیلم "کمتر به‌بازتاب وقایع تاریخی بر ذهن او پرداخته می‌شود و به‌همین سبب در فصل پایانی که کمال‌الملک بزعم خود به‌زیرپایش می‌نگرد و به‌هنر مردمی و نیز مردم ایمان می‌آورد تعمیق لازم را نمی‌یابد.

فیلمنامه علیرغم آنکه محدوده وسیع زمانی را دربر می‌گیرد ، و بهمین سبب نویسنده به‌بخش‌های مهمی از زندگی وی تنها یک فصل اختصاص داده است ، و نیز مجبور به‌پرش زمانی نسبتا " طولانی در زندگی وی می‌شود . "از سلطنت محمدعلی‌شاه تا استقرار حکومت رضاشاه " معهذا از چفت و بست خوبی برخوردار بوده ، گرچه حاتمی نویسنده با شیفتگی بی‌حدش به‌گفتار ، بیش از هرکس به‌حاتمی فیلمساز لطمه زده است .

گذشته از شخصیت کمال‌الملک در این فیلم که حکم پیکان‌برداری‌را داردکه‌بربستروقایع می‌لغزد و شخصیت‌های خلفی فیلم به‌دلیل احاطه حاتمی به‌تاریخ قاجاریه و شناخت‌وی ازدولتمردان آن زمان بخوبی پرداخت شده‌اند و در این مورد بازی خوب بازیگران نیز کارگردان را یاری داده است . علیرغم سنگینی بار کلام در فیلم و کم‌بها دادن به‌تصویر ،بارقه‌هایی‌ازسینمای هوشمندانه در این‌فیلم وجود دارد ، بیاد بیاوریم دو برخورد کوتاه کامران میرزا و اتابک اعظم را در سکانس افتتاحیه که چگونه در نهایت ایجاز به‌درکیری عمیق بین آندو اشاره دارد ویافصل‌ترور ناصرالدین‌شاه از پرواز نخستین کلاغ تا هجوم کلاغ‌ها و زوم بر تصویرناصرالدین‌شاه وصدای شلیک و آوردن جنازه‌ی ناصرالدین‌شاه و فیکس کردن آن که قطع می‌شود به‌ورود مظفرالدین‌شاه ، و فیلمساز در نهایت ایجاز این دکرکونی را به‌تماشاگر منتقل می‌کند ، ماحصل آنکه فیلم کمال‌الملک گرچه یک حادثه در سینمای ایران نیست ولیکن با ساختمان نسبتا " محکمش می‌تواند الگویی برای سینمای حرفه‌ای این مملکت باشد .



«کمال الملک» و اسطوره‌ی حاتمی

شهروز جویانی

گرایش‌های علی حاتمی به برخی از دستمایه‌ها شناخته شده است: فولکلور، ادبیات کلاسیک ایران، معماری سده‌های گذشته ایران، بازی با واژه‌ها به‌سیاق نثر دوره‌ی قاجار، بهره‌گیری از تابوهای بومی (قلندر)، بهره گیری از شخصیت‌های نیمه فولکلوری و نیمه اساطیری (بابا شمل)، بهره‌گیری از نوع ـ ژانر ـ و ستاره (طوقی)، بهره‌گیری از روایت‌ها و سرگذشت‌های "تاریخی ـ فولکلوری ـ اساطیری" (سلطان صاحبقران) و . . .

قصد، بررسی کارهای علی حاتمی نیست، نگاهی است، آن هم از یک زاویه، به "کمال‌الملک". دراین نوشته آنچه بناست نوشته شود یک موضوع است: علی حاتمی در "کمال‌الملک" به‌اسطوره‌سازی دست زده. همچنان که حرکت اولیه‌ی "استاد ماکان" از کمال الملک شروع می‌شود، حاتمی نیز "کمال الملک" را ـ باتفاوت‌هایی دیگر و نزدیکی‌هایی بیشتر ـ بر پایه زندگی استاد کمال‌الملک می‌سازد. حاتمی دیگر در بند تاریخ نیست، چرا که در پی اسطوره‌سازی است. اما اسطوره‌ای که حاتمی می‌سازد با اسطوره‌یی که دیگر مرده یا در میان معدودی از جوامع بدوی ـ که اکنون در دنیای ما وجود دارند ـ زندگی می‌کند، تفاوت‌ها دارد. با این حال "کمال‌الملک" باز اسطوره‌است و دارای‌ویژگی‌های یک اسطوره. ویژگی‌هایی که برای تماشاگر ایرانی شناخته شده است، که این خود نیز یکی از خصوصیات اسطوره است.

حاتمی دیگر در بند تاریخ نیست، این در بند نبودن نه به‌دلیل گریز حاتمی از تاریخ است و نه به‌دلیل تاریخ‌ندانی‌اش. کارهای پیشین حاتمی نشان داده که او اهل تحقیق است و بررسی، اهل سهل‌انگاری هم نیست، اما باید یادآور شد که حاتمی ذهنی دارد بیش‌تر تابع عاطفه.

حاتمی از معدود کارگردان‌های ایرانی است که شکست‌های مالی فیلم‌هایش نتوانسته خلاقیت‌اش را از سیر منطقی خود بازدارد ــ هرچند نمی‌توان گفت این شکست‌ها سبب تعویق رشد ذهنیت حاتمی نشده‌اند ــ و این خود یکی از دلایل اصالت هنر حاتمی است. حاتمی می‌رود تا با فیلم‌هایش دنیایی بسازد که در آن‌جا تنها منطق بخش خلاق ذهن حاتمی جریان خواهد داشت. حاتمی در جهتی گام برمی‌دارد که نمی‌توان آن را جهتی واپس‌گرا یا تخدیری و . . . دانست.

اما اسطوره که واژه‌ای است با معانی متفاوت در دوره‌هایی متفاوت؟! دیگر اسطوره‌شناسان پذیرفته‌اند که صفت حاص اسطوره، دروغ بودنش نیست، بلکه در این است که باور کنندگانش آن را راست می‌دانند و البته منکرانش آن را افسانه می‌شمارند. اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی یا موجودی پدید آمده و هستی خود را آغاز کرده. آدم‌های اسطوره موجودات فوق طبیعی‌اند و به‌دلیل کارهایی که انجام داده‌اند شهرت دارند و اسطوره‌ی "کمال‌الملک" نیز، در ارتباط با باور کنندگان این اسطوره، چه در زمینه‌ی نقاشی، چه در زمینه‌ی سیاسی، موجودی است فوق طبیعی (وقتی می‌نویسم در زمینه‌ی سیاسی منظورم سیاسی با مفهومی که اکنون مورد نظر است، نیست. بلکه همان مفهومی است که در خود این اسطوره معنا می‌شود)، همین طور "کارهای فوق طبیعی". در این روایت اسطوره‌ای سخنی به‌خلاف میل‌شاهان بر زبان راندن خود کاری است فوق طبیعی، چه رسد به‌این که نوکری، غلامی جلو شاه بایستاد. تمام آدم‌های "کمال‌الملک" خون ندارند، چون همگی آدم‌هایی اسطوره‌ای‌اند، از کامران میرزا گرفته تا امیر اتابک، همگی نشانه‌هایی را بروز می‌دهند که در ذهن

باور کنندگان این اسطوره بخش بیرونی کوه‌های یخ‌اند (دو سوم کوه‌های یخ در درون آب قرار دارند). و این‌جا نثر زیبای حاتمی، که بر زبان این آدم‌های اسطوره‌ای جاری می‌شود، "بار" خود را به‌سلامت به‌مقصد می‌رسانند، و به‌همین دلیل نمی‌توان از حاتمی ایراد گرفت که چرا از کنار آن همه خیانت و اشتباه ملک و ملت برباد ده ــ برای نمونه ناصرالدین‌شاه ــ به‌سادگی می‌گذرد. ناصرالدین‌شاه در این جا با مفهوم تاریخی ــ تاریخ دیالکتیکی یا سر تکونیی نوعی شیوه‌ی حکومتی ــ مطرح نمی‌شود، ناصر ــ الدین‌شاه، شاهی‌است همچون پدر "ملک جمشید" قصه‌های سنتی‌مان، منتها باهمان تفاوتی که میان این‌گونه اسطوره‌ها وجود دارد. در این‌جا باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن تفاوتی است که اسطوره‌سازی حاتمی با اسطوره‌های سنتی ما دارد (که این باز سیر تکوینی اسطوره است آن هم در ارتباط با جهان‌اطراف اسطوره و جهانبینی‌باورکنندگانش) و عمده‌ترین تفاوت در این زمینه همان آگاهی باورکنندگان و مخاطبان حاتمی از وجود "ناصرالدین‌شاه" است، در حالی که نسل ما نمی‌تواند یقین داشته باشد که "ملک جمشید" وجود داشته، یا رستم یا سهراب: اما وقتی مادربزرگ برایمان "ملک جمشید" را تصویر می‌کرد، ما به‌دلیل منطق جاری بر اسطوره بر روی بسیاری از جنبه‌های فوق طبیعی و خارق‌العاده‌ی قصه چشم فرو می‌بستیم و با "ملک جمشید" به‌جنگ‌دیوها می‌رفتیم و در "کمال الملک" هم کم و بیش عواملی وجود دارد که ما را وامی‌دارد ــ برای نمونه ــ بر بسیاری از تفاوت‌های تاریخی به‌دیده اغماض بنگریم. دیگر این اصلی پذیرفته است که مخاطب هر رسانه‌ای‌پیش‌از آن که پیامی از آن دریافت کند سلسله‌ای از "پیش فرض"های پذیرفته در ذهن دارد و همان طور هر اثر هنری دارای همه‌ی مفهوم‌هایی ــ در دوره‌ای البته ــ

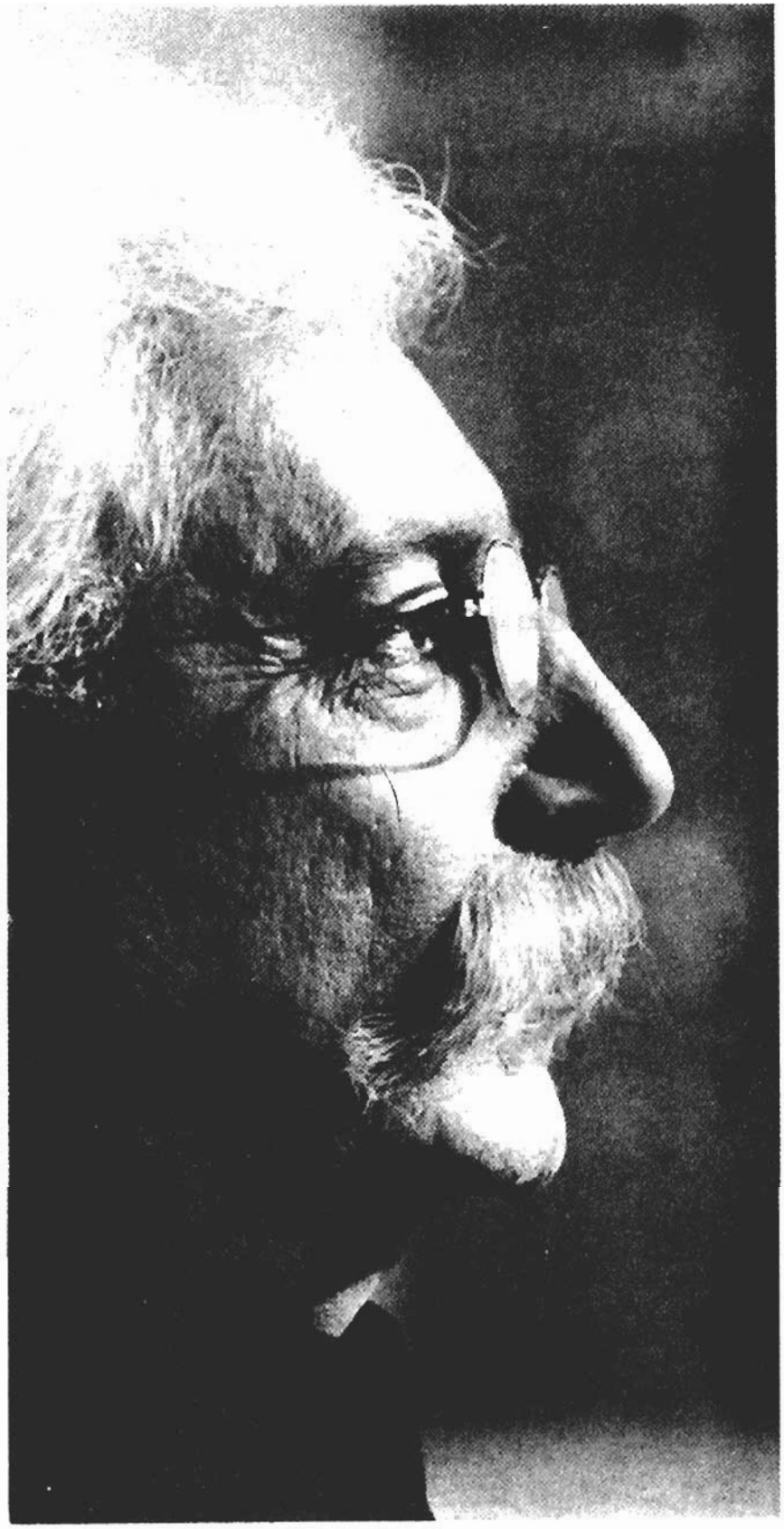
نیست که مخاطب دریافت می‌کند. برای نمونه هریک از تابلوهای "وان‌گوگ" در ایران، با توجه به‌سنت نقاشی و سبک و شیوه‌ی آن در دوره‌ی قاجار، نمی‌توانست تجمید هنـــردوستان را برآورد مگر آن که انتقال مفاهیم زیبـــا شناختی غرب به‌دیار ما، روندی را با نتیجه‌ی روندی طی شده، طی می‌کرد. به‌عبارت دیگر آن بخش از دوستداران این شیوه‌ی نقاشی که در ایران وجود دارند، وقتی با یکی از تابلوهای "وان‌گوگ" مواجه می‌شوند، در صد بسیاری از مفاهیم دریافتی و لذاتی که‌ازاین‌مواجه می‌برندریشه در معرف‌های‌گذشته‌ی این‌شیوه‌ی‌نقاشی‌دارد. بطورکلی یکی‌از دلایلی که هر بدعتی یا نوآوری‌ای در آغاز ــ بیش‌تر اوقات ــ با استقبال روبرو نمی‌شود، در همین نکته نهفته. از بحث‌مان دور نروم. اسطوره‌ای که حاتمی از کمال‌الملک می‌سازد، گذشته از پاره‌ای‌از واقعیت‌های تاریخی و آرزوهای برآورده نشده‌ی قشری از افراد جامعه، نیاز به کاتـــالیزور دارد، احتیاج‌به‌معرفی‌بیش‌تر ریشه‌هایش دارد ــ همین طور دنیای اسطوره‌های حاتمی. و این نیاز عیب کارهای حاتمی نیست، در ذات هر کار خلاقه نهفته.

هر اسطوره‌یی رویایی جمعی است و اساطیر همیشه از آرزوهایی ناآگاهانه، که به‌نحوی با تجربه‌ی آگاهانه ناسازگار است، خبر می‌دهد. و اسطوره‌ی کمال‌الملک برای نسلی که شکوفایی ذهن‌شان مقارن با سال‌های حکومت "رضا شاه" بود ریشه در این اصل دارد. البته این اسطوره به‌همین شکل باقی نماند، در دوره‌های بعد "کمال‌الملک" یکی از اسطوره‌های مقاومت شد در برابر صاحبان زر و زور، کما این‌که بسیاری در سال‌های سیاه چنین نقشی بر عهده داشتند، اما پس از ۲۲ بهمن ۵۷، وقتی مشت‌ها باز شد، بسیاری دانستند چه کسانی "اسطوره"ی مقاومت بودند. البته اگر "کمال‌الملک" به‌نسل ما نزدیک‌تر بود یا زندگی‌اش

به گونه‌ای مستند بررسی می‌شد و همگان از آن با خبر می‌شدند، شاید "کمال‌الملک" به‌عنوان نقاش دربار قاجار یا عصر قاجار در ذهن‌ها و تاریخ باقی می‌ماند. به هر حال اسطوره یکی از کارهایش این است که به باور کنندگانش می‌آموزد که کدام کار را چگونه انجام دهند و "کمال‌الملک" حاتمی رفرمیستی است متجدد که با نصیحت یا پرخاش لفظی به‌شاهان، کارش را، رسالت‌اش را انجام می‌دهد. و این‌جا تضادی پیش می‌آید که ریشه در نوع اندیشه حاتمی دارد: سینماگری که تاریخدان است، دستکم تاریخ عصر قاجار را خوب می‌شناسد. آیا حاتمی با توجه به‌واقعیت‌های تاریخی "کمال‌الملک" اسطوره‌ای را ساخته یا بر پایه‌ی باور باورکنندگان اسطوره‌اش؟ و بسیاری سئوال از این دست. حاتمی اسطوره‌ی مقاومت را می‌سازد، اسطوره‌ی متجدد را می‌سازد، اما در اسطوره‌اش شیوه‌ی نصیحت شاهان را بکار می‌گیرد و به‌آن پر بها می‌دهد و شاید این‌جاست که درجا می‌زند، چرا که همان تاریخ به حاتمی باید آموخته باشد که با نصیحت و پند شاید بتوان شیوه‌ای جدید برای حکومت را جایگزین شیوه‌ی کهنه کرد، اما در عمل و پس از مدتی آش همان آش خواهد بود و کاسه همان کاسه. این گونه نگرش و این گونه اسطوره ساختن گرفتاری در دایره‌ی تکرار تاریخی را در پی خواهد داشت.

***

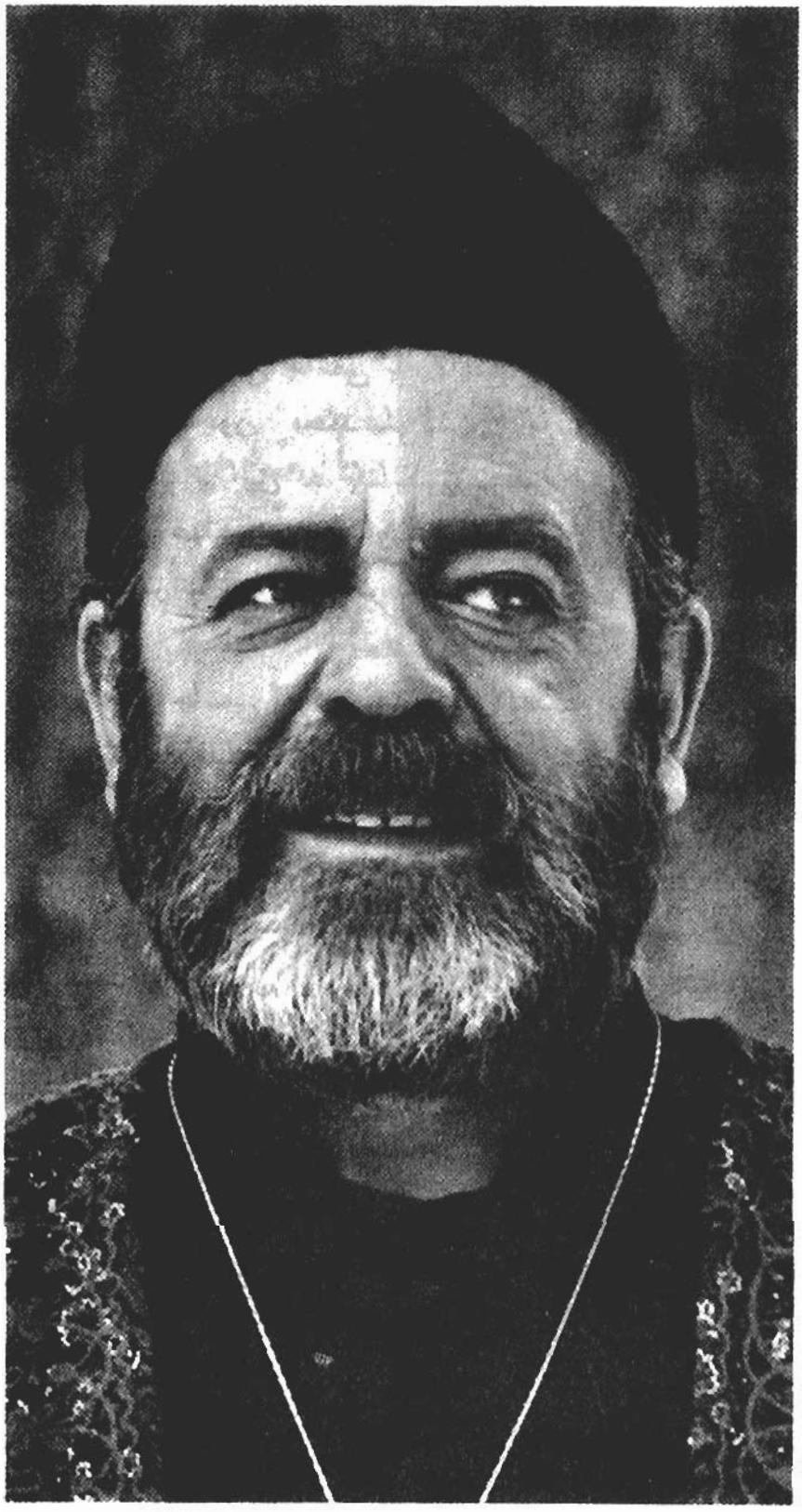
برای بسیاری اسطوره مفهومی است منسوخ شده، در حالی‌که با اندکی تعمق می‌توان چنین تصوری را باطل دانست، چرا که اسطوره‌ها یکایک در سیر تکامل جوامع انسانی معنای مذهبی خود را از دست دادند و به‌افسانه یا قصه برای کودکان تبدیل شدند، اما این هیچ دلیل آن نبود که انسان‌ها نیازی به‌اسطوره ندارند، چرا که بلافاصله اسطوره‌های نوینی، همچون ققنوس، از خاکستر اسطوره‌های



تصویری از مشایخی " در ساخته‌ی علی حاتمی ، "کمال‌الملک" .

کهن پدید آمدند، که با نگاهی موشکافانه می‌توان رگه‌هایی از اسطوره‌های کهن را در اسطوره‌های نوین دید. همان‌گونه که اسطوره‌های کهن با مناسک آیینی و مذهبی پیوند داشتند، اسطوره‌های نوین با قالب‌های نوین (رسانه‌های نوین) بستگی دارند.

اگر اسطوره‌های سینمایی در جوامع امروزی بخشی از اساطیر پیشین را گرفته‌اند، این دلیلی ندارد جز مخاطب هایش. سینما قهرمانان، اسطوره‌ها و مردم واقعی‌را تبدیل به‌چهره‌ای افسانه‌ای کرد. در پی این رخداد است که مفهوم "ستاره" پدید آمد. "ستاره" *کاملا* متمایز از هنرپیشه یا بازیگر است. برای نمونه عمده‌ترین نقشی که "*داگلاس* فربنکس" بازی کرد "رابین‌هود" یا "زورو" نبود، بلکه "*داگلاس* فربنکس" بود. ستارگان به‌طور کلی افرادی‌اند که از نظر روانی و سیاسی ویژگی‌هایی را بروز می‌دهند که مورد تحسین تماشاگران است. بی‌درنگ باید گفت این پدیده خاص هالیوود نیست، سینمای هر کشوری برای خود ستارگانی دارد، برای نمونه از "راج کاپور" می‌توان نام برد. در ایران هم ما "ستاره" داشتیم و داریم و علی حاتمی از این پدیده به‌خوبی بهره گرفته و می‌گیرد. به "طوقی" اشاره می‌کنم که از "بهروز وثوقی" و "ناصر ملک‌مطیعی" به‌عنوان دو "ستاره" در فیلمنامه به آن‌ها جا داده شده بود، و همین‌طور است "جمشید مشایخی". "جمشید مشایخی" در عین این که بازیگر است (و این یکی از ابعاد "ستاره" بودن‌او است) "ستاره" هم هست. "جمشید مشایخی" ستاره با "قیصر" پا به‌سینمای ما گذاشت و ــ تقریبا" ــ با هر فیلمی که بازی کرد ستاره‌ای به‌نام "جمشید مشایخی" رشد کرد. ستاره‌ای که متین است، با گذشت است، برخوردهایش پخته است ... و بازیگر خوبی‌است. و اگر در "کمال‌الملک" زیر دست "ناصرالدین



علی حاتمی "ستاره‌ای" همچون محمد علی کشاورز را در نقش اتابک قرار می‌دهد در حالی که اتابک کوتاه قد است و خپله . . .
تصویری از

شاه" (همان نقشی که در سلطان صاحبقران داشت) می‌نماید، در واقع در کنار او است و حتا بالادست مظفرالدین‌شاه قرار دارد (صحنه‌ای را به‌خاطر بیاورید که پس از رد پیشنهاد مظفرالدین‌شاه ــ نقاشی صور قبیحه ــ به مظفرالدین‌شاه می‌گوید: "من پادشاهی‌ام که ...").

و شاید علی حاتمی با آگاهی از این نکته بوده که "ستاره"ای همچون "محمدعلی‌کشاورز" را در نقش "اتابک" نشان می‌دهد با این که "اتابک" در فیلم می‌گوید "کوتاه قد است و خپله" و "کشاورز" قدش اگر از "مشایخی" ستاره بلندتر نباشد، کوتاه‌تر نیست.

***

علی حاتمی کارش در "کمال‌الملک" ستودنی است چرا که با این فیلم، بی آن‌که واهمه‌ای به‌خود راه دهد، به‌ساختن "دنیا"یش پرداخته، "دنیایی" که احتمال دارد با ساختن "کمال‌الملک" در فیلم دیگری، به‌این زودی‌ها، بر پرده‌ی سینما به‌نمایش درنیاید. علی حاتمی‌ای که می‌توانست با داخل کردن چند گره داستانی و هیجان، فروش بسیار فیلمش را تضمین کند (هم از نظر احاطه بر تاریخ قاجار، هم از نظر مهارت در گره‌سازی در داستان)، اما "دنیا"یش را به‌دلخواه نسازد. با در پروراندنش دچار تاخیر شود.

فیلم‌های علی حاتمی جای بسیاری برای بررسی دارند و امید است بتوان به‌چنین مهمی پرداخت.

در نوشتن این نوشته از این کتاب‌ها بهره گرفته‌ام:

چشم‌اندازهای اسطوره	میرچا الیاده	جلال ستاری
کلود لوی استرونس	ادموند لیچ	حمید عنایت
چگونه فیلم را مطالعه‌کنیم	جیمز موناکو	باربد طاهری
نشانه‌ها و معنا در سینما	پیتر وولن	

نگاهی به آینه‌های روبرو

آینه بازی ذهن‌ها

خاطره سلطانزاده

آینه‌های روبرو (فیلمنامه)
نوشته‌ی بهرام بیضایی
ناشر : دماوند
چاپ دوم، آذر ۱۳۶۳
قطع رقعی، ۱۰۳ صفحه
تعداد : ۳۰۰۰ نسخه
قیمت : ۱۵۰ ریال

*

بهرام بیضایی نویسنده و هنرمند پرکاری است. پر کاری او را در این پنج شش‌ساله‌ی اخیر بیشتر شاهد بوده‌ایم: به‌صحنه آوردن یک نمایشنامه، ساختن دو فیلم (که هیچ کدام به‌نمایش عمومی درنیامد) و انتشار چند نمایشنامه و ـ بویژه ـ فیلمنامه. به‌هرحال، بیضایی که از چهره‌های مشخص تئاتر و سینمای ایران است، با انتشار فیلمنامه‌هایی که به‌دلایل بسیار امکان ساخته شدنشان نبوده، دست به‌کار جالبی زده است. علاقمندان به‌این‌هنرمند ونیز سینمادوستان ـ دست کم ـ می‌توانند فیلمنامه‌ها را بخوانند و امیدوار باشند که زمانی، همین فیلمنامه‌ها و فیلمنامه‌های دیگر به‌صورت فیلم درآید و در سینماها نمایش داده شود.

به‌چاپ دوم رسیدن فیلمنامه‌ی "آینه‌های روبرو" نشان دهنده‌ی آن است که چنین کاری با اقبال مردم روبرو شده و خوانندگان علاقمند، به‌خواندن فیلمنامه روی آورده‌اند، اگرچه دلیل این کار نبودن یا کم بودن فیلم باشد.

می‌کوشیم تا به‌نقد و تحلیل فیلمنامه‌های چاپ شده در این سال‌ها ـ که بیشتر آن‌ها را فیلمنامه‌های بهرام بیضایی تشکیل می‌دهد ـ بپردازیم. کارمان را از "آینه‌های

روبرو" آغاز می‌کنیم.

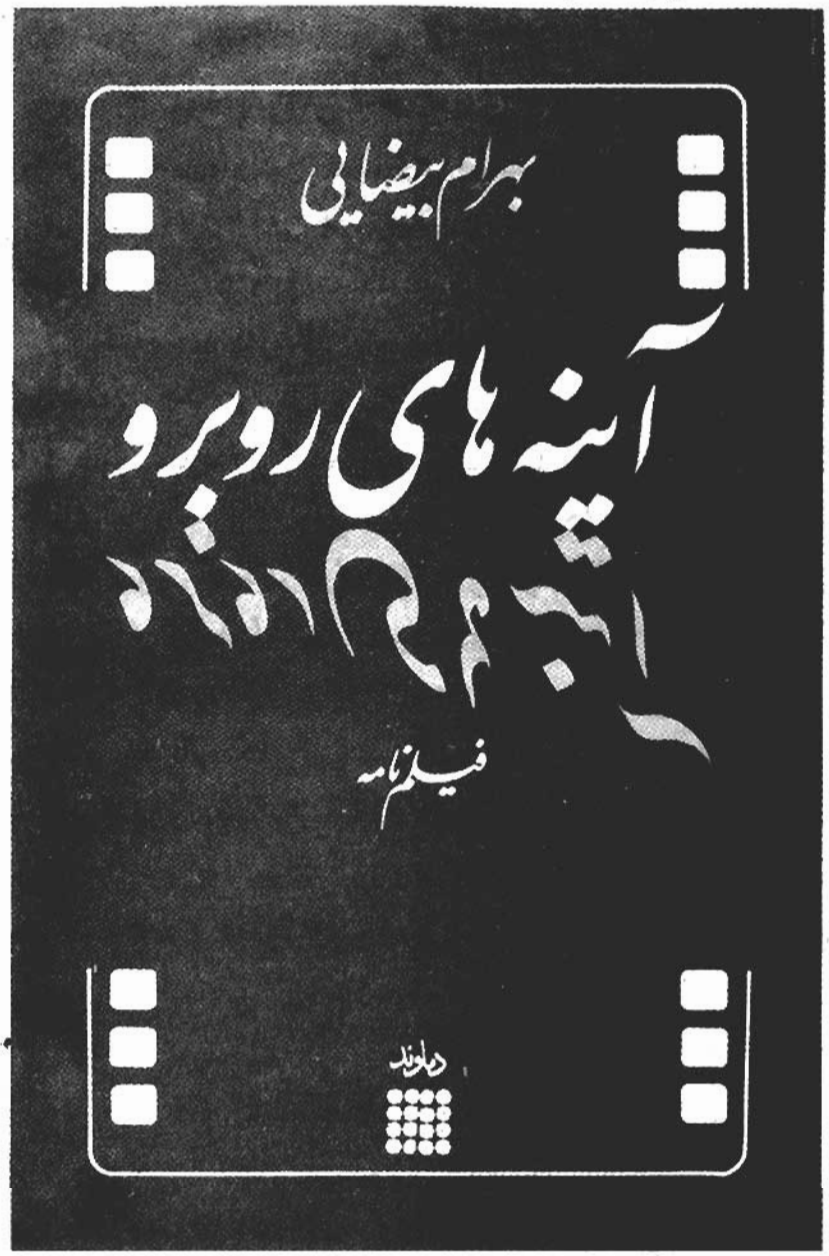
***

"آینه‌های روبرو" که در ۱۸ بهمن ۱۳۵۹ نوشته شده و نخستین‌بار در آذر ۱۳۶۱ چاپ شده‌است، به‌ماجراهای اواخر سال ۱۳۵۷ و در رجعت به‌گذشته‌های فراوان، به ماجراهای سال ۱۳۳۵ به‌بعد می‌پردازد.

فیلمنامه درواقع دو بخش است: بخش اول از آغاز تا صفحه‌ی ۶۱ ــ ۶۰، و بخش دوم از صفحه‌ی ۶۱ تا پایان کتاب. نویسنده دو شخصیت اصلی فیلمنامه (نزهت‌حق‌نظر و خیری‌قناعت) و زندگی آن‌ها و ماجراهای ۲۲ ساله‌ی ۳۵ تا ۵۷ را در مد نظر قرار داده و در دو آینه‌ی روبرو، به آن‌ها نگاه کرده است. در واقع، آینه‌ای برابر آینه‌ای گذاشته و کوشیده است تا اگر نه از آن‌ها ابدیتی بسازد!، دست‌کم جریان‌های سیاسی ــ اجتماعی آن ۲۲ سال را بررسی کند و به‌نمایش بگذارد. اکنون باید ببینیم که در این‌کار، تا چه حد موفق بوده و آیا خواننده پس از مطالعه‌ی این فیلمنامه، تصویری واقعی از آن سال‌ها و ماجراهای سیاسی ــ اجتماعی آن سال‌ها به‌دست می‌آورد یا نه.

***

فیلمنامه با صحنه‌هایی از "محوطه‌ی آتش‌سوزی. روز. خارجی" آغاز می‌شود. "محله‌ی بدنام" را به‌آتش کشیده‌اند و زنان بدنام درحال فرارند. یکی از این زنان نزهت است، "دختر آقای دبیر، خواهر سروان‌حق‌نظر." (ص ۸) آقای قناعت "کارمند بایگانی دفتر اسناد رسمی" ــ که معلوم نیست در آن‌جا چه می‌کند ــ او را می‌شناسد و می‌خواهد نجاتش دهد. نزهت می‌گریزد و قناعت هم به دنبال او می‌رود تا بالاخره پیدایش می‌کند. نزهت از او می‌پرسد: "کی هستی؟ خبرنگاری؟" (ص ۱۰) قناعت پاسخش را نمی‌دهد، برایش یک بسته سیگار می‌خرد و پس



از آنکه بقیه‌ی پولش را به‌سیگارفروش می‌بخشد، از نزهت دعوت می‌کند که با هم به‌کافه‌ای بروند.

در کافه، "قناعت از جیبش آینه‌ای درمی‌آورد و جلوی او ((نزهت)) می‌گیرد." (ص ۱۱) بعد سفارش چای می‌دهد. پیش از آنکه نزهت شروع کند به‌نقل ماجراهای زندگی‌اش، ما از گفت و گوهای آن‌دو می‌فهمیم که قناعت

بچه محل نزهت بوده است و ۲۲ سال پیش ــ سال ۱۳۳۵ــ شاهد بوده که چگونه سروان حق‌نظر را دستگیر می‌کنند و می‌برند. پس نزهت "خواهر یه‌سیاسی" است، "مردی ... که اونطور جلوشون وایساد... مدت‌ها یه‌نفره کاری کرد که میت‌ها خیال کرده بودن توی ارتش یه‌گروه بزرگ هست، اونم وقتی که دیگه کسی نمونده بود..." (ص۱۳)

بازگشت به‌گذشته‌های نزهت از "عکاسخانه. روز. داخلی" آغاز می‌شود. دختری است هجده‌ساله که دارد دیپلم می‌گیرد. نامزد آقای افتخاری است‌ک مردی پولدار و موفق و سنتی، تاجر بازار، شریک آقای ضمانت. همه چیز به‌خوبی و خوشی پیش می‌رود. آقای افتخاری و نزهت دارند خودشان را برای ازدواج آماده می‌کنند که‌خبرمی‌رسد سروان حق‌نظر پس از یک درگیری مسلحانه دستگیر شده و به‌زندان افتاده. کوشش‌های آقای حق‌نظر ــ دبیر بازنشسته ــ پدر نزهت و آقای افتخاری به‌جایی نمی‌رسد. به‌آن‌ها اجازه‌ی ملاقات نمی‌دهند.

سروان حق‌نظر وضع وخیمی دارد. وکیل تسخیری او جرم‌هایش را از روی پرونده می‌خواند:

"الف: استفاده از عنوان یک گروه سیاسی منحله و اعلام موجودیت دوباره‌ی آن. ب: انتشار اعلان‌هایی با امضای ملت ستمدیده‌ی‌ایران[۲] و حمله به‌پیمان‌های نظامی منطقه‌ای در حال انعقاد. ج: مخابره‌ی تلگرام‌های تهدید با امضای احزاب مختلف و ایجاد رعب در محیط فرماندهی نظامی... ط: تغییر دادن مضمون فرمان‌های نظامی به پادگان‌ها و ..." (ص ۲۴)

دو جوان حزبی با آقای حق‌نظر و نزهت حرف‌هایی می‌زنند. نظر یکی از آن‌ها که درواقع نظر حزب است، درباره‌ی سروان حق‌نظر چنین است: "تکروی! دستور ترک فعالیت بود. اما اون یک‌تنه ادامه داد. عمل فردی! کسی

مسئولیتی درقبال این شکل ماجراجویی ندارد . " (ص۲۵)

تا اینجا ، پیداست حزبی که نویسنده از آن نام نمی‌برد ، کدام حزب است . سه‌سال از کودتای ۲۸ مرداد گذشته و آن حزب "دستور ترک فعالیت" داده است ، سازمان نظامی آن هم لو رفته و همه‌ی بزرگان و اعضای مهمش دستگیر شده‌اند . حکومت کودتایی در اوج قدرت است . سروان حق‌نظر ــ از برخی جهات ــ از خسرو روزبه نمونه‌برداری شده است ، گیرم که روزبه نه در سال ۳۵ که در سال ۳۷ دستگیر و اعدام شد . بحث در مورد این نیست که سروان حق‌نظر که بوده است ؟ می‌توان شخصیتی خلق کرد که نمونه‌ی واقعی داشته یا نمونه‌های واقعی چندی را درهم آمیخت و شخصیتی خلق کرد و حتا می‌توان شخصیتی بدون نمونه‌ی واقعی آفرید . اشاره‌های ما به‌این سبب است که به‌برخی جریان‌ها و واقعیت‌های تاریخی و سیاسی ــ اجتماعی نیز نظر داشته باشیم .

باری ،یکی ازماموران زندان عکس نزهت را می‌گیرد تا به "تیمسار" نشان بدهد و قول می‌دهد که اگر نزهت جریان را به‌کسی نگوید ، ترتیب ملاقات او را با تیمسار بدهد و تیمسار حتما " اجازه می‌دهد که او برادرش ــ سروان حق‌نظر ــ را ملاقات کند و حتا حکم اعدام او را لغو کند . قرار ملاقات گذاشته می‌شود : "فردا ، نه صبح . "

نزهت نامزدی خود را با آقای افتخاری به‌هم می‌زند و فردا به وعده‌گاه می‌رود : اداره‌ی زندان .

"تصویر درشت تیمسار ــ اما ضد نور ــ که از آن جز مهابت چیزی دیده نمی‌شود . از دهانش دود سیگاری که قبلا " به‌آن پک زده بیرون می‌آید .

تیمسار : شما از عکس بهترین . . . من از شما خوشم اومده . خیلی به‌قاعده و معقول . " (ص ۴ــ۳۳)

نزهت تعریف می‌کند : "اونا یه‌هفته منو دست به

دست دادن و دستمالی کردن . و تازه بعد از این مدت بود که فهمیدم داداش اصلا " همون هفته‌ی پیش اعدام شده بود . " (ص ۳۵)

البته این "دست به‌دست دادن"ها و "دستمالی کردن"ها و اعمال شنیع دیگر همه در اتاق تیمسار و در اداره‌ی زندان صورت می‌گیرد !

سرانجام به‌جای برادر، لباس‌های او را تحویل نزهت می‌دهند :

"نزهت : این چیه ؟

مرد : لباس‌های زندانیتون ، دیگه لازمش نداره .

نزهت : ((بسته‌را بازکرده)) این که سوراخ سوراخه.

مرد : خون‌هاشو درست نتونستن پاک کنن . لابد خودتون یه‌فکریش می‌کنین . " (ص ۷ ــ ۳۶) .

نزهت به‌گورستان می‌رود و به‌دنبال گور برادر می‌گردد و در یکی از تصاویر فیلمنامه، "پارچه‌ی سیاه بلندی را به‌دنبال می‌کشد . یک دسته کبوتر از برابرش می‌گذرند . " (ص ۳۸)

جوانان حزبی در گورستان او را تف و لعنت می‌کنند .

"نزهت بکلی ویران ــ بی‌اختیار ــ روی نیمکت کنار خیابان می‌نشیند . آن روبرو چند نفری دارند درختی را که از پایه اره کرده‌اند فرو می‌اندازند . بچه‌ها می‌دوند و می‌خندند ، و با افتادن درخت چند نفری با تبر و اره به جانش می‌افتند . " (ص ۳۸) با چنین تصویر نمادینی ، ویرانی نزهت نمایش داده می‌شود .

" کارگر"ی که در پیش، یک بار او را دیده‌ایم و بعدها هم می‌بینیمش و به‌نوعی نماد طبقه‌ی کارگر است ، در خیابان به‌نزهت بد و بیراه می‌گوید و مقداری شعار می‌دهد . نزهت با او می‌رود و می‌خوابد . از آن پس ،

خواستگارها را رد می‌کند و در جواب پدر می‌گوید: "من فقط به‌مرگ شوهرمی‌کنم." (ص ۴۱) برای انتقام از تیمسار و به‌لجن کشیدن او با "کارگران کوره یا سفال‌پزی یا شیشه سازی و غیره" که "کج ،کوله، شکسته، درمونده، پیر، ناقص، محرومیت کشیده" (ص ۴۱ ــ ۴۰)اند می‌خوابد. پدر می‌میرد. نزهت را ــ حتا ــ به‌مجلس ختم او هم راه نمی‌دهند. نزهت به‌کافه‌ی مادام پناه می‌برد. دنبال کار به‌این در و آن‌در می‌زند. اما همه‌ی مشغله‌ی ذهنی‌اش انتقام از تیمسار است که او را به‌این روز انداخته. پول‌هایش ته می‌کشد: "همین روزها مجبورم پول قبول کنم!" (ص ۴۷) به‌فحشاء می‌افتد و بعد در لحظه‌ای که می‌خواهد به‌افتخاری پناه ببرد، او را می‌بیند که با عروس در پونتیاک با گل و نوار آذین‌شده، می‌رود. پس، ناامید در برابر اصرار مردی قواد، تن درمی‌دهد و به‌محله‌ی بد نام می‌رود.

"از بس تلخ بودم، اسمو گذوشتن شیرین" (ص ۵۰)

در "خانه‌ی معروف" نزهت را در تصویری نمادین زیر قفس پرنده می‌بینیم. او که به "نشمه دیپلمه" معروف شده تا سال ۵۷، به‌فاحشگی ادامه می‌دهد و حالا ... پس از به‌پایان رسیدن بازگشت به‌گذشته‌های نزهت، صاحب کافه آن‌ها را از کافه بیرون می‌کند:

"صاحب کافه: خانوما، آقایون، لطفا" بفرمایید، دیگه صرف نمی‌کنه، می‌خوایم ببندیم." (ص ۵۳)

تنها کسی که مانده، مادام است. قناعت،نزهت را به‌خانه‌ی مادام می‌رساند. اجاره‌ی عقب‌افتاده‌ی اتاق را می‌دهد و می‌رود.

فردای آن‌شب، قناعت می‌آید، آشفته حال و سراسیمه. نزهت نام و نشان او را می‌پرسد. قناعت در اتاق

خانه‌ی مادام شروع می‌کند به‌تعریف زندگی‌اش و ما گذشته‌ی او را در بازگشت به‌گذشته‌ها می‌بینیم، همچنان که گذشته‌ی نزهت را دیدیم. این‌بار، نویسنده، تصاویر زندگی قناعت و همان سال‌ها و همان ماجراهایی را که یک‌بار از آینه‌ی چشم و ذهن نزهت دیدیم، از آینه‌ی ذهن قناعت نیز به‌نمایش می‌گذارد.

قناعت شاگرد اول امتحانات نهایی سال ۱۳۳۵ "با معدل کتبی ۲۰ و شفاهی ۱۹/۹۶" در سراسر کشور بوده است.

پسران کوچه همه عاشق نزهت‌اند. خیری قناعت ــ که بچه‌ی درسخوان و خوبی است ــ هم عاشق نزهت می‌شود. یک‌بار، سروان حق‌نظر قناعت را از گیر کتک بچه‌ها می‌رهاند. از آن‌پس، قناعت هوادار سروان حق‌نظر می‌شود و سروان به‌او اعلامیه می‌دهد. صحنه‌ی درگیری مسلحانه و دستگیری سروان حق‌نظر را می‌بینیم. آن کارگر در این صحنه تماشاگر است: "هرچی می‌کشن به‌خاطر ماست." (ص ۷۰)

"قناعت نگاه می‌کند، کارگر کلاهش را برمی‌دارد و اشک چشمش را پاک می‌کند... سروان حق‌نظر ((پس از دستگیری)) به‌کارگر نگاه می‌کند، کارگر گریان بین جمعیت عقب می‌رود. سروان به‌قناعت نگاه می‌کند، در دست بسته‌اش مهری است. آن را به‌زمین می‌اندازد و با پا به طرف او می‌راند. قناعت می‌نشیند و برمی‌دارد و به‌سروان نگاه می‌کند با نگاه سروان قناعت آن را پنهان می‌کند." (ص ۷۰)

سروان حق نظر مهر "ملت ستمدیده‌ی ایران" ــ میراث خود ــ را می‌خواسته به‌کارگر بدهد، او نمی‌گیرد و می‌رود. قناعت وارث این میراث می‌شود. ببینیم تا بعد چه‌می‌کند.

قناعت در کنکور پزشکی رد می‌شود. به‌سربازی می‌رود. با تمارض از صف معاف می‌شود به‌کارهای دفتری می‌گمارندش. اتفاقا" در اداره‌ی زندان کار می‌کند. چرا؟ تا شاهد آمدن نزهت به‌نزد تیمسار باشد. همان تیمساری که دامن عفت نزهت را لکه‌دار کرده و حکم اعدام سروان حق‌نظر را امضاء کرد، حکم تنبیهی دو برابر شدن مدت خدمت سربازی قناعت را هم امضاء می‌کند.

قناعت‌از دورشاهد مرگ پدر نزهت ــ آقای حق‌نظر ــ است‌و برای‌او مجلس ختم یک‌نفره‌ای می‌گیرد. سربازی‌اش تمام می‌شود. پدر قناعت می‌میرد. قناعت در دفتر ثبت اسناد کار می‌کند. به‌قول خودش "کارمند دون‌پایه" می‌شود.

از آن پس، ویران و درهم‌شکسته، شاهد به‌فحشاء کشیده شدن عشق خود ــ نزهت ــ است. یکی از همکلاسی هایش را که پزشک شده می‌بیند و ... اتفاقا" همان تیمسار معروف کارهای ثبتی منزل و املاکش را در همان محضری که قناعت کار می‌کند، انجام می‌دهد. قناعت با دیدن تیمسار هول می‌شود و شیشه‌ی جوهر را می‌اندازد. بعد می‌رود دم در خانه تیمسار تا از او معذرت بخواهد. کار به کلانتری می‌کشد وبا وساطت سردفتر، قناعت آزاد می‌شود.

مادر قناعت می‌خواهد برای او زن بگیرد: منیژ دختر خواهر سردفتر. آنها یک نامزدبازی دارند. اما باهم ازدواج نمی‌کنند.

قناعت ۲۲ سال همراه مادرش اینگونه زندگی می‌کند و دائم مترصد انتقام گرفتن از تیمسار است.

همان شب جدا شدن از نزهت، در خیابان کلتی می‌خرد، به‌خانه‌می‌رود، مهر سروان حق‌نظر را برمی‌دارد، به‌عزم کشتن تیمسار راه‌می‌افتد و پس از یک رشته عملیات آرتیستی، تیمسار را با سه گلوله‌ی کلت می‌کشد و ...

"ناگهان مهر را به‌خون دستش می‌مالد و به‌پیشانی تیمسار می‌کوبد و برمی‌دارد، نقش شده است: ملت ستمدیده‌ی ایران." (ص ۱۰۲)

در سکانس "جلو خانه‌ی تیمسار. روز. خارجی."، افسر کارشناس در توضیح قتل تیمسار، به‌خبرنگاران می‌گوید:

"یادداشت کنید، گروهی که قتل را به‌عهده گرفته بیست و چند سال پیش بکلی نابود شده بود. خیلی عجیبه که همه‌ی اون گروه‌هایی که خیال می‌کردیم مردن این روزها یکی‌یکی سر بلند می‌کنند..." (ص ۳ ـ ۱۰۲)

فیلمنامه‌ی "آینه‌های روبرو" اینگونه به‌پایان می‌رسد: اتاق نزهت، خانه‌ی مادام، ... "اینک یک زن و یک مرد ـ روبروی هم ـ نشسته‌اند، ویران و تمام شده، مردمانی‌از عصری‌دیگر. ناگهان دست‌های هم را می‌گیرند، گریه‌ای که معنی آن امید است. در بیرون صدای فریاد است. دوربین آرام عقب می‌کشد و تمامی اتاق نیمه‌ویران را دربرمی‌گیرد، به‌نظر می‌رسد که از پشت پنجره پرنده‌ای که از صدای تیرها گریخته چندبارمی‌گذرد، خود را به شیشه می‌زند، گویی به‌درون اتاق راهی می‌جوید." (ص ۱۰۳)

***

بهرام بیضایی در این فیلمنامه ـ همچون بیشتر آثار سینمایی خود، اعم از فیلم یا فیلمنامه ـ از بازگشت به‌گذشته فراوان سود می‌جوید. این شیوه‌ی بازگشت به گذشته و نیز جا به‌جا برگشت به‌زمان حال، یا در برخی موارد، آمیختن گذشته و حال با یکدیگر در یک سکانس ـ اگرچه شیوه‌ی جدیدی نیست و بیضایی آن را از دیگران گرفته است، اما ـ شیوه‌ای است که بیضایی در آن به مهارتی قابل توجه دست یافته و با دقت‌ها و ریزه‌کاری‌های

خاص خود تا حدی ماهرانه از این شیوه و تکنیک استفاده می‌کند. قضاوت درمورد ارزش‌های تصویری و سینمایی این اثر، هنگامی می‌تواند انجام شود که فیلمنامه به‌شکل فیلم درآید. اما ــ با این همه ــ فیلمنامه نیز تاحدی نشان دهنده‌ی ارزش‌های سینمایی اثر است.

در این فیلمنامه، بیضایی علاوه بر بکارگیری چند و چندباره‌ی تکنیک بازگشت به‌گذشته و گذشته در گذشته و حال در گذشته، گونه‌ای کار جدید هم انجام داده است و آن، همان آینه دربرابر آینه نهادن است، که نام فیلمنامه نیز آن را بیان می‌کند.

به‌جز چند سکانس و آغاز دو سکانس پایان و چند سکانس میان فیلمنامه ــ که از دید نویسنده نوشته شده ــ بیشتر سکانس‌ها در واقع از دیدگاه نزهت یا قناعت تصویر شده‌است. یکی‌ازاشکالات همین‌جا پیدا می‌شود. سکانس‌های گذشته که از دیـد یکی از این دو قهرمان روایت می‌شود، چند جا اشتباه است. به‌این معنی که در آن محل‌ها، راویان ــ نزهت یا قناعت ــ حضور نداشته‌اند و در نتیجه نمی‌توانسته‌اند شاهد ماجرا یا گفت و گوی آدم‌ها باشند تا بعد در کافه یا اتاق خانه‌ی مادام، آن را بازگو و نقل کنند. از این جمله است سکانس "منزل بستگان. روز. خارجی و داخلی" در صفحه‌ی ۴۲، که مجلس ختم پدر نزهت است و گفت و گوی دو برادر در مورد اینکه نباید نزهت را به‌مجلس راه دهند. این سکانس نمی‌تواند از دیدگاه نزهت بیان شود، چون او در آن حضور نداشته. یا ــ برای نمونه ــ سکانس اتاق پزشک، صفحه‌ی ۸۶ ــ ۸۵ است. قناعت ماجرا را تعریف می‌کند. اما پایان سکانس وقتی خودش از اتاق خارج شده و رفته‌است، ما شاهد گفت و گوی دکتر با مادر هستیم.

بیضایی چند موردی از این اشتباه‌ها در فیلمنامه

دارد .

با آنکه بظاهر، "آینه‌های روبرو" فیلمنامه‌ای به اصطلاح رآلیستی نیست و جا به‌جا از نماد (سمبل) ــ مانند آینه ،پرنده و . . . ــ استفاده شده و درواقع می‌توان آن را فیلمنامه‌ای سمبلیک به‌حساب آورد، اما بازهم تناقض‌ها و ماجراهای اتفاقی و غیرواقعی بدطوری توی ذوق می‌زند . این ایرادها همه از آنجا ناشی می‌شود که بیضایی آینه‌ای روبروی آینه گذاشته است و چنان شیفته‌ی این کار خود شده که علاوه بر بارها و بارها تاکیدهای واضح بر این نکته، می‌خواسته تا حتما " تصویرها، مکان‌ها و ماجراها و شخصیت‌های بخصوصی را در هر دو آینه ــ درهر دو بخش فیلمنامه، هم از دید نزهت و هم از دید قناعت ــ به نمایش درآورد . در نتیجه معیارهای منطقی به‌هم می‌خورد و از دست می‌رود و فیلمنامه که همه‌چیزش در واقعیت می‌گذرد و آدم‌ها و مکان‌ها و ماجراهایش واقعی‌اند و حتا با ریزه‌کاری‌های بسیار نوشته شده، به ساختگی و تصنعی بودن فرو می‌غلتد . همه‌ی چیزها و همه‌ی ماجراها اتفاقی و تصنعی است . انگار که در این ۲۲ ساله، نزهت و قناعت نه در شهر بزرگ تهران، که در یک شهرک بسیار بسیار کوچک ــ با چند خیابان مشخص و یک کافه در نادری و دو سه کوچه ــ می‌زیسته‌اند . در بیشتر بازگشت به‌گذشته‌های قناعت، ما نزهت را می‌بینیم . حالا اگر در قسمت اول، در بازگشت به‌گذشته‌های نزهت، حتا یک‌بار هم سایه‌ی قناعت دیده نمی‌شود، حتما " برای آن است که ماجرا و هیجان فیلمنامه و نیز خود قصه لو نرود . ماجرای بحث و صحبت قناعت و منیژ در کافه و حرف‌های آخر منیژ، هم از دید نزهت تصویر می‌شود و هم از دید قناعت . یا : قناعت درست همان روز به‌در خانه‌ی آقای حق‌نظر ــ که مدرسه شده ــ می‌رود که نزهت قبل از او رفته است . و

بسیاری صحنه‌ها و ماجراها و اشخاص دیگر. فکر کنید اگر مثلا " قرار بود تیمسار کارهای ثبت املاکش را در محضری که قناعت در آن کار نمی‌کرد، انجام دهد، چه می‌شد؟

با آنکه سعی شده تا تیمسار ــ نه یک شخصیت مشخص ــ که نمادی از کل رژیم کودتا تصویر شود، اما باز هم نویسنده موفق نیست. بطور کلی اشکال عمده‌ی فیلمنامه در این است که آدم‌ها هیچ‌کدام واقعی نیستند و عملکردهاشان هم در نتیجه، واقعی نیست. به‌راستی چنان تیمساری ــ با آن کبکبه و دبدبه و آن همه امکانات ــ در آن سال‌ها، چه نیازی داشت و چرا می‌بایست با دختری هجده ساله چون نزهت، چنین عملی انجام دهد؟ آن هم کجا؟ در دفتر کارش، در اداره‌ی زندان و بعد او را دست به‌دست هم بگرداند. خوشبختانه اوضاع اجازه نمی‌داده، وگرنه حتما " سکانس‌های دست به‌دست دادن و دستمالی کردن نزهت را هم در "آینه‌های روبرو" می‌دیدیم (و شاهد تصویر کردن شخصیت زن به‌سبک و سیاق بیضایی می‌شدیم) آن همه جریان پیچیده و مهم سیاسی ــ اجتماعی آن ۲۲ سال اینگونه در یک رشته‌ماجراهای دروغین و ساختگی خلاصه کردن و همه‌ی جریان‌ها و فاجعه‌های اجتماعی ــ سیاسی را در هیات تجاوز به‌یک دختر جوان که خواهر یک مبارز بوده، به‌نمایش گذاشتن و سر آخر، قال همه‌چیز را با یک قتل ــ که آن هم فقط انتقامی است فردی ــ کندن، بسیار ساده‌نگری می‌خواهد.

این‌ها همه‌درست که آن حزب با خیانت مفتضحانه‌ی خود در برابر کودتا نایستاد، سازمان نظامی‌اش را دم تیغ داد و اعضای صادقش را به‌انفعال و بی‌عملی کشاند، این‌ها همه درست، اما پس از این همه سال، در سال ۱۳۵۹، اینگونه همه‌ی ماجراها را در دو جوان به‌گونه‌ی کلی خلاصه

کردن چه‌چیز را مشخص می‌کند؟ این نیز درست که بودند "سروان حق‌نظر"هایی که به‌رغم دستور آن حزب، تا سال‌ها ایستادند و به‌شکل فردی مبارزه کردند، اما اینگونه ارائه‌ی شخصیت، چه تصویری از آن اشخاص و آن مبارزات به‌خواننده‌ی امروزی ارائه می‌دهد؟ و آیا اصلا "اینگونه به قضاوت نشستن و حکم صادر کردن، وظیفه‌ی هنرمندی چون نویسنده‌ی این فیلمنامه است؟

هیچ اشکالی ندارد که بهرام بیضایی آنگونه که می‌اندیشد، کارگر یا طبقه‌ی کارگر را تصویر کند: کارگر فیلمنامه که اشک می‌ریزد و جا به‌جا حضور می‌یابد، اما میراث سروان حق‌نظر را نمی‌پذیرد و روی برمی‌گرداند و بعد با خواهر او می‌خوابد و حرف‌های فیلسوفانه و جامعه‌شناسانه‌می‌زند و شعارهای‌طبقاتی می‌دهد،آیا براستی دراین ۲۲ساله ،همین‌بوده و همین اعمال را انجام‌می‌داده است؟

اینکه ما بیاییم و آینه‌بازی کنیم، آینه بچرخانیم و ۲۲ سال را ــ با همه‌ی فراز و نشیب‌ها و جریان‌های سیاسی و اجتماعی‌اش ــ از دید زن و مردی نمایش دهیم، آن‌هم اینگونه که وصفش رفت، چه‌چیزی را بیان کرده‌ایم؟ چرا نزهت به‌فحشاء می‌افتد؟ چرا لجبازی می‌کند؟ برای انتقام فردی گرفتن؟ اصلا" چرا پیش تیمسار می‌رود و تن به "دستمالی‌شدن "می‌دهد ؟چرا قناعت اینگونه گیج و آشفته، ۲۲ سال را با دون‌پایگی به‌سر می‌برد و ناگهان در پایان مانند جیمزباند، آنگونه قهرمانانه و آرتیستی، گلوله بر پیکر تیمسار می‌نشاند و مهر بر پیشانی‌اش می‌زند؟

قهرمانان بیضایی، نه شخصیت‌اند و نه تیپ و نه حتا نماد، عروسک‌هایی هستند که نویسنده هرطور دلش خواسته آن‌ها را چرخانده و ماجراها نه واقعی‌اند و نه سمبلیک، همه تصنعی و دروغ‌اند.

آنچه برای بیضایی مهم است، همان شیفتگی نوستالژیک او به‌تهران و آن‌سال‌هاست که قبلا " در فیلم "کلاغ" شاهد آن بوده‌ایم: مادام، اپرت، کافه نادری، آگهی‌های سر در سینماها و آگهی‌های تبلیغاتی دیگر بر در و دیوار و ... گیرم که دقت نظرهامان حتا رنگ سفید گلگیر تاکسی‌های آن زمان را هم شامل شود، خوب، که چه؟ نتیجه‌ی این همه آینه‌گردانی‌ها و ریزه‌کاری‌ها چیست؟ خواننده پس از خواندن این فیلمنامه، از اوضاع این ۲۲ ساله، چه‌چیزی به‌دست می‌آورد؟

سر آخر، با همه‌ی عنایتی که به‌نزهت می‌شود و با آنکه او نقطه‌ی مرکزی این آینه‌گردانی است و این اوست که بارها و بارها می‌گوید تشنه‌ی انتقام است، اما، نه‌او که آقای خیری قناعت ــ مرد فیلمنامه ــ انتقام می‌گیرد.

بیضایی در بسیاری از آثارش به‌زن پرداخته است، این تصور که او تصویرهای قابل توجه و جالبی از زن ایرانی ارائه داده، در بسیاری از اذهان جا گرفته است. ما به‌زنان آثار دیگر او فعلا " نمی‌پردازیم، اما همین نزهت خانم را ملاحظه کنید. اینگونه تصویر کردن زن و به بازی واداشتنش و به‌فحشاء کشاندنش و همه‌ی قضایا را در یک تجاوز سیاسی خلاصه کردن، خود نشان‌دهنده‌ی نگاه بیضایی به زن است.

***

اینگونه نام‌گذاری‌ها از ویژگی‌های بیضایی است و باید بگویم که از عیب‌های عمده‌ی آثارش. چرا که همه‌چیز از اول لو می‌رود و ساده‌انگارانه به‌جای آنکه عملکردهای شخصیت‌ها، آنان را به‌خواننده بشناساند، از اسم سود برده می‌شود:

نزهت[۳]، حق‌نظر، خیری قناعت، افتخاری، ضمانت، منیژ، ابی و ...

شخصیت‌های اصلی را اینگونه نام گذاشتن و از دیگران با عنوان‌های کلی: کارگر، مرد، زن، پاسبان، گروهبان، سردسته، هم‌صفی، سردفتر، دفتریار، افسر، مادر، مامور، تیمسار، بلیت‌فروش، دلال، جوان، و . . . یاد کردن، ساده‌گیرانه‌ترین شیوه‌ی کار است.

***

می‌باید منتظر ماند و دید که چه هنگام بهرام بیضایی "آینه‌های روبرو" را به‌صورت فیلم درمی‌آورد و بعد در مورد فیلم سخن گفت. خوشبختانه در آغاز کتاب، نویسنده در یادداشت کوتاه کوبنده‌ای، هرگونه حق استفاده از این فیلمنامه را "درحال و آینده، منحصر و مخصوص" به‌خود دانسته است.

***

سرانجام با افسوس فراوان به‌حال "مردم ستمدیده‌ی ایران" بهتر آن است که با نزهت همزبان شویم:

"اینا دروغه، داری از خودت می‌سازی . . ." (ص ۸۲).

و:

"یک کلمه از حرفهاتو باور نمی‌کنم. این قصه‌هارو کجا ساختی، چیزهای من‌درآورده . . ." (ص ۹۲).

اسفند ۱۳۶۳

پانویس‌ها:

۱. "آینه‌ای برابر آینه‌ات می‌گذارم تا از تو ابدیتی بسازم . . ." (الف. بامداد).

۲. تاکیدها در نقل‌قول‌ها همه از ماست.

۳. "نزهت: پاکی و پاکیزگی، خوشی و خرمی، پاکدامنی . . ." (فرهنگ معین).

معرفی دوکتاب سینمایی

• تبعید خودخواسته
• زندگی و فیلم‌های فریتس لانگ
• پیتر باگدانوویچ
• رحیم قاسمیان
• چاپ اول، آذرماه ۶۳، ۳۰۰۰ نسخه
• ناشر: فاریاب

• فیلمنامه‌ی مادر
• ناتان (آبراموویچ) زارخی
وسوالود (ایلاریونوویچ) پودوفکین
• ترجمه‌ی احمد ضابطی جهرمی
• چاپ اول، آبان ۶۳، ۴۰۰۰ جلد
• ناشر: عکس معاصر

یوسف باکویی

تبعید خودخواسته

زندگی و فیلمهای فریتس لانگ

پیتر باگدانوویچ

عنوان اصلی کتاب "فریتس لانگ در آمریکا" است و چه خوب می‌شد مترجم یا ناشر طی یادداشتی روشن می‌کردند چرا تبعید خودخواسته؟ البته این نه خرده‌گیری است و نه از ارزش کار می‌کاهد، چرا که کار ستودنی است و نشانه‌ی عشق و علاقه.

"تبعید خودخواسته" درواقع مصاحبه‌ای است که

"پیتر باگدانوویچ" طی شش روز در ماه‌های اوت و سپتامبر ۱۹۶۵ در منزل شخصی فریتس لانگ انجام داده. "پیتر باگدانوویچ" با "جان فورد" نیز چنین مصاحبه‌ای دارد که سال‌ها پیش "بابک ساسان" آن را برای مجله‌ی تماشا ترجمه کرد و در چندین شماره‌ی مجله‌ی نامبرده چاپ شد.

ناگفته نماند که بخش‌هایی از این کتاب را سال‌ها پیش "ناصر نویدر" ــ اگر اشتباه نکرده باشم ــ برای مجله‌ی "ستاره سینما" به‌سردبیری "رضا سهرابی" ترجمه کرد و با عنوان "فریتس لانگ در آمریکا" چاپ هم شد.

"پیتر باگدانوویچ" در ابتدای کتاب طی چند صفحه به‌بررسی کارهای "فریتس لانگ" می‌پردازد، که البته باید گفت مروری است گذرا و تا اندازه‌ای بخشی از آن پاسخی است به‌برخی از منتقدان، از جمله "منتقدی که به‌خواننده‌اش می‌گوید فیلم "جاسوس‌ها" (۱۹۲۸) خیلی بهتر از "تعقیب بزرگ" (۱۹۵۳) است"، از آن‌جایی که "... خواننده امکان دیدن فیلم اول را ندارد لذا نمی‌تواند تردید زیادی به‌خود راه‌دهد. متاسفانه در تاریخ سینما بسیاری فیلم‌ها به‌همین‌گونه ارزش‌گذاری شده‌اند. باید از آن منتقد پرسید که چندسال پیش فیلم "جاسوس‌ها" را دیده؟"

به‌عقیده‌ی "پیتر باگدانوویچ"، "لانگ" به‌طور اتفاقی فیلم نمی‌سازد، او عاشق فیلمسازی است. حتا فیلمی نسبتا" کم اهمیت از او، مانند "گاردنیای آبی" (۱۹۵۳)، دربرگیرنده‌ی چنان دید تباه‌کننده‌ای از جامعه است که بهترین فیلم‌هایش.

"لانگ"، "همچون کسی که کابوس خلق می‌کند، با دقت فراوان به‌مسایل می‌نگرد. دنیای او، دنیای سایه‌ها و شب است، بدیمن، پر از شرارت، خشونت، خشم و مرگ. اشکی که "لانگ" به‌چشمان تماشاگران می‌آورد برای

افرادی لعنت شده است، افرادی که به‌گفته‌ی "لانگ": همه‌شان در قلب من جای دارند."

خوشبختانه کتاب پر از تصویر است و این یکی از محاسن کتاب است.

انتشار چنین کتاب‌هایی، با توجه به‌نوع کتاب و بازار کتاب واقعا" نشانه‌ی عشق است، عشق مترجم، عشق ناشر. در این‌جا باید از "بهزاد رحیمیان" گفت که بی‌ادعا، عاشقانه در پی انتشار چنین کتاب‌هایی است. "رحیمیان" به‌خوبی درد بی‌کتابی را کشیده و نمی‌خواهد نسل‌های بعد از او به‌اندازه‌ی او دچار این درد بشوند. بهرحال دست درکاران "فاریاب" خسته نباشند.

مادر

کسانی که اندکی تجربه در کار نشر کتاب دارند، می‌دانند فروش نمایشنامه ــ بطور کلی ــ در ایران بسیار اندک است، و از آن کم‌فروش‌تر، فیلمنامه (بگذریم از "آینه‌های روبر"ی بیضایی که به‌چاپ دوم رسیده) به یقین ناشر و همچنین مترجم فیلمنامه‌ی "مادر" نیز به‌این واقعیت آگاهی داشته‌اند، و این به‌خودی خود ــ گذشته از ارجی که خود انتشار و ترجمه دارد ــ ستودنی است.

"ضابطی جهرمی" نزدیک به‌ده سال است که درباره‌ی سینما می‌نویسد و ترجمه می‌کند و بیش‌تر نوشته‌هایش، به ویژه آن بخش از نوشته‌ها و ترجمه‌هایش که به صورت کتاب ارائه شده، به‌گونه‌ای با سینمای شوروی ارتباط دارد و امید می‌رود "ضابطی جهرمی" همچنان در این زمینه بکارش ادامه دهد، چرا که هیچ بعید نیست پس از مدتی متخصصی داشته باشیم، در حد و سطح بالا، که

تخصص‌اش سینمای شوروی، آن هم سال‌های ۱۷ ــ ۱۹۳۰، باشد.

مترجم در پیشگفتار کتاب (صفحه‌های ۷ تا ۱۱) توضیح داده که:

"آن‌چه که در این کتاب به‌عنوان فیلمنامه‌ی "مادر" (۱۹۲۶)... می‌خوانید، نه یک فیلمنامه‌ی دکوپاژ شده است، نه دقیقا" همه‌ی آن داستان ارزنده‌ای که "ماکسیم گورکی" نوشته... بهتر است متن حاضر را "معادل ادبی" فیلم "مادر" بخوانیم، زیرا با اصل فیلمنامه‌ای که "ناتا زارخی" نگاشته تفاوت دارد و همچنین با داستان گورکی تا مراحل معینی مطابقت دارد..."

در پیشگفتار آمده:

"... نسخه‌ی اصلی فیلمنامه‌ی "مادر" در سال ۱۹۳۵، در مسکو، منتشر شده..."

اما نیامده نسخه‌ای که مترجم ترجمه‌اش کرده از کدام زبان بوده. البته آشکار است که "ضابطی جهرمی" فیلمنامه‌ی "مادر" را از متن انگلیسی ترجمه کرده، اما بجا می‌بود اگر روشن می‌شد چه کسی ــ در چه سالی ــ فیلمنامه‌ی "مادر" را از روسی به‌انگلیسی برگردانیده و همچنین بهتر می‌بود اگر مترجم می‌نوشت چرا در فیلمنامه‌ی "مادر" به‌جای "فصل" و "صحنه"، "حلقه" آمده؟ (البته حلقه نه به‌معنای فصل یا صحنه).

فیلمنامه‌ی "مادر"، همچنان که ناشر در ابتدای کتاب توضیح داده، واقعا" با کیفیتی مطلوب چاپ و نشر یافته و با توجه به‌نکته‌ی گفته شده ــ فروش کم این گونه کتاب ــ چنین کیفیتی، که هزینه را تا دو برابر بالا می‌برد، نشانه‌ای است از شور و علاقه.