بررسی شش فیلم

...و با نوشته‌هایی دیگر از:
بازآلکساندر، یوسف باکویی
شهروز جویانی، بهمن زنوزی
خاطره سلطانزاده، حسن سیفی
ایرج کریمی، مجید مصطفوی

سینما گ نوین

زیر نظر شهروز جویانی

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

http://bashgaheketab.blogspot.com/

بررسی شش فیلم
مجید مصطفوی ، بهمن زنوزی و . . .
حروف‌چین : سیمرغ
تصحیح نمونه‌های حروف‌چینی‌شده : رویا ورجاوند و شهین‌فخارزاده
نقاش تک چهره‌ی گیارستمی : ساسان نصیری
طراح طرح‌های سیاه قلم : هومن مرتضوی
مجری امور صفحه‌بندی : محمد حمزه
فیلم و زینک متن و روی جلد : لیتوگرافی الوان
چاپ متن و صحافی : چاپ پژمان
چاپ روی جلد : چاپ کارون
چاپ اول ، بهار ۶۴ ، سه‌هزار جلد
ناشر : آوازه ، تلفن : ۸۲۶۶۶۶
پخش : تندر ، خیابان فروردین ، تلفن ۶۴۵۹۳۰
نشانی پستی : تهران منطقه ۱۱۳۶۵ ، صندوق پستی ۵۵۵۶

روی جلد : سازندگان فیلم "همسرایان"

فهرست

الف : سینمای پرو

۱. "تاریخچه سینمای پرو" ، مجید مصطفوی ۷

۲. "سینمای سیاسی پرو" ، باز الکساندر ، ترجمه وازریک ـ درساهاکیان ۱۳

ب : سینمای کیا رستمی

۳. "ویژگی‌های سبک در سینمای کیا رستمی" ، ایرج کریمی ۵۰

ج : بررسی پنج فیلم

۴. "آلمان پیاده" ، بهمن زنوزی و شهروز جویانی ۶۹

۵. "مردی برای واتیکان" ، حسن سیفی ۸۶

۶. "انسان در برزخ رنسانس" ، ایرج کریمی ۹۲

۷. "امریکا ،مناسبات طبقاتی" ، ترجمه‌ی قاسم روبین ۱۰۵

۸. "آیا من پشتیبان برادرم هستم" ژان لویی تیرار ،ترجمه‌ی قاسم‌روبین ۱۰۷

د : معرفی و بررسی سه فیلمنامه

۹. "از سیلم تا آشویتس" ، یوسف باکویی ۱۱۰

۱۰. "غریبه‌های غربی و انقلاب مردم" ، یوسف باکویی ۱۱۷

۱۱. "سرگردان حتا در سرهم‌بندی" ، خاطره سلطانزاده ۱۲۵

۱۲. "آهوی سرخپوست یا سامورایی؟" ، یوسف باکویی ۱۳۵

هـ. "راه دوم ، راه ترکستان"

۱۳. گفتگو با تهیه کننده‌ی "راه دوم" ۱۴۲

۱۴. گفتگو با آهنگساز "راه دوم" ۱۴۵

۱۵. گفتگو با فیلمبردار و مونتور "راه دوم" ۱۴۷

۱۶. گفتگو با بازیگر زن "راه دوم" ۱۵۰

۱۷. گفتگو با بازیگر مرد "راه دوم" ۱۵۳

۱۸. گفتگو با کارگردان "راه دوم" ۱۵۵

سینمای پرو

تاریخچه‌ی سینمای پرو

صنعت سینما خیلی زود به‌پرو گام نهاد. نخستین جلسه‌ی‌نمایش‌فیلم در شهر "لیما" (پایتخت پرو) در دوم مارس ۱۸۹۷ ــ یعنی دو سال پس از اختراع سینما ــ برگزار شد. ولی اولین محصول سینمایی این کشور بسال ۱۹۰۸ ساخته شد. این فیلم، مستندی بود به‌نام "موجودات پرویی" که به‌نمایش مانورهای سواره‌نظام پرو می‌پرداخت. نخستین فیلم داستانی پرو در سال ۱۹۱۳ ساخته شد و تا سال ۱۹۳۵ فیلمی ناطق به‌نمایش درنیامد.

سینمای پرو تا آغاز دهه‌ی شصت فعالیت چندانی نداشت و سینمایی ضعیف و بی‌رمق و تقلیدی بود. از دهه‌ی شصت به‌بعد دگرگونی‌هایی در صنعت سینمای این کشور به‌وجود آمد و نخستین مدرسه‌ی سینمایی نیز در همین دهه تاسیس شد. در سال ۱۹۶۱ گروهی از سینماگران مستعد پرو در شهر "کوزکو" پایه‌گذار نهضتی شدند که سینمای این کشور را تکانی داد و تاثیر و نفوذ بسیاری در فیلمسازان بعدی داشت. فیلم‌های این نهضت ــ سینمایی‌که "ژرژ سادول" آنرا "مکتب کوزکو" نامید ــ گرچه امیدوار کننده و نوید بخش بودند اما نتوانستند بطور بنیادی سینمای ملی قابل توجهی را بسط و گسترش دهند. برجسته‌ترین نمایندگان "مکتب کوزکو"، "لوییس فیگه‌روآ"، "اولوخیو نیسی‌یاما" و "ویلا نوئه‌را" بودند که نخستین فیلمشان "کوکولی" (۱۹۶۱) جزو آثار کلاسیک و بیاد ماندنی سینمای بومی پرو است. داستان فیلم، ماجرای "کوکولی" دخترک سرخپوستی است که والدین سالخورده‌اش را که ساکن کوهستان‌های "آند" هستند ترک

می‌گوید تا به‌شهرک دور افتاده‌ای که بستگانش در آن زندگی می‌کنند برود و آنان را ببیند و ضمنا در مراسم جشن‌های آیینی و بومی آنجا نیز شرکت کند. در راه با مسافری همراه می‌شود و فریب‌اش را می‌خورد. وقتی به‌شهر می‌رسند کشیش از عقد آنان خودداری می‌کند. جشن همچنان ادامه دارد و کوکولی توسط یک "رقاص ـ شیطان" (شیطان نقابدار) وسوسه می‌شود تا عاشقش را بقتل برساند و با خود او همبستر شود. سرانجام دخترک در هیجان و وحشت از حوادث بعدی و پیش از آنکه کشیش خود را به‌او برساند شوکه شده و می‌میرد. فیلم پرداختی روان و ساده دارد و از نمونه‌های درخشان سینمای امریکای لاتین بشمار می‌رود.

فیلم بعدی مکتب کوزکو، "جاراوی" (۱۹۶۶) نام دارد که توفیق چندانی کسب نکرد.

فیلم دیگر این مکتب به‌نام "آلپاکالپا"، علیرغم سرمایه‌گذاری مشترک با تهیه‌کنندگان آرژانتینی، باز با استقبال سردی از سوی تماشاگران روبرو شد.

این سینماگران هوشمند با آثارشان ثابت کردند که تلاش‌هایی قابل ستایش در جهت آزادسازی سینمای آمریکای‌لاتین از تاثیر ونفوذ سرمشق‌های بیگانه‌به‌کار بسته‌اند، بویژه آنکه این‌فیلم‌ها، نخستین‌آثاری بودند که از زنان بومیان "کوئه‌چوا" بهره‌برداری کردند.

" لوییس فیگه‌روآ " در سال ۱۹۷۴ فیلم کوتاه " ال کارگادور " را ساخت که در جشنواره اوبرهاوزن نیز موفق به‌ربودن یک جایزه شد و برای همیشه جزو آثار کلاسیک سینمای پرو درآمد.

"اولوخیو نیسی‌یاما" نیز در سال ۱۹۷۵ همراه با "خورخه وینیاتی" دو مستند قابل توجه ساخت: "جشن خون" (پیرامون یکی از جشن‌های بومی پرو) و "نبرد

○ تصویری از فیلم "خلع ید" ساخته‌ی "ماریو روبلز"

آیینی" (درباره مراسم "باتالا")

در این‌جا باید از تلاش‌های "آرماندو روبلس گودوی" و تنی چند از همراهانش یاد کرد که منجر به تصویب قانونی شد که برپایه‌ی آن نمایش آن دسته از فیلم‌های پرویی اجباری باشد که کمیته‌ای ویژه آن‌ها را تاکید کرده باشد و همچنین گمرگ ابزار فیلمسازی کاهش یافت.

همزمان با فعالیت‌های مکتب "کوزکو"، گروهی دیگر از سینماگران پرویی در لیما آغاز به‌ساختن فیلم‌های قابل توجهی کردند که بزودی نام سینمای پرو را به‌جشنواره‌های جهانی کشاندند و توجه منتقدان و سینمادوستان را به‌این کشور جلب کردند. مهمترین این سینماگران "آرماندو روبلس گودوی" است که اواسط دهه‌ی شصت ظهور کرد و نخستین فیلمش "جنگل بدون ستاره"

(۱۹۶۶) از نمونه‌های خوب سینمای دراماتیک محسوب می‌شود. فیلم بعدی او "دیوار سبز" (۱۹۶۹) با بیانی موجز به‌ماجرای غم‌انگیز مردی می‌پردازد که در جنگلی سکونت می‌کند و با کار و کوشش‌فراوان زندگی را می‌گذراند. ولی چیزی نمی‌گذرد که درگیر پیچ و خم‌های تشریفات و مقررات دولتی می‌شود و هرآنچه را که به‌زحمت حاصل کرده بوده از دست می‌دهد. "روبلس گودوی" در سال ۱۹۷۲ برجسته‌ترین فیلم خود "سراب" را می‌سازد که در همین سال برنده جایزه‌ی جشنواره شیکاگو می‌شود. او همچنین در سال ۱۹۷۴ با فیلم کوتاه "گورستان فیل‌ها" جایزه‌ی نقره همین جشنواره را می‌رباید، در حالیکه این فیلم به‌دستاویز بی‌اهمیت بودن سوژه آن در پرو به‌نمایش درنیامد.

از دیگر فیلمسازان شاخص پرویی باید از "ماریو

○ "ماریو روبلز" کارگردان فیلم "خلع ید"

روبلز"، "خورخه وولکرت" و "پل دلفین" نام برد.
"ماریو روبلز" در نیویورک زاده شد، در کوبا رشد کرد، در ونزوئلا درس خواند و از سال ۱۹۶۳ در پرو به‌فیلمسازی پرداخت. برجسته‌ترین فیلم او "خلع‌ید" را چند سال پیش در تهران به‌نمایش درآمـــد. او همچنین شش فیلم کوتاه مستند به‌نام "استنطاق" پیرامون شیوه‌ی بازپرسی و قضاوت حکومت پرو ساخته است. "خورخه وولکرت" با یک فیلم بلند و یک فیلم کوتاه مستند شهرت دارد. مستند بلند او، "کشتی جادوگران" به‌بررسی تمدن کهن پرو می‌پردازد و مستند کوتاهش، "روز مرگ" درباره‌ی یکی از جشن‌های آیینی پرو در یکی از روستاهای کوهستانی است.
"پل دلفین" در سال ۱۹۷۲ با نخستین فیلمش "تازه‌واردها" به‌روابط عشقی و سیاسی گروهی ازدانشجویان

جوان و به‌واکنش آنان در برابر جامعه، عشق، سکس، موسیقی و بالاخره انقلاب در پروی معاصر می‌پردازد. این فیلم را آغازگر موج جدیدی از فیلم‌های پرخاشگر و معترض در پرو می‌دانند، که در پی جریان دگرگونی ملی‌گرایانه‌ای ظهورش قابل پیش‌بینی بود.

در زمینه‌ی فیلم‌های کوتاه برجسته‌ترین چهره سینمای پرو، "لاآرتورو سینکلر" است که تحصیلات سینمایی‌ش را در ایالات متحده به‌پایان رسانده و فیلم‌های کوتاهش همواره در جشنواره‌ها به‌نمایش درآمده است. مهمترین کارهایش عبارتند از: "سیزیفوس"، "نقاب"، "دیدار" و ... او در سال ۱۹۷۴ با فیلم "آب شور" برنده‌ی جایزه طلایی جشنواره شیکاگو شد.

صنعت سینمای پرو، همانند سینمای سایر کشورهای

○ "ال کارگادور" ساخته‌ی "لوئیس فیگه‌روآ"

آمریکای لاتین از همان آغاز ورود سینما، بشدت تحت تاثیر و نفوذ فرهنگ امریکایی بوده و هنوز هم ــ علیرغم تلاش‌های معدودی از فیلمسازان متعهد ــ همچنان باقی است. سیل فیلم‌های وارداتی غربی، به‌ویژه از ایالات متحده، و تبلیغات وسیع و گسترده‌ای که‌همواره به‌دنبال داشته، جایی برای هنرنمایی و فضایی برای تنفس دراختیار معدود فیلمسازان و احیانا تهیه‌کنندگان باقی نمی‌گذارد. اکثریت تولیدات داخلی سینمای پرو ــ و در مقیاس وسیع‌تر، امریکای لاتین ــ را آثاری به‌شیوه هالیوود و صرفا تجارتی تشکیل می‌دهند که کمترین نشانه‌ای از سینمای هنرمندانه و متعهد ندارند. علاوه بر این، کمبودهای اساسی در زمینه‌های فنی و تجهیزاتی (هنوز امکان فیلم رنگی در پرو وجود ندارد و بیش‌تر فیلم‌ها در پرو با تجهیزات، کادر فنی و سرمایه آرژانتینی ساخته می‌شوند) نیز عامل دیگری در نازل بودن سطح کمی و کیفی فیلم‌ها هستند. از اینرو هراز چندگاهی که جرقه‌ای می‌درخشد و فیلمی هوشمندانه ساخته می‌شود مورد توجه منتقدان و هنردوستان قرار می‌گیرد، که با کمال تاسف این تعداد آثار نیز انگشت‌شمار هستند.

اردیبهشت ۶۴

مجید مصطفوی

گفتگویی با پانچو آدرینیس *

سینمای سیاسی در پرو

نگاهی به‌وقایع پرو در دهه‌ی ۷۰

پرو با ۱۸ میلیون جمعیت که ۶۵ درصدشان سفید پوست و دورگه و ۳۵ درصدشان سرخپوست‌اند، ازفقیرترین کشورهای آمریکای لاتین بشمار می‌رود. نرخ تورم در این کشور، در نوامبر ۸۱، به ۸۰ درصد رسید و ارزش برابری واحد پول آن (سول[1]) نسبت به‌دلار آمریکا ۴۶۷ بالغ شد.

تاریخ پرو از بدو استقلال (در ۱۸۲۱) تاکنون، همانند بقیه‌ی کشورهای آمریکای لاتین همواره دستخوش جنگ‌ها و کودتاهای مکرر، و اقتصاد آن (در نتیجه‌ی استیلای بی‌چون و چرای امپریالیسم آمریکا) با ورشکستگی کامل دست به‌گریبان بوده است.

در اکتبر ۱۹۶۸ پرزیدنت "فرناندو بلائونده تری[2]" با کودتای نظامی سرنگون شد و ژنرال "خوآن ولاسکو آلواردو[3]" جای او را گرفت. اقدامات دولت "ولاسکو" که با حمایت افسران چپگرا به‌قدرت رسیده بود، جمع اضداد بود: ملی کردن صنایع، شناسایی رژیم کوبا، اصلاحات ارضی و آموزشی و اصلاح قانون کار، موضعگیری به‌سود

*Pancho Adrienzen

کشورهای جهان سوم، سرکوب کارگران، و تحمیل یک بدهی سنگین خارجی که کشور را در آستانه‌ی رکود کامل اقتصادی قرار داد. این تناقضات سبب انشعاب در جناح چپ شد، حزب کمونیست پرو (طرفدار شوروی) از دولت حمایت می‌کرد در حالیکه سایر نیروها سرسختانه مخالف آن بودند. در اوت ۱۹۷۵ ژنرال "فرانسیسکو مورالی برمودس[۴]" جایگزین "ولاسکو" شد و کشور را به‌سوی "راست" هدایت کرد. در سال ۱۹۷۷ که کشور وارد بحران شدید اقتصادی شده بود "صندوق جهانی پول" دولت‌را مجبور به اقدامات شدیدی برای "برقراری ثبات اقتصادی" کرد، از جمله کاهش ارزش "سول"، تن دادن به نرخ بالای تورم و ممنوعیت پرداخت اضافه حقوق. در این‌دوره، مبارزه‌ی‌کارگران افزایش یافت و در اعتصاب‌های عمومی سال‌های ۷۸ و ۷۹ به اوج خود رسید، چند هزار نفر از معلمان اعتصابی اخراج شدند، تا اینکه سرانجام در سال ۷۸ مجلس موءسسان انتخاب شد و طی انتخابات جدید در سال ۸۰ "بلائونده" دوباره به‌ریاست جمهوری رسید. دولت او بی‌درنگ همه‌ی زندانیان سیاسی را آزاد کرد، معلمان اخراجی را باز به‌استخدام درآور و سانسور مطبوعات را پایان بخشید. اما مشکلات اقتصادی همچنان ادامه دارد، و مردم تهیدست پرو با فلاکتی ناگفتنی دست به‌گریبان‌اند.

مقدمه

"پانچو آدرینسن"، عکاس، فیلمبردار، منتقد فیلم هفته نامه‌ی "مارکا[۵]" و از سردبیران مجله‌ی سینمایی "سینماتو گرافو[۶]"ی پرو است. او فیلم‌هایی با استفاده از نوار ویدئو درباره‌ی مبارزات کارگران پرویی و پنجمین

کنگره‌ی ملی "کنفدراسیون دهقانان پرو" در آوریل ۱۹۷۸ ساخته است. از جمله کارهای دیگر او دو فیلم کوتاه را می‌توان نام برد: اداره‌ی مرکزی پست[۷] (درباره‌ی اهمیت نامه‌نگاری به‌عنوان نوعی ارتباط، که با دوربین مخفی از جهانگردها، دهقانان، دانشجویان و دیگران در اداره‌ی پست گرفته است، و نامه‌هایی از "روزا لوکزامبورگ"، "آنتونیو گرامشی" و "سیمون بولیوار" بخشی از گفتار فیلم را تشکیل می‌دهد)، و دانیل کاری‌یون[۸] (پزشک پرویی که مایه‌کوبی آبله را کشف کرد. گفتگویی که خواهید خواند در ماه مه ۱۹۷۹ بوسیله‌ی "باز آلکساندر" و در ماه دسامبر همان سال توسط "چاک کلاین‌هانس[۹]" و "جولیا لسیج[۱۰]" (دو تن از سردبیران نشریه‌ی "جامپ کات") انجام شده و "باز آلکساندر" متن گفتگو را پیاده کرده، به‌انگلیسی برگردانده و ویراسته است. "آلکساندر" سینمای ویتنام و آمریکای لاتین را در دانشگاه میشیگان تدریس می‌کند و آخرین کتاب او "سینما درجبهه‌ی چپ[۱۱]" نام دارد که در سال ۸۱ از سوی انتشارات دانشگاه پرینستون منتشر شده است.

درباره‌ی گروه نمایش فیلم

○ درباری تشکیل گروه‌تان بگویید.

ـ ما با قصد نمایش فیلم دورهم جمع شدیم. در سال ۷۰ خفقان حاکم بر دانشگاه‌ها بیداد می‌کرد. تنها راه تشکل سیاسی برای دانشجویان این بود که گروه‌هایی تشکیل بدهند و به‌این طریق کار فرهنگی را با فعالیت سیاسی همراه سازند، مثلا "گروه سینمایی، گروه تئاتری، گروه سرود و از این قبیل. ما از طریق تشکیل سینه‌کلوب‌ها و نمایش فیلم‌های کوبایی، چینی و شوروی می‌توانستیم به

رشد آگاهی‌های سیاسی دانشجویان کمک کنیم. اما همیشه قصدمان این بود که کار ما از حدود دانشگاه به‌بیرون کشیده شود. از همان ابتدا، ما هفته‌ای سه یا چهار جلسه در اتحادیه‌ها و "باری‌یادا ۱۲"ها (محله‌های فقیرنشین حواشی لیما، پایتخت پرو) فیلم نمایش می‌دادیم. اما البته این کار ما فقط به‌دلیل عشق به‌سینما نبود بلکه دقیقا" به‌این دلیل بود که عقیده داشتیم چنین کاری از نظر سیاسی نتیجه‌بخش خواهد بود.

برنامه‌ی نمایش فیلم ما اساسا" از زمانی شروع شد که ساکنان یک "باری‌یادا" به‌قصد تشکل و سازماندهی خود دور هم جمع شده بودند. نمایش فیلم به‌ما اجازه می‌داد که مردم را دور هم جمع کنیم و فعالیت‌هایی بکنیم که مردم خودشان را یک نیروی فعال اجتماعی بشناسند. ما در نتیجه‌ی این طرح توانستیم به‌شکل گروهی کار کنیم. فیلم‌هایی که انتخاب کرده بودیم، بر مسائل اجتماعی مختلفی تاکید می‌کرد و واقعیت‌های سایر کشورها را نشان می‌داد و مهمتر از همه ثابت می‌کرد که نوع دیگری از سینما هم وجود دارد. و برای مردم هم این فایده را داشت که یاد می‌گرفتند سینمای تجارتی را به‌چشم دیگری نگاه کنند.

○ گروه شما از نظر سیاسی چه موضعی داشت؟

ـ اعضای گروه ما مواضع مختلفی داشتند، از مارکسیست گرفته تا بقیه. ما هرگز از فلان خط یا موضع بین‌المللی طرفداری نکردیم. درواقع یک جبهه‌ی وسیع سیاسی بودیم. عامل اساسی برای همه‌ی ما این بود که دوره پرزیدنت "ولاسکو" (۷۵ ـ ۱۹۶۸) دوره‌ی اصلاحات است و هیچ دگرگونی بنیادی در ساخت جامعه به‌وجود نخواهد آمد. ما تلاش می‌کردیم به‌ساکنان "باری‌یادا"ها و کارگران کمک کنیم تا مستقلا" متشکل شوند و جذب

تبلیغات رفورمیستی دولت نشوند. همین تلاش بود که متحدمان می‌کرد و به‌کار و فعالیت تشویق می‌شدیم، و حالا نزدیک ده سال است که به‌این کار مشغولیم. ما می‌خواهیم سینما را به‌صورت سلاح و به‌عنوان راهی برای تشکل مستقل مردم و آگاهی دادن به‌مردم به‌کار ببریم. دوتا از فیلم‌هایی که بارها نمایش داده‌ایم طرز فکر ما را به‌خوبی نشان می‌دهد: یکی فیلم اکتبر۱۰۳ از "آیزن‌اشتاین" و دیگری فیلم تاریخ یک مبارزه[۱۴] از "مانوئل اکتاویوس گومس[۱۵]" فیلمساز کوبایی (درباره‌ی مبارزه با بیسوادی در کوبا). بیش از همه، با فعالیت در دانشگاه بود که توانستیم هسته‌ی یک گروه متعهد سیاسی و متخصص از نظر فنی را تشکیل بدهیم.

○ آیا در این سال‌ها استراتژی خود را عوض کرده‌اید؟

ـ بله. اوایل، کارمان پراکنده بود و براساس ابتکار فردی و حسن نیت قرار داشت. پس از مدتی متشکل‌تر شدیم و گروهی تشکیل دادیم که مسوولیت‌هایش هریک از ما را مجبور می‌کرد طبق برنامه‌ی گروه کار کند. طی جلسات هفتگی درباره‌ی جنبه‌ی سیاسی کارهایمان بحث می‌کردیم، فعالیت‌هایمان را ارزیابی می‌کردیم و طرح‌های تازه‌ای می‌ریختیم. گاهی هم هفته‌ای دو سه‌بار جلسه می‌گذاشتیم ـ یعنی شبها" بدون وقفه. عده‌ای از افراد گروه هم به‌جنبه‌های تولیدی علاقمند شدند، مثلا" عکاسی و تا حدودی فیلمبرداری.

تحول دیگری هم پیش آمد. اوایل، اتحادیه‌ای به مناسبت جشن سالگردش یا به‌دلیل اینکه می‌خواست اعانه جمع کند، یا به‌دلیل دیگری از ما دعوت می‌کرد تا برای اعضا و مدعوین‌شان فیلم نمایش بدهیم. اما طولی نکشید که ما احساس کردیم که این طرز کار راضی‌مان نمی‌کند:

فیلمی نمایش می‌دادیم ، عده‌ی زیادی می‌آمدند ، بحث سیاسی درباره‌ی فیلم می‌شد ، و بعد مردم به‌خانه‌هایشان می‌رفتند . قضیه دنباله نداشت ، و اتحادیه‌ها حمایتی را که مورد نظرشان بود به‌دست نمی‌آوردند ، چون این کار به صورت پراکنده و گاه‌گذار انجام می‌شد و به‌پیشرفت مداومی در آگاهی سیاسی کارگران نمی‌انجامید . این شد که ما تصمیم گرفتیم از این به‌بعد هروقت اتحادیه‌ای ازمان دعوت کرد ، برنامه‌ای متشکل از چهار یا شش فیلم را که در همان محل نمایش داده شود و پایه و اساس سیاسی مشخصی داشته باشد به‌آنها پیشنهاد کنیم . مثلا " یک سلسله فیلم درباره‌ی کشورهایی که رنج سرکوب و خفقان را تحمل کرده‌اند ، یا کشورهایی که مبارزه‌ی آزادیبخش را از سر گذرانده‌اند نمایش بدهیم ، مثل ویتنام ، چین ، کوبا ، شوروی . این‌راتجربه‌کردیم (دیدیم که بهتر است همین برنامه را در "باری‌یادا"ها هم پیاده‌کنیم .

در عین‌حال به‌این نتیجه رسیدیم که قبلا " با سران اتحادیه‌ها و محله‌ها بحث‌هایی مقدماتی داشته باشیم تا آنها اهمیت هریک از فیلم‌ها را درک کنند . به‌این ترتیب آنها بودند که همیشه فیلم‌ها را معرفی می‌کردند و بحثها را اداره می‌کردند . به‌این ترتیب بود که در سازماندهی اتحادیه‌ها مشارکت کردیم . از ۱۹۷۰ تا ۷۴ ـ ۱۹۷۳ اتحادیه‌های زیادی در پرو تشکیل شد ، اتحادیه‌هایی که آگاهی سیاسی داشتند ، و ماهم با این جلسات نمایش فیلم به‌سازماندهی آنها کمک کردیم .

○ آیا با سازمان سیاسی خاصی هم کار می‌کردید ؟

ـ ما باهمه‌ی‌سازمانهای سیاسی رادیکال کار کردیم ، مثل "آپرا ۱۶" (اتحادیه‌ی انقلابی مردمی آمریکا) و "اقدام مردمی[۱۷]" یا "سیناموس[۱۸]" (نظام ملی حمایت از بسیج اجتماعی ، که یک سازمان دولتی برای تشکیل

تعاونی‌های دهقانی و سایر واحدهای محلی است). و کار کردن در جاهایی را که سازمان‌های چپ در حال برخورد و نزاع بوده‌اند رد کرده‌ایم. یک‌بار از ما دعوت شد در محلی فیلم نمایش بدهیم که دو گروه بر سر کنترل آنجا رقابت سرسختانه‌ای داشتند، و خط سیاسی‌شان از واقعیت مردمی فاصله داشت و اصلا" به‌این فکر نبودند که چه‌چیزی به‌حال مردم مفید است. این شد که ما نرفتیم. هدف ما حمایت از رشد و گسترش سازمان‌های مبارز در بخش‌هایی است که آگاهی سیاسی برای مبارزه علیه سازمان‌های دست راستی و دولتی وجود دارد.

○ طرز کارتان در اتحادیه‌ها و "باری‌یادا"ها تفاوت داشت؟

ـ بله، فیلم‌های متفاوتی نمایش می‌دادیم و نوع معرفی فیلم‌ها هم تفاوت داشت. یک فیلم سیاسی انقلابی مثل اکتبر "آیزن‌اشتاین"، در اتحادیه‌ها با استقبال زیادی روبرو می‌شد. یادم است که در جریان برخوردها، یا هنگام اعتصابات کارگران معدن، مردم طوری در برابر اکتبر واکنش نشان می‌دادند که گویی این فیلم راه درست را به‌آنها نشان می‌دهد. این نوع جلسات نمایش، تاثیر زیادی روی من می‌گذاشت. آدم احساس رضایت می‌کرد. مردم با یک حالتی از محل نمایش می‌رفتند که ... مثلا"، اگر یک ماشین سرباز یا پلیس همان موقع از آنجا رد می‌شد، ممکن بود بریزند بر سرشان و ماشین را به‌آتش بکشند! اما فیلم‌هایی مثل اکتبر، که مستلزم مقداری آگاهی سیاسی در بیننده است، همین اثر را در "باری یادا"ها یا روستاها باقی نمی‌گذاشت. این بودکه برای آنها فیلم‌هایی نشان می‌دادیم که اساسا" محتوای اجتماعی‌داشته‌باشند، مثل فراموش شدگان[۱۹] "بونوئل". از سفارتخانه‌ها فیلم عاریه می‌کردیم، مثلا" از سفارت

فرانسه یا چکسلواکی. یا فیلم‌های کوبایی، مثل دوازده صندلی[۲۰] "توماس گوتیه‌رس آلئا[۲۱]"، که سیاسی نباشند اما از نظر محتوای اجتماعی غنی باشند. اغلب فیلم‌های "چاپلین" را نمایش می‌دادیم، که کلی تفسیر اجتماعی برمی‌دارد و جمعیت زیادی را جلب می‌کند. برنامه را با این نوع فیلم‌ها شروع می‌کردیم و در خاتمه فیلم‌های دیگری نمایش می‌دادیم که بحث سیاسی صریح‌تری در پی داشته باشد.

○ اگر حافظه‌تان یاری می‌کند، یکی از بحث‌های پس از نمایش این نوع فیلم‌ها را برای ما بازگو کنید. مثلا" اینکه مردم درباره‌ی فیلمی از "چاپلین" چطور بحث می‌کردند؟

ـ اولش کار را با مقایسه شروع می‌کردیم. مثلا" فیلم "چاپلین" را با فیلم‌های سینمایی روی پرده یا سریال‌های آبکی تلویزیونی که به‌تازگی پخش شده بود مقایسه‌می‌کردیم. انواع مختلف طرح داستانی، مستلزم انواع شخصیت‌پردازی است. "چارلی چاپلین" در خیلی از فیلم‌هایش نقش یک آسمان‌جل فقیر و سرگردان را بازی می‌کند، یا به‌هرحال کسی است که دیگران بر او تسلط دارند، اما فیلم‌های او همواره حاوی پیام امیدوارکننده‌ای است. ما می‌خواهیم مردم بتوانند از سینمای مسلط معاصر انتقاد کنند، دید انتقادی به‌آن داشته باشند، تا بتوانیم به‌این ترتیب آنها را برای "سینمای دیگر[۲۲]"، سینمای سیاسی، آماده کنیم.

گاهی هم از طریق کلیساهایی کار می‌کنیم که پروژکتور و تالار در اختیار دارند و اجازه می‌دهند که گروه‌های متشکل، باشگاه‌ها و انجمن‌ها این جلسات را اداره کنند.

○ مگر کلیسا از جناح رادیکال پشتیبانی می‌کند؟

○ "سگ‌های گرسنه" ، ساخته‌ی "لوییـــس فیگه‌روآ" .

ـ از نظر تشکیلاتی نه‌چندان زیاد ، اما کشیش‌ها احساس می‌کنند که چاره‌ای جز این ندارند . حکومت علنا" رفتار خصمانه‌ای درمقابل مردم عادی دارد ، و کشیش باید یا طرف حکومت را بگیرد یا طرف مردم‌را . گاهی خیابانی را می‌بندیم و همانجا فیلم نمایش می‌دهیم ، و گاهی هم بعد از مراسم نماز پرده‌ی نمایش را توی صحن کلیسا علم می‌کنیم و مردم می‌مانند تا فیلم نماشا کنند . کلیساها وسایل لازم را برای نمایش فیلم استریپ با ویدئو کاست و پروژکتور فیلم دارند و از این نظر وضعشان روبراه است .

○ دولت چه موانعی بر سر راهتان گذاشته و شما چه

عکس‌العملی نشان داده‌اید؟

ـ راستش، ما اعلام می‌کنیم که این برنامه‌ها فرهنگی‌اند و فلان سازمان محلی ترتیبش را داده است. احزاب دست راستی و خیلی از گروه‌های مذهبی هم در "باری‌یادا"ها برنامه‌ی فرهنگی می‌گذارند. در جریان کار با گروه‌های شناخته شده‌ی سیاسی، چه از نظر شخصی و چه تشکیلاتی، کمتر به‌چشم می‌خوریم، این موضوع از نظر امنیتی به‌نفع ما بوده، و ابزارها و فیلم‌هایمان هم محفوظ تر بوده‌است. و اگر می‌خواستیم به‌جایی مثل منطقه "سی‌یرا" برویم که مثلا" کارگران معدن اعتصاب کرده بودند و به‌این دلیل پلیس منطقه را تحت کنترل داشته ـ مثلا" ماشین‌ها را در جاده‌ها یا موقع ورود به‌شهرها بازرسی می‌کرده ـ ما خودمان با یک ماشین می‌رفتیم و پروژکتور و حلقه‌های‌فیلم را با ماشین دیگری می‌فرستادیم. با همه‌ی این احتیاط ها، یک‌بار که در جریان اعتصاب بزرگ و سراسری ماهیگیران، به‌میان آنها می‌رفتیم تا برایشان فیلم نمایش بدهیم، پلیس یکی از سه پروژکتور ما را ضبط کرد و وقتی که آن را پس گرفتیم دیدیم یکی از دسته‌های آن‌را کنده‌اند، وهنوز که هنوز است نتوانسته‌ایم تعمیرش کنیم. به این دلیل تصمیم گرفتیم که از این به‌بعد موقع سفر پروژکتور را همراه خودمان نبریم و فقط فیلم‌ها را ببریم. و باز به‌همین دلیل تصمیم گرفته‌ایم فعالیت‌هایمان را در "لیما" متمرکز کنیم و پخش و پلا نشویم. مدتی من خودم تقریبا" هر روز و روزهای شنبه و یکشنبه هم در دو جای مختلف فیلم نمایش می‌دادم. طوری که از فرط خستگی بستری شدم و بعد از آن تصمیم گرفتیم که آهنگ کارمان را کندتر کنیم و با فعالیت بیش از حد به‌خودمان صدمه نزنیم.

جلسات نمایش فیلم توسط گروه ما، درواقع، همیشه

برنامه‌ی سیاسی بوده است و نه به‌دلیل عشق و علاقه به‌هنر. ما فیلم نمایش می‌دهیم تا مسائل مبتلا به‌مردم را مطرح کنیم، تا به‌مردم یا به‌کارگرانی که دارند اتحادیه تکشیل می‌دهند آگاهی سیاسی بدهیم. نمایش فیلم توسط ما به‌مبارزان سیاسی کمک می‌کند تا میان اتحادیه‌ها فعالیت کنند، نمایش فیلم و بحث‌های بعد از آن به‌اعضای اتحادیه‌ها کمک می‌کند تا از سیاست مردمی و از تحلیل سیاسی مسایل جاری سر دربیاورند. به‌همین دلیل است که قبل از برگذاری جلسه‌ی اصلی، فیلم را برای سران گروه نمایش می‌دهیم و بحث کوتاهی هم می‌کنیم و بعد خود آنها فیلم را برای افرادشان نمایش می‌دهند، و این یک جور روند آموزش دوگانه است که هم جنبه‌ی سینمایی دارد و هم جنبه‌ی سیاسی.

هدف اصلی سیاسی ما افزایش آگاهی سیاسی و شناخت بنیادی در بین مردم عادی است، زیرا فقط آموزش و فشار از پایین است که گروه‌های سیاسی مبارز را وادار به‌وحدت نیروها خواهد کرد و مانع کشمکش و جدل میان گروه‌های پراکنده خواهد شد. موقعی که مجلس مؤسسان مشغول کار بود، بیش از سی گروه چپ و رادیکال که در دوران حکومت "ولاسکو" پدید آمده بودند درباره‌ی پیشنهادهایی که برای قانون اساسی داشتند با توده‌های حامی خود مشورت نکردند، حتا با اعضای خودشان هم مشورت نکردند، و توده‌های مردم به‌این دلیل سخت از آنها انتقاد کردند، و این باعث شد که تعدادی از این گروه‌ها بیشتر به‌خواست‌های مردم عنایت نشان دهند.

یکی از اعضای گروه ما عضو یک حزب چپگرا بود، و وقتی که ما برای نمایش فیلم به‌همه‌ی سازمان‌های مردمی و کارگری می‌رفتیم و در محله‌های "لیما" فیلم نمایش می‌دادیم، او متوجه شد که دیدگاه‌های حزبش با چه

محدودیت‌هایی روبرو است. تغییرات اقتصادی در پرو بسیار موءثر بوده و احزاب چپ نتوانسته‌اند همگام با این تغییرات حرکت کنند و در نتیجه عقب مانده‌اند، طوری که آدم احساس می‌کند اگر بتواند چشم‌هایش را باز کند و مدام با مردم تماس داشته باشد، این خودش یک گام به پیش است. آدم با این کارها می‌تواند اطلاعاتی کسب کند، از مردم چیزهایی یاد بگیرد و واقعیت اوضاع را ببیند. به‌همین دلیل است که گروه ما اساسا" یک گروه ارتباطی بوده است.

○ در "باری‌یادا"ها چند نفر به‌جلسات نمایش فیلم می‌آیند و چند نفر برای شرکت در بحث (پس از خاتمه فیلم) می‌مانند؟

ـ ما به‌طورمتوسط ۱۵۰ الی ۲۰۰ نفر را می‌پذیریم، چون در "باری‌یادا" مردم خیلی به‌فیلم علاقه دارند، و از طرفی هم چون قیمت بلیط را خیلی پایین نگهداشته‌ایم (چیزی معادل پنج الی ده سنت، حدود یک تومان) و از آنجا که گاهی هم اصلا" پول نمی‌گیریم، خیلی استقبال می‌کنند. تازه وقتی هم که پول می‌گیریم، فقط کرایه‌ی تاکسی یا مزد حمل پروژکتور می‌شود، یا حداکثر ممکن است مبلغ ناچیزی بماند که آن هم برای خرید لامپ تازه‌ای برای پروژکتور و این قبیل هزینه‌ها خرج می‌شود. برای مرمت فیلم‌ها و پرداخت مخارج عمده از دوستانمان کمک مالی می‌گیریم. این کمک‌ها کفاف کار فیلمسازی خودمان را نمی‌کند، هدف ما فقط این است که فیلم‌ها را به‌قیمتی نمایش بدهیم که مردم بتوانند از عهده‌اش برآیند.

حدود نصف آن‌هایی که فیلم را دیده‌اند برای بحث می‌مانند. معمولا" درصد خیلی پایینی از مردم حرف می‌زنند، مردم عادی هم مثل دانشجویانی که در سینه‌کلوب دانشگاه شرکت می‌کنند، از حرف‌زدن می‌ترسند،

فکر می‌کنند که متخصص سینما نیستند و آنقدر شناخت ندارند که بتوانند در بحث شرکت کنند. اگر مردم منطقه‌ای تحولات سیاسی وسیعی را از سر گذرانده باشند عده‌ی بیشتری از آنها در بحث شرکت می‌کنند چون متوجه می‌شوند که فیلم با فعالیت جمعی آنها رابطه‌ای دارد.

گاهی مردم آن انتظاری را که ما داریم برنمی‌آورند و آن‌طور که ما در نظر مجسم می‌کردیم واکنش نشان نمی‌دهند. مافیلم لوسیا [۲۳] (ساخته‌ی "اومبرتو سولاس [۲۴]"، کوبا، ۱۹۶۸) را مدتی در ۱۹۷۲ و ۱۹۷۳ نمایش دادیم ... (توضیح مترجم: فیلم لوسیا از سه قسمت تشکیل شده و این قسمت‌ها وضع و موقعیت اجتماعی زنان کوبایی را در سه دوره‌ی تاریخی ۱۸۹۵ (جنگ استقلال)، ۱۹۳۳ (سقوط دیکتاتوری "ماچادو [۲۵]") و ـ ۱۹۶ (یعنی پس از پیروزی انقلاب، که سال دقیقش عمدا" مشخص نشده است) بررسی می‌کنند. داستان قسمت سوم از این قرار است که کارگری به‌زنش اجازه‌ی کار کردن نمی‌دهد و "مرد سالاری" تمام عیاری را در محیط خانه برقرار کرده است. زن می‌خواهد ازآزادی بیشتری برخوردار باشد زیرا زمان، زمان انقلاب است و کار و تحصیل برای استحکام و حفظ دستاوردهای انقلاب لازم است. اما شوهر که خودش را "انقلابی" می‌داند حتا اجازه‌ی نفس کشیدن هم به‌او نمی‌دهد. موضوع در پایان لاینحل باقی می‌ماند، اما دخترکی که در پایان فیلم شاهد زد و خورد این زن و شوهر در ساحل دریاست، از حرف‌ها و حرکات مضحک آنها به‌خنده می‌افتد و شادمانه پی کارش می‌رود)... ما انتظار داشتیم که مردم از قسمت سوم بیش از دو قسمت دیگر خوش‌شان بیاید، اما آنها از قسمت دوم خوش‌شان آمد، چون تحرک بیشتری داشت، در مورد قسمت سوم متاسفانه شوهر را به‌دلیل سلطه طلبی بر زن شمار بیشتری تایید

می‌کردند. در مورد فیلم مانوئلا۲۶ (ساخته‌ی "اومبرتو سولاس"، کوبا، ۱۹۶۶) شیفته‌ی صحنه‌های پر تحرک جنگ چریکی و ماجرای عشقی و این گونه مسایل شده بودند. (توضیح مترجم: فیلم ۴۲ دقیقه‌ای "مانوئلا" ماجرای دختری روستایی به‌همین نام است که وقتی سربازان رژیم "باتیستا" مادرش را می‌کشند به‌نیروهای چریکی "کاسترو" می‌پیوندد. تنها آرزوی او انتقام است، اما رفته رفته به یک مبارز منضبط انقلابی تبدیل می‌شود و در پایان حتا به حال سربازانی که او را می‌کشند دلسوزی می‌کند)...

در اتحادیه‌ها وضع فرق داشت. کارگران بیشتر در بحث شرکت می‌کردند، چون مدام با مسایل سیاسی درگیرند و صاحب رای و عقیده‌اند. آنها صریحا"، به‌مبارزه‌ی طبقاتی و ماهیت مبارزه‌ی مسلحانه، مثلا"، در لوسیا و مانوئلا اشاره می‌کردند. نمایش فیلم در میتینگ‌های سیاسی آنها، معمولا" باعث می‌شود که در بحث پس از نمایش، مواضع جداگانه بگیرند و کار را به‌مشاجره بکشند. بحث‌های آنها خیلی غنی‌تر و پرمایه‌تر است.

وضع فیلمسازی در پرو

○ قبلا" اشاره کردید که در ۱۹۷۵ عوامل بسیار مناسبی جمع آمده بود تا جنبشی در سینمای پرو آغاز شود. ممکن است درباره‌ی این دوره اطلاعاتی دراختیار ما بگذارید؟

ـ بله، منتهی اول باید کمی به‌عقب برگردم و درباره‌ی لایحه‌ی فیلم و سانسور توضیح بدهم. دوره‌ی فعلی سینمای پرو، با تصویب قانون فیلم در نخستین ماه‌های سال ۷۳ شروع شده. قبلا" هم در پرو فیلم ساخته می‌شد اما هیچ حمایتی از آن نمی‌شد. فیلم کوتاه ساخته

نمی‌شد چون جایی برای نمایش آنها وجود نداشت. قانون جدید سبب شد که تعداد زیادی فیلم کوتاه ساخته شود (به‌دلیل تخفیف مالیات این نوع فیلم‌ها ــ توضیح مترجم انگلیسی). اما مسئله‌ای را باید تذکر داد. فیلم‌های اولین سال پس از تصویب این قانون بر سه‌نوع‌اند: فیلم‌های مؤلف، مانند آثار "روبلس گودویی"[۲۷]، فیلم‌های پولساز، از جمله فیلم‌های صنعتی، و ال‌کارگادور[۲۸] (به معنی "باربر" ــ درباره‌ی یکی از حمل کنندگان بارهای سنگین در کوه‌های آند) فیلم مستندی از "لوچو فیگه‌روا[۲۹]"، که نگاهی هم به‌مسایل اجتماعی دارد و واقعیت پرو را نشان می‌دهد. بخش اعظم فیلم‌های کوتاه آن دوره و دوره‌ی پس از آن (تا امروز) از نوع دوم بوده است.

مسئله برای فیلمسازانی چون "فیگه‌روآ" سانسور بوده و هست. سانسور در پرو در دو مرحله انجام می‌شود. فیلم‌ها اول از این نظر بررسی می‌شوند که برای بزرگسالان مناسب‌اند یا برای خردسالان. بعد فیلم‌ها به "کمیسیون ترویج فیلم" فرستاده می‌شوند تا اجازه‌ی نمایش بگیرند، که این هم نوع دیگری از سانسور است. اگر فیلمی از سد سانسور اول گذشت اما پروانه‌ی نمایش عمومی را نگرفت، این اجازه را دارد که در سینه‌کلوب‌ها، اتحادیه‌ها و مدرسه‌ها نمایش داده شود. مثلا" فیلم رونان کای‌کو[۳۰] ساخته‌ی "نورا ده ایسکوئه[۳۱]"، درباره‌ی مبارزات دهقانی سال‌های شصت که به‌تصویب لایحه‌ی اصلاحات ارضی سال ۶۹ انجامید، در همان اولین مرحله رد شد و از این جهت تحت هیچ شرایطی نمی‌توان آن را نمایش داد. فیلم عکاس پارک[۳۲] از "گروه فیلمسازی چشم[۳۳]" (فیلم مستندی درباره‌ی دستفروش‌ها، اغذیه‌فروش‌های دوره‌گرد، گداها و غیره، که همیشه در پارک دانشگاه "لیما" پلاس‌اند) از مرحله‌ی اول به‌سلامت جست اما تا دو سال بعد

نتوانست سد دوم را پشت‌سر بگذارد.

این است که تهیه کنندها می‌ترسند. دیگر نمی‌خواهند روی فیلم‌هایی که مضمون اجتماعی دارند سرمایه‌گذاری کنند. با این‌حال، بعضی از فیلمسازان باز اصرار داشتند که فیلم‌هایی درباره‌ی مسایل اجتماعی بسازند، اما فیلم‌های آنها یا سانسور می‌شد یا اجازه‌ی نمایش نمی‌گرفت. نمونه‌اش فیلم‌های رونان کای‌کو، ئوآندو[۳۴] ساخته‌ی "فیکو گارسیا[۳۵]" (فیلمی درباره‌ی اعتصاب کارگران در یک مزرعه‌ی فئودالی به‌نام "ئوآندو") و زمین بدون ارباب[۳۶] (فیلم مستندی درباره‌ی مبارزه‌ی دهقانان تا تصویب لایحه‌ی اصلاحات ارضی سال ۶۹)، و بعد فیلمی درباره‌ی خاویر اراثود[۳۷] (درباره‌ی شاعر معروفی به‌همین نام که به‌جنبش چریکی پیوست و در سال ۶۳ کشته شد) و بچه‌های کوسکو[۳۸] (درباره‌ی بچه‌های دهقانان آند) که هردو فیلم را گروهی به‌نام "آزادی بدون انحراف[۳۹]" ساخته است.

این جریان، که از ۱۹۷۳ شروع شد، پیامدهای ایدئولوژیک و سیاسی مشخصی داشت. فیلمسازان متشکل شدند و علیه دست‌اندازی‌های دولت، علیه سانسور، و علیه "کمیسیون ترویج فیلم" اعتراض کردند. کارگران صنعت فیلم متشکل شدند تا علیه کمپانی‌های فیلمسازی مبارزه کنند، و به‌این منظور در ۱۹۷۴ "اتحادیه‌ی کارگران صنعت فیلم" را تشکیل دادند. همزمان، کارکنان و کارگران بخش توزیع و نمایش فیلم "فدراسیون کارکنان صنعت فیلم" را تاسیس کردند. و باز در همین دوره بود که در ماه ژوییه‌ی ۱۹۷۴ روزنامه‌های بخش خصوصی و متعلق به‌سرمایه‌داران به‌دولت انتقال داده شد. آن عده از ما که در مجله‌های سینمایی "آوله‌موس ده سینه[۴۰]" و "سینماتوگرافو" قلم می‌زدند، شروع کردند به‌نوشتن نقد

○ "مرگ در سپیده‌دم"، ساخته‌ی "فرانسیسکو لومباردی".

فیلم در روزنامه‌ها، حالا به‌رسانه‌ای دست پیدا کرده بودیم که قبلا " به‌آن راه نداشتیم. این دسترسی، همراه با تشکل کارکنان فیلم و برخوردشان با دولت و کمپانی‌ها، به‌ما امکان داد که بحث گسترده‌ای را درباره‌ی سینمای پرو آغاز کنیم. این بحث تا آخر سال ۷۵ و اوایل ۷۶ طول کشید و موضوع اساسی آن این بود که چگونه می‌توان محتوای سیاسی به‌سینمای پرو داد.

○ فیلمسازان با چه مشکلاتی روبرو بودند؟

ـ مشکل اساسی این بود که فیلم‌هایشان از طرف "کمیسیون ترویج فیلم" رد می‌شد. در نتیجه نمی‌توانستند فیلم‌های دلخواهشان را بسازند. و بعد هم، کسانی که برای کمپانی‌ها کار می‌کردند مشکلات کاری داشتند: مزدهای پایین، ساعات کار پراکنده و غیرمداوم، نداشتن اجازه‌ی کار، بیکاری، نداشتن درآمد مداوم یا ثابت و غیره. کارکنان بخش توزیع و نمایش هنوز هم سخت تحت استثمار هستند. کار ثابت ندارند، و دولت اتحادیه‌شان را به‌رسمیت نمی‌شناسد.

کارکنان بخش‌های مختلف تولید، منتقدان و اتحادیه‌ی هنرپیشه‌ها به‌جایی رسیدند که متحد شدند و "جبهه‌ی دفاع از سینمای ملی" را تشکیل دادند. این جبهه وارد بحثی طولانی دراین‌باره شد که چگونه می‌توان مبارزه در راه سینمای ملی یا سینمای مردمی را به‌پیش برد، سینمایی که منافع اکثریت مردم را بازگو کند. این بحث، یک هدف سیاسی و ایدئولوژیک اساسی داشت و آن دفاع از آزادی بیان بود.

اینها همه حرف‌های خوبی است، ولی ما در "جبهه" مشکلاتی داشتیم و خطاهای جدی مرتکب شدیم. مثلا"، میان گروه‌های دارای گرایش‌های متفاوت در "جبهه" مشاجراتی درگرفت و ما نتوانستیم به‌خط سیاسی درستی برسیم. ما دو دشمن اصلی در برابر می‌دیدیم: کمپانی‌های آمریکای شمالی با کنترلی که روی بازار فیلم دارند، و دولت که بنا بر ماهیت سرمایه‌داری‌اش از منافع استثمارکنندگان دفاع می‌کند و این کار را از طریق سانسور و تحمیل خفقان انجام می‌دهد.

○ اگر درست فهمیده باشیم، این وضع جزیی از وضعیت کلی کشور است: یعنی شما با دولتی طرفید که به

کمپانی‌های چند ملیتی کمک می‌کند و برایشان سوبسید قایل می‌شود و نمی‌گذارد که صنعت داخلی روی پای خودش بایستد، وضعیتی که نتیجه‌اش بیکاری و کاهش درکمد کارکنان صنعت سینماست.

ـ بله، همینطور است. مسئله‌ی ما این بود که دشمنانمان را شناسایی کرده بودیم و می‌دانستیم که باید به‌آنها ضربه بزنیم، اما بر سر این موضوع توافق نداشتیم که اول به‌کدام یک‌باید ضربه زد. مسئله‌ی دیگری که در همین رابطه وجود داشت این بود که بر سر نوع مبارزه هم توافق نداشتیم. منتقدان فیلم عقیده داشتند که ما قبل از آن‌که جنبش را در مسیر سیاسی‌اش رشد بدهیم باید ایدئولوژی مشخصی برای آن پیدا کنیم، گرچه این دو کار به‌صورت همزمان هم امکانپذیر بود. عده‌ای عکس این عقیده را داشتند و می‌گفتند که پیش از هر چیز، از طریق ضربه‌زدن به‌کمپانی‌های چند ملیتی، باید مستقیما" به امپریالیسم آمریکا ضربه‌زد. علاوه براین، جنبش، که شناخت کاملی از نوع مبارزه نداشت، در عمل نتوانست قدمی جلوتر از همان گرایش صادقانه‌ی اولیه بردارد.

○ اما مثل اینکه در همین دوره اعتصابی هم برپا شد، نه؟

ـ بله، دست به‌اقدامات مختلفی زدیم. "فدراسیون کارکنان صنعت فیلم" اعتصاب‌هایی برپا کرد که حمایت خوبی هم از آنها شد. "خوآن بویی‌تا ۴۱" و من که در شماره‌ی روزهای یکشنبه‌ی روزنامه‌ی "کوره‌ئو ۴۲" صفحه‌ای داشتیم، دو بخش تازه را شروع کردیم. یکی شامل نقد فیلم از دیدگاه اجتماعی و انقلابی، به‌اضافه تفسیر و خبر، و دیگری شامل مسائل و مشکلات جنبش سینمایی. در این بخش اعلامیه‌های اتحادیه‌ها و فدراسیون‌ها را چاپ می‌کردیم وگزارش‌هایی‌درباره‌ی مبارزات آنها و درگیریشان

بردگان سیاه در پرو در قرن نوزدهم، اما ناتمام ماند. گروهی هم بود به‌نام "بروما فیلمز[۴۳]" متشکل از شیلیایی‌ها و پرویی‌هایی که پس از کودتای ۱۹۷۳ "پینوشه" به‌پرو آمدند. اینها از نظر سیاسی آدم‌های روشنتری بودند. و فیلم نسبتا" خوبی هم ساختند به‌نام تئاتر خیابانی[۴] (۱۹۷۴) درباره‌ی یک هنرپیشه‌ی تئاتر به‌نام "خورخه آکونیا[۴۵]" در "لیما"، و فیلمی به‌نام ویا پوبلیکا[۴۶] درباره‌ی دستفروش‌های "لیما". دو فیلم کوتاه هم ساختند، یکی به‌نام زنجیرهای من[۴۷] درباره‌ی یکی از "باری یادا"ها، و دیگری به‌نام کلفت استخدام می‌شود[۴۸] درباره‌ی وضع زندگی مستخدمه‌ها و کلفت‌های خانگی.

بنابراین تولید فیلم‌های سیاسی، زیاد چشمگیر نبود. و این سبب محدود شدن بحث‌های ما شد. این هم بود که ما اساسا" برای ایجاد شرایط دموکراتیک در چارچوب سیستم تولید مبارزه می‌کردیم و برنامه‌ای برای به‌راه انداختن "سینمایی دیگر" در حاشیه‌ی سیستم نداشتیم.

○ دلیل این محدودیت اخیر چه بود؟

ـ دلیل اصلی‌اش ضعف ایدئولوژیک فیلمسازان بود. اکثر اعضای "اتحادیه‌ی کارگران صنعت فیلم" که مایل به‌ساختن فیلم بودند، نمی‌خواستند تعهد سیاسی داشته باشند. این بود که به‌فیلم‌هایی با مایه‌ی رقیق رادیکال، اما در درون سیستم، فکر می‌کردند. خلاصه‌ی مطلب اینکه مبارز نبودند.

○ بالاخره جنبش سال‌های ۷۵ ـ ۷۴ کارش به‌کجا کشید؟

ـ به‌دلیل بحث بر سر اینکه اول به‌کی باید ضربه زد، به‌دلیل تردید در مورد شروع کار با پیکارهای سیاسی یا ایدئولوژیک، و به‌دلیل عدم توافق میان گروه‌های

با سانسور می‌آوردیم. این کار را از ژوئیه‌ی ۷۴ تا نوامبر یا دسامبر ۷۵ ادامه دادیم. جلسات نمایش فیلم، بخش‌های سیاسی و ایدئولوژیک، و راهپیمایی‌ها و تظاهرات کارکنان صنعت سینما هم ادامه داشت.

○ و فیلم هم می‌ساختید؟

ـ نه. به‌چند دلیل نمی‌توانستیم به‌تولید بپردازیم. اولا"، رشد سیاسی و ایدئولوژیک کارکنان فیلم خیلی ضعیف بود، و هنوز هم خیلی ضعیف است. ثانیا"، در نتیجه‌ی خلاء موجود در رشد سیاسی، گروه‌های فنی معدودی بودند که می‌توانستد فیلم سیاسی بسازند. آنها که قصد ساختن فیلم‌های سیاسی را داشتند، پول و ابزار نداشتند. ثالثا"، جناح اپوزیسیون درگیر اختلافات داخلی بود. مثلا" "پیشاهنگ انقلابی" و "حزب کمونیست انقلابی" اصلا" با هم توافق نداشتند. حزب "میهن سرخ" نمی‌توانست با "جنبش انقلابی چپ" به توافق برسد. در نتیجه این فرقه‌گرایی‌های شدید، عده‌ی انگشت‌شماری از کارکنان صنعت فیلم که می‌خواستند فیلم سیاسی بسازند، از حمایت درست و حسابی و منسجمی برخوردار نبودند. تشکیل گروه‌های فیلمسازی مشکل بود. تجربه‌هایی در زمینه‌ی سوپر ۸ شد، اما خیلی محدود بود و برای اتحادیه‌ها کار می‌شد. "اتحادیه‌ی کارگران صنعت فیلم" هم تعدادی فیلم خبری ساخت، همین!

چندتا فیلم هم بود. "نورا ده ایسکوئه" فیلم رونان کای‌کو را در ۱۹۷۳ ساخت، اما تا ۱۹۷۵ با سانسور درگیری داشت. گروه "آزادی بدون انحراف" فیلمی درباره‌ی خاویر ارائود (شاعر چریک) را ساخت که فیلم خوبی بود، اما خیلی احساساتی از آب درآمده بود و دیدگاه درست انقلابی هم نداشت. این گروه سعی کرد فیلم‌های دیگری هم بسازد، از جمله طرح جالبی درباره‌ی

مختلف، از جمله فیلمسازان و منتقدان، دولت در سال ۷۵ توانست مانور موثری پیاده کند. کمیسیون برای تنظیم یک قانون جدید برای صنعت فیلم، تولید، توزیع، نمایش، سینه‌کلوب‌ها و همه‌ی جوانب کار سینما تشکیل داد. دعوتنامه‌ای هم برای توزیع کننده‌ها، تهیه‌کننده‌ها، هنرپیشه‌ها و منتقدان فرستاد تا در این کار کمک کنند. کلاه سرمان گذاشت. این کوشش همه‌جانبه‌ی دولت، میان ما تفرقه انداخت. همه‌ی نیروهای ما جذب این قانون جدید شد. مدت شش ماه، هفته‌ای چهار پنج بار بعد از ظهرها جمع می‌شدیم، مرتب طرح می‌دادیم و کاغذ سیاه می‌کردیم، و همه‌اش به‌دلیل قانونی که هرگز به‌مرحله‌ی عمل در نیامد. و اصولا " قصد دولت هم این نبود که کاری صورت بدهد.

همان موقع، اتحادیه وارد مبارزه‌ای سیاسی با صاحبان کمپانی‌ها شد، آن هم موقعی که نیروهای اتحادیه کافی نبود. اعلام اعتصاب کرد و اعضایش اخراج شدند. بعد، از راه قانونی وارد شد و به‌وزارت کار شکایت کرد، و آنجا هم باخت. دولت، اول اتحادیه را به‌رسمیت شناخت، و بعد تصمیم گرفت که آن را غیر قانونی اعلام کند. بخشی از مسئله این بود که اتحادیه آمادگی سیاسی و ایدئولوژیک روشنی نداشت. جر و بحث داخلی زیاد بود، و بعضی هم می‌گفتند که حزب "پیشاهنگ انقلابی" اتحادیه را وسیله قرار داده تا به‌منافع سیاسی خودش برسد. نتیجه این شد که اتحادیه وارد یک دوره‌ی بحران سیاسی شد و منحل شد.

منتقدان هم دچار تناقض‌هایی بودند که هنوز نتوانسته‌ایم حلشان کنیم، و این تناقض‌ها کار ما را در مقابله با سانسور فزاینده‌ی روزنامه‌ها در ۱۹۷۶ (زمانی که دولت دست‌راستی ژنژال "مورالس" سر کار بود) مشکلتر

ه "محل زندگی کرکس‌ها"، ساخته‌ی "فدریکو گارسیا".

می‌کرد. اینها همه روی هم جمع شد و جنبش فیلم را با شکست روبروکرد. بیشتر فیلمسازها در نتیجه‌ی شکست این جنبش، چنان ناامید و دلسرد شده‌اند که دیگر حاضر نیستند کلمه‌ی اتحادیه را هم بشنوند.

ه ولی در یک سال اخیر "انجمن فیلمسازان" تشکیل شده است، و شنیده‌ایم که این را هم دولت از طریق "کمیسیون ترویج فیلم" علم کرده است.

ـ بله، این هم حقه‌ی تازه‌ای است که برای متفرق کردن نیروها سوار کرده‌اند. اتحادیه‌ی قبلی همه‌ی دست در کاران سینما را شامل می‌شد، از جمله کارکنان مستقل، که به‌صورت نیمه‌وقت و قراردادی برای کمپانی‌های کوچک کار می‌کنند. بیشتر دست درکاران صنعت سینما مستقل کار می‌کنند. اما کسانی هم هستند که آقایان فیلمساز لقب گرفته‌اند، از جمله تکنیسین‌های ماهر، کارگردان‌ها و تهیه کننده‌هایی که مزد حسابی می‌گیرند و کارگران را داخل آدم حساب نمی‌کنند. مقامات دولتی از این تفرقه بهره برداری

کردند و کسانی را که مزد خوب می‌گرفتند با وعده و وعیدهایی درباره‌ی آزادی بیشتر در تولید و امکانات بهتری برای توزیع فیلم به‌طرف خود جلب کردند.

حالا رسیده‌ایم به‌ژوییه‌ی ۱۹۷۷، یعنی موقعی که "کمیسیون ترویج فیلم" سمیناری از فیلمسازها (بدون کارکنان و کارگران صنعت فیلم) تشکیل داد تا به‌ارزیابی و بررسی سینمای پرو بپردازند و پیشنهادهایی برای قوانین جدید به‌دولت ارائه کنند. این‌بار گروهی از فیلمسازان و منتقدان مبارز عاقلانه عمل کردند و از این سمینار برای طرح پیشنهادهای ما استفاده کردند. مثلا "ما در مورد سانسور پیشنهاد کردیم که به‌فیلم‌های همه‌ی کشورها اجازه‌ی ورود به‌پرو داده شود، که "کمیسیون ترویج فیلم" هیئتی متشکل از تکنیسین‌ها و مقامات دولتی برای اعمال سانسور نباشد، که نمایندگان نیروهای مسلح در آن عضویت نداشته باشند، و اینکه اعضای آن از میان منتقدان و دست در کاران سینما انتخاب شوند. تمام این پیشنهادها در جهت آزادی‌های دموکراتیک بود. خوب طرح‌ریزی شده بود، منسجم بود، و درنتیجه با استقبال کامل روبرو شد. در ضمن با توافق شرکت‌کنندگان اعلام کردیم که دولت در عرض شصت روز به‌ما جواب بدهد. تا اینجای قضیه خوب پیش رفته بودیم، اما درواقع دولت به هیچکدام از پیشنهادهای ما تن نداد، به‌جز امتیازات فرعی و ناچیز، تنها پیشنهادی که از طرف دولت پذیرفته شد تشکیل "انجمن فیلمسازان" بود.

○ این انجمن چه‌جور تشکیلاتی است؟ شما هم عضو آن هستید؟

ــ نه، من عضو نیستم. زیر نظارت دولت قرار دارد. کسانی که در تشکیل آن شرکت داشتند امیدوارند که بتوانند صنعت سینمای پرو را شکل بدهند. برای آنها،

این یعنی همکاری با "کمیسیون ترویج فیلم" و پرهیز از بحث‌های سیاسی و ایدئولوژیک. فکر می‌کنند که اگر صنعت فیلم را راه بیندازند، بعد می‌توانند فیلم‌های مترقی‌تری بسازند.

به‌عقیده‌ی من این بازی را دولت به‌راه انداخته است تا میان دست درکاران سینما تفرقه بیندازد، از سیاسی‌شدنشان جلوگیری کند، و حتا نگذارد که ساختن فیلم‌هایی با محتوای مترقی شروع شود. فیلم‌های فعلی از نظر فنی خیلی حرفه‌ای‌اند، اما از تحلیل واقعیت و بحث درباره‌ی تضادهای اجتماعی در آنها خبری نیست. بیشتر فیلمسازان ما دارند به‌کشورشان پشت می‌کنند. دیدگاه‌های غلطی بر "انجمن" حاکم شده است. هیچ صحبتی از امکانات و واقعیت‌های سینمای پرو نمی‌شود. از سمینار به بعد، یعنی طی دو سال اخیر، هیچکس مایل نبوده درباره‌ی مسائل سینمای پرو حرف بزند. اگر نظرات رسمی انجمن غالب شود، آنها همیشه در این تصور باقی می‌مانند که سینمای سیاسی چیزی متعلق به‌آینده است. در حالیکه آگاهی و شناخت سیاسی فقط از طریق مبارزه به‌دست می‌آید.

○ نکته اینجاست که اگر دو ــ سه سال یا چهار سال بعد بخواهند فیلم‌هایشان را در سینماها نمایش دهند، یعنی به‌خیال خودشان، موقعی که امکان ساختن فیلم‌های سیاسی درباره‌ی واقعیت پرو وجود داشته باشد، آن وقت دیگر معلوم نیست که راه و روش کار را یاد گرفته باشند.

ــ درست است! سال گذشته (۱۹۷۸) در تاریخ پرو بی‌سابقه بود، مردم پیوسته در حال مبارزه بودند: اعتصاب اتحادیه‌ی ملی معلمان، اعتصاب‌های کارگران معدن، مبارزات انتخاباتی برای مجلس مؤسسان، مصادره‌ی اراضی کشاورزی توسط دهقانان. و فیلمسازها در

هیچیک از این عرصه‌ها حضور نداشتند . چند نفری بودیم که سعی کردیم کاری صورت بدهیم ، اما تجربه‌ی کسانی را که سال‌ها در زمینه‌ی فیلمسازی کار کرده‌اند نداریم ، و وضع مالیمان هم هیچ تعریف ندارد .

طرحی برای ساختن فیلم‌های سیاسی

○ دوستانتان در حال حاضر مشغول ساختن فیلمی هستند . در این مورد توضیحی بدهید .

ـ درباره‌ی مبارزات ساکنان یکی از "باری‌یادا"های "لیما"ست که سعی‌دارند شناخت سیاسی کسب کنند و مانع مداخله‌ی "سیناموس" (ر.ک. پانوشت ۲۰) در امور خود شوند . این "باری‌یادا" در ۱۹۷۴ تشکیل شد . و در پایان سال ۷۷ ساکنانش اراضی آن ناحیه را مجددا" میان خود تقسیم کردند . بگذارید بیشتر توضیح بدهم . وقتی که زمینی در حومه‌های یک شهر اشغال می‌شود ، همه قطعه‌ای از آن را تصاحب می‌کنند . و بعد ، موقعی که اوضاع کم وبیش آرام گرفت ، فضای موجود را براساس نیازهای هرکس مجددا" تقسیم می‌کنند . این کار در سال ۷۷ و مستقل از دولت ، از طریق حسن نیت مردم انجام شد . دوستی که در این "باری‌یادا" زندگی و کار می‌کند با یکی از دوستان من تماس گرفت و او رفت تا از جریان تقسیم مجدد زمین فیلم بگیرد ، چون مردم می‌خواستند که طرز تقسیم زمین‌ها روی فیلم ضبط شود . به‌این شکل ، این دوست ما چیزی حدود نیم ساعت ، و بدون هیچ دیدگاه خاصی ، فیلم گرفت ، از جریان ساختن خانه‌ها ، وضع زندگی آنها ، و چیزهای دیگری مثل سر رسیدن یک تانک کوچک پلیس که برای تخریب خانه‌ها آمده بود ، و مقداری از راهپیمایی مردم در آن منطقه . اما هیچ نمی‌دانست که با این تکه

○ "آرماندو روبلس گودوی" کارگردان فیلم "دیوار سبز"

فیلم‌ها چکار کند. این نیم ساعت را هم با فیلم‌های خامی جور کرده بود که تاریخ مصرفشان گذشته بود اما هنوز وضع نسبتا" خوبی داشتند و بعضی دوستانش به‌او داده بودند. وبعدهم، طبق‌معمول، با کمک دوستان دیگر و تکنیسین‌هایی که به لابراتوار و وسایل کار دسترسی داشتند کار کرده بود. بعد از فیلمبرداری، یک گروه آلمانی که به‌پرو آمده بود مقداری کمک مالی کرد، و به‌این ترتیب دوست من و همکارانش توانستند یک نسخه‌ی پوزیتیف اولیه تهیه کنند.

قدم بعدی، نمایش فیلم‌های موجود به‌ساکنان "باریادا" بود. می‌خواستند نظرات آنها را بشنوند. و می‌خواستند که آنها بگویند که با این فیلم‌ها چکار کنند. نماهای بد را حذف کردند، نظم و ترتیبی به‌بقیه‌ی نماها دادند و نوار صدایی که کم و بیش هماهنگ با آن بود روی

نوار کاست تهیه کردند. این نسخه را دوبار نمایش دادند، اول برای سران "بادی‌یادا"، که حدود پنجاه نفر می‌شدند، و بعد برای همه‌ی اهالی آنجا. از نظر فنی، این نسخه وضع خوبی ندارد، نورسنج نداشته‌اند، از دوربین روی دست استفاده کرده‌اند و غیره. اما این اشکالات برای اهالی مهم نبود. فیلم تاثیر خوبی روی آنها گذاشت، که دلیلش البته فقط این نبود که خودشان راتوی‌فیلم‌می‌دیدند، بلکه‌این بود که بخشی‌از مبارزه‌شان را می‌دیدند. پس از بحث‌های طولانی که اکثر مردم در آن شرکت کردند، اهالی از گروه فیلمساز خواستند که فیلمی درباره‌ی تاریخچه‌ی تشکیل این "باری‌یادا" از اولین روز آن بسازد.

این شد که گروه کار را ادامه داد، و درباره‌ی اینکه چطور توانستند آن زمین‌ها را تصرف کنند با اهالی آنجا مصاحبه کردند. یک مصاحبه‌ی ۱۲ دقیقه‌ای با یکی از خانواده‌ها هست که با پلیس درگیر شده بود. دوست من در مورد شرایط زندگی در آن ناحیه هم چیزهایی گرفته و راجع به شرایط و مسایل کنونی هم مصاحبه‌هایی کرده اشت.

مهم آن است که در این مبارزه همه‌ی اهالی شرکت کرده‌اند و درگیری به‌جاهای باریکی کشیده است، عده‌ای زخمی شده‌اند، عده‌ای توقیف شده‌اند، و چند نفر هم کشته شده‌اند.

○ چیزی از این درگیری هم توی فیلم بود؟

ـ عکس‌هایی از جریان زد و خورد گرفته بودند، بخصوص از یک لحظه‌ی خیلی مهمش که در جریان حمله، سه‌نفر، که دو نفرشان بچه بودند، در درگیری با سربازان نیروی دریایی کشته شدند.

○ چطور می‌خواهند جنبه‌ی سیاسی مبارزه را به

تماشاگر منتقل کنند؟

ـ از چند عامل می‌شود استفاده کرد. اول، توی فیلم این نکته را توضیح می‌دهند که این "باری‌یادا" یک نمونه‌ی نوعی است، و نشان می‌دهند که همین وضع در جاهای دیگر پرو هم وجود دارد. دوم، قصد دارند یک جنبش مردمی خاص را بررسی کنند که می‌تواند سرمشق و الهام‌بخش باشد. سوم، این نکته از نظر آنها اهمیت دارد که مردمی که مبارزه را به‌انجام رسانده‌اند، فیلم را دیده‌اند و درباره‌ی شکل و محتوای آن نظر داده‌اند. چهارم، نشان می‌دهند که منافع اقتصادی و سیاسی دولت ایجاب می‌کند که مردم همچنان در این شرایط زندگی کنند و در ضمن "باری‌یادا"ها مستقل از دولت، یعنی از "سیناموس"، تشکل پیدا نکنند. این "باری‌یادا"، یکی از معدود باری‌یاداهایی است که ساکنانش از دهقانان و مهاجران روستایی‌تشکیل‌شده و در مبارزه علیه "سیناموس" پیروز شده است، و در نتیجه اهالی آن توانستند بودجه‌ی ساختمان خانه‌هایشان را از دولت بگیرند. و، پنجم، برخلاف خواست دولت، قطع وابستگی از "سیناموس" را نشان می‌دهند، اهمیت تشکل مستقل و اقدام دسته‌جمعی را نشان می‌دهند. فکر اصلی فیلم، کم و بیش چنین چیزی است.

○ در حال حاضر فیلم در چه مرحله‌ای است؟

ـ هنوز باید حدود دویست فوت هم فیلم بگیرند، از بعضی جزییات، یا مصاحبه‌ای ـ چیزی، و بعد تدوینش می‌کنند حالا دیگر به‌قدر کافی پول جمع‌کرده و می‌توانند تا شش ماه دیگر فیلم را تمام کنند. البته در خود "باری‌یادا" مشکل کوچکی دارند. بعد از کشته شدن آن سه نفر، مردم کمی عقب کشیده‌اند، و مدیریت تغییر کرده است. اما این دوستان فکر نمی‌کنند که این موضوع مانع

کارشان بشود. علاوه بر بقیه‌ی فیلمبرداری، آنها فکر می‌کنند که باید کمی هم از خودشان انتقاد کنند، هم به دلیل بهتر شدن تدوین این فیلم و هم به‌دلیل طرح‌های آینده.

○ به‌نظر شما انتقاد از خود چه فایده‌ای خواهد داشت؟

ـ اول اینکه فقط دو نفر از آنها روی این طرح کار کردند و از بقیه فقط گاهی کمک‌گرفتند، در نتیجه نتوانستند عده‌ای را به‌کار بگیرند و یک گروه فیلمسازی تشکیل بدهند تا بتوانند به‌طور منسجم روی این فیلم کار کنند و بعد در آینده هم بتوانند به‌همین ترتیب کارشان را ادامه بدهند. در ضمن، قصد داشتند فیلم‌را به‌صورت جمعی بسازند، اما از مردم فاصله گرفتند و منزوی شدند. در مورد خط کلی فیلم با آنها مشورت کردند، اما از نزدیک با آنها کار نکردند، فیلم را مال‌خودشان می‌دیدند و در نتیجه مردم به‌قدر کافی مشارکت نکردند. کوتاهی آنها تا حدی از این نظر است که یک گروه منسجم تشکیل ندادند، و تا حدی هم مشکلات اقتصادی مانع کارشان بوده است، مثلا" همین دوست من وضعش طوری بود که همیشه در مواقع لازم نمی‌توانست روی فیلم کار کند. حالا که به‌اشتباه خود پی برده‌اند، می‌خواهند قبل از شروع تدوین فیلم با مردم مشورت کنند، طوری که مردم هم بتوانند پیشنهادهایشان را در جهت بهبود کار ارائه کنند.

اشتباه سومی هم هست که بی‌ارتباط با سایر اشتباهات‌نیست. آنها به‌عنوان یک گروه کوچک‌فیلمسازی، در "باری‌یادا" به‌کار سیاسی دست نزده‌اند. همینجور آمده‌اند و رفته‌اند، تا حدی درباره‌ی فیلم با آنها حرف زده‌اند اما مدام در منطقه حضور نداشته‌اند. اگر فیلمسازها

کاری می‌کردند که مردم حداقل کمی بیشتر در ساختن فیلم مشارکت کنند و نظر آنها را هم دخالت می‌دادند، در نتیجه به‌رشد سیاسی مردم هم کمک می‌شد.

○ این مورد آخری ما را به‌یاد انتقادهایی می‌اندازد که محافل مترقی از مردمشناسان می‌کنند. مردم‌شناسانی‌که‌می‌آیند زندگی‌دهقانان رامشاهده می‌کنندو درباره‌اش چیزهایی می‌نویسند، حتا با حسن نیت، فقط می‌آیند و می‌روند اما چیزی نمی‌دهند، سعی نمی‌کنند آگاهی سیاسی خودشان و دهقانان را رشد بدهند. و این در بدترین شکلش نوعی استثمار است، و در بدترین شکل آن مردم واقعا" دلشان می‌خواهد از لحاظ سیاسی درگیر بشوند، مثلا" کاری که دوست شما کرده است. حضور دوست شما حتما" به اهالی این "باری یادا" و "باری یادا"های دیگر کمک خواهد کرد.

ـ بله، یکی از مهمترین نتایج این کار درس‌هایی است که گرفته‌اند و می‌توانند با فیلمسازان دیگر هم درمیان بگذارند.

○ به‌جز کاری که با ویدئو کرده‌اید، چه طرح‌های دیگری دارید؟

ـ طرحی برای ایجاد کارگاه‌های کوچک تولید اسلاید داریم. در کار نمایش فیلم‌مان متوجه محدودیت بزرگی شده‌ایم. فیلم‌های خارجی‌یی که نشان می‌دهیم اغلب واقعیت‌هایی کاملا" متفاوت از واقعیت‌های ما را منعکس می‌کنند و از این جهت برای ما اهمیت چندانی ندارند، هرچند که بعضی از آنها، مثل خون کرکس‌ها[۴۹] ساخته‌ی "خورخه سان‌خنیس[۵۰]" تقریبا" با واقعیت زندگی در پرو همخوانی دارد (توضیح مترجم: خون کرکس‌ها ساخته‌ی یک گروه از فیلمسازان مترقی اهل بولیوی است که فیلم شجاعت مردم[۵۱] از آنها و به‌کارگردانس "سان

خینس" در تهران نمایش داده شده. خون کرکس‌ها که با همکاری سرخپوستان بولیوی ساخته شده، به‌فعالیت مخرب "سپاه صلح آمریکا" در میان سرخپوستان و عقیم کردن زنان آنها در آن کشور اشاره می‌کند. یکی از نتایج نمایش عمومی این فیلم در سال ۶۹ اخراج "سپاه صلح" از بولیوی بود)... خلاصه در نظر داریم این کارگاه را با مشارکت سایر فیلمسازها و تکنیسین‌ها و سایر گروه‌هایی که در "باری‌یادا"ها فعالیت دارند تشکیل بدهیم. پس از تشکیل این کارگاه‌ها، سازمان‌های اجتماعی و سیاسی می‌توانند ازواقعیت‌های زندگی خودشان عکس‌بگیرند و بعد آنها را در جلسات بحث و مناظره نمایش بدهند. این طرح از نظر اقتصادی عملی است و بیش از پیش شور و شوق مردم را برای مشارکت در کارهای جمعی برخواهد انگیخت.

نمی‌دانم شما از محدودیت‌های اقتصادی ما خبر دارید و می‌دانید که ما با چه مشکلاتی روبرو هستیم یا نه. قبلا" گفتم که سه تا پروژکتور داریم که یکی‌اش را پلیس شکسته و قابل استفاده نیست. یکی از آنها را من با یک اسب تاخت زدم. یکی دیگر را یکی از دوستان "مصادره‌ی انقلابی" کرد و به‌ما داد. سومی هم به‌صورت هدیه در اختیار ما گذاشته شد، اما فقط موتور داشت و عدسی و لامپ نداشت. کلی خرج تعمیر و مرمتش کردیم.

مجبور بودیم شبکه‌ای از کمک‌های فنی و صنعتی را راه بیندازیم، مثل پیدا کردن راه‌هایی برای اینکه کار لابراتوآر را ارزانتر تمام کنیم. یکی از اعضای ما از کارهای الکترونیکی خوب سر درمی‌آورد و می‌تواند یک پروژکتور اسلاید بسازد که با باتری کار کند. فقط احتیاج به یک عدسی دارد تا کار را شروع کند. ما همین حالا هم جلسات نمایش اسلاید داریم، و اسلایدهای سیاه و سفید ۳۵م‌م

○ "سارتونینو اویی‌کا"، دهقان بومی و از روسای اتحادیه، و "آپارسیو ماسیاس"، دهقانی که نقش اصلی را برعهده دارد، هردو بیسواداند و در "محل زندگی کرکس‌ها" ساخته‌ی "فدریکو گارسیا" جمله‌های گفتگوهایشان را فی‌البدیهه می‌ساختند. "اویی‌کا" در فیلم داستانی بولیویایی "دشمن اصلی" (ساخته‌ی گروه "اوکامائو") و در یک فیلم مستند پرویی درباره‌ی فعالیت‌های خود او درمقام رهبر اتحادیه، به‌نام "رونان کای‌کو" (ساخته‌ی "نورا ایسکه") نیز بازی کرده است.

نمایش می‌دهیم. وقتی که ما و سایر فیلمسازان مبارز آمریکای لاتین به‌جشنواره‌های سینمایی، مثل جشنواره‌هایی که در کوبا برگزار می‌شود، می‌رویم انتظار نداریم که کارهایمان پخش جهانی بشود. همین قدر کافی است که درآمدمان کفاف مخارجمان را بکند. دولت پرو همه‌ی فیلم‌های سیاسی را به‌شدت سانسور می‌کند و اصولا" علاقه‌ای به‌حمایت از فیلمسازی ندارد، تا چه رسد به توزیع فیلم‌های ۱۶ م‌م.

○ شما و همکارانتان در نظر ندارید به‌افراد اتحادیه‌ها، "باری‌یادا"ها و جوامع روستایی کمک کنید تا خودشان با استفاده از وسایل ویدئو یا سوپر ۸

فیلم‌هایی بسازند؟ البته می‌دانیم که این کار خیلی مشکل است، بخصوص که هزینه‌ها بالاست و وضع مالی شما هم تعریفی ندارد، اما همانطور که اطلاع دارید در جاهای دیگر این کار را کرده‌اند.

ـ ببینید، در حال حاضر، به‌دلایل شخصی، من نمی‌توانم چنین طرحی را عملی کنم. قبل از هر چیز باید طرح‌های ویدئوی خودم را تمام کنم. البته برای بیشتر این طرحها مزد گرفته‌ام. درآمد من از این راه، و همینطور از طریق عکاسی و نویسندگی برای مجله‌ها تامین می‌شود. اما، چرا، درنظرداریم که کارگران را در ساختن فیلم‌هایی با نوار ویدئو دخالت بدهیم، و همینطور در طرح‌ریزی و فیلمنامه نویسی و کل جریان فیلمسازی. این یک طرح همه‌جانبه است، اما کار فعلی من با ویدئو جداست. در مورد سینما، موضوع اساسی اجرای ایده‌های مجله‌ی "سینماتوگرافو" و ادامه‌ی بحث درباره‌ی جنبش فیلم است.

اجازه بدهید چند کلمه‌ای هم درباره‌ی گروهی صحبت کنم که مجله‌ی "سینماتوگرافو" را منتشر می‌کند. قصد ما ساختن فیلم بود، فیلم‌هایی برخاسته از بحث‌های سیاسی و ایدئولوژیک درباره‌ی سینما و درباره‌ی واقعیت‌های پرو. اما اصولا "به‌دلیل مشکلات اقتصادی نتوانستیم فیلم بسازیم. از یک گروه پانزده نفری، پنج‌نفرمان در بحث‌ها شرکت کردیم و تاحدی به‌وحدت نظر رسیدیم. ما پنج نفر مجله را منتشر کردیم و فعالانه در جنبش سینمایی سال‌های ۷۶ ـ ۷۴ که قبلا" صحبتش شد شرکت کردیم. موضوع اصلی و مورد علاقه‌ی ما در "سینماتوگرافو" این است که سینمای ملی چیست. در شماره‌ی ۴ قصد داریم مقاله‌ی تئوریک بالا بلندی درباره‌ی این مسئله چاپ کنیم که نتیجه‌ی سمیناری است که با شرکت اعضای هیئت

تحریریه طی شش یا هشت جلسه‌ی طولانی برگزار شد و حرف‌ها را روی نوار ضبط کردیم. ما سینمای ملی را از نقطه نظر سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و سینمایی به بحث گذاشتیم. از ۱۹۷۵ به‌بعد درست و حسابی درباره‌ی سینمای ملی و سیاسی بحث نشده، نه در بین گروه‌ها و نه به‌طور علنی، و این خیلی به‌ما ضربه زده است. ما امیدواریم که شور و شوق سال ۷۵ را به‌وجود بیاوریم و همه را به‌شرکت در بحث تشویق کنیم و جنبش سینمایی جدیدی در این کشور ایجاد کنیم.

باز الکساندر

"جامپ کات" (شماره‌ی ۲۸ ــ آوریل ۱۹۸۳)

1) Sol
2) Fernando Belaunde Terry
3) Juan Velasco Alvarado
4) Francisco Morales Bermudez
5) Marka
6) Cinematografo
7) Correo Central (Central post-Office)
8) Daniel Carrion
9) Chuck Kleinhans
10) Julia Lesage
11) Film on the Left
12) barriada
13) October (1927)
14) Historia de una Batalla
15) Manuel Octavio Gomez
16) APRA
17) Accion Popular
18) SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilizacion Social)
19) Los Olvidados (1950)
20) The Twelve Chairs
21) Tomas Gutierrez Alea
22) alternative cinema
23) Lucia
24) Humberto Solas
25) Machado
26) Manuela
27) Robles Godoy
28) El Cargador (The Porter)
29) Luche Figueroa
30) Runan Caycu
31) Nora de Izcue
32) El Fotografo del Parque (Photographer of the Park)
33) Nawi (Eye) Cinematic Production
34) Huando
35) Fico Garcia
36) Tierra sin Patrones (Land without Landlords)
37) Una Pelicula sobre Javier Heraud (A Film about Javier Heraud)
38) Ninos Cusco (Children of Cusco)
39) Liberacion sin Rodeos (Liberation without Detours)
40) Hablemos de Cine
41) Juan Bullita
42) Correo
43) Bruma Films
44) Teatro en la Calle (Street Theatre)
45) Jorge Acuna
46) Via Publica
47) En Cadenas (My Chains)
48) Necesita Muchacha (Maid Needed)
49) Blood of the Condor
50) Jorge Sanjines
51) The Courage of the People

سینمای کیارستمی

ویژگی‌های سبک در سینمای کیارستمی

تکنیک‌های کیارستمی برای نیل به‌واقعیتگرایی چیست؟ در وهله‌ی نخست، او با فیلمنامه‌ای از پیش آماده که از دیالوگ گرفته تا موقعیت‌های دوربین در آن مشخص شده، کار را آغاز نمی‌کند. شیوه‌ی کیارستمی به‌جای اجرای فیلمنامه‌ی کامل، کوشش در وفادار ماندن به‌صحنه‌ی واقعی است. در این روند بسیاری چیزهای پیش‌بینی شده‌ای بسا تغییر می‌کند و چه بسیار چیزهای غیرمنتظره که پیش می‌آید. از آنجا که بازیگران او اغلب غیر حرفه‌ای‌هایی هستند که حتا سابقه‌ی بازیگری ندارند، این پرسش مطرح می‌شودکه‌چگونه از عهده‌ی ایفای نقش‌های خود برمی‌آیند؟ به‌نظر نمی‌رسد پاسخ این سؤال فقط منحصر به‌توانایی کارگردان در هدایت آنها بشود. این یک بعد قضیه است. چنین به‌نظر می‌رسد که کیارستمی آن اندازه به‌آنان آزادی عمل می‌دهد تا نقش را آن‌طور که می‌خواهند و از آن برداشت دارند بازی‌کنند، سپس این خودجوشی‌ها را مهار می‌کند و در ساختمان فیلم جای می‌دهد. پس بر پایه‌ی چنین فرضی، این نابازیگران باید برای او منبع فیاض الهام‌باشند. کیارستمی احتمالا ازاین راه به‌شناخت بهتر و بیشتری از واقعیت مورد نظر در فیلم دست می‌یابد.

ویژگی‌های تصویری فیلم‌های کیارستمی کدامند؟ ما در سه حوزه‌ی میزانسن، مونتاژ و دوربین، این ویژگی‌ها را جستجو می‌کنیم. در حالیکه مونتاژ برای خلق توهم و

آکسیون نقش با اهمیتی ایفا می‌کند، در سینمای واقعیتگرایانه به‌گونه‌ی معمول میزانسن مهمترین نقش را دارد. لازم به‌تذکر است ما قصد نداریم وارد جزییات بشویم، بلکه مقصود ما بررسی درسطحی‌کلی است. منظور ما از میزانسن منحصر به‌مجموعه‌ی صحنه و آرایش آدم‌ها و چیزها در زمینه‌ی صحنه می‌شود. البته در بحث از مونتاژ کیارستمی و ارتباط آن با میزانسن از این تعریف در صفحه‌های بعد فراتر خواهیم رفت.

میزانسن به‌این دلیل بر قلمرو واقعیتگرایی اهمیت دارد چون تعیین کننده‌ی خصوصیت محیطی آدم‌ها، روابط آنها با هم، و تحولات شخصیت‌ها است. این زمینه، که میدان عمل روانشناسی و جامعه شناسی کارگردان است، باید در یک چشم‌انداز عمومی مرییی باشد تا فیلم واقعیتگرا رویهمرفته به‌معنا برسد. از این لحاظ شالوده‌ی ساختار تصویری در سینمای واقعیتگرا بیشتر برای لانگ‌شات (نمای عمومی) است که آدم‌ها را بر زمینه‌ی محیط آنها می‌تاباند. اگر بخواهیم دقیق‌تر و با احتمال سوءتفاهم کمتر ازاین مقوله گفتگو کنیم‌بهتر است وجه سلبی به‌تعریف خود بدهیم: کلوزآپ (نمای درشت) در سینمای واقعیتگرا فاقد آن نقش درونگرا در سینمای ناواقعیتگرا است که کاراکترها را از زمینه‌ی واقعی زندگی‌شان جدا می‌کند. در سینمای واقعیتگرا همواره پرسوناژها را در زمینه‌ی واقعی زندگی‌شان می‌بینیم.

حتا در "زنگ تفریح" (۱۳۵۱)، که برخلاف سایر فیلم‌های او حال و هوای یک فیلم درونگرا و ضد قصه را دارد، پرسوناژ اصلی را در گذار از صحنه‌هایی می‌بینیم که به‌شدت پیشاپیش درباره‌اشان فکر شده، و علیرغم ضد قصه بودن فیلم، صحنه‌ها با برنامه و فکر قبلی به‌دنبال هم آمده‌اند. اما با وجود همه‌ی تمهیدات (یا تدابیر) بیانی

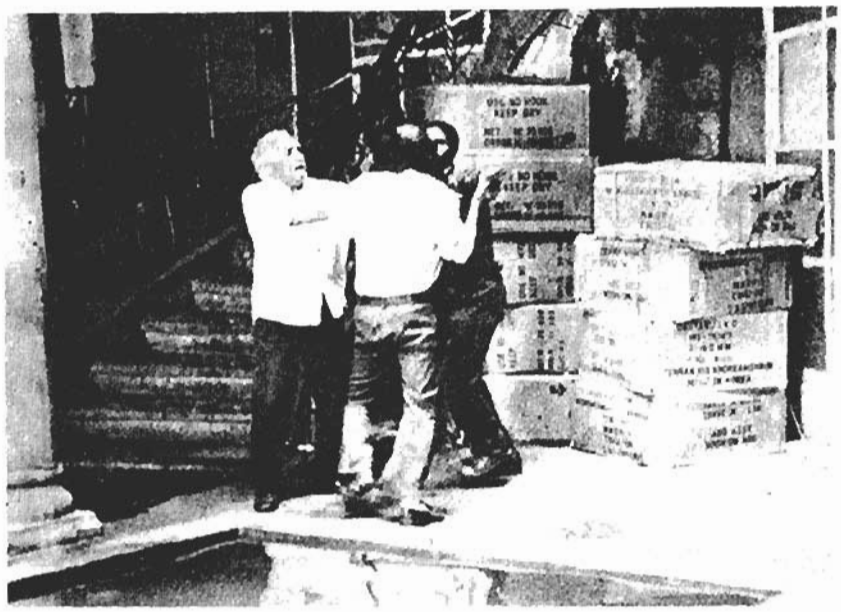
(اکسپرسیونیستی) فیلمساز به‌منطق زندگی عینی پایبند است. این حال و هوای درونی جز روی دیگر احساس جدا افتادگی و طرد شدگی دانش‌آموز فیلم نیست که سرچشمه‌اش در تناقضات زندگی هر محصلی وجود دارد. بنابراین برخی‌ازاین‌صحنه‌ها، که حتا دارای کیفیت فراواقعیتگرایانه نیز هستند کمک می‌کنند تا زندگی واقعی و عینی بهتر آشکار و تبیین شود.

کیارستمی معمولا بر زمینه‌ی چنین زندگی واقعی و عینی، یک شخصیت را مورد توجه قرار می‌دهد. این شخصیت ممکن است در موردی مانند مورد "مسافر" (۱۳۵۳) کاراکتری استثنایی داشته باشد، اما غیرواقعی نباشد. واقعی بودن او را اجزای دنیای پیرامونش، که مرحله به‌مرحله در فیلم منعکس می‌شوند، تضمین می‌کنند. منظور این است که برجسته کردن یک کاراکتر در فیلم‌های کیارستمی بدین معنا نیست که سایر کاراکترها وجودی وابسته و قائم به‌او داشته باشند. دیگران نیز بنوبه‌ی خود شخصیت‌هایی واقعی و از نظر شیوه‌ای واقعیتگرایانه متقاعد کننده‌اند که حضورشان شخصیت اصلی را غنی می‌سازد. مادربزرگ قاسم‌جولایی در فیلم "مسافر"، که از فرعی‌ترین نقش‌های فیلم است، در نشان دادن واقعیت زندگی این دانش آموز سرکش نقش با اهمیتی دارد. او بی‌خبری و ناآگاهی خانگی محیط پیرامون امثال قاسم را آشکار می‌کند، که حضورش برای تبیین کردار او الزامی است. همچنین در "لباس برای عروسی" (۱۳۵۵) پیرمرد قهوه‌چی با قصه‌ای که از عشق‌های جوانی‌اش حکایت می‌کند ــ که نسبتا مفصل است ــ توجه برادر ممد و نیز توجه تماشاگر را به‌مقتضیات عاطفی و هیجانی نوجوانان فیلم جلب می‌کند. بدین ترتیب، کیارستمی از سینمای مبتنی برروانشناسی‌احترازمی‌کندسینمایی که‌نمی‌خواهد یانمی‌تواند

○ کیارستمی در "تجربه" (۱۳۵۲) تا اندازه‌ای با ترسیم تنهایی آبستره، در گرداب سینمایی فرومی‌غلتد که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند علت‌های رفتاری آدم‌ها و حوادث را نشان دهد.

علت‌های رفتاری آدم‌ها و حوادث را در زمینه‌ی اجتماعی نشان بدهد و به‌روانشناسی مبتذل چنگ می‌زند تا حوادث و رفتارها را به‌انگیزه‌های درونی، نه‌به‌علل بیرونی، نسبت بدهد. تنها در "تجربه" (۱۳۵۲) است که کیارستمی تا اندازه‌ای با ترسیم تنهایی آبستره در گرداب این نوع سینما گرفتار می‌شود.

فیلم "لباس برای عروسی" به‌جای یکی، سه پرسوناژ اصلی دارد. هیچ‌یک از این سه اصلی‌تر از دیگری نیست و این از موفقیت‌های فیلم است که تمرکز روی هرکدام را به‌طور موازی و آمیخته پیش می‌رود و از این لحاظ تا پایان متعادل باقی می‌ماند. پرسوناژهای این فیلم همه به‌یک اندازه واقعی هستند و همگی آدم‌های واقعا عادی به‌نظر می‌رسند. در این فیلم نیز مانند سایر آثار کیارستمی، سرچشمه‌ی



○ درفیلم "لباس برای عروسی" (۱۳۵۵)، مانند سایر آثار کیارستمی، اکسیون در حوادث روزمره ریشه دارد.

آکسیون در حوادث روزمره است. حادثه‌هایی که در سیر عادی زندگی کاراکترها، غیرعادی به‌نظر می‌رسند و منشاء هیجان‌های روحی پرسوناژها و تماشاگران می‌شوند. "لباس برای عروسی"، با اینکه از همه‌ی فیلم‌های دیگر کیارستمی هیجان‌انگیزتر است، به‌نظر نمی‌رسد که واقعیت در آن تشدید شده باشد. این تشدید واقعیت در فیلم "زنگ تفریح" هست ــ در خوابزدگی "دارا" و در کیفیت کمابیش فراواقعیتگرایانه‌ی فیلم ــ در "تجربه" هم هست ــ در تصویر کمابیش انتزاعی ممد ــ و حتا تاحدی در "مسافر" نیز هست (در استثنایی بودن کاراکتر قاسم و کاری که می‌کند). در فیلم "لباس برای عروسی" حتا "ممد لافزن" یک دروغگوی عادی است که اگر رجزخوانی‌هایش برای همه دروغ باشند، بالاخره به‌نیروی آن حسین و علی را مرعوب خود ساخته. قاسم ("مسافر") هیچ‌کس را مرعوب کاراکتر خود نمی‌کند، حتا اکبر را، اما در جسارت او و اقدام جسورانه‌اش

○ شخصیت اصلی فیلم "مسافر" هیچ‌کس را مرعوب نمی‌کند، اما در جسارت و اقدام جسورانه‌اش رگه‌هایی از واقعیت تشدید شده وجود دارد.

رگه‌هایی از واقعیت تشدید شده وجود دارد. صحنه‌ی حقه‌بازی او با دوربین عکاسی دربرابر دبستان هرچند متقاعد کننده و واقعی است ولی در ارتباط با منطق فیلم غلوآمیز به‌نظر می‌رسد، در این صحنه، که صحنه‌ای کمیک است، تشدید واقعیت جزو ذات آن است و بهمین دلیل تعادل فیلم را برهم نمی‌زند و واقعی بودن آن را مخدوش نمی‌سازد. این اغراق کمیک در جاهای دیگر فیلم نیز هست، مثلا در سکانس افتتاحیه‌ی فیلم، در صحنه‌ی ورود دیرهنگام قاسم به‌کلاس در حالیکه دستمالی به‌سر و دهان خود بسته است.

به‌نظر می‌رسد که واقعیتگرایی "لباس برای عروسی" باید مطلوب‌ترین شکل واقعیتگرایی برای کیارستمی باشد.

اما علی‌رغم اهمیت میزانسن در سینمای واقعیتگرا، ما در سینمای کیارستمی با مونتاژی روبرو می‌شویم که

اهمیت آن کمتر از میزانسن نیست. گفتیم که اهمیت میزانسن در سینمای واقعیتگرا به‌اعتبار اهمیتی است که این سینما برای محیط زندگی کاراکتر قایل است. در واقع این فضاسازی در ساختار دراماتیک آن اهمیت بنیادین دارد. و اصولا نماها لانگشات (یا عمومی) هستند. فیلم در مکان‌های واقعی گرفته می‌شود، صدابرداری ــ از "مسافر" به‌بعد ــ سر صحنه انجام می‌گیرد، بازیگران غیر حرفه‌ای ایفاگر نقش‌ها هستند، همه‌ی تلاش برای نمایش روح واقعیت بر پرده‌ی سینماست، اما با این حال میزانسن آن با میزانسن سینمای واقعیتگرا تفاوت دارد. این مسئله را چگونه باید تبیین کرد؟ بیشتر این مشکل یا مسئله از آنجا ناشی می‌شود که می‌خواهیم یک الگوی مشخص سینمایی برای کیارستمی بیابیم. علاوه بر تاثر او از نئورئالیسم و (بی‌قصگی و تکنیک‌های روتوش نشده‌ی) سینما ــ حقیقت باید از یک تاثر دیگر نام برد: تاثر از موج نوی فرانسه.

افزدون سبک‌های سینمایی به‌فهرست تاثرات کیارستمی مشکل ما را حل نمی‌کند. زیرا تاثر از این یا آن سبک در سینمای او هست ولی باید بپذیریم که یک الگوی مشخص قبلی برای او وجود ندارد چرا که به‌سبکی وابسته و پایبند نیست. افزون بر این، مجموعه‌ی آن ویژگی‌ها که او را صاحب سبک کرده و سینمایش را اصیل می‌سازد در این جستجوی سبک‌ها از قلم می‌افتد. به‌بیان دیگر، کیارستمی برآموخته‌ها و تاثراتش از سبک‌های شناخته شده چیزی افزوده و سینمای او حاصل تاثرات و ویژگی‌های اوست.

به‌موضوع میزانسن و مونتاژ در این سینما بازگردیم. در ارتباط با موضوع میزانسن، کیارستمی را در رابطه با موج نوی فرانسه و نحوه‌ی پرداخت به‌پرسوناژها، می‌یابیم، زیرا هدف کیارستمی در فیلم‌هایش آشکار کردن ریشه‌های واقعیت به‌واسطه‌ی موضوع کار یا کاراکترهایش نیست، بلکه

این خود کاراکتر است که در مرکز توجه او قرار دارد. یک منتقد آمریکایی "نیل اوکسن هندلر" در توضیح نسبتا مبسوط موردی‌که دیگران آن‌را ارائه بی‌روح و سرد کاراکترها از سوی موج نوی فرانسه می‌خوانند، می‌نویسدکه این سردی به‌معنی بی‌اعتنایی این سینما به‌انسان‌ها نیست. بلکه این سردی ظاهری از آنجا ناشی می‌شود که کاراکترهای موج نو صاحب عواطف پیچیده‌تری هستند [۱].

کیارستمی اغلب در مطالعه و حلاجی عواطف و هیجانات پرسوناژ مورد نظر به‌موج نوی فرانسه نزدیک می‌شود. موضوع فیلم‌های او خود واقعیت بطور مستقیم نیست بلکه موضوع، کاراکترهایی هستند که بر زمینه‌ی این واقعیت قرار گرفته‌اند. چنین می‌نماید که فقر زمینه‌های سیاسی اجتماعی ژرف در سینمای او، از جمله، ناشی از همین برجسته‌کردن موضوع ــ پرسوناژ مورد نظر ــ و کم بها دادن به‌واقعیتی است که پرسوناژها بر بستر آن زندگی می‌کنند. دوربین، میزانسن، و مونتاژ عمیقا تابع حالات و حرکات، یعنی نمودهای درونی و بیرونی پرسوناژ فیلم‌اند و در این سینما به‌ندرت به‌صحنه یا حتا تصویری برمی‌خوریم که کاراکتر اصلی در آن حضور نداشته باشد. "لوییس. د. جیانتی" در توصیف جنبه‌ای از سینمای موج نو می‌نویسد: "کاراکترهای این‌فیلم‌ها، همانند معادل‌های ادبی خود در آثار "کامو" و "سارتر" فقط می‌توانند به خودشان ایمان داشته باشند، لیکن اعمال آنها دردرجه‌ی نخست تعیین کننده‌ی شخصیت آنهاست: منیت یا فردیت (Selfhood) یک امر تکاملی است و نه یک "فرض" ثابت و پایدار. از اینروست که در شخصیت‌پردازی و در سبک سینمایی و بویژه در مونتاژ، بر بداهه‌سازی، تجربه‌گرایی، و انعطاف در طرح‌ها، بسیار تاکید می‌شود [۲].

"جیانتی" پیش‌تر توضیح داده است که تکنیک‌های

مورد استفاده‌ی فیلمسازان موج نو ــ "گدار"، "تروفو" و سایرین ــ طیف متنوعی از تکنیک‌های اکسپرسیونیستی تا تکنیک‌های واقعیتگرایانه را شامل‌می‌شود. و منظور او از انعطاف در سبک سینمایی و مونتاژ، آزاد بودن آنان از قید الگوهای مشخص و استفاده‌ی آزادانه از تکنیک‌های متباین در درون یک فیلم واحد است. آیا اتکا به‌نفس‌و سماجت در تنهایی کاراکترهای کیارستمی و اعتقاد به‌خود " کاراکترهای موج نو تشابه‌ای دیده نمی‌شود؟ این مشابهت محتوایی خود منشاء تشابه‌های تکنیکی است زیرا کیارستمی جزو فیلمسازان نادر ایرانی است که به‌تناسب فرم‌و محتوا می‌اندیشد.

فقط در " لباس برای عروسی " است که با زیادتر شدن تعداد پرسوناژهای اصلی فیلم تاکید روی فضا و محیط بیشتر می‌شود. معماری در این فیلم نقش با اهمیتی دارد.

شاید به‌دلیل مجموعه‌ی‌این عوامل است که کیارستمی علی‌رغم گرایش‌های واقعیتگرایانه کار خود را با سینمای مستند آغاز نکرده است. و در سال ۶۲، یعنی سیزده سال پس از شروع کار سینما دست به‌ساختن فیلم مستند می‌زند. و در سینمای مستند، کاراکتر اصلی خود واقعیت محیط است. لازم به‌تذکراست که فیلم‌های "شبه مستند" او در این فاصله، تعلق به‌سینمای غیر داستانی دارند و نه سینمای مستند. و در آنها ــ مثلا در "قضیه‌ی شکل اول، شکل دوم" ــ با یک مستند عمیقا بازسازی شده روبرو هستیم که دراماتیسم سینمای داستانی را دارد.

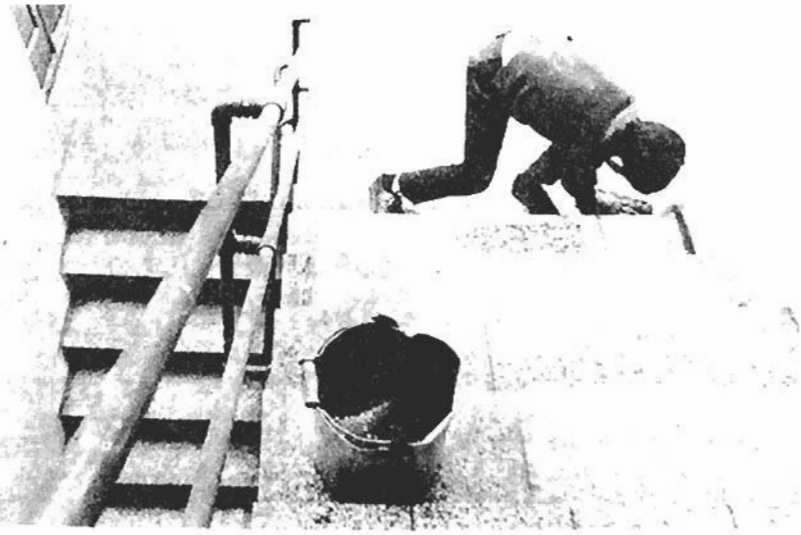
بی‌اعتنایی نسبی به‌مونتاژ که در آثار نئورئالیستی، برخی فیلم‌های واقعیتگرایانه سینمای معاصر ایتالیا (برادران تاویانی) و نیز فیلم‌های شهیدثالث می‌بینیم، در سینمای کیارستمی نه‌تنها وجود ندارد بلکه او را حتا علاقمند به‌مونتاژ می‌یابیم. او بسیاری از

فیلم‌های خود و نیز بسیاری فیلم‌های دیگران را مونتاژ کرده برای کیارستمی مونتاژ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در حقیقت تفکیک مونتاژ و میزانسن در سینمای او غیر ممکن است. زیرا اهمیت مونتاژ در سینمای او یک اهمیت "ایزن‌اشتاینی" نیست. تئوری مونتاژ "ایزن‌اشتاین" مبتنی بر تقابل دیالکتیکی نماها و تولد یک مفهوم تازه از این میان است. در حالیکه کارکرد نماها در سینمای کیارستمی همگرایانه و در جهت کامل کردن همدیگر است. در حقیقت او از زوایای مختلف، مفهوم یک صحنه یا تصویر را فراهم می‌آورد و مجموعه‌ی نماها آشکار کننده‌ی یک معنای کلی و جامع است که اجزای آن طی نماهای مکمل هم عرضه شده‌اند. در حقیقت مونتاژ این سینما، میزانسن عمومی را خرد و قطعه قطعه نمی‌کند بلکه می‌کوشد با پیوند زاویه‌های مختلف نگرش، مجموعه‌ی یک صحنه را از جهات روانشناسی و تحلیلی کامل سازد. این مونتاژ وسیله‌ای برای ایجاد هیجان‌های موهوم، یا وسیله‌ای برای نجات از محدودیت‌های واقعیت صحنه نیست. منظور از این محدودیت‌ها، جنبه‌های سیاسی جامعه و جنبه‌های فیزیکی واقعیت صحنه است که کارگردانان سینمای تجارتی در گریز از آنها به دلایل متفاوت سیاسی، دست به‌خلق توهم می‌زنند. این مونتاژ قبل از آنکه عنصری هنری در ساختار فیلم باشد، صنعتی است در خدمت "تروکاژ" (یا حقه‌های تصویری). مونتاژ موازی موفقیت‌آمیز سکانس آخر "لباس برای عروسی" از موارد قابل اعتنا در سینمای ایران است که توانایی کیارستمی را در مونتاژ نشان می‌دهد. در اینجا مونتاژ نه ناشی از محدودیت‌های فیزیکی صحنه است و نه موجد هیجان‌های موهوم، بلکه به‌طور ذاتی در ساختار فیلم وجود دارد.

از بهترین نمونه‌های مونتاژ در سینمای کیارستمی که

البته منحصر به‌چند مورد می‌شود ، مونتاژ در درون پلان است بدون توسل به‌قطع (کات Cut) . این موارد اگرچه معدود هستند اما نشان‌دهنده‌ی برخورد خلاق فیلمساز با مونتاژاست به‌گونه‌ای‌که پیشتر بدان اشاره شد . از نمونه‌های موفق آن ، صحنه‌ی برخورد "ممد" و "حسین" در فیلم "لباس برای عروسی" است . دوربین به‌طور ساکن و برای مدتی کمابیش طولانی ناظر این برخورد باقی می‌ماند . فقط در اواخر این "پلان ــ صحنه" که حسین برای درآوردن شلوار به‌تاریکی زیر پله می‌رود ، دوربین یک تراولینگ بطئی و خفیف به‌سمت راست می‌کند که کوتاه ولی تاثیرگذار است . این تراولینگ تاثیر کات را دارد و با وجود استمرار پلان ، این قطع مجازی اثربخش‌تر از بسیاری از قطع‌های متعارف سینمایی است . علت این تاثیر در سینمای کیارستمی به‌دلیل محفوظ ماندن واقعیت صحنه و عدم دخالت کمابیش مصنوعی مونتاژ در آن است . این حرکت بطئی دوربین به‌راست در تقابل با جهت حرکت حسین به چپ برای پناه گرفتن در زیر پله‌هاست . از این تقابل ، به گونه‌ای ، این احساس زاده می‌شود که برای او ــ حسین ــ پناهگاهی وجود ندارد . ژرفای تاثیر این حرکت و احساس ناشی از آن تا بدان حد هست ــ دست کم برای من ــ که این بی‌پناهی را نه‌فقط منحصر به‌این لحظه‌ی خاص از زندگی او ، بلکه قابل تعمیم به‌کل آن جلوه دهد .

همین فرآیند مونتاژ در درون پلان را می‌توان در صحنه‌ی تنبیه فیلم "زنگ تفریح" نیز دید . "دارا" ، پسربچه‌ی دانش‌آموز که به‌عنوان تنبیه در راهرو ایستاده ناگهان مضطرب می‌شود : آقا ناظم دارد می‌آید . کیارستمی صحنه‌ی تنبیه (ترکه‌زنی) را با تدبیر تصویری بسیار دقیق و معناداری نشان می‌دهد : دوربین از بیرون پنجره‌ای که پسرک از ورای آن پیداست به‌روی پنجره زوم می‌کند . ناظم



○ "تجربه": نامتعارف بودن زاویه‌های دوربین چون در ساختار فیلم با معنا و در جهت حرکت درونی و بیرونی فیلم است، غیرعادی و مخل یکپارچگی واقعیتگرایانه فیلم نیست.

می‌رسد، چهره‌اش دیده نمی‌شود (چهره‌ای عام)، همزمان با آغاز تنبیه جسمانی، تصویر دانش‌آموز تار (فلو) و در عوض تصویر شیشه‌ی شکسته واضح (فوکاس) می‌شود. با وضوح تصویر پنجره، شکستگی شیشه‌ی آن‌به‌روشنی مرئی می‌شود، از این پس ادامه‌ی جریان تنبیه در قاب شکسته‌ی شیشه دیده می‌شود و از آنجا که علت توبیخ "دارا" به‌ظاهر شکستن شیشه است، گویی نه مجازاتی با هدف تربیتی بلکه مقابله به‌مثلی در کار است. در این "پلان ـ صحنه" دوربین جابجایی ندارد و مونتاژ در درون پلان بواسطه‌ی زوم و تغییر فوکاس ـ کار با لنز ـ صورت می‌گیرد که تاثیر آن در یاد ماندنی است. این موارد که یادآور اهمیت میزانسن و اصرار در حفظ تداوم مکانی و زمانی صحنه در نزد فیلمسازان واقعیتگرا است، در کنار اهمیت مونتاژ، حاکی از انعطاف موج نوگونه‌ی کیارستمی در استفاده از سبک‌های متفاوت سینمایی است.

کار دوربین در سینمای کیارستمی چگونه است؟ معمولا در فیلم‌های کیارستمی ما شاهد زوایای متعارف دید و نیز دوربین ایستا هستیم. اما دوربین کیارستمی در یک وضع ساکن قرار ندارد و هرچند به‌ندرت ولی در مواردی از زوایای غیر متعارف به‌صحنه می‌نگرد، ولی اگر حرکت دوربینی در کار باشد به‌طور منحصر به‌حرکات پان یا تیلت می‌شود که در هرحال ناشی از جابجایی موقعیت دوربین نیست. در جاهایی مثل تعقیب موتور سه‌چرخه، یا موتور در "لباس برای عروسی" این جابجایی بیشتر تاثیر پان را دارد تا یک تراولینگ. حرکات تراولینگ و یا کرین برخلاف پان و زوم و تیلت مادیت‌دارند و ماهیتا با شکافتن عملی و فیزیکی فضا بر تصویر سنگینی می‌کنند. این حرکات به‌نوعی توجه تماشاگر را به‌تکنیک کار معطوف می‌کنند. کیارستمی در مقام یک فیلمساز واقعیتگرا عمیقا از این جلب توجه تکنیکی می‌گریزد زیرا این امر حضور یک عامل خارجی را در واقعیت نشان می‌دهد و با انحراف توجه تماشاگر به‌سوی خود، واقعیت تصویری مطلوب کیارستمی را مخدوش می‌سازد.

منشاء حرکات پان یا تیلت در این سینما حرکت موضوع است و دوربین‌طی این حرکات می‌کوشد تا موضوع را همچنان در حوزه‌ی دید خود داشته باشد. بهمین دلیل خود پان یا تیلت و تاثیر زیباشناختی آنها به‌طور فی‌نفسه هدف فیلمساز نیست بلکه قصد از آنها متمرکز نگهداشتن نگاه تماشاگر بر موضوع است. در نتیجه، این حرکات نه‌تنها توجه او را از موضوع منحرف نمی‌کنند بلکه آن را محفوظ نگهمیدارند.

استفاده از دوربین روی دست از همان نخستین فیلم ــ "نان و کوچه" ۱۳۴۹ ــ شروع می‌شود و در "تجربه" شکل چشمگیری از آن را در صحنه‌ی توالت عمومی

می‌بینیم . دوربین روی دست در فیلم "همسرایان" نیز کم نیست . تاثیر تصاویر دوربین روی دست با لرزش‌های طبیعی و ناگزیر موجود در آن شبیه به‌تاثیر عکس‌های رتوش نشده است که بیشتر به‌واقعیت شباهت دارند . استفاده‌ی گیارستمی از این تکنیک به‌همین منظور است اما علاوه بر تاثیر زیباشناختی آن ، تمرکز موضوع در حرکت دوربین روی دست حتا بیشتر از حرکت پان یا تیلت است . زیرا در اینجا حرکات موضوع و دوربین به‌نوعی همگن می‌شوند و دوربین ماهیت مکانیکی یا ماشینی خود را از دست می‌دهد و بیشتر هویت انسانی می‌یابد . تاثر گیارستمی از "سینما ــ حقیقت" و موج نوی فرانسه در علاقه‌ی او به‌این تکنیک به‌نحو بارزی مشهود است .

زاویه‌های غیر متعارف دوربین در این سینما که معمولا منحصر به‌زاویه‌های به‌شدت سرپایین (های انگل) می‌شود نیز هدف آشکار ساختن جنبه‌هایی نامشهود از واقعیت صحنه یا برجسته کردن این جنبه‌ها را دنبال می‌کنند . شات‌هایی که در فیلم "لباس برای عروسی" با زاویه‌ی سر پایین از پاساژ می‌بینیم به‌قصد برجسته ساختن اهمیت آن در فضای فیلم است . در فیلم "تجربه" ، در صحنه‌ی نزاع ممد با کارگر همسایه روی پله‌ها ، و نیز در آخرین پلان فیلم که ممد در برابر خانه‌ی دختر جواب رد می‌شنود ، به‌ترتیب زاویه‌های سرپایین و نگاه کاملا عمود دوربین ، تنش موجود در صحنه را تشدید می‌کنند . و در پلان آخر "مسافر" زاویه‌ی سرپایین نگاه به‌قاسم جولایی در برهوت استادیوم خالی ، تنهایی و جدا افتادگی‌اش را از جمعی که قبلا در رویایش او را طرد کرده است بهتر مجسم می‌کند . بدین ترتیب ، نامتعارف بودن این زوایا چون در ساختار فیلم با معنا و در جهت حرکت دورنی و بیرونی‌فیلم‌است ، غیرعادی و مخل‌یکپارچگی واقعیتگرایانه

نیست .

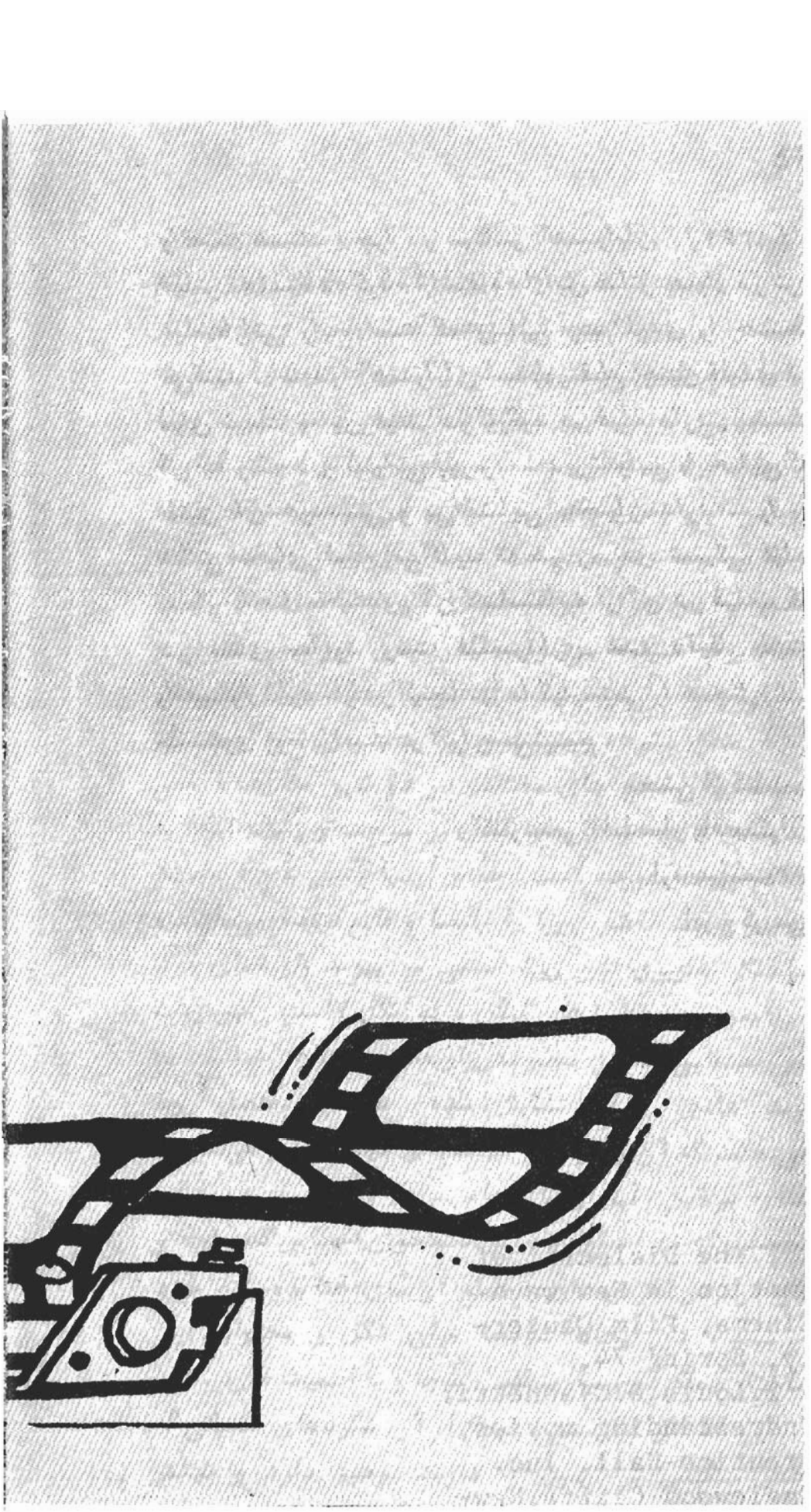
جالب است که در این ارتباط ، بخش رویای فیلم "مسافر" را مورد توجه قرار دهیم که تنها رویای موجود در تمام فیلم‌های کیارستمی است . نکته‌ی جالب در این است که رویایی بودن این بخش کاملا قانع کننده است و با اینحال پرداخت آن به‌شدت واقعیتگرایانه است . کیفیت رویایی این بخش حاصل دستکاری در عناصر صدا ، زمان ، و مکان است . در سطح صدا ، صداهای اصلی صحنه حذف شده و در طول رویا صدای دور هیاهوی تماشاگران استادیوم شنیده می‌شود . گذر زمان نیز سیر عادی و منطقی خود را از دست داده و با ایجاد جهش‌هایی در آن ، منطق فشرده و پرشتاب رویا جایگزین شده است . از لحاظ امکان ، دو جای مختلف در دو شهر مختلف ، یعنی مدرسه‌ی واقع در ملایر و بخش پر درخت ورزشگاه امجدیه به‌هم پیوند خورده است . همه‌ی اینها بسیار بامعنا هستند که در پیوند باهم ، رویا را بامعنا و قانع‌کننده می‌سازند . ساختار تصویری این رویا مبتنی بر پیوند زاویه‌های دید سرپایین و سربالا (های انگل و لوانگل) است . این زوایا در سینمایی که از مجموعه‌ی زاویه‌های متعارف نزدیک به دید عادی انسان تشکیل شده ، غرابتی به‌فصل رویا می‌بخشد که آن را از سایر صحنه‌های فیلم متمایز می‌سازد . علاوه بر این ، این زوایای حاد سربالا و سرپایین در رویای محصلی که در اعماق ضمیرش دستخوش احساس گناه شده و خود را در معرض داوری قاطع از سوی حتا دوستان خود می‌بیند ، در ایجاد تناسب میان شکل و محتوای این ساختار عملکردی بسیار منطقی ، به‌جا و با اهمیت دارد .

اما اگر کیارستمی عیمقا از آن شگردهای تکنیکی که خطر سنگینی بر تصویر را دارند پرهیز دارد و بیشتر متمایل به تصاویر رتوش نشده‌ای است که منطبق بر روح

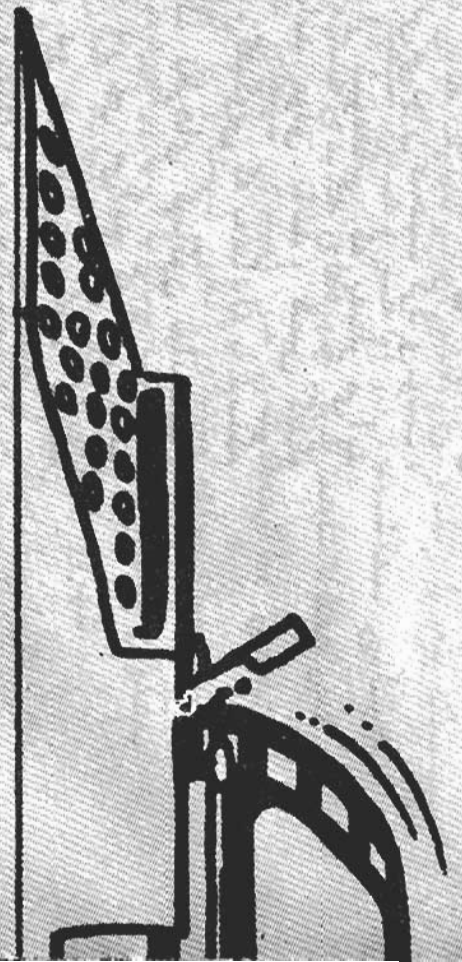
واقعیت هستند ، چرا در سرتاسر "همسرایان" (۱۳۶۱) از فیلتر مه استفاده کرده؟ استفاده ازاین فیلتر معمولا در نزد فیلمسازانی رایج است که زیبایی وهم‌آلودی را جستجو می‌کنند . اما در "همسرایان" به‌طور قطع چنین قصدی در میان نیست و این فیلتر دو کارکرد در فیلم دارد : نخست آن که رنگ دیر شنوایی پیرمرد ــ دیرشنوایی با معنایی که طنین‌های خودبینی و بی‌اعتنایی به‌جهان دارد ــ را به تمامی دنیای فیلم می‌آلاید که در زمینه‌ی تمثیلی فیلم بسیار بامعناست ، دوم آن که استفاده از آن در فیلمی که در فضای مه‌آلود رشت فیلمبرداری شده دقیقا جهت واقعیتگرا دارد . و در اینجا نیز ما کیارستمی را همچنان در جستجوی روح واقعیت بر اکران می‌بینیم .

بخشی از کتاب :
"کیارستمی :فیلمساز واقعیتگرا"
اردیبهشت ۶۳
ایرج کریمی

1.The Dialectic of Emotion in New wave Cinema, Film Qauterly, Spring 74.
2.Louis.D.Giannetti: Undrestanding movies, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs,New-Jersy.



درباره‌ی پنج فیلم،



یادآوری

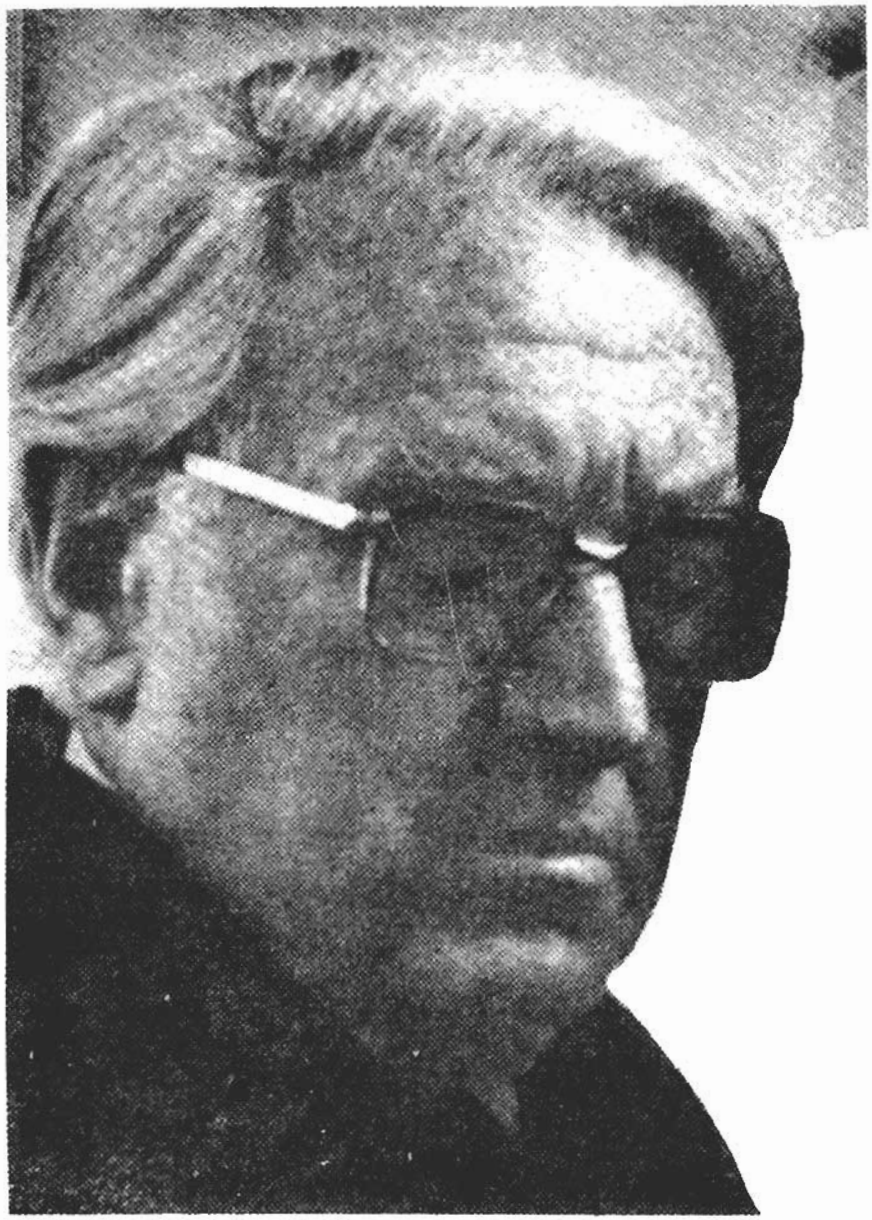
○ درباره‌ی هر فیلمی به‌گونه‌های فراوانی‌می‌توان صحبت کرد و نوشت ، یکی از شیوه‌هایی که به‌نظر می‌آید می‌تواند موفق باشد ، همین گفتگو است ، گفتگویی که به‌مبادله یا دستکم به‌ارائه نظرهای گوناگون بیانجامد . آنچه در پی می‌آید گفتگویی است میان دو دوستدار سینما ، به‌امید تبادل و نه‌تقابل ، و چنانچه پیداست این مهم رعایت شده تا نظر دیگر دوستداران سینما چه باشد ؟

کفتگویی پیرامون فیلم "عابر پیاده"

آلمان پیاده

بهمن زنوزی : "ماکسی می‌لی‌ین شل" کارگردان را می‌توان حد فاصل فیلمسازان قدیمی آلمان ، یعنی دوره‌ی قبل از جنگ دوم جهانی ، ("مورنائو" ، "فریتس‌لانگ" ، "وینه" و . . .) و کارگردان‌های معاصر آلمان ("ویم وندرس" ، "ورنرهرتزوک" ، "فاس بیندر" ، "اشله‌ندورف" و . . .) دانست . فیلمسازان سینمای آلمان قبل از جنگ از کشورشان کوچ کردند و پس از جنگ هم ، آلمان به‌عنوان کشوری شکست خورده ، تا مدت‌ها نتوانست فعالیتی جدی در زمینه‌ی سینما داشته باشد و تا اواخر دهه‌ی شصت بیش‌تر فیلم‌هایی‌که‌در آلمان تهیه شد ملودرام وکمدی‌هایی سبک بود با رنگ و بوی محلی که در نهایت جایی در بازار جهانی نداشت . در اواخر دهه‌ی شصت ، و در دهه‌ی هفتاد شاهد ظهور چهره‌های جدیدی هستیم ، که با پشتوانه‌ی فعالیت‌هایشان در زمینه‌ی سینمای تجربی ، هویتی ویژه برای سینمای آلمان دست و پا کردند که به‌عنوان فیلمسازانی صاحب سبک با آنها برخورد می‌شود . .

شهروز جویانی : موضوع "عابر پیاده" همان موضوع "گوشه‌گیران آلتونا" ("ویتوریو دسیکا" ، ۱۹۶۳) است . اما شکل کار در "عابر پیاده" خیلی عینی و واقعی است . در "عابر پیاده" اثری از جهان‌بینی "سارتر" ــ که در



○ "گوستاو رودلف سلنر" ــ کارگردان سابق اپرای برلن ــ در نقش "هینز گینز" در "عابر پیاده"

فیلم "گوشه‌گیران آلتونا" به‌نوعی کم‌رنگ و در نمایشنامه به‌نوعی مسلط وجود دارد ــ دیده نمی‌شود. در "گوشه‌گیران آلتونا" بار اصلی گناه بر دوش پسر خانواده است و در "عابر پیاده" پدر این بار را به‌دوش می‌کشد. این به‌نوعی نشان دهنده‌ی تفاوت دید میان نسل "شل" و نسل

"سارتر" است. مسایل و موضوع‌های "عابر پیاده" نزدیک‌تر به‌ما و زمانه‌ی ماست. "عابر پیاده" نگاه‌اش به‌جنگ ــ شاید ــ متعلق به‌دو نسل بعد از نسل "سارتر" باشد، نسلی که در جنگ شرکت نداشت، در حالی که نسل "سارتر" (و قشری که "سارتر" به‌آن وابسته است) علاوه بر شرکت در جنگ، پیش از جنگ برای خود آرمان‌هایی داشت و با نوعی جهان‌بینی در پی واقعیت بخشیدن به آرمان‌هایش ــ حتا ــ در گوشه‌ای از جهان بود که همه‌ی این آرمان‌ها با وقوع جنگ درهم شکسته شد و این به‌خودی خود برخورد متفاوت را با جنگ (در مقایسه با نسل "شل") سبب می‌شود... در "عابر پیاده" پس از صحنه‌ی کشتار در کلیسا ما تصاویری از تصادف‌های رانندگی را می‌بینیم و همچنین می‌شنویم در یک سال ۱۶۰٫۰۰۰ نفر در تصادف‌های رانندگی کشته شده‌اند، که این پرسش را پیش می‌کشد، اگر ما نسلی را به‌دلیل شرکت در جنگ و کشتار ــ با توجه به‌مسخی که دچارش شده بود ــ محکوم می‌کنیم، برای این همه تلفات رانندگی، کدام نسل را باید محکوم کنیم؟

ب ــ ز: نمایشنامه "گوشه‌گیران آلتونا" سال ۱۹۶۰ منتشر شد و در واقع تاثیر واقعی بینش نویسنده‌اش را بر نسل پس از جنگ نشان می‌دهد، چرا که در همین دهه‌ی شصت بود که بحث آزادی در اروپا رونق زیادی پیدا کرد... تشابه‌های "عابر پیاده" با نمایشنامه‌ی "سارتر" از حد داستان بیش‌تر است، "سارتر" به‌موضوعی انتزاعی نپرداخته و در نتیجه سراغ سیاست و تاریخ رفته، "شل" هم همین کار را کرده و در نگاهی دیگر ممکن است به‌شباهت‌های تماتیک بربخوریم، مثل: رابطه‌ی پدر و پسر، وابسته بودن یکی به‌دیگری و طغیان پسر علیه پدر، با پیش کشیدن مناسبات پیچیده در جامعه‌های صنعتی

معاصر و موقعیت انسان در آن‌ها . . .

ش ــ ج : "سارتر" فیلسوف است ، حتا موقعی که نمایشنامه می‌نویسد ، و مقوله‌های فلسفی به‌خودی خود انتزاعی‌اند . این از بدیهیات است که منشا بسیاری از مقوله‌های فلسفی در جهان بیرون قرار داشته باشد . در "عابر پیاده" ما پروسه‌ی هرکدام از موضوع‌ها را به‌گونه‌ای عینی طی می‌کنیم ، اما در "گوشه‌گیران آلتونا" قهرمان نمایشنامه و فیلم خودش را در اتاقی حبس کرده و در دنیای درونش به‌کنکاش می‌پردازد و کلمه‌ها ، پیش از آن‌که ما را به‌موضوع‌هایی عینی و همگانی راهبر باشند ، به‌دنیای ذهنی و فلسفی می‌کشانند . . .

فرم کار "ماکسی می‌لی‌ین شل" در "عابر پیاده" به‌گونه‌ای یادآور "همشهری‌کین" "اورسن ولز" است . در "همشهری کین" هم بخشی از شخصیت و موقعیت اجتماعی و مالی "فاسترکین" با فیلم‌های خبری نشان داده می‌شود و همچنین در شیوه‌ی تدوین . . .

ب ــ ز : گرچه "عابر پیاده" و "همشهری کین" از نظر شکل تا اندازه‌ای به‌هم شبیه‌اند اما تفاوت‌هایی هم دارند . در "همشهری کین" بیش‌تر یک نفر مطرح است بقیه یا درباره‌ی او صحبت می‌کنند ، یا به‌دلیل نزدیک بودن به‌او هرکدام از این آدم‌ها ، با تکیه به‌خصوصیات خودشان ، بخشی از گذشته و در نتیجه شخصیت "کین" را آشکار می‌کنند و در کنار هم قرار گرفتن این بخش‌هاست که "کین" را می‌سازد ، اما در "عابر پیاده" به‌مسایل و آدم‌های متعددی پرداخته شده و شخصیت اول فیلم هم عمده‌تر از بقیه نیست . با این که این آدم‌های دیگر در "عابرپیاده" کمترظاهر می‌شوند ، ولی شخصیت و نقش‌شان مطرح است . . .

ش ــ ج : . . . فصلی که دختر بچه‌ای با چراغ عابر

پیاده بازی می‌کند باز به‌نوعی موضوعی اساسی را مطرح می‌کند. قبل از هرچیز باید بگویم چراغ چهارراه و رعایت آن به‌نوعی یک قرارداد اجتماعی است، قرارداد اجتماعی صنعتی، که با قراردادهای اجتماعی دوران "ژان‌ژاک روسو" تفاوت‌ها دارد... در جامعه‌ای صنعتی، در شهری بزرگ کسی که به‌چراغ چهار راه توجه نکند مجازاتی را باید تحمل کند، همان‌طور که اگر فردی یا دولتی در جنگ قراردادهای اجتماعی جهانی را رعایت نکند ــ مثلا کشتار غیرنظامیان، کودکان، زنان ــ مجرم شناخته می‌شود.

حالا پس از این مقدمه می‌پردازم به صحنه‌ای که دختر بچه‌ای پی در پی از این سمت خیابان به‌آن سمت خیابان می‌رود و هر بار، قبل از عبور، با تکمه‌ای چراغ را قرمز می‌کند و باعث می‌شود اتومبیل‌های بسیاری، که رانندگانش به‌چراغ توجه دارند پشت چراغ قرمز بایستند، در حالی که کسی نمی‌آید از دختر بچه بازخواست کند و ما به‌بازی گرفته شدن گروه انبوهی، در ارتباط با تن‌دادن به‌قراردادهای اجتماعی، را شاهدیم، و همین‌طور است پی‌گیری جنایتکاران جنگی، که به‌نوعی قرارداد اجتماعی شده، قرارداد اجتماعی‌ای که می‌تواند، همان چنانچه است، (البته به‌نوعی متفاوت با مورد دختربچه) بازیچه شود برای عده‌ای، یا نردبانی شود برای ترقی گروهی یا عاملی شود برای نجات روزنامه‌ای از ورشکستگی، در حالی که در "گوشه‌گیران آلتونا" با چنین دیدی روبرو نیستیم.

ب ــ ز: شاید بتوان عبور از چراغ قرمز را، لغو یک قرارداد اجتماعی، با کشتار دسته‌جمعی مردم قیاس کرد. ولی بچه‌ای که آن را به‌بازی گرفته به‌بعد عملی که انجام می‌دهد واقف نیست و در این رابطه فرق است بین فردی که آگاهانه یک قرارداد را زیرپا می‌گذارد با فردی که بدون

آگاهی و مسئولیت آن را به‌بازی می‌گیرد . . .

ش ــ ج : نوع و نحوه‌ی به‌بازی گرفتن و عدم توجه به ، هر قرارداد اجتماعی‌ای ارتباط مستقیم دارد با شرایط سنی و اجتماعی و زمانی و مکانی فرد خاطی . دختر بچه به‌خوبی می‌داند کار خلافی می‌کند و برای توجیه کارش ، استدلالی هم دارد ، اما استدلالش بچگانه است ، پس معصومیت و توجیه کودکانه دخترک نباید باعث شود تا ما او را بی‌گناه و ناآگاه بنامیم . فلان‌سرباز نازی‌ای که در جبهه است ، با توجه به‌دنباله‌روی کورکورانه اکثریت مردم آلمان ، به‌ویژه در ارتش و ناآگاهی از قوانین بین‌المللی و همچنین عقوبت سخت سرپیچی از دستور به راحتی او را وامی‌دارند تا بسوی‌پیرزنان و پیرمردان و کودکان شلیک کند و از همه هم نباید توقع از خود گذشته در راه آرمان‌های انسانی داشت . . .

ب ــ ز : . . . "ماکسی می‌لی‌ین شل" چه با مهارت این صحنه را تبدیل به‌بخشی از داستان فیلم می‌کند ، یعنی در حالی که "هینز" (گوستاو رودلف سلنر) در انتظار اتومبیل و راننده‌اش است و به‌دلیل بازیگوشی دختربچه ،راننده‌اش به‌موقع نمی‌تواند بیاید دنبالش ، "هینز" به‌ناچار سوار تراموا می‌شود . . . در فیلم از اتومبیل استفاده‌های متعددی شده ، مثل حرف‌های مربی کلاس تخلفات رانندگی در مورد این که آن‌قدر درآمد ندارد تا بتواند اتومبیل بخرد و در نتیجه مرتکب خلاف شود ، یا صحنه‌ی حمله خبرنگاران با اتومبیل به "هینز" در فضای باز برف‌گرفته ، که یادآور آسیب‌پذیری موقعیت "هینز" است . . . در صحنه‌ای پیش از صحنه‌ی کلاس آموزشی ، که ما شاهد چهره‌ی زن یونانی و وضع زندگی او هستیم و بعد تصویر روی پرده یک عکس است و بعد عکسی دیگر از پیرزنی که با ماشین زیر گرفته شده و برای لحظه‌ای

○ "ماکسی می‌لی‌ین شل" سازنده‌ی "عابر پیاده"

این شک پیش می‌آید که نکند پیرزن یونانی کشته شده، آن هم به‌دلیل شناسایی "هینز" ــ که مسئول قتل‌عام در دهکده‌ی یونانی‌است ــ و این تاکیدی است بر آسیب‌پذیری پیرزن از نظر موقعیت اجتماعی در آلمان به‌عنوان یک خارجی مقیم. یا می‌توان به‌صحنه‌ی تصادف اتومبیل اشاره کرد که فرمان اتومبیل دست پدر است، پدری که رییس و صاحب کارخانه‌ای است که زمانی اسلحه تولید می‌کرده، پدری که عامل قتل‌عام زن‌ها و بچه‌ها است، پدری که در عرصه‌ی سیاست امروز آلمان نقشی عمده دارد، پدری که می‌تواند در مورد کارگران خارجی، یعنی سرنوشت انسان‌ها، تصمیم بگیرد و پسر که قرار است جای او را بگیرد اما به‌دلیل احساس مسئولیت در برابر جنایت پدر با آگاهی فرمان را لحظه‌ای، برای از بین‌بردن پدر، از دست

او می‌گیرد و اتومبیل را از میسر اصلی خارج می‌کند ــ اما ــ خود پسر در این گیر و دار قربانی می‌شود. و پس از این حادثه است که "هینز" همچون هر "عابر پیاده"ای آسیب‌پذیر می‌شود و اینکه سواره‌ها هم چندان مصونیت ندارند.

اشاره دیگری به‌اتومبیل وجود دارد و آن عنوان و عکس صفحه‌ی اول روزنامه است که دو نفر را، برای جای پارک اتومبیل به‌روی هم چاقو کشیده‌اند، نشان می‌دهد (البته ما وصف عکس را می‌شنویم و آن را نمی‌بینیم.) که نقش "هارتمن" مدیر روزنامه را در مقابله با "هینز" یادآور می‌شود.

و اما در مورد فیلم ــ که زمان نسخه اصلی‌اش صد دقیقه است، پس چیزی نزدیک به‌یک پنجم آن از کف رفته ــ که با شیوه‌ی تدوین موازی هم به‌ماجرا سرعت می‌بخشد، هم ایجاد تعلیق می‌کند و در عین‌حال شکل کلی فیلم و پیچیدگی روابط را هم مشخص می‌سازد. "عابر پیاده" با رجعت به‌گذشته‌های متعدد، که داستانگویی را تشدید می‌کند، به‌دلیل پرداخت گزارش گونه‌اش شکلی مستند بخود می‌گیرد و نام بردن از افرادی سرشناس مثل "ادنائر"، "ویلی‌برانت" به‌این تصور شدت می‌بخشد که آدم‌ها و در نتیجه ماجرا واقعی است، این که "هینز" وجود خارجی داشته یا نه چندان مهم نیست، چون "هینز"های نوعی در آلمان بوده‌اند و هستند و آنچه مهم است واقعیت جامعه معاصر آلمان است و تلاش فیلمساز در جهت به‌تصویر درآوردن آن.

دوربین بیش‌تر مواقع همچون "دیدگاه شاهد" در صحنه حضور دارد و منطق خودش را به‌وسیله داستان حفظ می‌کند و به‌گونه‌ای نگاه کردن ــ و در نتیجه نظارت ــ نه‌تنها بخشی، بلکه موضوع اصلی ماجرای فیلم می‌شود و

طرح و توطئه‌ای را شکل می‌دهد ، برای نمونه :

الف) در شروع فیلم نگاه نوه‌ی "هینز" را از پشت نقابی به‌یک فسیل ماقبل تاریخ داریم ،

ب) تحقیق و در نتیجه نگاه روزنامه‌نگاران به گذشته‌ی "هینز" در رابطه با واقعه‌ای تاریخی و در جهت کشف حقیقت ،

ج) زیر نظر داشتن و عکس گرفتن از "هینز" در موزه ، به‌هنگام خروج از موزه ، و در راه کلاس تخلفات رانندگی ،

د) حتا خود تعقیب‌کنندگان هم از نظارت و تعقیب در امان نیستند ، زیرا بیرون موزه می‌بینیم شخصی ــ که بعد متوجه می‌شویم وکیل "هینز" است ــ از پشت ستون‌ها مراقب خبرنگاران است ،

هـ) یا عکس گرفتن از "هارتمن" مدیر روزنامه دربرابر کیک تولد ،

و) نظارت زن یونانی در کلاس ، خارج از کلاس و در تراموا ،

ز) نوه‌ی "هینز" وقتی می‌گوید پدرش ــ "آندراس" ــ را ، که از بالا به‌آنها نگاه می‌کند ، دیده و حتا "هینز" خودش از خویشتن خویش خلاصی ندارد و تحت نظارت بخشی از خودش قرار دارد و در پایان در معرض دید همگان در تلویزیون است .

همان‌طور که اشاره کردم فیلم به‌موضوع‌هایی می‌پردازد که سازنده‌ی چهره‌ی آلمان است ، مثلا موقعیت کارگران خارجی ، که "هینز" با صراحت در جلسه‌ی بررسی سود سالیانه‌ی کارخانه متذکر می‌شود هیچ جای نگرانی در رابطه با وضع مسکن و حق بیمه‌ی کارگران خارجی وجود ندارد ، چرا که هروقت لازم باشد می‌توان آنها را اخراج کرد . یا تاکید "هینز" ، به‌هنگام سخنرانی ، بر آلمانی

باقی‌ماندن یا وقتی که "هارتمن" (مدیر روزنامه) به‌سادگی از کنار دکتر می‌گذرد که حضورش به‌عنوان یک عامل قتل عام اهالی دهکده یونانی ثابت شده...

ش ـ ج: چون برایش آدم‌های مهم، مهم‌اند. همان‌طور که‌گفتی دراوایل فیلم "هینز" به‌هنگام سخنرانی می‌گوید: "ما پیشرفت کرده‌ایم به‌اندازه‌ای که هیتلر هم نتوانست، اما اقتصاد ما نباید آمریکایی شود، همان‌طور که فرهنگ و هنرمان آلمانی است اقتصاد ما هم باید آلمانی باشد" و این آرزوی هر آلمانی متعلق به‌نسل "هینز" بوده و هست. در حالی که ما می‌دانیم بخش اعظمی از پیشرفت آلمان، در سال‌های پس از جنگ، به دلیل سرمایه‌های امریکایی بوده و بالطبع سرمایه‌های امریکایی با خود بسیاری ویژگی همراه داشته، از جمله است خلقیات امریکایی که مظهر وجود این خلقیات در آلمان را می‌توان مدیر روزنامه دانست که پرداختن‌اش به موضوع جنایتکار جنگی دقیقا کم و کیف امریکایی دارد پرداختن و حتا تاختن‌اش به‌سبک و سیاق روزنامه‌های امریکایی است.

البته باید پذیرفت که علایق نسل "هینز" در میان نسل کنونی آلمان هوادار دارد که به‌نوعی همان "نئو فاشیزم" است، که مظهرش را در فیلم می‌توان وکیل "هینز" بشمار آورد. وکیل "هینز" می‌گوید: "چرا وقتی مردم آن دهکده گلوله‌ها را از پشت‌سر به‌سربازان آلمان شلیک می‌کردند کسی چیزی نمی‌گفت اما تا جواب گلوله هایشان را می‌گرفتند صدای همه درمی‌آمد."

بعد این وکیل بحث جالبی را، با طرح سئوالی، به‌میان می‌کشد، سوال وکیل این است که چرا دولت امریکا به‌فلان افسر ارتش که در ویتنام اهالی دهکده‌ای را قتل عام کرده مدال و حتا ویلایی در یکی از سواحل امریکا

می‌دهد ، اما فلان فرمانده‌ی ارتش نازی باید به‌عنوان جنایتکار جنگی مجازات‌شود ، آنهم پس از گذشت این‌همه سال . اگر آلمان در جنگ پیروز می‌شد ، اینانی که به‌عنوان جنایتکار جنگی محاکمه شدند یا خواهند شد ، قهرمان بشمار نمی‌رفتند ، مدال و امکانات رفاهی فراوانی را صاحب نمی‌شدند ؟

ب ــ ز : پرداختن "هارتمن" به "هینز" را می‌شود این‌طور هم تفسیر کرد که "هارتمن" می‌خواهد در نظام آلمان امروزی نقشی در خور داشته باشد . و برای ثابت کردن این مدعا می‌شود به‌فصلی اشاره کرد که مدیران روزنامه دور هم نشسته و دارند تصمیم می‌گیرند که "هینز" را متهم به‌قتل‌عام اهالی دهکده‌ی یونانی کنند و پس از این تصمیم است که از "هارتمن" خواسته می‌شود به چاپخانه‌ی روزنامه برود و در آنجا با کیک تولدی ، که برای اوست ، روبرو می‌شود . " این کیک تولد کیه؟! برای چیه؟! " . "هارتمن" کسی است که می‌خواهد پا به‌میدان ــ یا به‌دنیای تازه‌ای ــ بگذارد . و بعد انفجار ناگهانی دو فشفشه هشداری است به‌او . و "هارتمن" با لحن بامعنایی می‌گوید : "بامزه بود" که درواقع منظورش چیز دیگری است . . . تاریخ ، تکنولوژی ، هیپیزم ، سود صنایع ، آلمانی‌های گریخته از جنگ و نازی‌ها ، تلویزیون ، روزنامه و خیلی موضوع‌های دیگر که در فیلم مطرح می‌شود و در نگاه اول چنین به‌نظر می‌آید که فیلمساز دچار پرگویی و پراکنده گویی شده ، اما در نگاهی دوباره وقتی متوجه می‌شویم که اصلا قصد کارگردان ارائه تصویری از آلمان و مسایل آلمان ــ آلمان سال ۱۹۷۳ ــ است ، اما با ساختی نسبتا ساده و بسیار دقیق ، که نگاه نسل جدید را برای بازشناسی ماهیت دنیای امروز می‌طلبد .

فیلم در ضمن نظری هم به‌آینده دارد . در بخش

موزه‌ی علوم نوه‌ی "هینز" را در کره‌ی "فاراده" در معرض نیروی برق با ولتاژ زیاد می‌بینیم که نمایشی است از سیستم‌های ایمنی جامعه صنعتی آینده. این صحنه به‌علاوه‌ی تعویض نقاب و عینک با پدربزرگ و بحث بر سر جلو یا عقب نشیتن در اتومبیل پس از خروج از موزه و نیز تیراندازی نوه‌ی "هینز" با تفنگ اسباب‌بازی به‌طرف پیرزن‌ها، اشاره به‌جانشین آینده دارد.

ش ـ ج: "ماکسی می‌لی‌ین شل" با این که به موضوع‌های زیادی می‌پردازد اما محور فیلم "عابر پیاده" همان جنگ و جنایت است که به‌عواقب آن خیلی عینی پرداخته، وقتی می‌گویم عینی، منظورم واقعی هم است. مثلا باید از فصلی یاد کنم که پرداختی ذهنی دارد اما نتیجه‌اش عینیت دارد و واقعی است، فصل تصور خودکشی "هینز" از نگاه خودش ـ شاید سه "خود" ش ـ آن‌هم در میان داربست‌های فلزی و فضای سرد و خالی کارخانه، آهن و پولاد و . . .

حسن فیلمساز این است که به‌ورطه‌ی احساساتی بازی نمی‌غلتد و واقعیات موجود را به‌همان شکلی که است ـ با تفاوت‌هایی که در هر کار هنری‌ای مجاز است ـ مطرح می‌کند و این را با نشان دادن هر دو روی سکه امکان‌پذیر می‌سازد. نمونه دیگری که در ارتباط با شیوه‌ی "ماکسی می‌لی‌ین‌شل" می‌توان آورد تظاهرات گروهی از مردم در برابر کارخانه است. در این فصل ما صدای یکی از سهامداران را می‌شنویم که می‌گوید: "هنوز عبرت نگرفته‌اند" و این می‌تواند ـ با توجه به‌سن سهامداران ـ گویای این مطلب باشد که مردم عادی را با رسانه‌های گروهی به‌هر طرف می‌شود کشاند، می‌شود کوک‌شان کرد و همچنین می‌توان با یک مناظره‌ی تلویزیونی بادشان را خالی کرد. در حالی که فیلمساز را همین موضوع می‌توانست به‌سمت‌هایی، که دیگر

○ تصویری از فیلم "عابر پیاده"

نازل‌بودنشان آشکار است ، بکشاند .

ب ـ ز: مناظره‌ی تلویزیونی تا حدی شکلی از سازش را مطرح می‌کند . یعنی پس از همه‌ی داد و بیدادها طرفین ،باهم دست می‌دهند و در حالی‌که اشاره‌ای به‌تبرئه ضمنی "هینز" نیز هست و این نمایشی بودن قضیه و همچنین ماهیت این آدم‌ها و در نتیجه نقش روزنامه و تلویزیون را به‌عنوان رسانه‌های گروهی در چنین جامعه‌ای مشخص می‌کند .

گذشته از این‌ها باید به‌شیوه‌ی کار "شل" هم نگاهی داشت . عنوانبندی فیلم روی تصاویری نامشخص است که پس از پایان عنوانبندی ، وقتی دوربین عقب

می‌کشد ، متوجه می‌شویم که تصاویر متعلق به‌اجزاء یک اسکلت است و این اسکلت متعلق به‌حیوانی است غول‌پیکر ــ در واقع هیولا ــ که در موزه بالای سر اجساد کودکانی ، که محصول جنگند ، قرار دارد و در پایان فیلم نیز به‌همین موضوع پرداخته شده ، استخوانی از اسکلت جانوری را نوه‌ی "هینز" نگهداری می‌کند و با این سئوال که چرا بعضی چیزها را در موزه نگه می‌دارند و جواب "هینز" : "برای این که فراموش‌شان نکنیم" ، فراموش نکنیم که بودیم و چه بودیم یا این که چه هستیم ؟! . . .

ش ــ ج : در فصل موزه ، از گفتگوی پسربچه با پدربزرگ این برداشت را می‌شود کرد که : انسان‌ها اگر به تاریخ مراجعه کنند می‌بینند تا این لحظه تاریخ یعنی سرگذشت یا قصه‌ی قتل‌عام‌ها . . .

ب ــ ز : بخش‌های کوچکی که اسکلت هیولا را می‌سازند به‌تنهایی و از نزدیک چندان قابل تشخیص نیستند ، ولی درواقع شکل کلی را هم همین اجزا می‌سازند و نشانه‌هایی از این دست نیز در فیلم است ، مانند عکسی که هرچه بزرگتر می‌شود محوتر می‌شود و تصویرش بی‌شکل‌تر از کار درمی‌آید ، به‌حالتی که می‌تواند عکس هر کسی باشد ، من ، تو ، او ، یا واقعیت انسان معاصر و نه فقط هیولایی به‌نام هیتلر یا نازیسم . . .

ش ــ ج : باید به‌فصل دوره‌ی پیرزن‌ها اشاره کرد ، پیرزن‌هایی که با گوش سنگین‌شان ظاهرا به‌یکی ازآهنگ‌های "واگنر" گوش می‌دهند که این خود یادآور علاقه‌ی هیتلر به "واگنر" است ، پیرزن‌ها به‌ظاهر با هم حرف می‌زنند که درواقع حرف‌های خودشان را تکرار می‌کنند ، با این که مطمئن نیستند مخاطب‌شان به‌حرف‌شان توجه دارد یا اصلا گوش‌اش می‌شنود . یکی‌شان متاسف از این است که پسرهایش چرا در جنگ کشته نشده‌اند ، یکی‌شان چهره ضد

استعماری به‌خود می‌گیرد و انگلستان و فرانسه را به‌عنوان دولت‌های استعماری محکوم می‌کند و یکی‌شان امریکا را بیش‌تر مقصر می‌داند. جالب این‌جاست یکی از پیرزن‌ها، از پسرهایش می‌گوید از این که پسرهایش در جنگ‌های اول و دوم شرکت داشته‌اند و آخرین‌شان در جنگ ایرلند شرکت دارد. و این نشان‌دهنده‌ی این نکته است که برای آلمان‌ها جنگ اول و دوم یعنی جنگ با انگلستان و فرانسه و ... پس جنگ در ایرلند یعنی جنگ با انگلستان که این ریشه تاریخی دارد. در این فصل بازی‌ها، انتخاب بازیگرها، حرکت و زاویه‌های دوربین به‌گونه‌ای ستودنی بهم بافته و هماهنگ‌اند. البته یکی از مشخصه‌های "عابر پیاده" این است که بسیاری از فصل‌هایش منطق پرداختی و بافتی خود را ــ در ارتباط با موضوع خودشان ــ دارند، مانند پرداخت فصل تصور خودکشی یا فصل ظاهر شدن "آندراس" پس از تظاهرات.

ب ــ ز: در فصل تظاهرات، لحظه‌ی جالب آن‌جاست که از طرف یکی از تظاهرکنندگان سنگی به‌سوی "هینز" پرتاب می‌شود که "هینز" در یک آن سرش را می‌دزدد و در همان لحظه، جا خالی‌دادن زن یونانی را در کلیسا به‌خاطر می‌آورد، سنگ به‌صورت یکی از کارگران می‌خورد و او را مجروح می‌سازد. این جا خالی دادن "هینز" باتوجه به‌اشاره‌ی یکی از خبرنگاران ــ که دوست "آندراس" بوده ــ در ابتدای فیلم می‌گوید: "او می‌تواند به‌موقع خودش را کنار بکشد" و همین‌طور سئوال "هینز" در مناظره‌ی تلویزیونی از نماینده‌ی مدیر روزنامه ("آقای مارکوویچ شما در زمان جنگ چه می‌کردید؟") این خصلت "هینز" را آشکار می‌کند، که سرانجام گرداننده‌ی برنامه‌ی تلویزیون موضوع جنایت "هینز" را به‌عنوان یک گناه عمومی مطرح می‌کند...

ش ــ ج : در صحنه‌ای از فیلم پسر هیپی "هینز" در گفتگویی تلفنی به‌مخاطبش از فیلم قدیمی "برسون" ، "محکوم بــه‌مرگ می‌گریزد" می‌گوید ، این صحنه برای من یادآور بحثی است که البته برمی‌گردد به‌قابلیت‌های سینما ، چرا که همه‌ی فیلم‌های سینمایی پس از مدتی قدیمی و کهنه می‌شوند، در حالی که ، برای نمونه در ادبیات ، خیلی از رمان‌ها ، قدیمی یا کهنه نمی‌شوند . مثلا همین "عابر پیاده" تکنیک صحنه‌های رجعت به‌گذشته ، فیلتر به‌کار گرفته شده ، نورپردازی ، نوع چاپ ــ تصویر با دانه‌های درشت (گرین) ــ همه در سال ۱۹۷۳ مد بود . یعنی خیلی از فیلم‌ها که در سال‌های ۷۵ ــ ۱۹۶۵ ساخته شده‌اند در رجعت به‌گذشته‌ها تقریبا از چنین تکنیکی بهره گرفته‌اند و همین‌طور است نوع مونتاژ فیلم مثلا در فصل تصور خودکشی یا گفتگوی "هینز" با "آندراس" ــ حالا که این فیلم را می‌بینیم احساس کهنگی این تکنیک‌ها به‌وضوح قابل تشخیص است .

ب ــ ز : در این که تاریخ مصرف "عابر پیاده" گذشته حرفی‌نیست ، اما نباید هر روشی را به‌دلیل کثرت استفاده به‌کلیشه‌ای بودن متهم کرد . من فکر می‌کنم "شل" این تکنیک‌ها را درست و بجا بکار گرفته و در پی مد نبوده،بخصوص که می‌بینیم این روش کاری ، او را به‌نوعی خلاصه‌گویی و ایجاز نزدیک می‌کند . با آن که موضوع‌های فیلم کم اهمیت نیستند اما می‌بینیم فیلمساز دچار تکرار مکررات نمی‌شود و در مواقعی تنها به‌یک اشاره بسنده می‌کند مثلا صحنه‌ای که "هینز" پیاده از موزه به‌کلاس تخلفات رانندگی می‌رود ، در حالی که خبرنگاران از داخل اتومبیل مراقب او هستند ، "هینز" از مقابل ساختمانی با آرم صنایع "کروپ" می‌گذرد که اشاره‌ای است مستقیم به موقعیت و اهمیت مقام "هینز" ، البته نه برای مهم جلوه

دادن یک شخصیت تخیلی، بلکه به‌عنوان کسی که در سیستم آلمان مظهر و در عین حال معرف آن (نظام) است...

ش ـ ج: یا مناظره تلویزیونی ... در پایان حیف است از دوست بازیگر "هینز" و فصلی که دور هم نشسته‌اند چیزی گفته نشود. رفتن دوست بازیگر "هینز" به‌دلیل یهودی بودنش نبود، بلکه تابع موجی بود که، در روزهای به‌قدرت رسیدن نازی‌ها و همچنین حکومت‌شان، در آلمان به‌راه افتاد و آن مهاجرت روشنفکران و هنرمندان آلمانی از کشورشان بود. البته این‌گونه مهاجرت‌ها هنوز که هنوز است بحث‌انگیز است، تا جایی که فیلم اخیر "ایستوان ژابو"، "مفیستو" به‌این موضوع پرداخته، در حکومتی مثل حکومت هیتلر وظیفه‌هنرمندان چیست؟ ماندن؟ آن‌هم در شرایطی که امکان هیچ‌گونه فعالیتی برایشان وجود ندارد! یا مهاجرت! اما خود مهاجر چه؟ او که هرکجا برود باز بیگانه است، بی‌همزبان است. دوست بازیگر "هینز" هنوز که هنوز است، با این‌که نقش‌های کوتاه به‌او محول می‌شود، مشکل زبان دارد و با این‌که پیر شده و امیدی به‌ستاره‌ی اول شدن ندارد باز نمی‌تواند در نقش‌های کوتاه هم درخششی داشته باشد و این به‌نوعی برایش این پرسش را پیش‌آورده که اگر در آلمان می‌ماند و به‌هر دلیلی به‌دست نازی‌ها کشته می‌شد بهتر از این مرگ تدریجی در هجرت ـ در امریکا ـ نبود؟!...

اردیبهشت ۶۴

بررسی فیلم "مردی برای تمام فصول"

مردی برای واتیکان

"زینه‌مان" از جمله کارگردان‌های استخواندار و کهنه‌کار هالیوود است، کارگردانی مسلط به‌تکنیک و دارای استیلی مشخص، در زمینه‌های گوناگون فیلم ساخته هرچند در بیست سال اخیر فعالیت کمتری داشته. فیلم "مردی برای تمام فصول" (۱۹۶۸) چه از نظر شخصیت‌پردازی و چه از نظر سبک کار با اثر قبلی "زینه‌مان" "اسب کهر را بنگر" (در ایران: "گروگان") بسیار مشابه است ولیکن "مردی برای تمام فصول" سایه سنگین "رابرت بولت" به عنوان نویسنده‌ی نمایشنامه و نیز فیلمنامه‌نویس را بالای سر دارد. فیلمنامه تقریبا" خطوط اصلی نمایشی نمایشنامه را دارا است و "رابرت بولت" طی مصاحبه‌ای گفته که برای حذف راوی داستان در فیلمنامه با مخالفت شدید "زینه‌مان" روبرو بوده، و این نشان می‌دهد که "زینه‌مان" در نظر داشته نمایشنامه موفق را با کمک نویسنده اصلی اثر بدون کم و کاست به‌فیلم برگرداند، به‌ظاهر تغییرات چندانی در فیلمنامه نسبت به‌نمایشنامه صورت نگرفته، بجز حذف چند شخصیت فرعی و نیز شخصیت راوی داستان، با وجود زمینه پرتشنج تاریخی حاکم بر داستان و با اینکه فیلمنامه با اشراف کامل به‌وقایع تاریخی، که اتفاق افتاده، نوشته شد، معهذا به‌بسیاری از این رویدادها جز اشاراتی گذرا نداشته و بهمین دلیل برخی از این حوادث در سایه باقی مانده‌اند و نویسنده و کارگردان نیازی ندیده‌اند که به‌اثرات تاریخی و احتمالی بحران در شکل‌گیری شخصیت "توماس‌مور" بپردازند. داستان فیلم بازگوی حوادثی است که در زمان سلطنت هنری هشتم پادشاه

انگلیس می‌گذرد ، در دوره‌ای که چندی قبل از آن "مارتین لوتر" بشدت حاکمیت کلیسا را زیر سئوال قرار داده بود و هنری هشتم به‌دلیل مخالفت با عقاید "لوتر" و نیز انتشار کتابی در این زمینه از سوی پاپ لقب مدافع ایمان گرفته بود و نیز باز بنا به‌فتوای پاپ‌با کاترین بیوه‌ی برادر خود ،که وابستگی به‌خانواده سلطنتی اسپانیا و ایتالیا داشت ،ازدواج کرده بود ، و بعدها به‌دلیل اینکه درخواست طلاق وی از سوی پاپ هم به‌دلیل منافات داشتن با قوانین کلیسا و هم بنا به‌دلایل سیاسی رد شد ، هنری هشتم در برابر پاپ ایستاد و وابستگی کلیسای انگلیس و رم را قطع کرد و پادشاه را مقام اول کلیسا اعلام کرده و همین کارش موجب اوج‌گیری نوعی نهضت ناسیونالیستی و مذهبی شد که در نهایت به‌استقلال کامل کلیسای انگلیس منجر شد ، "توماس مور" در برابر این جریان ایستاد ، او به‌دلیل اعتقاد به‌قوانین مذهبی و نیز پای‌بندی به‌اصول مذهب در موضع خودماند و شاید بهمین دلیل نزدیک چهار قرن پس از اعدامش (۱۹۳۵) لقب "سنت" گرفت و به‌عنوان یکی از مقدسین شناخته شد ، حوادث تاریخی فوق بدون اینکه در فیلم بصورت کامل به‌آنها اشاره رفته باشد ساختار دراماتیک فیلم را شامل می‌شود . "بولت" طی همان مصاحبه گفته بود که در نوشتن نمایشنامه ، "نه‌عقاید "توماس‌مور" ، که شخصیت وی برایش جذابیت داشته است" شخصیت انسانی که به‌اصول اخلاقی‌شناخته شده خود پای‌بند است و بر سر آن حتا به‌بهای زندگی خویش می‌ایستد . "توماس مور" ، با آنکه می‌داند عدم موافقت پاپ با طلاق کاترین گذشته از خلاف قانون بودن ، دلایل سیاسی نیز دارد ، و علیرغم آنکه در گفتگو با دامادش تلویحا وجود فساد در برخی از مقامات بالای کلیسا را نیز می‌پذیرد ، معهذا به‌دلیل هراس از تخطی از قوانین الهی

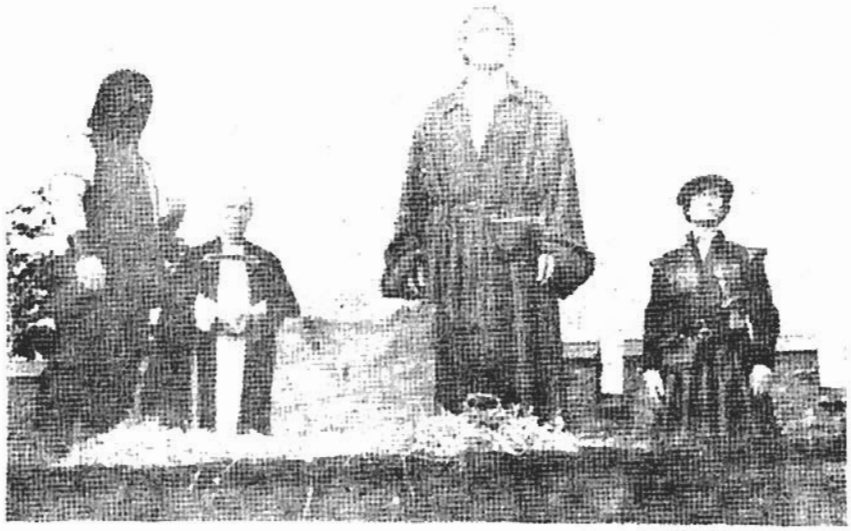
و نیز مخالفت با بدعت ، که بخصوص ضمن اظهار نظرش راجع به "لوتر" او را مرتد می‌شمرد ، بر آن تاکید می‌ورزد و کاملا جانب پاپ یا به‌تعبیر دیگر قانونمندی حاکم بر مسیحیت را می‌گیرد ، این جهت‌گیری او علاوه بر اعتقاد به قوانین حاکم بر کلیسا ریشه در جزم‌گرایی نیز دارد که مورد اخیر در فیلم نمود کمتری دارد و این البته به‌دلیل قهرمانپردازی و نیز نمایش شخصیت صادق و مهذب "توماس مور" بوده . در این یکسو نگری به‌شخصیت "توماس مور" نویسنده و کارگردان طیف وسیع مخالفین عقیدتی وی را به‌حساب نمی‌آورند و این البته منظور از کسانیکه به دلیل تبعیت از سیاست هنری هشتم با او مخالفت می‌کنند نیست ، بلکه منظور کسانی است که دقیقا به‌دلائل مذهبی و ایدئولوژیکی با او هم‌عقیده نیستند . تنها نشانی که از این تضاد عقیده در فیلم هست در فصل اعدام "توماس مور" است آنجا که او خطاب به‌جلاد می‌گوید که به‌دیدار خالق خود رهسپار است و اسقف از او می‌پرسد که آیا مطمئن هستی ؟

جنبه مهم دیگر از اعتقادات "مور" احترام او به قانون است ، او با آشنائی به‌چم و خم مسائل قانونی و پرهیز از اظهار عقیده صریح ، اطمینان دارد که بدون مدارک کافی نخواهند توانست او را به‌پای میز محاکمه بکشانند ، ولی از آنجا که قانون را قدرت تعریف می‌کند ، بزودی "مور" این باور خود را از دست می‌دهد و قانون در پناه یک شهادت دورغین بسراغش می‌آید . جاذبه شخصیت "توماس مور" برای کارگردان آنقدر زیاد بوده است که شخصیت‌های خبیث ماجرا و بخصوص "توماس کرامول" (که نباید با "اولیور کرامول" سیاستمدار معروف انگلیسی که حدود یک قرن پس از او رهبری نهضت مذهبی را بعهده گرفت و فیلمی بهمین نام از زندگی او ساخته شد

○ در فصل دادگاه برغم حضور مردم ، "زینه‌مان" کمتر به‌آنها نزدیک می‌شود .

اشتباه‌گرفته شود) پرداخت‌کمتری می‌شود ، دیگر شخصیت‌های فیلم چون "دوک و ریچارد" هریک به‌نوعی تن به مصالحه با قدرت می‌دهند و به‌ویژه "ریچارد" که ابتدا از خیانت به "مور" پرهیزمی‌کرد چنان تغییر شخصیت می‌دهد که به‌صورت خبیث‌ترین چهره فیلم درمی‌آید و در خیانت نیز از استادش "کرامول" جلو می‌افتد .

هنری هشتم را کارگردان شخصیتی متلون و دمدمی مزاج نشان می‌دهد که کلیه خواست‌های شخصی و سیاسی خود را به‌ظاهر در چهارچوب اخلاق‌گرائی تحمیل می‌کند ، در دو سکانسی که هنری حضور دارد کارگردان ابتدا با تاکید بر سطح آب رودخانه ، سپس تصویر قایق‌های سلطنتی در فصل اول و در فصل دوم با تصویر کاخ سلطنتی بر سطح آب آغاز می‌کند و به‌گونه‌ای استعاره‌ای بر ناپایدار بودن شخصیت‌وی تاکید می‌کند ، در فصل گفتگوی "هنری" و "توماس مور" ، هنری مردم را جز دنباله‌روهای بی‌هدف نمی‌خواند و این بخصوص از باورهای "زینه‌مان" نیز هست او فیلمسازی فردگراست و (به‌گونه‌ای قهرمان‌ساز) مردم در فیلم‌های او نقشی درخور اهمیت ندارند ، از فیلم معروف "ماجرای نیمروز" تا "گروگان" و همین فیلم و حتا



فصل اعدام "مور" از جمله فصول زیبای فیلم است. نماهایی که هریک بطور تجریدی، زیبا و در کلیت صحنه‌ای زنده و اثرگذار ساخته‌اند.

"جولیا" با همین چهره‌پردازی از مردم مواجه هستیم و بخصوص در فصل دادگاه برغم حضور مردم، فیلمساز کمتر به‌آنها نزدیک می‌شود و در برخورد با سایر افراد عادی از قبیل مستخدم، زندانبان و غیره همواره به‌بهانه خانواده و زندگی، عمل خود را توجیه می‌کنند.

"زینه‌مان" گرچه در "مردی برای تمام فصول" در چهارچوب شخصیت‌های آفریده شده توسط "بولت" محدود می‌ماند و علیرغم فیلمنامه پر گفتگو که بیشترین نقش را در پیشبرد داستان بعهده دارد، معهذا با بخدمت گیری کلیه عوامل بصری، ریتمی حسابشده، در فضاسازی و نیز نشان دادن موقعیت دقیق شخصیت‌ها به‌توفیق نسبی می‌رسد. فیلم با نماهائی از مجسمه‌های سنگی و نیز تاکید بر نشان صدارت عظمی که به‌گردن کاردینال ولسی آویخته است بعنوان نماد قدرت آغاز و با همان نماها نیز بپایان می‌رسد، این نما در اواسط فیلم یک‌بار دیگر نشان داده

می‌شود آنجا که تصویر "ریچارد" در نمای مجسمه‌ها، محو شده و رسیدن به‌قدرت را بصورت ایده‌آل برای او نشان می‌دهد. فیلمساز از عوامل طبیعی نیز برای نشان دادن روحیات شخصیت‌ها بخوبی بهره می‌جوید، (بعنوان مثال رودخانه در فصل آغاز فیلم و طوفان در صحنه‌ای که "توماس مور" پیاده به‌خانه بازمی‌گردد)، فصل اعدام "مور" از جمله فصول زیبای فیلم است، نماهائی که هریک بطور تجریدی زیبا و در کلیت صحنه‌ای زنده و اثرگذار ساخته است، و درپایان، نمایش فیلم‌های سینمائی از تلویزیون گرچه بهرحال غنیمت است ولیکن کادر کوچک آن بیننده را از دیدن بسیاری از ریزه‌کاری‌های فیلم محروم می‌کند.

اردیبهشت ۶۴

حسن سیفی

تحلیلی از فیلم "هاملت" ساخته‌ی
"گریگوری کوزینتسف"

انسان در برزخ رنسانس

کامو می‌نویسد: "تراژدی میان تیرگی و روشنایی و بر اثر تقابل آنها زاده می‌شود[1]". این تاریکی و روشنایی است که در فیلم "هاملت" الگوی معناداری را به‌وجود می‌آورد. دنیای این فیلم دنیای سایه روشن‌ها و دنیای جسم‌ها و سایه‌هاست. اما این الگو برخلاف عرف و قرارداد، الگویی وارونه است: در دنیای شوم و خفقان‌آمیزی که فیلم به‌ما نشان می‌دهد، حقیقت در تاریکی پناه جسته و روشنایی جایگاه کذب است. صحنه‌ی ساختگی دیدار "افلیا" از هاملت که به‌قصد کنکاش در حالات جدید و مشکوک هاملت و دستیابی به‌نیات پنهان او ترتیب داده شده و "پولونیوس" (پدر افلیا) و "کلادیوس" دزدانه در پشت صحنه گوش خوابانده‌اند، صحنه‌ای بسیار روشن است و امواج نور منتشر از پنجره این روشنی را به‌سپیدی می‌زند. و برعکس، نمایش بازیگران دوره‌گرد که هاملت بواسطه‌ی آن حقیقت گزنده‌ی قتل پدرش را آشکار می‌کند در شب اجرا می‌شود. این دنیا، دنیایی دو رو و ریاکار است.

"هاملت" قبل از هرچیز معروف به "تراژدی تردید" است. قهرمان، آن‌که به‌حقیقت بی‌پرده آنقدر تعلل می‌ورزد و چندان حقیقت را به‌آزمایش می‌گذارد که وقتی نوبت اقدام فرا می‌رسد ــ و تازه نه به‌ابتکار خود او ــ چنان دیر شده که تر و خشک با هم می‌سوزند. ولی این تردید یک ضعف یا عجز شخصی نیست و سرنوشت تراژیک قهرمانان هاملت سرنوشتی اتفاقی یا تصادفی نیست. برای درک درست این تراژدی باید روی ماهیت "تردید" قهرمان آن تامل کنیم. اما در ابتدا اشاره به‌چند نکته در

ارتباط با معنای تراژدی و خصلت دورانی، که تراژدی در آن زاده می‌شود، ضروری است.

"هگل" معنی تراژدی را در تضاد آشتی‌ناپذیر بین فرد و مقتضیات عینی زندگی جستجو می‌کند (به‌نقل از "آونر زیس"). "مقتضیات عینی زندگی" به‌عبارتی همان شرایط ویژه‌ی تاریخی است. "زیس" می‌گوید تراژدی عبارت از برخورد خواسته‌ای زودرس با مقتضیاتی است که در آن تمام شرایط برای تامین آن خواسته فراهم نشده است. بنابراین قهرمان تراژدی فقط یک فرد نیست بلکه اندیشه و کردار او بازتابی از عصر اوست. تراژدی محصول دوران‌های طوفانزای انتقالی تاریخ است. زمانی که شکل جدیدی از تمدن و دستگاه جدیدی از ارزش‌ها قرار است پدیدار شود و تراژدی به‌نوعی، شرح این زایش نوین از بطن دنیایی کهن است. کهنه و نو ستیزه‌ی ابدی خود را آغاز می‌کنند و تراژدی وصفی شورانگیز از این ستیزه است. در اینجا با پرتنش‌ترین شکل این ستیزه‌ی جاودانی روبرو می‌شویم زیرا در آن، کهنه و نو در عین حال که با هم درگیراند سخت به‌هم وابسته نیز هستند. شکل نوین روابط و ارزش‌های بشری از بطن صورت‌های کهن متولد می‌شود اما دنیای کهن هنوز نمرده است و پایداری می‌کند. و آنچه در تراژدی نماینده‌ی "نو" و "تازه" است هنوز جنبه‌ی اسرارآمیز (یا ناآگاه)، معصوم (یا کودکانه) و خام دارد. او رسالتی بر عهده دارد و جنبه‌ی آرمانی وجود او در همین است. شکسپیر تراژدی‌نویس عصر رنسانس است، یعنی یکی از عمیق‌ترین اعصار انتقالی در تاریخ بشری. "کامو" می‌نویسد: "در دوران رنسانس، اندیشه‌های دوره‌ی "اصلاح مذهبی"، کشف قاره‌های جدید و شکوفایی روحیه‌ی علمی، جهان سنتی مسیحیت را به‌معارضه خواند[۲]". و شکسپیر یکی از شارحان این معارضه است.

فیلم "هاملت" با هجوم هاملت به‌قصر السینور آغاز می‌شود. در اینجا صداهای طبیعی پلان‌های مختلف

○ تصویری از پوستر فیلم "هاملت"

حذف شده و به‌جای آن موسیقی پر شور شوستاکوویچ هاملت را همراهی می‌کند. این تمهید اکسپرسیونیستی باعث می‌شود تا از یکسو جنبه‌ی سوبژکتیو (یا ذهنی) و سمبلیک این یورش برجسته شود و از سوی دیگر آن ناآگاهی یا آگاهی ناکامل قهرمان تراژدی مجسم شود. هاملت داخل قصر می‌شود، چرخ‌ها و نقاله‌ها به‌کار می‌افتند و دروازه‌ی قصر بسته می‌شود، دایره‌ی تراژدی کامل می‌شود.

هاملت از نظامی رنج می‌برد و با آن در می‌افتد که خود از درون در حال متلاشی شدن است. این نظام، نظامی ریاکار و پراختناق است که همچنان در بقای خود پایداری‌می‌کند. این معنا در پلان افتتاحیه (پلان تیتراژ) و پلان متعاقب مرگ هاملت در سکانس پایانی فیلم مجسم شده است. هر دو، نماهایی از دیوار سنگی قصراند. دیواری که از یکسو پوسیده و رو به‌زوال به‌نظر می‌رسد و از سوی دیگر همچنان مستحکم و پایدار می‌نماید. در دومی، دوربین پس از پان در امتداد دست هاملت به‌نمای دیوار می‌رسد، گویی او به‌سرچشمه‌ی مرگ خود اشاره دارد

می‌کند ، این دیواره‌ی مجازی یک نظام است .

موضوع مقابله‌ی هاملت با این نظام موضوعی ساده نیست و آنچه آن را پیچیده می‌کند و بر آلام هاملت می‌افزاید ، رشته‌های پیوند او با این نظام است . روابط او با مادرش (گرترود) و معشوقش "افلیا " روشن کننده‌ی این مطلب است . رابطه‌ی هاملت با مادرش رابطه‌ای دوگانه است . از یکطرف مادرش را خوار می‌شمرد و از طرف دیگر می‌کوشد تا به‌او نزدیک شود . به‌یاد داشته باشیم که روح پدرش ــ یعنی یک مرجع ارزشی مهم برای هاملت ــ او را از آزار مادر برحذر داشته . همچنین این نکته‌ی بدیهی را به یاد بیاوریم که "گرترود " در مقام مادر هاملت ، زاینده‌ی اوست . بلافاصله در همین‌جا دوگانگی ستیزه‌ی هاملت با نظام مطروحه و تلاشی این نظام از درون ، به‌صراحت آشکار می‌شود . هاملت در صحنه‌ای که "پولونیوس" (پدر افلیا) تدبیر کرده به‌خوابگاه مادرش می‌آید و در اینجا ما شاهد میزانسن‌های بامعنایی هستیم . این میزانسن‌ها روشن کننده‌ی این واقعیت‌اند که در قصر السینور ، داشتن خلوت و گفتگوی صادقانه غیر ممکن است . هاملت با وجود خشم می‌کوشد تا با مادر صحبت کند ، همه‌چیز به‌ظاهر دلالت بر شرایط مناسب برای چنین گفتگویی دارد . مادر جامه‌ی خواب‌برتن‌دارد ــ گونه‌ای‌برهنگی‌ازطواهریا ظاهرسازی‌های قصر ــ و خلوتی برقرار است . اما "پولونیوس" در پشت پرده گوش خوابانده و این خلوت دروغین است . هاملت او را به‌اشتباه به‌جای "کلادیوس" می‌گیرد و می‌کشد . و در حالیکه در ادامه سعی در صحبت با مادر دارد ، در پسزمینه‌ی تصویر هاملت جامه‌های متعدد مادر بر اندام مانکن‌ها دیده می‌شود . و بدین ترتیب بی‌اثر بودن برهنگی ظاهری مادر تبیین می‌شود .

در مورد "افلیا " نیز ، فیلم با استادی و ایجاز ، چگونگی رابطه‌ی او و هاملت را منعکس می‌کند . "افلیا " آشکارا عروسک دست‌پرورده‌ی نظامی است که بر قصر

السینور حکم می‌راند. جنبه‌ی عروسکی او در صحنه‌ی تعلیم رقص، علنا توی چشم می‌زند. و در صحنه‌های دیگر موسیقی این صحنه به‌شکلی دیگر روی تصویر "افلیا" شنیده می‌شود تا بر این جنبه از وجود او تاکید بشود. او دختر پیرمردی است (پولونیوس) که بیش از هرکس دیگر نماینده‌ی نظام کهن است. اندرزهای او درخصوص آداب معاشرت و رفتار برای "افلیا" و "لائرتس" (پسرش) حاکی از آن جهان‌بینی است که ضامن بقا و تداوم حیات نظامی کهنسال است. "پولونیوس" صورت مجسم ریاکاری و اختناق است. بیهوده نیست که هاملت او را به‌جای "کلادیوس" به‌قتل می‌رساند.

نخستین صحنه‌ی دونفره‌ی هاملت و "افلیا" یکی از زیباترین و پرمفهوم‌ترین صحنه‌های فیلم است. هاملت وقتی وارد اتاق او می‌شود که "افلیا" مشغول خیاطی است (کاری با معنا در رابطه با لباس). هاملت به‌او نزدیک می‌شود، کلمه‌ای حرف نمی‌زند و پس از حرکات دوگانه‌ی سر و دست که حکایت از علاقه و پرهیز او در رابطه با دخترک محبوبش دارد، حرکاتی که "افلیا" را به‌وحشت انداخته، دور می‌شود و از اتاق بیرون‌می‌رود. دور شدن هاملت از "افلیا" و پرهیزش از او، چنان است که گویی نیرویی هاملت را به‌رغم گرایش قلبی و باطنی‌اش از محبوبه‌اش دور می‌کند. وقتی هاملت از چشم‌انداز درگاه می‌گذرد بلافاصله سایه‌ای ــ سایه‌ی خودش ــ را می‌بینیم که به‌دنبال او می‌رود. این سایه و سایه‌های دیگر فیلم از اهمیت مفهومی برخوردارند. مفهوم آن را باید در ارتباط با شبح یا روح پدر هاملت جستجو کرد. فعلا" به‌این اشاره اکتفا می‌کنیم که در اینجا، سایه‌ی تعقیب‌کننده‌ی هاملت شکلی از همان شبح یا بار رسالتی است که هاملت را از عشق‌اش جدا می‌کند. این تضاد مابین عشق و وظیفه از مشخصه‌های تراژیک است.

می‌بینیم که روابط هاملت با مادر و محبوبه‌اش،

روشنگر رابطه‌ی پیچیده و دوگانه‌ی او با نظام مطروحه‌اند. ریشه‌های تردید هاملت در همین‌جاها نهفته است.

اما تردید یا تزلزل خاطر، چیزی نیست که فقط منحصر به‌هاملت باشد. هرچند به‌صورتی بسیار خفیف و بطئی، لیکن نشانه‌های تزلزل خاطر را در "کلادیوس"، یعنی دشمن اصلی هاملت، نیز می‌بینیم. "کلادیوس" پس از نمایش افشاگرانه‌ی بازیگران دوره‌گرد، در برابر آینه‌ای می‌ایستد و در گفتگو با خود تردیدهای اخلاقی خویش را بروز می‌دهد. لیکن تفاوت او با هاملت، علاوه بر تفاوت در شدت و ضعف موضعگیری اخلاقی آن‌دو، در آن است که "کلادیوس" تکلیف‌اش را با خود یکسره می‌کند: در اواخر فیلم او دوباره در برابر آینه می‌ایستد و با خالی کردن جام شراب بر آینه تصویر دوم خود را محو می‌کند و از دوگانگی درمی‌گذرد.

دوگانگی مزبور در "کلادیوس" بیش از آنکه جنبه‌ی اخلاقی داشته باشد ناشی از دلهره‌های او از چیزی است که‌دارد زاده‌می‌شود یا چیزی‌است‌که‌دارد می‌میرد. در دنیای تراژدی، خیر و شر جنبه‌ی مطلق ندارند زیرا در دوران انتقالی عصر تراژدی کهنه و نو روابطی پیچیده و تنگاتنگ بایکدیگردارند. حتا عناصری از کهنه و نوبهم آمیخته‌اند. نو و نوین جنبه‌ای مبهم دارد و قهرمانان تراژدی آن را به نحوی رازآمیز احساس می‌کنند. این احساس برای آنانکه موضع مترقی و در راستای آینده دارند مایه‌ی نیرو و امید و انگیزه‌ی عمل، و برای آنانکه همچنان دل به‌گذشته بسته‌اند مایه‌ی‌دلهره و هراس و انگیزه‌ی شرارت و دژخویی است. دنیای فیلم "هاملت" نیز در تناسب با بازتاب دورهٔ انتقالی رنسانس، دنیای سایه‌ها و روشنی‌هاست. سایه‌ی اشخاص به‌اندازه‌ی حضور خود آنها محسوس است و حتا ای بسا که غول‌آساتر و محسوس‌تر باشد. هاملت در راه

دیدن روح پدرش، قبلا سایه‌ی "کلادیوس" و مادرش را از پنجره‌ی خوابگاهشان می‌بینند. این سایه‌ها رمزهای حقیقت‌اند و بدینگونه است که منطق حقیقت و مجاز در دنیای آکنده از ریاکاری و ظاهرسازی فیلم واژگونه می‌شود. و درست بهمین دلیل است که شبح پدر هاملت، از جسمانیت و مادیت برخوردار است، زیرا او منادی حقیقت است و برعکس در چندجای فیلم برسایه‌ی آدم‌های واقعی تاکید می‌شود. هاملت به‌نیابت از سوی اوست که مرجع ارزش‌ها و پاکی‌هاست. در رابطه با این معناست که افلیا بواسطه‌ی خودکشی و مرگش تطهیر می‌شود.

کاراکتر "افلیا" در فیلم، کاراکتر دختر زیبایی است که به‌میل و اراده‌ی پدر ریاکارش زندگی می‌کند. او هیچگاه از خود قدرت اراده نشان نمی‌دهد و همانطور که اشاره شد، در صحنه‌ی تعلیم رقص دقیقا نقش عروسکی کوکی را پیدا می‌کند. همچنین در صحنه‌ی آماده کردن او برای مراسم عزاداری پدرش، مکانیسم نظام ارزشی و کهن حاکم، بواسطه‌ی میله‌های زیر لباس زنانه‌ی قرون وسطی که روی اندام سراپا تسلیم او تعبیه می‌شود، به‌طرزی طعنه‌آمیز و گزنده تجسم می‌یابد. "افلیا" سپس طی حالات جنون‌آمیزی که در معنای مقابل معقول بودن در قصر السینور، مقدمه رهایی او می‌تواند باشد، شروع درآوردن لباس عزا در برابر چشم "کلادیوس" و سایرین می‌کند. در میزانسن این صحنه، او روی پله‌ها و بالاتر از تماشاگران خود ایستاده و در ادامه‌ی حرکت خود به‌بالا، جنبه‌ی نمادین و اخلاقی این موضع را برجسته می‌سازد. ازین پس تا هنگامی که زنده است، او را با لباس خواب سپیدش در بین دیگران می‌بینیم و همه‌ی اینها به‌معنای دور شدن او از ظواهر حاکم بر قصر است. در پلان مرگ "افلیا"، مرگی که تنها اقدام واقعی او در زندگی و مخالف

با موازین کلیساست (و بهمین دلیل مراسم مذهبی بر گورش اجرا نمی‌شود)، او را می‌بینیم که ملبس به‌لباس خواب سپید در عمق آب زلال رودخانه‌ای در آرامش خفته است. بلافاصله دوربین به‌تعقیب پرنده‌ای از فراز رودخانه می‌پردازد و طی چند نما که حاکی از سفری‌دور و درازند ندبه هاملت می‌رسد. هاملت در لباس ژنده‌ای بر فراز صخره‌ای‌مشرف‌بر دریا به‌پرنده در آسمان خیره شده و چرخش مسیر پرنده را می‌بیند. در صحنه‌ی بعدی هاملت و هوراشیو را در نزدیکی گوری که برای افلیا کنده شده می‌بینیم. بدینگونه، بواسطه آب زلال و آرامش بطن آن و پرنده‌ی سبکبال، فیلم به‌شعر تصویری می‌رسد و رهایی روح "افلیا" و وصلت روحانی او و هاملت را به‌زیبایی بازتاب می‌دهد.

"کوزینتسف" با فیلم هاملت به‌جایگاهی رفیع در تاریخ سینما رسیده است. یکی از علت‌های اصلی کامیابی او در تفسیر درست و تاریخ‌گرایانه‌ای است که‌از نوشته‌ی جاودانی شکسپیر به‌عمل آورده. شکسپیر اندیشمندی از دوران رنسانس است یعنی مقطعی از تاریخ اروپا که انسان پس از قرن‌ها به‌خود مراجعه می‌کند و به‌خود می‌بالد. این عصر، عصر انسان‌گرایی (اومانیسم)و روی آوردن به‌انسان در مقام تنها کانون و مرجع ارزش‌هاست. جسمانیت‌روح حقگوی‌پدر هاملت ،او را علیرغم مقیاس غول‌آسای جثه‌اش، به‌انسان نزدیکش می‌کند و از اینکه مرجع ارزشی مافوق انسانی باشد جلوگیری به‌عمل می‌آورد. این مقیاس، درست همان تصور رنسانسی از عظمت انسان حقیقت‌طلب است. و بدینگونه هاملت نه کارگزار خدایان که عامل و پیامگزار این انسان است. حتا "کلادیوس" در لحظه‌ی التهاب اخلاقی‌اش در برابر آینه می‌ایستد و به‌خود مراجعه می‌کند و بدینگونه حتا در جبهه‌ی مخالف هاملت نیز بر

انسان‌مداری نوین صحه گذاشته می‌شود گو اینکه بدان عمل نمی‌شود. و در این مسیر، تردید هاملت و تمامی پیامدهای آن چیزی جز خطای تاریخی اجتناب‌ناپذیری نیست که ویژه‌ی تراژدی دوران انتقالی است. تار و پود این تردید، همانگونه که گفتیم، از دلبستگی‌ها و وابستگی‌های ناگزیری، تنیده شده که کار رسالت قهرمان تراژدی را دشوار می‌سازند. اما پایان کار به‌معنای شکست قهرمان نیست، زیرا او دست‌کم زوال دنیایی پوسیده را ندا در داده است. در صحنه‌ی پایانبخش فیلم، سرداری از راه می‌رسد و از هاملت تجلیل می‌کند که سراپا برای تماشاگر ناشناس است[۳]. فیلم تمام می‌شود بدون آنکه هویت‌او هرگز تبیین شود: شاید او همان آینده‌ی نوینی است که در حال زایش است و تصویرش برای قهرمان تراژدی در عین مسلم بودن هنوز تصویری مبهم از جهان تازه و امیدبخش است.

اردیبهشت ۶۴
ایرج کریمی

۱. تعهد کامو، آلبرکامو، ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، انتشارات آگاه، چاپ یکم، صفحه‌ی ۱۱۹.
۲. همان، صفحه ۱۲۲.
۳. در متن شکسپیر، او فورتینبراس شهزاده‌ی نروژ است ولی در فیلم هویتش مکتوم باقی می‌ماند.

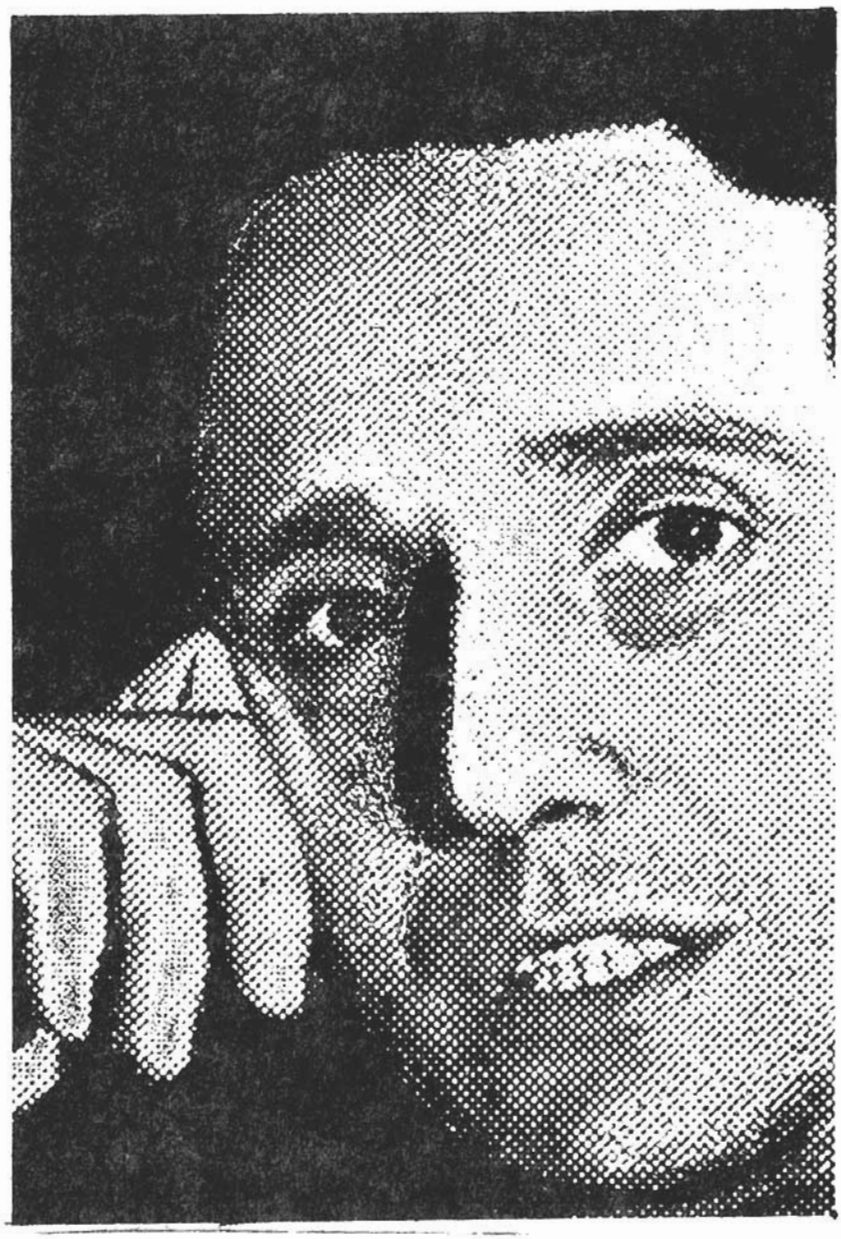
آیا من پشتیبان برادرم هستم؟

"چشم و دهان" (Cliacchi la bocca)
محصول ایتالیا ـ ۱۹۸۲ ـ
کارگردان: مارکو بللوکیو.
فیلمنامه: مارکو بللوکیو، وینچنزو سرامی. مدیر فیلمبرداری: ژوزف لانجی. موسیقی: نیکولا پیروانی. دکور: لئوناردو اسکارپا. لباس: لباموراندینی. تدوین: سرجیو نوتی. صدا: رمو اوکولینی.
بازیگران: لوکا استل (جیووانی). آنتونیو پیروانلی (پدر واندا). جیامپائولو ساکارولا (آکوستینو) وتوبان نونیولو (آدل). آنتونیو پتروچلی (پزشک).
تهیه‌کنندگان: اودیسیا (رم)، گومون (پاریس) ـ با همکاری رادیو تلویزیون ایتالیا. مدیر تولید: انزو پورچلی. زمان فیلم: ۱۰۵ دقیقه.

واقعه در شمال ایتالیا می‌گذرد، احتمالا در شهر "پله‌زانس" (درواقع سکانس‌های خارجی در "بلونیا"، "فائنزا" و رم گرفته شده). در یک خانواده‌ی مرفه بورژوا، پسری به‌نام "پی‌پو" خودکشی کرده. "جیووانی" برادر دوقلوی پی‌پو در مراسم خاک‌سپاری "پی‌یو" حضور می‌یابد. او بازیگری است که در گذشته آوازه‌ای داشته: ستاره‌ی فیلم "مشت‌ها در جیب" بوده، در جریان مه ۶۸ هم شرکت داشته. در ضمن همه او را به‌عنوان کسی که با راحت‌طلبی مخالف است می‌شناسند. منتهی، باد از جهت دیگری وزیده و اینک آدم "گنده"ای شده و دیگر تن به‌کار نمی‌دهد. ـ نقش این شخصیت را "لوکا استل" بازی می‌کند.

"تجدید دیدارها"ی "جیووانی" با خانواده چندان خوشایند نیست. "جیووانی" همچنان مادرش را دوست دارد، و در ماجرای دروغ مصلحت‌آمیز افراد خانواده ـ به‌مادر ـ "جیووانی" هم شرکت می‌کند: "مرگ

"پی‌پو" در اثر تصادف بوده". اما مشکلات ناشی از این دروغ، "جیووانی" را آزار می‌دهد. عموی خانواده (که جانشین بلافصل پدر شده) آدمی‌است شوخ وسخره‌گر، و "جیووانی"، بی‌آنکه مشکلی ایجاد کند، به‌او عناد می‌ورزد. خلاصه، در این میانه، دختری به‌نام "وندا" هم وجود دارد، که دلیل خودکشی "پی‌پو" مسلما همین "وندا" خانم بوده. "جیووانی"، برای اینکه روزنه‌ی امیدی در زندگی خود بوجود آورد ــ که در پایان فیلم می‌بینیم این امید پایدار می‌ماند ــ رابطه‌ی بسیار عمیقی با او برقرار می‌کند. اولین موضوعی که با دیدن فیلم به روشنی جلب توجه می‌کند، وحدت هویت بازیگر/پرسوناژ است، چون بسیاری از خصیصه‌های "جیووانی" با " لوکاستل" "حقیقی" مطابقت دارد. منتهی این جابجایی و پس و پیش شدن‌ها، درواقع، با بسیاری پیچیدگی‌ها همراه است. به‌همان شکلی که "تروفو"، "لئو" را بکار گرفت، "مارکو بللوکیو" نیز از زندگی خود سخن می‌گوید ــ خود اوست که به‌یک خانواده‌ی مرفه "پله‌زانسی" تعلق دارد، و برادرش هم خودکشی کرده است. در فیلم، هر دو برادر، یکی سینماگر و دیگری بازیگر، در جریانات سیاسی بعد از مه‌ی ۶۸ مشارکت داشته‌اند. این بازی دیالکتیکی به‌راه‌های دور و درازی کشیده شد: عکس‌العمل‌های "جیووانی" در قبال مرگ "پی‌پو" بسیار صادقانه می‌نماید. او نمی‌تواند مانع از "به بازی گرفتن" عکس‌العمل‌های خود شود ــ و این چیزی است که عمو "نیجی" (میشل پیکولی) آنرا با مسخرگی به‌رخ او می‌کشد. آشکار شدن هیجانات شدید جیووانی در لحظه‌ای است که وی می‌کوشد تا، با برجای برادر تکیه‌زدن، "وجه"ای درمقابل مادر برای خود کسب کند... که البته به‌شکست منجر می‌شود! اما، در صحنه‌هایی که موضوع نقش برادر



○ تصویری از "مارکو بللوکیو" سازنده‌ی فیلم "چشم و دهان"

پیش کشیده می‌شود ، مانند پانتومیم حزن‌آور پایان فیلم ، به‌نوعی می‌توان نگاه مایوسانه‌ی "مارکو بللوکیو" را به فیلم‌هایی که ساخته ، دید ــ با این که امروز ، با نگاهی به گذشته ، "مشت‌ها در جیب" ، "بنام پدر" از نظر ما جزو بهترین ساخته‌هایش به‌شمار می‌آیند ، اما همانطور که "بللوکیو"

یادآور شده: "بله، این بدیهی است که شما انتظار داشته باشید تا من صحنه‌هایی بسازم که اندکی هم ناقض "خوش سلیقگی باشد." پاسخ‌های تند "جیووانی" نیز همین خصیصه‌ی تحریک‌آمیز را دارد: "کسی که به‌چیزی معتقد باشد، بخوبی می‌تواند به‌هر چیز دیگری هم اعتقاد پیداکند." چنین‌آمیخته‌ای از شرح حال پنهان و دیالکتیکی و طنزی که هیچ وقت پشیمانی یا تکذیبی در پی ندارد، کافی است تا فیلم "چشم و دهان" را مهیج و مرموز جلوه دهد. بللوکیو، با ارائه‌ی نوعی ناخشنودی در سرشت ناپیدای اشارات شخصی پرسوناژها، و نیز احتمالا ناکافی بودن این عناصر برای حفظ کامل پرسوناژهای فیلم، تماشاگر را به‌سمت نوعی کشش‌های نمایشی می‌برد که بالنسبه کلاسیک است...

خطری که "بللوکیو" را تهدید می‌کند، این است که تماشاگر (یا دستکم تماشاگر فرانسوی) درقبال این‌فیلم، فقط در سطح ماجرا باقی می‌ماند، و احتمالا جنبه‌ی آگاهانه مبالغه شده نیز باعث تعجبش می‌شود ــ جنبه‌هایی که کاملا فاقد آن تغزل صریحی است که در "مشت‌ها در جیب" یا "بنام پدر" دیده بودیم. آبیاری کردن فیلم با عناصر اتوبیوگرافیک ــ که همچون انکار هر نوع توصیف و تفسیر است ــ خیلی کم می‌تواند با توفیق همراه باشد (نمونه‌ی موفق آن، خشونتی است که "آنتونی بورگس" در فیلم "پرتقال کوکی" متحمل می‌شود) و در اینجا، در فیلم "بللوکیو"، این مطلب چندان جفت و جور نشده است.

ژان لویی تیرار

"پوزتیف" دسامبر ۱۹۸۴

۱. "ژان‌پی‌یر لئو"، بازیگر اغلب فیلم‌های تروفو و گدار.

امریکا؛
مناسبات طبقاتی

فیلمی از "ژان‌ماری اشتراب"
و "دانیل ئوئیه"، محصول
مشترک فرانسه ـ آلمان.
بازیگران: "کریستیان هاینیش"،
"ماریو آدورف"، "لورا بتی".

نخستین صحنه‌ی فیلم، با نمای متوسط از مجسمه‌ی آزادی در بندر نیویورک شروع می‌شود ـ از زاویه‌ی پایین و از روی عرشه‌ی کشتی، که به‌کندی حرکت می‌کند. و این، تصویری است از نخستین قسمت کتاب "امریکا" (نوشته‌ی "فرانتس کافکا") که اینک بر روی پرده منتقل شده: "زمانی‌که "کارل‌روسمن" ـ این جوان شانزده‌ساله، از طرف خانواده‌ی فقیرش به‌خارج تبعید می‌شود، چون کلفت خانه او را فریب داده و در نتیجه "کارل روسمن" جوان، پدر شده ـ بر عرشه کشتی، که‌آهسته وارد بندر نیویورک می‌شود مجسمه‌ی آزادی را، که مدتی قبل توجه‌اش را جلب کرده، در پرتو تازه‌ای می‌بیند که بازوی شمشیر به‌دست انگار تازه در هوا بلند شده، و در اطراف مجسمه نسیمی آزاد می‌وزید."

مقایسه‌ی اولین نمای سینمایی با نخستین فصل کتاب، نشان می‌دهد که برداشت "ژان ماری اشتراب" و "دانیل ئوئیه" متفاوت از تمام کارهایی است که در این زمینه انجام شده. اقتباس‌هایی از "هانریش بل"، "فردینان بروکتر"، "کورنی" و "مالارمه".

نمایی که از مجسمه در روی پرده‌ی کاملا" سفید نشان داده می‌شود، همان چیزی است که در کتاب اشاره

شده . . . ثبت این چشم‌انداز که می‌توان گفت بی‌نهایت شکیل است ، و نیز کادر دقیق دوربین ، خلاصه‌ای است از بخش موفق این فیلم . . .

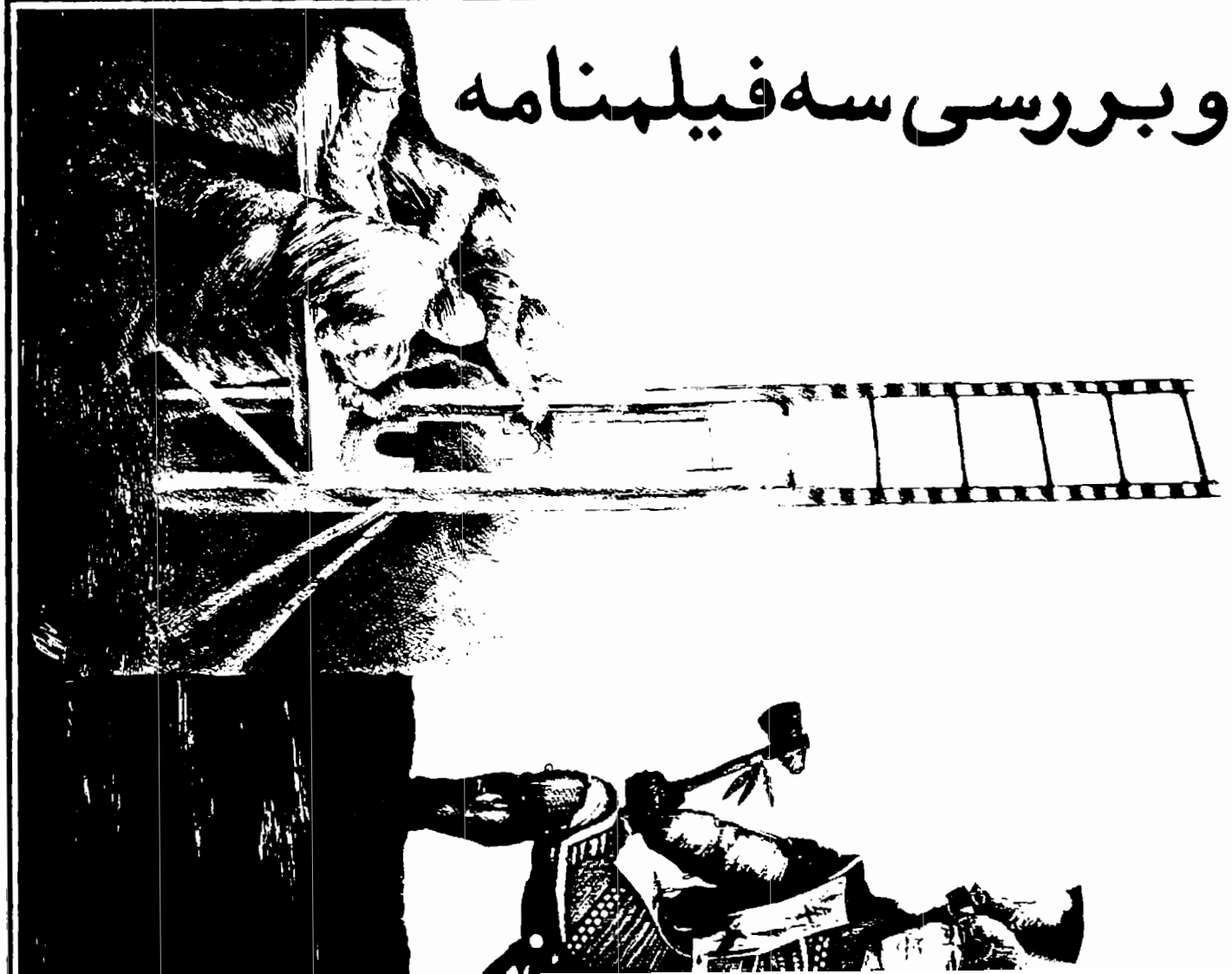
"اشتراب" و "ئوئیه" با شهرتی که در بکار بردن دوربین ساکن دارند ، در این زمینه نیز کارشان با توفیق همراه است : دکور به‌نحوی نامتعارف نقش عمده‌ای دارد ، نحوه‌ی بکار بردن عناصر نمایشی ، متفاوت از عملکردی است که در حیطه‌ی واقعیت دارا هستند . شکی نیست که خطا ، قطعا ، در همینجا نهفته است : وقتی لازم باشد تیرگی وخمودگی‌ای کـــه‌کافکا در طرح اولیه‌ی رمان خود از آن سخن می‌گوید ، نشان داده شود ، تمایل به‌انطباق کامل بین فیلم و نوشته ، ثمره‌اش یک‌کار جدی خواهد بود : "رمـان ، قلمرو بسیار گسترده‌ای دارد ، همچون طرحی که بر تمامی پهنه‌ی گیتی سایه افکند (آری ، همانقدر تیره و متحیر که زمانه‌ی فعلی)" . . . این تیرگی‌ها نه‌فقط تصویر را در برمی‌گیرد ، بلکه مکالمات و تک‌گویی‌ها را نیز شامل می‌شود . نخستین فصل ــ "آتش‌انداز کشتی" ــ کـــه شکوهمندانه بر روی امریکا گشوده می‌شود ، شعری است پر هیاهو . آتش‌انداز از رییس خود گله‌مند است و احساس می‌کند که مورد اهانت واقع شده و برای مرد جوانی که در اتاقک کشتی ظاهر شده ، از تلخی‌ها و مرارت‌های زندگی‌اش حرف می‌زند . مرد جوان هم به‌شدت نگران چمدان و چتری است که روی عرشه‌ی کشتی جا گذاشته است ــ اگر چتر را ندزدیده‌باشند ،چمدان را هم بدون شک نمی‌دزدند . . . ــ پس ، مرد جوان ، می‌ماند و به‌شنیدن حرف‌های آتش‌انداز ادامه می‌دهد . گفـــتگـــویـــی که آن دو را به یکدیگر پیوند می‌دهد ، برای ما آشناست : گفتگو درباره‌ی هیاهوی روزمره و حرف‌های ملال‌آوری که ، طی روز ، فراغت کمتری برای‌مان باقی می‌گذارد تا به‌واقعیت بپردازیم . این

ه تصویری از "ژان ماری اشتراب"

موضوع ، و نیز تیره‌روزی‌های ناشی از آن ، و همچنین تاثیر بی‌وقفه‌ای که خستگی و ملال بر ذهن بشر باقی می‌گذارد ، جملگی مواردی هستند که کلام مکتوب می‌تواند بازگوشان کند ، و در عین حال ، تک‌گویی‌های یکنواخت را هم می‌تواند به‌رودەدرازی مبدل کند . حال باید دید سینما چگونه توانسته است این افسون گفتار بی‌وقفه را بیالاید ؟ ــ افسونی که تیره‌بختی ما را ، بی‌آنکه خمودی را از آن بگیرد ، برجسته می‌کند . آیا این‌کار شایستگی آنرا داشته که انجام شود ؟ و آیا خواننده‌ی کتاب "امریکا" نیازی به‌آن داشته ؟ کاش دستکم رمان امریکا ، به‌قول "کافکا" ، یک رمان "دیکنز"ی بود ، ولی نیست ــ خوابی است که به بیداری انجامیده ، و نیز خوابی که خود را به‌سخره می‌گیرد کتاب ، با مجسمه‌ی آزادی شروع می‌شود ، مجسمه‌ای شمشیر به‌دست ، و رو به‌بالا . حال آنکه فیلمساز کاری نمی‌تواند بکند مگر اینکه مجسمه را مشعل به‌دست نشان دهد .

پوزیتف دسامبر ۸۴

معرفی و بررسی سه فیلمنامه



تحلیلی از فیلمنامه‌ی "ارکستر زنان آشویتس"

از "سیلم" تا "آشویتس"

"آرتور میلر" ـ زاده ۱۹۱۵ ،نیویورک ـ که به "مرگ فروشنده"اش جایزه پولیتزر تعلق گرفته ، به‌سال ۱۹۵۳ با نمایشنامه‌ی "جادوگران شهر سیلم" ، به‌گونه‌ای نمادین جریان تعقیب و دستگیری روشنفکران را ،که سناتور "مک‌کارتی" مظهرش بود ، بررسی کرد و پس از آن دو نمایشنامه‌ی "نگاهی از پل" و "خاطره‌ی دوشنبه" را منتشر ساخت . سال ۱۹۶۱ فیلمنامه‌ی "ناجورها" (با شرکت "مونتگمری کلیف" ، "کلارک گیبل" ، "مرلین مونرو" و به‌کارگردانی "جان هیوستون") را نوشت ، سپس ـ پس از خودکشی همسر سابق‌اش "مرلین مونرو" ـ "پس از سقوط" را. آخرین کار "آرتور میلر" فیلمنامه‌ی "ارکستر زنان آشویتس" است که بر پایه‌ی آن فیلمی با بازی "ونسا ردگریو" ساخته شده . این فیلمنامه ، که نام اصلی‌اش Playing For-Time است ، خود بر پایه‌ی خاطرات "فانیا فنه‌لون" Fania Fenelon نوشته شده .

خاطرات "فانیا فنه‌لون" در سال ۱۹۷۶ با نام Sursis Pourl,Orchester انتشار یافت .

***

متاسفانه مترجم و ناشر ایرانی "ارکستر زنان آشویتس" ذکری از شناسنامه متنی که ترجمه بر مبنای آن انجام گرفته ، نکرده‌اند ، و همینطور مشخصات فیلمی که بر پایه‌ی این فیلمنامه ساخته شده ـ و ما تصاویری از این

فیلم را در کتاب داریم ــ نوشته نشده .

***

"آرتور میلر" همان‌طور که خود گفته (و در مقدمه‌ی ترجمه‌ی فارسی "ارکستر زنان آشویتس" آمده) قصد نوشتن داستانی دلهره‌آور را نداشته، در حالی که این متن دستمایه‌ای بود برای فیلمنامه‌ای دلهره‌آور و در نتیجه فیلمی پرفروش. البته ــ خوشبختانه ــ برخورد با خاطرات "فانیا فنه‌لون" برخوردی انسانی و واقع‌بینانه است .

***

این فیلمنامه یادآور چند نکته است : نخست آن‌که اگر این خاطرات‌فیلمنامه نمی‌شد ــ و مثلا بر مبنایش داستانی نوشته می‌شد ــ چه بسا این صراحت، سادگی و در نتیجه برندگی‌اش را از دست می‌داد، دوم آن‌که ادبیات ناچار است از تخیلات و ذهنیات برای سرگرم کردن و به‌دنبال خود کشیدن خواننده ــ به‌سبک و سیاق قرن نوزدهم و هژدهم ــ دست بکشد، چرا که خواننده‌اش ــ با توجه به‌گستردگی رسانه‌های گروهی ــ دیگر مشخصات فرهنگی قرن‌های یاد شده را اندک اندک از دست‌می‌دهند و زندگی در جوامع صنعتی، خواست و ذائقه‌ای نو را پدید می‌آورد، که بالطبع برای خود محاسن و معایبی دارد .

سوم آن که بسیاری از شخصیت‌های این فیلمنامه تن به‌بسیاری از خفت‌ها می‌دهند اما قهرمان و راوی (فانیا فنه‌لون) بسیار کمتر به‌این گونه ورطه فرو می‌غلتد !

***

"آرتور میلر "در "ارکستر زنان آشویتس" بخش‌هایی از موضوعی را، با توجه به‌دستاوردهای علوم روانشناسی و جامعه شناسی، بررسی می‌کند که برای انسان‌های کنونی موضوعی است تازه. یعنی این موضوع برای نمونه در جامعه قرن هژدهم اروپا به‌گونه کنونی مطرح شدنی نبود و این در

ه ارکستر برای جلادان

پی شناخت نسبتا دقیق ـ دقیق نسبت به‌گذشته ـ دولت قدرت است که می‌توان واکنش انسان‌ها را در برابر قدرت بررسی کرد ،
سوی انسان‌های دیگر ـ حالا چه از سوی اکثریت جامعه اعمال شود چه از سوی اقلیت قدرتمند . در چنین شرایطی وجه غالب معنا می‌یابد . برای نمونه مدیره بازداشتگاهی را به‌دلیل علاقه نشان دادن به‌پسربچه چهارساله‌ای ، و مادرانه درآغوش گرفتن‌اش ، می‌توان انسان‌نامید ؟

ژیزل : بهرحال در اعماق وجودش او هم مثل همه ما انسان است !

استر : . . . پس مادر این بچه کجاست ؟

اتالینا : بهرحال . . . وقتی آدم . . . استر ، اقلا بچه را دوست دارد ، مگر نه ؟

استر : (چشم‌هایش را از هم دانده ، وحشت‌زده ، به‌همه) اینجا چه خبر شده . . . ؟

ه با نوای ساز مرگ را به‌تعویق می‌اندازد.

پولت: او فقط گفت‌که . . .

استر: (با کف دست به‌سر و روی خودش می‌زند) یک بچه دهاتی لهستانی جان بدر برده و یکدفعه او (ماندل مدیره اردوگاه) شد انسان؟ اینجا چه خبر است ــ (ص ۱۲۶ و ۱۲۷)ــ

یا آدم‌ها مجازند برای حفظ جان خود تن به‌هر ذلتی بدهند؟

(اتاق تمرین. دیرگاه. نور نورافکن عظیمی پی در پی به‌اتاق می‌افتد. "فانیا" پشت پیانو نشسته و سرگرم سازبندی است. در پی آکورد مناسبی است. ناگهان صدای برنده شلیک سه گلوله. "فانیا" به‌سرعت سرش را بلند می‌کند. لحظه‌ای تامل. سکوت. احتمالا کسی را اعدام کردند. یکبار دیگر آکورد را ــ با پیانو ــ می‌نوازد، سپس نت‌اش را می‌نویسد.

بیرون فریاد وحشت از مرگ انسانی، همه‌جا را فرا می‌گیرد و

نعره جلادانش. سکوت. "فانیا" احساس می‌کند که به‌تدریج از نظر درونی در برابر این حوادث وحشتناک آسیب‌پذیر می‌شود. نمی‌خواهد چنین شود. اما برای زنده ماندن باید سعی کند و این وحشت‌را بالکل از خود براند. نبایدهم فراموش‌شان‌کند. دوباره بر خودش مسلط می‌شود، آگورد را می‌نوازد...) — ص ۱۲۶ و ۱۲۷ —

یا:

فانیا: خودم هم نمی‌دانم! شاید خیلی ساده برای این که من... آدم باید چیزی را حفظ کند که بتواند به‌اش ایمان داشته باشد. فکر نمی‌کنم ما بتوانیم... مسلما خواست واقعی ما این نیست که با موسیقی‌مان به‌آنها احساس خوشبختی بدهیم...

آلما: ... "فانیا" تو یا هنرمندی یا نه. آیا می‌توانی پایین‌تر از سطح هنرت کاری را ارائه کنی؟

فانیا: کافی است که از پنجره بیرون را نگاه کنی، آن‌وقت...

آلما: به‌همین دلیل در تمام مدت به‌ات گفته‌ام که این کار را نکن!... من خیلی ساده نگاه کردن را کنار گذاشته‌ام. تمایلی ندارم. توه باید همین کاررا بکنی! درست همین کار را!

فانیا: (تقریبا فریاد می‌زند...) در آنصورت ...در آن صورت، خانم "آلما" ازمن چه باقی می‌ماند!؟

آلما: یعنی چه... خود تو، این هنرمند باقی می‌ماند. چیز تازه‌ای نیست، مگر نه؟ پس چرا آواز خوانده‌ای؟... حالا... زندگی‌ات به‌این بستگی دارد، بیش‌تر از پیش... — ص ۸۴ و ۸۵ —

تلخی چنین همکاری‌ای هنگامی صد چندان می‌شود که "در ذلت بیش‌تر فرو رفته‌ای" یادآور چنین خفتی باشد:

ه جلادی‌را باعلاقه نشان‌دادن به‌پسربچه‌ای
می‌توان انسان نامید؟

("ماریانه" در خیابان اردوگاه. از یکی از سربازهای جوخه‌ی اعدام که جوان چهارشانه و درشت هیکلی است، خداحافظی می‌کند . . . "

برش به:

("ماریانه" وارد می‌شود، پالتویش را می‌تکاند، از کنار "میشو" رد می‌شود و . . .)

میشو: *با جلاد؟*

("ماریانه" توقف می‌کند. همه‌ی نگاه‌ها متوجه او می‌شود، پر از نفرت، پر از تحقیری خشم‌آلود.)

میشو: *او "مالا" و "ادک" را دارزده، تو که می‌دانستی.*

ماریانه: *اگر او نکرده بود، یکی دیگر می‌کرد، مطمئن باش.*

(به‌طرف‌خوابگاه‌می‌رود ،توقف می‌کند ، برمی‌گردد ، رو به‌همه :)

ماریانه: منظورم این است که: فکر می‌کنید خودتان در کدام جبهه‌اید ؟ اگر یکی از شما شک دارد که در جبهه‌ی سربازهای جوخه‌ی اعدام نیست ، لطف کند و برود بیرون و از یکی از زندانی‌های اردوگاه بپرسد . . .

— ص ۱۳۹ —

***

خواننده‌ی فیلمنامه‌ی ارکستر زنان آشویتس اگر با اندکی دقت آن را بخواند متوجه یک بی‌دقتی در صفحه‌بندی این فیلمنامه خواهد شد و آن آمدن متن صفحه‌ی ۱۲۴ به صفحه‌ی ۱۲۱ است . یعنی یک صفحه در دو جا با دو شماره صفحه آمده . البته این بی‌دقتی از ارج کار ناشر و مترجم "ارکستر زنان آشویتس" چندان نمی‌کاهد .

یوسف باکویی
اردیبهشت ۶۴

• آرتور میلر
• ارکستر زنان آشویتس (فیلمنامه)
• محمود حسینی راد
• چاپ اول ۳۰۰۰ جلد
• ۱۶۸ صفحه، ۲۷۵ ریال، مصور
• رقعی، کاغذ سفید
• سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار

بررسی فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره"

غریبه‌های غربی و انقلاب مردم

فیلم "نبرد الجزیره" ساخته‌ی "جیلوپونته کوروو" سال ۱۳۵۷ در تهران نمایش داده شد. پیش‌تر "کاپو" و "بسوزان" (در تهران: "شعله‌های آتش") ــ و تقریبا کمی پیش‌تر از "نبرد الجزیره" ــ "راه آبی" را از این فیلمساز دیده بودیم.

درباره‌ی "نبرد الجزیره"، پیش از نمایش همگانی‌اش، بسیار شنیده و خوانده بودیم و به‌راستی به‌هنگام نمایش‌اش در تهران، آن روزها، فراوان به‌دل می‌نشست و هیجان می‌بخشید.

"نبرد الجزیره" از دو نظر برای تماشاگران ایرانی جالب بود: نخست موضوع فیلم، که در سال‌های سیاه همیشه برانگیزانده بود و احتمالا القاکننده‌ی نوعی مبارزه برای مبارزان بالقوه‌ی آن روزها و مبارزان بالفعل بعدی، دوم سبک و پرداخت فیلم.

***

با تمام این جذابیت‌ها بر هر اهل کتابی پوشیده نبود که فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره" نمی‌تواند در ایران خریدار و خواننده‌ی فراوان داشته باشد، و به‌این دلیل چاپ فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره" را می‌توان به‌گونه‌ای حسن نیت ناشر خواند.

***

مترجم این فیلمنامه، کاظم فرهادی، سال‌هاست جسته و گریخته مطالب سینمایی ترجمه می‌کند که مستمر

نبودن کارش می‌تواند به‌گونه‌ای مانع پیشرفت او در ترجمه شود. فرهادی از انگلیسی ترجمه می‌کند و فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره" را هم از متن انگلیسی ترجمه کرده است.

ناشر متن انگلیسی "نبرد الجزیره" Charles Scribner's Sons است. درروی‌جلداین‌کتاب آمده: مصاحبه با کارگردان و فیلمنامه‌نویس. ویراستار ونویسنده‌ی پیشگفتار "پی‌یرنیکو سولیناس". در صفحه‌های داخلی، دو صفحه قبل از آغاز فیلمنامه، نام مترجم‌های فیلمنامه آمده: "پی‌یرنیکو سولیناس"، "لیندا برونیت‌تـــو" Linda Brunetto

گفتگو با "جیلوپونته کوروو" و "فرانکو سولیناس"، همراه با معرفی کوتاهی از هرکدام (آنهم در ابتدای هریک از مصاحبه‌ها) از صفحه ۱۶۱ تا ۲۰۲ را دربرمی‌گیرد. چقدر خوب بود کاظم فرهادی شناسنامه‌ی کامل متن ترجمه شده را می‌آورد و همچنین دلیلش را درباره‌ی حذف دو گفتگو ــ حتا بسیار کوتاه ــ می‌نوشت. البته این سبب نمی‌شود کار فرهادی‌ستوده نشود، ولی رعایت این نکته‌های کوچک می‌تواند کلی اعتبار به‌کار ببخشد بی‌آن که وقت و نیرویی را بطلبد.

***

یکی از محاسن کتاب مصور بودنش است که این خود می‌تواند کمکی باشد به‌خواننده‌ی فیلمنامه ــ چه فیلم را دیده باشد، چه ندیده باشد ــ به‌ویژه آن که سعی شده تصاویر همان جایی باشد که در متن اصلی بوده.

مترجم (فرهادی) در یادداشتی کوتاه با عنوان "چند توضیح" نکته‌هایی را یادآور خواننده شده:

۱. پیشگفتار "پی‌یرنیکو سولیناس" در برخی موارد با محتوا و پیام فیلم در تعارض است.

۲. فیلمنامه با فیلم در بعضی از صحنه‌ها اختلاف

○ تصویری از "جیلو پونته‌کوروو" سازنده‌ی "نبرد الجزیره"

دارد ، چرا که فیلمنامه‌ی آماده‌ی فیلمبرداری در دسترس نبوده و محل قرار گرفتن دوربین به‌هنگام فیلمبرداری تعیین می‌شده .

و دو نکته‌ی دیگر .

***

"نبرد الجزیره" را از زوایای گوناگونی می‌توان بررسی کرد و تفسیرهایی فراوان درباره‌اش نوشت :

۱) موضوع فیلم ،

۲) شیوه‌ی برخورد با موضوعی تاریخی ،

۳) شیوه‌ی مبارزه با استعمار آنهم در دورانی که بحث ؟ جدل‌های فراوانی درباره‌ی شیوه‌های مبارزه وجود

داشت ،

۴) سبک فیلم ،

۵) جهان‌بینی فیلمساز .

***

به‌گونه‌ای بسیار گذرا به جهان‌بینی فیلمساز و نحوه‌ی پرداخت فیلم می‌پردازم تا شاید فتح بابی باشد برای کسانی که این دو موضوع برایشان مساله است .

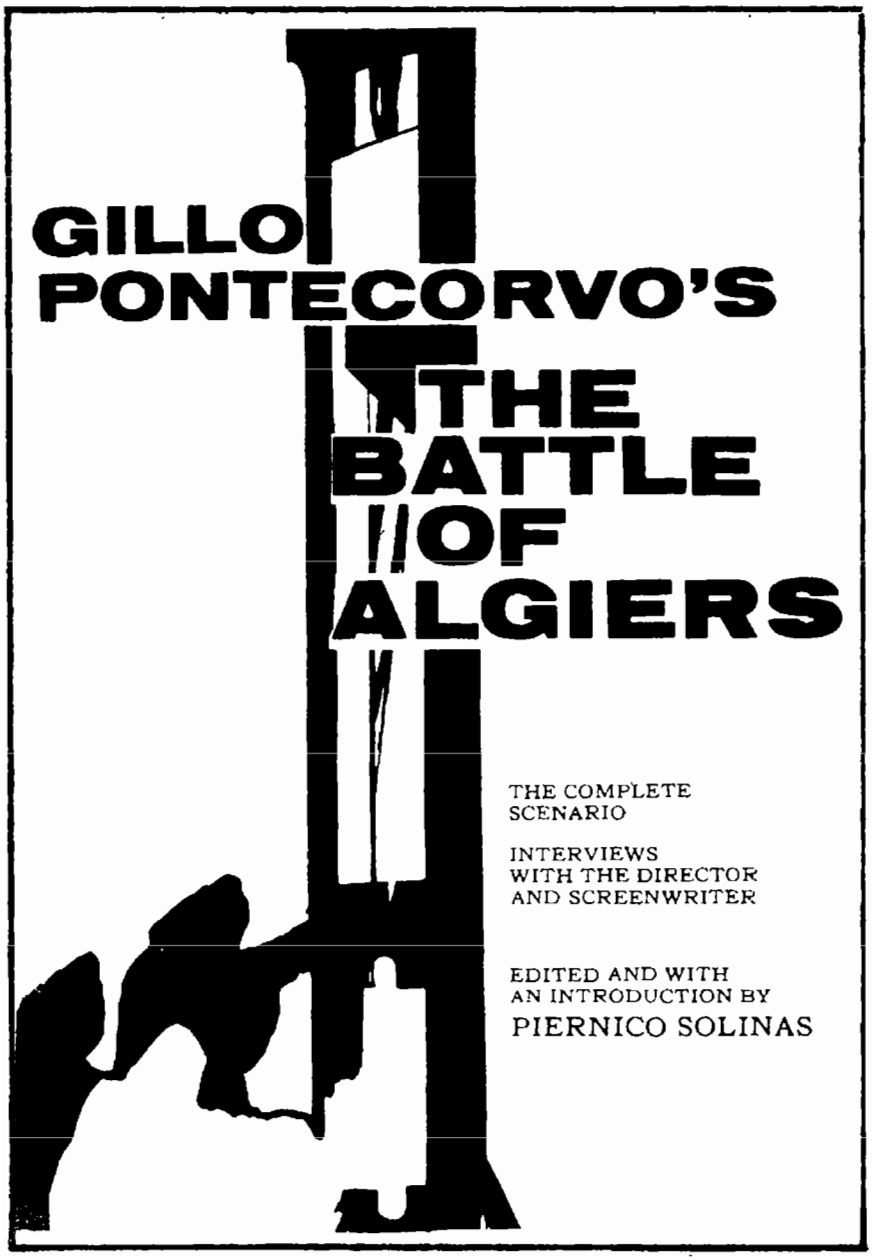
در زندگینامه‌ی "جیلوپونته کوروو" می‌خوانیم که او در سال ۱۹۴۱ عضو حزب کمونیست ایتالیا شد و پس از جنگ جهانی دوم یکی از اعضای فعال و موثر حزب بود و در سال ۱۹۵۶ حزب را ترک کرد .

سال ۱۹۵۶ برای بسیاری از روشنفکران در اروپا یکی از نقاط عطف بشمار می‌آید چرا که :

* ۱۴ تا ۲۵ فوریه ۱۹۵۶ : در بیستمین کنگره‌ی حزب کمونیست شوروی ، "خروشچف" از کیش شخصیت و بسیاری از جنبه‌های زمان استالین انتقاد کرد [۱] .

* ژوئن ۱۹۵۶ : چند ماه پس از کنگره‌ی بیستم "تولیاتی" طی بیانیه‌ای از انتقادات "خروشچف" از استالین ، بسیار فراتر رفت [۲] .

* ۱۹۵۶ : حزب کمونیست ایتالیا (که اوایل ۱۹۴۶ ۱/۷ میلیون عضو داشت ، و در انتخابات ژوئن ۱۹۴۶ با ۴/۳ میلیون رای پس از دموکرات‌های مسیحی و حزب سوسیالیست قرارگرفته‌بود ، و اوایل ۱۹۴۸ ، ۳/۲ میلیون عضو داشت) در برابر دو راهی تعیین کننده‌ای قرار گرفت : پایگاه توده‌ای خود را نگاه دارد و بگستراند ــ که این با روی‌برتافتن از آموزه‌های مسکو شدنی بود ــ یا همچنان از اصول کهنه و رهنمودهای مسکو پیروی کند و به‌صورت فرقه‌ای بی‌اهمیت درآید . حزب به‌رهبری "تولیاتی" تصمیم به‌خودمختاری و انتخاب مسیری نو گرفت [۳] .



○ روی جلد متن انگلیسی فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره"

با توجه به‌این شرایط ترک حزب از سوی "جیلو پونته کوروو" دو معنا می‌تواند داشته باشد:

نخست آن‌که، با این تغییرات موافق نبود ــ شاید از استالین‌زدایی ناراحت بود، شاید از استقلال حزب، و شاید به‌باورهایی بسیار رشد یافته‌تری رسیده بود.)

دوم آن که، "جیلو پونته کورو" به‌این اصل رسیده

بود که هنرمند نباید به‌حزب و گروهی سیاسی وابستگی داشته باشد.

به‌هرحال هرچه بوده بر من پوشیده است که باید با رجوع به‌مصاحبه‌های "جیلو پونته کوروو" روشن‌اش ساخت و این کاری است که چندین علاقمند پی‌گیر می‌خواهد.

***

اما درباره‌ی فیلم "نبرد الجزیره" با توجه به‌تاریخ تهیه‌اش، یکی از فیلم‌های اولیه‌ی سینمای سیاسی است که "فرانچسکو روزی"، "گوستا گاوراس"، "برناردو برتولوچی" و بعدتر "بللوکیو" و ... از چهره‌های عمده‌اش بشمار می‌آیند. از سوی دیگر "نبرد الجزیره" ــ در نگاهی دقیق‌تر ــ در راستایی حرکت می‌کند سرانجامش تبادل نظر است میان فیلمساز و تماشاگر، یعنی سینمایی که تماشاگر را در رویا فرو نمی‌برد، که باز با همه‌ی این حسن‌ها، پرسشی مرا به‌خود مشغول می‌کند و فکر می‌کنم مطرح کردنش ضرری نداشته باشد. آیا پرداختن "جیلو پونته کوروو" به "انقلاب الجزیره" چیزی نیست در حد شرکت "رژی دبره" در جنگ‌های چریکی بولیوی؟ البته مبارزه ضد استعماری مردم الجزایر با استعمارگری به‌نام فرانسه با مبارزه‌ای که نسخه‌اش را "چه‌گوارا" پیچیده تفاوت‌ها دارد، اما بهرحال هر دو غریبه‌اند و اظهارنظرها و دخالت‌های هر غیر خودی در هر جریانی ــ حتا اگر از روی صداقت ــ جای اما و چرا دارد، و شاید سبب‌ساز انحرافی جنینی باشد که بعدها از آن، در جهت انحراف آن جریان، صاحبان زر و زور به‌سود خود بهره بگیرند.. درهمین‌راستاست‌که‌استودیوهای"هالیوودی"(همان‌کارخانه‌ی رویاسازی که حالا هتلدارها و کازینودارها، کمپانی‌های نفتی، مراکز سرویس و کرایه‌ی اتومبیل، کارخانجات لاستیک‌سازی و ... صاحب‌اش شده‌اند) درباره‌ی

ه و شادمانه به‌پیشواز استقلال می‌روند .

انقلابیون کشوری در امریکای لاتین فیلم می‌سازند آنهم با دیدی به‌ظاهر بیطرفانه در حالی که داستان فیلم همان چارچوب فیلم‌های رویاساز را دارد ، یا "ریچارد لستر" فیلمی درباره‌ی آخرین روزهای "باتیستا" می‌سازد و کلی هم برای "فیدل کاسترو" مدیحه‌سرایی می‌کند ، البته به‌امید فروش بیش‌تر ، یعنی کشاندن کسانی به‌سالن سینما که برای "کاسترو" ارزش قایل‌اند .

***

بهرحال از انتشار کتابی مانند "نبرد الجزیره" باید استقبال کرد ، به‌ویژه این استقبال برعهده‌ی آنانی است که معتقدند کتاب سینمایی در ایران بسیار اندک انتشار یافته .

یوسف باکویی
اردیبهشت ۶۴

۱. "چرخش‌های یک ایدئولوژی"، نوشته‌ی "ولفگانگ لئونارد"، ترجمه‌ی هوشنگ وزیری، چاپ اول، نشر نو، ۳۲۶ صفحه.
۲. همان کتاب، ص۲۲۶.
۳. همان کتاب، ص۲۲۵ و ۲۲۶.

- فیلمنامه‌ی "نبرد الجزیره"
- نوشته‌ی "فرانکو سولیناس"
- ترجمه‌ی "کاظم فرهادی"
- نشر چشمه
- چاپ اول، زمستان ۶۳، ۴۰۰۰ نسخه
- قطع رقعی، ۲۵۰ صفحه، مصور، ۴۲۰ ریال

نکاهی به فیلمنامه‌ی
"آهو، سلندر، طلحک و دیگران"

سرگردان حتا در سرهم بندی

"آهو، سلندر، طلحک، و دیگران" فیلمنامه‌ای است در سه بخش و هر بخش بیان کننده‌ی یک داستان. طرح فیلمنامه در سال ۱۳۵۱ و متن حاضر چهار سال بعد ــ در سال ۱۳۵۵ ــ نوشته شده است. "آهو، . . ." نیز مانند بیشتر فیلمنامه‌های منتشر شده‌ی بهرام بیضایی، به صورت فیلم درنیامده. در صفحه‌ی ۷ کتاب آمده است: "این فیلمنامه چهار سال همه‌جا می‌گشت. کوشش برای ساختن آن بیهوده بود."

آغاز این بخش (داستان)، تصویر باز می‌شود به: "اجساد ریخته، بیابان. پشت دیوار یک شهر. سکوت" (ص۹)، داستان نخست، "آهو" که از صفحه‌ی ۹ تا ۳۵ (نزدیک به ۲۶ صفحه) کتاب را شامل می‌شود. در روستایی زیر سلطه‌ی نظام ارباب و رعیتی، روی می‌دهد. زمان دقیقا" مشخص نیست. لیکن با توجه به داستان دوم که دو مغول مهاجم از شخصیت‌های آنند، می‌توان زمان هرسه داستان این فیلمنامه را قرن هفتم ــ هشتم هجری دانست.

پسر و دختر جوانی می‌خواهند با هم ازدواج کنند. طبق "رسم قدیم"، ارباب در شب اول عروسی، باید دختر را "برکت" بخشد. جیران (=آهو) که دختری است زیبا و یتیم و "خیرگی" از پدر به‌ارث برده، می‌گوید: "من خود برگت دارم" (ص ۱۰) و نمی‌خواهد از رسم و رسوم دیرین پیروی کند. داماد (پسر) که عاشق اوست،

حرفش را می‌پذیرد ، ولی همه‌ی اهالی (پدر و مادر داماد ، همسایگان ، پیران ، و . . .) رو در روی ایشان می‌ایستند و از عاقبت نافرمانی برحذرشان می‌دارند . التماس داماد نزد ارباب بی‌فایده است و چون به‌اعتراض برمی‌خیزد ، ابتدا ارباب‌بظاهر او را مورد عفو قرار می‌دهد ، ولی بعد سوارانش او را می‌کشند . چاه‌کن دشنه‌ی داماد را به‌جیران می‌دهد . جیران با چاه‌کن عروسی می‌کند . همزمان با خاکسپاری داماد کشته شده به‌دست ارباب ، چاه‌کن ، همسرش ، جیران را به‌خانه‌ی اربابی می‌برد تا در شب نخست "برکت" یابد .

پایان داستان را می‌توان حدس زد : دختر با دشنه‌ی بازمانده از پسر ، در حجله ، ارباب را می‌کشد ، سپس "آرام آرام او را قطعه قطعه می‌کند ." (ص ۳۵)

اگر از تصویر سادیستی تکه‌تکه کردن جسد ارباب در پایان فیلمنامه و نیز قصه‌ی آن که تا حدودی کلیشه‌ای به‌نظر می‌رسد و اوج آن را در همان اواسط ، می‌توان به سادگی حدس‌زد و همچنین برخی دیالوگ(گفت و گو)هایی که در دهان بعضی آدم‌های روستا جا نمی‌افتد و ایرادهای کوچکی ازاین‌دست بگذریم ، روی هم‌رفته "آهو" فیلمنامه‌ی خوبی است با نثر و زبانی موجز و پاکیزه و ارزش‌های سینمایی قابل توجه‌ای را می‌توان در آن مشاهده کرد . استفاده‌ی بجا از بازگشت به‌گذشته و نیز به‌کارگیری تصویر به‌جای حرف و گفت‌و گو از آن‌جمله است . برای نمونه می‌توان از صحنه‌های عزاداران و گورستان و همزمانی آن با گذر دسته‌ی عروس نشسته بر گاری (صفحات ۲۸ و ۲۹) و صحنه‌ی کشتن پسر (صفحات ۲۴ ــ ۲۲) و نیز صحنه‌ی آغاز فیلمنامه (صفحات ۱۰ ــ ۹) یاد کرد .

***

پیش از آغاز داستان دوم ("سلندر") تصویر "اجساد ریخته، بیابان. پشت دیوار یک شهر. باد خفیفی خاک ملایمی را از زمین برمی‌دارد." (ص ۳۵) آمده است.

بر "سلندر" (= آواره، سرگردان) که هفده صفحه (۳۵ تا ۵۲) از کتاب را شامل می‌شود، نمی‌توان نام فیلمنامه نهاد. این بخش نمایش کوتاهی است با سه بازیگر: جوانی عارف (به‌قول یکی از سواران "راه‌نشین سلندر" ص ۴۳)، و دو سرباز مغول. صحنه‌ی این نمایش چشمه‌ای است و درختی در کنار آن و "در دوردست ویرانه‌های یک شهر و غیر از آن افق پهناور" (ص ۳۶)

جوان عارف کنار چشمه ــ پای درخت ــ بی‌حرکت نشسته است که دو سوار مغول در "هرم آفتاب" نزدیک می‌شوند. از چشمه، آب می‌نوشند و به‌شوخی و مسخرگی می‌پردازند. عارف به‌آنان چنان بی‌اعتناست که گویی نمی‌بینندشان. سواران که در کتاب به‌نام‌های "اولی" و "دومی" از آنان یاد می‌شود، عارف را مسخره می‌کنند و دست می‌اندازند. عارف همچنان بی‌اعتنا به‌آنان، در عوالم‌خود سیر می‌کند. سواران برمی‌آشوبند، به‌رجزخوانی می‌پردازند، خود را "قوم جبروت که شمشیرش زلزله است و به‌زهر مار آغشته" (ص ۴۴) معرفی می‌کنند، می‌کوشند تا به‌انواع ترفندها جوان عارف را متوجه حضور خود کنند و او را به‌زانو درآورند، خزنده‌ای در تن او می‌اندازند، لگدش می‌زنند، جامه‌ای زنانه پیش رویش تکان می‌دهند و داستان همخوابگی با زنانی را برایش تعریف می‌کنند، عارف جز لرزش‌ها و تکان‌هایی چند، همچنان بی‌اعتنا به ایشان برجا نشسته است.

* "واروژکریم مسیحی" برپایه‌ی "سلندر" فیلمی ساخته‌است.

سواران می‌خواهند او حتا شده یک کلمه بگوید، عارف خاموش می‌ماند. او را به‌تازیانه می‌بندند و می‌خواهند بکشندش. یکی‌شان کشتن‌اش را پیروزی او و شکست خودشان می‌داند.

سرانجام "دومی" در چشمه خفه‌می‌شود و "اولی" با خنجر خود کشته می‌شود.

تنها در این هنگام است که عارف به‌اجساد آنان نگاه می‌کند و در تصویر بسیار دور، "بالای سر آن‌دو، سماعی موحش آغاز می‌کند." (ص ۵۲)

همچنان که دیدیم اگر تصویر آغاز (آمدن سواران از افق) و تصویر پایان را نادیده بگیریم، بقیه‌ی این داستان هیچ‌گونه ارزش و قابلیت سینمایی را دارا نیست. دو سوار مغول رودرروی عارف خاموش و بی‌اعتنا، تئاتروار مقداری دیالوگ بیان می‌کنند و سرانجام به‌شکلی ساختگی می‌میرند تا نتیجه گرفته شود که عارف با سکوت خویش بر آنان غلبه یافته است. "سماع موحش" پایان داستان نیز هیچ دردی را دوا نمی‌کند.

زمان و فضای این داستان، بار دیگر بعدها مورد توجه و استفاده‌ی بیضایی قرار می‌گیرد. فیلمنامه‌ی "عیار تنها" (چراغ شماره‌ی ۲) نیز ماجرای یورش مغولان است و واکنش مردم، گیرم که به‌گونه‌ای دیگر و با نگاه و برداشتی دیگر.

روشن است که نمی‌توان ماجرای تاریخی عظیمی چون یورش مغولان به‌ایران و عدم واکنش عملی توده‌های مردم و ایستادگی منفی گروهی از مردم که به‌کسوت عارفان و صوفیان درآمده‌اند و بسیاری ماجراها و وضعیت‌های دیگر را اینگونه کلی‌گویانه در هفده صفحه مطرح و برگزار کرد و از سر آن گذشت.

باری، قرار گرفتن "سلندر" را در کنار "آهو"

○ روی جلد بروشور "سلندر" ساخته‌ی "واروژ کریم مسیحی". با بازی: "پرویز پورحسینی"، "داریوش فرهنگ" و "محمد مطیع".

شاید از نظر وحدت مضمون بتوان توجیه کرد : ایستادگی یک فرد در برابر جمع یا نظام یا جریانی. اگر جیران دشنه‌ی بازمانده از معشوق را برمی‌گیرد و دشمن (ارباب) را می‌کشد و تکه تکه می‌کند ، جوان عارف با سکوت و بی‌اعتنایی خویش دشمنانش را از پا درمی‌آورد. اولی مبارزی است عملی و اگرچه یک فرد است با دست بردن به سلاح ، در برابر دشمن مسلط می‌ایستد و پیروز می‌شود و دومی ــ که او نیز یک فرد است ــ وقتی با دست تهی در برابر دشمنان مسلح و یورشگر قرار می‌گیرد ،شیوه‌ی مقاومت منفی را پیشه می‌کند . از نظر نویسنده ، هر دو پیروزند و هردو شیوه‌ی مبارزه و ایستادگی ، صحیح است .

***

پیش از آغاز داستان سوم "طلحک (= دلقک) تصویر "اجساد ریخته ، بیابان . پشت دیوار یک شهر . باد پارچه‌ها را تکان می‌دهد . غباری از زمین برخاسته . " (ص ۵۲) می‌آید .

داستان "طلحک" که ۴۰ صفحه (از ۵۲ تا ۹۲) از کتاب را دربرمی‌گیرد و طولانی‌ترین بخش این فیلمنامه‌ی سه‌گانه است ، و بیشتر تئاتری است تا سینمایی ، همان ماجرای مشهور "میر نوروزی" است .

طلحک و خانواده‌اش (همسر ، پسر و دختر) افتان و خیزان ، از بیابانی که‌صدای زوزه‌ی گرگ در آن پیچیده ، به دروازه‌ی شهری می‌رسند . اواخر زمستان است . شهریان از آنان پذیرایی می‌کنند و نان و آبشان می‌دهند .

طلحک‌به‌قول‌زنش ،مردی‌است مسافر که " . . . دنبال یک خراب شده می‌گردد آباد کند . از بس که ساده است ، از بس‌که مردم‌دوست است . " (ص ۵۴)

در شهر ، می‌خواهند "میر نوروزی دربیاورند" . همه‌چیز آماده است . سردمدار به‌هرکس‌که پیشنهاد می‌کند

نقش "میر نوروزی" را برعهده گیرد ، او از پذیرفتن سر برمی‌تابد ، دلیل همه آن است که میر نوروزی شدن عاقبت خوشی ندارد .

سرانجام طلحک که نان و نمک شهریان را خورده و خود و خانواده‌اش را مدیون آنان می‌داند ، می‌پذیرد که در نقش میر نوروزی بازی کند . سردمدار خوشحال می‌شود و قواعد بازی را به‌او می‌آموزد .

از سوی دیگر ، همسر و دختر طلحک که مهربانی‌های شهریان را دیده‌اند و از شهر خوششان آمده ، دلشان می‌خواهد همانجا بمانند و زندگی کنند .

پسر می‌کوشد تا پدر را از ماندن در شهر و بازی درآوردن باز دارد و دختر او را به‌این‌کار تشویق می‌کند .

طلحک "طومار مسخره‌ها" را می‌خواند و دفتر لطایف را که پر شالش است ، برمی‌گیرد و با راهنمایی‌های سردمدار ، بازی را آغاز می‌کند . قرار آن است که همه‌چیز را به‌مسخره بگیرد و مردم نیز در نظرشان همه‌چیز بازی و شوخی باشد .

از این پس تا انتهای داستان ، بازی میر نوروزی است که مجموعه‌ای از لطایف (بخصوص عبید زاکانی) را طرح و اجرا می‌کنند .

بازی درآوردن طلحک که در آغاز با شوخی و خنده همراه است ، اندک اندک به‌دلیل تمسخر و افشای قشرهای گوناگون و انتقاد و پرده‌دری از آداب و روابط مرسوم میان مردم ، سبب دلخوری آنان می‌شود .

مردم رفته رفته به‌آزار طلحک می‌پردازند . طلحک که این آزارها را نیز بخشی از بازی می‌داند ، به‌کارش ادامه می‌دهد .

سرانجام او را به‌باد کتک می‌گیرند و زن و فرزندانش را به‌پستوها می‌کشند و مورد تجاوز قرار می‌دهند .

در پایان ، طلحک و خانواده‌اش کتک‌خورده و ذلیل از شهر بیرون می‌روند .

غروب است و در افق گله‌ای گرگ ایستاده‌اند . طلحک‌برهنه و زخم‌خورده ،آغوش به‌سوی گرگ‌ها می‌گشاید .

تصویر پایان کتاب "اجساد ریخته ، بیابان . پشت دیوار یک شهر . باد . غباری از زمین برخاسته ، کفن‌ها در تلاطم . اجساد روی زمین می‌غلتند ، ،مثل‌برگ‌های‌پاییز ، چرخان و سبک . . باد آنها را به‌هوا می‌برد . آسمان از آنها پوشیده . به‌طرف شهر می‌روند . اجساد شهر را تسخیر می‌کنند . " (ص۹۲)

فیلمنامه طلحک سرهم‌بندی نه‌چندان قابل توجه از لطایف عبید و ملا و . . .است . این سخن نه‌بدان معناست که نمی‌توان یا نباید از لطایف قدیمی و یا حتا متن‌های کهن در نمایش یا فیلمنامه‌ای سود جست ، بحث بر سر چگونگی این به‌کارگیری است . میر نوروزی را بهانه کردن و از این طریق بجا و بیجا مستی لطیفه نقل کردن ــ یا در نهایت به‌آن لطیفه‌ها شکل نمایشی دادن ــ نمی‌تواند اثری سینمایی و دارای ارزش‌های هنری خلق کرد .

همچنان که اشاره کردیم ، این فیلمنامه نیز بیشتر تئاتری است تا سینمایی . تمام ۴۰ صفحه نوشته‌ی "طلحک" را می‌توان بر صحنه‌ی تئاتر اجرا کرد . حتا می‌توان در لطایف عبید و کتاب‌های دیگر ــ مثلا "لطایف الطوایف " ــ کنکاشی دیگر کرد و لطیفه‌های بسیار دیگری را برگزید و این ۴۰ صفحه را به ۱۴۰ و حتا ۲۴۰ صفحه افزایش داد .

خواندن فیلمنامه‌ی "طلحک" مروری است بر بعضی لطیفه‌های قدیمی و از این نظر می‌تواند جالب باشد .

مشکل اساسی کار در این است که به‌رغم شکل نمایشی دادن به‌برخی از لطیفه‌ها و با آنکه سعی شده

محملی برای بیان این لطیفه‌ها پیدا شود (میر نوروزی درآوردن و پناه آوردن خانواده‌ی طلحک به شهر و دیگر قضایا . . .) ، لیکن فیلمنامه فاقد جنبه‌های دراماتیکی لازم و ضروری است . پیش از این ، بهرام بیضایی با نوشتن نمایشنامه‌ی "دیوان بلخ" ، در چنین زمینه‌ای به موفقیتی نسبی دست یافته است .

باری ، نتیجه‌ی این فیلمنامه نتیجه‌ای است بغایت تلخ و بدبینانه ، طلحک که از دست گرگ‌های گرسنه‌ی بیابان گریخته و به‌مردمان شهر پناه آورده ، سر آخر از دست آدمیان بدتر از گرگ نیمه‌جان خویش را به‌در می‌برد و به‌سوی‌گرگ‌های گرسنه و درنده‌ی بیابان آغوش‌می‌گشاید . بحث این نیست که هنرمند می‌باید خوش‌بین باشد و در پایان اثرخود ، خوش‌بینانه با قضایا و ماجراها برخورد کند ، یا به‌عبارتی دیگر اثری Happy End (پایان‌خوش) تحویل دهد . خیر . هنرمند می‌تواند هرگونه که می‌اندیشد ــ خوش‌بینانه یا بدبینانه ، شیرین یا تلخ . . . ــ اثر هنری خود را خلق کند . بحث در آن است که نتیجه‌ی اثر ــ هرچه می‌خواهد باشد ــ می‌باید بطور منطقی و با توجه به عملکرد شخصیت‌ها و نیز ساختار اثر به‌دست آید .

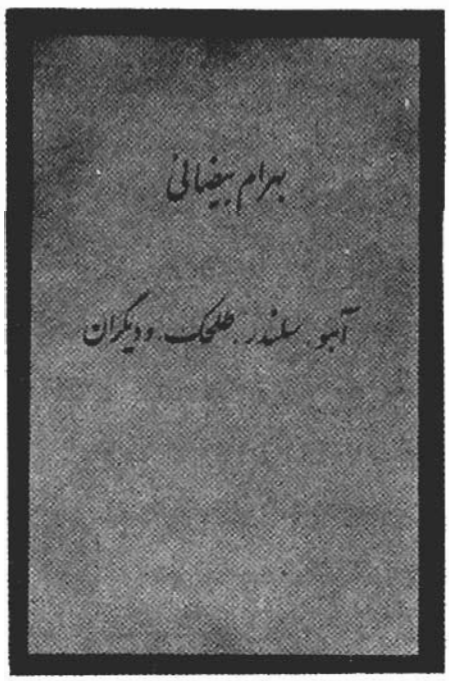
شخصیت‌های این فیلمنامه (و همچنین فیلمنامه‌ی اول ــ "آهو" و نیز تعدادی دیگر از آثار بیضایی) یا خوب خوبند یا بدبد ،یا مثبت‌اند یا منفی . طلحک و خانواده‌اش از جمله‌ی نیکان‌اند و همه‌ی شهریان ، بد . در این شهر نمونه‌وار (تیپیک) ، حتا یک نفر هم پیدا نمی‌شود که از این نیکان و مظلومان در برابر بدی و ستم و بدکاران و ستمکاران حمایت کند . همین وضعیت را در فیلمنامه‌ی اول ("آهو") می‌بینیم . همه‌ی مردم روستا ــ از مرد و زن و پیر و جوان ــ تسلیم "عرف قدیمی" اند و تنها جیران در میان آنان مبارز است و تا حدودی پسر (داماد) که به‌دست

ایادی ارباب کشته می‌شود. پیرزن تنها شخصیتی است که تاحدی نه خوب خوب است و نه بد بد. و به‌همین دلیل تا حدودی از یک بعدی بودن رهایی یافته است.

***

باری، سه تصویر آغاز هر فیلمنامه و نیز تصویر پایانی کتاب نتوانسته است پیوندی میان سه داستان برقرار کند. اگر وحدت مضمون "آهو" و "سلندر" را دلیل کنار هم قرار گرفتن این دو فیلمنامه بدانیم، میان "طلحک" و دو داستان قبلی هیچ‌گونه هماهنگی و پیوندی نمی‌توانیم پیدا کنیم. به‌این ترتیب، این مجموعه می‌توانست فیلمنامه‌های کوتاه دیگری را نیز با همان پیوند سست تصویری در خود بگنجاند.

اردیبهشت ۱۳۶۴
خاطره سلطانزاده



"آهو، سلندر، طلحک، و دیگران
نویسنده: بهرام بیضایی
ناشر: انتشارات نگاه
چاپ اول، بهار ۱۳۵۶
قطع رقعی، ۹۲ صفحه
قیمت: ۱۰۰ ریال

نگاهی به بخش اول فیلمنامه‌ی
"آهو، سلندر..."

آهوی سرخپوست یا سامورایی؟

یکی از بنیانی‌ترین نقص‌های بیضایی فیلمنامه‌نویس در "آهو، سلندر، طلحک و دیگران" برطرف شده ــ اما فقط در این فیلمنامه. عیب بیضایی فیلمنامه‌نویس در "رگبار"، "غریبه و مه" و "کلاغ" این است که یک موضوع کوتاه را دستمایه‌ای برای فیلمی بلند قرار می‌دهد، در حالی که این موضوع از بنیان امکان گسترده شدن را ندارد و با افزودن شاخ و برگ یا حاشیه‌هایی به‌آن در واقع فیلم موضوع‌های گوناگونی را شامل می‌شود اما در یک قالب ظاهری، نمونه "کلاغ": پیرزنی برای یافتن زن جوان گمشده‌ای به‌روزنامه‌ای آگهی می‌دهد. عکس زن گمشده عکسی است از جوانی او و نشانی‌ای که یابنده یا مطلع باید به‌آن مراجعه کند، خانه‌ی پدری پیرزن است که دیگر آن محله وجود خارجی ندارد. این موضوع به‌خودی خود موضوعی است جذاب و می‌توان بار یا بارهای گوناگونی بر دوش‌اش گذاشت، اما کش دادن چنین دستمایه‌هایی، که جذابیت‌شان در فشرده بودن‌شان است، منجر به محو نهایی موضوع اولیه می‌شود. اگرفیلم "کلاغ" را بخاطر بیاورید می‌بینید که چقدر پیچ و خم غیر ضروری در آن وجود دارد که بیضایی زیرکانه ــ با توجه به‌شرایط سال‌های سیاه ــ کاری می‌کند تا بسیاری دچار سراب تمثیل و استعاره و احیانا گفته‌های ناگفتنی (نه، نگفته) شوند و در نتیجه ــ متاسفانه ــ نادانسته به‌تعبیر و تفسیرهای سیاسی

فیلم بپردازند . بیش از نیمی از آوازه‌ی بیضایی ناشی از این‌رفتار زیرکانه او است .

"آهو ، سلندر ، طلحک و دیگران" که در واقع سه موضوع جدا از هم‌اند و هرکدام با "فیداین" و "فیداوت" از دیگری جدا می‌شوند ، شاید اگر بیضایی آن را فیلم می‌کرد به‌نوعی درهم ادغام‌شان‌می‌ساخت و نقص برطرف شده دوباره می‌رویید .

***

"آهو" با توجه به "ارباب تاتار" (صفحه‌ی ۲۰ ، سطر ۵ و ۶) و "خان تنگ‌چشم" (صفحه‌ی ۳۰ ، سطر ۱۲) می‌توان حدس زد زمان داستان به‌قرن هفتم هجری می‌رسد ، اما این‌که دختر در برابر سنتی می‌ایستد و نمی‌خواهد تن به‌آن دهد ، آن هم در قرن هفتم هجری ، قدری با عقل جور درنمی‌آید . این واقعه می‌توانست هفتصد سال بعد ، در دهه‌ی سوم یا چهارم قرن چهاردهم هجری ، در روستایی نزدیک به‌شهری بزرگ مانند تهران ، اصفهان ، تبریز و . . . رخ دهد . چندین‌قرن جلوتر از زمان بودن یک رعیت ، آن هم دختر رعیت ، از عجایب است . البته می‌تواند یکی از علت‌های وقوع حوادث فیلمنامه در آن قرن نوع زبانی باشد که بیضایی در آن به‌چیره‌دستی و ایجاز رسیده و پذیرفتنی است چنین سخن گفتن آدم‌های فیلمنامه . با این که واژه‌ها و شکل قرار گرفتن واژه‌ها در کنار هم ، در فیلمنامه با ما پیوند دارد اما مفهوم بسیاری از جمله‌ها با ما بیگانه است . برای نمونه پس از آن که مادر و پدر داماد نمی‌توانند دختر را از تصمیم‌اش منصرف کنند ، پدر داماد از داماد می‌خواهد دختر را وادار به انصراف سازد . دختر که در میان جمع ایستاده پشت به داماد می‌کند ، بعد رو به‌جماعت می‌گوید : "این‌جا چه‌کسی هست که مرا بخواهد ؟" (ص ۱۴)

در کدام روستا ، حتا در شرایط معاصر ، دختری چنین حرفی را می‌تواند بر زبان آورد ؟ که این خود پیش از آن که با ما و فرهنگ‌ما پیوند داشته باشد ، کپی‌برداری از فیلم‌های بیگانه است و منطق چنین واکنشی ریشه در دیاری دیگر ، که در آنجا خورشید غروب می‌کند ، دارد و تماشاگردیدن‌چنین‌صحنه‌ای را در فیلم مثلا "وایکینگ‌ها" ، یا فیلمی وسترن توقع دارد نه فیلمی ایرانی .

نمونه‌ای دیگر :

"داماد : طاقتم طاق شده ، باداباد . تا کی پشت در کومه‌ات انتظار صبح کشیدن ؟

دختر : امشب که بیایی در کومه را باز می‌کنم .

داماد : سرت سلامت ، دلم پر می‌کشد ، اما . . .

دختر : از سرزنش نمی‌ترسم "

(ص ۱۹ و ۲۰)

یا در کدام روستا می‌تواند هم عروسی باشد و هم عزا ، در شهرهای بزرگ این اتفاق شدنی است ، اما در روستا که همه یکدیگر را می‌شناسند و در جشن و عزای هم شریکند ، چطور چنین کاری شدنی است ؟ کدام سازنی ، حتا در عصرما ، در روستایی که عزا است جرات دارد در مراسم عروسی ساز بنوازد . این به‌گونه‌ای کپی‌برداری است آنهم بسیار ناشیانه . چنین اشتباهی به‌دلیل فضاسازی و استفاده از آینه‌های گرداگرد عروس که عزاداران را بنمایانند پذیرفتنی نیست .

حالا از این قبیل کپی‌برداری‌های بیضایی را از بخش اول فیلمنامه‌ی "آهو" ، سلندر . . . " چند نمونه آورده می‌شود :

"کنار رود . روز آفتابی

ــ تصویر آب پاک جاری روشن ، که نور خورشید در آن افتاده ، می‌درخشد .

ـ تصویر پسر که با ساقه‌های علف و گل‌های خودرو تاجی می‌سازد .

ـ تصویر دختر که از میان ساقه‌ها بالا می‌آید .

ـ پسر تاج را به‌گردن دختر می‌اندازد ، دختر دست او را می‌بوسد .

ـ دختر و پسر در یک آب‌تنی نجیبانه در آب . "

(ص ۹ ـ ۱۰)

تاج گل برای دختر؟ درکدام‌روستا،کدام روستایی چنین کاری را کرده و حتا می‌کند ، یا دختری دست پسر را می‌بوسد آن‌هم به‌سبک و سیاق "لانسلو دولاک" "برسون". و همین‌طور است آب‌تنی نجیبانه ، که به‌نوعی یادآور صحنه‌ی آب‌تنی "کرک داگلاس" و "جین سیمونز" در "اسپارتاکوس" (ساخته‌ی "استانلی کوبریک") است .

یا :

" . . . از سر شادی برای‌شان دست تکان می‌دهد . دو سوار می‌آیند . داماد کم‌کم نگران می‌شود . راه می‌افتد ، بعد تند می‌کند ، آنها هم . داماد یقه‌ی لباس‌اش را باز می‌کند . حالا در سطح صاف بیابان ، داماد می‌دود . آنها با اسب از دو طرفش به‌شوخی و بازی ، دور و نزدیک می‌شوند ، با تعلیمی یا تازیانه ، ضربه‌هایی کم‌اثر می‌زنند و نمی‌زنند داماد احساس خطر کرده است ، دشته می‌کشد و آنها را دفع می‌کند . باهمه‌ی نیرو می‌دود ، خیس عرق یک‌یک لباس‌هایش را درمی‌آورد . دو سوار لحظه‌ای دور می‌شوند . داماد نفس‌زنان و عرق‌ریزان و تشنه ، رودخانه را می‌بیند ، دشنه را رها می‌کند و پیش می‌دود ، نفس‌زنان سر خود را در آب فرو می‌کند و می‌نوشد . لحظه‌ای بعد دستی سر او را در آب نگه می‌دارد . داماد می‌کوشد خلاص شود ، دست و پا می‌زند و می‌میرد . "

(ص ۲۳)

آن صحنه‌ها را ـ با توجه به‌پرداخت و رفتار

آدم‌های آن ــ می‌توان در فیلمی وسترن دید ، که چند سوار کابوی چنین بلایی را سر سرخپوستی می‌آروند ، یا در یکی از فیلم‌های "یانچو" ، که مبارزی را سواران حکومتی بدین شکل می‌آزارند . جالب است ، سواران داماد را در بیابان نمی‌کشند ، بلکه سرش را زیر آب می‌کنند ــ که مفهومی ایرانی است ــ اما میزانسن و پرداخت این صحنه به‌سبک و سیاق فیلم‌های غربی است .

***

انتقام "قیصر" انتقامی بود وسترن به‌سبک "نوادا اسمیت" و انتقام دختر هم در "آهو" انتقامی است وسترن‌گونه ، گفتی زنی سفیدپوست را سرخپوستان بد و خونخوار ، پس از کشتن اقوامش می‌ربایند و زن سفیدپوست رییس قبیله سرخپوستان را شب در رختخواب می‌کشد ، یا چند کابوی تحت تعقیب دختر سرخپوستی را می‌ربایند و دختر سرخپوست باکاردی که مخفی کرده سردسته‌ی دزدان را به‌هنگام کام دل گرفتن می‌کشد . گفتنی آن که در اساطیر یونانی هم مشابه این واقعه را داریم . با این همه دختر رعیتی آن‌هم‌درعصر "تاتار"ها ،که بنا بر سنت حاکم ارباب برکت دهنده‌ی عروس در شب عروسی است ، چگونه و با کدام شناخت از این سنت سر باز می‌زند یعنی آن‌قدر فراغت‌داشته که دست کم در تنهایی پس از بررسی‌های بسیار به‌این نتیجه رسیده ، آن‌هم‌به‌گونه‌ای‌که "بهرام بیضایی" هفتصد سال بعد پیشنهاد می‌کند .

***

سینما هنری است هفت‌برابر پیچیده‌تر از هر هنری و پیچیدگی‌هایش چند برابر بیش‌تر می‌شود اگر به‌دیاری غیر ، منتقل شود و به‌چنین مهمی پرداختن ، نمی‌تواند کاری ساده باشد ، به‌ویژه آن‌که دیگر انواع و اقسام حناها دیگر رنگی ندارند .

یوسف باکویی
اردیبهشت ۶۴

"راه دوم"، راه ترکستان

یادآوری

با اندکی دقت در گفتگوها می‌توان دریافت که در فیلمنامه‌ی تصویب شده "پروانه" موجودی بوده بی‌تربیت و وقیح همه‌ی مشغله فکری‌اش حول لباس و مارک خارجی و مد دور می‌زده. خب چنین موجودی با چنین مشخصاتی در وهله‌ی اول یادآور برخی از زن‌هایی است که در فرهنگ رسمی کنونی مطرودند پس چنین زنی با چنین شخصیتی در صورت پایداری در حفظ ارزش‌هایی که رسما، دیگر، به‌گذشته تعلق دارد محکوم به‌فناست و مرگ "پروانه" نیز می‌تواند به‌این معنا باشد.

آیا "رخشانی" به‌چنین نکته‌ای مشرف بوده یا نه موضوع‌بحث ما نیست، و حتا باز موضوع بحث ما این نیست که "راه دوم" سازان براحتی دریافته‌اند در چه زمینه‌ای وارد عمل شوند تا سرمایه‌شان گزندی نبیند، بلکه موضوعی که ماروی آن تاکید داریم این است:

همان‌طور که در گذشته جاهل‌ها، رقاصه‌ها و ... آدم‌های اصلی نوارهای متحرک سینمای فارسی بودند، از این پس کاراکترهایی، که "راه دوم" ارائه دهنده‌ی آن است، آدم‌های اصلی نوارهای متحرکی خواهد شد که در سینماهای ایران به‌نمایش درخواهد آمد. "فرار" نمونه‌ی دیگری از این جریان تازه براه افتاده است... بهرحال امید است این پیش‌بینی درست نباشد و امید است شاهد بنیان‌گذاری سینمایی با شیوه‌های بیانی صد درصد ایرانی باشیم.

ه گفتگوها به‌ترتیبی که آمده‌اند، انجام نشده‌اند. ترتیب گفتگوها این‌گونه است:

۱. آقای "کبیر" (گفتگوی حضوری ۹ اردیبهشت)
۲. آقای "حمید رخشانی" (گفتگوی حضوری ۹ اردیبهشت)
۳. آقای "بابک بیات" (تلفنی، یازدهم اردیبهشت)
۴. آقای "قدرت‌احسانی" (حضوری ۲۱ اردیبهشت)
۵. خانم "پروانه معصومی" (حضوری، ۲۱ اردیبهشت)
۶. آقای "ناصر طهماسب" (تلفنی، ۲۳ اردیبهشت).

گفتگوها همگی روی نوار ضبط شده‌اند و تا آن‌جا که ممکن بوده‌واژه‌هاوجمله‌ها عینا نقل شده. بالطبع گفتگوها کوتاه شده‌اند و این به‌دلیل حذف موضوع‌ها و گفته‌های نه‌چندان مهم و هم‌چنین به‌دلیل جلوگیری از تکرار مکررات بوده. سه‌نقطه (...) به‌معنای قطع صحبت نیست بلکه به‌معنای حذف است. در بعضی ازپاسخ‌ها ــ به‌ویژه در مصاحبه با "آقای رخشانی" ــ اگر جمله‌هایی نامفهوم‌اند، به‌دلیل رعایت در نقل نعل به‌نعل مصاحبه است.

اردیبهشت ۶۴
محمدرضا جریانی

گفتگو با "هوشنگ کبیر" تهیه‌کننده فیلم

*** به‌عنوان حرفه به‌کار تهیه‌کنندگی فیلم پرداختید؟ یا بنا به علاقه؟**

ه ... من به‌ادبیات و هنر علاقمند بودم، هنوز هم به‌شکل آماتوری کار نقاشی رو دارم ادامه می‌دم... سال ۱۳۴۶ با بیژن مفید آتلیه تئاتر رو درست کردیم...

*** همکاری‌تون با بیژن مفید به‌چه شکلی بود؟**

ه تقریبا" حالت تهیه‌کنندگی داشت، یعنی بچه‌هارو جمع و جور می‌کردم، طرح می‌دادم، سر تمرین‌ها حاضر می‌شدم... تا این که کار راه افتاد... قصد بهره‌برداری نداشتم کارها رو سپردم به‌خود بیژن مفید و آتلیه تئاتر رفته رفته جزو تشکیلات تلویزیون شد.

*** همکاری‌تون رو با بیژن مفید بعد از تموم شدن تحصیلات‌تون شروع کردید؟**

ه نه، من قبلا سال ۱۳۳۷ در رشته‌ی برق فارغ‌التحصیل شده بودم . . . یکسال بعدش هم به‌استخدام شرکت مخابرات دراومدم . . .

*** گفتید به‌ادبیات علاقمند بودید ، چه کتاب‌هایی رو می‌خونید ؟**

ه همه‌چی ، هرچی که دستم می‌اومد . . . چه می‌دونم . . . مثلا کارهای "شکسپیر" رو می‌خوندم . . . هر چیزی که بود دیگه . . . بیش‌تر گرایشم به‌ادبیات قدیم ایران بود ، مثلا "چهار مقاله عروضی" ، این تیپی‌ها . . . چیز می‌نوشتم ، کار می‌کردم . . . سال ۵۸ شرکت "بهدید"رو تاسیس کردیم . . .

*** چرا سینما و تئاتر نه؟**

ه سینما وسیع‌تره و امکانات مالیش روهم داشتم . . . سینما امکان ارائه‌ی بین‌المللی داره . . .

*** کدوم یکی از فیلم‌هایی رو ، که از ۴۶ تا ۱۳۵۷ دیدید ، می‌پسندید ؟**

ه واقعیت اینه که اون موقع‌ها فیلم خوب توی ایران نمایش نمی‌دادند . . .

*** کدوم فیلم ایرانی رو می‌پسندید ؟**

ه تقریبا همشون عین هم بودند . . . فیلم‌های روشنفکری ما با اون همه ادعا ، چیزی نداشتند . . . مثلا "مغول‌ها" یا امثال اون . از بعضی‌شون خوشم می‌اومد و این دلیلش اینه که دیگران زیاد بهش اهمیت ندادند ، مثلا "چشمه" . . . نمی‌گم "چشمه" بهتر از مابقی بود . . . اما کمتر از ارزش‌ش بهش توجه شد . . .

*** سال ۵۸ چه نوع فیلمی رو می‌خواستید تهیه کنید ؟**

ه عرض‌کنم که انقلاب شده بود . . . و هرکسی باید کاری می‌کرد و این امکان برای من بود ، اولین فیلم را بردیم جلوی دوربین با نام "گفت : هرسه‌نفرشان" . ضمن کار خبردار شدم که آقای سینایی دارند

فیلمی ــ زنده باد ــ می‌سازند که نیاز به‌کمک دارند، در این فیلم مشارکت کردم، که شش هفت ماه زودتر از "گفت: هرسه‌نفرشان" آماده شد.

*** فیلمبرداری "گفت: هرسه‌نفرشان" رو کی شروع کردید؟**

○ تقریبا آبان ۵۸ و تا اواسط ۵۹ طول‌کشید، من وقتی‌فیلمنامه رو خـوندم و قبول کردم دیگه کاری نداشتم، اوایل می‌رفتم سر صحنه اما بعد وقتی احساس کردم ممکنه کارگردان سر صحنه، رو دربایستی بکنه دیگه سرصحنه نرفتم...

*** چقدر خرج برداشت؟**

○ ۳/۵ میلیون تومان...

*** کارگردان، فیلمبردار، بازیگر...**

○ آقای غلامعلی عرفان کارگردان و نویسنده، آقای قوانلو فیلمبردار، بازیگرهاش "والی"، "مشایخی"، "آرمان"، خانم "فرجامی" و... این فیلم رو پاییز ۵۹ به‌فستیوال "نانت" بردیم و اردیبهشت ۶۰ به‌فستیوال "کان"... فیلم بعدی ما "آقای هیروگلیف" بود که آقای عرفان کارگردان و فیلمنامه‌نویس‌اش بودند و فیلمبردارش آقای‌قوانلو... "آقای هیروگلیف" اوایل سال ۶۰ کارهاش تموم شد. تا این جا شد سه فیلم... فیلم چهارم "صبح پیروزی" بود، ۱۶ میلی‌متری، ۴۵ دقیقه، به‌سفارش تلویزیون. کارگردانش "رامبد لطفی" بود، و فیلمبردارش آقای قوانلو. ۳۵۰ یا ۳۶۰ هزار تومن خرجش شد، البته فیلم و لابراتوارش به عهده تلویزیون بود.

*** آقای لطفی دوره‌ای دیده بودند؟**

○ یکی از این کلاس‌ها رو دیده بود.

*** با آقای رخشانی چطور آشنا شدید؟**

○ یکی از دوستان ۵ یا ۶ سال پیش معرفیش کرده بود... تابستان ۶۲ دوباره اومد سراغ من که فلانی فیلمنامه‌ی تصویب شده دارم، فیلمنامه رو خوندم، خوب بود ...این رو هم بگم که من در تهیه‌ی "راه دوم" سهم دارم، خود رخشانی قسمت عمده‌ی سرمایه‌اش رو گذاشته... من دیگه سرمایه‌ای نداشتم تا روی فیلمی سرمایه‌گذاری کنم ... حالا این دفتر، درواقع شده دفتر مهندسین مشاور، دیگه کار فیلم شده کار دوم من. خب هرکسی اگه منبع درآمدی نداشته باشه روزی سرمایه‌ش تموم می‌شه ... اون‌چه که داشتم توی این کار رفت ... تازه روی فیلم "راه دوم" بدهکاریم، چون نسیه کار کرده‌ایم...

*** این فیلم رو به‌عنوان تماشاگر می‌پسندید؟**

○ آره... آره... به‌نظر من فیلم خیلی خوبیه... البته باتوجه به‌امکانات و شرایط...

گفتگو با "بابک‌بیات" آهنگساز فیلم

*** آقای بیات لطفا خلاصه‌ای از سابقه‌تون در موسیقی و موسیقی فیلم بگید؟**

o موسیقی رو از اپرای تهران شروع کردم . . .

*** به‌عنوان نوازنده؟**

o نه ،خواننده‌ی‌کر ،بعدموسیقی‌برای‌ترانه‌ساختم . . . . فکر می‌کنم برای‌ترانه‌هایی‌موسیقی ساختم که مردم رو سرگرم نمی‌کرد . . . ترانه‌هایی که روشون فکر شده بود . . . بعد از سال ۵۷ موسیقی چند نوار کاست برای بچه‌ها رو ساختم که خواننده‌ی یکی‌شون خانم سیمین غدیری بود . . . موسیقی فیلم رو با "مرگ یزدگرد" شروع کردم ، بعد "نقطه‌ی ضعف" ، "ریشه در خون" و "آتش در زمستان" و . . .

*** چندبار این فیلم ــ "راه دوم" ــ رو دیدید؟**

o دو بار ، بار دوم تایم گرفتم .

*** فیلم رو توی چه مرحله‌ای دیدید؟**

o موقعی که ارشاد تاییدش کرده بود .

*** چند روزه آهنگش رو ساختید و چند روز ضبطش طول کشید؟**

o چون یک دفعه قرار شد فیلم توی فستیوال شرکت کنه من مجبور شدم سه روزه موسیقی‌ش رو بنویسم . . . با ضبطش روی هم پنج یا شش روز طول کشید .

*** چند نوازنده ، موسیقی فیلم رو اجرا کردند؟**

o تعدادشون کم بود .

*** ارکستر رو خودتون رهبری کردید؟**

o شبوه طور دیگه‌ای بود اول صدای سازها تک‌تک ضبط شد ، بعد میکس شد . . .

*** قبل از دیدن فیلم موافقت کردید موسیقی متن‌شو بسازید یا؟ . . .**

o معمولا اول باید فیلم رو دید . . . اما سادگی آقای رخشانی باعث شد من موسیقی این فیلم رو بسازم . فیلم با احساس ساخته شده بود ، شاید کارگردان از نظر تکنیک ، نمی‌دونم از این حرف‌ها ، زیاد وارد نبود ، مهم برایم احساسی بود که به‌تصویر دراومده بود . . .

*** یعنی شما فکر می‌کنید در این فیلم احساسی به‌تصویر دراومده؟**

o بله ، مثلا (صحنه‌ای که) زن و مرد در پاییز دارند قدم می‌زنند ، نمی‌دونم . . . من اصلا پاییز رو خیلی دوست دارم .

*** یعنی ریشه‌یابی قضایای فیلم لزومی نداشت؟**

*** چرا در موسیقی فیلم این (موضوع) واضحه که ریشه‌یابی شده،**
(مثلا صحنه‌ی) مرگ زن.

*** وقتی در فیلم اثری از ریشه‌یابی دیده نمی‌شه، شما به‌عنوان آهنگساز چطور دست به‌ریشه‌یابی زده‌ید؟**

○ اون‌طور که فیلم با من ارتباط برقرار کرد... ببینید کارگردانی فیلمی ساخته، جوون هم هست و تازه کارش رو شروع کرده طوری بنویسید که کارگردان تشویق بشه، طوری بنویسید که، مثلا، کسی ناراحت‌نشه...

*** فکر می‌کنید کار شما موفق بوده؟**

○ سعی کرده‌ام، حتا با فرصت کمی که داشتم.

*** از آهنگسازان فیلم، کار چه‌کسی رو می‌پسندید؟ چه ایرانی، چه غیر ایرانی؟**

○ "جان ویلیامز"، "نینو روتا"، "برنارد هرمن".

*** فکر می‌کنید مرگ پروانه در آخر فیلم چه معانی داره؟**

ه (با خنده) من امیدوارم آقای رخشانی موفق باشند.

* منظورتون رو نفهمیدم؟

ه ممکنه سئوال‌تون رو تکرار کنید؟...

* ... حرفی در ارتباط با این فیلم به‌نظرتون می‌رسه که می‌خواهید مطرح کنید؟

ه ... من فقط امیدوارم آقای رخشانی توی کار دومشون موفق باشند.

گفتگو با "قدرت احسانی" فیلمبردار و مونتور فیلم

---

* از سال ۵۷ به‌بعد فیلمبردار چند فیلم بودید؟

ه تا حالا سه‌تا، یکی در خدمت دادستانی انقلاب، ستاد مبارزه با مواد مخدر. این فیلم کارگردانش آقای سعید مطلبی هستند سال ۶۰ هم فیلمبرداریش شروع شد و ۱۴ ماه فیلمبرداری، مونتاژ، صدابرداریش طول کشید. دومیش "راه دوم"، سومیش فیلم دیگه‌ای رو کار کردم به کارگردانی آقای ناصر محمدی که‌آخرین‌مراحل‌فنی‌ش رو طی‌می‌کنه..... بطور کلی کار فیلم راکده، آدم هم‌هرداستانی‌رو، هر فیلمی رو نمی‌تونه قبول کنه...

* پس شما فیلمنامه‌ی "راه دوم" رو خوندید بعد فیلمبرداریش رو قبول کردید؟

ه "راه دوم" رو ... (مکث)... فیلمنامه‌اش رو (مکث) البته خونده بودم... و مقداری هم نظر اصلاحی داشتم که مورد قبول کارگردان واقع نشد، مثلا صحنه‌ی فینال... خب فیلمسازی یه کار سلیقه‌ای ... معمولا همیشه این‌طور بوده هرچیزی که به‌نظرم برسه به کارگردان می‌گم، اگه کارگردان قبول کرد، کرد، اگه نکرد بهرحال من باید کار خودم رو انجام بدم...

* از اون‌جایی که کارگردان فیلم تجربه نداشت شما وقتی می‌خواستید فیلمبرداری فیلم رو قبول کنید...

ه بله می‌فهمم چه می‌خواید بگید... عرض کنم که ایشون یه مقدار فیلم کوتاه ساخته بود... تا حالا که این‌طور بوده انشاالله در آینده این‌طور نباشه. یعنی طوری بشه که کارگردان، فیلمبردار و ... دوره‌ای توی دانشگاه ببینند... تا حالا اغلب کارگردان‌ها، که بهرحال کارشون به‌نوعی حرفی، پیامی داشته، هیچ‌کدوم سابقه نداشتند، البته در کارهای تکنیکی تجربه خیلی موثر هست، اما در کار کارگردانی زیاد عمده نیست.

*** یعنی شما به‌عنوان فیلمبردار با سابقه حاضرید با هر کارگردان تازه‌کاری کار کنید؟**

○ نه هر فیلمی، نه هر کارگردان تازه‌کاری...

*** پس آقای رخشانی چی داشتند که شما فیلمبردار فیلمش شدید؟**

○ من فقط از داستانش خوشم اومد...

*** فیلمنامه‌ای که خوندید با فیلمی که الان نمایش داده می‌شه چه تفاوتی داره؟**

○ خیلی تفاوت نداره. فقط حدود شاید ۵۰ یا ۶۰ دقیقه از اصل داستان و اون‌چه که فیلمبرداری شد کم شده.

*** فقط همین؟**

○ بله همین...

*** گفتید از داستان فیلم خوش‌تون اومد؟**

○ بله هم از داستانش خوشم اومد و هم این که جوون بود. کار اولش بود، واقعا نیاز داشت کسی که تجربه‌داره باهاش همکاری کنه، چه ایرادی داره؟...

*** از چی داستان خوش‌تون اومد؟**

○ موضوعش که خانوادگی بود... اگه این دو نفر قبل از ازدواج همدیگه‌رو می‌شناختند بعد ازدواج می‌کردند دیگه دچار این مشکل نمی‌شدند...

*** شما از کجا می‌دونید که این زن و مرد همدیگه‌رو قبل از ازدواج نمی‌شناختند؟**

○ ... به‌دلیل همین وضع شون...

*** شما مرگ پروانه رو در آخر فیلم چطور معنا می‌کنید؟**

○ من مردن پروانه رو نمی‌پسندم، پیشنهاد کردم مرد فلج بشه و این دو با این وضعیت مجبور باشند به‌زندگی مشترک‌شون ادامه بدند، اگه این‌طور فیلم تموم می‌شد، فیلم قشنگ‌تر می‌شد.

*** در مورد اسم فیلم چی فکر می‌کنید؟**

○ این‌جوری تعبیر کردیم که اگه مثلا راه دومی وجود داشت که می‌شد این دوتا بتونند با هم به‌زندگی مشترک‌شون ادامه بدن...

*** فیلمبرداری این فیلم چه مدت طول کشید؟**

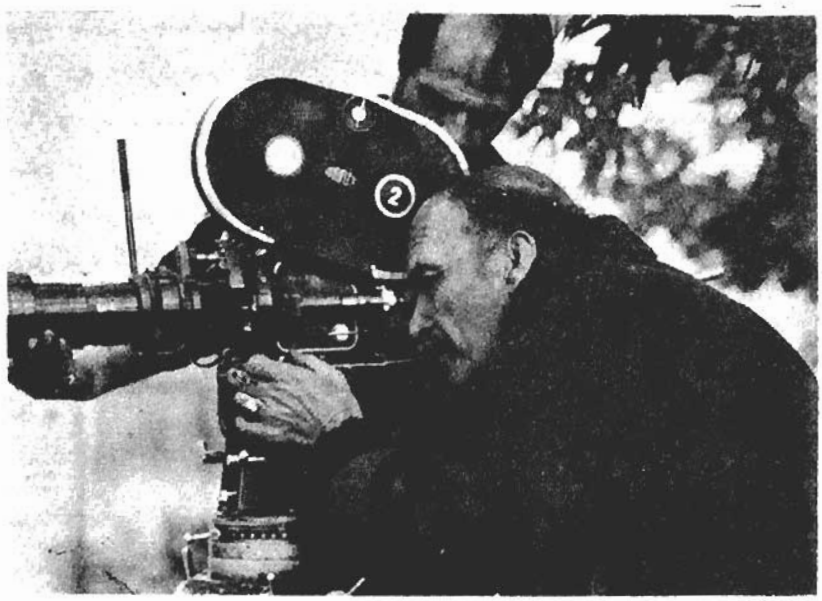
○ عرض کنم که‌دو ماه درست طول کشید.

*** مونتاژش چقدر طول کشید؟**

○ مقداریش رو قبل از عید (۶۳) مقداریش رو بعد عید...

*** شماوقتی فیلمنامه رو می‌خونید یا وقتی فیلم رو می‌گرفتید متوجه شدید که فیلم طولانی‌تر از حد معمول می‌شه؟**

○ چرا، چرا، موقعی که پلان‌ها رو می‌گرفتم، می‌گفتم. مثلا ما از تصادف تا بیمارستان حدود چهل دقیقه فیلم داشتیم که پیشنهاد کردم



اون رو به‌اورژانس تهران بفروشیم تا نمایش بدن و مردم ببینند اورژانس تهران خدماتش چیه.

*** چند به‌یک فیلم گرفتید؟**

○ یک به‌چهار؟

*** زاویه و جای دوربین رو شما تعیین می‌کردید یا کارگردان؟**

○ ایشون می‌گفت چی می‌خواد من هم با ایشون همکاری می‌کردم، درواقع مقدار زیادی رعایت می‌کردم تا چیزی که ایشون می‌خواد از کار دربیاد.

*** لنزها رو کی پیشنهاد می‌کرد؟**

○ این جزییات در کار سینما مدخلیت نداره.

*** وسایل فیلمبرداری خودتون داشتید؟ یا کرایه کردید؟ دوربین خودتون دارید؟**

○ از استودیو فیلمکار و دادستانی کرایه کردیم.

*** کرایه این وسایل چقدر شد؟**

○ حدود ۱۰۰ هزار تومان شد.

*** فکر نمی‌کنید اگه مونتور فیلم شما نبودید فیلم کوتاه‌تر از کار درمی‌اومد؟**

○ هرکس دیگه‌ای هم بود، فیلم همین می‌شد که هست، چون کارگردان کنارم نشسته بود و می‌گفت این پلان تا کجا باشه ... (با

خنده) بطور کلی کارگردان حق‌داره . . .

*** از رنگ فیلم راضی هستید؟ از این بابت مشکلی نداشتید؟**

○ البته از کار استودیو بدیع راضی هستم ، با این که بعضی از روزها باید فیلمبرداری رو تعطیل می‌کردم به‌دلیل نور ، اما این کار رو نکردم . مثلا صحنه تصادف رو وقتی داشتم می‌گرفتم اول آفتاب بود ، بعد ابر شد ، بازگرفتم ، بعد نم بارون‌زد ، باز گرفتم ، چون نمی‌شد اون همه آدم رو ، تریلی‌رو ، صحنه تصادف رو با اون همه هزینه دوباره ساخت .

*** در فیلم فصلی داریم که پروانه بناست ساعت یازده صبح با اتوبوس بره گرگان . سعید همراهی‌اش می‌کنه . خب معمولا در این جور موارد مسافر دو ساعت زودتر حرکت می‌کنه یعنی ساعت ۹ صبح . کجای تهران ۹ صبح ، در پاییز در روز آفتابی مه‌آلوده . . . این‌ها در مه قدم می‌زنند ،اما پلان بعد که دنبال همون فصله صحنه آفتابی هست ، شما به عنوان فیلمبردار و مونتور به‌این نکته توجه داشتید؟**

○ ما چون صحنه‌ی پیاده‌روی زیادی داشتیم . . .

*** یعنی این پلان مربوط به‌صحنه یا فصل دیگه‌ای بود؟**

○ درواقع این‌جور باید باشه (مکث)

*** چمدان دست یکی‌شون بود ، این پلان نمی‌تونه مربوط به‌فصل دیگه‌ای باشه چون در هیچ‌کدوم از صحنه پیاده‌روی‌ها جز این فصل سعید یا پروانه چمدان دست‌شون نبود؟**

○ (خنده) درسته این جا از صحنه مه‌آلود نباید پرید به‌صحنه‌ی آفتابی . . . (خنده) . . .

گفتگو با "پروانه معصومی" بازیگر زن فیلم

*** اول خلاصه داستان رو براتون تعریف کردند یا فیلمنامه رو خوندید؟**

○ اول فیلمنامه‌رو خوندم ، حقیقت این که از فیلمنامه خیلی بدم اومد ، چون "پروانه" زنی بود بی‌شخصیت و مبهم ، اصلا معلوم نبود دیوونه هست یا عاقل . بیش‌تر می‌شد گفت زنی بود بی‌تربیت ، خیلی بی‌تربیت ، تا جایی که از آقای رخشانی پرسیدم چطور می‌تونه زنی به شوهرش چنین‌حرف‌هایی بزنه . . . اختلافاتی هم که زن و شوهر باهم داشتند خیلی پیش‌پاافتاده ، و به‌نظر من البته،غیرمعقول بود . بعد که با آقای رخشانی صحبت کردم گفتند که نه ،این رفتار ، و این حرف‌های زن خیلی طبیعی‌یه . . . من بازی توی این فیلم‌رو به‌این شرط‌قبول کردم که فیلمنامه مقداری تغییر بکنه . . . (درفیلمنامه‌ی اولیه) اصل اختلاف این

زن و شوهر سر لباس بود ، زن همه‌ی فکرش این بود که لباس چطور باید باشه ، لباس از کجا باید بخره ، چه مارکی باشه . . . بیش‌تر حرف‌های زن پرخاش‌های تحقیرآمیز بود که تقریبا همه‌ی این‌ها حذف شد . . . البته من اول پیشنهاد بازی تو این فیلم رو تلفنی رد کردم ، آقای رخشانی خواهش کردند که باهم حضوری، گفتگویی داشته باشیم . . . توی این گفتگو بود که متوجه شدم آقای رخشانی چیزهایی در نظر دارند غیر اون چیزهایی است که تو فیلمنامه هست .

*** این‌چیزها ، چی بود ؟**

○ شکافتن اختلاف‌های یک زندگی ، که خیلی از زن و شوهرها دست به‌گریبونش هستند . . . بازی تو این فیلم رو قبول کردم چون دیدم کار کاری هست کاملا روانشناسانه .

*** موقع پیشنهاد ، تازه‌کار بودن کارگردان شما رو دچار تردید نکرد ؟**

○ نود درصد کارگردان‌هایی که حالا دارند کار می‌کنند تازه‌کارند . . . و همه‌ی آدم‌ها هم کاری ، کار اول‌شونه . . .

*** فیلمی که نمایش داده می‌شه با اونی که فیلمبرداری شد چقدر تفاوت دارد ؟**

○ فیلمی که الان روی پرده‌است و منم اون‌رو دیده‌م ، فیلمی کاملا بدون داستانه . . . (با خنده) بده این رو می‌گم، ولی . . . به‌عنوان

کسی که فیلم رو بازی کرده و از داستان خبر داره، برام تحمل فیلم خیلی سخت بود... فقط دیالوگ‌ها باقی مونده در حالی که بین این گفتگوها فلاش‌بک بود، که دونه دونه ریشه اختلاف‌های زن و مرد رو مشخص می‌کرد ولی توی چیزی که نمایش داده می‌شه هیچ چیز مشخص نیست... موضوع مهمی که باید بگم اینه که در آقای رخشانی، واقعیت رو می‌گم، صداقتی وجود داشت، در حرف زدنش، در رفتارش، که من راغب شدم توی این فیلم بازی کنم... پروانه توی این فیلم به‌این شکل توجیه‌شدنی نیست، برای‌این‌که فیلم داستان نداره...

*** موقع فیلمبرداری از کارگردان نپرسیدید زن و مرد چرا این همه پیاده‌روی دارند؟**

○ چرا، این تقریبا جوک شده بود، البته راه‌رفتن‌ها در فیلم خیلی خیلی کم شده... من فکر می‌کنم اگر راه‌رفتن‌ها به‌دنبال هم مونتاژ می‌شدند شاید یه فیلم یک ساعته می‌شد... دیگه پیاده‌روی‌ها اسم داشتند پیاده‌روی با چمدان، پیاده‌روی بی‌چمدان، به‌طرف محضر، به‌طرف گاراژ...

*** "راه دوم" برای شما چه معنایی داره؟**

○ از فصلی فیلم گرفته شد که در این کپی روی پرده نیست، مرد پس از قطع پـاش، احساس می‌کنه که نیاز داره زن رو ببینه. احساس می‌کنه که زنش رو داره از دست می‌ده و بخاطر می‌آره که راه دومی هم وجود داشت‌و اون این بود که قبول نکنه با پروانه آشتی کنه، و حتا فیلم گرفته شد که چطور مرد حلقه‌رو از انگشت درمی‌آره و علیرغم گریه و زاری پروانه بهش می‌ده، حلقه می‌افته زمین و پروانه می‌ره تا سوار اتوبوس بشه سعید از گاراژ می‌آد بیرون، چند لحظه بعد پشیمون می‌شه و برمی‌گرده ولی هرچقدر می‌گرده از پروانه اثری نمی‌بینه، نه توی اتوبوس، نه توی گاراژ.

حتا از چمدان پروانه هم اثری نمی‌بینه، که بعد این‌صحنه، سعید می‌رسه جلوی اتاق پروانه توی بیمارستان، که می‌بینه پروانه مرده و دارن از اتاق بیرون می‌آرنش. "راه دوم" این بود... فصل‌هایی که از فیلم حذف شده، اتفاقا قشنگ بودند مثلا صحنه‌ای بود که مرد برای بیرون رفتن آماده است، اما زن بعد از کلی تاخیر، در حالی که آرایش غلیظی کرده، لباس به‌دست می‌آید تو خونه. مرد می‌پرسه: "کجا بودی؟" زن می‌گه: "رفته‌بودم پایین تا این لباس رو از خانم مهندس قرض کنم، حالا این بهتره یا این که تنمه؟"، که مرد می‌گه: "تو آبروی من رو با این کارات می‌بری؟"، زن جواب می‌ده: "من آبروت را نمی‌برم، واست کسب‌آبرومی‌کنم، لباس قرض می‌کنم" که این‌ریشه‌ی‌یکی از اختلاف‌هاست ... یا صحنه‌ای بود که سعید داره مطالعه می‌کنه زن بدو بدو می‌آد و سر و صدا براه می‌اندازه و با داد و فریاد خبر می‌ده که مهین خانموم

پیکانش رو گرفت ... این صحنه به‌خوبی نشون می‌ده که این زن چه موجود مزاحمی‌یه ...

*** موقع فیلمبرداری پیشنهادی به‌کارگردان کردید؟**

○ خیلی ... هرچیزی رو که پیشنهاد می‌دادم، می‌دیدم به‌اون صورتی که باید، یعنی پخته و عمیق ازش استفاده نمی‌کنند، خیلی سطحی ازش برداشت می‌کردند، ریشه‌یابی نمی‌کردند ...

*** به‌نظر شما بعضی ازفصل‌ها نمی‌تونست نمایشنامه‌ی رادیویی باشه؟**

○ دقیقا، در صحنه‌های اتاق یا توی تاکسی، شما احتیاجی به‌تصویر ندارید می‌تونید چشم‌هاتون رو هم بزارید و به‌حرف‌های آدم‌ها گوش کنید. من که از دیدن فیلم خسته شدم ... بـرام خیلی عجیبه، نمی‌دونم‌ایشون که تازه‌کار بودن چرا دستیار نداشتند، چون خیلی‌از تازه‌کارها دستیاری انتخاب می‌کنند که خیلی واردتر از خودشون هستند، ایشون حتا منشی صحنه هم نداشتند. نه تنها لباس‌های خودم رو صحنه به‌صحنه انتخاب می‌کردم، حتا کنترل هم می‌کردم ... با این همه ... به‌دلیل صداقت آقای رخشانی اگه ایشون از من بخوان توی فیلم دیگه‌شون بازی کنم، قبول می‌کنم ...

گفتگو با "طهماست" بازیگر مرد فیلم

*** توی فیلمنامه، "سعید" چه جور آدمی بود؟**

○ تلخ و یکسویه، مبتکر ... زنه کوک نیست، هر آدمی آسایش نداشته باشه، خب طبیعی‌یه که تلخ بشه ...

*** توی فیلمنامه "سعید رحمانی" رو به‌عنوان دبیر چطور دیدید؟**

○ راستش من شکایت داشتم که چرا آدمی که احساس می‌کنه این قدر اضافه داره، چرا خودش رو با کارش سرگرم نمی‌کنه، خودش رو با این غصه‌ها و غم‌های بی‌خودی، حرف‌های اضافی، درگیر می‌کنه ... توی فیلمنامه البته چیزهایی بود، مثلا" مرده به‌شاگردهاش کمک می‌کرد ... که اصلا این تکه‌ها گرفته نشد ...

*** هر اختلافی حتا اختلاف خانوادگی، به‌نوعی ریشه در اجتماع داره، شما که به‌عنوان‌دوبلور انواع و اقسام ریشه‌یابی‌ها رو توی فیلم‌های خارجی و ایرانی دیده‌ید، هیچ از خودتون پرسیدید چرا این زن با مرده کوک نیست؟**

○ مرده از زنه سرتره، زنه حرف زدنش چیپه، مرده هروقت قدم جلو می‌زاره واسه آشتی، زنه پررو می‌شه... در حالی که خانوم

"معصومی" خانوم باسوادیه، خانم باهوشی‌یه...

* یعنی شخصیت "پروانه"ی فیلمنامه اصلا ربطی به پیش‌فرض‌های تماشاگر ایرانی از خانوم "معصومی" نداره؟

ه ... همین‌طوره ... توی کار ما یعنی این کار که اسمش کاره، اگه کار باشه یا شعبه‌ای از هنر باشه، وقتی کاری رو قبول کردی دیگه قبول کردی ... من توی این کار (بازی جلوی دوربین) تجربه‌ای نداشتم، دربست تحت اختیار آقای رخشانی بودم. یعنی هرچی به‌من می‌گفت من انجام می‌دادم...

* شما که توی کار دوبله آدم موفقی بودید چرا...

ه (با خنده) چرا مرتکب یه‌همچین عمل شنیعی شدی؟

* قبلا پیشنهاد بازی توی فیلم به‌شما شده بود؟

ه بله خیلی زیاد، یه دوره‌ای پیشنهادهای عجیب و غریب به‌من می‌شد، منتها زیاد تو فکرش نبودم... بی‌اعتنا بودم، توی این فیلم هم، اگه دیده باشید، بی‌اعتنایی کرده‌ام، (اصلا) با موضوع قهرم ... یکی هست می‌خواد بدرخشه و ... اما من، نه ... اول به‌آقای رخشانی نه و نو گفتم، ایشون اصرار کرد، منم با خود گفتم خب اینم یه کاریه دیگه، ... تسلیم شدم.

* فکر نمی‌کردید وجهه‌تون ممکنه لطمه ببینه؟

ه ما دنبال وجهه نیستیم...

* شما بهرحال توی کار دوبله وجهه دارید.

ه اون به‌جای خود، اما توی این کار نمی‌تونیم ادعایی داشته باشیم، یا توش موفق می‌شدیم یا نمی‌شدیم ... وقتی می‌بینم از من کاری می‌خوان چرا نه بگم...

* به‌فکرتون رسید که قبل از گفتن آره، فیلم‌های کوتاه آقای رخشانی رو ببینید؟

ه مطلقا، اصلا، آخه من وارد نیستم... باز دو مرتبه مثل این که توی‌این صحبت‌ها می‌خواهیم وجهه‌ای کسب کنیم... ببینید سینمایی داریم که رنگ‌آمیزی داره آلافرنگی یه، سینمایی هم داریم که ما توشیم، ما آدم‌های معمولی و طبقه سه، که می‌خوایم چیزآی بگیم، حالا ممکنه بلد هم نباشیم...

* آخه اول باید بدونید چی می‌خواید بگید؟ شما رو نمی‌گم، فیلمساز رو می‌گم.

ه فیلمساز که خودش باید جواب بده ... حالا یکی اومده از من خواسته کاری انجام بدهم که منم انجام دادهم ... نمی‌خوام حالا از این چیزها، مفاهیم عجیب و غریب در بیآریم، یه‌کار معمولیه دیگه...

* یعنی شما از اول، به‌این کار به‌عنوان یه‌کار معمولی نگاه می‌کردید؟

ه این کار بنا نبود فوق‌العاده بشه، این کار یه کار تجربی نسبتا موفقی بوده گویا.

*** هیچ از خودتون، سر صحنه، پرسیدید چرا کارگردان دستیار نداره، منشی نداره و ... و همه‌ی کارهاش رو خودش انجام می‌ده؟**

ه (با خنده) ما کمکش می‌کردیم ...

*** چطوری؟**

ه با این حالت این سوال‌ها رو نمی‌کردیم، که خودش کمک بود (خنده) ... اصلا مراقب بودیم، چون امکاناتی نداشتند، این‌ها فیلمساز حرفه‌ای نبودند، که بیست، سی‌نفر همین‌جوری دور و برشون بپلکند ... حدودا یه‌خورده مراقب بودیم، نمی‌گم دقیق، می‌گم یه‌خورده ...

*** برای شما، که کار اول‌تون بود، پیش‌اومد که سر صحنه‌ای دیالوگ‌تون رو فراموش کنید؟**

ه من ... ای (مکث) ... تحقیقا می‌شه گفت نه ... زیاد خودتون رو زحمت ندید ... ببخشیدها ... ماتوی کار دوبلاژ، توی کار سینما، دو جود آدم داریم، عده‌ای رو داریم کارگردان‌اند، مثل "هیچکاک"، که به‌سینما چیزی‌می‌دند. عده‌ای رو داریم که عده‌ای رو جمع می‌کنند، یعنی آدم جمع‌کن‌اند. من چیزی می‌خوام بگم که ننویسید، (چون) نمی‌خوام همه‌ی دوربری‌هام رو از خودم برنجونم ...

گفتگو با "حمید رخشانی" کارگردان فیلم

*** . . . گفتید در مجله‌ی "رودکی" مقاله‌هایی از شما چاپ شده . . . می‌تونید بگید توی چه زمینه‌ای می‌نوشتید ؟**

○ بله . . . عرض شود حضورتون که نوشتن من مقداری در زمینه‌ی تاریخ تئاتر ایران بود و مقداری هم نقدهایی ، به‌حساب ، در زمینه‌ی هنر و سایر دیدگاه‌های اجتماعی[1] . . .

*** چه سالی این مقاله‌ها در رودکی چاپ شد ؟**

○ تقریبا از سال ۵۲ تا ۵۶ با اسم "ح . رخشانی" .

*** گویا قبل از "راه دوم" کارهایی کرده‌اید ؟**

○ عرض شود حضورتون کل کارهایی که ساخته‌ام . . . دو کار اول من "چاه" ، "شهادت" است از نوشته‌های دکتر غلامحسین ساعدی[2] ــ "گوهر مراد" ــ و چهارتا فیلم با عنوان "در ادامه راه" که اون‌ها رو سال ۱۳۶۱ ساخته‌م برای تلویزیون . . .

*** چرا به‌طرف سینما کشیده شدید ؟**

○ ببینید سینما در من جنبه‌های اکتسابی و ژنتیک داشته ، . . . حدود ده سال قبل از این که به‌دنیا بیام ، پدرم روی صحنه تئاتر بود . . . از همان موقع چشم و ذهن و فکر من به‌دنبال یه سری تصاویر و یه سری معانی خاص رفت که این یا می‌توانست ، به‌حساب ، در قالب فیلم ثبت بشه یا در قالب نوشته . . .

*** چه نوع فیلمی رو می‌پسندید ؟**

○ خب تا قبل از انقلاب بجز یکی ، دوتا فیلم ، اکثر فیلم‌هایی که می‌دیدم خب یا ایرانی بودند یا خارجی . فیلم‌های ایرانی چندان مورد ، به‌حساب ، پسندم قرار نمی‌گرفت ، چرا که همیشه اون چیزهایی که مردم می‌خریدند ، من نمی‌خریدم و اون چیزهایی . . .

*** از کدوم فیلم یا فیلم‌هایی خوش‌تون اومد ؟**

○ می‌دونید هرچیزی می‌تونه برای خودش تصویری‌داشته‌باشه ، رنگی داشته باشه ، معنایی داشته باشه . . . من یک فیلم رو در طول تمام زندگی‌ام پسندیده‌م ، اون هم "یک روز گرم طولانی"[3] بود که "ماکس فون‌سیدو" توش بازی می‌کرد ، این فیلم رو به‌مفهوم مطلق دوستش دارم . . . این فیلم از تلویزیون پخش شد . تقریبا چند ماه پیش .

*** یعنی قبل از سال ۵۷ از میون اون همه فیلم که دیدید هیچ کدوم شما رو جذب نکرد ؟**

○ جذب می‌کرد ، اما به‌درصدی جذب می‌کرد ، مثلا بازی "ژان‌گابن" در "یک شهر و دو مرد" من رو جذب کرد . . . بازی "ژان گابن" در پرداخت فیلم می‌شد گفت خلاصه شده بود . . . من در این فیلم بیش‌تر به‌حالت‌های "ژان گابن" احساس صمیمیت می‌کردم . . . فیلم دیگه‌ای که خیلی پسندیدمش و ازش خوشم اومد "از عشق مردن" بود . . .

*** چطور شد به‌فکر این افتادید که برید سراغ فیلمسازی ؟**

○ توی جشنواره‌ی فیلم تهران ، سال ۱۳۵۴ ، فیلمی دیدم به‌اسم

"ستون پنجم" محصول یوگسلاوی[۴] ... می‌تونم بگم حدود ۵ سکانس فیلم بدون قطع بود در حالی که دوربین چهل زاویه عوض می‌کرد... اسم کارگردانش خاطرم نیست، ولی تا این اواخر اسمش یادم بود... کارگردان کار خاصی انجام داده بود و به‌همین دلیل به‌این فکر افتادم که فیلم بسازم، گرچه (فیلمسازی) از روی غریزه است. ولی این غریزه باز یک غریزه‌ی خاص است، همان‌طور که آدم‌ها می‌تونند لطف خاص خودشون رو داشته باشند...

*** چه سالی "شهادت" و "چاه" رو ساختید؟**

○ ۵۴، "شهادت" رو و ۵۵، "چاه" رو که توی جشنواره‌ی فیلم تهران شرکت کرد[۵]...

*** ... فیلمنامه‌ی "راه دوم" با اون‌چه نشون داده می‌شه، تفاوتی داره؟**

○ ... فیلمنامه‌ی "راه دوم" حدودا دوازده بار نوشته شد...

می‌تونم بگم نود درصد همون چیزی‌یه که نوشتم . . .

*** کار کدوم کارگردان سینمارو می‌پسندید ؟**

ه (مکث) . . . اجازه بدید این رو آخر جواب بدم . . .

*** "راه دوم" نشون می‌ده شما به‌فیلم‌های خانوادگی علاقه دارید و مثلا به‌فیلم‌های‌پلیسی علاقه‌ندارید و همین طور به "ژانر"های دیگه . . .**

ه . . . من معتقد هستم که، به‌حساب، خود آدم‌ها درون خودشون جهانی دارند و هر آدمی هم به‌نوبه خودش، درون خودش جهانی داره که این جهان دیدنی‌تر از جهانی‌یه که، به‌حساب، بیرون هستش، جهان درون این آدم‌ها خیلی دیدنی‌یه، خیلی قشنگه، خیلی لذت‌آوره . . .

*** انتخاب هنرپیشه‌ها برچه مبنایی بود ؟**

ه انتخاب هنرپیشه‌ها می‌دونید فیلم، به‌حساب، سه‌تا "الما‌ن" خاصی داره، که البته در جشنواره من به‌این نتیجه رسیدم که "الما‌ن" بازی و "الما‌ن" نوازی به‌درد این مردم نمی‌خوره. معنی‌های فارسی این سه "الما‌ن" رو می‌گم، یکی‌ش، به‌حساب، رها کننده بود که شخصیت زن رو تشکیل می‌داد. یکی "الما‌ن" بدشانس بود که از نظر من بدشانس می‌تونه به‌تلخ و مظلوم تعبیر بشه که به‌اصطلاح شخصیت مرد رو تشکیل می‌داد. یک "الما‌ن" تهدید کننده که اون هم به‌وسیله کلاغ‌ها، تا اندازه‌ای‌تونستم درطول‌فیلم به‌وجودبیآرم، که او رو بعدازجشنواره (ی‌فجر) تا اندازه‌ای حذف کردم . . . در فیلم مقدار کمی از کلاغ‌ها هستش که اون هم . . . اما اون‌چیزی که، به‌حساب، در کنار این‌ها قرار گرفته دو تا آدم هست، یکی افسرده و سرخورده از یه‌سری از باورهای خودش که شخصیت مرد هستش، یکی دیگه پایبند به‌اون چیزیی که، به‌حساب، بهش فکر می‌کنه . . . یکی از این دو، به‌حساب، شخصیت مثلا شخصیت مرد، هستی خودش رو در نبود هستی دیگری می‌بینه و دیگری، شخصیت زن، هستی خودش رو در بودن، به‌حساب، هستی دیگری می‌دونه. این جنگ‌هایی که دارند، که من برای، به‌حساب، این که یک سری ناله‌های روشنفکرانه نکرده باشم داستان رو کشوندمش توی یک خانواده و درون دوتا آدم . . .

*** مجبورم سئوالم رو دوباره به‌این شکل مطرح کنم چرا خانوم "معصومی" و آقای "طهماسب" رو انتخاب کردید ؟**

ه خانوم معصومی یک سری، به‌حساب، مشخصات خاص یک بازیگر خوب و هنرمند رو دارند، ایشون می‌تونند در هر نقشی و در هر قالبی قرار بگیرند. اما در مورد آقای طهماسب . . . من با آقای طهماسب آشنا بودم . . . نه این که مرتب با همدیگه باشیم، بلکه (آشنایی ما) یه آشنایی دورادور (بود) مثلا فرض بفرمایید که من آقای "پرویز بهرام" رو سال‌هاست می‌شناسم و می‌تونم تشخیص بدم که فرض درون ایشون چه چیز می‌گذره (چون) من معتقدم صدا از درون انسان، به‌حساب، برمی (خیزه) و اگر انسان خوب باشه دارای صدای خوبی‌یه و اگر بد باشه دارای صدای بدی‌یه . . .

*** . . . چه فرقی هست میون نمایشنامه‌ی رادیویی و فیلم سینمایی ؟**

ه . . . در نمایشنامه رادیویی، گوینده مثلا برای، فرض بفرمایید، درآمدی، به‌حساب، (یا) ادامه حرفه‌ش، به‌حساب، کلام یا دیالوگی رو که روی کاغذ هستش با یک حس مصنوعی . . .

* ... "ژان پل بلموندو" یک "ستاره" است ــ در سینمای فرانسه ــ یعنی توی هر فیلمی که بازی می‌کنه با کمی تغییرات شخصیت ثابتی رو نشون می‌ده، بازی می‌کنه، حالا می‌خواد توی فیلم یکی از کارگردان‌های غول و مولف بازی کنه یاتوی فیلمی (از کارگردانی) تجاری... توی ایران هم "ستاره" چه زن، چه مرد، داشتیم و داریم، وقتی من ازتون پرسیدم چطور شد رفتید سراغ، مثلا، خانوم "معصومی" به‌این دلیل بود که خانوم "معصومی" به‌عنوان یک "بازیگر ــ ستاره"توی‌سینمای‌ما مطرحه، یعنی هنرپیشه‌ای یه که توانایی‌هایی در بازی داره، اما (با این حال) برای خودش یه "ستاره"است، یعنی وقتی تماشاگری حتا توی پوستر فیلمی تصویر خانوم "معصومی" رو می‌بینه تا حدودی شخصیت نقشی رو که خانوم "معصومی" بازی می‌کنه، توی ذهن‌ش بر مبنای پیش‌فرض‌هاش از "ستاره"ای به‌نام "پروانه معصومی" تجسم می‌کنه ... شما چه تصورات (یا پیش فرض‌های) آگاهانه یا ناآگاهانه از "پروانه معصومی" داشتید؟

○ ببینید ما قصد استفاده تجاری نداشتیم...

* ... موقعی که فیلمنامه رو می‌نوشتید به "خانوم معصومی" فکر می‌کردید؟

○ نه.

* به‌کدوم هنرپیشه فکر می‌کردید؟

○ برام روشن نبود این نقش‌رو چه کسی بازی می‌کنه...

* ... قبل از شروع فیلمبرداری تخمین زدید که کل هزینه چقدر می‌شد؟

○ می‌دونید فقر با هنر میونه‌ی خوبی نداره... فکر می‌کردم یک میلیون و دویست هزار تومن...

* آقای "کبیر" چقدرش رو تقبل کردند؟

○ خب این‌ها مسئله‌ای نبود...

* عجیبه شما از فقر می‌گید بعد می‌گید این‌ها مسئله‌ای نبود یا برای ما استفاده تجاری مطرح نبود؟...

○ می‌دونید وقتی هست که آدم‌ها در یک نقطه‌ای بهم می‌رسند که در خیلی چیزها با هم وجه اشتراک دارند ... اون درصدی که، به‌حساب، آقای "کبیر" از هزینه‌ی تهیه‌ی فیلم رو تامین کردند، لطف ایشون بود و همیشه لطف ایشون شامل حال من بوده... دلم می‌خواست این فیلم فیلمی باشه متفاوت با فیلم‌های دیگه، اگر توجه کرده باشید می‌بینیداین‌اولین‌فیلم‌فارسی‌هست که توش فلاش‌بک درفلاش‌بک است... من کپی‌برداری نمی‌کنم... به‌همین دلیل می‌تونم بگم که "راه دوم" اولین فیلم فارسی است که همه‌چیزش ایرانی‌یه...

* چطور شد رفتید سراغ آقای "احسانی"؟

○ آقای احسانی رو به‌عنوان رنگی‌کار خوب می‌شناختم ... (اما) من نمی‌خواستم در کار از تجربه ایشون استفاده بکنم... احساس می‌کنم من و آقای "احسانی" فیلم رو دوست داشتیم، در نتیجه همین باعث کندی فیلم شد. اگر مونتور دیگه‌ی بود، نتیجه‌ی کار بهتر بود.

* در "راه دوم" ... "پروانه" یک بعدی نیست؟

○ نه یک بعدی نیست، فقط به‌این دلیل است که یک زن دارای احساس خاصی است، احساسی پاک، لطیف و مقدس.

* **"پروانه" یا هر زنی؟**

○ هر زنی بطور کلی دارای لطف خاصی هست، منتها بعضی از لطف‌ها در بعضی از افراد در شرایطی به‌گندیدن می‌رسه... زن "راه دوم" زنی بود با احساس خاص خودش...

* **خوب بعد از تامین سرمایه رفتید سراغ هنرپیشه‌ها...**

○ ببینید من می‌خواستم آقای "حسین پرورش" در کنار خانوم "فریما فرجامی" باشه... آقای "پرورش" گفتند من ۵۲ ساله‌م به‌درد این نقش نمی‌خورم... با خانوم "معصومی" و آقای "طهماسب" تواما به‌توافق رسیدیم... فیلمبرداری چهل و پنج روز طول کشید... داستان، داستان جدایی بود و فصل پاییز فصل جدایی‌یه، پاییز فصل رنگ‌بازی‌یه... آدم‌ها هم درمقابل هم رنگ می‌باختند... به‌مقدار برگردیم به سینما...

* **هنوز اسم، کارگردان مورد علاقه‌تون رو نگفتید؟**

○ بمونه برای آخر مصاحبه، به‌حساب، من ورق بزنم...

* **از نظر روانشناسی اولین چیزی که به‌خاطر می‌رسه مهمه، نه جوابی که پس از بررسی گفته بشه.**

○ (سکوت)

* **چند به یک فیلم گرفتید؟**

○ بعضی یک به‌یک، یا یک به‌دو، بعضی یک به‌پنج.

* **چطور تونستید سهم‌تون رو تامین کنید؟ قرض کردید؟**

○ همیشه سرمایه به‌وجود می‌آد، همیشه سرمایه برای کار بکار گرفته می‌شه، یه‌مقدار دوست داشتم راجع به‌وضعیت سینما در ایران صحبت کنم...

* **فکر می‌کنید با درد دل مشکلات برطرف می‌شه...**

○ ... می‌خوام از...

---

۱. *بااین‌که دوبار دوره‌ی کامل مجله‌ی "رودکی" را ورق زدم و به‌دقت دنبال نوشته‌ای با نام "ح. رخشانی" گشتم چیزی نیافتم.*

۲. *نوشته‌ی هشتم و نهم "لال‌بازی" "ساعدی" با نام "شهادت" و "روح چاه".*

۳. *آقای "رخشانی" در مصاحبه با مجله‌ی "فیلم" شماره‌ی ۲۵ از این فیلم با نام "سپید روز بی‌پایان" یاد کرده‌اند.*

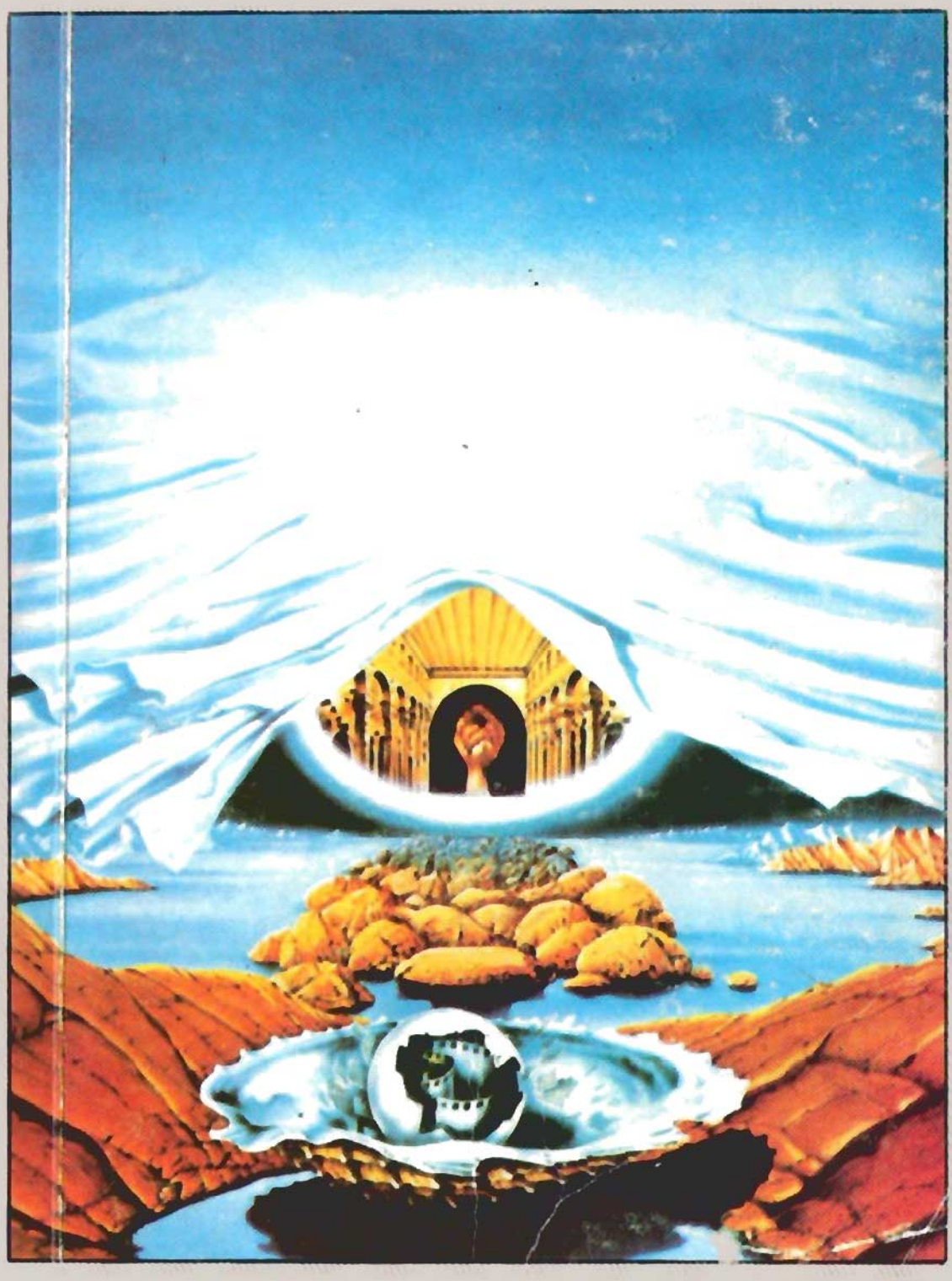
۴. *هیچ فیلم بلندی از "یوگسلاوی" در هیچ‌یک از بخش‌های جشنواره‌ی فیلم تهران ــ به‌استناد بولتن‌های هر شش سال برگزاری‌اش ــ نمایش داده نشده است.*

۵. *درهیچ یک از بخش‌های جشنواره‌ی فیلم تهران، طی شش سال برگزاری، این دو فیلم با این مشخصات نمایش داده نشده است.*

انتشارات آوازه
منتشر می‌کند

جیمز موناکو

تاریخ سینما



۲۲۰ ریال