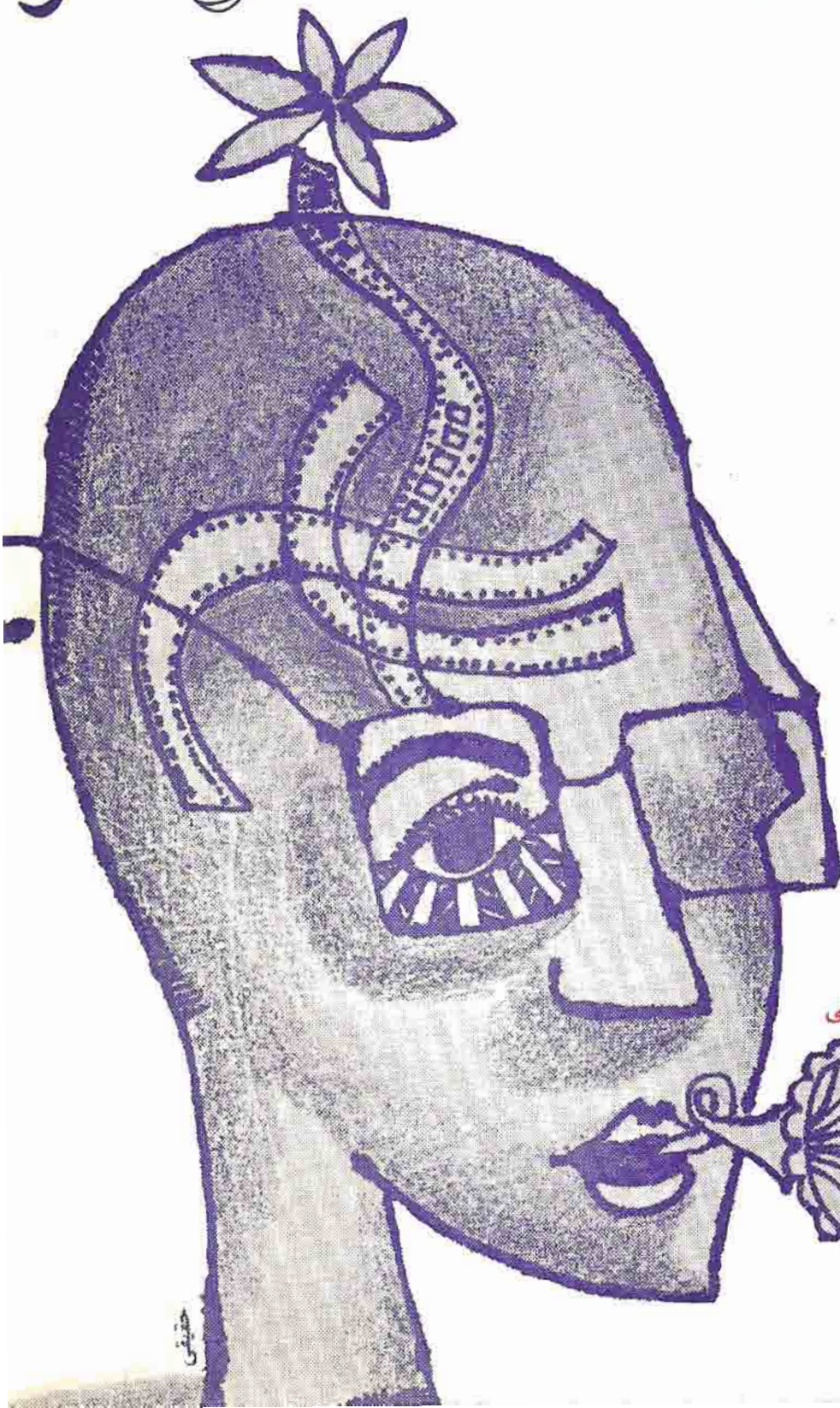
ویژه

سینما

و تآتر



با همکاری :

ناصر ایرانی

حسن بایرامی

آزیتا به‌نگار

پرویز تأیدی

محمد تهامی

ابراهیم حقیقی

اسماعیل خوئی

پرویز دوائی

اکبر رادی

مصطفی رحیمی

غلامحسین ساعدی

پرویز شفا

قاسم صنعوی

هوشنگ طاهری

اسماعیل عباسی

ابوالحسن علوی طباطبائی

کامران فانی

محمدهادی فقیهی

احمد محمود

بهمن مقصودلو

خسرو هریتاش

ویژهٔ

سینما

و تآتر

با نظر : بهمن مقصودلو

چاپ اول ـ آبان ماه ۱۳۵۱
تیراژ ۲۰۰۰ نسخه . چاپ مازگرافیک

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن
به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

تهران : میدان ۲۴ اسفند ـ بازار ایران ـ طبقهٔ سوم ـ شمارهٔ ۸۱
تلفن ۹۲۷۶۱۷

می‌خوانید:

● دفتر اول سینما :

گفتگوئی با گلوبرروشا	ترجمهٔ : محمد هادی فقیهی	۶
مقاله‌ای از آیزنشتین درباره جان فورد	ترجمهٔ : هوشنگ طاهری	۲۹
کاوشی کوتاه در سینمای سیاهان	ترجمهٔ : ابوالحسن علوی طباطبائی	۴۱
از نامه‌های همشهری	اکبر رادی	۴۸
ژان لوئی اشتراب	ترجمهٔ : آزیتا به‌نگار	۶۱
چارلی در مقابل اسکار	ترجمهٔ : پرویز شفا	۷۰
هنرپیشه در سینما وتآتر	پرویز تأییدی	۷۸
اغواگری در سینما	ترجمهٔ : کامران فانی	۸۲
هیچکاك بعد از جنون	ترجمهٔ : پرویز دوائی	۸۸
سینمای نو در اروپای شرقی	ترجمهٔ : خسرو هریتاش	۹۲
بازی‌های ممنوع	ترجمهٔ : قاسم صنعوی	۹۸
معرفی کتابهای سینمائی		۱۰۷

□ یاد داشت فیلم :

رگبار	اسماعیل خوئی	۱۱۳
رگبار	احمد محمود	۱۲۸
شاه لیر	حسن بایرامی	۱۳۲
تپلی	محمدتهامی	۱۳۶
نگاهی به فیلمهای مسعودکیمیائی (۱) داش‌آکل	بهمن مقصودلو	۱۴۱
» » » » » » (۲) بلوچ	» »	۱۴۷

● دفتر دوم تآتر :

تآتر مستند	غلامحسین ساعدی	۱۵۷
درتآتر انقلابی رخ نداده است	ترجمهٔ : مصطفی رحیمی	۱۶۲
تآتر درترکیه	ترجمهٔ : اسماعیل عباسی	۱۶۵

□ نقد تآتر :

دو در و یک نیمکت و یک بازی	ناصرایرانی	۱۷۱
نگاهی به‌تآتر درآغاز فصل	حسن بایرامی	۱۷۷

نقل مطالب این کتاب با ذکر ماخذ آزاد است.

دفتر اول

سینما

«گلوبر روشا» یا «گلوبر روکا»
کارگردان جوان برزیلی از کار ـ
گردان‌های صاحب‌سبکی است که همچون
«ژان‌لوك گدار» مشی سینمای سیاسی را در
پیش گرفته و با چند فیلم موقعیت خود را
بنام یك سینماگر هوشمند ومؤلف تثبیت
کرده است . آنچه می‌آید قسمتی از
گفتگوئی میباشد که مجله معتبر «کایه
دو سینما» با او به عمل آورده است .

ترجمهٔ : محمدهادی فقیهی

گفتگویی با گلوبر روکا(۱)

توسط : میشل دولاهه (۲) ، پیر کاست (۳) و ژان ناربونی (۴)

به نمایندگی مجلهٔ سینمایی «Chahiers de Cinèma»

کایه : فیلمهایی ازنوع فیلم شما درچه شرایطی ممکنست امروزهم تهیه وبه‌نمایش گذاشته شوند ؟

روکا : چون در برزیل هیچ نوع سانسور قبل از مرحله نمایش در میان نیست ، همهٔ فیلمها را میتوان به‌نمایش گـذاشت . فقط پس از نمایش، سانسور پا بمیان می‌نهد. سانسور برزیل ضابطهٔ خاصی ندارد و بشکلی کاملاً دلخواه عمل می‌شود . با این وضع هربارکـه فیلمی تازه باسانسور روبرو می‌شود مساله و بهانه تازه‌ای متفاوت با ملاک‌های پیشین مطرح می‌گردد ...

کایه : آیا فیلم « آنتونیو ـ داس ـ مرتس (۵) » در برزیـل از سانسور بیرون آمده است ؟

روکا : بله ، همهٔ فیلمها بیرون‌آمده‌اند به استثنای فیلمهای «ژاردیم دوگرا(۶)»

---

1 _ Glauber Rocha 2 _ Michel Delahaye 3 _ Pierre Kast
4 _ Jean Narboni 5 _ «Antonio_das_Mortes»
6 _ «Jardim de guerra»

و «دز سپراتو(۱)» . آنها نیز بزودی بیرون می‌آیند .

کایه : این فیلمها در برزیل چگونه پخش و توزیع شده‌اند ؟

روکا : خودمان آنها را پخش می‌کنیم. ماخانه پخش تشکیل داده‌ایم . مؤسسه های سینمایی برزیل در «ریو(۲)» و«سائوپولو(۳)» در سال جاری (۱۹۶۹) هشتاد وهفت فیلم تهیه کرده‌اند. در این مجموع مؤسسات سینمایی، گروه سینمای مستقل که در «ریو» بکارمشغولست «سینما نووو (۴)» بتنهایی در حدود سی نفرکارگردان دراختیار دارد . به‌عنوان مثال ، در همین سال جاری بیست فیلم ساخته‌ایم . گروه تهیه کنندگان فیلم ، یك خانه پخش‌فیلم بنام«دی فیلم (۵) » بوجودآورده است. بااین ترتیب هرمؤسسهٔ تهیه کننده صرفاً بکار تهیه وتولید فیلم می‌پردازد وخانه پخش فیلم نیز همهٔفیلمهای مؤسسات سینمایی را به‌ترتیب صحیح تـوزیع و پخش می‌کند . برخلاف پخش‌فیلمهای معمول که‌پورسانتاژی‌ازاین بابت بنفع خود دریافت‌می‌کنند، «خانه پخش فیلم» از محل این پورسانتاژ برای توسعه و پیشرفت سینمای برزیل استفاده می‌کنند . پس از تأمین‌کلیه مخارج اداری عواید حاصل ازاین پورسانتاژ بصورت مساعده به‌بعضی فیلمها داده می‌شود یا به‌فیلمهای دیگری‌که در مرحله مونتاژ هستند امکان می‌دهد تا پایان یافتن کارشان تسهیل و تسریع شود . حتی بـرای تهیه فیلم نیز مـی‌تواند امکانات و تضمیناتی فراهم سازد . اگر این «خانه پخش فیلم»، «خانه تهیه و تولید فیلم» نیست بدینجهت است‌که از هرنوع وابستگی‌کارگردان به‌تهیه کننده فیلم جلوگیری شود . باید متذکر شدکه در «خانه پخش فیلم» همهٔ نوع آزادی عمل به کارگردان داده می‌شود وحتی موضوع فیلمش را نیزاز او نمی‌پرسند... درسال جاری (مراد سال۱۹۶۹ است) نوزده نفرکارگردان تازه، قدم به‌این راه‌گذاشته‌اندکه از جمله‌آنها :

Dahl، Sganzerla، Bernardes، Leite، Farias، Fontoura، Kusnet، Almeida، Bressane ودیگران را میتوان نام برد. اگر فیلمی پیشرفت چندانی نداشت زیاد مهم نیست . همیشه فیلم دیگری هست‌که در همان لحظه میتواند تعادل را برقرارکند . این «خانه پخش فیلم» حالا در سراسربرزیل گسترده و مستقرگشته است . ادارهٔ این خانه باه‌بارتو (۸) » است‌که عنوان سرپرست‌کل‌خانه را نیز برعهده دارد. ما

---

1 _ Deses perato　2 _ Rio　3 _ sao Paulo
4 _ Cinemanovo　5 _ Difilm　6 _ Barreto

همچنین دست بکار تهیه وپخش فیلمهای شانزده میلیمتری در دانشگاهها، سندیکاها وانجمن‌های دیگر شده‌ایم. «دیه گس(۱)»سینمای مجهز به‌دستگاه ۱۶ میلیمتری را درشهر «ریو» تأسیس کرده وبکار مشغول شده است . در «سائوپولو» نیز یك سینمای ۱۶میلیمتری هست. هدف ماداشتن سی تاچهل سینمای۱۶میلیمتری‌درسر تاسر برزیل‌است که بدون‌اینکه بماتعلق‌و وابستگی داشته‌باشدامکان دهد تااین نوع سینماتوسعه یابد. درکشوربرزیل بیش‌از دوهزار کلوب سینمایی (سینه کلوب) وجود داردکه همه در یك فدراسیون دانشجویی گردآمده‌اند. این امرامکان می‌دهدکه بازار فیلم ۱۶میلیمتری رامانند کشورهای متحده امریکا درموردجریان‌نمایش فیلمهای دانشگاهی بسط وتوسعه دهیم . پس ما در دو جهت‌کار می‌کنیم : ۳۵ م.م. و۱۶ م.م. اما مسأله فقط‌کارکردن در زمینهٔ سینمای هنری و تجربـی نیست ، بلکه ضمناً باید با تولید سینماهای خارجی نیز به رقابت و مقابله برخاست . درکشور برزیل قانونی هست که همهٔ سالنهای سینمای‌کشور موظف هستند سالانه لااقل ۵۶ روز نمایش را به‌فیلمهای برزیلی اختصاص دهند . این قانون برای پیشرفت سینمای ملی برزیل بسیار مساعد ومناسب است . اما تعداد فیلمهایی‌که هم اکنون تهیه و پخش می‌کنیم از تعداد این روزهـا بسی‌افزونتراست. در نتیجه چنین وضعی‌صاحبان سالنهای سینما می‌توانند فیلمهای خارجی را باقیمتهای بسیار نازل در دسترس داشته باشند : هزار تا دوهزار دولار. در واقع بازار فیلمهای برزیل ازهمه‌کشورهای‌امریکای جنوبی بیشترخواهد شد... اما درتلویزیون همه فیلمهای سینمایی‌وارداتی هستند . خود این موضوع متضمن یك درگیری سیاسی است . می‌بایدعلیه ورود فیلمهای خارجی‌بخصوص فیلمهای امریکایی‌که باآزادی‌کامل‌وبدون قید وشرط وارد می‌شوند جبهه‌گرفت وموقعیتی پدیدآورد . برای ورود یك فیلم‌نگاتیف‌که سینمای برزیل برای تهیه فیلم بدان احتیاج داردپولی بیشتراز فیلمهای سینمایی ساخته شده در خارجه باید پرداخت . درکشور برزیل این مسأله بسیار اساسی است و اصولاً جنبهٔ سیاسی دارد ومربوط به‌این وضع جاری وحاکم براقتصادکشور است‌که: رقم مهم صادرات‌برزیل به‌کشورهای امریکا باید قهوه باشد . درعوض در مدت بیست وپنج سال اخیرفیلمهای امریکایی ، درست همانند محصولات مصرفی ازقبیل سیگار ،

---

1 — Diegues

آدامس و غیره وارد می‌گردد . نتیجه اینکه باید این قرار دادهای مبادلات اقتصادی را ازبن دیگرگون ساخت.ماالبته این خواست را بارها مطرح ساخته‌ایم ولی موضوع باین سادگی نیست بلکه دراصل همان مسئله بغرنج بردگی در برابر امپریالیسم است .

ماتصمیم گرفته‌ایم بدون توجه به‌درآمدونتیجه مالی فیلمها به‌کار بپردازیم. همهٔ فیلمها طی‌مدت پنجسال بابیشترین دفعات وسالنهای ممکن درسالنهای سینما بروی پرده‌آمده‌اند (پنج سال مدت مجازی است که سانسور معین کرده است) و همهٔ فیلمها در سالنهای بزرگ به‌نمایش درمی‌آیند . اگر فیلمی پیشرفت جالبی نداشته باشداین مسأله فقط درسطح خود فیلم مطرح است . قابلیت عرضه و نمایش همگانی فیلمها یکسان‌است . اگرفیلمی در سالنهای سینمایی‌بزرگ‌پیشرفت نکردآنرا در سینماهای ۱۶ م.م به‌نمایش می‌گذارند. بازاربرای تأمین امکانات این سیستم پخش بوروکراتیك و غیر تجارتی بحدکافی وسیع است .

کایه : واکنش‌های مردم در برابر فیلم «زمین در وحشت (۱)» چه بوده است ؟

روکا : قدری پیچیده است. من‌با فیلم‌های: «خدای‌سیاه (۲)» و «زمین در وحشت» تجربه‌ها و نتایج گوناگونی بدست آورده‌ام . « زمین در وحشت » در دوشهر بزرگ «ریو» و«سائوپولو» پیشرفت خوبی داشته‌اند. صد هزار بلیط ورودی در شهر «ریو» وصدهزاربلیط نیزدر «سائوپولو» فروخته شد. امادرشهرستانها وضع بدینگونه نبوده است. در مورد فیلم «خدای سیاه» قضیه‌کاملاً برعکس بوده است. این فیلم در دوشهر بزرگ‌پیشرفت‌چندانی نداشته‌اند ولی درشهرستانها با موفقیت و استقبال فراوان روبرو گشتند .

کایه : این‌فیلمها ازنظرمفهوم وجهت سیاسیشان نیزواکنشهائی را برانگیخته‌اند؟

روکا : فیلم «زمین دروحشت» سبب برپا شدن گفتگوها وبحث‌های فراوان گردید. بحث وجدل از چهار چوب محافل سینمایی در گذشت. این فیلم درمجلس سنا و مجلس نمایندگان مورد بحث واقع شد و روزنامه های سیاسی سرمقاله‌هایی بآن اختصاص دادند . جناح چپ‌آکادمیك این فیلم را مورد سرزنش و حمله قراردادوآنرا یك فیلم فاشیستی توصیف کرد. چپ گرایان افراطی‌آنرا یك فیلم انقلابی دانستند. وقتیکه فیلم روی اکران بود من در اروپا بودم ، پس از بازگشت به برزیل وقتی پرونده قطور بریده جراید و مجلات راکه در بارهٔ این فیلم به‌بحث و گفتگو پراخته بودند

---

1 _ Terre en transes 2 _ Le Dieu Noir

دیدم بسیار متعجب شدم . امـا نکته قابل توجه اینست کـه این بحث و گفتگوها از حدود شهرهای بزرگ فراتر نرفت . در شهرستانها مـردم فیلم را نفهمیدند .

کایه : به عقیدهٔ شما دلیل آن چه بود؟

روکا : این فیلم درست سازمان نیافته بود . من نمی‌خـواستم مسائل را در سطح تئوریك مطرح کنم ونتیجه گیری نمایم یا یك فیلم داستانی وتخیلی عرضه کنم وعقاید سیاسی را بهشیوهٔ سیاست پیشگان برزیل مطرح سازم. ازنظر اقتصادی و سیاسی برزیل کشوری است با ویژگـی‌های خاص خود دربین کشورهای امریکای لاتین. تئوریهای اجتماعی وسیاسی دراین کشورهرماه دیگرگون می‌شوند و این عامل موجب می گـردد که علوم سیاسی پیوسته عقب ماندگی داشته باشند . سیاست پیوسته تغییر می کند حقیقتی را کـه هربار با جلوه شگفت انگیز رخ می‌نماید نمی‌توان بدرستی باز شناخت . بهمین جهت فیلم واقعاً ازنظر تئوری درست پیش بینی وسنجیده نشده بود. این عدم‌پیش بینی وسنجش درست هم درسطح فیلمبر داری وهم در مرحله مونتاژ وجود داشته است . این فیلم کمتر جنبه امور زندگی دارد وبیشتر یك فیلم جدلی وبحث انگیز است.

کایه : شما فیلم «آنتونیو داس مورتس» را بعنوان واکنشی در مقابل فیلم « زمین در وحشت» ساخته‌اید ؟

روکا : نه.فیلم«آنتونیو داس مورتس» برای من نمایندهٔ نخستین کوشش‌واقعاً سینمایی است . گذشته از این مسائل آن مربوط به سرزمینی است که من درآنجـا زاده‌شده‌ام. این فیلم بادورهٔ کودکی وسراسر زندگیم رابطه بسیارنزدیك دارد . گرچه فیلم «زمین در وحشت» از طرف منتقدان بیشتر مورد خرده گیری وحمله قرار گرفته است ولـی بنظر خودم مهمترین فیلم من است . ساختن فیلم «آنتونیو» بسیارآسان بود. امافیلم «زمین در وحشت» به‌بیان و توضیح عمیقتری از زندگـی من می‌پردازد ، بعبارت دیگر تـوجیهی روشنفکرانه‌تر است . « آنتونیو » برخی سنتهای فرهنگی و سینمایی را بهوی پیوند می‌دهد . ضوابط و ملاکهـای این فیلم با ضوابطی که اساس و پایهٔ فیلم «زمین در وحشت» بودمتفاوت است. در برزیل همهٔ زمینه‌های اساسی‌فیلم وسترن وجود دارد وفیلمی مانند«آنتونیو داس مورتس» درهمین جهت گام برمیدارد .

کایه : «آنتونیو داس مورتس» و «کانگا سیروس‌ها (۱)» در برزیل به گذشته‌ها واسطوره‌های پیشین مربوطند یا اینکه بانیروهای واقعی که هنوزهم بصورت اسطورهٔ فعال به زندگی خود ادامه می‌دهند بستگی دارند؟

روکا : این دو به‌واقعیت ارتباط دارند تاآنجاکه من توانستم برای تهیه و ساختن فیلم توجیه دقیق و شخصی بدست آورم ، پرسوناژی کـه پایه و محورفیلم «آنتونیو داس مورتس» بوده است وجود دارد، او درحدود ۷۰ سال دارد و نامش نیز «خووزه روفینو (۲)» است . من بااو ملاقات کـردم و حرف زدم . بازیگری که نقش او را بازی می‌کند نیز به‌سخنان وی گوش داد و برای‌آفرینش نقش خود ازگفته‌های وی سود جست . وانگهی می‌توان او را دید . از این شخص فیلمی کوتاه توسط « ژیل سوارس (۳) » تهیه شده است . او تاکنون چندتن از«کانگاسیروس» ها راکشته است . من قبل از ساختن فیلم «خدای سیاه» جستجوهای فراوان کردم وبالاخره بااوملاقات نمودم . اوهمه چیز را برایم بازگفت ، حتی موضوع فیلم «خدای سیاه» را. سرتاسر قسمت دوم این‌فیلم بنابرروایت اوساخته شده است. اوشخص عجیبی است برای اینکه هرگزدربارهٔ یك قضیه دوبار به یك شکل روایت نمی‌کند . من مسحور وشیفتهٔ وی گشتم وکم کم باهم دوست شدیم. هنگامی کـه می‌خـواستم فیلم «آنتونیو داس مورتس » را بسازم ، مطلع شدم کـه «کانگاسو(۴)» تازه‌ای درمنطقه‌ای از «پرنامبوك (۵)»پیدا شده است ودر روزنامه‌هاخواندم که «دوفلینو» به‌آنجا رفته است، تا درشرایطی که پلیس با همهٔ قدرت و امکـاناتش از دستگیر ساختن این « کانگاسرو »که نامش «زه‌کریسپین (۶)» بود عاجز شده بود، به‌دام اندازد .

کایه : این قضیه کی‌اتفاق افتاد ؟

روکا : درسال گذشته . او «پیستولرو (۷)» را بازداشت‌کرد . باردیگر او مراتا شهری برد که نامش «سانتا بریجیدا (۸)» است . درآنجا چندین گـروه راهزن حرفه‌یی زندگی می‌کنند. «روفینو» می‌توانندآزادانه بآنجا برود. وی برایم‌چنین توضیح داد: «این راهزنهادوستان من هستند. آنها می‌دانند که من برای پول‌آدم نمی‌کشم . من تنهاکسی هستم از بین مأموران‌پلیس

---

1 _ Cangaceiros 2_ José Ruffino 3 – Gil soares
4 _ Cangaco 5 _ Pernambouc 6 _ Zé Crispin
7 _ Pistoleiro 8 _ Santa Brigida

که میتوانم به اینجا وارد شوم .»

من این داهز نهادا دیده‌ام وحالا خیلی علاقمندم که فیلمی دربارهٔ آنان بسازم. اینان با «کانگاسروس»ها تفاوت دارند . به‌آنها گانگسترهم نمی‌توان گفت و هرگز به‌غارت و چپاول نیزدست نمی‌زنند ، آنها به‌فکر بدست آوردن پول‌هم نیستند .آنها مزدورند و در خدمت قدرتهای سیاسی موجود قرار می‌گیرند. احزاب لیبرال قدیمی برزیل ازوجودآنها بمنظور جلوگیری ازجریان انتخابات وهمچنین کشتن وسربه‌نیست کردن کاندیداهای انتخاباتی استفاده می‌کردند .

کایه : «ماتاواکا (۱)»، مأمورامنیتی «کرنل (۲)» در فیلم «آنتونیو» پرسوناژی ازاین‌نوع نبوده‌است؟

روکا : چرا،این پرسوناژی است که من شخصاً شناخته‌ام. او یکی ازخویشاوندان مرا هنگامی که کودکی بیش نبودم کشت. بعدها نیزیکی‌ازعموزادگانم‌اورا به‌قتل رساند .

کایه : اگر شخصی که به‌عنوان نمونه درفیلم «آنتونیوداس مورتس» مورد استفاده واقع شده است فیلم را می‌دید که درآن «آنتونیو» تغییر موقعیت می‌دهد چه واکنشی از خود بروز می‌داد ؟

روکا : فکرمی‌کنم واکنش خوب نشان می‌داد.برای اینکه اوهم درحقیقت پیوسته موقعیت وپایگاهش را تغییر می‌دهد. اوتاکنون درخدمت منافع گوناگونی کارکرده است... من‌هم اکنون دربارهٔ شهر«سانتایجیدا» که رئیسش سال قبل مرده است سخن گفتم . نام این رئیس «پدرو» بود و «سرجیو مونیز» (۳) فیلم مستندی دربارهٔ او تهیه‌کرده است . و اما زمینهٔ روابط میستیك و ذهنی درآن‌آمیزه‌ای است ازکاتولیسیسم و پروتستانتیسم . از این نقطه نظرآنها وجه مشترکی دارند . بهمین دلیل است که «آنتونیو» به پرفسور چنین می‌گوید: «کارهای سیاسی وظیفه شما است و کارهای خداهم وظیفهٔ من است . » او شخصی انقلابی نمی‌شود و تحول و تغییر او بیشتر جنبهٔ اخلاقی دارد تاسیاسی . او نمونهٔ روشن و ساده‌ای از افراد طبقه متوسط است ، امادر برزیل پرولتاریا وظیفهٔ متوسط تقریباً یك خبراست . این طبقه نیزهمان دشواریها ، پیچیدگیها، آگاهی نادرست وغیره ... را دارد.هنگامیکه بااسطورهٔ مقدس نزدیك‌می‌شود واکنشی از اوسرمیزندکه بیان‌آن برایم بسیار دشوار است و این دشواری بیان بیشتر بجهت جنبهٔ شدید ذهنی آنست . اگرچه من خود تربیت پروتستان دارم ولی بویژه

1 _ Mata Vaca 2 _ Coronel 3 _ Sergio Muniz

مسحور ومجذوب وشیفتهٔ کاتولیسیسم هستم. من به مذهب تعصب و اعتقادی ندارم‌اما هر آنچه که به مذهب سیاهان بستگی دارد مرا به‌شدت تحت تأثیر قرارمی‌دهد وچنین است‌فضایی که‌کارگردانی وصحنه‌های این‌فیلم را توجیه می‌کند . مثلاً در «باهیا (۱)» تمدن سیاهان موفق شده است که‌آئین‌های خود، طباخی، موسیقی و رقصهای خود را تحمیل کند. حتی از نظرسیاسی این تمدن دربرابر دیکتاتوری ، «وارگاس (۲)» باجنگ‌وجدالی‌وسیع وزیر زمینی به مقاومت و ایستادگی برخاست.

کایه : یکی از تماشاگران فیلم «خدای سیاه» سؤال می‌کرد : «چگونه می‌توان انقلاب را بافولکور آشتی داد؟» حقیقت اینست که فولکور وسیله‌ای برای مقاومت فرهنگی و سیاسی است .

روکا : بزرگترین شورشهای تاریخ برزیل جنگهایی‌است که سیاهان و میستیکهای روستایی درعصر بردگی برپا داشته‌اندومشهور ترین آنها شورشهای«زومبی دوپالمارس (۳)»است که به‌سیاهان وابستگی داشت و«کانودوس (۴)» که به میستیکهای روستایی وابسته بود .

پیرکاست: از اتحادیه مناطق نفوذ «ماکومبا (۵) » هم می‌توان نام برد که تعداد آن حدود سی‌هزار حوزهٔ علمی وده هزار حوزهٔ مخفی است که درعمل‌درحدود پنج ملیون و نیم نفر افراد معتقد و پیروان این فرقه را شامل می‌شود . اینان در هفته دوبار گرد می‌آیند وازدوران بردگی‌تا روزگارما نیرومندترین سازمان مقاومت فرهنگی را تشکیل می‌دهند .

کایه : در اینجا همان پدیده مشاهده می‌گردد که درفیلم «استادان دیوانه (۶)» اثر «ژان روش (۷)» دیده می‌شود . قدرت سیاهان نه‌تنها از اینرو وجود دارد که از مذهب رسمی وعام کناره می‌گیرد بلکه برعکس به‌این دلیل که که در پیرامون مذهب خاص و اسطوره‌های ویژه خود فشرده‌تر گردآمده است .

پیرکاست : درعین‌حال‌این‌نکته نیز حقیقت دارد که‌مذهب سیاهان برزیل‌در انبارهای کشتی‌های برده فروشان به‌این دیارآورده شده است و این‌آئین‌ها در ساختمان مقاومت فکری واخلاقی سیاهان مانند سیمان‌بکار رفته است. در

---

1 _ Bahia 2 _ Vargas 3 _ Zumbi Palmares
4 _ Canudos 5 _ Macumba 6 _ Maitres Fous
7 _ Jean Rouch

کشورهـای متحده امریکا سیاهان فرهنگ ویژه خـود را ویران و نابود ساختند و آئین خود را از دست دادند و به مسیحیت گرویدند و نشانه‌هـا وآثار مذهب سیاهان‌فقط در روحیات سیاه درونشان باقی ماند بدون آنکه شکل سازمان‌یافته وآگاهانه‌ای داشته باشدوحال آنکه برعکس «ماکومبا» این مقاومت وآئین راشکل وسازمان داده است.

کایه : شما درباره شخص «آنتونیو داس مورتس» حرف می‌زدید و می گفتید کـه مردمی مثل او در طـول زندگیشان بارها تغییر موقعیت داده‌اند ولی باید گفت که‌آنها پیوسته در اردوگاه ارتجاع تغییرجا داده‌اند ....

روکا : یك روستایی انتخاب مهمی ندارد . او یا راهزن می‌شود و یا ازگرسنگی می‌میرد . یا در شهر «سائوپولو» کارگر می‌شود . همانطور کـه در فیلم «تروپیسی (۱)» اثر «ژیانی‌آمیکو(۲) » می‌بینیم . برای او این حـرفه آدم‌کشی‌کاملاطبیعی و معمولی است . او برای دزدی‌آدم نمی‌کشد . بلکه او بخاطرآدم‌کشتن مزد می گیرد و درعین حـال چنان احساس تندی از شرافت دارد که گاهی از وجدان شغلی او نیرومندتر است . به‌این ترتیب بهنگام جنگ بزرگ «کایندوس» عده بسیار زیادی از «ژاگونسوس (۳)» هاحرفهٔ خود را رهاکردند تابه فرماندهشان «کونسل هرا (۴)» بمنظور مقاومت در برابر ارتش ، بپیوندند . این‌گونه واکنش‌ها در واقـع جنبه احساساتی وروحی دارند و تا حدودی مانند واکنشهای رانندهٔ‌کامیون در فیلم «روی‌گرا (۵)» است . عـلاوه براین من در همینجا فیلم خـود را فیلمبرداری‌کرده‌ام. برای اینکهٔ چنین قصه‌ها و ماجراهایی در این‌منطقه فراوان است . همین نیرو است‌که رانندهٔ فیلم «تفنگ‌ها (۶)» را به‌جنب وجوش وا می‌دارد ، این واکنشها درعین‌حال غافلگیر کننده‌اند ، درست همانندآنچه که گروه چپ دربرزیل ممکنست بـه راست‌گرایش پیداکند یا گروه راست به‌چپ . من‌کارشناس علوم سیاسی نیستم ولی بامتخصصان فن وکارشناسان برجسته ازجمله با «فورتادو (۷)» که بزرگترین اقتصاد دان امریکای لاتین‌است صحبت کرده‌ام . او بمن‌گفت‌که برزیل از این جهت

---

1 _Tropici 2 _ Gianni Amico 3 — Jaguncos
4 _ Conseilheira 5 _ Ruy Guerra 6 _ Os Fuzis
7 _ Furtado

عجیب ترین کشور امریکای لاتین است. به‌این ترتیب بنظر می‌رسد که‌در برزیل همهٔ واکنشهای سیاسی واجداین خصوصیت هستند که بسیارمنحرف کننده و شبهه انگیزند .

کایه : به‌این مسئله باید رابطه و وابستگی با امپریالیسم امریکا را نیز افزود که گهگاه‌حتی‌بعضی نظامیان رامجبور می‌سازد تاباکشورهای‌متحده‌آمریکا به مقابله برخیزند .

روکا : در این زمینه درکشور پرو تازگیهای شگفت انگیزی مشاهده می‌شوند . همهٔ راهها برای گشودن راههای‌آزادی قابل ارزش وتوجه اند. من سخن شاعر پرتقالی «پسوآ» (۱) رابیادمی‌آورم: «آنگاه‌که روح خرد وناچیز نیست هرچیزی ارزش قبول‌زحمت را دارد.» درفیلم «آنتونیوداس‌مورتس» من می‌خواستم دقیقاً نشان دهم که چگونه دو پرسوناژ از راههای مختلف به‌میدان عمل‌کشانده می‌شوند.«پرفسور» و«آنتونیو داس مورتس»سرانجام به‌این نتیجه رسیدندکه باید علیه ظلم و بیداد دست به یك قتل‌عام زد ولی انگیزه‌های آنها کاملاً متفاوت بودآنها افکار تئوریك و خطوط مشخص رهبری‌کننده نداشتند . من با تعصب میانه‌ای ندارم.

کایه : آنچه گفتید به‌فیلم «تفنگها» مربوط می‌شود .وقتی که«روی گرا»رانده(که نخست‌به‌عنوان یك‌استثمارگر معرفی می‌شود) نشان‌داده میشود که سرانجام به‌ضدیت باارتش‌کشانده شده است چنین واکنشی بسیار شخصی و درنتیجه بسیارمحدود واستثنائی است.

روکا : بله . من‌می‌خواستم‌که همه بفهمندکه تئوریهای‌سیاسی در امریکای لاتین غالباً مبتنی برسوء تفاهمات وموقعیت‌های عوام‌فریبانه پی‌ریزی شده است. جمله‌پردازیهای چپ گرایان، شیوه‌های‌دست‌چپی ،اخلاق‌چپی‌ها وغیره... همه اینها غالباً به‌یك‌تابلوی‌بسیارتند عامیانه وفولکوریك منتهی می گردد. پختگی ونضج سیاسی مردم‌برزیل به‌عقیدهٔ‌من، که‌البته خیلیها باآن‌موافقت دارند ، هرگز برپایه یك‌تربیت سیاسی سنتی فراهم نشده است‌و نخواهد شد. علی‌رغم همه تناقضاتی که‌ویژه برزیل‌است‌وباوجود یك‌فرهنگ‌سیاسی، مآلاً یك‌نوع انفجار انقلابی روی خواهدداد. ولی‌هرگز نمی توان باور داشت که‌چنین مرحله‌ای پس‌ازآنکه همهٔ‌مردم تربیت سیاسی یـافتند فرا خواهد رسید . قدت سیاه که‌یك قدرت ذهنی ومعنوی‌است فقط به‌روستائیان

1_ Pessoa

منحصر ومحدود نمی گردد. بورژواها واشراف نیز بدان وابسته‌اند. هیچکس در برزیل کاملا از مسائل و کششهای وابسته به نهضت «ماکومبا» و «میستیسیسم» بر کنار نیست. این جنبه احساسی و خونین برزیل مطمئناً یك عامل منفی است اما در عین حال می‌تواند به‌عنوان یك ویژگی مثبت در جهش انقلابی نیز محسوب گردد.

کایه : فکر نمی کنید که طرز تفکر خودبخودی (اسپونتانئیسم۱) و نبودن طرحهای نظری و فکری ممکنست برزیل را بـه واکنشهای ویرانگری مانند آنچه «سولاناس (۲)» درمورد آرژانتین نشان داده‌است سوق دهد ؟

روکا : فکر می کنم که جریانها را باید به‌وجود آورد. این چیزی است که «کوبیتس‌چك(۳)» فکر می کرد و می گفت: «باید برازیلیا را ساخت.» اقتصاددانان می گفتند کـه ساختن برازیلیا سبب سقوط و ورشکستگی اقتصادی برزیل خواهد شد. درواقع امر نیز تقلیل ارزشها بدان‌حد بود که سبب یك بحران اقتصادی گردید. ولی برازیلیا خود بمنزله مظهر و جلوهٔ انقلاب فرهنگی برزیل بوده‌است. پس از آن برزیل توانست خود را از عقدهٔ حقارت مستعمراتی رها سازد. بیداری سیاسی و آگاهی مربوط به کشوری درحال توسعه ورشد همه‌در برزیل باتاریخ احداث «برازیلیا» وابسته‌است. این مسأله تاحدی متناقض بنظر می‌رسد زیرا برازیلیا نوعی «الدورادو(۴)» بوده‌است و برای مردم برزیل این امکان را پدید آورد که خود چیزی را خلق کنند. اگر من از این موضوع سخن می گویم برای اینست که سینمای برزیل نیز باشهر برازیلیا که قبلا بآن توجه واعتقادی دربین نبود، پدید آمده است. دانشگاه جدید، علـوم سیاسی و ... همه اینها همراه با برازیلیا به‌ظهور رسیدند. حتی شورش وقیام کلیسای جدید نیز باهمین قضیه مربـوط است. احداث برازیلیا تورم مالی عظیمی را موجب گردید اما همه دورنماهای عظیم وشکوهمند برزیل نیز با برازیلیا پدیدار گردید. درحقیقت حتی اگر برزیل یك حکومت فاشیستی دارد بازهم انقلابی ترین کشورهای امریکای لاتین است. همه چیز در این کشور پیوسته درحال تغییر وتحول است جنبش دائمی ولاینقطع همه‌جا به‌چشم می‌خورد. حتی بورژواهای ناسیونالیست ومیلیتاریست‌ها نیز

---

1 _ Spontanéisme 2 _ Solanas 3 _ Kubitstchek
4 _ Eldorado

کسانی هستند که ناگزیر علیه کشورهای متحده امریکا برای دفاع ازمنافع خود قیام می کنند . این بورژوازی بزرگ برزیل است که بـا امپریالیسم امریکا درتضادی حاد درگیرمی شود و هربار اندکی ازخصلت و موقعیت ارتجاعی بودن خودرا ازدست میدهد. کشور در راهی انقلابی گام برمیدارد.
ازهمین رواست که من با وجود آنکه نمیتوانم دقیقاً نوع انقلابی راکه در برزیل روی خواهد داد ببینم و شکل آنرا بدرستی تشخیص دهم ولی می‌توانم بـا تاکید کامل بگویم کـه چنین انقلابی از نوعی بسیار اصیل خواهد بود ...

کایه : درفیلم «انتونیوداس مورتس» سیاهی که در آغاز بیش‌از همه مورد احترام بود و بیش‌از دیگران مصمم و باراده جلوه‌می کرد همان کسی است که‌سرانجام ناگزیر می گردد علیه‌اژدها بانیزه بجنگد .

روکا : بـرای اینکه در برزیل سیاهـان علیه برده فروشی جنگیده‌اند و همیشه سپاهان جنگاورانی دلیر بوده‌اند .

کایه : توجیه‌استعاره افسانه «سن‌ژرژ(۱)» چیست ؟

روکا : درزبان‌پرتغالی‌عنوان نخستین‌فیلم‌چنین بود: «ادراگائو دا مالداده کونترا ا سانتو گریرو(۲)» یعنی «اژدهای شرارت علیه جنگاور مقدس»، بدبختانه من ناچار شدم آنرا تغییر بدهم .
اما افسانه «سن ژرژ» و اژدها دربین مردم برزیـل بسیار معروف است . گذشته ازاین رابطه‌ای با بعضی اساطیرافریقایی نیز دارد. «سن‌ژرژ»در مذهب افریقایی به «اوگزوس(۳)» خدای‌شکار مربوط می‌شود .سرتـاسر فیلم شامل بحث‌وگفتگو ومبارزه‌ای‌است بین جنگاور مقدس واژدهابهمین جهت بود که‌من مستقیماً فیلمبرداری کردم و نخواستم مثل فیلمهای داستانی دراماتیك معمولی‌خودرا محدودومقید سازم‌ازاینروی بازیگرانی برگزیدم که‌نسبت به‌این مسأله حساسیت زیاد داشتند و باآنها بسیار گفتگو کردم .
این‌واقعیت که فیلم مستقیماً برداشته شده‌است امکان‌آنرا فراهم ساخت که فیلم درسطح‌همه‌اشخاص بسطو توسعه‌یابد . جای تأسف است که شما نمی‌توانید این فیلم رابزبان پرتغالی ببینید وبفهمید . هربازیگر مونولوگ

---

1 _ Saint _ Georges 2 _ «O Dragao da maldade contra osanto Guerreiro» 3 _ Oxosse

خویش را دنبال می کند و آنرا بسطمی دهدو چنین وضعی امکان برقرارساختن رابطهٔ بسیار عمیق بازیگررا باپرسوناژی که در کادر آن دیالکتیک «جنگاور مقدس واژدها» روی می دهد فراهم می سازد . درعین حال این وضع هر نوع شماتیسم فیلمهای انقلابی معمولی را نیز ازمیان می برد . من درسطح دیالوگها همه نوع آزادی عمل را برای بازیگران مراعات کرده ام اما درمونتاژ برعکس دیسیپلین بسیار جدی را رعایت کردم . پلانهایی را بر گزیدم که از نظر داشتن محتوی ومطلب غنی وسرشار بودند . بعضی ازاین صحنه ها شاید بیش ازاندازه پرمایه وپرمطلبند ولی من نمی خواستم این مطالب را حذف کنم . من می خواستم این فیلم را بصورتی مغایر بافیلم «زمین در وحشت» بسازم وروابط دیالکتیک دیگری بین مونتاژ و مونولوك برقرارسازم. گمان می کنم که فیلم بهمان اندازه که امکان برقرارساختن ارتباط با تماشاگران گوناگون را داشته باشد بهمان اندازه نفوذ و تأثیر بیشتری خواهد داشت. به عقیدهٔ من فیلم سیاسی نباید بایکدست سازی و سیستماتیزاسیون (۱) زیاد همراه باشدالبته به استثنای مواردی که می خواهند فیلم آموزنده بسازند . من ترجیح می دهم که سینما بحث انگیز وجدلی باشد وهمه چیز در آن پیوسته ازحرکت وجنبش وتغییر برخوردارباشد . مثلا من پیوسته ازخود درمورد آیزنشتاین(۲) سئوال می کنم(وشما دراین ایام خیلی ازآیزنشتاین صحبت می کنید) البته این پرسش درست درمورد تآتر برشت (۳) هم صدق می کند. من پیوسته این سئوال را ازخود می کنم که آیا همهٔ فیلمسازان ونویسندگان می توانند تئوریهای آنها رابکار بندند ؟ من نگرانیم از آنست که شیوهٔ سیستماتیزاسیون دربرزیل جهش خلاقه را درهم بشکند، بویژه درنظرداشته باشیم که اگراین آفرینش درآغاز جنبه خودبخودی وآشفته وپرهرج ومرج داشته است . ممکن هم هست نتیجه طوردیگری ازآب درآید . من دراین باره اطمینان کامل ندارم . دراین زمینه با گودار (۴) صحبت کردم . او بمن گفته بود : «شما باید دربرزیل سینما راویران کنید.» من بااین نظر گودار موافق نیستم. درکشورشما، فرانسه، درایتالیاشما می توانید سینما را ویران کنید .اما ما هنوز درجریان ساختن آن درهمه زمینه ها وسطحها : زبان، استتیك ، تکنیك ... قرار داریم . بنظرمن در اساس قضیه سوء تفاهمی

---

1 _ Systématisation 2 _ Eisenstein 3 _ Brecht
4 _ Godard

وجود دارد. ماهمه‌درشروع کار بسختی‌هواه‌خواه وپیرو«آیزنشتاین» بودیم. نخستین فیلمهای سینمای «نوو» به‌سبك«آیزنشتاین» ساخته شده بودند. درواقع‌هنوز ما ازعقده‌های گوناگون مستعمراتی رنج می‌بردیم. همه از «بازن(۱)» نقل‌قول می‌کردند وماهم بیشتر درهمین زمینه به‌بحث‌وگفتگو می‌پرداختیم. امامن تأسفی ازاین‌جهت‌ندارم. زیرااین مرحله‌درپرورش مابسیار مؤثر بوده‌است. مانسبت به‌هرچیز بویژه هرآنچه که درعالم‌سینما می‌گذشت ناآشنا وبی‌خبربودیم واز قافله بس عقب مانده بودیم. در عین حال ازهرطرف مورد انتقاد قرار می‌گرفتیم. «مثلا«هیرتزمان(۲)» که‌طرز تربیت‌آیزنشتاینی داشت، فیلمی ساخت‌به‌نام «پدریرا د سائو دیوگو(۳)» که بنظر من‌تجسم زیبا وتصویری درخشان وبسیار عالی از بعضی‌تئوریهای آیزنشتاین است. پس‌ازآن فیلم‌دیگری‌ساخت بنام«مایوریا آبسولوتا(۴)» که‌در واقع بامفاهیمش رابطه و بستگی نداشت. این فیلمساز فیلم زیبای دیگری ساخت‌بنام: «لامورت(۵)». این‌فیلم بسیاربه‌کار«درایر(۶)» نزدیك بود. فیلم«لامورت» فیلمی مازوخیست ودرعین‌حال بسیار زیباست. دربرزیل این فیلم با شکست مواجه گردید. ولی بعداً دراروپا زیبایی و لطفش‌را کشف‌کردند. من‌هم «آیزنشتاین» رادوست می‌دارم وبه درجه‌ای کمتراز «هیرتزمان» زیرا جنبه‌دیالکتیکی اوازمن قویتر است. من‌هم تحت‌تأثیر ونفوذ آیزنشتاین بوده‌ام، همانطورکه‌تحت تأثیرسینمای ایتالیا و موج‌نو نیزقرارگرفته‌ام. من‌ازنظرسبك به‌فیلمی‌توجه دارم‌مثل «گانگازومبا(۶)».

۱ـ André Bazin منتقد سینمایی فرانسه (۱۹۱۸ ـ ۱۹۵۸) که نخست استاد ادبیات بودوسپس در مجلات فرانسه به نقد سینمای فرانسه پرداخت. درسال۱۹۵۲ با همکاری J. Doniol ـ Vaicroze مجله Les Cahiers du Cinema راتأسیس کردودرعین‌حال بانشریات دیگردرزمینهٔ نقدسینمایی همکاری‌داشت. وی‌ازطریق نوشته‌هایش نفوذ و تأثیر نیرومندی بر منتقدین جوان فرانسوی باقی‌گذاشت‌وحتی درزمینه نقدبین‌المللی‌سینما تأثیراوفراوان بوده‌است. علاوه‌براین باایرادسخنرانیها به‌تربیت عده‌زیادی منتقدان سینمایی کمك‌کرده‌است. وی‌مؤلف کتابی‌است بنام «سینماچیست؟» که‌در فاصله ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۱ درچهار جلد به‌چاپ‌رسیده‌است.

2 ـ Hirszman 3 ـ «Pedreira de Sao Diogo»

4 ـ Maioria absoluta» 5 ـ La morte

6 ـ Gangazumba

«دیه گس» کوشش کرده‌است دراین فیلم سبکی بکار برد که بیشتر شخصی وفردی باشد . نفوذ وتأثیر آیزنشتاین درآن آمیخته باتأثیرهای دیگر نافذ ومؤثر بوده‌است . این‌فیلم دراروپا وامریکا موردانتقادفراوان واقع شده‌است. درواقع ماپیوسته بین دو وضع افراطی درنوسان بوده‌ایم . اما «دیه گس» آگانه درجستجوی بیانی‌است عمیقتر که کمتر ازروی بدل‌الگوی خاصی تقلید شده‌باشد . بنظرمن «گانگازومبا» یك‌فیلم بسیار زیبای‌برزیلی است که درشرایط فشارنیروهای‌استعماری‌ممکنست ازنظری مثبت وآموزنده باشد . فیلم «تفنگها» اثر «گرا» نیز یك فیلم کاملا آیزنشتاینی است ولی درجهتی‌خاص . وقتی من‌این فیلم‌را برای اولین بار دیدم چیزی ازآن نفهمیدم . دراین باره با «گرا» حرف‌زدم. کارگردانی وصحنه‌آرایی بسیار عجیب بود ولی‌تناقضی درآن وجود داشت که بنظرمن این تناقض و تضاد بین موضوع که داستانی بسیار سنتی است وکاردانی و صحنه‌آرایی بسیار مدرن وجودداشت و بهمین جهت خوشایند و مطلوب نبود ، تغییرفضا و زمان مرارنج می‌داد . اما ازجهتی کاملا بسبك و شیوه‌آیزنشتاین درکار «گرا» پیشرفت بسیار چشمگیربود .

کایه : فیلمهای « ماکونایما (۱) » و « برزیل درسال ۲۰۰۰ » در ردیف همین فیلمهایی است که صحبت می کنید؟

روکا : نه .آنها درخط آیزنشتاین نبودند ، بلکه بیشتر در مسیری قرار داشتند باکششی خاص که درآنجا به‌آن «تروپیکالیسم (۲)» نام داده شده است . بدون اینکه بخواهم در زمینهٔ کلام و مونتاژ این فیلمها بحث کم باید بگویم که بافت دراماتیك‌آنها نیز تا حدی عجیب است همینطور از نظر کاردانی وصحنه‌ها . اما ازنظر مونتاژ تاحدی این فیلمها صاف وخالص و شفاف شده است. مفهوم ومضمون این فیلمها بویژه عجیب وشگفت‌آوراست و همه چیز درکادر فیلمها روی می‌دهد .

آخرین فیلم «دوس سانتوس (۳)» بنام «آلینیستا(۴)»نیزهمانگونه تروپیکالیست است:امادرآخرین فیلم «دیه گس» بنام «اس هردوس(۵)»همه نفوذ و تأثیرآیزنشتاین را بخوبی میتوان یافت . اما سوء تفاهم همچنان برقرار بود .

کایه : این یك جریان‌کاملا طبیعی است . زیرا حتی در فرانسه I.D.H.E.C. به

1 - Macunaima 2 - Tropicalisme 3 - Dos Santos
4 - «O Alienista» 5 - «Os Herdeiros»

شاگردان خود می‌آموخت که از آیزنشتاین پیروی کنند. برای اینکه آیزنشتاین تئوریهایی درباره مونتاژ وغیره نوشته بود وچنین استدلال می‌شد که آیزنشتاین درباره سینما فکر کرده است . او یك تئوریسین سینماست و بزرگترین فورمالیست است و... بنابراین اعتقاد داشتند که می‌توان فرم را ازوی گرفت وآنرا ازعوامل دیگر مجزا ساخت وروی طرحها وشماهای(۱) گوناگون پیاده کرد. وحال آنکه خود آیزنشتاین بخوبی وصف کرده بود که شیوه‌ها و پیشنهادهای او درباره فرم ، رابطهٔ بسیار نزدیکی باواقعیت تاریخی و اجتماعی وغیره دارند . وی همچنین پیش بینی کرده بود که جز شیوه‌های اساسی مربوط به شکل، چیز دیگری را نباید حفظ کرد . فیلمهایی که در I.C.H.E.C. تا ده سال پیش تهیه می‌شد همه تقریباً یك فیلم یا یك مونتاژ بود . اما در فاصله فیلم «باراونتو (۲) » تا «آنتونیو داس مورتس» احساس می‌شود که شما ازپیروی سبك وشیوه آیزنشتاین دوری کرده‌اند . شاید برای آنکه بعدها مانند «گوداد» و «گریفیث (۳)» دوباره به‌آن شیوه بازگردید .

روکا : این درست همان وضعی است که در مورد تآتر برشت و شیوه او بخصوص درکشورهای کم رشد پیش می‌آید . می‌گویند : بفرمائید اینهم برشت ! وآنگاه همه نمایشنامه‌های او را بنابراصول کارگردانی ، فاصله گذاری بروی صحنه می‌آورند. از نمایشنامه‌های «اوریپید» گرفته تا «یونسکو»... بازیگران بدون حرکت وتغییرند وکارگردانی بسیار تهی وضعیف است . حال آنکه خود برشت گفته است که گاهی تئوری ... در برزیل کارگردانی هست که نامش مارتینز(۴) است. او نمایشنامه‌ای بااقتباس ازاثر «اسوالدو آندرادِه (۵)» را بنام «اری داولا(۶)» بروی صحنه آورد. وی در این اجرا پژوهشی در زمینه وسیاق تآتر بولوار دست زده وبرشت را بکلی فراموش کرده است ولی درعمل نمایشنامه بسیار جالب ، فانتاستیك وکاملا بسبك و شیوهٔ برشت ازکار درآمده است . او باقطع رابطهٔ صوری با هرآنچه که باسبك و شیوه برشت وابستگی داشت ، توانست نمایشی را پدید آورد که جالب وبسیار باشکوه بوده‌است . در سینماهم همینطور است درفستیوالها، کان ، پزارو حتی در هفته نقد سینما ، احساس می‌شود که شیوه خاص

---

1 - «Schémas 2 - Barravento 3 - Griffith
4 - Martinez 5 - Osvald de Andrade 6 - Orei da vela

سینمای یك‌جامعه ناشناخته از نظرفرم و محتوی ، سبك وفکردرآن کشف شدن است . مثلا شیوهٔ سینمایی«گودار»که همه جا دیده می‌شود حتّی از نظر تکنیك نیزکار موفقی نیست . خیلی سطحی است واین همان موردی است که در سینمای مستقل چندین کشور دیگرصدق می کند. درآنها روح نیست ، هیچ نیست . حالا مدوشیوه «اشتراب (۱)» باب روز شده‌است . من باچند فیلمساز جوان صحبت کردم .آنها بمن گفتند : «ما می‌خواهیم فیلم خودمانرا با پلانهای بزرگ ۳۰ تا ۵۰ دقیقه‌ای تهیه کنیم .
پس از مد «اشتراب» بدون تردید نوبت مد «ژانکسو (۲)» خواهد بود . فیلمسازهای جوان باید بدانند که «اشتراب» از این لحاظمهم است که‌وی آفریننده‌ای اصیل است و شعله افزایش و رشد و انشعاب سبکهای فـردی مهمترین عامل برای توسعه و پیشرفت و بسط سینما است .

کایه : آنچه می گویند درست است . این فیلمسازهای جوان گودار ، اشتراب یاآیزنشتاین را بعنوان مظهر کمال وحدغایی می‌پذیرند وفراموش‌می کنند که خود آنها باید راهگشای شیوه هـایی همچون : گـودار ، اشتراب و آیزنشتاین باشند . شاید «گـودار از «روسیلنی» و «درایر» پدید آمده است. اشتراب نیزاز «نومیر» و «درایر» آیزنشتاین هم از جهان سیرك، موزیك هال و وودویل به‌عالـم سینما وارد شده است . در برزیل کسی که به سبك وودویـل کار می کند شاید بهتر بتواند بـرشت و آیزنشتاین را دریابد .

روکا : درست است. بله رابطه‌ای‌بین سینمای اسپانیا وسینمای‌مکزیك یاآرژانتین وجود دارد : شیوهٔ پیروی از « بونوئل » در سطحی تـرین نمونه هـا و مظاهرش . من حتی می‌بینم که شما در «کایه» که از نفوذ وتأثیرفراوانی برخوردار است. باید بااین شیوه مبارزه کنید. فیلمسازهای جوان در بعضی کشورها به‌این‌دام‌می‌افتند،قربانی سوء تفاهم‌می گردند وپول‌واستعداد خود را ازدست‌می‌دهند. مثلاً من یك فیلم‌آلمانی دیدم که نامش«صحنه‌های شکار درباویر(۳)» بوده است و سازندهٔ آن«پترفلیش‌مان (۴)».این‌نخستین‌فیلم آلمانی پس از جنگ دوم جهانی است و فیلمی است وحشی وکثیف‌بدون اینکه در مقایسه با «موج نو» پیچیدگی‌ها و نوآوریهایی داشته باشد .

1_ Straub 2– Jancso 3_ Scenes de chasse en Baviére 4_ Peter Fleischmann

کایه : با وجود این شما در یك امریکای لاتین هستید که در آنجـا این فرهنگ زندگی اروپائی کمتر احساس می‌شود و هنگامیکه برزیل را با آرژانتین و مثلاً «سولاناس (۱)» مقایسه می‌کنیم این احساس حاصل می‌شود که‌چنین حالتی برای کشور شما بمنزلهٔ قدرتی است . شما کمتر از نظر فـرهنگی استعمار شده‌اید .

روکا : ولی باوجود این کشور ما هم کم استعمار زده نشده است. برای‌اینکه همهٔ زبان سینمایی از خارج آمده است. مسأله بیشتر درسطح فیلمسازانی است که تازه مشغول کار شده‌اند. درفیلم‌های نخستین (من ازفیلم های «داهل۲» که فکر انتقادی دربارهٔ سینمای عمیقتر دارد حرف نمی‌زنم) این نفوذ و تأثیر بدون تردید بسیار نمایـان است . این مسألـه به نوعی « اکزورسیسم (۳) » وابسته است : ما چنین وضعی را مورد انتقاد قرار می‌دهیم ، خود آنها نیز یکدیگر را مورد خرده گیری و نقد قرار مـی‌دهند و علیه یکدیگر به ستیزه بر می‌خیزند . چنین وضعی نمود ضد استعماری میهن ـ پرستانه افراطی نمیتواند تلقی گردد . در واقع بمعنای نـوعی جستجوی مکالمه و بر پا داشتن یك بحث و جدل دربارهٔ همه مسائل است ، جدل و بحثی که بتدریج نمایان تر و مشخص تر می گردد واز همه عوامل عوامـل فریبانه وقیمومیت نفوذ اروپایی وفرهنك مسلط غربی رها وآزادمی گردد. از این نقطه نظر من می‌بینم که برزیل از همه کشورهای دیگر امریکای لاتین وکشورهای جهان سوم وحتی بعضی کشورهای کم رشد اروپا پافراتر گذاشته است . قبل از همه این بسط و پیشرفت در زمینهٔ نقد دیده می‌شود که بدون دانستن جنبهٔ اغفال وگمراه کننده از نظرسیاست نیزازهر گونه عوامفریبی برکنار است . مثلا درکان ، درسال‌جاری من فیلم خودم راکه مربوط به یك تجربه شخصیم بودمعرفی کردم. من فکرمی کردم که‌معرفی و ارائه چنین فیلمی حتی در یك فستیوال قابل بحث مهم و جالب است . و منظور من این بود که فشارهای غیر مستقیم ناشی از سانسور و مسائـل دیگری که ما در برزیل باآن مواجهیم منعکس گردد و ضمناً بازاری هم برای فیلمهای خود بدست آوریم . ایـن امر از نظر مـا اهمیت فراوان داشت . در همین اوقات به محض ورود به کان از طـرف عـده‌ای فیلمساز

1_ Solanas. 2_ Dahl

3_ Exorcisme . توسل به‌اوراد وادعیه بمنظور دفع اجنه و شیاطین

دعوت شدم تا در دمونستراسیون خارج از سینما شرکت کنم . من از قبول این دعوت خودداری کردم. من دعوت یك فستیوال بورژوایی را پذیرفته بودم و بعقیدهٔ من این کار خیلی بهتر ازشرکت درتظاهرات بود. من باید درروی پردهٔ سینما بانمایش فیلم نظریاتم را بگویم وبزبان سینمایی اعتراض کنم . البته ممکن بودبیایم و نقش چه گوارا را در Croisetk ایفاء کنم ولی من خاطره « چه » را گرامی میدارم و نـادرست و جنایت کارانه می‌بینم که از نام «چه» برای تظاهرات سطحی بهره برداری کنم . شاید اگر این کار را می کردم و هنگـام رفتن به فستیوال سرود بین‌الملل را می‌خواندم و مثل بعضی‌ها بدون کراوات راه می‌رفتم و اعتراض می کردم‌و غیره .. جایزه بزرگ فستیوال را بدست مـی‌آوردم . ولی من همهٔ این کارها را مسخره تلقی می کردم . من مجبور نبودم که به ایـن فستیوال بروم . اما حال که پذیرفته نبودم ،کاملا به آنچه‌که در شأن نمایندگی سینمای برزیل برای رفتن به‌این فستیوال بوده باآگاهی احساس مسئوولیت می کردم . دو راه بیشتر نبود : یا اینکه باید فعالانه در فستیوال شرکت می کردم یاازشرکت فعال در فستیوال سرپیچی‌می کردم، به هتلی که پولش ازطرف فستیوال پرداخت می‌شد نمی‌رفتم وفیلم خود را هم نشان‌نمی‌دادم.

کایه : این‌همان جریانی است که در ونیزروی داد . درآن فستیوال چند فیلمساز به‌گرمی و بشدت با هم رقابت می کردند ولی خـارج از فستیوال ادعـا می کردند : «باید فستیوال را بهم ریخت» این قضیه بنظر ما یـك تضاد و تناقض آشکار است .آنها می‌پذیرند که فیلمی در فستیوال داشته بـاشند ، ولی نمی‌خواهندوانمود سازندکه در درون‌فستیوال میدان عمل دارندوالبته ممکن نیست که در عین حال هم درفستیوال باشند وهم خارج ازفستیوال و این شیوه و طـرز عمل هرگـز نمی‌تواند یکبار برای همیشه مساله «انتریسم (۱)» را حل کند .

روکا : بله چنین وضع آشفته و در هم‌ریخته‌ای مانع آنست که‌کارها درست سرانجام پذیرد . اشخاص ضعیف و ناتوانی هستند که اوقاتشان را مصروف‌تروریسم ویژه خود می‌سازند. من از چنین کسانـی بیزارم : پس از ساختن فیلم «زمین در وحشت» (این یك مساله‌کاملاخصوصی و شخصی است) من خود را یکباره به‌نحو کاملی ازاینگونه کشمکش‌هارهاساختم.اگر تصور می کنند

1- Entrisme (شرایط و مقررات ورود به فستیوال)

سینما امر مهمی است ، پدیده قابل ارزشی درعرصهٔ تمدن و فرهنگ‌است پس باید در آن زمینه جداً و صمیمانه‌کار کرد .. من در هرحال و به هر- صورت پیوسته‌کاملا درون حوزهٔ سینمای برزیل‌کار می‌کنم.ماسینمای برزیل را در سطح‌های گوناگون سازمان می‌دهیم و این کار را هم بصورت‌مستقل ومجزا ازکادر رژیم سیاسی انجام می‌دهیم . مثلا در دوره «گولارت(۱)» ما بادولت همکاری نداشتیم. حالا دیده می‌شود که مسأله سینما درالجزایر وکوبا و حتی در کشورهای سوسیالیستی مطرح شده است . بخصوص در کوبا که قبلاً هیچ سنت‌سینمایی‌وجود نداشت فیلمسازان‌تازه‌ای‌پیدا شده‌اند. درفستیوال کان‌فیلمی‌دیدم بنام«La pemiere charche àla machette» که توسط Gomez تهیه شده است. این فیلم واقعاً انقلابی و بسیار آزاد است و درهر کشوری نیزممکن است نظیرآن تهیه شود. سینمای‌کوبا یك سینمای سوسیالیستی و ضد فاشیستی است .

کایه : کوبائیها مدتها است تلاش وکوشش می‌کنند تا دراین زمینه حرکت‌نمایند.

روکا : آنها از صفر شروع کرده‌اند ولی مشغول ساختن سینمایی تازه‌اند .کاری که ما در برزیل می‌کنیم بسیار سخت است و بمعنی‌کامل محو این دیکتا- توری تهیه و تولید است و جایگزین ساختن‌مدیران‌بجای تهیه‌کنندگان و صاحبان تولید و همچنین جدا ساختن‌کارآفرینش از مسائل پولی‌ومالی و فراهم ساختن امکان برای‌کارگردانها تابتوانند بصورت تهیه‌کنندگان خلاق و نوآور درآیند . مسائل پولی و مالی آنوقت جز یك کاربورو- کراتیك‌که به تکنسین‌ها و کارشناسان اقتصادی واگذار می‌شود نخواهد بود . ما این منظور را بنحوی بانجام می‌رسانیم‌که درتمام صنعت سینمای برزیل این روح برخاسته از سینمای نوو بسط وتوسعه یابد . امروزحتی تهیه‌کنندگان قدیمی نیز شروع به درك این نکته‌کرده‌اند که ما درست می‌گوئیم و حق بجانب ما است . فیلمهای ما در برزیل خوب پیشرفت می‌کند . حتی ما شروع کرده‌ایم‌که آنها را در بازارهای بین‌المللی‌نیز عرضه نمائیم . اگرتوفیق یابیم (آینده برزیل هرچه باشد: سرمایه‌داری لیبرال ، سوسیالیستی ، چینی یا شوروی) سنت تازه‌ای پدید آورده‌ایم که مانع می‌گردد تا سینما در زیر دست و پای هرنوع فاشیسم یا سیستما- تیزاسیون وپیش داوریهای پوچ خرد و نابودگردد. ما به‌مسئلهٔ‌تلویزیون

1_ Goulart

نیز زیاد فکرمی‌کنیم زیرا تلویزیون درآینده اهمیت بازهم بیشتری‌خواهد یافت، مساله دیگر مساله‌آفرینش وخلاقیت است و از نظر من این مسئله جنبهٔ‌کاملا فردی وشخصی دارد .

کابه : هنگامی‌که از سینما نوو بحث می‌شود مردم به دو گروه تقسیم می‌شوند : عده‌ای می‌گویند : اگرحکومت برزیل بگذارد این فیلمها ساخته شوند حتی اگر در امر پخش آن اشکالتراشی هایی بکنند، باین معنی است‌که آنها را برای خودبی‌خطروکم زیان تشخیص می‌دهد. عدهٔ دیگربرعکس چنین می‌گویند : اگر حکومت می‌داندکه شما برای او خطری بوجود می‌آورید در رابطهٔ با شما چه وضعی خواهد داشت ؟ و شما در رابطهٔ با دولت چه موقعیتی رابرمی‌گزینید؟

روکا : در دوره گولارت و حتی در زمان کوبیتسچك ما هیچ رابطه‌ای بـا دولت نداشتیم . در دوره‌گولارت برای ما حتی امکان بدست‌گرفتن قدرت‌پدید آمد :گولارت ، نلسون دس سانتوس (۱) را به‌سمت ریاست‌گروه اجرایی سینما منصوب‌کرد. نلسون این انتصاب را ردکرد به این دلیل : «بادولت نباید کارکرد ، نباید پیوسته سینمایی دولتی در برزیل بوجود آورد .» بنابراین ما خارج از همه اینها بکـار مشغول شدیم و از نظر مالـی از بانکهای وابسته به‌بورژواهای مترقی وام‌گرفتیم بابهره‌ای تقریباً زیادکه حداقل آن ۴٪ بود. در واقع اعانه وکمك بلاعوض مطرح نبود بلکه از طریق دریافت وام احتیاجات مالی تأمین می‌گردید .

«موسسه سینمای ملی» به مبارزه علیه ما ادامه داد ، این مبارزه بصورت وضع و حالت ثابت مداوم و مستمری درآمد. از طرفی سانسور، سیاست‌و اخلاق ما را هدف حملات قرار می‌داد و ازطرف دیگرتروریسم چپ‌های وربالیست (که فقط بلدند باکلمات بازی‌کنند) که به ادعـای خودشان می‌خواستند مارا از جهت سیاسی توجیه وارشاد نمایند . برای ماپیشرو بودن به عمل مربوط است . وجود سینمای نوو در برزیل خود در حکم اعلام جنگ به‌شکست طلبان است. ما متشکل شده‌ایم وقابلیت وشایستگی آنرا داریم تا مبارزه‌ایراکـه آغازکرده‌ایم دنبال‌کنیم. «مؤسسهٔ سینمای ملی» می‌خواست‌که‌کارگردانها را بخدمت خود بگمارد و در عین حـال از قبول فیلمهایی‌که ما تهیه می‌کردیم خودداری مـی‌کرد . بنابرایـن

1_ Nelson Dos Santos

هیچگونه وابستگی و رابطه‌ای بین ما و «موسسه سینمای ملی» دربین نبود مگر روابط اداری زیرا دریافت پروانه صلاحیت برای اینکه فیلم بتواند به نمایش گذاشته شود ضرورت داشت.

کایه : پس برای شما آنچه مهمتر از هر چیز است این نیست که یك فیلم کامل ساخته شود بلکه هدف ساختن ده‌ها فیلم است ، خواه خوب باشد و خواه بد ، مسئله خوبی و بدی فیلم برای شما مطرح نیست .

روکا : بله ، مهمترین موضوع مورد اختلاف و بحث و گفتگوی من با منتقدین برزیل همیشه از همین مسئله ناشی می گردد : یك فیلم برزیلی ممکنست از نظر سازنده‌اش یك شکست باشد ولی هرگز از نظر پیشرفت سینمای برزیل شکست محسوب نمی‌شود . این امر بمنزلهٔ نوعی صدور کمی کالا (Doping) است .

ترجمهٔ هوشنگ طاهری

مقاله‌ای از

سرگی میخائیلوویچ آیزن اشتاین

دربارهٔ فیلم

«آقای لینکلن جوان»

اثر

جان فورد

«در سال ۱۹۴۵ ، **آیزن اشتاین**، فیلمساز ارزشمند و نابغهٔ روسی ، نقدی برفیلم «آقای لینکلن جوان » اثر **جان فورد** ، فیلمساز گرانقدر وبزرگ امریکایی نوشت تا دریك کتاب که قرار بود دربارهٔ آثار جان فورد منتشر شود، بچاپ برسد . اما متأسفانه چاپ و انتشار این مقاله و این کتاب هیچگاه صورت تحقق بخود نگرفت تا اینکه درسال ۱۹۶۰ برای نخستین بار مجلهٔ « Iskusstwo » چاپ شوروی نقد آیزن اشتاین را منتشر کرد . این مقاله از ترجمهٔ آلمانی این اثر که در مجلهٔ شماره ۱۸۵ Filmkritik بچاپ رسیده به فارسی بر گردانده شده است. مترجم»

***

اگر یك پری زیبا و سرگردان ازکنارم بگذرد و بمن بگوید: «سرگی میخائیلوویچ، من الان هیچ‌کاری ندارم ،آیا مایلیدکه من برای شما معجزه‌ای بکنم ؟

آیا دوست دارید درنتیجهٔ یك حرکت چوب دستی سحرآمیزم ، بصورت سازندهٔ یك فیلم امریکایی درآیید که درگذشته ساخته شده است ؟»

من نه‌تنها موافقت خواهم کـرد بلکه بـلافاصله نام فیلمی را خواهم برد که اگـر سازنده‌اش می‌بودم احساس خوشبختی می‌کردم .

این فیلم «آقای لینکلن جوان» اثر جان فورد است .

* * *

فیلم‌های موثرتر و غنی تری وجود دارد .

فیلم‌های پرکشش‌تر وسرگرم کننده تری وجود دارد .

آثار تکان دهنده تری وجود دارد .

حتی دربین آثار جان فورد .

متخصصین احتمالاً فیلم « Informer » را ترجیح خواهند داد.

اکثریت تماشاگران به «Stagecoch » (دلیجان) رأی خواهند داد .

جامعه شناسان به «خوشه‌های خشم» .

«آقای لینکلن»حتی«اسکار»یعنی همان مجسمهٔ کوچك برنزی راکه آکادمی‌فیلم‌هولیود همه‌ساله به‌بهترین فیلم‌ها اعطاء می‌کند، نبرده است.

وبا وجود این ، در بین همهٔ فیلم‌هایی‌که ساخته شده است ، دوست داشتم خالق همین فیلم باشم .

چرا من این فیلم را تا این اندازه دوست دارم ؟

ابتدا باید بگویم باین علت‌که این فیلم برخوردار از خصوصیت فوق‌العاده ای است که اصولاً هراثر هنری می‌تواند واجدآن باشد ، این خصوصیت ، هماهنگی حیرت‌انگیزی است‌که بین اجزاء مختلف‌آن دیده می‌شود ؛ نوعی هماهنگی اعجاب انگیز درکلیت اثر . من تصور می‌کنم‌که عصرما به‌طرز دردناکی در اشتیاق رسیدن به‌هماهنگی است .

ما با رشك به‌گذشته می‌نگریم . با اعجاب به هماهنگی درخشان هنر یونانی نگـاه می‌کنیم . طبیعی است‌که این اشتیاق‌کاملاً بی‌نتیجه‌هم نیست .

اتفاقاً هم‌اکنون سرزمین ما به‌آن خاطر مبارزه می‌کندکه درکشور هماهنگی ایجاد کند .

قرن ما برخلاف نظر بالـزاك ، به‌زحمت ممکـن است قرن رؤیاهای از دست رفته نامیده شود ؛ عصرما ، لااقل برای یك ششم جمعیت جهان، عصرآرزوهای مثبت است ؛ حتی بیشتر، عصر واقعیت بخشیدن به‌این‌آرزوهاست .

اما بطورکلی وبی هیچ تردیدی‌باید پذیرفت‌که دنیای خاکی ما درحال سپری‌کردن عصرهماهنگی‌های از دست رفته است .

و این جنگ جهانی بی‌مثال ، باغهای ویران شده و یادبودهای فرهنگی‌ما :

این دیگر دردناك ترین و درعین حال قانونی‌ترین تصمیم این دوران است .

وبهمین علت است که آثار هنری هماهنگ در دوران ما تابدین پایه برخوردار از جذابیت وکشش است ، چراکه این آثار ، در شکل ظاهریشان ، بیان کنندهٔ جریان مثبت و مخالف جهتی است که در حقیقت پاسخ به عدم وجود هماهنگی در دوران ماست ، و این همان توجهی است که ملت‌ها بطور شدیدی بسه‌صلح دارند ونمایندگان آنها درکنفرانس‌ها دورهم جمع می‌شوند تا مجمع‌های ملی ایجادکنند و بمجامع بین‌المللی بپیوندند .

دربین آثار معدود هنری معاصر که برخوردار ازهماهنگی کلاسیك است، «آقای لینکلن» اثر آقای جان فورد منزلت و مرتبهٔ خاصی دارد .

اما دربارهٔ این فیلم ، تنها استادی و مهارت در تطبیق دادن ریتم حاصل از مونتاژ باسایه روشن تصاویر نیست که اعجاب آدمی‌را برمی‌انگیزد، بلکه آهنگ زنگ استر آن نیز که نوعی همخوانی ایده‌آل با حرکت آهسته وآرام آب تیره و نحوهٔ راه رفتن استر کوچك اندامی که درامتداد «پوتوماك» راه می پیماید ، همانقدر اعجاب انگیز است . این تنها توانایی حیرت انگیز او نیست که قادر است تصاویر تیپیك خود را با خصلت اخلاقی خطابهٔ نفز لینکلن هماهنگ کند و با ایجاد موقعیت کاملاً متأثر کننده‌ای که در نتیجهٔ حالات هیجان زدهٔ هنری فوندا به دست می‌آید او را ازگرفتار شدن درعوالم احساسات باز می‌دارد ویابه عبارت دیگر حالت دراماتیك اورا غنای بیشتری می‌بخشد ؛ مثلاً صحنهٔ مؤثر رفتن لنیکلن به‌دشت در پایان فیلم....

اما این چیزها دراین جا بیش از اینها عمیق است : یعنی درپایه و شرایطی قرار گرفته‌اند که چنین استادی وهماهنگی ازآنها منتج می‌شود .

سرچشمهٔ آنها روح مردم است، روح ملت است وتنها از همین منبع است که می‌تواند اثر هنری زیبا و ارزشمند بوجود بیاید .

لینکلن تاریخی مشخصاً از بین مردم کشورش بوجودآمد و تمام خصوصیات نیکو و مشخص آنها را درخود جمع داشت .

چنین بنظر می‌آید که باین طریق است که فیلم نیز کاملا تحت تأثیر نیروی جادویی این شخصیت ، که درعین حال عالیترین سنت های رشد و ترقی امریکایی را در خود جمع کرده است ، رشد می‌کند. وجود هماهنگی دریك اثر هنری درعین حال نمایانگروجود این اصول بزرگ و انسانی در اصیل ترین شکل اعمال آدمی است .

فورد نه‌تنهاموفق می‌شود که‌این شخصیت تاریخی‌اش را به‌وسیلهٔ کلمات کوتاه وضرب‌المثل‌هایی بنمایاند، بلکه به‌شکلی مستقیم بااصول وضوابطی رابطه ایجاد می‌کند که لینکلن خود حامل آن‌ها بود. همان لینکلن تاریخی که تلاش‌های بهترین قشرهای ملتش در وجود

او و به آن شکل مؤثر ظاهر می‌شد . ما در برابر خویش معجزهٔ تصاویری را می‌بینیم که جان می گیرند .

دقیقاً همان لباس‌های راه راه ناگفتنی ، کپل‌های باریك ، حصار بزرگ ، گیسوان پرچین و شکنی که از زیر کلاه‌های تابستانی بیرون‌آمده ، گوشواره‌هایی که در پیچ وتابشان باچنین گیسوان رقابت می کنند.

فزاك و سیلندر، عصا و ژیلت، ریش وخط صورت ، او نیفورم‌های کودکانه و یقه‌ها : همهٔ اینها احیا شده است، گویی خدایان قدیمی نه‌به‌این اندام‌های گویاکه به‌این ... (این لغت در اصل قابل خواندن نبود) ، نفخهٔ زندگی را دمیده‌اند ؛ باوجود این همه این‌ها درحرکتی اصیل ونه فقط پرتحرك تربلکه باجنبشی وحشیانه و نشاط انگیزیك جشن ملی در ولایات صورت گرفته است .

بعد در دوسوی یك طناب کسانی که به‌زندگی فرا خوانده شده‌اند ایستاده‌اند وهریك از این دو دسته سعی دارد طناب راکه ازدوطرف برروی زباله دانی‌محکم کشیده شده است بطرف خود بکشد .

تقریباً درآخرین لحظه کسی به کمك گروهی که داردشکست میخورد می‌شتابد- جوانی است بلند قامت و باریك ،کاملا شبیه جوانان ولایات امریکا .

این جوان کمی تقلب می کند، بازوهای بلندی دارد وبخوبی می‌داندکه چگونه از آنها استفاده کند . درست در لحظهٔ حساس خودش را به‌چرخ یك‌کالسکه‌که درآنجاست می‌آویزد . هوش و ذکاوت درلحظهٔ حساس تعیین کننده همه چیزاست ؛ نگاه مطلقاً بیگناه اواین مسئله را تأیید می کند .

گلوله رقیب درآنسوی طناب بزمین می‌افتد و فریاد هیجان‌آلودهٔ ورزش دوستان و تماشاگران بلند می‌شود .

جوان‌بلند قامتی که به‌زندگی فرا خوانده شده است دراین بین‌شکمش را باشیرینی، سیب پرمی کند، شیرینی‌ای که توسط زنان فعال‌شهری کوچك برای‌یکی‌ازمسابقات امریکایی ساخته شده است که‌دربارهٔ پرخوری است ؛ گویی سحر کلمات، اندام‌هایی ازتصاویرمتحرك اولیهٔ آن دوران را جان بخشیده است ـ در قالب پردهٔ واقعی سینما ـ زیرا این اندام‌های زنده مربوط به‌همان نخستین سکانس فیلم دربارهٔ آبراهام لینکلن‌است که توسط دستان‌مسلط جان فورد با احساس وشناسایی عمیقی دربارهٔ خصوصیات زمان، فضا وخصلت‌های‌آن دوران برپردهٔ سینما تصویرشده است.

برفراز همهٔ این‌ها ، لینکلن جوان به شکل کودکی بیش از اندازه بزرگ، در تکاپوست. او دراین‌جا درمسابقهٔ دوگروهی که برای پیروزی در مسابقه طناب را می کشند

مداخله می‌کند . او در آنجا رقبای خود را در خوردن شرینی سیب از دور مسابقه خارج می‌کند و در جای دیگر همه را در مسابقهٔ قطعه قطعه کردن یك درخت باتبر ، پشت سر می‌گذارد .

او که بنظر می‌رسد بی‌دست و پا وقتی تنبل باشد ، درست در مواقع حساس از همه چالاك‌تر و ماهرتر است ؛ هم به‌عنوان یك مرد و با تمرین عملی در کارها وهم بعنوان یك آدم مصمم و سخت‌کوش که خودش را به بهترین وجهی برای مبارزه مجهز کرده است .

او بعنوان یك مبارز ایده‌آل از همان آغاز فیلم در برابر ما قرار می‌گیرد .

مبارزهٔ عظیم ملی لینکلن برای ایجاد یك حکومت مناسب خارج از بحث فیلم قرار دارد. داستان فیلم حتی مربوط به مبارزات سخت انتخاباتی نیز نمی‌شود که در آن لینکلن تحت عنوان «آزادی» در برابر شعار مخالفان قرار می‌گرفت .

اما از همان ابتدا ، یعنی از وقتی که «آبه» جوان به‌شکلی نیمه شوخی در غوغای جشن ملی معرفی می‌شود ، انسان احساس می‌کند که با مرد مبارزی روبروست ؛ مردی با نیروی اراده وعمل مهارناپذیر ودرعین حال بطرزی حیرت انگیز ساده‌وصمیمی . جوانی از بین افراد ملت ودرست مجسم کنندهٔ همان کلمات زیبا وانسانی اصطلاح مورد دلخواه کارل مارکس که دربارهٔ خودش گفت: «هیچ چیز انسانی وجود ندارد که بامن بیگانه باشد.» زیرا حقیقتاً فقط یك تن که هیچ چیز انسانی با او بیگانه نبود ، در پایان برهمهٔ چیزهائی که سرنوشت آدمی را می‌سازد پیروزشد .

درواقع فوردفیلم دیگری براین پرلود خود در بارهٔ مبارزات سیاسی لینکلن در راه ریاست جمهوری نیفزود و تصویری عظیم از مبارزهٔ پرزیدنت لینکن برای ایده‌آل‌های دمکراسی در داخل مرزهای امریکای قرن نوزدهم بوجودنیاورد .

اما باوجوداین، جان‌فورد، این استاد خبرهٔ رشتهٔ خود، بیهوده این صحنه‌ها وقسمت‌ها را بعنوان پیش‌درآمد لازم برای فیلم اصلی دربارهٔ لینکلن، طرح نکرده‌است. زیرا درحوادث فرعی بیوگرافی این مرد که بعدها به‌مقام بزرگی رسید ، قسمت‌هایی دیده می‌شود که تقریباً شوخی‌وار ، شبیه قطعات جنایی است اما سنگینی و عظمت وجدی بودن یك واحد ترکیبی دارد وبرخوردار ازتمام خواصی است که نقش سیاسی ـ تاریخی این امریکایی بزرگ راچنین درخشش وجلوه‌ای بخشیده است.

اما من درواقع راجع به آقای لینکلن تاریخی چه‌میدانم؟

احتمالاً همانقدر که هرانسان بافرهنگی کم وبیش در باره‌اش می‌داند.

همهٔ ما چند نفرازدسیسه‌بازان تاریخ‌های بیگانه دامی شناسیم :

کاترین دومدیسی ، مازارین ، فوشه ....

چند نفر از سیاستمداران کهنه‌کار نظیر : تالیران ، مترنیخ ...

چند تن از سیاه‌دلان سرسخت چون : کاردینال دورتس ، سزار بورژیا ، مـارکی دوساد ...

چند نفر از فاتحان بزرگ : آتیلا ، سزار ، ناپلئون ...

و تعداد بسیار کمتری از انسان دوستان بزرگ .

البته بدیهی است که بین آنها و در صف مقدم ، همان وکیل دعاوی بزرگ ایلی‌نویز که بعدها نخستین رئیس‌جمهوری ایالات متحده امریکاشد (۱)، یعنی آبرام لینکلن‌ایستاده است . همه ما می‌دانیم که نام‌او باآزادی سیاهان از بردگی وپایان خوش جنگ‌های‌داخلی بین شمالی و جنوب ایالات امریکا پیوند خورده است .

اگر ما تاریخ را دقیق تر بخوانیم ، آنوقت اطلاع می‌یابیم که لینکلن دراین‌مسایل خونسردتر و عادی‌تراز آن رفتار کرده است که معمولا ما تصور می کنیم و بسیار آهسته‌تر و محتاطانه‌تر از آن بوده است که لازم بوده .

از طرف دیگر می‌دانیم که نقش شمالی‌ها که بوسیله او رهبری می‌شدند در این‌مسایل آنقدرها هم فداکاری محسوب نمی‌شود .

ما همچنین می‌دانیم که بسیاری از این بخشندگـان آزادی ، پس از جنگ انتقام خود را به این طریق گرفتند که نه تنها مجدداً برده‌های سیاه را نگهداشتند بلـکه حتی بردگان سفید را به اسارت گرفتند و آنها را استثمار کردند .

اما در عین حال می‌دانیم که او ، یعنی این مبارز خستگی ناپذیر کـه مبارزه‌اش را با نام آزادی، عدالت ، اتحاد و دمکراسی به‌پیروزی رسانید و بر آن تاج نهاد ودرتاریخ ۱۴ آوریل سال ۱۸۶۵ به دست قاتلی در لژ «تـاتر فورد» درواشنگتن کشته‌شد ، همین اندام حامل ، بصورت تجسم زندهٔ ایده‌آل‌های مثبت آزادی و عدالت برای نسل‌های‌آیندهٔ امریکا باقی مانده ودرآینده خواهد ماند.

دررابطهٔ ملت‌هاباپیشوایان ورهبرانشان، قضاوت ومحکی غیرقابل اشتباه‌وجود دارد. این‌محك ، نام‌های افتخارآمیز یا تمسخرآمیزی است که آنها با خود به تاریخ می‌برد . درپایان قرن دهم ، سلسلهٔ کارولینگر با چهرهٔ مشخصی چون لودویك پنجم یا «لودویك ـ تنبل» بپایان می‌رسد .

بالقب کاملادیگری غیراز «شجاع» ، کارل یعنی آخرین کنت بورگوند قدم بتاریخ می گذارد(قرن پانزدهم). بازتاب نورشومی ازظلم وخشونت برتصویر خاطرهٔ دختر هانری

۱ــ آیزن اشتاین واقعاً در نقد خـود از لینکلن بعنوان نخستین رئیس جمهور امریکـا نام برده‌است !

هشتم «ماریای خون‌آشام» نشسته است .

اما عاقلانه‌ترین لقبی که هرگز یک ملت به‌یکی از پیشوایان خود اعطاء کرده است ، لقبی است که مردم مسکو به تزار ایوان واسیلی‌یویچ داده‌اند.

فئودال‌هایی که بوسیلهٔ اومنکوب شده‌بودند باآه‌و ناله در بارهٔ خون‌آشامی ، ظلم و تعدی وقساوت او سخن می گفتند . ملت ولی به‌اولقب «گروسنی (۱)» داده است .

دراین‌جا ما باپانزده‌لقب امریکایی مواجه هستیم که دربارهٔ لینکلن باقی مانده است. دراین القاب تمامی لینکلن به درستی نهفته است ؛ از ظاهری‌ترین تا عمیق‌ترین نقش‌های تاریخی‌اش . اوخودش را به‌معاصرانش بدین‌گونه نموده‌بود :

«ناجی بزرگ» ، «رئیس‌جمهور آزادی‌بخش» ، «رئیس جمهور شهید » ، «دانای‌ـ اسپرینگ فیلد» ، «قهرمان ملت» ، «قلب بزرگ»،«کشیش بزرگوار» ، «مردپیر» ،«پدرـ ابراهیم»،«کشیش پیر»، «عمو کشیش»، «وکیل‌بزرگ».درجنوب بطرزی خصمانه به‌عنوان: «دیکتاتور» ، تحقیرآمیز بعنوان « مرد درازقد» . غیر دوستانه بعنوان «کلاغ» . دولقب آخری مربوط به‌ظاهراو می‌شود .

ظاهرش چه‌شکلی‌بود ؟

امریکایی‌ها استعدادی حیرت‌آور در انتخاب اشخـاصی دارند که باید مجسم‌کنندهٔ قهرمانان ادبیات یاتخیلات شخصی‌آنها باشند .

این‌نقش‌آفرینی خصوصیات اخلاقی تاچه‌اندازه‌برجسته وهربار غیر قابل پیش بینی است وقتی‌که همان جان فورد همیشگی هنرپیشه‌ای را درنقش مسافری باکلاه سفید در فیلم (دلیجان) ، درنقش واعظ« کاسی » در فیلم The Grapes of Wrath یا در نقش رئیس زندان درفیلم The prisoner of Shark Island حیات می‌بخشد . «ویکتورمک‌لاگلن» درفیلم Informer تاچه‌مایه در نقش خـودفرو رفته است یا « تومـاس میچل » به عنوان پزشکی الکلی درهمان (دلیجان) ویادرهمان‌نقش درفیلم Hurricane.

اماظاهراً چنین بنظر می‌آیدکه همه ـ و پیشاپیش‌آنها جان فورد ـ فقط شاگردان تاریخ امریکا هستند ؛ تاریخی‌که برای تجلی‌بخشیدن به‌ایده‌آل‌هایش ، بااحساسی‌حیرت‌ـ انگیز،ومن می‌خواهم بگویم‌بااحساسی هنری، پیدایی لینکلن رامجسم‌کرد.مطبوعات جهان بنوبهٔ‌خود در زمان «پاپانین» دربارهٔ‌او نوشت که‌غیرممکن‌است‌انسان‌بتواند فردبهترو مناسب‌ـ تری‌را پیش‌خود مجسم‌کندکه‌باقدم‌های استوار قطب شمال را بتصرف خویش‌درآورد .

اماباوجود این ، هریک‌از استادان بتصورکشیدن‌شخصیت‌های تاریخی راهم‌که‌مامور کنید تابرای حامل و شاخص ایده‌آل دمکراسی امریکا کسی بیابدکه از هیجانات ظاهری دروغین به‌دورباشد، هرگز به‌فکرهیچکدامشان نخواهد رسیدکه چنین موجود جالبی را

---

۱ ـ گروسنی درزبان روسی‌تقریباً معنی«مخوف» می‌دهد .

بیافرینند که اندام ظاهریش نشان‌دهندهٔ دیرك تلگرافی باشد که پیشاپیش سیل درحرکت است، آسیابی یامترسکی‌را بخاطر بیاورد که‌شنل اجباری بلندی‌را بتن‌وکلاه سلیندر رابسر نهاده باشد . امااحتمالا درست درورای همین‌تصویرظاهری است که‌والایی‌وشکوه شخصیتی‌تاریخی تجلی می کند کـه نه تنها این خصوصیات بـه ظاهرش می آمد بلکه حتی انسان از خود گذشته‌ای بود .

تمامی زندگیش درخدمت‌بی چون‌وچرا به خواسته‌های ملتش گذشت .

* * *

من‌ظهور لینکلن راخارج از بحث فیلم ازصدها عکس‌آلبومی می‌شناسم که توسط یك پناهنده ازمجارستان اشغال‌شده توسط هیتلر گردآوری شده بود . امریکا این پناهنده را دوستانه پذیرا شده‌بود .

«استفان‌لودن» این‌آلبوم‌را به‌عنوان پاسخی به‌سئوال فرزنده ساله‌اش که پرسیده‌بود «لینکلن کیست؟» تهیه کرده بود .

ازهرصفحه‌آلبوم ، نگاه‌این مردمتعصب که دایماً درحال تغییر است‌وازگذشت روزگار تکیده‌است ، به‌استقبال نگاه‌ما می‌آید .

انسان دستخوش اعجاب می‌شود وقتی‌می‌بیند که‌این‌مرد جوان‌و خوش سیما ، هنری فوندا، باچه‌مهارت وادراك حس‌اطمینان‌بخشی‌خودش رابه‌هیئت این‌دون کیشوت‌درمی‌آورد که‌اسلحه‌اش قانون اساسی امریکا، کلاه‌خودش سیلندر سنتی وکلای‌شهرهای‌کوچك واسب بادپایش استرکوچك نحیفی‌بود و اوبهنگام سوارشدن برآن پاهایش تا زمین می‌رسید.

او در فیلم نیز دقیقاً بهمین شکل ساخته و پرداخته شده و برپردهٔ سینما به صورتی زنده نقش بسته است .

حقیقی بودن این شخصیت فیلم را میتوان به‌کمك میلیون‌ها صفحه ازکتاب‌هائی‌که دربارهٔ لینکلن در امریکا نوشته شده است ثابت کـرد . (تنها چند هزار قطعه تآتری در باره‌اش نوشته شده است) .

فقط سه قسمت‌کفایت می‌کند ، آنگونه‌که مثلا درحافظهٔ من نقش بسته است، تاانسان اطمینان پیداکند که ما با معجزه‌ای روبرو هستیم ، آفرینشی‌کامل از یك شخصیت‌گذشته‌در قالب‌یك شخصیت زندهٔ سینمای معاصر.

۱ـ مجموعه‌ای از تأثیرات اولیهٔ نخستین برخورد رئیس جمهورجدید در نیویورك که در آن زمان حکومتی مقتدر داشت و ابائی نداشت از اینکه عدم علاقهٔ خود را نسبت‌به مردی که توسط اکثریت انتخاب شده بود ابراز دارد .

۲ـ لطیفه‌ای ازآن دوران‌که این مرد بادستهایی‌آهنین افسار قدرت را بدست‌گرفت.

۳ـ مطلب کوتاهی دربارهٔ زندگی خصوصی روزمرهٔ ساکن کاخ سفید در آن زمان پر تلاطم که درجایی نوشته و خوانده شده بود ، چرا که سرنوشت ملی ، حکـومتی و قومی امریکا بود که در اوج جنگ های داخلی بین شمال و جنوب تصمیم گرفت .

***

« . . . . من به زحمت ممکن است آن موقعیتی راکه برای نخستین بار آبراهام لینکلن دادیدم فراموش کنم . ظاهراً این تاریخ در روز هیجدهم یانوزدهم فوریه‌سال ۱۸۶۱ بود . روزیکه او از غرب می‌آمد تاچند ساعتی را در اینجا استراحت کند وبعد به‌واشنگتن برود ، تا درمراسم تشریفاتی به‌دست گرفتن مقام خود شرکت کند، در نیویورك روز بسیار خوبی بود .

او را در برادوی و نزدیك محلی دیدم کـه امروزه ادارهٔ پست واقـع شده است . تا آنجا کـه بیاد دارم ، او از خیابـان کانال به‌اینجا می‌آمـد و در هتل آستور اقامت گزید . درمیدان‌ها ، پیاده روها و تمام خیابان های فرعی هزاران نفراز مردم اجتماع کرده بودند . اتوبوس‌ها و وسایل نقلیه راه نداشتند و این مسئله دراین قسمت شلوغ‌شهر ایجاد سکوتی غیرعادی کرده بود .

با وجود این در این موقع دو یا سه کالسکه پرسرصدا ازبین جمعیت بزحمت راهی باز کردند و در مقابل در ورودی هتل آستور توقف کردند .

از یکـی از کالسکـه هـا ، مـردی بلند قـامت پیاده شد و در پیاده رو ایستاد و نگاهـی به‌دیوارهای سنگی و بنای شکوهمند هتل قدیمی انداخت ـ بعد وقتی کش وقوسی رفت ، رویش رابر گرداند و مدت یك دقیقه‌کامل بدون‌شتاب و با مهربانی به‌صورت‌افراد ساکت جمعیت خیره شد . نطق و خطابه ، خیرمقدم و حتی کلامی رد و بدل نشد . اما در پس این سکوت دلهره موج می‌زد. افراد محافظ ازاینکه عمل زشتی نسبت اوصورت بگیرد و یا چیزی بطرف این رئیس جمهور تازه انتخاب پرتاب شود می‌ترسیدند ، زیـرا او در شهر نیویورك برخوردار از محبوبیت شخصی نبود و وجههٔ سیاسی بسیار مختصری داشت .

اما ظاهراً گویا نوعی توافق در سکوت برقرار شده بود ، باین معنی که قرار شده بود تعداد معدود طرفداران آقای لینکلن که در این ملاقات شرکت داشتند ، بهنگام ورود او دست به‌کوچکترین ابراز احساساتی نزنند و در عوض ، اکثریت تقریباً کامل مردم کـه در واقع دوستدار او نبودند، بنوبه خود رفتار مشابهی داشته باشند .

نتیجهٔ این تصمیم ، سکوت گرفته و یکپارچه‌ای بود کـه احتمالاً تابه امروز هرگز از طرف مردم شهر بزرگی چون نیویورك ابراز نشده است .

تقریباً در همین محل بود که توانستم در سال ۱۸۳۵ لافایت راکه از امریکا دیدن

می‌کرد ببینم . در سالهای پس از آن چندین بار امکان یافتم که ببینم و بشنوم که چگونه به آندرو جکسون کلی ، وبستر، کوسوت ، واکر ، شاهزادهٔ ولز و دیگر مشاهیر داخلی و خارجی خوشامد گفته شده است ؛ همان فریاد غیر قابل توصیف جمعیت هیپنوتیزم شده که با هیچ صدایی در عرصهٔ جهان قابل مقایسه نیست، همان غرش رعدآسای جمعیت هیجان زده که از گلوی افراد بیشماری بیرون می‌آید .

اما تنها به‌همین یك مناسبت بود که کوچکترین صدایی از کسی برنخاست . از بالای سقف یك اتوبوس (که در کناری محاصره شده بود) ، همانطور که گفتم ، توانستم همه‌چیز را بخوبی ببینیم ودروهلهٔ نخست آقای لینکلن را، ورودش‌را و نحوهٔ راه رفتنش را، آرامش مطلق وخونسردیش را، اندام بلندوعجیبش‌را، لباس بسیارسیاهش راکه ازقسمت پشت‌تاکلاه سیلندرش می‌رسید، رنگ‌قهوه‌ای تیرهٔ پوستش،چهرهٔ پژمرده وپرجنبش‌اش رابانگاهی عمیق، موهای سیاه وبهم‌ریخته‌اش را، گردن بیش از اندازه بلندش را، ودستهایش راکه به‌پشتش تکیه داده بود وهمانجاکه ایستاده بود، ملت را تماشا می‌کرد.

او باکنجکاوی به‌دریای بی‌ساحل چهره‌ها خیره شده بودو دریای چهره‌ها، کنجکاوی او را بهمان نسبت پاسخ می‌گفت .

جرقهٔ طنزی گزنده ،آنگونه که شکسپیر در درامهای بدبنیانه‌اش بکار می‌گیرد، در هردو نگاه نهفته بود .

جمیعتی که‌او را احاطه‌کرده بود، بحساب من، بالغ برسی تاچهل هزارنفربود که‌در بین‌آنها حتی‌یکنفرهم با او دوستی شخصی نداشت ، درحالیکه دراین دوران (من‌مطمئنم که اینطور بود چراکه دراین زمان اوضاع بیش از اندازه‌آشفته بود) چاقو و تپانچه تنها در جیب یك قاتل یافت نمی‌شد و در نتیجه‌کوچکترین اغتشاشی مورد استفادهٔ همگان قرار می‌گرفت .

اما بهیچوجه اغتشاش روی نداد .

این مرد بلند قامت بار دیگر کش وقوسی رفت ، بعد با قدمهای‌آهسته در معیت چند چهرهٔ ناشناس ازپله‌های هتل‌آستور بالا رفت و در در ورودی آن ازنظر پنهان شد و باین ترتیب این صحنه درسکوت سپری شد.

درسال‌های بعد لینکلن را به‌کرات دیدم . اوطی دورهٔ ریاست جمهوریش با سرعت وبه‌شدت تغییر کرد. اما این صحنه و خود او در عمق حافظه من باقی ماندند و همچنین در وجودمن که روی سقف اتوبوس نشسته بودم و او را دربرابر خود می‌دیدم وهمان‌وقت این فکرازخاطرم گذشت ـ فکری غیرشفاف ومغشوش وبعدهاکاملا دوش‌ـ که چهار نابغه وچهار دست پرقدرت درجه یك ضروری است تاتصویرآیندهٔ این انسان را نقش‌کنند: نگاه، عقل

و دستان مطمئن پلوتارخ ،آشیل و میکل‌آنجلو و بعنوان یاور ، رابله ....»

این توصیف رنگین ازمردی است که ما او را به‌عنوان‌آفرینندهٔ اشعاری باور نکردنی وغیرعادی بخوبی می‌شناسیم وبیش از همه دوستش داریم .

ولی‌این نقل قول‌ازکلاس‌درس اوست دربارهٔ مردی‌که دوستش داشت‌ومورد احترامش بود. حتی یك پیامبر دمکراسی در اعصارآینده نخواهد توانست از دوست داشتن وتکریم او اجتناب ورزد.

نویسندهٔ این وقایع «والت وایتمن» است .

این فصل ، ازکلاس درس اوکه در ۱۴ آوریل ۱۸۷۹ بمناسبت چهاردهمین سالگرد مرگ رئیس جمهور در نیویورك برگزار شده بود اقتباس شده است .

این گفتار بعدها در فیلادلفیا و بوستن نیز تکرار شد .

نخستین تماس من بالینکلن طبعاً نمی‌توانست حضوری باشد بلکه از طریق ادبیات بود . فکرمی‌کنم این آشنایی ازمدتها پیش صورت گرفته بود ؛ ازطریق ورقه‌ای از یك آلبوم لطیفه‌هایی دربارهٔ جنگ‌های داخلی‌آمریکا.

رئیس جمهورآدم بسیار ساده‌ای بود وعادات شخصی‌اش بسیار محدود .

اوحتی کفش‌هایش را خودش تمیزمی‌کرد .

کسی به‌طعنه به‌او گفت :

یك جنتلمن واقعی هرگز خودش کفش هایش را پاك نمی‌کند؟

لینکلن پرسید : پس یك جنتلمن واقعی کفش های چه‌کسی را پاك می‌کند ؟

و در این حال می‌توان نگاه‌آرام و مداوم و عاقلانه او راکه به صورت هم صحبتش دوخته شده مشاهده‌کرد .

و انسان پیش خودش مجسم می‌کندکه این هم‌صحبت چگونه ناگهان‌آرامشش بهم می‌خورد ، درهم می‌رود ومی‌گریزد .

وهمین نگاه است که به‌طرزی فوق‌العاده به فیلم راه یافته است ؛ نگاهی سرشار از ایراد به‌درد و رنج‌های روزانهٔ زندگی ، نگاهی‌که ازهیچ چیز بی‌اهمیتی درنمی‌گذرد، و درعین حال نگاهی‌که برهمهٔ این حقارت‌ها‌که تصادفاً چیزهای بزرگ و بااهمیت را از نگاه ما می‌پوشاند ، وقوف دارد؛ حقارت هایش‌که درپس تمام جزئیات زندگی نهفته‌است: در پس وقایع روزمره ، اشتباهات ، خطاها وگناهان ؛ و حقارت‌های انسانی ، یعنی زشتی شرایط زندگی ، زشتی نحوهٔ زندگی ، زشتی نظم اشیاءکه باید بخاطر خواسته‌های انسانی تغییر پذیرد .

* * *

داستان فیلم محدود به‌دوران جوانی لینکلن است . باوجود این هنری فوندا موفق می‌شود که به‌این دوران جوانی عمق وغنای بیشتری بخشد : درپس همهٔ این حوادث بظاهر پراکندهٔ داستان های کوتاه دوران وکالت لینکلن ، اندام لینکلن بزرگ راکه سرشار از گرمی وهیجان پایان ناپذیر است می‌توان تشخیص داد .

پیشوای ملت امریکا در سخت ترین لحظات تاریخ ایالات متحده به‌ریاست جمهوری انتخاب شده است ...

.... این فیلم ، قبل از جنگ شدیداً توجه مرا بخود جلب کرده بود (من این فیلم را برای نخستین بار کمی قبل ازآغاز جنگ جهانی دیده بودیم)

این فیلم بخاطر هماهنگی کامل واستادی نادری که دراستفاده از تمامی عوامل بنیانی درآن صورت گرفته ، شدیداً مرا مجذوب خود کرد .

اما بیش ازهمه بخاطر شخص لینکلن بود .

عشق وعلاقهٔ من به‌این‌فیلم کاستی نگرفت وبه‌سردی نگرائید. برعکس، این عشق رشد کرد وقوی‌ترشد وفیلم مرتباً به‌شکلی ارزشمندتر و گرانقدرتر درآمد...

«آقای لینکلن جوان»

محصول : کمپانی فوکس قرن بیستم
سال : ۱۹۳۹
کارگردان : جان فورد
فیلمبردار : برت گلنان
بازیگران : هنری فوندا درنقش.... لینکلن
آلیس برادی « « .... کلی
فرانسیس فورد « « .... سم بون
موزیك : آلفرد نیومن
سناریست : لامار تروتی

نوشته‌ی : دبلیو. آی. اسکوبی
ترجمه‌ی : ابوالحسن علوی طباطبائی

کاوشی کوتاه در

سینمای سیاهان

در گذشته و حال

رؤیائی آمریکائی و بزرگ درهالیوود دارد جامه عمل بخود می‌پوشد که اینبار مربوط به‌سیاهان است : رؤیائی انتقام جویانه ومربوط به‌دگرگونی‌های بزرگ درسینمای آنها . اکنون ۵۰ سال است که سیاهپوستان در اتحادیه‌هـای فیلم وسینمای آمریکا از فعالیت باز مانده‌اند وصرفاً رلهای کلیشه‌ای وتعیین‌شده وناچیز بعهدهٔ آنها محول می‌گردد. آنها به‌این ترتیب ازجنبه‌های کارگردانی وفنی این صنعت مطلقاً دور مانده‌اند. سابقاً درنتیجه تعصب بسیاری از مسائل مربوط به‌سیاهان دردههٔ هفتم نادیده انگاشته می‌شد.

تنها بازیگر آن سالها که منظماً روی‌پرده دیده می‌شد «سیدنی‌پواتیه» بود بامحدودیت‌های عجیب جنسی ـ که دوام بازارفروش را درایالات‌جنوبی آمریکا سبب می‌شد. استثنائی هم براین‌قاعده وجود داشت ـ ازآن‌جمله فیلم Porgy and Bess بود که ازنظرطرفداران تبعیض نژادی فیلم جدال برانگیزی تلقی‌شد وعده‌زیادی ازسیاهان‌آنرا توطئه نابکارانه‌ای برای رسواکردن بیشتر سیاهان تلقی کردند. صحنه عظیم وپرخرج آن هنگام فیلمبرداری درآتش سوخت واین‌را هیچیك ازبازیگران سیاه حادثه واتفاق نپنداشتند. اکنون همه‌چیز ناگهان تغییر نموده است . دوران تجرید سیاهان درسینما پایان یافته است و این بخاطر دلایل اقتصادی نیزهست. فیلمهائی که برای تماشاگران سیاهـپوست تهیه می‌شود باموفقیت

تجاری روبرو هستند درحالیکه ازهرده فیلم دیگر هفت فیلم فروش نمی‌کند. درحال‌حاضر فروش بلیط درآمریکااز ۸۰ میلیون (درسال ۱۹۴۶) به۱۸ میلیون رسیده‌است. استودیوهای بزرگ درجستجوی راهها وروشهای جدیدی برای حل مشکل‌مادی خودهستند.

اغلب‌آنها استودیوهای خودرا بەصاحبان تراستها میفروشند، وسایل ولوازم صحنه را بەحراج میگذارند. آخرین راه حل، ساختن فیلم‌برای طبقات وقشرهای گوناگون‌جامعه آمریکا است ـ یعنی برای جوانان، دوستداران سکس ، طرفداران تبعیض نژادی، همجنس بازان، سادومازوخیست هـا ،آمریکائیان چینی‌الاصل و بالاخره سیاهان . روی بیشتر این تماشاگران نمی‌شود حساب‌کرد. جوانهاهوسبازند، وصحنه‌های یك‌فیلم جنسی‌غالباً تکراری است. فیلمهای ترسناك‌را می‌توان درتلویزیون دریازده‌کانال مختلف دید. اما سیاهپوستان ظاهراً بیشتر بەسینما می‌روند، آنها ازنظرآماری بالاترین معدل افرادبیکار وتحصیلکرده را دارند وبدلیل اینکه محله سیاهان تفریحات ناچیزی برای‌آنها عرضه می‌کند با جنبشی ناگهانی و سریع به سینمای سیاهان روی آورده‌اند، در میان ایـن فیلم‌ها جاسوسان سیاه، گانگسترهای سیاه، دزدان دریائی سیاه، انقلابیون سیاه ودکتر کیلدرهای‌سیاه وحتی عیسای سیاهپوست نیزدیده می‌شوند.

این‌موضوع‌ابتداکمی گیج‌کننده بنظرمیرسد. ازفیلمی بنام Pinky که درآن‌دختری سیاهپوست بنام جین‌کـرین مورد تجاوز قـرار می‌گیرد تافیلمی‌بنام Honky که ارتباط جنسی‌را بین‌یـك دانشجوی سفید نشان مـیدهد تفاوت بزرگـی هست. درحقیقت سیاهـان محتاطانه بەصنعت سینما می‌نگریستند. آنها می‌خواستند بدانند حال‌که همه‌چیز دگرگون شده چه‌کسی می‌خواهد قهرمان‌آنها شود. آیااینهم ازشگردهای هالیوود است یا یك جـوش وخروش فرهنگی سیاه بمعنی واقعی‌که ناشی ازجنبش و مخالفت باجنگ است .

سیاهان بدون درنظر گرفتن درك انتقادی سفیدها می‌خواستند بدانند کدامیك ازفیلم های جدید ازمسائل آنها سخن می‌گویند و تهیه‌کنندگان چەنوع فیلمی را بەبازار عـرضه می‌کنند؟ مهمترین مسئله‌اینست که دراین فیلم ها بازیگر سیاه نسبت به سفید برتری دارد ، اورا مسخره می‌کند، بەاو حقه می‌زند، روی دست او بلند می‌شود. اورا لگدمال می‌کند و وحتی می‌کشد واز معرکه جان سالم درمی‌برد.البته تمام اینها درلفافه‌ای از سمبل ونشانه. درفیلم «شفت» بایك‌سیاه برتر(سوپرنگرو) طرف می‌شویم. این‌البته صرفاً برای تفریح بود ولی بهرحال سبب ایجاد حس انتقامـجوئی می‌شد. قهرمان فیلم sweet sweet back سیاهپوستی است‌که بدترین وبیشرمانه‌ترین توهین‌هارا بەتماشاگر سفید می‌کند وبهتراست جمله‌ای از«گوگن» را بعنوان مضمون‌آن انتخاب‌کنیم.«زندگی هرچه باشد برای‌مارؤیائی انتقامجویانه وجوددارد» فیلم‌را «ملوین وان‌پیل» نوشته وکارگردانی کرده، موزیك وبازی

هم ازخود اوست . مردی است چـهل ساله باریك اندام وبا صدائی نرم که قبلا داننده یك تراموای بود . او تاکنون دو رمان نوشته و اولین سیاهپوستی است که فیلمی ساخته است. او بعدها به فرانسه رفت و درآنجا فیلم story of a 3-day pass را ساخت که در سال ۱۹۶۷ بـه جشنواره سانفرانسیسکو راه یـافت و بعنوان فیلم انتخابـی جشنواره مـورد توجه منتقدین قرارگرفت که فیلم بد و زشتی است ولی مؤثر و جنجال برانگیز تلقی شده است . فیلم بعدی اوsweet back در حدود سیصد هزار دلار خرج برداشت ودر عوض ده میلیون دلار سود ناخالص آورد . هالیوود و سیاهپوستان ثروتمند که در راس « اتحـادیه تجارتی ملی سیاهپوستان » قرار داشتند متفقاً آنرا فیلمی وقیحانـه نـامیدند و در اصل با فیلمنامه آن نیز مخالف بودند . فیلم sweet back درباره فشار و تعدی و اثرات ناشی‌از آن برزندگی انسانها گفتگو می‌کند . در شروع فیلم پسربچه ۱۲ ساله‌ای را می‌بینیم که در یك فاحشه خانه‌کار می‌کند . موزیك متن فیلم جنبه روحانی دارد . پسرك سیاه از زنان بدکاره مسائل جنسی را می‌آموزد وازآن ببعد شاهد صحنه هایی‌هستیم از خشونت و سکس. کاراو از بیلیارد بازی به قوادی وقمار بازی می‌کشد ، دو پلیس سفیدپوست را بخاطر کتك زدن به سیاهپوستی مبارز ، می‌کشد و فرار میکند و در حین فرار از صحـرای کالیفرنیا سگهای پلیس راکه در تعقیبش هستند می‌کشد و با خوردن گوشت خام مارمولك بـه‌زندگی ادامه می‌دهد. او بالاخره ازمرز ایالات متحده می‌گذرد وبه مکزیکو که‌یکی ازمستعمرات اقتصادی آمریکاست می‌رسد .

سیاهان در مورد این فیلم چه برداشتی دارند ؟ «هوی نیوتـن» Huey Newton که اینروزها خود را فرمانده بزرگ حزب پلنگان سیاه مینامـد و قبل ازاینکه بخـاطر کشتن یك پلیس به زندان بیفتد و محاکمه شود خود را مـدافع حقوق سیاهان مینامید ، یك تفسیر انقلابی در دوازده صفحه در باره این فیلم در نشریه حزب پلنگ سیاه نوشته و با حرارت خاصی فیلم را نمایشگر جانور خوئی و حیوان صفتی سفید پوستان خـوانده و برجنبه روحانی و آدامش درونی سیاهان از نظر امور جنسی تأکید کرده است .

نظرات مخالف در مـورد فیلم ابتدا از سوی Kuumba Workshop Chicago ابراز شد که آنرا یك فیلم سکسی و بی‌پرده با حوادث بیشرمانه و نشاندهنده عناصرمنفی و شخصیت پردازی زشتی از زنان سیاهپوست بعنوان عروسکهای جنسی خوانده که قسمتی از آن چنین است : اگر حق را به‌کارگردان فیلم بـدهیم پس آن سیاستمداران طرفدار تبعیض‌نژادی که سیاهان‌را تنبل، گنگ، شهوتران وپست ترازسفیدهامیدانند نیزحق‌دارند.

همچنین سر دبیرمجله پرزرق وبرق Ebony که دربارهٔ موفقیتهای علمی واجتماعی

سیاهان چاپ میشود نیز با آن به مخالفت پرداخت . بنظر او کارگردان فیلم با تبعیض منزجر کننده‌ای عقاید کهنه سفید پوستان را با حقایق زندگی سیاهان روشن میکند و حتی شدت بیهودگی و مبتذلی داستان فیلم نیز قادر به‌نجات آن نیست . بنظر کسانی‌که طرفدار نظریه سردبیر این مجله هستند این فیلم حاکی از شکافی ایدئولوژیکی بین سیاهان است .

اما اگر با نظر دقیقی به فیلم بنگریم وآنرا نشانه‌ای از تمام زشتیهای روان‌خودمان بنامیم که موقتاً به آن توجه نکرده‌ایم . بهرحال بهتراست نظری بآنها بیفکنیم چون‌اگر فیلم مذکور اصلا هیچ چیز نداشته باشد نمایشگر غول افسانه‌ای امور جنسی سیاهان است نکته مهم اینکه این فیلم انتقاد مناسبی از سیدنی پواتیه در بردارد .

کسی‌که رنج صبورانه‌اش با ساختن صد و یك فیلم حاوی پیام از نظرتغییرناگهانی سینمای سیاهان کاری انجام نداده است . اما از همه مهمتر اینکه سیدنی پواتیه در آنسال از تمام بازیگران دیگر بیشتر برای هالیوود فایده مالی داشت و آن موضوع اصلا در نظر گرفته نشد . سیدنی در مورد کسانی‌که به او در مورد فیلم «حدس بزن چه‌کسی برای شام میآید» ایراداتی گرفته بودند چنین جواب داده بود: «کسانی‌که به این فیلم وکارگردان آن کرامر اعتراض دارند آنزمان که من تنها سیاهپوستی بودم که در سینما بازی میکردم کجا بودند و آیا وقتی این مسائل پیش میآمدآیا برتعصب ناشی ازآن هم اعتراض داشتند.»

پواتیه درباره موفقیت خود و بالاترین رقم فروش بلیط در مورد فیلمهایش که حتی بالاتر از «جولی‌آندروز» است ومقایسه باوضعیت‌کنونی هالیوود عقیده داردکه اتفاقی برای تماشاچیانش روی داده است. فیلمی‌که این تغییروضع ناگهانی راآغازنمود وهیچکس بآن امید نداشت Cotton Comes to Harlem میباشد، فیلمی پلیسی وکمدی وکم خرج بود که نویسنده ، کارگردان و هنرپیشگانش وکارکنانش در هارلم همگی سیاهپوست بودند . موضوع فیلم روی چندین میلیون دلار پول دزدیده شده که در میان یك عدل پنبه گمشده پنهان شده است دور میزند و بجای اینکه نشان دهدکه حق بازیگران سیاه فیلم‌کلایق این پول بوده‌اند پایمال شده است آنها را در بالا و در رأس فیلم قرار میدهد . جنوبیها و پلیسهای سفید پوست بدون هیچگونه ترحمی مورد تمسخرواقع شده و از نظر جنسی مورد اهانت قرار میگیرند. دونفربازیگر اول فیلم یعنی(گودفری کمبریج و ریموند سنت‌جکز) نمونه افراد یاغی اجتماع هستند ولی با وجود این افرادی درستکار محسوب میشوند هم. چون‌کارآگاهان هالیوودی، هارلم را ازبلانگه میدارند ولی اشکال دراینست‌که سیاهپوست هستند .

تهیه‌کننده فیلم سام گلدوین (پسر) سفید پوست بود که نهایت تلاش خـود را کرد و از نویسنده داستان این فیلم یعنی (چستر همیز) ۶ فیلمنامه دیگر خریداری نمود . طولی نکشید همچنان‌که زمان برای فروش فیلمهای جوانان مثل «ایزی رایدر» مناسب شده بود بازار فروش این فیلمها بسیار غنی گـردید . اگر فیلم مـزبور یـك میلیون دلار فروش داشت فیلم «شفت» ده میلیون دلار فروش کرد .

این پدیده با تغییر بزرگ و ناگهانی که شورشهای نیویورك را در سال ۱۹۶۶ و ۱۹۶۷ بدنبال آورد ارتباط داشت . الگوهای نژادی در سراسر ایالات متحـده از ریشه تغییر نمود . شهرها یکی پس از دیگری از سفید پوستانی که برای زندگی به حومه شهر میرفتند خالی شدند . تنها چیزی‌که بجا میماند عده قلیلی سفید و بیچارگانی بودند کـه بمراکز شهری ازبین رفته وفاسد هجوم میآوردند . ازآن ببعد سفید پوستان‌بعد ازتاریکی هوا جرأت اینکه به مرکز شهر بروند نداشتند . مراکز تفریحی شهر بصورت محله‌های سیاهپوستان درآمد که سفید پوستان بندرت شبها درآنجا دیده میشدند . سینماهای مراکز تفریحی‌که زمانی شهرت زیادی داشتند ، بصورت خانه‌های کثیف و مبتذلی درآمدندکـه فیلمهای مکزیکی یا سایر کشورهای خارجی را نمایش میدادند ، سیاهان تماشاچیان جدید فیلمهای پراکسیون شده بودند . برای بیشتر خانواده‌های سیاهپوست رفتن به سینما درشب تفریح بزرگی محسوب میشد که به زحمتش میارزید اغلب فیلمهای جدید سیاهان به‌سینما-های سفید پوستان نیز کشیده شد . آنها مثلا در محلهای سیاهان اطراف لوس‌آنجلس‌نمایش داده شده و وقتی با اقبال روبرو میشدند در یـك سینمای بزرگ هالیوودی برروی پرده میآمدند .

مرکـز نمایش Loew's Baldwin در حـومه سیاهپوست نشین طبقه متوسط شهر بصورت‌کامل ومنحصر توسط‌سیاهان حمایت میشود . این سینما همیشه پراست . تماشاچیان توجه خاصی به‌آنچه برپرده میگذرد دارند ، بربالای در ورودی چنین نـوشته شده است. «ورود کودکان بعد از ساعت ۶ اکیداً ممنوع است» واگر تصادفاً فیلم جالب و خوبی‌نباشد با عکس‌العمل خوبی روبرو نمیشود . سرو صدا در این سینما ها چیز عادی و طبیعی است بعضی اوقات خشونت هم وجود دارد و فیلمهای خوب با کف زدن وتشویق روبرومیشوند. تماشاچیان وقتی ندارندکه صرف آدمهای ناموفق جهان سیاهان بکنند. وقتی فیلمی مانند «امید سفید بزرگ» نمایش داده میشود که در بارهٔ زجر و عقوبت قهرمان سنگینی بوکس جهان «جک جانسون» است و بوسیله یك کارگردان سفید پوست ساخته شده است علاقه‌ای نشان نمیدهند . طبیعتاً این تغییر ناگهانی باعث تهیه فیلمهای بد میشود . فقط سیاهپوست بودن‌کافی‌نیست فیلمنامه‌ها روی‌هم برمیز تهیه‌کننده انباشته میشوند وبسیاری از نویسندگان

امیدوارند که پولی از آن بدست میآید ولی حتی با کمترین اقبال تماشاگران نیز روبرو نمیشوند. یکی ازفیلمها«اتوبوس داردمیآید» میباشد که فیلمی ناموفق برای همه زمانهاست وآنقدر بنجل و پیش پا افتاده است که حتی تماشاچیان سیاهپوست آنرا باسکوت گیج کننده استقبال کردند. کارگردان بی‌تجربه‌آن‌شخصی‌بنام «وندل فرانکلین» در دام پیام‌طرفداران تبعیض نژادی وآزادیخواهان سفید پوست افتاده است وبدون ترحم به‌تبلیغاتی سنگین دست میزنـد که شاید خـودش هم در واقـع به‌آنها معتقد نباشد. شاید اینکار شبیه‌آثـار اولیه «جمیز بالدوین» باشد.

این دام‌گذاری معاصر باعث میشود که سیاهان در فیلمها به پلیسها تیر اندازی کنند باین خیال که فیلم را جنبه روز وتازه‌ای بدهند و خطر دراینست که ممکن است فیلمهائی از این قبیل درآینده فراوان گردد.

هرچند بیشتر فیلمهای جدید سیاهان از نظر کیفیت در سطح بالائی هستند. یکی‌از بهترین‌کارگردانها «گوردون پارکز» است که موفقیت عظیم فیلم پلیسی او بنام «شفت»این فیلم را به‌مراکز تفریحی سیاهان نیز کشاند. بعضی از منتقدین سینما این فیلم را نمونه نفرت‌آوری مانند فیلم Sweet back برای جوانان پنداشته‌اند. اما پارکزعقیده داردکه این‌کارآگاه متهورنیویورکی نمیتواند برای هرشخصی نمونه باشد. او یك نمونه معمولی انسانی سیاهپوست است بنظر «پارکز» شهر پراست ازکسانی چون «شفت» او فـردی است بی‌عار و تعصب و پررو و خودستا درعین حال موفق وکسی است که به‌زنها و پلیس سفیدـ پوست بی‌توجه است. پارکز میگوید ما با هرچه‌که درگذشته این فیلمها اشتباه بوده‌کاری نداریم اکنون صنعت سینما تشخیص داده است که از این فیلمها از هرجنبه‌ای باید مواظبت و حمایت شود. خصوصاً تشویق‌های سیاهان لازم است. من برای فروش و پخش «شفت»از یك‌شرکت‌تجارتی سیاهپوستان‌یاری گرفتم واینکار باموفقیت انجام شد. بیشترکارگردانهای سفید پوست فیلمنامه‌های سیاهان را بدتعبیر میکنند سفید پـوست میخواهد همیشه در رأس باشد و به‌سیاهان توهین‌کند درحالیکه واقعاً نمیداند چه توهینی به‌خودش میشود.

مشکل بزرگی‌که در اینجا پیش میآید اینست که سیاهان اغلب فاقـد مهارتهای فنی هستند و مدت مدیدی است که از صنعت سینما بدور هستند. «وان پیبل» عقیده داردکه عده زیادی ازکارگردانهای سیاه هستندکه در سازمانهای‌آموزشی سفید پوستان وارد شده‌اند و سعی‌کرده‌اندبافنونی‌که فرا میگیرند از استعداد خلاقه خود مسائلی راکه سفیدها در مورد آنهاکوتاهی‌کرده‌اند دوباره به‌کار بگیرند. از این نظر صحبت از تجدید حیات فرهنگ سیاهان‌کاری بیهوده است. بنظرکارگردان فیلم مردی‌که ما باآنها صحبت میکنیم مدت سی یاچهل سال است که مشغول‌کار هستند و اینکار برامی ما صرفاً جنبه دنباله روی دارد.

اومنتقدین سیاهپوست فیلم خود را کسانی میداند که بتحریك همان مخالفین وطرفداران تبعیض نژادی دست به مخالفت زده‌اند وآنها را به بیسکویتی سیاهرنگ که در داخل بسته سفید است تشبیه کرده‌است.

اما حتی اگر اتهام مخالفین را از نقطه نظر نژادی و خشونت و سکس زیاد ، درست بدانیم این گونه فیلم‌ها وکسانی که بدیدن آنها علاقـه دارند سبب ایجـاد جنبش تازه‌ای در زندگی سیاهان است . چراکه باید گفت سیاهان یك نقش کلیشه‌ای راکه برایشان رنج‌آور بوده از دست داده‌اند و فقدان آن تأسفی ندارد .

اکبر رادی

از نامه‌های همشهری (۱)

همشهری:

هدایت البته همه جایکسان نیست . وهمیشه در اوج نیست مثل هر نویسنده‌ای . و در مسیر خود مدام افت وخیز می‌کند . حتا درآن صعود شش هفت ساله‌ی ۹/۱۵ ، حرکت باشکوهی که از «زنده بگور» بسوی «بوف کور» می‌کند(۲) حتا دراین سالهای پربرکت، هدایت نموداریك جزر و مد ملایم را در خلال آثارش به ثبت رسانده است . مثال ، یکی همین‌مجموعه‌ی «سه‌قطره خون» که باز مثل هرمجموعه‌ای قصه‌هاش ردیف نیست. و از روبرو که نگاه کنی ، این‌جا وآن‌جا به قصه‌هایی برمی‌خوری که درست جا نیافتاده و تراش ندیده و همچنان به‌خامی یك الهام باقیمانده . حالا شتاب است ، یافقدان انضباط ، یا فوران بی‌امان ذهن ، هرچه هست، نوعی نارسائی در تمامیت درونی و ضرب‌های ارگانیك قصه را موجب شده است. یکی هم به‌این دلیل است که‌آدم‌های این قصه‌ها نه درحجم‌های‌حرکتی و تصویری ، که بایك رشته خطوط محو توضیحی ازخود طرحی می‌دهند. این شخص‌چنین بود وچنان بود. چنین می‌کرد و چنان می‌کرد. (۳)

این‌ها لحظه‌های مرده‌ای هستند که هیچگونه سهمی در آفرینش فضای پرخون یك قصه ندارند . و ما از شبکه‌ی اینگونه شپش جوئی هانیست که به افسانه‌ی غم‌انگیز مردی

---

۱ ـ نخستین بخش این نامه در شماره اول ماهانه «ستاره سینما» (دوره جدید) به‌چاپ رسیده بود .

۲ ـ دوره‌ای که ارزشهای کمی وکیفی فراوانی برای وی ذخیره کرده است .

۳ ـ شیوه‌ای که هدایت بعدها در حاجی‌آقا سخت به‌اش تکیه کرد.

چون «داش‌آکل» جلب می‌شویم، بلکه به‌اندای جای‌گیری و برخورد و لحظه‌های زاینده و سیال است که در گیر ودار سرنوشت او شرکت می‌کنیم . و اتفاقاً «داش‌آکل» یکی ازهمین قصه‌هاست ، که هرچند از یك نطفه‌ی درخشان تراژیك آبستن است ، امـا در اندام گرفتار گونه‌ای لقی وکم خونی نیز هست. وبرخلاف آنچه ناقدان دراین بیست ساله دم گرفته‌اند، از لحاظ بافت و پرداخت وتداوم ، نه‌آن چنان است که مو لای درزش نرود . یکی به‌دلیل همین لحظه‌های گم در فیلم گاه چه زیبا در جوهر تصویر نشسته است .

قصه مفاهیم را مطلق گرفته است . رنگ‌ها را قوی و چهره‌ها را سریـع و مجرد . سفید وسیاه . خوب وبد . قهرمان و ضد قهرمان. داش‌آکل و کاکارستم .

هدایت با برداشتی چنین کلی ،آن‌هم برمدار چندگـوشه‌ی وصفی ، ایـن دو را لب شیب می‌نهدکه دور بگیرند وبه‌سوی فاجعه رهسپار شوند، وچون این دوفاقد بارهای مشابه و مرزهای مشترکند، بااولین اصطکاك جرقه‌ی مهیب حادثه تولید می‌شود وما درپرتوهمین جرقه‌که از مواد جامد نفسانی سوخت گرفته است ، به‌درك آنیت قصه نایل می‌شویم .آکـل مردی است‌آزاده، روشنفکر، جنتلمن ،که زیبا، ولی بی‌تعادل ایستاده است. زیراکه بیرون از جاذبه‌ی علایق زندگی مانده وبا متعارفات تطبیق نکرده و لاجرم با مناعتی زخم دیده سربه تو برده و در هاله‌ی سحرانگیز رویای خوش دنج گرفته است . وبرای خودش نوعی زندگی درونی راکه بیشتر به‌حرکت حلزون درلاك شبیه است، دنبال می‌کند. مثل «قیصر». مثل «رضا» . وباز مثل‌آن «سامورائی» . زندگی او ـ بدون طول وتفصیل ـ در این پاساژ خلاصه می‌شود : «ولی داش‌آکل پشت وگوش فـراخ وگشاد باز بـود . به‌پول ومال دنیا وقعی نمی‌گذاشت زندگیش را به‌مردانگی وآزادی و بخشش و بزرگ منشی می‌گذرانید . هیچ‌دلبستگی دیگری در زندگانیش نداشت وهمه‌ی دارائی‌خودش را به‌مردم ندار وتنگدست بذل و بخشش می‌کرد ، یاعرق دوآتشه می‌نوشید و سرچهار راه‌هـا نعره می‌کشید و یا در مجالس بزم بایك عده از دوستان‌که انگل او شده بودنـد صرف می‌کرد.» و اوضاع چنین است ، تااینکه یك روز حاجی صمد ، ملاك شهر به سکرات می‌افتد و در دم مرگ او را وکیل وصی خودش می‌کند . وفاجعه از این نقطه است‌که‌آغاز می‌شود.

هدایت حتادر این لحظه‌ی حساس که‌آکل سکندری رفته است و به‌زانو افتاده ، حتا در این لحظه خم می‌شود ، دست او را میگیرد و بایك سلسله توجیه عـاطفی سروته قضیه راهم می‌آوزد. وبه‌این وسیله مارا در مقابل عمل انجام شده‌ای قرار می‌دهدکه نکته‌ای در آن گنگ مانده است . چراکه حتا اگرآزادی و وارستگی وگریز از قید وبند و مـابقی راکنار بگذاریم‌که آکل سخت به‌اش پابند است ، رسم لـوطیگری البته این نیست‌که وی زیر دین مرده‌ای برودکه به‌هرتقدیر سلسله جنبان و رطه‌ی سوداگری است . (واین نکته

را در فیلم «کاکا رستم» . چه خوب دیده است . به‌اش می‌رسیم.)

هدایت وآکل نیزبراین نکته واقفند، اما بعد دلیلی که مبهم است لب فرو بسته‌اند. زیراکه اینك‌دانه‌ی مسموم‌سرنوشت برمتن‌مرغوب قصه افتاده، به‌سرعت ریشه‌کرده وتادورترین زوایای‌آن دویده است ، پس برغم تلاش مذبوحانه‌ای که‌آکل بـرای آزادی میکند ، بایدکه این لکه‌ی بدخیم را روی دست‌های خود بپذیرد . و او نه‌تنها ، چنین می‌کند که از جان تیر مایه می‌گذارد . به‌بینیم : «آقای امام ، حاجی خدا بیامرز وصیت‌کرد وهفت سال‌آزگار ما را توی هچل انداخت و تا به‌امروزهم هرچه خرج شده ، با مخارج امشب همه را از جیب خودم داده‌ام .» او همان زمان که این مأموریت شوم را پذیرفته ، خودش راگرفتارکرده و از درون درگیر شده است . وآن طوطی بی‌زبان تجسمی از همین درون است ،که در قفس مانده و در پایان ، رسالتش فقط اینکه قتلی در روح را گزارش‌کند : «مرجان ، مرجان ... به‌که‌بگویم... عشق تو... مراکشت.»

قطب سیاه فاجعه کاکا رستم است . خفاش درسته‌ای که با قرق‌کردن چارسوهابرای خودش زندگی شبانه می‌کند، انگلی از درون سیاه که‌به ضرب قمه اهالی راگوش می‌برد و روزی سه مثقال تریاك می‌کشد . زالوئی تلان شده از خون ایـن و آن ... و اینها همه بس نیست که هدایت به مصداق‌کلیشه خرافی و مستعمل «خدا خـرش را شناخت و غیره» زبان او را نیز الکن آفریده ، که البته مصرف این رنگهای شدیـد در چهره کاکا چیزی را حل نمی‌کند ، هیچ ، نـاشی از قلیان احساسات رقیقه نیز هست، بـاری کاکا با چنان مختصاتی است‌که در برابر آکل قرار می‌گیرد تا بار دیگر مرثیه پسران آدم از گلوی خـونین قصه جاری شود . . . داستان البته مسیر دیگری را نیز تعقیب می‌کند ، و آن واشکافی یك عشق ، یك عشق ممنوع است، عشق داش‌آکل به دختر نو سال حاجی صمد ، عشق داش آکل ۳۵ ساله به مرجان ۹ ساله ! ممنوع ، با ملاك‌های عمیق انسانی که‌آکل از زمان خود دارد . ممنوع از این نظرگرچه حادثه در سال‌های ۱۳۱۰ گذشته و چنان ماجرائی البته جلوه‌ای کمرنگ و روزمره دارد . اما داش آکل لوطی و روشن فکرنیز هست . آدمی است که نسبت به عرف رفتاری عصیان‌گرانه دارد . این است که در حضور وجدان این عشق را محکوم می‌کند ، چرا که علاوه براین اختلاف من و زخم های چپ و راست قمه‌که صورتش را کریه کرده ، خودش را قیم و مسئول زاد و رود حاجی صمد نیز می‌داند ، و «از طرف دیگر نمی‌خواست که پای بند زن و بچه بشود . مـی‌خواست آزاد باشد . همان طوری که بار آمده بود . بعلاوه ، پیش خودش‌گمان می‌کـرد هرگاه دختری‌که باو سپرده شده بزنی بگیرد ، نمك به حرامی خواهد بود .»

و این دوخط ـ عشق داش آکل به مرجـان ، خصومت کاکا وآکـل ـ نه در یك

روال موازی ، بلکه با جهشی عمودی در یك نقطه تلاقی می‌کند و ازترکیب این دوعنصر میوه‌ای تلخ برخاك می‌افتد برای این لحظه‌های محتوم که از جریـان آرام و ساده‌ای ، ماجرای خروشنده و غلتانی میسازد ، ما در تراژدی‌های کلاسیك ، بارهـای عینی و علائم روشنی نمیشناسیم . کـاوش‌های تحلیلی براساس روانشناسی اجتماعی نیز گشاینده‌ی روزنی به مخزن فاجعه نیست . معادلات ریاضی و برداشت‌های دیالکتیك نیز فاقد بزد اکتشافی عناصر موئین تضاد هاست . چرا که در تراژدی هرلحظه و هر واژه و هر شیئی از انگیزه های ذاتی و میرای خود نشاه گرفته است . چرا که در تراژدی انسان عامل دست دومی است همچو مهره‌ای ایستا و سترون . چرا که در تراژدی لحظه ها از قفا مـی‌آیند ، نه از روبرو . و محتوای این لحظه‌ها طنین یك‌کلمه است . کلمه‌ای که از آسمان برانسان فرود آمده . کلمه‌ی مقدر باید . و این کلمه‌ی هراس انگیز در قصه های هدایت رنگ و آهنگ مایه داری به خود گرفته است . که زیباترین وکاری ترین نشان ده سال بعد از داش آکل در «بن بست» شکوفا می‌شود .

بسیار خوب ، آکل این سطل نظیف خاکروبه را که دیگران زندگی نام داده‌اند، باتیپائی به دور افکنده و خود محتشمانه در آن «بست » ذهن چله نشسته. و رابطه‌ی خود را با جهان خارج بر قوانین پی‌گذاشته که خود درلاك خویش وضع کـرده است . و این البته رابطه‌ای است بر اساس انعکاس‌ها . زیرا که در عمل بیشتر طغیان نـا امید شخصیت است تا تلاشی برای جهت یابی . گره غم انگیزآکل در این است‌که نه‌تنها تن به‌جذبه‌ی شرایط نداده ، که گـاهی نیز فراتر نهاده و شرایط را آفریده . اما بر علیه خود . او با وقوف به زمینه‌ی سیاه ماجرا و آگـاهی به آنچـه در انتهای خط برایش گسترده‌اند ، راه خویش راگزیده و با نوعی‌تسلیم آهنگ سفر کرده است . وتو وقتی برلجه‌ای‌ایستاده‌ای که زمینش سنگ خاره است وآسمانش کبود و معبرش ممنوع ، بدیهی است قمه‌ات را اگر هم بکشی ، روبه خود کشیده‌ای . وعواملی را برعلیه خود برانگیخته‌ای‌که خوداك‌مقوی برای یك تراژدی است . این است که برخلاف حماسه ـ کـه انعکاس دوره‌های شکوفـان تاریخی است ـ تراژدی همیشه از قلب ظلمت تراوش کرده است . تراژدی به معنای فهیم خود محصول عصری است که انسان خود را واگذاشته . عصر بی‌رنگ ، عصرخاکستری. عصر بی قهرمان‌که نه . ضد قهرمان . عصری که مردان «پروك» گذاشته‌اند و به‌مشاطه‌های دستاموز بدل شده . و «هدایت» دوست من ، در همچو عصری است که داش آکـل را رقم می‌زند . آنگاه کیمیائی گوشت و خونی به‌اش می‌دهد و توی ما ولش می‌کند .

این جا می‌خواهم مکثی بکنم روی چند تنی از کارگردانهای تازه نفس، که باهمه‌ی گرفتاری‌ها و «زیك زاك» شان ، طراوت و عطر و بوئی به سینمای سوم ایران داده‌اند و

در این دو سه چند ساله به حق اعاده‌ی حیثیتی از آن کرده‌اند . گیرم که برخی فقط «شور زخم» بوده‌اند برپیکر این سینما . پرونده‌ی این کسان را به سرعت ولو کنیم.

«نصرت کریمی» با همان یك درشگه‌چی نشان داد که آدمی است شلوغ و ظریف و سرشار و با تحرك و طناز . او از یك استعداد مغناطیسی برای ضبط و انعکاس وقایع عتیق و نوستالژیك برخوردار است و با تألیف اندوخته‌هائی از این دست ، قطعه‌های شاد وپرخون و منحصر به‌فردی به سینمای فقیر فارسی ارائه کرده است . منتها در همین‌چراغ اول رگه‌های موئین وسوسه انگیزی در کار او هست که ما را نگران کرده است . و آن حساسیت شدید اونسبت به گیشه است . و در پی این گونه «تعهدات» است که گاه عناصری را وارد فیلم می‌کند که لغوه‌های ملیح در پیکره‌ی کلی آن ایجاد کرده است . خلاصه آنکه تا همین جا کریمی نشان داد به این فقط قانع است که یك «دسیکا» ی کوچولو بماند . نه‌البته «دسیکا» ی دزد دوچرخه. بلکه دسیکای نان و عشق و بقیه ! «مهرجوئی یکی از آن مؤلفان فیلسوف مشربی است که سینما را زمینه‌ی بکر و خالصی برای بیان هیجانات و زیبائی شناسی دیالکتیك خود قرار داده است . وی با ابهام و رمز و شعر، و نیز با زبانی رسا و شامخ وطرح مسائل مسلط و پرپیچی از کلیشه‌ها و در نتیجه‌تماشاگران جمع و جور و تنگ ، به هیأت هنرمند سطح بالائی در آمده که نه‌تنها عوام زبان او را نمی‌فهمند . بلکه خواص نیز درکش نمی‌کنند . (زهی اشتباه !) این است که همچو بافته‌ی جدا بافته‌ای ، دم به ساعت حلقه‌های فیلمش را به کول می‌کشد و در این فستیوال و آن سینما تك اوراق می‌کند و نبضش هردم در جشنواره‌های غربتی می‌زند و کارش فقط این شده که مجسمه و پلاك و دیپلم جمع کند . (زهی تأسف !) انگار ملاك ارزش یك فیلم‌فقط پلاك است . انگار فیلم میسازیم برای چهار مقدس مسجد ندیده غربتی ، که با کولباره‌ی آثار بردرگاهشان با یستیم تا ما را باگردن‌کج مان از ملاحظه‌ی خود بگذراند و به‌ثبت جهانی برساند خلاصه هرکس این جسم لق‌را توی لپ حضرات شکانده بدبدبختی گذاشته. جوری که امروز هرکه از گرد راه رسید ، پیش از آن که بحقیقت کار خود بیاندیشید ، در فکر این است مفری بجوید و متاعش را بدوش بگیرد و عین این بازرگان های دوره باستان توی کلوپ‌ها و جشنواره‌ها دوره بیافتد ، بلکه کاپی ، تحلی ، بزی ، چیزی بماسد و روبراهشان کند . انصاف این است که تقصیر یکسره از این کسان نیست . اگر ما این چنین گرفتار عقده‌ی فتوی طلبی شده‌ایم، ریشه‌های‌آن را باید در آن روحیه‌حقارت کشیده‌ای جست که برفضای فرهنگی ماحاکم است ... اما هریتاش با ملو درام آدمك بچهٔ بورژوای زوار در رفته سانتی مانتالیستی را تصویر می‌کند ، گرفتار عصیان‌های حقیر پسران برعلیه پدران مانده و مفتخراست‌باین‌که بااستعمال یك نایلون از همه حنضرپنضر-

های ابله فریب (از مراسم قالیشوئی اردهال کاشان بگیر تا گنبد و گلدسته و گوشت کوب و حاجی فیروز و مخلفات) باضافه تأثرات نجیبه‌ای از واردات‌ایزی دایدری، بله مفتخر است باین‌که از یك دید جهانی با ریشه‌های ملی سود جسته است ! و سرانجام جلال‌مقدم که گـرچه قاپ رو نکرد ، بدون شك مرد با ذوقی از خودش سراغ داد کـه در آثارش ذخائری از بینش و ظرافت موج می‌زند . او هـر چند بـا فروتنی برای مردم کوچه فیلم میسازد اما درك و جذب حرفش البته بلوغ و فرهنگ غنی تری را طلب می‌کند .

بسیار خوب ، در صف پراکنده این گروه است که «کیمیائی» پا به سینما گـذاشته . وی با «بیگانه بیا» شروع کرد که تمرینی بود یا تفننی یا گربه لاسی با این مثلث فرنگی مآب عاشقانه . بهرصورت ، ما این فیلم را یك مراسم آشنائی با ادا و اصول و قربیله‌های سینمائی برای کیمیائی تلقی می‌کنیم ومی‌گذریم. که هرچه بود، وی باهمین یك اثرخودش را ضبط و ربط کرد ، زبان خود را یافت و بسرعت در آن مستقر شد . زبانی ابتدائی ، جوشان ، مستقیم ، خشن واستیلیزه با حرکات حساب شده‌ی دوربین که روی تقارن القا کننده‌ی عناصر خود مکث می‌کند . مکثی هوشیارانه کـه کمال بصری تصویـر را حاصل آورده است . توجه می‌دهم حمام را در «قیصر» و نمای دور نقش فرمان داروی پشت‌بام، و ورکشیدن هراس انگیز پاشنه‌ی کفش را که ترجیح بند عزم قتلی است ، وکشتارگاه‌را با تأکیدهای پر فشار دوربین روی گاو آماده به ذبح و یکی از برادران منگل به طریق موازی ، وحتا به خدمت درست کافه‌لاتی را در متن ماجرا ، که درسینمای فـارسی بیشتر به معجزه‌ای شبیه بود ... همه این‌ها هوائی سرشار از تازگی وجسارت و بدعت باخود داشت که به‌جرئت تاسال۴۸درسینمای مایی سابقه بود. بدون‌شك هیچکس چون اوبرجریان‌کند وراکد سینمای ماائری چنان سریع ونافذ نداشته . کیمیائی یك مرد مکتب ندیده‌ی‌عامی‌است که بسیار میداند . ونکته‌ی مهم حیاتی در اواین است که درمحمل نوآوری هیچگاه به‌دنبال غرابت نرفته ، بلکه باهمان مواد اولیه که زیردست وپای دیگران‌هم ریخته ، دست به‌ایجاد چنان فضائی زده که‌آکنده از عطرهای وحشی و پرطپش زندگی است . او سمبول سازی و شامورتی بازی ندارد . رفتار محیرالعقول به دوربین نمی‌دهد ، جزآنجاکـه نیازی‌آن را تجویز کند. حرف «پشت مغزی» قلنبه‌ای روی دلش‌آماس نکرده است . روان حرف می‌زند وروان‌تر اثرمی‌کند. وحرفش به‌ترجیع بندیك شعر عارفانه شبیه است که به‌شکل‌دل انگیز تکرار میشود . و هربار پخته‌تر . موجزتر، کاری‌تر . و این حرف پیام تنهائی‌آدمی است که یك سروگردن بلندتر از دیگـران ایستاده و هنوز روبه قبله نیافتاده مـی‌خواهد ورای خودوخواب معنائی برای خوددست وپاکند. ورمز این تکامل نه در اخ وپیف یاشهیدنمائی روشنفکرانه، که درقدرت ، صراحت، آشنائی به فرهنگ طبقاتی ، شناخت عینی ساخت های

اجتماعی ، دست یابی به‌یك استتیك مشروط شرقی ـ و سرانجام ترکیب هنرمندانه‌ی این مواد باعناصر انسانی است . نهضت سینمای قیصر را فراموش نکنیم . و یادمان باشد که عوامل کنسل شده‌ی بی مصرفی ، ازقبیل چادر، بازارچه ، قبرستان ، حمام ، کشتارگاه، گذرهای شبانه ، کوچه‌های سایه روشن مفلوك ، پشت بام‌های کاه گلی و... که به‌علت‌فقدان وجاهت قرار دادی تا آن زمان راهی به‌سینما نداشتند ، برای اولین بار در قیصر به‌رسمیت شناخته شدند . و البته توسط همان سینمای بی فرهنگ به سرعت در معرض ابتذال قرار گرفتند . اما کیمیائی دیگردرآن پایگاه نبود . او در جست وجوی فضای بازتری‌پر کشیده بود . در حالیکه دیگران همچنان به‌دریدن، تکه پاره‌کردن قیصرش مشغول بودند .

کیمیائی اکنون اقدام به‌یك ریسك کرده است. چراکه به زعم سردشته داران ادب و هنر که عادتا عاشق مرده‌ها هستند ، باآدمی چون هدایت طرف شده است . این است که پیشاپیش سلامت این فرقه را برای خود خریده است. شاید همین ژست تدافعی نسبت به اتهامات احتمالی این فرقه است که او را به محکم‌کاری‌های غیرلازمی وا داشته . تا آن‌جا که درسبك‌وشیوه‌ی زندگی وآثار مستندشیرازچهل سال پیش که زمینه‌ی داستان فیلم اوست، چنان مبالغه می‌کند که دوربین را به ولگردی روی اشیاء و تزئینات زائد می‌کشاند و حتا تابه حجله‌گاه می‌برد ، فقط به‌این قصد که با تأکیدهای مصرانه شلوارهای زیر مردانه و وزنانه‌ی چهل سال پیش را برای ماا کسپزه بکند !

او باهرقطع وپیوند و زاویه‌ای نشان داده است که ناظری‌بی‌گذشت برکلیت داستان است . چنانچه هرگز این احساس پیش نمی‌آید که‌کارگردان باوجود فشارهای بیش از حدی که روی زمینه‌های دکومانتریك می‌آورد قصد تفاضل داشته، یاکه می‌خواسته مطالعات مردم شناسی خود را به رخ بکشد . این جاکیمیائی بابیانی سلیس به‌ساخت و بافت‌آدم‌ها و روابط وفضا می‌نشیند وباچابکی‌عجیبی رابطه‌ی خودرا باتماشاگر برقرارمی‌کند. برای معرفی‌آدم هادیگرمثل سکانس افتتاحیه‌ی قیصردرمضیقه نیست. یادت هست افراد خانواده‌ی قیصر دربیمارستان چگونه به ما معرفی می‌شوند؟ این‌جا دیگر دست ورزیده و نگاه دقیق شده است ـ او وصف‌های نفوذی ولی پراکنده‌ی هدایت را در یك صحنه پخته می‌کند و با پرداختی شورانگیز ما را در جریان می‌گذارد .

هدایت دو معرفی دو قطب اصلی داستان ـ داش‌آکل وکاکا رستم ـ از ابتدائی ترین روش‌های مرسوم قصه نویسی استفاده‌کرده است . نمونه می‌دهم :

درآغاز قصه‌آورده است : «همه‌ی اهل شیراز می‌دانستندکه داش‌آکل وکاکارستم سایه یکدیگر را با تیرمی‌زدند .» وبلافاصله برخوردآن دو را در قهوه‌خانه‌ی «دومیل» شرح می‌دهد . اما چنانکه گوئی طرح زنده‌ای‌که درون قهوه خانه ازاین دو ریخته شده ، او را

قانع‌نکرده است، میانه‌ی درگیری ازقهوه خانه بیرون می‌آید و گریز ملال‌آوری به‌تشریح استاتیك آدم‌ها می‌زند : «داش‌آکل در شهرمثل گاو پیشانی سفید سرشناس بود و هیچ لوطی پیدا نمی‌شد که ضرب شستش را نچشیده باشد .»...و «خودکاکارستم هم مرد میدان وحریف داش‌آکل نیست. چون دوبار ازدست اوزخم خورده‌بود وسه چهاربارهم روی‌سینه‌اش نشسته بود. بخت برگشته چندشب پیش‌کاکا میدان را خالی دیده بود وگرد وخاك می‌کرد.

داش آکل مثل اجل معلق سر رسید و یك مشت متلك بارش‌کرده بود ، بـه اوگفته بود : «کاکا ، مردت خانه نیست . معلوم می‌شه کـه یك بست فور بیشتر کشیدی .»... و «آنوقت‌کاکارستم دمش راگذاشت روی‌کولش و رفت . اماکینه‌ی داش‌آکل را به‌دلش‌گرفته بود وپی بهانه می‌گشت تا تلافی‌بکند .» وباز: «داش‌آکل ... کاری به‌کار زن‌ها و بچه‌هـا نداشت . بلکه برعکس بامردم بامهربانی رفتار می‌کـرد. واگـر اجل برگشته‌ای بازنی شوخی می‌کرد یا به‌کسی زور می‌گفت ، دیگر جان سلامت از دست‌آکل به‌در نمی‌بـرد . اغلب دیده می‌شدکه‌آکل از مردم دستگیری می‌کرد . بخشش می‌نمود و اگر دنگش می‌گرفت بار مردم را به‌خانه شان می‌رسانید . ولی‌بالای دست خودش چشم نداشت کس دیگر را ببیند ،آن‌هم‌کاکارستم‌که روزی سه مثقال تریاك می‌کشید ...».

هدایت بعد از آنکه ما را بیرون قهوه خـانه سیر گـردش داد ، در آستانه‌ی یك انفجار دراماتیك به قهوه‌خانه باز می‌گرداند و کیمیائی از ترکیب این صحنه‌ی گسیخته و آن چند گزارش پریشان ، سکانس بدیع و موثر آغاز فیلم را ساخته و با آنکه نسبت به نکات وصـفی هدایت حدوداً امین مانـده صحنه‌ای لبریز از محتو او سرعت و پخـتگی پرداخته . او گـرچه خـطی را که هدایت داده، عادلانه حفظ کـرده است ، اما گذشته از سود جوئی از یك برگردان مناسب تصویری، دستکی نیز به بـروروی قصه برده است. دلیل البته روش است ونیازی به‌توجیه نیست. او هنرمندی است درخدمت سینما . وسینماهم مثل هنرهای دیگر زبان خودرا دارد وادا وکلك وتکنیك خود را. نهایت اینکه دستمایه‌ی قصه‌کلام مکتوب است وزبان سینما تصویر. غرض کیفیت ارائه‌ی اندیشه است ونحوه‌ی تبلور آن‌برتصویر. مضافاکه در سینما تکنیك پیچیده‌تر ازمثلاً قصه نویسی است و درست به‌همین دلیل‌بیان غنی‌تر. به‌دلیل عوامل بیشماری‌که درکناردوربین قرارگرفته‌اندکه‌درهم بیامیزند و لحظه‌ای از زندگـی را پشت تصویر خالی‌کنند . این است‌که‌کمیائـی فیلمساز وسیله و تجهیز وفرستنده‌ی قوی ترین‌را طلب می‌کند تامثلاً داش‌آکل را ازآن‌فضای مه‌آلود وخفته و مهجورش بیرون بکشد و در اختیار ما بگذارد . مساله این است‌که او به‌یك نسخه بدل سازی بی‌مایه بس نکرده است . اونه‌تنها «زده» های قصه را درفیلم مـی‌زداید، بلکه به‌نظر می‌رسد قصه را محملی خواسته تا روح دردمند خود را همچو پرده‌ای شفاف برآن روکش

کند . که تازه هر گاه غیراز این کرده بود ، جای حرف و حدیث بود . چراکه درآن‌حال دست بالاش یك دوباره‌کاری زائداز‌طریق ترجمه به تصویر کرده بود که ربطی به‌ماندا‌شت. اماکارگردان از یك ذهن خلاق برخوردار است . حرف دارد . و مهم این است که حرفی در دهان داشته باشی و زخمی به پهلو . که این حرف اگرریخ‌پرطمطراقی نیست ، لاجرم خونابه‌ی جراحتی است . ومن این جراحت را در فیلم دیده‌ام . کیمیائی حتاآن جاکه از فرمان نویسنده عدول می‌کند ، صرفاً به‌دلیل یك چیز دربیان بوده است و نزدیکی به‌یك فرم خالص سینمائی . و فیلم باهمه افت‌های ملیحش ازاین جاست که بارمی‌گیرد و دلچسب می‌شود . وهم از رهگذار این خلق مجدد است که قصه گهگاه گرفتار جسورانه ترین زیر- و روهای نمایشی است . البته نه به‌تحریك اسنوبیسم وگنده پرانی . بلکه به‌علت ایجادیك تداوم اصیل تصویری. وگرنه کدام سند زنده‌تراز نسخه‌ی سینمائی داش‌آکل مبنی بردرك و احترام‌کامل فیلمساز‌نسبت به نویسنده‌ی فقید؟ این‌جا بحث درباز سازی یك اثراست ولیاقتی که در این بازسازی‌به‌ظهور رسیده . نمونه بیاوریم : قصه ،آشنائی داش‌آکل و مرجان را اینطور بیان میکند : مجلس ختم حاجی صمد ، پدر مرجان است . داش‌آکل وارد بیرونی خانه‌ی حاجی می‌شود . بعد او را وارد یك اتاق بزرگ ارسی‌دار می‌کنند . در این وقت زن حاجی می‌آید وازپشت پرده باهم به صحبت می‌نشینند و داش‌آکل ماجرای‌آشنائی خود را با حاجی صمد بازگو می‌کند . «بعد همینطورکه سرش را برگـردانید ، ازلای پرده‌ی دیگر دختری را با چهره‌ی برافروخته وچشم‌های گیرنده و سیاه دید . یك دقیقه نکشیدکه که درچشم‌های یکدیگرنگاه‌کردند. ولی‌آن دخترمثل‌اینکه خجالت‌کشید پرده را انداخت وعقب رفت .آیا این دختر خوشگل بود ؟ شاید ، ولی در هرصورت چشم‌های‌گیرنده‌ی او کار خودش راکرد و حال داش‌آکل را دگرگـون نمود ، او سررا پائین انداخت و سرخ شد. این دختر، مرجان، دختر حاجی صمد بودکه ازکنجکاوی‌آمده بود ، داش سرشناس شهروقیم خودشان را ببیند.» همین، همین یك نظرکار خود راکرده است مرجان در سراسر قصه همچو غنچه‌ای بسته مانده و مادر این هفت سال دیگر ردپائی از او نداریم و تنها در خیال داش‌آکل است‌که او را می‌بینیم ، بدیهی است‌که در فیلم این عشق می‌بایست شکافته شود و فرم بگیرد ،که نه‌تنها چنین شده ، بلکـه با یك‌گسترش لیریك و خـوش ریتم در تارو پـود داستان دویده و بـه میزان قابل توجهی خشونت و وحشت متن ماجرا را تعدیل کرده است: کارگردان باقدرت تخیل‌کاونده‌اش ، لحظه‌ی‌آشنائی‌آکل و مرجان را ـ چنانکه هدایت خواسته بود ـ درآن اتاق دربسته ندیده است . جائی‌که بعد داشته باشد ، هـراس برانگیزد ،کنایه بزند . خونی از مرگ وشعر وتنزل درآن جریان داشته باشد وطعم‌یك حس تلخ را پیشاپیش در ذهن تماشاگر بیدارکند . اوگورستان را انتخاب کرده است .

و کجـا غنی تـر و وسوسه انگیز تر و کنائی تر از گورستان ؟ با درختان لخت پائیزی و جبه و برگ‌های برزمین ریخته وآب‌های خسته وآدم‌های اشرافی قرن نوزده روس. بله، در گورستان قاری ندیدم. مرده خودهم نبود . در شکه هایش ازحدلوکس بودند. زن‌های سیاه پوش‌هم همان دم ازلای زرورق باز شده بودند . و بعد ، میان‌آن همه زن‌که مرجان را دوره کرده‌اند ، آیا مضحك نیست داش‌آکل غریبه‌ی نامحرم باید روبنده‌ی مرجـان را پس بزند وآب را ازکاسه به‌صورتش پشنکه کند؟ این‌ها نکاتی است‌که بر گورستان وارد است. بااین همه سکانس گورستان دردانه‌ی نفیسی است‌که به‌جرات در سینمای معاصرفارسی باید آن رایك شاهکارتلقی کنیم. این‌صحنه بیشتر به‌قصه‌ای‌ازمثنوی‌شبیه‌است‌که به‌رغم‌سکته‌های‌لفظی چنان‌آکنده از شعر و معنی است‌که جای هیچگونه مس مس و امانی نمی‌گذارد . این‌جـا کیمیائی دربند «مو» نیست ، محو پیچش ایـن «مو» است . او خیلی راحت خواسته است بگوید این عشق بدخیم است . در زبان ظریف تصویرهم میگوید . نهال این عشق راهم در گورستان می‌نشاند . و درست به‌همین دلیل هم باید میان‌آن همه زن ، داش آکـل غریبه‌ی نامحرم روبنده‌ی مرجان را بردارد و در راه نیل به‌اصل خویش یك قـدم به مسلخ تقدیر نزدیك شود. باری‌برای حفظ رنگ وبوواصالت این عشق ، کیمیائی به تناوب چهارصحنه‌ی دیگر به وجود می‌آورد ، که منهای‌آخرین ، بقیه یك جانبه است. یعنی فقط یکی محوشده در دیگری است و تنها در سکانس شب عروسی است‌که این دو یك لحظه در چشم‌های هـم خیره می‌شوند . صحنه‌ی بسیار زیبای نماز را بیاد می‌آوری ؟ مرجان سجاده پهن می‌کند و روی‌آن گل یاس می‌پاشد و خود با بهتی‌کودکانه نماز خواندن قیم خود را از لای در دید می‌زند . یاآن صحنه‌ی نارس و رمانتیك برف در حیاط‌که مرجان شاد وگرم و بچگـانه روی برف‌ها ایستانده شده و بی‌هدف زیرپایش برف را می‌کوبد وانگار همین جور منتظر است‌که داش‌آکل از اتاق زاویه نرم نرم او را بچرد . یا صحنه‌ای‌کـه مادر مرجان خبر آمدن خواستگار را به داش‌آکـل می‌دهد و مرجان با معصومیتی‌آمیخته به شرم و حسرت گوش گرفته ، یا سکانس محتشمانه‌ی عروسی مرجان ، شبی که‌آکل حساب های خودش را واکنده و دفتر و دستك را به تازه داماد سپرده و خود راهی خانه است . آهنگ « دختر شیرازی» باشکوهی نرم و غمگین کـه بیان‌کننده‌ی شور و انقلاب درون‌آکل است ، آرام اوج گرفته است .آکل توی حیاط یك دم می‌ایستد ونگاه می‌کند . مرجان در اتاق‌جلوی آینه ایستاده شاد وبی‌قرار است . دراین لحظه چشمش به‌آکل می‌افتد ویك لحظه نگاه‌آن دوبه هم قفل می‌شود . حالی شبیه یاس و افسردگی وغم و تسلیم در متن موسیقی چهره‌ی درشت‌آکل را می‌پوشاند. حالتی‌بیان ناپذیر بایك بازی عجیب واستثنائی که تنها می‌تواند از اعماق یك روح زخمگیـن سرچشمه بگیرد . به‌هرحال، این‌جاعشق جلوه‌ای اثیری و

عارفانه به خود گرفته واز نیازهای نخستین جسم در مانده است. و شاید به‌این دلیل است که عشق آکل ازطریق سمبول ـ که همان دستمال مرجان است ـ زنده تر از حضور خود معشوق است. این است که عشق مرجان شخصیت دیگری را درداو بیدار کرده‌است که روح او را درسته به‌خودجذب کرده. شخصیتی که درعمق مه غلیظ رویای‌خود شناوراست، درحالیکه تابوت بزرگ یك عشق را بردوش گرفته . ولی مناسبت نیست اگر درآن نمای موازی‌شب زفاف، آکل در برابر رقاصه بسته می‌ماند . صحنه همخوابگی آکل و رقاصه چنان صریح وبرجسته است که به‌هیچ وجه نیازی به عنصر تقویتی دستمال نیست. دستمالی که برای آکل مظهر عشق و صمیمیت است ، برای چه باید در رختخواب رقاصه ، آن‌هم ضمن پیچ و تاب آن چنانی ، توی دست آکل چلانده شود ؟آیا می‌خواهد کلید رمز ناتوانی آکل باشد ؟ یا که می‌خواهد بیان کننده‌ی پاکی وبکارتی باشد که در طلسم عشق دیگری است ؟ به‌هرحال به‌کار بسردن دستمال معشوق ،آن هم درآن کشاکش رختخوابی ، از ذوق سلیم کمی دور می‌نماید .

اما آنچه بیشتر قابل تأمل است ، اینکه «کیمیائی » در این قصه بعد دیگری را نیز کشف کرده است: برای معارضه میان داش‌آکل وکاکادستم ، هدایت انگشت برانگیزه‌های مطلق‌عاطفی گذاشته . به‌این دلیل وصف‌های اونیز اغلب دو بعدی وحسی است . درحالیکه «کیمیائی» مساله را به این سادگی تلقی نمی‌کند . او برای ایجاد تعادل میان این دو نهایت از رنگ‌های ملایم تری استفاده می‌کند وباذهنی پویا درجست وجوی ریشه‌های ناپیدای‌اجتماعی است. هم به‌این دلیل است که در فیلم کاکا به عنوان یك فرد حدوداً توجیه میشود . او در این‌جا به‌رغم چهره‌ی سیاهش دیگر دیو نیست . چنانچه آکل نیز ـ آنطور که در قصه آمده ـ یك سیره آغشته به خصال قهرمانی نیست . «کیمیائی» بی‌آنکه از مشت گره کرده‌چهار پایه‌ای مدد بگیرد، باحرکتی متین به عمق ورطه تضاد فرو می‌رود و عقده‌های طبقاتی را از ریشه‌ی آن‌جدا می‌کند و پیش روی ما می‌گذارد. او باهاله‌ای که ازهمدردی دور صورت کاکا رستم‌تابانده، می‌خواهد سند برداشت «فرد» را به‌عنوان مهره‌ای نه‌بازیچه تقدیر، بل‌تراش خورده ازمناسبات عینی، صادر کند . واگر چیزی به‌قصه‌ی «هدایت»افزوده است ، چیز مهمی ، یکی همین جاست . اوبدی را مطلق نگرفته . سیاهی وشرفقط صورت ظاهر است . فقط یك چهره است ، همچو چهره‌ی کاکا . او این گفته‌ی داش‌آکل را رد می‌کند که «هرجاهرچی داره از پرقندان داره .» اوهرگز نخواسته است بگوید کاکادستم میوه‌ی تلخی است که پستان مادرش راگاز گرفته ، بلکه می‌گوید این تصور شتابزده‌ی عرف است نسبت به‌آدم‌هائی همچو کاکا. چراکه کاکاهم زخمی در روح‌دارد . «اونا بابا ـ ننه‌مو توسرما جلو چشام انداختن توحوض. با این‌کار می‌خواستن من فرمون برخوبی‌بشم .

اما من زور گفتن خوبی یاد گـرفتم . [اشاره به‌آکل] اون سگ پاسبونه . براشون عزاو عروسی می‌گیره.»اشارات دیگری‌هم‌دراین مقوله هست که‌حجم بازتری به خصومت دیرینه‌ی آکل وکاکا می‌دهد .آن‌جاکه‌آن لوطی‌زنباره درمیخانه‌ی اسحاق به آکـل طعنه می‌زند : «وقتی‌آدم خودشو میندازه تو دفتر دستك یه پولدار، دیگه حال و حوسله براش نمی‌مونه.» به‌این حساب ، «کیمیائـی» تلقی خودرا برزاویه‌ای استوار می‌کندکـه درست صدو هشتاد درجه مقابل «هدایت» است و اتفاقاً این نه نافی ، که‌کامل کننده‌ی حرف هدایت است . او ریشه‌های ناپیدای یك تضاد تقدیری را از حوزه تراژدی بیرون‌کشیده وبه‌سطح آگاهی‌های اجتماعی‌کشانده است. او نقاب خصلت محتوم را از چهره‌ی‌آدم‌های قصه دریده ونسبی‌بودن و در شرایط بودن را جایگزین‌آن‌کرده است . هرچند این دید ـ باقـرینه هائی‌که پیش روست ـ درسراسرفیلم‌گسترش نیافته می‌خواهم‌این نامه‌را باچندنکته‌ی پراکنده ختم‌کنم . آن‌گذر شبانه یادت هست ؟ در قصه جائی است داش آکل خرد و جذاب از مجلس عروسی مرجان بازگشته . به خانه‌ی اسحاق عرق‌کش می رود ومست می‌کند و بیرون می‌آید. در راه شعری به‌یادش می‌آید و زمزمه می‌کند ! «به‌شب نشینی زندانیان بزم حسرت ، که نقل مجلس شان دانه‌های زنجیر است .» ودرك پلاستیك‌کارگـردان از وصف درونی «هدایت» نمای درخشان‌آن‌گذر شبانه را می‌آفـرینند : داش آکـل مست و واخورده روی سکوئـی می‌نشیند . دستمال ـ خاطره‌ی مرجان ـ را بیرون مـی‌آورد و به‌آن خیره می‌شود . این دنیای درون اوست‌که تی‌پاخورده ازآن رانده شده است . سربلند می‌کند . از مقابـل او چند زندانـی زنجیر به‌گردن با دوگزمه از پس وپیش می‌گذرند و این هم دنیای خارج است . و این‌جاست‌که‌آکل وانهاده و باطل در شیب سرنوشت رهـا می‌شود . این صحنه‌ای فوق‌العاده و عمیق و پربار است .

نکته دیگراینکه‌آکل هنگام عروسی مرجان به‌شهادت «هدایت» مردی است چهل و دو ساله‌که جای زخم قمه صورتش را زشت‌کرده است . وخواستگاری که برای مرجـان پیدا شده «پیرتر و زشت تر» از خودآکل است. واضح است‌که اجرای متن جلوه‌ای سخت سائیده و رمانتیك در فضای تراژیك فیلم می‌پراکند . فاجعه‌ی دردناك‌آکل در ایـن است که داماد از اوهم جوان تر است هم زیباتر وهم اهل مال ومنال . و این سه عامل است که آکل را در فیلم ضربه‌کرده و بهانه‌ی هرگونه تسلی وتسکین را از او گرفته .

نکته دیگراینکه «همه‌ی شهر» می‌دانند ـ حتاکاکا ورقاصه نیز ـ که‌آکل دلش برای مرجان سریده است . (و این البته‌ازتوداری‌آکل بعید است‌که چنین‌کوس رسوائی خودش را بر سر هر بام بکوبد .) بسیار خوب ، چطور همه ماجرای رسوای‌آکل را می‌دانند و مرجان ومادرش‌که قاعدتاً می‌بایست شامه‌ی‌تیزتری داشته‌باشندنمی‌دانند؟ که‌اگرمی‌دانستند،

که باید می‌دانستند، چطوربا نوعی به روی خود نیاوردن پا پس کشیدند؟آن هم درشرایطی که بقول مادر مرجان بدون اجازه‌ی داش‌آکل حتاآب هم نمی‌خوردند ... به هرحال !

نکته دیگر سکانس قهوه خانه است ودرگیری داش‌آکل وکاکا رستم که ازقضاعیناً از قصه‌منتقل‌شده‌است. متلك‌پرانی وکنایه‌گوئی وقاه‌قاه شاگردقهوه‌چی که‌کاکا استکان ونعلبکی را به خشم پرت می‌کند . و قهوه‌چی زلتك زنان ، که داش‌آکل به‌دادش می‌رسد ... این صحنه یکی از سکانس‌های متوسط فیلم است‌که از نرمش و چابکی وقدرت بافت‌کلی فیلم دور مانده است.

دیگر موسیقی متن فیلم است‌که باوجود واریاسیون‌های‌غنی و پرشور و مایه دارش، به نظرمی‌رسدگاه یك باراضافی است‌که به‌عنوان یك لائی ، یك عنصر پرکننده در صحنه‌ها به‌کار رفته . صحنه‌های مکرر میخانه نیزازهمین مقوله است ، که از فرط استعمال جذبه‌ی خود را از دست داده‌اند وحالت مقاومی در تماشاگر ایجادکرده‌اند .

ودیگر لحظه‌ای است‌که داش‌آکل‌کنار حوض خانه‌اش چندك نشسته وآب را ازدست هایش می‌چکاند . این چکاندن‌آب یك دم او را درخاطره فرومی‌برد . و مانیز در این تداعی شرکت می‌کنیم و سکانس‌گورستان را به‌یاد می‌آوریم که‌آکل برای به‌هوش‌آوردن مرجان با سرانگشت‌آب به‌صورت او می‌پراند . کارگردان نیز قطعاً چنین‌کیف وحالی را می‌خواسته القاکندکه از چهره‌ی‌آکل‌کلوزآپ می‌دهد ، بانگاهی که درعمق یاد هاشناور است . اگر چنین است ، اگر واقعاً این یك وهم نیست ،آیاگویا ترآن نبود به‌جای باهر دو دست چکاندن‌آب ، باسر انگشت‌آب را پشنگه‌کند ؟

آخرین نکته را برجمله‌ی‌آغاز «بوف‌کور» می‌گذارم‌که در پایان بر پرده نوشته می‌شود . که البته زائد است وچیزی راحل نمی‌کند . چراکه‌کلی بافی است و راحت می‌توان برآغاز یا پایان هرفیلم ـ که دردی را طرح می‌کند ـ نوشت . خصوصاً که درد داش آکل دردی نیست‌که نتوان به‌کسی گفت . و مضافاً که «فیلم داش‌آکل» به ازای بیان زهر آلودوغم انگیز این درد است‌که نزد ماگرامی است، باآن پایان‌بندی شاعرانه ورمزگونه‌اش. دوگنجشك لب‌آب‌نماایستاده اندوکنارهم جست وخیز می‌کنند . یکی ازآن دوجرعه‌ای‌آب می‌نوشد و پرمی‌کشد . دیگری تنهامی‌ماند. دمی به‌این بروآن برچشم می‌گرداند. سرش را توی‌آب می‌کند . بابال‌هایش‌پشنگه می‌زند و فیکس می‌شود ... و دیگر بس‌کنیم که حق مطالب دیگررا توکلاً اداکرده‌ای.

نوشتهٔ : ریچارد روود

ترجمهٔ : آزیتا به نگار

ژان ماری وینی شتراوب

ژان ماری وینی شتراوب : Jean - Mariés Vianney Straub

شتراوب خود زندگینامه‌اش را به اختصار چنین توصیف می‌کند :

«من مانند جوانا (یکی از شخصیتهای فیلم آشتی ناپذیر) در دیماه بدنیا آمده‌ام . و ماکس ژاکوب می گوید: تمام متولدین دیماه پیربدنیا می‌آیند .

به‌عبارت دقیقترمن دراولین یکشنبهٔ پس ازعید اپیفانی Epiphany درسال ۱۹۳۳، سال‌به‌قدرت رسیدن هیتلر، درمتز(Metz) مرکزایالت لرن وموطن پل ورلن متولد شدم مرا ژان ماری وینی نامیدند .»

لکن زندگینامهٔ شتراوب را باید زودتر از ۱۹۳۳ و در حقیقت هزار سال پیش از آن ، بهنگام مرگ Louis Le Debonnaire پسر Charlemagne شروع کرد . پس از مرگ وی امپراطوری او به سه قسمت تقسیم شد . پادشاهی غرب سهم چارلز ، قسمت شرقی سهم لوئی و نواحی ما بین این دو منطقه (فلاندر ، آلزاس ، لرن و بورگاندی) به‌لوتار رسید. ازآن روزتا به‌حال . اروپای غربی از اغتشاشات، بی‌نظمیها ، وآشفتگیهائی که منشأ آن سلطنت لوتار است رنج برده ، تا به جائی کـه وقتی در سال ۱۹۴۰ آلمانها فرانسه را مورد تجاوز قرار دادند ، نواحی آلزاس و لرن را نه بـه عنوان مناطق اشغال شده بلکه با وقاحت به عنوان مناطق آلمانی تصرف کرده ، و عملا با وادار ساختن مغازه‌

داران به تعویض خطوط فرانسوی اسامی دکانهای خود به سبك گوتیك دست به خدعه‌ای آشکار زدند .

بهرحال ، تاریخ همیشه حاوی اعمال منطقی و صحیح نبوده ، چنانکه شتراوب نیز در گیراین عدم تداوم منطقی است .

بهره گیری او از فرهنگهای فرانسه و آلمان با وجود آنکه موجد در گیریهای شخصیتی شدیدی برای اوست، به غنای‌زندگی هنری او کمکی‌شایان نموده است. درنتیجه، او بدون آنکه کارگردانی کاملا آلمانی باشد ، یا مستقیماً از فرهنگ فرانسه متأثر باشد، از هردوی آنها سود فراوان جسته است .

او پس از اتمام جنگ وارد مدرسهٔ سنت کلمنت شد . لکن محیط و تقوای خشك این مدرسهٔ ژزوئیتی آن چنان غیرقابل تحمل بود ، که او را راهی دبیرستان ایالتی نمود.

در دومین سال تحصیلی در این مدرسه ، طی تظاهراتی علیه برنامه‌های مبتذل و غیر متعهد سینماهای متز (Metz) برای اولین بار، و اندك زمانی بعد درحین اعترافی رسمی به شدت رفتار خشونت آمیز افراد پلیس ، نسبت به الجزایریهای ساکن متز (Metz) رودر روی سیستم خشك انظباطی پلیس فرانسه قرارگرفت.

در آن زمان او خیال نویسندگی در سرداشت و حتی نیمی از دانشنامهٔ خود را نیز تکمیل‌کرده بود . لکن خود در این باره چنین می‌گوید :

«شاگرد بسیار بدی بودم ، و در ریاضیات و موسیقی هر دو رد شدم . پدر و مادرم مرا بسیار بد تعلیم داده و بارآورده بودند، زیرا اگر بچه‌ها را همزمان با تعلیم یونانی و لاتین با موسیقی نیز آشناکرد ، نتیجه مطمئناً درخشانتر از آن خواهد بودکه در مورد من ببار آمد .»

اولین برخورد او باسینما درست پس‌ازجنگ دوم بود. برای بسیاری این توهم پیش آمده که این توجه ناشی از رؤیت فیلمهای برسون (Bresson) می‌باشد. ولی توجه به برنامه های مبتذل و عامیانهٔ سینماهای متز (Metz) روشنگر آنست که شتراوب تا اوائل سال ۱۹۵۰ موفق به دیدن فیلمهای برسون (Bresson) نشد .

می‌توان گفت اولین تأثیر پذیری مستقیم سینمایی وی ناشی ازفیلمهای ژان گرمیون (Jean Gremillon) به خصوص آبهای طوفانزده (Stormy Waters) وشروع تابستان (Lumiere d'Eté) بوده است .

گرمیون امروز به صورت شبحی مبهم و فراموش شده ، یا بدتر از آن همردیف کارنه (Carne) و سایر کارگردانان ۱۹۳۰ به یاد آورده می‌شود. لکن اوکه خودمصنف و آهنگساز بود به جهت استفاده از موسیقی حتی قبل از ناطق شدن فیلمها ، موردی بسیار

برتر و مخصوص به خود در صنف کارگردانان احراز می‌نماید .

در اولین فیلم ناطق خود ـ لیز کوچولو ـ (La petite Lise) گرمیون کوشیده از صدا به عنوان چیزی بیش از یك همراه سادهٔ تصویر استفاده برد .

بدین‌ترتیب او با اعتقاد به‌آنکه «تغییرات تصاویر باید با موسیقی همراه وهماهنگ باشد ، و از آنجا که هرتغییر تصویری باعث تغییر روند فیلم‌شده و در تلحین هر صحنه، انسجام موسیقی همراه با فضای خاص صحنه باید مد نظر قرار گیرد ،» برای اولین بار با ادغام موسیقی ، صدا ، وگفتار فیلم و ضبط آنان برروی نوار صدا ، هم ارزی نوار صدا و تصویر فیلم را صحه گذاشت .

در آبهای طوفانزده (Stormy Waters) اوبا تلفیق موسیقی وصدای موتورکشتی به نوعی ترکیب صوتی از اصوات گوش نواز موسیقی و صداهـای خشن روزمره تن داد ، که نتیجهٔ تکامل یافتهٔ آن ، نوعی سمفونی بدوی ، نائل به توصیف روحانیت و طبیعت‌است که آنرا امروزه ، موسیقی ترانساندانتال می‌نامند .

در فیلم فروغ تابستان او ازتحریرهای مختلف صدها صدای مختلف سودجسته است پیرشافر (Piere Schoffer) یکی از مدافعین مـوسیقی ترانساندانتال، معتقد است که برای گرمیون موسیقی یك‌شرح سادهٔ تصویر نبود، بلکه یکی ازنبضهای حساس فیلم‌محسوب می‌شد . و با عطف به رابطهٔ خاص هرتصویر و موسیقی مناسب بـا آن (که شامل لغات و صداها نیز می‌باشد) او به‌آفرینش انسجام و ادغام‌کامل سینمایی بین صدا و تصویرمی‌رسید.

رونالد مانل (Ronald Manel) یکی از همکاران گرمیون مـی‌افزاید که ابتکار حقیقی اوناشی ازنوعی غریزهٔ ذاتی شناسائی ریتم بود. برای او صدا در درجهٔ اول‌اهمیت قرار داشت زیراکه او ذاتاً آهنگساز بود .

در صورت مقایسه . بین کارهای شتراوب (Straub) وگرمیون خطوط تـوازی کاملا مشهود است .

برداشت شتراوب از صدا و موسیقی گرچه کاملا مشابه گرمیون نیست، لکن به‌نظر می‌آیدکه شتراوب امکانات استفاده از صدا، اهمیت به‌کارگرفتن موسیقی را به عنوان‌یك عامل بالقوه ، و نیز تبدیل وکاهش غنای ادبی داستان فیلم‌را به ساده‌ترین صورت ممکن، برای تأکید هرچه بیشتر براستقلال زبان سینمائی فیلم از گرمیون آموخته است .

نه شتراوب ، نه گرمیون هیچ گاه به تهیهٔ فیلمی در شرایط تجارتی تن درندادند.

در اوائل سال ۱۹۵۰ شتراوب متناوباً در دانشگاههای استراسبورك و نانسی‌حاضر می‌شد و به اتفاق یکی از رفقایش نیز سازمان سینه کلـوبی را در متز (Metz) اداره می‌کرد .

به علت عزیمت ناگهانی دوستش به یك مسافرت کوتاه وظیفهٔ معرفی فیلم آن هفته برای اعضاء سینه کلوب به عهدهٔ او افتاد .

فیلم ، بانوان بیشهٔ بولنی (Les Dames du Bois de Boulogne) اثر برسون (Bresson) بود و تنها یك روز قبل از نمایش به متز (Metz) رسید . شتراوب که فیلم را ندیده بود آنرا متوالیاً چندین بار تماشا کرد و این نقطه عطفی در زندگی او بود .

این شاهکار برسون (Bresson) تنها به عنوان نطفهٔ اندیشه‌ای جهانی و ماورای ابعاد زمان و مکان توصیف پذیر است .

کارگردانان برجسته ومختلفی چون آنتونیونی، ژاك دمی، شتراوب وبسیاری دیگر، با وجود برداشتهای مختلف خویش از فیلم ، تأثیر آن را در شکل پذیری خویش تصدیق کرده‌اند .

برای ژاك دمی (Jagues Demy) ساختمان سناریو و موارد ابهام آن نبض حساس فیلم محسوب می‌شد .

ازنظرشتراوب دگردیسی، تحریك اخلاقی برسون (Bsesson)،فورمهای تجریدی و البته صدای فیلم مؤثر و تکان دهنده بود .

تشابه فیلمهای شتراوب و برسون بسیار برجسته و قابل توجه است ، لکن تفاوتهای بسیاری نیز درآنها مشهود است .

سه فیلم اول شتراوب نیز مانند برسون حاوی کاوشی ادیبانه است . اشاره می‌کنیم به خاطرات‌کشیش دهکده ، از شتراوب ، و بانوان بیشهٔ بولنی از برسون که در هردو حد اکثر سعی در حفظ غنای ادبی موضوع کاملاً مشهود است . و این امر حتی در مورد، آشتی ناپذیر و فیلم‌کوتاه ماچورکای بیدست و پا از شتراوب بازهم کاملاً محسوس است .

ظاهراً بنظر می‌آید که شتراوب و برسون در سینما از ادبیات سودجستند لکن حقیقت آنست که‌آنان احیاءکنندهٔ سینمای عصر خود می‌باشند .

هر دو به‌فضیلت بیان ارج می‌نهند . شتراوب ازآغاز وبرسون پس از فیلم بانوان... همیشه‌از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده‌برده‌اند. وبااحتراز از حقه‌های تکنیکی کارگران، به‌شکلهای تعبیری رسیده‌اند .

اهمیت دیگر کارهای‌برسون (Bresson) مبادرت به‌نمایش واقعیات مختلف درجوار یکدیگر بود. دربانوان‌بیشهٔ بولنی‌داستانی‌ازقرن‌هیجدهم به‌کار گرفته وآن‌را به‌وسیلهٔ گفتار کوکنو، صحنه‌ها ، لباس وآرایش ودیوشی خاص‌آنزمان به‌نوعی‌تجرید می‌رساند، وناگهان این‌فضارا به واقعیت عصرخود، ماشینها ، آسانسورها وفضای خاص زندگی امروزی تبدیل

می‌کند . نتیجه‌آن است ، که هستی‌یکی ازاین واقعیات بردیگری چیره شده وآنرا نابود می‌سازد ، هم چنانکه در فیلمهای شتراوب (straub) نیزمشاهده می‌شود . نوع بخصوصی از ذات بی‌پیرایه‌وبدوی حقیقت بدست می‌آیدکه بوسیلهٔ برجستگی وتکامل استفاده برسون (Bersson) از صدا ، کامل می‌شود .

به‌عنوان مثال‌می‌توان از صحنه‌ای‌نام برد،وآن‌تأثیرعجیب صدای برف پاك‌کن اتومبیل در فضا و آب و هوای غیر عادی صحنه‌ای‌که درآن ژان ، هلن را از ازدواج خویش بایك روسپی مطلع می‌کند.

به‌خوبی مشهود است‌کـه شتراوب و برسون هردوبه‌نحو مؤکدی معتقد به استفاده از صداهای طبیعی می‌باشند. و این امر نه بعلت افزودن فضای دراماتیك صحنه، بل برای‌هستی بخشیدن بدان است .

نطفهٔ استفاده از صداهای واقعی در شتراوب از برسون نضج می‌گیرد لکن او خود آنرا می‌پروراند.

مثلاً صدای‌آبشار در ـ بانوان بیشهٔ بولنی ـ برای پرهیز از عدم نمود گفتار اغلب کاهش می‌یابد ، لکن در اتون (othon) تازه تـرین فیلم شتراوب هیاهوی بلا انقطاع و یکنواخت فواره‌ای در سراسر فیلم به‌گوش می‌رسد .

درحقیقت بین‌اتون (othon) که یك داستان فرانسوی مربوط به قرن هفدهم بوده، و بوسیلهٔ ایتالیائیها درزمینهٔ رم امروز بازی می‌شود وبانوان بیشهٔ بولنی‌که اصلاً فرانسوی ومتعلق به‌قرن هجدهم است وبوسیلهٔ یك سناریست معاصر تدوین شده، و در اماکن‌امروزی لکن با سلوکی سنتی بازی شده ، تشابهاتی موجود است .

صدا در فیلمهای شتراوب و برسون مقام دیگری دارد .

اصرارآندو به هنرپیشگان برای دراماتیزه‌کـردن سخنان خود تنها به علت احتراز ازسخنرانیهای روانکاوانه نیست بلکه بیشتر مولودآنست‌که این نوع سخنرانی، یکنواخت ویکدست به‌کارگردان فرصت می‌دهدکه‌آنرا مانند موسیقی ـ به‌صورت چیزی‌که می‌تواند تصنیف و ریتمیك شود تحت رهبری‌گیرد .

با توجه به‌این امرجالب است بدانیم‌که طرح بعدی شتراوب فیلمی براساس اپرای موسی وفرعون اثرشونبرك (schonberg) خواهد بود.

این موسیقیدان معتقد است ، هـرجا اجتناب ازآواز ضروری بـود باید تحریرهای مختلف صدا بصورتی حاوی ریتم اصلی موسیقی‌آواز ، مورد استفاده قرارگیرد .

گرچه برسون وشتراوب هیچکدام تااین حدپیش نرفته‌اند ، لکن جذابیت فیلمهای آنها قبل از طرح و تنظیم فیلم ، ناشی از استفادهٔ موسیقی وار از صداست .

با تأمـل برخط فکری برسون می‌تـوان به ادراك روشنی از مسیر اندیشه شتراوب رسید .

هردوآنان : از شلوغی وازدحام در صحنه ها احتراز کرده ، و تمایل مشابهی به ـ اطاقهای خالی ، دیوارهای لخت ، سطوح مستوی سفید نشان داده‌اند . صحنه‌آرائی ، در فیلمهای‌آنـان به حداقل ممکـن تقلیل داده شده ، و هردو به‌نوعـی از اصول زیبا شناسی کالوینسیتها (Calvinist) می‌رسند .

(فرقه‌ای که معتقدبه‌زهد وسادگی بوده وسرنوشت و رستگاری را مشیت الهی وطریقهٔ وصول بدان را ریاضت می‌دانسته‌اند .)

بدیهی است این طریقه خاص حاوی ریشه‌های فلسفی و مذهبی است .

مثلاً در یك زمینهٔ فرانسوی این زهد و سادگی به پروتستانها منسوب می‌شود. لکن در این مورد زیبا شناسی‌هم دخیل است .

وقتی کسی باانتخاب نوعی خـط مشی تجریـدی به نمایش همجوار ، سطوح مختلف واقعیتها پرداخته و ماحصل فیلمی پیچیده و منسجم شود ،

ـ بطورخلاصه برای کسانی چون‌شتراوب وبرسون ـ زدودن این زوائد برای‌برهنه کردن واقعیات ضروری است .

زیرا تنها از راه حذف وکاهش پیرایه‌های زائد و اضافی است که ساختمان اصلی فیلم بصورت مسؤولیت اساسی‌آن تجلی می کند

بدین ترتیب ، تـحت تأثیر عمیق ، بانـوان بیشهٔ بولنی ، شتراوب تصمیم به نوشتن درباره سینما گرفت بدون‌آنکه درآنزمان به فکر تهیهٔ فیلمی افتد .

لکن چهار سال بعدکه از متز(Metz) روانهٔ پاریس شد ، اندیشهٔ تهیهٔ فیلمی راجع به‌باخ در سر داشت .

درپاریس بسمت‌کارآمـوز کمکی ، باآبل گانس (Abel Gance)در فیلم برج نل ، با رنوار (Renoir) درفیلم کان‌کان فرانسوی، و النا و مردان ، باریوه(Rivette)درضربهٔ پیشوا و همچنین با برسون هم‌کاری کرد .

درهمین زمان بادانیل هوئیه (Daniele Huillet) همسر آیندهٔ خویش‌آشنا شد ، دانیل قبل ازملاقات با شتراوب نیز به‌سینما توجه داشته وخودرا برای گذراندن امتحانات ورودی مدرسهٔ فیلم فرانسه‌آماده می‌کرد. لکن این امتحانات را باموفقیت نگذراند .

سال ۱۹۵۸ بـود ، بروز درگیری در الجزایر و افزایش تعداد جوانانی که به‌ـ خدمت زیر پرچم فرا خوانده می‌شدند ، شتراوب و فرانسویانی را که شدیداً با جنگهای مستعمراتی مخالف بودند ، در وضع اخلاقی دشواری قرارداد .

این بار شتراوب دوباره راهی آلمان شد، و در اولین سال اقامت خویش تمام آسمان را از شرق تا غرب به همراه دانیل ، درپی یافتن اماکن مناسب تهیهٔ فیلمی در مورد باخ زیر پاگذاشت ، لکن به ایـن نتیجه رسید کـه صحنه‌های لازم باید ساخته شود زیرا چهرهٔ آلمان بکلی تغییر کرده بود .

دراواخر سال ۱۹۵۸ بالاخره سناریوی فیلم به اتمام رسید ، و شتراوب به‌راهنمائی دوست مشترکی با بول (Boll)، نویسندهٔ آلمانی تماس گرفت و از او برای مدرنیزه کردن گفتار سناریو کمك خواست .

لکن بول پس از مطالعهٔ دقیق متن گفتار فیلم با این تصمیم به مخـالفت پرداخت و توانست شتراوب‌را قانع بسازد که گفتار قرن هیجدهمی فیلم یکی از خصوصیات اصلـی آن بوده و نباید تغییر یابد .

این ملاقات در زندگی شتراوب نقش مهمی ایفا کرد ، زیرا معوق ماندن پروژه فیلم باخ بعلت مشکلات مالی ، به‌او فرصت مطالعهٔ آثار بول «بـازی بیلیارد در ساعت ۹/۵» و همچنین «خاطرات خوش» را دادکه بعدها بترتیب خمیرمایهٔ دوفیلم مهم او «آشتی‌ناپذیر» و «ماچورکای بیدست وپا» شدند .

در همین سال او با دانیل ازدواج کرد و تا ده‌سال بعد از ایـن تاریخ آنها در مونیخ ماندگار شدند .

دوسال ازاین‌ده سال را ،آنان سراسر آلمان‌را بدنبال تهیه کننده‌ای برای ـ بازی بیلیارد در ساعت ۹/۵ ـ زیر پاگذاشتند . ولی این مجاهده همه‌جا بعلت اصرار شتراوب در صدا برداری مستقیم شکست خورد . زیرا ازآنجاکـه آلمان نیز مانند ایتالیا تجربیات گسترده‌ای در امر صداگذاری روی فیلم داشت . این امر به‌نظر همه جاهلانه می‌آمد.

لکن اعتقاد شتراوب که از فیلمهائی چون تونی ، عشق ، وسك تأثیر ژرفی گـرفته بود، درآنزمان، برآن بودکه فیلمهای رنوار، تنهانه بعلت لهجهٔ زیبا وجنوبی هنرپیشگان آن بلکه بیشتر بعلت صدابرداری مستقیم، زیباترین فیلمهای موجود می‌باشند .

وچون طرح فیلم او در مورد باخ تنها درصورت صدا برداری مستقیم اصالت می‌یافت او مصمم بودکه در تمام فیلمهای خود به‌این اصل وفادار بماند .

پس از شکست طرح فیلم بازی بیلیارد ... شتراوب بناچـار ، سومین طرح خویش را محافظه‌کارانه‌تر تنظیم کرد .

بالاخره مؤسسه فیلم اطلس دو سوم مخارج این طرح را که مربوط به فیلم کوتاه ماچورکای بیدست وپابود تأمین کرد و بقیهٔ آنرا نیز آشنایان شتراوب تأمین کردند ، وخود

او بناچار مسوولیت نوشتن سناریو ، تنظیم و تصحیح وکارگردانی آنرا بدون کوچکترین منفعت مالی عهده دارشد .

و زمانی که این فیلم بالاخره پس از مخالفتهائی چند ، در فستیوال فیلمهای کوتاه «ابرهاوزن» به نمایش درآمد ، فصل نوینی نیز بعنوان یك کارگردان در زندگی شتراوب سی‌ساله آغاز شد .

فیلموگرافی :

۱ــ ماخورکا ــ موف Machorka-Muff (۳۵ میلیمتری)

سناریو ــ دانیل هوویه وژان ماری اشتراب از روی قصه کوتاه «یاد داشتهای شهر» نوشته هنریش بل Heinrich Böll فیلمبردار ــ وندلین شاتلر wendelin Schatler موسیقی ــ یوهان‌سباستیان باخ، فرانسوالوئی ــ هنرپیشگان: اریك کوبی، رناته لانگزدورف، مدت هفده دقیقه و سی وسه ثانیه .

تاریخ فیلمبرداری . اکتبر و سپتامبر ۱۹۶۲ در بن و مونیخ . محصول ۱۹۶۳

۲ ــ آشتی ناپذیر ــ Nicht Versoehnt یا «زور را فقط با زور می‌توان پاسخ گفت» (۳۵ میلی متری) سناریو ــ دانیل هوویه وژان ماری شتراوب براساس نوول «بیلیارد در ساعت ۹/۵» نوشته‌هنریش‌بل فیلمبردار ــ وندلین شاتلر، موسیقی ــ بلابارتوك و یوهان‌سباستیان باخ، هنرپیشگان : مارتااشتندنر، هنریش هارگشیمر، هنینگ‌هارمسن ، مدت ۵۳ دقیقه، تاریخ‌فیلمبرداری ــ اوت و سپتامبر ۱۹۶۴ وعید پاك ۱۹۶۵ درجاهای مختلف ، محصول ۱۹۶۵ ــ برنده جایزه در برگامو ۱۹۶۵ و پسارو ۱۹۶۶

۳ ــ سرگذشت آناماگدالنا باخ Chrōnik der Anna Magdalena Bach

سناریو ــ دانیل هوویه وژان ماری شتراوب ــ فیلمبردار ــ اوگوپیکونه، موسیقی ــ باخ و لئولئونیوس ــ هنرپیشگان ــ گوستاف لئونهاردت ، کریستیان لانك ــ مدت ۹۳دقیقه تاریخ فیلمبرداری. اوت وسپتامبر ۱۹۶۷ در ۲۵ مکان مختلف، محصول ۱۹۶۸ ــ برنده جایزه مخصوص در : Rencontres de prades

۴ ــ عروس ، کمدین و پاانداز ــ Der Bràutigam'die Komödiantin und der Zuhàlter

سناریو ــ دانیل هوویه وژان ماری‌شتراوب. فیلمبردار ــ کلاوس شیلینگ و هوبس ــ

هاگن . موسیقی ـ یوهان سباستیان بـاخ . هنرپیشگان ـ لیلیت اونگـرد، جمیز پاول ـ رایز ودنرخا سبیندر ـ مدت ـ۲۳ دقیقه، تاریخ فیلمبرداری آوریل ومـه ۱۹۶۸ در مونیخ محصول ۱۹۶۸

۵ ـ چشمها نمیخواهند در هیچ زمانی بسته باشند (۱۶mm)

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer

سناریو ـ برمبنای اوتون نوشته پیر کرنی فیلمبردار ـ اوگو پیکون ـ هنرپیشگان آدریانو آپرا ـ آن برومین مدت ـ ۸۳دقیقه ـ محصول ۱۹۶۹

نوشتهٔ : ریچارد شیکل

ترجمهٔ : پرویز شفا

چاپلین در پای اسکار

روزهای زندگی آدمی که در قرن بیستم بسر میبرد پر از حوادث و رویدادهای جالبی است که هر یك به تنهایی ارزش بررسی و تجزیه و تحلیلی دقیق را دارد. در قرنی که همگان در پی یافتن خود هستند و نیاز به قهرمانان واقعی بیش از همیشه احساس میگردد ، ولی افسوس که این شخصیت‌ها و پدیده‌های جهانی هر یك بطریقی از راه رفتهٔ خود باز میگردند و ما را در کوره راههای بلاتصمیمی و نگرانی‌های شدید رها می کنند .

چارلی چاپلین، هنرمندی که جهانیان و بخصوص آمریکایی‌های بی‌وفا را از تراژدی تبعید خود غمگین و سرافکنده کرده به هالیوود باز گشت تا بنا بقول بعضی نویسندگان معروف خارجی بر دفتر اعمال و اتهاماتی که بدو وارد آمده است ، خط بطلان کشیده شود .

چاپلین که یك پدیده زندگی در محیط خاص آمریکا بود، پس از سپری شدن روزهایش. از قدرت خلاقه‌اش کاسته شد و نتوانست خود را با محیط و وقایع زندگی روزمرهٔ اطرافش وفق دهد و بتدریج خلاقیت و انسان دوستی‌اش به افول گرایید . چارلی سالخورده که روزها و رنج‌های زندگی در ویلای‌های اروپا ، سروقدش را چون کمان خم کرده بود در آغاز هشتاد و سومین سال مفتخر کردن کرهٔ زمین از موجودیت شخص خودش ، بآمریکا باز گشت تا نشان دهد که چقدر گناهکار بوده‌اند آنهایی که او را از دنیای غنی و پر جذبه‌اش بیرون رانده‌اند. پدیدهٔ چارلی چاپلین ، همیشه با نگرش همراه با همدردی و سمپاتی مورد بررسی قرار گرفته است و همه در دفاع از او

سخن‌ها گفته‌اند ولی او با بازگشت خود به آمریکا نشان‌داد که بر خلاف آنچه همه می‌پنداشته‌اند هنرمندی راسخ عقیده و با عزم آهنین نبوده است. چارلی به آمریکا بازگشت تا بزعم تمام اعاظم سینما روی همهٔ کشورها ، از هالیوود ، مرکز توهم‌سازی، از زندگی پرمرارت و واقعی، جایزه‌یی را دریافت‌دارد که همه از توطئه‌های پس‌پردهٔ آن بااطلاع هستند. شکی نیست که او به دورهٔ پیری دیرپای خود رسیده‌است اما هنرمندی که خود را در برابر مخالفت با سیستم اغفالگری محق می‌دانست و بر علیه‌اش قد برافراشت چگونه‌شد که همچون یك آدم‌ساده لوح و تازه‌کار ، بناگهان از اندیشهٔ دریافت جایزه‌یی که خود بر آن تف‌میکرد . با کبکبه و دبدبه به‌هالیوود و در میان زرق و برق‌های ظاهریش بازگردد؟ و هنگامی که به‌اعتقادی بزرگترین و اغفالگرانه‌ترین جایزهٔ هنری را باو اهدامی کنند ، از چشمان نافذش اشك شوق سرازیر شود ،همچون یك کودك دبستانی که از شوق دریافت نمرات قبولی بر خلاف انتظارش، اشك شادی وشوق در دیدگان زیبایش جمع میگردد . بدین‌ترتیب است که قهرمانان ساخته و پرداختهٔ بشر قرن بیستم که سالها بدانان دلبسته و وابسته بود وامیدداشت که اینان هیچگاه در برابر قدرت نمایی وفشارهای مادی وظاهری سر تعظیم فرود نخواهند آورد، بتدریج هریك بطریقی سنگرهای خود رارها می گویند . چارلی چاپلین تنها هنرمند خلاق کمدی در سینما نبود ، او نمونه‌یی از مبارزهٔ خستگی ناپذیر در برابر مطامع و خواسته‌های دیگران بود که از ظاهر مبارزه‌اش ضعفهایی دیده‌شد واینك بطور کامل شکست خورده‌است واسلحه بزمین گذاشته است .

چارلی چاپلین، کمدین معروف سینما پس از سالها دوری به هالیوود بازگشت تا جایزه‌یی را که برایش در مراسم اسکار ۱۹۷۲ در نظر گرفته بودند دریافت کند . در یك چنین مرحله‌یی ، تحسین و ستایش از او زائد بنظر میرسد . زیرا چارلی چاپلین از این تحسین وستایش‌های جهانی باندازهٔ کافی برخوردار بوده‌است .

از طرف همکاران حرفه‌ایش که بااو کوس رقابت زده‌اند ، بارها تحسین شده‌است . «استان لورل» کمدین معروف سینما درباره‌اش می گوید : «بزرگترین هنرمندی که بر روی پردهٔ سینما ظاهرشده است»، باستر کیتون ازاو اینطور یادمی‌کند: «بزرگترین کمدینی که میزیسته‌است .» ملك‌سنت پایه‌گذار سینمای کمدی آمریکایی در دوران صامت نیز اورا بدین ترتیب میستاید : «بزرگترین هنرمندی که میزیسته‌است». وبالاخره «دبلیو.سی.فیلدز» یکی از معروفترین کمدین‌های دوران ناطق سینمای آمریکا ازاو به بهترین وجهی سخن می گوید : «بهترین رقاصهٔ باله که تاکنون زیسته است واگر فرصتی بدست آورم ، با دستهای خودم اورا می کشم.»

منتقدان بزرگ نیز بترتیبی اورا ستوده‌اند. «جیمز ایجی» یکی ازمنتقدان ، نویسندگان وسناریست‌های معروف ، دربارهٔ چارلی می گوید : «غیرمتحمل بنظر میرسد که رقاصه یـا

بازیگری هرگز بتواند درفصاحت ، تنوع‌وچالاکی حرکت براو پیشی گیرد .» « رابرت‌ـ وارشا» منتقد ونویسندهٔ معروف در باره‌اش نوشته است: «یکی‌از نوابغ بزرگ‌کمدی که‌تا کنون در تاریخ بشری پدید آمده است . » و بالاخره «اندروساریس» میگوید : « دوران زندگی حرفـه‌یی چارلی چـاپلین ، یك بیوگرافی سینمایی در بـالاترین سطح بیان هنری است . »

واز برگزیدگان جهان‌ادب نیزافراد زیادی‌نیز به‌ستایش اوبرخاسته‌اند . «جرج‌ـ برناردشا» : تنهاتابغه‌یی که درفیلم و سینما تکامل یافته است . و «ادموند ویلسون»:اویکی ازبزرگترین هنرمندان عصرخود می‌باشد .

* * *

دراین هنگام‌که چاپلین ، پس‌ازبیست وپنج سال‌تبعیددلبخواه شخصی ، در سرآغاز هشتادوسومین سال‌تولدش‌بآمریکا بازگشته است ، تااندازهٔ زیادی مشکل است تادست بیك بررسی انتقادی اززندگی هنری‌اش‌زد .

این‌عمل،صرفاً یك‌ارزیابی وبرآوردی ازهنرچاپلین‌نیست ، بلکه مطالعه‌یی از ضمیر واقعاً باورنکردنی چارلی‌است‌که باین سادگیها نمیتوان مقاله‌یی پیداکرد که‌جرأت‌انتقاد ازاورا بخود داده باشد . ویاحتی مقاله‌یی که‌زندگی وکارش رابایك عینیت کاملا صادقانه‌و بدون خدشه‌یی بازبینی‌کند . بهرحال تمام‌این‌مقالات ، برخلاف این یکی ، همگی بالحن پوزش آمیزی آغازگردیده‌اند و نتیجه‌گیری کرده‌اند .

اومارا وادارکرده است تااگرعیب وایرادی درکارش می‌بینیم ، چنین‌پنداریم‌که این عیب وایرادها بایستی دروجود خودماباشد . اوبیش‌از هرهنرمند نمایشی دیگری، مارادر دراملزندگی خود یعنی بزرگترین ملودرام‌جهانی که‌تاکنون تاریخ وسایل‌ارتباط‌جمعی‌بیاد دارد درگیرکند ومارا اکثراوقات مجبورکرده است تادراین‌باره ، برطبق شرایطی‌که او دیکته‌کرده است به‌بحث‌و مداقه درباره‌اش بپردازیم . یااگر بخواهیم این موضوع ، یعنی زندگی هنری‌اش‌را ، بطورساده‌تری‌موردبحث‌قرار دهیم ، بایدبگوئیم که‌هیچ‌بازیگرنمایشی دیگری درتاریخ ، باین‌اندازه خودرا برروی افکار زمان خود برای یك چنین مدت زمان طولانی‌ـاینك تقریباً درحدود نیم‌قرن‌ـتحمیل‌نکرده است .

* * *

تقریباً هرکسی‌که دربارهٔ هنر چاپلین اندیشه‌کرده ، متقاعد شده‌است که‌درشخصیت سینمایی «ولگرد»، یعنی معروفترین مخلوق‌هنرچاپلین ، بیان‌صریحی از شخصیت خود ـ هنرمند وجود دارد . شخصیتی‌که بسادگی وبدون‌تأثیر پذیریهای غیرانسانی درمیان مردم

زیست میکند ولی‌از هرجانبی موردحمله قرارمیگیرد و رانده میشود .

شکی نیست که چاپلین میخواسته است که ماآن را بپذیریم . تا انـدازه‌یی ، شخص تماشاگر نیز باین خواسته ، گـردن می‌نهد . مطمئناً بهترین و عاقـلانه ترین نکاتی کـه درچاپلین یافت می گردد . میتواند در شخصیت «ولگرد» فیلم هایش پیدا شود .

اماآیا ماواقعاً بایستی چنین اندیشه کنیم که این تمام چیزی است که دربارهٔ این مرد دارای‌اهمیت می‌باشد؟ اگر ما دربارهٔ هنرمندان پیشگام در این راه صحبت می کنیم بعنوان نمونه : باستر کیتون ، استان لورل ـ این امر ، درهمان جا خاتمه می‌پذیرد . بین‌آنچه که دربارهٔ آنها بعنوان انسان می‌شناختم و آنچه که ما ازآنها برروی پردهٔ سینما میدیدیم، عدم پیوستگی و ناهم‌آهنگی چشمگیری وجود نداشت .

این نکته ، باین سادگها در مورد چاپلین صدق نمیکند، احساس هر کسی که مثلاً پس از ۱۹۳۰ بدنیاآمده برای شخصیت سینمایی چـاپلین تااندازیی انتزاعی است : مـا بسادگی هیجان کشف‌این شخصیت انسانی واحساس مالکیت او را (وشیطان زده بوسیله‌اش) آنطوری که نسل قبلی احساس کرده بود ، تجربه نکردیم .

البته ما میدانستیم اوکه بود و بزرگترهایمان بدون وقفه و پایانی ، بزرگی وعظمت او را در نظرمان تضمین میکردند . اما او برای ما بصورت چیزی انتزاعی باقی ماند : شخصیتی که بایستی ستایش شود. اما غیرممکن است او را بطریقی که نسل قبلی که درهنگام پیدایش این پدیده حاضر بود ، دوست داشت .

* * *

معهذا ، عامهٔ مردم بیدرنگ دریافتندکه پدیدهٔ نوظهوری بنام چـارلی چاپلین در قالب «ولگرد» شکل گرفته است . تقاضا برای فیلم‌هایی که این مردکوچك اندام در آنها بازیگری میکرد ، بی‌نهایت و شگفت انگیز بود .

قرار دادی که اوباکمپانی Essanay امضاکرد، شامل دریافت حقوقی برابریکهزار و دویست دلارهفتگی و یك انعام دههزار دلاری پس ازامضای قرار دادمیشد . یك سال‌بعد، چاپلین باحقوق سالانهٔ ۶۷۵۰۰۰ (ششصدو هفتاد وپنج هزار) دلاربرای‌کمپانی Mutual بکار پرداخت . و اندکی بیش از یك سال ازآن، یعنی درسال ۱۹۱۷ ، قرارداد معروف یك میلیون دلاری خود را باکمپانی « فرست نشنال» امضاکرد .

وابستگی به‌پول ومصمم باین‌که هرگز به فقر و پریشانی زیادی‌که بتازگی از آن رهیده‌است بازنگردد ، چاپلین شروع باندوختن یکی ازبزرگترین سرمایه‌هـای مادی در هنرهای نمایشی کرد .

او سزاوار و مستحق اندوختن چنین سرمایه‌یی بود .

***

چاپلین در طی این سال های دراز و طولانی ، همیشه بعنوان تنها هنرمند تردید ناپذیر و مسلم مدیوم فیلم ذکر شده است . آدمی که درمیان گروه صنفی ، به‌نظر گاه‌شخصی خود پابند ماند درحالی که کسان دیگر درپی سرگرمی‌ها یا هوس‌های زودگذری رفتند .

با تمام اینها ، این واقعیتی است که چاپلین هرگز موفق نگردید آن کمال سال‌های اولیه را بدست آورد . آن فیلم‌ها در واقع ، بالهای تك نفره بودند . این فیلم‌ها نیاز چندانی به طرح و نقشه ، به شخصیت پردازیهای فردی وتم‌های بزرگ نداشتند .

علیرغم مطالب تحلیلی تحسین‌آمیز زیادی که دربارهٔ فیلم‌های اولیه‌اش نوشته‌شده‌است، لذتی که ما از دیدن آنها در خود احساس میکردیم ، اساساً لذتی Kinesthetic (مقصود حرکات و عکس‌العمل‌های اندام‌آدمی است) و بنابراین غیر روشنفکرانه (وحتی شاید ضد روشنفکرانه) بود . شخص می‌توانست در طی تمام دورهٔ زندگیش ، به تماشای آنها ادامه دهد . در واقع ، چنین نیز کرده است .

***

اما هنرهای مردم پسند مانند فیلم ، در درخواست خود برای بدعت‌های نو، بیرحم هستند . و همچنین ، روشنفکرانی که این هنرها را خط وقلمرو زورآزمائی فکری خود قرار داده‌اند از این خصیصه برخوردارند. مهم نبود آنها چه فکر میکردند فکر می‌کنند، در بحث و جدل های بی‌پایان خود در مورد چاپلین ، درخواستی صریح برای «پیشرفت و تکامل» و ایده‌ها و بیانیه‌های بزرگ وجود داشت .

تردیدی نیست که چاپلین نیزهمان درخواست را برای خودش مطرح کرده است . با فیلم «پسربچه» محصول ۱۹۲۱ ، اوشروع به تزریق انگاره‌های بزرگتر و بیشتر عاطفی خالص در فیلم هایش کرد . این عامل عاطفی خالص او که کمتر از خصوصیت دیوید گریفیت نبود ، اساساً یك آگاهی ویژهٔ دورهٔ ویکتوریایی بود و هنگامی که بوسیلهٔ درخواست عامه مردم برای فیلم‌های طولانی مجبور گردید تا زمینهٔ کارهایش را گسترش دهد ، چاپلین طبعاً به نوعی ملاحت تا اندازه‌یی بیزارکننده روی آورد .

مسایل دیگری‌هم وجود داشتند. علیرغم فیلم استثنایی «جویندگان طلا » هنرچاپلین وسرعت تهیه‌فیلم‌های بعدیش دچاردتردد گردید. از زمان نمایش فیلم «زن‌پاریسی» تا ۱۹۴۰، هنگامی که «دیکتاتور بزرگ» بنمایش درآمد، چاپلین فقط پنج فیلم ساخت که دراین فیلم اخیر، برای آخرین بار در نقش «ولگرد» ظاهر شد . نقشی که بخاطر وجود شخصیت «هنیکل» دیکتاتور، از اهمیتش کاسته شده بود . طبعاً پیدایش سینمای ناطق هم یك مشکل

تهدیدآمیز بشمار میرفت و چاپلین سعی کرد تا در فیلم‌های «روشنایی های شهر» و « عصر جدید » با نادیده انگاشتن میکروفن و پر کردن نوار صوتی با موزیك و افه‌های صدایی گاهی‌هم سخنان نامفهوم اتفاقی ، این مشکل را حل کند .

* * *

اما درست است که چاپلین از پیشرفت تکنولوژیکی سینما نفرت داشت و برخوردش باآن برخوردی‌دراماتیك بود، پیروزی وغلبهٔاوبر جنبهٔ‌جدیدتکنولوژیکی سینمانیز بهمان‌اندازه هیجان انگیز بود(هیچ‌هنرمند سینمایی دیگری جرأت اقدام به‌یك چنین‌استراتژی‌چشمگیری را نداشت)، بنظر میرسد که این‌ترس و واهمه ازسینمای ناطق نبود که چاپلین را ازحرکت باز داشت .

این امر بیشتر مربوط به تغییر وتحول استیل و تکنیکی میشد که پس از پایان‌جنگ اول جهانی در فیلم‌ها پدیدآمده بود که بااندیشهٔ او (و اندیشهٔ ما تماشاگران) دربارهٔ شخصیت سینمایی‌اش تلویحاً مداخله‌کرده بود . البته ، طولانی شدن فیلم ، نیاز شدیدی برای مطالب بیشتر و خود نمایی‌های بیشتر بازیگران دیگر را در نقش‌های با اهمیت‌تری در برمیگرفت .

زمانه، ضربهٔ خود را واردآورده است وانتظارات ما دربارهٔ مردان بزرگ ونامدار روزگار ، زیاده از حد و نارضایتمندانه شده است . اما نکتهٔ اضطراب‌آورتری از این انتظارات ، در فیلم‌های اخیرش وجود دارد. و این چیزی است که ازهمان ابتدا از وجود آن‌آگاهی داشته‌ایم ولی قبول و پذیرش این امر را خلاف شأن خود میدانستیم .

البته ، نکتهٔ مزبور . همان خود پرستی ، خود بینی و سود جویی شخصی شدید و و روز افزون هنرمنداست . کیفیتی که خود آگاهی صرف را برتر قرار میدهد و آن عده از ما را که بخشی از حادثه عشقی ابتدایی و ساده‌بین چاپلین و عامه مردم نبودیم ، از تسلیم شدن به درخواست مصرانه‌اش برای ارائه آن حادثه عشقی در شرایط سادهٔ قدیمی باز میدارد .

* * *

البته ، ما دشمنان چاپلین و تحقیقات و تفتیش های سیاسی و اخلاقی در مورد او را حقیر شمردیم . و با وجود این ، ما به‌گرمی و روحیه‌یی که لازم است تلاشی در دفاع از یك شخصیت ملی و جهانی که رابط زمان با او کمتر پیچیده بود بعمل نیاوردیم ، بلکه بطور اتوماتیك بدان عکس‌العمل نشان دادیم .

درآن زمان ، احساسی وجود داشت که ما بدرستی قادر به‌بیان آن نبودیم که چاپلین، بدون تردید ، بطور ناخود آگاهانه‌یی در آفرینش و پدیدآوردن تبعید شخصی وآرامش‌بخشی که او میخواست تا مـا آن را بعنوان یك تراژدی پرشور درك کنیم ؛ توطئه چینی کرده بود .

شخص بآسانی می‌توانست ببیند و دریابد که او بطور روز افـزونی بوسیلهٔ جهان و جهانیان گیج و گمراه و دچار توهم شده بود وبهمان اندازه از شامل کردن احساسات خود در بارهٔ این مسئله استفاده‌هایی که بنایندگی از طرف خود در شخصیت سنیمایی‌اش اختیار کرده بود ، عاجز و درمانده شده است . ماهمچنین از فقدان تماس بیشتر او باریشه‌هـای مسایل خودش ـ وریشه‌های مایل ما ـ آگاه بودیم .

* * *

چارلی چاپلین بندرت در محافل عمومی دیـده میشد و سپس بتدریج ، در موقعیت هرچه بیشتر آن عده افراد معدودی که از نقطه نظر شهرت جهانی همسایه‌اش بودند ، در این نوع مجامع ظاهر میگشت . هنگامی که او بقیهٔ مارا مورد خطاب قرار میداد، بصورت یك‌شخصیت انتزاعی و بزرگ منشانه در میآمد و در فاصلهٔ دوری ازما قرار میگرفت . او ، از عشق و دوستی به انسانیت سخن می گفت و بطورکلی آن را موعظه میکرد ، اما معلوم شد خودش از ارائه اعمال محبت‌آمیز بطرف شخص دیگری خارج از محیط خـانوادگیش که امتدادی از شخصیت خودش بود ، عاجز بوده است.

وهنرش ، دیگرچیزی که قبلاً بودنبود (نه در فیلم «مسیو وردو» و نه در «روشنایی‌های شهر») . دنیا تغییر کرده بود و اوهم تغییر پذیرفته بود .

اینك تمام شك و تردیدها،تمام دو دلی‌هایی که منتقدان خوب درستایش‌های بیشمار خود ذکر کرده‌اند ، بطور هراس انگیزی در برابر مـا نمودار شده است . و تماشاگـر احساس کرد که مهمترین استثناهایی که در باره‌اش قائل شده بود برپایهٔ حوادث زمانه ، یا مهملات سیاسی وتراژدی تاریخ استوار نبودند .

شخص میدیدکه هنرچاپلین ، برپایهٔ قرار دادن آئینه‌یی در برابر خودش، نه‌برپایهٔ قرار دادن آئینه یی در برابر زندگی ، استوار است . و وجود ما باتمام ضرورتش برای فرونشانی‌تمایلش برای قدرت، اساساً یك‌مزاحمت در مورد چیزی که واقعاً یك عشق‌کامل، عشق کامل یك هنرمند برای اثر خلاقه‌اش ـ که البته خودش است ـ بیشتر نبود (ساموئل مگدرین که چیزی دراین مورد میدانست، این خصوصیت را تکامل یافته ترین تمایل برای کسب قدرت که‌تاکنون باآن روبرو شده است،مینامید).

* * *

با تمام اینها ، هنر در فیلم‌هایش موج میزند . هرآدمی که از تماشای فیلم‌ها لذت میبرد ، بدو مدیون است . و تا زمانی که این عشق و دوستی ادامه دارد ، ما فرزندان‌خود را برای دیدن فیلم‌های اولیه‌اش میبریم تا آنها نیز بازیبایی و معصومیت سرآغاز زندگی سینمایی‌اش، پیش ازآن که گرایشی به فساد وتباهی شخصی در فیلم هایش شروع بخودنمایی کرد، آشنایی حاصل کنند. قبل ازاین که کژدیسگی‌های شهرت وبیگانگی افراد از قهرمانان خود و نفس خودشان بوسیلهٔ این وسیلهٔ ماشینی (سینما) زشت و درعین حال زیبا ، باهم ترکیب و بطرز وحشتناکی بزرگ و هراس انگیز جلوه گر میشوند.

در پایان این سؤال مطرح میشود که چارلی حق داشت برای دریافت جایزه اسکار به‌آمریکا بازگردد ؟

پرویز تأییدی

هنرپیشه در تآتر و فیلم

بحثی در هنر بازیگری

«تآتر است که بدون هنرپیشه نمیتواند وجود داشته باشد، در سینما موقعیتها وفضا فیلم میسازند حتی اگر اشیاء باعث ایجاد این فضا بشوند فیلم ساخته شده است، هنرپیشه سینما هم همچون اشیاء دیگر برای ساخته شدن این فضا مورد استفاده کارگردان قرار میگیرد. پس هنرپیشه یعنی هنرپیشه تآتر.»

این گفته وعقیده «جان هوستون» است، البته بنظر میرسد که هوستون با این نظریه هنرپیشه‌ی سینما را خیلی ناچیز گرفته است ودرمقایسه‌ای که بین هنرپیشه تآتر وفیلم کرده راه غلو پیموده است ولی درواصل بایستی این مقایسه را قبول داشت ، درتآتر هنرپیشه است که نمایشنامه را زنده میسازد ، حتی اگر نمایشنامه‌ای هم وجود نداشته باشد بازتآتر بکمك هنرپیشه میتواند میسر باشد. بازیهای بدون حرف (پانتومیم) یا نمایشهای فی‌البداهه را مثال میزنم که دردومی چند بازیگر داستانی را ازروزنامه یا جائی دیگر برداشته بلافاصله نقشها را بین خود تقسیم کرده و بدون اینکه تکست نقش نوشته شود و حفظ گردد فی‌البداهه نقشها را بازی می‌کنند وارتباط دارو‌ی صحنه بین خود برقرار میسازند ، داستان راجلومیبرند ودر نتیجه

نمایش‌را ایجاد میکنند وواضح‌است هرچه‌بازیگران متبحرتر ومسلط‌تر باشند نتیجه‌کارشان جالبتر خواهدبود . درتأترفقط به‌یك صحنه روشن احتیاج‌است وهنرپیشه‌قدرت‌وحاکمیتش رادر این‌صحنه‌ی بدون‌تغییر ثابت میکند.درسینما بسیاری‌ازصحنه‌ها که منتقل‌کننده‌احساسات مختلف به‌تماشاگراست میتواند بدون حضورهنرپیشه وفقط به‌کمك اشیاء به تماشاگرمنتقل گردد . پلی‌خراب شده است و قطاری‌که پرازمسافروزن و بچه‌است بدون خبربـه این‌پل نزدیك میشود واگربه‌آن برسد ولوکوموتیوران نفهمدونتواند بموقع قطاررا متوقف‌کند در قعر دره‌سرنگون میشود وتمام سرنشینانش ازبین میروند . دوربین بانشان‌دادن پل خراب شده ، دره‌ی‌عمیق زیرآن ، رودخانه و سنگهای بزرگ میان‌آن‌که درته دره قرارگرفته و چرخهای لوکوموتیوکه باسرعت‌میچرخند ، دودکش قطار، زن‌مسافری که‌آبستن‌است وبا خیال‌راحت مشغول چیزبافتن‌است، دوبچه‌که درراهروی واگن‌باخوشحالی دنبال‌هم میدوند وصحنه‌های دیگر ، میتواند هیجان وانتظار تماشاگر را به اوج‌برساند ، در این صحنه‌ها چهره انسانها یاهنرپیشه‌ها همان‌کاری رامیکنند که‌اشیاء میکنند ، به همانقدرکه نمای پل خراب‌شده وحرکت چرخهای قطاراهمیت دارد چهره‌بچه‌های بیگناه‌که داخل کوپه دنبال همدیگر میدوند و یـا زن‌آبستن اهمیت دارند وبطـور یکسان احساس هیجان وانتظار را در تماشاگر بوجـود می آورند و اینجا است که‌میتوانیم حرف‌هوستون‌را بخاطرآوریم‌که تأثیرهنرپیشه سینما را درحداشیاء میداند.

وقتی درردیفهای تأترمی‌نشینیم فاصله‌ما تاصحنه یکسان‌است وهنرپیشه را از ابتدای نمایش تا پایان آن در فاصله معینی می‌بینیم . هنرپیشه وقتی وارد صحنه میشود از ابتدا تاانتهای نمایش تمام‌هیکل اوروی‌صحنه نمایان است ولی‌درسینما فاصله ماباهنرپیشه وصحنه و فضـا متغییر میباشد. کارگردان بکمك دوربینش به‌هرچه‌که بخواهد ولازم بداند نزدیك میشود ویـا ازنشاندادن آن صرفنظرکرده ، چیزدیگر ، جای دیگر وکس دیگری‌رانشان میدهد ، پس‌تنوع‌در فیلم بیشتراست ،کارگردان می‌تواند بوسیله دوربینش به‌هنرپیشه‌کمك بسیاری‌کند ، اومیتواند دریك‌لحظه‌ی ترس،فقط چشمهای هنرپیشه‌اش را که‌بهتر ازهر چیز دیگرنشاندهنده‌ترس است وفضای‌وحشت صحنه‌ی اورا به تماشاگرمنتقل میکند بطور درشت نشان دهد . یافقط دست هنرپیشه را نشان میدهد که‌آهسته دسته شمشیرش را بفشارد ویـا همین نمانفرت این‌شخص‌رابدون‌اینکه چهراش‌رانشان دهدمثلانسبت به‌دشمنانش به‌تماشاگر منتقل میکند پس‌درسینما بانشان‌دادن یکی‌از اعضای هنرپیشه که‌یك‌عمل جسمی ساده انجام میدهد میتوان حسی‌یاهدفی‌را به‌تماشاگرمنتقل‌کرد. ولی در تأتر، هنرپیشه بایستی بازیش چنان‌منطقی وچشمگیر باشدکه‌با تمام وجودش بتواند منظورش را بتماشاگر منتقل‌کند ، آنوقت درتأتر فشردن دسته‌شمشیر فقط جزئی‌ازکل‌است یعنی یك‌عمل ساده فیزیکی است و

جزئی از بازی کلی هنرپیشه تأتر است که باتمام قدوقیافه روی صحنه تأتر دیده میشود و میباید این نفرت را باتمام وجود نشان دهد .

هنرپیشه تأتر درطول نمایش نمو میکند ، چون در نقش خود از ابتدا تا انتها به زندگی میپردازد . او میبایستی از نظر تکنیك کامل باشد بر بدن و بیان خود کاملا مسلط بوده و علاوه بر آن باشناخت کامل نقش و نمایشنامه چنان به نقش خود راه یافته و آن را در وجود خود آورده باشد که با نقش منطبق و یکی گردد. آنوقت است که تماشاگر مسحور، شخص زنده و حقیقی ای است که مثلا شکسپیر نوشته و حالا باتمام خصوصیاتش جلوی او ظاهر شده، این زندگی بطور طبیعی وحقیقی جلوی چشم تماشاگر تأتر جریان می یابد و تماشاگر تأتر لحظه ئی چشم از هنرپیشه تأتر برنمیگیرد و بدنبال او کشیده میشود . حالا اگر هنرپیشه تأتر بد بازی کند این امکان را به تماشاگر میدهد که او حواسش مثلا به دکور نمایشنامه جلب گردد و از دیدن او صرفنظر کند ولی در سینما این انتخاب برای تماشاگر امکان ندارد چون کارگردان با نشاندادن تصویر درشت هنرپیشه که کنار استخر خوابیده تماشاگر را مطیع خود میسازد و بطور کلی چشمان او را وادار میکند همانطور که خود صحنه ها را می بیند ، ببیند .

هنرپیشه تأتر بازندگی ای که روی صحنه دارد مانند یك آهن ربا که آهن را بخود جذب میکند. تماشاگران را بخود معطوف میسازد و بدینترتیب رابطه ای بین تماشاگر برقرار میشود، البته نباید این ارتباط را با رابطه ای که بعضی از هنرپیشگان تأتر مصنوعاً با تماشاگر برقرار میکنند و بگفته استانیسلاوسکی برای خودنمائی بدون اینکه در نقش فرو روند خود را بتماشا میگذارند، اشتباه شود ، حالا که صحبت رابطه هنرپیشه وتماشاگر شد ، جا دارد که به نمایشنامه هائی که نویسنده عمداً خواسته است ، بازیگر با تماشاگر ارتباط بر قرار کند و او را مخاطب سازد اشاره کرده ، اضافه کنم . این ارتباط هم با آن ارتباط مصنوعی وغیرمستقیم تفاوت دارد . بطور کلی نتیجه میگیریم که بازی هنرپیشه تأتر بر روی صحنه بهم پیوسته وهمچون یك زندگی واقعی وطبیعی جریان می یابد وهمین طبیعی وحقیقی بودن است که ماجرا را برای تماشاگر باور کردنی وقابل قبول میسازد . درسینما بازی هنرپیشه تابع تکنیك و کادرفنی وکار استودیو است، بطور مثال هنرپیشه نقشی را بازی میکند که در اوان جوانی از کلبه پدرش خارج میشود و پس از ماجراهای بسیار در سرزمینهای دیگر وقتی پیر میشود بازگذارش به کلبه پدر می افتد، پس در اول وآخر فیلم این هنرپیشه دوصحنه کوتاه در کلبه پدر بازی دارد ؛ بسیار خوب این دوصحنه پشت سرهم فیلمبرداری میشود . چون دکور کلبه فقط برای این دوصحنه ساخته شده است، بنابراین هنرپیشه قبل از ظهر در نقش جوانی وترك کلبه پدر، صحنه مربوطه را بازی میکند وبلافاصله بعدازظهر باگریم یك پیرمرد صحنه بازگشت به کلبه پدر را اجرا میکند ، واضح است یك هنرپیشه تأتر که سابقه کار روی صحنه را داشته اگر درسینما بازی کند بمراتب

مسلطتر ازچهره تازه کشف شده‌ای است که در فیلم بازی میکند . اوبا قدرت تجسم خود تمام‌خطسیر نقش راتجزیه‌وتحلیل کرده ودگرگونی پرسوناژرادر مدنظردارد به‌همین‌جهت وقتی‌دوصحنه اول وآخرفیلم‌را دریك‌روز ودر یك دکور بازی میکند ، بلافاصله تغییر کلی پرسوناژ رادربازی خودمنعکس میسازد . تنهاچیزی راکه هنرپیشه تأتر با ورود به سینما بایستی دقت‌کند این‌است که‌سعی داشته باشدبازیش غلوآمیز نگردد . هنرپیشه درتأتر برای بیان حالت وبخاطراینکه حالت‌چهره واندامش بتماشاگر خوب منتقل گردد ناگزیراست کمی درحالت وبیان‌غلوکند ولی‌دوربین فیلمبرداری یابقول ژان‌کوکتو این‌چشم بی‌حیاکه همه‌چیز رابی‌پیرایه می‌بیند. کوچکترین غلو وزیاده روی را در حالت وحرکت‌ثبت‌کرده، بازی رامصنوعی جلوه‌گرمیسازد . پس‌در سینما بایستی بعنوان یك تیپ ویك‌کاراکتر جلوی دوربین حضورداشت . بلابالاش Béla Balàzsمیگوید: «کارگردان برای گرفتن یك‌نمای درشت به‌بهترین هنرپیشه‌ها هم میگویدکه : بازی نکنید ، اصلا هیچ‌کارنکنید . فقط حس کنید ، همین حس به صورت و زیر پوست شما منتقل میشود واین‌کافی است » .

پس‌نتیجه میگیریم بسیاری از هنرپیشگان سینماکه بدون سابقه‌کار در تأتر در فیلم مشهور وموفق شده‌اند بی‌شك خودبخود دارای تیپ‌وکاراکتر جالب و مخصوصی بوده‌اند و تماشاگرهم دوست‌دارد همیشه آنهارا در همان تیپ ببیند منتهی در زندگیهای متفاوت،ولی باید گفت که‌این‌چهره‌ها پس‌ازمدتی ازمدمی‌افتند وکهنه میشوند. اما هنرپیشه‌تأتر که درفیلم به‌نقش آفرینی میپردازد بجهت‌اینکه دارای قدرت آفرینندگی‌وکاراکتر سازی است همیشه دارای چهره. جدیدی میباشد. لورنس‌اولیویرراکه هنرپیشه‌تأتراست‌مثال میزنم اودرنقشهای مختلف روی پرده‌سینما ظاهرمیشود وهربار دارای‌کاراکتر کاملا جدیدی است وهر بارشخص جدیدی‌را با روحیات و خصال جدید می‌بینیم ، اما هنرپیشگان سینماکه بدون سابقه تأتر وفقط‌بر اساس تیپ خود مورد توجه تماشاگر هستند ناگزیرند همیشه خود باشند یا تیپی باشندکه تماشاگر میخواهد آنها همیشه آنطور باشند . مثلا تماشاگر از یول‌برینر همواره انتظار تیپ‌همیشگی اورادارد ، یول‌برینر همیشه خودش است حتی‌تغییری در قیافه و سر- تراشیده‌اش داده نمیشود چون‌تماشاگر اینطور میخواهد وباهمین تیپ وخصوصیات‌همیشگی درفیلمهای مختلف دارای زندگیهای متفاوت میشود . پس میتوان گفت‌سینما به‌افراددارای تیپ‌مشخص وکارگردان احتیاج‌داردوتأتر به‌هنرپیشه . هنرپیشه‌بایستی درسینما نقش‌آفرینی طبیعی وبازی زیر پوست داشته باشدکه چون یك‌کاراکتر واقعی جلوه کند، نباید جلوی دوربین که‌قادربدیدن کوچکترین حرکت مصنوعی است بازی‌کرد وزندگی نکرد، چارلی- چاپلین میگوید : «تو میتوانی کارگردان را با بازیت گول بزنی‌ولی دوربین را دیگر نمیتوانی فریب دهی.»

نوشتهٔ : گوردون گو
ترجمهٔ : کامران فانی

اغواگری در سینما

تارزان سخت نمی‌گرفت. برساحل پرعلف رود خانه درآن جنگل معهودآرمیده بود و به‌تصویرش درآب مینگریست وگویی ازآنچه درآب باز می‌بیند راضی است. این تصویر آشنای‌آن سالهائی است‌که لکس بارکر درنقش ماندنی ترین فرزند طبیعت در سینما ظاهر شد ، در فیلم «خطر تارزان » (۱۹۵۰)کارگردان این فیلم بایرون هاسکین بودکه تمایل بیمارگونه‌اش به خلق فانتزی‌های‌حقیقت نما سخت مشهوراست و در فیلم‌هایش نظیر «جنگ دنیاها» ، «جنگـل برهنه» و «روبینسون کروزو در مریخ» این گرایش به خـوبی به چشم میآید . با اینهمه سینما چه خوب گوشزدمان می‌کردکـه تارزان ، این فرزند طبیعت کـه چنین شیفته‌جین وچیتا وپسرك بود، زمانیکه نیاز به‌جنگیدن نداشت‌باگرده‌کرگدن‌ها باله آبی‌اجرامی‌کرد وبدینسان نیروی سرد‌یزش را بکارمی‌گرفت و هرگزبدنبال این‌انحراف شیداوش‌نبودکه ازخودیك نارسیس بسازد و طعم مرگباراین انحراف بیمارگونه رابچشد.

فیلم « خطر تارزان » در نخستین نگاه و درصحنه آغاز آنجا که قهرمـان آشنا را برای آن‌گروه از دانشوران خود فروش‌که انگار هرگز نام او را نشنیده‌انـد می‌شناساند سخت بدیهی می‌نماید : مـردی با چهره‌ای شکیل با تکه لنگی به بدن ، باعضلاتی درهم پیچیده و خوش تراش و آن فضای آینه‌گون‌آبی‌که بی‌گفتگو فضایی‌کلاسیك دارد . گذشته

از همه چیز مگر یك فیلم جایگاهی و زیستی جز در دیدگان تماشاگر دارد ؟ دوربین فیلمبرداری قادر به ثبت حقیقت یاثبت حقایق است: آنجا که یك مسابقه واقعی اسب دوانی را می‌نمایاند ویا ازقتلی موحش چهره برمی‌گیرد. اما همین دور بین خود از سویی‌وسیله اغوای فریب است . در واقع دوربین ازانسان بیشتردروغ می گوید ، و دروغهایش سهلترو متقاعدکننده تر است . این دو وضع خالص یعنی گرایش آدمهایی که می‌خواهند از تصاویر تفسیر و تعبیری جز آنکه‌هست بدست آرندودروغ‌پردازی‌خوددوربین، طبعاً به‌آنجامنجرخواهد شدکه سینماچه‌در دورن وچه دربیرون در حوزه فریب واغواست: درحوزه تناسبی ابدی · نمایش‌پردازان نیز بنوبه خودبدین مقال‌دست یازیده‌اند ، امادرسینما زبان‌اغواگویاتراست. درپرداختی کهمایك‌نیکلاس ازنمایشنامه «چه‌کسی ازویرجینیا وولف می‌ترسد؟» اثرادوارد- آلبی برای سینما تهیه دیده‌است نیازبه فریب‌برای ادامه حیات سخت‌چشمگیر است تاآنجا که‌واقع وخیال آنچنان درهم سرشته می‌شوندکه جداکردنشان به‌نیروئی شگرف نیاز دارد. درنورمات سحرگاه یکشنبه مارتا (الیزابت تایلور) سرانجام پند جورج(ریچارد برتن)را می‌پذیردکه باید فکرفرزند خیالی‌اش‌را ازسر بیرون‌کند ، اما این دو آنچنان دراین باره سخن می گویندکه انگار این‌فرزند که‌جززاده‌خیالپروریهای بوالهوسانه آندو نبوده‌است، بواقع وجود داشته‌است . درداویل فیلم که‌جورج ، مارتا رابخاطرخیالبافهای شدیدش‌سرزنش می‌کند ، دردوردست چراغ‌خیابانی به‌چشم می‌خوردکه مستقیماً نورش به‌میان دوربین می- تابدومارتاکه‌یکدم بالا وپائین میرود هرزمان‌این‌نور رابرای‌لحظه‌ای قطع‌می‌کند مسأله‌را استجاره‌ای فرض‌کرد ومیتوان هم‌نکرد . امابیگمان چنین ابداعی بهرحال با موضوع فیلم ارتباطی داردواین‌ارتباط بسی‌قویتر ازآن‌تفسیری‌است که‌ازتارزان کنارجویباریك‌انسان خود شیفته می‌ساختندکه محوتصویرش بود .

فریب ساده‌ترودیرباورانه‌تری رانیزمیتوان مثال‌زد : فیلم موزیکال «سرباز شکلاتی» اثر«روی‌دل روت» (۱۹۴۱) که برمبنای‌نمایشنامه«فرنس مولنار» بنام «نگهبان» ساخته شد (این‌نمایشنامه قبلاهم در سال۱۹۳۱ بصورت فیلم‌درآمده‌بود) . برناردشا نمایشنامه‌ای‌داشت بنام «سلاح‌و انسان» که‌بصورت یك نمایشنامه موزیکال تحت‌عنوان «سرباز شکلاتی» بروی صحنه‌آمده بود وموفقیتی کسب‌کرده بود . روی‌دل‌روت باادغام این مایشنامه موزیکال و نمایشنامه فرنس مولنار دست‌به‌ترکیبی تازه زدکه نلتون ادی‌در آن بازی درخشانی‌کرد . روی‌دل روت فیلمهای‌زیادی ساخته است ازجمله فیلم بازگشت آدم نازنین (که فیلمی است فانتزی. باشرکت شبح‌های سرخوش) وفیلم شبح‌کوچه مرگ (اثرکلاسیك ادگارآلن‌پو.)

سربازشکلاتی ازهمان شروع‌فیلم دست به‌فریت تماشاگر می زند ، سرباز از پنجره

وارد اتاق معشوقه میشود وتصنیف «قهرمان من» به‌وضوح وباصدایی بلند بگوش میرسد . اما فیلم‌شروع‌نشده تمام می‌شود وتماشاگر در می‌یابد که‌صحنه تأتری رامی دیده است ، پرده پائین می‌افتد وتماشاگران کف‌میزنند وزن و مرد بازیگر درحالیکه به تماشاگران تعظیم می‌کنند به‌یکدیگر چشم غره میروند ولبخندی مات‌برچهره‌شان نقش بسته است . در می‌یابیم که این‌دو زن وشوهرند و زن‌خیانتکاراست وآن زمانیکه پرده پائین می‌آید نگاهی اغواگر به‌گروه تماشاگران می افکند . خشم‌شوهر گریبانگیر خیاط‌زنش میشود و خیاط بیچاره باگفتن «چرامرا نمی‌زنی . یالا بزن . » سعی می کند خشم اورا تسکین بخشد . اما مرد جوابمی‌دهد : «من‌زنهای بزرگتر از خودم را نمی‌زنم .» صحنه عوض می‌شود و دستورانی رانشان میدهد . مرد وزن پشت میزی نشسته‌اند ، کسی‌مرد را صدا میزند و او ازپشت میز بلند می‌شود و دور می گردد وزن تنها می‌ماند وصدای پر توان مردی ریشو که ترانه «آوازساس» اثرموسورگسکی رامی‌خواند اورا درخودفرومی‌برد .

در اینجاست‌که به‌فریبی دیگر بر می خوریم . صدای خواننده بیگمان همان صدای نلسون ادی است اماچهره‌اش راگریمورآنچنان تغییر داده‌که به‌سختی قابل شناختن است. شوهرخودرا به‌قیافه جوانکی ریشودرآورده است‌تاوفاداری زنش‌را آزمایش‌کند : درنسخه قبلی این‌فیلم بنام «نگهبان» که‌ده‌سال پیشتر تهیه‌شده بود تماشاگوحقیقتاً موضوع‌دستگیرش نمی‌شود ؛ البته زن به شوهرش می گوید که از همه ماجراهای‌عاشقانه او آگاه است ، اما نگاه‌او که‌چشم دردوربین دوخته آشکارا بما می فهماندکه این حرف . جز سیاست بازی چیزی نیست وحقیقت مکتوم می‌ماند . درسرباز شکلاتی شاید به‌این‌علت‌که فیلمی موزیکال بود وزیاد طرفه نمی‌رفت ویاشاید به‌این‌دلیل‌که صدای نلسون ادی‌بیش ازحد واضح بودکه تردیدی ایجادکند به‌نمایی خاص‌بازبرمی‌خوریم : زن‌را می‌بینم‌که عکس شوهرش‌رادر دست دارد وبرایش ریش وسبیل می‌کشد وبدینگونه ازحقه اوپره برمی دارد . سرآخر شوهرکه خوددام فریب‌راگسترده فریب‌خورده ازآب‌درمیآید .

موسیقی کلاسیك سبك فیلم(باقطعاتی از«سامسون ودلیله» و «تانهویزر») وصحنه‌های پرآب وتاب (نظیر صحنه‌های مربوط به سك‌کوچولوی زن وسك‌گرگی مر) اندکی‌فریب واغوای باور نکردنی ونامتحمل راتحمل‌پذیر می‌کند . گویی به‌یك‌بیان فیلم واقعاً خودرا دست‌انداخته است . موسیقی اغلب یادیگر مناسبی است. کافی‌است فیلم Die Fledermaus رابیاد بیآوریم آنجاکه‌دریك کارناوال زن ماسکی به‌چهره‌اش میزند تا باشوهرش بلاسدو وفاداری اورا دربوته امتحان آرد . این‌اپرت اشتراوس بارها فیلم‌شده . و اغلب ناموفق بوده‌است ، شاید روزی واقعاً فیلم موفقی بتوان از روی‌آن ساخت . همین‌مطایبه رابنحوی دیگر در فیلم « شیطانه » (۱۹۳۰) اثر سیسیل ب . دومیل باز می یـابیم . کی جانسون

Kay Johnson درلباسی بلند ومواج وسپید ، درحالیکه مهره‌های درخشنده‌ای بر پستان راست وکفل‌چپش نور افشانی‌می‌کنند ماسکی عجیب به‌چهره‌زده وبه‌اغواگری‌دیجنیالد دنی که خود نیمی به‌هیأت رومئوی عاشق پیشه و نیمی به هیأت رابین هود شکارچی در آمده است ، مـی‌پردازد . واین‌صحنه و برخورد فراموش نشدنـی درنمایشگاه لباسی است کـه در نقطه‌ای مرتفع ترتیب داده‌اند و هردم رعدو برقی در آنجاآشوب بپامی‌کند: بدینگونه است توهم زنی گناهکار که‌می‌کوشد همسر مظنونش راکه خودگناهکاری بیش نیست اغوا کند و به اعتراف وا دارد . و آنگاه دست قهار طبیعت آندو را گرفتار توفانی سهمگین مـی کند و این طبیعت در سینما ، بویژه در لـحظات حساس و بحرانی ، داوری خدشه ناپذیر است .

بهرحال‌حیله‌ای‌که در اینجا بکار گرفته‌شده است و نظیرآن ها در فیلمی همچون «بارانهای رانچیپور» (۱۹۵۵) نیز بازمی‌یابیم، چندان شگفت و دور از ذهن نیست ، چه کافیست بیاد بیاوریم که‌اداره هواشناسی با تمام متخصصانش هرپیش بینی‌که می کند بطرزی موهن درکمتر ازبیست‌و چهارساعت باژگونه ازآب درمیآید گویی‌طبیعت سر جنگ با علم رادارد وبهرحال طبیعت‌اعتماد ناپذیراست وانسان خطاکار، نکته‌ای‌که«تام‌استرپارد» بنحوی چشمگیر آنرا دراثرش بنام «روزنکرانتز و گیلدراشترن مرده‌اند .» پروانده‌است: یکی ازاین قهرمانان ابله‌نما وقتی می بیند خورشیدازچه نقطه‌ای طلوع می‌کند می‌گوید شاید بتوان آنسورا فرضاً مشرق‌نامید ، چه‌ازهیچ چیز نمیتوان مطمئن‌بود .

هرگز به‌آنچه می‌شنوید باور مکنید و تنها نیمی ازآنچه راکـه می‌بیند قبول‌کنید . قسمت‌نخست این‌گفته را «اتو پرمینگر» دراثر تیره‌اش بنام لورا(۱۹۴۴) و«ژان بکر» در اثر طنزآمیز بنام Tendre voyou (۱۹۶۶) بوضوح ثابت‌کرده‌اند . لورا خود تا حدی فریبکار است ، چه‌آنزمانکه همه ، از جمله تماشاگر ، اطمینان یافته‌اند کـه مرده است بار دیگر زنده می‌شود (آنهم درکالبد جین تیرنی‌که تاکنون تنها تصویر زنـی بردیوار بوده است)، اما حماقت می‌کند ونوار ضبط صوت را که والدوی جانی قبلاً از صدای‌خود پرکرده بود به‌جای رادیو می‌گیرد و می‌اندیشدکـه والدو اینك در ایستگـاه رادیوست ، حال آنکه جانی در آپارتمانش‌آماده‌قتل اوست . چنین است سرنوشت باورکردن به‌گوش: سرنوشت‌آن زنك‌مغرور خدمتکار هم در فیلم ژان بکرکه به‌گوشهایش اعتماد می‌کند بهتر از این نیست : وقتی ژان‌پل‌بلموندو سکه‌ای را در بشقاب می‌اندازد و جرینگ سکه به ـ گوش خدمتکار میرسد می‌اندیشدکه انعام خوبـی نصیبش‌گشته است ، حال آنکه بلموند و

تمـام دخلش را زده است . تماشاگـر هم با زنك خدمتکـار در این فریب خوردن سهیم است .

در سینما اطمینان به‌آنچه‌که می‌بینیم در واقع تاحد نسبته زیادی مربوط بـه شیوه ارائه‌آنست. یکی‌ازبزرگترین هنرمندان تبلیغات سیاسی بدون شك زنی راین فنشتال بود، زنی که بفرمان هیتلر در ۱۹۳۴ فیلم Triumph des Willens را ساخت ، ایـن فیلم مستند وسخت احساساتی شرح انعقادکنوانسیون‌حزب نازی‌درنورمبرگ بود وآنرا بنحوی تهیه دیده بودندکه خون را در بدن هرنازی پرستی بجـوش‌آورد . بـازی بازیگراصلی فیلم (هیتلر) البته سخت ضعیف بود و صدایش بی‌اندازه ناهنجار. اما نماهایی‌که از زاویه پائین گرفته شده بود و مونتاژ شگفت انگیز فیلم ، اثر راآنقدر بدیع جلوه میدادکه حتی در ضدنازیها هم ایجاد شور می‌کرد. مثلاً به‌ناگاه در میان ازدحام پرشور جمعیت و گروه رژه روندگان ، بایك برش سریع مجموعه پرچمها را نشان میدادکه یکباره تمامی صحنه را می‌پوشاند و یا پرچمی را که در میان باد باهتزاز در آمـده بود با دوربین نشانه میکرد وحرکت‌آهسته دوربین پرچم راکه همچون پرده تآتر باز می‌شد و در میان صحنه هیتلرظاهر می‌گشت، نشان میداد. فیلمبرداری یك رنگ و وجود سی دوربین فیلمبرداری (که در بسیاری ازنماها یك تاچند تای‌آنها نمایان بود) صدها تصویر فراموش نشدنی‌ثبت کرد و تداوم این نماها بدان‌گونه بودکه‌کنگره‌های‌کلیساهای نورمبرگ در زمینه آبـی آسمان اساس‌کار تبلیغات استفاده از خلق است و دراین فیلم از توده مردم حداکثراستفاده را برده‌اند و از هرکینه ویادوستی بکنار، آن صحنه‌ایکه یکباره گروهی از رژه روندگان را نشان میدهدکه در بطن جمعیت ، سپید پوشیده ، صحنه را طی میکنند اسلحه‌هایشان را بالا میگیرند وبه سوی‌آسمان فریاد می‌کشند، هرگز ازخاطرها فراموش نمی‌شود. اگراین صحنه‌رابتنهائی‌درنظرآوریم،صحنه‌ایست بینهایت‌باشکوه اما بی‌معنی،چه صرفاً بخاطرزیبائی مجردش‌شکوهمنداست؛ امادرمیان بطن‌رویدادها وصحنه‌های دیگر، این‌صحنه‌جزآنکه‌برگرده عظیم‌خلق قید رقیت افکند هدفی نداشت. و سینما درخدمت این فریب ازهمیشه خطرناکتر است .

اما چشم تجربه‌گر بزودی به شك روی میآرد ، همانگونه که ذهن با تجربه به ـ خاطرات گذشته اطمینانی نمی‌کند. فیلم Un Carnet de bal «دفترچه یادداشت یك‌شب‌ـ نشینی» (۱۹۳۷) اثرJulien Duvivier قصه از کف رفتن خاطرات رمانتیك است : زنی به دنبال مردیست‌که مدتها قبل با اودریك شب نشینی رقصیده است . زن دچار توهم است. شب‌نشینی سالن رقص با حرکت‌کند فیلم باملاحت تمام بیاد زنی میآید ، لباسها با

نوای والس به‌آرامی مـی‌چرخند اما در واقع صحنه واقعی ،آلاچیقی بیش نیست و گـروه نوازندگان که در رؤیای زن آنچنان باشکوه می‌نوازنـد ، جز چند نوازندهٔ مهجور محلی نیستند . این صحنه‌آن چنان واقعی وآنچنان گزنده‌است که در سراسر دنیا معروفیت شگرفی پیداکرد. «دو ویویه» همین ایده را سالها بعد درفیلم آمریکائی خود بنام «لیدیا» تکرار کرد . صحنه رقص خیالی او بخوبی بما نشان میدهدکـه تخیلات سبکسر چگونه فریبمان می‌دهند .

ترجمهٔ : پرویز دوائی

هیچکاك بعد از : جنون

این احتمالاً جدید ترین گفتگوئی است که با «استاد» بعد از پخش فیلم پنجاه ودومش «جنون» (Frenzy) صورت گرفته ، فیلمی که ـ آنطور که از نقد و نوشته های نشریات سرشناس جهان برمیآید ـ سخت مقبول افتاده و التهاب برانگیخته است ، فیلمی که بقول نویسنده « نیویوك هرالد تریبون » هیچکاك را در فرمی خیره کننده نشان میدهد و یادآور آثار تیپیك تکان دهنده‌ی او بخصوص «روح» است .

استادهفتاد و دوساله سینما که ناقدمعروف آمریکائی «آندرو ساریس» او را «یك استاد فن فوق‌العاده» میخواند (صفتی که حتی مخالفینش هم نمی‌توانند از او دریغ کنند)، بعد ازبیست واندی سال به زادگاهش انگلیس بازگشت تا «جنون» را با قصه قتل‌های متعددش بر زمینه‌ی لندن مه‌آلود بسازد و بار دیگر به قول خودش با تماشاچی همچون گربه‌ای با موش بازی کند و یا (باز به گفته خودش) مثل یك رهبر ارکستر ، عواطف تماشاگر را در هرجهتی که میخواهد هدایت کند .

* * *

از او می‌پرسند :

ـ یك فیلم متعارف هیچکاکی را چگونه تعریف می کنید؟

هیچکاك: یك فیلم هیچکاکی درآن واحد شامل خنده ووحشت است. اگرخواسته

باشید یك داستان «واقع‌نما»ی‌جنائی را بازگو کنید باید نشان بدهید که در اطراف جنایت زندگی هم جریان دارد . درست مثل واقعیت . آدمها هم چنان در راهروها می‌خندنـد و شوخی می‌کنند . من کماکان پابنداین حقیقتم که سرگرمی بیش از هرچیز ازشخصیت‌های ماجرا ناشی میشود و نه از وضعیت‌هـای قصه، خیلی از نویسنده‌ها معمولاً قتل را بصورت گناهی درحق مردم مجسم می‌کنند ، که البته چنین نیست، اگر قرار باشد یك‌آدم وحشت انگیز در نقش یك قاتل مجسم شود چنین موجودی چطور می‌تواند خود را به قربانیانش نزدیك‌کند . معمولاً فراموش می‌کنند که یك قاتل می‌تواند موجود جذابی‌هم باشد. بعد از این مرحله است که عقده‌های ذهنی حاصل میشود .

ـ فیلم جدید شما «جنون» چقدر سکس و خشونت دارد ؟

هیچکاك : از«روح» بیشتر ندارد . داستان این فیلم داستان چند قتل جنسی است، ولی فقط یکی از این قتل‌ها را نشان میدهیم و به نمایش مکررآدمکشی دست نمیزنم چون معنائی ندارد. فیلم تاحدودی‌هم برهنگی دارد ولی این برهنگی لازم و جزو ماهیت داستان است، نه‌اینکه برهنگی صرفاً بخاطر نفس برهنگی باشد . یك وقت کسی از من پرسید : «فکر می‌کنی‌آزادی جنسی و برهنگـی تاکی روی پرده سینما دوام بیاورد ؟» ـ جـواب دادم ! «سفت ترین سینه‌هاهم بالاخره شل میشوند!»

* * *

ـ به انتقادهائی‌که از فیلم‌های شما میشود اعتنائی دارید ؟

هیچکاك : منتقدان غالباً باابینش کافـی فیلم را نمی‌بینند. بعضی هـایشان فیلم را براساس محتوایش‌قضاوت می‌کنند.ولی‌محتوی، همه چیز فیلم نیست ،پرداخت، سبك وعمل آوردن سوژه است‌کـه در بیننده احساس ایجاد می‌کند . تمام قصه فقط همین است . اغلب از من می‌پرسندآیـا دوست دارم‌که یك موزیکال بسازد ؟

ـ گفته‌ایدکه «دلهره» ، «تعجب» و «ترس» باهم فرق دارند .

هیچکاك : فرق زیادی‌هم دارند . من هیچوقت فیلم پلیسی «معمائـی » نمیسازم . فقط یك فیلم باین نحو ساختم ، «جنایت» در ۱۹۳۱ . فیلم جنائی معمائی یك جور ورزش ذهنی ، یك چیستان است . هیچ احساسی درش نیست جز شوك یا تعجب آخـرش‌که معلوم میشود قتل‌کار پیشخدمت بوده ! ولی دلهـره درست مخالف این را اقتضا می‌کند . دلهره مستلزم دادن اطلاعـات است بایدآدم پیشاپیش به بیننده اطلاع بدهد که بمب زیر میز کار گذاشته شده و در نتیجه تماشاچی منتظر است‌که بمب‌کی در میرود ! اگرآدم به‌تماشاچی خبر ندهدکه بمبی درکارست چه میشود؟ هیچ فقط یك شوك ده ثانیه‌ای بهشان دست میدهد.

ـ چطور این همه شیوه برای خلق وحشت گیر میاورید ؟

هیچکاك: قضیه، قضیه‌ی این ترن‌های مخصوص گاردن پارتی است که در سراشیبی‌های شدید وحشت‌آوری حرکت می‌کند و جیغ آدم‌ها را در میآورد، جیغی که مسافران این ترن‌ها در سراشیبی می‌کشند فقط سرموئی با جیغی فرق دارد که اگر ترن از ریل خارج و به‌فضا پرت شود خواهند کشید! چرا مردم پول میدهند که به‌گاردن پارتی بروند وسوار این ترن‌ها بشوند ؟ برای اینکه دوست دارند بترسند بشرط اینکه بهشان صدمه نخورد .!

ـ «سینمای خالص» را چطور تعریف می‌کنید ؟

هیچکاك : سینما یعنی نقل یك‌قصه با تصویر ویا مونتاژ که عبارت از گردهم‌آوردن تصاویر باشد . وقتی که تصاویر باهم جمع شد، مثل کلماتی که دنبال هم میآیند تا جمله‌ای را تشکیل بدهند . از این جمع‌کردن تصاویر است که فکر بوجود میاید و فکر به تماشاچی منتقل میشود تا در او احساس ایجاد کند و او را در ماجرا شریك سازد . سینما تنها فرم هنری جدید قرن بیستم است . فراموش نکنید که سینما یك فرم هنری است ضمناً جنبه تجارتی اش را هم از یاد نبرید . سینما دو وظیفه‌ی عمده دارد . قصه را با سند یا تصویر پردازی‌ای بیان می‌کند که در دسترس وسیع ترین توده‌های مردم است. تصورش را بکنید که درفیلم صحنه‌ای بوجودمیاورید که‌درشبی معین، درنقاط مختلف جهان تماشاچیان مختلف نسبت به‌آن واکنش نشان میدهند . این امر در هیچ هنر دیگری تحقیق پذیر نیست .

ـ جنبه‌های مختلف فیلمسازی را چطور یاد گرفتید؟

هیچکاك : من نویسنده سناریو ، طراح دکور و منصدی مونتاژ بوده‌ام . حتی موقعی که فیلمبردار مان‌مریض شد فیلمبرداری کردم ! من همیشه خودم تهیه‌کننده فیلم‌هایم بوده‌ام . بجز موقعی که کارم را با «سفرنیك» شروع کردم. هیچ وقت اسمم را در فیلم‌بعنوان تهیه‌کننده یا نویسنده سناریو ذکر نمی‌کنم ، گرچه همیشه نویسنده‌ی طرح اصلی داستان فیلم بوده‌ام . بعبارت دیگر بانویسنده می‌نشینم و طرح فیلم را از اول تاآخر میریزم . درست مثل این است که فیلمی تمام شده را بگیری وبدون صدا تماشاکنی . نویسنده میرود وطرح را بصورت تفصیلی پیاده می‌کند. شخصیت‌ها را درست می‌کند و گفتگوهارا می‌نویسد. از من می‌پرسند: آیا سرصحنه فیلمبرداری بداهه سازی می‌کنم ، جواب میدهم که در دفتر کارم بداهه سازی‌می‌کنم. بنظرمن بداهه سازی سرفیلمبرداری‌کار وحشتناکی است‌چون دور آدم را صدنفر تکنسین و افراد مختلف دیگر گرفته‌اند و تحت چنین شرایطی نمیشود کار خلاقه کرد .

ـ برای خوشایند خودتان فیلم میسازید ؟

هیچکاك : اوه ، نه . این‌کار خیلی خود خواهانه است . شغل افراد بسیاری در

خطر است ، من نمی‌توانم با زندگی افراد بخاطر دل خودم قمار کنم .

ـ میشود بگوئید که در کدام صحنه‌ی فیلم «جنون» ظاهر میشوید ؟

هیچکاك: دراولین فیلم جائی که مردم‌جمع شده‌اند و به‌نطق یك وزیر گوش میدهند من باکلاه «ملون» بین جمعیت هستم .

ـ گویا در تمام فیلم هایتان بجز فیلم«قایق نجات» ظاهر شده‌اید .

هیچکاك : درآن فیلم هم بودم . یکی از قهرمانان روزنامه‌ای را در دست داشت و پشت روزنامه‌آگهی یك داروی ضد چاقی بود که مردی را قبل و بعد از استعمال دارو نشان میداد . این مرد من بودم . درآن موقع موهایم سیاه بود و فوق‌العاده چاق بودم .

ـ گویا یك بار گفته‌اید که هنرپیشه‌ها اساساً گاوند !

هیچکاك : آنچه احتمالاً گفته‌ام این بود که با هنرپیشه‌ها باید مثل گله‌گاو رفتار کرد. هنرپیشه نمی‌تواند مونتاژ کند کارآنها به‌مونتاژ و به‌دیتم مونتاژ مربوط نمیشود. آنها باید نسبت به‌کل فیلم در مرحله فرعی قرار بگیرند . بهمین دلیل‌هم من تعجب می‌کنم که چطور بعضی از هنرپیشه‌ها ضمناً فیلم را خودشان‌هم کارگردانی می‌کنند .

ـ گویا یکی ازعلل سازگاری هنرپیشه‌ها باشما این‌باشد که می‌گذارید هرطوردلشان می‌خواهد بازی کنند .

هیچکاك: بله بهشان میگویم : «یك بارهم به‌سلیقه خودت بازی‌کن . چون همیشه کف اتاق‌مونتاژهم وجود دارد !»

(که یعنی‌اگرخراب‌کردی تصویر تو از فیلم قیچی شده و به‌کف اتاق مونتاژخواهد ریخت ! ـ مترجم)

ـ چه چیز شما را در دلهره نگاه میدارد ؟ خود شما از چه میترسید ؟

هیچکاك : از پلیس . بچه‌که بودم . شاید چهار سالم بود یك روز پدرم مرا با یاد داشتی به‌کلانتری فرستاد گمانم میخواست تنبیه‌ام کند. پلیس مرا مدت پنج دقیقه به‌یك سلول انداخت و گفت : «بابچه‌های شیطان اینطوری رفتار می‌کنیم» ازآن به بعد از پلیس بی‌نهایت وحشت داشته‌ام !

ترجمهٔ : خسرو هریتاش

سینمای نو در اروپای شرقی

در نخستین جشنواره جهانی فیلم تهران شاهد تلاش سینماگـران کشورهای اروپای شرقی بودیم برای شناسائی سینمای کشورشان واینکه فستیوال را از همه ، حتی از خودمان جدی‌تر گرفتند و ثابت کردند که به کارشان معتقدند وچون معتقدند باید آنرا بشناسانند . حتی بمن و شما دور افتادگانی کـه دلمان برای یك فیلم خوب حتی یك لحظه خوب سینمائی پرپر می‌زند .

گفتیم این کشورها ـ کشورهای اروپای شرقی ـ فستیوال را جدی گرفتند و لابد انتظار هم داشتند که باآنها جدی رفتار شود، حتی در درگیری‌های «بازار فیلم» که متأسفانه آنطور که باید وشاید باآنها رفتار نشد، که این‌را جز نداشتن برنامه‌صحیح بهیچ‌حساب دیگری نمی‌توانیم بگذاریم .

سینمای اروپای‌شرقی فعلا برای ماسینمای ناشناخته‌ای است و طبعاً این ناشناسی بی رونقی را بهمراه‌دارد وسردی‌را .

بهرحال این موضوع رانیز نـا گفته نگذاریم که سینمای خوب ایران می تواند در کشورهای اروپای شرقی بازاری داشته باشد وحتی‌الامکان دیوارخانگی بودن شکسته‌می‌شود . اگردرست فکر کنیم ازاین‌راه‌می‌توانیم به سینمای ملی‌خود کمکی کرده باشیم و بهره‌

برداری کرده باشیم؛ رندانه، یعنی بیشتر از آنچه از آنها می گیریم به آنها پس بدهیم .

آنچه گفته شد ، نظری بود راجع به سینما گران جدی اروپای شرقی در جشنواره تهران که امیدوارم در سال‌های آینده نقایص ازمیان برود وحد اقل بهتر بتوانیم سینمای این دیار ناشناخته را بشناسیم و خودمان را کمی ارضا کنیم وضمناً آنچه گذشت انگیزه‌ای بود برای عنوان مطالبی در مورد شناسائی سینمای اروپای شرقی ، کشورهای کم ادعای پر باری که مشتاقند سینمای آنها را بشناسیم . گفتم بشناسیم نه بشناسانیم یعنی بایکدیگر بشناسیم .

* * *

در کشورهائی چون لهستان ، مجارستان ، چکسلواکی ، یوگسلاوی ، بلغارستان و.. به تعدادی از فیلم‌های اوریژینال برمی خوریم که علیرغم فشارهای سیاسی و حکومتی یك سینمای نورا که درحال شاخ و برگ پراکندن است نشان می‌دهد و زیر فشار حکومت‌ها که سینما را نیز دراختیار دارند سینما گرانی هستند که کار خود را می کنند وحرفشان را می زنند و از سینمای دولتی بنفع خواسته‌های خود بهره برداری می‌نمایند .

سوژه‌ها :

دراین فیلم‌ها معمولا داستان از اتفاقات جنگ جهانی دوم که کتاب پرواقعه‌ی این کشورهاست گرفته شده ولی فیلم‌های سینمای نو کشورهای اروپای شرقی در لابلای حوادث جنگی یك تم کلی را برفیلم‌ها حاکم کرده است و آن هم «نقش فرد در اجتماع» است.

فرد درسینمای نو اروپای شرقی رئالیست سوسیالیست نیست ، بلکه فرد بیان کننده انتقادات شدید است به چهار چوب‌های قرار دادی اجتماع و این اعتراض، نشان دهنده‌ی پیچیدگی مسائل فردی است درمقابل مسؤولیت‌های دسته جمعی.

سینمای آلبانی :

سینمای آلبانی یعنی سینمای نو آلبانی هنوز فیلمی قابل توجه ارائه نداده است یا حداقل برای ما ارائه نداده است و چون از کارهای سینمای نو آنها بی خبریم الزاماً آلبانی را ازجریان سینمای نو کنار می گذاریم تاوقتی بتوانیم اطلاع جامع‌تری ازسینمای نو آن بدست آوریم .

سینمای رومانی :

فیلم‌های داستانی رومانی تاکنون موفقیتی نداشته است و اگر موفقیتی هم در میان

بوده مربوط به فیلم‌هائی است که بطور مشترك با کشورهای دیگر ساخته شده است . اما در مقابل چند فیلم کارتون ازسینمای رومانی به دنیا عرضه شده که همه جالب بوده است و درخور تقدیر. لوسیان پینتیلی Lucian Pintilie با ارائه‌فیلم «دوباره سازی» درشب کار- گردانان فستیوال کان- ۱۹۷۰- سخت موردتمجید قرار گرفت .

فیلم « دوباره سازی » The Reconstruction باچهره‌ای خشمگین حکومت را به باد انتقاد گرفت وآنچنان به حکومت خرده گرفت که علاوه بر تازگی از ویژگی خاصی نیز بر خوردار بود و فیلم شاید گاه حکومت را وحشت زده می کرد ، با طرحی نو و حرفهائی نوتر .

آلمان شرقی :

هنوز نشانه‌ای ازسینمای‌نو درآلمان شرقی‌پدید نیامده استولی درعوض دکومانتری باکوشش «Andrew and Anneliese Thorndike اندرووآنالیز توراندیك» پیشرفت فوق‌العاده‌ای نموده است .

درمیان فیلم‌های داستانی معمولی‌آلمان شرقی که‌در کشورهای دیگر مورد توجه‌قرار گرفته است یکی. ماجراهای «ورنرهوست » محصول ۱۹۶۴ است بکارگردانی : «جو- آخیم‌کونرت Joachim kunert » و دیگری ستارگان است که وسیله « کنراد ولف» Konrad Wolf درسال ۱۹۵۹ کارگردانی شده‌است .

داستان این‌دو فیلم مربوط به‌پایان جنگ جهانی دوم‌می‌شود وماجراهائی که‌منجر به پایان یافتن وشکست‌آلمان گردید .

در«ماجراهای ورنرهولت» ، قهرمان داستان درحالیکه منتظرجنگ است ازمیان‌یك سری فلاش بك‌های جالب به‌شناختن‌واقعی ازنازیسم دست‌می‌یابد و حقایقی‌از فلسفه‌ی نازی رادرك می کند .

در«ستارگان» قهرمان داستان که‌یك افسرنازی است دردام‌عشق یك دختریهودی‌به- نام «روت» گرفتارمی‌آید . دختری که‌در یك‌اردوگاه نازی دربلغارستان به‌سر می‌برد.

قبل‌از اینکه دختر دلسپار «آشویتز» یاسایر باز داشتگاه‌ها بشود . افسر خودش را مسؤول حس می کند ولاجرم خودراشریك جرم‌نازی‌ها به‌حساب می‌آورد. این‌نوع بر داشت درحقیقت بازگوکننده‌ی انحراف جهت فکری نازیسم است. چون‌افسر می‌داندکه بیرحمی وستم ازخواسته‌های حکومت اوست .

ناگفته نماندکه وقتی این فیلم ساخته شد ، تصویر کردن یك افسرآلمانی با چنین روحیه حساسی غیرمعمولی و غیر منتظره بود. «ستارگان» یك محصول مشترك بابلغارستان

بود که نشاندهنده پیشرفتهای یکسینمای نو بود .

بلغارستان :

در میان کارگردانان فیلمهای داستانی که خارج از مرزهای بلغار شناختهشده است ، رانگلوولچانوف Rangel vulchanov رامیتوان نامبرد کهفیلمسازی را ازسال ۱۹۵۹ شروع کرد ودرسال۱۹۶۲ فیلمی بنام«آفتاب وسایه» ساخت کهدربسیاری از کشورهایجهان نشان داده شد وشهرتی برای کارگردانآن فراهمآورد . داستان دریك تفرجگاه ساحلی میگذرد وبرخوردیك پسرو دختر غربی را نشان میدهد. بمرورکهآنها بزرگتر میشوند وبهم علاقه میرسانند فکریك جنگ اتمی وعواقبآن ذهنآنها رامشغول میسازد. بدبختانه فیلم ناپخته است و سکانسهای مربوط به جنگاتمی بقدری ضعیف فیلمبرداری شدهکه از ارزشکار بمقدار فراوانی می کاهد . لکن خود اثر بعلت پیام انسانی خود ، یعنیمحکوم کردن جنگ ، ازارزشهای ویژهای برخوردار است .

برجستهترین کارگردانبلغاری وولورادف Vulo Radev است کهدر ۱۹۶۴فیلم «دزدهلو» راساخت ، داستان درواخر جنگ اولاتفاق میافتد . یك شهر کوچك بلغاری بصورت یك اردوگاه محکومین واسیران جنگی درآمده. پس از حوادثیکه طیآناسیران به اندکی آزادی میرسند، یكافسر جوان سربستانی بنام ایوو Ivo موفق میشودکه از اسارت فرار کند وازباغ فرمانده سالخورده مقداریهلو بدزدد . اوبدست زن فرمانده لیزا Liza گیر افتاده وبقیه داستان پیشرفت عشق ایندوراکه بالاخرهباتراژدی مرگ سربی پایان مییابد نشان میدهد . «دزدهلو» بابهرهگیری از نماهای زیبا و فضای زمان جنگ با بافتی که وحشیگری جنگ رامحکوم میکند فیلمی است درخور تقدیر .

رادف در «طولانی ترین شب» (۱۹۶۵) به جنگ دوم جهانی برمیگردد . یك افسر هوائی انگلیسکه توسط پلیس بلغار وآلمان دستگیر شده پس ازفرار در یك قطارکه بطرف صوفیه میرود مخفی میشود . تدریجاً در میان تردید و دو دلی مسافرین ، یك احساس مسؤلیت مشترك بینآنها بوجود میآید وآنها در ازاء به مخاطره افکندن جانخود برای نجات خواری تلاش میکنند . رادف یکبار دیگر انساندوستی خود را در این فیلم تصویر میکند. او میگوید من شیفته موضوع «دزد هلو» بودم و امکان تکرار آنرا در « طولانی ترین شب » بررسی و اجراکردم . موضوع ، مبارزه و اعتراض فردی برضدبیهودگی جنگ، ذات انسانی بشر وپارسائی او، همبستگی انسان در برابر نیهیلیسم امروزی و بالاخره خدمت بهمردم از روی صمیمیت و باطیب خاطر ... است . جدا ازبازی های خوب ولیکار اکترهای معمولی و کلیشهای ، پایان طنزآلود ، برخورد قهرمانانه

و انتقا مجویانه ، حمله هوائی ناگهانی که قهرمان را به فرار و امیدارد . «طولانی ترین شب» را یك فیلم پاك و ستودنی نشان می‌دهد ولی هرگز به پای اولین فیلم «رادف » یعنی «دزد هلو» نمی‌رسد .

«تودور دینوف» که همزمان با «رادف» در زمینه‌ی فیلمهای کارتون کار می کـرد در درسال ۱۹۶۹ به‌فیلمهای داستانی‌روی‌آورد و باهمکاری «هیتسو هریستوف Hitso Hristov» فیلم «ایکونوستاسیس Ikonostasis»را ساخت. داستان فیلم از یك رمان‌معروف اقتباس‌شده که تلاش بلغارستان را برای جدائی از امپراطوری عثمانی نشان می‌دهـد . هرچندآنهـا اقتباس وفادارانه‌ای ازداستان نکردندولی بااین‌کار از مستند وتاریخی بودن فیلم‌جلوگیری کردند . هریستوف در این باره مـی گوید : « من معتقدم که فیلم تاریخی ساختن بی‌معنی است ، مگر اینکه مسائل امروزی را درآن منعکس کنیم .» قهرمان فیلم که یك چوبتراش ماهر و هنرمند است در پی‌یافتن ارزشهای تازه ورهائی از اجتماع اطرافش است ـ باتکیه روی مسائل انقلابـی و نقش هنرمند در اجتماع . ایـن فیلم با توجه به نماهای حـاوی کمپوزیسیون زیبا می‌تواند مورد توجه عده کثیری در دنیا باشد .

در سال ۱۹۶۷« گریشا اوستروسکی Grisha Ostrovsky »و« تودور استویانوف Todor Stoyanov»فیلمی ساختند بنام «در بیراهه» استویانوف فیلمبردار «دزدهلو» بود. داستان این فیلم مربوط به نسل بعد از جنگ در بلغارستان می‌شود . یك مرد جاده اصلی را رها می کند واز راه فرعی اتومبیل می‌راند ، درمیان راه با یك گودال خاکبرداری‌شده توسط باستانشناسان برخورد می کند ، زنی را می‌بیند که هفده سال پیش عاشقش بود ، زن را به‌شهر می‌رساند و در میان راه خاطرات دوران جوانی را بااندوه یاد می کند . فلاش‌ـ بك‌ها یادآورکارهای آلن رنه‌است که گذشته را بطور تداومی نشان نمی‌دهد بل بطور فشرده لحظه‌های حوادث را تصویر می کند . موضوع فیلم اینست که نسل جوان بعد از جنگ ، عشق را یك سرگرمی می‌داند. این فیلم را مـی‌توان به‌سبب بازیهای برجسته و طنزجالب و روح انقلابی بعداز جنگ که در فیلم بکار گرفته شده در ردیف کارهای برجسته قرارداد.

«پرندگان و سگهای‌تازی» محصول ۱۹۶۹ اولین فیلم داستانی« گئورگی استویانوف» است که داستان آن‌هم مربوط به‌جوانان انقلابی است ولی باکارهای دیگر این کارگـردان تفـاوت دارد . داستان فیلم در یك شهر کوچك بلغارستان در زمـان جنگ جهانـی دوم می گذرد و یك گروه جوان مقاوم و جنگجو راکه محکوم بمرگ هستند نشان می‌دهد .

فیلم البته یك فیلم رئالیستی یا رئالیست سوسیالیستی نیست بلکه یـك فیلم تخیلی و فانتزی است .

کارگردان با پس و پیش کردن زمان و قطع و وصل کردن حوادث حقیقی و خیالی و به مسخره گرفتن مسئولین امور ، و آمیختن فصل‌های شاعرانه با صحنه‌های وحشیگری یك فیلم استثنائی ساخته است . او بابکار بردن روشهای عجیب کمدی سیاه ، ایده آلیسم نوجوانان را در میان یك اجتماع فاسد و جبار تصویر می‌کند .

فیلمهائی چون «پرندگان و سگهای تازی» و «در بیراهه» نشاندهنده ظهوریك گروه فیلمساز کوچك و مؤلف است که اخیراً در بلغارستان از سینمای نو حمایت می‌کند .

فیلمی از: رنه کلمان

ترجمهٔ : قاسم صنعوی

بازی‌های ممنوع

«بهترین فیلم سال ، فیلمی‌که تارو پودش از شعر غیر سنتی است» ، «فیلمی درخورتحسین‌که درآن رآلیسم و شعر به یکدیگر می‌پیوندند .» ، «یکی از درخشان ترین فیلم‌های سینمای فرانسه» ... سخنانی است در تجلیل ازبازی های ممنوع، یکی از شاعرانه ترین‌آثار سینمای‌فرانسه‌که به وسیله رنه‌کلمان تهیه شده است.

این فیلم یکصدو دو دقیقه‌ای ، که برای نخستین بار درنهم مه ۱۹۵۲ در پاریس نمایش داده شد و درهمان سال «به‌علت‌آن‌که توانسته [بود] معصومیت دوران کودکـی را ، برتر از تراژدی و دلگیری جنگ ، تاسرحد پاکی شگفت غنایی، و بیانی پرقدرت و استثنایی اوج بدهد » عالـی ترین جایزهٔ بی‌ینال ونیز را دریافت کند .

«ژرژسا دول» درتاریخ سینمای خود نوشته‌است: «رنه‌کلمان درصددآن است‌که فیلم به‌فیلم نوتر شود. اوبا بازی‌های‌ممنوع ... به‌این مرحله می‌رسد. موفقیت جهانی آن، رنه‌کلمان را در ردیف

بزرگان سینمای فرانسه جای داد...»

«کلودموریاك» ناقد برجستهٔ فرانسوی‌هم در این باره نوشته است:

«بازآفرینی قلمرو زبانی کودکان بدون شك آسان تراست تا یافتن راه‌های جهان درونی آنها به یاری بیرونی ترین و سایل هنری. در ورای ظاهری که فقط بطور مستقیم خود را به دوربین عرضه می‌کردند، رنه‌کلمان توانسته است از یك دنیای ناپیدا، فیلم بسازد ...»

فیلمنامهٔ بازیهای ممنوع که از روی اثری به همین نام از «فرانسوا بوایه» بوسیلهٔ رنه‌کلمان و دو تن از دوستانش تهیه شده است، به سفارش مدرسهٔ عالی سینما وتلویزیون ترجمه شده است و قراداست ازطرف همین مؤسسه منتشر شود. قسمتی از این فیلم نامه که در این صفحات آمده، از ترجمه متعلق به مدرسهٔ عالی سینما و تلویزیون استخراج شده است.

ق. ص

ساحل یك جزیره کوچك پردرخت ـ روز

(منظره‌ای رمانتیك. هوا خوب است وخورشید، ساحل این جزیرهٔ کوچك راکه گویی ما سوار برقایق به‌سویش پیش می‌رویم روشن می‌کند. پایان تراولینگ به جلو، در پلان متوسط، روی درخت قطوری که قسمتی‌ازآن درآب‌خوابیده است. سرو صدای پرندگان. دخترکی‌پنج یاشش ساله، خیلی بود، که پیراهنی سفید و زیبا به‌تن دارد ازتنهٔ درخت بالا می‌رود وپشت سراو پسربچه‌ای است‌تقریباً ده ساله‌که خیلی باسلیقه لباس پوشیده است. (لباس اوبه‌فرم لباس شاگرد مدرسه‌های انگلیسی‌است.) پسرشاخه‌ای به‌آب می‌اندازد... و روی تنهٔ درخت، درکنار دخترك می‌نشیند. دختر، سبدی‌حصیری

به دست دارد . (که احتمالاً عصرانه‌اش درآن است.) پسر ، کتاب قطوری زیر بغل دارد. همین‌که اونشست، هردو نگاهی به‌یکدیگر می‌اندازند و لبخند می‌زنند . میشل (پسربچه) کتاب را روی زانوهایش می‌گذارد وآنرا تماشا می‌کند، ودر این حال پولت و دختربچه‌ها به سوی اوخم می‌شود) . (موسیقی : گیتار تنها .)

میشل این داستان دختربچه‌ای است ...

(پلان از هردو ، سپس یك سلسله پلان درشت متناوب از هرکدام .)

پولت ... چطور دختربچه‌ای ؟

میشل دختر بچه‌ای مثل تو وپسربچه‌ای ...

پولت پسربچه‌ای مثل تو؟

میشل کلاهش رابرمی‌دارد . پشتش را خم می‌کند، تکمه های کتش را بازمی‌کند، ... و تقریباً باحالتی مذهبی‌آماده می‌شود که‌آلبوم را باز کند .)

میشل مطمئناً ...

پولت (آبنباتی جلویش می‌گیرد.)آبنبات می‌خواهی ؟

میشل بعداً .

(پلان درشت ازجلدآلبوم که باعلائم ریز دوکودك را نشان می‌دهد که دست یکدیگر راگرفته‌اند . دستهای میشل صفحهٔ اول کتاب را باز می‌کنند ... روی صفحاتی که‌کندی ورق می‌خورند تیتراژ فیلم‌که در صفحهٔ ( ) خوانده می‌شود می‌گذرد .

در پایان تیتراژ و روی صحنهٔ دیگری ازکتاب ، آغاز داستان با حروف درشت نوشته شده است. انگشتان میشل ، کلمات و جملاتی راکه خارج از تصویر خوانده می‌شوند و می‌توان شنید دنبال می‌کنند.)

میشل (ازخارج) ـ «ماه ژوئن هیچگاه مانندآن سال خوب نبود . همه چیز از فرط شعف می‌درخشید . گندم‌ها ، در فرانسه شروع به‌زرد شدن می‌کردند ونان را...»

(پلان ازدوکودك: پولت خیلی‌بادقت به‌چیزی‌که همراهش می‌خواند گوش می‌کند و به‌او لبخند می‌زند. درآخر این صفحه به‌نظر می‌رسد‌که دچار حیرت شده ، تسخیر شده، وهمانطورکه‌آبنباتش را می‌مکد (پلان

(دشت از پولت) بی‌صبرانه در انتظار بقیهٔ داستان است... پلان از هردو، میشل، صفحه را می‌گرداند. بازگشت به انگشت اوکه سطور متن را دنبال می‌کند. هنگام مطالعه، پلان‌های متناوب از بچه‌ها و نوشته‌ها.)

میشل (از خارج) ـ «... برای چهل میلیون نفر فراهم می‌کردند ... سپس، شامگاه، وقتی‌که مردم کارشان راکرده بودند ... آواز بلبل در جنگل‌ها جاری می‌شد ... زیرا درماه ژوئن بلبل‌های آن سال هم‌مانند همیشه آواز می‌خواندند و نمی‌دانستندکه در فرانسه چه روی می‌دهد.»

(انگشت های میشل به‌پایین صفحه می‌رسند و آنرا می‌گردانند. (پلان‌دشت) صفحهٔ بعدی تمام پرده را اشغال‌می‌کند وبه صورت‌کلی دشتی راکه به‌شکلی بی‌نظم دارای درخت است نشان می‌دهد.)

راه دشت ـ روز

(پلانی به‌شکل دیگر از همان دشت. می‌توان یك پل سنگی را به روی رود خانه‌ای تشخیص داد ... و یك جاده را ... در جاده با حد اکثر سرعت ممکن گروهی از مردم پشت سرهمه راه می‌رودکه حامل چمدان، ساك، بچه‌های کوچك هستند یا ارابه هایی را به‌جلو می‌رانند یابه دنبال می‌کشند و یا اسبی‌را که به‌ارابه‌ای بسته شده است هدایت می‌کنند. چند اتومبیل وکامیون کوچك‌هم وجود دارد.

ما در ژوئن ۱۹۴۰ دربحبوحهٔ «مهاجرت» و دریکی از جاده‌های فرانسه هستیم. آسمان اندکی ابری است. ازمیان این افرادکه به‌کندی پیش می‌روند هرگونه سروصدایی و نیز هیاهوی خارجی‌ها، اتومبیلها (صدای بوق‌ها) شنیده می‌شود.

چندین پلان از جاده که به وسیلهٔ این اتومبیلها، گاریها، دوچرخه ـ سوارها، و نیز پیاده‌های حامل بار بندآمده است.

ناگهان‌سروصدای هواپیماها(ازخارج)وپلان تند درآسمان ازیك‌هواپیمای

«مسر اشمیت Messer Schmidt» که به‌طور عمودی پرواز می‌کند. (هیاهوی کر کننده) بازگشت به جمعیتی که در نهایت ترس است و وسائط نقلیه ، بارها، و دوچرخه‌ها را رها می‌کند . . . همه خود را با شتاب روی قسمت پست جاده می‌اندازند و به یکدیگر پیچیده ، به شکم روی زمین می‌خوابند . پلانهای متعدد از این ترس و بیم ، که در آن فریادهای زنان و بچه‌ها وهیاهوی رو به افزایش موتورها به یکدیگر می‌آمیزند و ترسناك می‌شوند ... پلان درشت از چهرهٔ یك زن : او دیوانه وار فریاد مـی‌کشد . پلان نزدیك از هواپیماهـا در آسمان : بعضی به طور عمودی پرواز می‌کنند ، برخی دیگر بمبهایشان را می‌اندازند . پلان درشت از بمبی که به هنگام سقوط گویی روی ما می افتد . فریاد ، تضرع و پلان‌های مختلف از بمب‌هایی که در نزدیکی پل منفجر می‌شوند و ابری از خاك و گل برپا می‌کنند . صدای این باران خاك که روی جاده و مردم بـه‌هم پیچیده می‌افتد . سپس سکوت کوتاه ... به دنبال آن منظره‌ای کلی از مردم که به تدریج که سروصدای هواپیماها دور می‌شود به کندی برمی‌خیزند. پلان درشت با حرکت صعودی دوربین از اتومبیل کهنه و قراضه‌ای، که موتورش بدکار می‌کند. پلان از صف اتومبیلهای رها شده ... پـلان از شیب دشت کـه در امتداد جاده کشیده شده است . اکنون تقریباً همه افراد بلند شده اند . به طرف جاده بالا می‌روند و برای رسیدن به اموال خود به یکدیگر تنه می‌زنند . در میان سایر افراد ، پلان از یك زوج جوان و یـك بچه . آنها هـم‌تند به طرف جاده بالا می‌روند . برای سرعت بیشتر دست بچه را که دختربچهٔ مو بوری است وتقریباً پنج سال دارد ، مادر به دست می‌گیرد . کودك هم به نوبهٔ خود سگ کوچکی درآغوش دارد . زن و مرد و بچه به سوی اتومبیل خودکه یك پژوی مدل۲۰۲ بدون کروکی است می‌روند و درآن می‌نشینند . پلان نزدیك ، روبه شیشهٔ جلو: مادر نشسته است ، دختر روی زانوهای او است و پدر پهلوی آنها پشت رل قرار دارد . پدر می‌کوشد ماشین را به راه بیندازد ، اما موتور به‌کار نمـی‌افتد . او دو سه بار دیگر این‌کار را می‌کند ، اما نتیجه همان است . پشت سرآنهاماشینی بوق می‌زند . . . مردم شروع به فریاد زدن می‌کنند . پدر سرمی‌گرداند ،شانه بالا می‌اندازد و دوباره پا فشاری می‌کند . به نظر میرسد که موتور سرد است. مردم از فرط بی صبری فریاد می‌زنند .

چند صدا (از خارج) ـ زودتر ! ... راه را بازکنید ! راه را بازکنید!.

(دوربینی همانطور روی شیشهٔ جلو بی‌حرکت است : مادرکه ناراحت‌شده

سن بر می گرداند و در آن حال پدر که خیلی عصبی است در را باز می کند ، کاپوت را بالا می‌زند و موتور را بررسی می کند. پشت‌سر آنها اتومبیلهای کوچ کننده ها بی حرکت ایستاده‌اند و صاحبان آنها سر وصدا می کنند . فقط افراد پیاده هستند که می گذرند و نگاهی شتابزده به اتومبیلی که نمی‌خواهند حرکت کند می‌اندازند . بالاخره مردم دخالت می کنند . به پدر اعتراض می کنند ، او را عقب می‌زنند ، چند مرد اتومبیل را در اختیار می گیرند و هنگامی که مادر سراسیمه با دختر پیاده می‌شود ، آنها ماشینی را به‌کنار جاده می کشند و به‌جلو می‌رانند ...

ماشین در دشت می‌چرخد و باضربهٔ شدیدی در مقابل قلمستانی می‌ایستد. پدر به دنبال ماشین می‌رود و مادر و دختر به دنبال او . دختر خردسال‌می‌جهد و به طرف در جلو می‌رود ، آنرا باز می کند و سگش را که روی صندلی جمع شده است بر می‌دارد و در آغوش می گیرد و نوازش می کند.)

پولت (گریه‌کنان) ـ ژوك کوچولوی من ، سگ کوچولوی من ...

(در این حال پدر و مادر ، بسته ها و چمدانها را از اتومبیل بیرون می‌آورند ،)

مادر چه‌کار کرده‌اند ؟

پدر ـ عصبانی نشو ... از پل عبور می کنیم .

مادر که تعدادی بارندارد ، دخترش را به سوی جاده می‌کشد . پدر هم دو بسته بزرگ برداشته دوان دوان آنها را دنبال می کند . او هم فرار می کند اما اندکی مکث می کند تا به اتومبیلی که ترك می کند نگاهی بیندازد .

پلان دیگر از کوچ کننده‌ها ... فریادهای مختلف ، یك بار دیگر سر و صدای موتور هواپیماها . پلان از آسمان ، از یك اسکادران کامل .

پلان نزدیك از اسکادران آلمانی، هنگامی که هواپیما بمب هایشان رارها می کنند . پلان از سراسیمگی مردم که به هرسو می‌دوند ، به زمین می خوابند فریاد می کشند ...: اسبی که به یك گاری پربار بسته شده روی پا بلند می شود . یك چرخ گاری می‌شکند : بمب ها خیلی نزدیك منفجر می‌شوند ، اسب شیهه می کشد و از جا می‌جهد و گاری کج و معوج را به دنبال می کشد .

بازگشت به‌پدر ومادر و کودك که خودرا در نزدیکی چمدانها و بسته‌هایشان روی‌زمین می‌اندازند .

پلان عمومی از جاده : بارانی از خاك و گل جلوی نظر را می گیرد .

سروصدای کرکنندهٔ بمب‌ها .

پلان دیگر ازگروه سه نفری : آنها در کنار یکدیگر کز کرده‌اند . به دنبال یك‌سلسله تیراندازی بامسلسل . سگ‌کوچك دچار ترس می‌شود ، خودرا ازآغوش پولت بیرون می اندازد وبه سوی پل می گریزد . دختر خردسال اورا صدا می زند .فریاد می‌کشد . برمی خیزد ، به دنبال او می‌رود . پلان درشت ازمادر ...

مادر (سراسیمه) ـ پولت ! .. پولت !..

وپدرهم فریاد می‌زند وبرمی‌خیزد وبه سوی کودك می‌رود .

پلان ازپشت سر کودك که‌همانطور به‌دنبال سگ می‌دود. به‌زودی سگ را می گیرد .. اما درآن سوی پل . پدر ومادر تقریباً درهمان هنگام می رسند که پولت سگ کوچك رادرآغوش گرفته‌است ونوازش می کند . دوباره صدای‌موتور هواپیماهایی که‌نزدیك می‌شوند به‌گوش می‌رسد . پدر روی زمین می خوابد . و دخترش راهم به‌دنبال خودمی کشد . این گـروه سه نفری در نزدیکی دیوارهٔ پل‌هستند ، روی دیـوار آفیشی چسبانده شده‌که رویش نوشته‌اند : « شنبهٔ‌آینده درکافهٔ دوستان ... استادان اسرار : پروفسور اولاف ، ومدیوم او مـادموازل ژیوریالدا.» آفیش ، این دو شخص را به سبکی که معمول این نوع آگهی‌ها است نشان می‌دهد .

پلان ازراستای پل ـسروصدای بریده بریده(خارج‌از تصویر)شلیك‌مسلسل ازهواپیما ، ومطابق باآن اثر گلوله‌هایی‌که به‌صورت شیاری ازخاك به‌جادممی‌ـ خورد . این شیار ازروی پیکر پدرومادر که‌درکنار پولت‌خوابیده‌اند می گذرد. مادر باجهشی دردناك برمی گردد . صورت بی جانش نزدیك چهرهٔ دخترش که بدون فکر شاهد این ماجرای غم‌انگیز است قرار می گیرد . پلان درشت از دو چهره : چشمان مادر بسته است ، رویش به‌آسمان‌است . پولت که سرش را روی زمین پنهان کرده ، یك‌چشمش را بالامی‌آورد وباحیرت به‌مادرش نگاه می کند و دستش را بالا می برد وگونهٔ مادرش راآرام وممتدنوازش‌می کند .

هواپیماها خاموش شده‌اند . .. واز زمینهٔ پرسروصدا ، دو باره هیاهوی هیاهوی کوچ کنندگان که به‌راه می‌افتند شنیده می‌شود ، پولت کمی بیشتر سرخم می کند وباحیرت چهرهٔ پدرش راماننند صورت مادرش تشخیص می‌دهد . بعد در کنار خودسگ کوچك رامی‌بیند که‌آشکار است مرده . اما هنوز زیر اثر لرزش، پاهایش تکان می‌خورد . پولت‌نزدیك می‌شود ، آنرا برمی دارد .بر می‌خیزد ،

آنرا درآغوش می‌فشارد ، وضمن نوازش سگ ، اسمش را زمزمه می کند . به‌دور ـ وبرش نگاه‌می کند ... سپس نگاهش برای یك لحظه روی پدرو مادرش که تکان نمی‌خورند ثابت می‌ماند. ناگهان سروصدای هواپیما بلند می‌شود . به دنبال آن صدای انفجار یك‌بمب ازفاصلهٔ خیلی کمی به گوش می‌رسد، پولت می‌ترسدوسگش را به‌خودش می فشارد .

پلان سریع ازاسب رمیده که ازفرط ترس دیوانه شده است وبازماندهٔ گاری راکه فقط یك‌چرخ آن باقی‌مانده به‌دنبال می کشد . (پلان‌درشت . فلاش ازمحور شکستهٔ گاری) . اسب به‌روی‌پل می‌جهد .پولت کمی کنار می‌رود تااز اودور شود. اسب به‌دویدن ادامه می دهد ... پلان عمومی از پل : پس ازآخرین هواپیما ، مردم کوچ کننده به‌جاده می‌دوند . پلان‌های‌مختلف‌از گروه‌اتومبیل‌ها ، گاریها، دوچرخه سواریها ، پیاده‌ها وغیره .

روی پل مردم به‌پولت تنه‌می زنند . اوبالاخره به یك گاری دستی میرسد که‌مردی تقریباً پنجاه‌ساله آنرا به‌کمك بندی‌می کشد . گاری پراز اشیاء مختلف است و بالای اثاث زن پیری نشسته که چهره‌ای خشن دارد . گاری تقریباً به پولت می‌خورد.)

مرد تواین‌جا چیکار می کنی ؟ می‌خواهی له‌بشی ؟ (مکث) یاالله ، بیا ! زود باش، برو بالا!

(مرد توقف کرده است وبه پولت کمك می کند که‌از گاری بالا برود ، دخترك‌روی اثاث درکنار پیرزن می‌نشیند . پولت همانطور سگ کوچکش رادرآغوش‌دارد . پیرزن بدون محبت بـه او نگاه می کند و خشمگین رو به مرد صاحب گاری غرغرمی کند)

پیرزن هنوزهم به‌اندازهٔ کافی بارنکرده‌ای ؟

(پلان نزدیك ازپیرزن وپولت ، پیرزن همانطور خشمگین به‌پولت‌رو می کند.)

پیرزن (به‌سوی‌پولت خم‌می‌شود) ـ سگت مرده !...

پولت آه ! ... مرده ! ...

پیرزن بیندازش دور .

(پیرزن سگ را ازآغوش پولت بیرون می‌آورد وازدوی دیوارهٔ پل به رودخانه می‌اندازد .)

پولت نه !

وبااین حرکت ، پولت به‌بازوی پیرزن چنگ می‌زند وهق‌هق گریه می کند. در

این‌حال ، سگ‌را به‌هنگام سقوط دنبال‌می‌کنیم و بدین ترتیب رودخانه را می‌یابیم . پلان به‌صورت فلاش‌از سرازیری راه که‌به‌ماا‌جازه می‌دهد اسب رمیده را باردیگر ببینیم که‌همانطورمی‌دود و گاری رابدنبال می‌کشد. پلان مجدداً ازپل، جایی که مرد صاحب گاری ، موردآزار کسانی است که‌بااتومبیل‌های‌خود پشت‌سر او می‌آیند . اومی‌ایستد . کاملا راه بندان است .کامیونی پشت سر او پافشاری می‌کند ، به‌طوری جدی به‌گاری ضربه خورده است . صاحب گاری‌کـه اختیار ازکفش بیرون‌رفته اعتراض‌می‌کند .)

مرد گاری‌ام را بشکن ، من‌هم‌کامیونت را آتش‌می‌زنم .

(پیرزن‌باخشم وارد معرکه‌می‌شود وفریاد می‌زند)

پیرزن (بەشوهرش) اگرمی‌خواهی بجنگی ، جایش اینجانیست !

صاحب‌گاری تونفست رابرای بارخالی‌کردن نگهدار !

پیرزن (ازخارج)ـ توبەفکرپایین تنه‌این نباش !

صاحب‌گاری (ازخارج) خیلی‌هم خوشحالی‌که بەفکرش باشم !

(پولت ازتوقف گاری و دعوا استفاده می‌کند که‌ازگاری پیاده شود ودر عقب لای‌چرخها جابگیرد وبعدهم زیرمالبند دیگری . اوراکه چهار دست وپا ، لای‌پای مردم‌فراری رامی‌رود وبەدیوارۀ پل‌نزدیك می‌شود دنبال‌می‌کنیم . پلان سریع ازرودخانه‌که درآن پیکرسگ‌کوچك‌که باآب می‌رود ودرآن موج‌می‌زند تشخیص داده می‌شود . پولت بادیدارآن ازدیوارۀپل بالا می‌رود وبەطرف‌انتهای پل‌به حرکت درمی‌آید .)

(محو تدریجی)

کتابهای سینمادرپشت ویترین کتابفروشی

این‌اواخر اقبالی ازطرف خوانندگان به‌کتابهای سینمائی نشان داده میشود، در این فرصت کوشیدم کتابشناسی نسبتاً کاملی ازکتابهای سینمائی فراهم آوریم . ناگفته پیداست که‌این‌لیست احتمالا دارای نقص‌هائی خواهدبود وتذکر آن مایهٔسپاس .

۱ـفیلمنامه‌ها :

گاوـ غلامحسین ساعدی ـ (تهران ، انتشارات آگاه ، ۱۳۵۰ ، ۱۱۱ ص + ۱۱ ص‌عکس ، ۷۰ ریال)

این فیلمنامه که‌قبلا بصورت قصه در «عزادارن بیل» چاپ‌شده بود توسط‌ساعدی برای فیلم داریوش مهرجوئی آماده‌شده‌است. ازساعدی همچنین‌دوفیلمنامه دیگر بنام«فصل گستاخی» و«ما نمی‌شنویم» چاپ‌و پخش شده است .

ویریدیانا ـ لوئی‌بونوئل ـ ترجمه هوشنگ طاهری‌ـ (تهران انتشارات مدرسه‌ـ عالی تلویزیون وسینما باهمکاری انتشارات دز ۱۳۵۰ ، ۱۴۸ ص . ۸۰ ریال)

توت‌فرنگیهای وحشی ـ اینگمار برگمن ترجمهٔهوشنگ طاهری ـ (انتشارات اشرفی . ۱۳۴۸ . ۲۵۱ص ۲۲ ص عکس . ، ۱۶۰ریال)

همچون دریك آینه ـ اینگمار برگمن ـ ترجمهٔ هوشنگ طاهری (تهران . انتشارات ابن‌سینا . ۱۳۴۶ . ۱۳۱ ص . ، ۶۰ریال)

قاتل(M)ـ فریتس‌لانگ ـ ترجمهٔ هوشنگ‌طاهری (تهران. انتشارات مدرسه‌عالی تلویزیون وسینما باهمکاری انتشارات‌دز . ۱۳۵۰ . ۱۹۴ ص . ، ۶۰ریال)

هیروشیما عشق‌من ـ مارگریت دوراس ـ ترجمهٔ هوشنگ طاهری ـ (تهران . انتشارات اشرفی . ۱۳۴۸ . ۱۵۱ ص +۱۸ص عکس . ۱۳۰ـ۱۰۰ ریال)

حادثهـ میکل‌آنتونیوآنجلو آنتونیونی ـترجمهٔ هوشنگ‌طاهری (تهران‌انتشارات اشرفی . ۱۳۴۷ . ، ۲۴۰ ص +۱۸ص‌عکس . ۱۵۰ـ۱۲۰ ریال)

مهرهفتمـ اینگمار برگمن ـ ترجمهٔ هوشنگ طاهری ـ (تهران. انتشارات‌دز. ۱۳۵۰ . ۱۲۰ ص ، ۷۰ ریال)

زندگیـ اکیروکودا ساوا ـ ترجمهٔهوشنگ طاهری ـ (تهران انتشارات‌مروارید باهمکاری مدرسه‌عالی تلویزیون وسینما . ۱۴۴ ص.، ۷۰ـ۰۰ ریال)

سکوت ـ اینگمار برگمن ـ ترجمهٔ پرویز تأییدی (تهران . انتشارات بابك ، ۱۳۴۹ . ۹۵ص . . ۵۰ریال)

فرشتهٔآبی ـ یوزف‌فن اشترنبرگ ترجمهٔ پرویز تأییدی ـ (تهران . انتشارات پیام . ۱۳۵۰ . ۱۵۸ص)

شبهای کابیریاـ فدریکو فلینی ـ ترجمه‌پرویز تأییدی ـ(تهران ۱۳۴۷ . ۱۴۶ ص+ ۲۰ صفحه عکس)

دزددوچرخه ـ ویتوریو دسیکا ـ ترجمه دکتر ابراهیم رشیدپور ـ (تهران .؟ ؟ ۱۱۰ ص. ۵۰ ریال)

رزمناوپوتمکینـ سرگی‌آیزنشتین ـ ترجمه‌قاسم صنعوی ـ (تهران . انتشارات مدرسه عالی تلویزیون وسینما باهمکاری انتشارات پیام ۱۳۵۱ . ۸۵ ص ؟)

۲ـ مباحث نظری :

سینماومردمـ م . فرخنده (؟ انتشارات چاپار . ۱۳۳۹ . ۸۱ص . ۲۵ ریال) نویسنده می‌کوشد سینمارا ازدیدگاه جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار دهد ـ با اشاراتی به تاریخ سینما وسود جوئیهای تبلیغاتی وایدئولوژیکی.

تاریخ سینما ـ آرتور نایت ـ ترجمه نجف‌دریابندی (تهران . امیرکبیر . ۱۳۴۱ ۴۶۲ ص ،. ۱۵۰ ریال) این تنها کتاب تاریخ سینما که به‌فارسی ترجمه‌شده ـ هرچند بهترین نیست . بادیدی که نه‌بیطرفانه است و نه‌شایسته تاریخ نوین .

سینما و نوجوانان ـ آموزش فیلم ـ جی. ام . ال . پیترز ـ ترجمه دکتر ابراهیم رشیدپور (تهران . مؤسسه مطالعات وتحقیقات اجتماعی دانشگاه تهران . ۱۳۴۶ . ۲۲۹ ص . ، ۱۰۰ ریال) کتاب‌می کوشدمسائل ساده‌را درتکنیک‌سینما بابیان‌ساده‌ای به‌خوانندگان کمسال بیاموزد .

کتاب سینما ـ دکتر ساسان سپنتا (انتشارات میرا . ۱۳۵۰ ۹۹ ص ۴۰ ریال

سینما در پنجمین جشن هنر شیراز ـ اینگمار برگمن ـ ساتیا جیت‌رای ـ ترجمهٔ: هوشنگ طاهری وپرویز دوائی ـ (انتشارات سازمان جشن هنر شیراز . ۱۳۵۰ ،. ۸۲ ص . ۲۰ ریال) کتابی‌است که به بررسی دوکارگردان معروف می‌پردازد .

سینما برای همه ـ مهندس ناصر سعیدی (تهران: انتشارات ایرانمهر ،؟ ۱۳۵ص. ۶۰ ریال) کتاب به بررسی مباحث نظری و در جوار آن مباحث عملی سینما می پردازد به شیوه‌ای که‌برای خواننده عادی قابل استفاده‌باشد .

فیلم و کارگردان ـ دان‌لیونیکستن ـ ترجمه وتنظیم وشرح‌ناصر سعیدی (تهران.؟ ۱۳۴۲.؟ریال) ویژگی مشخص دراین کتاب به‌چشم‌نمی‌خورد جز آنکه بیشتر به‌مسائل ساده و تکنیک وکار سینما پرداخته است .

سینمای ایران ـ عبدالحمید تهرانی شعاعی‌تهرانی ـ (تهران .؟ ۱۳۳۹ . ۸۱ ص.! نام این کتاب را ازمیان کتابشناسی ملی‌ایران(سال ۱۳۳۹) بیرون کشیدیم وجز این‌اطلاعی دردست نداریم ،

درباره چند سینماگر ـ دوجلد جمشید ارجمند (تهران ـ انتشارات جار ۱۳۵۱ ـج۱ ـ ۱۸۶ ص، ۶۵ ریال، ج۲ ـ ۱۸۴ ص ، ۷۰ ریال)

دکانی بنام سینما ـ حسین یزدانیان (تهران ـ انتشارات سپهر ۱۳۴۷ . قیمت ۷۰ ریال)

تاریخ سینما ـ لودوکا ـ ترجمه حسن‌صفاری (تهران ـ انتشارات علمی ـ مجموعه‌چه میدانم؟ ۱۳۲۷ ، ۱۳۴ص قیمت ۱۵ ریال)

تکنیک سینما ـ گرد آورنده ـ ترو ـ آل گیلانی (تهران ـ انتشارات شهریار ، ۱۳۳۱ ، ۸۲ ص ، ۱۵ ریال)

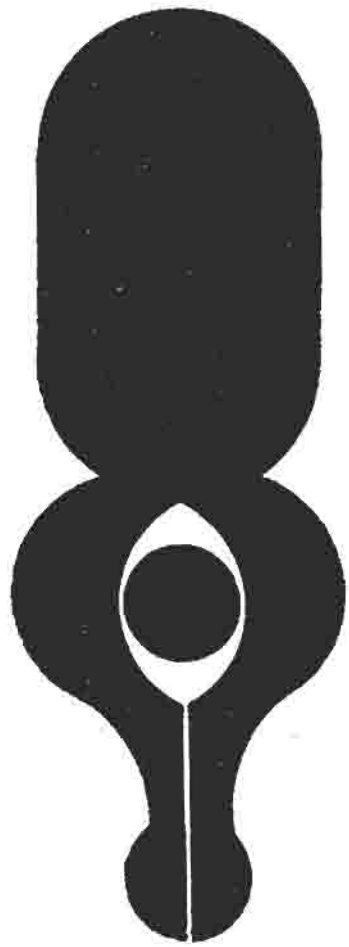
چارلی چاپلین ـ تیودورهاف ـ ترجمه کاظم‌اسماعیلی ـ انتشارات گوتمبرگ، چاپ دوم ۱۳۵۰ ـ ۲۵۸ص قیمت ۷۰ ریال)

۳ـ گاه‌نامه‌ها:

کتاب‌سینماـ ازانتشارات انجمن فیلم دانشگاه‌پهلوی ، تاکنون سه شماره ازاین گاهنامه منتشر شده ، بهای‌هرشماره سی‌ریال است وهر شماره‌حاوی مطالب جالب و متنوعی درزمینه‌های گوناگون سینما است ـ چاپ این نوع گاهنامه‌ها بعلت مشکلات دانشجوئی غالباً بطور مرتب امکان پذیر نیست ،

کتاب‌سینمای آزادـ ازانتشارات سینمای‌آزاد ـ تاکنون دو شماره منتشر شده است‌انتشار این گاهنامه دروضعیتی‌که سینمای ایران‌داردخالی ازفایده نتواندبود .

دفتری‌درسینما ـ نشریه انجمن دانشگاه صنعتی آریا مهر ، درسال گذشته تنها دو شماره ازاین‌نشریه بصورت پلی‌کپی منتشر شده است ، بامطالبی ازنوع گاهنامه‌های مشابه،



یادداشت فیلم

اسماعیل خوئی

کالبدشکافی «رگبار»

فیلمی از بهرام بیضائی

تهیه‌کننده و فیلمبردار : باربد طاهری ، موزیك متن از شیدا قره چه داغی
بازیگران اصلی :پرویز فنی زاده ، پروانهٔ معصومی ، فرید ، محمدعلی‌کشاورز

نمی‌دانید چقدر به من برمی‌خورد ، وقتی می‌گویند : «شعرت بوی فلسفه می‌دهد .» این سخن را معمولا کسانی می‌گویند که می‌دانند من دانشجوی فلسفه‌ام ؛ و دلیلی نیز که برای اثبات فلسفی بودن شعر من می‌آورند ، معمولا ، جز یادآوری این حقیقت نیست که من دانشجوی فلسفه‌ام .

بی‌گمان به‌بهرام بیضائی برخواهد خورد ــ و به حق ــ اگر به‌او بگویند : «فیلم تو بوی تآتر می‌دهد .» این سخن را من از چند تن شنیدم ؛ و اینان همه ازکسانی بودند ، یعنی هستند ، که می‌دانند بهرام بیضائی نمایشنامه نویس و کارگردان تآتر است .

اما نه ! دست هوش و اندیشهٔ برخی از افراد انسان چندان بزرگ است که‌می‌تواند چندین هندوانهٔ معنوی را ، در یك زمان ، با هم بردارد . نمونه می‌خواهید ؟ بفرمائید : افلاطون ، ارسطو ، عطار ، مولوی ، سعدی ، داوینچی ، کانت ، گوته ، نیچه ، آلن‌پو، برشت ، راسل ، سارتر ، پازولینی و بسیاری دیگر . به هیچ روی لازم نیست که همهٔ

نیروهای هوشی یك فرد انسان تنها در یکی از زمینه‌های آفرینش معنوی شکفته شود . یك فیلسوف می‌تواند، درهمان حال ، یك عالم ـ مثلا یك فیزیکدان ـ نیز باشد؛ یك‌فیزیکدان می‌تواند ، در همان حال ، یك هنرمند ـ مثلا یك نمایشنامه نویس ـ نیز باشد ! و یك نمایشنامه نویس می‌تواند ، در همان حال ، نیروها و توانائی‌های آفرینندهٔ خویش را در یکی از ـ یا حتی همهٔ ـ هنرهای دیگر نیز به‌کارگیرد .

این همه ، بی گمان ، نوشتن نمی‌داشت ، اگر نمی‌بودند ـ ولی هستند ـ کسانی که می گویند:

ـ «یك نمایشنامه نویس را چه به سینما؟!»

یا :

ـ «یك دانشجوی فلسفه را چه به نقد تآتر یا سینما ؟!»

باری ، من بهرام بیضائی را ، چون یك نمایشنامه نویس وکارگردان تآتر ، بسیار دوست دارم . برخی از کارهای او ـ «پهلون اکبر می‌میرد» ، «دیوان بلخ» ، «قصهٔ ماه پنهان» ، «غروب در دیاری غریب» و «چهار صندوق» ـ بی گمان، ازبهترین نمایشنامه‌های ایرانی است . بهرام بیضائی ، نه تنها در نمایشنامه نویسی ، بل که در کارگردانی تآتر نیزتوانائی سرشار خود را نشان داده است . در زمینهٔ سنجش و بررسی تآتر بومی ما نیز، بیضائی ، اگر نه تنها ، دست کم ، جدی ترین وپی گیرترین وکوشاترین دانشجوست . بهرام بیضائی ، در صدر تآتر ایران ، کنارکسانی چون غلامحسین ساعدی ، اکبر رادی بهمن فرسی ، جعفر والی و عباس جوانمرد می‌نشیند . او بی گمان یکی از چند تنی ست که بار معنوی تآتر ما را بردوش هوش و بینش خویش دارند .

از ریشهٔ تجربه و تلاش‌اینان است که ساقه‌ها و شاخه‌ها بارآوری چون محسن یلفانی اسماعیل خلج ، سعید سلطانپور ، ناصر رحمانی نژاد سر برآورده‌اند . گفتم : برخی از کارهای بیضائی از بهترین نمایشنامه‌های ایرانی ست . مرادم ، البته ، پذیرش بی چون و و چرای این کارها نیست . با نظر داشتن به نوپائی نسبی تآتر ما ، طبیعی‌ست که هیچ یك از نمایشنامه‌های بیضائی ـ یا دیگران ـ در خود ، بی عیب و از همه ممتاز و والا نباشد . تنها در مقایسه با دیگر نمایشنامه های ایرانی ست که این ـ برخی از ـ کارهای بیضائی در شمار « بهترین ها » نشانده می‌شوند . من امیدوارم روزی (و شاید به زودی) بتوانم برداشت خودرا ازکاربیضائی در تآتربنویسم ـ نه‌تنها به قصدسنجش و ارزشیابی‌آفریده‌های هوش و بینش او ، بل که بیشتر به رای ادای دین به این بزرگوار .

اما فعلاً می‌خواهم تنها از دومین تجربهٔ او در سینما ، یعنی از نخستین فیلم بلند

او ، از «رگبار» سخن بگویم .

نخستین حقیقتی که می‌خواهم روی آن تکیه کنم این است کـه این کار بیضائی در سینما به راستی کاری سینمائی ست (۱). بیضائی ، فنی زاده و کشاورز تاکنون از شخصیت‌های تآتر بومی ما بوده‌اند . از این پس . این نامها از برجستگان سینمای بومی ما نیز خواهند بود. همین جااضافه کنم که بازیگران نقش‌های قصاب ـ فرید ؟ ـ و خانم‌آموزگار و مادر «عاطفه» و خانم خیاط ـ ؟ ـ نیز ، هریك ، درحد و کار خویش ، درخشان اند . بیضائی از بچه‌ها ـ به ویژه از برادرك «عاطفه» و شاگردی که‌آقای حکمتی (فنی زاده) اورا ازکلاس بیرون می‌اندازد ـ نیز بازی خوبی گرفته است . اینك نمونه‌هائی ازدلنشین ترین صحنه‌های فیلم ، که در آنها بازی بچه‌ها امتیازی چشمگیر می‌یابد .

* آنجاکه آقای ناظم آقای حکمتی را برای نخستین بار به کلاس درس می‌آورد و او را به بچه‌ها معرفی می‌کند : نگاه‌ها و لبخندهای سرشار از بیگناهی و شیطنت بچه‌ها؛و کمی بعد ، پرسش هائی از این‌دست که : «آقا ! اول تخم بوده یا تخم مرغ؟!»

* آنجا که برادرك عاطفه دارد با پسرکی دیگرآجر بازی می‌کند ؛ و پسرك به‌او کنایه می‌زند ؛ و ترکیدن خشم ناگزیر و ناتوان برادرك .

* آنجا که برادرك ، در بی‌پناهی خویش ، بر پله وارهای کوچه مـی‌نشیند و با سوسکهائی که در قوطی دارد بازی می‌کند .

* آنجا که آقای حکمتی‌آن پسرك را از کلاس بیرون می‌اندازد ؛ و لابهٔ دروغین پسرك ، بی درنگ ، به شادی آزادی می‌انجامد : ـ «های ، بچه‌ها ! مام اومدیم !»

* آنجا کـه بچه‌ها شیشهٔ دکان قصاب ـ آقا رحیم ـ را می‌شکنند : به ویژه خطر کردن پسرکی که با پای لنگ به دفاع از غرور زخمی آموزگار خویش آمده است .

* آنجا که پسرکی ـ یکی از شاگردان آقای حکمتی ـ سراپا خیس از رگبار، لابه‌کنان به دنبال مردی می‌دود که : «آقا بخرین . تورو خدا ، یه بلیط بخرین .»

* آنجاکه بچه‌ها، درکوچه، به عکس‌زنی زیبا تیراندازی می‌کنند. (سزخوردگان ویرانگر زیبائی‌اند ؟)

* آنجاکه آقای ناظم می‌خواهد افتخاری راکه میوهٔ تلاش وکوشش‌آقـای حکمتی است ازآن خـود کند ، و پسرکی فریاد می‌زند : «آقـای حکمتی !» و دیگر بچه‌ها به او می‌پیوندند .

۱ـ لازم نمی‌دانم که «قصهٔ» فیلم را ، دراینجا ، بازگوکنم . روی سخنم، در این‌نوشته، با بهرام بیضائی وکسانی‌ست که فیلم را دیده‌اند . به‌کسانی‌که فیلم را ندیده‌اند ، تنهامی‌توانم بگویم : این یکی از اصیل ترین و بهترین آفریده‌های سینمای نوپای ایران است.

حیف ، اما ؛ که برخی از صحنه‌های فیلم ، که در آنها بچه ها نیز بازی دارند ، اندکی غلو آمیز و دور از واقع می‌نماید . برای نمونه :

* شلوغ‌کاری بچه‌ها در کلاس . در نظر داشته باشیم که درس آقای حکمتی از درسهای جدی ست: نقاشی ومشق خط نیست. بچه‌ها در همهٔ کلاسها ـ به ویژه در کلاسهائی از نوع کلاس آقای حکمتی ـ اینقدر شلوغ نیستند .

آیا بیضائی می‌خواهد بگوید که کلاس آقای حکمتی کلاسی نمادی(سمبولیك) است؟ و ، با این نماد ، می‌خواهد نابسامانی آموزش و پرورش در این سرزمین را نشان دهد ؟ اگرچنین باشد ، خواهم گفت که این نماد دقیق و درست برگزیده نشده است . و درجای خود نشان خواهم داد که به طور کلی بزرگترین عیب فیلم همانا نوسان کردن پیوستهٔ آن است میان رئالیسم و سمبولیسم .

* در پارك ، آنجا که آقای حکمتی به عاطفه (پروانهٔ معصومی) می‌گوید : «چه خوبه که ما اینجائیم . دور ازنگاه های مزاحم ...» ـ وکادر فیلم بی درنگ فراخ‌می‌شود؛ و ما گروهی از بچه‌ها را می‌بینیم که چون کلاغهای خبرکش برشاخه‌های درختان نشسته‌اند. نه ! پسر بچه های دانش آموز ، درواقعیت ، هرگز اینقدرپررو و چشم دریده نیستند . آیا باز بیضائی می خواهد بگوید که کردار بچه ها در این صحنه کرداری نمادی ست ؟ و ، بااین نماد ، می‌خواهد دخالت بی‌جا و ناروای مردم را در کار دیگران نشان دهد! اگر چنین باشد ، خواهم گفت که این نماد دقیق و درست برگزیده نشده است . و در جای خود نشان خواهم داد که به طور کلی بزرگترین عیب فیلم در پیوند ناسازی ست که بیضائی ، دانسته یا ندانسته ، می‌خواهد میان رئالیسم و سمبولیسم درکار آورد .

این صحنه ، بی‌گمان ، از طنزی خوشایند ـ امـا کلیشه‌ای ـ برخوردار است . و همین جا بگویم که عنصر طنز چاشنی رویهمرفته دلکشی به فیلم زده است . طنز بیضائـی ، در این فیلم ، گاه بسیار بدیع و درخشان است . برای نمونه :

* آنجا که خانم آموزگار می‌گوید : «از نظر روانشاسی ...»

* آنجا که آن خانم آموزگار می‌گوید : «از نظر جامعه شناسی ...»

*آنجا که‌آن‌آقای آموزگار ازعیالواری ومرحوم‌شده بودن خود سخن می‌گوید ؛ ودر همان حال که‌گفتار او ادامه می یابد . با «قطعی» زیبا وبه جا ، اورا می بینم کـه در کانون بدبختی خود ، همچون چارپائی بارکش ، یکی از آقا زادگـان خود را بر پشت دارد .

*آنجا که‌خانم آموزگار ، در بی سامانی ظاهراً سامان ناپذیر تالار دبستان ، از

پول و عشق‌های ظاهری و دیو شهوت و وجدان و اهورامزدا سخن می‌گوید .

حیف . اما ، که طنز بیضائی، چنان که گفتم ، گاهی ـ گرچه خوشایند ، ولی ـ کلیشه‌ای است . برای نمونه :

*همانجا که گفتم : در پارك ، آنجا که کادر فیلم ناگهان فراخ می‌شود وما بچه‌ها را می‌بینیم که همچون کلاغهای خبرچین بر شاخه‌های درختان نشسته‌اند .

*آنجا که آقای حکمتی ، پریشان و بی‌تاب ، دراطاق خود ، سخنانی را که می‌خواهد باعاطفه درمیان بگذارد ، بصدای بلند، باخودتکرار می‌کند .

*آنجا که آقای حکمتی ، درپارك ، بدرغم خود ، ناگهان به عاطفه می‌گوید: «خانم عزیز!.. دوستتان دارم !»

*آنجا که عاطفه از«روئین‌تنی» آقای حکمتی بامادر خویش‌سخن می‌گوید ، وازاین که‌عشق او حکمتی را ، به گفته‌خودش ، چندان گرم نگاه می‌دارد که حتی رگبار نیز مایهٔ سرماخوردگی او نخواهد شد ـ و، بی‌درنگ ، باقطعی به جا اما کلیشه‌ای ،آقای حکمتی را می‌بینیم که عطسه می‌کندو ـ شاید ـ «آکوادرین» به‌بینی‌خود می‌چکاند .

*آنجا که آقای حکمتی می‌رود تاطلب خودرا «تادینار آخر» ازآقارحیم‌قصاب‌بگیرد؛ وآقارحیم، بایك ضربهٔ مشت ، او را دراز می‌کند .

*آنجا که آقای ناظم ، دراواخر جشن . بابادی ازغرور وخرسندی درغبغب ،منتظر است تااز او ، چون «مردی که گردآمدن همهٔ مارا زیراین سقف ممکن‌ساخته است » ، نام ببرند ؛ وبچه‌هاناگهان منفجر می‌شوند که«آقای‌حکمتی!آقای حکمتی!»

بازی فنی‌زاده ـ گفتم ـ به راستی درخشان است ، همچنین است بازی فرید.همچنین است بازی کشاورز . وبازی‌مادر عاطفه. و بازی‌آن خانم آموزگار . و بازی‌آن آقای معلم ریشو . وبازی‌آن بادمجان دورقابچین ریاکار، که می‌خواهد همه‌چیز به‌نام نامی‌آقای ناظم تمام‌شود، ازبچه‌هانیز ـ گفتم ـ بیضائی بازی‌خوبی بیرون کشیده‌است. اماخانم‌پروانهٔ معصومی. درمصاحبه‌ای که باایشان کرده‌اند ،گفته‌است : «من بدترین بازیگر فیلم‌رگبار بوده‌ام .» گمان می‌کنم این‌شکسته نفسی ایشان ازصمیمیت و واقع بینی‌سرچشمه می‌گیرد.

فیلمبرداری آقای باربد طاهری هوشمندانه وگاه بسیار زیباست‌برای نمونه:

*تصویرهای راه‌رفتن عاطفه‌و حکمتی دررگبار.

*تصویرهای پرتحرك گاری‌دستی درآغازفیلم .

*تصویرهای بریدهٔ مرغان دریائی ـ آنجا که عاطفه دزدانه به اطاق آقای حکمتی رفته است .

*تصویر آقای حکمتی درجلسهٔ امتحان ـ آنجاکه پشت‌پنجره‌بر درگاه ایستاده است.

*تصویرهای دلکش حکمتی ـ آنجا که در تالار دبستان چهار میز را بـا هم هل می دهد ؛

*آنجاکه درتالار دبستان آتش افروخته‌است .

*حرکت زیبای دوربین ، آنجاکه حکمتی ، کتك خورده ، واردکلاس می شود ، و بانیم تنهٔ بی‌سراو درگوشهٔ راست کادر ، چهره‌های‌دلسوزوغمگین وپشیمان بچه‌ها ، یکی‌پس از دیگری ، ازپیش‌چشم می گذرند .

حیف ، که‌حرکت دوربین . دراین صحنه ـ گرچه شاید به‌ناگزیر ـ کمی کند است. و صدحیف که گاهی ـ البته تنهاگاهی ـ فیلمبردار به‌خطاهای فنی‌دچارمی‌شود. برای‌نمونه :

*آنجاکه‌عاطفه درپارك‌می‌دود(۱) : حکمتی، ناگهان، به‌او گفته‌است: «دوستتان‌دارم!» واو .پریشان وشاد ، ازجاکنده شده‌است ومی‌دود . حکمتی ، بافاصله‌ای نه چندان زیاد ، درپی‌اوست . اینجا ، تصویری ازروبرو ازعاطفهٔ دوان گرفته شده‌است که درزمینهٔ آن‌بخش بزرگی‌از پارك نمایان است . اما ، شگفتا که ازحکمتی ، پشت‌سرعاطفه ، حتی‌در دورترین جاهای چشم‌انداز نیز، اثری‌نیست .

وبازصد حیف که زاویه‌های دید ، درفیلمبرداری ، گاهی ـ وشاید بیش‌ازگاهی ـ چنان است که فضای‌آفریده شده یادآور فضای‌های رئالیستی استادان سینمای ایتالیاست. نمونه؟

ـ بیشتر تصویرهائی که‌ازکوچه‌های پلکانی گرفته شده‌است .

همهٔ این گناه ـ اگر این گناهی باشد ؛ومن می گویم: هست ـ به گردن فیلمبردار نیست. نویسنده وکارگردان فیلم مکانی رابرگزیده است که‌کوچه‌هاومعماری‌آن ، ازچندین‌نظر، نمونه‌ای نماینده ونمایانندهٔ شهرها وشهرستانهای ایران نیست . فعلا این‌یك دلیل راداشته باشید ، درروشنگری حقیقتی که درجای‌خود به‌روشنگری‌آن خواهم پرداخت. درجای خود خواهم کوشید تاروشن کنم که ، ازیك‌سو، اگر فیلم بیضائی‌رافیلمی‌رئالیستی بگیریم، رئالیسم آن‌چندان که باید رئالیستی نیست ؛ و، از سوی دیگر، اگر فیلم او را سمبولیك بگیریم ، سمبولیسم آن چندان که بایدسمبولیك نیست .

ازموزیك متن‌فیلم خوشم‌آمد . سلام برشیدا قره‌چه داغی .

۱ـ مهم نیست که این صحنه به‌صحنه‌ای ازفیلم«فرار ازتله» می‌ماند .

این روزها کم نیستند کسانی که از «هنر ناب» سخن می گوید . اما حقیقت این است . چون نیك بنگریم ، که «هنر ناب» فریبی وسرابی بیش نیست. هیچ هنری تنها از «خیال» یا ـ خاستگاه آن ـ «احساس» سرچشمه نمی گیرد . «اندیشه» به ناگزیر در همهٔ هنرها حاضر است. وحضور عنصر اندیشه در هر هنر ، چون نیك بنگریم ، ناب بودن آن را ناممکن می کند. راهی که سارتر به ویژه پیش پای شعر وسینما نهاده است بیراهه‌ای بیش نیست . «شعر جدا شده از ادبیات» و «سینمای جداشده از ادبیات» فریبی وسرابی بیش نیست . همچنان که شاعر در «خیال» و با «خیال» **می اندیشد**، سینماگر نیز در تصویرهای متحرك و با تصویرهای متحرك **می اندیشد**. حضور اندیشه در سینما ، به ناگزیر ، آن را به «سخن» نزدیك می کند ؛ زیرا در سخن است که اندیشه متبلور می‌شود . افلاطون می گوید : «اندیشیدن همانا سخن گفتن خاموش روان است با خود .» حتا سینمای صامت نیز ، در این معنا ، از سخن بی نیاز نبود. اما این نیز ، از سوی دیگر ، حقیقتی‌ست که سینما جای شنیدن یا خواندن نیست ، جای **دیدن** است. پس ، از یك سو ، سینما از سخن گفتن ناگزیر است ؛ ، از سوی دیگر ، سینما جای سخن گفتن نیست. آیا ، بدینسان ، باید پذیرفت که سینما ، چون(۱) یك هنر ، از دوران دچار یك «تناقض» است ؟ نه ! حقیقت این است که سینما هنری تصویری است . وحقیقت این است که سینما ، چون هنری تصویری ، باید محتوای خود را · **تا آنجا که ممکن است**، با تصویر بیان کند ـ اما در سینما بیان کردن همه چیز با تصویر ممکن نیست ، یعنی سینما ، چنان که گفتم ، ناگزیر است بخشی از محتوای خود را بـا «سخن» بیان کند . بدینسان ، روشن است کـه «دیالوگ» در فیلم لازم است : اما لازم است که دیالوك ، تا آنجا که ممکن است فشرده و کوتاه باشد .

فیلم «رگبار» ، از این نظر ، به طور کلی ، ممتاز است . گفت وگوها ، در فیلم ، به طور کلی ، سنجیده ودقیق است : و پاره‌ای از دیالوك فیلم ، به راستی ، به شاهکار نزدیك می‌شود. برای نمونه :

*آنجا که آقارحیم وحکمتی ، در کافه، می می‌نوشند :

آقارحیم بگو بدونم · تو هم مثل منی ؟

حکمتی مگه تو چطوری ؟

آقارحیم نمی دونم !

حکمتی آره !.. آره ! منم مثل توام !

۱ـ «چون» در معنای «به عنوان».

و کمی بعد :

آقارحیم بسلامتی تو .

حکمتی بسلامتی اون.

*و کمی بعد، گفت و گوی آقا رحیم وحکمتی ، درخیابان ،آنجاکه آقا رحیم‌پای یك تیر چراغ برق می‌نشیند و، با چشمانی پراشك ، اعتراف می‌کندکه زندگی کردن دور از عاطفه برای‌اوممکن نیست .

*آنجاکه‌آن خانم‌آموزگار ، درنمایش شاگردان دبستان ، ازپول وعشقهای‌ظاهری ودیوشهوت ووجدان واهورا مزدا سخن‌می‌گوید .

برای من ، متأسفانه ، روشن نیست که‌مادر عاطفه لال است یاتصمیم‌دارد که هرگز سخن نگوید . امافرقی‌نمی‌کند . درهردوصورت ، سنجیدگی کارو دقت بیضائی در نوشتن دیالوك فیلم‌آشکار است : اگرمادر عاطفه می‌تواند همهٔ درون خودرا با حالت وحرکت‌بیان کند ، چه‌نیازی به این که‌حتی‌یك بار نیز ، در سراسر فیلم ، لب به‌سخن بگشاید؟

حیف، اما، که گاهی ـ البته‌تنها گاهی ـ برخی از جمله‌هـای دیالوك زائدمی‌نماید. برای نمونه :

آنجاکه پسرکی‌ـ یکی‌ازشاگردان حکمتی‌ـ به‌دنبال مردی می‌دود **والتماس** می‌ـ کندکه: «تورو خدا ، یه‌بلیط بخرین !»ـ وحکمتی ، درهمان حال که‌صحنه را می‌بیند ، می‌گوید : «داره‌التماس می‌کند!» این‌حرف نه‌تنها زائـد است ، بل‌که‌آن صحنهٔ رئالیستی پرتأثیر راتاحد یك‌رمانتیك بازی لوس وبی‌مزه ، ناگهان ، پائین می‌آورد . می‌گوئید : نباید « ملا نقطی » باشم ؟ می گویم : چرا نباشم ؟ بیضائی هنرمند دقیقی‌ست . و من از او توقع‌دارم .

وحیف ، اما ، که‌فشردگی وایجازی‌که دربافت گفتاری فیلم هست درساخت‌تصویری آن نیست. واین آیا از اینجاست که‌بیضائی نمایشنامه نویس درنوشتن گفت‌وگو ورزیده‌تر وپرتجربه‌تر است از بیضائی سینماگر درپرداختن تصویر ؟

هراثر هنری ، درحقیقت ، یك‌ارگانیسم است: یعنی‌هریك از مفرداتش در ساختمان کلی‌آن نقش ویژه‌ای دارد‌ـهمچنان که، مثلا،دست‌درتن انسان .وهمچنان‌که گره‌خوردگی ارگانهای متفاوت ـ مثلا ـ در تن‌انسان چنان است که اگر حتی‌کوچکترین آنها را نیز حذف‌کنیم . کل این ارگانیسم آسیب خواهد دید ، به همین‌سان ، گره خوردگی مفردات متفاوت دریك‌اثرهنری‌نیز باید چنان‌باشد که‌اگرحتی‌کوچکترین‌آنهارا نیزازکل‌ساختمان

آن اثر بیرون کشیم و کنار بگذاریم ، کلیت آن آسیب ببیند . یعنی هیچ یك از مفردات یك اثر هنری نباید، درساختمان کلی آن ، نالازم باشد . اماتکه‌هائی ازفیلم «رگبار»، ازبرخی نظرها، زائد می‌نماید . برای نمونه :

*تکهٔ گرد آوری اعانه. گفتن ندارد کـه من به‌هیچ روی نمی‌خـواهم بگویم درچنین فیلمهائی اززلزله زدگان و گردآوری اعانه برای ایشان نمی‌توان ونباید سخن گفت . نه ! پرسش این‌است که آیااین‌تکه‌ـ که به‌خودی خود ودرخودبسیارخوب است‌ـدراین **فیلم** خوب نشسته‌است یانه ؟واگرآری‌ـ که من‌می گویم: نه!آیا این‌تکه می‌بایست دقیقاً در**همانجائی** ازاین فیلم‌نشانده‌شود که‌بیضائی‌آن را نشانده‌است‌یانه ؟ من‌می گویم : نه!چنان است که گوئی بیضائی یك‌فیلم‌کوتاه خبری‌خوب‌را ، نابجا ، درفیلم خود زورچپان کرده‌است . این‌تکه‌ـ گفتم‌ـ به‌خودی‌خود ودرخود، واقعاًفیلم‌کوتاه خبری خوبی‌می توانست باشد، وهست . اما تنهاربط‌آن باکل‌فیلم «رگبار» تنهادر این‌است که‌آقا رحیم قصاب‌دربرخی ازتصویرهای‌آن دیده می‌شود وحکمتی درآخرین صحنهٔ‌آن . می‌دانم : خواهید گفت : درپایان این‌تکه‌آقاـ رحیم‌نشان می‌دهد که، اگر کمکی می کند ، دیگر متظاهرانه نیست . اماکدام معجزه این تغییر ناگهانی‌را درشخصیت اوپدیدآورده است ؟ آشنائی‌بیشتر باآقای حکمتی ؟ وآیا می‌ـ خواهید بگوئیدآقا رحیم وحکمتی به«تفاهم» رسیده‌اند ؟نه! این‌ازواقعیت به‌دور است. در نظرداشته باشیم که‌آقارحیم‌ازتودهٔ‌مردم‌است وحکمتی‌ازقشر روشنفکران . ودرواقعیت،شکاف میان مردم وروشنفکران ، دراین‌جامعه وهرجامهٔ دیگری‌ازاین دست . روز افزون است . هرگزچنین‌نیست که‌این‌شکاف، بایك‌بار همپیاله‌شدن‌ـ آنهم‌به گونه‌ای که همپیالگان درپایان آن‌چندان مستند که‌سر ازپا نمی‌شناسند ، ودرنتیجه فرداصبح‌چیزی ازدیشب‌به یادنخواهند داشت‌ـ ازمیان برداشته شود. دراین معناست‌ـ وبه‌دلایلی ازاین‌دست‌ـ که می گویم : اگر فیلم بیضائی را فیلمی‌رئالیستی بگیریم ، رئالیسم‌آن چندان که‌باید رئالیستی نیست .

*تکه‌ای که درآن عاطفه‌از یك‌سو خطی راکه‌بر دیوار کوچه کشیده شده است دنبال می کند وآقای حکمتی‌ازسوی‌دیگر . بازمی‌پذیرم که‌این‌تکه، به‌خودی‌خود ودرخود، زیباست. اماپرسش این‌است که‌آیااین تکهٔ زیبادرکل‌فیلم‌بیضائی‌خوب نشسته‌است‌یانه ؟ واگر آری‌ـ که‌من‌می گویم: نه!ـ آیااین‌تکه می‌بایست دقیقاً در**همانجائی** ازفیلم نشانده شود که بیضائی آن‌را نشانده است ؟ من‌می گویم: نه! چنان است که گوئی بیضائی‌یك‌فیلم کوتاه سمبولیك‌خوب را،نابجا، درفیلم خودزورچپان کرده است . این‌تکه‌ـ گفتم ـ به‌خودی خود ودرخود، می‌ـ توانست فیلم کوتاه سمبولیك خوبی‌باشد ، وهست.اما تنها ربط‌آن باکل‌فیلم «رگبار» دراین است که بازیگران آن عاطفه و حکمتی اند . می‌دانم : خواهید گفت : در این تکه نشان داده می‌شود که‌برخورد عاطفه وحکمتی برگی ازسرنوشت‌است، یعنی حکمتی، اگر می کوشد

نامزد آقارحیم‌را ازچنگ اوبدرآورد ـ گناهکار نیست اما ، اگر نیز چنین باشد ، مگرهمان دیدار نخستین ـ آنجاکه«لاله یادگار»از دست حکمتی می‌افتد ومی‌شکند ـ برای بیان کردن این معنا کافی نبود ؟ پس، این تکه، ازاین نظر، زائداست . یاشاید بیضائی می‌خواهدروی صحنهٔ آخراین تکه تأکید کند: آنجاکه‌عاطفه می گوید: «مارانبایدباهم ببینند»؟ امامگراین نکته نیز، پیش از این ، بـه صورتهای دیگر بیان نشده بـود ؟ پس ، از این نظر نیز ، این تکه زائد است .

گفتم : این تکه، به‌خودی‌خود ودر خود ، می‌توانست فیلم کوتاه سمبولیك خوبی باشد، وهست(۱): پسرك بازیگوش که خط را بردیوار کشیده است می تواند نمادسرنوشت ـ خدایاهر عامل دیگری که تعیین کنندهٔ سرنوشت انسان است ـ گرفته شود . زن‌ومردی ،«تنهـاازروی کنجکاوی»، خطرا دنبال می کنند وبه‌هم می‌رسند . آنجاکه‌پای سر نوشت درکار است ، گویا، هشداردادن این‌وآن نیز سودی‌ندارد ـ همچنان که لحن هشداز دهندهٔ دوست حکمتی در این پرسش که: «می‌خوای دنبالش‌بری ؟» حکمتی‌را از دنبال کردن خط باز نداشت. اماآیا این سمبولیسم بامحتوای‌اصلی فیلم‌سازگاراست؟ حکمتی‌یك«مبارز» است ـ هم‌درسطح‌فردی،وهم‌درسطح اجتماعی. حکمتی، ازیك‌سو، ورزش‌می کندتاخرده حساب فردی خودرا باآقارحیم‌تسویه کند: و،ازسوی دیگر، تالاردبستان راتعمیر می کند تابه‌پیشرفت جامعهٔ‌خویش کمك کرده‌باشد. اما «مبارز بودن» با «عقیده به‌سرنوشت داشتن» همخوان وسازگارنیست . وازاین‌رو،سمبولیسم این‌تکه‌را درمحتوای اصلی‌فیلم‌نمی توان گنجاند. پس، به‌ناچار، باید به‌این‌تکه ازفیلم‌معنای دیگری چسباند . ومن‌می پرسم: چه‌معنائی (۲)؟ دراین‌معناست ـ و به‌دلایلی ازاین دست ـ که می گویم ، اگر فیلم بیضائی را فیلمی سمبولیك بگیریم ، سمبولیسم آن چندان که بـاید سمبولیك نیست .

هستندآثاری ، درهرفرهنگ، که‌مردم ازخاص‌وعام آنهارامی‌پذیرند . کتابهای دینی، همه،از این‌دست‌اند ـ درادبیات، کارهای شکسپیر ، درفرهنگ مردم انگلیسی زبان، و دیوان حافظ، درفرهنگ مردم فارسی زبان ، نمونه‌های ارجمند این گونه‌آثاراست . پذیرش‌خاص

۱ـ بگذاریداین «ایرادك»را هم‌به این‌تکه بگیریم که فتی‌زاده، پس‌ازگذشتن ازیکی از پیچ‌های کوچه ، چنان به خط روی دیوار خیره می شود که گوئی دارد آن رامی‌خواند. این طبیعی نیست . دنبال کردن خطی که بر دیوار کشیده‌شده‌است اینقدر دقت نمی‌خواهد .

۲ـ بیضائی، دریکی‌ازگفت‌وگوهای خودبا روزنامه‌نگاران ، گفته‌است که برخی‌ازتکه‌های فیلم‌بی‌نقشهٔ قبلی‌و «فی‌البداهه» ساخته شده‌است. من‌گمان می کنم تکه‌ای که‌دارم ازآن سخن می‌گویم یکی‌ازهمین تکه‌هاست .

وعام! ایده‌آل شکوهمندی‌ست. برای هر هنرمند، طبیعی‌ست که آرزوی رسیدن به چنین مقامی را در فرهنگ بومی خود، یا حتی در همهٔ فرهنگهای جهان، داشته باشد. امادر آثاری از نوع نمایشنامه‌های شکسپیر وغزلهای حافظ یك چیزی ــ به تعبیری ازلایبنیز ــ «نمی‌دانم چه چیزی» هست که دیوارهای طبقاتی را دربطن هرفرهنگ ، ودیوارهای فرهنگی را در متن جهان ، ازمیان برمی‌دارد و، به نحوی ، در دل همهٔ انسانها چنگ می‌اندازد . اما برای رسیدن به این «نمی‌دانم چه چیز» این انسانی ترین جادوی کارگر در دل و جان انسان ، گویـا حتی نبوغ نیز کافی نیست . بسا نابغه ها که نه تنها « جهانی » نشده‌اند ، بل که در فرهنگ بومی خود نیز از پذیرش همگان برخوردار نیستند. حتی بزرگانی چون شکسپیر وحافظ نیز ، درمتن جهان ، وبه ویژه دربطن فرهنگ خاستگاه خوش ، شخصیتی چند گانه‌دارند حافظ روشنفکران ، برای نمونه ، چندان ربطی به حافظ مردم ندارد . و طبیعی ست کـه چنین باشد. «کارل مانهایم» نشان داده است که انگیزهای طبقاتی نه تنها درپسند هنری ، بل‌که درپذیرش و تعبیر و تفسیر «ابژکتیو» ترین نظریه‌های علمی نیز تأثیری ژرف دارد.

باری، در یك جامعهٔ تندرست ، شکاف میان قشر روشنفکران و تودهٔ مردم به‌خودی خود از میان برمی‌خیزد . اما در هرجامعهٔ نـا تندرست ، یعنی در هـر جامعهٔ طبقاتی ، طبیعی ست که شکافی عظیم، قشر روشنفکران را از انبوه مردم جدا کند. من عادت دارم بگویم که «زمان» را از دو دیدگاه می‌توان و می باید نگریست : از دیدگاه **تقویم** واز دیدگاه **تاریخ**. « زمان تقویمی » یعنی زمان چنان‌که تقویم آن را به ما نشان می‌دهد . «زمان تاریخی» یعنی زمان چون بستر تکامل جامعه‌های انسانی . از دیدگاه تقویم، همهٔ مردم جهان ، در هر دوره ، مثلا قرن بیستم ، همزمان‌اند ؛ امـا از دیدگاه تـاریخ لازم نیست چنین باشد. نه تنها درکل جهان ، بل‌که در متن و بطن هریك ازجامعه‌های‌طبقاتی نیز چنین است : همهٔ مردم یك جامعهٔ طبقاتی ، از نظر تاریخی ، همزمـان نیستند . در این گونه جامعه‌ها ، به ویژه نا همزمانی قشر روشنفکران و تـودهٔ مردم چشمگیر است . و بدبختانه این ناهمزمانی روز افزون نیز هست .

از میان برداشتن این ناهمزمانی ، به طور بنیادی ، از راه هنر ممکن نیست . پل بستن برشکاف میان روشنفکران و مردم ، برای ، یك هنرمند ، ایده‌آلی شکوهمند امـا سراب آساست . نزدیك شدن روشنفکران و انبوه مردم به یکدیگر ، بـی‌گمان ، ممکن است ــ اما نه از راه آفرینش‌های پاکدلانه در هنری ، که نمودی (بـه اصطلاح) روبنائی ست ، بل‌که با دگرگون شدن بنیادی ساخت اقتصادی جامعه .

در شرایط کنونی ، باری ، طبیعی ست‌که «سینمای روشنفکران» از «سینمای مردم»

جدا باشد . در سینمای بومی ما ، طبیعی ست که روشنفکران «سیاوش در تخت جمشید» را داشته باشند و مردم سینمای آبگوشتی فردین را . اما ، از سوی دیگر ، پذیرش «وضع موجود» نیز از ذات هنر اصیل به دور است . داریم پاچه ورمالیدگانی را که ، از یك سو ، همچون آن جوانك تآتری ، تنها روشنفکران را «نعل» می‌بندند ؛ ازسوی دیگر، همچون سازندهٔ «گنج قارون» ، تنها در اندیشهٔ فریفتن مردم اند. اما هنر اصیل ، بی‌گمان، این نیست . هنر اصیل ، نه تنها به **آنچه هست** ، بل که به **آنچه باید باشد** نیز می اندیشد . روشنفکران ازمردم به دورند. چنین هست . اما نباید چنین باشد. سینماگران شایسته‌ای چون کیمیائی ، مهرجوئی و بیضائی این را می‌دانند . وکوشش اینان به‌آفریدن‌فیلمهائی از یك سو «روشنفکرانه» و از سوی دیگر «مردمی» کاری ست شرافتمندانه و بسیارارجمند اما این‌کار ، از برخی نظرها ، «هم خدا و هم خرما را خواستن» است . کمتر اثری‌در سینما داریم که هم «هنری» باشد و هم «پر فروش» . آثاری چون «این گروه خشن» ، در سینما ، به راستی ـ با بیانی از شاملو ـ «ندرتی بهت انگیز» اند . و همین جا بگویم که پرفروش نبودن «رگبار» به هیچ روی مرا به شگفت نیاورد . آن که هم خدا را می‌خواهد و هم خرما را باید ، صمیمانه ، امکان چوب دو سر طلا شدن را پذیرا باشد . رسیدن به پذیرش خاص و عام ممکن است ؛ اما به هیچ روی آسان نیست . و راه رسیدن به این ایده‌آل شکوهمند . به هرحال ، راهی که بیضائی در «رگبار» پیموده است نیست و نمی تواند باشد . روشنفکران و مردم ، در شرایطی اینچنین ، در لحظاتی خاص ، می‌توانند به «تفاهم» برسند ؛ اما این لحظه ها و این تفاهم ، به هیچ روی ، لحظه ها و تفاهمی که بیضائی پنداشته است نیست و نمی‌تواند باشد .

بیضائی ـ گفتم ـ به دنبال سینمائی ست از یك سو روشنفکرانه و از سوی دیگر مردمی . اما راهی که برای رسیدن به این هدف برگزیده است ، همانا ، ترکیبی ناساز و ناسازگار است از رئالیسم و سمبولیسم . در تماشای «رگبار» ، همین که ، از یك سو ، می‌خواهیم رئالیسم او را بپذیریم ، عناصری سمبولیك ما را به رؤیا و تعبیر می‌کشانند ؛ و همین که ، از سوی دیگر ، می‌رویم تا در سمبولیسم او غرق شویم ، باز گشتی ناگهان به واقعیت ما را از رؤیا و تعبیر بیرون می‌آورد .

به خانم خیاط ، در فیلم ، بنگریم . او ، از یك سو ، آدمی ست طبیعی ، معمولی و سالم ، و مثل همهٔ آدمهای طبیعی ، معمولی و سالم ، آرزوها و رؤیاهائی دارد . اما ، از سوی دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن آرزوها و رؤیاهای او برگزیده‌است او را زنی بیمارگونه و سودا زده جلوه‌گر می‌کند . طبیعی ست که خانم خیاط آرزوداشته

باشد که «از بالاها» به سراغ او بیایند : اما طبیعی نیست که این آرزو چنان بیان شود که در فیلم بیضائی بیان می‌شود .

به بیان دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن موقعیت اجتماعی خانم خیاط برگزیده است زبانی رئالیستی ست : اما زبانی که برای بیان کردن آرزوها و رؤیاهای او برگزیده است زبانی سمبولیك است . و این ترکیب ، دراین فیلم ، ناساز و ناهمخوان است .

به مادر عاطفه ، در فیلم ، بنگریم . او ، از یك سو ، مادری ست طبیعی ، معمولی و بیمار ؛ ومثل همه‌مادرهای طبیعی و معمولی ، به رغم بیماری قلبی خود ، تاآنجاکه‌می‌تواند به دختر خویش ـ نان آور خانواده ـ کمك می‌کند . اما زبانی که بیضائی ، در اواخر فیلم، برای بیان کردن مهربانی سرشاراو بر می گزیند، خصلتی غیرطبیعی ـ حتامتافیزیکی به او می‌بخشد . طبیعی‌ست که مادر عاطفه بخواهد ، با بافتن مثلا ژاکت و جوراب به ـ فرزندان خودکمك‌کند . اما طبیعی نیست که حتی آنگاه که ـ به گفتهٔ پزشك ـ همهٔ تن او ازکار افتاده است ، دستهایش ، همچنان ، کارکند . به بیان دیگر ، زبانی که بیضائی برای بیان کردن موقعیت خانوادگی مادر عاطفه برگزیده است زبانی رئالیستی ست : اما زبانی که او برای بیان کردن «مهر مادری» برگزیده است زبانی سمبولیك است. واین ترکیب ، در این فیلم ، ناساز و نا همخوان است .

به قصاب فیلم ـ آقا رحیم ـ و به روشنفکر فیلم ـ آقای حکمتی ـ بنگریم . از یك سو ، قصاب بیضائی ، در همان زمان‌که قصاب است ، خصلتی روشنفکرانه نیز دارد : دختر مردم را به کافه می‌برد و حرفهای گنده وگاه بسیار عمیق می‌زند . اما نه ؟ قصابان اهل این حرفها نیستند . از سوی دیگر ، روشنفکر بیضائی ، در همان زمان که روشنفکر است ، خصلتی قصابانه نیز دارد : ورزش می‌کند تا حساب خود را با «طرف» تسویه‌کند . اما نه ؟ روشنفکران مرد این‌کارها نیستند .

به آقای ناظم ، در فیلم ، بنگریم . او ، ازیك سو . آدمی طبیعی ، معمولی واداری است : و مثل همه آدمهای طبیعی و معمولی اداری ، به فکر خانوادهٔ خویش است ودوست دارد «پیشرفت» کند . اما زبانی‌که بیضائی برای بیان‌کردن شخصیت اداری او برگزیده است ، دراواخر فیلم ، ابعاد این شخصیت را تاحد یك نماد دور از واقعیت گسترش‌می‌دهد. طبیعی ست که آقای ناظم بخواهد مقام و موقعیت اداری خود را حفظ کند : اما طبیعی

نیست که این شخصیت ، به انگیزهٔ جاه طلبی ، بخواهد ثمرهٔ تلاش و رنج یك تنه حکمتی را ، **به‌این رسوایی** ، از اوبدزدد . آقای ناظم ، درطول فیلم، فقط یك ناظم دبستان‌است، اما ، در اواخرفیلم ، ناگهان ، این شخصیت نماد شخصیتهای بزرگتری درجامعه مامی‌شود اما این نماد ، متأسفانه ، دقیق و درست برگزیده نشده است . چرا این نماد باید «آقای ناظم» باشد و نه «آقای مدیر»؟ آیا از«مدیر» نمی‌توان سخن گفت ؟ یاآیا بیضایی می‌خواهد بگوید گناهکار واقعی همیشه «ناظم» است و«مدیر» ، به‌خودی خود و درخود ، آدم‌خوبی است یا ، اصلا، کاری به این کارها ندارد ! اگر چنین باشد ، شگفتا ! به راستی شگفتا! باری ، زبانی‌که بیضائی برای تصویرکردن شخصیت و موفقیت اجتماعی و خانوادی آقای ناظم برگزیده است زبانی رئالیستی ست : اما زبانی‌که برای تصویرکردن جاه طلبی این شخصیت‌برگزیده است زبانی سمبولیك است . و این ترکیب ، در این فیلم ناساز وهمخوان است .

به تعمیر تالار دبستان ، در فیلم، بنگریم . به‌انگیزه یا انگیزه‌های‌آقای حکمتی در پرداختن به این‌کار ـ تعمیر تالار ـ کاری ندارم . به هرحال ،کارحکمتی، گرچه‌کاری اجتماعی ست ، اما به‌هیچ روی ازآن دست‌کارها نیست‌که بتوانـد ارزش و اهمیتی نمادی به‌خود بگیرد. زبانی‌که بیضائی برای تصویرکردن فعالیت حکمتی ، در تعمیر تالار دبستان برگزیده است زبانی رئالیستی ست ؛ اما زبانی‌که او، در اواخر فیلم ، برای تصویرکردن تأثیراین «تحول» در جامعهٔ‌کوچك «انجمن خانه و مدرسه» برگزیده است زبانی سمبولیك است . اما این ترکیب ، در این فیلم ، ناساز و ناهمخوان است .

شخصیت مشکوك‌آن بابای موفرفری جامه سیاه، که باآن عینك مسخره ، اثاث‌خانهٔ آقای حکمتی را درگاری دستی می‌دیزد وآقای حکمتی را ، پای پیاده ، به نمی‌دانم‌کجا می‌برد ، نیز، گویا، در فیلم، معناو اهمیتی سمبولیك دارد . او مثلاً ، یك «مأمور» است . اما ، باورکنید، این رئالیسم سمبولیك ، یااین سمبولیسم رئالیستی، مرا به‌خنده می‌اندازد. بیضائی جان ، برادر من ! ما را از چی می‌ترسانی ؟ اگـر میخواهی بگوئی حتی تعمیر تالار یك دبستان نیز ، دراین شرایط ، به بی‌خانمان شدن حکمتی و حکمتی‌ها می‌انجامد من می‌گویم: چنین نیست. رئالیسم این نیست . اگر می‌خواهی بگوئی‌کار حکتمی معنائی سمبولیك دارد ، من می‌گویم : این سمبول دقیق ودرست برگزیده نشده است . سمبولیسم این نیست .

باری، بیضائی می‌خواهد در همان زمان که دسیکای «دزد دوچرخه» و پیتر وجرمی «لوکوموتیوران» است، فلینی وآنتونیونی وپازولینی فیلمهای‌مکش مرگ مای دوشنفکرانه نیز باشد. واین، گرچه ممکن است، ولی ـ می‌بخشید ـ بگمان من، درحدسینمای نوپای ما نیست. هان؟ نباشد؟ چرا نباشد؟ هست اما، گفتم، راه رسیدن به‌آن بی‌گمان. راهی نیست که بیضائی در رگبار پیموده است.

احمد محمود

رگبار

از دیدگاهی دیگر

به تقریب ، سه ماه قبل ، دوستم ، مقصودلو آمد و گفت برای جنگی که در دست انتشار دارد «یاد داشتی» بنویسم با این تأکید که در بارهٔ سینما باشد .

این «یاد داشت» رانوشتم، اما ، جنگ در دست انتشار(بعللی) همچنان«در دست انتشار» باقی ماند تا امروزکه‌گویا «به پای‌انتشار» رسیده است و امیدوارم که سه ماه دیگر در پای انتشار ، پابپا نکند.

ا ـ م

در ملك ما ، بنا به رسم معهود ! کار با ارزش یا با توطئه‌ی سکوت روبرو می گردد و یا اگر بخت یارش باشد ، در گیرودار موج های زود گذر مخالف و موافق سر گردان می‌شود ، بی اینکه عیب و هنرش گفته آید .

برای من‌که نه سینماگرم و نه با اصول و قواعد و معیارهای سینمائی‌آشنائی دارم،

تنها ضابطه‌ای که به «خوبی» و «بدی» فیلم رهنمونم می‌کند، احساس و ادراك شخصی خودم است با بضاعت مختصری از شعور ، اگر مورد شك نباشد .

فی‌المثل ، «در تلاطم زندگی» با آن قدرت خاص خودش که تمام جان‌آدم راتسخیر می‌کند ، چنان فکرم را ببازی می‌گیرد که روزها باید بگذرد تا بتوانم از زیـر تأثیر سنگین‌اش رهائی یابم . یا فیلم «آخرین مرد» که لذت دیدنش را مرهون بچه‌های «سینمای آزاد» هستم ، در مسیری از شناخت قدرت خلاقیت قرارم می‌دهد کـه بدانم بـدون ترسیم صحنه های دلهره آور و وحشتناك میتوان «فاجعه‌ای مکرر» خلق کرد که هر لحظه‌اش‌دل آدم را بلرزاند .

و «رگبار» ، اگر چه بزعم گروهی «درخشید» و به فتوای گروهی دیگر آدمهایش «بی بعد و بی ریشه» بودند ، اما به هر جهت ، در آخرین کلام ، این واقعیت را ترسیم کرد که در «شرایطی خاص» ، اگر چه مردم ، متظاهریـن تو خالی را رسوا می‌کنند و خادمین را ارج می‌گذارند ، ولی زمانه غدار است و در « چنین شرایطی » محبوب بـودن بین مردم ، چیزی است در ردیف شهادت . چراکه می‌بینیم حتی بدرقه‌ی آقای «حکمتی» بیشتر به تشییع جنازه می‌ماند و میشنویم که : «مجبوری بری ؟... کاریش نمیشه کرد؟...» و لابد میدانیم که تنها «مرگ» علاج ناپذیر است و مگر آقای «حکمتی» کجا داردمی‌رود که هم مجبور است و هم نمیتوان کاری کرد ؟...

البته حرف «رگبار» ، تنها این نیست ، حرفهای دیگر هم دارد با «عیب ها» و به گمان من ، بیشتر «هنرها» که نه در حد من است پرداختن به آن و نه چنین قصدی‌دارم. بل‌که ، در این یاد داشت حرف من ازدیدگاه دیگر است که اساساً به «پرداخت سینمائی» ربطی ندارد .

مسئله برای من اینطور مطرح است که تاکنون ، درملك‌ما ، جای قشر وسیع کارمند، در تآتر و در سینما خالی مانده است واگر گهگاه ، نشانه هائـی از این قشر زحمتکش تهیدست ، بردبار ودکن اساسی گردش چرخهای عظیم مملکت دیده‌ایم ،آنقدر ناچیز است که به‌سهولت میتوان ازآن گذشت و گفت که تا به‌امروز، کارمند ، بعنوان «قهرمان» تآتر و سینما ، عنوان نشده است. اما، نکندکه‌کارمند «قهرمان» نباشد و بنابراین ، ارزش عنوان کردن نداشته باشد .

آخر مگر نه اینست که «روستائی» میتواند در یك پرداخت سطحی ، موضوع «آب» را به «صحرای کربلا» بدل کند؟... ومگر نه اینست که «کارگر» میتواند «عصیان »کند و «خشونت» بخرج بدهد و «ماجرا» بیافریند و تماشاگر سینما و تآتر را تا پایان بدنبال خود بکشد؟... چرا «جاهل» را نمیگوئی که مثل برق ، محله‌ای را قرق می‌کند و مثل‌آب

خوردن ، سرچهار تا بنده‌ی خدا را گوش تا گوش می‌برد و برای سینمای «آنچنانی» ، حرکت و هیجان می‌آفریند؟... (همینجا اشاره کنم که در رگبار ، جاهلی از طراز دیگر دیدیم با اصالتی درخور و باغم و شادی‌ی خاص خودش، بی‌اینکه بایك حرکت ضامن دار، شکم سفره کند و یا تابع لوطی گری های مرسوم سینمائی باشد و به «عشق گل روی رقیب» از عشق‌ش در گذرد و دیدیم که «آقا رحیم» ، به روال خودش دوست دارد و پاهم پس‌نمی‌گذارد که تماشاگر معتاد به‌جوانمردی‌های قرار دادی را خوش‌آید) .

بهرجهت ، حرف این است که خراش دادن پوسته‌ی سطحی زندگی‌ی طبقات وقشرهائی از این دست «البته !» میتواند ماجرای «آنچنانی» خلق کند و مسلماً در این گذر ، برای پیدا کردن «گره» و پرداخت «برخورد» ، به‌نحوی که بارها و بارها دیده‌ایم ، به «عرق دیزی روح» نیازی نیست و «لابد» ، چه از اینْ بهتر .... و ... باز ، می‌بینم که در این معرکه سنر «کارمند» بی‌کلاه می‌ماند!

راستی‌معلمی که مجموعه‌ایست ازهمه‌ی حسرت‌ها وکارمندی که بتدریج جزئی ازاموال اداری شده است چه ؟... هیچ شوری ، هیچ‌آرزوئی هیچ تحرکی در زندگی ندارد ؟...

گذران عینی یك روزش را مرور می‌کنیم :

صبحانه می‌خورد ، ازخانه می‌زند بیرون ، توصف اتوبوس انتظار می‌کشد (کارمند شهرستانی غالباً این خوشبختی را داردکه تا اداره پیاده برود) ،تو اتوبوس ساندویچ می‌شود، جلو اداره ،کراوات و لباس‌ش راکه تو اتوبوس مچاله شده است صاف و مرتب می‌کند ، مثل بچه‌ی‌آدم می‌رود و می‌نشیند پشت میز ، تاظهر ده ـ پانزدهتا سیگار اشنو، هما و یا زر می‌کشد و چهار تا چای به‌حلقوم می‌ریزد و احتمالاً با «آبدار باشی اداره» سرحساب چای حرفش می‌شود، ظهر برمی‌گردد خانه ، سرراهش اگر میوه‌ی ارزان قیمت پیداکرد می‌خرد که بچه‌ها را شادکرده باشد، اگر زنش گوشت پیداکرده باشد ، می‌نشیند سر سفره و بابچه‌ها دیزی می‌خورد ، عصر ، با دوستان می‌نشیند به‌بازی تخته نرد و یا اگرشق القمر کند دوپیاله‌عرق بالامی‌اندازدکه‌غم دلش رابیرون کند و...صبح که شد،دوباره روز از نو ، روزی ازنو ... واقعاً این زندگی تکراری ارزش مطرح کردن در سینما را (که هنر پرخرجی است و باید سرمایه را برگرداند و سود هم بکند) دارد ؟.

باز دلم می‌خواهد از فیلم « آخرین مرد » حرف بزنم که‌کار ۴۵ سال قبل اکسپرسیونیست‌های آلمان است .

مردی است که ناجوانمردانه ازکار برکنارش می‌کنند . احساس می‌کندکه شخصیت وحیثیت خود را از دست داده است . او ، قادر نیست باحیثیت برباد رفته ، در میان زن وبچه و مردم محل زندگی کند . پس باید ظاهر را آراست و شق ورق راه رفت و گردن

افراشت و ... انگار نه انگار که از کار بر کنارش کرده باشند و حال : بیا و تماشا کن که برای حفظ این «شخصیت و حیثیت» ، هر نگاه می‌شود فاجعه‌ای که دلت را مـی‌لرزاند ، هر حرکت می‌شود فاجعه‌ای که تکانت می‌دهد و میدانی که آدم زنده هم «حرکت» دارد و هم «نگاه کردن» ، سرتاسر فیلم فاجعه در فاجعه و هر بار قوی تر و کوبنده تر . . . . اما ، خودمانیم ، ساختن فیلمی از این دست آنهم از زندگی کارمندی کـه «همه روزش ـ یکنواخت می گذرد» ، هم شعور می‌خواهد و هم همت .

خیلی ساده و راحت میتوان در یك محیط تاریك و ساکت ، یکهو بمب ترکـاند و خلایق را غافلگیر کرد و دلشان را لرزاند و رنگ از رخشان گرفت . این ، خیلی‌راحت است . اما ، با گردش یك نگاه چطور ؟ ... آیا واقعاً میتوان با حرکت چشم که‌معصومانه هم باشد ، آدم را تکان داد ؟ ...

زندگی ی کارمند ، درظاهرهمچون یك مرداب ، ساکت وآرام و «ظاهراً» نمیتواند به خدمت سینما در آید ، (بیضائی این کار را کرد و فیلم خوبی هم ارائه داد) اما ، این کارمند ، اگر به اتوبوس نرسد و دیر برسد اداره و رئیس کار گزینی (که اتفاقاً ! آنروز سر خرج خانه با زنش دعوا کـرده است) همکارش را لجوجانه ، سه روز حقوق جریمه کند چه ؟ ...

خودمانیم ، این زندگی ی یکنواخت و «نکبتی» کارمند ، هیچ حرفی برای گفتن ندارد ؟ .. نه عشقی ، نه مرگ و میری ، نه جدالی ، نه بیکار شدنی ، نـه حسرتی ، نه چك و سفته‌ی برگشته‌ای ، نه هدف و آرمان مثبتی ، نه کجروی هائی و نه کجتابی‌هایی.. و نه ، هیچ و هیچ و هیچ ...

میدانی کارمندی که فرش و رادیو و گردن بند زنش را می‌فروشد و می‌دهد پیش قسط پیکان تا عصرها «قاچاقی» کار کند به چه ماجرا هایی روبرو می‌شود که هم میتواند از مردم خنده بگیره و هم گریه ؟...

میدانی این راننده‌ی «قاچاق» ، وقتی صد تومان جریمه می‌شود به فکر کجا های زندگی‌می‌افتد که برای جبران صدتومان جریمه، خط ونشان حذف شدنش را می کشد؟.. جوراب و روپوش دخترش ... و یاشام شب خودش ؟... پس درود به بیضائی که دراین‌راه گامی اساسی برداشته است. حالا ، گو آدمهایش «بی‌ریشه وبی‌بعد» باشند و یابه تعبیردیگر «درخشندگی» داشته باشند .

حسن بایرامی

لیر شکسپیر

و

لیر کوزینتسف

خرد درمیان جنون و ارزش‌های پوسیده نظام فئودالی

نوشتن تراژدی که چه ؛ نشستن روی پله‌های تآتر و تماشای بدبختی انسان ، چه فایده؛ بیشك برای لذت . اما چه لذت که بدانیم اختیار دار زندگی خود نیستیم، موجودات خدا نام با ما بازی می‌کنند و مرگ مارا از شور و شوق و تقوایمان جدا می‌سازد ؛ اینست آموزش ـ لااقل‌ظاهری ـ هرتراژدی ... تراژدی لذت است . تراژدی معرفت به‌رنج است و این معرفت ما را لبریز ازشادی می‌سازد . زیراهمیشه معرفت لذت بخش است ، حتی‌معرفت به رنجهایمان .

آندره بونار

مقاله آنتیگن و لذت تراژیك : ترجمه‌ی م. بهیار

آدمهای شکسپیر همگی ازنوعی دیوانگی برخوردار هستند . می گویم **دیوانگی و برخورداری** وتوضیح می‌دهم. هملت خردمند است.اماخرد اوناشی‌از دیوانگی‌است.خودش می گوید: «**دیوانگی‌هملت خصم این‌بینواست.**» (صحنه دوم پرده پنجم‌ـسطر۲۵۳) اتللودراثر جنونی که ناشی‌ازعشق شدید او به‌دزد موناست درسرازیری محتوم سرنوشت پیش می‌رود.مکبث‌با لقوه جاه‌طلب‌است ودیوانگی‌اش (صحنه دیدار اورا باخواهران جادوگر که درجمع **بانکو**ودیگران ، تنها اوحضورشان را درمی‌یابد بیادمی‌آورید؟) جاه‌طلبی اورا به فعل در می‌آورد .

جنون این‌آدمها ازآگاهی‌آنها نشأت‌می گیرد وآگاهی آنها درمورد تك‌تك‌آنهافرق می کند.آگاهی اتللو به‌حد است ،آگاهی‌هملت‌به‌وجدان وآگاهی مکبث به‌جاه‌طلبی‌است. امادیوانگی «لیر» گرچه دراین مقوله‌ی‌کلی است ، ویژه‌ی اواست ، لیربه‌نفس این جنون آگاهی دارد. امالیر تنها نیست‌آنسوی‌صورتك‌لیرچهره‌ی «ادگار»فرزندمشروع «گلوستر» که‌گرفتار توطئه‌ای نابرادرانه شده‌ـ و چهره دلقك پنهان شده .آنها آنسوی جنون‌لیر و مکمل‌آنند .کلام دلقك طنین‌کلام لیراست درپوششی ازطنز وهزل‌و هجو . ادگار در پشت ماسك «توم‌دیوانه» شریك‌سرنوشت لیر است . امالیر تاموقعی‌که به‌آگاهی جنون آسایش نرسیده ویژگی مشخصی‌ندارد . دلقك به‌اومی گوید :«**من‌بهتراز توام. من دلقکم . اماتوهیچ‌هستی .**»(صحنه ۴ پرده۱ ـسطر ۲۱۶ـ۲۱۴) لیر ازاواخر پرده‌ی اول به‌بعد به‌آگاهی میرسد وکلامش : «**نه‌من‌دیوانه نخواهم‌شد.**» (صحنه ۵ پرده ۱ سطر ۵۲) طنین‌ترس اوراتاآخرداستان منعکس می کند :«**.. ، مرادیوانه‌نکن‌دخترم.**» (صحنه ۴ پرده۲ سطر ۲۲۲ـ۲۲۱) و«**دیوانگی آنجاست، بگذار اجتناب کنم.**»(صحنه۴پرده ۳ـ سطر۲۱) وباز دلقك‌است که فحوای‌سخن‌اورا به‌گونه‌ای دیگر بیان می کند : «**این‌شب تمام مارا دلقك‌و دیوانه‌خواهدکرد.**» (صحنه ۴پرده۳ ـ سطر ۷۸ـ ۷۷) و ادگارمی گوید : «**خرددرمیان‌جنون.**» (صحنه ۶ـپرده ۴ـسطر۱۸۰)

دیوانگی‌آدمهای شکسپیر دیوانگی ازقماش متعارف‌آن‌نیست . بل‌عاملی است که‌آنها رابرمی‌انگیزد ـانگیختگی ازنوعی که‌هنرمند یاشاعری به‌تبع‌آن خلق‌می کند ، می‌سازد .. وحی ازآن نوعی‌که برپیامبران نازل می‌شود . اماغایت‌این جنون که‌تدریجاً می گسترد و آدمهارا درسایه‌خودفرو می پوشاند ، مرگ است وآدمی در«دامچاله تقدیر»فروتر می‌رود. «ادگار» می گوید :

کیست‌که بگوید «سرنوشت من‌بدترین است؟» من از

۱ـدراشاراتی‌که به‌متن‌نمایشنامه شده مجموعهٔ‌کامل آثارشکسپیر چاپ‌آکسفورد ۱۹۶۴ مورد نظراست .

آنچه همیشه بودم بدترم... وبا اینحال یحتمل بدتر
هم باشم . تازمانی که می‌شود گفت واین بدترین است،
بدترین وجود ندارد .

(صحنه ۱ پرده ۴ سطر۲۸—۲۵)

پس آنگاه کهماسك دیوانه یادلقك برصورتمان است بـاید انتظار بدتر و بدترین را داشته باشیم ،

لیر کوزینتسف چون‌لیر شکسپیر دیوانه ودلقك‌آفریده‌شده . نخستین ورود اورابیاد بیاورید. لیرودلقك پشت‌در هستند وصدای خنده‌لیر بگوش می‌رسد . کمی‌بعد دلقك رامی‌بینیم کهزیر شنل‌لیر مخفی شده‌است . لیرودلقك به‌این‌شکل ازهمان ابتدا ترکیب زوجـی تفکیك ناپذیررا می‌دهند وحتی‌وقتی‌دلقك‌غایب‌است لیرمرتباً می‌پرسد : «دلقك من کجاست؟ پس دلقك من کجاست؟» وتنها درپایان‌کاراست که می‌بینیم ماسك دلقك بکناری افتاده ودارد درمرگ لیر که دیوانگی‌اش به‌انتها رسیده گریه‌می‌کند وبانی لبکش‌آهنگی رامی نوازدکه ازابتدا بگوش‌می‌رسید. همچون پیشگوئی‌ی‌که به‌حقیقت به‌پیوندد .

امالیر کوزینتسف را نباید تنها در سایه‌ی تحلیل‌های روانی دید . چرا که آنسوی جنون وآگاهی لیرجامعه‌ای است‌که فیلم کوزینتسف آنرا بخوبی تصویر کرده است (فصل گشاینده) لیر ازفراز باروی‌قصری‌که دیگرمال اونیست به‌جامعه فقرزده وگرسنه نگاه‌می‌کند وآنها دربرابر لیرکه دیگر شاه‌نیست سرخم‌می‌کنند .وچنین است که لیر بـه‌آگاهی دیگری می‌رسدکه‌کوزینتسف برایش مقررکرده است..اوجبراًوقهراً به‌میان این‌جامعه‌پرت می‌شود . لیراز میان جامعه پوسیده وآریستوکرات دوبار به‌میان توده می‌آید وآنچه راکه دیگران ازاومخفی می‌کردند می بیند .چرا که از خصلت‌های در بارهای دوران فئودالیسم چیزی است‌که‌اززبان **کوردلیا** دختر کوچك‌لیر شاه می‌شنویم :

گفتن‌و مرادنداشتن...

لیردر برخورد با واقعیت هائی‌که سرانجام فئودالیسم رابه سوی انقلاب بورژوازی هدایت‌کرد دیوانه‌تر می‌شود . دوربین کوزینتسف درثبت وقایع این دوره به عکسبرداری تنهااکتفا نمی‌کند بل‌ازچشم لیربه‌وقایع می‌نگرد وحرکت ناآرام آن ازجنون بیقرار لیر حکایت می‌کند . وجه تفارق شکسپیر و کوزینتسف در اینجاست . قهرمانان شکسپیر در اثرسرنوشتی‌تیره به‌سرانجامی تراژیك‌می‌رسند. کسوف‌وخسوف‌وموجودات «خدانام»درتیره روزی‌آدمی موثرند . اگرهم‌انتخابی‌باشدخارج‌از توانائی‌های فکری‌آدمهاست. قهرمانان کوزینتسف آدمهائی هستندمطلقاً زمینی وسرنوشت‌آنها ناشی‌ازگزینش‌ناشیانه آنهاست.این گزینش درحد توانائی آنهاست ، امااینکه چرا اینگونه‌عمل می‌کنندونه‌آنگونه سؤالی‌است

که‌مادست آخر ازخود می‌کنیم . فضائی که کوزینتسف برای آدمها انتخاب‌می‌کند فضائی‌است عینی و واقعی . . . فضائی که شکسپیر انتخاب می کند فضائی است ذهنی و به یك معنی absurd ...

اما وجه تفارق آنها آنچنان‌نیست که کوزینتسف به‌شکسپیر وفادار نماند ..مثلاً اشاره می‌کنم به‌دوصحنه متوازن بین‌لیرو دلقك درشب توفانی دربیابان ازیکسو وادگارد و گلوستر درهمان بیابان ازسوی‌دیگر .. شکسپیر وکوزینتسف هردو بر این تشابه تأکید می کنند: تشابه بین یك‌دلقك احمق (لیر) ویك‌دلقك‌تلخ‌زبان (دلقك) ازیکسو وامیر احمق که‌حماقتش اورا به‌این‌روز انداخته (گلوستر) ومردی که پس‌از فرار در پشت صورتك توم دیوانه شده پنهان‌شده (ادگار) از سوی دیگر ...

تصویر واقع‌گرایانه کوزینتسف تصویر دنیای بیمارش است که‌ارزش‌ها درآن‌متلاشی شده‌اند وآدمی‌در نظامی‌که درآن هرلحظه جای ظالم و مظلوم عوض می شود اسیر ظلم و بیدادگری است .

و سرآخر وامی بگیریم از «ویلیام باتلرییتز» شاعر ایرلندی اوائل سده بیستم که می‌گوید :

«گدائی براسب
گدائی‌را برزمین شلاق‌می‌زند
جای‌گداها عوض‌شده
اماشلاق‌همچنان درکاراست..»

ومگرنه اینکه تغییر ـ اگرازروی معیارواصول نباشد ـ ونظامی رابکل درهم نریزد چیزی‌نیست جزهمین که گفتیم ...

محمد تهامی

تپلی فیلمی دو شخصیته

به اشتاین بك برای موشها و آدمهایش!!

تپلی اقتباس آزاد و بی رویه‌ای ازموشها و آدمهاست که در سازش با سینمای تجارتی بیشتر معیارهای خوب اثر را ضایع و یا دیگرگون میکند و متأسفانه نمیتواند به اوجی برسد و در حدی البته کمی بالاتر از سینمای متداول باقی میماند .

سناریوی فیلم از دو آبشخور اندیشه ، اشتاین بك و رضا میرلوحی سیراب میشود که کاملا از هم متفاوتند و تلفیق ناپذیر :

یعنی ادبیات سیاه آمریکا در اوایل این قرن (موشها و آدمها ۱۹۳۷) که واقعیات ترسناك اجتماعی را بطوری موجز و مؤثر بیان میکند و از بی‌تفاوتی و رمانتیك بازیهای کودکانه دوری میجوید با مکتب آب نباتی که آقای میرلوحی با عروسکهایش ارائه میدهد وشهوت تن را برای نمایش بدن و حتماً گیشه برمیگزیند و به‌نوعی پورنوگرافی مستهجن دست میبابد کاملا متفاوت است زیرا که بنظر میرسد شناختی از روستائی و طبقه‌ی رنجبر ایرانی نداده و اگر راجع به او سناریو مینوسد بخاطر بیان مصائبش نیست در حالیکه

موشها و آدمهای جان اشتاین بك نیش گزنده‌ای بجامعهٔ منحط آمریکائی و استقرار رژیم سرمایه داری سالهای ۱۹۳۰ است .

در این اقتباس که البته با تردستی خاصی از اعتراف آن خود داری شده رضا میرلوحی سعی‌میکند داستان را روی دوجوان احیاناً شمالی‌ایران پیاده کند که همان خصوصیات ظاهری لنی و جورج را دارند ولی زندگی ایراکه شخصاً برای آنها میآفریند و درکتاب فقط اشاره‌ای به‌گریختن میشود ، در لحظاتی کاملا با رنج طبقه‌ای کـه داستان موشها و آدمها تراژدی زندگی آنهاست مغایـرت پیدا میکند . (در کتاب مـوشها و آدمها ، لنی smo اسمال خطاب میشود و دیگری یعنی اسماعیل فیلم تپلی ، جورج نام دارد .)

با تیتراژ فیلم‌فیلم تیتراژ جالبی‌دارد والبته معلوم نیست چرامنفی (نگاتیف)میشود. فکر میکنی بایك فیلم‌اعتراض روبرو هستی ولی بعد به‌اعتراض منفی میرسی وکلی‌حرفهای دیگروسکانس بعدی تمام رشته هایت را پنبه میکند،زیراآدمی را درمقابل می‌بینی که ادای بورژواها را در میآورد . با کلفت بی پروای خانه که همتای دختر مینی ژوب پوش است به دریا میرود، با او زنا میکند و روزهای خوبی پشت شیشه‌ی آشپزخانه دارد .

چنین‌آدمی لیاقت سمبول یك طبقه بودن را ندارد. البته شاید میرلوحی باین‌وسیله می‌خواهدفداکاری بزرگ و همبستگی فراوان این دو موجود را بهم نشان بدهدکه اسی‌یا اسماعیل از همه چیز میگذرد و لنی یاتپلی را ازخطر می‌رهاند! ولی‌معلوم نیست چرا این همبستگی‌انسانی در مورد اسماعیل و ربابه اعمال نمیشود ؟

صورت قضیه اینست‌که دختر با شکم پرجا میماند و دو مرددر جوئی پارو میزنند!

اینجا اولین اشتباه جهت مشاهده میشود . در پارو زدن تپلی (همایون) کـه بجای جلوآمدن به‌عقب میرود. ولی جاگذاشتن دختریك سکانس اضافه را در شهر موجب میشود که دختری را با ربابه اشتباه میگیرند. بعدها ربابه‌کاملا فراموش میشود وشخص‌فراموشکار یعنی تپلی یکی دوبار از وی‌فقط نامی بمیان میآورد.

اشاره کنم که میرلوحی علیرغم تناقض هـای داستانش در مقام کارگـردان لحظات جالبی ارائه میدهد ، از جمله تکنیك خوبی برابر عبارت «افسون شدن» کـه اشتاین بك بکار می‌بردکشف کـرده است کـه عبارت از زوم بریده روی صورت مبهوت تپلی است و اندك یاری از موزیك آقای اسفندیار منفرد زاده که اغلب کـارش ایجاد هیجان اضافـی برای صحنه‌هاست .

ولی‌وی درمقام سناریست‌ودرروی دیگرسکه وهنگام استفاده‌ی مستقیم ازمتن‌اصلی‌است که‌تاحدی موفق‌میشود،سکانس‌تنهائی آنهادر جنگل که‌خوب‌هم‌ساخته‌شده، ازلحظات‌فراموش‌نشدنی و شاید شاهکار سینمای‌ایرانست و همایون (تپلی) به‌مرزهای جدیدی از بازیگری دست می‌یابد .

فیلمبرداری خارجی صادقپور نیز با بهره گیری از فضای دل‌انگیز شمال کشور وبدست دادن تابلوهای زیبا خوب وارزشمندست . گرچه یکبار سایه‌ی‌خودش‌و کارگران یا دیگران داروی‌علف وچمن نمی‌بیند و ضبط میکند (هنگام مرگ فتنه) ویا اغلب فضای‌باز بالای‌سرنا متناسب باکمپوزیسیون وزیادست .

تدوین وبرش تصاویرا کثراً باشروع حرکت‌سروبدن و گردش براست یاچپ‌وخاتمه‌ی آن درپلان‌بعدی صورت‌میگیرد ودرصحنه‌ای‌که ذکریاهاشمی بعداز دعواشاید بی‌هوا بطرف دوربین میآید برای اینکه تنه‌اش به‌لنزدوربین نخوردآشکارادستش‌راکنار میکشد وموتتور سعی‌نمیکند این‌قسمت راببرد ودور بریزد وبازغیرازیکی‌دوبار که‌دردوپلان متوالی‌حالت‌های چهره‌عوض میشود (مربوط بمنشی‌صحنه) ویکبار که‌نگاه عقیلی بپایین است وهمایون و میرحسین ببالا باونگاه میکنندکه ازآینده حرف میزند . در حالیکه در پلان عمومی میرحسین وعقیلی داهمسطح نشان‌میدهد، اشتباه دیگری کمتر بچشم میخورد .

رؤیای جورج یااسماعیل‌ومیرحسین یاکاندی‌که : یه‌روزی اسکنامونومیزاریم‌دوهم.. آنوقت صاحب خونه میشیم ـ‌بادرآمد خودمان زندگی میکنیم ، ارباب خودمون و نوکر خودمون میشیم . رؤیای هرآدمی‌برای تملک‌است، اتاقی‌برای گرم‌شدن‌در روزهای‌زمستان یك‌بخاری‌گرم ، موش یاخرگوش برای نوازش‌و دوستی همراه ، زیراکه‌انسان بدون یارو یاورمیتواند مانند اجدادش درغـار زندگی‌کند ولنی درحقیقت سمبول چنین آدمی است . سمبول بعدتنهائی انسان.

* * *

دومرد باستخدام‌کارخانه‌ی چوب‌بری درمیآیند . از اینجـا باز روابط و شخصیتهای جدیدی وارد داستان میشوند. زن‌کودلی (فتنه‌زن امیرخان) درداستان موشها وآدمهاواقعاً زنی‌منحرف نیست . زن‌کودلی موجودی است باخواهشهای دورودراز و طالب همزبانی‌که میتوانسته مانند یك‌هنر پیشه‌ی سینما معروف شود جائی‌میگوید : یه‌دفه‌با یه یاروئی که تو سینما بود آشنا شدم... میگفت من‌خیلی استعداد دارم... مادرم نذاشت‌برم... این شدکه زن‌کودلی‌شدم .

ولی‌زن‌کودلی شوهرش رانه‌بخاطر اینکه از نظر جنسی ناتوان است . بلکه بخاطر خصوصیات غیرانسانی‌اش‌که زاییدهٔ ثروت وسرمایه‌داری وکینه‌توزی نسبت بزیردستان است دوست‌ندارد : «معلومه‌که شوهر دارم ، ازهمه‌بدش میاد». و اینجاست‌که‌بازآقای میرلوحی برای‌بازار سنگ‌بسینه میزند، یك هم‌آغوشی‌ی پرالتهاب راباشاتهای نزدیك‌چاشنی‌میکند، لب‌های ملتهب ، سینه ، دست ... وشبانه اورا به‌خوابگاه کارگران میکشاند وموجب‌میشود که‌فیلمبردارهم‌هنگام قرارگرفتن‌ذکریاهاشمی پشت‌پنجره‌ازنظر نورپردازی‌دچاراشتباه‌شود.

درحالیکه منبع نور داخل اتاق و پشت سر اوست، صورت هاشمی معلوم نیست در کجا روشن و نورانی شده است ! اشتاین بك در تجربه و تحلیل نهایی از شخصیت زن کورلی مینویسد :

زن کـورلی بـانیمه پوششی ازکاه زرد خفته بودورنگ بدجنسی و نیرنگ بازی و ناخشنودی‌اززندگی ودردجلب‌توجه، همه‌ازچهرهٔ اورخت‌بربسته بود (ترجمه‌ی‌آقای پرویز داریوش) ودرداستان ،مردم باین خاطراوراهرزه میدانند.اوهم‌مانندلنی‌آدم متفاوتی‌است که درزندگی بدنبال رؤیاهای‌دوردرازی‌سیرمیکند، درحالیکه فتنه درفیلم‌تپلی‌فقط‌ازمجموعه‌ای خواهشهای جنسی تشکیل‌شده وواقعاً ماده‌سگی است که‌هیچ طرز فکرخاصی‌را القاء نمیکند (والبته خانم‌خوشکام دل‌چنین‌زنی‌را بامهارت‌ایفا میکند).

واین‌تأسفی است به‌سازندهٔ تپلی که‌مسلماً میتوانسته‌کارباارزش‌تری ارائه‌دهد. استریپ‌تیزپشت پنجره‌بلطف‌آزادی اعجاب‌آور سانسورونمایش هماغوشیهای پی‌درپی دریك‌جامعه‌ی مذهبی اسلامی کـه بسوی انحطـاط سوق داده میشود هـر کارگردان حتی بیخری را موفق میسازد !

ازنورپردازی و فیلمبرداری داخلی صحبت‌شد بد نیست یادآوری کنم کـه‌مثل اغلب فیلمهای فارسی اینجاکمتر صحنه‌ایست که‌منبع‌مشخص‌نورانی داشته باشد .مثلا در خوابگاه، درحالیکه نورخورشید ازپنجره بداخل‌اتاق‌میتابد ، سایه‌ی عقیلی وهمایون روی‌پنجره ودر جهت عکس تابش‌نوردیده میشود .

کشته‌شدن سرکارگر بشیر(اسلیم) بدست کارگرها نوعی‌عدم‌آگاهی این‌طبقه‌ی‌لذت‌طلب وبدجنس ؛ وتأثیرپذیری وهمچون‌بنواخوش بودن‌آنهارا نشان‌میدهد وعدم‌ایمان به‌پیروزی آنهاست . درحالیکه درکتاب‌موشهاوآدمها بهیچوجه چنین‌نیست ، میگذریم.

کشتن‌سگ‌کاندی(میرحسین) باتوجه به‌آزادی‌حمل‌اسلحه درآمریکا درآخر،جورج رابفکرکشتن لنی‌می‌اندازد ودرفیلم تپلی معلوم‌نیست هفت تیر درکارخانه چه میکند و چرا تفنگها واسلحه‌ی کمری در خوابگاه میرحسین‌است . مگه‌نه‌اینکه‌درسراسر فیلم فقط‌تفنگ رادردست امیرخان دیده‌ایم وخانه‌ی‌او درقسمت مجزائی از خوابگاه‌کارگران قرار دارد . ولی‌پایانی که‌آقای‌میرلوحی برتپلی مینویسد اگرازکار جان اشتاین بك جالبتر نباشددست کمی ازآن‌ندارد ومرتضی عقیلی که‌باتیپ‌کاملا جدیدی در این فیلم بخوبی هنرنمائی میکند خودشرا بمیان‌کارگران میاندازد وشایدکشته میشود وباز تصویر منفی بسیار زیبائی بدست میدهد که‌کاملاقابل توجیه است .

حتی تیتراژ اول فیلم را که خود نوعی پیش آگهی‌از عدم تحقق رؤیاهاست ، موجه جلوه میدهد .

ساختن‌و نمایش چنین‌فیلمی باتمام نقص‌هایش باز نیمه امیدی است بخاطر شخصیت

ثانوی اثر وکارگردانی خوب‌رضا میرلوحی . ستایش‌دوستی وهمبستگی درعصری‌که دوستی را با نامردی پاسخ میگویند و نیك منشی و پاکی را ظـاهری و دروغی میپندارند و در دوره‌ای‌که خواسته‌ها وآرزوهای طبقه‌ی تپلی‌واسماعیل درحدرؤیا باقی‌میماند ، فرصتی است سخت مغتنم‌برای اندیشیدن به‌سرنوشت بشر که‌بقولی : چه‌بسیار نقشه‌های موشها وآدمهاکه نقش‌برآب‌است البته؛ اگر پودونوگرافی بگذارد !

بهمن مقصودلو

نگاهی به‌فیلمهای مسعود کیمیائی

(۱)

داش آکل

اسطوره‌ای در حال زوال!

بالاخره یاد گرفتیم که خیلی ساده و راحت شاهکار خلق کنیم ! برای اینکار فقط کافیست سرنخ را بدست عده‌ی معدودی سپرد، احساساتشان را تحریك کـرد، دست روی نقطه ضعفشان گذاشت و یا بطریقی دیگر ، عواملی را وجه‌المصالحه قرار داد و آن وقت است که آنها با تمام وجود و با بهره‌گیری از تمام امکانات‌ممکنه با تلاشی پیگیر کار را به‌جایی میرسانند که به قول «صادق هدایت» خدا بیامرز :

«هر خرچسونه‌ای خودش را افضل موجودات تصور کند»

قبل از نمایش داش‌آکل ، پیش داوریهای ناباورانه‌ی بعضی‌ها و اینکه آنها بـرای

این فیلم هرصفتی از قبیل: بی‌نظیر ، شاهکار ، افتخارآفرین ، تاج سینمای ایران، تجلی یك نبوغ ، بزرگترین و غیره ردیف میکردند ، ما را به سینما کشاند . با حیرت تمام با یك فیلم خیلی معمولی روبرو شدیم و واقعاً به جای دوستان خجالت کشیدیم و عرق ریختیم که آخر مگر شما شاهکار ندیده‌اید ؟ که یك چنین فیلمی را شاهکار میدانید و در زیر لوایش سینه میزنید ! این چنین است که دست‌اندرکاران با هوش با این کلمه‌ی شاهکار بحث پرسروصدائی را آغاز کردند تا اگر احیانا، فیلم شاهکار هم قلمداد نشود تلویحاً صفت «خوب» را در برداشته باشد .

پس از «بیگانه بیا» ، دومین فیلم کیمیائی (قیصر را می‌گویم) از آنچنان امتیاز و ارزشی برخوردار نبود که درباره‌اش قلم زدند ، گفتند و جنجال برانگیختند ، بهمین ـ جهت چهره‌ی حقیقی کیمیائی که به اتفاق چند نفر دیگر ، از فیلمسازان موفق و با ذوق ما بود، گم‌وگور شد و اولین شکست معنوی بنظر من ـ نصیب این فیلمساز گردید هرچند که‌درآن‌وضع اسفناك فیلم فارسی، با وجود فیلمسازان بیشمار، یك‌شبه ره صدساله رفته بود.

قدر مسلم این است که‌کیمیائی مهره‌ی ارزنده‌ای در سینمای فارسی به حساب‌می‌آید ولی ایکاش او را به حال خود میگذاشتند ، یا حتی‌کیمیائی‌آنها را وانمیداشت‌که درباره فیلمش آنچنان غلو کنند تا آثارش بطور طبیعی مورد محك و سنجش قرار گیرد .

سومین‌ساخته‌اش، «رضاموتوری» نه‌فقط بی‌ارزش بود. بلکه نوعی شکست نیز بحساب می‌آمدواینرا نیزدیگران باهمان‌طریق که ذکرش‌رفت برایش تدارك دیده‌بودند، یعنی‌ممانعت و جلوگیری از قضاوت طبیعی ازطریق دسته‌بندی ، حمله به مخالفین فیلم و ... چهارمین فیلم کیمیائی یعنی «داش آکل» نیزبایك چنین تبلیغاتی بروی اکران‌آمد . اگر کیمیائی خود در این بحثهای « داغ » آنچنانی دست داشته باشد ـ که بعید بنظرمیرسد ـ صرف نظر از اینکه به خودش ظلم‌کرده باید گفت که عوامفریبی هم کرده است ، زیرا « داش آکل » هرچند کم وبیش ارزش دارد ولی به سبب اینکه نه شاهکار و نه حتی یك فیلم خوب است، دوباره به همان سرنوشت فیلمهای گذشته‌اش یعنی یك شکست معنوی دیگر روبرو خواهد شد که تا این هنگام نیز چنین شکستی حتما گریبا نگیرش شده است .

چه خوبست کیمیائی که ما با علاقه‌کار او را همراه با چندتن دیگر دنبال میکنیم از این‌پند دوستانه عبرت بگیرد و قضاوت خوب و بد بودن فیلمهایش را به دیگران یعنی به بی‌نظران واگذارد و اجازه ندهد که با رفیق بازی و جنجالهای بی‌ارزش فیلم پنجمش که مشتاقانه درانتظارش هستیم‌ارزیابی شود .

قصهٔ چند صفحه‌ای «صادق هدایت» به‌کیمیائی فرصت جولان داده است تا اگرصاحب

ذوقی باشد و اگر از خلاقیتی که دوستان درباره‌اش قلم زده‌اند برخوردار باشد در اثبات آن بکوشد ، زیرا او میتوانست باخلاقیت در هوای قصه هدایت مکمل کار هدایت باشد و یا حتی چیزی برتر از آن . ولی متاسفانه داش‌آکل چنین نبود . هرچند که در قیاس با سایر آثارسینمای ایران فیلم برتری است ولی بهیچوجه شاهکارنیست (شاهکار یعنی چه!؟) و این دلایل بسیار دارد .

ابتدا باید خاطر نشان کرد که داش‌آکل یك سامورائی نیست در حالیکه بنظرمیرسد که‌کیمیائی خواسته است به داش‌آکل شخصیت یك سامورائی را بدهد ولی با تصاویرغلطی که از یك سامورائی در ذهن خود دارد ، داش‌آکل شخصیتی دو بعدی و سیمائی آبکی پیدا میکند .

یك سامورائی تنهاست ، مصمم و بی‌پرواست ولی عاجز نیست ، ناتوان نیست ، به‌خاطر عشق آنچنان علیل نمیشود که به شراب و دامان زنی آنچنانی (که میدانیم) پناه ببرد و بعد چنان مست شود که تا قلمرو خواری سقوط کند و آلت دست این وآن گردد، این چنین است که داش‌آکل کیمیائی ، داش‌آکل هدایت هم نیست ، از آن اصالت ، بزرگواری، آزادمنشی، صفا وصمیمیت در وجودش خبری نیت و بیشترخصوصیاتقهرمانهای سایر آثار کیمیایی را دارد .

داش‌آکل در اتمسفری کاملا ذهنی بیان تاسف باری است از دورانی که صادقهدایت مشتاقانه راوی آنست ، به عبارت دیگر اسطوره‌ای است در حال زوال که هدایت از پایان چنین اسطوره‌ای متاسف است و به این آسانی حاضر نیست ازآن دل برگیرد .

داش‌آکل در قالب یك مرد عامی ، انسانی است اندیشمند ، تنها ، بیمار گونه که تیرگی برزندگیش چنك انداخته است. داش‌آکل آدمیستآزادکه آزاد زیسته ومیخواهد آزاد زندگی کند و بهیچوجه حاضر نیست این آزادی را از دست بدهد حتی به بهای ازدواج با مرجان . رویهمرفته داش‌آکل هدایت ازتشخص یك اثر نسبتا خوب برخوردار است ولی داش‌آکل کیمیائی این چنین نیست .

عدم توانایی کارگردان برای برگرداندن این قصه بسینما (هرچندزیر نام‌اقتباس) از همان لحظه‌ی اول به وضوح پیداست . فیلم با این جمله‌ی قصه هدایت شروع میشود : «همه اهل شیراز میدانستند که داش‌آکل وکاکا رستم سایه‌ی یکدیگر را با تیر میزدند». اگر کیمیائی در کارش تسلط میداشت احتیاجی به آوردن این سطر از قصه هدایت نبود بلکه میتوانست حق مطلب را خیلی راحت با تصویر بیان کند و یا در پایان فیلم هم نقل سطر دیگری از کتاب بوف‌کور هدایت بی‌مورد است . این نشان میدهدکه‌کیمیائی تسلطی

داکه لازمه‌ی یك سینما گرهوشمند است ـ به مفهومی که دوستان ویاران با وفایش‌میگویند ـ ندارد . بهرحال کیمیائی به این قصه‌ی چند صفحه‌ای هدایت که میتوانست مایه‌ای غنی و و محکم باشد اجباداً و بخاطر بلندتر کردن فیلمش چیزهائی افزوده است که گاه خارج ازفلسفه وهوای قصه است ودربرخی موارد نیز تکرار میگردد ـ ستیز کاکا رستم و داش ـ آکل در ابتدا و در انتها و ... ـ که این اضافات تا حدی اثر او را به یك فیلم گزارشی و مستند تبدیل کرده است .

اینکه او سعی دارد به خاطرآب و رنك بیشترفصل‌های مختلف فیلم را درخانه‌های قدیمی، مسجد ، گورستان، بازارچه وغیره بگیرد بسیارخوبست، منتها کیمیائی درهر کدام‌از جاهای نامبرده آنقدر مکث میکند و آنقدر اصرار می‌کند کـه فیلمش صورت یك فریب سنتی را به خود میگیرد . تا آنجائیکه کیمیائـی از داش‌آکل هدایت مدد گرفته فیلم تا حدودی نقصـی ندارد ولی وقتیکه خود روایت کننده است این نقص به وضوح در اثرش دیده میشود : بطور مثال فصل تغزیه‌ی بعد از عروسی مناسبتی ندارد و فقط به خاطرفرم و صحنه پردازیست و یا زورخانه رفتن داش‌آکل بیجا مینماید ولی باید اذعان داشت که در فصل‌هائی هم ، کار از ارزشی نسبی برخوردار است : فصل مـراسم قبل از عروسی در حالیکه مستخدمین میوه‌ها را بـه داخل‌آب میریزند به خاطر خلق فضا و میزانس جالب، همچنین تعویض محل‌آشنائی داش‌آکل بامرجان‌که درفیلم به‌گورستان نقل مکان‌یافته‌است.

فصل پایان فیلم نیز بسیار بد است زیرا همانطورکه قبلا گفتیم هدایت در داش‌آکل از اسطوره‌ای در حال زوال حرف میزند برای همین است که داش‌آکل میمیرد وکاکا ـ رستم زنده میماند ولی کیمیائی در این اقتباس بی‌ذوقی به خرج میدهد و یا قراردادی‌عمل میکند وکاکا رستم را به سینه‌گورستان میکشاند ، بدتر ازهمه اینکه بعد ازمرك داش‌آکل درحالیکه جسدکاکا رستم هنوزبرروی زمین مانده است مردم جنازه‌ی داش‌آکل رابروی شانه میگذارند و حالتی ستایش‌کننده بخود میگیرند و این چنین ، فصل خاتمه می‌پذیرد. آیا هدف‌کیمیائی دادن افه ملودراماتیك بوده‌است برای جاری ساختن اشك مردم؟ راستی قصد کیمیائی از اینکار چیست ؟ شاید منظوری اجتماعی دربین بوده است !

کیمیائی جدال نهایی داش‌آکل و کاکا رستم را پس از تعزیه و اشاره به نبرد دو قطب آن ـ امام حسین و شمر ـ آورده است ولی این قیاس هیچ کمکی باو نمیکند و با مرگ کاکا رستم مصیبت مرگ داش‌آکل ارزش حقیقی خود را نمی‌یابد و تأثیر کلی قصه پایمال میگردد .

کیمیائی از ارائه ساختمان دراماتیك داستان عاجز است چون در فصل نهایی ـ پس

از مرگ داش‌آکل ـ بنابر وصیتش وقتیکه طوطی را برای مرجان میبرند طوطی عشق داش‌آکل را به مرجان ابراز نمیکند، در نتیجه این فصل هم بادرنظر گرفتن این موضوع زائد و گزارشی بنظر میرسد . به عبارت دیگر کیمیائی دید کلی و فلسفه‌ی هدایت را در این قصه که همانا چیره شدن سمبل پلیدی ـ کاکا رستم ـ برمظهر نیکی ـ داش‌آکل ـ است درنیافته و یاآگاهانه آنرا رد میکند .

با نقایص و جانیافتادگی‌هائی که کیمیائی در تکنیك دارد فیلمش هیچگونه کشش سینمائی ندارد . کیمیائی باید بداندکه داشتن تکنیك و سبکی مشخص میتواند مددکارش باشد وبه فیلم او تداوم، روانی ویکدستی یك فیلم خوب را به‌بخشد .

فیلم مملو از اشتباهات فاحش تکنیکی است و نیز بنظر میرسد که کارگردان یا زمان‌را نمی‌شناسد و یابدان‌بی‌اعتناست بطور مثال در فصلی که داش‌آکل در زیر بازارچه نشسته است‌وچند زندانی‌میگذرند بلافاصله بلند میشود و بدنبال‌آنها بسوی انتهای گذرراه میافتد که در اینجا ما باید ناظر گذشتن حداقل یك تن از زندانیان از پیچ انتهای‌گذر میشدیم که این چنین نیست .

بازی بهروز وثوقی (داش‌آکل) و بهمن مفید (کاکارستم) که بنظر ما بازی دومی خیلی بهتر است ـ بسیار خوبست شاید علت جلوه نکردن‌وثوقی که بازیگر هنرمندیست این باشد که کیمیائی در انتخاب یك شخصیت کامل بین داش‌آکل و یك سامورائی سرگردان بوده است.

بازی بقیه هنرپیشگان جای حرف ندارد ، مری‌آپیك در نقش مرجان قدرتی ارائه نمیدهد و مجال درخشش هم نداشته است . در فصلی که برف میبارد و داش‌آکل مخفیانه ناظر حرکات اوست مرجان به انتظار ایما و اشاره‌ی‌کارگردان چشم به این سو دارد و درثانی تماشاچی انتظار دارد که این پا و آن پا کردن مرجان در نتیجه‌ی توجه‌اش به داش‌آکل باشدکه اینجا هم‌کارگردان اشتباه‌کرده واین چنین نیست .

جادوجنجال موسیقی فیلم دربیشترصحنه‌ها آدم را ازتماشای بقیه فیلم منصرف‌میکند. منفردزاده نشان داده است که چندان بی‌ذوق نیست ولی از چند ریتم تکراری دراغلب فیلمهایش‌سودبرده است وهیچگاه بخوبی نتوانسته تصویررا با موزیکش ـ بجز درلحظاتی خاص ـ هم‌آهنگی بخشد وبجز واریاسیون‌آهنك زیبای دختر شیرازی‌که آنهم ازآهنگهای مردمی شیراز است میتوان‌گفت که او بطورکلی نتوانسته است از عهده‌ی این مهم برآید به خصوص‌که درمقام یك‌کمپوزیتور ناشیگری هم‌به‌خرج میدهد .

ترکیب موسیقی و صداها بهیچوجه خوب نیست و هم‌آهنگی لازم را ندارد و دیگر اینکه فیلم از یك مونتاژ خوب هم بی‌بهره است و تعویض فصلها وصحنه‌ها در اغلب لحظات

ناجور مینماید ولی درعوض ازفیلمبرداری نسبتاً خوبی برخوردار است .

کیمیائی باید قبول کند که بدون داشتن تجربه‌ی کافی نباید از یك مساله‌ی عمیق اجتماعی صحبت کند، او مقهور قهرمان داستان هدایت و همچنین مقهورساموداثی ساخته‌ی «ژان پیر ملویل» شده (مثلا وجود پرنده‌ای درقفس درهر دو اثر.) ولی نباید فراموش کرد که گرایش کیمیائی به رئالیسم دربین سینماگران ما ازویژگی‌های کار اوست که قابل تحسین است هرچند که دربعضی موارد مثلا در جاهائیکه باید این رئالیسم از گزنده‌ترین و ظالمانه ـ ترین هزل برخوردار باشد شکلی عوامانه به خود میگیرد ـ بیاد بیاوریم فصل پایان فیلم رضاموتوری راکه کیمیائی با اضافه کردن ماشین عروس و داماد به‌کار خود لطمه میزند.

بهمن مقصودلو

نگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی

(۲)

بلوچ

آغاز انحطاط یا پایان راه

بالاخره کیمیائی هم به‌انتها رسید و با بلوچ انحطاط سینمائی خود را آغاز کرد. بلوچ پنجمین فیلم کیمیائی که‌مشتاقانه درانتظارش بودیم آنچنان مایوس کننده ومبتذل است، که جای هیچگونه حرفی باقی نگذاشت و فرصت دفاعی هم جز سکوت به دوستانش نداد!

بلوچ فیلمی‌است دارای تکه‌های زیبا ولی‌سردرگم، فاقدمنطق سینمائی‌وجامعه‌شناسی تیپ‌ها و گزارشی‌است توریستی ازجامعه‌ای‌که درآن ارزش‌های‌اخلاقی‌ی روستائی وشهری‌به مقابله ایستاده‌اند.

مسعود کیمیائی که خود سناریست بلوچ هم هست دراین فیلم نشان داد که‌کوچکترین

آگاهی‌از اصول در اماتورژی و سناریونویسی ندارد .

فیلم‌بایك مقدمه علت‌آمدن بلوچ را به شهر باز گو میکند ، بعدبه‌اصل‌ماجرا می‌پردازد وبایك مؤخره در روستا به‌پایان میرسد. اما ببینیم کیمیائی چگونه و باچه تمهیدی توانسته است یانتوانسته است بلوچ را درمنطق سینمائی پیش برد و چگونه وباچه تمهیدی توانسته است یانتوانسته است جهان بینی هنرمندانه‌ای ارائه دهد ؟

تیتراژ فیلم ـ که ازتکه‌های بسیار زیباست ـ چنین استباطی را درذهن‌ایجاد می‌کند که‌بایك‌فیلم سمبلیك سروکار داریم : مترسکی که درشوره زارهای درندشت وعقیم‌به حراست محصول (!) ایستاده‌است ولحظه‌ای بعدکه‌قطار وارد ایستگاه میشود ـ همانند اغلب فیلم‌های وسترن‌ـ وشتری که‌ازروی‌ریل‌ها می گذرد (مثلاً تضادزندگی شهری‌و ماشینی ! با زندگی روستائی‌وبیابانی) مثل‌چاله‌ای‌دهان‌بازمی کند ومقدمه‌چینی‌های‌تیتراژ رادرخود فرومی‌برد. از اینجا دیگر نمی‌شود «**بدنبال**» سمبول‌ها وایما واشارات بود (گرچه کیمیائی کوشیده است جابجا تمثیل واستعاره بکاربرد ، که‌بموقع‌توضیح خواهم داد.)چراکه اساس‌کار بر رئالیسم ویژه‌اش ! بنا گردیده است .

بلوچ دوال منطقی ندارد چون داستان بر اساس تصادف قرار دارد.

تاشناسی (خسروگلستانه) ازقطار پیاده میشود و همراه دوستش (احمدهاشمی) که باجیپ به استقبالش آمده به دهکده‌ای میروند تا از خاله معصومه (شهرزاد) مقداری سکه ی عتیقه بخرند .

اما (از بد حادثه) خریداران سکه‌های عتیقه موردحملهٔ امیر (فرید) وعبدالله(جلال) قرار می‌گیرند و در این‌گیر و دار کشته می‌شوند و امیر و عبدالله که نمیدانند بااجساد چه‌کنند ، آنها را برداشته و با جیپ فرار می‌کنند .

دربین راه و درحین عبور ازکنار آسیابی (اتفاقاً) بازن بلوچ (بهارك) برخورد می‌کنند ، ناگهان امیر درحالیکه اجساد بسردی نگرائیده هوس می‌کند :«ای ، ماکه سکه‌هارا بدست‌آوردیم . آدممون داهم که‌کشتیم پس یك‌تجاوزی‌هم سرراه بکنیم‌تاکلکسیون جامعی بدست‌بدهیم که فیلمساز بتواند فیلمش را مشحون ازماجرابسازد!» .بدنبال‌او عبدالله هم ترتیبات‌لازم‌را میدهد (وچراکه‌ندهد). سپس‌یکی‌دوان‌دوان و دیگری باماشین‌به محلی که بایداجسادرا بیاندازند حرکت می‌کنندولی‌بلوچ‌سرمیرسد وپس ازاطلاع ازواقعه‌باتفنگ وسوار برشتر به‌تعقیب آنهامی‌پردازد که‌ضمن‌تیراندازی دوژاندارم سرمیرسند. عبدالله وامیر جسدهارا گذاشته وفرار می‌کنند . در نتیجه بلوچ به‌اتهام قتل دونفر بازداشت می‌شود و با محکومیت به‌حبس‌ابد بتهران اعزام‌میگردد.

اولاهویت عبدالله‌وامیرورابطهٔ آنها بایکدیگر بهیچوجه روشن ومعلوم نیست واینکه

اصولاچرا خودشان باخاله معصومه واردمعامله نمیشوند وبه امیدآن دونفرقاچاقچی دیگرسر میکنند تابزور ازآنها سکه‌ها رابگیرند توضیح داده نمیشود. آیا پرداخت مقداری پول کم دردسرتر از قتل برای دستیابی به سکه‌ها نبود ؟

ثانیاً آدمی که هنوز در تشویش ونگرانی قتلی است که‌چندلحظه قبل انجام داده وهنوز جسد درکنارش است چگونه‌حال وحوصلهٔ عشقبازی وتجاوزدارد ! بماند ، ازهمه‌مضحکتر نقشه‌ای است که برای بدام‌انداختن بلوچ‌درچنگال قانون می‌کشند . اجساددروسط قلعه‌ای که‌دربالای تپه‌ای قراردارد روی‌زمین ودرکنار هم‌قرار دارند ، اگرطی زد وخورد وتیر-اندازی بابلوچ کشته شده‌اند باید تك‌تك ویاباهم ، درکناردیوار قلعه کشته‌شده باشند نه در وسط وروی‌زمین چراکه بلوچ ازپائین به‌بالا تیراندازی کرده واین ممکن نیست . ثالثاً کشته شدگان بااسلحه‌کمری به‌قتل رسیده‌اند درصورتیکه بلوچ باتفنگ ـ برنو یااز نوع دیگرمهم نیست ـ مبادرت به‌تیراندازی‌کرده است که تشخیص این امر از عهده‌ی هرجرم شناس مبتدی ساخته است. رابعاً زن‌بلوچ بایدهویت تجاوزکنندگان را در بازپرسی برای تکمیل‌پرونده روشن‌کند که این هم درنظر گرفته نشده‌است. ودلایل بسیاردیگر...

پس‌اگر کیمیائی میخواهد بلوچ رامحکوم گناه ناکرده ویاقربانی و شهیداجتماع جلوه‌دهد مقدمه‌چینی‌اش سخت ضعیف است ونامربوط ، واگرمنظورش اشتباهات قوه‌قضائیه است که‌آنهم ناشیانه پرداخت‌شده است .

باری بلوچ درزندان‌است وروزگار می‌گذراند که‌زنش به‌دیدنش میآید وضمن‌بازگو کردن حقایق‌آدرس‌عبدالله‌را به‌اومیدهد. بگذریم ازاینکه کسی که‌مدتی رادرزندان گذرانده هنوز نمیداند درملاقات چگونه ازگوشی استفاده‌کند- از زرنگی‌های کیمیائی برای خلق هیجان بیشتر-واینکه چطورخاله‌معصومه درلحظات احتضار حقایق رابه زن بلوچ میگوید ولی به هنگام دستگیری ومحکومیت بلوچ سکوت‌می‌کند نیزدر ابهام باقی‌میماند .

بهرحال پس‌از دوازده‌سال عمر گرانبها ، با یك درجه تخفیف بلوچ از زندان آزاد میشود درحالیکه‌بابلوچ دوازده سال‌قبل مونمی‌زند . این‌بلوچ‌هم‌مثل‌آن‌یك، روستائی ساده لوحی‌است که پس‌از دوازده‌سال زندان ومعاشرت ودمخور بودن باآدمهائی‌که هریك‌به‌جرم چاقوکشی ، قتل نفس ، قاچاق وهزاران کثافتکاری دیگر در زندان بسر می برند هنوز هر را ازبر تشخیص نمیدهد ، به‌آسانی گول می‌خورد و مرتب این راتکرار من‌کند که‌تا حال‌شهر را ندیده است . انگار شهرفقط یك‌مشت دیوار و عمارت است .

بلوچ با آدرسی‌که زنش با وداده بسراغ عبدالله که اینك عتیقه فروشی بزرگی دارد ! میرود(واین سؤال که‌چگونه زنش‌آدرس‌عبدالله رابدست‌آورده ، جواب‌داده‌نمیشود و ... خوب ، مته به‌خشخاش نگذاریم !) وپس‌از اینکه اورابه‌سزای اعمالش می‌رساند(!) درجستجوی امیر برمی‌آید. دراینجا هم‌سناریست ـ کارگردان‌ازمنطق داستانی دور می‌شود

ومابایدفرض کنیم که فروشندگان منازه‌ی عتیقه فروشی ، بلوچ راهنگام‌رفتن به‌زیرزمین بیرون‌آمدن ندیده‌اند !

بلوچ‌براه‌خودادامه میدهد تااینکه زنی‌بیوه وثروتمند-فرنگیس-باپرداخت‌جریمه‌اش او را از دست‌پلیس نجات میدهدوبه منزل میبرد .

دراین خانه بلوچ همانند **سگ پاسبان** انجام وظیفه می‌کند و برای تشفی‌جنسی‌و به رختخواب این و آن پاس داده میشود . بمجامع بورژوازی راه‌پیدا می‌کند وبه راحتی پوست عوض می‌کند تااینکه برای پیغامی که‌میخواهد به‌فرنگیس بدهد ، بدنبالش میرود (آنهم تصادفی وازروی غریزه وفاداری سگ‌مانند) ودربرخوردی با امیرپی میبرد که‌اینها همه‌صحنه‌سازی بوده وامیرنقشه آشنائی فرنگیس را با او ریخته تا دیگر به‌فکر انتقام نباشد ولی‌حسابش غلط ازآب درآمده‌وفرنگیس عاشق‌بلوچ شده ! بلوچ‌هم‌ناگهان‌همه چیزرا ازیاد می‌برد ودراین موقعیت حساس به فرنگیس اظهار عشق میکند ! این فرصتی است برای امیر که‌هفت‌تیر را ازکشو بیرون بیاورد وفرنگیس‌باحرکتی فداکارانه‌وآرتیسی خود را سپر بلای بلوچ میکند .آیا علاقهٔ فرنگیس به‌بلوچ انگیزه‌ایست کافی‌تاجان خود را درمقابل زندگی اشرافیش ازدست‌بدهد ؟

بلوچ‌امیررامی‌کشد وفرنگیس نیمه‌جان‌را‌باپوششی - تابلوی **زنده‌رودی**- به‌بیرون هدایت می‌کند وبه‌منزل می‌رساند وباتعویض لباس به‌سراغ‌زنش میرود .

سناریست-کارگردان نمیداند مسایل وحوادث‌را چگونه‌توجیه‌کند ؟

چرا امیر بلوچ‌را به‌جرم‌قتل‌عبدالله به پلیس معرفی نمیکند مگر بلوچ چه مدرکی از امیر دردست داردکه‌امیر این چنین میترسد وزنی راسرراه او قرار میدهد تاذهنش را منحرف‌کند ، مگرباهمان مدارک‌احمقانه بلوچ دوازده سال زندانی نکشید ،حال‌که مدارک مستدل‌تر و محکمتراست ، وتمام کارکنان عتیقه‌فروشی میتوانند شهادت بدهند.چرا بلوچ بـه جرم قتل واقعی عبدالله باردیگر به زندان نرود ؟

بلوچ پس ازدوازده سال‌زندان کشیدن هنگامیکه به‌سراغ زنش میرودو محیط‌رامی‌بیند نمی‌فهمدکه به‌کجا آمده و زنش چه‌شغلی پیشه کرده ؟ زهی تأسف ! اورا بر میدارد و به ده مراجعت میکند تـا با دست خود چاه بکند و زندگی را در روستا دو بـاره بر پا سازد !

گفتیم اساس‌داستان‌برمحورتصادف‌می‌چرخدوبرخوردها همه اتفاقی است: بر خورد بلوچ باغفور ، زنش باغفور وغفور بابلوچ که‌آدرس زنش را باومیدهد .

تمثیل ونماددرسینمای کیمیائی راهی ندارد واگرهم‌بدان‌می‌پردازد خیلی‌ناشیانه است

وخیلی بهتر است که کیمیائی درهمان حیطهٔ رئالیستی اش کار کند چون سمبلها و تمثیلهایش آنقدر باز وروشن هستند که کارش را بی معنی میسازند بطور مثال: نشان دادن آبی که بافشار در کانال آسیاب فرو می‌ریزد پس از تجاوز ، پرچم آمریکا در پشت کت پسرك موتور سوار در حالیکه به بلوچ سیلی میزند و بلوچ ناچاراً پاسخی نمیدهد، تابلوی شکوفه‌نو درداهیابی به‌خانه‌ای که زنش در آن به‌روسپیگری مشغول است و...

کیمیائی رندانه و بازاری درفیلمش نان‌را به‌نرخ‌روزمی خورد و ازنشان دادن انواع واقسام کالاها بامارك ویابی‌مارك استفاده تبلیغاتی شایانی میکند : مجله‌کاریکاتور ـ بی‌اف گودریچ . بوتیك دژ ، هات‌شاپ وشکوفه‌نو و ...

جز عدم منطق که در سراسر فیلم دیده میشود ضعف کارگردان بیشتر درعدم شناخت جامعه ، تیپ‌ها و کاراکترهاست . نخست اینکه کاراکتر بلوچ چون نخ عروسکهای خیمه‌ـ شب بازی در دست یك نیروی برتر (تصادف)است نه در برخورد با جامعه، با افرادجامعه و ... در حالیکه در یك جامعه شناسی صحیح تیپ‌ها و کاراکترهـا با نخهائی اقتصادی ، مذهبی و فرهنگی بهم پیوسته است . چهره‌ی فرنگیس (ایرن) در طول فیلم مبهم می‌ماندو ما تا فصل آخر فیلم که مثلا گره گشائی می‌شود او را دقیقاً نمی‌شناسیم .

بلوچ یك روستائی است و هیچ روستائی برخلاف تصور آقای کیمیائی ساده و بی‌ـ غل و غش نیست . البته یك روستائی مثلا در سوار شدن به آسانسور در می‌ماند. درماشین را راحت نمی‌تواند بازکند، نمی‌داند چگونه با پدیده‌ها و رفتارهای شهری کنار بیایدولی این روستائی در روابط وبرخوردها دیگرساده نیست، گاه حقه باز، بد جنس و خود خواه هم هست و این دقیقاً همان چیزی است که کیمیائی بدان توجه نکرده است .

دراماتورژی فیلمیك او به دلیل اینکه‌آدمهائی ساخته مطلقاً سیاه یامطلقاً سفید،دیگر در منطق جامعه شناسانه پیش نمی‌رود بلکه ایشان برای رسیدن به پایان مطلوب خود در فیلم که در عین حال نباید تماشاگرفیلم فارسی را هم نومید کند به Dieux Ex Machina (نیروهای برتر) متوسل می‌شود .

گفتیم که‌فیلم تکی‌تکی‌های زیبائی هم دارداز آنجمله فصلی است که زن بلوچ فرزند نا مشروعی را که در شکم دارد با سنگ می‌کشد که فوق‌العاده زیبا و گیراست و دیگـر خمیازه‌ای که در میدان ونك میکشد و یا ژشتی که در مقابل دوربین عکاسی میگیرد .

فیلمبرداری هرچند بدنیست ولی یکدستی لازم را ندارد و در لحظاتی که فیلمبردار از زوم استفاده می‌کند، مهارتی نشان نمیدهد . بطور مثال : هنگام ورود قطار به‌ایستگاه

«زوم بك» یکنواخت صورت نمی‌گیرد .

کیمیائی هنوز بر تکنیك مسلط نیست . در مونتاژ دچار اشتباهات فاحش شده ودرچند فصل، خط فرضی را هم قطع کرده ودر نتیجه جهت‌ها غلط است : عبور ماشین جیپ درابتدای فیلم از راست به چپ و بالعکس و همچنین بازگشت ناگهانی ایرن در هنگام مواجه شدن امیر با بلوچ .

بهروز وثوقی در نقش بلوچ بازی گیرائی ارائه می‌دهد و ایرن هم بخوبی از عهده نقشش برآمده ولی از همه گیراتر و جالبتر بازی فوق‌العاده و عالی «امرالله صابری» در نقش صاحب بوتیك است که هیچگاه از یادنمی‌رود .

موزیك متن فیلم بسیار بد است و معلوم نیست که چرا «منفرد زاده» از سیتارهندی سود برده است . شاید به خاطر نزدیکی بلوچستان به‌کشورهای شرق ایران و یا عوامل دیگر ، نمیدانم !؟

گذشت زمانی در فیلم رعایت نشده : هنگامیکه بلوچ سوار سه چرخه می‌شود تا به سراغ زنش برود هوا آفتابی است ولی ورود او به خانه‌ای که زنش کار می‌کند شب هنگام است .

و بالاخره نتیجه می‌گیریم که بلوچ با اغلب فیلمهای فارسی عناصر مشترکی دارد که چنین است :

الف: تصادف که نقش اساسی را (همچنانکه گفتم) درفیلم و روال داستان بعهده‌دارد.

ب: متمایز کردن آدمهای مظلوم وابسته به طبقهٔ پائین از آدمهای قلدر متعلق به‌طبقه بورژوا و آدیستوکرات . آدمهای مظلوم همه یك نوع رفتار می‌کنند و آدمهای قلدر به یك نوع دیگر .

پ : پیدا شدن یك آدم خوب در میان طبقهٔ قلدر و حمایت او از مظلوم در یك عمارت مجلل که نظیرش را بارها در فیلمهای فارسی دیده‌ایم .

ج ـ بمسخره گرفتن آدیستوکراتها و بورژواها مظلوم را ! و انتقام گرفتن مظلوم

از قلدر در صحنه‌های مشت زنی بسبك فیلم‌های وسترن (توجه کنید به فصل‌هائی که یادآور قلدرهای تکزاس است : نظیر صحنهٔ زد و خورد قاچاقچی‌ها و چکمه‌های وسترنی و عبور قطار ازجلوی دوربین وافه تصویری که بی‌هدف و منظور خاصی دراین فصل ایجاد می‌شود.)

د : کاباره که در این فیلم‌به قمارخانه تبدیل شده‌است .

تزی که کیمیائی در بلوچ ارائه می‌کند **منحط** است چرا که اگـر قیصر در راه انتقام از متجاوزین به خواهرش ـ حفظ ناموس ـ جان خود را از دست میدهد ، اینبار برعکس کیمیائی بلوچ و زنش را به‌شهر می‌کشاند، بلوچ را قواد و زنش‌را روسپی می‌کند و با لباسی سراپا سفید ـ نشانه‌ی تطهیری پاك ـ به روستا باز می‌گرداند و این می‌تواند نشان دهنده‌ی پایان خط فکری کیمیائی باشد که چگونه به انحطاط کشیده شده است .

ویژه تآتر ویژه تآتر ویژه تآتر ویژه تآتر

غلامحسین ساعدی

تآتر مستند

تآتر مستند ، فرزند بلافصل تآتر سیاسی است . به‌دیگرعبارت تآتر مستند همان تآتر سیاسی‌است باتکیه بر تمام گزارش‌ها ، پرونده‌ها ،جداول آماری ، خاطرات اشخاص ، شخصیت های تاریخی ، مشاهدهٔ محل حوادث ، مصاحبه‌ها ، شواهد قضیه ، بیلان بانک‌ها وگزارش بورس‌ها وکارخانجات ، شرکت‌های‌صنعتی،اعلامیه‌های دولتی ، تواریخ، نطق‌ها، دپرتاژهای روزنامه‌ها و رادیوها ، فیلم‌های خبری ، عکس‌ها ، جستجو در بایگانی‌ها ، کتابخانه‌ها ، مجموعه‌های شخصی ، اسناد اقتصادی و سیاسی و تمام شُواهد دیگر زمان حادثه .

تآتر مستند ازهمهٔ اینها مایه می گیرد . بدون هیچ خیال پردازی شاعرانه و حاشیه پردازی غیرواقع . واغراق در پرداخت تک‌تک‌مسائل ، ویاچشم‌پوشی ازاسناد مهم وتکیه‌بر مدارك مشکوك. تآتر مستند موادواقعی ولازم رابادقت ووسواس یك‌زیست‌شناس و با مهارت یك‌متخصص فنی‌انتخاب می کند . وبی‌هیچ تغییری درمحتوی ، شکل مخصوصی به‌آن می‌بخشد و قابل‌عرضه‌درصحنه می کند . نویسندهٔ تآترمستند آزاد است که‌در پرداخت نمایشنامهٔ خود، هرشکل‌دلخواهی راکه‌بخواهد به‌کاربگیرد. بدین معنی که نویسنده تنها در انتخاب «فرم» کارآزاد است وهم‌چنین درانتخاب انتقادی واصولی مواداولیهٔ کارخود . تآترمستند باهرمادهٔ خبری خام وبی‌نظم که به‌صورت اولیه منتشر می‌شود ، فرق‌زیاد دارد . و در این

جاانتخاب ووارسی صحت وسقم‌مسائل‌وترکیب همهٔ‌آن‌هابه‌صورتی است که‌آگاهی‌لازم رابرای تودهٔ مردم فراهم می‌آورد . یك‌خبرساده ، یك‌خبراست . وناشرآن خبر، اگر متقلب‌نباشد ووابستهٔ هرجناحی‌هم باشد بازخبرساده‌ای رامنتشر کرده است . اما تآتر مستندآن خبررا جزو یکی ازعناصر اصلی‌کارخود انتخاب می‌کند .وتمام علت العلل و جوانب و کیفیت مسئله راباجستجو درمتن وحواشی قضیه وارسی می‌کند وآنچه عرضه می‌کند با جهان بینی نویسندهٔ تآتراست .

بدین‌ترتیب تکه‌های پراکنده ودور ازچشم واقعیت راتاحدامکان جمع‌آوری‌می‌کند وازترکیب آن‌ها، تاحد امکان واقعیت اصلی راعرضه‌می‌کند . امااین نکته‌را نبایدبه‌چنین معنی گرفت که نویسندهٔ تآترمستند ، شخص بی‌طرفی است که قصددارد حوادث‌معمولی‌یاغیر معمولی تاریخ رابه‌صورت‌ساختمانی قابل‌نمایش‌وتماشا درآورد .

اویك‌نقاداست،منتها دروقایع وحوادث. بناچار همیشه‌متوجه **تضاد** دائمی وکشمکش نیروهای تـاریخی است وتلاش می‌کند دیگران را نیز متوجه این تضاد وکشمکش بکند و هزاران سؤال‌صریح برای تماشاگر مطرح سازد،ومعضلات‌رابشکافد وراه‌حل عمده‌را نشان بدهد. به‌همین جهت تآترمستند به‌شدت جانبدار است تآتریست که‌درگیری وفلاکت‌توده‌ها و نوع‌و ترکیب ورگ‌وریشهٔ حکومت هارا بررسی می‌کند .تآترمستندتآتریست‌ضد استعماری بنابراین رسواکننده‌است . رودرروی هرنوع‌دیکتاتوری وجباری می‌ایستد. بناچار محکوم کننده‌است.سانسور پذیر نیست. اگرشرایط رشدبرایش‌فراهم نشود، وجود نخواهدداشت. یاهست یانیست. نمی‌شودمثله‌اش‌کرد ،برید، تکه هائی‌را دورریخت، گفتارهاراعوض‌کرد، واشخاص‌را طبق‌دلخواه‌سانسورچیان جابه‌جاکرد .

دشمنان تآترمستند بسیار زیادتر ازتآتر غیرمستند است . دشمنان تآتر مستند بسیار بی‌رحم‌تر ازدشمنان تآترغیرمستند هستند ،تمام‌آن‌هائی که‌حاضر نیستند امتیازات خودرا از دست‌بدهندباآن دست‌به‌گریبان‌خواهد شد ، ودرخفه‌کردن این‌صدابه‌شدت خواهندکوشید. تآترمستند سرزمین نمی‌شناسد . برای‌مردم‌هرگوشهٔ‌دنیاآگاه‌کننده‌ونیرو بخش‌است . تآتر مستند معین و یاور تمام نیروهای مثبتی است که در هر گوشهٔ دنیا تحت شرایط‌مختلفی‌به‌سر می‌برند .

تآتر مستندیك‌مرتبه‌زاده نشده، ازتآترغیر مستند منشعب شده‌است‌ولی‌از۱۹۱۹ به‌این طرف درداروپا نضج گرفته وسرگذشت فلاکت‌باری راگذرانده و امروزه‌روزشکل کامل خود راپیداکرده‌است . آثار«رلف‌هوخوت»و«پیتروایس» دونمایندهٔ مهم‌آن‌در اروپای امروز ، تماشاگران وخوانندگان فراوانی در تمام دنیا پیدا کرده است وغیر از این دو فراوانند نویسندگانی که تآترمستند رازمینهٔ‌اصلی کارخودقرار داده‌اند .

متأسفانه . تآتر ایران، هنوز نمایشنامه‌های مستندی ندارد . ناتوجه به مواد اولیهٔ فراوانی که از لابلای تاریخ مدفون می‌شود بیرون کشید . توجه کنید به مثلا وقایع دورهٔ قاجاریه، مسئله نفت ، جنبش‌های ناکام، تحریم تنباکو ، ماجرای دارسی، نهضت مشروطیت وهزاران مسئلهٔ دیگر که خود بهتر آگاهید . ودرزبان فارسی تنها ترجمهٔ «قضیهٔ ربرت اپنهایمر»(۱) راداریم که بسیار مغتنم است.

دراین جا تکه‌های پراکنده‌ای از یك نمایشنامهٔ مستند کوتاه را نقل می‌کنیم بااین تذکر که تمام گفتارهای این تآتر ،همه‌ازروی پرونده‌های موجوداستخراج شده‌است .

□

«برنارد لیختن برگ»روحانی بسیار معروف آلمانی در زمان رایش‌سوم، بی‌هیچ ترس وواهمه‌ای ، منبروعظ خودرا سنگری برعلیه خشونت‌های فاشیستی هیتلر قرار داده بود که بناچار کلیسایش را بستند واورا روانه شکنجه گاه وزندان کردند.وتکه‌های زیرازمحاکمات او گرفته شده‌است .

در ادارهٔ پلیس:

س: نظرت راجع به قدرت چیست ؟

ج : نظرمن ، همان نظرحضرت پاول ، حواری مسیح است که گفت ؛ غیراز خداقدرتی رانمی‌شناسم .

س: زیاده ازحدشجاعت به خرج میدهی ؟

ج : من پیرو وجدانم هستم، ودرحکومت فعلی بسیار چیزها می‌بینم که‌مخالف وجدان بشری است.

س: مثلاً ؟

ج : مسئلهٔ یهودی ؟

س: کلیسای‌شما که یهودی‌هارا دوست ندارد .

ج : یهودی انسان است وروح جاویددارد ومن همیشه آرزو داشتم باآن‌ها به«گتو» بروم. هم‌اکنون نیزحاضرم.

س: آرزویت برآورده‌می‌شود . مسئلهٔ بعدی ؟

ج : به‌چه دلیل بچه‌های‌مریض‌را می کشید ؟

□

درزندان:

س: ازه«بیشو»(۲) گواهی‌آورده‌اند که‌تومریضی ؟

۱ـ ترجمهٔ نجف دریابندری ؛ انتشارات‌خوارزمی . ۲ـ درجهٔ مذهبی

ج: حتماً ورقهٔ جلب مرا نشان داده اید.

کتاب «نبرد من» هیتلر را نشانش می‌دهند .

س: این کتاب را می‌شناسی ؟

ج : بله ،

س: کی نوشته ؟

ج : هیتلر .

س: هیتلر نه، رهبر، پیشوا! حاشیهٔ این نسخه را تو نوشته‌ای؟

ج : بله .

س: با مطالب این کتاب مخالفی ؟

ج : بله . من برای شما و رهبرتان دعا می کنم.

«نبرد من» را تک تک می خوانند. او مخالفت می کند .

□

در سلول انفرادی:

س: چه جوری نامهٔ سری دست تو رسیده ؟

ج : یک نفر به دست من رسانده، من او را لو نخواهم داد، اسرار شما بی فایده است .

□

در زندان معمولی بادادستان:

س: شما در کلیسا همیشه یهودی‌ها و کمونیست‌ها و زندانیان را دعا می کنید .

ج : من ۳۸ سال است که زندانی‌ها را دعا می کنم. از وقتی که غارت‌دار و ندار یهودی‌ها شروع شد، آن‌ها را هم دعا می کنم. و روس‌ها را هم دعا می کنم که چرا کشته می‌شوند .

س: اعلامیه بر علیه یهودی‌ها را برای چه پیش خود نگه داشته‌ای؟ می‌خواهی با آن مخالفت کنی ؟

ج : بله.

س: نامه‌هائی که به تشکیلات می فرستادی کس دیگری هم اطلاع داشت ؟

ج : من آن‌ها را سر نهاد برای کشیش‌های دیگر خوانده‌ام.

او را به کمونیسم ، دخالت در مسائل مملکتی و دولتی متهم می کنند .

□

بازدرزندان:

س: نظرت راجع به‌رهبر چیست ؟

ج : من به‌عنوان یك آدم، افکاراورا نمی‌فهمم. ومتأسفم همان اعمالی‌را انجام‌می‌دهد که درکتاب خودآورده‌است .

س: تومدت‌ها پیش نمایندهٔ مجلس بودی و خیلی سرو صدا می‌کردی ؟

ج : من‌یك مجلس زنده رابه‌یك‌مجلس مطیع وآرام ومرده ترجیح میدهم .

□

«برنارد لیختن برگ» محکوم‌می‌شود ودرزندان ، بظاهر بایك بیماری عادی تالحظهٔ آخرشهامت‌خودرا ازست نمی‌دهد .

ژان پل سارتر

ترجمهٔ: مصطفی رحیمی

در

تآتر

انقلابی روی نداده است

«اسطوره و واقعیت تآتر» نام مقالهٔ بلندی است از **ژان پل سارتر** که به بحث در باره تآتر امروز اختصاص دارد. این گفتار توسط **مصطفی رحیمی** ترجمه شده و بزودی بصورت کتاب منتشر خواهد شد. آنچه در اینجا می‌خوانید آغاز این گفتار است.

اصطلاح تآتر پوچی، خود حرف پوچی است ــ تآتر امروز را باید تآتر انتقادی نامید ــ رابطهٔ تآتر و سینما ــ هنر و تناقض ــ هنر و ارتباط ....

امروزه، پس از آثار یونسکو و بکت و آداموف و ژان ژنه و پتروایس، بعد از موفقیت آثار برشت، دیگر نمی‌توان مانند سابق از تآتر سخن گفت. در واقع مسئله حقیقی این است: «آیا پس از پیدایش آنچه به «تآتر نو» موسوم است میتوان گفت که در تآتر انقلابی روی داده است؟»

در واقع نه . انقلابی درکار نیست ، زیرا این نویسندگان راکه افقشان متفاوت واشتغالات فکری مختلفی دارند نمی‌توان زیریك عنوان جاداد. بعضی ازاینان راآفرینندهٔ «تآتر پوچی» نامیده‌اند . این اصطلاح ، خود حرف پوچی است، زیرا هیچیك ازاینان ، زندگـی بشری و جهان را به منزلهٔ پوچـی تلقـی نمی‌کنند ، بخصوص **ژنه** که **رابطهٔ** تصویرها و انعکاسها را با یکدیگر مورد مطالعه قرار می‌دهد ، و نیز **آداموف** که تابع مکتب خاصی است و عقیده دارد : «بدون ایدئولوژی ، تآتر معنی ندارد ، و حتی **بکت** که دراین مقاله از او سخن خواهیم گفت .

در حقیقت آنچه این نویسندگان عرضه‌میدارندچه توسط تعارضهای درونی، چه‌توسط مخالفتهای‌متقابل خودشان ، عبارتست از «اشتعال» تناقضات که در ژرفنای هنر تآتر وجود دارد .زیرا هنری نمی‌توان یافت که صفت آن وحدت تناقضات نباشد. حتی رمان نیز پراز تناقض است ، پر از فرضیاتـی که یکدیگررا از بین می‌برند .

هنر تآتر نیز تناقضهائی دارد که تا کنون به سکوت برگزار شده است.

مسئله این است که سالها ، بلکه قرنها ، تآتر در عین حال ، هم نقش تآتر را به عهده داشته است و هم نقش سینما را (نزد کسانـی که نیاز به سینما داشتند ، اما حتـی نمی‌دانستند که سینما چیست، زیرا هنوز اختراع نشده بود .) اختراع سینما ، بـه عکس آنچه ادعا می‌شود ، بحران تآتر را تسریع نکرده و گزندی به آن نرسانده است . فقط به چند مدیر تآتر گزند رسانده زیرا تماشاگرانشان را گرفته است . و نیز به بعضی از تآترها گزند رسانیده ، به آنها که کار سینما را مـی‌کرده‌اند ، یعنی به تآتر رئالیستی بورژوا ـ که هدف آن تصویر دقیق واقعیت بود ـ . و این گزند بدان سبب است که پس از مدتی ، رئالیسم سینمائی ، گوئی برای همیشه حساب خود را از رئالیسم تآتری جدا کرده است . (درخت از نظر تماشاگر سینما درختی حقیقی است ، و درخت در صحنهٔ‌تآتر همیشه ساختگـی بنظر می‌رسد) . بطور خلاصه ، سینما درخت ساختگی تآتر را به صورت دکور درآورده است و«عمل» (۱) ساختگی را به منزلهٔ «ژست».اما برعکس ، به هنرتآتر گزندی نرسانده است . زیرا از ایـن زمان ، تآتر دربارهٔ حدودخاص خود اندیشیده ، و چون هر هنر دیگری ، از حدود و محدودیتهـای خود ، امکانات ، خود را بـه وجود آورده است .

پس از مرگ «واجب‌الوجود » ـ به گفته نیچه ـ و پس از مرگ الهام هنری‌که عبارت بود از «خدا در گوش من چنین گفت» ، ما «رمان انتقادی» **فلوبر**ها را داریم و«شعرانتقادی » **مالارمه** ها را ، یعنی هنری که متضمن تفکر انعکاسی هنرمند نسبت به

---

1 – acte

خود است . اختراع سینما و عوامل مختلف اجتماعی نیز ، پس از سال ۱۵۹۰ چیزی را بوجود آورده که می‌توان «تآتر انتقادی» نامید .

من همهٔ نویسندگانی را که می‌کوشیم ، هم از نظر وجوه اختلاف وهم از نظر وجوه اشتراکشان مورد بررسی قراردهیم نمایندگان «تآتر انتقادی»می‌دانم. **همه می‌خواهند حتی از ناتوانیها و نارسائیهای تآتر نیز ،وسایلی برای ارتباط بسازند(۱)(...)**

---

۱ ـ مشخص کردن عبارت از مترجم است .

ترجمه‌ی : اسماعیل عباسی

تآتر در ترکیه

آسیای صغیر ، که ترک‌ها بعداز مهاجرت از آسیای مرکزی در آنجاسکنی گزیدند، مهدتمدن‌های متعدد و وطن قوم‌های مختلفی بوده‌است . بالاخره سلجوقیان وترک‌های عثمانی که درآنجا ساکن شدند ازفرهنگ‌های گوناگون تأثیر پذیرفتند . بدین گونه آسیای صغیراز روزگاران قدیم پلی بوده است بین شرق و غرب . نمایش‌های روستائی که‌از نسل‌های بی‌شمار به‌دست مارسیده به‌همان گونه که ریشه‌اش را در آسیای مرکزی می توان دید ، رگه‌های ویژه‌ی نمایش‌های مصرو یونان را درآن می توان یافت. تم‌اصلی این نمایش‌ها را ، مرگ ، زندگی دوباره ، دختر دزدی و .. تشکیل می‌داد . حمل کردن ماسک‌ها ، پوست گوسفند و بز و سمبول‌های باروری ، از ویژگی‌های این گونه نمایش‌ها بود .

بزرگترین تأثیر را تمدن غرب بر تآتر ترکیه گذاشته است و ترک های عثمانی‌درسده‌ی هیجدهم وبویژه در قرن نوزدهم ازآن استقبال کردند .

۱ـ تآتر سنتی :

تاپیدایش تآترمدرن‌درترکیه (نیمهٔقرن‌نوزدهم)،شکل‌های‌اصلی نمایش‌را**قاراگوز**[1]، **اورتااویونی**[2]، و **مداح**[3]، تشکیل می‌داد ، که‌درحال حاضر کمتربدان توجه می شود. **قاراگوز** نوعی سایه بازی است ، که محتملا ازشرق‌دور . از طریق هند ومصر به ترکیه راه‌یافته است . اولین اجرای آن‌را درترکیه ، به‌سدهٔ شانزده نسبت می‌دهند ، اگرچه بنا به‌روایاتی تاریخ پیدایش‌آن راقرن چهاردهم، دورهٔ فرمانروائی «سلطان اورهان»[4]می‌دانند تقریباً ازنیمه قرن هفدهم به‌بعد این نوع نمایش مورد توجه فراوان قرارگرفت . تااینکه در دورهٔ حکومت «عبدالعزیز» (۱۸۶۱ـ۱۸۷۶) سانسور شدید باعث از بین رفتن طنز ویژه‌ی‌آن شد که‌درنتیجه موجبات اضمحلال آن‌فراهم‌آمد .

در این‌نوع نمایش ازعروسک‌های‌چرمی‌استفاده می‌شودکه بین منبع نورمصنوعی ویك پرده ـ که‌سایه‌ها روی‌آن می‌افتد ـ قرار می گیرند . وقتی نور تـابانده می‌شود عروسکها آشکارمی گردند . تمام گفتارهای عروسک‌هارا سرپرست **قاراگوز** به‌عهده دارد وی الزاماً باید خواننده‌ی خوش‌صدائی هم‌باشد ، چراکه‌اکثرقهرمانان بازی آواز می‌خوانند.همکار وی‌عروسک‌هارا درست درمواقع لازم به‌او می دهد و همچنین تنبور می نوازد . چهره‌های اصلی بازی عبارتند از **قاراگوز** (=**سیاه چشم**) که اسم نمایش از نام وی گرفته شده است ،**وهاجیوات**[5].

هرسایه بازی ازسه قسمت تشکیل‌شده است ـ **مقدمه**[6] ،**محاوره** ،و **فصل**[8] (قطعه‌ی اصلی‌که متشکل از چند صحنه است .) در مقدمه ، **هاجیوات** پس از قرائت شعری ، آوازی (غزل) می‌خواند که ، عارفانه‌می‌نماید : بازی‌بوسیلهٔ سرپرستی که‌درپشت‌پرده‌است کنترل می‌شود ،وچهره‌ها به‌اختیار حرکت نمی‌کنند . این‌درواقع سمبلی‌است از زندگی‌و **خالق** و انسان‌ها . در حقیقت این اندیشهٔ عارفانه که دنیافانی است ، باعث‌شد**قاراگوز** مورد پذیرش حکومت ومذهب واقع‌شود . بعضی‌ازمجریان **قاراگوز** خود ، شاعر ،طنز ـ

---

1 . Karagöz.
2 . Orta Oyunu.
3 . Meddah.
4 . Sultan Orhan.
5 . Hacivat.
6 . Mukaddeme.
7 . Muhavere.
8 . Fasil.

گو ، فیلسوف ، وموسقیدان‌هائی بودند و افکار و اندیشه‌های خود را در قالب **قاراگوز** می‌ریختند .

محاوره معمولا ارتباطی بااصل بازی ندارد . مجری **قاراگوز** انگشت‌روی‌موضوع‌های جاری‌می گذارد و نسبت‌بمیزان آزادی که‌حکومت‌به‌آنها داده‌است، مردم‌عادی، حضار، شخصیت‌های بالارتبه ، وزراء ویاحتی خودسلطان‌را مورد مزاح وتقلید قرار می‌دهند . در این‌قسمت ، **قاراگوز و هاجیوات** باهم‌به گفتگومی‌پردازند . درقصه‌ی اصلی‌شخصیت‌های متعددی ظاهرمی‌شوند، باآداب ورسوم ، رفتارها و لهجه‌های گوناگون که‌برخی ازآنها آشکارا حرکات و نحوه‌ی صحبت‌کردن شخصیت های معروف وقت را مورد تقلید قرار می‌دهند. در زمان سلطنت **عبدالعزیز** پاشای فاسد بودکه پس‌از اشارات آشکارائی‌که در **قاراگوز** به‌وی‌شدهر گونه استفاده ازهجوسیاسی رادرنمایش‌های **قاراگوز** بطورجدی محدود کرد.(اگرچه‌این‌دستور اغلب‌درخفا لغومی‌شد ، ولی‌ارزش‌آن روزبروز کاهش‌یافت) علاوه برشکل‌آدمهااز شکل حیوانات مختلف نظیر : اژدها ، جن ، پری دریائی ، مار افسانه‌ای ـ واشیاء ـ خانه، دکان ، کوه ، کالسکه ، قایق ، چرخ‌فلك ، درخت ، طناب ،... استفاده می‌شود .

درسایه بازی‌قطعات متعددی وجود داردکه تعدادآن به‌چهل می‌رسد ، و موضوع وتم هریك ازآنها بسته‌به‌مجری وسطح‌فکر تماشاگران متغیرمی‌باشد .

از **اورتا اویونی** غالباً به‌عنوان «کمدیا دل‌آرته[1]»ی ترکیه یاد می کنند ولی‌دقیقاً منشاء آن معلوم نیست .

ازنظر فضا ، شخصیت‌ها وجوهر کمیك تشابه فوق‌العاده‌ای بین **قاراگوز و اورتا ـ اویونی** مشاهده می شود با این فرق‌که دریکی از عروسك استفاده می‌شود و در دیگری از بازیگران زنده .

معنی لغوی **اورتا اویونی** «بازی دروسط» است ومثل تآترمدور[2] ، تماشاگران ، بازیگرهارا احاطه می کنند.

وسایل صحنه ازدوپرده تشکیل یافته‌است ، اولی‌نشان دهنده خانه ، ودیگری‌مغازه. بعدازگفتار مقدماتی بین**قاووقلو و پیشکار** ، که‌درواقع همان **قاراگوز و هاجیوات** دربازی **قاراگوز** هستند ، قطعه‌اصلی‌شروع می‌شود . دراین نوع نمایش بدیهه سازی نقش اساسی‌را بازی می کند .

---

1 . Commedia dell'arte.

2 . Rouud .

متین اند[1] در کتاب «تاریخ تآتر وسرگرمی‌های مردم در ترکیه» (۱۹۶۳) شگردهای کمیك را در **قاراگوز واورتا اویونی** درهفت قسمت مورد بحث قرار می‌دهد.

مورخ ادبی **جرج جاکوب**[2] شخصیت‌های اصلی **قاراگوز** را (که نیز شامل اورتا اویونی می‌شود) به‌چهار دسته تقسیم مـی‌کند ، ۱ـ شخصیت‌های اصـلی : **هاجیوات** ، **قاراگوز** ، **دوزسوز دلی بکر**[3] (« مست» و «دیوانه ») ، **آلتی کولاج به‌به ـ روحی**[4] (کوتوله دوازده متری) و **جلبی** («سلحشور»). ۲ـ شخصیت‌هائی که بالهجه حرف می‌زنند : ایرانی، عرب، یهودی ، ارمنی ، یونانی، اروپائی ، لازی، اهل آلبانی ، و ... ۳ـ شخصیت‌های بیمار اجتماعی : الکن ، تریاکی ، مست ، دیوانه ، لاابالـی . ۴ ـ زنها (که‌نقش‌آنها را مردهااجرا می‌کنند) وبچه‌ها (که نقش‌آنها رانیز مردها اجرا می‌کنند).

اگرچه با صدها چهره مواجه هستیم ولی یك یك‌آنان برای ماآشنا هستند . ازبین آنها **هاجیوات** (یا **پیشکار**) و **قاراگوز** (یا **قاووقلو**)[5] ـ بیشترجلب نظرمی‌کنند ، اگرچه‌آن دو دوستان صمیمی هستند ولـی شخصیت‌های‌کاملا[6] متضادی دارند . **هاجیوات** به‌نوعی ترکی‌آمیخته به واژه‌های فارسی ، عربی، وکلمات متروك قدیمی صحبت می‌کند و سعی دارد قلنبه‌گوئی‌کند ودر مقابل **قاراگوز** فردی است تحصیل نکرده‌که خیلی‌عامیانه صحبت می‌کند و حرکات متظاهرانـه **هاجیوات** را به سخره مـی‌گیرد . **هاجیوات** چرب زبان درگاه بوس مقامات و از دیدگـاه طبقات بالا شخصی است مؤدب . در مقابل **قاراگوز** فردی عادی است و هیچ غمی ندارد مگـر اینکه نان شب خود را در بیاورد . **هاجیوات** معمولا[7] شغل‌خوبی دارد ومورد احترام همه است . درحالیکه **قاراگوز**همیشه بیکار است و ول می‌گـردد . **هاجیوات** سمبل فرصت طلبی و فساد طبقات بالا است ، درمقابل **قاراگوز** سمبلی است ازمردم عادی‌که صبورند وساده ، خوش طینت وکاملا[8] آگاه ازآنچه‌که درحال وقوع است .

داستانهادر**قاراگوز واورتا اویونی** چنان ازهم گسسته‌اندکه در هراجرا برخی از قسمت‌ها حذف یا بخش‌هائی بنابه مجریان‌آن ، بدان اضافه می‌شود .

---

1 . Metin And .

2 .George Jacob

3 . Tuzsuz Deli Bekir

4 . Altikulac Beberuhi

5 . Celebi

6 . Kavuklu

در **تیمارخانه**[1] (**«تیمارستان»**) بیمارستانهای ترکیه مورد هجو قرارمی‌گیرد و پزشکان یونانی و ایتالیائی را سالمتر از دیوانگان نمی‌داند (!) و پیام بازی اینست که خود پزشکان را نیز مثل دیوانگان باید به غل و زنجیر بست . در **قایق**[2] از یك زائر «حاجی» خسیس عرب که کرایه قایق را نمی پردازد ، سخن می گوید .

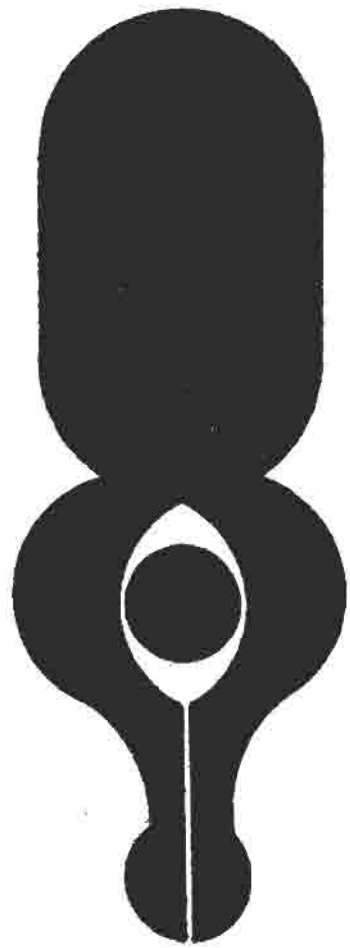
شاید بتوان از **قانلی‌نیگار**[3] (**«نگار خونین»**) به‌عنوان معروف ترین **قاراگوز** و یا **اورتا اویونی** یادکرد .

جودت قدرت[4] در کتاب خودبنام **«قاراگوز»** شباهت‌های بسیاری راباین **قاراگوز و اورتا اویونی** نام می‌برد .

درحال حاضر **قاراگوز و اورتا اویونی** کمتر بـه‌عنوان هنرمورد قبول است و بندرت به روی صحنه می‌آید و در نتیجه ، این بازی تدریجاً بسوی نابودی گام می‌نهد .

---

1 . Timarhane
2 . Kayik
3 . Kanli Nigâr
4 . Cevdet Kudret



نقد تآتر

ناصر ایرانی

«دودر و یك‌نیمکت» و «یك بازی»

تردیدی نیست که داریوش‌مودبیان ، نویسنده‌وکارگردان وطراح«دودر ویك‌نیمکت» و «یك بازی» ، حرفهائی که ارزش گفتن و شنیدن داشته باشد ، دارد منتهی ترس از چیز بد فهمیده شده‌ای که خـود او ، در بروشور نمایش ، آن را « شعار » نامیده ومیل بـه چیز بی مفهومی که آن را «تآتر خالص» خوانده ، نمایشنامهٔ اولی را مغشوش و دومی را نامربوط ساخته‌است .

دربارهٔ نمایشنامهٔ دوم بنده اصلاحرفی ندارم ، می گذارمش برای‌آن کسان که‌معتقدند کلام «در ... تآتر برای پیوند دادن تجربیدهای حرکتی است وقاب سازی ازآنها» (نقل ازبروشور نمایش) ونتیجه می گیرند که«پس اگرلازم‌آیدوبازیگران باخلاقیت حرکتی‌خود چیزی فراتر بیافرینند ، کلام خود به‌خود کنار گذاشته می‌شود وفقط اصوات باقی‌می‌مانند که‌لازمهٔ هم‌آهنگی حرکتی است .«که‌چون‌ـ لابد خوشبختانه ـ «خلاقیت حرکتی» بیش‌از آن پادرهوا است که‌بشود دقیقاً تجزیه وتحلیلش کردوفهمید وثابت کرد که‌آیا «چیزی‌فراتر» آفریده است یا نه ، به‌راحتی می‌توان دقایقی روی‌صحنه پس وپیش رفت وبی‌ترس ازمدعی به تآترخالص» رسید که من‌نمی‌فهمم یعنی چه ونمی دانم که‌آیا با «تریاك خالص» که خوب گیج می کند مشابهتی دارد یاخیر ؟ البته این‌رامی‌دانم که‌مبداء پیدایش‌آن وهرهنر«محض» یا «ناب» دیگری ، احتراز از «شعار» است که در این سالها نظریه آفرینان بی شناسنامهٔ هنری بسیاری از دست اندرکاران هنری جوان و جوانتر را ازآن ترسانده‌اند وآن چنان

ترسانده‌اند که‌تو هرچه‌هم که‌سرك می‌کشی روی بامها کسی را از این صنف نمی بینی . این‌ترس را من‌در اغلب‌کارگهای این دست اندرکاران دیده‌ام‌واز زبانشان جز آن‌نشنیده‌ام. این‌است‌که کنجکاو شده‌ام وآن‌قدر پیجوئی کرده‌ام تابه‌این نتیجه رسیده‌ام که‌اینان بی‌آن‌که صراحتاً بگویند ودراغلب نزدیك به تمام موارد بدون‌آن که‌آگاهی روشنی داشته باشند اثری را واجد ارزش هنری‌می‌دانند که‌بازتاب لحظه‌های وانهادگی ، جدا افتادگی، یاس ، سیاهی ، پستی ، شهوت واز این قبیل مضامین باشد که یعنی بخش حقیر وسترون ازهنر گرانقدر غرب که‌جواز ورود به‌این‌سوی عالم‌داشته‌ـمرزها ازکدام سو بسته است؟ـ وهرموضوع دیگری‌را ، مخصوصاً اگر روبه‌فردا وزاینده باشد ، «شعار» می‌خوانند ولطمه زننده به‌ارزش هنری اثر . وفراموش می‌کنند که‌شعار ، طرحی است‌برای‌آیندهٔ ملت‌وبدین قرار اثرهنری اگر بتواند شارح ومبین‌آن باشد وبه ویژه اگر این ارزش را داشته باشد که به‌خود آن‌تبدیل شود ، به‌حد اعلای کمال وجودیش دست یافته است . ازحـق نگذریم که‌خامی وآسان‌گیری وشتاب زدگی تاسف‌آمیز تنی‌چند از هنرمندان صاحب فکر وآزادهٔ این دیارنیز که تندوتند نوشته‌اند وساخته‌اند واندیشه‌رانه‌همچون بوومعنای گل‌در ساختمان وجودی گل‌بلکه به‌سان وصله به‌هرجای اثر که پیش‌آمده ، چسبانده‌اند ونمونه‌های مضحك‌و بی‌اثری از هنر اجتماعی به‌وجودآورده‌اند ، به‌دست نظریه آفرینان فوق‌الاشاره پیراهن عثمانی داده‌است که‌دیده‌ایم‌ودیده‌اید که‌چگونه چشم‌ها وذهن‌های‌جوان‌را باآن می‌ترسانند وبه‌سوی بازیهای شکل پرستانه سوق می‌دهند . اینان که حقاً نمی توانند درك صحیحی از شعار داشته باشند وضمناً ازسوء نیت نیز بی‌بهره نیستند اولاً شعاررا کلی بافی تعریف‌می‌ـ کنند وثانیاً با تمسك به ضعیف‌ترین نمونه‌های هنر اجتماعی چنین جلوه می دهند که‌ضعف این‌آثار ناشی ازمضمون شعار مانندآنهااست نه‌ازاستعداد الی ماشاالله پدیدآورندگانشان . نکتهٔ جالب توجه این‌که‌اگر شعاررا به‌این‌معنی بگیریم ـ که نبایدبگیریم ـ تازه‌باید گفت درحالی‌که این اعتقاد که‌فرد یاافراد انسانی رافقط در ارتباط باکل‌جامعه و موقعیت‌هـای زمانی ومکانی می‌توان شناخت، واقع‌گرایان را قادرمی‌سازد که‌درآثار خود به‌کشف‌هنری حقایق اینجایی وامروزی ، که بنا به قانون استمرارها بنیادها و روابط اجتماعی در خط نسبتاً طولانی‌ی ازتاریخ، باکم و بیش اختلاف همان حقایق آنجـائی و دیروزی و فردائی زندگی بشر است ، نائل‌آیند ، بیشتر مدرنیستها بانادیده گرفتن عنصرزمان ومکان‌نه فقط ازشناخت حقایق جهانی وهمیشگی ـ موهوماتی که‌ظاهراً درجستجویش هستندـ عاجزمی‌ـ مانند بلکه بورطه‌ای می‌افتند که‌لفظاً بیش‌از سایر هنرمندان از آن فرار می‌کنند . یعنی کلی بافیهای پادر هوای خوش ظاهر که‌گویا بنا بر تعریف آقـایـان «شعار» باید چنین چیزی باشد .

داریوش مودبیان نیز که در بروشور نمایش میل‌خود را به‌فراز ازشعار با این‌عبارت بیان داشته: «فکرمی‌کردم که این‌حرف‌را (حرف نمایشنامه را) بایستی‌درلباسی غیر ازآن چه‌واقع‌گرائی صحنه‌ای‌نام‌دارد زد . درلباس دلقك می‌توان حرفهائی‌را برزبان راند که‌در جامه‌ای دیگر شایدصرافی باشد(یعنی‌چه ؟) ویا شعار.» به‌همین‌بلیه‌دچارآمده . به‌نمایشنامه «دودر ویك نیمکت» مراجعه‌کنیم .

آدمها :

اولی‌که با خودش توبره‌ای پرازکتاب دارد .(معلوم‌است‌که روشنفکر)

دومی‌که باخودتوبره‌ای پرازکتاب‌ندارد .·(بالباسی‌که بر تن دارد معلوم است که کارگر)

صحنه :

یك‌اطاق انتظار بادودر ، دردوطرف صحنه ، ونیمکتی هم‌دروسط .

آدمهای نمایشنامه می‌خواهند به‌ملاقات کسی بروندکه اگرچه می‌دانند اختیاردار، عالیمقام وقدرتمند است ، اورا ندیده‌اند وبه‌درستی نمی‌شناسندش . وباوجودی‌که تاپشت‌در اطاقش آمده‌اند ، نمی‌دانند بااوچکار دارند وازاو چه‌می‌خواهند . تا اینجای نمایشنامه دامی‌پسندم وبادوچشم و دوگوشم منتظرم که‌نویسنده دست مرا بگیرد و به‌اکتشاف دنیای درون وبیرون این‌کارگر وروشنفکر ببرد تابدانم که‌چراآنها ازخویشتن خویش بی‌خبرند ونمی‌دانند که‌باچه‌کسی طرفند ؟ ویاچگونه به‌خویشکاری خویش‌آگاهی می‌یابند و محیط اجتماعی‌خود رامی‌شناسند؟ داریوش مودبیان اماخیال دیگری‌درسر دارد:«سخن‌از خودمان است ، خودمانی‌که می‌تواند درکشاکش این‌همه مشکلات ناجی خودمان باشد . اما بی‌جهت به‌دنبال کسی‌هستیم، کسی ، نمی‌دانم شاید هم‌چیزی . ودست‌آخر بعدازاین‌همه‌تلاش به‌خود می‌رسیم ، خودمان .» (نقل‌از بروشور نمایش) قبول می‌کنم که‌درونمایهٔ اصلی‌نمایش بجای پرداختن به‌دوسؤالی‌که من مطرح کردم ، با اندکی غمض عین ، می تواند همین چیزی باشد که‌نویسنده دربروشور نمایش‌بیان کرده . اگرچه‌صیغهٔ فلسفی نمای‌این‌حرفها حداقل پس‌ازمنطق‌الطیر صوفی صفای‌نیشابوری ، که‌بجای‌خودودرحال وهوای خودسخن‌ها وتازگیهای بسیار داشته ودارد ، بیش‌ازآن‌کهنه شده‌اندکه بتوان باپرداختن به‌آنهابه‌کلام تازه‌ای دست‌یافت . بناچار ازخیرکلام تازه می‌گذریم واین‌سئوال رامطرح می‌کنیم که‌آیا نویسنده همین حرف دستمالی شده را هم‌توانسته است‌بزند؟ نمایشنامه رادنبال‌کنیم :

روشنفکر نمایشنامه که‌شجاعت ملاقات‌با ناشناس قدرتمند را ندارد ، نامه‌ای می‌نویسد وبه‌دست کارگر که‌علاقمند است خواستهٔ کماکان نامعلومش‌راشفاهاً باناشناس‌درمیان بگذارد، می‌دهد واورا روانهٔ اطاقمی‌کند . کارگر درآن سوی‌در(که‌اینك جایش‌را عوض کرده‌اند

وآورده‌اند جلوی تماشاچیان گذاشته‌اند) خشکش می‌زند زیرا با کسانی‌روبروشده است که حتی‌تصوروجودشان راهم‌نمی‌کرد ! تماشاچیان، یعنی‌خودمان . وما که‌میدانستیم‌چه‌می‌خواهیم ونه‌خبر داشتیم که‌باچه‌کسی طرفیم وجزمختصری خل‌خل بازی «تلاش» دیگری نکرده‌ایم زورکی می‌رسیم به‌خودمان . زورکی بودن‌قضیه بیش‌از هرچیز دیگر دراین‌نکته بچشم‌می‌خورد که‌کارگردان برای‌آن که‌آدمهای نمایشنامه را به تماشاچیان برساند ، چارهٔ دیگری نداشته است جزآن که‌جای دررا عوض‌کند واین ازنظرتماشاچیان یك‌چشم‌بندی‌آشکاراست و حرفی غیر قابل قبول . آخر آنان تا بحال خوددراجلوی درمی دیده‌اند نه‌پشت آن‌وبه چشم خود دیده‌اند که بی‌هیچ ضرورت منطقی در را آورده‌اند و گذاشته‌اندجلوی‌آنان ،

اشکال کاردراین‌است که درونمایهٔ نمایشنامه اصولاً جستجوی هویت انسانی که‌پشت درنشسته است ، نیست که تماشاچی منتظر باشدکه‌به خودش برسد یا بکسی دیگر ، در تمام طول نمایشنامه . که‌چندان هم طولانی نیست ، آدمهای نمایشنامه کوچکترین صحبتی ازچه کسی‌بودن مقامی که می‌خواهند بملاقاتش بروند ، نمی‌کنند زیرا که‌می دانند وکلیهٔ‌شواهد هم‌نشان می‌دهد که‌پشت درفرد اداری عالیمقامی که‌دفتر ودستك‌ومنشی وکارمند دارد ، نشسته است . بهمین‌جهت است که‌من‌درونمایه نمایشنامه راکشف رابطهٔ‌کارگر وروشنفکر از یك‌سو باخودشان وازسوی‌دیگر باقدرت حاکم می‌دانم . چارچوبی که‌درآن‌می‌توان به‌کشف‌مسائل حائزاهمیت ومتنوع‌الجهتی نائل شدکه‌حتی پرداختن به‌یکی‌ازآنهابه‌نمایشنامه ارزشی می‌داد که‌اینك فاقدآن‌است . آن‌چه‌که باقی‌می‌ماند این تأسف‌است کـه نمایشنامه دربسیاری از لحظات‌خود به‌همین مسائل پرداخته منتهی لابدازآنجا که‌مودبیان از چالهٔ «شعار» ــ طبق تعریف‌نظرآفرینان‌سابق‌الذکر ــ می‌ترسیده با چسباندن فکری شبه‌فلسفی به‌آخر نمایشنامه ــ که‌اصلاً هم‌نچسبیده ــ به‌چاهی افتاده که‌حقاً «شعار» طبق همان‌تعریف‌ــ نام‌دارد .

حسن بایرامی

نگاهی گذرا به

تآتر

درآغاز فضل

فصل تآتری امسال در شرایطی آغاز شدکه چیزی از فضل پراکنی‌ها (شاید باید می گفتم فضله افکنی‌ها) ی مثلث بیمار ویلسون ـ کیج ـ کنینگهام در شیراز نمی گذشت . حضور عوامل فرهنگ بیمار و مرتجع غربی مردمی راکه هنوز گرفتار مسائل و مشکلات زیربنایی واساسی زندگی هستند بسختی از تآتر جدید مأیوس کرد وتشویق روشنفکران و خیلی روشنفکران (!) از سوی دیگر نشان دادکه‌آنها بی‌توجه به‌شرایط قومی و تاریخی خود دردلابیرنتهای تاریك ذهن خود **در پی باد زحمت می کشند.**

مشکل هنرمند نماها ایست که خودشان را جدی گرفته‌اند اما هنررانه . اما جدی گرفتن هنرهم به‌این معنانیست‌که انسان را بعنوان محتوای اساسی هنر ازآن بیرون‌کنیم، و به هنرناب بپردازیم . **پابلو نرودا** شاعربزرگ این روزگار در «بیانیه شعرغیرناب» خود به این نتیجه می‌رسد که اگر شعر می خواهد تصویر دقیق واصیلی از زندگی انسان

بدهد باید چون خود انسان بدهد باید چون خود انسان آلوده به فضای غیرناب وناپاك اطرافش باشد . این نکته بی تردید در تمام شاخه های هنرصادق است . ومشکل تآتر ما بدلیل اینکه تمام امکانات در حال حاضر در دست هنرمند نماهای تنزه طلب است، مشکل بی ریشگی وگسستن از سنتها است .

امسال روی صحنه یك نمایشنامه ایرانی دیدیم و انبوهی از نمایشنامه هـای ترجمه شده، آنچه‌در پی این سطور می‌آید بررسی کوتاه وگزارش واری از این نمایش هاست.

۱ـ تاما روزها . نوشته نصرالله نویدی .کارگردان عباس جوانمرد . تالار ۲۵ شهریور .

نویدی با نمایشنامه‌های قبلی‌اش نشان دادکه توجه خاصی به‌مسائل روستائی دارد. امااین توجه خاص هرگزشکل دقیقی‌ازجامعه شناسی روستائی را دربرنگرفته است . درتا مارزوها بویژه نویسنده بیش از پیش به تصویرکردن واقعیت های موجود می‌پردازد بی‌آنکه به یك تجزیه و تحلیل دقیق از مسائلی‌که مطـرح می‌کند بپردازد . تردیدی نیست‌که تماشاگـر مقداری از این مسائل را خود بررسی می‌کند. ناگفته نگذاریم‌که نویدی یا هرنویسنده‌ای که می‌خواهد به طرح مسائلی از این قبیل بپردازد با مشکلات دیگری‌هم روبرو است‌کهما نیك می‌دانیم و این شاید یکی ازآن عواملی است‌کـه افت نمایش را در لحظه هائی سبب می‌شود .

۲ـ ماد موازل ژولی. نوشته اگوست استریند برگ. ترجمهٔ شاهین سرکیسیان. کارگردان جعفرالی .

استریند برگ ازنمایشنامه نویسانی‌است که‌باید بسی‌بیشترازاکنون درتآتر ما مطرح می‌شد .کار اوگرچه در مجموع از رئالیسم پیشرفتهٔ امروز دور است لکـن می‌توان در آن کشمکش‌های طبقاتی سوئد زمان او را دید . عصر او عصر بیدار شدن طبقات است .

ژولی فردی ازطبقه فئودال ـ بورژوا است‌که سقوط خود را درآینده نزدیکی حس می‌کند واین سقوط، سقوط یك فرد نیست بل‌سقوط طبقه ایست‌که ژولی به‌آن تعلق دارد. تردیدی نیست که استریندبرگ پیش از آنکه به مسائل حاد اجتماعی تـوجه داشته باشد رابطهٔ ژولی باژان ـ نوکرکنت ـ را بادیدی روانکاوانه مورد نظر قرارد می‌دهد (توجه کنید به‌صحنه‌ای‌که ژان مانند سگ پاولـوف در یك وضعیت **انعکاس شرطی** از صـدای زنگ‌به‌هیجان می‌آید). اریك بنتلی منتقد برجستهٔ تآترو مترجم‌آثار برشت به‌انگلیسی به تشابه میان‌آن و **فاسق خانم چترلی** (دی. اچ. لارنس) ونیز**اتوبوسی بنام هوس** (تنسی ویلیامز) اشاره‌کرده است لکن منتقد دیگری‌آنرا با**کلفت‌های** ژان ژنه نزدیك یافته است . نکته تأسف‌آور در اجرای‌آن اینست‌کـه این نمایش در سالنی اجرا شدکـه

سال‌قبل کرکدن را در آنجا دیدیم با آنهمه ازدحام و این یك بزور هفتاد و هشتاد نفر تماشاگر داشت .

۳ ـ سه نمایشنامه از آرابال (فاند و ولیز ـ مناجات ـ دوجلاد) مترجم و کارگردان ایرج انور .

آرابال از نمایشنامه نویسانی است که اصطلاحاً پوچی‌گرا نامیده میشوند. او البته نویسنده چندان برجستهٔ این شیوه نیست، لیکن نزدیکی او به‌تآترسنتی‌اورامطبوع‌تر ازبرخی نویسندگان این‌شیوه‌می‌نماید. وجه تفارق‌عمده‌او بادیگران اعتراض‌است: اعتراض به‌مذهب، قدرت ، ظلم ... اما آدمهای او تنها بدلیل اینکه از بدی خسته شده‌اند به خوبی روی می‌آورند . (مناجات) طنز رقیق او گاه متوجه فرهنگ غرب است و آدمهائی که مدام‌در دائره محدودی درجستجوی‌مدینه فاضله هستند : (فاندو و لیز)، آدمهای آرابال‌تنها به‌این دلیل‌که نمی‌توانند جانب حق را بگیرند به ستمگران می‌پیوندند : (دو جلاد) . . . اما اجرای این سه نمایشنامه در فضائی **سور رئال** معنای اساسی کار را از آن سلب‌کرد.

۴ ـ ناگهان ... نوشتهٔ عباس نعلبندیان . کارگردان آدیی اوانسیان .

تمرین عمومی این نمایشنامه را دیدیم . یك نکته را در موردآن به جرأت‌می‌گویم که انتلکتوآلیسم و اسنوبیسم بد جوری یقهٔ حضرات را گرفته . در یك جمله این نمایش مونتاژی بود متظاهرانه از تعزیه باضافه یك مشت حرفهای گنده‌تر از دهان آقایان که‌مثلا انسان درطول تاریخ چون حسین شربت شهادت را نوشیده است و چه ناعادلانه ! اما کدام یك‌از زوج نعلبندیان ـ آوانسیان احساس شهادت می‌کنند یا اصلاشهیدی را دیده‌اند ؟ این اگر اسنوبیسم نباشد همچنانکه گفتم مونتاژیسم است . و باز برای چندمین بار این‌گفته لوکاچ را تکرار کنم که هرگز نمی‌توان تعمداً یك شکل هنری را برای یك محتوای دلخواه بکارگرفت بل محتوا اگر صمیمانه باشد شکل خود را خود خلق می‌کنند .

چپاندن یکمشت شعارهای بیرمق در فرم تعزیه اگر هنر باشد ما بتعداد جمعیت‌خود هنرمند خواهیم داشت .

اما ظاهراً هدف آقایان **یك چیز دیگر** است !

یك نکته را هم در پایان مقال بگویم . اینکه براستی تآتر یا هر هنر دیگر تا چه حد می‌تواند درپایان بخشیدن به ستم مؤثرباشد وآیا اصولا بحث درموردکارهای‌کودکانه‌ای مانند «ناگهان ... » تا چه حد اساسی و ضروری است ؟ که درپاسخ آن باید **قول برشت** را نقل‌کنم :

«مردم حتی ممکن است به نشستن ما در اینجا ـ در میان چهار دیواری جنگهای خونین ـ و بحث کردن در مورد مسائل نمایشی اعتراض کنند ... ولی سبب اینکه داریم

راجع‌به تآتر حرف می‌زنیم اینست که می‌خواهیم برای رسیدن به مقاصد انسانی خود از طریق تآتر هم اقدام کنیم . وخامت اوضاع عصرمان نباید ما را به از میان بـردن وسائلی که می‌شود از آنها سود جست ، وادار کند ... جراحی که مسئولیت سنگین تر و دقیق‌تری دارد به چاقوی ظریف تری نیازمند است . نظم جهان انسانی ما بـی‌تردید از هم پاشیده است و باید برای بدست آوردن آن گام های بلندی برداشت . و درمیان ابزارهای مختلفی که به تجدید این نظم کمك می‌کند چیز ظریف وکوچکی هست که باید با آرامش وروانی آنرا بدست گرفت .» (درباره تآتر ص ۴۰ ـ ۱۳۹)

بابك

منتشر کرده است :

بیست غزلواره ویك غم‌آوا (شعر)	نوشته : پابلو نرودا ترجمه: کریم رشیدیان
ابراهیم توپچی وآقا بیك (نمایشنامه)	نوشته : منوچهر رادین
تولد . عشق . عقد . مرگ (داستان)	نوشته : اسماعیل فصیح
هنری میلر (بررسی آثار)	نوشته : جورج ویکس ترجمه: بهاءالدین خرمشاهی
بهار در اکراین (مجموعه شعر)	نوشته : یوگنی یوتوشنکو ترجمه: رایا نوزادیان/حسن بایرامی
فرانتس‌کافکا (بررسی آثار)	نوشته : ای . اچ . ساکل ترجمه: محمدجعفر دستمالچی
جیمز جویس (بررسی آثار)	نوشته : جی . ام . استوارت ترجمه: حسین بایرامی
زندگینامه‌ی پیشرس (اتوبیوگرافی)	نوشته : یوگنی یوتوشنکو ترجمه: اسماعیل عباسی
غریبه‌ها (مجموعه قصه)	نوشته : احمد محمود
پسرك‌بومی (مجموعه قصه)	نوشته : احمد محمود
آسیدکاظم (نمایشنامه)	نوشته : محمود استاد محمد
توده هیزم (نمایشنامه)	نوشته : استرینند برگ ترجمه: پرویز تائیدی
سکوت (فیلمنامه)	نوشته : اینگمار برگمن ترجمه: پرویز تائیدی
تئوری در پرورش هنرپیشه	نوشته : استانیسلاوسکی ترجمه: پرویز تائیدی

بابك

منتشر می‌کند :

آیندهٔ سرمایه‌داری (مجموعه ۱۳ مقاله)	ترجمه: احمد کریمی
شعر چگونه ساخته میشود؟	نوشته : ولادیمیر مایاکوفسکی
	ترجمه: اسماعیل عباسی
آلبر کامو (بررسی آثار)	ترجمه: جلیل روشندل
پایان آغاز (نمایشنامه)	نوشته : شون اوکیسی
	ترجمه: محمدتقی علیشاهی
نامه‌های «خورتدان» از جهنم	نوشته : حقوردی‌یف
	ترجمه : محمد جعفر دستمالچی
چند مقاله درباره تآتر	نوشته : حقوردی‌یف
	ترجمه: محمد جعفر دستمالچی
انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه	ترجمه: عبدالرضا شوکت
لین بزرگ ولین‌کوچك (قصه چینی)	ترجمه: اسماعیل عباسی
شعر برای کودکان	نوشته : ولادیمیر مایاکوفسکی
	ترجمه: رایا نوزادیان

تجلیل از :

آکیرا کوروساوا

باتلاش قابل تحسین آرشیوفیلم‌ایران فستیوالی شامل چهارده فیلم از آثار آکیرا کوروساوا Akira Kurosawa از تاریخ سوم مهرماه الی هیجدهم دیماه سال‌جاری درمحل تالار وزارت فرهنگ وهنر برگزار می‌گردد .

این سومین فستیوالی است که پس‌از نمایش آثار کامل «میگل آنجلو آنتونیونی» و «پیرپائولوپازولینی» توسط آرشیو فیلم‌ایران برگزار میشود.

«آکیرا کوروساوا» یکی از ده‌کارگردان بزرك تـاریخ سینما است . فیلمهای این‌کارگردان مؤلف به‌ترتیب نمایش در این فستیوال عبارتنداز :

افسانهٔ جودو (۱۹۴۳) - ازجـوانیم تاسفی‌نـدارم (۱۹۴۶) - یکشنبهٔ درخشان (۱۹۴۷)-فرشتهٔمست (۱۹۴۸)-دروازهٔ شیطان (راشومون ۱۹۵۰) زندگی (۱۹۵۲) - هفت سامورائی (۱۹۵۴) - زندگی در ترس (۱۹۵۵) کاخ تار عنکبوت (۱۹۵۷) - دژپنهان (۱۹۵۸) - بدکرداران خواب راحتی دارند ! (۱۹۶۰) - سانجورو (۱۹۶۲) - بلندی وپستی (۱۹۶۳) - ریش سرخ (۱۹۶۶)

کوشش ارزشمندآرشیو فیلم ایران به ویژه تلاش فوق‌العادهٔ آقـای عنایت‌الله خجسته در برگزاری این‌فستیوال قابل تقدیراست .

بخوانید :

ماهانه ستاره سینما

دوره جدید شماره اول

با همکاری :

پرویز اسدی زاده ـ ناصرایرانی ـ حسن بایرامی ـ بهرام‌بیضائی ـ پرویز تائیدی ـ محمدتهامی ـ عبدالرضا حریری ـ ابراهیم حقیقی ـ ایران درودی ـ اکبر رادی ـ غلامحسین ساعدی ـ پرویز شفا ـ حبیب شیبانی ـ قاسم صنعوی ـ هوشنگ طاهری ـ کامران فانی ـ احمد فتوحی ـ محمد رضا فشاهی ـ هوشنگ‌کاوسی ـ منیژه‌کامیاب ـ اردشیر محصص ـ احمد محمود ـ کامبیز ویدا ـ محمد علی هاشمی

با نظر: بهمن مقصودلو

مراکز فروش :

انتشارات پیام شاهرضا ، مقابل دانشگاه

انتشارات مروارید شاهرضا ، مقابل دانشگاه

انتشارات نیل مخبرالدوله

منتشر شد :

واقعیت‌گرائی فیلم	**فریدون رهنما**	**انتشارات بوف**

منتشر میشود :

تآتر تجربی	جمیزروز ایوانز (از استانیلا وسکی تاامروز) ترجمه : حسن بایرامی/منیژه‌کامیاب	انتشارات آگاه
سینمای تجربی	دیویدکرتیس ترجمه : ابوالحسن علوی طباطبائی	انتشارات بابك
تریستانا (فیلمنامه)	لوئی بونوئل ترجمه : کامران فانی	انتشارات نیل
ایوان مخوف (فیلمنامه)	سرگئی آیزنشتین ترجمه : قاسم صنعوی	انتشارات پیام
تاریخ سینمای مدرن	انوپاتالاس ـ گریگوری اولریش ترجمه : حسین بایرامی	انتشارات پیام
راز کیهان	آرتور سی‌کلارك ترجمه : پرویز آدوائی	انتشارات جیبی

انتشارات بابک

۶۰ ریال