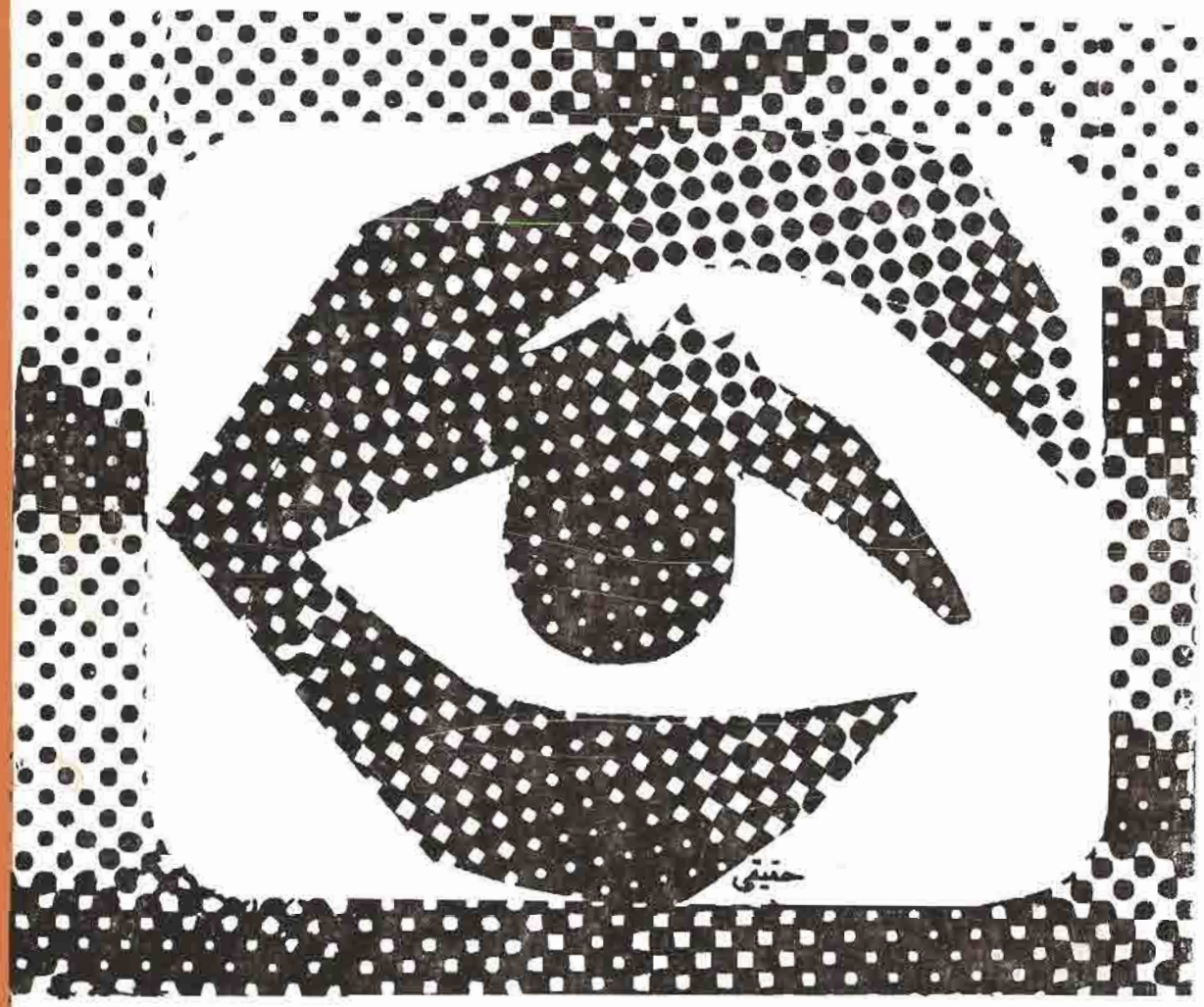
ویژه

سینما

و تآتر ۲، ۳



با همکاری : ح . اسدپورپیرانفر - منوچهر افتخاری - ناصر ایرانی ، حسن بایرامی - بهرام بیضائی - پرویز تأییدی - ابوالحسن تهامی نژاد - محمد تهامی نژاد - حسن تهرانی - عبدالرضا حریری - ابراهیم حقیقی - سعید حمیدیان - کریم رشیدیان - جلیل روشندل - غلامحسین ساعدی - پرویز شفا - قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری - اسماعیل عباسی - ابوالحسن علوی طباطبائی - کامران فانی - احمد فتوحی - محمدهادی فقیهی - هوشنگ کاوسی - پرویز کیمیاوی - اردشیر محصص - بهمن مقصودلو - بیژن مهاجر - ج. نوائی - اسماعیل نوری علاء - کامبیز ویدا - محمدعلی هاشمی

ویژهٔ

سینما

و تآتر

کتاب ۲ و ۳

با نظر : بهمن مقصودلو

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

☐ ویژه سینما و تآتر ، کتاب ۲ و۳
☐ با نظر، بهمن مقصودلو
☐ چاپ اول . دی ماه ۱۳۵۱
☐ چاپ مازگرافیك .
☐ تیراژ : ۲۳۰۰ نسخه .
☐ نقل مطالب این کتاب با ذکر مأخذ آزاد است .
☐ انتشارات بابك ـ میدان ۲۴ اسفند ـ بازار ایران ـ طبقهٔ سوم ـ شمارهٔ ۹۳
☐ تلفن ۹۲۷۶۱۷

می‌خوانید:

● دفتر اول سینما:

سینمای ملی برزیل (بامعرفی گلوبرروشا)		۷
گفتگوئی با گلوبرروشا (قسمت دوم)	ترجمه: محمد هادی فقیهی	۱۱
بررسی تاریخ سینمای ژاپن	منوچهر افتخاری	۳۳
هفت سامورائی	ترجمه: کامران فانی	۵۵
هیولاهای درون	ترجمه: سعید حمیدیان	۶۳
یك طرح	اردشیر محصص	۷۲
سینمای سیاسی در آمریکای لاتین	ترجمه: کریم رشیدیان	۷۳
گراهام‌گرین درباره فیلم سخن می‌گوید	ترجمه: کامبیز ویدا	۸۳
درباره‌عیسی‌مسیح (فیلمنامه‌ای از کارل‌درایر)	ترجمه: ابوالحسن علوی طباطبائی	۹۷
فیلموگرافی کارل‌دارایر		۱۱۱
ریشه‌یابی یأس در سینمای ایران	محمد تهامی‌نژاد	۱۱۳
لطفاهمبرگر را بجای هنر هفتم نبلعید	حسن تهرانی	۱۲۷
آیزنشتاین و عواطف دیرنده تماشاگر	ترجمه: ح. اسدپور پیرانفر	۱۳۱
ریشه‌های زبان هنر	احمد فتوحی	۱۳۹
صحرای سرخ (فصلی از یك فیلمنامه)	برجمه: هوشنگ طاهری	۱۴۵
صبح می‌دمد (فصلی از یك فیلمنامه)	ترجمه: قاسم صنعوی	۱۵۳
زوال منابع مالی سینمای ایران	اسماعیل نوری‌علاء	۱۵۹
گفتگوئی‌با نصرت کریمی	حسن‌بایرامی ــ محمدعلی‌هاشمی بهمن مقصودلو	۱۷۳
اسطوره و انسان	ترجمه: ابوالحسن تهامی‌نژاد	۱۹۱
طنز تلخ پرستون‌إستورجس	پرویز شفا	۱۹۹
فرانسواتروفو پاسخ می‌دهد	ترجمه: پرویز کیمیاوی	۲۰۵

□ نقد فیلم :

پستچی	هوشنگ کاوسی	۳۳۱
پستچی	ناصر ایرانی	۳۳۷
جنون	بیژن مهاجر	۳۳۳
باغ فینزی‌کونتینی	عبدالرضا حریری	۳۳۹
باغ فینزی‌کونتینی	ترجمه: جلیل روشندل	۳۴۵
بزرگمرد کوچك	محمد ثهامی نژاد	۳۴۹

● دفتر دوم تا تر :

کار هنرپیشه برنقش	ترجمه: پرویز تائیدی	۳۵۷
تآتر در ترکیه (دوره جدید)	ترجمه: اسماعیل عباسی	۳۶۷
آزادی شیطانی	ترجمه: ج. نوائی	۳۷۱
مدخلی بریك قیاس	بهرام بیضائی	۳۷۵

□ نقد تآتر:

ناگهان ...	حسن بایرامی	۳۳۹

دفتر اول

سینما

سینمای ملی برزیل

بی‌شك سینمای برزیل نمونه‌ای بارز از «سینمای ملی» است که در دههٔ گذشته بوجود آمده است. این سینما، به حق انعکاسی است از شور وشوق اجتماعی وسرسپردگی‌ئی درجهت منافع ملی از ناحیه نسل جدیدی که به رشد سیاسی می‌رسد ـ آنهم درکشوری اسیر یـك حکومت خود مختار مستبد و دست نشانده «سرمایه‌آمریکائی» و در نتیجه فقیر و فرسوده کشوری که پیوسته هم ازطریق فرهنگ وهم سیاست استثمار شده‌است.

«گلوبر روشا» نه تنها اصیل ترین وپرکارترین فیلمساز

بلکه سخن گوی ایدئولوژیك این جنبش سینمائی ، یعنی «سینما نوو» ی برزیل نیز هست .

«سینما نوو»سازمانی متشکل‌ازکارگردانان جوان وابسته به مرامی سیاسی است که می‌کوشد سینمائی اجتماعی ، دور از غلبه سرمایه های خارج (به ویژه سرمایهٔ آمریکائی) بوجود آورد . و اکثر داستانها و سوژه‌های خـود را نیز بـر مبنای میراث‌های کشور و نیاز به‌تحول و پیشرفت برپا می‌سازد.
روشا می گوید :

«فیلم‌سازی یعنی شرکت درحرکتی انقلابی و زنده نگاه‌داشتن آن تا ملت برزیل به آگاهی اجتماعی برسد . این اصل دردناك سینمای ماست . ریشه‌های ما را گرسنگی‌مان می‌سازد و فلاکت عمیقمان ، چـرا که هردم تجربه مـی‌شوند بجای اینکه «هنرمندانه» تصویر شوند . «زیبائی شناسی» ما زیبائی شناسی بی‌رحمی وقساوت‌است، یعنی بدوی ترین غرائز، یعنی‌انقلابی».
«سینمانوو» تاکنون‌آثار متعددی بوجود آورده است از زندگی سترون‌Vidas Secas ساخته‌ی«نلسون پریه‌رادوس سانتوس» درسال ۱۹۶۳ تا «آنتونیوداس مورتس» اثر روشا در ۱۹۶۹.

تم‌های اصلی سینمانوو حقایق عینی برزیل است :

جلگه‌ها و صحاری باستانـی ، سوزان و سخت که بخش وسیعی از سرزمین پهناور برزیل را می‌پوشاند . در این‌صحاری بسان چشم اندازهای بدوی واسطوره‌ای تاریخ ـ غایت‌تراژدیها و درام‌های ظلم و بیداد ، حرص و شهوت و قهرمانی وخیانت، بازی می‌شوند، وباتاخت وتازها وافسانه‌های Caugacieros این راهزنان طاغی ملتهب که می‌کوشیدند بیداد اجتماعی را از طریق‌خشونت برعلیه طبقه متمکن اصلاح سازند، ویاFavela محله‌هـای فقیرنشین ومتعفن ریودوژانیرو . سینما نوو دراین چشم اندازهـا آدمهائی را قرارمی‌دهدکه‌سرسختانه ازامتیازات فرسوده خویش‌دفاع‌می کنند ویا طاغی‌هائیکه‌مصرانه‌می کوشیدند آنها را نابود سازند .

«گلوبر روشا»،درسال۱۹۳۸درشهر کوچك «باهیا» متولد

شده است . از ۲۱ سالگی شروع به فیلمسازی کرده است ونقد-های اولیه او از سینمای سنتی برزیل، درحقیقت زمینه‌های اصلی ایدئولوژی سینما نوو برزیل را پی ریزی کرده است .

روشا تاکنون این جوائز را در فستیوال‌هـای بین المللی برده است : جایزه لوئی بونـوئل در ۱۹۶۷ از فستیوال کان برای فیلم Terra em Trause وجایزه منتقدین ملی ۱۹۶۶ از فستیوال آکاپولکو برای فیلم «خدای سیاه ، شیطان سفید».

«آنتونیو داس مورتس» جایزه بهترین کارگردانی را در فستیوال کان ۱۹۶۹ ربوده است . بیش از هر کارگردان دیگر برزیلـی ، روشا کـوشیده است سینما نـوو را از حیطه نفوذ « نئورئالیسم » (کارهای اولیه سینما نوو) برهاند وبه‌سوی نوعی اکسپرسیونیزم خاص برساند به‌ویژه درآنتونیوداس مورتس .

ترجمه‌ی : محمدهادی فقیهی

گفتگوئی باگلوبر روشا(۱)

قسمت دوم

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

به نمایندگی مجلهٔ سینمائی «Chahiers de Cinema»

کایه : دربارهٔ «مذهب سیاهان» گفتید که مسحور کارگردانی وصحنه‌آفرینی «مذهب سیاهان» شده‌اید . ضمناً گفته‌اید که اصولا پروتستان هستید ولی درعین‌حال مسحور و شیفتهٔ کاتولیسیسم هستید . رابطه بین این دونظر این است که کاتولیسیسم نیز نوعی صحنه آرایی مذهبی است .

---

1 - Glauber Rocha 2 - Michal Delahaye

3 - Pierre Kast 4 - Jean Narboni

کاست : برای اینکه دوباره به بحث خودمان درباره فیلم «آنتونیو داس مورتس» و اسطورهٔ «سن ژرژ» بازگردیم ، باید معلوم کنیم که تعدادی از خدایان مذهب سیاه در وراء و سایهٔ تعدادی از قدیسین مسیحی پنهان شده‌اند . در «باهیا» (۱) خدای شکار (۲) در پشت ماسك وصورتك سن ژرژ (۳)پنهان شده است . در ریو (۴) و در نهضت ماکومبا خدای‌آهن و جنگ (۵) در زیرپوشش صورتك سن ژرژ پنهان شده است ولی مجسمه سن ژرژ به ـ عنوان یك اسطورهٔ مأنوس و موردعلاقهٔ همگان در همهٔ محرابها و قربان‌گاههای ماکومبا برپاست . برآستانه هر محراب و نماز خانه مجسمه سن ژرژ نصب شده ولی این «سن ژرژ» نیست بلکه‌درحقیقت «خدای‌شکار» و «خدای‌آهن و جنگ» است. بدینگونه فهمیده می‌شود که چگونه‌اسطورهٔ مسیحی واساطیرمذهبی سیاهان‌یکدیگررا پوشانده ودرهم متداخل گشته‌اند وهمچنین دانسته می‌شود که چگونه‌تئولوژی‌سیاهان در زیرپوشش تئولوژی مسیحیت مخفی و پنهان گشته است .

روشا : صحنه آرائی پروتستانتیسم خیلی شماتیك و ساده است . آنچه من از پروتستانتیسم حفظ کرده‌ام جنبه پیشگویانه آنست ولی صحنه سازیهای کاتولیك و مذهب سیاهان را ساحرانه تر و خیره کننده‌تر می‌بینم . این نکته را نیز باید بیفزایم که مذهب سیاه در برزیل تأثر خاص ، بافت و ترکیب ویژه دراماتیك ، تکنیك تعبیر و توجیه و تحلیل ، فرهنگ و موسیقی ... خودرا پدیدآورده است. تجهیز وآمادگی همیشه مسأله‌ایست مربوط به صحنه سازی . به‌نظر مارتینز مهمترین کارگردان عصرما مائو است . من موسیقی دان نیستم ولی همه برزیلیها موسیقی می‌فهمند و با آن آشنایی دارند . من نوازندهٔ هیچ سازی نیستم ولی پدیده‌های موسیقی را به سهولت اخذ و درك می کنم . می‌خواستم فیلمی کاملا موزیکال بسازم البته نه همراه با آواز بلکه با یك متن و بافت و زمینه موزیکال و با مونتاژی که در فضای حاصل از تصاویر و موسیقی در حد فاصل دو کشش اساسی موسیقی برزیل : موسیقی کلاسیك ویلالوبوس (۶) وموسیقی مدرن مارلوس نوبر (۷) قرار گرفته باشد . این تنها موسیقی زائیده ازموسیقی الکترونیك است که با وجود رعایت دقیق طرحها و اصول کاملا مدرن

---

1 ـ Bahia 2 ـ Dxosse 3 ـ Saint Georges 4 ـ Rio
5 ـ Ogun 6 ـ Willa Lobos 7 ـ Malos Nobre

فقط یك صدای مکانیکی ازآن حاصل نمی‌شود . فقط در موسیقی برزیل است که می‌توان تاریخ واقعی و جامعه شناسی حقیقی برزیل را خیلی بیش از ورق زدن و مطالعه وکند و کاو کتابهاجستجو نمود .

سیاهان ، آفرینندگان سامبا در ریوهمان کسانی هستندکه تاریخ برزیل و انتقاد در همهٔ زمینه ها را ساخته و پرداخته اند . حتی در این موسیقی میتوان بافتهای ذهنی ملت رانیز تحقیق وبررسی نمود«ولوزو(۱)» و «ژیل(۲)» موسیقی‌دانان فرهنگ بورژوازی، کسانی هستندکه همه‌نکات مذکور را در خود جمع دارند. خواه ازنظرشعر وخواه از نظر موسیقی، ایندو پیشرفته ترین هنرمندان برزیل هستند . در آثار آنها واقعاً عناصر تازه و بدیعی را می‌توان کشف کردکه فقط منحصر به حدود و مرزهای موسیقی برزیل نمی‌شود. «ولوزو»و«ژیل» موفق شده‌اندکه درآن واحد هم موسیقی سنتی برزیل را به بوته نقد بکشانند و هم موسیقی آمریکایی را مورد خرده گیری وتجزیه وتحلیل قراردهند وهم موسیقی استعماری راکه ازطریق فیلمهای سینمایی وارد می‌شوند بسنجند و بررسی کنند. آنها خود را در جهان موسیقی همچون گودار در عالم سینما معرفی نمودند . آنچه آنها پدید آوردند واقعاً شگفت آور و فانتاستیك بوده است ..... ناگفته نگذارم که آنها بپاداش این‌کار هنوز در زندان بسر می‌برند .

آنچه راکه مردم در فیلم من ، فولکور می‌نامند در حقیقت کاملا هم فولکور نیست . بار دیگر به آیزنشتاین و برشت برمی گردم . وقتی که فیلم «خدای سیاه» ساخته شد ، منتقدین گفتندکه این فیلم از تآتر Nô ژاپن اقتباس شده است. عده دیگری گفتند: نه، این فیلم ازکابوکی گرفته شده است . در واقع این‌فیلم نه این‌بود و نه‌آن . سنت نمایشهای توده‌ای خواه‌ژاپنی‌باشدیاهندی،خواه به‌میسترهای قرون وسطی‌مربوط باشد،همه‌ی اینها یك چیز است . در آنها واریاسیونهایی به شیوهٔ ساده وجود دارد . در برزیل بخصوص در میان سیاهان این نوع نمایش به تاریخ خاص آنها مربوط و وابسته است . وقتی من بااین صحنه برخورد می‌کنم ، این‌دیگر فولکلورنیست. حتی موضوع عملی ساختن و تحقیق دقیق تئوریهای‌برشت نیز در میان نیست .

---

1 – Veloso 2 – Gile

مثلانمایشنامهٔ «روح نیك سچوآن(۱)» کاملا طبیعی است و تصادفی نیست که برشت نمایشنامه هایی نوشته است که ماجرایشان در آسیا روی می‌دهد ... من تلاش می کنم تا یك سینمای موزیکال بسازم ، نه از جهت صدا بلکه از لحاظ بافت نمایشی‌اش . البته خیلی مشکل است ولـی درست همان چیزی است که مرا به‌سینما راغب ساخته‌است. بهمین جهت است که‌من سینمایی را دوست دارم که بتوان به‌آن «سینما ـ اپرا» گفت . مثل کارهای ارسن ولز ،آیزنشتاین . . . البته در این گفته منظورم نوعـی شیفتگی ذهنی نیست بلکه نماینده نوعی دلبستگی و رابطهٔ واقعی و مستقیم است . من‌فیلم‌های: «ایوان»، «نوسکی»(۲)،«خط کلی»(۳) را خیلی دوست دارم اما این بمعنی‌آن نیست که به‌کابوکی علاقه دارم، یا به برشت یا به‌چیزی دیگر . مثلا در سطح هنرپیشگان اگر من تکنیك تعبیر و توجیه و بیان و نمایش حماسی را بکار می‌برم فقط برای پرسوناژهایی است مأنوس و مـورد توجه عامه کـه در چنین مسیری قدم گـذاشته‌اند . مثلا در فیلم «آنتونیوس داس مـورتس » هنرپیشگانی بودند که بایك متن نوشته شده کار می‌کردند و بازیگران دیگر مستقیماً کار می‌کردند تا از هـر نوع سیستماتیزاسیون جلوگیری شود.وقتی به این حد و مرز می‌رسیم مثل‌یك فیلم‌مستند است. این درست همان چیزی است که بافیلم «زمین در وحشت» پیش آمد . بعضی از پرسوناژها گفتند که این شیوه یك بدعت سوررآلیستی است . حال آنکه «زمین در وحشت» یك فیلم مستند و کاملا حقیقی است. اگر تکنیك آن مورد بررسی واقع گردد ، اگرچه سبك آن ناجوربنظر می‌رسد ، مشاهده می‌شود که دوربین در پلانهای بسیار متفاوت حالت و وضعیت یك دوربین فیلم مستند را دارد . من می‌خواستم از این نظر بآن نگاه کنم . هیچگونه بدعت و نوآوری سوررآلیستی در آن نبوده است . حتی‌درآن ازپیروی سبك‌وشیوه بونوئلیسم نیز اثری نبود. من‌روزنامه‌ها، پخش‌برنامه‌های تلویزیونی را به صورت فیلم درآوردم... حتی دربرزیل گفته شد این‌کار یك ابتکار بوده است. البته فیلم دارای یك زمینه‌تاریخی و وقایع نگاری بود در روال یك داستان رآلیستی ، ولی از آنجایی که

---

1 ـ La Bonne Ame de Se-Tchouan

2 ـ Nevsky 3 ـ La Ligne generale

من روابط خلاف قرینه‌سازی را برگزیدم، عده‌ای این موضوع را با کارگردانی فیلم اشتباه گرفتند و آنرا بصورت یك عنصر «باروك» دیدند ، حال آنکه در واقع مونتاژ فیلم بسیار روشن است و به یك تابلو موندریان (۱) بیشتر شباهت دارد تا به یك مجسمه «باروك». در واقع این نوع قضاوت نتیجه اشتباه گرفتن صحنه آرایی با مونتاژ پیش آمده است .

کایه : وقتی من فیلم «باراونتو» را دیدم ، آنچه مرا متعجب ساخت این بود که مردم درست هنگام خروج از سالن سینما چنین می گفتند : «این یك فیلم خیلی رسمی است » شاید این فیلم از نظر بافت و ترکیب خیلی تحت تأثیر آیزنشتاین قرار گرفته باشد اما آنچه که مخالف آنست اینست که این فیلم، فیلمی است مستند روی بدنها، ژستها، به عبارت دیگر سینمای مستقیمی است دربارهٔ مردمی که خود آنها نمایش ویژهٔ خود را می‌آفرینند .

کاست : این نکته در «آنتونیوداس مورتس» درتمام لحظات جشن ساحلی آشکارا دیده می‌شود...

روشا : در «آنتونیوداس مورتس» سکانسی است که من آنرا بر قسمتهای دیگر ترجیح فراوان می‌دهم. این سکانس مربوط است به‌مبارزه بین «کانگاسرو» و «آنتونیو داس مورتس» . در اینجا از صحنه سازی که من ابداع کرده باشم چیزی درمیان نیست. می‌بایستی درساعت چهار بعدازظهر فیلمبرداری کنیم . خورشید نبود . گفتم حالا فیلمبرداری نمی‌کنیم . خسته‌ایم ... بعد فردا ساعت هفت صبح به گروه فیلمبرداران گفتم : خوب ! ، حالا از نبرد «سن‌ژرژ» و «دراگون» فیلمبرداری می‌کنیم. من با آنها صحبت کردم. خانم سالخورده‌ای آنجا بود که گفت : «آقا، چنگ، من ترانه‌ای به این نام را بیاد می‌آورم.» لحظه‌ای که او شروع به‌خواندن این ترانه کرد همه‌ما خودمانرا برای مشاهده نبرد آماده ساختیم . در همین موقع بعضی از بازیگران تحت تأثیر موسیقی شروع به جنب وجوش کردند و نمایش را دیدم. همینجا بازیگران را متوقف کردم. پرسوناژها را بحال خودشان گذاشتم. همین تنها دخالت من بوده است . من در عین حال که تماشاگر بودم در جریان هم شرکت داشتم . همهٔ بازیگران محل و موقع خود را به سهولت بطور طبیعی پیدا کردند . تمام یك پلان را فیلمبرداری کردم . ضرورتی‌هم برای قطع فیلمبرداری نبود و این کار بنظر من کاملاً درست

1 - Mondrian

و بجا بود . حتی لحظه‌ای که« آنتونیوداس موردتس»کانگاسرو را مجروح می‌سازد: خود بازیگران هستند که آن لحظه را برمی گزینند و تصمیم می‌گیرند . در اینجا موضوع خود بخودی مردن مطرح نیست . بلکه این وضع به ریشه‌های عمیق نمایش مربوط است. به نظرمـن بسیارخوب بود زیرا که به‌این ترتیب‌ماتمام سنت یك وسترن راپیدامی کردیم. بدبختانه‌من نتوانستم همین‌نتیجه را برای‌آخر فیلم بدست‌آورم . من برای جنگ تن به‌تن فینال مفهومی کاملامتفاوت در نظرداشتم ، ناگزیرشدم اندکی آنرا قطع کنم وهمه را درپلانهای‌طولانی بسازم اما بحدکافی گلوله‌های سفید در اختیار نداشتم . بازیگران از آنتونیو می‌ترسیدند زیرا او می‌خواست با گلوله‌های واقعی شلیك کند . این قضیه‌کارها را پیچیده می‌ساخت . برای اینکه ممکن بـودکسی را مجروح سازد . فکر دیگـری داشتم . برای اینکه مـی‌خواستم از کلیسای «سن ژرژ » اسب ، کشیش و ... را بیرون بریزم . می‌خواستم یك پلان ازکلیسایی تهیه‌کنم که از درون‌آن چیزهای زیادی بیرون می‌آید .

کایه : چرا نتوانستید این طرح را پیاده‌کنید ؟

روشا: ما به‌حدکافی گلـوله نداشتیم و سیاهی لشگرهـم از اسب بیم داشتند ... بنابراین نتوانستم‌آنطورکه می‌خواستم تهیه کنم.من می‌خواستم‌هنگام‌خروج ازکلیسا ضمن تیراندازی روح وسترنی‌راکه دیده بودم‌دوباره‌مجسم سازم: منظورم فیلم «تیراندازی در Sierra » است و من به تصویر راندولف ـ اسکات(۱) وجوئل مك‌کره‌آ(۲)که در پایان فیلم به‌هم تیراندازی‌می‌کنند علاقه و دلبستگی زیادی داشتم .

کایه : صحنهٔ دوئل با شال گردن، شمشیری که می‌شکند ،آیا این یك حادثه‌است که در جریان فیلمبرداری روی داده است ؟

روشا: بله، ضمناً بازیگر می‌کوشید تا دوباره‌آنرا سرپا نگهدارد . وقتی‌که زن کمیسر را به قتل می‌رساند خشونت فراوانی به چشم می‌خورد . بعد قضیه دفن کـردن است و صحنهٔ عشق . همه‌اینها در یك روز جمعه فیلمبرداری شد. واین یکی ازآخرین‌صحنه‌هایی بودکه فیلمبرداری‌کردیم. بازیگران نیز در حالتی ویژه و فضایی مناسب بودند . در این فیلم من توفیق یافتم تا چیزی را به وجودآورم که در فیلمهای دیگر به‌علت مسائل مربوط به‌

---

1 - Randolph Scott 2 - Joel Mc Crea

تولید نتوانسته بودم ایجادکنم . من بازیگران‌را در دهکده‌ای مقید و زیر نظر نگهداشتم .آنها متنی برای خواندن نداشتند اما در عوض ، باهم بسیار حرف زدیم و این کار بصورتی بسیار طبیعی انجام شد . در واقع می‌بایستی بازیگران را ازآموخته‌ها وتربیتشان رها می‌ساختم . بعضی از پلانها را باکمك بازیگرانی‌که پشت سر دوربین بودند فیلمبرداری کردم واینها می‌توانستند در هرموقع‌که ضرورت داشت وارد اکسیون شوند . همچنین هیچ‌مسئله‌ای پیش بینی‌نشده بودبلکه‌این‌مسائل‌در فضایی‌که همه‌در آن قرار داشتند مشخص وحل می گردید. بهمین جهت من پلانها را در این دوال فیلمبرداری‌کردم : دومین قسمت پس از اولین قسمت و بهمین ترتیب ... حتی اگرتداومی دربین‌آنها وجود نداشت می‌شد این پیوستگی و تداوم را در پایان این فضا دوباره بدست آورد . بنابراین ، هربار یکباره و بدون وقفه فیلمبرداری می‌کردیم ، زیرا تکرار آن فضامقدور نبود واین سکانس از حالت ویژه بازیگران ایجاد می‌شد . این وضع‌هم چیزی نبودکه درکارگردانی پیش بینی شده باشد . بنظر من حتی این موضوع اندکی‌هم از فضای کلی فیلم فراتر می‌رود ولی صدا در مرحله مونتاژ ....

من دستیاری دارم‌که نامش‌کالمون (۱) است و به او همه‌گونه‌آزادی عمل می‌دهم. پس ازآن وسایل ومواد‌کار را در دسترس‌متصدی‌مونتاژ می گذارم که نامش اسکورل (۲) است . اواست‌که همهٔ فیلمهایم را سازمان و شکل می‌دهد .آنگاه همراه دوستانم مثلاً ویگس فیلمها را می‌بینم . بااسکورل نیز بحث وگفتگو می‌کنم زیرا او با بریدن صحنه‌های طولانی کار مهم و اساسی راانجام‌می‌دهدچه‌اگرقرار بود که‌فیلمها بصورتی‌که فیلمبرداری‌شده است مونتاژ می‌شد احتمالاً بصورت غیرقابل تحملی درمی‌آمد. خوشبختانه این شخص ازدقت وصحت نظرو حس انتقادی نیرومندی‌برخوردار است. من پیوسته باافرادگروه بمیزان زیادکار می‌کنم ومثلا با «به‌آتو» (۳) اپراتور،وبرای اوبعضی اصول‌کار راتوضیح می‌دهم. پس ازآن رنگهارا انتخاب می‌کنم. برای‌این فیلم‌فقط ازدویا سه ابژکتیف استفاده شده است.

---

1 - Calmon 2 - Escorel 3 - Beato

من‌فاصله دوربین را برای اپراتور معین کردم. ولی در این فیلم به‌ندرت چشمم را به‌پشت دوربین گذاشتم بدین منظور که از ترکیب و کمپوزیسیون فیلم اجتناب نمایم. چون دربارهٔ کارگردانی سخن بسیار گفته شده و این حرفها بسیار ابتدائی است،من ترجیح می‌دهم کـه ازکمپوزسیون درسطح کـادراژ خـود داری کنم . اپراتور یك تکنیسین بسیار خوب و ورزیده بود. ولی‌تیپ بسیار ساده‌ای بود نه‌شخصی وارد و زیباشناس درفن‌سینما .. کار تحلیل پرسوناژها برعهدهٔ آسیستان من محول شده بود .آنوقت بامن صحبت میکردوعلاوبراین‌درهمهٔ مراحل‌بحث‌و گفتگودرمیان مابرقراربود. من‌و«زلیتوویاناء»فیلم «زمین دروحشت» وهمینطور فیلم«آنتونیو» راسازمان داده بودیم . باین ترتیب‌که : ویانا به‌کار اقتصادی‌آن می‌پرداخت و من به‌کار استتیك‌آن. و گروه از همان‌آغازمرحلهٔ توجیه‌اساسی درکارسهیم و شریك بود، هیچ کارفرما واربابی درکار نبودهر کس‌نقش خودش را داشت بنابراین گزینش افراد گروه کاربسیار بااهمیتی بود . چون سینما یك کار گروهی‌است اگر در این کار روحیه استبدادی وخودکامگی‌در میان باشد گروه در برابر کارگردان دچار عقده می‌شود و هرگز نمی‌تواند به‌نحوی نیکووعالی و از دل وجان از خود مایه بگذارد . برعکس اگـر اعضای گروه احساس‌کنندکه به فیلم وابسته‌اند ، و اگر افکار و نظرات کار ـ گردان را درست نفهمند، حاصل و نتیجه‌کار خیلی بهتر است و این‌شیوه دموکراتیك‌تر خواهد بود. مسأله اساسی یافتن عناصر و اعضاء و گـروه است .

کایه : آنچه گفتید کاملا مربوط به اصولی است‌که « ریوت» (۲) دربـاره « عشق دیوانه وار» گفته است . از طرف دیگر او می‌داندکه نمایشی را بصورت فیلم در می‌آورد . او همهٔ عناصر نمـایش را برمی‌گزیند و برجای خود قرار می‌دهد . بعد فقط اکتفا مـی‌کند به‌اینکه به شیوه‌ای کامـلا مستند نمایشی را کـه بوسیله عناصـر ترکیب شدهٔ او موجودیت یـافته است . فیلمبرداری‌کند والبته به‌گروه خودآزادی عمل‌کامل می‌دهد . نتیجه‌کار نمایشی است‌کـه او فیلم می‌کند و بعد بصورت سینمای واقعی درمی‌آورد.

روشا: من این‌کار را بسیار بااهمیت می‌دانم.در بسیاری از فیلمها دیده‌ام که‌حتی هنگامی کـه‌کارگـردانها خیلی هـم مدرن هستند بازیگران غالباً به‌شیوهٔ

---

1 ـ Zelito Viana 2 ـ Rivette

قراردادی وضع تآتری کارمی کنند . کلیه فیلم‌های گودار همین آزادی‌عمل بازیگران است . اینست آنچیزی که به فیلم‌های او احساس واقعاً تازه و ویژه‌ای می‌دهد. برعکس کارهای «یانچو» که گرچه سبك نگارش وی بسیار جسورانه و پرتهور است ولی در سطح بازیگران چیزی درکار او وجـود دارد که حرکت و جوشش را کند می‌سازد و این مربوط به آزادی عمل کارگردان یاحرکات دوربین نیست ... وقتی بازیگرانی‌مثل «لئو» ، (۱) «کالفون(۲)» یا «کلمانتی (۳)» را می‌بینیم درآنهاآزادی بیشتری نسبت‌به بازیگران سنتی احساس می‌شود . حتی بنظر من لئو از این جهت ازهمه پیشرفته‌تر است . او واقعاً به شیوای کار می‌کند تا فیلم را آزاد سازد ، غیرممکن است که فیلمی‌بابودن «لئو»، بد ساخته شود. بازیگران‌فرانسوی خیلی آرام و یکدستند وخیلی هم صمیمی ، حال‌آنکه بازیگران ایتالیایی بسیار متفرق هستند . درفیلم ویسکونتی نیزمانند فیلم کازان همیشه‌احساس می‌شود که فیلم از اختیار و دست بازیگران خارج می‌شود . مثلا من در نیویورك باکازان که مشغول فیلمبرداری « سازش (۴) » بود همراه‌بودم . در تمام‌مدت تدارك مقدمات حضور داشتم وکار او در سطح بـازیگران واقعاً دیوانه‌کننده بود. همین احساس رادر فیلم ویسکونتی‌نیزپیدامی‌کنم. کلودیاکاردیناله در فیلم « واگـه استله (۵) » دیگر کلودیا کاردیناله نیست و چیز دیگری است . گمان می‌کنم برای آزاد ساختن موضوع از شماتیسم‌های دراماتیك این نکته بسیارمهم است . این لحظه‌ای است که در آن یك بازیگر می‌تواند موفق گرددتا پرسوناژی را ، ورای کارگردانی بافراهم ساختن‌موضوعی بیافریند. اگریانچو(۶) موفق شودکه بازیگران خود را آزاد سازد جنبهٔ شاعرانه کارش را چند برابر افزونتر خواهـد ساخت.

کایه : آنچه دراینجا مطرح است اینست که یانچو با صدای مستقیم فیلم‌نمی‌سازد و حال آنکه «آنتونیوس داس مورتس» با صدای مستقیم تهیه شده است .

---

1 _ Lèaud 2 _ Kalfon 3 _ Clementi

4 _ The Arrangement 5 _ Vaghe stelle

۶ــ کارگردان مجارستانی

این نخستین فیلم شما است که بطریقه صدای سنکرون ساخته شده است ؟

روشا : بله. اول بیم داشتم. دربارهٔ آل فیلم «زمین در وحشت» را به «رنوار»(۱) نشان دادم . اوبه من گفت: «فیلم را باید با صدای مستقیم برداشت چون این یك فیلم کلامی است وشماوقتی باصدای مستقیم فیلمبرداری می کنید، نتیجه کلامی کامل بدست خواهید آورد .» آنوقت با خود گفتم ، بسیار خوب یك فیلم داستانی شانزده میلیمتری بطور مستقیم می‌سازم تا از نظر تکنیك تجربه‌ای بدست آورم ... این کار تدارك و مقدمه‌ای برای فیلم آنتونیوداس مورتس بود. گاهی ممکن است که نتوان یك پوزیسیون دوربین را پیش بینی کرد و بازیگران را در عمل گاردراژ و حرکت قرار داد اما برای اینکار باید خیلی مجرب و ورزیده بود یا اینکه واقعاً و بدرستی به آنچه که خواستار آنند وقوف وآگاهی کاملی داشت . اما من گاهی ترجیح می‌دهم که با چند طرح کار کنم تا از شماتیزاسیون اجتناب نمایم . من تجزیه و تحلیل و تعبیر وتوجیه و توضیح نمایش را دوست دارم گرچه این وضعیت ناراحت کننده تراست و دلم می‌خواهد این «کاتارسیس(۲)» را جستجو کنم . می‌خواهم برشت و استانیسلاوسکی را باهم ودرآن واحد رعایت کنم و اصولشان را بکار ببندم .

کایه : ناتورالیسم بی‌ضرر است . آیا شما در درسهای «استراسبرگ» حضور داشته‌اید ؟

روشا : نه، امامن در درسهای کسی که بااستراسبرگ همکاری داشته است حضور داشته‌ام من این شخص را دربرزیل دیده‌ام. ولی من باکازان خیلی دوست هستم و اوبرایم چند مسأله ازاین گونه را شرح داده است، حتی اوبمن گفت که این چیزها برای کشورهای متحده امریکامهم است زیرا مربوط به رفتار اجتماعی و روانی خاص آمریکائیان است . تا درآنها عکس العمل مناسب ایجاد گردد . کازان علاوه براین چنین تشخیص می‌داد که این جریان برای کشورهای دیگر خطرناك هم هست. به هرصورت همهٔ روشها و شیوه‌ها در لحظه‌ای که بازیگر به پرسوناژ هستی می‌بخشد خوبست. مسأله پیوسته موقعی مطرح می گردد که پرسوناژ با نوعی شماتیسم مقید و محدود می گردد . این مسأله درکار ویسکونتی یا کازان وحتی گودار دیده نمی‌شود . حال

---

1 – Renoir 2 – Catharsis 3 – Strasberg

آنکه‌در فیلمهای دیگرهمه احساسات، همه بازیگرهایك شکل دارند واین وضع فیلم را محدود می‌سازد ، به‌استثنای وقتی‌کـه مثلا در فیلم بونوئل بازیگران‌که دریك حالت‌حیوانی و درنده خویی می‌افتند، وپس ازآنکه بصورت بدی درآمدند ، حالتی استثنایی پیدا می‌کنند .

بونوئل به من گفته است که او بازیگران را راهنمایی نمی‌کند . اوآنها را به حال‌خود وا می‌گذاردتا دیالوگها را همانطوری‌که احساس‌می‌کنندو باید بگویند، اداکنند . این‌کار خیلی عجیب است و درست بهمان‌اندازه نخستین قرائت‌یك دیالوگ شگفت انگیزاست. بهمین شیوه بودکه‌بونوئل از «کاترین دنوو (۱)» یك هنرپیشه بزرگ پدید آورد .

کایه : درفیلم های مکزیکی نیز بازیگران وحشتناکی هستندکه بصورت خارق‌العاده در می‌آیند . اما با وجود این در «آنتونیو» پرسوناژی هست‌که به عنوان مخالف‌ونقیض‌نمایش‌انتخاب شده‌است وحال‌آنکه دیگران خیلی‌ساده وانعطاف پذیرند، این‌آنتونیو است‌که شما بـه عمد و از روی قصد او را چنین انتخاب‌کردید؟

روشا : بله ، برای‌اینکه او به‌سنت‌فرهنگی ویژه‌اش‌که سنت فرهنگی یك‌آدمکش است وابستگی دارد و همچنین دراین فیلم به سنت های وسترن نیزاستناد شده است . همه‌آن چیزها و خصوصیاتی که از او یك قهرمان Farwest می‌سازد ، در هر کشوری‌که می‌خواهد باشد کاملا حقیقی است : ژاپن ، برزیل ، اتازونی ، سیسیل ... این یك سنت‌است . رازی است‌که تاحدی نسبت به قهرمانان غرب دور آزار دهنده است . همیشه این راز واقعیت دارد وسبب‌ایجاد نوعی پرسش می‌شودکه ازورای‌آن راز مطرح‌می‌گردد. برای ما قضیه از این هم پیچیده تر است . در یك وسترن امریکایی یك زبان متین هست، وقتیکه قهرمان ظاهر می‌شود، همه می‌دانندکه اوکیست و این نکته را از روی اسب وکتش بازمی‌شناسند : اوبا ظهور خودش‌همه اطلاعات و معلومات لازم را همراه می‌آورد . در کشور ما ایـن وسترن نمی‌تواند با خود معلومات و اطلاعاتی همراه داشته باشد زیراکه ما سنت سینمایی یا ادبی که از آنها سخن بگوید نداشته‌ایم و شاید هم این خود حدی برای سینما است .

کایه : شما هـم اکنون از نفوذ آیزنشتایـن و دیگران سخن می‌گفتید و اینکه

---

1 — Calherine Deneuve

می‌خواهید فیلمی بسازید که در آن هر پلان حاوی کلی اطلاعات و مطلب باشد. در اینجا برعکس فیلم «زمین‌درو حشت» ، صحنه‌های پر از مطلب را بخاطر پلانی که همه نوع اطلاعات را در بردارد رها می‌کنید. همین جنبش و حـرکت است که از نخستین تا آخرین فیلمهای گـودار دیده می‌شود . نوعی دیالکتیك نه فقط در صحنه بلکه در پلان نیز هست . این نکته در فیلم « آنتونیو » بخوبی محسوس است .

روشا : بله ، اما هدفها و نگرانی های من در این سطح بر اساس اصول سینمایی نبود بلکه ناشی از مطالعه‌ای بود که روی آثار فالکنر (۱) کرده بودم در آثار او من این تقارن را که از آن یك زمان نویس شگفت‌آور پدیـد می‌آورد باز شناختم . بنظر من این نـوعی توازی و پارااللیسم نیست بلکه تقارنی است درونی در نوعی جنبش دائمی با یك بار مطلق تناقضات: این شکلی است که در آن واحد باز و بسته است .

من خیلی ناراحت شدم از اینکه چنین چیزی را در فیلمهایی که از روی آثار فالکنر ساخته‌اند ندیده‌ام .

این فیلمها بسیار مبتذلند. وقتی من فیلم «Touch of Evil» را به کارگردانی «اورسن‌ولز» دیدم، توانستم روح فالکنر را در آن باز یابم. البته همین خصوصیت نوعی امریکایی است. حتی من به‌عنوان تمرین و پژوهش تلاشهایی کردم تا بعضی از دورهای زندگی و کار فالکنر را با آن منطبق سازم. مثلا در جویس (۲) شهوت پرستی بیمارگونه در مقایسه با تحرك تصاویر به‌سکون مطلق ادبی مربوط می‌شود. این ادبیاتی است که می‌کوشد تا از حدود کلمات فراتر رود و به صورت تصاویر وسینما در آید. من نمیدانم گودار این را می‌داند یا نه . اما فیلم او بنام « About de Souffle» از نخستین فصل کتاب «اولیس» اثر جیمس جویس الهام فراوان گرفته است. خواه ناخواه در این فیلم نوعی شهود و اشراق فانتاستیك دیده می‌شود . گذشته از این آنچه که در آثار فالکنر مرا بیشتر مجذوب خود می‌سازد، خشونت و شدتی است که تا نهایت خود پیش می‌رود، بدون آنکه سانسوری در کار باشد. این اگزورسیسم(۳) ، این پژوهشها و تمرینهای روشن گرانه به زمینه ناخودآگاه امریکائیان ارتباط پیدا می‌کند . در آن نوعی تأثر

---

1 – Faulkner 2 – Joyce 3 – Exorcisme

وکنش کامل از جنبش اجتماعی و انسانی دیده می‌شود . همین جنبه مرا وادار ساخت تاهنگامی‌که برای ساختن «باراونتو» رفته بودم،این تقارن و پژوهش و جستجوی پلانهای درست وکامل راکه حاوی هر گونه اطلاع است رعایت‌کنم .

کایه : به عبارت دیگر تغییراتی در سطح ها ، در پلان‌ها پیش آمد ...

روشا : گمان می‌کنم که اینها همه‌مسائل مربوط به‌هنر مدرن است. این دیالکتیك بین‌تقارن و عدم تقارن وجود دارد وممکن است بصورت‌قراردادی درآیدو البته مهم نیست کی و در چه لحظه‌ای . پس بایـد تـلاشها و تمرینهای گسیختگی وانقطاع را بکاربست .

کایه : شما هم اکنون از فیلم «تیراندازی در سیرا » حرف می‌زدید ولی در این زمینه به فیلمهای «آنتونیو» و «مردی‌که لیبرتی والانس را کشت» (۱) نیز می‌توان‌توجه‌کرد. اینها فیلمهایی هستندکه دربارهٔیك واقعیت‌موجود که اسطوره‌ای شده است صحبت می‌کنند و در عین حال کـه گـواه این این واقعیتند به شدت‌آنرا مورد انتقاد قرار می‌دهند .آنچه‌که در «داس‌ـ مورتس» چشمگیر است اینـت‌که فیلم بدون‌بازگشت به عقب تداوم‌می‌یابد و شما در درون آن هستید و در عین حال احساس می‌شودکه ایـن دورهٔ کانگا سرو و داس مـورتس‌مدتی است سپری شده است . آخرین پلان نشان می‌دهدکه قلع و قمع و سرکوبی آنها اشکال اسرار آمیزتری‌بخود می‌گیرد : کمپانی Shell ، بنزین ، پول ، کشورهای متحده امریکا البته همه اینها بیك صورت مطرح نمی‌شود ...

روشا : اگر چه ممکن است‌کار بزرگی نباشد ولی فیلم «سام پکن پا» (۲)درمن تأثیرعمیقی برجای گذاشته است من این فیلم را دوباره دیدم و برای‌بار دوم آنرا شگفت آورتر یافتم . بافت و زیربنای ایـن فیلم خیلی پیچیده است‌اما چیزهایی‌هم‌درآن هست‌که ارزش بالاتری دارد. در مقایسه بافیلم «داس مورتس» من می‌خواستم یك وسترن عینی بسازم حتی از نظر عمل فیزیکی ... من چهار یا پنج وسترن را برگزیدم وآنها را بتکراردیدم باین منظورکه به نتایجی برسم. فیلمهای «رودخانه سرخ» ، «الدورادو» و «ریوبراوو» را دیدم . با خودگفتم: «باید چنین روحی را بدست‌آورد

---

1 _ Liberty valance 2 _ Sam Peckinpah

که ژست ها باصمیمیت کامل همانطور که در «هواردهاکس»(۱) دیده می‌شود جریان پیدا کند . این وضع واقعاً یك حماسه‌آنتی ـ اکسپرسیونیست بود اما در هنگام فیلمبرداری همه چیز تغییر یافت . من نمی‌توانستم برهمان پایه‌هائی که قبلا فراگرفته بودم باقی بمانم . این نتیجه خوبیست . اگر مراجعی جستجو می‌شود باید در ضمن حرکت مسجل گردد ، ولی من می‌خواستم واقعاً به این مرجع فیلم « تیراندازی در سیرا » برگردم . هنگامی که دوتیپ در حال تیراندازی فرا می‌رسند ... این چیزی بود ناآگاهانه،زیرا وقتی که‌داس‌مورتس، کرونل راتحقیر می کندمن یادآوری و استناد به «تیراندازی در سیرا» را از یاد بردم ، دیگر بیاد نمی‌آورم که این پلان بسیارکوتاهی بود و من از آن پلان بسیار طولانی فراهم آورده‌ام که در حدود چهل ثانیه طول می کشد . درکان بهرصورت‌مردم متوجه این اقتباس و استناد نشدند . دیروز من شخصی را دیدم که دربارهٔ پلان تیراندازی درمورد داس مورتس صحبت می کرد ومن ازاین موضوع خیلی به هیجان آمدم .

کایه : آنتونیو داس مورتس یك‌فیلم مقید به‌تاریخ است. ازهمان نخستین تصویر انسان متوجه می گردد که وقایع در سال ۱۹۳۸ روی می‌دهد . باوجود این وقتی که تماشای فیلم آغاز می گردد تاریخ مذکور فراموش می‌شود و ایـن احساس پدید می‌آید که‌گویا همه چیز درگـذشته‌ای بسیار دور روی می‌دهد. بعد هنگامی که اتومبیل‌ها ظاهرمی‌شوند،انسان یکه‌می‌خورد این تغییر وآمیختگی زمان **Decalage** از روی عمد بوده است ؟ آیا در برزیل اثر این یکه خوردن بهمین شدت بوده است ؟

روشا : همهٔ ماجراها و وقایع‌طی یك روز روی می‌دهد، همانطورکه در«تفنگها» دیده می‌شود. من برای‌ایجاد رابطه بین‌شهرو جاده بایك مسأله‌جغرافیایی سروکار پیداکردم ، می‌بایستی یك پلان بسیار پـراکنده ضمن عبور از جاده تا شهرمی‌ساختم. همچنین هنگامی که‌پروفسور می گوید که اومی‌رود و بعد روی جاده می‌افتد ... ولی دوکیلومتر فاصله بود ومن می‌ترسیدم که این وضع از شدت و کشش فیلم بکاهد ، آنگاه نتیجه دراماتیك فیلم هم فرق می کرد .

---

1 _ Howard Hawks

کایه : ولی خیلی مؤثرتر بود اگر فقط یك حرکت وجود داشت .

روشا : وقتی گرا فیلم «تفنگها» را بر می‌داشت . در شهر فیلمبرداری نکـرد ، بلکه در کنار همین جاده بکارپرداخت... این کار راممکن بود در شهر هم انجام داد . در آنجا ست کـه میستیك‌ها وجود دارند و خود شهریك تآتر است ، من هم می‌توانستم سه پلان آغاز فیلم را در شهر قرار دهم .

کایه : نه ، برای اینکه با صورت فعلی قویتر است . در فرانسه ایـن احساس می‌شد که فاصله پنجاه ساله را یکباره پریده‌اند .

روشا : در برزیل هم این موضوع را با شگفتی تلقی کردند .

کایه : وقتی کرونل به ماتاواکا می‌گوید : « تو مرا از شر ایـن انگل آسوده خواهی ساخت »، همه سرگرم رقص و پایکوبی می‌شوند و بعد مردم کشته شده دیده می‌شوند. شما صحنهٔ تیرباران‌را فیلمبرداری‌نکردید یااینکه‌آنرا بریدید؟

روشا : من این صحنه را فیلمبرداری نکردم .

کایه : همین مورد خودش یکی از اصول آیزنشتاین است .

روشا : وقتی مردم را دیدم که می‌نشستند با خود گفتم : چطور صحنهٔ تیرباران و قتل عام را فیلمبرداری کنم ؟» آنگاه به‌آنها گفتم :
« شما مـی‌پرید . آنها شما رامی‌کشند . » آنگاه آنان بـه خواندن‌آغاز کردند. آنان مدت ۴۵ دقیقه ، یکساعت خواندند . دربرزیل رقص‌بسیار تند و خشنی است بنام «کساکسادو(۱)»، به‌گروه دیگر گفتم : «شمابابد آنها را بکشید ولی قبل ازکشتار باید مسخره و تحقیرشان‌کنید .» آنها به‌خواندن ترانه‌کساکسادو آغاز کردند و«ماتاواکا» که یك هنرپیشه تآتر است وازیك خانواده بورژوا برخاسته‌است وارد چنین فضا ومحیطی شد. من دو پلان چهل دقیقه ای روی این دو صحنه ساختم . پس از یك دقیقه ناگزیر کاردرامتوقف کردم. آنهاچنان‌دراین‌محیط‌وحالت فرو رفته‌بودند که چاقوهایشان رابیرون‌آوردند وبه‌لگدکوب کردن‌پای‌مردم‌نشسته‌پرداختند. اگر می‌گذاشتم که‌آنها به این ترتیب پیش بروند به زخمی ساختن مردم نیز دست می‌زدند . آنها از این کار احساس رضایت و مسرت می‌کردند. مردم به‌یك حقیقت‌کامل دست یافته بودند (این یك‌سنت بود . در۱۹۶۹ آنان دوباره چنین روحیه ایـرا باز یافتند) . پس از آن مـن از صحنه

---

1 – Xaxado

فیلمبرداری کردم ولی من نمی‌خواستم مرگ را فیلمبرداری کنم بلکه ترجیح می‌دادم که از صحنهٔ مردمی که به‌قتل رسیده‌اند فیلم بردارم . اینها پلانهای کاملی است .

کایه : هنگام تدفین ماتوس چه صدایی شنیده می‌شود ؟

روشا : این صدا آهنگی است که برپایهٔ یك آواز بومی ساخته شده است : « خدا باید به ارواح مردمی که‌ما از زمین‌خود طردشان کرده‌ایم رحمت‌آورد. » این کلمات آواز بومی جزء نوعی آواز یاس آمیزاست . جنبه مازوخیستی آن شدید است . همه این سکانس برپایهٔ بافت و ترکیب موسیقی مونتاژ شده است.

کایه : می‌توانید کمی هم در بارهٔ رنگ صحبت کنید ؟

روشا : هنگامی که بارتو(۱) عکس «ویداس سکاس(۲)» را ساخت ، برای اولین بار نوری بدست‌آمد که بیش از هر نوردیگر بافضای اقلیمی برزیل بستگی و سازگاری داشت . بارتو همیشه می گفت که دوربین باید فاصله معین داشته باشدوهمیشه دریك نسبت عکس‌بدوی یا گراور باقی بماند.وی تأثیر فراوانی در اپراتور تازه‌ای داشت که با ما همکاری می‌کرد . برای برداشتن‌این‌فیلم من«آلفونسو بیتو(۳)» را برگزیدم. او نیز ابتدا با«بارتو» صحبت و تبادل نظر کرد زیرا او برزیل را خیلی خوب می‌شناخت و این شناخت نتیجهٔ سالها کاربعنوان عکاسی بوده است.نتیجه آن شدکه به‌عنوان یك اصل و اساس ، ترکیب و کمپوزیسیون درکارنباشدو به‌هیچوجه رنگی به رنگ طبیعی که خود نیز تاحدی مصنوعی هست افزوده نشود . منتظر ماندیم تا خورشید ازابرپوشیده شود . تابش خورشید چنان تند و نیرومند بودکه به صورت نوعی «ایستمن‌کالر (۴) » وحشتناك درآمد . درعوض بعضی چیزها را ازنظر کارگردانی تدارك دیدم : ازنظرانتخاب رنگ لباسها ،

کایه : این فیلم شانزده میلیمتری‌که شما برای تجربه در صدا برداری مستقیم برداشتید چیست ؟

روشا : موقع فیلمبرداری «آنتونیوداس مورتس » من بامسائل و دشواریهای بوروکراتیك‌مواجه شدم‌وناگزیر برای‌مدت یکماه‌در ریوبیکارو سرگردان

---

1 _ Barreto 2 _ Vidas Secas 3 _ Alfonso Beato
4 _ Eastmancolar

ماندم . درآنجا من از «پیتانگا» (۱) هنرپیشه سیاه دعوت کردم تانقش سیاه را در « داس مودتس» ایفاکند . جای تأسف است که وی نتوانست در این نقش بازی کند. نقش سیاه در فیلم بسیاری از خصوصیات وحالات ویژه‌اش راناچاراز دست داده‌است.من بازیگری که می‌باید نقش «ماتوس»، « کاروانا » را بازی کند بـر گزیدم و همینطور «ادتالارا» (۲) هنرپیشه موبور را انتخاب کردم . همراه این عده فیلمی را بطور مستقیم در مدت سه روز برداشتم . این فیلم نوعی فیلم گـانگستری بود . فیلمی در زمینهٔ خشونت وشدت عمل در تمام سطوح و جوانب : کلام ، حرکات بدنی و...

چند پلان را فیلمبرداری کـردم . اما جوانی که مشغول کار صدابرداری در «ناگرا» (۳) بود جنبهٔ میستیك بسیار شدیدی داشت و هنگامی که من از او خواستم تا به‌سنکرونیسم توجه کند ، او بمن چنین پاسخ داد : «نه، این یك مسأله فنی‌نیست بلکه مسأله‌ای ذهنی است. حالا فیلم رانمی‌توان سنکرونیزه کرد مگراینکه به ایتالیا و در محلی که بنا بقول « ژیانـی آمیگو » (۴) دستگاهـی مخصوص این‌کار وجود دارد بروم و به‌کمك این دستگاه امکان بازیابی سنکرونیزاسیون را بدست آورم . مدت ایـن فیلم یکساعت و چهل وپنجدقیقه است. می‌بایستی مواد و وسایل لازم‌برای میکساژ مجددآنرانیز تهیه کنم ...

درپایان سخنانم می‌خواستم بعضی مطالب را دربارهٔ تهیه‌کنندگان سینمای مستقل تأکیدکنم . سینما یـك صنعت است . یك پدیدهٔ اقتصادی است کـه وجوددارد، خواه‌دریك‌سیستم کاپیتالیستی‌وخواه سوسیالیستی.فیلمسازهانباید مانند هنرمندان قرون گذشته باشند.زیراکه در این صورت قادربه‌ساختن فیلم خود وبه‌خصوص پخش‌آن نخواهند بود.آنها در جریان‌کار گهگاه با تهیه‌کنندگان درگیریهایی پیدا می‌کنندکه گاهی نیز پایه ایـن درگیری نادرست است. وقتیکه تهیه‌کننده‌ای به‌کارگردانی جوان پول می‌دهد تااو فیلمش را بردارد ، فکر می‌کندکه او برای ساختن فیلم از شایستگی لازم برخوردار است . بعد هنگامی‌که فیلم ساخته شده بهیچوجه با فیلمی کـه تهیه‌کننده آرزویش را داشت شباهتی نداشت، ناگزیراز فیلمسازمی‌خواهد

---

1 _ Pitanga 2 _ Odeta Lara 3 _ Nagra
4 _ Gianni Amico

که خودشخصاً همهٔمسؤولیتهایمربوط به‌پخش فیلمی‌راکه قابل‌عرضه به‌بازار نیست تقبل‌کند. این‌جا فقط‌یك مسأله استعداد وشایستگی شخصی درمیان نیست، بلکه مسأله تاحدی به‌روحیه‌خاص ادبی‌وجنبه‌های‌فرعی ومازوخیستی و خودآزاری مربوط است . باید شیوه‌های تازه‌یی جستجوکرد تا فیلم بتواند بگردد و پیش برود . همهٔ تهیه‌کنندگان‌سوداگر نیستند و همه‌ـ شانس‌راهم نمیتوان شریر ومستبد خواند، برای همهٔ فیلمهای ساخته شده مبالغی خرج وپول صرف شده است . یك فیلمساز اگرچه خود را مانند یك هنرمند یا یك روشنفکر نمی‌داند ولی باید بفهمد که او نیز با سینما به عنوان یك پدیدهٔ اقتصادی وابسته است . او یا فیلمنامه‌های نویسندگان دیگر را می‌سازدکه بسیار زیبا ، سیاسی و شایسته و درخور ورود بـه‌ـ سالنهای بزرگ سینماهستند وهمه اصول وقوت‌وفن بازاریابی نیزدرآن‌ها ، مراعات می‌شود ، یا اینکه فیلمهای جنبی مـی‌سازد و در این صورت ، بایستی یك نـوع سازمان پخش زیر زمینی هـم دست و پاکند . و اما آنچه‌که درامریکای لاتین می‌گذرد وهمچنین در جهان سوم وفستیوال‌ها، اینست‌که نوعی عوامفریبی سیاسی باکارسینمایی درهم می‌آمیزد، ومشاهده می‌شودکه‌فیلمهای بسیارزشت و مبتذل‌را به‌کمك تمایلات سیاسی‌سازندگان که غالباً اثری از این تمایلات حتی درسطح خود فیلم نیز دیده نمی‌شود وجنبه‌ذهنی محض دارد ، توجیه‌کنند . ولی واقعیت اینست‌که آنها توفیق نیافته‌اند تاانقلابی راکه دم می‌زنند در سطح سیستم تولید، عملی، نمایند. آنهافراوان حرف می‌زنند اماهیچ نتیجه وحاصل مشخص ومحسوسی بدست نمی‌آورند . این بحران‌که در همهٔکشورها عمومیت دارد از جنون ویژهٔ آنها سرچشمه می‌گیرد. باید پذیرفت‌که سینما یك واقعیت امروزی ونو است: تئوری وپـراتیك بایدبهم پیوسته باشند . فیلمسازان نیز مسؤولیت دارند ، نه‌اینکه فقط تهیه‌کنندگان یا پخش‌کنندگان را مسئول بدانیم . اگرشما فیلمهایی برضدسیستم می‌سازیدکه نمی‌توان‌آنها را دربازار عرضه کرد وگردش پیشرفت‌کارآنهـا را نیز نمیتوان تضمین نمود . سیستم‌کاملا علیه‌آنهادست به‌اقدام می‌زند، سینمایك وسیلهٔ ارتباط جمعی است درزمینهٔ بسیارگسترده، نه یك قضیه و تاریخ جمعیت‌های زیر زمینی . برای مواجه شدن و دست و پنجه نرم‌کردن باسیستم باید واقعاً سازمان یافت ومتشکل شد ... و شما دوستان مجله‌کایه نقش بسیار مهمی در این زمینه ها دارید

تا این مسائل را بفهمانید وآنها را روشن سازید . روابط مجله کـایه با محافل سینمایی شاید عمیق‌تر ازآنست که شما تصور می‌کنید . در خارج کـایه امکـان بسط و توسعه فرهنگ سینمایی را فـراهم ساخته است . درعین حال بایداضافه کنم که‌این مجله مسؤول بعضی دیوانگیهای فیلمسازان جوان و مستقل نیز هست .آنها پیوسته مطالب و مقالات کـایه راگواه و شاهد می‌آورند و نخستین فیلمهای خود را نیز برای خوشایندکایه می‌سازند .

کایه : و این فیلمها غالباً آنهایی هستندکه ماکمتر از همه دوست می‌داریم ...

روشا : نفوذ وتأثیر کایه‌بدرجه‌ای است‌که : کایه، فرانسه، سینماتك، فستیوالهای کان یا پزارو خود بخود وبدون‌آنکـه قصد وتعمدی‌درکار باشد پایـه و اساس نوعی‌آکادمیسم قرار گرفته است. در اینجا نوعی اغفال وفریبکاری در میان است. شما نقش بسیار مهمی داریدکه فیلسازان جوان را از این حالت جنون و شیفتگی بیرون‌آورید ...

اما چون مجله اکادمیك نیست ، گـاهی مطالبی درآن مشاهده می‌شودکه من‌قادر به‌درك‌آن نیستم . گاهی تناقضات واطلاعات ناقص نیز درآن‌بچشم می‌خورد. مثلا حالا شما درباره‌آیزنشتاین ، مونتاژ وغیره حرف‌می‌زنید. فیمسازان‌جوان که‌تئوریهای«بازن» را خوانده‌اند چیزی ازآن نمی‌فهمند. شاید لازم باشدکه شماجنبه‌آموزندگی بیشتری به مجله بدهید . مسؤولیت شما درهمین زمینه است . شما انتقادهای بسیار جدید و مترقی بعمل می‌آورید . ولی بعضی ارجاعات و استنادهای شما و همچنین اصطلاحاتی‌که در زمینه انتقاد بکار می‌برید، جز درخورفهم و درك واستفادهٔ فیلمسازهای بسیار ورزیده وآگاه نیست . این کار ممکن است مبنا و پایـهٔ یك نوع ابهام‌وآشفتگی وسردرگمی‌فراوان شود.چون مجله یك وسیلهٔ‌کاربرای همه سطحها در محافل و مراکز سینمایی است ؛ می‌بایـد روی سخنش باهمه باشد. اساس و بنیان فلسفه نقد مجله‌کامل است. ولی سطح مقالات‌خیلی، بالا است وگاهی خیلی جنبهٔ تخصصی بخود می‌گیرد .

وفقط‌چندتن‌فیلمساز معدود وانگشت‌شمارمی‌توانندآنرا به‌درستی‌درك‌کنند. آنهاکه‌نمی‌توانندآنرا بفهمندبه‌برداشتن‌فیلمهایی‌کشانده‌می‌شوند وچیزهایی بنام فیلم‌سرهم می‌کنندکه شماهم‌بنوبهٔ خودچیزی ازآن سردر نمی‌آورید. امروزه‌هدف فیمسازان جوان وتهیدست‌بدست‌آوردن یك جایزه درکان ،

یك قرارداد ساختن فیلم با هالیوود و یك نقد جانانه و حسابی و خوب در مجله کایه دو سینما است .

* * *

متن این مصاحبه کـه روی نوار ضبط شده بود پس از آمدن بروی کاغذ توسط خود **گلوبر روشا** خوانده و اصلاح شده و توضیحات زیر بآن افزوده گشت :

۱ ـ کودتای نظامی ۱۹۶۴ سبب انحلال چند حزب سیاسی شد . اما مالکین بزرگ بازهم به استفاده از **ژاگونسوسها** و به مزدوری گـرفتن آنان به منظور در دست گرفتن حکومت ادامه می‌دادند . کادر وزمینه اجتماعی واقعی است و با حقیقت منطبق است .

۲ ـ دیکتاتوری **وارگاس** عملا مـذاهب افریقایی را ممنـوع ساخت . در **باهیا** مقاومت عجیب و باور نکردنی وجود داشت . **ژرژآمادو** سر گرم نوشتن داستانی دربارهٔ این موضوع است .

۳ ـ **میلاگر** شهری است کـه دروازه‌هایش بـروی سینما گشوده است .فیلمهای : «Entreo Amoreo cangaco»و«Antonio-Das-Mortes»و«OsFnzis» و « Tropici » شهردر میلاگـر فیلمبرداری شده‌اند ، فاریاس (۱) ،کوتیهو (۲) ، لـی‌ماجونیود (۳) و هیرسمن(۴) درسال جاری برای فیلمبرداری از چهار فیلم به میلاگر خواهند رفت. این شهردر نزدیکی سالوادور مرکز ایالت **باهیا** قرار دارد. مردمش فقیر و فراموش شده‌اند. روستایی جوانی نزد سراپراتور فیلم‌آنتونیو می‌آید و قبل از اینکه او بخواهد اندازهٔ نور را بکمك نورسنج معلوم نماید ، میگوید : ۲٫۸ آقا. دراین ساعت اگر دستگاه اینجـا باشد و خورشید هـم درآن نقطه ، میزان نور ۲٫۸ است . من این را در فیلمهای دیگر دیده‌ام. ازاین ببعد«کابوکلو»(۵) به‌عنوان دستیار بکار مشغول شد.کابوکلو از بسیاری صاحبکارها باهوشتر است ...

۴ ـ **تروپی کالیسمو** . چه بایدگفت ؟ ذوق منحرف ؟ پورنوگرافی ؟ زیبایی ؟ فیلم «Soy Loco Por te America»،که یك‌ملودرام مگزیکی است فیلمی است با خصوصیات مازوخیستی، تعمیم قضایا ، اروتیسم، خشونت، خونریزی، آدمخوارگی ، طنز ، انتقاد از خود و فقر وبیچارگی .

در فیلم «برازیل در سال ۲۰۰۰ » پرسوناژ فیلم می‌گوید : «می‌خواهم این حق‌را داشته‌باشم که بدوی باقی بمانم.» موسیقی وسینمای برزیل‌هم در همین جهت گام برمی‌دارند. فیلم‌های«زمین در وحشت»، «آنتونیو»، «برازیل درسال ۲۰۰۰». **«اوس هردیروس»، «ماکونیما» ، «اوآلینستا»** از نوع فیلمهای تروپی‌کالیست هستند . می‌خواهم بگویم

1 ـ Farias 2 ـ Coutinho 3 ـ Lima Junior
4 ـ Hirszman 5 ـ Caboclo

که اینها انواع گوناگونی هستندکه براساس و پایهٔ سینمای نووی برزیل ساخته شده‌اند . اما تروپی کالیسم تنها کشش سینمای نـوو نیست برای اینکه فقط یك سینمای نوو وجـود ندارد بلکه چند سینمای نوو هست. درجهان‌سوم هرپلان باز روی واقعیت خود ازخصوصیت تازگی وبدعت بهره‌ور است ولی پیوسته بایدبیاد داشت که دیالکتیك واقعیت‌خیلی پیچیده‌تر از منطق صوری «به‌اصطلاح مارکسیستها» است .

۵ ـ **اسوالد دوآندراده** (۱)، بزرگترین شاعر و نوآوندهٔ برزیل است که اینك مدتی از مرگ او می گذرد . او گفته است : « **توپی ار نات توپی** » (۲) و معنی‌آن چنین است : یا باید به‌حالت بدوی باقی بود و یا بدوی نبود . (**توپی** : مردمان بومی هستندکه توسط سفیدهای متمدن به ویرانی و نابودی کشانده شدند.)

«برزیل درسال ۲۰۰۰»و«**مارکونیما**»، بااقتباس‌والهام ازاثر**اسوالددوآندراده** ساخته شده‌اند. **داویدنیور** (۳) نیزدر «**خاطره هلنا**» (۴) عشق رابدون‌اینکه‌پروایی از سیاست داشتـه باشد از **کارلوس دورموند دوآندراده**» (۵) شـاعر گـرفته است ، بنظرمن بهتراست گفته شود که حزن‌واندوه تروپیکال را ازاو اقتباس کرده است . فیلمسازان‌نسل ما، سینمای ماقبل تاریخ سینمای‌برزیل را قلم‌می‌زنند، وهمهٔ‌آنها نیز باارزش هستند هم فیلمهای داستانی و هم صدها فیلم مستند ۱۶ میلیمتری که **توماس‌فارکاس**(۶) به‌همراهـی یك گـروه بزرگ از فیلمسازان جوان باسرپرستی **ژرالد وسارنـو** (۷) **ادگار دوپالرو** (۸) **سرژلومونیز** (۹) **پائولوژیل سوارس** (۱۰) **آلفونسوبه آنود** (۱۱)و دیگران مشغول تهیه مستقیم‌آنها در بارهٔ برزیل است .

۶ـ **مارتیم گنسالوز** (۱۲) ،آموزشگاه تآتر را در دانشگاه **باهیا**که مدرنترین دانشگاه برزیل است تأسیس کرده‌است ولی‌ادامه‌کار بعلت مخالفتهای ارتجاع محلی برای او غیر مقدور گردید .

***

این یاد داشت را نیز روشا بعداً به توضیحات خود افزود :

گودار در ایتالیافیلم وسترنی برمی‌دارد و از من خواست تا مدیریت سینمای سیاسی را بپذیرم . روز اول بابازوانی گشوده من در برابر دوربین قرار گرفتم وبه سمتی‌ناشناس

---

1 ـ Os Wald de Andrade
2 ـ Tupio rnot tupi
3 ـ David Never
4 ـ Memoria de Helena
5 ـ Carlos Dumond
6 ـ Thomas Farcas
7 ـ Geraldo Sarno
8 ـ Edgardo Pallero
9 ـ Sargio Muniz
10 ـ Paulo Cil Soares
11 ـ Alfonso Beato
12 ـ Martim Goncalves

و پرماجـرا متوجه شدم وبااین کار جهت دیگری را بسوی سینمای جهان سوم نشان‌دادم . ولی چون گودار خواست که پلان را برای بار دوم فیلمبرداری کند من فریاد زدم که باید دقیق و سریع بود . ما وقت زیادی نداریم که از مرگ بترسیم. و پس از آن همان کسی که از من مدیریت سینمای سیاسی را خـواسته بود درجهت راه جهان سوم گام نهاد ولی بعداً به دنبال من آمد و به سمتی ناشناخته و پر از ماجرا روی‌آورد . من دیگر گفتار نخستین روز فیلمبرداری را تکرار نمی‌کنم. ولی چنین می‌گویم :« بلکه همه چیز خطرناك است»و این سرود را می‌خوانم : «tudoé divinoe maravilhògo» ـ این سرود از ولوز وژیل است که معرف‌وبلندگوی اتومیستیفکاسیون فیلمسازان‌سیاسی است که درمحاوره سخنان‌چپ‌گرا برزبان می‌آورند و فیلمهای دست راستی می‌سازند ، که زمینه و بافت‌های اساسی‌آنها بی‌شرمانه وراحت طلبانه است . اگر من این گناه را برگردن بگرفتم که چنین فیلمهایی تهیه‌کنم نیازی هم ندارم کـه سینمای خودر را توجیه نمایـم بلکه باید علیه تروریسم کـه دانشجویان را به فستیوال برلن می‌فرستد تا برضد فیلم خطرناك! «برزیل درسال ۲۰۰۰» اثره «والتر لیما جونیور» سوت بکشند ، مبارزه‌کنم (این فیلم دارای بدعت تروپی کالیسم آدمکشانه‌است که بدون پروا واحساس شرم خود را درمعرض بحث وقضاوت قرار می‌دهد.) یا همان تروریسم که در رم به «پارتنر» حمله می‌کند یا به خود جرأت می‌دهد که دربارهٔ روحیه انقلابی ژان‌مـاری شتراب شك و تردیدکند و پیوسته رآلیسم سوسیالیستی، رآلیسم انتقادی ورآلیسم سودآلیست راکه خیلی ارتجاعی‌تر ازاستتیك عامه پسندسینمای امریکایی است ، مورد تجلیل و تکریم قرار دهد ، حـال آنکه ثمربخش بودن بسی مهمتر و برتر از هیستری دسته جمعی است که در دادگاههای سرکوب‌کننده بنام یك انقلاب فرهنگی در چین ، همانند سانسورهای فاشیستی ، جریان و اجمال می‌گردد .

من‌می‌خواهم قبل از آنکه گودار از حرکت باز ماند درمقابل دوربین او اعلام‌دارم که وی پس ازآیزنشتاین بزرگترین فیلمساز است . او نباید از شرایط خطیر، خدایی و شگفت آور خود احساس گناه کند .

نوشته‌ی : منوچهر افتخاری

بررسی تاریخ سینمای ژاپن

عوامل پیدایش سینما در ژاپن :

درسال ۱۸۹۴ دستگاهی بنام کینتوسکوپ (Kintoscope) درآمریکا ساخته‌شد که‌باانداختن سکه‌ای تصاویر متحرکی درآن نمایان میگشت . دوسال بعد درسال ۱۸۹۶ این دستگاه وسیله ژاپنی‌ها خریداری و به ژاپن برده شد . استقبال مردم از ایـن دستگاه مقدمه‌ای برای ورود سینما به ژاپن گشت بطوریکه دراواسط سال۱۸۹۶اولین سالن سینما در ژاپن ساخته شد و نمایش فیلمهای صامت‌آغاز گشت .

فیلمهائی که دراین‌سالن بنمایش گذاشته شدفیلمهائی بودنظیر«مرگ ملکه اسکاتلند» Death of Mary Queen و « تغذیه‌کبوتـران » Feeding Piceans از کارخانه «ادیسون»، «شنا در دریا» همچنین «ورود یك قطاربایستگاه» از برادران لومیر.

تماشاچی ژاپنی عادت‌عجیبی به شنیدن توضیح واضحات داشت . این وضع در تآتـر ژاپن بخصوص تآتر «کابوکی» Kabuki و نوعی نمایش عروسکی بنام «بون‌راکو» Bun Raku بدین شکل بود، که شخص یاعده‌ای دراثنای نمایش توضیحاتی در مورد نمایشنامه میدادند. در نمایش فیلم نیز این عادت ترك نشد . فیلمها و سیله شخصی بنام « بنچی » Benchi توضیح داده میشد . مثلا هواپیما را روی پرده نشان میداد و می گفت این هواپیما است که درآسمان حرکت می کند . بعد از مدتی «بنچی‌ها» بقدری مشهور و معروف شده بودند که دراعلام نمایش فیلمها نام «بنچی» ذکر می‌شد. درحقیقت این عادت مردم بود که برای این افراد شهرت واعتبار زیادی ببارآورد . (بنچی‌هائی بودند متخصص فیلمهای درام، متخصص فیلمهای کمدی و جنگی وغیره ...) کار بجائی رسید که نام «بنچی» مهم‌تر از نام فیلم تلقی می‌شد. نام فیلم وهنرپیشه تحت‌تأثیر نام بنچی بود. «بنچی‌ها» بطور کلی دراثنای توضیح صحنه‌ها قهرمانهای مرد راجیم Jim قهرمان زن را ماری Mary و شخص خبیث را « رودلف » Rudolph می‌نامیدند حال اگر این افراد درفیلم بهرنام خوانده می‌شدند برای تماشاچی ژاپنی فقط نام‌های ذکرشده قابل قبول بود تأثیر این افراد درسینمای ژاپن ریشه‌دار است. به نحوی که اکنون‌هم وقتی در ژاپن فیلم خارجی نشان می‌دهند (دوبله در ژاپن معمول نیست و فیلها زیرنویس دارند) مثلا وقتی که برج ایفل را نشان می‌دهد در زیرنویس فیلم نوشته می‌شود «این برج ایفل است» با این حال عادت فوق بنحو بسیار ضیعفی اکنون‌نیز دربین تماشاچی‌ژاپنی وجود دارد

اولین دوربین فیلم برداری در سال ۱۸۹۷ از کارخانه « پاته » Pathe فرانسه بژاپن واردشد وفیلمی تهیه شد که‌جهت کارهای لابراتوار (ظهور وچاپ) بفرانسه فرستادند. این فیلم خوب چاپ نشد و فعلا نسخه‌ای ازآن در دست نیست .

گامهای اولیه سینمای ژاپن:

اولین‌تظاهرات سینمای ژاپن درسال ۱۸۹۷ بوسیله شخصی بنام «شیباتا» Shibata که علاقمند به سینما بود و درکارخانه‌کار می‌کرد انجام گـرفت . او فیلمهائی بمدت ۲ یا ۳دقیقه ازکوچه وخیابان ومناظر مختلف برداشت. این فیلمها به‌نمایش درآمد. روی این اصل گروه تآتر «کابوکی» از او خواستند که از نمایشات آنها فیلـم تهیه کند . «شیباتا» با گروهی که فراهم کرده بود ازنمایشات آن گروه که شامل نمایشنامه‌های «کابوکی»، «بون‌راکو» و قصرهای محلی بود فیلمبرداری کرد .

نمایش این فیلمها گروه کثیری را بتماشا کشاند و اولین پایه‌های سینمای ژاپن استوار گشت. بعد از «شیباتا» فیلمسازان دیگری نیز در ژاپن پیدا شدند ، کـه شاید نتوان لفظ

کارگردان بآنها اطلاق کرد. این اشخاص فیلمهای متفرقه کوتاه می‌ساختند. که رفته رفته کارآنها نصج گرفت. و سبب رواج سینما در ژاپن شد

اولین استودیوی فیلمبرداری درسال۱۹۰۵تأسیس شد. تاآنزمان کارگردان بمفهومی که امروزه استنباط می‌شود وجود نداشت کارگردانان اشخاصی بودند که گفتار وصحنه را برای هنرپیشه بازگو می‌کردند. تهیه فیلم ازگروههای تآتری وارد مرحله تازه‌ای شد. در سالن نمایش صحنه‌های داخلی بصورت تآتر و صحنه‌های خارجی راکه قبلا فیلمبرداری کرده بودند روی پرده نشان می‌دادند. هنرپیشه‌ها که در پشت پرده قرار داشتند گفتار را بیان می‌کردند به نحوی کـه حرکات دهان وگفتاری که شنیده مـی‌شد میزان باشد. اگر از نمایشنامه بخصوصی استقبال می‌شد، از صحنه‌های داخلی‌آن نمایشنامه هم فیلم می‌ساختند و بصورت فیلم‌کامل سینمائی نمایش میدادند.

چگونه کیفت هنری وارد سینمای ژاپن شد:

اولین‌کارگردانی که جنبه هنری را وارد سینمای ژاپن‌کرد. شخصی بنام «ماکینو» Makinoبود. درگروه او هنرپیشه‌ای بنام «اوبه» Obe کارمی‌کردکه قبلا درتآترهای کابوکی و «نو» Noh شهرت زیادی داشت.

«ماکینو» با استفاده از شهرت «اوبه» فیلمهائی ساخت که مورد استقبال شدید مردم قرارگرفت. این فیلمها یك حلقه‌ای، دو حلقه‌ای وگاه پانزده حلقه‌ای بود. رواج‌کار «ماکینو» پرکاری شدیدی را برایش به ارمغان‌آورد. بطوریکه در سال حدود پانزده فیلم تهیه می‌کرد. ماکینو در فیلمهایش از لانگ شات استفاده میکرد، «کات»، «کلوزآپ»، و حرکت دوربین نداشت دوربین او ثابت و داستان بصورت تآتری بازی می‌شد. یکی از دلایل‌شهرت «ماکینو» بعنوان یك‌کارگردان خوب صرفه‌جو بودن اوبود ماکنیو» فیلمهایش را۸کادر در ثانیه می‌گرفت روی این اصـل از نظراقتصادی بصرفه مقرون‌تر بود فیلمهای ماکینو ازنظر محتوی از تمام آثار فیلمسازان پیشین قوی‌تر بود. بنابراین میتوان او را اولین پایه‌گذار سینمای ژاپن نامید.

وسائل فیلم برداری از فرانسه و بعد ازآمریکا به ژاپن وارد می‌شد و اشخاصی کـه باین‌کشورهاجهت مطالعه‌امور سینمائی‌مسافرت‌کرده بودندبعد ازبازگشت‌کارسینماراآموزش می‌دادند

فیلمها را برای شستشو به اروپا می‌فرستادند ولی ماکینو به تقلید از کار لابراتوار عکاسی تانك‌های چاپ فیلم را ساخت و ژاپن بعد از مدتی خود دارای لابراتوار شد.

مشکلی که دامنگیر سینمای ژاپن بود:

مشکلی‌که سینمای ژاپن باآن مواجه گردید. مسأله نبودن هنرپیشه زن بود زیرا

ژاپنی‌ها بعلت تعصب و پیروی ازسنن خاص خـود بزن اجازه بازی نمی‌دادند، در تآترهم وضع بهمین منوال بود و مرد را برای بازی در نقش زن گریم می‌کردندکه این مردگریم شده در سینما نیز نقش زن را ایفا می‌کرد . این افراد به « اویامـا » Oyama مشهور بودند و بسیاری از بزرگترین‌کارگردانان سینمای ژاپن از جمله‌گینو گاساKinocasa سازنده فیلم رنگی معروف «دروازه جهنم» و «کوروساوا» اول «اویاما» بودند .

ریشه «اویاما» ممکن است مذهبی بوده باشد . ولی بیشتر این قول قابل قبول است که «اویاما»آداب و رسوم حاضر ژاپنی‌ها بوده است .

شیوه های فیلمسازی در ژاپن:

از ابتدای شروع سینما در ژاپن تا بامـروز ، فیلمهای ژاپنی بطورکلی بدوگـروه تقسیم می‌شوند. گروه اول فیلمهای « جیدای جیکی» Jidai Geki است. کلیه فیلمهائی که بیکی از ادوار قبلی تاریخ‌ژاپن مربوط میشود جزء این گروه می‌باشندکه داستان‌آنها شامل حقیقت ، تاریخ ، افسانه و اساطیر است .

گروه دوم فیلمهای «جندای‌جیکی» (Jendai Geki) است‌که مسائل روز مره و زمان حال را مطرح می‌کند .

ژاپنی‌هاآزمایش با فیلم رنگی راخیلی زود درسال ۱۹۰۹ شروع کـردند ، کارآنها بیشتر جنبه‌آزمایشی داشت و اکثر ناموفق بود .

درسال۱۹۱۷کارگردانی‌بنام «تاناگا» Tanaka شروع بکارکرد او تکنیك رادر سینمای ژاپن عوض‌نمود وفیلمی ساخت متفاوت باآثار «ماکینو»، اواز«مدیوم شات»و«کات» استفاده‌کردوگرامرسینما راواردآثارسینمای ژاپن نمود وفیلمی ساخت‌بنام «جسدجاندار»، دراین فیلم «کینو گاسا»نقش یك هنرپیشه زن را ایفا می‌کرد (اویاما)، این فیلم دراماتیك بود وسبب معرفی«کینو گاسا»بسینمای ژاپن گردید.

شرکت مستقیم زنان هنرپیشه در سینما:

کارگردانان ژاپنی‌که در امریکا بسرمی‌بردند بعد از مراجعت به‌کشور خود شروع به‌اشاعه و تفهیم این نکته‌که نقش زن در سینما بایدبوسیله هنرپیشه زن ایفا شود نمودند. که البته درآغازبا مخالفت شدید روبرو شدند . تا اینکه در سال ۱۹۲۱ ایـن سد شکسته شد وکم‌کم هنرپیشه‌های زن واردکارهای سینما شدند . باین ترتیب سنیمای ژاپن پـروبال گرفت‌ودر دهه‌بیستم‌قرن اخیرکم‌کم چهره‌های پرفروغی درسینمای‌ژاپن بوجودآمدکه بعضی ازآنها همانطورکه ذکر شدکار خود را در سینما از اویامائی شروع‌کرده بودند .

رعایت سلسله مراتب :

یکی از مسائلی که همیشه در سینمای ژاپن مطرح بوده رعـایت سلسله مراتب است این مطلب و محدودیت تاقبل از سال ۱۹۵۷ کـاملا رعایت مـی‌شد . بدین نحو که کسی که می‌خواست کارگردان‌شود بایداول‌متصدی حمل‌ونقل دوربین سپس متصدی«دقك»Clapper وبعد دستیار مونتور و در مرحله بعدی مونتور ، سپس دستیار فیلمبردار ،آنگاه فیلمبردار وبالاخره‌کارگردان می‌شد. زیرا معتقد بودند طی مراحل این دوران برای هرکارگردانی لازم و ضروری است . بنابراین‌کارگـردانی نبودکـه دارای سن‌کمتر از ۳۵ سال داشته باشد . البته این امر بـدون استثنا نبود زیرا یاسوجیرو اوزو Yasujiro Ozu در ۲۵ سالگی شروع بکارگردانی‌کرد .

فیلمهای‌تجارتی حسب‌المعمول همه‌جا فروش خوبی داشت وتماشاچی ژاپنی زیادروی خوش به سینمای هنری نشان نمی‌داد . اولین مجله هنری سینمائی وجدی در سال ۱۹۱۷ توسط یك ژاپنی‌که درآمریکا تحصیل‌کرده بود شروع بفعالیت کرد ، این مجلـه سعی در آموزش تکنیك سینما داشت ولی یکسال بعد بعلت عدم استقبال مردم مجله تعطیل شد .

رواج‌کار استودیوها :

در این موقع استودیوی «شوشی‌کو» Shochiku توسط دونفر که قبلادر سینماها پسته و تخمه می‌فروختند تأسیس شد ایندو سرمایه خوبی داشتند و استودیوی «شوشی‌کـو» کم‌کم شکل‌گرفت .

قبل‌ازجنگ عده‌ای که‌بامریکابرای‌کار در رشته‌فیلمسازی رفته بودند بژاپن بازگشتند کمپانی «شوشی‌کو» مایل بود«سه‌سوهایاکاوا Sessue Hayakava» را (که‌آخرین‌بار درفیلم«پل رودخانه‌کوای»درنقش فرمانده ژاپنی‌ظاهرشد)به‌ژاپن برگرداند. وحتی گروهی را برای اینکاربه‌آمریکا میفرستندولی«سه‌سوهایاکاوا»که‌آنزمان درآمدخوبی‌درآمریکاداشت حاضربمراجعت نشد وبجای اوشخصی بنام «هنری‌کوتانی» Henry Kotani راکه در گروه هنرپیشگان «لاسکی» (۱) دوره‌کارگردانی و فیلمبرداری دیده بود به ژاپن میاورند واو درژاپن مشغول ساختن فیلم‌می‌شود کمپانی شوشی‌کو اعلامیه‌ای چاپ می‌کندکه فیلمهای

---

۱ ـ The Fahous.Lasky company گروهی‌که بوسیله «لاسکی» تشکیل شد و بعد ازچندی خود او شرکت پارامونت را بوجودآورد .

این کمپانی هنری و با ارزش خواهد بود« کوتانی» فیلم «زن جزیره‌ای» را برای کمپانی شوشی‌کو ساخت، او تحت تأثیر کارکارگردانان آمریکائی بود و سناریو را بشیوه آمریکائیها دکوپاژ وتنظیم می‌کرد و همینطور بشیوه آنها برای بالا بردن احساس هنرپیشه‌ها سرصحنه‌های فیلمبرداری از موزیك استفاده می‌کرد . وحتی معروف است که« کوتانی» در موقع کاردستودات خود را به‌گروه بزبان انگلیسی میداده است،درکمپانی «شوشی‌کو» هنرپیشه‌های زن استخدام شدند و اویاماهاکه وضع خود را در خطر دیدند اعتصاب کردندکه البته بی‌نتیجه بود و هنرپیشه‌های زن رسماً کار خود را شروع کردند .

بعد ازتهیه لوازم و وسائل‌کافی در ژاپن کمپانی‌ها شروع برشدکردند با این شرایط کمپانی «نیکاتسو» Nicatsu آزادی بیشتری به‌کارگردانان خود داد . در سال ۱۹۲۳ «کنساکو سوزوکی» Kensaku Suzuki برای اولین بار از فیلم حساس برای فیلم‌برداری در شب استفاده کرد . چون قبلاً در روز با استفاده از فیلترافه‌شب می‌گرفتند، اینکار «سوزوکی» جسورانه بود. بدلیل‌آنکه ژاپنی‌ها از اینگونه‌آزمایشات هراس داشتند. درهمان سال سینمای ژاپن با یکی از استعدادهای بزرگ خود بنام« کنجی میزوکوشی» Kenji Mizoguchi روبرو می‌شود. این شخص فیلم«بندر مه‌آلود» را برای‌کمپانی نیکاتسو ساخت این فیلم جنبش‌عظیمی را درسینمای ژاپن بوجودآورد. «میزوگوشی» ازمیان پرده که‌آنزمان در فیلمهای صامت معمول بود استفاده‌کرد .

زلزله وجنبش بزرگ مترقیانه سینما :

اتفاق مهم درسال ۱۹۳۲ افتاد ، قسمت اعظم شهر «توکیو» که مرکز اصلی فعالیت‌های‌فرهنگی وهنری بود براثر زلزله شدیدی باخاك یکسان شد واستودیوها صدمهٔ فراوان دیدند. بعد از زلزله عجیب این بودکه مردم سینما را بصورت یك‌پدیده جدی تلقی‌کردند و فیلمهائی‌که داستان‌های‌آن مربوط به زلزله و اثرات‌آن بود ساخته شد وکم‌کم سوژه ها به‌مسائل روز و بررسی خلق و خوی مردم‌کشیده شد. واینجا بودکه‌شیوه «جندای جیکی» بوسیله اشخاصی مانند«اوزو» و«گوشو» Gosho شکل گرفت این فیلمها مشکلات ومسائل روزمره شخصی ژاپن را در زمان خود بررسی می‌کرد .

اقتصاد در سینمای ژاپن:

وضع مالی سینماگران ژاپنی و اجرت‌ها به نسبت سایر کشورها بشدت کم بود. بخصوص بعد ازجنگ که رکودی درکار آنها حادث شده بود، هنرپیشه‌ها در مورد پیری واز کار افتادگی تأمین نداشتند. هرچند امروز وضع خیلی فرق کرده است. ولی باز هم به‌نسبت، دستمزدها فوق‌العاده پائین است. استودیوها درکارفیلمسازی کنترل کامل داشتند. حتی گاه نام فیلم‌را نیز تعیین می‌کردند. این فشار در مورد تمام کارگردانها یکسان بوده وهست بجزچهار یاپنج فیلمساز نامی که بعلت شخصیت جهانی‌وارزش کار استقلال نسبتاً زیاد تری بدست‌آوردند. بدنیست که اشاره شود که «کوروساوا» وقتی فیلم هفت سامورائی را می‌ساخت در بخشی ازشهر «کیوتو» پنج ماه تمام باگروه فیلمبرداری منتظر باران دلخواه برای فیلمبرداری از یك صحنه بارانی بود. از طرف استودیو تلگرافی باو مخابره شد و خواستند که هرچه زودتر برگردد. «کوروساوا» چنین پاسخ‌میدهد: «اگر من برگردم بهتر است مرا اخراج کنید». وقتی میخواستند فیلم «راشومون» را از نظر اقتصادی پخش کوتاه کنند، کوروساوا گفت: «اگرقرار است‌فیلم‌مراکوتاه کنیدآنرا ازعرض ببرید»، درزمان جنگ یك گروه نظامی ژاپنی باید قبلا فیلم را میدید و بعداجازه نمایش صادر می‌کرد. و دقت می‌کردند که فیلم ازنظر روحیه نظامی و ملی باخط مشی دولت منافاتی نداشته باشد. این گروه بعداز دیدن اولین فیلم «کوروساوا» بنام «افسانه جودو» آنرا ردکردند. آنزمان «کوروساوا» اعتباری نداشت و «اوزو» بکمك او شتافت، «اوزو» به‌گروه نظامی بالحن قاطع می‌گوید: «اینکه یك فیلم جاسوسی ویاجنگی و غیره است معنی ندارد. یك فیلم یا خوبست یا بد واین فیلم بنظرمن خوبست»، اعتبار بی‌حد «اوزو» گروه نظامی را نرم کرد. بهرحال کنترل و سانسور در سینمای ژاپن زیاد بود.

هفت کمپانی فیلمسازی در ژاپن وجود دارد که بطور کلی امور مربوط به فیلمسازی را شدیداً کنترل می‌کند، و کارکردن هنرمندان بدون وابستگی باین کمپانی‌ها مشکل و تقریباً محال است. فقط مدت کوتاهی است که کارگردانان ژاپن بعد از ۴۰ سال فعالیت و داشتن شخصیت بین‌المللی اقدام به تأسیس یك کمپانی مستقل کرده‌اند باین ترتیب که «کوروساوا»، ایشی‌واکا Ichi waka، کوبایاشی Koba Yashi، و «کینوگاسا» با همکاری و همفکری یکدیگر مقداری پول از بانك قرض کرده‌اند، و بانك با آنها شرط نموده است، که در صورت پرفروش بودن اولین محصول آنها اعتبار لازم برایشان ایجاد خواهد کرد و گرنه پولی برای تهیه فیلمهای بعدی نخواهد داد. بااینحال این کمپانی

در حال ورشکستگی است . و بدین نحو است که حتی شخصیت‌های بزرگ سینمای ژاپن قادر به‌ساختن اثری کاملاً شخصی نشدند. برای نمونه قرار بود فیلم«تورا تورا» (۱) قسمت ژاپنی‌فیلم را «کوروساوا» بسازد ولی او بعد از برداشتن چند صحنه بشدت مریض می‌شود و کمپانی تهیه کننده ادامه‌کار راباتوجه به سن و مریضی وی از نظر اقتصادی خطرناك تلقی می‌کند لذا قسمت ژاپنی را به‌یك‌کارگردان دیگر ژاپن واگذار می‌کنند.

بطورکلی واضح است که بسبب عوامل اقتصادی وفشار روی فرد در ممالك سرمایه ـ داری‌اکثر، هنرمندخفه‌می‌شود وقادر به‌ساختن‌اثرمطلوب نخواهد بودودرکشورهای‌کمونیستی هم هنرمند اکثردر خدمت تبلیغات رژیم است که هریك بنوعی جلوی‌هنرمند را سدمی‌کنند. با این وصف شاهکارهای بی‌نظیری در این سینمای‌کنترل شده ساخته شده است . البته نباید منکر اثر مخرب جنگ در سینمای ژاپن شد و این خود در ادامه نفوذآن در غرب موثر بـود .

بعد از شکست ژاپن در جنگ دوم جهانی قبل از ساخته شدن هـرفیلمی باید یك نسخه از سناریوی‌آن به دفترکار ژنرال «مك‌آرتور» فرستاده میشد و بعد از بررسی اجازه فیلم برداری صادر می‌شد (برای این‌که‌سوژه فیلم احیاناً احساسات ملی را تحریك نکند).

تأثیر و نفوذآمریکا در سینمای ژاپن :

تأثیرآمریکا در وضع ملت ژاپن و سینمای آن غیرقابل انکار است . همچنانکـه هیچ ملتی مانندآمریکا به ژاپن لطمه نزده ، هیچ ملتی نیز مانندآمریکا در ژاپن تأثیر نگذاشته است، برای مثال، بازی «بیس بال» که یك بازی‌کاملاً امریکائی است‌در ژاپن معمول گردیده و مردم ازآن لذت می‌برند . حتی‌آهنگهائی موجود است که رفته رفته بصورت‌آهنگهـای ژاپنی‌بارنگ محلی درآمده است. تشکیلات‌کانگستری مثلاً درشهر«اوکیناوا» **Okinava** ژاپن‌مانند شیکاگو، کلوبهای شبانه، دسته بندی‌های‌کانگستری و زدو خوردهای زیادی دیده می‌شود. بعد از ورودآمریکائیها ستاره سازی درژاپن مد می‌شود ولی با این‌حال ،تماشاچی ژاپنی عاشق ستاره‌های‌آمریکائی است . و این از عجایب است . ملتی که‌آنقدر از آمریـکا زجر کشیده باین‌شدت بآن متمایل گشته است. سینمای ژاپن‌نیز بهمین‌علت تحت تأثیرسینمای آمریکا قرار گرفت . سینمای «گریفیث» **Griffith**، «توماس اینس» **Thomas Ince** وارنست لوبیچ **Ernest lubitch** مورد استقبال شدید مردم واقع‌شد وهنرمندان ژاپنی‌را

(۱) تورابمعنی ببر است.

متأثر کرد . «اوزو» میگوید فیلم «چرخ وفلك عروسی» Weedig circle از «لوبیچ» را ۲۵ بار دیده است و فقط خصوصیات ویژه ملـی مردم ژاپن بود که معدودی هنرمند را قادرساخت که باین پدیده وارداتی رنگ محلی بدهند و یك سینمای راستین بوجودآورند.

تکنیك در سینمای ژاپن :

ژاپنی‌ها بطورکلـی مردمـی تکنیکی هستند و در دهه دوم قرن بیستم کـه سالهای درخشندگی سینمای ژاپن بودپیشرفت تکنیکی ژاپنی‌ها در فیلمسازی‌حیرت انگیز می‌نمود، فیلم برداراني نظیر«میاگاوایا» Miyacawa که راشومون رافیلم برداری کرده است وبعد «هایاساکا» Hayasaka وعده‌ای دیگر که بسهم خودکارهای جالبی عرضه کردند. درزمینه رنگ نیز فیلم«دروازه جهنم» ساخته «کینوگاسا» شاهکاری از نور پردازی و بازی بارنگ بود . لابراتوارها مجهز شده بودند . موسیقی فیلم رفته رفته اهمیت زیادی پیدا می‌کرد . امروزه هـم موسیقی فیلم در ژاپـن نقش مهمی ایفا می‌کند . این موسیقی مخلوطـی از موسیقی محلی‌وغربی است. سلیقه‌کارگردانهای ژاپنی بشدت متفاوت بود، مثلا«کوروساوا» سهم بسیاری در پیشبرد زبان سینمائی از نقطه نظر هنری و فیلم برداری دارد او باتکنیك چندجنبی(۱)فیلمبرداری‌منتخب‌خود وبکار بردن‌هوشیارانه‌عدسی‌های‌دورگیر Telephoto سینمای ژاپن را غنای خاص بخشیده است. وبعضی مانند «اوزو» که سخت باتکنیك مخالفت میورزید و دوربین را حرکت نمیداد . ولی چیزی که دربین همه‌آنهـا تقریباً مشترك بـود تمرین زیاد هنگام‌کار و برداشت‌کم حدود ۱ به ۲ .

در ژاپن مدیر فیلمبرداری و متصدی دوربین یکنفر است ، فقط چندکمك دارد. یکی برای نور، دیگری برای حرکت دوربین ، وسومی برای «فوکوس» بهرحال فیلم‌برادران ژاپنی چیزی‌کم از غربی‌ها ندارند .

در ژاپن مونتورهای خوبـی هست ولی در این زمینه مانند ایتالیائیها و آمریکائیها پیشرفتی ندارند .

هنرپیشگی :

هنرپیشگی در اوان طـرفدار زیادی نداشت ولـی رفته رفته بعلت استقبال مردم ، هنرپیشه‌ها زیاد شدند وچهره‌هـای مشهور پدیدار گشتند وکسانی مانند « توشیرو میفونه»

(۱) «کوروساوا» گاه از بعضی صحنه‌ها با پنج دوربین فیلمبرداری میکرد. .

Toshiro Mifune از نظر ارزش درسطح بین‌المللی هستند .

دورهٔ طلائی :

فیلمهائی که درژاپن ساخته می‌شود بدودسته تقسیم میگردد. فیلمهائی که برای ژاپنی‌ها ونمایش درژاپن ساخته می‌شود که این فیلمها اجازه خروج از ژاپن راندارند وفیلمهای مخصوص خارج که‌ازآن جمله فیلمهای کوروساوا است. سالهای درخشان سینمای‌ژاپن ازسال ۱۹۲۷ تا۱۹۵۶ است. قبل از این سالها سینمای ژاپن از نظر کمیت زیاد و از نظر کیفیت ضعیف بود . اما در سالهای فوق شاهکارهای این سینما چه صامت وچه ناطق عرضه شد .

در ژاپن جایزه‌ای وجود دارد بنام «کینه‌ما جومپو» Kinem Jumpo این جایزه باقضاوت‌بزرگترین نقادین ژاپنی همه‌ساله به‌بهترین فیلمسازان‌تعلق‌می گیردوارزش جهانی دارد. ازاین رهگذر «کوروساوا» سه بار میزوگوشی ۴ بار و اوزو ده بار جوائز را بخود اختصاص داده‌اند .

بلوغ سینمای ژاپن بافیلمهای «بندر مه‌آلود» از میزوگوشی و«راههای متقاطع» از «کینوگاسا» شروع می‌شود: مسئولین پخش فیلم در ژاپن‌همیشه واهمه داشتند. شاید منتقدین غربی‌آثارشان را نپسندند تا اینکه درسال ۱۹۵۳ فیلم راشومون ساخته کوروساوا جایزه اول فستیوال ونیز را تصاحب‌کرد (شیرطلائی) وازطرفی نقدنویسی‌وتوجه‌به سینما بعنوان هنرقابل بحث ازسال۱۹۵۴شروع شده بود، درنتیجه سینمای ژاپن موردتوجه منتقدین‌قرار گرفت ودر سال ۱۹۵۶ بودکه فیلم «افسانه ماه رنگ پریده» اثر میزوگوشی برنده (شیر طلائی) جایزه فستیوال ونیز شد و جزوده فیلم‌بزرگ انتخابی تاریخ‌قرار گرفت . وسینمای ژاپن باین ترتیب شناخته شد و از طرف متفکرین و هنرشناسان غربی کاملا پذیرفته گشت و این بخاطر توفیق فیلمسازان دوره طلائی در فستیوالها بود (چنانکه سینمای هند نیز قبل از شناخته شدن «ساتیاجیت ری» تثبیت نشده بود) جان جیلت ، منتقد معروف بعد از بررسی‌های زیادکارگردانهای ژاپن‌را تقسیم بندی می‌کند. دراین بررسی که نظرژاپنی‌ها و غربی ها در نظر گرفته شده است از نظر ارزش کار هنری «اوزو» بزرگترین فیلمساز ژاپن در طول تاریخ و بعد از او «میزوگوشی» و «کوروساوا» قرار دارند .

ولی مانند امروزکه اقبال تجارتی کمتری نصیب فیلمهائی که دارای ارزش زیادهنری هستند می‌شود و اینگونه فیلمها سلیقه عامه را ارضا نمی‌کند سینمای ژاپن نیز اقبال تجارتی نیافت .

متأسفانه امروز سینمای ژاپن درخشندگی سابق را ندارد زیرا عده‌ای ازبزرگترین چهره‌ها و نامهاکـه مرده‌اند و بعضی‌که مانندکوروساوا زنده‌اند شوری برای فیلمسازی ندارند . تازگیها جوانی بنام «ناگیشا اوشیما» کم‌کم دارد نام بزرگان را زنده می‌کند. سینمای ژاپن امروزه‌تحت تأثیر سکس و خشونت قرار دارد .

برای شناخت بهتر و ارزش‌یابی دقیق سینمای ژاپن‌بایدبزرگان و غولهای این سینما را مانند «یاسوجیرو اوزو »، «کنجی میزوگوشی» و «آکیراکوروساوا» را دقیقاً بررسی و آثارشان را تحلیل‌کرد.

نوشته‌ی : دونالد ریچی

ترجمه‌ی : کامران فانی

هفت سامورایی

کوروساوا مدتها بود که خیال ساختن یك Jidai geki واقعی ، یك فیلم واقعی تاریخی از دوره‌ای خاص را در سر می‌پروراند. گرچه در آن زمان نیمی از فیلم‌های ژاپنی را فیلم‌های تاریخی تشکیل می‌داد ، اما فیلم تاریخی واقعی بندرت درمیان آنها به‌چشم می‌خورد. بسیاری از این فیلم‌ها (چه درگذشته و چه در حال) صرفاً فیلم‌های ساده شمشیر-بازی chambara بوده‌اند. منتقدین ژاپنی دوست دارند که این نوع فیلم‌ها را با فیلم‌های وسترن آمریکائی بسنجند، و این سنجش البته دور از واقعیت نیست. اما همانطور که فیلم‌های وسترن با ارزش وجود دارد (همچون : واگون سرپوشیده ، سیمارون و دلیجان)

جیدای‌جیکی‌های باارزش نیز کم نیست. درواقع می‌توان سیر تکاملی فیلم‌های تاریخی واقعی سینمای ژاپن‌را از «دایسوکه ایتو Datsoke Ito» و«مانزاکو- ایتامی Mansako Itami» گـرفته تا «ساداو یاماناکا Sabao yamanaka» و«کنجی میزوگـوشی Kenji Misoguchi»و«کوباياشی Kodayashi»وخود کوروساوا دنبال کرد. اینان فیلمسازان واقعی هستند، ازآنرو که‌صرفاً دست به‌باز سازی ساده‌تاریخ گذشته نمی‌یازند، بلکه‌می کوشند که اعتباروومعنای مداوم گذشته را بازنمایند. اینکه درژاپن (کشوری که شهره به‌تعصب تاریخی است و به موزه‌ای می‌ماند کـه هیچ چیز از آن بدور نمی‌افکنند و در واقع علاقه‌آنها به گذشته و درك تاریخی‌آنها در سراسر جهان انگشت نمایشان‌کرده است) چنین قاعده‌ای حکمفرما نیست ، البته شگفت انگیز است، اما واقعیت دارد. فیلمهای معمولی جیدای‌جیکی همانقدر باگذشته پیوستگی واقعی دارندکه حماسه‌های قلابی «استیو ریوز Stevo Reeves»

با این مقدمات کوروساوا قصدکردکه به‌گذشته معنا و ارزش بخشد و این کار را در محدوده فیلم‌های قراردادی جیدای جیکی انجام دهد (کاری‌که بعدها در فیلم‌های دیگرش نیز نظیر ، دژپنهانی ، یوجیمبو و بویژه سانجورو دنبال‌کرد) ؛ از سوی دیگر کوروساوا می‌گفت‌که می‌خواهدفیلمش‌کاملاً سرگرم‌کننده‌هم باشد (او راشومون را نه‌یك فیلم‌تاریخی می‌دانست ونه یك فیلم سرگرم‌کننده) . این مفهوم راکوروساوا چنین بیان می‌کند : «فیلم‌های ژاپنی می‌کوشندکه assari shite iru (رقیق و روان و ساده اما سالم) باشند ، درست مثل ochazuke (چای سبزی‌که با برنج می‌خورند ، صفت assari برای این غذا در ژاپن‌آنقدر مشهور است‌که اوزو Ozu «ژاپنی ترین فیلمساز ژاپنی» آنرا عنوان یکی از فیلم‌هایش قرار داده بود) اما بگمان من ما بایدهم غذای مقوی تر وهم فیلم غنی‌تر داشته باشیم و از اینجا بودکه در اندیشه ساختن فیلمی سرگرم‌کننده شدم‌که بتوان آنـرا براحتی خورد .»

و فیلم واقعـاً سرگـرم‌کننده است : فیلمی است متقاعـدکننده ، هیجـان انگیز ، پرمعنی و مؤثر. این فیلم (همراه بافیلم زیستن Ikiru) فیلم‌های مطلوب خودکارگردان است و از سویی دیگر بسیار جدی است . بسیاری از فیلمسازان براین عقیده‌اند که فیلم سرگرم‌کننده لزوماً باید غیرجدی باشد، اماکوروساوا جزاین می‌اندیشد. اوبخوبی‌می‌داند که هیچ جز (به ویژه در فیلم) مانند واقع‌گرایی یکدست و بی‌آلایش در تماشاگـر مؤثر نیست و این به ویژه در فیلم‌های تاریخی‌که واقعیت در آنها دیریست مرده و فراموش شده صادق است ، چه در اینجا صرفاً باید به بازسازیهای سرسری و تفسیرات دیگـران تکیه کرد . در این معنی عقیده کوروساوا درباره میزوگوشی جالب توجه است:

«بزرگی او [میزوگوشی] در این امر نهفته است که هرگز از اوج بخشیدن به‌واقعیت هرصحنه دست نکشید. هرگز تن به‌مصالحه نداد. هرگز نگفت که این وآن مسأله کافی‌است. درعوض تماشاگر را بدنبال خود کشید ویاواداشت که درکنار او گام زند تاآنجاکه‌آن حالتی درونی که‌خودبدان دست یافته بود، درتماشاگر ایجاد شود ، کارگردانان عادی‌البته از انجام این‌مسأله‌عاجزند و عظمت واقعی‌کارگردانان درهمین نکته نهفته است ـ میزوگوشی نبوغ یك‌آفرینشگرواقعی را داشت. همچنان پیش رفت و سخت مورد انتقاد قرارگرفت اماهرگز قدم پس نگـذاشت و همچنان به‌خلق شاهـکارهایش پرداخت . داشتن چنین عقیده‌ای نسبت به‌آفرینش‌آثار هنری البته‌ساده نیست، اماکارگردانی نظیر او برای ژاپن‌که در مقابل‌چنین فشاری همواره مقاومت می‌کند سخت لازم بود .... در میان تمام‌کارگردانان ژاپنی من او را بیش‌از همه تمجید می‌کنم و این تمجید البته بدان معنی نیست که تمام آثار او شاهکار بوده‌اند . وقتی‌چهره یك تاجر پیر را تصویر می‌کند ، مثلا در فیلم قصه‌ای از «چیکاماتسو Chikamatsu » به خلق صحنه‌هایی بس بدیع موفق می‌شود ، امـا در خلق سامورایی ضعیف است. در فیلم Ugetsu صحنه جنگ واقعاً صحنه جنگ نیست . مدتها پیش‌فیلمی ساخت بنام Chushingura کـه صحنه آخر آن (جنگ خانـوادگی و ستیزهـا و شمشیربازی هـای آن) حذف شده بود و این مسأله هیچ مرا شگفت زده نمی‌کند . دنیای تاریخی ما در واقع چیز دیگری است . شخصیت های اصلی فیلم‌های میزوگوشی را زنها و تاجرها تشکیل می‌دهند و این‌البته بـا دنیای من فرق دارد . من در خلق جنگ آوران و سامورایی‌ها موفقم ... ولی بهرحال با مرگ میزوگوشی سینمای ژاپن اصیل‌ترین خالق‌خود را ازکف داد .»

بیگمان واقع‌گرایی فیلم‌های میزوگوشی (که‌در آن‌با یاماناکا و ایتامی سهیم‌است) امری عظیم است‌اما تکیه‌او براین واقعیت‌که تاریخ گذشته را باید با دید امروزین دریافت‌و مشکلات آنرا مشکلات واقعی‌و شخصی زمان‌ما دانست اهمیت بیشتری دارد و از آن مهمتر در چشم‌انداز گسترده تـاریخ و در زمینه زندگی تاریخی گذشتگانمان چه بسا بهتر وضع و موقع اکنون خویش را دریابیم .

این مسأله البته در فیلم‌های معمولی جیدای جیکی ، و در نمایش‌های کابوکی‌صادق است، اما دید تاریخی‌در این آثار دیدی معمولی و عادی استو از شمول وگستردگی بهره ندارد و حوادث تاریخی را نه به صورت امری مداوم بلکه به صورت وقایع جداگانه و و نامربوط بهم نشان می‌دهد. طبیعی است‌کـه تاریخ به انسان بینش گسترده‌ای میدهد ولی فیلم‌های معمولی تاریخی نظیر نمایش‌های کابوکی از پیش داوری خاصی برخوردارند و در

واقع بجای‌ما و برای‌ما تصمیم می‌گیرند. مشکلات ومسائل تاریخ‌زاپن تماماً حول عشق و وظیفـه دور می‌زند . اشراف زاده‌ای عـاشق دختری بی‌چیز می‌شود و بخاطر موقعیت و مسؤلیت دست از عشق خود می‌کشد . مردی پسرش را بی‌انـدازه دوست دارد و مربی پسر اشراف‌زاده‌ای نیز هست. دشمنی‌فرا می‌رسد و سر پسر اشراف‌زاده را طلب می‌کند و مرد پس‌از رنجی فراوان‌که تنها آنهائی‌که نمایش‌های کابوکی را دیده‌اند می‌توانند تصورش را بکنند ، سر پسر خود را می‌برد و بجای سرپسر اربابش به دشمن می‌دهد .

اما همانطورکه ای. ام. فارستر در جائی نوشته است: «جدال‌در واقع میان عشق و وظیفه نیست ، اصولا چنین جدائی چندان واقعیت نـدارد ، جدال‌اصلی میان واقع و ظاهر است .» وکوروساوانیز بعنوان یك متفکر و فیلمساز بـارها چنین عقیده‌ای را ابراز داشته است. شیوه‌کابوکی‌و چامبارا برای‌کوروساوا بسیار ساده می‌نماید ولی‌از سوی دیگر صرف وجود این‌شیوه‌ها و علاقه مردم به‌آن همواره همچون خاری به تن‌او خلیده است. و مدام رنجش داده است. او از ظاهر سازی‌و توهم بیزار است. واقع‌گرایی امری بی‌اندازه‌مشکل است وکوشش او در فیلم‌هایش در واقع چیزی نیست‌جز جستجو و تصویر واقعیت . اینکه تصویر واقعیت اغلب به شکست‌می‌انجامد به علت ماهیت واقعیت‌و وضع‌و موقع خود ماست .

مسأله مهم‌در فیلم‌های کوروساوا همین‌کوشش مدام شخصیت‌های فیلم‌های اوست‌که به دنبال یافتن معنی‌و مفهوم زندگی هستند و هرگز به خود اجازه نمی‌دهندکه وهم و فریب گمراهشان‌کند . البته‌کوروساوا بخوبی مـی‌داندکه‌در سینما ازاغواگری گریزی نیست و در واقع مضمون یکی‌از فیلم‌هایش (در اعماق اجتماع) در همین باره است. ولی‌در عین‌حال او ما را وا می‌داردکه حتی‌به قیمت شکست‌هم شده واقعیت‌را دنبال‌کنیم‌و تا آنجاکه‌می‌توانیم با نفس‌زندگی رویا روی‌شویم و به‌کمتر از آن‌گردن ننهیم .

مضمون اصلی فیلم «زیستن» در واقع همین است و این مضمون در تمامی فیلم‌هـای کوروساوا به‌چشم می‌خورد. هفت سامورایی نمونه بارزی است از این‌مسأله و چون فیلمی است تاریخی پس روشن تر و زنده‌تر و صریح‌تر بدین مضمون می‌پردازد . مـا آنچنان به زمانه‌خود خوگر شده‌ایم‌که حوادث‌کنونی را نمی‌بینیم و در مقابل آنهاکوریم . امـا قرن شانزدهم چیز دیگری است، جنگ‌های داخلی‌و غرابت آن برای‌ما تازه است پس لحظه‌ای دست‌از عادت روزمره می‌کشیم و واقعیت را بـا چشمان بـاز می‌نگریم و از اینجاست‌کـه کوروساوا در متن وقایع گذشته نفس واقعیت‌را می‌جوید وحتی‌از آنهم قدم فراترمی‌گذارد.

البته‌کوروساوا هرگز به صراحت، چنین عقیده‌ای را درجایی نگفته استو دلیلی هم در دست نیست‌که او واقعا چنین‌عقیده‌ای داشته باشد. کوروساوا اصولا مرد جزمی‌و پابند به یك دوعقیدهٔ خشك ولایتغیر نیست وهمانطورکه«کاجیرو یاماماتو» سالها پیش گفته‌است: «او

فقط می‌کوشد میان واقع‌و باطل فرق بگذارد، و از سوی دیگر هرگز فراموش نمی‌کند که فیلمش مفرح‌و سرگرم‌کننده باشد .

قصه فیلم :

دهکده‌ای کوچك هرساله مورد هجوم راهزنان قرار می‌گیرد و تمام محصول‌و جان عده‌ای از دهقانان بهدر میرود . امسال بزرگان دهکده برآن می‌شوند که کاری بکنند . شنیده‌اند که دهکده‌ای چندی‌پیش چند سامورایی سرگردان‌را اجیر کرده و نجات‌یافته‌است. تصمیم می‌گیرند که چنین کنند و چندنفر را به دنبال سامورایی‌ها می‌فرستند. ازآنجاکه از پول خبری نیست‌و اجر سامورایی‌ها تنها سه وعده غذا و جای خواب و نفس‌جنگیدن است اقبال به‌اهالی دهکده روی می‌آورد وآنهابایك‌سامورایی بنام«کامبی Kambei»(تاکاشی شیمورا) مردی وارسته‌و مصمم برخورد می‌کنندو او تن به قبول می‌دهد و خواست آنها را خواست خود می‌داند . جوانی بنام‌کاتسو شیرو (کوکیمورا) بـه او ملحق مـی‌شود و تصادفا بـا دوست قدیمی کامبی به نام شی‌چی روجی برخـورد می‌کنند . او بنوبه خود گـودویی (پوشیو اینابا) را برمی‌گزیند وگورویی نیزهای هاچی (مینوروچیاکـی) را . سرانجام شمشیرباز استادی بنام‌کیوزو (سی‌جی میاگوشی) به‌آنها ملحق می‌شود و در دم آخر کی‌کوچیو (توشیرو میفونه) کـه فرزند دهقانی است‌که تـا نزدیك دهکده بدنبال آنها آماده است‌و جلب توجهشان‌راکرده این گروه هفت نفری‌را تکمیل می‌کند . وقتی‌به دهکده می‌رسند آماده جنگ می‌شوند و تدارك جنگ می‌بینند . چشم براه حمله راهزنـان نمی‌مانند و به پناهگاه آنـان شبیخون میزنند و عده‌ای‌از آنها را می‌کشند ولی های هاچی نیز کشته می‌شود. راهزنان‌به دهکده‌حمله می‌آورند و عقب‌می‌نشینند وگورویی کشته می‌شود. هربار چند راهزن‌را به دهکده می‌کشانند و دهقانان با نیزه‌آنها را می‌کشند تا سرانجام بقیه راهزنـان بـه دهکده می‌دیزند و در نبرد واپسین کیوزو و کی‌کوچیو و تمام راهزنان کشته می‌شوند .

فصل بهارست‌و موسم نشاء برنج. از هفت سامورایی‌تنها سه تن به جا مانده‌اند وآنها نیز هرکدام بـه راه خود می‌روند . قصه فیلم ، قصه‌ی آدمهاست : جمع دهقانان ، جمع راهزنان‌و جمع سامورایی‌ها . در فیلم بیش از صد دهقان ، چهل راهزن و هفت سامورایی وجود دارد . کـوروساوا همواره این سه جمع را جدا از هم نگه می‌دارد . در صحنه اول راهزنان‌را می‌بینیم‌و آنگاه تا یکساعت‌و ده‌دقیقه بعداز آنها خبری نیست. صحنه‌دوم دهکده را نشان‌می‌دهد با جمع دهقانانش‌که بدور هم گرد آمده‌اند و آنگاه‌در صحنه‌های آخرکـه نبرد شروع می‌شود این‌جمع با سامورایی‌ها و راهزنان‌در هم می‌آمیزند . صحنه سوم‌صحنه

انتخاب سامورایی‌هاست که جدا از همند و آنگاه بگرد هم می‌آیند و سرانجام در واپسین نبرد از یکدیگر جدا می‌شوند . موسیقی فیلم‌نیز بـه این تفرق و گسستگی تکیه می‌کند . موسیقی تیتراژ فیلم نوای‌ملایم طبل است کـه با صدای سم اسبان راهزنان در هم می‌آمیزد ، موسیقی دهقانان، موسیقی محلی است، نی‌و دف‌و دایره و موسیقی فیلم را تشکیل می‌دهد و نوای دور شیپوری بـه آن غنا می‌بخشد . این سه موسیقی راکنار هم می‌شنویم امـا هرگز با هم نمی‌شنویم .

آنهایی کـه هفت سامورایی را یك حماسه اجتماعی بـه سیاق فیلم‌های روسی ۱۹۳۰ می‌یابند دلایل زیادی بر این‌ادعا دارند . فیلم سخن‌از جمع آدمها و روابط اجتماعی آنها می‌گوید. چنین برداشتی البته بدانجا منجر خواهد شدکه انتهای فیلم‌را (کهدر هیچ فیلم روسی سالهای ۱۹۳۰ بدان بر نخواهیم‌خورد) فراموش‌کنیم و دیگر آنکه درنیابیم‌که فیلم نه تنها در باره جمع انسانهاست بلکه اساساً در باره فرد فرد آنها به عنوان شخصیت‌های انسانی است .

فیلم درباره هفت سامورایی بعنوان هفت‌فرد است (گر چه کوروساوا به شخصیت‌فردی دزدان نپرداخته‌و تنها چهره فردی‌چند دهقان‌را به روشنی تصویر کـرده است.) و چون قصه فیلم پر از حادثه‌است شجاعتهای سامورایی‌ها و واکنش‌آنها را در مقابل حوادث نقش مهمی دارد . اینان نه هفت سامورایی عادی و نه هفت انسان عادی هستند .

نخست «تاکاشی شیمورا» را می‌بینیم‌که سر خود را می‌تراشد و این بدان‌مفهوم است که یا می‌خواهدخود را مجازات‌کند (چه سامورایی‌که موی سرش‌را بتراشد از طبقه خود بیرون آمده و دیگر یك سامورایی نیست) و یا می‌خواهد ترك دنیاگوید (و راهب شود) . و البته همانطورکه توشیرو میفونه در آن لحظه درمی‌یابد چنین قصدی درکار نیست . او می‌خواهد جان‌کودکی‌راکه مردی دیوانه او را دزدیده‌است بظاهر در مقابل دوظرف برنج نجات بخشد. پس جامه راهبان می‌پوشد و ظرف برنج‌را در دست می‌گیرد وخود را بمرد دیوانـه، راهب جا میزند و از فرصتی‌کوتاه استفاده می‌کند و مردك‌را می‌کشد وکودك را نجات می‌دهد. پدر ومادر طفل سخت خوشحالند ودهقانان‌آن ناحیه سراپا تمجیدمی‌شوند و آنگاه هرکدام به‌راه خود میروند .

آن چند روستایی دهکده‌که به دنبال سامورایی می‌گشتند ، در می‌یابندکه مرد خود را یافته‌اند و به دنبال‌او روان می‌شوند . کیمورای جوان هم‌کـه می‌خواهد شاگرد تاکاشی شود و نیز میفونه‌که قصد خودرا بروز نمی‌دهد بدنبال‌او می‌روند. سرانجام یکی‌از دهقانان درکنار او زانو میزند و تقاضای‌خود را می‌گوید . شیمورا می‌داندکه از یك دو سامورایی چنین‌کاری برنمی‌آید و لااقل به هفت سامورایی نیاز است... دهقانان‌آنقدر مأیوس‌می‌شوند که زار زار می‌گریند وکارگری‌آنها را به مسخره می‌گیرد ...

این مسأله شیمورا را به تصمیم وا می‌دارد ، چه‌او مردی نیك است و تنها شفقت را می‌شناسد و انگیزه‌او نیز در سر تراشیدن‌و نجات‌کودك جز این نبود ، چه پاداشی بدنبال نداشت. گویی‌با رفتار فردی می‌خواست‌دنیا را به‌راه راست‌کشد و همین‌رفتار بود که میفونه را گرفتار اوکرد وکیمورا را شیفته‌اش .

شیمورا به همان خوبی که‌خود را می‌شناسد دیگران‌را نیز می‌شناسد . برای آزمایش سامورایی تمهیدی می‌اندیشد. «کیمورا» را وا می‌دارد که پشت‌دری پنهان‌شود و چوبی در دست گیرد وبرسر تازه‌وارد زند. اگر تازه وارد این‌خدعه رادریابد وآنرا دفع کند مردی لایق کار اوست. اینابا را در خیابان می‌بیند و به‌او اشاره می‌کند که داخل شود، اما اینابا حتی قبل‌از وارد شدن به خدعه‌او پی‌می‌برد و به آنها ملحق می‌شود ...

شیمورا دوست نزدیکش کاتو را تصادفاً می‌بیندو می‌پرسد که‌از جنگ خسته شده‌است؟ وکاتو جواب منفی‌می‌دهد و به‌آنها می‌پیوندد و سرانجام هفت سامورایی گردهم می‌آیند...

هدف شیمورا هدفی اجتماعی است ـ نجات دهکده . در این میان به عنوان رهبر و فرمانده دچار آن اشتباهی که اغلب فرماندهان می‌شوند ، نمی‌شود. او انسانها را به عنوان افراد مشخص‌می‌بیند وبه بروز فراست‌و شخصیت هرانسان میدان می‌دهد. در انتهای فیلم که دهقانان سرگرم نشای برنج‌اند و نجات‌دهندگان خود را فراموش کرده‌اند او تنها کسی است که دلزده‌و سرخورده نمی‌شود . پس‌از پایان‌نبرد با ترس‌و حیرت به‌دوست قدیمش‌کاتو می‌گوید : «ما بازهم زنده ماندیم .» و در انتهای فیلم به سوی‌او برمی‌گردد و با لحنی فیلسوفانه می‌افزاید : «و باز هم باختیم !» .

کمتر چیزی شیمورا را بـه تعجب می‌افکند . او نیز نظیر آن زائـر « در اعماق اجتماع» استو آنقدر می‌داند که نیازی‌به امید بستن ندارد . بگمان‌او انسان باید هر کاری را در نهایت‌کوشش انجام دهد . نهایت‌کوشش برای‌خود البته چیزی است، اما بهتر آنست که برای دیگران چنین‌کنیم : حتی اگر کاری صعب‌باشد و پاداشی بدنبال نداشته باشد ، حتی‌اگر (چنانکه در اینجا درمی‌یابیم) کاری عبث باشد . لااقل‌کاری کرده‌ایم . دهقانان نجات یافته‌اند (بهر معنی که باشد) و دهکده هنوز پابرجاست (بهر معنایی که باشد) و ما سه نفر هنوز زنده‌ایم (بهر معنی که باشد) . لااقل‌کاری انجام یافته‌و اینکه انجام این‌کار باطل‌و عبث است‌یا نه چندان‌ربطی به ما ندارد .

قهرمانی یعنی همین‌وکوروساوا سخت به این‌اندیشه دلبسته است. امری‌رواقی‌منش، خالی‌از امید در قویترین مفهومش‌و خطرناك . شیمورا به همین‌خاطر رهبر شد و دیگران به خاطر جذابیت شخصیت‌و مفهوم عمل او بودکه تن‌به مرك دادند . او می‌داندکه انسانها فردند و نیز آگاه است‌که اعمال اجتماعی جمعی است و شکاف عظیم میان این‌دو را نیك

می‌شناسد ولی باز عمل می‌کند .

دیگر سامورایی‌ها نیز کم‌و بیش چنین‌اند و اگر نبودند تن به قبول چنین ماجرای بی سرانجامی نمی‌دادند . اینابا بویژه بیش‌از همه به شیمورا شبیه استو مقام دوم را دارد و همدست«که چیاکی» را می‌یابـد آنهم در حال هیزم شکستن ، کاری‌که از یك سامورایی بعید است .

میاگوشی شمشیرزن، یك‌حرفه‌ای تمام‌عیار است، نخستین‌بارکه اورا می‌بینیم‌سر گرم جنگ است . کم سخن می‌گوید و در خود فرو رفته است و همچون شمشیرش آنزمان کـه نیازی ایجاب می‌کند از خود بیرون می‌آید . می‌دانیم که مردی مرگ‌آور است، اما بغایت آرام و صلح جو و آن صحنه زیباکه تنها در جنگ قدم میزند و گـلی را میچیند و به آن خیره میشود ، هرگز از خاطره نمیرود . او روحیه واقعی bushi را دارد ، روحیه‌ای که درهیچکدام از سامورایی‌های دیگر بدان‌برنمیخوردیم و درمرگ اوچه طنزی نهفته‌است مرگ با یك گلوله ساچمه‌ای .

کیمورا ، جوانترین سامورایی برای این شمشیر زن احترام و حرمتی عجیب قائل است ، که حتی از احترام بـه شیمورا نیز فراتر می‌رود . وقتی شمشیر زن با تفنگی‌که ازدندان به غنیمت گرفته باز می‌گردد و به‌کناری می‌رود وآماده خواب می‌شود ، کیمورا با چشمانی حیرت زده به او نزدیك می‌گردد می‌گوید :

«تو آدم فوق‌العاده‌ای هستی ،» و شمشیرزن برای نخستین بار لبخند می‌زند .

شمشیرزن نیز نسبت به‌این پسر گرایشی دارد و تنها وقتی‌که از خودکنجکاوی نشان می‌دهدزمانی است‌که پسرجوان به‌دختر جوان دهکده برنج تعارف می‌کند. کیمورا دخترك را وقتی سر گرم گل چیدن بود می بیند . موهای دخترك را پدرش از ترس سامورائی هـا بریـده است و او به‌پسری میماند وکیمورا هم او را بجای یك پسرمی‌گیرد و با یکدیگر آشنا می‌شوند ... دیگران هم او را پسری جوان می‌دانندکه در واقع هست اما جوانی‌که که می‌خواهد مردی شود ...آنگاه برای نخستین بار عشق بازی می‌کند و فردای آنـروز نخستین راهزن را می‌کشدو اینك مردی شده است . اماآنگاه‌که شمشیرزن باگلوله‌ای می‌میرد در میان‌گل ولای زانو میزند و با قلبی شکسته می‌گرید . شیمورا به او نگاه می‌کند وکیمورا از او می‌پرسدکه راهزن زنده‌ای هنوز هست و چون جواب منفی می‌شنود به‌زمین می‌افتد و زار زار گریه می‌کند و شیمورا همچنان به او می‌نگرد . کـودك هنوز مرد نشده است .

تصادفاً به‌خـاطر همین شمشیر زن و پسرك استکـه میفونه می‌میرد . مانند دیگر سامورایی‌هـا میفونه نیز بدنبال جلب توجه شیموراست و ازسوی دیگر همچون شمشیرزن

چشم به تملق ستایش‌آمیز پسرك دارد . وقتی پسر جوان به میفونه می گوید که شمشیر زن چه شجاع مردی است‌او را دیوانه می کند و وامی‌داردش که به میان راهزنان‌رود و تفنگی از آنها به یغما گیرد و وقتی پسرك را گریان در کنار جسد شمشیر زن می‌یابد اوست کـه بدنبال سر کردهٔ راهزنان می‌رود و او را می کشد و خود نیز کشته می‌شود .

شجاعت ذاتی‌وجود او نیست. درواقع ذاتی‌وجود هیچکس نیست، اما میفونه سر نترسی دارد. دیگران‌او را لاف زن و مایه مسخره می‌دانند ، اما در واقع هم اوست کـه سر کردهٔ راهزنان‌را می کشد ـ گویی‌با اینکار خواسته است که‌در چشم رهبر سامورایی‌ها و آن‌پسرك بزرك جلوه کند و ارزش‌خود را بنمایاند .

او برخلاف‌بقیه جنگ‌آور نیست. در واقع چه‌بسا حوادث روزگار از او یك‌راهزن می‌ساخت. اما پدر و مادرش را راهزنان‌کشته بودند و او یتیم مانده بود. این‌را از آنجا می‌دانیم که‌در صحنه آتش‌سوزی آسیای آبی که مادر زخم‌خورده فرزندش را به او سپرد او حیران درمیان‌آب رودخانه بچه‌را دربغل گرفت وناگهان درمیان‌آب‌نشست‌و به گریه افتاد.

میفونه فرزند یك‌دهقان است و با آنکه مدتهاست از خانك گسسته است‌هرگز نه آن دشمنی سنتی‌میان دهقانان‌و راهزنان را فراموش‌کرده است ، و نه دشمنی میان دهقانـان و سامورائی‌ها را. یکباد می‌خواهد با آوردن اسلحه‌هایی که دهقانان از سامورایی‌ها به یغما گرفته‌اند ، دل هم‌مسلکان خود را شادکند . سامورایی‌ها با حالتی گرفته به او می‌نگرند چه می‌دانند که این اسلحه‌ها را دهقانان‌از سامورایی‌های زخم خورده دزدیده‌اند و چه بسا آنها راکشته‌اند ...

او فرزند دهقان است امـا همچون سامورایی می‌میرد . مرگ‌او جـانگدازترست و جایش خالی‌تر چه از دیگران ضعیف‌تر است‌و انسان‌تر. شیمورا ابرانسان است‌اما میفونه فقط انسان است . و هموست که آن معمایی راکـه حتی سامورایی‌هـا هم کشفش نکرده‌اند دردمی‌یابد. مگرسامورایی‌ها و راهزنان درواقع یکی نیستند؟ مگرعمل هر دوآنها به‌یکسان عبث‌و باطل نیست ؟ـ و مگر نه‌کـه هر دو به یك شیوه عمل می کنند ؟

سؤال تکان‌دهنده ایست. سؤالی که‌کوروساوا درفیلم «سگ ولگرد» به پیش‌کشیده و درفیلم «پستی‌وبلندی» به پیش خواهدکشید. بد و خوب چه‌بسا یکی باشد. دهقانان چنین می‌یابند . آنها در واقع همانقدر به سامورایی اعتماد دارندکه به یك‌دزد . برای‌آنهافقط مسأله انتخاب میان دو شر است. صحنه‌آخر فیلم همین‌را می گوید .

شیمورا در صحنه‌اول عملی بی‌پاداش انجام می‌دهد و نیازی نیز به پاداش و تمجید نمی‌بیند. آن‌کارگر و اینك میفونه هر دو می گویندکه در میان دهقانان بدنبال سخاوت و امتنان‌و از این‌دست تجملات شهریانه گشتن بیهوده است‌و در پایان‌کارکـه دهقانان به سه

سامورایی باقی‌مانده وقعی نمی‌نهند و آشکارا چشم براه رفتن آنها هستند شیمورا می گوید: «ما باز هم باختیم » وکاتو حیران است و شیمورا می‌افزاید : «آری، دهقانان پیروزند ، نه ما .» [به یاد بیاوریم آن‌صحنهٔ اوایل فیلم‌راکه شیمورا وکاتو وکیمورا مثل‌آخر فیلم‌در کنار هم بودند و شیمورا ازکاتو می‌پرسد : از جنك خسته شده‌ای ؟»]

شیمورا امید چه فتحی‌را داشت؟ اوکه بخوبی می‌دانست تمام این‌ماجرا برای آنها عبث استو پاداشی‌در میان نیستو تنها سود آن همان‌لذت آن است. از دهقانان‌سرخوردن یعنی به‌آنها امید داشتن واو تا اینجا چنین امیدی نداشت. البته امید پیروزی بود و شاید امید اینکه پیروزی‌آنها مآلا چیزی را عوض‌کند . او سرانجام آنقدر انسان شده بودکه لااقل وسیله‌را با هدف‌در هم‌آمیزد و فراموش‌کندکه تنها وسیله مهم نیستو هدفی‌هم وجود دارد . خرد واقعی (آن خرد سرد و بیروح) حکم می‌کردکه تنها به لطف قضیه بنگرد و صرف انجام‌کار راضیش‌کند ، به بیانی‌دیگر (که البته‌کوروساوا را هرگز به‌گفتن‌آن‌متهم نمی‌کنم) غایت اولی « بودن» است ، نه « شدن » و بدنبال دگرگونگی‌گشتن جز خودفریبی نیست .

این البته بدان معنا نیست کـه «شدن» ناممکن است. در واقع «نشدن» یا «نا شدن» است‌که ناممکن می‌نماید و باز این‌گفته بدان‌معنی نیست‌که اراده و آرزو قدرتی ندارند- و چنانکه‌در فیلم زیستن دیدیم واقعاً قدرت‌خواست شگرف است. اما سرخوردگی از آنجا آغاز می‌شودکه بگذاریم توهم (یا آرزوهای برنیامده) واقعیت‌را (وجود دهقانان ناسپاس و دوستان مرده را) در خود بپوشد .

کوروساوا هفت سامورایی‌را شاید به این علت ساخت‌که به شدت‌از فیلم‌های معمولی «چامبا را» که‌درآن تضاد میان میل شخصی‌و وظیفه‌را چنین ساده می‌گرفتند، منزجر بود . اما همچنان‌که آخر فیلم نشان می‌دهد بدون وجود نوعی توهم (مثلا وظیفه) صرف خواست و میل شخصی عجب ترس آور و واگذاشته است. اینك این دو سامورایی چه باید بکنند ؟ اینك‌که‌کار تمام شده است، کاری‌که هیچ‌ارزش خصوصی برای آنها نداشته و اینك‌که‌خود را با دشمنانی‌که با آنها جنگیده‌اند یکی می‌بینند. تنها راهشان اینست‌که ماجرایی دیگر بیابندکه بهمین‌اندازه عبث استو نفعی بحالشان ندارد و شاید تنها این امید گرمشان دارد که صرفاً به نفس عمل بیندیشند و دل به نتایج خیالی آن نسپرند .

هفت سامورایی واقعـاً یك حماسه است ـ حماسه روح انسانی . کمتر فیلمی چنین فرا رفته استو جرأت نشان دادن چنان‌وادی‌های نامشکوفی را داشته است ، وصف و دامنه شگفت‌انگیز و ترس‌آور مبارزاتو تصویر مردانگی‌ها و اعمال بی‌پاداشو صرف انتخاب‌در میانه آشوب و آشفتگی‌کـه هر دم تهدید به مرگ می‌کند درکمتر فیلمی به چنین قدرت

آمده است .

پرداخت فیلم :

کوروساوا نیز مانند آیزنشتاین و داوشنکو (هفت سامورایی را اغلب باآثار حماسی این دوفیلمسازمقایسه کرده‌اند) براین عقیده‌است که فیلم سینما باید کلا از حرکت ترکیب شود . فیلم با نمایی طولانی از راهزنان که برروی تپه‌اسب می‌رانندآغاز می‌شود و دوربین به سرعت باآنها حرکت می‌کند وانتهای فیلم نیز جنگ آشوب می‌کند و حرکات آنقدر سریع است که به‌چشم نمی‌آید . هیچ نمایی در این فیلم خالی ازحرکت نیست. یا دوربین حرکت می‌کند یا شیئی مصور. حرکت گاهی بسیار مختصر و کوتاه است (همچون لرزش پره‌های بینی‌آن پیرمرد دهاتی) و گاهی تند و پرهیاهوست (صحنه‌های حمله راهزنان به ـ دهکده و جنگ‌وگریز آنها) . اما بهرحال حرکت همیشه‌هست . درفیلم‌حرکت‌دیگری نیز به‌چشم می‌خورد. کوروساواکه‌درساختن فیلم‌بسیار مقتصد است ازبرش‌های کوتاه زیاداستفاده می‌کندکه بنوبه خود به‌فضای داستان گسترش می‌دهد . . .

گاهی چندصحنه درهـم ادغام‌می‌شوند و فواصل ارتباطی ازمیان می‌روند . نمونـهٔ بارزآن درصحنهٔ تشییع‌جنازه چیاکی است. همه گردکپه‌ای خاك جمع شده‌اند وناگاه‌میفونه به‌سرعت ازآنها دور می‌شود وپرچمشان را (پرچمی‌که چیاکی ساخته‌است) باخودمی‌آورد و به‌نشانهٔ اعتراض برفراز بامی به‌اهتزاز درمی‌آورد ولی ناگهان به‌تپه‌های دوردست چشم می‌افکند وگویی درپاسخ جوابی امواج راهزنان را می‌بیندکه از تپه‌ها سرازیر می‌شوند و مژدهٔ نبردتهایی رابه‌فریاد بازمی‌گوید. دوربین با حرکت افقی از دهکده به سوی تپه‌هـا می‌چرخد ودرست درهمین زمان صدای شیون و زاری بدل به‌فریاد و اعلام خطر دهقانان و بانگ سامورایی‌ها که سرانجام جنگ را درمقابل می‌بینند ، می‌شود . در این یـك صحنه نه‌تنها حرکت به‌عمل درآمده است ـ وگویی‌که حرکت افقی دوربین عامل آن بوده و در واقع‌هم بوده ـ بلکه فضای فیلم نیزیکباره تغییر کرده است و درظرف چندلحظه غمی‌سنگین وآرام به‌وحشیانه‌ترین فریادهای شادی مبدل‌شده است .

یکی‌دیگر ازشیوه‌های ادغام به‌دنبال‌هم‌آوردن وتغییرسریع چند صحنه‌کوتاه (و غالباً مضحك) است. واین شیوه راکوروساوا ازفیلم «آنهاکه‌بردم شیرپامی‌گذارند» به‌این‌طرف اعمال کرده است . و در فیلم هفت سامورایی و سانجورو بویژه سخت موفق بوده است . سامورایی‌ها در راه دهکـده هستند و این راهرو باصحنه‌های کوچك نشان داده می‌شود .

میفونه که کم‌حرف و ابله می‌نماید به‌دنبال آنهاست و دردل آرزوی پیوستن بدانها را داردولی نمی‌تواند قدم‌پیش گذارد. تمام این مسافرت (که‌راهی بظاهرطولانی است). بیش‌ازسه‌دقیقه طول نمی‌کشد و سرانجام میفونه به آنها ملحق شده است و چون به‌دهکده می‌نگرد به‌طنز حرفی می‌گوید(که‌سرنوشت خود اورا پیش‌بینی می‌کند) و نخستین‌بار درمی‌یابیم که اوبیش از آنکه دلقك باشد انسان است : « بـه ! چه زباله دانی ! من کـه از مردن در اینجا نفرت دارم !»

تمام این برش های سریع وکوتاه و این ادغام و حرکات به فیلم حرکتی واقعاً تند می‌دهد وجریان فیلم‌آنقدر سریع می‌نماید که کوروساوا خودبرای‌آنکه رشته‌ازدست‌تماشاگر درنرود دست به‌ابداعاتی میزند . مثلاوجود پرچم و تعداد راهزنان‌که شیمورا آنها را با دایره‌های‌کوچك نشان می‌دهد. همانند گلولهٔ درفیلم «سگ ولگرد» وپول در فیلم «یکشنبهٔ درخشان» تماشاگردرجریان حوادث فیلم قرار می‌گیرد و اینکه چه واقع شده وچه درپیش است . هرضربدر روی یك‌دایره یعنی مرگ یك‌راهزن . . .

در حلقه آخر فیلم نبرد را می‌بینیم . و این نبرد از یکسو همان چیزی است‌که در انتظارش بودیم وازسوی دیگرامری‌کاملامتفاوت است . صحبت‌های‌آرام ومبهم شیمورا که‌با اشاره به‌نقشه صحنهٔ جنگ را توصیف می‌کرد یك‌چیز بود و صحنهٔ واقعی جنگ این جهنم مردان و اسبان و گل‌ولای و باران چیز کاملا دیگری . واقعیت با توهم فرق اساسی‌دارد .

حتی ازجنبه‌فنی، بدون درنظر گرفتن‌محتوی عمیق‌فیلم، این‌قسمت یکی‌ازبزرگترین کارهای سینمائی است . همه‌جا آشوب است امـا درهم ریخته نیست ، بی‌نظم‌است امـا این بی‌نظمی خـود از نظمی درونی مایه گرفته است . باران بیداد می‌کند ؛ راهزنان یورش می‌آورند؛ اسبان شیهه می‌کشند وسرکشی می‌کنند؛ شیموراحالت می‌گیرد وکمان‌می‌کشد؛ میفونه شلنگ می‌اندازد ؛ تیر بـه هدف می‌خورد و در یك چشم بهمزدن سوار می‌افتد و اسب بی‌سوار شیهه می‌کشد و عقب می‌نشیند ؛ میفونه شمشیری دیگر برمی‌دارد. تمام این تصاویر و صدها تصویر دیگر دراین حلقه فیلم به‌پرده سینما جان می‌بخشد . (کوروساوا در این فیلم از عدسی‌های تله‌فوتو که در سال ۱۹۵۴ بسیار نادر بود استفاده‌کرد وصحنه‌ها را درست مقابل چشمان تماشاگر کشاند . نخستین صحنه تلوفوتیك افتادن سقوط یك اسب را نشان می‌دهدکه انگار درست بر روی دوربین می‌افتد و نفس تماشاگر را در سینه حبس می‌کند .)

در حلقه آخر فیلم ما بار دیگر به‌آن خصیصه اصلی فیلم‌های‌کوروساوا برمی‌خوریم: مونتاژ شگفت‌انگیز و مآلاً وزن متعادل . در آن قسمت از فیلم که چهار دهقان به دنبال یافتن سامورایی‌هستندکوروساوا چهاردهقان راجفت‌جفت نشان میدهدکه هرجفت‌جداگانه

درشهر می گردند .

درمیان هرنمایی از دو دهقان که بدنبال ساموراییها می گردند چشمانشان به چپ و راست می‌چرخد نمایی از خـود ساموراییها گنجانده شده است . بدینگونه حـرکات چشمان دهقانان جواب خود را در حرکت افقی سریع دوربین می‌یابد. زیبائی این صحنه (زیبائی شکار ناشناخته همراه با موسیقی غنی متن) بخاطر کوتاهی نماهاست . هرنما بیش از دو ثانیه بطول نمی‌انجامد و از اینجاست که در صحنه ساده‌ای چون این صحنه مونتاژ به‌هیجان وانتظار تماشاگر می‌افزاید.

صحنهٔ میفونه‌با اسلحه، یکی دیگر ازنمونه‌های درخشان مونتاژ کوروساوا است. این صحنه آنقدر زیبا و قوی است که تنها باچندبار دیدن انسان در می‌یابدکه نخست : میفونه درست به سوی دوربین بازی می کند (و علت قدرت آن نیز همانند آن نمای درشت آخـر فیلم در اعماق اجتماع در همین نکته است) و دوم : هرنما از میفونه اندکی کوتاهتر از نمای قبلی است . وزن فیلم بااین مونتاژ سرعت می گیرد وصحنه‌های‌بلندکوتاه می گردد.

علاوه برتکنیك ، در این فیلم (و در بیشتر فیلم‌های‌کوروساوا) چیزی هست کـه به کلام در نمی‌آید و توصیف‌ناپذیر است . مقصودم مثلا آن تصویر بـی جهتی است که در قسمتی از فیلم می‌آیـد و درست هم می‌آید ولی این درستی منطقی و عقلانی نیست . من همیشه بیادآن صحنه درخشان و مرموز فیلم Zero de Conduite هستم که ظاهراً در روز یکشنبه اتفاق افتاده است . پدر سرگرم روزنامه‌خواندن است و دختری کوچـك آینه‌ای‌که از زنجیری آویزان است آنقدر حرکت می‌دهد که وقتی برادرش دستمالی را که روی چشمش بسته است بـاز می کند انعکاس نور آفتاب در چشمانش برق بزنـد . این صحنه آنقدر مرا تکان می‌دهدکه اشك در چشمانم جمع می‌شود و نمی‌دانم چرا .

البته به حرف ویگو Vigo نبود کـه این صحنه را در فیلمش بگنجاند ، چـه «معنایی» ندارد ، وهمینطوری است و با اینهمه آنقدر درنظرم زیباست‌که وصف‌آن به‌کلام در نمی‌آید .

قسمتی از زیبایـی چنین صحنه‌هایی (که در واقع در تمام فیلم‌ها از خوب و بد و متوسط وجود دارد) مدیون این واقعیت است‌که «تصادفاً» در فیلم گنجانده شده‌اند ، جای به‌خصوصی ندارند و به روال فیلم کمکی نمی‌کنند . و شاید بتوان گفت حتی‌آن چیزی را تشکیل می‌دهند که معمولا فیلمسازی بد نامیده می‌شود . ولی با اینهمه صرفاً زیبائی این صحنه‌ها نیست‌که جذابیت خاصی دارند (بسیاری از فیلم‌ها ، بویژه‌فیلم‌های ژاپنی سرشار از صحنه‌های زیباست کـه نه به تداوم فیلم کمك می‌کنند و نه تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند) آنچه این صحنه‌ها را بدیع جلوه می‌دهد «رمزورازی» است‌که درآنها نهفته‌است

و لزوماً توصیف ناپذیرند. می گویند وقتی فیلمی تمام‌شد تنها چیزی که از آن باقی می‌ماند چند تصویر پراکنده است و اگر این تصاویر در ذهن جایگزین شوند فیلم همواره به یاد می‌ماند و در واقع فیلمی است بیاد ماندنی. و وقتی به حافظه خود رجوع کنیم می‌بینیم که تنها آن تصاویر وصحنه‌ها درباد مانده است که مرموز وغیر طبیعی و غریب بوده‌اند ...

فیلم سامورایی نیز چنین است . در صحنه ایکه پناهگاه دزدان مـی‌سوزد زنـی را می‌بینیم که بیدارست وآتش را می‌بیند ودم نمی‌زند و دیگران را خبر نمی کند (اوزن یکی از دهقانان است که دزدان او را ربوده‌اند و بی‌عصمتش کرده‌اند.) صحنه بس زیبائی است، زن درمانده دهقان ، در لباسی سپید درمیان دود محو می‌نماید وکوروساوا از آن تصویر مرمـوز ساخته است و متن موسیقی کـه نوای اثیری نی ایست بدان جنبه‌ای اسرار آمیز بخشیده است ، همین تمهید راکوروساوا در فیلم های« تخت خون» و «دژ پنهانی» ، نیز بکار گـرفته است . و صحنه‌ای دیگـر که راهزنـی گرفتار شده و پیرترین زن دهکده که تمام‌پسرانش را دزدان کشته‌اند باکج‌بیلی در دست نزدیک می‌شود که راهزن را بکشد . پیرزن به آرامی جلو می‌آید ، خمیده ، ژولیده باکج بیلی دردست .

مـا در اینجانفس وحشت و مـرگ را حس‌مـی‌کنیم . کشت وکشتار زیاد دیده‌ایم امـا فقط درایـن صحنه است کـه خود مـرگ را رویا روی می‌بینیم : مرگ مـرموز و ناخـواسته باکج بیلی در دست . یا آن صحنه جنگل‌آتش سوزی و دود و مه درون آن . دزدان در آن‌کمین کرده‌اند و هر آن از آنجا بیرون می‌آیند و مانمی دانیم تنها آتش و شب و جنگل را می‌بینیم ـ این تصاویر مرموز همواره در ذهـن باقی می‌ماند . ویا آن صحنه ایکه میفونـه بچه را نجات داده وکنار آسیای آتش گـرفته در میان آب نشسته و می گرید . نمای بعدی تنها آسیا را نشان میدهد که همچنان می‌چرخد اما چرخ آن آتش گرفته است و یا آن نمای درشت میفونه‌ی مرده . بر روی پلی باریک با چهره بر زمین افتاده است و باران بر رویش می‌بارد و گل و لای را از پشتش می‌شویـد . سینه‌اش بـاز است ـ مثل بچه‌هامی‌ماند، همه‌آنهائیکه‌دکمه‌های سینه‌هاشان‌بازاست مثل‌بچه‌ها می‌ماند ـ اما میفونه مرده است و حتی در مرگ هم اندکی مضحک می‌نمایدولی ما اورا همچون‌دوستی نزدیک بخود می بینیم و دوستش داریم. این صحنه ساده و غیر لازم و فراموش نشدنی که تنها چند لحظه می‌انجامد همواره بیاد می‌ماند .

یاآن صحنه جادوئی که من بیش از همه دوستش دارم: آن زمانکه شیمورا می گوید تمام دزدان مرده‌اندو کیموراخم می‌شود و درمیان گل ولای می‌افتدومی گرید . صحنه کم کم تاریك می‌شود گوئی فیلم به پایان رسیده استو آدم آرزو می کندکاش تمام نشود ، گویی هنوز چیزی برای گفتن باقی مانده است و مانمی‌خواهیم قهرمانان فیلم را در اینجا ترك کنیم وصحنه تاریك وتاریکتر می‌شود ، درتیرگی گم شده‌اند و ما در تاریکی نشسته‌ایم کـه

بناگاه زمزمه موسیقی بلند می‌شود. موسیقی‌محلی دهقانان وپرده روشن میشود ویکی ازشاد ترین و زیباترین صحنه‌هاآغاز میگردد : صحنه برنج کاری .

صحنه‌رقص است و درواقع برنج‌کاری در ژاپن بارقص انجام می‌گیرد . دسته‌کوچکی از نوازندگان (با نی و طبل و زنگ و خواننده) دختران راکه درحال نشای برنج‌اند همراهی می‌کنند . پس از آنهمه غرش و هیاهو و هراس و رنج صحنه نبرد دیـدن چنین منظره‌ای را انتظار نداشتیم . بیگمان چنین صحنه از نظر تداوم فیلم غیر ضروری استولی راستش را بخواهیم وجود این صحنه حیات بخش است ، شاید بدین علت‌که تمدد اعصابی می‌کنیم و در زیبائی آن غوطه ور می‌شویم و از اوج به‌پائین می‌آئیم و آرام میشویم . در سراسر فیلم اعصابمان تحت شدیدترین فشارها قرار داشت واینك درانتهای فیلم با زیبائی کودکانه‌ای روبرو می‌شویم . در فیلم هفت سامورایی اگر بخواهیم بگرییم ، در همین‌صحنه است‌که می‌گرییم .

و آنگاه آخرین صحنه فیلم‌که تذکار صحنه آغاز فیلم است با آن‌گفته تلخ و عمیق شیمورا و سپس آن تصویر برجسته قبرها : چهار قبر با شمشیر های آخته که در خاك فرو رفته‌اند و سر قبر کوچکتر در پائین آنها و پائین‌تر موسیقی بچگانه دهقانـان که خاموش میشود و بجای آن موسیقی سامورایی‌ها آغاز میگردد .

کوروساوا در بطن اندیشه بما زیبائی داده است و ضمن‌آنکه در تمام اطمینان‌ها شك کرده، به‌تماشاگراطمینان میبخشد و در همان زمانکه افکار وآرزوها و اعمال وامیدهایمان را به پای محـاکمه کشیده است بـه‌عواطفمـان رقتی میدهد و روحی کـودکانه درکالبدمان میدمد . در این صحنه عمیق و لطیف و مرموز پایان فیلم (سامورایی‌ها و دهقانان ، جنگ و برنج کاری ، سکوت و موسیقی ، نور و تاریکی) صبغه‌ای از امید می‌درخشد . همه مـا گذشته از هر چیز انسانیم و در اعماق وجودمان هنوزحس می‌کنیم‌که دهقانی بیش‌نیستیم.

تهیه فیلم :

مشکلات تهیه فیلم هفت سامورایی به افسانـه شبیه است و حتی قبل از نمایش فیلم به تفصیل مورد بحث قرارگرفته است . ساختن آن بیش ازیکسال بطول انجامید وگرانترین فیلمی بودکه استودیوی «توهو» تاکنون ساخته‌بود و ضمناً پرخرج ترین فیلم ژاپنی هم‌بشمار میرفت . در نیمه‌های فیلم‌کمپانی از کوروساوا خواست‌که به توکیو بیاید . قسمت اعظم فیلم در دهات تهیه شده بود و بهمین علت فیلم‌گران تمام شد. کوروساوا تهدید به ترك‌کار کرد. او بعدها از «کار طاقت فرسائی» که برای ساختن یك فیلم سرگرم‌کننده بعمل آمده سخن

میگفت : «همیشه اشکالی پیش می‌آمد ، اسب کم داشتیم و مرتب باران میآمد . این از آن نوع فیلم‌هائی است که نمیشود در ژاپن ساخت .»

احتمالا حین ساختن این فیلم بود که به کوروساوا لقب تنو Tenno یا «امپراطور» را دادند ، چه میگویند عجیب روش دیکتاتورمآبانه‌ای داشته است . در واقع همکارانش هرگز این لقب را برای او بکار نمیبردند و شاید روزنامه‌ها بودند که این لقب را برای او جعل کردند و برسر زبانها انداختند .

در واقع کوروساوا نسبت به همکارانش روش دیکتاتوری هم داشته است و این‌همان صفتی است که او در میزوگوشی تمجید میکند و میدانیم میزوگوشی معتقد بود که باید دیگران را وادار کرد و به سوی کارکشاندشان . کوروساوا که میگفتند وقت زیادی تلف میکند ، میگفت : «چرا نکنم . من دنبال جا هستم . ماه‌ها لازمست تا جای مناسب را بیابم. جائی کاملا مناسب ـ چرا نکنم ، اینکه خرجی ندارد .» و وقتی ایراد میگرفتند که پول زیاد خرج میکند جواب میداد : «همینکه میکوشید به فیلم‌جنبه تصویری قویتری به‌بخشید روزنامه نگاران به شما خرده میگیرند که پول ضایع میکنید ـ من از آنها نفرت دارم ، کارشان در واقع همان‌تبلیغات و آگهی است و فقط به‌آن وسعت داده‌اند . اگر حرف‌های بزرگ بزنند ویافیلمی را بزرگ‌کنند فقط به‌این خاطراست که خودشان را بزرگ کنند. هرچقدر بیشتر حرف بزنند ، بیشتر دروغ میگویند . مثلا یکی از هدف‌هایم ـ و یکی از هدف‌های هرکارگردان ـ اینست که‌ازمیزان بودجه تعیین شده پا فراتر نگذارم . اما همیشه وضعی پیش‌میآیدکه من ازاین حد فراتر میروم وآنوقت روزنامه نگاران فریاد برمیآورند که من گنجینه‌ها تلف میکنم.هم‌اکنون من‌و«الیویر Olivier» مشغول ساختن فیلم«مکبث» هستیم (کوروساوا این سخنان را در۱۹۵۷ گفته و مقصودش فیلم «تخت خون» است ، فیلم «اولیویر» که طرحش ریخته شده بود هرگز ساخته نشد) ومن به شما قول‌میدهم خرج تمام فیلم من به اندازه خرج یك صحنه بزرگ فیلم الیویر نشود . فیلم های ژاپنی واقعاً ارزان تمام میشوند .»

فروش فیلم هفت سامورایی در ژاپن موفقیت‌آمیز بود، اما چندان نقد و انتقادی از آن نشد ، با اینکه کوروساوا قبلاً زمینه راآماده کرده و بیانیه‌ای انتشار داده بود مبنی براینکه : «عمر فیلم‌های جیدائی‌جیکی بسرآمده است و دیگر تهیه‌کنندگان باذوق این فیلم ها وجود ندارند و باید کاری کرد . » که البته مقصود این بود که این کار را کوروساوا کرده است . منتقدان با اینکه دریافته بودند این فیلم در روال فیلم‌های میزوگوشی و یا ماناکاست اماآگاهانه خود را به نفهمی زدند . یکی ازآنها معتقد بود که دور ازانسان دوستی‌است که‌آدم دهقانان را متهم‌کند ودیگری می‌گفت دهقانان ارزش‌نجات دادن ندارند... وآن دیگری اصولاً منکر اهمیت ومعنای جنگ‌های داخلی گذشته ورابطه

آن‌با زمانه مابود (وکوروساوا خلاف‌آنرا ثابت‌کرد بافیلم‌هایی همچون : تخت خون، دژ پنهانی ، یوجیمبو که مستقیماً وبافیلم‌هایی چون« گزارش یك موجود زنده » و «بدکرداران خواب‌آسوده دارند» غیرمستقیم به‌این موضوع پرداخت) البته انتقادات اصولی نیز شد ولی تنهاپس از گذشت ده سال بود که منتقدان دریافتند که با «یك‌شاهکار دوران ساز» مواجهند.

وکـوروساوا خود را با این خیال تسلی می‌داد کـه «لااقل فیلم در ژاپن متن‌کاملش نشان داده شد. [متن اصلی دویست دقیقه است و تنها در سال ۱۹۵۴ در شهرهای بـزرگ ژاپن نشان داده شد و ازآن ببعد متن‌های‌کوتاه شده‌آن نمایش داده مـی‌شود . متن‌کوتاه شده‌ای نیز جهت صادرکردن فیلم تهیه شد بمدت ۱۶۰ دقیقه و این همان متنی است که ما دیده‌ایم. متن سومی نیز برای جشنواره ونیز تهیه شد. متن‌آمریکائی فیلم (بنام هفت دلاور که بعدها«جان استرجس»فیلمی بهمین نام ازآن ساخت)متن مثله شده‌ای بود. متن‌آلمانی نیز از روی دومین متن اصلی تهیه گردید و از متن‌آمریکائی البته بهتربود . متن‌کامل‌فیلم حتی درژاپن‌هم‌اکنون وجود ندارد و نگاتیف‌های‌آن نیز از بین رفته است .] من‌نمی‌دانم برای جشنواره ونیز چراآنراکوتاه‌کـردند . بهرحال همه شکایت داشتندکـه قسمت اول پریشان وگیج‌کننده است ولی قسمت دوم‌را درجشنواره ونیز بسیار پسندیدند ، شاید به‌این علت که‌کمتر بریده شده بود».

با اینهمه هرگزهفت سامورایی را خارج از ژاپن واقعاً نشان نداده‌اند (۱) و این یکی از فاجعه های بزرگ تاریخ سینماست ، فاجعه‌ی تأسف آوری که در مورد فیلم های مشهورتری همچون طمـع ، مارش عروسی ،آمبروسون های با عظمت و ایوان مخوف نیز تکرار شده است .

هفت سامورایی اساسی ترین فیلم کوروساواست و همچنین بهتریـن فیلمی است‌کـه سینمای ژاپن تاکنون ساخته است .

---

۱ ــ ازنوادر روزگارست‌که هفت سامورایی را سالها پیش در اکران عمومی سینماهای تهران و اصفهان نشان داده‌اند و انگار نه انگار ، مترجم .

نوشته‌ی : مارگارت تارات

ترجمه‌ی : سعید حمیدیان

هیولاهای درون

تسخیر «هیولای درون» علت اساسی وجـود فیلمهائی است کـه برمبنای تخیل علمی پرداخته میشوند . چند فیلم از این دست نیز هست که درعین حال که براساس تحلیل‌های روانی قرار دارند موجد تنوعی دراین زمینه شده‌اند. موضوع پاره‌ای ازآنها ناتوانی‌جنسی و سرد مزاجـی است ، از قبیل : « عنکبوت ماده Spider Woman» ، «زنبور ماده Woman Wasp»و«مگس» که‌درزمینه ترس‌ازاختگی ووحشت‌ازمادرمردواروتسلط طلب کاوش میکنند . یکی از قدیمترین فیلمهای تخیلی علمـی از دیدگـاه طبیعت جنسی زنانه «عروس فرانکشتین» (۱۹۳۵) از «جیمزویل» است . خود «فرانکشتین» نمونه‌کامل عیار و

بارزی است از فیلمهائی که موضوعشان مطالعه در تعارض میان تمایلات جنسی بیدار مـرد و عرف و عادت تمدن است . «عروس» مسبوق به سابقه فیلم قبلی و تداوم کاوش آن در این خـواهشهای پنهان است . فیلم بـا گفتگو بین شلی و بایرون و مری شلی ـ خالق رومان فرانکشتین آغاز می‌شود.

بایرون از این مـوضوع ابراز شگفتی میکند کـه یك چنین داستان تاریکی بتواند مخلوق مری که درظاهر از ظرافت زنانه برخوردارست ، باشد . مری در مقابل اظهارنظر بایرون درباره توهمات عجیب وغریبی که در درون وی نهفته است عکس‌العملی نشان نمیدهد. مری با درنظر گرفتن اینکه بایرون خود را «بزرگترین گناهکار جهان» میداند و دعوی شلی که «بزرگترین شاعر گیتی است» عقیده منداست که یك داستان عاشقانه ساده درشأن چنین کسانی نیست: «پس چرا درباره هیولاها ننویسم؟» وی سپس برآن می‌شود که داستان را ادامه دهد وداستان او از شعله‌های آتشی که گمان میرود هیولا درآن سوخته، آغاز می گردد. درفیلمهای فرانکشتین، بین او وهیولایش شباهتی نزدیك پدیدار است. درآغاز فیلم «عروس فرانکشتین»، هیولا درست هنگامیکه مرده بنظر میآید نشان میدهد که زنده وسرحال است ازاینرو فرانکشتین (کولین کلایو) که او را درشب عروسی مثل جسدی بیجان بخانه آورده‌اند در حضور زنش که ضمناً روزی روزگاری برایش پیشگوئی کرده‌اند کـه مواظب شب عـروسیش باشد ، حیات می‌یابد. همچنانکه در موردجانورفیلم «بیست میلیون مایل تازمین 20Million Miles to Earth» می‌بینیم. این روند و این هشدار مکرر، بیانگرهمان چیزی است که فروید «احیای تمایلات شهوی پس از سرکوفتگی» می‌نامد .

شب عروسی باصحنه‌ای ادامه می‌یابد که درآن ، فرانکشتین که هنوز آثار ضعف ناشی ازبیماری در او باقی است ، در بستر درازکشیده وبا حرارت ، وسوسه وتمایل خلق حیات را بـا زنش (والـری هـابسون) در میان مینهد . او با پرخـاش پاسخ می‌دهد آنچه کـه فرانکشتین آرزو می کند «کفرآمیز» است . «مانباید از این چیزها سر درآوریم. اینها کار شیطان است.» ایندوبنحوی روشن، عمل توالد یا گونه‌ای ازآمیزش جنسی را مطرح می کنند. قـرابت میان عشق و علم اندکـی بعد بوسیلهٔ دانشمندی بـرجسته بنام دکتر پریتوریوس (ارنست تیگر) ـ کسی که بجرم زیاد دانستن «باارزنگی» ازدانشگاه بیرونش کرده‌اند بازگو می‌شود . وی به‌لحنی قاطع میگوید: خلق حیات در حکم اسارتگری است . علم مانند عشق شگفتیهای خاص خـود را دارد» وی ضمن کوشش در متقاعدکـردن فرانکشتین به ادامهٔ تجربیات در زمینهٔ آفرینش، به‌اندرز انجیل اشاره می کند که «افزایش دهید و تکثیر کنید» . سپس برای تأکید بیشتراین مطلب چند نمونه از مخلوقات خود را که در تنگ‌های شیشه‌ای محبوس شده‌اند نشان میدهد ـ پادشاه، ملکه، مطران، شیطان و بالرین. پادشاه درحالیکه مطران بادقت مواظب اوست وشیطان که ظاهراً شبیه دکتر پریتوریوس است) باشادمانی اورا می‌پاید،

دیوانه وار میکوشد تا به‌ملکه اظهـار عشق کند . ملکه خاموش میماند و با اضطراب دندان قروچه می‌کند . بالرین بی‌توجه به‌همه‌چیز، به‌آهنگی یکنواخت میرقصد . همچنانـکه در مورد روابط بین فرانکشتین و زنش نیز صادق است ، طـرف مذکـر نقش نیروی متجاوز فعال را دارد و باانگیزه‌های جنسی می‌خواهد محدودیتهائی راکه خالقش درمیان‌نهاده ، از پیش پای بردارد . جنس مؤنث ، تشبث به‌قراردادهائی می‌کندکه جلـوه‌ای از معصومیت ببروح و همچون بالرین، شیفتهٔ تحسین‌انـد ، و مضطربانه در برابر اعمال تجـاوزکارانهٔ جنس نر اخطار صادر می‌کند . پریتوریوس باردیگر وسوسهٔ خلق حیات را درکار می‌آورد و عروسی را بهم می‌زند. فرانکشتین قادر به مقاومت نیست. او بطرزی سمبولیك ازهمسرش جدا می‌شود . در صحنهٔ‌بعدی زنش صدائی می‌شنود و فریاد می‌زند: «توئی هنری؟» سپس‌در- می‌یابدکه دارد از جانب هیولا (بوریس‌کارلوف) که او را ربوده ، تهدید می‌شود . بدین - ترتیب ارتباط میان فرانکشتین و هیولای او تصریح می‌شود . پریتوریوس و هیولا مصرانه برآنندکه‌زن‌فرانکشتین مادام‌که اوجفتی برای هیولاخلق‌نکند بوی بازگردانده‌نخواهدشد.

روشنست که غرایز جنسی ابتدائی فرانکشتین عامل بیگانگی میان او وهمسرش است. زن به‌شوهرش خطـاب میکند ولی از هیولا جواب مـی‌شنود. تنها شانس بقای فرانکشتین در اینست‌که اسرار طبیعت جنسی زنش راکشف کند تا نیازهای محرکات درونی خـود را برآورد . نقش هیولای ماده راکه او خلق‌کرده، الزالنکستر، همان هنرپیشه‌ای‌که درقالب ماری شلی در مقدمه فیلم ظاهر شده است » بنحو احسن ایفاکرده است . کوشش‌های مداوم برای ترغیب این مـوجود مرده وار سرانجام به نتیجه میرسد . بنظر می‌آیدکـه او برای اطمینان مجدد،مراقب فرانکشتین‌است، ولی هنگامیکه‌باهیولا مواجه می‌شود فریادی‌مرگبار از روی بیم و نفرت برمی‌کشد . نقش دوگانه‌ای‌که الزا لنکستر بازی‌کـرده بین قرابتی بین ماری شلی بسیار متمدن و دنیای نیمه بیدار اولیه اوست کـه تخیلاتش درباره هیولای درون، از آن مایه می‌گیرد . والرس هابسون ، در نقش الیزابت متمدن ورئوف قائم مقام دیگری از شلی در این فیلم بشمار است ، نکته در اینست‌که حتی‌آنگاه‌که جنسیت زنانه‌با قوت هرچه تمامتر بیدار می‌شود، او تنها باسرد مزاجی‌کامل با جنس نر برخورد می‌کند. در اینجاچنین پیداست‌که میان تمایلات بیدار وخفتهٔ زنانه وجه فارقی وجود ندارد . هم‌از اینروست‌که ماری شلی در مقابل‌کنایهٔ بایرون عکس‌العملی نشان نمیدهد . گذشته از اینها، ایـن جنس مرداست‌کـه «گناهکار بزرگ» بحساب می‌آید . موضوع چنین تبیین میشود : هیولای عقیم تهدید به‌شدت‌عمل می‌کند و درهمین لحظه الیزابت‌که ازحبس هیولا گریخته، درمی‌زند و فرانکشتین‌را صدا می‌زند . هیولا درآن دم‌که می‌خواهد اهرم را بکشد و همهٔ ساختمان وساکنان‌آنرا نابودکند به فرار رضا میدهد. «توبرو: (به‌پریتوریوس) توبمان. ماباید بمیریم» .

سرد مزاجی درونی زنانه که بوسیله واکنش هیولای ماده در برابر نر تجسم داده می‌شود، بیانگر ناتوانی فرانکشتین در ارضای طبیعت جنسی خویش است . این طبیعت تنها میتواند تخریب کند و فرانکشتین با اظهار امتنان باتفاق زنش می گریزد و در واقع بطور ضمنی تصدیق می کند که این جنبه وجود او باید محو شود .

بسیاری از دیالوگ های این فیلم برای آنانکه با فیلمهای جدید سرگذشت علمی مأنوس اند آشناست ـ از قبیل : تأکید روی زمینه‌ای از دانش که برای بشر ممنوع شده ، نقل قولهائی از انجیل در خلال مباحثات، آنچنانکه در «تسخیر فضا» یا «آنها» Them، می‌شنویم وقضاوتی خوشبینانه ولی غیر معقول دربارهٔ هیولامبنی براینکه «تنها نیازمند آنست که با او راه بیایند» . فیلم دیگر که به زبان دیگر، طبیعت زنانه را از دریچه چشم مردان بررسی می کند « مردی که بنحو محیرالعقولی کوچك شده » است The Incredible Shrinking Man (از جك آرنولد ، ۱۹۵۷) . در این فیلم مانند بیشتر فیلمهای از این دست ، جزئیات بظاهر اتفاقی که در صحنهٔ نخست می گذرد در گسترش فیلم بینهایت حائز اهمیت است . زن و شوهری در عرشه کشتی دارند آفتاب می گیرند . مرد ، اسکات (گرانت ویلیامز) می گوید تشنه است و از زنش لوئیز (راندی استوارت) می‌خواهد برایش آبجو بیاورد . زن امتناع می کند تا آنجا که مرد با او معامله‌ای می کند باین ترتیب که اگر آبجو را بیاورد او در عوض عصرانه را مهیا خواهد کرد . ایندو سپس با زبانی که تقلید از قرن شانزدهم است صحنه‌ای می‌سازند که در آن مرد به همسرش «زنك» خطاب می کند و بهشیوه روزگاری که مرد، سرور وزن خدمتگزار او بود زنش را روانه آشپزخانه کشتی می کند ـ یعنی بنحوی که کاملا مغایر باروابط خودشان است. اینطور وانمودمی کنند که شش سالست باهم زندگی کرده‌اند وحالا تصمیم دارند باهم ازدواج کنند . در حینی که زن نوشابه را می‌آورد ابری ازمه درافق ظاهر می‌شود و بطرف کشتی می‌غلتد وسرانجام مرد را در خود می گیرد و او را یخ زده رها می کند . در صحنه بعدی ازدواج کرده‌اند . اسکات در حالت بی‌وزنی و برسبیل مزاح می گوید : « مثل اینکه این دوروبرها پخت و پز می کنند» . کمی بعد هنگامی که همدیگر را می‌بوسند بالحنی که نشان شروع بیم زندگی است میگوید : « توهمیشه هروقت منو میبوسیدی درازمی کشیدی » درحالیکه روزبروز بسرعت کوچك می‌شود در می‌یابد که بیماریش ناشی از مه‌رادیواکتیوی است که او بیدفاع و بی‌حفاظ در معرض آن قرار گرفته و پزشکان و دانشمندان پادزهری برای آن نیافته‌اند . به زنش می گوید : « ازت خواهش می کنم به‌زندگی مادوتا و به زناشوئیمون فکر کنی . اجبار و الزام تو تموم شده » زن بصورت مظهری از بردباری وبصیرت درکنار او ایستاده وبدخلقی دم افزونش را تحمل می کند . «روز بروز کوچیك تر

می‌شدم . روز بروز در تسلط به زنم لوئیز مستبدتر می‌شدم. نمیدونم چطور تحمل می‌کرد. احتیاج‌شدید به‌اون در درونم‌شعله میکشید.» بعد بایك‌آدم کوچولوی ماده به‌قد وقواره‌خودش طرح دوستی میریزد ولی وقتی درمی‌یابد که قادر نیست از کوچك‌ترشدن خودش جلوگیری کند او رارها می‌کند. او را درحالتی مشاهده میکنیم که به‌قدپای میز چایخوری کوچك شده ولوئیزدر کنار او عظیم‌الجثه نشان میدهد. سرانجام می‌بینیم که برای کسب امنیت و سلامت‌در یك‌خانه عروسك دراطاق نشیمن خانه‌کرده وصدای‌پای زنش که روی پله‌هامی‌کوبدآه وناله سرمی‌دهد. لوئیز با بردباری باو جواب می‌دهد وبرای خرید بیرون می‌رود وسهل‌انگاریش در هنگام خروج از در باعث می‌شود که گربه داخل اتاق شود صحنه‌ای موحش پدید می‌آید که درآن‌جانورعظیم الجثه ماقبل تاریخ از پنجره محفظه بداخل سرك می‌کشد و چنگالش را برای گرفتن او باز می‌کند . اسکات متعاقب تقلائی که می‌کند ، می‌گریزد و جلوی پله‌های زیرزمین بزمین می‌افتد و از فرار باز می‌ماند . در دنیای جدیدش که ازپخت وپزلوئیز بی‌نصیب مانده، مشکل عمده‌اش یافتن غذاست . یك تکه پنیر بچشمش می‌خوردولی در یك تله موش مهلك که ممکنست نابودش‌کند یا تکه‌ای نان بصورت طعمه توی تار عنکبوت است و دشمنش یعنی عنکبوت غول پیکردر زیر زمین میلولد : «من دشمنی داشتم‌که ترسناکترین چیزی بود که به چشم آدمیزاد خورده» . یك قطع تند لوئیز را در طبقه بالا نشان می‌دهدکه آمادهٔ خروج از منزل است . اسکات بعنوان اسلحه میخی پیدا می‌کندکه به نسبت‌قد او باندازه شمشیر است، و تصمیم میگیردکه تمام نیروی‌خود را در برابرعنکبوت بکار بیندازد. در یك‌لحظه‌که بی‌سلاح و مورد تهدیدجانور استسلاح خویش‌را بازمی‌یابد: «باین ترتیب دوباره بصورت آدم درومده بودم ... دیگه‌کینه و نفرتی نسبت‌به عنکبوت‌در در خودم حس نمیکردم. دشمن من عنکبوت نبود بلکه هرترس ناشناخته‌ای بودکه تو دنیا وجود داره ... یکی‌از ما دو تا بایست میمرد .» عاقبت‌در صحنهٔ خوابگرد مانندی اورا به میخ میکشد و میکشد و در این‌حال قطره‌های مایعی سیاه روی شانه‌اش‌می‌ریزد بعدازمرگ عنکبوت : «دیگه فکر گرسنگی‌و کوچیك شدن وجود نداشت .» آنگاه که‌کاملا به حال‌خود بازگشته فلسفهٔ نقش‌خود را بازگو میکند:«من‌چی بودم؟ بازهمون‌آدم بودم یاانسان‌آینده؟»

بیم از اختگی بوسیله جنس ماده‌تم غالب این فیلم استو برای ما بازگوئی است از اسطورهٔ رایج فرمانروائی زن امریکائی که شوهر اخته ، فرمانبردار اوست . صحنه‌آغازی فیلم تجسم تساوی جنسی بیش‌از حد در عصر حاضر است و به دوران حکومت مرد که وضع فعلی‌جایگزین آن شده‌است باز پس مینگرد.

نخستین تصویر ذهنی‌ما از زندگی زناشوئی ایندو از صحنهٔ بیرون خانه است. لوئیز به گربه غذا میدهد و صبحانه حاضرمیکند. ترس‌آمیخته به خنده اوازاینکه آشپزی لوئیز

برای‌او چه ببار خواهدآورد در صحنه‌های زیرزمین، آنجاکه غذا بصورت طعمه‌و وسیله‌ای برای نکشاندن موشها و پرندگـان بدام مرگ گذاشته شده ، با قوت هرچه تمامتر تفسیر میشود- صحنه‌هائی که مبین قرابت‌میان روابط اجتماعی‌و جنسی‌زن متاهل‌با شوهر اوست . اسکات‌در خانهٔ عروسکیش تا حد یك اسباب بازی نزول کرده است . گربه غول‌پنجه بدلی است از لوئیز . او گربـه را ناخود آگـاه بداخل راه میدهد . فرویـد در بـارهٔ ترس حیوانات مینویسد :

«اضطرابی که‌در ترسهای حیوان می‌بینم... واکنش مؤثر «من» در مقابل خطر است: و خطری که از این‌طریق اعلام میشود عبارت‌از خطر اختگی‌است. این اضطراب بهیچ‌روی تفاوتی با آن اضطراب واقعی کـه «من» طبیعتاً در مواقع‌خطر حس میکند ، ندارد ، مگر اینکه میل‌به فرونشاندن‌و اقناع آن بطور ناخودآگاه باقی‌میماند و تنها به شکلی‌دگرگون خود آگاه میشود . »

این فیلم داستانی است کـه به زبان اول شخص از دریچه چشم مرد بازگو میشود . اسکات‌و زنش در آغاز بنحو سطحی روابط خوبی دارند . بعد هنگامیکه اسکات از خشم و کدورت خویش نسبت‌به زنش احساس گناهکاری میکند رفتار لوئیز « بسیار معقول» است. فیلم بیان روشنی است‌از ترس اسکات‌از نفوذ و تسلط زنش بر او در زمینهٔ روابط‌زناشوئی، که وی را بصورت بازیچه‌ای در می‌آورد و رفته رفته او را به غرقاب میکشد .

در سکانس‌های زیر زمین‌که سمبولی از دنیای نیمه بیدار اوست ، دشمنش آشکـار میشود . یعنی ماده‌ای که میخواهد با غذا او را به تله بیندازد ، و این‌صحنه تلویحاً بوسیله قطع تندی‌که ذکر کردیم با زن‌او مرتبط میشود . اسکات تأکید میکندکه دشمن راستین وی « هر ترس ناشناخته‌ای است‌کـه در دنیا وجـود دارد » . مراد او از این‌عبارت آنچیزی است‌که فروید بعنوان ترسی‌که نه‌صرفاً از مادر بلکه از مادرپدر وار و تسلط طلب‌داریم ، توصیف میکند ؛ بطوریکه ترس از عنکبوتها بیانگر وحشت از تصور زنا بـا مادر و بیم از آلت تناسلی زنانه است. (نظریه تعبیر رویـا) ، Remsion of Dream theory اسکات هنگامیکه بمدد اسلحه‌اش « دوباره در خود احساس مردی میکند » ماده را به میخ شمشیر ـ یعنی ذکر خود ، میکشد. بـا مقابله بـا نیروی جنسی زنش توانائی مقاومت در برابر حملات‌او و غلبه یافتن برآن را باثبات میرساند. بعداز نبرد نه طعمهٔ غذا و نه‌ترس از «کوچك شدن » یـا اختگی ، دیگر بر او استیلائی نـدارد . او خویشتن را از فضای اختناق‌آلود تسلط زنش رهاکرده و به احساس آزادی تازه‌ای در دنیا رسیده استو خود را باین تسلی میدهدکه شاید در آینده ، او تنهاکسی نباشدکه این تجربه رهائی‌بخش را طی کرده است .

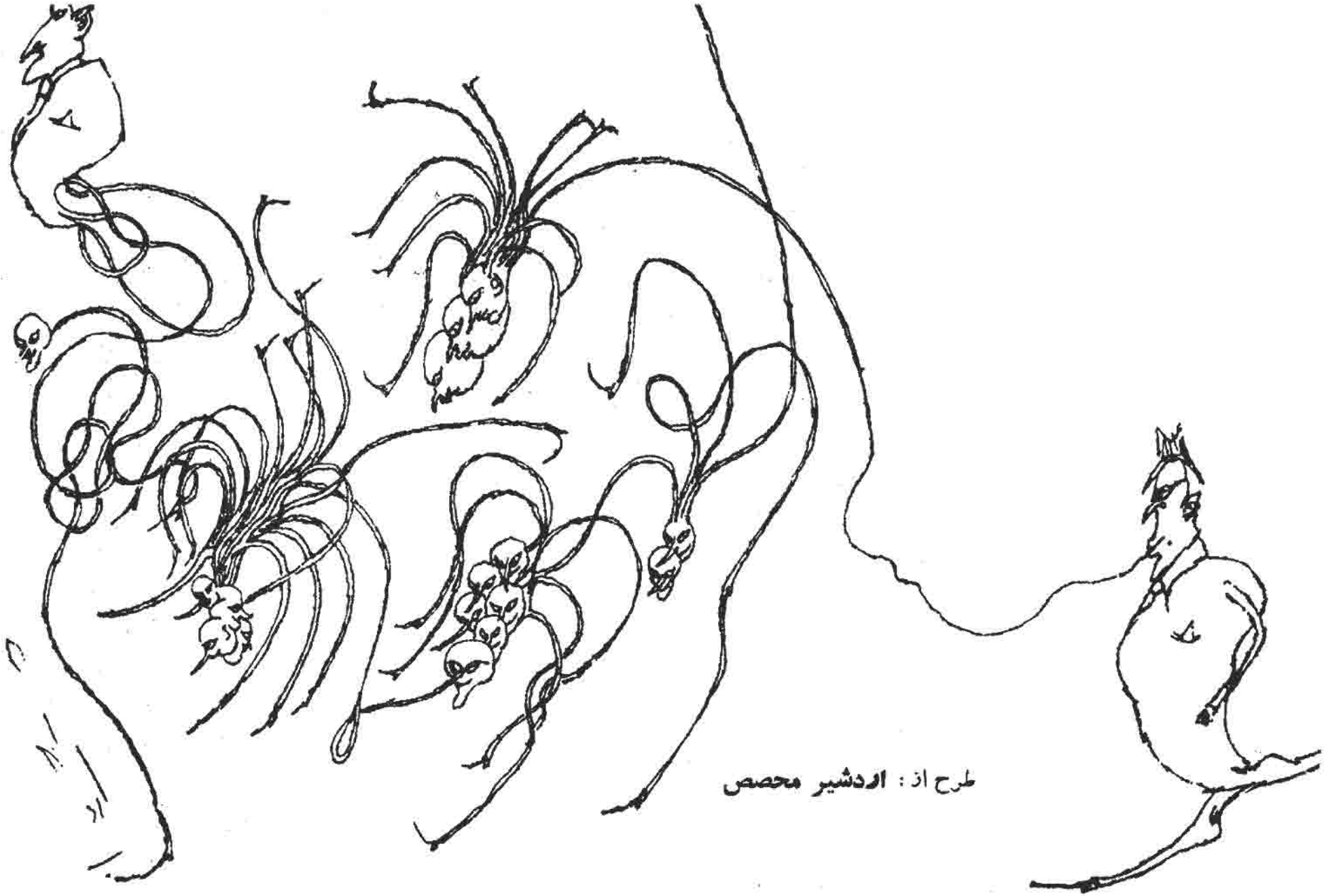
فیلم«دون سیگل» بنام «تاخت وتازمرده خورها» ـ Invasion of The Body Snatchers (۱۹۵۱) در حول و حوش ترس از زن نیست بلکه جامعه‌ای را بررسی میکندکه مشخصه آن، فقدان شور وحرارت در همه شؤون است. این فیلم از پاره‌ای جهات وجوه‌شباهتی با فیلم **«ازفضای بیرون آمده»** It Came from Outer Space دارد . این فیلم نمایشگر دسیسه‌ای خاموش است که به تبع آن حیات آدمها تبدیل به نوعی زندگی گیاهی عجیب و غریب میشود و در نتیجه دیگـر احساس درد ، ترس یـا لذت نمیکنند ، توقعاتشان اندك و صرفاً در حد توقع گیاه است. مایلز (کوین مك‌کارتی) و «بکی» (دانا وینتر) زناشوئی‌شان قبلا چند باربهم خورده است . سالها پیش در دانشکده بوی فرند وگرل فرند بوده‌اند ولی آنقدر شهامت‌یا شور در وجودشان نبوده که مثل یکی از رفقایشان کـه در شرایطی همانند آنها ازدواج کرده ، عمل کنند . حرفهای مایلز نشان میدهدکـه تا چه‌حـد زندگـی درونی و جنسی‌او براثـر جریانات یکنواخت‌و ملال‌انگیز زندگی روزانه تهی‌و تباه شده است. او ادعا میکندکه دلیل بهم خوردگی ازدواج او این بوده‌که بخاطر داشتن حرفهٔ پزشکی « هیچوقت سر میز غذا حاضر نبودم » این سخن از سوئی اشاره به آداب پرستی توخالی و متکلفانه‌که مقتضای زندگی زناشوئی است دارد و هم از سوی دیگر نشان دهنده این‌مطلب است‌که شغل او هرگز وقت ادامهٔ تماسهای جنسی را برای او باقی نمیگذاشته است. او و «بکی» در خصوص روابط انسانی بیش از حد به کلیشه‌های اجتماعی چسبیده‌اند، مایلز پرستار قشنگش را تحقیر میکند و باو میگوید اگر چند سال پیش ازدواج نمیکرده طـرف زیانکار ، او بوده نه خودش . و اشاره میکندکه زن یـك دکتر باید طاقت بی حد و حصر و فهم اینشتن داشته باشد . زنش میپرسد: «عشق چی» و اوجواب میدهد:«مال خواصه» . «بکی» علیرغم علاقهٔ روز افزون زناشوئی‌شان، از تماس جنسی بابهانه‌های قرار دادی‌و احمقانه امتناع میکند و تمام این جریان‌طبق اظهار مایلز بطور ناگهانی رخ داده و مطابق‌با واقع نیست. دور و بر آنها جانورانی بشکل مار زومبی‌اززمین‌سبزمیشوند. بچه‌ای مادرش‌را طردمیکند ومیگویدکه اومادرش نیست.زن‌همانند سابق‌است منتها همهٔ عواطف از میان رفته . بیماری مسری است. متخصصین امراض روانی که خود به این بیماری شایع مبتلا هستند تشخیص میدهندکه غم و غصه بخاطر آنچه‌که در جهان میگذرد موجد بیگانگی و مسائل ناشی‌از آنست . «ناخوشی در درون توست» . دکتر با لحنی احساساتی‌شرح میدهدکه بچشم دیده‌که چگونه انسانیت‌از بیمارانش رخت برمی‌ـ بندد ـ «آدمهائی‌که تو تموم عمرم شناخته‌ام . فقط وقتی‌کـه مجبوریم برای انسان ماندن مبارزه‌کنیم می‌فهمیم‌که انسانیت چه قیمتی داره» آنگاه‌که در باره اینکه عشق باین‌سادگیها کاهش پیدا نمیکند و اینکه چرا میکوشند با تلقین‌او را مبتلا کنند ، جدل میکند ، آنها

با بدبینی بوی پاسخ میدهند: « دوران عشقت گذشته . عشق دوامی نداره » . «بکی» فریاد برمی‌آورد کـه بچه‌هایش را میخواهد ولی سرانجام از خستگی از پای در میآید و تبدیل میشود به «یك دشمن نـا انسان کـه به نابودی خودم نشستم» . مایلز کنار جاده ماشین‌رو می‌ایستد و رو به سرنشینان اتوموبیلها فریاد میزند کـه کمك کنند تا بگریزد تا حقیقت را بگوید . آنها او را مست می‌پندارند و بی‌اعتنا رد میشوند . بانگ میزند : «احمقها نوبت شما هم میرسه ! » . فیلم با خوشبینی بی‌جهت‌و ساختگی تمام میشود و سرانجام مردم‌حرف مایلز را باور میکنند ولی این پایانی نیست‌که «سیگل» درنظر داشت ومحققاً پایان‌منطقی فیلم نیست .

همه فیلمهائی‌که تاکنون از آنهاسخن داشته‌ایم از لحاظ تم هائی‌کـه مبین مناسبات موجود بین روابط و تمایلات جنسی و الزامات جامعهٔ متمدن هستند از زیر بنای استواری برخوردارند . آنها از آگاهی نسبت به نظرات فروید سرشارند . سمبولهایشان بـراساس قرائن خود داستان پرداخته شده است . اما تعداد زیادی فیلم هم هست کـه این روابط در آنها نهفته است ولی بنحو احسن مورد بررسی قرار نگرفته‌اند . بنظر نمیرسدکه خود این فیلمها سمبولهای خودشان را خلق کرده باشند و سمبولها در واقع برمتن تحمیل شده‌اند . فیلم «آنها Them» (گوردون دوگلاس، ۱۹۵۴) نمونهٔ مناسبی برای اینگونه فیلمهاست. استخوان بندی‌آنرا ماجرائی بین‌دو دسته ازمردم‌تشکیل می‌دهدکه می‌کوشند بلای‌مورچه‌های عظیم الجثهٔ مهاجم راکه از تشعشات رادیوآکتیو آمـده‌اند دفع‌کنند . آنها کـه این جانورها را می‌بینند بنظرشان وحشت انگیز و زننده می‌آیند و صحنه‌ای طولانـی هست‌که طی آن مورچه‌ها در لانه‌هائی که برای خود در گندابـروهای شهر درست‌کـرده‌اند تحت تعقیب قرار می‌گیرند و مردم‌کوشش می‌کنند محفظهٔ اصلی تخم‌هـا را از میان بـردارند . این تصویر لایبرنت وار شاید نموداری است از «تصور مقعد زائی» (بنگرید به «نظریه تعبیر خواب») لکن این تعبیر غایات فیلم را بنحوی با معنی بر نمی‌آورد . قهرمـان اصلی فیلم The Projected Man (۱۹۶۶ ، یان کورتیس) که خود از هوا نزول کرده تا یك نکتهٔ علمی را برای زمامداران فاسد اثبات‌کند ، با درگیر شدن در مـاجرای حسادت آمیز بین دستیارانش‌که یکی ازآنها (مری پیچ) گرل فرند سابق او بوده . به همان حداز فساد می‌افتد . هنگامیکه با صورتی‌که بطرز کریهی سوخته و زخمی شده از این آزمون بر می‌گردد ، تجاوزکاریش دیگر حد و مرزی نمیشناسد و آنگاه‌که سکرتر اداره راکـه بی‌دردسر تا حد زیر پیرهنی لخت شده به‌بیرون می‌کشد مرتکب افراط و مبالغه درآنچیزی می‌شودکه میتوان آنرا شکلی از تهدید جنسی بی‌جهت تلقی‌کـرد . چهره وحشت انگیزش نشانهٔ آشکاری است از استحاله او براثر حسادت‌که تازه هیچ چیز را هم حل نکرده‌است.

« روزی که زمین آتش گرفت » (وال گست ، ۱۹۶۱) تصویر تغییرات آب و هوا را با داستان افزایش کشش جنسی در هم می‌آمیزد ــ تامدتی روشن نیست که آیا قهرمان مرد و زن فیلم ازخودشان حرف‌می‌زنندیاازآب و هوا. علیرغم اضمحلال بالقوه‌جهان بوسیله‌آتش، تضاد و اختلاف تحمل ناپذیر آنهاکوچك و بی‌جهت‌فرانموده میشود . سرانجام گزارشگر در حالی نشان داده میشودکه دست شوهر زن سابقش رامیفشارد و برایش خیروخوشی‌آرزو می‌کند .

فیلمهای دیگری براساس مضامین علمی نیز هست‌که درکاوش زمینه‌های مختلف‌دارای موضع مستحکمی‌هستند. بعنوان مثال:«اودیسه2001» (استانلی کوبریك،۱۹۶۸)آمیزه‌ای است از اندیشه‌های اخلاقی و ماوراء الطبیعه با لذتی‌که در عشق به هنر بخاطر نفس آن، نهفته است. فیلم نیمه مستند «سرمنزل ماه» Destination Moon (ایرو‌ینگ‌پیچر، ۱۹۵۰) کوششی است برای ارائهٔ تصویری واقع بینانه از مسائلی که در نخستین فرود در ماه پیش می‌آید . «سرگشته» Marooned (جان استوگس ، Stuges ۱۹۶۹)سؤالی را مطرح می‌کندکه بیشتر مـردم در هنگام نخستین فرود در ماه پیش مـی‌کشند . اگر دستگاههای فضانوردان‌آنها را ناکام‌کند و نتوانند به زمین بازگردند ، چه بسرشان‌خواهد آمد ؟ فیلمهائی از این دست با تأکید روی مردی و تمرکز روی مکانیسم پرواز فضائی تصویری از مرد بدست میدهدکه از اسباب تناسلی خود حیرت‌کرده است. اینها برخلاف فیلمهائی که روابط دو جنس را بررسی می‌کنند ، کاری به موقعیت اجتماعی این روابط ندارند . درپی آنندکه تنها یك زمینهٔ وسیع و شاید اصلی را در قالب داستان علمی‌بدون شکل توصیف و تحلیل‌کنند و با طرح مشکل تلفیق این دو تمایل آدمی‌کـه می‌خواهد هم غرایز جنسی حیوانی را داشته و هم موجودی اجتماعی باشد ، پاره‌ای از هدفها وغایات فیلم را تبیین‌کنند . گرچه چنین مینمایدکه اهمیتی‌که در حال حاضر برای فیلمهای‌سر‌گذشت علمی قائلند بیشتر نسبت به‌فیلمهای «مستند» علمی نماست ولی اینگونه فیلمهاجز تغییر هیأت‌ظریفی‌که به موضوعات مکرر « دنیای درون » و«هیولاهای درون» داده شده ، نمیتواند بود .



طرح از : **اردشیر محصص**

نوشته‌ی : دیوید ویلسن

ترجمه‌ی : کریم رشیدیان

سینمای سیاسی در آمریکای لاتین

بی‌تردید باید پذیرفت که هر سینمایی، سیاسی است. علیرغم بعضی ازاظهارات، هر فیلم منعکس کننده نظرات سیاسی برله یا علیه سیستم ایدئولوژیکی است که در آن ساخته میشود . در کشورهای کاپیتالیست غربی (وتاحدی در کشورهای کاپیتالیست اروپای شرقی) ، همواره کمیت مورد نظر بوده وشدت جنبه سیاسی یك فیلم خواه این فیلم « نمك زمین» یا «کلاه سبزها» یا« دوریس دی» باشد ، در زمینه‌یك اجتماع ایدئولوژیکی محافظه‌کارانه یا حداکثر لیبرال محافظه‌کارانه ، تأثیری اندك داشته است .

در اینجا البته‌ممکن است موارد استثنا یا نیمه استثنایی چون «زمین اسپانیایی» یا «Kuhle Wanpe» وجود داشته باشد اما حتی در چهار چوب سینمای رئالیست یا رئالیست سوسیالیست اکثر سینماهای سیاسی تاکنون ، به دشواری می‌توان فیلمی را نشان کرد که درآن صریحاً و عمداً ، از برانداختن سیستم موجود حمایت شده باشد . البته می‌توان در آنسوی نظرگاه رئالیست ، به سینمای آنارشیست‌ها وسورئالیست‌ها توجه کرد و فیلم‌هایی یافت که درآنان تمایلی به آشفته‌کردن سیب‌های چیده شده گاری دستی سیاسی باشد . در جای دیگر در شرایط رفرم « اعتراض انسانی آری اما انقلاب مطلقاً نه » . یعنی میشود سیب‌ها را جابجا کرد اما گاری دستی را نباید واژگون ساخت . سینما فقط یك ماشین رؤیا ، برای تنهایی و در تاریکی بوده است ، از این اخلاق فردگرایانه فیلم‌هایی چون : « مستر اسمیت به واشینگتن می‌رود » و « در ساحل » و از سوی دیگر پاترنالیسم گرم و نرم «زمین» یا «لنین در اکتبر» و از آنجاکه این سینمای سیاسی فقط بوسیله ارضای توهمات تودهٔ سنت پرست و فریب خورده سرپا مانده‌است ، فیلم‌های غیر-سیاسی تفریحی ، تأثیر سیاسی قویتری از خود باقی میگذارند .

این مقدمه بخاطر بازکردن راهی است که بتوان به بخشی از سینما نظر افکند که در سالهای اخیر پاسخ خود را به محدودیت ، تناقض و خود گمراهی آنچه برسینمای سیاسی گذشته ، آماده کرده است .

فیلم سازان مبارز امریکای لاتین بطرز قاطعی عقاید سنتی در سینمای سیاسی راکه‌در بهترین‌شکل خود رفرمیست (مستند سازی بدون تحلیل) و در بدترین شکل فقط نمایشگر اساس گمراهی جمعی بود ، مردود کردند .

نکته مهم‌اینست که فیلم‌سازانی نظیر«فرناندوسولاناس» و«اکتاویوجتینو» درآرژانتین، و «Jorge Sanjines» در بولیوی و «Miguel Littin» در شیلی ، بشدت‌از شیوه «گودار» در ساختن فیلم سیاسی متأثرند و این شیوه را فعالانه بکار می‌گیرند. برای این فیلم سازان ، فیلم محصولی وابسته به ضوابط فرهنگی و تجاری نیست ، فیلم یك عمل است وتماشاگر دیگرموجودی بی‌اراده و گیرنده‌ای سردرگم تصور نمی‌شود بلکه اوشریکی فعال در ادامه یك گفتگوی بی‌پایان سیاسی است . وقتیکه «گودار» گفتگویش را باخود وبااقلیتی ممتازه که شایدتمرین مقدماتی‌خوبی باشد» انجام میدهد،فیلم‌سازان‌امریکای‌لاتین بخاطروبرای‌مردم فیلم میسازند واگرحمل برچرب زبانی شودباید بگویم‌که مردم‌بولیوی فیلم«خون لاشخور» اثر «Sanjines» را بیشتر از هرفیلم خارجی تماشاکرده‌اند .

مبنای این انقلاب بتازگی توسط «جتینو» و«سولاناس» تشریح شده است . ایندو تئوریسین‌های مسلم و سازندگان فیلم «هنگام‌کوره‌ها» هستند که فیلمی است شامل چهار

ساعت و بیست دقیقه از «فیلم ـ عمل» و کلید شناخت انشعاب جدید سینمای سیاسی . ایندو فیلم ساز هدف خود را «استعمار زدایی فرهنگی» بیان میکنند . مردود شمردن ارزش‌های اجتماعی که در آن «انسان بعنوان موجودی بی‌اراده و مصرف کننده قلمداد میشود» و بدور انداختن سینمایی رفرمیست، آنچیزی است که میخواهند .

سینمایی که در آن «ویتنام می‌تواند مطرح بشود ، اما فقط دور از ویتنام».

آنان سینمایی‌را ایجاد و حمایت می کنند که در آن فیلم‌ساز دیگر هنرمندی‌سوبژکتیو در خدمت‌هوش و تصورات فردی خود و ارائه‌آنها به مردم نیست ، بلکه نماینده‌ای است که عدسی دوربینش واقعیات عینی موقعیت سیاسی را که تماشاگر نیز در آن قرار دارد ضبط و تجزیه و تحلیل می‌نماید .

جریان «استعمار زدایی فرهنگی» در وهله اول شامل رسوا کردن ارزش‌های فرهنگ بورژوازی است ، زیرا کـه « امپریالیسم و کاپیتالیسم چه در جوامع مصرف کننده و چه در کشورهایی دربند «استعمار نو» همه چیز را پشت نقابی از تصویر وظاهرسازی پنهان‌میکند، تصویر واقعیت ، از خود واقعیت مهم‌تر است . این ، جهانی است پراز عجایب و اشباح که در آن هرچه زشت است ، زیبا و هرچه زیباست به زشتی مبدل شده است ».

نتیجه‌ای که تمام تئوریسین‌های چپ از مارکس تا فانون در آن متفقند یعنی « هر ـ تماشاچی ، نامرد یا خائن است» یکی از زمینه‌های کار ایندو فیلم ساز را در فیلم «هنگـام کوره‌ها» تشکیل مـی‌دهد . آنان سینمایی را می‌جویند که در آن «ویرانگری و سازندگی باهم» باشد. ویران ساختن این تصور که «استعمار نو» ازخویش و از ما زاده شده‌وساختن واقعیتی پرطپش و زنده که حقیقت را در هرحالتش جذب میکند .

این چنین سینما ، سینمایی نیست که کارش صرفاً ضبط و مستند سازی باشد « هرچند ایندو ازعناصر مهم این سینما هستند» . بلکه سینمایی است که «میکوشد تادر شرایط‌ومحیط دخالت کند ... و در تغییر شکل‌ها چیزهای تازه‌ای بسازد .» در عمل ، این سینمایی‌است که بوسیله سازمان‌های انقلابی ، واحدهای چریکی، کارگران کارخانه و گروههای‌روستایی، سازمان‌یافته‌باشد. دوربین برای‌این‌فیلم‌سازان « گیرنده خستگی ناپذیر**سلاح ـ تصویرها**» و پروژکتور « تفنگی است که می‌تواند ۲۴ تصویر در دقیقه شلیک کند» .

این شاید یک‌تئوری خوشانید باشد اما در امریکای لاتین تئوری به‌مرحله عمل‌رسیده است. علیرغم محدودیت‌های سیاسی‌وعکس‌العمل‌های بسیار . فیلم‌هایی‌چون «هنگام کوره‌ها» مخفیانه‌بصورت۱۶ میلی‌متری‌وحتی۸ میلی‌متری‌توزیع میشوند ودر کارخانه‌ها ، دانشگاه‌ها، کلیساها و آپارتمانهای خصوصی به‌نمایش در می‌آیند .

نتیجه‌آنکه‌هر نمایش ، آنچه راکه ایندو فیلم‌ساز «فضایی‌آزاد شده ، خطه‌ای‌استعمار

زدوده» میخوانند تحریك کرده است . و بدین روی ، ما با مقطعی جدید از سینما روبرو می‌شویم .

«دخالت مردمی که تادیر باز تماشاچی تلقی میشوند » و «آنچه که دیروز ماجرایی نامعقول می‌نمود ، امروز بصورت نیاز و امکانی اجتناب ناپذیر بروز کرده است» .

باوجود اینکه‌لازم است به‌تئوری وابسته‌به‌این «فیلم ـ عمل»ها توجه شود، نمی‌خواهم سیر تئوریکی فیلم‌های سینمای انقلابی امریکای لاتین (وبخصوص فیلم «هنگام کوره‌ها» را بعنوان نمونه موفقیت نوینی در زمینه فیلم‌آموزنده) ذکر کنم . همانطور که ایندوفیلم‌ساز گفته‌اند «زمان ما زمان فرضیه است تا نتیجه . زمان کار افزاینده ، مداوم ، خودسرانه ، کارهایی شدید بادوربینی در یکدست وسنگی دردست دیگر» و دیگر آنکه چون «فیلم‌ـعمل» فیلمی‌است‌بی‌پایان، بنابراین، بکارانتقاد نمی‌آید. مثلاً نمی‌توان گفتگوها را درغیاب شخص اول فیلم و تماشاگران ارزش گذاری کرد. گفتگو ادامه می‌یابد وبین خود فیلم سازان‌نیز برخورد عقاید وجود دارد .

مثلاً Sanjines از بولیوی از «یك‌آگاهی برای آزادی» گفتگو می‌کند . این از آنجاکه آگاهی ، ضرورتی آشکار برای عمل است به‌ایده‌های «سولاناس» و «جتینو» نزدیك است اما از جهت دیگر آنچه راکه‌آنان میگویند تغییر میدهد .

نکته مهم‌تر اینکه‌جریان موقعیت سیاسی ازیك‌کشور امریکای لاتین‌به‌کشوردیگر تغییر می‌کند (برزیل وبولیوی از حکومت‌های نظامی زجر می‌کشند . شیلی یك رئیس جمهور مارکسیست داردکه ازطریق انتخابات آزاد برگزیده شده ...) و سیاست نیز مثل همیشه درآنجا در تغییر است .

در آنجا ضرورت طبقه‌بندی سینمای انقلابی حس نمیشود ؛ و همانطور که «فانون» به‌اشتباه از الجزایری‌ها بعنوان الگویی برای انقلاب در سراسر افریقا نام می‌برد ، همانگونه نیز خطا خواهد بود اگر با یك تئوری کلی ، کارهای فیلم سازان مبارز امریکای لاتین را توجیه کنیم .

کاریکه متأسفانه بوسیله بعضی از احساساتی‌های بی‌فکر چه در لندن وچه‌درنیویورك صورت گرفته است. بجای‌آن می‌خواهم بعضی ازتم‌های موجود در این سینمای سیاسی‌جدید را بررسی کنم و وجوه تشابه وتمایزآنرا با زمینه‌های دیگر ذکر نمایم .

فیلمی مثل «خون لاشخور» در حالیکه دارای زمینه طبیعی روشنی است . مثلا بافیلم « هنگام کوره‌ها» از نظر سبك وبرداشت (ونه‌از نظر هدف اصلی) تفاوت محسوسی‌دارد .

اولین و اساسی‌ترین تمی‌که در تمام این فیلم‌ها دیده میشود ، تصدیقی‌آشتی ناپذیر از هویت‌ملی است ، که به‌تم‌های ثانوی از«استعمار نو» و«عقب‌ماندگی» بشدت وابسته‌است.

«فانون» نیرومندترین سخنگوی مردمان استعمارزده ، لزوم همبستگی ملی وافزایش آگاهی مردم ازارزش‌های فرهنگی کشورشان را بعنوان شرایط لازم برای به‌لرزه‌درآوردن بندهای استعمار گوشزد کرده بود .

زن الجزایری ، نخست می‌بایست روبنده را بخاطرآنچه‌که بود در نظر میآوردو بعد تصمیم به‌ترك یاحفظ آن میگرفت ؛ پیش‌ازآنکه به‌اغوای استعمار متمدن کنندهٔ ! فرانسه تن در دهد .

فیلم‌سازان امریکای لاتین به‌دین خـود نسبت به«فانون» بخاطرآگاهی پاك ملی ، با پاسخ به‌ندای او اعتراف می‌کنند . خودآگاهی بهر تقدیر ، به‌خود شناسی نیاز دارد . بنابراین بسیاری از این فیلم ها پر از اطلاعات ، تـاریخ سیاسی ، آمـارهای اقتصادی ، حقایق و تصاویر بوده و بهمان اندازه نیز از علل و نتایج توسعه نیافتن و ضرورت‌استقلال لبریزند . بعنوان مثال نخستین قسمت ازفیلم «هنگام کوره‌ها» از یك سلسه فیلم‌های‌مستند، سیزده یادداشت و مقدمه‌ای مربوط به‌واقعیت موجودآرژانتین تشکیل شده است .

«سولاناس» و «جتینو» تمام امکانات مستندسازی را بسیج می‌کنند و بکار می‌گیرند ؛ فیلم‌های صامت ، خبری ، تفسیری و تجاری ، مونتاژ ، تکه‌هایی از فیلم‌های دیگر، تقابل صدا و تصویر و ... وآنگاه همه اینها را در خدمت نشان دادن واقعیتی موجود، دینامیك‌و اساسی بکارمی‌برند که‌غبارجهالت‌قوام یافته‌واوهام دست‌دوم«جهان‌وطنی» یك اقلیت اروپائی mestizo را پاك می‌کند . منظور آنها خبردادن و بیشترکوششی در جهت شناساندن استعمار نو و نابودی سیستماتیك هویت ملی بوسیله قدرت این استعماراست . تقریباً فقطدر ۰٫۶ از همه زمین‌های قـابل‌کشت ، کشاورزی میشود . شرایط زندگی ۰٫۹۰ جمعیت روستایی هنوز بسیار ابتدایی است و مرگ ومیرکودکان ۰٫۴۰ است .

این یك گزارش به‌مردم است و بعد در فیلم از تماشاگران دعوت میشود تا در باره آن گفتگو کنند وخودبه‌آن‌شهادت دهندفیلم برای‌بحث‌قطع‌می‌شود. درحین‌نمایش کتابچه‌هایی پخش‌شده‌است. تماشاگر باید از دوراه ارتباط برقرارکند. بنابراین این فیلم‌عمل بگفته «فانون»چنین‌است:«یك عمل مقدس‌موقعیتی ممتاز برای انسان که‌بشنود و شنیده شود» .

در این فیلم‌ها ، ارائه ، جای خود را به همکاری داده است . تماشاچی،صحنه‌میشود وخشم‌آسان و سازشکاری که بوسیله آنهمه تبلیغات مستند سنتی الهام شده بود و بنیادهـای سست خویش تجزیه میگردد .

یك سکانس کشتارگاه از فیلم «Sang des Bêtes» ساخته «Franju» باسردی اتهام آمیزش باآگهی های تلویزیونی و با پیامی‌که بلند و واضح برای‌کارگران حاضردر سینما خوانده میشود همراه شده است .

کارگرانی که بقایشان منوط به‌دایره زشت وابستگی‌هایشان است . «سالوادورآلنده» درکنفرانس اخیر تجارت و توسعه (U.N) در سانتیاگو ماهیت وابستگی کشورهای‌توسعه نیافته را روشن ساخته است«ماهرروز بیشتر صادر می‌کنیم اما همان بهای قبلی‌رامی گیریم، هر روز بیشترکار می‌کنیم اما همان مزد قبلی را می گیریم ».

همراه با « فانون» ، « سولاناس » و « جتینو » و دیگر فیلم سازان امریکای لاتین از لزوم حیثیت ملی جـانبداری می‌کنند . « توسعه نیافته » لغتی است کـه بوسیله عمال «استعمارنو» ساخته شده واگرکسی درمیزان وابستگی فرهنگی شك‌داشته باشد بایدسکانسی را در فیلم «هنگام کوره‌ها» ببیندکه درآن یك داستان نـویس مشهور آرژانتینی در سالن پپسی‌کولا،خود را به‌اصرار ، مردی با خصوصیات اروپایی معرفی میکند (حتی‌مطالعه‌آثار نویسندگانی چون ، Alejo Carpentier ، Eduardo Mallea و ... نشان میدهدکه اینان تا چه‌حد به‌فرهنگ اروپایی آغشته شده‌اند) بیگانگی فرهنگی تمی است‌که درتمام این فیلم‌ها تکرارمیشود. و اجرای‌آن نیزطبق برنامه وبی‌سروصداصورت‌می گیرد. خواه محرك و مسئله مورد نظر تصفیه امپریالیسم یا تعدی و ظلم سیاسی و اقتصادی بـاشد که از طرف یك اقلیت حاکم ، بریك اکثریت استثمار شده اعمال میشود .

در بسیاری از این‌کشورها ، اکثریت با سرخ پوست‌هاست . سرخ پوستان بولیوی‌و استثمارشان بوسیله خارجی‌ها ونیز اقلیت بومی این‌کشور موضوع فیلم «خون‌لاشخور»ساخته Sanjines است .

این فیلم وفیلم قبلی این فیلمساز (Ukaman) که خود سرخ پوستان‌تمایل‌زیادی به‌دیدنش داشتند «تنها نمایشگر بدبختی نیست ... بلکه ساختمان استثمار و نیروهای‌مولد آنرا محکوم میسازد» و در اینجاست‌که فیلم بصورت وسیله ارتباط در می‌آید ارتباطی‌برضد آنچنان ارتباط که در فیلم نشان داده شده است . (در این فیلم دکترهای امریکایی نومیدانه‌کفش‌های نامناسب را به‌سرخ پوست‌های متفکرمی‌بخشند) . امریکایی‌ها قسمتی از سپاهی هستند (سپاه صلح) که نقشه عقیم‌کردن متدیك زنان سرخ‌پوست (Quechua) را بدون رضایت یا حتی‌آگاهی‌آنان طرح می‌کنند .

این یك راهنمایی دروغین منحصر بفرد (اگر نگوئیم یك برنامه‌کاملا° ریاکارانـه کمك بـه کشورهای جهان سوم) درکشوری است‌کـه مشکل اساسی‌آن بهیچ‌وجه افـزایش جمعیت نیست .

پاسخ سرخ‌پوست‌ها به‌این دخالت نـاخواسته ، عبارتست از عبور از سرگردانی و بلاتکلیفی بی‌ثمر و رسیدن به‌مرحله مقاومت آشکارکه در طی یك مراسم انتقام ، بـه‌اخته کردن میسیونرهای عقیم‌کننده منجر میشود .

فیلم «خون لاشخور» همچنین برای سرخ پوستان فاش میسازد کـه هم وطنانشان، سفیدپوست‌ها و «mestizo»ها در شهرها نیز در استثمار آنها دست داشته‌اند.

رهبران یك‌دهکده سرخ‌پوست بدلیل مقاومت‌شان تحت تعقیب قرار گرفته‌اند. برادر یکی از آنان سرخ‌پوستی «شهری شده» است که میان دو فرهنگ کشیده میشود و فقط‌وقتی به‌اختلاف و خواری‌یکی پی‌می‌برد که برای برادر مجروحش ازیك اقلیت سفید پوست که از وابستگی مادیشان‌کور شده‌اند کمك پزشکی می‌طلبد. زیارت بـرادر بیچاره برایش یك بیداری‌سیاسی است، او به‌دهکده‌اش برمیگردد و فیلم باتفنگ‌هایی که بسوی آسمان برخاسته‌اند. خاتمه می‌یابد.

در شرایط قـابل انفجار اکثر کشورهای امریکای لاتین، آگاهی سیاسی، چاشنی عمل سیاسی است، اینك هنگام برافروختن کوره‌هاست و «همه‌آن باید در روشنایی‌شان‌دیده شود». (این عنوان از نویسندهٔ کوبایی قرن نوزده امریکا «خوزه مارتی» گرفته شده که از آتش سرخ‌پوستان که‌بوسیله ماژلان ودیگرجویندگان نخستین در سواحل «تیرادل‌فوگو» دیده شد، سخن میگوید).

در بولیوی طول عمر برای اکثریت فقیر این‌کشور بزحمت بیش از سی‌سال است. در برزیل حکومت نظامی‌آشکارا شکنجه دستگیر شدگان را تصدیق می‌کند (فیلم «زمانی برای اشکها نیست» شاهدی‌گویا براین‌گفته است).

در آرژانتین بحران اقتصادی قـدیمی از زمـان سقوط «پرون» سبب بیکاری عظیمی شده است. فیلم آرژانتینی «راهی بسوی مرگ پیرمرد، ریالس» بطرزی گویا وضعیت ناشی از بیکاری را در ایالت شمالی Tecumán نشان میدهد.

این فیلم که بوسیله «Gerardo Vallejo» یکی از دستیاران تهیه «هنگام کوره‌ها» و یکی از اعضای «Grupo Cine Liberacion» ساخته شده است‌یکبار دیگر تم‌آگاهی سیاسی را بعنوان شرطی لازم برای تغییرات انقلابی عرضه میدارد:

پیر مرد «ریالس» که پس از سالهاکار بی‌سود، سرسختانه نشانی از یك احترام را در خود می‌پرورد، در سه‌پسرش تجلی یافته است که شدت ایمان این سه‌به‌عمل متفاوت‌است. پیرمرد خاطرات تلخ را می‌پروراند: وقتی ما یکی از پسرهارا می‌بینیم که برای‌پیداکردن کار به‌جنوب می‌رود، ظاهراً هیچ چیز عوض نشده است. Vallego زندگی این‌مردان را عمیق‌تر می‌کاود. راههای چاره برای‌آینده بتدریج روشن میشوند. همانطورکه خـود این فیلم ساز میگوید، تماشاچی بسوی «همدستی» با آنچه روی پرده میگذرد (و نه تنها آنگاه‌که‌پیرمردمستقیماً بادوربین سخن میگوید) رانده میشود. تنها چاره نومیدی، مرگ در زندگی یا ضرورت دست یازیدن به‌عمل است ودرآخر فیلم یکی از پسران پیرمرد عضو

فعال اتحادیه اصناف گردیده است ،

عمل ، که معمولا در امریکای لاتین خشونت معنی میدهد درقسمت دوم فیلم «هنگام کوره‌ها» خود بخودآزمایش و بدلیل بیهودگی صریحاً رد میشود . بـرای بسیاری از این فیلم سازان گروهی که تشکیلات را بعنوان کلیدی برای عمل معین می کند ، خود در عمل فیلم سازی منعکس شده است. بمیزانی افزاینده ، فیلمها بطور گروهی و باکمك و همکاری اجتماعاتی که به‌آنها وابسته‌اند ساخته میشوند (این عمل مورد تقلید فیلم سازان اروپایـی واقع شده است . «کریس مارکر» در فرانسه باکمك کارگران کارخانه فیلم ساخته است).

فیلمی‌از بولیوی «شب‌های سن خوان» ساخته Sanjines بعد از «خون لاشخور» شاید یکی از بارزترین نمونه‌های فیلم سازی گروهی باشدکه درآن افسانه جدایی (تولیـد- مصرف) بطور مؤثری نابود می‌شود .

این فیلم یك دوباره سازی گویا از قتل عام معدنچیان بوسیله ارتش بولیوی در سال ۱۹۶۷ است که درآن بازماندگان قتل‌عام شرکت دارند . افسران ارتش و مأمورین دولت در یك گالری از نامها و قیافه‌ها بسردی شناخته شده‌اند . شناسایی دشمن باوجـود اینکه موضوع ثانوی فیلم را تشکیل می‌دهد درآن مطرح گردیده است. یکدهم معدنچیان مقدمتاً بدلیل‌آنکه فعالیت صنفی‌شان برای ایالت (که فقط یك سوسو است) خطرناك تشخیص داده شده بود قتل‌عام شده بودند. قتل‌عام‌های دیگری‌هم اتفاق افتاده بود که درفیلم ازآن‌استفاده شده و بازهم شاید اتفاق بیافتد . درفیلم روشن می‌شودکه چرا معدنچیان باید سازمان یابند ومقاومت کنند. در این فیلم همچنین حسی ازترغیب جامعه به‌عمل وجود داردکه باموفقیت در تصویر نهایی‌آنگاه که‌همه افراد از جلوی دوربین می گذرند تصویر می‌شود .آن فیلم- سازی‌که از انستیوی فیلم لاپلاز اخراج شده بود و می‌تواند فیلم‌هایی سازش ناپذیر چون این بسازد، اینك فقط به مسؤولیت و نیاز خـویش در فیلم ساختن و نیرویـی عظیم برای ساختن فیلم های گروهی که کلید سینمای اوست وابسته است .

فراخواندن بازوان در قسمت‌آخر فیلم «هنگام کوره‌ها» نیز ملاحظه می‌شود . برای این منظور از ندای «چه گوارا» برای بوجودآوردن « ویتنام‌های متعدد » استفاده می‌شود و امکانات مردم ویتنام با فیلم‌هایی ازکوبا ، افریقا و خود ویتنام تشریح میگردد . امـا در این فیلم باردیگر تأکید اساسی بر نیاز به درك و تجربه و تحلیل وضع موجودبراساس تکامل تاریخی است . قبل از این قسمت ، یك فیلم مستند طولانی است کـه‌آرژانتین را در زمان «پرون» و بقای حیرت انگیز « پـرونیسم » را بعد از سقوطش درسال ۱۹۵۵ نشان میدهد. باید گفته شود که توجه فیلم به«پرون»شاید اندکی عجیب‌به‌نظر بیاید. به سختی می ـ توان بخاطر افزایش بیداری ملی که در زمـان «پرون» در مردم‌آرژانتین ایجاد شد ، از

فسادنهایی بوسیله بودوکراسی وحتی بواسطه قبول کمک‌های اقتصادی امریکاکه سابقاً تقبیح شده بود و ازتصود ثابت و مبهم او از «Justicialismo» صرفنظر کرد . فیلم ، حدود جنبش «پرونیسم»را می‌شناساند. نکته مهم اینست که کمبود معلومات تاریخی مردم آرژانتین، یك موقعیت مفیدواساسی برای تحریك آگاهی‌سیاسی‌شدن بوسیله‌فیلم‌ـعمل‌ها است. شکست‌های پرون‌وبه‌همان‌اندازه موفقیت هایش ، سر کوبی‌جنبش‌ها بوسیله حکومت‌های Frondisi ، Illia و Ongania و دخالت فرماندهـان نیروی دریایی در سیاست ، همه باهـم وضع موجود آرژانتین را معرفی مـی‌کند . دراین اوضاع ، موفقیت خیره‌کننده «پرونیسم» در انتخاباتی درغیاب مؤسس‌آن می‌تواند نقطه‌ای‌برای شروع عمل‌باشد. با این‌حال بعدازساخته شدن این فیلم، چریك‌های پیشروچپ انقلابی‌آرژانتین (M.I.R) این نقطهٔشروع‌رامردود شمرده وبدنبال گروههایی چون«توپوماروس» [دراروگوئه] به‌راه خودشان ادامه داده‌اند .

تاریخ‌سیاسی بعوان وسیله‌ای برای نشان دادن واقعیت‌های موجود برای فیلم سازان امریکای لاتین اهمیتی اساسی دارد . «فریاد مردم» ساخته «امبرتو رواس» سیاست بولیوی را از جنگ Chaco تا رژیم «باریانتوس » و مبارزه باچریك‌های «چه‌گوارا» وکودتای ضدانقلابی‌کلنل «بانز» را نشان میدهد . فیلم «مکزیکو، انقلاب منجمد» ساخته «ریموندو- گلیسرا» وضعیت سیاست اجتماعی مکزیك امروز را در زمینه انقلاب «مادرو» قرار میدهد و خطای‌کارگرانی راکه در فیلم انقلاب را بیاد دارندو وضع موجود را فراموش کرده‌اند با تظاهراتی اختیاری‌که بوسیله دولت برپا میشود روشن میسازد . تمام این فیلم ها دعوتی به پایداری وخشونت به‌عنوان تنها جواب مؤثربه‌خشونت سیستم موجود پایان‌می گیرند.

اما ، انقلاب دارای یك صورت انسانی‌هم هست. بعضی از فیلم‌هایی‌که در این منطقه ساخته می‌شود با تجزیه و تحلیل انسانی از بـی‌عدالتی موجود ، پایه‌هایی برای کارهـای انقلابی ایجاد می‌کنند . راهی‌که هرچند ممکن است درمقایسه باتئوری و عمل فیلم‌سازانی چون «سولاناس» سطحی جلوه‌کند اما از زمان بوجودآمدن‌کوبای «کاسترو» شکل و قوام گرفت . این خود «کاسترو» بودکه از انقلابش بعنوان انقلابی «انسانی» نام برد. هرچند که این عنوان (اگـر نه معنی‌آن) بنظر میرسدکـه اینك متروك شده باشد . فیلمی چون Valparaiso,mi Amor، ساخته فیلم سازی ازشیلی بنام«آلدو فرانسیا» که افزایش تبدیل خطاهای‌کوچك به‌دزدی و خطرفحشای‌کودکانی را تصویر می‌کندکه‌پدران فقیرشان به‌امید دزدی گله‌ها نشسته‌اند، بیشتر به‌یك تأثیر نئورئالیستی شباهت داردتا یك‌تأثیرآموزندهٔ مستقیم . ودر منظره‌ای‌آشنا از یك شهر ومردمش، تلخی‌آشنای «Los Olividados» بونوئل را جانشین می‌شود .

Miguel Littin فیلم ساز دیگری ازشیلی است‌که شایدکم امیدتر باشد اما در راهی

کـه در پیش گـرفته انسان دوستـی مصمم است . فیلمش بنـام The Fackal of Nahueltoro ادعانامه‌ای است تلخ بر حیله‌سیستم ایالتی که باروشی معین برای یك متخلف اعاده حیثیت می کند . در این فیلم یك روستایی متهم است که یك زن و کـودکش را کشته است. روستایی درمراسم قرار دادن سنگ برروی اجساد قربانیانش به نوعی اعاده حیثیت می‌رسد و فیلم بمامیگوید که مسؤلیت نهایی عمل خشونت بار رعیت به گردن سیستمی است که او را جسماً استثمار و روحاً نابود می کند.

عمل روحانی روستـایی ، نمایشگر قدرت افسانه‌ها و خرافاتـی است که هنوز در توده‌های بیسواد امریکای لاتین ریشه دارد . این خرافات و افسانه‌ها ، هسته مرکـزی سینمای بعضی ازاین فیلم سازان را چون، «مانوئل اوکتاویو گومز» (سازنده روزهای آب) و «روی گوئرا» و «ویداس سکاس» پیشرو سینمای جدید برزیل را تشکیل میدهـد . این تم در فیلم The Hunger Prophet (پیامبر گرسنگی) اثر فیلمساز برزیلی «موریس- کاپاویلا» و نیز در فیلم «Cangaceire» ساخته «گلوبر روشا» نیز مطـرح شده است . «گلوبر روشا» قدرت وایستادگی عرفان ملی کاتولیك افریقایی را بعنوان نیروی مثبت ویا حداقل پایه‌ای محکم برای انقلاب ملی دربرزیل می‌بیند. اما دیگران اینرا بعنوان راهی گمراه کننده می‌نامند وتنها به‌انقلاب برپایه آگاهی سیاسی معتقدند .

در این برخوردها هنوز جای گفتگو وجود دارد . اما در این اختلاف عقاید آسیبی برای آینده سینمای سیاسی امریکای‌لاتین متصور نیست .

تمـام این فیلم سازان بدون توجه به اختلاف عقایدشان در تئوری و عمـل سینمای سیاسی ، این گفته Jorge Sanjines را یکصدا تکرامی کنند :

«سینمای انقلابی «قصه» نمیگوید . این سینمایی است که تاریخ می‌سازد».

نوشته‌ی : جودی آدامسون

ترجمه‌ی : کامبیز ویدا

گراهام گرین

در باره‌ی فیلم سخن‌میگوید

در سال ۱۹۳۵ گراهام گرین به‌عنوان منتقد فیلم درمجله « Spectator» شروع بنوشتن کرد. درهمان زمان که جوان بود ودرکار نقدنویسی بی‌تجربه ، درمحافل‌ومجالس نیز در باره عقاید و سبك‌کار خود گفتگو میکرد .

در سال ۱۹۲۵ کـه در دانشگاه به‌تحصیل اشتغال داشت چند مقالـه در باره فیلم برشته تحریر درآورد که درمجله «Oxford Outlook» به‌چاپ رسید ، لکن‌استعداد او در نویسندگی ، بیش‌ازآنکه بعنوان نقدنویس معروف شود ، در زمینه نقد نویسی و داستان های‌کوتاه شناخته شده بود و در این راه شهرت‌بسزائی‌کسب کرده بود .

«جان گیریرسون»،راجع‌باو گفته‌است: «گرین‌بهترین منقدیست که تاکنون‌داشته‌ایم».

بدین‌ترتیب گرین تاسال ۱۹۴۰ کماکان بعنوان منتقد فیلم بامجله «Spectator» همکاری داشت . البته در همـان زمـان نیز (۱۹۳۷) مقالاتی در زمینه فیلم و سینما بـرای مجله «Night and Day» مـی‌نوشت . گهگاه نیز در مجلاتـی مثل «Fortnightly» «Review», «The Times», «World Flims News» و «Sight and Sound» از همکاری او برخوردار میشدند .

آنچه‌که موجب میشود تاروش نقدنویسی گرین با دیگر نویسندگان نقدنویس‌زمان او متمایز باشد همانا شوخ‌طبعی ، بداهت و برداشت دقیق و عمیق او از مسائل گوناگون است.هنگام‌بررسی‌کتاب «رویای‌یك‌شب نیمه‌تابستان» «A Mid summer Night's dream» اثر ویلیام شکسپیر نویسنده نامدار انگلیس میگوید :

گاهی تردید پیدا میکنم‌که اصولاً منتقدان فیلم این اثر را جدی تلقی‌کرده‌باشند. البته شاید نقدنویسی در خط ما نباشد ، ولی‌بی‌شك بایدگفت که تهیه فیلم رؤیای یك‌شب‌ـ نیمه تابستان» ثابت میکندکه هیچکس بهتر از خود شکسپیر، قادر نخواهد بود ماهیت و مفهوم واقعی داستان را بیان‌کند .

صرفنظر از موضوع نقدنویسی ، شاید اساساً در این میان نکته‌کوچکی وجوددارد که مامنتقدان فیلم قادر بدرك‌آن نیستیم. در واقع ما یا دارای نیروی برتر هستیم‌یا اساساً با شاعراحساس همدردی میکنیم‌که فی‌المثل نقدنویسی مانند: «لوزکامب‌وایت» را وامیدارد که بگوید:اگرشکسپیرامروز زنده‌بود معلوم نیست‌که سناریو فیلمی را که آقای «رینمارد» براساس نمایشنامه او تهیه‌کرده است، قابل قبول بداند؟ متاسفانه من قادر نیستم باشکسپیر ملاقات کنم و این نکته را از اوسئوال‌کنم .... اما اطمینان دارم‌که اگر«آن ها تساوی» امروز در قیدحیات بود حتماً فکرمیکردکه این یکی اززیباترین فیلم‌ها بوده است‌بعبارت روشن‌تر اینکه شکسپیر نه احساس همدردی بانویسندگان زمان خود داشت‌که برای طبقه متوسط می‌نوشتند و نه‌گرایشی نسبت بفیلم‌های «Escapist» داشت‌که احتمالا سلیقه او را راضی میکرد .

میلیون‌ها نفر بسینما میروند ولی‌آیاهمه‌آنها میدانندکه چه میخواهند و آیاآگاهند که چه عنصری از سینمای «Escapist» فی‌المثل طبقه متوسط «Middle Class» را جذب میکند .

هزارها نفری‌که به ویمبلی آمدند ... شایـد تمایلی بـه « Escapism » یـا «گریزطلبی» نداشته باشند . و سینماحقیقتا باین دسته تعلق دارد وهر هنرمندی‌که‌بخواهد اقبال و فرصت کارکردن با این سینما باو داده شود ، باید از «برج‌عاج» چشم پوشی‌کند و بخواهد هنرش قسمی از زندگی طبیعی وعامی باشد .

دراینجا گرین در بیان عقیده‌اش میگوید: «داستان نویسان، دیگر کوششی برای خلق آثارهنری واقعی که در آن جنبه‌های مردم گرائی رعایت شده باشداز خود نشان‌نداده‌اند».

گرین ، خود گرایش خاصی به «هنر برای همه» دارد و آثار نخستین اوشکلی از «ملودرام مردم گرای» دارد .

لیکن باید توجه داشت که قدرت گرائی او در نوول‌هایش با توجه بمایهٔطبیعی که از زندگی دارد ، هزارها خواننده را در برمیگیرد . در حالیکه سطح‌پوششی نفوذ سینما در جامعه بی‌شك دارای آنچنان قدرتی است که میلیون‌ها تماشاچی را تحت تأثیر قرار دهد . بنابراین سینما با مشکل تامین خواست‌ها ورضایت میلیون‌ها نفر مواجه است .

شکسپیر بمردم تعلق دارد زیرا برای نخستین بار در قلمروشعر باکلامی عامیانه‌سخن گفت ، کلمات را در مایه‌های خشن بی‌زرق وبرق و ناهنجار عامیانه جلاداد وبهمین‌طریق تراژدی‌های عظیم جهانی را برای توده مردم قابل درك ، مفهوم و لذتبخش ساخت .

شکسپیر و«بن‌جانسون» بجامعه خدمت کردند و جامعه باآنها همراز شد، عجین شد و در قالب کلامشان نشست . (درام نویسان انگیس ، لندن ، ۱۹۴۲).

گراهام گرین میگوید: آنچه‌راکه درام نویسان دوره‌الیزابت‌سعی‌داشتند بتوده مردم بیاموزند ، اینك سینما متعهد است .

امروزه هنرمند دیگر مایل نیست مانند گذشته مورد ستایش‌وتمجید مستقیم‌قرار گیرد، مردم دیگر نمیتوانند اورا از نزدیك ، در میدان انتقادو سرزنش قرار دهند و احساسات تحسین آمیز خود را نثارش‌کنند . بنابراین هنرمند تنها صداهائی‌که (آنهم در پرده) میتواند بشنود ، صدای تا شدن کاغذ شکلات است یا پچ پچ زنی که با زنبیل خریدش در آن میان نشسته و یا جابجا شدن اسرارآمیز یك زوج که عاشقانه یکدیگر را در بر گرفته‌اند .

هنرمند ناگزیر باید صدای ناهنجار تاشدن کاغذ وپچ‌پچ آن زن را تحمل کندومطمئن باشد که بدین‌ترتیب چیزی به‌تماشاچی عرضه نکرده است یاتجربه‌ای تازه باو ارائه نداده است تا متوقع باشد او مجذوب شده باشد .

تماشاچی مایل‌نیست که تسلی یابد، بلکه میخواهد در فضای هیجان والتهاب‌حرکت کند. برای تماشاچی لحظات دلهره واندیشه وسرگشتگی در دنیای عواطف اهمیت دارد. بهمان‌گونه‌که تماشاچی دوره الیزابت نیاز بدیدن خشونت، توطئه ، قتل و هیجان داشت. بیان این عواطف ، بعلت آنکه ماهیت آن عمومی بوده و تمامی انسان‌ها را دربرمیگیرد ، بدل می‌نشست و اثرات آن مستقیماً تماشاچیان را تحت‌تأثیر قرارمی داد وآنان را بهیجان میآورد، بعبارت دیگر در «ویمبلی» نیز چنین تأثیر والتهابی راکه بصورت فریاد وهمهمه

همه جا را فرا گرفته بود مشاهده کردیم .

سینما مانند دیدن یك مسابقه ورزشی که خودبخود نوعی تقویت روحیه وجسم تلقی میشود تماشاچی را ، از نظر روانی و ذهنی بحرکت وامیدارد و تأثیرش بـراو مستقیم و آنی است .

پاسخی که یك خوانندهٔ منزوی وگمنام ویا یك طرفدار و تماشاچی تآتر که‌حدفاصل او باهنرپیشه، چراغ‌های روی صحنه است، در برابر موضوع و بازیگری هنرپیشگان دارد کاملاً با واکنش و پاسخ تماشاچیان فیلم متفاوت است .

تماشاچی تنها درمیان انبوه جمعیت ودر سالنی که بی‌شباهت‌به یك‌اطاق تاریك‌نیست، نشسته و بصحنه چشم دوخته است . اوآنچه را که می‌بیند در ذهن خود بررسی میکند وبا تجربیات گذشته مقایسه میکند ودر همان‌حال لحظات ، هیجانات و تاثراتی که در برابر او بنمایش گذارده‌اند ، تجربه میکند .

گراهام گرین با ایمان میگوید: اگر فیلمساز میدانست در جستجوی چه چیزیست، میتوانست با استفاده ازاین نزدیکی وصمیمیت، تماشاچی را در همان شور و اشتیاق‌وتأثیری قرار دهدکه نظیرآن نیز در ویمبلی مشاهده شد .

بهمین ترتیب میتوان این نفوذ و تأثیر را در تآترهای دوره الیزابت بررسی کرد. هنگامیکه فیلمساز توانست حتی یکبارچنین وسیلهٔ موثر و مفیدی را بـکارگیرد ، خـواهد توانست با زیرکـی و هوشیاری مفاهیم عاطفی نظیر تـرس ، درد و نیز درك حقیقت را بشناساند . از اینگونه فیلم‌ها کـه توانسته باشد بدین شکل احساسات و عـواطف عموم را برانگیزاند ، بسختی یافت میشود .

گرین‌ضمن اشاره بیکی‌ازفیلم‌های‌اولیه‌چاپلین بنـام «سوپ اردك Duck Soup» و مقداری از فیلم‌های کوتاه «لورل‌وهاردی» چون«خشم»، «مردان‌کار» ، «میلیون» میگوید این فیلم‌ها گویای این نکته است‌که اساساً این تماشاچی است‌که تصاویر را بوجود میآورد نه‌آنکه حرفاً نمایشگرحالات و روحیات وحرکات باشد. وبهمان اندازه که‌آن‌ها را بخنده وامیدارد ، عواطف و احساسات آنها را نیز تحریك میکند . گرین نظیر بسیاری دیگر از هم‌فکران خود علاقه فراوانی به‌تاثیر فیلم در هرچه بیشتر تماشاچی داشت .

لنین‌معتقد بودکه «سینما ازمهمترین‌هنرهابشمارمی‌آید» وتوجه اساسی‌جان گریرسون بسینما بیشتر بخاطر جنبه تبلیغاتی وسیع و نیرومندآن بود . علیرغم اینکه گـرین بشدت شیفته این‌عقیده بودکه بایدسینماآنچنان نیروئی را دارا باشدکه بتواند روح میلیون‌ها نفر را تسخیر کند ، موزیك او آنقدرکه بمکانیسم « Escape » ، «گریز» فیلم توجه داشت، چندان علاقه‌ای به‌جنبه تبلیغاتی فیلم نشان‌نمیداد، البته مکانیسم «Escape» همان‌عاملی

است که بشدت طبقه بورژوا را ارضاء میکند .

در اینجا باید اشاره کرد که دیدگاه و توجه گرین بیشتر جنبه استاتیك داشته است. او متعقد است که وقتی هنرمند توانست تماشاچی را در محیطی دراماتیك قرار دهد براحتی قادر خواهد بود او را بطرف یك فضای دراماتیك شاعرانه هدایت نماید .

فیلم در گذشته وسیله‌ای نبوده است که نیازمند تماشاچی با سواد وتحصیل کرده یـا بعبارت دیگر روشنفکر داشته باشد .

از اینرو به‌تماشاچی اجازه میداد که برداشت های سریع و عادی خود را از نکات‌و حالات شاعرانه فیلم بدون زحمت داشته باشد .

فیلم قادر بوده است همان تخیلاتی راکه بسیاری از نویسندگان از طریق کلام خلق کرده‌اند، از راه تصاویردر ذهن تماشاچی‌پدیدآورد وتوانست‌آنچنان احساسی درتماشاچی بوجود آوردکه این تخیلات را قسمتی از زندگی روزانه مردم سازد .

در جهت بیان و تعریف «سینمای شاعرانه» مردم گرای بودکه گرین بسیاری‌ازاوقات خود را بعنوان یك منتقد ، صرف نوشتن کرد .

«فوردماکس فورد» بطورکلی قصه را به «novel» و«nuvvel» تقسیم‌کرده و اصولاً «nuvvel» را داستان‌هائی میداندکه فاقد هرگونه ارزش هنری هستند. گرین از او پیروی‌کرده و فیلم را به «Cinema» و«Movies» تقسیم‌میکند و معتقد است که «Movies» یافیلم‌هائیکه «Escapist» بوده‌وفاقد ارزش و جنبه‌های‌هنری‌هستند، صرفاً برای مقاصد تجارتی و سرگرمی و وقت‌گذرانی تهیه میشوند. اما «Cinema» راکـه او میگوید دارای حرف است و از لحاظ سینمای شاعرانه مـورد تجزیـه ما تحلیل قرار می‌دهد .

مانند بسیاری‌ازعقایدش درباره قصه‌نویسی «Novel» که بشدت تحت‌تأثیر«چخوف» است ، در ایـن مورد نیز اعتقاد به‌حقیقت‌گرائی و «Realisation» دارد و میگوید زندگی محور همه هنرهاست .

در هر روزی باید زندگی وجود داشته باشد . و اشاره میکند : هنر زندگیست پس باید زندگی در هنر جریان داشته باشد و برای آنکه هنر دارای اعتبار باشد باید که این نتیجه «Antithesis» را ارائه دهد . از نقطه نظر فیلم ، منظور اینست که «هـر ایماژ شاعرانه در برابر ارزش مخالف خود انتخاب شود» .

بعنوان مثال او فیلم «ما ازکرونشتات میائیم»را انتخاب میکند ومیگوید «درحالیکه مرغان دریائی‌ازروی‌پرتگاه‌ها وصخره‌هاپرواز میکردندوطعمه‌خود را بسرعت‌دنبال‌میکردند، زندانیان سرخ برای مردن صف‌کشیده بودند ، آنها میبایست در دره غرق شوند ؛ دوربین

از صخره‌های سخت وسرخ ، بسوی بال‌های سفید پرندگان که در پرتو نور تلؤلو خاصی داشت حرکت میکرد .

دراین‌جا می‌بینیم که چطور ایماژ، صلح‌وآرامش وآزادی درکنار ایماژ جنگ، مرگ و نیستی قرارگرفته است .

دوربین گویای زندگیست، همانطوریکه باید باشد . دوربین در اینجا عناصروعوامل زندگی‌را بیان میکند. بدین‌ترتیب‌ازالحاق وترکیب تناقض‌ها قدرت عظیم شاعرانه‌ای‌بوجود می‌آورد .

در اینجا گرین در باره مطلبی سخن میگوید که بیش از آنکه جنبه سینمایی داشته باشد دارای خصوصیت استاتیك است . زیرا اشارهٔ او تصویریست ناقص از یك حقیقت کامل، در صورتیکه سینما صرفاً منعکس‌کنندهٔ روی سکه است. آنچه‌که اساساً باید باشد . ازلحاظ مختصات یك فیلم ، منظور این بودکه فیلم هم باید حاوی آنچه‌که در برابر دوربین قرار میگیرد می‌بود و هم اینکه هنرمندکلیه امتحانات خود رابرای‌بیان احساسات و عواطف و حالات واقعی انسانی بکار میگرفت .

اگر چه ، گرین در بارهٔ عناصر تکنیکی ایماژهای متناقض سخن نگفته است، ولی بوضوح اشاره کرده که‌این عناصرو مشخصات ترکیبی بوده که بیش از عکس‌و«Cutting» اهمیت داشته است .

تصویر بخودی خود ظرفیت ساخت‌یك سینمای شاعرانه را ندارد ... و فقط سینمای هنری را میسازد .

برای مثال فیلم «Man of Aron» میتواند نمونه‌ای درخشان از این نوع‌سینما باشد ، در این فیلم می‌بینیم کـه چطور اشباح و تصاویر دربرابر افق آسمان‌کسل‌کننده و زشت‌می‌نمودند وچطور طوفان پس‌ازطوفان که مفهوم خاصی‌را بیان‌نمیکرد‌تصاویر باشکوهی را بوجود آورده بود . مفهوم تنها بـا بیان تغزلی شخصی پدید میآید یـا بعبارت دیگر توصیف زندگی همانطوریکه هست خود مفهوم است.

سینمای شاعرانه نیازی به پیچیدگی ندارد و میتواند براساس ضد طرح ساده ساخته شود و احتیاجی ندارد کـه الزاما افراد روشنفکر و اندیشمند قادر بدرك‌آن باشند ، ولی آنچه‌که نیاز دارد به فکرو ذهن خیال متخیل است‌که باندازه کافی قدرت احساس داشته باشدو بتواند ساده بیاندیشدو شود، عشق‌و ادراك‌را متجلی سازد . بنابراین متوجه میشویم تعریفی‌که قبلا ازسینماداشتیم‌چندان‌هم بی‌باید نیست.فیلم«jazz comdy»از«الکساندرو» دارای‌کیفیتی مشابه بود .

گرین میگوید کیفیت شادی‌آفرین و مسرت بخش فیلم در حدیست‌که بدون اثرات

شامپانی‌و لباس‌های زنانه ! جالب‌توجه و جذاب است. او از خشونت‌و زشتی یا ناهنجاری بی‌ربط فیلم احساس شادی‌بخش در خود حس‌میکند . چارلی‌چاپلین نیز از عوامل ساده و شناخته اجتماع مانند شجاعت ، وفاداری ، کار استفاده میکند و در واقع این عوامل‌را در برابر زمینه نهیلیستی تحمل رنج و درد بی‌هدف ارائه میدهد .

چاپلین در فیلم‌هایش بدون‌آنکه توضیحی بدهد ، آنچه‌که بنظرش دنیای خنده آور و جنون‌آمیزو بدون هدف تلقی شده، با تخیلی‌روشن بیان‌کرده است. از تمام فیلم‌هائیکه گرین مورد بررسی قرار داد ، تعداد بسیار کمی حاوی‌این ضوابط نیرومند بودند . بعضی دیگر نظیر «Dods worth» تا اندازه‌ای رضایتبخش بودند . آنها از خصوصیات بازی وبیان طبیعی برخوردار بودند و زندگی‌را همان‌گونه‌که بنظر میرسید توصیف‌کرده‌اند. و همین خصوصیات‌در امریکائی میلیونر نیز بکار رفته بود . با وجود این فیلم‌های‌موردبحث زندگی را آنطوری که باید باشد نشان ندادند . فی‌المثل در فیلم « Dods worth » یك ویلای غیر واقعی ایتالیائی‌را در ساحل ناپل نشان میدادند و بیوه‌ای‌که باصطلاح‌رتوش شده بود و بدینترتیب بسختی ممکن بود از این عوامل بی‌مایه تصویر شاعرانه‌ای بوجود آورد .

شاید هیچ‌کارگردان دیگری مانند «سیسیل. ب دومیل» نتوانسته باشدکه‌با پرداخت صحنه‌های عظیم، حقیقت رعب‌آور و وحشتناك، زندگی را آنطور که هست نشان دهد . مع‌الوصف باید توجه داشت‌که‌لحظات باشکوه و چشم‌گیری بدین‌شکل ، در فیلم‌های‌طولانی مانند «The plainsman» بیش‌از یك یا دو دقیقه دوام نمیتواند داشته باشد.

بهترین هنرپیشه فیلم‌های کارآگاهی‌که مورد علاقه‌گرین بوده «پری میسون»است . زیرا آن زرق‌و برق قهرمانان فیلم‌های دیگر را ندارد ، لباسش معمولی استو قیافه رنگ پریده و مغموم او چندان تفاوتی با تبهکارانی که در تعقیب آنها است ندارد . در فیلم « Poppy»که «دبلیو. سی . فیلدز»آن را تهیه‌کرده است همان رذالت و نادرستی‌که در قهرمانان و شخصیت‌های دیکنز مشاهده میشود در قهرمانان این‌اثر نیز وجود دارد. با وجود این در تمامی این فیلم‌ها آن هدف‌خطیر و اساسی‌که وجود آن برای ساختمان یك سینمای شاعرانه اهمیت انکار پذیر دارد ، متجلی نیست .

مفهوم و معنای زندگی‌در آنها وجود نداشتو همانطوریکه قبلا نیز اشاره شد، این معنی همان عامل مهمی است‌که باید در بافت‌سینمای شاعرانه مورد توجه باشدو در هنرهای دیگر هم اهمیت موجودیت آن بلا تردید است. مسلماً تحقق این مقصودکار بس دشواری بوده است زیراکارگردان میبایست‌که مواد و مصالح موضوع را از جهت تفوق واقعیت آن برمسائل دیگر ، مورد تجزیه‌و تحلیل قرار میداد .

گرین باردیگر به «آواز سیلان» ساخته «بازیل رایتس» بازمیگردد ومیگوید طولانی بودن این‌فیلم یك اشتباه بوده است‌زیرا فیلم بیش‌از آنچه که‌کارگردان در جستجویش بود، گفتگو داشت‌و بالطبع اطاله‌کلام مانع ظهور مـایه اساسی شده بود . « صراحت انتقاد در ایماژها ، و زندگی همانطوریکـه هست، بایـد باشد» صراحت انتقاد در ایماژها ، همان جوهر عقیده سینمائی گرین است. در فیلم « ما ازکرونشتات میائیم » گرین به بررسی دو موضوع متناقض پرداخته است، یکی بررسی زندگی که باید باشد و دیگر زندگی که بوده است که این هردو در مجموع ایماژ شاعرانه‌را خلق میکند .

آزادی پرندگان بهمان‌اندازه قسمتی از تسلسل وقایع را تشکیل میدهد که زندانیان محکوم که بر گردن‌هایشان سنگ آویخته‌اند وآنانرا برای مرگ‌در دریا بصف کشیده‌اند .

بدون این دو مسأله اساسی تسلسل وقایع معنای اصلی‌خود را از دست میدهد و مانند کلامـی مجازیست که بخش‌های آنرا از یکدیگر جدا کرده باشند . این دو موضوع از یکدیگر ترکیب یافته‌اند و هنگامیکه‌در ایماژی بکار روند سیمای واقعیت‌را متجلی‌میسازند.

دلیل‌اینکه گرین «علاقه‌ای» به‌فیلم «Mon of Aran» نشان‌نداد ونیز بسیاری‌دیگر ازکارهای فلاهرتی این بوده که او هرگز در پی تلفیق فلسفی ایماژها نبوده است درحالیکه اهمیت این تلفیق بیش‌از ارزش دراماتیك فیلم است . فلاهرتی سعی کرد که تسلسل‌دراماتیك وقایع را بطور مصنوعی خلق کند .

فی‌المثل فلاهرتی به ساکنان «آران» آموخته بود که چگونه کوسه را شکار کنند. بنظر گرین این یك اقدام کاملا غیر ضروری بود زیرا درامی که در ایستادگی شاعرانه زندگی مردم «آران» وجود داشت خود صراحت وجبر این کوشش‌را بیان‌میکرد. بنابراین لزومی نداشت که فلاهرتی‌خود این زندگی‌را خلق کند . او تنها میبایست این کوشش را در معنای خطیر و عظیمی که گرین‌در باره آن سخن گفت ، می‌پروراند .

گرین انتظاری که از دوربین دارد اینست که دوربین نباید دروغ بگوید . در فیلم «چشمان معصوم the Innocent Eye » از «کلدر مارشال» در جائی‌از قول فلاهرتی نقل‌میکند، که گاهی اوقات ایجاب میکند که دروغ بگوئید... وگاهی نیزلازم است یك‌چیز را تغییر شکل دهید تا روح حقیقی را دریابید. ولی گرین با این عقیده موافقت ندارد . روح حقیقی‌در اینگونه تغییر شکل بدست‌نمیاید بلکه با الحاق‌و تباین دو اصل‌خطیر و مهم در تسلسل وقایع زندگی عاید میشود .

البته منظور این نیست که از فیلم بخواهیم برشی‌از زندگی‌را نمایان سازد . آنچه که گرین انتظار دارد صداقت است‌در بیان شاعرانه‌و شورانگیز حقیقت. او اعتقاد ندارد کـه بتوان با تغییر شکل تصنعی که فلاهرتی معتقد بآن است بشود تماشاچی‌را فریفت .

درمقابل ، گرین توجه خاصی به فیلم «Dark Rapture» از «ارماند دنیس» نشان داد. این فیلم در باره افریقاست و در آن معصومیت و شکوه انسانی را که سقوط کرده است توصیف میکند... در متن فیلم این سئوال بچشم میخورد قبل از ورود انسان سفید باین قاره، افریقا چگونه بوده است؟ فیلم دیگری که مورد توجه گرین قرار گرفت «ساخته جورج هولرینگ» بنام « Hortobagy » است، این فیلم در باره دشت‌های مجارستان تهیه شده و زندگی کشاورزان و چوپانان را که فرمانروایان طبیعی این سرزمین هستند ، بررسی میکند.

هر گاه تماشاچی بتواند به حقیقت یك نظر گاه کلی پی ببرد ... آنوقت آماده خواهد بود که حقیقت درام خودی را به پذیرد و بعنوان یك داستان نویس، گرین خوب میدانست که درام فردی تنها وسیلهٔ گسترش شعور تماشاچی است. هیچیك از ما ، عمیقا خبر یك حادثه مهم و عظیم را باور نمیکند و رژه یك ارتش را کـه پس از آن نابودی انسانی‌ست ، باور نخواهد کرد . مگر اینکه آنچه را می‌شنود خود حس کند و در آن درگیر شود و دراینجا وسیله دوربین است که با دقت و هوشیاری فضای مساعد و متناسبی بوجود آورد و این خود به داستان زمینهٔ کافی و قدرت بی‌حد می‌بخشد .

ازاین لحاظ اوکار «کارول رید» را بویژه شایسته می‌دانـد . دوربین «رید» در پشت دیالوگ فیلم حرکت میکند و با جهش‌های سریع مستقل و کنجکاو همه حرکات را زیر نظر میگیرد ، دوربین در این حال خود نقش یك گـوینده دراماتیك را داراست و بدینترتیب تصویر از دو زاویه نظاره میشود (اشاره به مناظری از فیلم Laburnum Grove است) جزئیات تصاویر وصحنه‌ها را دوربین «رید» از نظر دور نمیدارد و بدین‌شکل اصالت محیط و فضای زندگی را حفظ میکند و این همان نکته ایست کـه گرین را سخت تحت تأثیر قرار داد .

در سال ۱۹۳۶ که هنوز بسیار چیزها را نمیدانست ، هنگام خاتمه نقد خود گفت : «آقای رید خیلی بهتر میتواند ثابت کند که چه اندازه قدرت و کارائی دارد ، وقتی متن فیلم را خـود تهیه کند که در حقیقت منظورش انجام هر دو کار بود . «سقوط یك بت» در سال ۱۹۴۸ ، و «مرد سوم» درسال ۱۹۴۹).

شاید عده‌ای با بررسی این چند نمونه ، این طور فکر کنند که توجه گرین اساساً معطوف به حرکات مستند است که غالباً معتقد بود که سینما باید از لحاظ ایماژهائیکه خلق میکند ، شاعرانه باشد .

گراهام گرین مکرراً گیریرسون را مورد ستایش قرار داده وحتی تعدادی از فیلم‌های اورا در گروه فیلم‌های مورد علاقه خود نام برده است ، معذالك کارهای گیریرسون درمقایسه با کارهای دیگران چندان زیاد نبوده است. ازجمله فیلم‌های موردعلاقه و توجه گرین میتوان، فیلم

« ساعات بیهودگی » ساخته « کاوالکانتی » ، « سایه‌ها » ساخته « روبیسون » ، « مادر » ساخته پودوفکین ، «جویندگان طلا» ساخته چاپلین، «همسران ابله» ساخته اشتروهایم ، « شبح بمغرب میرود » ساخته‌رنه‌کلر« Crime et Chatiment » ساخته شینال ، «Things to come» ساخته منزیس و «ماه اکتبر» ساخته آیزنشتاین را نام برد .

بهر حال گرین همواره صداقت‌و بیان راستین فیلم‌های مستند را بعنوان عامل گدایی تماشاچی‌در برابر تظاهر و تصنع فیلم‌های غیر مستند ، ستایش کرده است .

بدینترتیب گرین بروش ستاره سازی فیلم‌ها حمله کرده ومیگوید : در این فیلم‌ها کارگردان سعی میکند توجه‌و دقت تماشاچی رابرستاره فیلم متمرکز کند تا لحظات بیهوده و تصاویر غیرضروری‌و بی‌ربط فیلم از نظر دور بماند. و بهمین‌ترتیب فیلم‌های بلند را مورد انتقادقرار داده ومیگوید: درواقع تصاویر راکناریکدیگر قرار داده‌اند تااین‌دوساعت اشباع شودو از زرق‌و برق رنگ‌آمیزی‌فیلم‌ها که ازنظرتکنیک‌فیلم‌را بدوازده سال قبل‌عودت‌میدهد، گله میکرد . چون لزوم استفاده از رنگ در فیلم اجتناب ناپذیر است ، پیشنهاد میکند که رنگ‌آمیزی فیلم صرفاً جنبه تزئین نداشته‌باشد و لزوم حقیقت گرائی‌آن درنظرباشدتا بتواند به بیان طبیعی و حقیقی فیلم‌کمک‌کند و میگوید آیا «Technicolor» نمیتواند لباس قدیمی وکهنه خود را با آن‌کلاه دوغنی‌که بر سر دارد ! چشم پوشد و تغییری در وضع خود بوجود آورد .

نظر گرین در باره انتخاب هنرپیشگان نیز دارای همان مایه است و تاثیر و نفوذ «Realism» را در طرز تفکر او در این زمینه میتوان احساس کرد. «اینگریدبرگمن» در اولین نقش خود در فیلم « فرار بسوی خوشبختی » فاقد اثر بازیگری بود ولی بازتاب زندگی بود . اینگرید مانند اسمش اصالت طبیعی داشت ... با درخشندگی‌که در نوک‌بینی سر بالا شده دیده میشد، حالت جذابی پیداکرده بود . یا«گرتاگاربو» احساسی‌از نیروی عظیمی‌که بکر مانده بود در ما بوجود آوردکه شور و اشتیاق وصف ناشده زندگی در آن موج میزند. در اینجا نکته اساسی کیفیت هنرپیشه است نه‌بازیگری او،متأسفانه نه«گاربو» و نه«پل مونی» بازی در این پایه ارائه ندادند .

آنها در این فیلم بدون آنکه کوشش اجتناب ناپذیری داشته باشندباگشادگی و وضوح زندگی میکردند . بهمین دلیل گرین فیلمسازهای فرانسوی را نسبت بهمکاران امریکائی‌و انگلیسی‌شان ترجیح میداد و میگفت فرانسویان حقیقت گرائی را با قدرتی خیال‌انگیز ترکیب میکنند و فیلم را طبیعی وگویا میسازند .

از نظر او «Realism» بیش از هرعامل دیگر در فیلم مؤثر استو از هنر مونتاژ بیمناك بود اگرچه پذیرفته بود که این هنر بناچار استاندارد تولید فیلم ها را افزایش

میدهد ، زیرا تصور میکرد که این‌مسأله در نهایت موجب میگردد که ذهن همواره‌درهیجان وکشش فوق‌العاده‌ای قرار داشته باشد واجازه ندهدکه لحظه‌های غیر حیاتی زندگی نشان داده شوند . این یك‌اقدام ناجوانمردانه است .

عدم انعطاف و احساس غیر قابل مصالحه او در جهان‌فیلم بخوبی شناخته شده است . او بهیچ مکتبی تعلق یا وابستگی ندارد و فقط طالب پاکی و تقدس است . امـا بـا همان خشونت و سختی بدیگر منتقدان وفیلم‌های هالیوود می‌تازد. گروه نخستین‌دیگرفاسدشده‌اند وگروه دوم اصولا تازه بالغند و فاقد تجربه‌کافی و درآنها جز بی‌مایگی ، دیـد عامیانه ، احساسات غم انگیز و آه و نـاله مشاهده نمیشود و فقط سرشار از سکس‌اند ، آنهم بطرز مبالغه‌آمیز. بندرت میتوان فیلمی‌از ساخته‌های هالیوود را دیدکه در آن‌حقیقت‌و ارزش‌های تراژیك رعایت شده باشد .

هیچکس نمیتوانست آنرا تشریح کند ، احتمالا صحنه احتیاج داشت کـه آنرا بکار برند ، تمام کارگردانان بزرگ‌کنفرانسی تشکیل دادندکه آخرین شاهکار «مامولیان» را مورد بررسی قرار دهند .

«یهوه در خواب بود و هنگامیکه‌از خواب بیدار شد دیدکه دردستانش «خشم» نشسته است». این بدترین صحنه بود، وآنها هرگز فراموش نمیکنند وقتی‌که‌فیلم «راه بازگشت» را بررسی میکرد ، گفت: چه نیازی برای تظاهرکردن است .

پیوسته این امکان وجود داشته‌که برای‌تمدن جنگید، برای «روز مادر» بله ، بـرای مبارزه در راه جلوگیری‌از زنده تشریح‌کردن و انسان‌دوستی بله ، برای حمایت‌از سگان خانگی و تأمین نیازمندیهای خانواده و برای محیط دانشکده و مسائل مربوط بآن برای نقد اینها میتوان مبارزه‌کرد. تمدن آنها را بلرزه در میآورد. بمحض نگاه‌کردن بکتاب «راهنمای سلامتی» آنرا بسرعت بکناری میاندازند ، انگار کـه به انسانی برهنه برخورد کرده‌اندکه در میان جمعیت ایستاده است.

مقاله «Bete noire» یا «حیوان سیاه» او، نمایشگرهیئت سانسور فیلم بودکه در آن‌گله میکردکه بامریکائیان بیش‌از همشهریان فقیر خود آزادی داده است .

شایدآخرین وگویاترین حمله‌ای‌که به‌هیئت سانسورکرده است درسال ۱۹۴۰ بود، زیرا در آن سال هیئت به فیلم «The Wizard of Oz» گواهینامهٔ نمایش داد .

او نوشت: مسلماً وقت‌آن رسیده است‌که این‌کمیته پوچ‌و بیهوده‌که از مردان‌فرتوت و دختران ترشیده تشکیل شده و میترسد مبادا فیلـم « سفید برفـی Snow white » برای جوانان‌کمتر از شانزده سال نامناسب باشد ، از صفحه روزگار محو شود.

تنها یکبـار اظهارات او مخـدوش تلقی شد و با انتقاد سخت مواجه شد و بعد این

مقابله جنبه قانونی پیدا کرد که زمینه استاتیکی نداشت .

واقعه در ۲۸ اکتبر سال ۱۹۳۷ رخ داد ، هنگامیکه گرین فیلم « شرلی‌تمپل » را بنام«Willie Winkie»در ستون انتقادی خود در مجلهٔ «night and day» مورد بحث قرار داد . با بررسی فیلم «Captainjanuary» در مجله «Spectator» ، در سال قبل، گرین نوشته بود که بنظر میرسد شهرت شرلی تمپل بواسطه عشوه‌های اوست که خانم«کلبرت» نیز درفیلم «زیر دو پرچم» ارائه کرده است و باآن بدنی که بلوغ زود رس داردو درآن شلوار فلانل خاکستری رنگ مانند خانم«دیتریش» شهوت انگیزو وسوسه‌آمیز جلوه میکند .

این مقاله هیچگونه اظهارنظری را برنیانگیخت. مقاله wee willie winkie مطلب دیگری بود . شرلی تمپل هشت ساله وکمپانی فوکس قرن بیستم ، گرین و مجله «night and day » و بدنبال‌آن «هازل» و «واتسون» و«وینی» و«ویندام» ناشرآنرا تحت تعقیب قرار داد و در ۲۲ مارچ سال ۱۹۳۸ همگی را بدلیل اتهام ناروا روانه دادگاه کرد .

البته دراینجا نمیتوان مقاله گرین‌را مورد تفسیر قرار داد. اما «سرپاتریك‌هستینگز» وکیل مدافع تعریف کرد واقعاً اگرصحبت پول‌در میان بود بدرستی نمیتوان گفت چه‌مبلغی برای این اتهام ناروا و وحشیانه مناسب بود .

« گودفری وین» در «دیلی‌میرور» نوشت: که این‌یك مقاله‌عجیبی است.زیرا این‌نقدی در باره استعداد و هنر بازیگری «تمپل» نیست ، بلکه آن‌کسی که واکنش تماشاچی را در برابراین بازیگری توصیف میکند ، در واقع واکنشی را تشریح میکند که اساساً با بازی دوست‌داشتنی و حرکات معصومانه تمپل بیگانه و بی‌ربط است .

بدینترتیب مجله night and day در آن گیرودار منتشرنشد ، گرین پس از اطمینان وکیل مدافعش «والنتین هولمز» که مقاله او افترا آمیز و بدنام‌کننده نبوده و او را برای بازپرسی‌احضار نخواهندکرد، بمکزیك رفت .

بهرصورت اتفاق افتاد وقاضی پی‌درپی سئوال میکرد آقای گرین کجا هستند،وآقای هولمز نیز پی‌درپی پاسخ میداد که ایشان هیچگونه اطلاعی از موضوع ندارند . برای‌آنکه پرونده بسته شود و از شرلی‌تمپل بدانجهت که اگرآن مقاله را میخواند احتمالاً او را آزرده میکرد معذرت خواست و ضمناً ازکمپانی فوکس‌قرن بیستم با مسئولیت محدود نیز بدلیل‌آنکه فیلمی تهیه و توزیع کرده بودندکه هنرپیشه‌آن‌مورد افتراو تهمت قرارگرفته بود .

بدین‌ترتیب پرونده بدنام «Wee Willie Winkie» مجله «روزوشب» را از

کار انداخت و البته جیب شرلی‌تمپل، تهیه‌کننده فیلم وتوزیع‌کننده فیلم را بترتیب به‌میزان ۲۰۰۰ دلار ، ۱۰۰۰ دلار و ۵۰۰ دلار تقویت‌کرد .

این پرونده البته تأثیر چندانی بر نقدنویسی گرین در باره فیلم نداشت . سفراو به‌مکزیکو بنابدرخواست بنگاه انتشاراتی«Longman Green» صورت گرفت و هدف آن‌تهیه‌گزارشی در باره مجازات‌های مذهبی در این کشور بود که وسیله دولت مکزیکو جلوگیری شد .

سپس در سال ۱۹۳۸ که بلندن بازگشت ، بار دیگر ستون مخصوص خود رادرمجله «Spectator» بدست آورد و تا سال ۱۹۴۰ کماکان در این مجله مقاله نوشت . درك انتقادگرین در باره فیلم بسیار ساده است .

فقط کافی است که کسی از میان مقالات و نقدهای بیشمار بخواهد با نقدطنزآمیز یك نویسندهٔ خلاق سرگرم شود . بهرحال مشکل است که ارزش واقعی او را بنحومعقولانه‌ای درك کنیم ، نقد هفتگی پس‌از زحمات فراوان فقط جای خالی برای تنظیم تئوری اصلی او در موردفیلم بود.

گرین در طی بحرانی‌ترین و هیجان انگیزترین دوران تاریخ فیلم و فیلمسازی مبادرت به‌نقدنویسی در باره فیلم و سینما کرد . نظرات او درباره سینمای شاعرانه ومردم‌گرای تازگی نداشت . آنچه‌که اودر ابتذال‌جستجو میکرد همان بود که«جان‌گیریرسون» نیز در تکاپویش بود .

هردوآنهااشتیاق وآرزو داشتندکه ازموضوعات پیش پاافتاده و معمولی،درامی عظیم خلق‌کنند ، هردوآنهاآرزو میکردندکه دوربین زندگی روزانه را بشکافد وبه‌عمق‌آن‌رسوخ کند ، وچیزهائی را بیابدکه در زندگی عادی ناشناخته می‌ماند .

آنچه‌که گرین‌بعنوان‌ایماژهای شاعرانه‌متناقض توصیف‌میکرد، اگرچه‌بمقیاسی‌خلاصه شده است، ولی تشابه قابل قبولی بانظرآیزنشتاین درباره مونتاژ داردیابعبارت دیگرنظر او را در بارهٔ«مجاز بودن مونتاژ» که در « Fim Form » بدان اشاره کرده است ، تاکید میکند که این خود موجد کیفیتی تازه در الحاق وترکیب قسمت‌های مجزای فیلم شد .

آروزی‌گرین برای پرورش تماشاچی که بداند چه خواستی دارد باآنچه‌که چاپلین حقیقتاً در پی‌آن بود شباهت کامل دارد.

ارتباط وترکیب این عقایداست که تئوری جدید را در باره فیلم بی‌نظیرمیسازد ، و شناخت از زمینه فیلم بدست نمیاید مگر از طریق دانش‌آن ، این ترکیب خاص هنگامی پدید میآیدکه شور واشتیاق جوان درکار باشد ولی قبلاً نیز داستان‌نویسان موفق هم‌امکان

خلق یك نوع هنر جدید را در ارتباط ، این تئوری در طراحی و نقاشی شناخته بودند ، ولی منظور از نقاشی ، تصاویر متحرك بوده است .

بعلت اشتیاق بشناساندن آن بود که هنر جدید بـا «تراژدی اسپانیائی» شروع شد و بتدریج بسوی مفهومی ظریف‌تر و دقیقتر و بالاخره بطرف دیدی تفکر آمیزتر آنجا که ارزش انسانی قابل بیان میتواند باشد ، حرکت کرد .

حرکتی بود مقدس از «وبستر» به«تنیسون» که نه فقطموجب سقوط شأن‌وارزش‌های شاعرانه شد بلکه ، بی‌اعتنائی و بی توجهی توده مردم را نیز برانگیخت .

گرین نه تئوریسین فیلم بود و نه فیلم از علائق اصلی او بود . در حقیقت پیوسته ادعا کرده است که درگیری او دراین موضوع بی‌ارتباط به نیازمندیهای مالی نبوده است. باوجود اینکه گرین قبل از اوج فعالیت شدید خـود در این دوره ، زمینه وسیعی از فیلم نداشت ، مع‌الوصف امـکانات استاتیك فیلم ونیز مشکلاتی که برسرراه معرفی وجذب آن درمیان توده مردم وجود دارد، بخوبی میشناخت.

گرین توصیه میکرد که عامل تخیل و شناخت از راه دید باید حمایت شود واضافه میکرد سینما باید شاعرانه و عامی پسند باشد . با وجود این مایه تأسف است که عقاید و افـکار او در کار داستان نویسان دیگر کـه در این زمینه کار کرده‌انـد ، تأثیر چندانی نداشته است .

نوشته‌ی : دیویدبوردول

ترجمه‌ی : ابوالحسن علوی طباطبائی

عیسی مسیح

فیلمنامه‌ای از : کارل درایر

مسیرزندگی هنری «کارل‌تئودور درایر C. T. Dreyer» فیلمساز شهیردانمارکی بیان گویائی است از چگونگی وضعیت سینماگری ارزشمندکه در عدم سازگاری وهمزمان نبودن با تغییرات فنی و عملی صنعت سینما پافشاری‌کرده است .

او در سال ۱۹۱۲ بعنوان نویسنده وارد سینماشد و ایـن درست همانسالی بودکـه کارگردانانی‌چون «شستروم Sjöstrom» و«استیلر Stiller» کار خود را در استودیوی سونسك Svensk بعنوان‌کارگردان‌آغاز نمودند . وبالاخره زمانی‌که به «درایر» اجازهٔ کارگردانی داده شد دوران‌طلائی سینمای دانمارك بپایان رسیده بود .

او فیلم «رنجهای ژاندارك The Passion of Joan of Arc» را درست مقارن با آغاز سینمای ناطق ساخت .

بطوریکه وقتی این فیلم برپرده همگانی نمایش داده شد تا حدود زیادی ازمدافتاده بود و قدیمی جلوه میکرد.

در اوایل دهـه ۳۰ « درایر » فیلمی جـدی در سری آثار خوفناك بنام خون‌آشام The Vampyr ساخت که مورد خنده وتمسخر تماشاچیان قرار گرفت و درسال ۱۹۶۵ زمانی کـه فیلم« گرترود Gertrud» نمایش داده شد منتقدینی که شیفته‌آثار «گودار » و «رنه» بودند دریافتند که ازکلاسیسیم سرسختانهٔ «درایر» بی‌خبر مانده‌اند .

ولی‌آنچه از خصوصیات ویژه این فیلمها که بالاخره ساخته شده‌اند مهمتر است فیلم بی‌نظیر «عیسی مسیح Jesus» میباشد : طرح ایجاد این فیلم‌راکه بیشتر نیرو و انـرژی « درایـر» را بمدت ۲۰ سال در اختیار گـرفت ، شاید بتوان نقطه اوج مسیر زنـدگی هنریش دانست .

معهذا تا حدی بخاطر بی‌تفاوتی صنعت سینما و تا اندازه‌ای بعلت عدم‌سازش او بـا تهیه کنندگان،حتی یك‌صحنه ازآن گرفته نشد .

منظور «درایر» از انتخاب این داستان برای دادن پاسخی محکم بدو موضوع بود. نخست اینکه قصد داشت بنی‌اسرائیل را از اتهام به‌مصلوب کردن مسیح تبرئه کند . البته‌او قبلاً در سال ۱۹۲۲ با فیلم «یکدیگر را دوست بدارید Love One Another» همدردی خود را بازندگانی یهودیان اظهارکرده بود .

همچنین در سال ۱۹۳۴ پیشنهاد فیلمسازی درآلمان نازی را گستاخانه ردکـرد و گفت: «من مایل نیستم درکشوری‌ضد یهودکارکنم» .

بنظراوفیلم «عیسی‌مسیح» همان چیزی بودکه همه‌مسیحیان وبخصوص‌کاتولیکهامدیون یهودیان بودند .

یعنی اینکه یهودیان را از رسوائی وتهمت بزرگی‌که در بارهٔ مصلوب‌کردن مسیح‌در طی قرون بآنها نسبت داده شده است رهائی بخشد .

داستان فیلم طوری بودکه رومیان را بخاطر مصلوب نمودن مسیح مورد ملامت‌قرار می‌داد (نه‌یهودیان‌را) چون‌مصلوب نمودن ازآداب رومیان بوده است و دیگر اینکه‌فیلمنامهٔ درایر (که نام‌اصلی‌آن داستان «عیسی‌یهود» بود) زندگی‌مسیح را طبق آداب ورسوم‌جامعهٔ یهود بررسی میکرد .

اما اگر با نظری عمیقتر باین موضوع بنگریم دلیل صمیمیت و دینی‌کـه‌کارگردان باین موضوع ابراز میکرد برایمان روشنتر می‌شود .

چنانچه «پربین‌تامسن Preben Thomsen» گفته است : داستان «عیسی‌مسیح» شامل کلیه نکاتی است که سایر آثار «درایر» دربرداشته‌اند .

اغلب آثار او بر رنج و دردناشی از بیهودگی و یا فدیه تکیه دارند . آثاری چون « برگهائی از کتاب‌شیطان Leaves From Satans Book»، «رنجهای ژاندارك» «روز خشم Day of Wrath» و «کلام Ordet» همه و همه برداشتهای مختلفی از رنجها و مصائب مسیح میباشند .

سخن اصلی «درایر» در این فیلمنامه بیان درگیری خاصی است که با ایمان شخصی او واصول عقاید مذهبی‌اش که مانعی برای اظهار آنهاست و جدال بین معصومیت و تعصب و بالاخره پذیرش فنای بشری درقالب شهیدی رنج دیده میباشد .

« درایر» امیدوار بود کـه با فیلم «عیسی مسیح» (بنا بگفته خودش) به حد ایجاد سوگنامه برسد .

طرح اساسی این فیلم بخاطر توجهی که «درایر» به‌یهودیان وحساسیتی که نسبت به‌رنج بشر داشت پی‌ریزی شد .

او پس از فیلم «رنجهای ژاندارك» بفکر ساختن فیلمی در باره مسیح افتاد . و در سال ۱۹۳۱ در دانمارك زمانیکه نازیها پنجره مغازه‌های یهودیان را خردکردند و اولین یهودی به‌آلمان پناهنده شد «درایر» بین اندیشه‌هایش وظهور فاشیسم ارتباطی را پایه‌گذاری نمود . اما تا سال ۱۹۴۰ که نازیها دانمارك را اشغال کردند این کارگردان نتوانست بـه مقصود خود برسد . چنانچه میگوید :

«دو تا سه روز پس‌ازآنکه کشور ماتوسط آلمانها اشغال شداین موضوع در فکرم‌شکل گرفت . بنظر من هجوم نازیها به‌دانمارك مانند حمله رومیها به فلسطین قدیم بود ، گویا « دی بست D. Best» جنگجوی نازی زنده‌کننده پیلاطس‌بود» .

«درایر» که این شباهت وسیع را دریافته بود در جستجوی پشتوانه‌ای مادی بـرای شروع به‌کار برآمد .

ولی عملا تا سال ۱۹۴۹شروع بکار ننمود ، در بهار همانسال «درایر» با «بلوینس‌ـ دیویس» «Blevins Davis» کارگردان تـآتر امریکائی‌ملاقات نمود و این ملاقات همزمان باآغاز نمایش «هملت» اثر «دیویس» در «السینور» بود .

«دیویس» به طرح «درایر» علاقمند شد و برای سفر به‌فلسطین سرمایه‌گذاری‌نمود و هدف او از اینکار این بودکه «درایر» بتواندبآنجا رفته ودر آن سرزمین باآزادی تمام بیانـدیشد .

در سپتامبر سال ۱۹۴۹ «درایر» به‌ایالات متحده باز میگردد و پس از مدتی‌مطالعه

در کتابخانه عمومی نیویورك به‌مرزعه دیویس در«میسوری» رفته وتمام زمستان را روی‌اولین نسخه پیش‌نویس فیلمنامه مطالعه و بررسی مینماید .

این سینماگرشهیر بخاطر اشتیاق وعلاقه ذاتی‌اش بنحو عجیبی به‌مطالعه میپرداخت. روزی ۱۵ ساعت وقتش را به بررسی تاریخ یهود ، قوانین روم ، تفاسیر کتاب مقدس‌وغیره می گذرانید . و عقیده داشت که باید به‌جزئیات توجه نمود .

مثلاً بخاطر تغییرات‌آب و هوائی «دریای جلیل» فقط میتوان مدت‌کوتاهی از سال را در آنجا فیلمبرداری نمود ویادشت «شارون» که تنها چندماه از سال‌شکوفه باران است وبالاخره اینکه بایددانست در عهد عیسی‌چه گیاهان وحیواناتی‌دراین‌سرزمین میزیسته‌اند .

از نظر جزئیات باید به قسمتهای مهم‌آن توجه نمود . «درایر» چون میخواست‌این تحقیقات‌کامل ودقیق شود آنرا در اختیار یك‌دانشجوی الهیات یهود بنام «سلیمان زیتلین» گذاشت . و وقتی در سال ۱۹۵۰ به دانمارك مراجعت نمود بنظر میرسید کـه بیشتر امور مقدماتی و تدارکات فیلم پایان یافته است و از «دیویس» انتظار داشت که هرچه زودتر کار تأسیس شرکت مورد نظر را انجام دهند .

ولی «دیویس» اینکار را نکرد و « درایر » وقت‌خود را صرف تهیه فیلمهای کوتـاه مستند و مدیریت یك تآتر که پروانه تأسیس‌آنرا دولت دانمارك بعنوان مستمری دراختیار او گذاشته‌بود، نمود .

«درایر» سالها منتظر ماند . او تصور میکرد :

«شاید مدت‌نمایش نمایشنامه عظیم « پورگی و بس» که از سال ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۶ طول کشیده تمام نیرو و وقت‌او را بکار گرفته‌است، شاید اونمیتواند آن حداقل بودجه‌پیشنهادی مرا (۳ میلیون دلار) برآورده کند»، و احتمالا احساس میکرد که فیلمهای‌مذهبی پرخرجی نظیر «هوسهای امپراطور»، «خرقه» و «داود وبتسابه» که‌در سالهای اولیه دهه پنجاه با سرو صدا و عظمت خاصی بر پرده همگانی درخشیدند امکان داشت فیلمی چون«عیسی مسیح» او را از میدان بدر کنند .

مرگ « دیویس » در ژوئیه سال ۱۹۷۱ چنین تفکراتی را بی نتیجه گذاشت . مرور زمان نیز نتوانست گرهی از این مسئله بگشاید . در نوامبر سال ۱۹۵۳ وزارت آموزش و پرورش دانمارك اعتباری در اختیار «درایر» گذاشت که به لندن سفر کرده و به مطالعه و بررسی بپردازد و زمانی که در لندن به «آرتور رانك» پیشنهاد تهیه این فیلم‌را نمود او در جوابش گفت :

« در این اوضاع نابسامان‌و نامطمئن که دامنگیر سینمای‌ما شده نمیتوانیم باین کـار اقدام کنیم» . در آوریل سال ۱۹۵۴ «دیویس» بـه «درایر» چنین نوشت کـه اگر صلاح

میداند این فیلمنامه را اول بصورت کتاب منتشر کند (کاری که بافیلم خرقه کرده بودند) ولی جواب «درایر» تنها ادامه دادن بساختن فیلم «کلام» بود .

درسال ۱۹۵۵ « درایر» اعلام کرد که بزودی کار تهیه فیلم را آغاز خواهد کرد . او تصمیم گرفت به «اورشلیم» سفر کند وبرای این منظور کلیه وسائل واسباب تحقیق و بررسی خودرا به اورشلیم فرستاد ولی بحران ترعه سوئز سفرش را بعقب انداخت. درسال ۱۹۵۹ « دیویس » برای پرداخت وام شخصی خود که مبلغ آن بیش از ۴۰۰ هزار دلار بود مجبور شدمزرعه خودرا در«میسوری» بفروشد . معهذا در سال ۱۹۶۰ «درایر» اعلام کرد که قرار است ایالات متحده باو کمك نماید و او منتظر اقدامات بعدی آن‌دولت است. ضمناً همانسال از دولت دانمارك درخواست کمك مالی نمود ولی موفق نشد .

بالاخره در سال ۱۹۶۲ در گفتگوئی اظهار داشت که قرار است کار تهیه فیلم با همکاری «دیویس» و دولت اسرائیل انجام شود و از سال آینده فیلمبرداری شروع خواهد شد . در سال ۱۹۶۳ «دینو دولارنتیس » به او پیشنهاد سناریوی مذهبی پرخرجی را نمود ولی چون موضوع آن به مسیح مربوط نبود «درایر» ازقبول آن امتناع ورزید.

پس از فیلم «گرترود » درایر فیلمنامه « مدآ » را تکمیل نمود وخودش آنرا قدمی در راه پیشبرد طرح فیلم « عیسی مسیح » میدانست ولی هیچکس حاضر نشد سرمایه‌اش را برای تهیه این فیلم مصرف نماید بالاخره درنوامبرسال۱۹۶۷ «سازمان سینمائی دانمارك» حاضرشد سه میلیون کرونر (حدود نیم میلیون دلار) بهرشرکت پخش دانمارکی که حاضر باشددرکاراین فیلم با «درایر» همکاری کند بپردازد. دراوایل سال ۱۹۶۸ کاملا روشن بود که هیچ شرکتی حاضر به قبول چنین پیشنهادی نیست وفقط « سازمان تلویزیون ایتالیا » RAI این پیشنهاد را قبول نمود و روزی این سینماگر ارزشمند هفتاد وهشت ساله با اشتیاق فراوان فیلمنامه را در آورده و به دانشجویان « مدرسه سینمائی دانمارك » چنین گفت : « بمن اختیارات تام داده شده است » ولی این حمایت مالی مدتی زیاد با تأخیر روبرو شد وسه هفته بعد « درایر» درگذشت .

درسال ۱۹۶۹ « سازمان رادیو دانمارك » اعلام نمود که درگوشه انباری دورافتاده در اورشلیم سه سبد پر ازمطالب وآثار «کارل درایر» را در این زمینه یافته است که حاوی هزاران‌عکس، بریده مطلب، طرح وکتابها و جزواتی بود که مدت۱۴سال بدست فراموشی سپرده شده وکاملا دست نخورده بود .

مختصر آن که آنچه از طرح فیلمنامه مسیح باقی مانده است در دو نسخه موجوداست . نسخه اول مربوط به سال ۱۹۴۹ ونسخه دوم فیلمنامه خلاصه شده‌ایست که بسال ۱۹۶۸ نوشته شده است . هر دوی این نسخه‌ها ازنظر تاریخی باانجیل مطابقت دارند ولی «درایر»

مسائل مربوط به تولد و کودکی مسیح ، اسارت وشکنجه یحیی تعمید دهنده ، وسوسه‌های شیطان ، برخی از معجزات شگفت انگیز عیسی مسیح ، خودکشی یهودا ، نزول ازصلیب ورستاخیز مسیح‌را حذف نموده است .

از سوی دیگرچند داستان تمثیلی نظیر: «باکره دانا» و «مرد سامری نیکو» را در متن فیلم گنجانده است . خلاصه اینکه کاراو برداشتی صمیمانه از زندگی مسیح بودکه او را بعنوان مربی وشفا دهنده معرفی کرده بود .

درسال ۱۹۶۴ اعلام نمودکه « این فیلم داستانی از دوران زندگانی بزرگسالی مسیح است واینکه اوپسر خدا است یا نه اصلا برای من اهمیتی ندارد ».

موازنه‌های سیاسی این فیلم راکه « درایر » در دوران اشغال نازیها با آن روبرو شده بود درمقدمه نسخه سال ۱۹۴۹ تأکید شده‌است . باین ترتیب‌که « یهودیه » سرزمینی است‌که بوسیله رومیان فاتح تسخیر گشته و گروه صدوقیان وفریسیان همکاران‌آنان محسوب می‌شوند ، وگروه Zealots زلوت‌ها (غیوران) یا هواخواهان متعصب نیروی مقاومت زیرزمینی‌آنرا تشکیل میدهند .

دراین برداشت خاص ، عیسی مسیح جنبه شخصیت مهمی را داشت که آشکارا رژیم امپراطوری روم را تهدید میکرد معهذا ازبرخورد بامسائل سیاسی امتناع میورزید .

طرح داستانی « درایر» اساساً مربوط به تولد معجزه آسای مسیح نبود بلکه از نامگذاری او توسط یحیی تعمید دهنده شروع شده وبجای اینکه با رستاخیز مسیح پایان یابد با مصلوب شدن او تمام میشد . خلاصه اینکه‌کارگردان با حذف مسائل مربوط به رستگاری و الوهیت مسیح توجه فراوانی به اصول عقاید اووتعبیرات اشتباهی‌که ازآن شده است دارد.

ابهام درنقش مسیح نقطه عطف داستان است .

مردم فلسطین‌که بوسیله‌گروه غیوران « زلوت » تحریك شده‌اند تصویری ازمسیح‌را در معیارهای سنتی می‌بینند، یعنی شخصی از اعقاب داود نبی‌که مسیح و تدهین شده وبطور خلاصه یك شخصیت سیاسی است . ولی معمای شخصیت عیسی امتناعی است در ارتباط بین نوعی رهبری روحانی و نیروئی سیاسی. تصویراشتباهی‌که مردم ازمأموریت مسیح دارنددر تفسیری‌که «درایر» ازآن میدهد روشن است:

« مسیح هرگز خودش را ازنظرگاه مردم ناجی نمیدانست اما درواقع رفته‌رفته‌باین نتیجه رسیدکه او همان ناجی موعود است‌که از سوی پروردگار مأموریت دارد برزمین حکمروائی کند ، مأموریت او درجهان خاکی درمرتبه‌ای بسیارعالی قراردارد واین بیش‌از آن چیزی است‌که جنبهٔ اعطای خواسته ملی و سیاسی دارد، انقلاب وجنبشی‌که مورد نظر

مسیح بود، جنبه روحانی داشت، اما توده مردم همیشه به مسیح تصویری سیاسی و نظامی داده‌اند».

پس، ازنظر «درایر» تعجبی ندارد که وقتی مسیح‌وارد اورشلیم شده پادشاه قوم یهود خوانده شده، چشمانش از اشك پر می‌شود و ازنظر مردم دلمرده وافسردهٔ آن زمان بعنوان موعظه‌گری رؤیائی وتصویری وشخصی بااصول عقاید مبهم و غم‌انگیز جلوه میکند.

بهمین طریق داستان فیلم از سوئی پیشرفت ارتباط بین عیسی ومردم فلسطین از سوی دیگر بین یهودیـان و روم را دنبال میکند. و مسیح بـا این کلمات اولین اعلان مهم سیاسی خودرا برای مردم بیان نمود:

«زمان برآوردن حاجت‌ها فرارسیده و قلمرو خداوندی نزدیك است و باین ترتیب موعظات ومعجزات عیسی مردم را بسوی او جذب کرده، بر متعصبین تأثیر نموده و بساط کاهنان را برهم زد. ازسوی دیگر متعصبین یاگروه «زلوت‌ها» (غیوران) عده‌ای‌را بگرد هم‌آورده وادعا میکنندکه مسیح ظهورنموده تا رنج وستم رومیان را ازمیان بردارد زمانی که عیسی ومریدانش سوار برقایقی شده میخواهندآنجا را ترك‌کنند مردمی‌که بدنبال او تا ساحل رفته‌اند از او میخواهندکه پادشاه آنان شود.

یك نفر فریاد میزند: ما را آزاد نخواهی‌کرد؟

وعیسی باو جواب میدهد: اگر طبق گفته‌های من عمل‌کنید حقیقت را خواهیددانست وآن شما را نجات داده و رستگارخواهدکرد». وزمانی‌که ازآنان میخواهد: «دشمنـان خودرا دوست بدارید» یکی از میان‌آنها میپرسد: «آیا باید رومیان را نیزدوست بداریم؟» و همانطورکه مریدان عیسی پاروزنان قایق را از ساحل دور میکنند فریاد استفهام آمیزی بدون پاسخ درفضا طنین میافکند.

آیا توهمان‌کسی هستی‌که باید بیاید. یا ما باید منتظر فرستادهٔ‌دیگری باشیم؟

عیسی برای پیروانش انجیلی‌را که جنبه تجدید ودوباره سازی روحانی داردبارمغان آورده است ولی توده مردم انتظار انقلابی سیاسی را دارند و این جدالی درونـی است‌که نمایشگر بخش غم‌انگیز فیلم «درایر» میباشد. ظهور «ایل آذر Lazarus» خودباعث شفای بیشتر بیماران ومعجزات دیگری میشود و دوباره توجه مردم را باین جنبش مذهبی جلب میکند. روحانیان یهود ازاین پیشامد دلنگرانند ولی‌جرأت مخالفت باچنین‌شخصیت محبوبی را ندارند.

حوادثی ضمنی از خرابکاریهای چریکها داستان فیلم را مؤکـدانه به پیش میبرد و یادآور شورش‌گروه غیوران برضد امپراطوری رومیان است. پس ازاینکه وارد «اورشلیم» می‌شود بلافاصله به محل صرافها رفته وبساط آنان را درهم میریزد. واین ازنظرروحانیان

یهود زشت جلوه کرده و خشم آنان را دامن میزند ولی آنان اقدامی نکرده منتظرعاقبت کار میمانند. «یهودا» بهترین نمونه برای توجه خاصی است که مردم به شخصیت عیسی دارند. یهودای‌ساختهٔ«دردایر» ابتداکاملا به‌عیسی معتقد و وفادار است ولی بتدریج ایمان‌خود را ازدست میدهد. توضیحی‌که «دردایر» درآکسیون این قسمت ازفیلم میدهد چنین‌است:

«یهودا» در موقعیتی بین ایمان و شك سرگردان است واگراین شك‌وتردید بدلش راه نیافته بود بعنوان یك خائن شناخته نمیشد» و این سرگردانی همگانی طوری محیط را آشفته نموده است‌که یکی از فریسیان ازمیان جمعیت برخاسته و عیسی را خطاب کرده ومیگوید:

«آیا ما مردم باید به قیصر روم مالیات بپردازیم؟»

(آیا جزیه دادن بقیصرروا‌ست یا نه) (انجیل متی ۲۲ ـ سطر۱۸).

واین‌ازنظر«دردایر» پرسشی‌سیاسی است. درآنهنگام مردم از پرداخت مالیات به‌عمال قیصر سرباز زده‌اند وفقط گفته مسیح کافیست تاآنان را به شورشی وادارد. ولی جواب باین سؤال از سوی او تمایزاتی راکه او میان دنیا و آخرت قائل است نشان میدهد. او میگوید: «به قیصرآنچه را بدهیدکه مال اوست وبه خداوند آنچیزی را عرضه‌کنیدکه باو تعلق دارد.» (مال قیصر را به قیصر اداکنید و مال خدا را به خدا) (انجیل متی ۲۲ ـ سطر ۲۲).

وباین‌ترتیب‌موافقت‌آشکاری که‌عیسی‌باحکومت روم‌نشان میدهدایمان مردم‌را نسبت‌باو سست میکند وپیروانش رفته رفته متفرق میشوند. اگر تجرد احساس یك هنرمنددابتوان ازطریق برخورد او با یك مسئله متعارفی توجیه نمود پس مهمترین عامل دراین فیلم‌یعنی نحوه ارائه خیانت یهودا به مسیح را میتوان بعنوان شاهدی برای اثبات این مطلب ذکر نمود. دلیل خیانت یهودا به عیسی همیشه مسئله‌آزاردهنده و قابل توجه برای پیروانش بوده است ولی همین ابهام غریزی به هنرمند با ارزشی چون «دردایر» قدرتی خاص می‌بخشدکه از او شخصیتی معتبر وقابل قبول بسازد واعمال اورا باطرحی پر هیجان ارائه دهد. او با استفاده ازآنچه بعنوان مایه اصلی داستان درفیلم «اوراقی از دفترشیطان» وجود داشته است از «یهودا» مردی میسازدکه ایمان محکم و پایداری به عیسی ندارد و همین پیچیدگی‌ماجرا، «یهودا» را وامیداردکه بسوی فرقه «فریسیان»که منکرالوهیت عیسی هستندکشیده شود. آنها عقیده دارند: «اگرعیسی فرزند خداوند است پس چرا معجزه‌ای رخ نمیدهد واونجات نمی‌یابد.»

و «یهودا» در اینمورد باآنان موافقت دادد و پس‌از مشورتی با «قیافا Caiaphas» (رئیس‌کاهن‌ها) تصمیم میگیردکه در جستجوی مخفیگاه شبانه عیسی برآید. حتی یکی از

« فریسیان » باو می گوید :

شاید خداوند ترا برگزیده تا راهگشای مسیح باشی یا نقاب ازچهره انسانی مدعی و خیالباف برداری ؟! »

واین همان جمله‌ایست که شیطان درفیلم « اوراقی از دفترشیطان » برزبان میآورد، پس مسئله رشوه برای لو دادن مطرح نیست رنج و درد مسیح در نتیجه عدم ایمان انسان است و اگر موضوع این فیلمنامه باعث تیره وتار شدن قسمتی از مراسم و عقاید سنتی قربانی کردن و کفاره دادن شود خود باعث می‌شود شخصیت مبهم ومعمائی یهودای انجیل باآن اعتبار و خصوصیاتش ازنظر واژه‌های اخلاقی جهان قابل فهم گردد.

بهمین ترتیب « دراپر » به فریسیان وصدوقیان نیز پرداخته است . جدا شدن عیسی ازحکومت ، توجه فیلاطس Pilate راکه خواستگاه دستگیر شدن اوست جلب میکند . پیش از این روحانیان یهود از بابت کفر وگناهی که ایجاد فتنه و آشوب در میان مردم نموده است دل نگرانند وفعالیت مجدد مسیح باعث می‌شود که همگی متفق‌القول شده وبخاطر آرام نمودن وتسکین دادن فیلاطس او را ساکت نمایند . اطاعت نکردن از دستورفیلاطس این خطر را دارد که قوانین شخصی یهود پایمال شود و همچنین باعث شود رومیان با ریختن خون جمعی بیگناه موضوع را تلافی کنند . « قیافا Caiaphas » یکی از شخصیت‌های دیگر داستان « دراپر » است و نمایشگر سیاستمداری اهل عمل و مصالحه کنی زیرك است .

از نظر « قیافا » این خود جنبه عقل سلیم داشت که یکنفر را قربانی کرده و جان عده‌ای دیگر را نجات بخشند، خصوصاً اینکه آن یکنفر (عیسی) خطری دائمی برای نظام جامعه باشد .

نتیجه این که محکمه « سانهدرین » به یهودا مأموریت میدهد که سربازان را به کوه « جتسیمانی » (کوه زیتون) برده و عیسی را دستگیر سازد . دادگاه « سانهدرین » عیسی را بخاطر ادعای پادشاهی برقوم یهود محاکمه میکنند (بازهم اتهام سیاسی).

فیلاطس از او میپرسد : آیا تو پادشاهی ؟

و جواب عیسی شخصیت و سرنوشت غم انگیز اورا بدست میدهد: « اگر این‌جهان فانی قلمرو پادشاهی من محسوب میشد درآنصورت طرفدارانم بخاطر من می‌جنگیدند . ولی قلمرو من دیگر اینجا نیست » و در پایان سخنانش تفاوت میان نیروی روحانی و سیاسی را بازگو میکند . اما از نظر فیلاطس این‌اصلاح طلب مذهبی هنوزهم برای‌حکومت خطری محسوب می‌شود وهمگی خواهان مصلوب شدن او میگردند .

صحنه پایان ماجرا پیشرفت چهارچوب داستان فیلم را نشان میدهد . عیسی بطور

کنایه‌آمیزی بین دو انقلابی مصلوب می‌شود و رفته رفته افراد حاضر درآنجا و دو صلیب دیگر محو میشوند . هنگامیکه دوربین نمائی ازسایه صلیب عیسی را میگیرد صدای گوینده فیلم همزمان باآن شنیده میشود .

و باین ترتیب فیلمنامهٔ آخرین به نمایش تعدادی (کلوزآپ) وچند حرکت دوربین پرداخته ولی از بیان جزئیات موضوع برای اینکه ما بتوانیم دقیقاً آن نماها را تصورکنیم خودداری کرده است . باین ترتیب با پرداخت به بازیگران و ترکیب نماها (دوچیزیکه « درایر » درآن مهارت و توانائی زیادی داشت) بندرت از مسیر فیلمنامه خارج شده‌است. معهذا فیلمنامه سال ۱۹۶۸ حاوی سه برگه است که نشانگر فیلم خاتمه یافته می‌باشد . مهمترین آنها صحنه‌های فراوانی از زندگی متواضعانه بود که صمیمیت و حرارت و نحوه کار اورامیرساند. فیلمنامه شامل هیچ عنصر باشکوهی همچون سالومه ، باراباس ، راه‌رفتن بر روی آب ، آرام نمودن طوفان ، تقسیم قرصهای نان وماهی ومعجزات مختلف‌نمیباشد. و بجای آنها صحنه‌های کوچك آراسته و پرمعنی خاصی را می‌بینیم . « روث » گناهکار در حالی که مادرش او را بآرامی مینگرد نزد خانواده‌اش برگشته و جواهراتش را از خود به دور میکند و این فصل با نشاندادن خانواده بر سر میزشام پایان می‌یابد . جائی که پدر خانواده درحالی‌که مشغول خواندن آیاتی ازکتاب مقدس است نانی‌را بین حاضرین‌قسمت میکند . در « دریای جلیل » زمانی که قایق مریدان مسیح براه میافتد . دوربین باحرکتی افقی قایقی را با دو ماهی گیرکه درآن سرگرم نغمه سرائی هستند نشان میدهد . مریم و یوسف قبل از مراسم عروسی خود «سرود سلیمان» رابا شوخ طبعی‌خاصی برای‌هم میخوانند و اینطور پایان میدهند :

«عیسی مرد و با مرگش‌آنچه را که در زندگانی نتوانسته بود کامل‌کند با مرگش بانجام رسانید . جسمش فانی و روحش پیداست ، سخنان جاودانیش برای همه مردم در سراسر جهان حدیث خوش محبت و صدقه را که توسط پیامبران پیشین بیان شده بود آورد . »

حتی طرح داستان عیسی با تبلیغ و ارشاد رایج زمان‌که ازراه اکثر فیلمهای مذهبی متداول بودمخالفت میورزید واین‌کار را با تکیه‌برجایگاه علمی مهمی‌که بوسیله دانشمندان الهیات و بخصوص متخصصین‌کتاب مقدس اشغال شده‌بود انجام میداد . این کارگردان‌عملا تحت تأثیرکتاب « چه‌کسی مسیح را مصلوب نمود ؟» اثر «سلیمان زیتلین » (چاپ هارپر ـ ۱۹۴۷) بودکه نتیجه میگرفت عیسی توسط رومیان‌کشته شده نه یهودیان. بعلاوه برداشت « درایر » از یهودا بعنوان یك شکاك‌گمراه از نظر بیان یك فرضیه ساده سابقه سنتی دارد از میان اشخاصی‌که باین موضوع پرداخته‌اند «گوته» و «دوکوئینسی» توضیحات مشابهی

برای مسئله لو دادن یهودا گفته‌اند . و مسئله‌ای که ازهمه اینها مهمتر است اینست که اگر این فیلم ساخته میشد به چه‌صورتی در می‌آمد . « دراير » قبل از دیدن محل فیلمبرداری بندرت نماهای فیلمش را طرح ریزی می‌کرد . اما پس از ۱۵ سال کار بروی فیلمنامه «عیسی مسیح» اعلام داشت : « میزانسن فیلم را قبلا به‌طورکاملی در ذهنم انجام داده‌ام . » بدبختانه « دراير » درکار عملی فیلم بیش از نوشتن‌دقت بخرج میداد . نسخه فیلمنامه‌سال ۱۹۶۸ بیشتر برجزئیات داستان و زمینه‌های تاریخی‌آن توجه داشته وبه بازیگری ونحوه کار بصری فیلم‌کمتر پرداخته و این قسمت را مبهم گذاشته است . مثلا : چگونه بازیگر خواهد توانست شکاك بودن یهودا را بیان‌کند . « دراير » توضیح میدهدکه « یهودا » شخصیت خود را آشکار میکند واین کار را با علائم دست و صورت انجام نمیدهد بلکه‌اینکار را با تصویب یا عدم تصویب موضوع و کنایه‌ای فی‌البداهه انجام میدهد . در طول صحنه «آخرین شام» ، « دراير » نماهائی از خانواده‌های مختلف‌که عید فصح یا فطیر را جشن گرفته‌اند نشان میدهد. چنین صحنه‌های زیبا وپر زرق و برقی یادآور اجتماعی است که زندگانی عادی درآن در حاشیه حوادث تاریخی وتکان دهنده زندگی مسیح ادامه دارد و مانند فیلم «کلام» زیبائی خاصی به فیلم می‌بخشد که به قبول تقدس در زندگانی همگان بستگی دارد .

دومین موضوع برای فیلم خاتمه یافته اعتبار وصحت پر نفوذ فیلمنامه است. «دراير» می‌خواست‌که منظره «آخرین شام» بصورت نعل اسب چیده شود و محاکمه مسیح درهوای آزاد صورت گیرد . و اینکه فیلاطس بر تختی از جنس عاج بنشیند و درکنارش مترجمی برای برگرداندن سخنان عیسی قرار گیرد . چنین تصحیح کاریهای تاریخی نه تنها باعث ایجاد محیطی تاریخی می‌شود بلکه باعث پیدایش نگرشی عمیق‌تر به‌اعماق شخصیت های فیلم می‌گردد . در فیلمنامه چنین آمده است‌که : « غیرممکن است‌که بتوان بدون صحنه تبادل افکار رومیان و یهودیان‌که از ارتباطات بین فرد وحکومت صحبت میدارند، شخصیت فیلاطس‌را نشان داد.»ومسئله همین موضوع شخصیت‌کاهنان‌وروحانیان یهوداست‌که‌ازموقعیت وزمینه‌نابسامان‌سیاسی ومذهبی‌آنان‌سرچشمه‌می‌گیرد.صحت و اعتبار موضوع از نظر«دراير» بسیار مهم بود. او مطالعات وبررسی‌آثارش را همچون‌بررسی یك فرضیه علمی ادامه میداد واین تنها وسیله‌ای‌برای بیان شخصیت روحی و درونی قهرمانانش محسوب می‌شد.«دراير» درچنان‌وضعیت‌واقع گرایانه‌ای‌می‌تواند ازمقدار قابل توجهی مسائل‌غیرنمایشی استفاده‌کند.

پس از «آخرین شام» عیسی و پیروانش درحالی‌که‌آوازمیخوانند بسوی «جتسیمانی» براه میافتند . (پس تسبیح خوانده و بسوی‌کوه زیتون روانه شدند) (انجیل متی ۲۶ ـ سطر ۳۱ ـ ۳۰) دوربین « دراير » در اطاقی خالی‌ثابت مانده و سگی بحال سرگردانی

واردآن شده تکه نانی را یافته و شروع به‌جویدن می‌کند .

وبهمین‌ترتیب تماشائی‌ترین قسمت فیلم‌معجزه عیسی در ظهور «ایل‌آذر Lazarus» است .

سنگ برداشته می‌شود . و لوله و جنبشی ناشی از بی‌صبری‌درمیان مردم حاضر بوجودمی‌آید ولی از هیچکس کوچکترین صدائی بگوش نمی‌رسد. مسیح نه‌حرکت کرده ونه‌سخنی میگوید . بالاخره چشمانش را بلندکرده و با لحنی عمیق میگوید :

«پدر از اینکه بمن وخواسته‌ام توجه میکنی سپاسگزارم» . برای‌چند لحظه سکوتی عمیق حکمفرما میشود و سپس عیسی فریاد می‌آورد :

«ایل‌آذر ظهورکن» :

همه حاضران با هیجان ناشی از ترس نفسها را در سینه حبس‌می‌کنند پس از چند ثانیه شبح سفیدی بآرامی از میان اطاق انتظار بیرون می‌آید . او «ایل‌آذر» است که‌سراسر بدنش باکفن وپوشش‌سفیدی پوشانده شده ودرحالیکه دستمالی بردست دارد بیرون می‌آید . عیسی‌رو به«مریم» و «مارتا» (مریم دیگر) کرده و میگوید : «او را رهاکرده و بگذارید برود .»

«مارتا» بسوی برادرش میدود تا باوکمک‌کند . زمانی‌که باو می‌رسد پوشش سفید را از تن او بازکرده ودرآغوشش می‌گیرد . ومریم‌که ترسیده‌است خود را درآغوش پدر میاندازد .

درمیان جمعیت‌فریسیان همهمه در می‌گیرد و بخود می‌گویند : مطمئناً این پدیده‌کارخداوند نیست . مریدان باتعجب ووحشت بدور عیسی‌جمع‌می‌شوند. جوانان سنگ‌گور را دوباره برجای اولش قرار میدهند و مدخل‌گور با صدای عظیمی بسته می‌شود .

در همین زمان دوربین حرکتی به‌جلو کرده وبا(کلوزآپ) سنگ‌گور نمایش پایان فیلم است .

اگربخواهیم درلفافه سخن بگوئیم صحت واعتبار و حوادث جزئی فیلمنامه درصحنهٔ مصلوب شدن با هم ترکیب میشوند ، «جلجتا Golgotha» مانند حیاط یك‌کارخانه‌چوب‌بری بنظر میآید .

جلادان (که همچون کارگران بنظر میآیند) دستهای خون‌آلود خود را در بشکه آبی می‌شویند . ویکی ازآنها در حال زمزمه‌کردن ترانه‌ایست . پس‌از اینکه مسیح را عریان کرده و برصلیب میخوابانند .

جلادان طبق‌سنت همیشگی مچ دستهایش‌را بسته وقوزك‌وکف دستش را اندازه‌میگیرند. دوربین با حرکتی (دالی) به‌جلوحرکت میکند، عیسی میگوید :

«پدرآنان رابیامرز زیرا نمیدانندکه چه میکنند» .

«دراير» ادامه میدهدکه : «حالا ما از زاویه دیگری میخها را می‌بینیم که‌دردستهای مسیح‌کوبیده می‌شوند .

ابتدا دست راست و سپس دست‌چپ اومورد ضرب‌وجرح قرارمیگیرند. زاویه دوربین در اینجا طوری تنظیم شده‌که پس‌از نشاندادن این نماها تصور قسمتی از موضوع را بعهده خود تماشاگر میگذارد وآن جنبه بیش‌از حدبیرحمانه‌آنست .

دراینجا صحنه مصلوب شدن عیسی مانند نمای (تراك) در فیلم «روزخشم» که‌دوربین بآرامی وارد اطاق شکنجه میشود و ناگهان فریادی درآن بگوش رسیده و سکوت‌را درهم میشکند نیز قدرت صفات مشخصه «دراير» را دربردارد .

صحت و اعتبار و جزئیات داستان این تأثر را در انسان برمی‌انگیزد و رنج و درد همراه با رحم وشفقت بطور غیر مستقیم وغیر تشنجی ارائه میشود .

طرز فکر «دراير» در مورد این فیلم رابطه‌آنرا بـا سایرآثارش پیوند میدهد . از یکطرف صحنه‌های جالب وصمیمی از مردم نجیب و متواضع اودشلیم یادآورآثاری چـون «صاحب‌خانه The Master of the House» و«عروس‌گلومدل The Bride of Glomdale» و «کلام Ordet» میباشد و از سوی دیگر مـوضوع شهادت عیسی باعث شده‌که این فیلم بـا «رنجهای ژانـدارك» ، «روز خشم» و «گرترود» پیوندی عاطفی پیدا نماید .

این سه‌اثر مانند فیلم «عیسی‌مسیح» نمایشگر روحی نگران و در قیدوبند می‌باشندکه میخواهد رهائی یابد وخود را نجات بخشد .

بطورکلی‌قهرمانان فیلمهای «دراير» همچون «مسیح» خود را بخاطر درستی‌وراستی و حقیقتی‌که بآن پای بندند فدا میکنند .

هرچندآنچه کـه باعث شد «عیسی ناصریه» همچون تاجی بـرفراز سایر آثار این کارگردان قرارگیرد راه و روش خاص اوست‌که تم ومایه داستانش را توسعه میدهد و آنرا همچون ابعادی نمونه و اساسی مینمایاند .

یکی از صمیمیتهای موجود در فیلمنامه‌که رهائی از قید روشهای متداول زمان است بیان شجاعانه‌ایست از افسانه مسیح‌که روز رستاخیزآنرا حذف نموده وآخرین‌نمائی‌که از عیسی بـرصلیب می‌بینیم در مـا تأثیری از رنج و درد وآزادی روح ایجاد میکند . و چنین تأثیری‌که از رنج ودرد ایجاد میشود تکمیل‌کننده تصور غم‌انگیز «دراير» است معهذا اگر

تصور کنیم که «دراید» جز آنچه در طرح فیلمنامه مسیح است هرگاه چیز دیگری عرضه میکرد در آن‌صورت جز فیلمی مسخ‌شده که امتیازش راهم گرفته بود محصولی درمیان نبود.

چون این کارگردان همواره تلاش داشت که درمسیر زندگی هنریش صداقت و درستکاری خاصی راکه بآن معتقد بود حفظ کند ، نتیجه کارش همیشه مختصر ولی خالص و پرارزش جلوه کرده است او در طی ۲۰ سال تلاش فیلمی راکه میخواست بسازد نساخت و یا بهتر است بگوئیم که نتوانست فیلمی راکه بیش از حد بآن عشق میورزید بسازد . واین عجیب مینماید که بوجود نیآمدن فیلم «عیسی مسیح» کنایه‌ایست در بیان موضوعی در خودسازنده آن:

« مردی که همچون شخصیتهای تراژیك و رنج دیده از مصالحه وسازش نحوه دیدو رؤیا سازی روحانی‌اش با خواسته‌های مادی ودنیوی سرباز زد ».

فیلموگرافی «کارل تئودور درایر»

کارگردان دانمارکی (۱۹۶۸ - ۱۸۸۹)، پس از مدتی روزنامه‌نویسی ازسال ۱۹۱۳ به عنوان سناریست ومونتور شروع به‌کارکرد.

فیلمهای کوتاه او عبارتند از :

مادران خوب (۱۹۴۲) ـ آب از زمین (۱۹۴۶) ـ کلیسای دهکدهٔ دانمارکی (۱۹۴۷) ـ تلاش برضد سرطان (۱۹۴۷) ـ قصری در دل قصر دیگر (۱۹۵۴)

فیلمهای طویل داستانی:

رئیس‌جمهور (۱۹۱۹) ـ اوراقی از دفتر شیطان (۱۹۲۰) ـ بیوه‌کشیش (۱۹۲۰) ـ یکدیگر را دوست بدارید (۱۹۲۱) ـ یکی بود یکی نبود (۱۹۲۲) میخائیل (درآلمان، ۱۹۲۴) ـ صاحب خانه (۱۹۲۵) ـ عروس گلومدل (۱۹۲۵) رنجهای ژاندارك (در فرانسه، ۱۹۲۷) ـ خون‌آشام (۱۹۳۲) ـ روزخشم (۱۹۴۳) دوآدم (۱۹۴۴) ـ کلام (۱۹۵۴) ـ گرترود (۱۹۶۴).

نوشته‌ی : محمد تهامی‌نژاد

ریشه‌یابی یأس

در سینمای ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۵ ایران

سال هزاروسیصدوده، شاگردان دومین‌دورهٔ «پرورشگاه آرتیستی سینما» فارغ‌التحصیل می‌شوند.

اینان می‌بایست پایه‌گزاران سینمای بومی ایران باشند. تاریخ بسهولت چنین وظیفه‌ای را بآنان محول می‌کند.

درك چنین لحظاتی اغلب بسیار دشوار است. همچنانکه قبل از آنان بسیار کسان دیگر هم نتوانستند جز نامی بی‌مسما چیزی از خود باقی گذارند. (اشاره به پیشاهنگان سینمای ایران در دوره مظفرالدین شاه و بعداز آن که خود جای بحث جداگانه‌ای دارد).

اوانس اوگانیانس یا اوهانیان که جوان ارمنی سفیدروئی از مهاجرین شوروی بود

بدرستی دریافته است که باید برای بنیان یك سینمای سالم گروهی را تربیت کرد .

خود وی سال ۱۳۰۴ پس از طی دورهٔ مدرسه‌ی عالی سینمائی مسکو وتهیه‌ی‌تعدادی فیلم در عشق‌آباد بعلل خانوادگی و سیاسی با دخترش راهی ایران می‌شود . در این‌جا «پرورشگاه‌آرتیسی سینما» را درخیابان اسلامبول تأسیس می‌کند .

جار می‌زنند !

مردم می‌گویند : «مگر سینماهم‌حرفه‌ایست که باید آنرا تحصیل‌کرد؟».

خانواده‌ها مخالفت می‌کنند .

جار ادامه می‌یابد !

سرانجام عده‌ای جمع می‌شوند . کلاس صورت رسمی بخود می‌گیرد .

(در این سالها کلاس دیگری نیز بنام کلاس تدریس فن‌تآتر زیر نظرمیرسیف‌الدین‌کرمانشاهی کارگردان ایرانی تحصیل‌کرده در مسکو دائر بود) .

ابوالفضل اخویان ، اعتمادی ، رشید حائری ، احمد دهقان ، سهرابی ، سنجری ، ضرابی، طاهباز، کیا ، کنعانی، احمدگرجی، محمدعلی قطبی، حبیب‌الله‌مراد ، میرفصیحی اسماعیل نجات و ولیانی ... بعدازظهرها در پرورشگاه سینما سر کلاس آقای سیدنفیسی و اوگانیانس حاضر میشدند وتاریخ لباس ، هنرپیشگی سینما ، ادبیات و ژیمناستیك برایشان تدریس می‌شد.

سال ۱۳۱۱ باید دومین فیلم ایرانی ساخته شود .

سینماهای تهران هنوز فیلمهای صامت را نشان می‌دهند :

۳۷ سال از عمر سینما می‌گذرد و پروژکتورها ۱۶ فریم در ثانیه‌حرکت‌می‌کنند .

تجاری که‌برای تهیه‌ی فیلم، قولهائی داده‌اندازپرداخت پول ابا می‌کنند.

وگرچه «آبی‌رابی» اولین فیلم ایرانی خوب فروش کرده است معذالك امیدی به برگشت پولشان ندارند.

در این‌سال نرخها از قران بریال تبدیل می‌شود و معادل ۱/۳۰۴/۲۹۸ ریال دوربین و آلات عکاسی و سینماتوگراف و لوازم آنها از قبیل شیشه ، فیلم ، کاغذ حساس و غیره وارد کشور شده است . (احصائیه‌ی تجارتی ایران سال ۱۳۱۱) .

درآلمان «رفاقت» اثر «گئورگه ویلهلم پابست» را نشان میدادند و باوجودیکه هفت سال از تهیه‌ی فیلم «رزمناوپوتمکین» می‌گذرد حال سینمای ناطق نوپا ومنتقدین غیردوسی را اندك اندك به شگفتی می‌کشاند .

درتهران‌فیلم مضحك پات‌پاته‌شون دانمارکی تماشاچیان زیادی را خنداندهواوهانیان درسال ۱۳۰۸ «آبی‌رابی» را از روی آن ساخت . که «ساکواردلیدزه» صاحب سینما مایاك

تهیه کننده وخانباخان معتضدی با دوربین گومونی که از پاریس با خودش آورده بود اینکار را فیلمبرداری کرد .

اوهانیان همه‌ی‌عوامل واردتاریخ شدن را دراختیار می گیرد غیرازفکر و اندیشه را. سنت ناپسند کپیه سازی از همان اولین فیلم ایرانی شکل می گیرد .

«آبی‌رابی» فیلم خوبی ازکار در نمی‌آید . مقداری نقاشی است و مقداری حرکات مضحك دو مردکوتاه وبلند- سهرابی و ضرابی -۱۸۰۰ متر واریته‌ی۳۵میلیمتری سرهم می‌شودکه نقاشیهای‌آنرا مسیوتالبرگ فیلمبرداری می کند .

* * *

حالا در سال ۱۳۱۱ اوهانیان می‌خواهد ۵ سال پس از آغاز سینمای نـاطق دومین فیلم صامت خود را شروع کند .

اوهانیان روی شیوهٔ فیلم مضحك یا دروِل (drole) پافشاری می کند ومعتقداست که باید از این راه وارد شد .

مردم را بسینما عادت‌داد و خیال تهیه کنندهٔ بازاری را از برگشت پولش‌راضی کرد. ولی گروهی ازشاگردان میگویندکه پایه‌ی سینما باید جای محکمی گذاشته شود . انشعاب پیش می‌آیـد و اندك قدرتشانـرا بـدو بخش نحیف تر تقسیم می‌کنند . ولی اوهـانیان مصمم است .

البته او در اجتماعی زندگی می کندکه مخالف سینماست .

[مجله‌ی ریدرزدایجست گزارش می‌دهد. که درآغاز سلطنت‌پهلوی‌یك کنسول آمریکائی بنام روبرت ایمری بعلت عکس برداشتن از مسلمین بدست یك روحانی بقتل رسیده است.]

(۶ مرداد ۱۳۲۴ مجله‌ی‌خواندنیها)

[ودرآمریکا روحانیون و زهاد اعلام داشتند سینما = شیطان]

(تاریخ سینما تألیف لودوکا)

گرچه عدهٔ معدودی بسینما می‌روند و مشتاقانه سریالهای مختلف را دنبال می کنند و از حرکات «آنی‌آندورا» محصله‌ی بازیگوش غرق لذت می‌شوند ولی باز وقتی صحبت از سینما می‌شود، همه مخالفند .

مخالفت با سینما سنت شده است .

چون‌ازهمان‌اول سینمای واقعی بمردم‌نشان داده نشده،سینماهای تهران‌عرصه‌ی‌تاخت مبتذل‌ترین سریالهای تاریخ سینماست و هیچ نوع طرز تفکر همخوان و سازگاری دراین سینماها به‌فرزندانشان عرضه نمی‌شود ، آنچه هست تضادست، تضاد با تمام عرف وعادت‌که بزور می‌خواهد جایش را بازکند .

واقعاً آینده‌نگری پدران ما درخور ارزش واهمیت بسیاری است درود به‌روانهایشان که میدانستند این صنعت درجهت آنها نیست پایگاهی برای آنها نخواهد بود ودرجهت‌تنویر افکار مردم بکار نخواهد رفت .

(رجوع کنید به‌خیل فیلمهای‌شنیع تخدیر کننده وجنسی سینماهای امروز)

گر چه سینمای داستین و سینما گران اندیشمند چنین وظیفه‌ای را هیچگاه فراموش نکرده‌اند .

اوهانیان داستانرا طوری انتخاب میکند که باصطلاح جهت تفکر مردم را تغییردهد. عاملی می‌شود در دست «فیوچریسم» تندرو . می‌خواهد ضربه‌ی کاری را وارد کند و چون کوچکترین وابستگی‌ای با مردم ما ندارد فکر می کند مشکل مردمی مثل حاجی‌آقا هنرپیشه شدن دخترانشانست !

آنهم در دوره‌ای که دخترها هنوز در حجابند و درچنین خانواده‌هائی سخت تحت‌تأثیر پدر .

بایدپذیرفت که «حاجی‌آقا» فیلم تبلیغاتی غلوشده‌ای برای جلب توجه‌مردم‌مخصوصاً «خواتین محترمه» برای پرورشگاه آرتیستی سینماست.

اوهانیان ادمنی مهاجری است متخصص در سرهم کردن اراجیف. گرچه تأسیس «پرورشگاه آرتیستی ... » را بایدکار با ارزشی تلقی کرد معذالك تاریخ بما لطف فراوانی نمی‌کند ، آیزنشتاین را برای راهنمائی به‌مکزیکی‌ها نصیب می‌کند ، «رنوار» را برای ساتیا جیت رای،هندیها و اوهانیان را برای ایران ! این یك بدشانسی تاریخی است .

(امیدوارم برای اثبات ایرانی بودن اوهانیان بیهوده تلاش‌نشود).

حاجی آقا آکتور سینما

حاجی‌آقا آکتورسینماکه حبیب الله مراد نقش‌آنرا بازی می‌کند ، مردی است‌کاملا مخالف سینماکه دخترش خانم آسیا قسطانیان و دامادش عباس‌خان طاهباز اورا بگوشه و کنار شهر می‌کشانند و مخفیانه از او فیلم می‌گیرند ، سرانجام با تمهید حاجی‌را به‌سینما می‌برند. حاجی‌فیلم خودش را می‌بیند خوشش می‌آید و برای خودش وسینما کف میزند .

فیلم‌کمدی ساده‌ای در ده پرده ازآب در می‌آید که گرچه واقعیت‌هائی را زیر بغل ندارد و از ابتذال عظیمی که حاجی‌آقا سمبول آنست مردمی ناآگاه ومتلون‌المزاج میسازد، ولی ازآغاز شکاف درنوعی طرزتفکر دونسل که میرود شکل حاد وعمیقی‌بخود بگیرد حکایت می‌کند ، روی ورقه‌ی‌آگهی فیلم‌که به سه زبان فارسی ، فرانسه و روسی توسط شرکت ـ سهامی پرسفیلم چاپ شده این جملات جلب توجه می‌کند: «تمام عملیات حیرت انگیزی‌که درکافه پارس بوقوع پیوست با طرز جالب توجهی مشاهده خواهید فرمود . کمدی، کمیك

درام ، رقص ، و ساز ایرانی» .

توجه داشته باشید که در آنروزگار بهر فیلم غیر سریال لفظ درام ، اطلاق می‌شده است .

فیلم «حاجی آقا آکتور سینما» رایکنفر روسی بنام «پاولوف» که در آن هنگام نوشته‌های فارسی سینما ایران را می گرفت فیلمبرداری می کند و بد نیست بدانید که در یک صحنه‌ی هیجان‌انگیز ازفیلم که قرار بود معلم ورزشی بنام صفوی بعنوان بدل ازبالای ساختمان کافه پارس پائین بپرد و درآنروز با وجود حضور ۲۵ پاسبان در خیابان جای سوزن انداختن نبود، از ابراهیم مرادی هم دعوت می‌شود بعنوان کمك فیلمبردار ، پاولوف را یاری کند ، ولی می گویند فیلم در دوربینش سالاد می کند و بهیچوجه مورد استفاده قرارنمی گیرد .

حاجی‌آقا . . . از نظر تاریخ تهران ، تاریخ لباس و از نظر دومین فیلم داستانی ایران‌درخورتوجه است.

گرچه مونتاژ بسیار ابتدائی‌ای دارد . جائی که حبیب‌الله مراد (حاجی آقا) عکس (آنی آندورا دختر حاجی عباس همسایه) را از آسیا قسطانیان (دخترش) مـی گیرد . سه بار در سه شات مختلف راکورد عکس در دست حاجی و دخترش بهم میخورد .

و یا گاز گرفتن انگشت دست آسیا قسطانیان بجای چوب قلیان و میان نویس بعد که حاجی می گوید بخاطر تقصیری که کرده‌ام هر تقاضائی داشته‌باشی برآورده میکنم وحالت عجیب آسیا قسطانیان نسبت بپدرش (حاجی‌آقا) که از او تقریباً رومی گیرد و گاه‌عشوه گری می کند سخت خنده دار و اعجاب آورست .

ولی واقعاً زیاد نمیدانم چه تأثیری روی پدران ما در سال ۱۳۱۲ داشته‌است !؟

بیشترقسمت‌های فیلم مستقیماً روی پوزیتیف گرفته شده وحالا نسبتاً زرد رنك شده ، غیراز قسمت‌هائی که بانگاتیف فیلمبرداری شده است .

البته این‌شایعه‌زیاد درست نیست که اوهانیان‌فقط قسمت‌هائی راکه‌خودش‌بازی داشته‌با فیلم نگاتیف فیلمبرداری کرده . زیرا قسمت‌هائی از خانم قسطانیان که خیلی خوب‌هم بازی می کند وهم قسمت‌هائی ازنوکرخانه وبسیاری‌جاهای دیگرهم با نگاتیف برداشته شده‌است.

اوانس اوگانیانس (اوهانیان) خودش در نقش یك مرتاض هندی ظاهـر می‌شود که اشتباهاً عده‌ای اورا ایفاگر نقش حاجی‌آقا دانسته‌اند .

روزنامه اطلاعات خبرمیدهدکه : « ساعت ۵ بعد از ظهر یازدهم بهمن سال ۱۳۱۲ اولین‌نمایش‌اولین فیلم‌ایرانی که‌توسط آرتیست‌های ایرانی‌برداشته‌شده بمعرض‌نمایش گذارده شده است » . وسپس می‌افزاید : « فیلم مزبور نواقص زیاد داشت ؛ تاریك بود ، صورتها سیاه بودند ، قسمت تکنیکی فیلم رضایتبخش نبود » .

آقای سعید نفیسی رئیس هیئت مدیره علمی مؤسسه درنطق افتتاحیه‌ی خود در حضور عده‌ای از رجال و نمایندگان مجلس و محترمین در سینما « رویال » می‌گوید که این‌فیلم با دستگاههای کهنه و سیستم چندین دهسال قبل برداشته شده‌است » .

فیلم از چهارشنبه یازدهم بهمن تا شنبه ۱۴ بهمن در سینما رویال بنمایش عموم گذارده می‌شود و چهل سهم صد تومانی راکه رفقا خریده‌اند تأمین نمی‌شود .

درست چهار روز قبل سینماسپه بعد از یکماه فیلم«دخترلر» را برداشته‌است .

این فیلم قبلا مدتی‌هم در سینما مایاك (دیدبان) نشان داده شده‌که درنتیجه تمام معیارهای سینمائی‌ی مردم را بهم ریخته و عوض‌کرده بود . در تهران اغلب سینماها از جمله : ایران ، پارس ، جهان ، مایاك ، سپه فیلم ناطق نشان میدهند .

عنصرجدیدی وارد سینمای ایران شده‌است. «صدا»و«حاجی‌آقاآکتورسینما» نوشته‌ی فارسی ، روسی وفرانسه دارد .

دخترلر فروش فراوانی می‌کند . عبدالحسین سپنتا شهرتی بهم می‌زند .

او حال در هندوستان دارد برای هزاره فردوسی فیلم « فردوسی » را میسازدکه نصرت‌الله محتشم درنقش سلطان محمود غزنوی ظاهرمی‌شود .

فیلم دخترلر هر چه مقداری تبلیغاتی است ولی واقعیاتی را هم بطور مؤثری بیان می‌کند . دوربین در اواخر فیلم بحرکت درمی‌آید. گاهی پن و تیلت می‌کند و صدا ، منظره ، هیجان و بالاتراز همه چهرهٔ یك ستارهٔ جوان ایرانی (خانم‌روح‌انگیزسامی‌نژاد) آن‌ها را روی صندلی میخکوب می‌کند . استقبال مردم ازاین فیلم نشان میدهدکه هرچند مردم تا حد زیادی شیفته‌ی اغواگری‌های صدا شده‌اند ولیکن کار با ارزش را هم تشخیص می‌دهند .

گروه دیگری‌که ازاوهانیان جدا شد همچون اطفال یتیم‌تنها ماند. برای‌کارگردانی آمادگی‌نداشت (بعلاوه‌ی نداشتن دوربین فیلمبرداری) دراین‌اوان ابراهیم مرادی‌که‌بعلل فراوانی فیلم « انتقام برادر » را نیمه‌کاره رهاکرده و از بندرپهلوی برای بخت آزمائی به تهران آمده بود برای کار بهرددری میزد، قرارمی‌شود برای شرکت (کازانوا) متعلق به زاهدی و وهاب‌زاده فیلم بسازد . حتی مونوکروم انتقام برادر را به‌آنها نشان میدهد ولی هنگام پول دادن و سرمایه‌گذاری همه چیز عوض می‌شود وبی نتیجه موسسه را رها می‌کند . وی با وجود ناکامی‌های فراوان هنوز اشتیاق فراوانی بکارداشت .

قبلا موجبات این ناکامی‌ها را دولت خیلی خوب برای اوفراهم‌کرده بود ؛ نظارت منطقی دولت و بانك ملی بر امور ارزی و اسعار که از سال ۱۳۰۷ شروع شده تشدید می‌شود و بمنظور ایجاد موازنه‌ی ارزی و حفظ ارزش خارجی ریال تصمیمات لازم را

بمرحله‌ی اجرا می گذارد و درخرید و فروش گواهی ارز بحساب دولت مداخله می کند و بموجب قانون انحصار تجارت خارجی مصوب اسفند ۱۳۱۱ حق صادرات و واردات کلیه کالاها در انحصار دولت قرار می گیرد (بـا تبصرهٔ مخففه) (به مقالـه‌ای پیرامون قانون اسعار خارجی ۲ مرداد ۱۳۰۹ روزنامهٔ ایران و بسیاری مقالات بانکی ازجمله کیهان سال مراجعه فرمائید) .

و بموجب همین قانون وسایل فیلمبرداری مرادی راکه از « زایس ایکون » آلمان خریداری کرده نگهمیدارند.

مرادی ثابت می کندکه قانون عطف بماسبق نمی‌شود و وسایلش راآزاد می کند. تازه می‌خواهد نفس راحتی بکشد و با اشتیاق کلید بزند و شروع کندکه از طرف نظمیه جلوی کارش را می گیرند . باز موانع را پشت سر می گذارد . ولی تا تیمسارآیرم و بسیارکسان دیگررا با منطق راضی می کند یکی دوسال می گذرد .

شانس می‌آوردکه بخاطر مدتی اقامتش در روسیه تحت پی گرد قرار نمی گیرد . زیرا میدانیم که درهمین زمان (۱۳۱۱) میرسیف‌الدین کرمانشاهی که قبلاباواشاره شد تحت پی گرد قرار می گیرد و خودکشی می کند (به‌جزوه‌ای نوشته‌ی دکتر ابوالقاسم جنتی‌عطائی درمورد میرسیف‌الدین کرمانشاهی مراجعه شود) .

باوجود این مرادی را می‌توان اولین کارگردان ایرانی‌الاصل که درایران فیلم‌ساخته وبعبارتی کلیشه‌ای پدر سینمای ایران دانست .

بیش از ۷۰۰ متر از انتقام برادر یا « روح و جسم » راکه داستان خیانت برادری به برادر دیگرست نمی‌تواند فیلمبرداری کند. همین مقدار را همراه با یك پرده رقص ، دو پرده نمایش در رشت و بندر پهلوی نشان میدهد و بتهران می‌آید .

قبلا گفتیم که ابراهیم مرادی درتهران بدنبال یافتن موقعیت برای فیلمسازی‌است . باگروه دوم اوهانیان آشنا میشود و با شرکت احمد دهقان ، محمد علـی قطبی و احمد گرجی دومین استودیوی ایران ، « شرکت محدود فیلم ایران » را تأسیس می کند . ارقام هنوز روی اولین و دومـین دور میزنـد . در اردیبهشت ۱۳۱۱ اداره سیاسی تهران اجازهٔ ساختن فیلم بوالهوس را صادرکرد .

خردادسال۱۳۱۲شده‌است.مرادی‌برای جلودوربین‌بردن داستانش بتعدادی هنرپیشه دیگر احتیاج دارد و ازآنجاکه تاریخ را درك کرده و می‌خواهد همیشه « اولین » باشد اعلانی باین شکل به روزنامه‌ها میدهد :

اولین مؤسسه‌ی فیلمبرداری ایران.

«شرکت فیلم ایران برای فیلمبرداریهای خودکلاسی تشکیل داده و عده‌ای رامجاناً

در کلاس مذکور برای تربیت آرتیست می‌پذیرد . خانمها وآقایان داوطلب تـا ۲۵ خرداد همه روزه از۵تا ۷ بعد ازظهر بدفترمرکزی وآتلیه شرکت واقع درخیابان امیریه کوچه‌ی وستاهل مراجعه‌نمایند».

انتخاب نام ایران فیلم در مقابل پرس فیلم خودش نوعی درك زمان است . ایرانیان روشنفکر از اینکه جهانیان کشورشان را بنام پرس وپرشیا می‌شناسند رنج‌می‌برندوسرانجام در دیماه سال ۱۳۱۳ بکلیه‌ی سفارتخانه‌های ایران در خارج ازکشور دستور داده می‌شود که تغییر نام «پرس» را به «ایران» برای اول فروردین ۱۳۱۴ آماده‌کنند. دنیا بایداین مملکت را باسم اصلیش یعنی « ایران » بشناسد .

فیلم « بوالهوس » درست پنج ماه بعد از دختر لر و چهارماه بعداز حاجی‌آقاآکتور سینما طبق تشریفاتی درسینما مایاك بنمایش درمی‌آید .

محمدعلی قطبی دل جوان اول‌شهری فیلم رابازی‌کرد وگرجی نقش مردثروتمندی را داشت .

خانم قدسی پرتوی در نقش زن اول فیلم ظاهر شد وآقـای آشتی و خـانم آسیه هم نقش‌هائی‌ایفا می‌کردند.

« بوالهوس » اولین فیلمی بودکه مقایسه‌ای بین زندگی شهرکوچك و بزرك و طرز تفکر شهری و دهاتی بدست میدادکه چگونه یك جوان شهرستانی‌گول مظاهر پایتخت را می‌خورد .

مسئله‌ی اساسی‌فیلم، ضرب المثل قدیمی «کبوتر باکبوتر باز با باز » است .

رشیدیاسمی دراین جبهه مقابل سعید نفیسی (گروه اوهانیان) قرارگرفت، ولی‌کاری از پیش نرفت . فیلم مدت‌ها دیر تمام شد .

اکثر سینماها ناطق شده‌اند . فیلم را در سینما مایاك (دیدبان) نمایش میدهند . خاطرهٔ فیلم « دخترلر » بامردم مانده است .

با این همه ۵ شب فروش می‌کند و فروغی نخست وزیر وقت دوبار بدیدن این فیلم میرود . روزنامه‌ی اطلاعات اردیبهشت ۱۳۱۴ گزارش میدهد : « این‌سومین فیلمی‌ایرانی است‌که در تهران بنمایش در می‌آید . خوشبختانه ترقی تدریجی و شایان فیلمبرداری در تهران‌بخوبی‌محسوس وملاحظه می‌شودکه قدم‌های بلندی برای توسعه وپیشرفت فیلمبرداری برداشته شده است ».

در مراسم افتتاح ، رئیس مجلس شورایملی ، نمایندگان ومحترمین و رؤسای‌ادارات شرکت داشتند . . قبل از شروع آقای دکتر سید ولی‌الله خان نصر مـدیـرکل وزارت معارف نطق مبسوطی دایر بمعرفی شرکت محدود فیلم ایران . . . ایراد داشتند و در

خاتمه آقای فهیمی رئیس اداره انطباعات وزارت معارف یک قطعه مدال علمی که برای مؤسسه فیلمبرداری تصویب شده بود در میان کف زدنهای حضار به‌آقای مرادی ادارهٔ کنندهٔ مؤسسه از طرف وزارت معارف اعطا کردند . فیلم بوالهوس یکساعت تمام طول کشید. بعضی از قسمت‌های فیلم چسبندگی پیدا نمی‌کرد» .

سینمای ناطق و دور ماندن ازجریانات وتحولات جهان سینما و دیروارد عمل‌شدن، پول نداشتن، عدم امکانات، باور نداشتن، هجوم تکنیك، بلائی که درکمین‌بود برسرسینمای نوپای ایران‌آورد و هر دو گروه واپس زدند . هیچ دستگاهی هم در اندیشه‌ی این صنعت ـ هنر نبود .

سینما هیچوقت جدی گرفته نشد و هر چند نخست وزیر ، وزرا و وکلا و رؤسای ادارات برای دیدن این فیلمها می‌آمدند ولی کمك واقعی یعنی تجدید فیلمهای خارجی و همچنین کمك مستقیم به سینماگران وتهیه‌کنندگان جوان صورت نگرفت .

سینمای فارسی جائی در اقتصاد ایران نداشت . در حالی که هجوم فیلمهای‌آمریکائی بطورسرسام‌آوری سینماهای پایتخت ومراکزاستانهارا می‌انباشت .

سینماها هر سه یا چهار روز یکبار فیلم عوض می‌کردند. رقابت‌آشکاری بین صاحبان سینما جریان داشت .

گریشا که در زمان سردار سپه مرحوم رضا شاه‌کبیر با همسرش از شوروی وارد ایران شده بود ابتدا در رشت (پشت شهربانی) سینمائی بر پاکرد و بعد به تهران آمد و با گوبیلز و ساکوار لیدزه سینما ماياك (دیدبان) سهیلای فعلی را تأسیس‌کردند .

سینماایران توسط لوین‌ـ یاکوبسون (یعقوب زاده) و امیل زورکوف برپا شد وعلی وکیلی‌گراند سینما را در جنب‌گراند هتل و سینما سپه را در خیابان سپه (محل سینما زهره) تأسیس‌کرد . (مسلماً فصلی ازکتاب حاضر به سینماها اختصاص داردکه فعلابهمین بسنده میکنم) .

مردمی‌که فیلم « راسپوتین » را با صدا مشاهده‌کرده وآواز سپنتارا درفیلم دخترلر شنیده‌اند فیلمهائی مثل حاجی‌آقاآکتور سینما وبوالهوس را تحمل نمیکنند .

مرادی میکوشد فیلمش را نجات دهد . برای فیلمش‌آهنگ می‌سازد وچند موزیسین آنرا اجرا می‌کنند . حتی خود وی قطعه‌ای سلو می‌نوازد . رهبر ارکستر از سوراخ‌کنار آپاراتخانه صحنه را میدید و موزیك مورد نظر اجرا می‌شد ، حتی‌آوازی‌هم خوانده‌شد. باین ترتیب فیلم بوالهوس بعنوان فیلم ناطق بمردم عرضه‌گردید .

و مرادی در جوابیه‌ی آقای مستعان‌که در روزنامه‌ی اطلاعات (بدون نام نویسنده) انتقادکرده است : « چرا وقتی خسرو بعیاشی میرود آثار تاریخی ایرانرا می‌بیند ؟ » در

روزنامه شفق‌سرخ متعلق به‌آقای علی‌دشتی خاطرنشان می‌کندکه دو نفر به‌ماه عسل‌میروند واین مناظر را می‌بینند .

(لغت ماه عسل تازه متداول شده است) .

ابراهیم مرادی در خلال این جوابیه ازکارخودش هم انتقاد می‌کندکه وقتی دراین مملکت یك لامپ برای نوردادن نداریم و یا برای فیکس‌کـردن فیلم آنرا درآب حوض می‌اندازیم دیگر چه توقعی دارید ؟

گروه اوهانیان و مرادی هردو بی‌طاقت می‌شوند . اوهانیان (اوگانیانس) که در گرماگرم تهیه‌ی فیلم حاجی آقا برای سومین دورهٔ مدرسه‌ی آرتیستی خـود هم دانشجـو پذیرفته است وضمن معرفی‌ی خانم فخ الزمان جبار وزیری بعنوان مدیرهٔ کل مدارس‌اعلام می‌کندکه خانمهای محترمه بامعرفی یکی از اقوام نزدیك خود بمدرسه آرتیستی‌ی‌نسوان پذیرفته خواهند شد. در نظردارد از زندگی رضاشاه فیلمی تهیه‌کندکه به نتیجه نمی‌رسد و همچنین فارغ‌التحصیلان این دوره سرگردان میمانند .

فقط خانم فخرالزمان جبار وزیری مدیرهٔ مدرسه توسط نمایندهٔ شرکت‌امپریال هند کشف می‌شود و برای بازی در فیلم لیلی‌ومجنون به‌هندوستان می‌رود .

خانم جبار وزیری در نامه‌ای به‌آقای سپنتا می‌نویسدکه به‌جوانی بنام صادق هدایت برخوردکرده که گویا می‌خواسته برای وارد شدن بامر فیلمسازی به‌هندوستان بیاید .

(اصل نامه نزدآقای دکتر ساسان سپنتا استاد دانشگاه اصفهان محفوظ است).

از طرف دیگر دوربین فیلمبرداری مرادی ۱۶ کادر در ثانیه‌کار میکند و تعویض‌آن با شرایط ناجورگروه موافق نیست . در اثریك اختلاف پراکنده می‌شوند .

ولی نامی جدید دوام می‌آورد : عبدالحسین سپنتا

و در حالیکه خان بهادر اردشیر ایرانی رسماً رژیسور (کارگردان) فیلم است و در سکانس افتتاحیه‌ی فیلم هم ظاهر می‌شود و صحبت‌هائی می‌کند ولی در ایران همه کس سپنتا را سازندهٔ اصلی‌ی فیلم می‌داند . چرا ؟

زیرا سپنتا بازیگراول و سناریست فیلم در خیل اسامی تیتراژ با رستم ایرانی، ادی ایرانی (همان اردشیر ایـرانی) و بهرام ایرانی تنهاکسی استکه می‌تواندراجع به ایران فیلم بسازد .

ولی طبیعی است اگر سپنتا از نظر تکنیکی در این فیلم و تا حدودی فیلم«فردوسی» زیر نظر و دستیار اردشیر ایرانی باشد .

ورقه‌های‌آگهی‌ی فیلم «دخترلر» مدتها بدرو دیوار میماند و درشهرستانها هـم فیلم فروش خوبی می‌کند .

کمپانی امپریال فیلم ، رأسا نماینده‌ای در ایران استخدام می‌کند (عبدالعلی و بعد دماوندی) حتی در عراق نیز فیلم را نمایش می‌دهند.

خانم روح‌انگیز سامی‌نژاد اولین‌هنرپیشه‌ی‌زن فیلم ناطق ایرانی بخوبی نقش‌دخترلر را ایفا می‌کند .

مرحوم سپنتا در مصاحبه‌ی فیلم شده‌ای گفته است که سناریو را بخاطر این دختر که لهجه‌ی کرمانی داشت عوض کرده است .

هنوز که هنوزست در سال ۱۳۵۱ این فیلم مثل کابوسی تمام زندگی‌ی این‌زن گوشه گیر و تنها راکه زمانی بی‌هیچ سابقه‌ای قبلی و بطور غیر مترقبه‌ای وارد عـالم سینما شده پر کرده است .

بمن گفت که از دست مردم متعصب واقعاً زجر کشیده.

و من تأکید میکنم که هیچ اظهارنظری را در مورد این زن که با ورود بسینما تمام آرامش زندگیش را از کف داد جز آنچه خودش می‌گوید نپذیرید .

خانم روح انگیز با وجودیکه اغلب بطور کنترل نشده‌ای می‌خندد در حالیکه اشك در چشمانش حلقه زده بـود بمن گفت که هنگام اقامت در هند ایرانیهای متعصب مخصوصاً (کرمانیها) اورا مورد ضرب ودشنام قرارمی‌دادند وحتی بطری بطرفش پرتاب می‌کردند. وی همیشه مجبور بوده همراه یك محافظ از استودیو امپریال خارج شود .

وبالهجه‌ی کرمانیش ادامه دادکه بخاطر همین ناراحتی‌هائی که موقع فیلمبرداری و بعدازآن چه از طرف فامیل وچه از طرف مردم کشیدم هرگز راضی نشدم در فیلم دیگری بازی کنم .

او هرگز درکاباره یا جائی آواز نخوانده ونباید او را با خانم روح‌انگیز که‌درست هنگام نمایش فیلم دخترلر در تهران کنسرت میداده اشتباه کرد .

***

فیلمهای‌مستقل سپنتابرای کمپانیهای‌امپریال، کریشناوه‌ایست ایندیا East India، هندوستان یکی بعداز دیگری وارد مملکت می‌شود .

تا سال ۱۳۱۵ که سپنتا بعلت بیماری مادرش مجبورست بوطن برگردد .

اکثر کسانیکه فیلمهایش را دیده و تحسین کرده‌اند حالا باو مثل یك‌آدم پولدار و بعضی مثل یك مطرب(؟) می‌نگرند .

لیلی‌ومجنون (آخرین فیلم تمام شدهٔ سپنتا) مدت درازی درگمرك خرمشهر میماند (سپنتا طرح جغدسیاه را هم ریخته بود)

(شاید بموجب قانون انحصار تجارت خارجی مصوب اسفندماه ۱۳۱۱)

جنس فیلم نیترات وآتش گیرست و ثروت زیادی در خطر نـابـودی است فیلم را ترخیص نمی‌کنند و سپنتا پول زیادی ندارد .

(در کتاب تاریخ سینما تألیف لودوکا ترجمه‌ی حسن صفاری نوشته شده است کـه در سال ۱۹۲۱ در آمریکا هـر تهیه کننده سینمائی میبایست ۴۷ مأمور مخصوص سانسور را راضی کند .)

بعداز مدتها بوسیله‌ی کارت تجارت یکی از تجار فیلم ترخیص می‌شود .

در این سال طبق آمار دفتر احصائیه‌ی تجارتی ایران ۲۱۹۵۱۶ ریال دستگاه نمایش فیلم سینما وقطعات منفصله‌ی آنها ـ سوای عدسی که جداگانه وارد شده ـ از آمریکا، آلمان، ایتالیا ، سوئیس و فرانسه وارد مملکت می‌شود .

سینماتوگراف و قطعات منفصله‌ی آن از ژاپن ۲۱۴۸۸۱ ریال ، فیلم و شیشه هـای عکاسی و سینماتوگرافی و کاغذ حساس ۷۳۲۴۱۶ ریال .

اولین برخورد مأموران با سپنتا و جبهه گیری سینماها او را آزرده دل میکند . از اینها گذشته هیچ موقعیتی هم برای فیلمسازی پیدا نمی‌کند. به‌اصفهان می‌رود و برای معاش درکارخانه‌ای بکار می‌پردازد .

ولی راحتش نمی‌گذارند :

شاعر ، مترجم ، صاحب امتیاز روزنامه‌ی دورنمای ایران (بمبئی ۱۳۰۷) بعدهـا روزنامه‌ی سپنتا (اصفهان ۱۳۲۲) ، ایرانشناس پرکاری را بخیال خودشان به‌هنرپیشه‌بودن و شاید چیزهای دیگر متهم می‌کنند . که در جوابشان می‌سراید :

زهر عیب جوئی چو وا مانـده‌ای — شنیدم کـه بـازیگرم خوانـده‌ای
چه بازی زمن دیدی از دیر بـاز — که بازیگرم خواندی ای حقه بـاز
از آنگه کـه افتـاد از اشتباه — مـرا سوی ایران از آن خطه راه
جهان بـا چـو تو مردم زشتخوی — مـرا کـرد در هـر قدم روبروی

ایـن جواب هر هنرمندی به بی‌خردان، دزدان کبك صفت ! و سفلگانی راست که می‌خواهند دامن پاك دیگران را بیالایند .

کوشش سپنتا در راه ایجاد یك شرکت فیلمسازی با یاری هندیها بی‌نتیجه ماند.... سالها بسرعت می‌گذرند .

مردم تنها به‌دیدن فیلم‌های خارجی راضی هستند . موازنه‌ی ارزی که کمیسیون اسعار آنهمه سنگش را بسینه میزد در مورد فیلم وسینما بهیچوجه مطرح نیست .

شکست خوردگان گروه پرسفیلم و ایران فیلم آنچنان ناکام می‌شوند که‌هیچ تجربه‌ی دیگری را در این‌سالها جایز نمی‌شمرند :

تنها مرادی پس از لطف وزارت معارف و صنایع مستظرفه مدتی هم سینمای تعلیم و تربیت بـرای آن وزارت‌خانه براه می‌اندازد و در قبال شش‌شاهی بدانش آموزان فیلم نشان می‌دهد .

در ستون اخبار خصوصی روزنامـه‌ی اطلاعات ۱۶ دیماه ۱۳۱۳ می‌خوانیم کـه : اخیراً دستگاه سینما در سالن دارالفنون نصب گردیده و سالن مزبور از هـر جهت برای این منظور آماده شده است . که بتدریج مطابق پروگرام‌هائیکه از طـرف وزارت معارف تهیه می‌شود محصلین آنچه راکه تاکنون در کتاب می‌دیدند برأی‌العین نیز در سینماملاحظه کنند .

در همین سال روزنامه‌ی شفق و اطلاعات متن لایحه‌الحاق ایران به قرارداد تسهیل دوران بین‌المللی فیلمهای تربیتی مشتمل به ۲۱ ماده که دریازدهم اکتبر ۱۹۳۳ منعقدشده چاپ می‌کنند .

ولی دیگر فیلمی ساخته نمی‌شود . استعدادها شناخته نمی‌شوند و در بوته‌ی فراموشی فرو می‌روند .

از سال ۱۳۱۴ تمام دنیانفت ایران را بجای «پرس» و«پرشیا» می‌پذیرند ولی‌فیلمی از ایران به‌خارج از مرزها رسوخ نمی‌کند .

سینماگران ما تاریخ را نیمه کاره‌رهـا می‌کنند . فقط نامی می‌گذارند و می‌روند . تأسف در این است که تمام کوششها در حدحقیر فردی باقی میمانند وبا یأس و شکست یکفرد تمام پایه‌ها فرو می‌ریزند .

البته شرایط اجتماعی و اقتصادی را هم فراموش نمیکنیم.

در هرصورت تا سال ۱۳۲۶ دیگر هیچکس سنگی بربنائی که اوهانیان و مرادی در ایران پایه گزاری کردند و سپنتا در هندوستان آنرا بالابرد اضافه نکرد .

طنزی از : حسن تهرانی

لطفاً همبرگر را جای هنر هفتم نبلعید

چه کسی از تهیه کننده می‌ترسد ؟

فیلمسازان پیر ؟ ـ فیلمسازان جوان ؟ فیلمسازان خیلی جوان ؟ فیلمسازان خیلی خیلی جوان ؟

راستش باید پرسید تهیه کننده ازچه کسی می‌ترسد ؟!

دستورالعمل فیلم‌های جدید را می‌خواهید ؟ ـ اگر خانمتان خوب سالاد درست می‌کند سناریو را بدهید ایشان بنویسند .

کمی ازاین ـ مقدارزیادی ازآن ـ مواد اولیه همان موادسالاد قدیمی ـ سوس روشنفکری

به‌آن اضافه‌شده .

تهیه‌کننده زیاد آدم بدی نیست ـ پول می‌خواهد ـ شما به او پول بر میگردانید. درعوض وقتی حواسش پی شمردن پول‌هاست ، می‌توانید به سرعت هنرتان را بخرج دهید- پول خورد وتهیه‌کنندهٔ گیج درراه پیشرفت هنر بسیار موثرند .

آقا شما کارگردان هستید ؟ پس چرا به در و دیوار نگاه نمی‌کنید ـ ابنیه‌ی قدیمی را ببینید ـ شما آقا باید شکارچی فولکلور باشید ـ باید شهرفرنگی، ماست بند، مسگر، وغوغ صاحاب فروش راکت بسته سرصحنه ببرید ـ مدیرتهیه اگروارد باشد خودش دنبك را می‌آورد .

سناریو هم اینجاست ـ کتاب‌امثال ـ یا توی صندوقخانهٔ مادربزرگ ـ یاتوی‌پامنار، حسین‌آقا دوچرخه ساز.

هنرپیشه اول هوس‌کرده آوازی بخواند ـ چه عیبی دارد مگر شما هوس نکرده‌اید فیلم بسازید ؟ سینما هم‌که یك‌کار دسته جمعی‌ست ـ خوشبختانه حالا فوتبـال و سینما باهم پیشرفت می‌کنند . شما توی آوازش هنر بخرج دهید .

آقا شما کارگردان هستید ؟ شما می‌خواهید کارگردان بشوید ، پس نشریات معتبر عالم هنر را دریابید .

مصاحبه‌کنید آقا ـ شما هرکس باشید می‌توانید روح تئوریسین خود را بیدارکنید.

شما نجات غریق سینمای مغروق ملی هستید .

شما می‌توانید نه فقط دربارهٔ سینمای ملی بلکه دربارهٔ «هالیوود»، «موج‌نوئی‌ها»، «نیویورکی‌ها» و ... اظهارنظرکنید .

آقا شما کارگردان هستید ؟ پس‌کسی را نباید قبول داشته باشید ـ شما اولیـن نفر هستید ـ شما بهترین‌هستید-حیف‌کسی قدرتان را نمیداند ـ شما نبوغ عجیبی دارید .

باید همه این‌ها را بگوئید ـ فریاد بزنید ـ اگـر مصاحبه چی نق زد ـ قول روی اکران بدهید .

شما کارگردان هستید ؟ پس باید یك الگو داشته باشید .

فاتحهٔ « ویلیام وایلر » را منتقدین دسته جمعی خوانده‌انـد ـ اصلا سراغ قدیمی‌ها نروید ـ الگو باید از دوره‌های جدید باشد .

ـ شما باید سعی‌کنید « پازولینی » وطنی ، « گودار » یا « تروفو» ی وطنی باشید (همچنانکه « سوفیالورن » ، « کلارك گیبل » و « ام‌کلثوم » وطنی داشته‌ایم) .

شما را به سینمای فارسی راه نمی‌دهند ؟ غصه‌ای ندارد ـ هنری سازبشوید.

شما آقای کارگردان اگر هنری سازهستید باید جماعت راآدم ندانید .

یك هنری ساز برای « سینما تك » ها کار می‌کند ـ شما آقافیلمتان‌را طوری‌بسازید که‌کسی سر ازآن درنیاورد ، بقیه‌اش با آقایان روشنفکران ـ غصه نخوریـد فیلمتان را معنی خواهندکرد .

(حالا دیگر جدول کلمات متقاطع مال مسافرها وپیرمردهاست) .

شما وظیفه‌ای دارید ـ باید قوانین عالم سینما را زیرورو کنید ـ لزومی‌نداردقوانین قبلی را از روی‌کتاب ها بخوانید ـ شب‌ها درکافه « اسپرانتا » میز شماره « ۷ » آقـائی هنر هفتم را با یك همبرگر بدوستدارانش تقدیم می‌کند. سعی کنید هنرهفتم را به ذهنتان بسپرید وهمبرگر را بخورید .

(شبی یکی ازآقایان اشتباهاً هنرهفتم را خورد و همبـرگر را بـه ذهنش سپرد ، ایشان حالا ادعا می‌کنند سینما درخونشان است .

آقا ـ شما دلتان می‌خواهد فیلم فارسی بسازید ؟ دلتان می‌خواهد هنری بسازید ؟ فرقی نمی‌کند آقا ، معطل نکنید .

حالا دیگر لازم نیست از پدر سینمای فارسی اجازه بگیریـد ـ حالا سینمای فـارسی فقط یك پدر ندارد ـ حالا هم پدرهای سینمای فارسی امل نیستند ـ خیلی‌هاشان شاعرند ، نویسنده‌اند، منتقدند وزیادهم تعصبی‌روی مادرسینمای فارسی ندارند. پس چرا شماخودتان پدر جدیدی نباشید ؟! .

بهرحال تولد نوزادتان مبارك باشد .

نوشته‌ی : یوری داویدوف

ترجمه‌ی : ح . اسدپور پیرانفر

آیزنشتاین

و

عواطف ویرنده تماشاگر

بخشی از کتاب
آیزنشتاین و مایاکوفسکی
در خلجان سبکی‌نو

روشنفکـران روس پس از سال ۱۹۱۷ در جستجوی سبکی نودچـار خلجانی شده بودند ، و این امر مناقشات سختی را بین آنان برمی‌انگیخت .

این مناقشات هنگامی به اوج شدت خود رسید که « لوناچارسکی» در بـاره نمایش Les Aubes اثر Verhaern توسط«می‌ارهولد» خطابه‌ای ایراد کرد .

«مایاکوفسکی» در «نامه‌سرگشاده به لوناچاسکی» خلاصه خطابه اورا به‌این‌صورت درج‌می‌کند:

(۱) ـ تآتر که بصورت میدانی برای آژیتاسیون سیاسی درآمده بود دیگر داشت مردم را خفه می‌کرد .

(۲) ـ تآتر شده بود چیزی سحرآمیز و جادوگرانه .

(۳) ـ تآتر باید تماشاگر را به‌رویایی فروبردکه ازآن رویا سرزنده درآید .

این سه‌نکته به‌ویژه نکتهٔ آخر جناح چپ روشنفکران را برآشفت .

لوناچارسکی بلافاصله پس‌از اتمام خطابه سالن را ترك نمود . مایاکوفسکی در این باره می‌نویسد : «یك طبقهٔ کامل از مردم که قادر نبودند فی‌المجلس جواب لوناچارسکی‌را بدهند از جابرخواستند» ، مایاکوفسکی درهمین مجلس بلافاصله بعد از لوناچارسکی بالحنی تمسخرآمیز گفت: «آناتولی واسیلیویچ لوناچارسکی می‌گویدکه ما به‌تآتر می‌رویم که بخوابیم» ... او می‌گوید تآتر خواب و خیال است . درکدام‌کتاب درسی خوانده‌اید که خیال یك نمایش تآتری است (یا اینکه یك‌نمایش تآتر همان خیال است ؟) تآتر مبارزه است نه خیال .

مایاکوفسکی طی یك سری مقاله و سخنرانی ، که درآن میان مناظره‌ای با عنوان «هنرمند و تآتر جدید» که در سال ۱۹۲۱ برگذار شد از همه مهمتر است به این فکر رگ وریشه‌داد و توسعه بخشید .

مایاکوفسکی نظر به‌تهیه کننده جدید گفت «او باید در این فکر باشدکه چگونه بتواند به‌بهترین وجهی تماشاگر راگرفتارکند ، طوری‌که خونسردی و بی‌تفاوتی خودرا از دست بدهد و خود برای شرکت در یك‌کمدی یا تراژدی بشتابد ...

او باید تماشاگر را همچون فرد بی‌کله‌ای بداند که به‌همراهی و همگامی باکسانی که درجوار او راه می‌روند تن در نمی‌دهد و او را حریصانه بچنگ‌آورد ، اوکسانی را که عادت‌کرده‌اند بطریق خود بروند و سرشان درلاك خودشان باشد ، کسانی را که با بی‌خیالی تمام دنبال خریدخود می‌روند باید بگیردودر صفوفی منظم برآراید، و وادارشان کند که به همراهی و همقدمی با پهلو دستی‌های خود ـ یعنی در اینجا با هنرپیشه ها ـ بپردازند .

مایاکوفسکی در سال ۱۹۳۰ بمناسبت بحث در باره نمایشنامه خود «باینا» دو باره بهمین مسئله برگشت و گفت :

چون من‌تآتر را میدانی برای بازتاب شعارها می‌دانم لذا درجستجوی اجزایی‌برای یك نمایشنامه از نوع سیاسی می‌باشم .

درنظر من از همه چیز مهمتراینست‌که تآتر یك میدان است و در درجه دوم‌آن را

دستگاهی برای نمایش‌های صحنه‌ای می‌دانم، یعنی بازهم یك میدان پرشور و حال مباحثات جانانه .

همین سخنان دلیل کلی او را در رد تبدیل نمایشهای صحنه‌ای به‌داروی خیال‌آور و خواب‌آور و رجعت‌تآتر بسوی یك«کارخانه خیال» محض تشکیل می‌دهد . ولی این تز نیز مانندیگرشعارهای منتقدین وهنرمندان تند وفلفل زده درمسیر کاربرد عملی‌خودبه‌اصلاحات قابل ملاحظه‌ای تن در داد . نتیجتاً معنی و مفهوم نهایی‌آن بصورت چیزی‌کاملاً دور از شعارمحض اولیه درآمد .

البته چنین نتایجی فقط درصورتی قابل تامل است‌که به‌شور و حال زمانی‌که شعار «انقلاب جهانی» را می‌دادند و انقلابیون برای دست یافتن به‌مراتب والاکوشش می‌کردند توجه کنیم .

البته حق‌آنان‌که خود را بدست چنین شوروحالی بسپارند بحثی ندارد.

گفتگوهای مایاکوفسکی‌که یك برنامه جامع و همه‌گیر بود توسط‌کارگردان‌ها و تهیه کنندگانی مانند «می‌ارهولد» و «آیزنشتاین» در روی صحنه جان‌گرفت .

کارهای آیزنشتاین بویژه از این نظر قابل توجه است‌که او در اصرار خود برای ویران ساختن کاخ خیالی (یا بقول‌خود او، نشترزدن به‌حباب پوچ) یعنی فروریختن‌بناهای تآتر تراديسيونل (سنتی) پافشاری می‌ورزید و می‌ارهولد از این نظر قابل توجه است‌که نمایش‌های صحنه‌ای را بصورت قطعه‌ای از زندگی درمی‌آورد .

تجارب آیزنشتاین در کار تآتر وی را قدم به قدم به‌سوی سینما ، این جوانترین هنرها کشاند .

آیزنشتاین درسالهای نخستین که‌تهیه‌کننده صحنه‌های تآتری‌بوداز‌آتش تنداحساسات مبارزه برعلیه خیال درکار هنری (به قول خودش «عامل‌گرافیك ساختگی») می‌سوخت . یعنی‌که او هم با دیگر هنرمندان چپ‌که به‌افسون « ایدئولوژی تولید گرایانه » دچار آمده بودند همفکر بود .

آیزنشتاین مانند سایر اعضای LEF معتقد بودکه هنر فقط هنگامی می‌تواند خود را وقف خدمت به‌انقلاب و توده‌ها بکند که از بند افسون «عوامل‌گرافیك ساختگی» رها شود ، فقط درآن صورت است‌که هنر میتواند عامل فعالی در کار ساختمان یك مشی جدید زندگی باشد .

آیزنشتاین مانند بسیاری از هنرمندان چپ دیگر تنها راه برقراری ارتباط صحیح بین هنرومردم ، هنر وانقلاب را در پیروزی برعوامل خیالی («ساختگی») و استفاده از «عوامل مادی» و نشاندن «هنر تولیدی» بجای «هنراستودیو» می‌دانست (البته منظور از

هنر تولیدی بمعنای اعم کلمه‌است که داشت‌توسط پیروان مکتب«تولید گرایی» مطرح‌می‌شد.)

آیزنشتاین کوشید تا این مسئله را در تآتر با پیروی کامل از «آرواتف» حل‌کند .

البته آیزنشتاین یکسال بعد خودش هم به این فرمول رسید .

دراینجاتوضیحی لازم می‌نماید :

آرواتف یکسال پیش از آیزنشتاین نوشت : «تآتر(کونسترا کتیویست) این وظیفه را بعهده گرفته است‌که زندگی راکپی نکند بلکه دست به‌ساختمان فرمهای تاز، بزند . . .

«یکی از جوانه‌های تآتر ناگزیر به‌درام خالی از ذهنیت Sbjectless نزدیك می‌شود .

این تآتر در نتیجه این گرایش‌فرصت خواهد یافت تا تجاربی از نوع مادی وملموس (تجاربی در علم‌الحرکت نور ، رنگ ، خط ، وحجم بطور عام و جسم آدمی بطور خاص) حاصل‌کند. این کار سبب می‌شودکه نتایج حاصله درآزمایشگاه صحنه‌ای به‌زندگی منتقل و موجب راحتی زندگی اجتماعی ما می‌گردد .

بدین‌طریق تآتر مبلغ زندگی نوین خواهد شد ، مکتب و تریبونی برای فرمهای خلاقه خواهد شد (ازکتاب «هنروطبقات») .

«آرواتف» درکتاب «هنروتولید» نوشت «حتی بیوشیمی جدید (منظور، می‌ارهولد و مکتب اواست) بیشتر متمایل است به‌خودنمایی‌های صحنه‌ای تا بررسی جهت‌گیری انسان‌در فضای مادی خود .

درصورتیکه وظیفه ماآنست‌که هنرپیشه را طوری تربیت‌کنیم‌که در خیابان راه‌بیافتد و بداندکه چه جوری فستیوالهایی برپاکند سخنرانی بکند، و در هروضعی مناسب‌آن‌وضع رفتارکند وغیره» .

آیزنشتاین پیشنهادکردکه برنامه ماکزیمم به«حذف هنر تآتر آنچنانی‌وجایگزینی تآتری‌که افزایش معیار زندگی وتجهیز توده‌ها برای یـك زندگی جدید و بهتر را نشان بدهد» متوجه گردد .

ولی ازآنجاکه برنامه ماکزیمم یکشبه تحقق نمی‌پذیرد لذا تآتر می‌تواند بـا یك برنامه می‌نیمم‌که در تآتر سنتی تحقق پذیر است بسازد .(۱)

---

(۱) درآن زمان پرواگرم می‌نیمم «تولید گـرایـان» در بین هنرمندان LEF مورد قبول بود .

سرگی ترتیاکوف Sergei Tretyaknv می‌نویسد ، «تا آنجا که هنر به‌شکل کهنه زندگی می‌کند وهنوز یکی از نیرومندترین طرق تأثیر دادن ایده‌های طبقه‌ای درشخصیت است، آینده‌گرایان باید به مبارزه در این بخش هنر برخیزند ، و از خواست توده‌ها در دستیابی‌بـه ←

او می‌گوید تهیه‌کننده در عین حال از این واقعیت که برنامه می‌نیمم موفقیتی است چشم برنگیرند .

چون «عجالتاً» هنر تآتری پوسیده هنوز بطورکامل از بین نرفته لذا آزادکردن‌تآتر از هرگونه خیالبافی - حائز اهمیت بسیار است . می‌بایست عنصری راکه تماشاگر وزندگی را از هم جدا می‌سازد از میان برداشت .

در جریان نبرد برعلیه تبدیل هنر به «کارخانه خیال» و در نبرد برعلیه «صور» و «رویا»هایی که تآتر کهنه بربیننده القاء میکند .

آیزنشتاین جوان تصمیم گرفت که در تآتر خود بیش ازهمه چیز به استفاده از«انسجام مادی» و «واقعیت» داشتن وسائل عمل صحنه‌ای تأکید کند . او می‌دانست که برای برکنار داشتن تماشاگر از حالت خواب وبیخبری باید از نمایشنامه‌های فیلسوفانه پرهیز نمود .

مایاکوفسکی ودیگر شعرا و منتقدین تندرو، فیلسوفمآبی وگنده گویی در صحنه را «تصدیع خاطر روانشناسی» نامیدند .

از تهیه‌کننده خواسته می‌شدکه ازنمایش تجارب بسیار شخصی روی برتابند ، چون زمانی که ساختمانهای تآتری‌ابعادی فراتراز یك اطاق کوچك‌بخود گرفته‌اند دیگر نمی‌توان به‌دقت به‌بیان تأثرات خصوصی پرداخت .

(وآیزنشتاین این نکته را نه‌کمتر از استانیسلاوسکی دریافت)

همینکه تآتر در خدمت جمعی کثیر درآید ، گذشته از عوامل دیگر فقط ملاحظات فیزیکی کافیست که ما را از نقاشی دقیق عواطف شخصی باز دارد و ذهن ما را به‌پیروی از سبك Siylisation متوجه سازد .

آیزنشتاین باقاطعیت‌می گوید که‌بایدتقلیداز تجارب روانشناسی را به‌کناری‌نهادو بجای آن‌اعمال‌جسمانی‌وحرکات‌عملی هنرپیشه‌را نشاند.هنرپیشه‌بایداعمال وحرکات‌جسمانی را بکار گیردوبدانوسیله‌تجارب درونی خود را بیان‌کند؛ فی‌المثل بااستفاده ازحرکات‌آکروباتیك هرحرکت‌کوتاه آکروباتیك یك « چیز » است ، محصول کار است و نه رویایی درگذر . این دیگرتقلیداز تجربه درونی نیست؛اگرنیازی‌به‌تجربه‌هست بگذارتماشاگرخودش‌تجربه

محصولات تولید استتیکی سود جویند ، با ذائقه‌های رنگارنگ در افتند وبه تفاوتهای بین‌نقطه نظر ماده گرایانه وایده‌آلیسم و بدبینی انگشت بگذارند .

هرکار هنری که بربنیاد استتیکی استوار است باید بهرصورتی برفنون نوین دست یابد وبدان وسیله زبان را درقالبی جدید بریزد ، فرمهای تبلیغ جدید بیافرینند سمپاتی‌های پرتحرك جدید و منابع تازه نشاط پیداکند و در مقابل ذائقه‌های کهن‌که خالی از انرژی حیات است و باآخرین قطره قدرت خود به‌زندگی چسبیده‌اند بایستد .

کند، و البته نه تجربه بلکه آنرا احساس کند. هنرپیشه نیازی ندارد که آنرا تجربه کند یا به خود رنج بدهد . او فقط باید تجارب عملی تماشاگر را با عملیاتی که شدیداً تحت تسلط وی هستند و به ظرافت تمام رهبری کند . این روش به تماشاچی اجازه نمیدهد که به حالت نشئه‌آمیز آدمی هیپنوتیزم شده بیافتد و در واقع بوسیله هنر به‌خواب رود .

فن اساسی آیزنشتاین استفاده از چرخش تآتری بود (Thea trical Turn) آیزنشتاین برای توضیح این اصطلاح معمول در سیرك می‌نویسد « چرخش اکروباتیك (دریك نظم تآتری) هرآن لحظه وعامل یورشگری است که تماشاگر را دستخوش تأثیر عاطفی یا روانی حساب شده قرار میدهد. این تأثیرات بایستی ازپیش با دقتی ریاضی تعیین شده باشد . از طرف دیگر این محاسبه بایستی متوجه خواست استتیکی مردم باشد. مردم نیز با پذیرفتن حاصل ایدئولوژی عناصر نمایش بر این محاسبه تأثیر می گذارند. (مسیر آگاهی «که از میان رقص زنده شورها می گذرد» خاص تآتر است ») .

آیزنشتاین بعدها این دوره پیش از سینما راکه بخشی از زندگی فعال‌وی بود چنین بخاطر می‌آورد : « درآن ایام بیان من از رویائی که نسبت به تآتر داشتم آنچنان بود که کسی بخواهد نشاط مفرط خود را بصورت یك پشتك وارو ظاهر کند» او سپس یك مثال از کارهای آکروباتیك خودکه از این حیث فوق العاده مشخص‌کننده است نقل می‌کند :

یعنی تنش روانی نمایشنامه آستروسکی بنام « کاری ابلهانه از نظر عقلا » :

« تنش روانی به حیطه گفتگو محدود نمی‌شود بلکه بوسیله یك سیم افقی بر روی صحنه بعد تازه‌ای بدست می‌آورد : « گولوت وین Golotvin » در حالی‌که بموازات این سیم میدود حرفهای خودرا می‌پراکند . کشش این سیم‌تنش عادی را بمرتبت جدیدی ازهیجان جسمانی واقعی بالا میبرد».

هنگامی‌که آیزنشتاین روی این نمایشنامه کار می‌کرد به‌این اثرتجربی توجه‌زیادی مبذول داشت ، تقریباً به حدی‌که آنرا به قسمتی از پروگرام خود مبدل‌کرد . او تلاش می‌نمود تا تمام آن چیزهائی راکه صور « خیالی ، ساختگی » حرکات صحنه را تشکیل میداد به حداقل تقلیل دهد . او معتقد بود که این حرکات تنها یك منبع استتیکی خیالی هستند برای ارضای تمایلات تماشاگر، اوهرگاه می‌توانست، تلاش می‌کرد تا بجای عملی خیالی و تصوری یك حرکت فیزیکی جایگزین‌کند ، حتی‌آنجایی هم‌که این کار بتحریف نمایشنامه منجر می‌شد ، مانند نمایشنامه آستروسکی او ابایی نداشت. اوفقط می‌خواست یك هیجان واقعی ایجادکند هیجان عملی و زندگی وار و هیچوقت در بند این نبودکه به ارضای احساسات بپردازد .

جالب توجه است اشاره به این نکته‌که تأکید آیزنشتاین بر وسائل عملی و واقعی

تأثیر در تماشاگر ـ درمقابل وسایل خیالی ـ به استدلال سنت‌آگوستین (اوایل قرن‌پنجم) بسیار نزدیك است . این فیلسوف مسیحی نیز تأثر تخیلات و درنتیجه جعل هیجان‌های دروغین را انتقاد می‌کرد .

سنت‌آگوستین می‌پرسد : « چطور می‌شود که آدمی از وقایع غم‌انگیز تأثری تحریك شود درصورتی که به وقوع آنها در زندگی خود رضا ندهد . درست مثل اینست که آدمی هوش و حواس طبیعی خود را از دست داده باشد . . . لطفاً بمن بگوئید که انسان نسبت به یك عمل خیالی ودروغین درروی صحنه چه نوع ترحمی احساس‌می‌کند ؟ کسی ازتماشاگر کمك نمی‌طلبد بلکه‌فقط از اوابراز شفقت می‌خواهد» آیزنشتاین‌هم نمی‌خواهد تماشاگر را به‌احساس همدردی وشفقت وا دارد بلکه میخواهد دراو اشتیاق عمل را برانگیزاند .

البته در طرزفکر افلاطونی نیز انتقاد از لذت خیالی از هنر را می‌بینیم . بنابراین طرز تفکرچیزی که لذت می‌دهد طبیعت خیالی دارد ـ به‌این سبب که‌آن چیز تقلیدزندگی است ونه خود زندگی (واین بحث تقریباً به‌استدلال « تولیدگرایان » شباهت دارد).

سنت‌آگوستین از افلاطون فراتر میرود . او تأکید می‌کند که لذت استتیکی تخیلی از لحاظ اخلاقی هم مضر است . چون صحنه از تماشاچی « کمك » نمی‌طلبد یعنی از او عملی واقعی نمی‌طلبد ـ واین عکس‌العمل هر انسانی است که اخلاقاً سالم است در مقابل مشاهده رنج دیگران ـ بلکه فقط « ادای ترحم » میخواهد که اصلا ارتباطی باعمل ندارد. واین مطلب تقریباً نقطه نظر آیزنشتاین را میرساند .

آیزنشتاین می‌خواهد تماشاگر اشتیاق حرکت بسوی کسی که درصحنه رنج می‌برد و برای کمك به‌او ، یعنی شوق نجات کسی که دارد جان می‌سپارد ، وحس جانبداری از ضعفا را باخود همراه ببرد و پس از پایان نمایش فراموش نکند .

نوشته‌ی : احمد فتوحی

ریشه‌های زبان هنر

شنیده‌اید و باور کرده‌اید که دنیای ما بر مدار قدرت‌های بزرگ می‌گردد. قدرتهایی که با اختلاف اندیشه و رویه‌های گوناگون سیاسی ، اجتماعی ، جمع و تفریق‌هایی را در زمانه‌ی ما ایجاد کرده‌اند و هریك ، اما، متاسفانه از دیدگاه « قدرت » پدیده‌های جهان متمدن امروز و گاه فردا را به بررسی می‌کشند . گریزی نیست که اشاره کنیم در مقابل این قطبها : پایگاههای جاذبی هم هستند (یا بزبانی گویاتر پایگاههائی راایجاد کرده‌اند) که بکلام آخر «جهان سومی‌ها » نام گرفته‌اند. ودرمیان این بازار، چه باك اگر گروهی ازکشورها هم باشند که دراستحاله‌ی هرروزه و گاه هرساعته‌ی خود، درتغییردائم و بی‌رویه‌ی خود، نام کشورهای درحال توسعه‌یارشد را بروی خود گذاشته‌اند. اما چرا درمدخل این سخن چنین‌آمد ؟

متأسفانه شبیه چنین تقسیم بندی شکسته بسته‌ای به‌هنرهم کشیده شده ـ یعنی هنرشکل چنین تقسیم‌بندی را برحسب اقتدارسیاسی قبول کرده ـ هنر غربی نمایندهٔ قطب پروارشده اقتصادی و جامعه‌ای مصرفی از درون پوك و بی مایه ، که تمام کوشش خودرا برتجربه‌های

« فورم » و نوع ارائه‌ی هنر گـذاشته و از تمام وسائل و اسبابها خصوصاً وسائط توده‌ای یا ارتباط جمعی « Mass Media » برای اشاعه و گسترش هرچه بیشتر و کاملتر ، مدد گرفته ، از مرزهای انسانی گذشته و جهانی را همرنگ ایده‌ها و معیارهای خود طلب می‌کند .

و هنر شرقی نماینده‌ی ارزشهای اصیل اندیشه و مددکار وجدان جمعی که ازفرهنگی توسری خورده و اسباب و علل تفرقه‌های جبری حاصل‌آمده ، ولی در بطن خود نهادهای همه‌گیر و خصلتهای انسانی را تا حد « تعالی » داراست .

وهنری میانه‌ی این دو یعنی هنری با پوششی ازفورمهای متحجر ودرونی به‌استحاله کشیده شده ، سترون . بی رگ وخون ، بی چشم ورو و همه فن حریف که نه هیچیك از خصلتهای پوششی جامعه‌ی غرب را دارد و نه توش و تـوان حراست منزلت‌هـای نهفته در هنر شرق را .

و این حرفها به‌کجا رسیده : به این‌که عده‌ای خودی وبیگانه آمده‌اند ومیخواهند تلفیق هنر شرق با غرب را مولف باشند .

که گروهی سامان شرق را حیطه‌ی اندیشه‌های انتزاعی تشخیص داده‌اند و هنرش را بصلاح پیشرفتهای تکنولوژیکی ندانسته‌اند .

که جمعی درپی شناسائی اصالت‌های معنوی و فورم‌های خاص هنر مشرق زمین‌هستند ولی هویتشان نشان می‌دهد ، که وظیفه انسان حدیست برتراز تبارمعظمشان میسیونرهای ارجمند قرن نوزده واوایل قرن‌بیست.

و عجباکه این همه را ، بصورت «کمك ویژه» از قرنطینه‌های جهان سوم وممالك درحال رشد گذرانده‌اند وبه‌گند زدایی دستگاههای آموزشی وپرورشی وهنری کمربسته‌اند و دائماً با تستهای مختلف و پرسشنامه‌هـای جـور واجور ، علتهای عـدم پذیرش و البته بیشتر پذیرشهای در حد انتظار و حتی بالاتر از حد مطلوب را اندازه‌گیری و جمع‌آوری می‌کنند و باندهٔ برنامه‌ی اجرا شده را با هدفهای بعدی می‌سنجند و دوبـاره روز ازنو ، روزی از نو !

« در چنین شرایطی است که می‌باید از فرهنگ « Culture » یك قـوم کمك گرفت ، زیر و بمها ، خصوصیات و نمادهای « Symbol » آنرا شناخت وبی‌غرضانه راهی را انتخاب کرد ، که نه واکنشهای کاذب مردم پسند درهدف آن باشد ونه تکرویهای بی حاصل مشتی غربگرا و اما ببینیم آنان‌که هنر را جدا از فرهنگ ملت‌هـا می‌دانند حرف حسابشان کدامست ؟

می‌گویند : رابطه فرد با جامعه بوسیله هنر پنداریست ناآگانه و دور ازنزاکت ،

زیرا که در زندگی انسان امروز ، منطق تکنیك و تکامل اقتصادی برترین جایگاه را دارد ، چراکه انسان امروز پیش ازآن که غریزی باشد (یعنی‌طبیعی) فرزند ساخت‌های نوین جامعه خویش است و فرهنگ این انسان درجهتی هنررا می‌پذیرد که هنرپوشاننده‌ی ساعاتی باشدکه حاصل خستگی مفرط ناشی ازفعالیتهای بدنی اوست .

و باز اینان میگویندکه می‌باید اختلاف و تمایز « واقعیت هنری » را با « واقعیت اجتماعی » شناخت ، زیرا انقطاع از واقعیت اجتماعی وافکار عقلانی یاجادوئی این‌واقعیت ویژگی اصلی « هنر » محسوب می‌شود ، حتی « هنر سازنده » و عجیب این جاست که « هنر سازنده » را در سازمان اجتماعی و فرهنگی ، آنچنان جای میدهند که گوئی « نقش هنر » سراسر در همکاری و همگامی نهادهای مستقر و مهجور درجامعه است وهنر وظیفه‌ای جز یك ارتباط ساده درکل ساختمان جامعه ندارد واگر به اینان بگویی‌که هنر نه سکه‌سازی است و نه وظیفه‌ای در همگنی نیروهای فعال با انگیزه‌های شکست‌خورده مشت به‌دهانت میکوبند ،که طرحی از بزرگنمائی هنررا ارائه داده‌ای!

گمانم این حرف متعلق به « گوته » باشدکه میگفت: « رمانتیسم نوعی ازبیماریست وکلاسیسیم نوعی تندرستی». دراین لحظه کار نداریم‌که قصد از این مقایسه چه بوده است و در اینکه آیاکلاسیسیم واقعاً نشانه تندرستی فکر و روح است حرفهایی هست یا نه !ـ اما این واقعیت داردکه رمانتیسم را بدرستی میتوان نوعی بیماری شمرد. خاصه ازلحاظ رابطه‌ایکه میان هنرمند رمانتیك و سیر اجتماعی و تاریخی وجوددارد. زیرا تنها یکجانب از مجموعه‌ی موفقیت‌هائی‌که دستخوش تشنج و تضاد است مورد توجه رمانتیك هاست و یکسره از « درك تاریخی » خود را دور نگه‌می‌دارند ـ بهمین سبب . خصوصیت اجتماعی جنبش رمانتیسم در این نیست‌که جنبه مترقی دارد یا اینکه ارتجاعی است. بلکه حرف در اینست‌که هیجان انقلابی و رخوت محافظه‌کاری رمانتیسم هیچیك ناشی از درك تاریخی و شرایط واقعی اجتماعی نیست .

بدین جهت اغلب آرای مصلحان هنر مغرب زمین. وقتی از چهارچوب فرهنگ و تشکیلات آلوده‌ی هنری واجتماعی خودشان خارج‌میشود رنگی ازراهنمائیهای سردمداران رمانتیسم را میگیرد با برچسب « مدرنیسم » که تنها به اشاعه اصول هنری خویش توجه میکردند و نه رفتن وخطرکردن و به چند وچون محك زدن علل اجتماعی و تاریخی و ارتباط‌هنر درهرزمان بااین عوامل ـ وازهمین جاست‌که بصراحت بایدگفت هنرشرق نه‌تنها به‌آن‌حدازخودگرایی‌تکنولوژیکی‌نرسیده‌که ازماشین‌درمتن‌زندگی‌استفاده‌نماید، بلکه‌توسعه ماشین دراین سامان‌خودنمی‌تواند به‌رقیق‌کردن هنر تاآن‌درجه‌منتهی گردد که‌برانگیزاننده‌ٔ غرایز باشد درقبال رنجی‌که از ماشین مستولی میگردد ـ که این بندگی‌زمانش درشرق ،

چنان قدیمی و کهن است که استیلای ماشین در هرزمانی خود نوعی بهروزی است وشاید گرایش به‌معیارهای ماشینیزم درشرق صرفاً نوعی ناآگاهی باشد ازنقطه نظر خطرات بعدی آن و از جانب دیگر نوعی خواهش و پذیرا شدن برای سروسامان دادن به‌نابهنجاریهای فعلی وتصحیح مدار سکون وسکوتی که قرنهاست آنان را با خود می‌گرداند .

از جانب دیگر فرهنگ هنری و در غرب بنوعی فساد از درون دچار شده و دائماً در خود به‌عفونت بیشتر کشیده می‌شود .

یعنی هر «سنت» و هر «معیار» در خارج از مدار خود با سودمندی روبرست ، وهر سنت و معیار که معارضه‌ای با «هدف» کلی کـه نفس مطلق «منفعت» است پیدا کند ازسیکل نظام ارزشهای درکارخارج می‌شود وچون منزلی فراموش شده بچشم نمی‌آید ، وچنین‌است که در نظر هنرمند غربی شرق چون دشتی است بکر ونیالوده که او چون می‌تواند ، پس بخود حق می‌دهد که انواع ارزشهای هنری خود را در این محدوده به‌محك زند، وچـه آسوده هـم اینکار را می‌کند ، آنزمان که دستیارانی دلسوزتر از خـود با «خصلت بومی» می‌یابد که هم حرف شنویی دارند و هم می‌دانند ریشه‌های خلق وخـوی مـردم برکدامین بنیانهای پرقوت فرهنگی میگردد .

لذا طرحی که آنان می‌باید سالها بررسی کنند تا به‌دروازه‌های دخول وریشه‌زنی رشته‌های فرهنگ برسند، آماده و حاضر از این همکاران دریافت می‌دارند و برسینه‌ی فرهنگ بومی استوار می‌ایستند و حلقوم هنرمند را میگیرند تا گنجاله‌ی خود را بخوردش دهند. در همین زمان است که شما در تهران خودمان می‌بینید انواع و اقسام مدرن سازی‌هارواج پیدا می‌کند .

شعر «کلمه» و «فورم» و «حجم» مطرح می‌شود .

دلقك بازیهای تآتر تجربی و غیرتجربی ، بکت‌بازی و یونسکو پردازی وپشت‌علم پیترهانتکه قمه‌زنی‌ازادای روشنفکرانه ، حتی ، در می‌گذرد و دفاعیه و جایگاه وپرخاش از زورپرخوری وگنده گویی با پشت گرمی فلان اداره ، دهن‌کجی به‌خصلتهای مردمی به اوج میرسد و توهین که «مردم شعور ندارند» که : «مردم اینهم از سرشان زیاد است» کـه «اگر قرار باشد ما صبر کنیم تا مـردم بدرجه‌ی دانایی هنری برسند از تآتر به‌اندازه‌از حال تا «سوفوکل» فاصله می‌گیریم و هیچگاه به سینمای متفاوت و غیر معمول» نمیرسیم . این نکته معترضه را داشته باشیم تا برگردیم به‌مطلب اصلی کـه نشانه‌های فرهنگ هنری مشرق زمین بود .

می‌گویند و می‌پندارند که درست می‌گویند که : هنر مشرق زمین را اگـر بشکافیم بتمامی زهد و پرهیزگاری میرسیم .

این مفهوم در حقیقت معادل کامل این معنی است که هنر در این‌جا رنگی‌متافیزیکی وعارفانه دارد وجدا از نظام ارزشهای فرهنگی است ـ که باکلیه پدیده‌ها و عوامل سیاسی و اجتماعی و .. رابطه‌ای ندارد ـ که یکسره در قید مویه‌گیری جسم یا شادمانی روح است که سراسر درحیطه‌ی اومانیسم معلق میزند، که ...

و چنین است «آری ، که می‌پندارند حقیقت راکشف کرده‌اند ، که هنرمند شرقی احتیاج به «تأئید اجتماعی» ندارد ـ که هنر چون شناختی در گروههای دینی، فلسفی‌داشته وچون انحصاری در همان گروهها وخالی ازجای پای مردم پس درساختمان اجتماع‌وزنه‌ای نیست ، پس «واقعیت هنر» تضادی دارد با «واقعیت اجتماعی» .

وهمین جا اشاره کنیم که دراین‌حد فاصل بی گمان نباید درباز گویی این حقیقت‌تعلل ورزید ، که بیگانگی وجدایی هنرمند از جامعه ، امروزه می‌تواند بدان گونه که «هنر سازنده» را مشخص می‌سازد ، هنر «طرد کننده» را نیز تعریف کند .

در چنین شرایطی ناگزیر باید بین روانشناسی هنر پدید آمده از رنج با هنر پدید آمده از شادمانی تفاوت قائل بود .

و دریغ که حتی «برتولدبرشت نیز این حد را در نظر نگرفته. آنجاکه می‌نویسد: «در مورد تآتر قبل ازهرچیز باید به‌جنبه‌ی سرگرم کننده و شادی بخش‌آن توجه نمود» . البته بی گمان در نمایشنامه‌نویسی ، پژوهش و ذکر نکته‌های تفریحی با یکدیگر،منافاتی ندارند وچه‌بساکه ازاین نکته‌ها، به‌دریافتهای‌بیشترمی‌توان رسید، برای نشان دادن‌واقعیت جهان امروزازورای اندیشه‌ها وگرایشهای مادی وارائه‌ی طریق دگرگونی‌آن ، تآتر باید آن توانایی را داشته باشدکه تماشاگر را از پیوستن با حوادث روی صحنه بازدارد . و در راه حصول به‌این مقصود نباید به‌صحنه‌سازی و تحریك احساسات قناعت نمود . بلکه باید تماشاگررا به اندیشیدن وجدائی از حادثه روی صحنه برانگیخت . اما این‌خصوصیت (فاصله‌گذاری) در صورتی تحقق خواهد یافت که جهان موجود بدانگونه که هست ، نشان داده شود .

تا شناسایی تماشاگر از موضوع مطرح شده درگذرد و تعمیمی با «کل واقعیت» پیدا نماید. و حقیقت اینستکه که پرداخت به‌واقعیت یاحتی گونه‌هایی از واقعیت سرگرمی نیست . چراکه تفاوت ارزش هنر عصرما با هنر اعصار گذشته اساساً در این‌است که هنر عصر ما وابسته به‌ارزشهای فرهنگی زمان ماست و طالب اتحاد انسانهاست و بهمین جهت هرگونه هنری که اتحاد انسانها را تکفل نکند و ناقل احساسات انحصاری باشد و سبب جدایی مردم گردد و یاآنانرا بوجهی به‌ورای واقعیتهای‌کاذب راهبری‌کند ، مطرود است. وهمین جاست که ما روی تمام‌شبه آثار هنری‌که برای «سرگرمی» فراهم می‌شوند خط‌بطلان

مـی‌کشیم .

چراکه معتقدیم درحوزه هنری‌آنچه راکه اکنون باید بدان پرداخت ، نقش‌انسان است در رابطه‌های اجتماعیش .

بنابراین در شرایط بازدارنده‌ای‌که انسانها زندگی می‌کنند ، هرگز نه تفکری در قالبهای مختلف ، هرگاه به‌شناختی مبتنی براصالت فـرهنگ هنری قلمها در چهارچـوب نظامات موجود منتج شود ، نقش فعالی ایفا نتواندکرد .

ویك رویه‌از فرهنگ‌که امروزه بیشتر دستمایه هنرمندان قرارگرفته «سطح‌صوری» آنست ، در حالیکه به‌تعبیرهگل «آنچه در پشت پرده قرار دارد «ما»هستیم و جادوی هنر درآنست‌که این «ما» یعنی لایه‌های درون فرهنگ را بشکافد و با زمان خود فرهنگ هنری را بارور سازد ، هنر چنین قدرت جادوئی را تنهاآن هنگام بدست می‌آوردکه قدرت‌طرد و افکار شبهٔ وقایع را داشته باشد و تأیید واقع‌بینانه‌ی واقعیتها را .

فیلمنامه‌ای از: میکل‌آنجلو آنتونیونی

ترجمه‌ی : هوشنگ طاهری

صحرای سرخ

« صحرای سرخ» که یکی از درخشانترین آثار آنتونیونی ، سینماگر بزرگ سینمای ایتالیاست به‌سال ۱۹۶۴ ساخته شده است .

آنتونیونی در این فیلم از سرگذشت زنی سخن می‌گوید که سالها قبل در یك تصادف اتومبیل دستخوش ناراحتی روانی شده است و اینك پس از یك بهبودی نسبی با فرزند و همسرش که رئیس یك کارخانه بزرگ است در شهرصنعتی راونا زندگی میکند .

ورود مردی جوان که از دوستان همسر اوست ، تعادل زندگی

---

۱ ــ ترجمهٔ سناریوی «صحرای سرخ» بزودی منتشر می‌شود . Il Deserto rosso

او را بهم زند . عشق یا نوعی احساس مبهم و ناشناخته وجودش را فرا می‌گیرد .

اما پس از چندی نطفه‌های این عشق ناممکن در سردی و بی عاطفگی انسان صنعت زدهٔ امروز می‌میرد و نوعی سرخوردگی و عدم اطمینان به خود و زندگی و آینده جای‌نشین آن می‌شود .

شاید اگر آنتونیونی اراده می‌کرد براحتی می‌توانست حساسیت واحساس عمیق خود را دربارهٔ زندگی خصوصی آدمیان مانندفیلم‌های گذشته‌اش به‌زبانی ساده و گویاتر بیان‌کند .

اما او جرأت‌کرده است فیلمی بسازد که در عمل تقریباً غیر قابل ساختن می‌نماید ....

او شایدنخستین فیلم سازی است‌که توانسته است تحولات و دگرگونی‌های‌کنترل ناپذیر زندگی خصوصی آدمیان را در شرایط متغیر و در عین حال سرد و غیرانسانی محیط صنعتی امروز بمانشان دهد . در اینجا فصلی از سناریوی «صحرای سرخ» را می‌آوریم که مربوط به‌آغاز تحول ودگرگونی درزندگی داخلی جولیانا ، قهرمان داستان آنست .)

مترجم

منزل جولیانا ـ داخل ـ شب

(جولیانا از خواب می‌پرد . در حالیکه خودش را جمع‌وجور می‌کند روی تختخواب می‌نشیند . چهره‌اش نمایانگر حالتی است‌که ترس‌نیست، چیز قوی‌تری است . دستی به‌پیشانیش وگلویش می‌کشد ؛ درست مثل اینکه‌کسی بخواهد درجهٔ حرارت بدنش را کنترل‌کند . به‌شدت تکان می‌خورد . نفس عمیق می‌کشد . بعد بین جعبه‌ها و شیشه‌های دارو که‌روی میز کنار تختخواب است دنبال حرارت سنج می‌گردد و آنرا زیر بغلش می‌گذارد. اینك متوجه صدایی می‌شود که ظاهراً باید از سوی راهرو باشد.

جولیانا برمی‌خیزد ومانتوی سبکی‌راکه ازپشم سفید است‌بردوش‌می‌اندازد وبه سمت راهرو وپله‌ها می‌دود : صدای تیك تاك از اطاق دیگری‌می‌آید؛ اطاقی‌که درش نیمه باز است . جولیانا به‌سمت این اطاق براه می‌افتد و آهسته درآنرا باز می‌کند ؛ اطاق بچه است . در تاریکی می‌توان نـور ضعیفی را تشخیص دادکه بردوی زمین از این طرف به‌آن طرف‌حرکت می‌کند . یك‌آدم‌آهنی مصنوعی است که عقب وجلو می‌رود. در چهرهٔ سرد این‌آدم مصنوعی ، لامپ‌کوچك قرمزرنگی همراه دو چشم نورانی،روشن و خاموش می‌شوند .

جولیانا داخل می‌شود و ماشین را ازکار می‌اندازد . بعدبطرف کودك می‌رود و با علامت دست بـا محبت او را نوازش می‌کند . از کنار تخت دور می‌شود و اطاق را ترك می‌گوید ودر را بسیارآهستهٔ می‌بندد .

او همهٔ این‌کارها را در حالیکـه حرارت سنج زیر بغلش است و دستش را محکم بخودش حمایل‌کرده است ، انجام می‌دهد .

از پله‌ها پایین می‌رود اما ناگهان می‌ایستد و بـا چشمانی وحشت‌زده ، دستش را از نردهٔ آهنی می‌گیرد و بخود می‌پیچد ، گویی تاریکی طبقهٔ اول او را متنفرکرده است . دوباره از پله‌ها بالا می‌آید ، به‌حرارت‌سنج نگاهی می‌اندازد و می‌نشیند.

قسمتی از لباس خوابش را تا روی سینه‌ها باز می‌کند وبه‌سختی با تنگی نفسی‌که دچارش شده مبارزه می‌کند .

اوگو (همسرش) درآستانه در ظاهر می‌شود.فورا متوجه ناراحتی‌جولیانا می‌شود . در مقابلش زانو می‌زند و به‌حرارت سنج نگاه می‌کند . بالحنی که می‌خواهد نشان دهد زیاد جدی نیست می‌گوید)

اوگو چند تا خط . . .

جولیانا سی‌وشش‌وهشت . . . تقریباً سی‌وهفت

(اوگـو بجای پاسخ ، پاهای او را نوازش می‌کند . جولیانا بـا صدای بریده بریده شروع به‌صحبت می‌کند)

جولیانا خواب‌دیدم دردختختوابم خوابیده‌ام ورختخواب‌تکان می‌خورد. بعددوباره نگاه‌کردم و دیدم‌کـه روی شن‌های مواج ایستاده‌ام . . . و هـر لحظه بیشتر درآن فـرو می‌روم . . . بیشتر . . .

(اوگـو در حالیکه کماکان او را نوازش می‌کند ، لبخندی می‌زند کـه

نشانهٔ حمایت اوست . بعد شروع می‌کند با محبت بناگوش او را ببوسد.
بنظر می‌رسد که‌جولیانا متوجه نیست اما چون او گو به‌عمل‌خود ادامه می‌دهد ، و هر بار بوسه‌هایش بیش ازآنچه‌محبت‌آمیز باشد ، بطرزی آشکار تحریک‌کننده تراست، جولیانا برمی‌خیزد و ازشوهرش‌جدا می‌شود. اما اوگو حاضر به‌قبول شکست نیست . دوباره او را بطرف خود می‌کشد و مجددا می‌بوسد . جولیانا سعی می‌کند از خودش دفاع‌کند و این‌کاررا باین ترتیب انجام می‌دهد که مرتب اینطرف و آن‌طرف می‌رود و نشان می‌دهدکه رنج می‌برد اما لذت این هم آغوشی‌وبوسه‌های پس ازآن ، از همه چیز پیشی می‌گیرد .

خیابانی‌که مغازهٔ جولیانا در آنست . خارج ـ داخل ـ روز

(کورادو (دوست اوگو) با اتومبیل می‌آید و توقف می‌کند . به‌سمت دری می‌رودکه‌ظاهرا بنظر می‌رسد مغازهٔ جولیانا باشد : دربسته است. پنجره‌ها بسیار کثیف‌اند .
کورادو سعی می‌کند بی‌آنکه دیده شود از پشت آن‌ها به‌داخل نگاه‌کند . اما غیر ممکن است‌کسی بتواند از پشت این شیشه‌ها به‌داخل مغازه‌نگاهی بیندازد .
پس سعی می‌کند در را بازکند . کورادو از شکاف در،جولیانا را در حالیکه پشتش بطرف در است و در وسط اطاق ایستاده ، می‌بیند . فورا در را می‌بندد و چند قدم‌آنطرف‌تر به دیوار تکیه می‌کند . یك‌لحظه بعد جولیانا در آستانهٔ در ظاهر می‌شود)

جولیانا دنبال من‌می‌گشتید ؟
(کورادو تا اندازه‌ای دستپاچه شده است)

کورادو از همین نزدیکی‌ها می‌گذشتم .... و دیدم که شما به‌اینجا داخل شدید
(مکث . حرفش را فورا اصلاح می‌کند)
نه ، اینطور نبود . نمی‌خواهم با دروغ شروع‌کنم .

جولیانا چی را شروع‌کنید ؟
(کورادو درنهایت دستپاچگی است)

کورادو هیچی . . . گفتگو را . . . خیلی متأسفم‌که . . .
(فوراً حرفش را قطع می‌کند چون متوجه می‌شودکه جولیانا توجهش از

او برگشته و مجدداً می‌خواهد وارد اطاق شود)

مغازهٔ جولیانا - داخل ـ روز

(جولیانا در میانهٔ اطاق می‌ایستد و به‌اطراف خود نظر می‌اندازدودرهمان حال روی فکر خاصی تعمق می‌کند. لباس بسیار سبك و نازکی پوشیده است که مناسب هوای متغیر نیست و روی‌آن شال سیاهی انداخته است .

مافتویش‌روی یك‌چهارپایه قرار دارد که تنهامبل این اطاق‌محسوب می‌شود . اگر قوطی‌های متعدد رنگ راکه زیر پنجره بطور پراکنده روی زمین قرار دارد بحساب نیاوریم ، مغازه کاملاً خالیست . لکه‌های زیادی روی زمین دیده می‌شود . جولیانا رویش را برمی‌گرداندوبالحنی کاملاً آرام‌مانندآنکه‌باخودش‌حرف‌می‌زندودرحالیکه‌نگاه‌می‌کند،میگوید.)

جولیانا شاید آبی آسمانی بهتر باشد .

(کورادو درحالیکه آرام تر شده‌است بطرف او براه میافتد) .

کورادو برای چه‌کاری ؟

جولیانا دیوارهـا . و سقف هم سبز . رنگ‌هـای سردی هستند کـه نباید ایجاد مزاحمت کنند .

(کواردو موفق نمیشود مفهوم این کلمات را درك کند)

کورادو ایجاد مزاحمت کنند؟

جولیانا بله ، هرچیز که فروش میرود . . . اجناس . . . (مکث . کـورادو با توجهی عمیق به حرفهایش گوش می‌دهد . جولیانا بر عکس‌کاملا در افکار خود فرورفته‌است. ناگهان ازاومیپرسد :) به‌عقیدهٔ شما من چی‌بفروشم؟

کورادو لطفاً چی ؟ خودتان نمی‌دانید ؟

جولیانا خودم سرامیك را بیشتر دوست دارم اما راجع به‌آن هیچ نمی‌دانم . . . اصلا نمی‌دانم . . .

کورادو « فنزا » آنقدرها هم از اینجا دورنیست. این محل بخاطر سرامیك‌هایش مشهور است .

جولیانا آه ، بله . . . باید اسمش را یادداشت کنم .

کورادو چه چیزی را یادداشت میکنید ؟

(کورادو اعجاب خود را از حالت پریشان وآشفتهٔ و عصبی جولیانا پنهان میکند . جولیانا در حالیکه دفتر یادداشتش را از کیف بیرون میآورد ،

میگوید)

جولیانا فنزا . . . در این که من باید به‌آنجا بروم . . . (میخواهد مطلب را یادداشت کند که یادداشت دیگری در دفترچه توجهش را بخود جلب میکند . با چهره‌ای گرفته میگوید) خدای‌من! من‌بایدچند تلفن‌میکردم.
(در دفترچه یادداشتش ، کماکان بخواندن ادامه می‌دهد و به‌تلفن‌نزدیك میشود که در گوشه‌ای روی زمین قرار گرفته است . کورادو هرحرکت او را دنبال میکند . نگاه میکند که او چگونه شماره را میگیرد ، اما از روی ادب چند قدمی در اطاق بر میدارد و به سقف و دیوارها نگاهی میاندازد . جولیانا مجدداً گوشی را سرجایش میگذارد وبی آنکه تلفن کرده باشد بطرف کورادو میآید)

جولیانا او گو راجع به من با شما صحبت کرد ؟
(کورادو تأمل‌میکند)

کورادو نه . . . منظور اینست که . . . او بمن گفت که شما یك بچه‌دارید . . . می‌دانستم که او ازدواج کرده اما نمیدانستم با کی .

جولیانا غیر ازاین چیزی نگفت ؟
(کورادو هنوز دچار تردید است)

کورادو آه . . . راجع به مغازه .
(جولیانا به او خیره میشود و سعی میکند بفهمد آیا او راست می‌گوید، لحظه‌ای بعد از او دور میشود و روی چارپایه مینشیند . کورادو بطرفش میرود و پالتویی راکه جولیانا رویش نشسته بر میدارد و باو میدهد . اما جولیانا ناگهان ازجا بر میخیزد و کنجکاویش درمقابل او تحریك میشود)

جولیانا شما اصلا کی وارد شدید؟
(پالتو را میگیرد اما بجای آنکه آنرا بپوشد ، مجدداً روی چارپایه میاندازد . تغییر ناگهانی موضوع صحبت وتوجه غیر منتظرهٔ جولیانا نسبت به‌کورادو ، پس از سؤال‌های تردید آمیز او دربارهٔ خودش ، باعث میشود که کورادو لبخند بزند .

کورادو امروز صبح . هنوز چمدانهایم در اتومبیل است . چرا ؟

جولیانا درهتل اطاق گرفته‌اید ؟

کورادو نه ، ولی شما ناراحت نباشید

جولیانا چه کارمی کنید؟

کورادو کار من چیه ؟

جولیانا کجا زندگی میکنید ؟ در بولونی ؟

کورادو نه ، در میلان . البته . . . اهل تریست هستم . موقعیکه کوچك بودم خانواده‌ام به بولونی رفت بعدها من خودم به میلان رفتم و حالا دوباره به بولونی برگشته‌ام . اما از آنجا هم باید بروم . موضوع کمی پیچیده است .

(کورادو لبخند میزند)

جولیانا چرا پیچیده است ؟

کورادو حقیقت این است که نه اینجا را دوست دارم نه آنجا . باین علت است که تصمیم گرفته‌ام بروم.

جولیانا کجا میروید ؟

(کورادومیخواهدپاسخ بدهداما جولیانادوباره گوش بحرفهای او نمی‌دهد. میرود تاکیفش را بردارد وپالتویش را بپوشد . بعد بطرف در میرود . کورادو اورا دنبال میکند . درآستانهٔ درمیگذارد که کورادو جلوتر برود وبعد خودش در حالیکه کلید را برای قفل کردن در از خارج برمیدارد، از مغازه خارج میشود)

کورادو چراغ را روشن میگذارید ؟

جولیانا بله ، بهتر است .

(در مغازه، لامپی که از سقف آویزان است روشن است جولیانا درحالتی پریشان به‌لامپ اشاره میکند ، گویی طبیعی‌ترین چیزدنیاست)

خیابانی که مغازه جولیانا درآن است ـ بیرون ـ روز

(کورادو با دقت به جولیاناکه درحال بستن در شیشه ایست نگاه میکند . بعد بهمراه او از خیابان باریك بطرف پائین براه میافتد. کمی باد میوزد تکه‌ی روزنامه‌ای جلوی پای جولیاناگیرمیکند. خم میشودآنرا بخواند.)

جولیانا هیچ فکرش را میکردید ، روزنامه امروز است .

(با ترحم به روزنامه نگاه میکند و در این حال با نوك پنجهٔ پایش‌آنرا محکم نگهمیدارد ، بعد آنرا رها میکند تا باد ببرد و به دنبالش نگاهی میاندازد . روزنامه را باد میبرد ، جولیانا براه خود ادامه میدهد اما از سرعت قدمهایش که قبلا سریع و تقریباً پرقدرت مینمود ، میکاهد . چند

قدم دورتر بساط فروشندهٔ دوره گردی دیده میشود که نخودو بلوط ومیوه و غیره عرضه کرده است .
کنار این بساط یك صندلی کهنه دیده میشود . جولیانا خودش را روی آن میاندازد. پیرمردی باپوست تیره ورنگ وپرچین درآنطرف بساط خودمشغول بو دادن بلوط هاست . جولیانا نگاهی هراس آلود به اومیاندازد)

کورادو خسته‌اید ؟

(جولیانا با سر تصدیق میکند)

جولیانا من همیشه خسته‌ام . . . نه ، همیشه نه ، گاهی اوقات (سرش‌را بادست میگیرد ، چشمکی به پیرمرد میزند که بلوطها را روی آتش چرخ میدهد. بعد بر میخیزد و گویی ازاینکه باید باین شکل بـراه بیفتد خیلی متأثر است ، براه خود ادامه می‌دهد . پس از چند قدم میایستد و میپرسد)

جولیانا کجا می‌رویم ؟

کورادو نمیدانم ، فکر کردم شما . . . .

(جولیانا بخنده میافتد . اما فوراً جدی میشود ومیگوید)

جولیانا خوب ، پس روزبخیر .

کورادو شمارا همراهی میکنم . . .

(جولیانا جواب نمی‌دهد . در حالیکه کاملا ازکنار دیوار راه میرود،از آنجا دور میشود . کورادو در خیال خود فرورفته، با نگاه اورا دنبال می کند.پس از چند مترمجدداً جولیانا رویش رابرمیگرداند)

جولیانا حالا چکار میکنید ؟

کورادو آها . . . باید به فردا بروم .

جولیانا فوراً ؟ من باید بروم منزل ولی بعدازظهر شاید . . .

(کورادودرحالیکه‌اورا تماشامیکند،ومی‌بیند که‌اوهمچنان براه‌ادامه میدهد بی‌آنکه‌درانتظار پاسخی مانده باشد ، نمیتواند لبخندش را پنهان کند)

فصلی از یك فیلمنامه

ترجمه‌ی: قاسم‌صنعوی

صبح می‌دمد

محصول ۱۹۳۹ ، سیاه و سفید
کارگردان: مارسل‌کارنه
سناریو از: ژاك ویو
اقتباس و دیالوگ از: ژاك‌پره‌ور
ژان‌گابن درنقش فرانسوا
ژول بری « والانتن

[مردی ، آدم‌کشته است و دراتاق خود بوسیلهٔ پلیس محاصره شده‌است . خیال تسلیم شدن ندارد. تنها دراتاق خود سیگار میکشد . وصحنه‌های ماجراهایی‌راکه دست‌به دست هم داده‌اند تا اورا بجنایت بکشانند به‌یاد می‌آورد . قاتل فرانسوا ، کارگر ریخته‌گری است‌که از بام تا شام با شن سروکار داشته‌است و مقتول والانتن ، مردی‌که با نمایش سك‌های تربیت شده زندگی می‌کند . فرانسوا به دختری بنام

فرانسواز علاقه‌مند است ولی باظهور والانتن در او سوء ظن ایجاد میشود . فرانسواز راکه به تماشای نمایش سگ‌ها رفته دنبال‌میکند و درآنجا با زنی‌که با والانتن کارمی‌کند وکلارا نام داردآشنا میشود. رابطه‌کلارا و والانتن قطع میشود ووالانتن به‌فرانسوا میگویدکه پدر فرانسواز است واورا درکودکی به مؤسسهٔ خیریه سپرده . فرانسوا هم مانند فرانسواز درمؤسسهٔ خیریه بزرگ شده‌است. فرانسوا به‌فرانسواز میگویدکه به هیچ عنوان نباید والانتن را ببیند . والانتن بـه دیدار فرانسوا میرود تا ازاوبخواهد تا مانع ملاقات او و فرانسواز نشود. آنچه دراین صفحات می‌خوانید مربوط به‌همین دیدار است‌که به قتل منتهی میشود ودر اواخر فیلم به‌نظر فرانسوا میرسد.]

اتاق فرانسوا

(فرانسوا برگشته،روی تختش چمباتمه میزند . کت‌چرمی یقه‌برگشته‌اش را به‌تن دارد و دستهایش را به‌جیب فروبرده است. به‌کمد نگاه میکند. پلانی ازکمد و در باهم ، اما در بیشتر مورد توجه است . آنشنهٔ کند)

. . . .

در باز میشود . والانتن به داخل میآید . فرانسواکه ایستاده، پشت به پنجره میکند و به اوچشم می‌دوزد : یـك ساعت شماطه‌ای به دست دارد که تازه آنرا کوك‌کرده . والانتن برآشفته است . بـه فرانسواکه با خشونت به او خیره شده نگاه میکند فرانسوا ناگهان از جا درمیرود.

فرانسوا (متعجب و با حالت تهاجمی) ـ آمده‌ای اینجا چکارکنی ؟

والانتن (با هیجان ، منقلب ، وخیلی‌کمتر از سابق به خود اطمینان دارد) ـ لازم بـود که تنهای تنها ، مثل دو مرد صحبت‌کنیم . . . بهمین جهت بالا آمدم . . .

فرانسوا (دندانها به هم فشرده) ـ بزن بچاك !

والانتن اوه ! . . . تا حرفهایم را نشنیده‌اید نمیروم !

فرانسوا نمی‌خواهم بشنوم ، . گفتم‌که بزن به‌چاك . . برو !

والانتن (بیش ازپیش عصبی) ـ فرانسواز نمیخواهد مرا ببیند. من نمیتوانم این را تحمل‌کنم . . . شمائیدکه ملاقات من و اورا ممنوع کرده‌اید . هـا !

میدانم ! . . .

فرانسوا (حرفش را قطع میکند) ـ اگر این را میدانی چرا از من میپرسی ؟

والانتن اوه ! من مثل آدم‌های دیگر نیستم . . . من همه چیز را میدانم ! . . . هیچ چیز را نمیتوان ازمن مخفی کرد . .

فرانسوا (به نحوی غم‌انگیز باتمسخر) ـ تو شانس داری !

والانتن (گزیده و تحریك شده) ـ . . . شانس ! همینطور است . من کسی هستم که زنش به‌او خیانت کرده ... خنده دارم . شانس دارم... (به‌تلخی میخندد) شما باید خیلی باد کلارا، خندیده باشید . اما من برای او اهمیتی قائل نیستم ! من عزت نفس ندارم ! (ناگهان عصبی) باید فوراً بگوئید که بین شما و فرانسواز چه اتفاقی افتاده . . .

فرانسوا (خسته و بیزار) ـ گوش کن . . . زحمت میکشی که ادامه میدهی . . . قبلاهم‌این‌نمایش را داده‌ای ... احساس ننگ ... پدر ناشایست... آدم خنده دار . . . این‌ها همه خسته‌ام میکند . (خیلی ساده) وقتی آمدی میخواستم بخوابم . . . تمام روزکارکرده‌ام . . . فردا صبح هم از سر ، کار میکنم . . . آه ! زیاد پیچیده نیست ... ساعت شماطه‌ای‌را برمیدارم کوك می‌کنم . . . می‌خوابم ... ساعت زنگ می‌زند ... بیدارمیشوم... فهمیدی ؟ ... خسته‌ام ... برو!... برو!...

والانتن (که بی حرکت و ساکت گوش کرده) ـ پس متوجه نیستید که من رنج می‌کشم ؟... این را آدم‌ها می‌فهمند . . . اما شماکه آدم نیستید . . . مطمئناً... روزی برایتان داستانهایی گفتم ... (شانه‌ها را بالا می‌اندازد) طبعاً من پدرش نیستم . . . ناراحت می‌شوید ؟

(در اتاق راه میرود)

فرانسوا (که‌کنار میز بی حرکت ایستاده) ـ حالم را به هم می‌زنی ،!

والانتن من اهل تخیلم ، رؤیایم . هر چیزی‌که خوشم بیاید خلق می‌کنم !. . . (ناگهان عصبی) از طرفی نمی‌توانستم قادر به تحمل این وضع باشم‌که این دختر . .

فرانسوا (خیلی خشمگین) اینقدر وول نزن ... تو مثل موشی ... می‌شنوی ... موش . . . گفتم تکان نخور ! تکان نخور !

والانتن (آشکارا بی‌حرکت شده) ـ خیلی خوب ، دیگر تکان نمی‌خورم . . . و به فرانسوا نگاه می‌کند . در این هنگام خیلی نزدیك پنجره است).

عجیب‌است ... خیال می‌کردم آدم‌هایی که کاریدی دارند عصبی‌نیستند...

فرانسوا (تهدید آمیز) ـ خفه می‌شوی یا نه ؟

والانتن شما عصبی هستید برای اینکه نگرانید ... ونگرانید برای اینکه‌چیزهایی دارد از چنگتان فرار میکند ... (بـه‌او خیره می‌شود) زنها مـوجودات پیچیده‌ای هستند ، مـا ؟ . . . دخترها ، آدم‌هـای مرمـوزی هستند ! (می‌خندد)

(باکلمهٔ دخترها ، فرانسوا خودش را روی او می‌اندازد ، شانه‌هایش را می‌گیرد و با نهایت شدت تکانش می‌دهد .)

فرانسوا (با فریاد) ـ حالاکه نمی‌خواهی خفه شوی ، خودم خفه‌ات می‌کنم!. . .

والانتن تکانی خورده،اما ضربه‌را تحمل می‌کند)ـخیال می‌کنی‌که مرامیترسانی. اما به‌خنده‌ام می‌اندازی ! . . .

فرانسوا (او را با خود می‌کشد) ـ خوب ، پس بخند !

(او را به‌طرف پنجره می‌راند .)

. . . . . .

پلان خیلی‌کوتاه ازبیرون پنجره : فرانسوا ، والانتن را به نردهٔ پنجره تکیه داده ، بعد اورا در فضای خالی بلند می‌کند .)

فرانسوا و اگر همینطور پرتابت می‌کردم ! ... باز هم می‌خندیدی ، ها ؟ . . .

والانتن (ازبالای فضای‌خالی)ـ بس‌است،بس است ... تو دیوانه‌ای ! ولم‌کن !...

. . . . . .

(بازگشت به‌اتاق ، پلان متوسط از پنجره : فرانسوا والانتن را به‌داخل اتاق پرت می‌کند .)

فرانسوا مسلم است‌که ولت می‌کنم ... اما حیف است !

(والانتن لحظه‌ای بی‌درنگ و لرزان سرجایش باقی می‌ماند . بعدآهسته به خود می‌آید)

والانتن (تقریباً برای خودش حرف می‌زند)

احمقانه است . . . سرم گیج رفت . . . همیشه سرگیجه دارم .

(می‌نشیند) کلا را حق دارد. دارم پیرمی‌شوم... دیگرنمی‌توانم به‌اعصابم مسلط باشم ! ...

فرانسوا (بالحنی رازگویانه) آدمکشی‌آسان نیست . . . نه ؟

(بی‌آنکه منتظر جواب بماند)

در این مختصر چیز مختصری می‌دانم ! . . . ، بـرای همین آمده بودم ، ... ببین، نگاه کن ! ...

(برمی‌خیزد و از جیب کتش تپانچهٔ خودکاری بیرون می‌آورد و روی میزی که بین آن دو است می‌اندازد)

والانتن می‌خواستم ترا بکشم . . . بلـه ... چنین فکری بـود ! غالبـاً افکار عجیبی به مغزم راه پیدا می‌کند ... اما هیچوقت تاآخر نمی‌دوم . . . از دست رفته‌ام ! . . . خسته شده‌ام ! . . . (کاملاً با تضرع) کلا را حق‌دارد ... من آدم‌مسخره‌ای هستم. (به‌تلخی می‌خندد) کمی دیگر ممکن است بزنم زیر گریه . . .

(سکوت کوتاه : والانتن خم می‌شود و چشم‌هایش که ناگهان بـه برق افتاده به فرانسوا خیره می‌شود .)

والانتن (باسر آستین‌هایش بازی می‌کند) ـ ... ولی در گذشته چه مردی‌بودم!.. (با جبروت آهی می‌کشد) ببین ، اگر وقتی جوان بودم مـرا شناخته بودی نسبت به‌من احساس محبت می‌کردی . . . (شاد) درست است!... همه از من خوششان می‌آید .

فرانسوا (بازگشت‌دوربین به‌صورت پلان متوسط به‌طرف‌او) وقتی که جوان بودی مطمئناً مثل حالا بودی . . . به‌اندازهٔ حالا مهوع بودی ...

والانتن مهوع ... من ؟ ... مهوع! رویهمرفته ... چراکه نه ؟ اینهم مزایائی دارد. (اطمینان می‌یابد وآشکارا از مشاهدهٔ رنج دیگری خوشوقت‌است) اما تودل‌به‌هم‌زن نیستی.:. توشرافتمندی... ساده‌ای .،. قابل‌اعتمادی.،. (به او رو می‌کند) اعتماد چیز خوبی است !

(ضمن صحبت بـه‌جا بخاری نزدیك می‌شود و سنجاق را بـا نوعی وقاحت تماشا می‌کند .)

والانتن (سنجاق(۱) را نشان می‌دهد) ـ این هم قشنگ است ... جواهر قشنگی است .،. کادوی قشنگی است برای اینکه به بچه‌ای داده شود !

فرانسوا منظورت چیست ؟

والانتن (با لبخندی بسیار شبهه‌انگیز) ـ تـو می‌خواهـی چـه چیز را بدانی ؟ (فرانسوا قلباً نمی‌خواهد چیزی بداند. . . او از دانستن بیم دارد ... میل دارد که هیچگونه اتفاقی نیفتاده باشد . . . تقریباً بـه‌صدای آهسته

---

(۱) ـ سنجاقی که فرانسوازبه فرانسوا داده است .

حرف می‌زند .)

فرانسوا خفه شو . . .

(او را می‌گیرد امارهایش می‌کند ، خسته ودلزده دور می‌شود)

والانتن (که رگ خواب او را به‌دست‌آورده) حیرت‌آور است که مردم ساده از موضوع زن ... عشق ... ماجرای عاشقانه چه فکرهای عجیبی برای خودشان می‌سازند .

(فرانسوا جواب نمی‌دهد . بین‌آنها میزی است که رویش ساعت‌شماطه‌ای و تپانچه وجود دارد .)

والانتن (به‌آتش فرانسوا دامن می‌زند) ـ مطمئناً او تـرا دوست دارد ... آه ! محبوب بودن چه قدر خوب است ... (باکره) مرا دوست ندارد . . . اما ازمن‌خوشش می‌آید ... (شکفته) نکته درهمین‌است : خوش‌آمدن!.. آنوقت چون از من خوشش می‌آمد ، متوجهی‌که ... من وکوچولو ... اگرخودم را ناراحت‌می‌کردم مرتکب اشتباه شده بودم ... (پلان درشت به‌صورت فلاش از فرانسوا که دندانهایش را به هم می‌فشارد .) من خیلی جـوانها را دوست دارم . . . تـوجه‌ات جلب شده . . . جـزئیاتش را می‌خواهی ؟ . . .

(فرانسوا پشت به‌دوربین، جفت می‌زند و تپانچه را برمی‌دارد . به‌طرف والانتن شلیك می‌کند. والانتن که گلوله به‌او اصابت کرده کمی خم‌می‌شود صورتش اثری از درد دارد . بعد به‌دشواری بسیار به‌در که پشت‌سرش‌است تکیه می‌کند وآن را باز می‌کند .)

فرانسوا خیلی جلو رفته‌ای ! ...

والانتن (در آستانهٔ در) ـ خودت چطور ؟ . . .

(والانتن بیرون می‌رود ، در پشت سرش بسته می‌شود . لحظه‌ای‌مکث‌روی فرانسواکه مثل سابق از پشت دیده می‌شود و روبه در بسته ایستاده است و با شدت تمام اسلحه را در دستش می‌فشارد .

پایان تجسم گذشته .

آنشنه .)

نوشته‌ی : اسماعیل نوری‌علاء

زوال منابع مالی سینمای ایران

همه خواستار «سینمای خوب» هستیم، ما ، دولت ، مطبوعات و تماشاگران؛ اما سینماچه خوب و چه بد ، پاورچین پاورچین بسوی نابودی پیش می‌رود. سینما که نباشداصلاخوب وبدمفهوم نخواهد داشت. واگراین فرض‌درست باشدآیانبایدفعلاً نگران سینما باشیم نه سینمای خوب ؟

***

درست است که فیلم ساختن ذوق می‌خواهد ، استعداد می‌خواهـد ، سواد میخواهد ، شور میخواهد ، عشق ورزیدن میخواهد؛ این ها همه درست است ، اما فیلم ساختن قبل از هر چیز پول می‌خواهد ، یعنی سرمایه گذاری می‌خواهد ، یعنی تهیه کننده میخواهد ؛ این وجه تمایز سینماست . کدام هنر دیگری را سراغ دارید که لازمهٔ پرداختن به‌آن، پیش‌از وجود هنرمند، وجود تهیه کننده و سرمایه گذار را ایجاب کند ؟

***

سینمای ایران ـ چه خوب و چه بد ـ پاورچین پاورچین بسوی نابودی می‌رود ؛ یعنی تهیه کننده‌های ما دارند ورشکست میشوند .

تهیه کننده‌ها،مثل آتش گردانی که جرقه‌ها را باطراف می‌پراکند،پول را بدست‌هائی دیگر می‌سپارند که آن را به‌سینما برنخواهند گرداند .

پول سینما در داخل سینما نمیگردد، تهیه کننده روز به روز بی‌پول‌تر و درعین‌حال آلوده‌تر میشود و پول او به‌جیب کسانی می‌رود که میلی به تهیه فیلم ندارند و یا اگردارند راه برگشتن پول برایشان وجود ندارند . این یعنی خشك شدن تدریجی منابع مالی تولید فیلم در ایران .

۱

آیا سینمای ایران روی شاخ چهار تا ونصفی هنرپیشه می گردد ؟ این فرمول قطعی نشده است، اماآن‌چهارتا نصفی هنرپیشه‌این‌ادعا رادارند ودلیلی‌هم‌برای‌رد ادعایشان‌نیست.

اینطور شایع است که فیلم بدون حضور وبازی‌آنها نمی‌فروشد .

در بازار عرضه وتقاضای‌آزاد چه‌کسی زودتر از این‌ها موی دماغ فیلم و تولیدکننده می‌تواند بشود ؟

***

تهیه فیلم مقداراجتناب ناپذیری خرج دارد . خرج صحنه هست، هزینه لابراتوار و

فیلم خام هست ، هزینه تبلیغ هم هست. این‌ها قیمت های تقریباً ثابتی دارند . جمعشان هم در حدود ۲۵۰ هزار تومان است . از مخارج فیلم باقی می‌ماند پول هنرپیشه‌ها . تهیه کننده‌ای که برای همه مخارج اجتناب ناپذیر فیلمش ۲۵۰ هزار تومان کنار می گذارد فکر می کنید برای هنرپیشه‌ها چقدر باید بدهد؟ آن چهار تاونصفی هنرپیشه حدود معادل همین مبلغ‌را فقط برای‌دستمزد خودمی‌خواهند، یعنی دستمزد ایشان راکه کنار بقیه‌هزینه‌های فیلم‌می گذاری یکباره خرج تولید فیلم بالغ برنیم میلیون تومان می‌شود. (تازه‌دستمزد بقیه هنرپیشه ها مانده است .تهیه‌کننده‌که نمی‌تواند از خرج صحنه و هزینه لابراتوار و فیلم خام‌وآگهی‌بکاهدتنها جائیکه‌می‌تواندتلافی‌کند همین جاست. این‌روزهاسینمای ایران‌دچار تورم هنرپیشه، کارگردان و سناریست شده است .

چهره‌های جدید یکی پس‌از دیگری ازافق هنر طالع می‌شوند، چراکه دستمزدشان کم است یادستمزدی نمی‌خواهند ویا حاضرند یك‌چیزی هم دستی بدهند! درعوض‌هنرمندان با سابقه و با تجربه مجبورندبی‌کار باشند .

تهیه کننده‌صدایشان‌می کند ومی گوید فلانی، درست‌است که دستمزد تو ده هزارتومان است ، اما من بیشتر از دوهزار تومان به‌تو نمی‌توانم بدهم . دستمزدهای غیر ازآن چهارتا ونصفی یك مرتبه می‌افتد پایین پنج هزار تومان، در ازای چقدرکار؟ یك فیلم لااقل سه‌ماه طول می کشد ، تا فیلمبرداریش‌آنطور تمام شودکه هنرپیشه‌ها مرخص‌شوند .)

نگاهی به جدول منظم به تقاضای پروانه فیلمسازی‌که به وزارت فرهنگ وهنرتسلیم می‌شود، نشان می‌دهدکه ۵۰٪ مخارج همهٔفیلم‌هاپول هنرپیشه است.

***

البته یکی از عوامل این «ستاره سازی و ستاره بازی» نحوه پخش واقعاً بی‌نظیر فیلم در ایران‌است.صاحب پخش فیلم وصاحب سینما فیلم را نمی‌بینند، امامعامله بایدصورت بگیرد؛ حتی بعضی از تهیه‌کننده‌ها منابع مورد نیاز خود را از طریق مساعده دریافت می کنند . یعنی فیلم‌پیش فروش می‌شود،پس معامله باید برچه اساسی صورت گیرد ؟

آشناترین معیار نام هنرپیشه‌است، تهیه‌کننده برای اینکه بتواند هرچه زودتربرای فیلمش اکران بگیرد و در عین حال مساعده‌دریافت دارد به‌اسم‌آن چهار تا ونصفی احتیاج دارد . این اسم‌ها شناسنامه فیلم‌های او هستند .

***

این وضع را ادامه همین وضع هم تشدید می کند، یعنی حال‌که فیلم روی شاخ یك هنرپیشه گشت و اطراف این هنرپیشه را چهره‌های جدید و ارزان وبی‌تجربه پر کردند

خودبخود شاخصیت این هنرپیشه بیش‌ازپیش می‌شود. یك وقت نگاه می کنی می‌بینی ترکیب فیلم‌ها چنان است که اگر این یك نفر را هم نداشت‌هیچ نداشت.

***

اما پولی که به‌این چهار تاونصفی داده می‌شود به‌سینما برنمی گردد. اگر برمی گشت درست بود که‌پرداختش برای تهیه کننده‌شاق بود اما بهر حال در سینمای ایران و چرخش کارآن تاثیری نداشت. درمشاغل دیگر دستمزدی که پرداخت میشودبرای چرخیدن‌زندگی است . یك نفر با همه اهل وعیال و دنگ وفنگش چقدر خرج دارد ؟

بقالی که درآمـد بیشتر دارد بقالیش را رونق می‌دهد . پول بیشترکار بیشتر تولید مـی کند .

امااین‌ها که گاه تا بیست برابر دستمزد واقعی کارشان دریافت می کنند (ودرعین‌حال با نوشتن ارقام بسیار کمتر در قرارداد ازدادن مالیات طفره میروند و در نتیجه یك‌درصد سهم تعاون بیکاری وبازنشستگی سندیکای هنرمندان را هم به‌کمال نمیدهند تا بددد بیکاران و محتاجان بخورند) این پول را از دایره گـردش سینمای ایـران خارج میکنند . یعنی مرتباً سینما را فقیرتر می‌سازند .

***

(بله هستند یکی دو تا ازاین چهارتا و نصفی که درکار تهیه فیلم هم سرمایـه گذاری مـی کنند .

اما این سرمایه گذاری مقرون به‌صرفه نیست . آنها این‌کار را در راه تثبیت‌موقعیت و محبوبیت خود می کنند .

فیلمی که آنها میسازند برای بزرگ کردن خود آنهاست در یك ساختمان دراماتیك ضعیف و آبکی و ساختگی ، بطوری که برگهای درخت هم در جهت ترفیع موقعیت طرف مربوطه روی شاخه‌ها تکان می‌خورند!

این‌کار، حاصلی جزشکست ندارد . فیلم تولید شده است اما کالایی ورشکسته‌است، نه‌ارزش عنایت معنوی دارند و نه‌بازده اقتصادی !)

۲

تهیه کننده‌ای که فیلم ساخته شده رادر دست دارد اگر امکانات نمایش آنرا پیدانکند در واقع ثروت هنگفتی را در چند نوار سلولوئید حبس کرده است .

پولی است که از گردش و بازدهی بازمانده است پولی‌است که مولد نیست‌بدین‌ترتیب برای نوددرصد تولیدات سینمائی باید درصد معینی ضرر از این بابت هم حساب شود که اغلب آن را فراموش می کنند .

بدین لحاظ صاحب فیلم تاب‌خود داری از نمایش فیلم و جستجوی بهترین شرایطرا ندارد. او باید هرچه زودتر ازشراین حلقه‌های لعنتی خلاص‌شود. اکران به‌اوبدهید، اوزیر هرقرار دادی را امضاء خواهد کرد.

***

اینجا دیگر قانون جنگل حکمفرمائی‌کامل دارد . صاحب سینما سرمایه‌ای را مبدل به‌آجر و تیروتخته‌کرده است .

در واقع سرمایه‌ای دارد که از خطرات گردش پول بدور است . پولش ساختمان عظیمی شده است‌که محکم روی زمین ایستاده است ومی‌خواهد تا تولیدات تهیه کننده فیلم را در لای‌چرخ دنده‌آپاراتهایش مصرف کند .

درآمدنمایش فیلم هرروزکه ازآغاز نمایش‌می گذرد بدیهی‌ست که‌کاهش می‌یابد، اگر در شب اول نمایش فیلم صدهزار تومان فروخته باشد در شب آخر هفته ناگزیر حدود بیست‌هزار تومان خواهد فروخت . اما صاحب سینما از جمع زدن کل فروش و تقسیم‌آن‌به شب‌های‌نمایش و درنتیجه بدست‌آوردن‌یك میانگین فروش اکراه دارد، اوفقط فروش شبهای اول را دوست دارد، دلش می‌خواهد اگر میشد، هرشب یك فیلم‌تازه می گذاشت وهمیشه گل فروش رامی‌چید.

***

بین صاحب سینما و صاحب فیلم جنگی واقعی و شدید بر قرار است، صاحب‌فیلم که

محصولاتش‌را به آپارات‌صاحب سینماسپرده‌است آرزومی کند که‌فیلم بیشتر و بیشتر در آن آپارات بگردد و صاحب سینماهم می‌خواهد هر چه زودتر آپاراتش فیلم را بمکد وپس مانده‌اش را تف کند. اینجاست که در حین بستن قراردادها مسائلی نظیر «حداقل فروش» و «کسم شدن پورسانتاژ» پیش‌می‌آید .

صاحب گروه سینمائی یك یا دو سینما را انتخاب می‌کند و قرار می‌گذارد که اگر سرهفته فروش این سینماها از مبلغ معینی کمتر شد فیلم را عوض کند .

این اول مکافات است. شبهای آخرواقعاً ماجرا دیدن دارد . صاحب فیلم تمام‌اهل و عیال و فك و فامیل و دوستان واعوان و انصار را ردیف می‌کند جلوی سینمای موردنظر که بلیط بخرند و فروش را در حد قرار داد نگه دارند که فیلم به‌هفته دوم برود و صاحب سینما هم با همه قدرت می‌کوشد تا فروش را به‌اصطلاح «بیاندازد» . مامور کنترل دستور دارد بلیطها را پاره نکرده به‌گیشه برگرداند و نمایندهٔ تهیه‌کننده وظیفه دارد مواظب‌مامور کنترل و گیشه باشد !

***

«نماینده» موجودجالبی‌ست . یك هفته به نمایش فیلم مانده سروکله‌اش در دفتر تهیه فیلم مربوطه پیدا می‌شود . زندگیش از این راه می‌گذرد . حقوق زیادی نمیگیرد: پولی بخور و نمیر برای محافظت سرمایه تهیه‌کننده! اما همین نماینده هم اغلب قابل‌خریداست. فیلمی که دارددریك‌سینما چهارهزارتومان می‌فروشد اگر فردا شب‌عوض شودفروش فیلم‌جدید بیست‌هزارتومان‌خواهدبود. پس آیا صرف نمیکندآقای‌صاحب سینما پانصد تومان هم‌بطوری که‌کسی نفهمد ـ درجیب‌آقای نماینده بگذارد و چشمهایش را برروی عملیات محیرالعقول گیشه وکنترل ببندد ؟

***

گیرم فروش نیافتاد ، آیا تهیه‌کننده واقعاً می‌تواند مطمئن باشدکه فیلمش بـه هفتهٔ دوم خواهد رفت ؟ آیا اگر صاحب سینما ، علیرغم همهٔ قراردادها و شواهد فـروش ، فیلم را عوض‌کرد ، کی میتواند دادش را از او بازستاند ؟ به ضمانت‌های اجرائـی هم خواهیم رسید : بهرحال وقتی چنین اطمینانی نباشد روشن است که تهیه‌کننده بـرای اینکه فیلمش به هفته دوم برود تن به‌شرایط تازه خواهد داد .

اگر از فروش فیلم تاکنون او و صاحب سینما پنجاه‌پنجاه برداشت می‌کردند. حالا صاحب سینما تهیه‌کننده را صدا میکند و می‌گوید اگر می‌خواهی فیلمت به هفته دوم برود

باید ۳۵ ٪ تو برداری و ۶۵ ٪ من ، وتهیه‌کننده هم سر از پا نشناخته زیر قرارداد را امضاء می‌کند .

***

اما در حال حاضر ضمانت اجرای قراردادها چه میتواند باشد جز اعتماد وائتلاف صنفی ؟ که وجودندارد . وضع موجود از تهیه‌کنندگان رقبائی تشنه بخون‌هم ساخته‌است. فیلم یکی راکه بناحق عوض کردند هیچ کس بفکر این نمی‌افتدکه بیائیم و این‌صاحب‌سینمای اجحاف گر را « بایکوت » کنیم. زیرا بایکوت کردن اویعنی‌خوابیدن ثروت تهیه‌کننده‌ها، درحالیکه عوض شدن یك‌فیلم یعنی‌جا بازشدن برای فیلم‌های دیگر! پس بقیهٔ تهیه‌کنندگان دراین جور مواقع هرچندکه ظاهراً برای هم همدردی میکنند ، امـا در بـاطن شاد و خوشحالند . پس درمقابل ظلم صاحب سینما هیچ ائتلافی ممکن نیست .

***

قراردادنمایش خودش حکایت‌دیگری ازاین‌بیدادگری‌ست. صاحب فیلم‌که سرمایه‌ای درگردش دارد و هرآن پولش درخطرگمشدن است ـ اگر صاحب سینما خیلی با انصاف باشدـازفروش هما نقدربرداشت میکندکه صاحب سینما، یعنی سهم‌آن‌ها باهم مساوی است ، آنهم از چقدرفروش ؟ ازهشتاد درصد . چراکه دولت بلافاصله ۲۰٪ از فروش را بعنوان مالیات‌وعوارض‌برمی‌دارد. بدین‌ترتیب وقتی فیلم را برداشتند وفروش را جمع زدند حدود چهل‌درصدآنرا به صاحب فیلم میدهند.

***

امااین‌چهل درصدهم‌اکثراً نقدابدست‌صاحب فیلم‌نمی‌رسدصاحب‌سینماکه پول‌را ازمن‌وشما نقداً جلوی گیشه‌دریافت کرده‌است، آنهارادرجیبش می گذاردو به‌صاحب‌فیلم‌چك وسفته‌وعده‌دار می‌دهد، یعنی‌که برو دو ماه‌دیگرپولت را بگیر،و دراین دوماهه نه تنها ربحی به این پول تعلق نمی‌گیرد، بلکه صاحب فیلم درمانده مجبوراست چك‌ها را زودتر ازموعد پیش‌دلال‌ها و شرخرها « خردکند » ! یعنی مبلغی از اصل چك راکم‌کرده و پول را دریافت دارد .

۳

صاحب فیلم ، ازاین چهل درصد ، تازه باید پول پخش فیلم را هم بدهد .

پخش‌فیلم دیگر چه صیغه‌ایست ؟

تهیه کننده‌ای که یك فیلم معین را ساخته‌است برای بـدست‌آوردن اکـران وسیله‌ای ندارد، وحتی اگرفیلمش پر هنرپیشه و از پیش شناخته شده باشد بر گهای برنـده دیگری برای گرفتن امتیاز بیشتر از صاحب سینما ندارد . در اینجا عده‌ای واسطه بوجود می‌آیند که کارشان جمع کردن فیلمهای منفرد این وآن است . باجمع شدن این‌فیلم‌ها پخش کننده دست‌بازتری‌برای‌معامله‌باصاحب سینما دارد ومی‌تواند فیلم‌های ضعیف‌تررا، بقول خودشان، « بغل دست » فیلم‌های قوی‌تر « آب کند » !

اما همین پخش‌فیلم که قراراست قاتق نان تهیه کننده شود اغلب قاتل جان اومیشود، چراکه بالاخره‌صاحب‌فیلم‌منفرد نمی‌تواند بفهمد که فیلمش رادر کدام‌شهرستان‌ها نشان داده‌اند و یا مبلغ کل فروش چیست . اینجا اغلب حساب‌ها مخدوش و دفاتر مالی مغلوط هستند ، (راستی نمیپرسیدچراصاحب‌سینما نبایدسهمی‌ازحق پخش را بپردازد ؟!).

در عین حال دفاتر فیلم اغلب به پیش خرید فیلمها میپردازند و بـه تهیه کننده‌ها در تمام شدن فیلم هایشان کمك می‌کنند . این کار نیز که ظاهری خدا پسندانه دارد در واقع نوعی‌سلف‌خری است. یعنی‌پس ازتهیه‌شدن‌فیلم کسی که‌صاحب فیلم‌نیست خودصاحب فیلم‌است، از برگشتن فروش فیلم پخش‌کننده ابتدا آنچه راکه داده است برمی‌دارد و در مازاد هم بین ده تا پانزده درصد بعنوان حق‌پخش باتهیه‌کننده شریك است !

***

باین ترتیب ازکل‌فروش فیلم حدود ۳۰تا۳۵ درصد (اگر در دفاتر پخش‌حساب سازی نشود و اگر صاحب سینما هوس‌کند که‌پول صاحب فیلم را بدهد) به تهیه‌کننده مـی‌رسد . یعنی اگر فیلمی یك میلیون تومان فروش داشته باشد فقط سیصد هزار تومان آن به تهیـه کننده می‌رسد و با همان حساب سرانگشتی که کردیم چنین تهیه‌کننده‌ای (که بابت یك‌فیلم با یك میلیون فروش حداقل صدوپنجاه هزار تومان پول هنرپیشه اول وهمان مقدارهم پول آگهی داده‌است) تازه سیصد چهار صد هزار تومان راه دارد تا به پول اولیهٔ خود برسد . پولی که حالا باید دهشاهی دهشاهی از سینماچی‌های شهرستانی گرفته شود .

دراین‌میان دولت هم ۲۰٪ مالیات خود را از فروش فیلم برداشته است، یعنی دولت‌از همان اولین بلیط چهارتومانی که شما می‌خرید ۲۰ ٪ در فیلم شریك است ، درحالیکه این مالیات در واقع دارد بر سرمایهٔ تهیه کننده بسته می‌شود نـه بر سود او ! یعنـی دولت از تهیه‌کننده مالیات بر سرمایه‌گذاری می‌گیرد ! اینجا هم پـول همه دی می‌کند اما پـول تهیه‌کننده آب میرود !

حالا خدا نکند که فیلمی در پیچ و خم بازبینی گیر کند ـ که اغلب نه از سر تعمد بلکه ناشی از بد شانسی صاحب فیلم است . اینجا دیگر حکایت خوابیدن سرمایهٔ هنگفت ، نکول شدن سفته‌ها و برگشت چک‌هاست . یك وقت تهیه کننده‌را می‌بینی که چادر نماز سرش کرده است ودارد در میرود !

شماره پروانه نمایش و تاریخ صدور آن هم حکم نوبت را ندارد . ممکن است تو پروانه در دست یکسال منتظر شوی و دیگران مرتب فیلم بسازند و نمایش بدهند . بعضی فیلمها را وقتی می‌بینی بنظرت میرسد هنرپیشه‌اش ده سال جوانتر از فیلم دیگری هستند که ازهمانها در گروه دیگری نمایش داده‌می‌شود، چه‌بد که برتصویرهنرپیشه‌هازمان نمیگذارد!

۴

گفتیم که صاحب‌سینما بجای‌پول نقد به‌تهیه کننده چك‌وسفتهٔ وعده‌دار میدهدوتهیه کننده آن‌راپیش دلال‌ها وشرخرها خرد می‌کند، یعنی مبلغی از اصل‌چك و سفته کم می‌کند وپول نقد دریافت می‌دارد . اما حکایت دلال ها و شرخرها به همین جا خاتمه نمی‌یابد . این‌ها در واقع برسینمای ایران حکومت میکنند . کافی‌ست مطمئن شوند که پولشان چهار میخه است وسوخت نخواهد شد ،آنوقت توی تهیه کننده پیشش صاحب اعتبار میشوی وچك‌هائی‌را که‌تو بدون‌محل‌میکشی‌و بدست‌هنرپیشه‌و کارگردان‌وفیلمبردارت‌میدهی اوبرایشان‌خردمیکند. فیلم که‌بپایان می‌رسد یك‌آدم نامرئی هست که اگرصاحب اصلی فیلم نباشد لااقل نصف‌به‌نصف با تو شریك است . با چك‌هائی‌که در دست دارد می‌تواند تو را به زندان بیاندازد ، یا فیلمت را توقیف‌کند . با همه‌ی این احوال درحال حاضر وجود این آدم‌ها برای تهیه کننده‌ها مغتنم است ، چرا که کارشان راه میافتد . تهیه کننده‌که روی گنجی از پول نقد نخوابیده ، مقداری چك و سفتهٔ وعده دار در دست دارد ، مقداری اعتبار دربازار ومقداری فیلم.چك وسفته‌اش راآنها خرد کرده،وچك وسفتهٔ‌بی محلش‌راهم‌برای دیگران‌نقدمی کنند، خداپدرشان‌را بیامرزد .

اما دوسه حادثه مهم این‌وضع را هم‌مختل کرده‌است. مرگ «محمد کریم‌ارباب» که در دست شرخرها ودلال‌ها مقداربسیارزیادی چك وسفته داشت(وچون‌آدم‌معتبری بودشرخرها و دلال‌ها چك وسفته اورا‌راحت خردمی کردند)وهمچنین ورشکست شدن سه تهیه کننده‌خیلی معتبر(که بازبه‌شرخرها ودلال‌ها مقدارزیادی بدهکاربودندوحتی‌یکی‌ازدلال‌ها برای دریافت

طلب خودحاضرشده‌است حدود سیصدهزارتومان ازطلب کاریش‌را ببخشد!)موجب شده است که‌شرخرها و دلال‌ها بفهمند که درسینما کف گیر به‌ته دیگ خورده است.

این روزها شرخرها ودلالها از سینمای ایران کناره می‌گیرند. یکیشان دستگاهش را ازخیابان‌ارباب‌جمشید برچیده ودارد ازایران می‌رود(پول‌ها راکجا می‌بردخدامیداند!) دو تا شان هم پولشان را در زمینه‌های دیگر دارند بکار میاندازند . رفتن آنها یعنی تخته شدن دکان هشتاد درصد تهیه کنندگان فعلی . مسلماً با وضع فعلی میزان تولید فیلم در سال ۵۲ نصف امسال خواهد بود .

این روزهاآنهاکه می‌گفتند با چك وسفته نباید فیلم ساخت به‌آرزویشان رسیده‌اند . حالا هر کس پول‌نقددارد بایدفیلم‌بسازد. آلوده‌ها بروندخانه‌وزندگیشان‌را بفروشند!(انگار آن تهیه‌کننده‌های بدبخت چك و سفته را از خانهٔ پدرشان‌آورده‌بودند . کسی‌بروی‌خودش نمی‌آوردکه چك و سفته را صاحب سینما دست این پدر مرده‌ها می‌دهد !)

***

بازهم هست . قصد زوده درازی نیست وگرنه ازآزادی فیلم فرنگی وخروج ارز، از تساوی‌مالیات فروش‌فیلم‌فرنگی‌وایرانی،ازگرانی‌بی‌جهت قیمت‌آگهی‌بخصوص‌درتلویزیون، ازاجحاف‌بعضی ازدوبلورها (که‌جای‌همان چهارتا ونصفی حرف می‌زنند) وچشم وهم چشمی گریز ناپذیر درکار افزایش تصاعدی‌آگهی و از اینکه تلویزیون و مطبوعات هروقت‌دلشان بخواهد قیمت آگهی را بالا می‌برند و ... و ... سخن می‌گفتیم ! اما منظور فقط ترسیم دورنمائی‌ست‌که شواهد متعدد فرارسیدن‌آن را بشارت می‌دهند !

۵

تهیه‌کننده‌ها البته شامهٔ تیز دارند و بومی‌کشند وراه نجات را پیدا می‌کنند . یعنی پرواز را بلدند ، اما اکثر اوقات بال پرواز ندارند . تهیه‌کننده منفرد می‌داندکه بین‌او وچهرهٔ جانانش ، یعنی صاحب سینما ، حجابی وجود دارد بنام پخش فیلم‌کـه ولی وقیم او شده است و از طرف او با صاحب سینما حرف می‌زند .

پس اولین حرکتی‌که بخود میدهد بقصد این است‌که دست و بالش را از این‌مهلکه

خلاص کند. دفتر ودستکی جور می کند، یادداشتی وپاکتی ، ومی نشیندپشت میز تحریری که با چك و سفته خریده است و اعلام می کند که پخش فیلم را خودم برعهده می گیرم .

اما پخش فیلم که بی‌فیلم بی‌معنی است ، پس یا بدروغ اعلام می کندکه چهار فیلم با مهمترین‌چهره‌های‌سینمائی در این‌شرکت ساخته خواهد شدکه در این مورد قبلاً صاحبان سینماهای شهرستان گول می‌خوردند و پول میدادند ، اما حالا زرنگ شده‌اند و این‌حقه فاید ندارد ـ ویا بخود نجنبیده واقعاً آلودهٔ چهار پنج فیلم می‌شوند و تا خرخره‌شان‌زیر قرض میرود . حالا اگر بزند و فیلم‌ها اکران پیدا نکنند و نفروشند، حضرت‌آقای تهیه کنند یکراست از پشت میز اقساطی به‌زندان می‌رود .

***

اما آنها که توفیق می‌یابند تا پخش فیلم را براه بیاندازند و فیلم‌هایشان را هم‌به سلامت به اکران برسانند تازه درگیر مشکلات ناشی از اجحافات صاحب سینما می‌شوند .

اینجا باز تهیه کننده‌ی‌صاحب پخش زرنگ بلافاصله ملتفت می‌شودکه باید قدم‌دیگری هم بردارد . مشکل او در صورتی حل خواهد شدکه خودش صاحب سینما هم باشد . یعنی با یك دست بسازد و با دست دیگر نمایش دهد .

این روزها همه تهیه کننده‌هـا قصد خرید سینما دارند .آنهاکـه در این‌کار توفیق می‌یابند، فیلمساز باقی می‌مانند وآنهاکه نه،یاکنج زندان می‌خوابند یاعطای تهیه کنندگی را به‌لقایش می‌بخشند .

***

عدهٔ تهیه کنندگان واقعی وحرفه‌ای روزبروز کمتر می‌شود. آنهاکه مانده‌اندآلوده‌تر از آنندکه بروند . آنها اگر فیلم نسازند بلافاصله در هم خواهند شکست ...

باین‌ترتیب اکنون به‌آسانی می‌توان سیمای جبهه تهیه کنندگان ایران را تجزیه و تحلیل کرد .

یـك دسته از تهیه کنندگان صاحب دستگاه پخش و سینما هستند و در واقـع بیشتر نمایش دهنده‌اند تا تهیه کننده ، این‌ها اگردست به‌تهیه فیلم می‌زنند بیشتر برای این‌است که از اوقات خوب نمایش ـ مثل اعیاد و جشنها ـ به‌نفع خودشان بیشتر استفاده کنند ، وگرنه بیشتر پخش فیلم‌آنهاست‌که‌کار می کند ... اگرچه این‌ها رانباید تهیه کنندهٔ واقعی دانست ولی در واقع ماندگارترین تهیه کننده‌های آینده همین‌ها هستند . چهار تاونصفی آدم‌که درآینده‌ای نه‌چندان دورهمهٔ کارهای تولید ونمایش را دردست خودشان قبضه‌خواهند

کـرد .

حتی بررسی کار این عده نشان می‌دهد که حتی ایشان‌هم (بعنوان تهیه کننده) ورشکسته‌اند. نمونـه‌اش تخته شدن دستگاه‌های تـولید متعددی مثل آن یکی کـه متعلق به‌پدر و پسران مجتهدی بود .

دسته‌ای دیگر تهیه کنندگانی هستند که فعلا نگران پولشان نیستند . مثل شرکتهای تولیدی که بانك داران در کنار کارشان بوجود می‌آورند.

این‌ها احتیاج به پیش فروش کردن فیلم ندارند و در عین حال می‌توانند در مقابل بازگشت بطئی سرمایه صبر کنند (این واقعیتی است که فیلم ایرانی ضرر نمیدهد ، اما تا بازگشت‌پول، تهیه کننده نابودشده‌است. برنده شرخرهاو واسطه‌هاوصاحبان سینماهاهستند). و یا مثل بعضی از این جوانان پولدار که به‌منظورهائی کاملاً غیر سینمائی دست بـه‌ایجاد دفاتر (یکصد تختخوابی) فیلم می‌زنند ... وبالاخره کسانی که از سر بی‌اطلاعی با دردست داشتن پول و پله‌ای و با فریب‌خوردن‌ازخبرفروش‌های یك میلیون وبالای یك‌میلیون راهی سینما می‌شوند .

تهیه کنندهٔ واقعی از بین می‌رود .

***

آنچه بوجود خواهدآمد (آشکارا) کمپانیهای فیلمسازی خواهد بود که کار سینما را در انحصار خود درمی‌آورند.

اتحادیه‌تهیه کنندگان اسمی بیش نخواهد بود . آنهاکه تهیه کننده بوده‌اند در این دستگاه‌ها بعنوان مدیران و مسؤلان تولید بکارگمارده خواهند شد وهمین‌ها بجنگ‌منافع با هنرپیشه‌ها وکارگردانها خواهند پرداخت .

وضع آینده از بعضی نظرات خوب است واز بعضی جهات بد . تاریخ سینمای جهان نشان داده است که این کمپانی‌ها بکارتولید فیلم رونق خواهند بخشید، و درعین‌حال‌سینمای واقعی در دل این کمپانی‌ها غروب خواهدکرد . این کمپانی‌ها حوصلهٔ ریسك و نوآوری نخواهندداشت. آزادی تولید فیلم‌فرو خواهد مرد .

٦

سینمای ایران در یك دور تسلسل باطل گرفتار آمـده است . البته این ظاهر قضیه

است . در باطن همهٔ ناگواری‌ها معلول مسئله شکل نمایش فیلم هستند ، این آب از آنجا گل آلود شده است . با دستکاری درآن،مشکل حل می‌شود .

حل مشکل را باید دراین جستجو کرد که صاحب سینما نتواند محظورات را به‌تهیه کننده دیکته کند . این نخستین قدم است . تهیه‌کننده اگر درکار دستش باز باشد محتاج برآوردن خواست‌های صاحب سینما نخواهدبود. این بی‌نیازی را فقط اقدام دولت‌میتواند پیش‌آورد و صنعت شناختن تولید فیلم در ایران و امکان دادن به اعطای وام درتهیه فیلم ـ و اختیار درعقد قراردادهای نمایش بعنوان وثیقه وام وبرداشت مبلغ وام با بهرهٔ عادلانه از اولین فروش فیلم .

چنین اقدامی یکباره کوهی از مشکلات را از دوش تهیه‌کننده بر خواهد داشت. در عین حال امکان کنترلی بوجود خواهدآمد نسبت به‌کیفیت‌آثاری که از وام استفاده می‌کنند. امکان ریسك‌کردن و نوآوری نیز بالا خواهد رفت .

درعین حال سینما اگر صنعت شناخته شود از بسیاری معافیت‌ها و امکانات اقتصادی برخوردار خواهد شدکه همهٔ آن‌ها کمك مهمی به تهیه‌کننده است .

***

قدم بعدی را نیز دولت می‌تواند بردارد ، یعنی اگر قدم اول را برداشت دومی حتمی است یعنی دولت با قدم اول خودش در جبههٔ تهیه‌کننده‌ها قرارمی‌گیرد وآنوقت درد رابطهٔ ناعادلانهٔ صاحب سینما وتهیه‌کننده را درك خواهدکرد وخواهد دیدکه طرف باایجاد یك ساختمان ونشستن راحت درگیشه چگونه در جان ومال تهیه‌کننده شریك است .

در این صورت برداشتن قدم بعدی حتمی است، دخالت در رابطه تهیه‌کننده ونمایش دهنده !

درکجای دنیا حد اقل سهم صاحب سینما از فروش یك فیلم ۵۰٪ است ، اگرصاحب سینما بجای ساختن سینما با همان پول آپارتمان ساخته بود مگر در ماه چقدر درآمد داشت ؟ درکجای دنیا مالیات بردرآمد سینما و مالیات برباز گشت سرمایهٔ تهیه‌کننده یك اندازه است ؟ درکجای دنیا صاحب فیلمی باید یکسال صبرکند تاصاحب سینمائی هوس‌کند و اراده‌کند تا فیلمش را در تعطیلات مذهبی ، در روزهای سرد و بارانی زمستان ، در روزهای‌آخر سال که‌کسی به سینما نمیرود ودر هفته‌های اواسط تابستان به‌اصطلاح خودشان بطور « لائی » نمایش دهد ؟ درکجای دنیا صاحب سینمائی‌که تهیه‌کننده است حق دارد برای فیلم‌های خودش در ترتیب نمایش اولویت قایل شود ؟ و ازاین سئوال‌ها بسیاراست.

***

فستیوال خوب است . جایزهٔ نقدی و شرافتی و امانتی و غیره خوب است اما این درد تهیه‌کننده را در زندان دوا نمی‌کند . بازار جهانی هم تنها بروی آن کمپانی‌ها که خواهندآمد باز خواهد شد ، برای محصولاتی نه مثل « گاو » و « پستچی » ، بلکه برای فیلم‌هائی مثل آثار آقای «دینو دو لارنتیس» . . . شك نکنید، اگر گردن فرازانی درسینمای ایران داشته باشیم آمریکا و اروپا جذبشان خواهدکرد . فرار مغزها اینجا هم جلوه‌گر خواهد شد .

***

دولت بایدکاربرتر از این باشدکه هست . آنها برسرکارند ، باید باددردها ومسایل بیشتر آشنا باشند ، باید راه حل‌ها را پیداکنند و به عمل درآورند . جشن و فستیوال خوبست . اما مبادا که اشتغال به‌آن ایشان را از وظایف اصلی و واقعی خود فارغ‌کند..

***

همه خواستار سینمای خوب هستیم ، اماتهیه‌کنندهٔ آزاد فیلم اگرنباشد، خوب مفهوم نخواهد داشت . . .

گفتگوئی با نصرت کریمی

آنچه درپی‌می آید حاصل یك گفتگوی چهارساعته است که روی نوار ضبط شده وپس از حذف پاره‌ای از توضیحات اضافی ، اینك ازنظرتان میگذارد .

طرفین گفتگو «**حسن بایرامی**»، «**محمدعلی هاشمی**» « **بهمن مقصود لو** » و « **نصرت کریمی** » بودند .

این گفتگو را « مصطفی مقصودلو » پیاده‌وبرای چاپ آماده کرده است .

□ فیلم «درشگه چی» پس از نمایش با استقبال عامه چه روشنفکر و چه غیر روشنفکر ومنتقدین قرار گرفت. بطورکلی فیلم صحبت‌های فراوانی را باعث‌شد که‌درآن شرایط جای‌صحبت هم‌داشت. امافیلم دوم شما «محلل» بیشترمورد استقبال‌مردم و کمترموردمهرمنتقدین وروشنفکران‌قرار گرفت. شاید دلیل این‌د گر گونی این باشد که درشگه چی‌درجهت‌نیازمردم ومحلل برمبنای خواست مردم نه‌نیازمردم ساخته شده است‌واگرموضوع را روشنتر بگویم چنین‌میتوان نتیجه گرفت که درمحلل بیشتر به‌سینمای تجارتی‌پرداخته‌ایدتا

به‌سینمای‌واقعی‌واین بگونه‌ای گرایشی‌به سینمای‌کاسبکارانه‌است. بهرصورت به‌گمان من جنبه‌تجارتی فیلم «محلل» به‌جنبهٔ هنری آن‌کاملا می‌چربد ، شما چه نظری دارید ؟

● قبل از هر مسأله‌ای این شبهه راکه در مورد استقبال از فیلم درشگه‌چی بوجود آمده بر طرف‌کنم و پس ازآن بپردازم به پاسخ بقیه سؤالتان .

فیلم درشگه چی آنطورکه شما تصور می‌کنید مورد استقبال قرار نگرفت و اگر توجهی به این فیلم شد در شمال تهران وشهرستان‌های درجه یك نظیراصفهان، شیراز و تبریز و از اینگونه بود . در جنوب شهر وشهرستان‌های درجه دووپائین‌تر فیلم‌چندان فروشی نداشت .

ا ا منتقدین هم ـ جز چند نفری ـ درمورد فیلم درشگه‌چی سکوت‌را براظهارنظر ترجیح دادند به‌جز چند تنی‌که کار مرا ستودند ، بقیه‌کسانی هم‌که در این زمینه چیزی گفتند حرف زدنشان مصداق « هم به نعل وهم به میخ زدن » بود .

اما من همه‌ی این نظر راکه اگر فیلمی مورد توجه قرارگرفت حتماً تجارتی است و خالی از ارزش هنری ، قبول ندارم . فقط تا حدی‌آن‌را می‌پذیرم‌که مربوط به‌رعایت ذوق عامه می‌شود . البته این واقعیت داردکه یك فیلم صددرصد هنری مورد توجه‌مردم ـ توده‌ی سینما رو ـ قرار نمی‌گیرد ولی‌این راکه فیلم پرفروش‌حتماً مبتذل است قبول ندارم . بطورکلی فروش خوب وبد نمی‌تواند معیاری‌باشد برای قضاوت درمورد خوبی و بدی فیلم .

اما چرا محلل‌بیشتر فروش‌کرد. دلیلش را من می‌دانم: مردم پس‌ازدرشگه‌چی مرا شناختند و درنتیجه کار دومم را با شناختی‌که از من داشتند، دیدند.

وقتی فیلم درشگه چی روی پرده‌آمد . باآن تابلوئی‌که برای سر در سینماها درست شده بود ـ بصورت قهوه خانه وفرم خیلی‌آنتی‌استتیك ـ که زورم نرسید تا تابلوآنطور تهیه شود ، مردم یك پیرمرد باکلاه نمدی وشلاق بدست می‌دیدند اسمش نصرت‌کریمی است . آن وقت مردم بخودشان می‌گفتند بابا این دیگه‌کیه ؟ این ازکجا پیدا شده. اگر بجای اسمم مثلا می‌نوشتندحسین علی، باز هم برای مردم فرق نمی‌کرد.

عامل دوم اجتماعی بودن فیلم بود . چون عده‌ای با دیدن فیلم خیال‌کردندکه من قصد حمله به‌آنها را داشته‌ام ، شروع‌کردند ، در جراید علیه فیلم من نوشتن‌که این نوشتن‌ها و در نتیجه مطرح شدن فیلم در جراید در فروش مؤثر افتاد ولی من به اینکه محلل صرفاً یك فیلم تجارتی است و باگرایش به خواسته‌ی مردم یابقولی در جهت سوء استفاده از عدم‌آگاهی مردم ساخته شده است معتقد نیستم. شاید اگرمحلل

ساخته می‌شد و پس از آن درشگه چی ، وضع بهمین صورت باقی می‌ماند، یعنی دراصل قضیه تغییری حاصل نمی‌شد دلیلم هم برای این‌مدعا، همزمانی نمایش دوفیلم درشگه‌چی ومحلل ـ در اهواز است .

این دو فیلم در اهواز در یك زمان بنمایش گذاشته شدند و فروش آنها فقط یکهزار تومان اختلاف داشت - البته هر دو فروش در سطح پائین بود . ولی خودم به‌این‌که در درشگه‌چی صمیمی‌ترهستم معتقدم و این یك واقعیت است. علتش هم این است‌که من در درشگه چی موضوعی راکه انتخاب کرده‌ام ' موضوعی خانوادگی است.عشق درشگه‌چی به زینت سادات و عشق آقا مرتضی به پوری خانم ودر این زمینه آزادی کامل هم‌داشتم. یعنی می‌توانستم تمام جوانب کار و روحیات قهرمانان را نشان دهم . در حالیکه در محلل باتوجه به اینکه موضوع یك مسأله مذهبی بود ، مجبور بودم بخاطر اعتقادات مردم مقدار زیادی از خواستهٔ خودم راکه ناشی از صمیمتم می‌شد ، زیر پا بگذارم و حساب این را بکنم‌که فیلم توقیف نشود : من در یك‌کشور اسلامی هستم و می‌خواستم یك قانون اسلامی را فیلم‌کنم . پس باید مراقبت می‌کردم‌که فیلم به‌کسی بر نخورد . احساسات مذهبی مردم را جریحه دارننماید این یك نوع سازشکاری‌بود . درپایان‌فیلم کاملا معلوم است‌که موضوع درزگرفته شده .

درحالیکه موضوع را من برای تآتر نوشته بودم ، آنهم چند سال پیش . آن موقع پایان ماجرا اینطور بودکه محلل را به خانه آورده‌اند و باید شمسی خانم (قهرمان زن فیلم محلل) را با او دست به دست بدهند و یا بقولی به حجله بفرستند . هاجر (خدمتکار) مثل یك عروسی واقعی شادی می‌کند و آواز می‌خواند و شمسی خانم را بزك می‌کند . حاج آقا علا رو پشت بام خانه‌ای‌که محلل و زنش خوابیده‌اند ، دارد مناجات می‌کند و بسیاری از ایراداتی‌که در این فلسفه وجود دارد عنوان می نماید و در همان حال صدای محلل و شمسی خانم‌که درآغوش یکدیگرند بگوشش میرسد .

من فیلم را نمی‌توانستم اینطور تمامش‌کنم . چون واقعاً با مخالفت‌های زیادی روبرو می‌گردید .

□ شما در صحبت‌هایتان به‌مسائل اجتماعی و نگرش اجتماعی در فیلم اشاره کردید .

شما در محلل الگوئی از یك سری روابط اجتماعی را می‌گیرید و آنگاه از میان‌آن‌ها روابط دیگراجتماعی را مطرح می‌کنید ، چرا ؟

اصولاچرا این را مطرح می‌کنید؟ در حالیکه عملاًمیدانیم‌که قضیه محلل یکی از مسائل کوچك‌جامعه پیچ‌درپیچ و روابط پیچیده جامعه است و چرادقیقاً

انگشت روی موضوعی گذاشته‌اید که با مقایسه به‌سایر مشکلات ومعضلات اجتماعی چندان اهمیتی ندارد وشاید اصولا اهمیتی نداشته باشد ؟

● وظیفه اجتماعی فیلمساز ، تجزیه و تحلیل قوانین و قواعد جامعه است ، به‌این طریق که‌آن روی‌سکه را نیز نشان بدهد. بسیاری از قوانین اخلاقی و قوانین‌اجتماعی، مذهبی است و مردم این قوانین مذهبی را می‌شناسند .

ولی یك هنرمند از دیدگاه دیگری آنرا نشان می‌دهد . قبح آنـرا نشان می‌دهد ، در مقابل حسنی‌که اگر داشته باشد .

اماچرا این موضوع را انتخاب کرده‌ام و مسأله دیگری‌را انتخاب نکرده‌ام؟

شاید فرصت نداشتم. تازه این دومین‌فیلم من است و اگرعمری باشد، به‌مسائل‌دیگر هم خواهم پرداخت. شاید اتفاقی، این موضوع را برگزیدم . چون سوژه را داشتم‌واز من فیلم می‌خواستند . ومن روی موضوع مذکور شش ماه‌کارکرده بودم و چون از قبل اسکلتش‌آماده بود ، آنرا به سناریو تبدیل‌کردم و ساختم .

اما چرا واقعاً این دو موضوع را تا حالا ساخته‌ام ؟

در فیلم درشگه‌چی و محلل یك اصل مشترك هست وآنهم مبارزه با تعصب است .

در درشگه‌چی تعصب‌آقا مرتضی مطرح است بعنوان «غیرت مردانه» . یعنی‌یك‌جوان است‌که نمی‌خواهد مادرش بعداز مرگ پدر شوهر دیگری داشته باشد ـ فیلم ایـن را بوضوح نشان می‌دهد ـ در حالیکه شوهرکردن این مادر هیچ عیبی ندارد . تماشاچی که فیلم را در سالن تماشا می‌کند در عین اینکه شخصاً مایل نیست «شوهر نه‌نه» داشته باشد ، از اینکه غلامعلی ـ درشگه‌چی ـ زینت‌سادات را به‌زنی بگیرد خوشحال میشود . این پرداخت دراماتیکی فیلم است‌که تماشاچی را متقاعد و ازدواج زینت سادات را توجیه می‌کند .

آقا مرتضی برای جلوگیری از ازدواج مادرش ـ زینت‌سادات ـ حتی دست به جنایت (ریختن سم دردیزی‌آبگوشت) هم می‌زند وتماشاچی طوری موضوع رارِوشن درمی‌یابدکه‌از رفتار آقا مرتضی تعجب‌می‌کند وبه‌او حق نمی‌دهد، در حالیکه اگر بجای او بودهمین عکس‌العمل‌را نشان می‌داد .

پس در اینجا قصد، آگاه‌کردن مردم بوده است . من‌آنها را درمقابل‌کارهائی که‌ناشی از تعصبمان است محکوم می‌کنم .

در محلل هم قضیه درست بهمین صـورت است . یعنی درگیری از تعصب بی‌مـورد ریشه می‌گیرد .

حتی در این میان بهترین تز چاره‌جویانه را دخترکم سال حاج‌آقا علا ، که هنوز

با قوانین جاری اجتماعی آلوده نشده است ارائه می‌دهد .

او در اجتماع اعضای خانواده که برای حل مشکل پدرش جلسه تشکیل داده‌اند ، بدون اینکه به‌اهمیت قضیه پی‌برده باشد ـ شاید اهمیت قضیه درهمین حد است ـ می‌گوید: «بابا ، مامان را بوس کن» .

یعنی با هم صلح کنید و کار را به‌جاهای باریك نکشانید . این تز دخترك درآن‌وقت باعث خنده‌ی اعضای خانواده می‌شود، در حالیکه بهترین و آسان‌ترین راه حل مشکل بود . او مسأله را خیلی غریزی حل می‌کند . اما آدم‌های من بعلت بندهای تعصب که دست وپایشان را در خود پیچیده نمی‌توانند حرف او را بپذیرند .

□ در ضمن صحبت گفتید که چون از شما فیلم می‌خواستند و شما هم اسکلت سناریوی محلل‌را آماده داشتید شروع بکار کردید وفیلم ساختید .

من فکر نمی‌کنم یك کارگردان آگاه اجباری‌داشته باشد که بدون‌در نظر گرفتن ضرورت فقط بخاطراینکه از او فیلم می‌خواهند این گونه مسائل را که چیزی‌را مطرح نمی‌کند ومشکلی را نمی‌گشاید به صرف اینکه سناریوی آماده‌ای دارد به‌فیلم بر گرداند، باز گو کردن‌یك سنت‌باین‌صورت‌مسأله‌ای نیست که‌پرداختن به‌آن‌آگاهی مردم راافزایش دهدوحتی درتجدیدنظر در سنت گرائی مؤثر باشد .

از آن گذشته یك هنرمند نباید به‌اقتضای لحظه دست بکار بزند و ضرورت‌را حس نکند ؟

● این یکی از دلایل انتخاب سوژه بود ولی این معنی را نمیدهد که من از سناریوخوشم نمی‌آمد و چون حاضر بود ضرورتاً این‌کار را انجام دادم ، یعنی سناریو در جیبم بود و تا گفتند فیلم بساز ، زود سناریو را از جیب بیرون کشیدم وتق کوبیدم روی میز .

هیچ چنین چیزی نیست .

اما اینکه باید فیلم من مشکلی را بگشاید ونگشوده است ، اصلا معتقد نیستم . البته مشکل اجتماعی را می‌گویم. لازم نیست که در سینما تمام مشکلات اجتماعی حل شود ، سینما فقط مشکل را مطرح می‌کند و خود را ملزم نمی‌داند که بصورت حل‌المسائل‌آنرا نیز حل کند .

□ ولی طرح مشکلات هم باید به‌ترتیب خاصی صورت گیرد . چراکه‌مسائل ومشکلات ارجح وجود دارند ؟

● این را می‌پذیرم که مسائل ارجح وجود دارند ولی باید دید که ارجحیت از زاویه‌و دید افراد مختلف فرق می‌کند یا نه ؟

مثلا اگر یك مشكل ادجح را بگیریم و نتوانیم آن را بطور كامل مطرح كنیم وطرح دگرگون شده‌ای ازآن ارائه بدهیم ،كار درستی است ؟

به‌نظر من باید انتخاب‌مشكل ومعضل بصورتی باشد كه پرداخت تمامی آن‌امكان داشته باشد.شاید همین دلیل‌من برای پرداختن به‌مسائل خانواده ومشكلات متبلابه‌خانواده‌ها بوده‌است.

□ولی‌شما گفتید كه درهمین‌فیلم محلل هم قادرنبودید تمام مسأله‌را به‌دلخواه مطرح كنید وتمام حقیقتی‌كه پشت این معضل شما خوابیده بیان نمائید ؟

● درست است . ولی مأخذ مقایسه‌ی من در اینجا درشگه‌چی و محلل بود . در درشگه‌چی امكان بازگوكردن بیشتر داشتم تادر محلل.

ضمناً شما فكر نكنیدكه من قادر نیستم فیلمی بسازم كـه درآن مسائل دیگـری مثلا مشكلات شهرداری مطرح شود .

□ یعنی در واقع «اتوسانسور» پیش می‌آید . در حقیقت خودتان سانسورچی شده‌اید برای كارخودتان ؟

● بله اتوسانسور ، چون فیلمی می‌سازم‌كه روی اكران بیاید و مردم آنرا ببینند. هوس این را ندارم‌كه چیزی بگویم تادلم خنك شود و بعدازآن‌كسی صدایم را نشنود . این كار چه فایده‌ای دارد ؟ آنوقت چهل سال پس از مرگم بیایند و از مـن تجلیل‌كنند و بگویند هنرمند خوبی بود و...

مشكل خانواده‌را مطرح می‌كنم بدلیل اینكه قابل طرح شدن هستند . ازنظرجامعه‌شناسی واجتماعی‌هم‌كه حساب كنید، خانواده كوچكترین واحداجتماعی است. میتوان ازطریق مسائل متبلا به‌خانواده‌كه بی‌شك مشكل اجتماع نیزهست، درگیری‌های جامعه را در سطحی قابل پذیرش ارائه داد .

هنرمندهم‌می‌آیداین‌واحدكوچك‌رامی‌شكافدوحوزه‌ی‌زیست‌خودرادراجتماع‌میشناساند.

□ این‌كه چه موردی را در یك فیلم باید بگیریم و تجزیه و تحلیلش‌كنیم و این موضوع چقدر ارزش‌اجتماعی دارد وآیا ارزشی اجتماعیش بایدبیشتر از مساله‌ی دیگری باشد بماند ، ولی چون خودتان‌گفتیدكه :

«من به‌تحلیل اجتماعی و جامعه شناسانه‌ی یـك واحدكوچك اجتماع معتقدم» و با توجه به‌اینكه در دو فیلمی‌كه از شما دیدیم گرایش‌هائی به سوی سینمای نئورئالیسم ایتالیا دارید كه اگر عمدی هم نباشد درفیلمتان مشهود است واین به‌خوبی میرساندكه‌شما این سینما را فهمیده ودیده‌اید، به‌خصوص باتوجه به‌این‌كه‌كشور ما هم از نظر اجتماعی و طبقاتی‌درهمان

شرایط است می‌توان گفت :

در درشکه‌چی تحلیل خانواده بـه گونه‌ای واقع گرایانه یا رئالیستی صورت گرفته بود ، در حالیکه در محلل تحلیل از گـرایش رئالیستی به گرایش ناتورالیستی یعنی طبیعت گرایانه منتهی می‌شود .

مثلا در محلل مسائلی که انگیزه حوادث هستند با شرایط اجتماعی که باید قاعدتاً دلایل راستین وقوع حوادث باشند چندان وفق نمی‌دهند .

در محلل تنها خواست‌های غریزی آدم‌ها و خـواست‌های جنسی و تنی آنها پرداخت‌شده‌است و پایه‌واساس کار را همین خواست‌های جنسی که مسائل را به‌ریشه‌های ناتورالیسی هدایت می‌کرد ، تشکیل می‌داد . در حـالیکه در درشکه‌چی این بیشتر واقع‌گراست تا در محلل . پس اگر قرار باشد ما هر مساله کوچکی را بگیریم و تحلیل اجتماعی بکنیم آیا فکرمی‌کنید که درست باشد که از این جهت خاص بدان نگاه کنیم ؟

● فکر می‌کنم قبل از پاسخ بهتر است کمی در مورد رئالیسم و ناتورالیسم صحبت کنیم .

این دو مکتب هنری بقدری به یکدیگر نزدیکند که تقریباً مرز بین آنها محو شده است . اصلا نمی‌توان خطی به‌عنوان حد بطور دقیق و واضح بین آنها کشید .

یعنی آنطور که می‌شود سوررئالیسم وامپرسیونیسم را از یکدیگر جدا کرد ، این دومکتب را نمی‌توان .

اما بهر صورت قواعدی برای این دومکتب ـ رئالیسم و نـاتورالیسم ـ تدوین شده که مثلاً : رئالیسم حقیقت‌گرائی تیپیك است و ناتورالیسم حقیقت‌گـرائی عکسبرداری شده .

فی‌المثل : اگربه‌شیوه ناتورالیسم بخواهیم گدایی‌را نشان بدهیم، از گدای‌سر کوچه عیناً کپی برداری می‌کنیم . در حالیکه برای نشان دادن همین سوژه در شیوه رئالیسم باید ، خصوصیات تکدی صدیا دویست سائل را بررسی کرد و ویژگی‌هـای آنها را در وجود یك سائل که سر کوچه نشسته است نشان داد .

پرسوناژ گدا در رئالیسم ، جوابگوی نیاز تمام گداهای محیط انتخاب شده است . درواقع مظهر تکدی است . در حالیکه درناتورالیسم این پرسوناژ یك گدای‌تك است.

معهذا آثار بسیاری در دنیا وجود دارد ـ مثل آثار «زولا» ـ کـه ناتورالیست است ولی کارش شباهت فوق‌العاده‌ای به‌آثار رئالیستی بالزاك دارد .

□ البته‌آثار رئالیستی بورژوازی بالزاك ؟

● نظرتان را در مورد محلل که می‌گویید من به‌طرف ناتورالیسم غلتیده‌ام ، قبول ندارم.

اماشاید به‌جهتی‌غلتیده‌ام که‌شمارا ناراحت کرده وشما اسم آنرا ناتورالیسم گذاشته‌اید. این جهت را من می‌شناسم . جهت، کاریکاتور گونه‌ای از واقع گرایی است .

در درشگه‌چی واقع گرا بودم ، اما در اواخرمحلل به‌واقع گرایی‌کاریکاتوری کشیده شدم . کارمن درست مثل تابلو رئالیستی بودکه در حدکاریکاتور ترسیم شده باشد . خاصیت‌کاریکاتور هم این است که راجع به‌برخی ازخصوصیات اغراق می کند . درمحلل هم‌مقداری‌اغراق وجود دارد. چرا؟ چون معتقدم که سوژه ایجاب میکرد که‌کاریکاتور گونه‌بشود. ماازدیدگاه خودمان به‌این مسائل نگاه می‌کنیم. باید جهانی فکر کنیم .

□ البته‌نظر شما را در مورد نزدیکی مرز رئالیسم و ناتورالیسم تا حدودی می‌پذیرم .ولی با توجه به اینکه ناتورالیسم مکتبی ضد رئالیسم است و بطورکلی در هنر یك مکتب ضد هنر است . بدین معنی که زیست‌شناسانه فقط‌مسایل غریزی وتنی وجنسی‌آدم را انگیزهٔ تمام مسایل اجتماعی‌میداند مثل داستانهای«صادق چوبك» درادبیات ایران و «امیل‌زولا» در ادبیات فرانسه و جهان

در حالیکه رئالیسم کاملاً از این نظر با ناتورالیسم متمایز است .

رئالیسم شخص را دراجتماع مطرح می‌کند و یکی ازوجوهش تیپیك بودن قضیه یعنی واکنش انسان در مقابل‌کنش اجتماع است .

● رئالیسم از جزء به‌کل می‌رسد . در حالیکه ناتورالیسم از جزء شروع می کندودرهمان جزء هم باقی میماند .

□ رئالیسم تنها یك عکسبرداری از صو ت واقعی و حقیقی زندگی نیست . در رئالیسم ما ریشه اجتماعی تمام‌قضا یا را درخود اجتماع پیدا می‌کنیم نه در غرایز و خصوصیات جنسی وتنی خواستهای آدمی ، پس‌باین‌ترتیب اگر شما معتقدیدکه نمیشودرئالیسم را از ناتورالیسم جداکرد ...

● نگفتم نمیشودبلکه منظورم این بودکه جداکردن آن‌ها از هم‌کار مشکلی است . چون مرزبین این دومکتب محو است .

□ درحالیکه امروزه ما می‌توانیم ناتورالیسم را ضدرئالیسم بنامیم‌وبه‌جرات بگوئیم ناتورالیسم یك مکتب منحط است .

● انحطاط رئالیسم‌نه‌ضدآن.

□ بله انحطاط رئالیسم ، بهرحال مکتبی‌که انحطاط رئالیسم باشد بدین معنی است‌که از رئالیسم دور شده وباآن غریبه مانده است .

امامساله‌ای راکه شما می‌گویید به‌عنوان‌کاریکاتور گرفته‌اید و بهیچوجه

نمیتوان بدان یك صورت واقع گرایانه داد، به‌نظر من درست نیست. چون تنها مساله را نباید از جهت کمیك آن مورد بررسی قرار داد . درحالیکه در محلل همچنانکه به‌مسائل طنز و کمیك به‌شوخی پرداخته‌اید ، به‌مسایل جدی هم پرداخته‌اید . بطوریکه گاه تماشاگر نمی‌تواند مرزی بین شوخی وجدی برای خود پیدا کند . مثلاً آنجاکه بچه‌ها به خاطر مادرشان و یا پدرشان ناراحت می‌شوند ، مساله دیگر شوخی و یا طنز و کاریکاتور نیست .

اینها مسایل جدی است ولی کلاً حرف من این است که شما به‌ریشه‌های اجتماعی قضایا نپرداخته‌اید و همه را ریشه‌های خصوصی و غریزی آدمها انتخاب کرده‌اید .

در حالیکه میدانم شما هم معتقدید که مقداری از این مسایل ناشی از وضع اقتصادی یا اجتماعی جامعه است که این تعصب را بوجود می‌آورد ، مخصوصاً در مورد تعصب که یك زمینه کاملاً اجتماعی دارد .

● فکر می‌کنم شماهم قبول داشته باشید که یك فیلمساز برای تجزیه و تحلیل یك مسأله اجتماعی هرگز حق ندارد شعار بدهد و قطعنامه در پایان فیلم صادر کند بلکه با نشان دادن زوایای مختلف و تشریح جزئیات کوچك حاکم برفضای سوژه، تماشاگر را به قضاوت وا می‌دارد .

□ برمی گردیم به‌درشکه‌چی، من فکر می‌کنم درشکه چی یکنوع «Parody» بود که ازروی «هاملت» تحریر شده‌است. هاملت شخصیتی است جدی که پدرش را کشته‌اند و عمویش مادرش را به‌زنی گرفته. در درشکه‌چی پوست موز باعث شده که پدر آقا مرتضی زمین بخورد و بمیرد و زنش ـ مادر آقا مرتضی ـ با شخصیتی که شباهتی به عموی هاملت دارد ازدواج می‌کند . من نمی‌دانم این تصادفی بوده یا شما به عمد این کار را کرده‌اید ؟

● نه این کار تصادفی بوده .

□ حتی من فکر کردم وقتیکه آقا مرتضی سم می‌خرد و به خانه می‌آورد، به ماجرای سم در نمایشنامه هاملت توجه داشته‌اید ؟

● علت این است که من خیلی به نظریات فروید معتقدم .

□ بله این مسأله هم بخوبی درفیلم بچشم می‌خورد .

● بله من عمدداشتم به آقامرتضی کمی شتك «عقدهٔ اودیپ» بدهم البته نه خیلی واضح وروشنفکرانه، و پز بدهم که بله من هم این عقده را می‌دانم . چراکه شکسپیر قبل از اینکه فروید

عقدهٔ اودیپ را مطرح کند هاملت را نوشته است ولی واقعاً در هاملت عقدهٔ اودیپ وجود دارد وهمین باعث می‌شود که وجه تشابهی بوجودآید .

□ باآن آفیش‌ها و پوسترهائیکه برای فیلم درشگه چی ساخته شده بود تماشاگر فکر می‌کرد که شما از خود « درشگه چی» استفاده‌ای‌می‌کنید و مثلا می‌خواهید بگوئید که با آمدن یك نظام صنعتی (ماشین بجای درشگه) نظام خاصی که وجود دارد از بین می‌رود ، بخصوص که‌غلامعلی‌خان درشگه‌اش را می‌فروشد وبجایش تاکسی می‌خرد ولی درواقع اینطور نبود و شما تماشاگرآگاه .ا با آن آفیش ها اغفال می‌کردید ، چون پس ازدیدن فیلم می‌فهمید که موضوع‌اصلاً این نیست، یعنی فیلم‌می‌توانست به جای درشگه چی یك آدمی را داشته باشد که اصلا درشگه‌چی نیست مثلا بقال .

بهرحال از این وجه اجتماعی استفاده نشده بود و جنبهٔ سمبولیك‌خود را هم از دست داده بود . من می‌خواستم بپرسم که عمداً این کاررانکردید ـ استفاده از درشگه ـ یا این‌که اشکالاتی در امر تهیه و یا رابطه با تهیه کننده نگذاشت ؟

● این سوژه همانطور که گفتم مربوط است به شوهر کردن زنی که شوهر اولش مرده است، موضوع هیچ ربطی به درشگه‌چی نداشت. اگرچه شغل غلامعلی خان هم باشد. اما چون کار اول من بود ، باید تهیه‌کننده را راضی میکردم ، با توجه به اینکه تهیه‌کننده قول داده بود که درکار من هیچ دخالتی نکند و واقعاً هم نکرد . ولی بمن قبولاندکه اسم درشگه چی قشنگ و تجارتی است هرچند که می‌دانستم این نام به سوژه من نمیخورد.

□ بیان سینمائی‌شما درتمام موارد یك جنبهٔ اغراق‌بخود می‌گیرد، این مسأله را چگونه‌توجیه می‌کنید ؟

● هدف من ساختن کاریکاتور گونه‌ای از زندگی است ، من کاریکاتور می‌سازم چون مسأله بصورت جدی مطرح نیست .

□ بنظر من این طور نیست وقتی یك فیلم رئالیستی است چگونه می‌تواندبا اغراق در شخصیت آدمها و روابطشان بایکدیگر کنار بیاید ؟

● واقع‌گرایی یا رئالیسم که ما ازآن بحث میکنیم آن موقع جالب است که یك کمی در زیر ذره بین گذاشته شود .

اگر واقع‌گرایی را باین معنی درنظر بگیریم که زندگی روزمرهٔ مردم همانطور که

هست منعکس شود، چرا فیلم تهیه بکنیم، مردم بلیط می‌خریدند وهمدیگر را تماشا میکردند.
سینما بر مبنای اصول دراماتورژی است که قواعدی دارد که شما هم بدان واقفید .

در واقع گرایی، یك هنرمند در واقع قسمتی ازواقعیك زندگی افراد را می گیرد و در ذهن خود آنرا تجزیه و تحلیل می کند و باباز آفرینی هنری واقعیت دومی بوجود می‌آورد که این واقعیت اگرچه همان واقعیت اولی نیست. ولی ازآن الهام گرفته‌است. در این صورت آفریدهٔ دوم عکس برداری خشك از واقعیت نیست. برای بـازگو کردن واقعیت احتیاج به کشش دراماتیکی داریم .

لازمه بازگو کردن یك واقعیت بصورت بازآفرینی هنری مقداری اغراق است ولی نه بآن صورت که ازحقیقة ـ زیاد فاصله داشته باشد.

بسیاری از وقایع را ما پشت سر هم قرار می‌دهیم که در زندگی واقعی ممکن است ، داهها فاصله داشته باشند ولی باگره هنری آنها را بهم نزدیك می کنیم وآنها را منطقی جلوه می‌دهیم .

مثلادر درشکه چی گره‌های زندگی غلامعلی‌خان وآقا مرتضی مثل دانه‌های تسبیحی هستند که پشت سرهم از نخی گذاشته‌اند .

اینها حقیت‌اند اما به این صورت کمپزه شده‌اند. این حقیقت ذهنی من است وهمین یکی از اختلافات رئالیسم و اتورالیسم است .

مثلا به دیالوگها توجه کنید : ما در زندگی روزمره زیاد حرف می‌زنیم ولی چون همه‌ی گفته هایمان جالب نیست ، به یاد نمی‌ماند و قابل ذکر نیست ، فقط اندکی ازآن به جان می‌نشیند و به یاد می‌ماند و همین به یاد ماندههای جالب است که یك واقعه را می‌سازد . بهمین جهت من صحیح می‌دانـم که اغـراق باید در کار درام نویسی و سینما وجود داشته باشد .

□ آقای کریمی من فیلم محلل شما را با یکی از فیلمهـای دورهٔ نئورئالیسم ایتالیا بنام « فریب خورده و رها شده » از «پیتروجرمی» مقایسه میکنم. هرچند ممکن است ازنقطه نظرداستان شبیه نباشند که بنظر من شباهتی‌هم یافت‌می‌شود ولی در مجموع‌ازلحاظ سبك وازلحاظ نگرش‌فیلمساز شباهتی بین‌شان دیده می‌شود . در هرحال « پیتروجرمی » با واقع گرایی خاص اجتماعیش‌تم فیلم را مسائل‌خانوادگی گرفته، به خصوص مسائلی که جامعه خاص‌ایتالیائی در سیسیل‌بدان تعصب‌دارد وبعدنتایج کاملا اجتماعی گرفته وقضایا را در یك ریشه‌های کاملااجتماعی گذاشته که خیلی راحت به‌بحران اقتصادی ایتالیا بر می گردد .

● اغراق هم کرده . .

□ بله ولی اغراق پیتروجرمی در جهت کمك به کشش و اوج دراماتیکی فیلم است و هیچگونه جنبهٔ کاریکاتور سازی به فیلم نداده . در ثانی تماشاچی وقتی در لحظاتی ازفیلم می‌خندد،این خنده‌صرفاً به خاطر طنزی است که در فیلم به چشم می‌خورد ، و این طنز اینقدر آشناست که نیش‌تماشاچی را غلغلك می‌دهد . در حالی که شما در محلل و یا درشگه چی گاهی انگشت روی خواست تماشاچی گذاشته‌اید ، یعنی فکر کرده‌اید ، که تماشاچی من درکجا امکان دارد بیشتر به خندد ودرکجا می‌توان از تماشاچی بیشترخنده گرفت. درحالی که من نمی‌دانم گرفتن این‌خنده‌های کاذب ضرورتی دارد ؟ نیازی هست ؟ ما می‌توانیم تماشاچی را نخندانیم یاکمتر بخندانیم بطوریکه در نمایش مسایل و روابط، اغراق بیش ازحد نکنیم . شما باین نکته توجه کردید که چه چیزی مردم را در درشگه‌چی خنداند و چه چیزی آنها راگرفت، در حالیکه ممکن‌است خواست مردم کاذب باشد . این جا وظیفهٔ هنرمند است که نیاز واقعی‌آنها را درك کند. در صورتی که شما آگاهانه یا ناآگاهانه درمحلل همان چیزهائی راکه مردم می‌خواستند گرفتید و با بزرگ کردن و اغراق در آن پرداختش کردید،اینطور نیست؟

● قبلا من راجع به‌این مسأله توضیح بدهم که چون سابقه کار تأتری دارم از پیش ناظر نوعی قضاوت درکشور خودمان بودم که نمیدانم به چه علت همیشه آثار تراژیك وجدی را برتر از آثار کمدی تلقی‌می کردندشایداین‌علت که کمدی‌های ما درگذشته کمدی‌های سبك و مبتذلی بوده و بهیچوجه درآن مسایل جدی زندگی مطرح نمیشده ، ولی در دنیای امروز نوع کمدی بهیچوجه پست تر از نوع تراژدی نیست یعنی آنچه که یك اثر هنری را ممتاز می‌کند نوعش‌نیست بلکه خود اثراست . تمام‌انواع آثاردراماتیك خوب هستند، فقط اثر خوب و بد داریم. ما می‌توانیم یك تراژدی بد یا خوب و یا یك‌کمدی بد یا خوب داشته باشیم این توضیح را لازم دانستم که بدهم .

باآنچه گفتم ؛ چرا باید از خنده‌ی مردم وحشت داشت، چرا وقتی مردم خندیدند می گوییم کار سبك شده ؟ هیچ عیبی ندارد ، بگذارید مردم بخندند. حالا مسأله این است که مردم به چه چیزی می‌خندند ؟ اگر مردم به‌کاریکاتوری که اززندگی خودشان ساخته شده بخندند ، در واقع دارند به خودشان می‌خندند ؟ اما اگر مردی درخیابان راه میرود و خانمی از بالا یك سطل کف صابون روی او میریزد و این واقعه باعث خنده

آنهامی‌شود، باید گفت‌مردم به‌معایب اخلاقی واعتقادات خودشان‌می‌خندند ، این خنده می‌تواندآموزنده باشد ومردم را بفکر وادارد، همانقدرکه یك اثرجدی تراژیك می‌تواند بفکر وادارد .

مثلامن درزندگی خصوصیم‌بجای‌اینکه جواب‌کسی راکه به‌من ناسزا گفته بافحش و یاکتك بدهم ، یك جمله به‌طنز به‌او می‌گویم. ممکن است طرف مقابل من ابتدابخندد ولی در واقع این جمله مثل پتك برسرش می‌خورد وسخت متنبه می‌شود .

من معتقدم فرم طنز اجتماعی‌تراست واثر بیشتری هم دارد . تازه پرداختن به‌طنز مشکل‌تر هم هست .

سینما هنوز درکشور ما بسط‌کامل نیافته است . ما مردم را نمی‌توانیم بزور به‌سینما بکشانیم. بایدکاری‌کنیم که‌آنها بارغبت‌به‌سینما بیایند نه‌بازور مسلسل. «فلینی»می‌گوید: «سینما برای‌من مثل سیرك است» .

بدیـن خاطرست کـه اکثر آثارش هم جنبهٔ سیرکی‌دارد . همچنین معتقد است‌که مردم باید داوطلبانه بیایند و حرف مرا بشنوند نه‌بزور . عامل محرك تماشاچی جـز صحنه‌های خنده‌دار و مضحك‌چه چیزی می‌تواند باشد ، البته یك‌صحنه تفریحی‌میتواند دارای حداعلای استتیك هنری باشد و هم می‌تواند صحنهٔ خنده آوری باشد کـه در بطنش یك مساله جدی بگذرد .

اگرآدم بتواند فیلمی درست‌کندکه درعین حال‌که مطلبی‌را بیان می‌کندخنده‌آور هم باشد بهترین وسیله برای‌جلب تماشاچی‌به‌سینما و رونق سینماست. خنده، تماشاچی‌را بیشتر بـه‌سالن می‌کشد و چـون کمپانیهای سازنده فیلم تـاجر هم هستند مسلماً دلشان میخواهد تماشاچی بیشتری داشته باشند . پس چرا فیلم‌کمدی نمی‌سازند ؟ دلیلش این است‌که سازندهٔ فیلم‌کمدی‌کم‌است .

ما در دنیا یك «چاپلین» یك«رنه‌کلر» یك «دسیکا» ویك «جرمی» داریم . ولـی فیلمهای تجارتی‌ازقماش دیگر همین‌جور سیلش سرازیراست، بنابراین‌کمدی رشته‌ایست که‌کمتر کسی درآن‌کارکرده وموفق شده است .

در مورد شعر هم همین‌طور است . شما فکرکنید ، از میان این همه شاعر باقدرت که درتاریخ ادبیاتمان داشته‌ایم. تنها «عبیدزاکانی» بوده است‌که در طنز قدرتی‌به‌خرج داده و در اوج بـاقی‌مانده،دیگران نتوانسته‌اند به‌حد او برسند پس از بین رفته‌اند . البته من مدعی نیستم‌که دارای این استعداد هستم بلکه‌آرزو و دوست دارم‌کـه مطالب جدی را در لباس شوخی بگویم ودر این راه هم تلاش می‌کنم .

□ اشاره به «فلینی» کردید واینکه گفته است ، باید محرکی تماشاچی را به

سالن بکشد و ما می‌بینیم که در فیلمهایش گاه آن طنز خاصی که شما به‌آن اشاره کردید وجود دارد ولی من فکر می‌کنم که فلینی با دیالکتیک خاص خودش تماشاچی را جذب و مجاب می‌کند . او مردم را مجبور می‌کند یا راغب می‌کند که فرضاً به مسخرهٔ او از بورژوازی توجه کنند . او اول مردم را نشان می‌دهد کـه خودشان این چنین هستند و بعد مردم ، کـه خودشان را می‌بینند و در نتیجه به‌نتیجه‌گیری فلینی هدایت‌می‌شوند .
در محلل ـ کـه بنظر مـن ارزش هنریش کمتر از درشکه چی است ـ گاهی یك نگرش ایده‌آلیستی بـه‌چشم می‌خورد . یعنی گاهـی میخواهید تماشاچی را وادار کنید که یك تفکر لحظه‌ای بکند، به‌خصوصی با آن جمله «خوش باشید» که درپایان فیلم به‌تماشاچی می‌گویید. شاید تا حدودی یك تماشاگر آگاه در مورد تفکر شما شك کند و فکر کند که شما نمیخواهید تماشاگرتان را به‌تفکر وتامل وتحمل وادار کنید ، و در نتیجه‌می‌اندیشه که فقط دوساعت او را سرگرم کرده‌اید و دیگر هیچ . درصورتیکه‌چاپلین در فیلمهایش اگرچه مردم را می‌خنداند ولی در حقیقت او بود که‌بمردم می‌خندید .

در حالیکه در محلل و درشکه چـی جنبهٔ کمیك مسایل در بسیاری از لحظات‌سطحی‌است ونتیجه حاصل‌نمی‌کند. نتیجه‌می‌گیرم شمادرفیلمهایتان پس‌از آنکه مردم را دوساعت‌نگهداشتید وخندانیدباآن‌جمله «خوش‌باشید» آنها را به‌چه چیزی حواله می‌دهید ؟

● من فکر می‌کنم ، این نوع خوش بودن هامقداری از عرفان تاریخی وریشه‌های تصوف ما را در بردارد . اشعار خیام را بخوانید. «خوش باشید» همیشه درآنها متبلوراست. این دید و ایدئولوژی من درزندگی است انسان یك روز متولد می‌شود و یکروز هـم می‌میرد ، اولین روز او را ماما می‌شورد وآخرین روز مرده‌شور و در فاصله بین این دوهم بینهایت خودش خودش را می‌شورد . پس یك آدم مدتی کوتاه مهمان کرهٔ زمین است .

نمیداند خوشبختی‌چیست ولی‌دلش میخواهد خوشبخت باشد. دراین‌راه تلاش‌هم‌می‌کند ولی‌ناآگاهانه با نیروی‌عاقله خودش بندهائی بوجود می‌آوردکه با این بندهاخوشبختی خودش را به بندمی‌کشد و تصور می‌کندکه درست میرود .

نیروی عقل انسان در طول تاریخ برای بشر می‌خواهد رفاه بوجود آورد ولـی در عین‌حال که رفاه مادی بوجودآورده از نظر روحی هم قیدوبندهائی بوجود آورده کـه

بشر را عاصی کرده است .

حافظ چقدر قشنگ عقل و احساس را مقابل هم قرار می‌دهد و نتیجه می گیرد که احساس، انسان را زودتر به نتیجه و حقیقت می‌رساند . راستش معتقدم که به عقل نباید متکی باشیم!

حافظ می گوید :

عاقلان نقطه پرگار وجودند ولی عشق داند که در این دایره سرگردانند

امروز بشر متفکر، پس از قرن‌ها به این نتیجه رسیده است که نباید به عقل هم چندان متکی باشد.

چرا حیوانات از راه غرایزشان بهتر درك می کنند ؟ مگر نه اینکه انسان هم حیوان است ؟ حالا «خوش باشید» من باین معنی است که در حد شرافتمندانه «خوش باشید» نه بهر قیمتی چون بی‌شرافتی .

□ مفاهیم در دوره‌های مختلف فرق می کنند، مثلا وقتی از عقل و عشق در شعر حافظ سخن می گویید مفهومی والاتر از مفهوم عقل و عشق در عصر حاضر دارد. شاید عشق از نظر حافظ درواقع یك نوع تعصب ، یکنوع عصبی نگریستی به زندگی ، یکجور متعصبانه قضاوت کردن باشد درحالیکه عقل از نظر من که با اوضاع و احوال اجتماعی فعلی درگیرم و با یك سری ایدئولوژیهای جدید آشنا شده‌ام و یا می‌شوم، یعنی بررسی خردمندانه مسائل . پس مفاهیم مرتب در حال دگرگونی هستند . آنوقت شما می گوئید من باخوش باشید آخر فیلم، عرفان تجویز می کنم . در حالیکه اصولا این یك نوع بی‌بعد نگاه کردن به زندگی است و اینکه، اصولا انسان یك روز متولد می‌شود و بعد می‌میرد بنظر من یك نوع فاتالیستی نگریستن به مسائل انسان و زندگی است. ثانیاً چیزی که طنز شما کم دارد ریشهٔ اقتصادی مسائل مطروحه شما است. یعنی شما طنز را در روابط اجتماعی پیاده می کنید : مردی پدرش می‌میرد و مادرش می‌خواهد ازدواج کند . در اینصورت ما ـ میتوانیم آقا مرتضی را در طبقات مختلف اجتماعی جابجا کنیم بدون اینکه قضیه هیچگونه تغییری کند ، مثلا آقا مرتضی وارث ارثی هم باشد و یا یك طبقه بالاتر یك آریستوکرات باشد و یا اذا اینکه هست هم پائین‌ترش بیاوریم و یا در محل هم ـ اینکه خود محل هم یك رابطهٔ طنز آلود است بماند مساله را میتوانیم در طبقات مختلف پیاده کنیم، پس ریشهٔ اقتصادی بهیچوجه مشهود نیست ، در صورتیکه کاریك فیلمساز بنظر من باید حاوی آن قضایای اجتماعی مبتنی بر ریشه‌های اقتصادی باشد و اگر نباشد مسلماً کار آن فیلمساز درهمان حد کمدیهای معمولی است. حالا ممکن است امروز

مـا را بخنداند ولی فردا دیگـر نمی‌خنداند چون قضیه کاملا دگرگون شده است .

● در اینکه امروزه مسائل منطقی و عقلانی براساس دیالکتیك است شکی نیست ولی اگر همین مساله دیالکتیکی قضیه هم متعصبانه اعمال شود باز جانشین همان بررسی‌عقلانـی ارسطو خواهد شد . در هرصورت به‌عقیدهٔ من‌آنچه‌که زودتر ما را به‌حقیقت‌می‌رساند، احساس و عواطف غریزی ما نسبت به‌زندگی و نیازهای ماست . ما باید این جهات را بامنطق دیالکتیکی منطبق کنیم‌نه‌اینکه منطق دیالکتیکی را جایگزین نیازهای انسان. اما درجهت زیربنای اقتصادی‌که گفتید .من معتقدم این زیربنا، روبناهائی هم دارد‌که هنر هم یکی از این روبناهاست . وقتی توازنی در میان این روبنا وزیربنا نباشدمسلماً جامعه درآسایش به‌سر نمی‌برد، ولی چون زیربنای اقتصادی دائما بـا پیشرفت ابزاز تولید در حال تغییر است و اخلاقیات نمیتواند پابپای‌آن پیش رود چراکه تغییراتش کند است،پس درآن دورانی‌که زیربنای اقتصادی تغییر کرده وقواعد اخلاقی که‌مربوط به‌روبنای اجتماعی است هنوز بشکل قدیمش بـاقی مانده ، در خانواده‌ها و در اجتماع درگیریهای‌اخلاقی وروحی بوجود می‌آید ، تضاد بوجود می‌آید‌که این‌جنبه‌دراماتیکی دارد و قابل پرداخت است .

مثلا تعصب نسبت‌به‌شوهر ننه یك تعصب قدیمی است‌که باروبنای امروز جوردرنمی‌آید ولی چون روبنا و زیربنا منطبق نیست این درگیریها بوجود می‌آید .

یك مثال میزنم : بسیاری از جوانهای تحصیلکـرده ، خیلی دلشان می‌خواهد بـا خواهران دیگران دوست باشند و روابط جنسی داشته باشند ، آیا خودشان مـی‌توانند رابطهٔ خواهرشان را با جوان دیگری تحمل‌کنند ؟ این خودش طنزآلود و متضاداست. از این‌گونه مثالها فراوان است و تنها دلیل‌آن عدم هماهنگی زیربنا و روبنا است،حالا وقتی فرهنگ پیشرفت‌کند و ایندو برهم منطبق شوند با زیربنا جلو میرود و در نتیجه دوباره تضادحاصل‌می‌شود، یعنی دائما این تضاد دراجتماع وجود دارد منتهادرحالتهای نزول و صعود .

□ این مساله زیربنا و روبنا سردراز دارد که گویـا نمی‌توانیم به‌نتیجه‌ای منطقی برسیم پس به‌مساله دیگری اشاره می‌کنم وآن جهبه‌گیری شما در مقابل مذهب، در فیلم محلل است .

برای‌تماشاچی‌عادی این سوال پیش می‌آید‌که اصولا شما باگرایش‌های مذهبی مـ ـالف هستید ، یا اینکه فکر می‌کنید مذهب عاملی است که‌جلوی ترقی‌وتکامل اجتماع راسد می‌کند یعنی یك‌خرافه است و یك‌حالت‌فناتیکی

در آن وجود دارد .

و یا اینکه اصولا گرایش مردم به‌یك نوع مذهب مسخ شده است که‌این مسائل‌را بوجود می‌آورد، مثل تعصب ...

از نظر شما این مواردنوعی حاد بودن قضایا در فرم فعلی مذهب است که فقه‌اسلامی آنرا بدینگونه تجویز نکرده ، یا اینکه معتقدید که تجویز بدینگونه بوده و تعصب هم پابپایش جلوآمده است ؟

برای روشنفکری که فیلم شما را می‌بیند وشما انتظار دارید که مسائل روبنائی‌وزیربنائی‌را یك جا ازکار شما برداشت کند. قضیه بصورت برداشت یك جانبه از قضایا مطرح است . تازه این مسائل به‌امروز ایران‌چندان ارتباط مهمی ندارد.این از یك حالت جامعه فئودالی سرچشمه می گیرد، جامعه فئودالی که در حال استحاله به‌نوعی بورژوازی است مسائلی که شما را درمقابل مذهب جبهه گیر نشان‌می‌دهد مربوط به‌ساخت اجتماعی و اقتصادی جامعه است نه‌ساخت مذهبی آن. می‌خواهم از شما بپرسم که اصولا شما نمی‌خواستید اظهارعقیده‌ای گستاخانه وصریح‌در این‌مورد داشته‌باشید؟

● من برای ساختن محلل خیلی مطالعه کردم . با ناظم مدرسه سپهسالار و چند نفردیگر که‌درزمینه فقه‌اسلامی اطلاعات کافی داشتند، مذاکره کردم . پس از بررسی دقیق مسأله محلل وحتی مطالعهٔکامل قرآن وبررسی «سورهٔ بقره» به‌این نتیجه رسیدم که‌اصل‌کار با آنچه اجرا می‌شود ، کلی تفاوت دارد .

در قانون اسلام مرد دوبار بیشتر نمی‌تواند زنش را طلاق دهد ورجوع نماید . اگر بار سومی هم بوجودآمد ، زن باید با دیگری ازدواج کند وشوهر که همان محلل‌باشد، یا باید فوت کند ، یااینکه بطور طبیعی از زن جـدا شود، در اینصورت مرد بار دیگر میتواند زنش را عقد کند .

درکناراین قاعده ، قانونی هم برای‌طلاق هست که تاسرآمدن عده،طلاق ناقص‌است. یعنی تا سه‌ماه وده روز بعداز طلاق زن و شوهرمی توانندآشتی کنند ، بدون اینکه صیغه عقدی جاری شود. مدت عده که گذشت، طلاق کامل می‌شود و برای‌ازدواج مجدد بایدصیغه عقد جاری شود .

از این تبصره بسیاری از سردفتران سوءاستفاده کرده‌اند، به‌این ترتیب که زن‌ومرد پس از طلاق اول به‌یك اطاق دیگر می‌روند و پنج‌دقیقه بعد می‌آیند ومی گویند رجوع کرده‌ایم وچون سه‌طلاق دریك مجلس جایز نیست سردفتر از پشت این میز بلندمی‌شود وپشت میز دیگری می‌نشیند و یامیرود گشتی میزند و برمی گردد و طلاق دوم‌را جاری

مـی‌کند ، بـدون اینکه عده در نظر گـرفته شود وبـه‌این طریق سه‌طـلاق در یـك مجلس‌جاری می‌شود . یعنی سه‌طلاق در مدت نیم‌ساعت. این‌نوعی کلاه شرعی بافتن‌است.

من چون نمی‌خواستم‌آقایان سردفترها ناراحت شوند، این موضوع را اصلا درفیلم نشان ندادم . در حالیکه پس از آن حضرات گفتند ، مگرسه طـلاق در یـك جلسه می‌شود؟ باید زن عده بگیرد ومدت سرآید و...آنها معتقد بودندکه من‌به‌قانون‌اسلامی حمله‌کرده‌ام ، در حالیکه من چنین قصدی نداشته‌ام . هدف من حمله به‌افرادی‌بودکه سوء استفاده می‌کنند. دلیلم هم همان عکسی بودکه دادم‌کیهان چاپ کردکه نوشته‌بود: محلل رضائیه‌ای ده هـزارتومان می‌خواهدکه طرف را طلاق بدهد . شوهرزن هـم در حالت عصبانی رفته محضر زنش را سه‌طلاقه‌کرده است . حالا این محضردار چطور کار را یکسره‌کرده، حتماً با همان‌کلاه شرعی.پس در واقع من به‌خلاف شرع حمله‌کردم. حالا اگرعده‌ای‌ناراحت شدند ازعدم اطلاع بوده یافیلم را ندیده عکس‌العمل‌نشان‌دادند یا اینکه چون همان عاملین بوده‌اندعالماً و عامداً عکس‌العمل‌نشان دادند، پس درحقیقت فیلم من ضد اسلام نیست ، ضد خلاف شرع اسلام است .

نوشته‌ی : گوردون گو

ترجمه‌ی : ابوالحسن تهامی‌نژاد

اسطوره و انسان

شستشو در خون اژدها غیر عادی‌ترین نوع استحمام است .

نتیجتاً در اثر «فریتس‌لانگ»، «زیگفرید، ۱۹۲۳» برای ایجاد یك فضای‌اسطوره‌ای به‌چیزی ورای تدابیر سینمای طبیعت‌گرا (ناتورالیستی) نیازی نیست . گرچه فرم کهنه و تأتر گونه‌آن با گذشت سالها مضحك شده است .

اولین‌دیدارمیان دد وقهرمان درآن بیشتر رمانتیك‌است. با دوبار تاختن‌زیگفرید که نخست مستقیم میتازد وناگهان مرکب را بازمیگرداند ، آنسان که گوئی نقش اژدها دیر به ذهنش رسوخ کرده و این رسوخ باید با اطمینان صورت گیرد ، در این اواخر اسباب خنده

تماشاگران لندن را National Film Theatre فراهم کرد .

وکه میتواند آنانرا سرزنش کند ؟ مع‌الوصف این خنده زایل‌کننده احترام اصولی نسبت باین کوشش اولیه وصامت‌نیست که برای‌پدیدار ساختن‌دنیائی دیگر از شروع باحقیقت‌گرائی‌همراه است وبرای نمایش امور فوق طبیعی نیز انعطاف‌دارد . فیلمبرداری‌مونوکرم در هرحال یك شکل غنائی‌آنی به‌بیشهٔ ساخته شده در استودیو داده بود ، که تا اندازه‌ای حالت فانتزی بوجود میآورد .

از طرفی اژدها ظاهراً یك اسباب بازی بزرگ بودکـه فقط از ناحیه‌گردن درازش حرکت میکرد. والبته برای اطمینان آتش میدمید، وکاملا باورکردنی بنظر میرسیدکـه با فرو بردن شمشیر بصورتی غثیان‌آورآنهمه‌خون جاری شود .

فکراینکه، زیگفرید با غوطه‌وری در خون ازحملات خود را مصون دارد و درنتیجه روئین تن گردد ، بغیر از قسمتی از شانه‌اش‌که با برگی پوشیده میشود وهمین ناحیه زخـم پذیر هدف توطئه‌های بعدی علیه او قرار میگیرد ، در زمان خود قانع‌کننده بود . و ماهم امروزه اذعان داریم .

معذالك درهمین فیلم میتوان یك‌ترس اسطوره‌ای را ذکرکرد ، صحنه طیران‌مرغهای عظیم الجثه در رؤیای یك شهزاده .

و اگر امروزه هم‌کسی در صدد ساختن مجدد افسانه Nibelungen (۱) باشد، همین‌کیفیت رؤیاگونه است‌که ما انتظار داریم درسراسر فیلمش به‌بینیم .

قصه‌ایکه «لانگ» بکارگرفته ، هرگاه‌که با «انگشتری» (۲) اثر « واگنر » تفاوت داشته باشد ، دارای طبیعتی است‌که یك شیوه خاص را تقاضا می‌کندکه از کارهای معمول مشخص است وکار معمول در سینما هنوز واقعیت‌گرائی عینی است برخلاف پیشرفت ذهنیت در سالهای اخیر ، که محتملافیلم از «مارین باد» (۳) آغاز شده است .

درفیلمی‌مثل، La Pacifista اثر«میکلوس یانچو Miklos Jancso»(۱۹۷۱) توهمات‌یك‌مغزمنفردآمیخته باشرح واقع‌نمامیتواند مقبول تماشاگربادانش امروزی باشد .

در این فیلم ما نخست حوادث را ازنظرگاه یك‌گزارشگر تلویزیون (مونیکاویتی)

۱- Nibelungen مجموعه افسانه‌های ژرمنی ، اسکاندیناوی ، ایسلندی دربارهٔ زیگفرید قهرمان افسانه‌ای .

۲- اپرای « انگشتری » اثر «واگنر» آهنگساز شهیرآلمانی شرح افسانهٔ زیگفرید است‌که برای اولین بار در۱۸۷۶ در بیروت اجرا شد .

۳- « سال گذشته در مارین باد » فیلمی‌از « آلن رنه » . (۱۹۶۱)

می‌بینیم . که در وحله اول بنظر میرسد مورد تهدید یك انقلابی‌جوان (پیر کلمانتی) قرار گرفته ، سپس مورد علاقه اوست ، یك تماس ناگهانی ، در یك گذر کوتاه ، عدم اطمینان دختر را آشکار می‌کند ، هنگامی‌که پسر به ویترین مغازه‌ای نگاه می‌کند ودختری عریان را دریك تختخواب نشسته می‌یابد.

که جاذبه بیشتری به مبلمان مورد نمایش می‌دهد . پسر او را می‌بیند وما نیز اورا می‌بینیم ، ولی مونیکاویتی در این زمان بسوئی دیگرمینگرد.

دوربین ازویترین PAN می‌کند و درهمین هنگام کلمانتی به‌طرف مونیکا می‌رود و باو مـی‌گوید که چه فکری دارد و در PAN بـازگشت پسر،دختر را بسمت ویتریـن میکشاند ودر ویترین دخترعریان ناپدید شده است .

جدائی دختر میتواند کاملا منطقی جلوه‌کند . چه ما میتوانیم نتیجه بگیریم که مغز انقلابی جوان معطوف به خیالپردازیهای متناسب با وضع زمان ومکانست . ایـن موقعیت متحملا غیر واقعی با یك زبان سادهٔ سینمائی بیان شده وبرای بیان یك امر واقعی‌نیزمورد استفاده قرارگرفته است .

یکبار دیگر در همین فیلم «یانچو» بیك حقه تصویری متوسل میشود .

در صحنه‌ایکه مونیکاویتی وحشت‌زده کنار پنجره آپارتمانش ایستاده تصاویر بشکلی دیوانه‌کننده متوقف وباز بحرکت می‌افتد . پرده زرد همچنانکه مونیکا درکنارآن به‌طرزی خشن حرکت میکند مچاله و تـاب خورده میشود و درهمین هنگام نور وسیله نقلیه‌ای در خارج میرساندکه احتمال تهدیدی هست .

این‌صحنه گرچه‌چندثانیه‌ای بیش‌دوام‌ندارد، لکن نمایشگردقیق وضع‌عصبی‌آن زن‌است.

این‌که فیلم مختلف ما رابا تغییر عوامل فرم مواجه میسازد . در زیگفریـد ترکیب طرحهای واقع‌گریك اسطوره را بازمیگفت، ودرفیلم اخیرشیوه‌های ویژه تصویری‌اشاره‌گر به بعضی مسائل مهم تخیلی است‌که در واقعیت نیز میتواند وجود داشته باشد .

برای رساندن حالت اسطوره‌ای افسانه‌های پریان، سینما سنتاً آمادگی دارد.ارواح میتوانند ظاهر شوند و شفاف باشند و بوسیله حقه‌های سینمائی از میان دیوارهای‌سخت‌عبور کنند. شیوه‌هائیکه سالهای سال متداول بوده و هنوز نیز مورد استفاده قرار میگیرد .

«شبح به‌غرب میرود» ،که «رنه‌کلر» بسال ۱۹۳۵ آنرا دربریتانیا ساخت ، باگذر سالیان همچنان‌خوشبخت باقی‌مانده است. درآن فیلم «رابرت دانت Robert Donat» در دونقش ظاهرشده یکی بنقش روح «ماردوك گلوری» و دیگری در نقش یکی از اعقاب قرن‌بیستم او «دونالد».شیوه‌نمایش‌اشباح که«کلر»آن‌رادرخدمت‌خود گرفت بسیارآشنامینمود اما از لحاظ فنی‌آنقدر ماهرانه‌بودکه بهتر ازآن را حتی نمیتوان تصورکرد .

در یك مقدمه، مرگ توأم با بدنامی ماردوك را می‌بینیم . او بجای نبرد باافراد طایفهٔ مك لاگن که با آنها کینه پدری دارد ، در مرغزاری مشغول پلکیدن با دختریست . ماردوك همراه با انفجار یك چلیك باروت ، که در پشت آن پناه گرفته ، تکه تکه میشود و صوت والدینش از فضاهای آسمانی با اوسخن می گوید و از مرگ اوکه یك ترسواست اظهار ندامت می کنندو محکومش میسازندکه بزمین زنجیر باشد و روحش بفضای بالا پرواز نکند ...

او محکوم می‌شود که در زوایای قلعه گلوری منزل کند تا زمانی که یك مك لاگن را بچنگ‌آورد ، دماغش را بپیچاند ، کاری‌دهدکه آنمرد بزانو افتد و قسم یادکند و شهادت دهدکه یك نفر از طایفه گلوری برابر است با یك فوج از طایفه مك لاگن . در زمانی که این افسونها خوانده می‌شود .

ما اول ابرهائی می‌بینیم. سپس نمای خارجی‌قلعه گلوری ، وبعد یك شومینه در داخل دیده می‌شود ، که از داخل آن ذرات سفید وابرمانند شبح ماردوك بیرون می‌آید . روح ماردوك در تالارها قدم می‌زند . صدای جیغ دختری بگوش میرسد و مقدمه تمام می‌شود . بخش بزرگتر روح بغرب میرود در دهه ۱۹۳۰ اتفاق می‌افتد. فیلمنامه توسط «رابرت‌ای شروود » براساس داستان «اریك کیون» نوشته شده . شخصیت شیرین داستان«یوجین پالت» آمریکائیست،مردثروتمندی که‌صاحب یك‌فروشگاه‌زنجیراست وقصددارد قلعه گلوری‌راخریده وبآمریکا حمل نماید .

که البته بحال دونالد باقرضهائی که دارد مفید است . دونالد ازقرض دهندگان‌خود کمك میگیرد تا پالت را برای خرید قلعه قانع کند وپالت باتفاق همسرش ودخترشان پگی (جین پارکر) به قلعه گلوری میروند تا در اینباره صحبت کنند .

غذای خوبی تهیه شده، گوشت ماهی ، گوشت پرنده و شامپاین که توسط کاسبکاران در اختیار دونالد گذاشته شده باین امیدکه بعد از خرید دست و دلبازانه آقای آمریکائی طلبهای خود را وصول کنند . چون ماردوك بعادت معهود ، با اعلام نیمه شب بقلعه وارد میشود یکی از قرض دهندگان میفهماندکه باید میهمانان را قبل از ساعت ۱۲ خارج کنند وقتی ساعت‌شوم فرا میرسدوهیچ اتفاقی نمی‌افتد، دونالد می‌انگاردکه ماردوك بسرحم‌آمده ولی در واقع مستخدم ساعت را یکساعت‌جلو کشیده است . بعد پگی اجازه میخواهد وموفق میشودکه شب را دریکی ازاتاقهای قلعه بسرآورد تا به محل عادت کند و باو اطمینان‌داده میشودکه اگرصدای پا یا نالههائی شنیدبداندکه جزصدای باد نیست . دونالد دست‌بدامان ماردوك میشود : «آرام باش ، فقط یك امشب را».

تا اینجا همه چیز بخوبی و طبق سنتهاآراسته شده وبعد نوبت‌بنمایش چیزهای‌فوق

طبیعی میرسد. مادر انتظار عملیات ارواح هستیم وتکان خوردن یك لیوان ، بدون اینکه یك‌دست مرئی آنرا گرفته باشد به‌انتظار ما چاشنی می‌زند. در تعاقب این، نماهای داخلی قلعه می‌آید که در تمام آن‌ها دوربین درحال Pan است ، نماهائی پر از سایه و گه‌گاه با تارهای عنکبوت در واقع چیزهایی زیادتر، ازآنچه باید یك‌فیلم اشباحی داشته باشد ، می‌بینیم. لیکن«کلر» ما راآگاه می‌کند که بزودی طنزی‌خواهدآمد که بایك رمانتیسم‌لطیف درآمیخته است .

پس از اینکه ضربه‌ای مرموز به‌در اتاق پگی وارد می‌شود. پگی ازاتاق خارج شده به‌باروی قلعه میرود ، تقسیم ناگهانی اوبرای‌کشف رمز به تنهائی ، همان چیزیست‌که تمام قهرمانان زن حتی درشدیدترین دلهره‌ها دارندکه احتمال خطررا برای خودزیادمی‌سازند ولی هرگز نمیاندیشندکه قادرندکسی‌را بکمك بخوانند .

وضعیت هنگامی بیشتر قابل قبول می‌شودکه با یك اسطورهٔ شاد درهم می‌آمیزد . در بارو باد زوزه می‌کشد ، وبرجامهٔ خواب نازك‌دخترمیوزد وبعد درطرف چپ دست یك مرد وارد صحنه می‌شود و به دختر سلام نظامی می‌دهد .

سرآستین تور میرساندکه‌این دست،یك دست قرن هیجدهم‌است وهیچ نیازی به‌توضیح نیست تا ما بفهمیم‌که این ماردوك است .

پگی تصور می‌کند دونالد است‌که یك لباس فانتزی پوشیده . و ماردوك ، همانگونه با او لاس می‌زندکه در ایام جنگ‌کذائی با دختران محلی ور میرفت . و همان سؤالات‌را نیز از او می‌کند . که : چیست فرق میان یك‌بوته خار در مرغزار و یك بوسه درتاریکی؟ اگر دختری جواب صحیح را نداند یك بوسه باخته است .

جواب‌صحیح اینست‌که بوته خار درمرغزارآشکار است وبوسه درتاریکی‌آشکارنیست. پگی بدون‌اینکه بوسه‌ای به‌ماردوك بدهد می‌گریزند.

ولی فردا صبح دونالد را دچار تعجب لذت بخشی می‌سازد ودر ازای معمای دیشب او را می‌بوسد و اینجا دونالد حدس می‌زندکه ماردوك در این ماجرا مسئولیتی دارد . ظاهر شدن بعدی ماردوك بطریق همیشگی و قدیمی‌اش کمی پیچیده و تا اندازه‌ای غم‌انگیز است .

مردآمریکائی قلعه را خریده وبسیار مغروراست‌که این قلعه دارای شبحی هم هست چون قضیه روح را شنیده . قلعه متلاشی شده و هر سنگ‌آن جداگانه در یك بسته‌بندی جا گرفته و برای عبور از اقیانوس اطلس در داخل یك‌کشتی است .

و ماردوك‌آنجا در تاریکی وبرای چند لحظه محواز نظر روی بسته‌های سنگ‌نشسته

و درحالیکه چشمان خودرا بآسمان انداخته، می‌پرسد : پدر، پدر ، این چه جای‌عجیبیه؟ با دیدن پگی و داشتن این فکر که می‌تواند درباره معمای قدیمی‌اش را روی عرشه از او بپرسد حالت بحرانیش تخفیف می‌یابد. ولی‌صوت نیاکانش باو بازمیرسد .

آشکار است که برای تمام این مرغان بی‌خیال بایستی نقطهٔ اوجی وجود داشته باشد. قلعه از نو درآمریکا بنا شده (مونتاژشده) و مردی بنام « بایگ لو Bigelaw » که در سفر بفرانسه یـك‌قلعه فرانسوی‌خریده وکمی حسود است، وجود روح را انکار می‌کند.

برای حفظ نام نیك قلعه گلوری وشبح‌آن، دونالد را مجبور می‌کند که جامه‌باستانی آبی را در بر کند که روح درآن کسوت ظاهر می‌شد. ولی این امر بیهوده جلـوه میکند، زمانیکه با یك الگو اعلام می‌دارد از نسل طایفه مك لاگن است . بلافاصله باد خشم‌آگین ازپنجره‌های قلعه بدرون میوزد و ماردوك دیگر درهمه جاحضور دارد، خود رانشان میدهد وناپدید می‌شود و از نوظاهر می گردد ، درتالارها ، آئینه‌ها ، ودرمیان رعد وبرق برفراز بارو، تا «بایگ‌لو» را وادار کند،دماغش‌زمین را لمس کند و بپذیرد که یك گلوری می‌تواند ۵۰ مـك لاگن رامغلوب کند .

ماردوك پر مشغله‌ترین شبح درمیان اشباح بی‌شمار سینماست‌بخاطراینکه موفقیتهای توطئه (قصد) بسیار متغیر طراحی شده و بخاطرقضاوت ظریف « لر »که به‌تدابیرتکنیکی اضافه شده وماردوك را جسم دار بنظرمی‌آورد، گاهی‌شیك گاهی اسرارآمیز گاهی‌تکان‌دهنده متناسب با موفقیت‌های داستان .

توهم‌آمیخته بترس که مخصوص‌چنین‌فیلمهائیست دراین‌فیلم‌بصورتی‌جالب توسط «کلر» بچیزی لذت‌بخش تبدیل شده‌بود است .

معذالك این بهیچ روی تنها مثال یك شبح سر گرم کننده وسمپاتیك نیست ولی‌میتواند بخوبی تشریح کننده امکانـات چنین پدیداری اشباح باشد که قادر است در سینما ما را بفریبد.

در زمینه‌ای کمی جدی‌تر موجودی فوق طبیعی باچهره‌ی هراسناك تبدیل بمخلوقی بااحساسات‌لطیف‌می‌شود که حتی‌جذاب نیزهست.(درفیلم ژان کوکتوبنام «زیبا و دد»۱۹۴۵) ماسك حیوان خشمگینی که ژان ماره درنقش ددآنرا می‌پوشید از نظر طرح ظرافتی درآن بکار رفته بود که درنظراول وحشت‌آور می‌نمود ، لیکن بعدها دلسوزی می‌آورد وبصورتی عجیب به‌کسوت بارگاهیان شباهتی داشت، با یقه چین چین وپهن وفرم شیك و با وقارش ، که با همانها توانست زیبا را بقلمرو خود بکشاند. قلمرو او محیطی افسانه‌ای می‌نمود در آنجا شاخهٔ شمعدان‌ها دست انسانی بود که گوئی ازبدن جداشده واز ظلمت دیوارهای قصر بیرون‌آمده. صحنه اخیر را می‌توان‌درصحنه تماشاخانه‌هم دید، لکن«کوکتو» باچنان‌ظرافتی

صحنه را بر گزار می‌کند که کار جز یك سینمای محض چیزی جلـوه نمیکنـد . بتحقیق ، این یکی از عالیترین مثالها برای سینمای شعر گونه است . وآخرین ضربه فیلـم که تغییر ددبیك شهزاده زیبا باشد، یکی ازچندین نیرنگ است که کوکتوبا شکوه شعری درفیلمهای خود بکـار برده است، او حرکت را معکوس می‌کند بنحوی که ممکنست تصور شود لذت کودکانه‌ای انگیزه اینکاربوده، ولی نتیجه تأثیری جادوئی بهمراه دارد.

نه‌تنها در«زیبا و دد» بلکه در Le Testament d, Orphèe (۱۹۵۹) نیز درصحنه‌ایکه دستی گلی را پرپرمیکند این شیوه بکاررفته.درحرکت معکوس ساقه برهنه‌ای را می‌بینیم که توسط دستهای انسان گلی برروی آن بوجود می‌آید . بـاجسارت می‌تـوان گفت که این یك شعر محض است .

نوشته‌ی : پرویز شفا

طنز تلخ «پرستون استورجس»

سینمای آمریکا ، بی‌تردید شخصیت‌های بزرگی به‌خوددیده است ، که زندگی هنری آنها درخور بررسی وکاوش‌عمیقی است . با این‌که از «فرانك‌کاپرا» ، کارگردان مشهور ، بارها یاد شده است ، از یکی دیگر ازکارگردان‌های هالیوودکه به‌سبك او ولی با صراحت و برندگی بیشتری به‌ساختن فیلم پرداخته ، کمتر نامی‌به‌میان‌آمده است .

این نابغه بزرگ ، «پرستون‌استورجس» است که‌طی هشت سال افتخارآمیزاز ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۸ در هالیوود زندگی میکرد وفیلمهای کمدی می‌ساخت .

فیلم‌های «استورجس» به‌شیوه‌ای متفاوت وویژه ازکمدی‌های‌آن سالهاست . وازهمین رو یافتن یـك طبقه‌بندی کـه بتوان فیلم‌هـای او را درآن جای داد ، کار ساده‌ای نیست . «جیمزایجی» منتقد بزرگ آمریکایی ، حتی از آغاز سال ۱۹۴۴ در مبارزه و بـرخورد شدیدی با نمودهای اغفال کننده ویژگیهای فیلم‌های « استورجس» بود . «جیمزایجی» در

بـاره او نوشت : « دلایل نیمه دفاعی برای مقایسهٔ «استورجس» و «شکسپیر» وجود دارد» «جیمز ایجی» تا بدان‌جا پیش رفت که گفت : «تصور می کنم که «استورجس» احساس می کند وجدان و کمدی با هم ناسازگار هستند . این مشکل بزرگی است برای شخصی که مرتکب چنین اشتباهی شود .»

اگر «ایجی» ، «استورجس» را به‌خاطر این مـوضوع خطاکار می‌نامد ، تنها بدان سبب است که «استورجس» جز آنکه یك کمدی‌ساز بزرگ است ، یکی از منتقدین اجتماعی جامعه آمریکائی است .

مثل بسیاری از هجونویسان بزرگ ، «استورجس» در بیشتر اوقات زندگیش یك «بیگانه» بوده است . او از یك دوران کودکی غیرعادی برخوردار بود ، به‌همراه مادرش (یکی از همراهان «ایزادورا دانکن» رقاصه معروف) درکشورهای اروپایی در جستجوی «فرهنگ» بود ، اما به‌سختی به‌سوی پدرش که تاجری موفق بود، کشش‌داشت. «استورجس» از همان‌آغاز به‌پیشرفت فکری چشم داشت و چنین نیز شد .

«استورجس» سی ساله بود که نمایشنامه‌ای کمدی برای اجرا در تآترهای برادوی نوشت که با استقبال عموم روبرو شد .

پس‌ازآن‌به‌هالیوود خوانده شد ودرآن‌جا به‌نوشتن فیلمنامه‌هایی برای کارگردانهائی چون «میچل‌لایسن» پرداخت . بسال ۱۹۴۰ ، وقتی که چهل‌ودوساله بـود . نخستین فیلم خود را با نام «مك گنیتی کبیر»ساخت . این فیلم توفیقی بزرگ و بی‌سابقه به‌همراه‌داشت . وطی هشت‌یانه‌سال بعد ، او از فیلمسازهای بزرگ و توانای هالیوودبه‌حساب‌آمد .

فیلم‌های «استورجس» از همان‌آغازکارسینمائی‌اش‌با یك دوگانگی زیرکانه ویك کیفیت ادبی سنگین مشخص شدند .

جمله‌های گزنده ، کنایه‌های کـوبنده و طرح‌هـای خارق العادهٔ داستانی فیلم‌هایش شگفت بودند وگاه ، در لحظه‌هائی که احتمالش نمی‌رفت، از دهان ناآشناترین‌شخصیت‌ها، حرفهائی بیرون‌می‌آمد که‌غیرقابل انتظاربود. وازهمین رونیزدرك دقیق وتلخ او از هجو ، در سطحی عالی وآزاد ، نوسان می کرد . شخصیت‌های «استورجس». از لحاظ غناویاپوچی کمیکشان‌به‌شخصیت‌های«چارلزدیکنز» شبیه بودند .

«اندروساریس» در باره نگرش‌کنایه‌آمیز «استورجس» به « تیپ‌های شخصیت‌ها» و نیز شیوه زندگی‌آمریکایی ، نوشته است: «در سینمای «استورجس» ، یك گانکستر می‌تواند با اعتقاد زیادی اعلام کندکه ، «آمریکا ، سرزمین موقعیت‌های بزرگ است» . یك کارمند دون پایه نیز با بیان این شعارکه «اگر در شب نمی‌توانید بخوابید ، به‌خاطر نوشیدن‌قهوه نیست، بل‌که‌بخاطرمحل خواب است». می‌تواند به‌شهرت وثروت برسد. نوشته یك‌تابلودر

یک گرمخانه می‌تواند به‌ساکنان آنجا یادآوری کند : «آیا به مادرتان نامه‌ای نوشته‌اید ؟». در فیلم «خانم‌ایو» ، هنگامی که «هنری فوندا» به‌صراحت اعلام می‌کند : «زندگی‌من با گزندگی توام است»، «باربارا استانویک» شتابزده جواب میدهد : «چه‌زندگی‌ای» .

«استورجس»هرگز با تماشاگران فیلم‌هایش به‌لحن پستی‌سخن نگفت . اومی‌اندیشید که آنان به معنای لطیفه‌های او پی‌می‌برند .

او شخصیت‌هایش را باهمان عزت واحترامی که به‌تماشاگرانش روا میداشت ، مورد مهربانی قلبی قرار میداد . حتی پست‌ترین افراد در سینمای «استورجس» ، نشانه‌هایی از نجابت و خوبی در خود داشتند. سینمای «استورجس» ، سینمایی سرشار از امید بود .

با همه اینها ، فیلم‌های «استورجس» هرگزفقط خنده‌دار نیستند و همیشه گونه‌ای‌از یک گزندگی تلخ اجتماعی ، اندکی بیشتر ازیک دردکوچک درآنها وجود دارد . فیلم‌های اوآغازی از یک واقعیت سخت و بیرحمانه دارند ، وکمتر ازاین واقعیت ، برای‌آرامش و راحتی فاصله میگیرند . مضمون شگفتی در فیلمهای اوهست : برای احتراز از گریستن مجبورید به خندید . این کیفیتی با ارزشی دوگانه است که اهمیت ویژه‌ای به فیلمهای «استورجس» میدهد .

سینمائی‌آکنده ازامید امابرمبنای فلسفه‌ای کاملا بدبینانه ؟ این، کاملاً متناقض‌است. (واین‌شایدتنها دلیلی‌باشدکه «جمیزایجی» فیلم‌های «استورجس» راداراى خاصیتی‌نوروزیک «نژند» خوانده است) ، اما در واقع ، این تناقض . آغازی برای کمدی است .

برای نمونه، به‌فیلم «سفرهای سالیوان» که شاید کمدی‌ترین فیلم «استورجس» باشد، توجه کنید .

داستان فیلم که در زمان رکود و بحران اقتصادی‌آمریکا ، اتفاق می‌افتد ، در باره کارگردانی به‌نام «سالیوان» است . کار «سالیوان» ساختن فیلم‌های کمدی است و او تصمیم میگیرد که «فیلم‌های‌پرمعنی» را در محل‌های واقعی که حوادث درآنجا اتفاق می‌افتد بسازد، اودر جستجوی حادثهٔ داستانی فیلم بعدیش به‌مسافرت می‌پردازد وبالاخره یک درام‌پرمعنی اجتماعی با نام «برادر ، حالاکجا هستی ؟» نظر او را به‌خود میگیرد . «سالیوان» پس از یک سری ماجراهای شگفت انگیز و باور نکردنی که برای او پوچ و مسخره هم هستند ، دچار گونه‌ای فراموشی دماغی می‌شود . و پیش‌از آنکه بدرستی بداندکه چه اتفاقی افتاده است ، خودرا در یک زندان ایالات جنوبی درغل‌وزنجیر می‌بیند . انگار اودرمرداب‌های بد بوی‌آن نواحی ، برای روزهای باقیمانده زندگیش محکوم به‌سرگردانی است . این قسمت از هیچ روی خنده دار نیست . در واقع هراس‌انگیز وبسیار واقع‌گرایانه نیزهست. در قسمتی دیگر ازفیلم ، «سالیوان» ، پس ازآنکه حافظه‌اش‌را باز می‌یابد به‌کارطاقت‌فرسا

در زیر آفتاب سوزان تن‌درمی‌دهد وضربه‌های شلاق زندانبان سادیستیك‌را به‌اجبارمیپذیرد. سرانجام «سالیوان» ، موفق به فرار میشود و به استودیوی فیلمبرداری برمی گردد تـا به ساختن فیلمهای کمدی ادامه دهد. درچنین وضعیت تکان دهنده‌ایست که نگرش «استورجس» آشکارا بیان می‌شود . «استورجس» ازکمدی به تراژدی نزدیك و دورمیشود .

کمدی «اسلاپستیك Slapstick » ، درفیلم « سفرهای سالیوان » سخت خنده‌دار است ، اما اگرآنرا درگروکمدی‌های محض ، طبقه بندی‌کنیم ، نکته اصلی مورد عـلاقه « استورجس » که درفیلم نهفته است ، از دست می‌رود . وسوسه انگیز است تا « سالیوان» را گونه‌ای تصویر سازی شخصی «استورجس» بیانگاریم ، اما از قرائن بسیاری پیداست که «استورجس» کوشش بیشتری دارد تا تنها ، یك فیلم کمدی درجهتی واقع گریزانه بسازد . با بررسی عمیق نوشته‌های «ساموئل بکت»، احتمال بسیاری وجود داردکه اوعمیقاً ازنبوغ «استورجس» تأثیر پذیرفته است .

درهرحال ، هرچندکه همه فیلمهای «پرستون استورجس» واقعاً خنده‌دار وتفریحی هستند، اما موقعیت اورا به‌عنوان یك فیلمساز اندیشمند، چیزی دیگردورای کیفیت کمدی او ، آشکارمی‌سازد . «استورجس» براستی که یکی‌از نوابغ ناشناختهٔ سینمـای آمریکاست که بی‌شك می‌بایست روزی مطالعه‌وتحلیل جامع وارزشمندی ازکارهای اوبعمل بیاید .

فیلم شناسی :

فیلم‌هائی‌که فیلمنامه‌شان را «استورجس» نوشته‌است :

«استخر بزرگ» ، «ثابت قدم وسست» (۱۹۳۰) ، «قدرت وافتخـار» (۱۹۳۳) ، «سی‌روز شاهزاده خانم» ، «دوباره زندگی می کنیم» ، «تقلید زندگی» (۱۹۳۴) ، «پری خوب»، «دیاموند جیم» (۱۹۳۵) ، «Next Time we Love »، «یك بعدازظهر بارانی» (۱۹۳۶) ، «هتل Haywire »، «زندگی‌آسان» (۱۹۳۷) ، «بندرهفت دریا»، «اگرپادشاه بودم» (۱۹۳۸) ، «شب را بخاطر بیاور» (۱۹۴۰) .

فیلم‌هائی‌که «استورجس» جز نوشتن فیلمنامه ، کارگردانی‌کرده :

« مك‌گنیتی‌کبیر » ، « کریسمس درجولای » (۱۹۴۰) ، « مك‌گنیتی‌کبیر » گونه‌ای ساتیردرباره سیاستمداران شیاداست وپژواکی‌ازواقع گرایی کمیك روزهای بحران‌اقتصادی. « کریسمس درجولای» ، کمدی‌کوچك زیرکانه‌ای که نشان داد «استورجس» چیزی‌بیشتر از یك استعداد ساده دارد .

« خانم ایو » (۱۹۴۱) ، فیلم سرگرم‌کننده‌ای درباره یك مرد جوان میلیونـر که دختر یك‌شیاد به‌دام اومی‌افتد. نمونه‌ای جالب وپرزرق وبرق ازگرایش «استورجس» برای

درهم‌آمیختن رومانس‌تجملی باکمدی فارس .

«سفرهای سالیوان»، «داستان‌پالم‌بیچ»(۱۹۴۲)، «معجزه درمورگان گریك»، «دورود. برقهرمان‌فاتح»، «لحظه بزرگ»(۱۹۴۴). «معجزه‌درمورگان گریك» یك کمدی نادرهجو آمیز بود در بارهٔ دختری از اهالی یك شهر کوچك که برحسب اتفاق ، در مجلس‌جشنی که ارتش ترتیب داده ، در خوردن مشروب زیاده روی می‌کند ، وبا سربازی که فکر می‌کند نامش Ratsky Watsky است ازدواج‌می‌کند. بعداز اینکه به‌هوش می‌آیدبه‌جستجوی او می‌پردازد ، اما از سرباز خبری نیست . دختر با مشکلات بسیاری روبرو می‌شودوسعی می‌کند تا شخص دیگری را پیداکند وبه‌ازدواج اودرآید وآنگاه به‌بارداری خود اعتراف کند . سرانجام او درجریان‌کشمکش‌های کمیك وغم‌انگیز ، با ارائه یك شش قلوی‌صحیح وسالم ! به‌صورت یك قهرمان ملی درمیآید. این فیلم شاید تفسیری درباره اخلاق‌درآمریکای زمان جنگ است .

«گناه هارولدرید لباك» که بعدها به «چهارشنبه دیوانه» تغییر نام داد،(۱۹۴۷)، «Unfaithfully yours»(۱۹۴۸)آخرین‌فیلم‌خوبی‌است که«استورجس»نوشته وکارگردانی‌کرده. دراین فیلم«درکس‌هاریسون» درنقش «سرآلفرددوکا.تر» رهبرارکستری است که به‌رفتار زنش احساس حسادت می‌کند . پس از ماجراهای شیرینی ، مردبه‌زنش به اتهام خیانت‌مظنون می‌شود . اونقشه جالبی برای انجام سه‌انتقام درحین اجرای‌یك‌کنسرت طرح می‌کند . قتل ، به‌هنگام اجرای موسیقی «روسینی» ، چشم‌پوشی به هنگام اجرای موسیقی «واگنر» ، وسرانجام خودکشی به‌هنگام اجرای موسیقی «چایکووسکی» .

«موطلایی زیبا از Bashful Bend» (۱۹۴۹) «فرانسویها یك نژاد خنده‌دار هستند» (۱۹۵۷) .

ترجمه‌ی : پرویز کیمیاوی

فرانسوا تروفو[1]

به سؤالات «پیر آژام[2]» پاسخ می‌دهد

س: شما پانزده سال قبل دست اندرکار نقد نویسی بودید، آنهم منتقدی خیلی‌خشن، حال که به‌سینما روی‌آورده‌اید درمقایسه باکار قبلی‌تان فکر می‌کنید تغییر و یا تحولی بزرك درسینما رخ داده ؟

ج : من مجبورم جواب شمارا ازطریق استقبالی که ازفیلم چهارضربه درفستیوال کان شد، بدهم. منتقدین‌واقعاً تعجب کردندازاینکه سینمارا من بایك فیلم کلاسیك‌وسنتی

1_ Francois Truffaut.

2_ Pierre Ajame.

شروع کردم. من بااین کارم نشان دادم که سبك سینمائیم چیست و تغییر بزرگ (اگر تغییری بود) روی مسایل فرم نبود. من هیچوقت در اندیشهٔ این نبوده‌ام که باید سینمای دیگری ساخت، من می‌خواستم درهمان راه گام نهم منتهی بهتر.

فیلمهائی هستند که وجه تشابهی بافیلمهای گذشته ندارند:

«همشهری کین»، «ازنفس افتاده»، «هیروشیما عشق من»، اینها سه نمونه هستند که سینما را ازنقطه‌نظر فرم احیا کردند. واضح است که من نمی‌خوانستم و نمی‌توانستم این نوع سینما را بسازم زیرا من به آنچه که قبلا ساخته شده بود خو گرفته بودم. من مدافع سینمای سنتی هستم. یعنی همیشه دوست داشتم پرسوناژهای جالب را درموقعیت‌های جالب ببینم، مکالمات حساس باشد، همه‌چیز بادرستی فیلمبرداری شده باشد حتی اگر آن سینما سینمای کاملی نباشد.

من کارگردانی یك فیلم را مثل یك سری اتفاقات حساب شده می‌بینم. وبرای اینکه فیلم اعتبار این اتفاقات را پیدا کند باید محتوی آن باحقیقت موجود تطبیق کند. (من اتفاقات کوچك را دوست دارم بعنوان مثال: یك بوسه در پیس چخوف).

ولی دریك فیلم آوانگارد، یك بوسه نمی‌تواند یك اتفاق باشد برای اینکه درفیلمهای آوانگارد همه چیز امکان دارد و برنامهٔ من درست همان برنامه Radiguet است که می‌گوید: «به آوانگارد پشت کنید».

س: شما هنگامیکه منتقد بودید خشونتتان چشمگیر بود ولی وقتی برای فیلمبرداری اولین فیلمتان دست به‌دوربین بردید کمی نرم شدید.

ج: همانطوریکه می‌گوئید درلحظه‌ایکه من دست به‌دوربین بردم خیلی ساده آرزوی زندگی‌ام را برآورده کردم شاید این همان عاملی است که مرا نرم کرد ولی من هیچگاه خواب فیلمی را ندیده‌ام که بعداً ازانجام آن سرباززنم. حتی وقتیکه منتقد بودم مطمئناً به «چهارصدضربه» فکرمی‌کردم، «به پیانیست شلیك کنید» فکر میکردم، همچنین به «ژول وژیم» که شش‌سال قبل‌ازفیلمبرداری آن‌را خوانده بودم. این فیلمها را همانطورکه فکرکرده بودم ساختم؛ فقط ترس من ازاین بود که نتوانم ازعهدهٔ ساختن آنها برآیم. بااین‌حال این فیلمها را من نه زیباتر و نه خشن‌تر، همچنانکه ساختم؛ فکرکرده بودم.

می‌دانید برنامه نقد من خیلی خلاصه بود؛ مثلا می‌نوشتم: «این‌فیلم «شکست خورده est ratè» است؛ برای اینکه صمیمی نیست».

آنچه راکه من اکنون منکر آن می‌شوم چندین مقاله‌است که نوشته‌ام:

« سینمای آینده شخصی‌تر خواهدبود مثل یك اعتراف شخصی ویا دفترچه خاطرات» ، درست است که سینما به‌اینجا رسیده ولی ایـن سینما دیگرمرا راضی نمی‌کند. یك‌سینماگر، خودرا، درحال ساختن کشف‌می‌کند ومن دراثر کاردریافتم که اقرارشخصی مستقیم‌را دوست ندارم. باید بگویم که فیلم «چهارصد ضربه»،امن با اولین‌شخص ساخته‌ام ولی ترجیح‌می‌دهم که با سومین شخص فیلم بسـازم چون علاقمندم که داستان‌را با «او» تعریف کنم تاآنکه با «من» .

س : شما ترجیح می‌دهید که خود با سومین شخص کارکنید یا اینکه با سومین شخص کارشود ؟

ج : نه، من ازهیچکس توقع‌ندارم که مثل من کارکند. وقتی که می‌شنوم کسی‌میگوید: «درسینما باید اینطورکرد» عصبانی‌می‌شوم. این حقیقت‌ندارد. آدم دلش‌میخواهد که ازخودش تعریف‌بکند یانکند. هشتصد پلان داشته‌باشد یـا صد پلان. خودش سناریست باشد یانباشد. هنرپیشگان حرفه‌ای را بکاربرد یااشخاص گمنام‌را. آدم می‌تواند اگردلش می‌خواهد حتی‌سرفیلمبرداری هم‌نیاید. ماتمـام حق‌ها را داریم. هرموافقتی دراین‌زمینه یك‌طریق دروغ گفتن‌است که: «من تنها هستم و دیگران وجود ندارند» .

زیبائی یك‌فیلم بستگی به‌روال منطقی‌آن دارد واین واضح است کـه منطق «اورسن ولز» منطق «برسون» نیست. واین‌آشکاراست کـه من قاطعانه نمی‌توانم اظهارنظر بکنم، زیرا هماننقدمی‌توانم «کارل درایـر» را تحسین کنـم که «آلفرد هیچکاك» را. من تمام سینماگران «جالب» را تحسین می‌کنم‌به‌غیراز«آنتونیونی» (این تنها بی‌عدالتی‌است که من‌بخودم اجازه می‌دهم).

البته من درمکتب «سینماگران ـ سناریست» خیلی راحت‌ترهستم مثل : «لوبیچ» ، «رنوار» ، «بونوئل» ، «برگمان» ، «وایلدر» ، «روسیلینی»و «هاکس»تا سینماگرانی که به‌نقش‌های تصویری‌اهمیت می‌دهندمثل: «آیزنشتاین»، «درایر» «ویسکونتی» و «اورسن ولز» .

س : از لحظه‌ایکه نقد فیلم را کنارگذاشتید ، آیا در چگونگی برداشتتان ازفیلم‌های دیگر تغییری حاصل شده است ؟

ج : من خیلی از علایقم را نسبت به هالیوود از دست دادم، البته به‌غیر از «هیچکاك»و «هاکس» و «نیکلاس‌ری» . ولی ازکسانیکه من به‌هنگام نقدنویسی‌آنهارا کوچك می‌شمردم ولی اکنون نه، ودرنتیجه در این فاصله به‌فهرستم اضافه کرده‌ام‌میتوان از «بیلی‌وایلدر»، «جان‌فورد» و «آرتورپن» نام برد. من نمی‌گویم «برگمان»

را دوست ندارم چون داستانهائی راکه او تعریف می‌کند بـرایم جالب نیست . درست است که وجود خدا برای من مطرح نیست ولی مهم این است که برای او مطرح باشد .

س : شاید این نرمش شما از آنجا ناشی می‌شود که پی‌به‌مشکلات ساختن فیلم برده‌اید که احیاناً در گذشته از آنها بی‌خبر بودید ؟

ج : نه‌اینطور نیست ، یك حس جانبداری هست که دلمهمی را بازی می‌کند . وقتیکه منتقد بودم. شهرت داشتم که برله سینماگران وعلیه منتقدین می‌نویسم وامروزه هم خیلی بیشتر .

من هیچوقت صحبت کردن در بارهٔ سینما و فیلمها را با تنی‌چنداز‌دوستانم قطع نمی‌کنم ، ولی اگـر خارج از این جمع ، بشنوم که یك سینما دوست یـا منتقدی را مورد حمله قرار می‌دهند، بطور اتوماتیك حس طرفداری من به‌طرف سینماگری میرود که مورد حمله قرار گرفته است . در ضمن قانونی هـم برای خودم دارم :

هرگز سینماگری راکه از من جوانتر است مورد حمله قرار ندهم . این یك حسن خیلی متمایز در وجود من است .

هنگامی که من منتقد جوانی بودم‌همیشه نسبت به‌اشخاصی که از من‌مسن‌تر بودند گذشت نمی‌کردم ولی اکنون من که درحدفاصل بین دونسل زندگی‌می‌کنم واقعاً قدرت حمله به‌سینماگرانی را که پس از من‌آمده‌اند ندارم و احیاناً اگر آنها بمن بتازند ، این حق را به‌آنها می‌دهم بدون اینکه جوابی بدهم .

س : ویا میتوان‌آنرا «جبهه‌گیریهائی» نیز خواند . به‌عنوان مثال میتوانم‌ازفیلمهائی که یك سوکسهٔ عظیم تجارتی دارند ، نام ببرم که اکثراً مورد حمایت منتقدیـن قرار می‌گیرند ، هرچند مایهٔ‌آبروریزی هستند و یا خیلی ساده بگویم‌بدهستند. انسان می‌تواند به‌خودش حق بدهد که صبر کند تـا نظر «فرانسواتروفو» تعدیلی پیداکند، ولی از طرفی می‌بینیم که این نظر را شما نمی‌خواهید ابرازکنید.

ج : اشخاصی که یك‌هنر را پیش ازدیگران موردقضاوت قرار می‌دهند هیچوقت‌هنرمند نیستند‌بلکه‌متخصص‌هستند، این اشخاص‌همیشه در یك فضای قضاوت دائمی زندگی می‌کنند و ما هم در دوران نقدنویسی در «کایـه دوسینما» مثل‌آنها بـودیم . من دوستی دارم که متخصص «مالارمه» است. یك روز باو تلفن‌کردم و پرسیدم‌حالت چطـوره ؟

او جواب داد : «من دارم‌کتاب مقدس را مـی‌خوانم خیلی جالبه ولی از

«مالارمه» قوی‌تر نیست !

من فکرمی‌کنم که این پاکی تخصصی از یك جبهه به جبههٔ دیگر از دست می‌رود .

س : به عقیدهٔ شما آیا نقد فیلم از دورانیکه شما منتقد بودید تا به‌حال‌عوض‌شده ؟

ج : نه‌زیاد تغییری نکرده، نحوهٔ فروش وپخش فیلم‌ها عوض شده . ولـی نقد تغییری نکرده ، نقد باید دوباره احیاء شود. این خیلی مهم است زیرا نقد تمام قدرت ونفوذش را دارد از دست می‌دهد .

س : درمورد‌چگونگی‌نقدفیلم مثل‌اینکه برخلاف «ژان‌لوك‌گدار» شما از«کایه‌دوسینما» فاصله گرفتید و آنها هم در برابر شما جبهه گرفته‌اند و می‌گویند که دیگرشما از بین رفته‌اید .

ج : طبیعی است . امروزه سینما خیلی بیشتر از ده‌پانزده سال پیش متنوع است . در آن زمان هم عقیده بودن روی چند اسم زیاد مشکل نبود ولی حالا سینمای‌خوب وسعت زیادی پیداکرده است ، و درکنار یك سینمای روایتگر که من بآن وابسته هستم‌سینمای اولین شخص‌هم وجود داردکه قبلا باهم صحبت کردیم واین‌سینماست که نویسنده‌های‌جوان «کایه دوسینما» ازآن دفاع می‌کنند ؛ این سینما ، سینمای من نیست .

هر دو جبهه اثـر خـود را گذاشته‌اند . مـن دوست ندارم چیزهای غیر واضح را تشویق‌کنم . یك سینمای جدید وجود داردکه سینمای من نیست ' این خیلی واضح است .

س : هرچند موج نو ...

ج : موج نو یك واقعهٔ تاریخی بود ' موج‌نو دیداستتیك نداشت .

من به‌طرفداری ازآن ادامه می‌دهم شاید باز به‌خاطراینکه هنوز هم مورد حمله قرار می‌گیرد ولی سینمای جدید نه ، حقیقتاً نه ، حتی اگر بـرایم جالب باشد فقط به‌عنوان یك تماشاگر برایم جالب خواهد بود .

س : ونسبت به «ژان‌لوك‌گدار» که حق پدری نسبت به‌سینمای جدید دارد ، آیا حس نمی‌کنیدکه نسبت به‌دوسال پیش از او دور شده‌اید ؟

ج : البته . در شرایطی‌که به‌موازات «گدار ـ پیکاسو» بوجودآمد .

من‌خود را در وضعیت یك نقاش فیگوراتیف حس می‌کنم باین امیدکه این نقاشی کاملا از بین نرود . از طرفی نقاشی‌کـه من ترجیح می‌دهم Balthus است .

سالها پیش من‌بین ساختن یك فیلم‌کوتاه از نقاشیهای Balthus وکتاب مصاحبه باهیچکاك تردید داشتم. بعداً از ساختن این فیلم‌کوتاه منصرف شدم‌زیرا رنگ اکتاکروم نزدیك‌به‌رنگ نقاشیهای‌اصلی نبود و مطابقت نمی‌کرد. بالاخره انسان فیلمی می‌سازد کـه از دیدگاه یـك تماشاگر آنـرا دوست داشته باشد. سینما بمن‌کمك‌کرد که وقتی جوان بودم زندگی را تحمل‌کنم. بنابراین من از سینما به‌عنوان یك رهائی خوشم می‌آید.

من از سینمای‌کمیك بدم می‌آید چون در این نوع سینما انسان نمی‌تواند فراموش‌کندکه تماشاگر است.

س: معیارهای شما برای انتخاب یك سناریو چیست؟

ج: معمولاً یك تم‌مثل «چهار صدضربه» یا یك آمبیانس مثل «به‌پیانیست شلیك‌کنید» یایك پرسوناژ مرکزی مثل«پوست نرم» یا یك فرم‌آبستره مثل «عروس‌سیاهپوش» برایم جالب بود.

برای «فارنهایت ۴۵۱» تصمیم‌گرفته بودم حتی قبل از خواندن‌کتاب‌آنرا بسازم‌زیرا فهمیدم‌که راجع به‌آتش‌زدن‌کتاب است، در «ژول‌وژیم»هم‌می‌خواستم «هنری‌پیرروشه» راکه نویسندهٔ بسیار بزرگی است معرفی‌کرده باشم.

س: آیا در هنگام نوشتن سناریو، هنرپیشگان انتخاب شده‌اند؟

ج: بعضی اوقات. مثلاً «پوست نرم»را بادر نظرگرفتن «فرانسواز دورلناك»نوشتم. در «عروس سیاهپوش» به «ژان مورو» فکر می‌کردم.

وهنگامیکه میدانم‌دلی‌را چه‌کسی‌باید بازی‌کند، برای راحت‌نوشتن‌سناریو به‌کسی که‌خوب می‌شناسمش‌فکرمی‌کنم. ولی بطورکلی، برای انتخاب‌هنرپیشگان من‌سعی‌می‌کنم که‌تقارنی‌بین‌سناریووتمایلم برای این ویاآن هنرپیشه برقرارکنم.

س: شما شهرت دارید که جزو کارگردانـانی هستید کـه هنرپیشگانتان را دوست داریـد!؟

ج: آره ونه! کارگردانی‌که هنرپیشگانش را زیاد دوست دارد «آلن‌رنه» است. او حتی‌آنها را اگر ضعفی هم داشته باشند دوست دارد.

من نگرانی هنرپیشگان‌را دوست دارم‌نه‌لجبازیشان را.

س: شما فرقی بین‌کار با هنرپیشه ورهبری هنرپیشه می‌بینید؟

ج: رهبری هنرپیشه یکی از بیانات اختراعی «کایه‌دوسینما» درپانزده‌سال پیش‌است. ما وقتی‌می‌گوئیم رهبری هنرپیشه، یعنی تغییر حالت دادن هنرپیشه. بطورمثال: آنچه که «ژان لوئی‌بارو» در فیلمی از «رنوار» بنام «وضعیت دکتر کوردلیه»

کـرد :

یعنی وقتی که اورا به‌جای بازی به‌رقص واداشتند ، و اما طریق من : من‌فکر می‌کنم که هرگز تا بحال هنرپیشه را هدایت نکرده‌ام .

من فقط بطور خیلی ساده او را بطرف چیزهائی که دوست‌دارم کشیده‌ام ، یعنی من جلوی او را گرفتم که یك‌قیافهٔ خیلی از خود راضی داشته باشد. جلویش را گرفتم که خیلی زرنگ باشد .

خلاصه اورا روی دیلهای خودم قرار می‌دادم، حتی اگراین‌کاربا‌سناریو مغایرت داشته باشد .

س : راستی موقع فیلمبرداری «فارنهایت ۴۵۱» بین شما و «اسکاروردنر» چه اتفاقی افتـاد .

ج : او فکر می‌کرد پرسوناژی راکه بازی می‌کند ، یك قهرمان است ، درصورتیکه برای من یك پرسوناژ نـامطمئن و حتی بچگانه بود . من حتی نتیجه را هـم قبول ندارم ، چون روی پرده من پرسوناژی را می‌بینم که از او هیچ نمی‌فهمم، یك جور«برت‌لانکاستر» ، مدل کوچك یك gueulard با افاده وغیر متواضع.

س : گویا شما به «ژان مورو» خیلی نزدیك هستید ؟

ج : بله . نمیدانم چرا ولی خیلی با هم جورهستیم . «ژان مورو» یك دوست مطمئن ویك پشتیبان برای روزهای سخت من است .

مثلا اگر روزی من در بیمارستانی در حال مرگ باشم او تنها کسی است که من در لحظات احتظار می‌توانم تحمل کنم . او برای یك‌کارگردان‌فوق‌العاده است ، زیرا نـه‌تنها لجبازی نمی‌کند بلکه هنرپیشگان دیگر را هم از این کار باز می‌دارد .

هنگام فیلمبرداری «خاطرات یك‌خدمتکار» از «لوئیس بونوئل»، یکی از هنرپیشگان مرتباً مزاحم بونوئل می‌شد ، باسوالاتی از قبیل : (آیـا من بایـد سیگارم را بگذارم وبعداین جمله را بگویم ویا...)ولی «ژان مورو» این‌هنرپیشه را به‌گوشه‌ای برد و باو گفت : «مزاحمش‌نشو ، بگذار ، کارشوبکند، اگرخیلی مهم باشه خودش بتوخواهد گفت .»

گذشته از اینهـا «ژان مورو» یـك زن به‌معنی مطلق است . او هیچوقت بلوف نمی‌زند . هفته‌ای پنج یا شش کتاب می‌خواند و هیچگاه خود را جدی‌حس نمی‌کند . هیچگاه خود را طناز در نمی‌آورد . او خیلی منطقی است .

س : برایتان اتفاق افتاده که هنرپیشه‌های خودرا ازروی بازیشان درفیلمهای دیگران

انتخاب کنید ؟

ج : بله، «شارل آزناوور». وقتی من قرار ملاقاتی با یك هنرپیشه می گذارم، بدین معنی است که اورا انتخاب کرده‌ام. همیشه من این فکر را دارم: «دیدن بدون دیده شدن» مثلا اگر بگوئید بین دیدن فیلم «آمبرسون باشکوه(۱)» وشام خوردن با «اورسن ولز» یکی را انتخاب کنم من دیدن فیلم را انتخاب می کنم. چون من هیچ کنجکاوی انسانی ندارم ، من کنجکاویم فقط دیدن فیلم است.

س : کدامیك ازفیلمهایتان فوری سوکسه بدست آورد؟

ج : راجع به سوکسه مدتهامی توان صحبت کرد. اگر کارگردانی نخواهد که ثابت کند فیلمش سوکسه داشته، موفق خواهدشد. مثلا هزینه فیلم «پوست نرم» در کشورهای اسکاندیناوی چهاربرابر پیش بینی شده گردید . این حقیقتی است، هرچند بطور کامل، این فیلم یك فیزیونومی شکست دارد. بطورکلی می توان گفت: فیلمهای «چهار صدضربه»، «ژول وژیم» ،«فارنهایت ۴۵۱» سوکسه و «پوست نرم» و «به پیانیست شلیك کنید» شکست داشتند.

س : این نتایج را قبلا پیش بینی کرده بودید ؟

ج : برای «چهارصد ضربه» خیلی می ترسیدم. می دانستم که « به پیانیست شلیك کنید» یك شکست خواهدبود. همچنین برای «ژول وژیم» هم نگران بودم ولی پس از درست شدن خیالم خیلی راحت شد. درمورد «پوست نرم» هم خیلی زود فهمیدم که یك شکست خواهدبود مخصوصاً وقتیکه میکساژ فیلم را تمام کردم ، آنرا بدقت نگاه کردم مثل این که شخص دیگری آنرا ساخته بودچون بنظرم خیلی ابتدائی بود.

فیلمی بود که «میافتاد» و به خوبی دریافتم که دیدن آن ناپسند خواهد بود. یك فیلم که «پائین بیاید» بندرت دوست داشتنی است .

س : شکست چه اثری روی شما دارد. شمارا خرد می کند ؟

ج : نه . برعکس خیلی تحریك کننده است. من بعدازیك سوکسه بیشتردور: حزن واندوه داشته‌ام تابعداز یك شکست. به‌عنوان مثال من بعدازفیلم «چهارصد ضربه» و «ژول وژیم» خیلی ضررهای Cafard داشتم .

فکرمی کنم یك عامل مهیج درشکست هست که آدم را بـه‌میل وامی دارد که کار کند، دوباره ازنو شروع کند، که بگوید:

« مهم نیست، تا سه‌ماه دیگر یك فیلم دیگررا شروع می کنم» .

۱ــ فیلمی به‌کارگردانی «اورسن ولز» درسال ۱۹۴۲ .

درصورتی که بعداز یك‌سوکسه، مثال «روی بالش استراحت کردن» درست صدق میکند .

س : دوست دارید که زیادتر ازآنچه که می‌سازید فیلم تهیه کنید ؟

ج : بله ، ولی چون نمی‌خواهم درآن واحد روی چندین سوژه کار کنم، فاصله زیادی بین فیلمهایم بوجود می‌آید.

من برای تهیه فیلم «فارنهایت۴۵۱» یك اشکال مادی داشتم که برطرف کردن آن مشکل بود ودرنتیجه تمام فعالیتم راکد شد. درانتظارآن فیلم «پوست نرم» را ساختم ووقت کافی داشتم که دو فیلم دیگرهم بسازم چون به‌خاطر تهیهٔ پول واتمام فیلم «فارنهایت۴۵۱» از اواسط سال۱۹۶۲ الی آخر۱۹۶۶ معطل شدم ،ولی امروزه سعی می کنم که خیلی سریع کار کنم .

البته بایدیك پرانتز برای «گدار» بازکرد، او بوسیلهٔ نفوذش تعداد فیلمها را زیادکرده‌است . پانزده سال پیش کسی که زیادفیلم می‌ساخت «برتومیو Berthomieu » بود وکسی که کم فیلم می‌ساخت « برسون Bresson » بودولی امروزه فقط «ژاك تاتی Tati» کم‌فیلم می‌سازد برای اینکه حتی «برسون» هم یکی بعدازدیگری « بالتازار Balthazar» وبعد « Mouchette» را ساخت.

س : برگردیم به «فارنهایت۴۵۱» ، بنظر می‌رسد که شما بدون آنکه آشکارا سیاست را رد کنید، مسائل سیاسی‌را مطرح می کنید .

ج : ابداً . سوژه این تصوررا بوجود می‌آورد ، زیرا داستان به‌هنگام «مك کارتیسم» نوشته شده‌بود. من دراین فیلم هدف سیاسی نداشتم . عاملی راکه من در این‌فیلم دوست دارم مقاومت مجهول است که با ایده‌های من در بارهٔ زندگی تطبیق می کند .

وقتی کتاب‌داشتن را غدغن می کنند وآنها را می‌سوزانند، اشخاص برای حفظ فرهنگ کتابها را از برمی کنند و این بدان معنی است که آشکارا مخالفتی دربین نیست ولی مهم پیروز شدن است. این ایدهٔ کلی من است .

وقتی‌چهارده ساله‌بودم، دزدی یك ماشین تحریر، مرا بدست پلیس‌انداخت ومن به‌چشم خودم خیلی چیزها دیدم . یك شب برای مزاح به‌جان من‌افتادندو گفتند : (اقرارکن که شبها استمنا میکنی ، اقرارکن تا ولت کنیم) . لگدهای پی درپی بودکه بسرم می‌بارید ومن دائماً به‌آنها می گفتم: «استمنا یعنی‌چه ؟ » وآنها می گفتند : (آه ، تو ما را مسخره می کنی ؟) وباز کتکم میزدند .

وامروزه به‌دلیل فیلمهایم که‌جوایزی‌در خارج دریافت‌می کنند، فرمولهائی برایم می‌فرستند که امضاء کنم تا به‌مقام شوالیه «هنر وادبیات» یا نمیدانم‌چی‌چی برسم. من جواب نمی‌دهم ووقتی که دوباره تلفنی‌مطرح می کنند وانمودمی کنم که این‌فرمول را گم کرده‌ام . حتماً خواهید گفت که می‌توانم خیلی راحت به‌آنها بگویم:

« مدالتان را ببرید وجای دیگری بیاندازید »

اما این ژن من نیست. این مسئله در«فارنهایت۴۵۱» دیده می‌شد، قهرمان فیلم بطور مخفیانه کتاب می‌خواند همانطوریکه من وقتی بچه بودم مخفیانه فیلم می‌دیدم . من همیشه در زندگی همهٔ کارها را مخفیانه انجام دادم . و در آخر ، قهرمان فیلم به‌مردان کتاب (انسانهای کتاب) ملحق میشود .

یادم می‌آید که در سیزده سالگی وقتی که جریان «پاتن» را می‌خواندم بآن پیرمرد فکرمی کردم که بتنهائی مرتکب تمام گناه شده‌بود و ازهمه کس‌هم‌طرد شده‌بود ودیگران که معرف قضاوت بودند. من این‌را دوست ندارم .

حالا هم کاغذهائی برای ویتنام دریافت می کنم که درآن از من می‌خواهند اسمم را بنویسم ولی من نمی‌خواهم آمریکائی‌ها راکه در ویتنام هستم بایك‌امضاء همینطوری محکوم کنم . من نمی‌خواستم که در فیلم « دور از ویتنام » سهیم باشم ویا حتی امضائی روی نوشته‌ای بکنم که آمریکائی‌ها از ویتنام بخانه‌هایشان برگردند. من نمی‌خواهم اینکاررا بکنم برای‌اینکه مطمئن نیستم که آنها قویتر ند. این یك مسأله سیاسی است ومن فکرمی کنم غیرممکن است که عکس‌العمل‌های همه‌جانبی‌را بتوان دریك‌مسأله سیاسی گنجانید .

گرگ وبره یافت نمی‌شود . بعقیدهٔ من هردوطرف، گرگ هستند، خیلی مشکل است . وقتیکه آدم نمی‌خواهد دست چپی باشد فوری، آدم را جزو دست راستی‌ها قرار می‌دهند .

س : پس فکر می کنید هر دوجبهه گرگ هستند ؟

ج : اگر نه گرگ ولی خشن . در هر دوجبهه ، خشن هستند . من مطمئن هستم که آمریکائی‌ها میل دارند برگردند بنابراین بدبینی است که‌آدم نوشته‌ای راامضاء کندکه « شما باید ازویتنام برگردید » .

س : اینطوری شما ازایدهٔ خودکه «مقاومت یکسان است» حمایت می کنید ؟

ج : گوش کنید ، کشوری که در جنگ است وبمب اتمی‌هم در اختیار دارد ولی ازآن استفاده نمی کند ، کشوری است که‌کادو می‌دهد .

س : ولی آنها نمی‌توانند از آن استفاده کنند .

ج : درست است. بنابراین آنها ضعیف هستند . ازهرطرف که شما موقعیت را برگردانید می‌بینید که آنها emmerdès هستند .

س : آخر این حرفی که شما می‌زنید وحشتناك است. بین شب رفتن به‌خانه ودرتخت‌خواب راحت نشستن و از وجدان خود پرسیدن و جواب شنیدن که من خیلی emmerdè هستم ، تا هزاران تن بمب روی سرش بریزند چه فرقی است ، انسان اصلاً حق نداردباین مقایسه را بکند .

ج : آدم میتواند این مقایسه را بکند . خوب گوش کنید من دیوانه نیستم ، من هم فکر می‌کنم .

من میدانم چرا باید ضد آمریکائی بود ، برای اینکه از ویتنامی‌ها افراد بیگناهی می‌میرند ، مثل بچه‌ها . در صورتیکه آمریکائی ها کسانی را از دست می‌دهند که برای این کار پول گرفته‌اند .

خود فرانسویها . وقتیکه پلیس پاریس ، الجزایریها را شبها می‌کشت و اجساد آنها را در رودخانهٔ سن‌می‌ریخت سکوت می‌کردند ، حالا این‌فرانسویها که ما باشیم چه درس تمدنی می‌توانیم به‌آمریکائیها بدهیم ؟

ولی آنچه که به ویتنام شمالی و ویتکنگ مربوط می‌شود . دوست دارم که بشما بگویم : جنگ نباید ادامه پیداکند باید قرار داد صلح را امضاء کرد .

دوست دارم که کمی بشنوم که خرابکار آمریکائی هم وجود داردوخوشحال از اینکه درآمریکا تظاهرات‌ضدجنگ هم‌هست. این خوب است ولی من‌خوشحال نیستم ازاینکه همه‌طرفدارآنطرف باشند ، من‌فکر می‌کنم که ویتنام‌شمالی‌خرابکار کم دارد ! ورقه‌هائی که به‌دستم می‌رسد همه حاکی از این است که دوستی با ملت ویتنام را نشان بدهم .

برای من این غیر ممکن است که دوستیم‌را با یك ملت بطور دربست‌نشان دهم . دوستی با اشخاص و یکی‌بایکی درست است نه دوستی‌بایك‌گروه .

س : پس شما باهر ایدئولوژی غریبی می‌کنید ؟

ج : بله، با هرایدئولوژی.

س : پس چطور زندگی همشهری‌خود را می‌گذرانید ؟

ج : من رای نمیدهم . من‌سعی می‌کنم که‌کارم به‌مقامات نکشد . یك سینماگر حقیقی دست‌چپی باید آرزویش این باشد که سینما، وابسته به‌دولت‌باشد که فرهنگ‌کمك دولت باشد .

من ترجیح‌می‌دهم که فیلمها خودبطور مستقل تهیه شود، بدون کمک‌دولت. من گردش طبیعی تجارت ، فیلم ساختن و بعد آنرا با یك سود فروختن را ترجیح می‌دهم .

یعنی اگر روزی سینمای فرانسه تحت رژیمی ملی شد حالا می‌خواهدرژیم سوسیالیستی باشد و یا لیبرال(مثل رژیمی که فعلا ما داریم !)

من فکر می‌کنم که برای‌من دلیل‌کافی وجود داردکه به‌جاهای‌دیگر بروم. جاهائی که خرج وسود سینما وابسته به‌سیستم سرمایه‌گذاری است .

س : از چیزهائی که برایم بیان می‌کنید، میتوان به‌عنوان ضدکمونیست استنباط کرد.

ج : نمی‌دانم . من معنی همشهری بودن را نمی‌دانم . من‌حس اجتماعی ندارم. برای من‌هیچ‌چیز جز سهامداران جالب نیست .

س : ولی شما یك عمل عمومی انجام دادید و آن مداخله در جریان فیلم « la Religieuse » بود . (فیلم مذکور مدتها در سانسور توقیف بود . مترجم) .

ج : بله . ولی به‌خاطر دوستی با Rivette . ازطرفی من اعتقاد دارم که این‌یك ضعف بود، برای اینکه اگرآنها این زحمت را قبول کردندکه یك‌وزیراطلاعات سرکار بگذارند برای فیلترکردن اطلاعات است ،ولی دیگر اینطور نیست !

س : درست . ولی تصور می‌شود وقتی‌که زندگی اجتماعی بنفع شما نباشد ازشرکت در آن خود داری می‌کنید و وقتی که بنفع شما باشد در آن شرکت می‌کنید .

ج : وقتیکه یك جفت قیچی برندارند تا به شکم آدم فرو کنند ، البته آدم شرکت می‌کند !

س : میگویند ازدواج شما با دختر یك تهیه‌کننده فعالیت شما را در اوائل خیلی‌آسان کرده بود ؟

ج : چه جور هم !

خود این یك‌آرزوی دیرینه بود. من هیچوقت فکر نکرده بودم که‌خارج از محیط سینما ازدواج کنم .

به‌عنوان مثال سالها آرزو داشتم که با دختر «هیچکاك» ، «پاتریسیا» ازدواج کنم .

(پاتریسیا یك دل کوچك در فیلم «تعقیب خطرناك» داشت).

یك نظرهم روی خواهر Rivette داشتم که فقط از طریق عکس او را

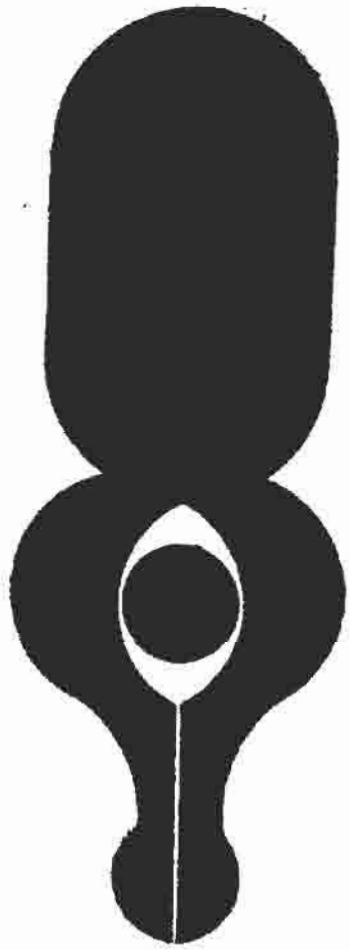
می‌شناختم. این حقیقتی است که این ازدواج ، وقتی که منتقد بودم بـاعث شد که دیگران دراطراف آن بحث کنند ، ولی من هیچ غصه‌ای نداشتم ، شاید من زیاد بالزاك را دوست دارم زیرا همیشه ایده دادن به‌یك زن برای من عزیز است . این اواخر من مشکل مادی داشتم وباید ازکسی قرض می گرفتم: می‌خواستم‌نزد دو ویا سه سرمایه‌دار بروم ولی بالاخره « ژان مورو » بودکه من‌را نجات‌داد. نمیدانم چرا این عمل اوخیلی مرا خشنودکرد شاید همین حس‌راهم‌اوکرده‌بود؟

س : بطور دقیق فعالیت تهیه کنندگی شما چیست ؟

ح : تهیه کنندگی فعالیت‌کارگردانی من را محکمترمی کند .

من حقوقم را درترازو می گذارم . سناریـو می‌آورم و۵۰٪ درتهیه فیلم شریک می‌شوم . بنابراین کنترل هنری وبنابراین‌آزادی .

اگر فیلم خیلی مهمی باشد مشکلتراست . چیزی که با « فارنهایت۴۵۱ » برایم پیش‌آمد چون‌آنچه راکه می‌دادم نسبت به‌خرج فیلم خیلی‌کوچك بود.



نقد فیلم

نوشته‌ی : هوشنگ کاوسی

پستچی

فیلمی البته «متفاوت» و به‌ویژه برای روشنفکر در حال توسعه

با بشارت‌ها و نویدهائی که فیلم «گاو» بهنگام نمایش می‌داد امیدهائی یافتیم برای پیدایش یک سینمای ایرانی و اینک بعداز دو سال با تماشای «پستچی» از همان سازنده می‌فهمیم امیدمان وهمی بیش نبوده است .

گاو فیلمی بود صادق ، بی‌شک معایبی داشت که آنرا در «یک قدمی یک فیلم فوق‌العاده» قرارمیداد اگر تظاهراتی به‌روشنفکر مابی درآن نهاده شده بود آنقدرراستگو و صمیمی بودکه میشد براحتی پذیرفت .

اما این نکات و قصد «گنده‌گویی» ودانش سینمانمائی در این یکی فیلم‌آزاردهنده است و بغلط می‌پنداریم «سینمای متفاوت» که اینروزهای اصطلاحی عمومی می‌شود حتماً باید یکصدوهشتاد درجه با فیلمفارسی سازی فاصله داشته باشد .

درد بزرگ ما در بسیاری از جلوه‌های سازندگـی همین «متفاوت» سازی است چون نمی‌توان متفاوت ساخت و دائماً معیارهائی راکه می‌خواهیم متفاوت آنـرا بسازیم از نظر دور داشت .

وجود «اصل» که متفاوتش را می‌سازیم درکنارمـان گاه برابر با قانون «اسموز» در اثر متفاوت هم نفوذ می‌کند .

بدون اینکه گاه بخواهیم و گـاه بدانیم غم و وسواس متفاوت سازی چه‌بس آنقدر ما را از هدف دور می‌کندکه‌آثاری می‌سازیم‌که با سینما هم «متفاوت» می‌شود .

پستچی خیلی چیزها قصد دارد بگوید درآغاز آنرا همچون یک فیلم دارای «تز» و صاحب پیام می‌پنداریم و اما همینطور که پیش‌می‌رود کلاف سردرگم می‌شود وکم‌کم مبدل می‌شود به فیلمی با صحنه‌هائی از بازی درخشان انتظامی ، نصیریان و فرسی ودیگر هیچ‌ـ از همه آنهائیکه ادعاکردند فیلم را پسندیده‌اند پرسیدیم چه‌داشت ؟ جواب دادندبازی‌های خوب از سه‌نفر ـ یعنی چهره سازنده فیلم وآنکه باید با رشته‌ها و پودهائی تمام عوامل و مهره‌های تشکیل این سرنوشت جمعی را درجهت منطقی‌اش‌پیش برد، پشت بازی وایفای‌نقش محو می‌شود تا آنجاکه علناً می‌بینیم خالقین وپیش‌برندگان حادثه وآنهاکه‌درام رامی‌تنند خود بازیگران‌اند بدون اینکه نتیجه‌ای جمعی عاید شود .

این سیماهاکه بعضی هاشان مظهراند و نشانه و باید سرنوشت خود را بسازند و از برخورد سرنوشت‌هاشان با هم و با حوادث‌گاه متنازع ، مسئله‌ای بدست آید، می‌بینیم در یکه بلاتکلیفی میمانند وآنجاست کـه فقط بازیهای سه‌آکتور مسلط مـاهـرانـه خلاء را می‌پوشاند و اما نمی‌تواند جهتی بنمایاند جز اینکه یک «چشم‌بندی» بشمار آید .

بارنیت‌الله‌خان را، انتظامی می‌کشد وبارآقا تقی را. نصیریان و بار پزشک‌دام‌پزشک فیلسوف را فرسی وسازنده فیلم فراموش می‌کندکه‌آنها باید حادثه را نه‌تنها جدا بلکه‌باهم پیش برند و آنچه راکه در انتظارش باید باشیم پیش‌آورند و این انتظار مثلا چیز دیگری باید باشد سوای آنچه که بقول فرنگی‌های می‌گوئیم « Coup du theatre » (۱) پایان‌که عبارت است ازکشته شدن زن پـرحرارت بدست شوهر بی‌حرارت کـه باز چیزی عایدمان نمی‌سازد جز اینکه تماشاگربی‌خبر آموخته شده به‌فیلم فارسی را که «دستورالعمل «کودوته‌آتر» را برای انباشتن خلاءها در بعضی آثار نمایشی منجمله سینما می‌شناسد، پس

---

۱ ـ پیش‌آمدهای شدید و ناگهانی در جریان یک حادثه .

می‌تواند براحتی گول خورد وراضی شود .

و ازابتدا عینک «متفاوت بینی» راآنچنان به چشمان بیننده گذاشته‌اند که‌خودنمی‌داند و همچنین روشنفکر درحال توسعه را هم باگنده‌گوئی‌های پادرهوا راضی میسازندوبصرف مثلاً نشان دادن یک صحنه جنگ ویتنام در تلویزیون (منظورم ایـن نیست کـه چنین صحنه‌ای در پستچی است اما نظایرش هست که می‌رسیم) بدون اخذ هیچگونه نتیجه مثبت‌یا منفی او را میتوان قانع ساخت که قصد ، انتقاد از جنگ ویتنام است ـ نظیرش‌رامیخواهیم در پستچی بیابیم :

«خوک» است که مثلا با یک « قرارداد» پـوچ می‌شود مظهر تسلط غرب بر شرق و دنیای خاج پرست بر دنیای غیر خاج پرست و یا صرف شنواندن فرمان‌هـای نظامی کـه نمی‌تواند چیزی عاید سازد وفقط روشنفکر در حال توسعه راکه سطحی می‌پذیرد و سطحی داوری می‌کند و سطحی بیان می‌دارد راضی میسازد .

بهرحال برمی‌گردیم برمحتوی ومضمون اثـر ـ دنیائی است آشنا برای ما ، شمال ایران ، نیت‌الله‌خان مظهر یك فئودالیسم در شرف زوال ،آقا تقی مظهر یك فردکه میدود و میدود تـا از نتایج‌آن دیگران بهره برند وکارش همچون‌کاریـك «سیزیف» مدرن جلوه می‌کند . و یا دکتر است‌که فلسفه می‌شناسد و دانش پزشکی ودام‌پزشکی و روانپزشکی . اینها راگویا سازنده فیلم از یك فضای دیگرکه اثری غربی باشد به‌عاریه گرفته ودرصحنه بازی دیگر رهایشان‌کرده، اولا چرا ـ آیا منظور به‌فیلم‌آوردن یك اثر دیگر بوده است‌که چیزی احساس نمیشود !

آیا ساختن‌یك دنیای ذهنی وفانتزی است، که آنقدر عوامل مبتذل روزمره ورئالیسم ارزان درآن‌آمد ورفت داردکه نمی‌توان مرز عینی بودن و ذهنی بودنش را یافت وحقیقت را ازتخیل‌آنهم به‌آسان‌ترین شکل‌های‌آن از هم مشخص‌کرد .

تمام‌کوشش نیت‌اله خان چه نتیجه‌ای عاید می‌سازد ؟ دوندگی‌ها و عرق‌ریزی‌هـای آقا تقی چه بهمراه دارد ؟ اینهمـه سخن رانی دکتر چه بـه‌دست ما میدهد ؟ مـی گوئیم همانهائی رامی‌دهدکه صرف شنیدن فرمان نظامی ویا سخن ازخنزیرراندن .

یك جهت داوری را ممکن است بما بدهد در ارزیابی یک نظام خشونت یا استقرار مطرود بجای مقبول ـ اما اگر قرارباشد چنین برداشت‌هـائـی بیننده ازطریق خود بکند آنوقت باید بدانیم تکلیفمان باسازنده چیست ـ او چه می‌گوید ـ واقعاً آنهـائیکه رسالت ساختن هنرهای ملی خود را داشته‌اند با فرستادن پیام با این نوع الفبـای « مورس » وظیفه‌شان را انجام داده‌اند ؟ ـ چنین بوده‌اند (کودوساوا) ها و(رای)ها ـ میرسیم به تنها

« ارزش » یعنی « متفاوت » بودن آیا متفاوت بودن باآن سینمای مفتضح افتخار است و باید به‌آن بالید ؟ سالهاست که فیلمهای مهمل غرب به ایران می‌آید که بسیار «بهتر» است ازآن سینمای بد که ازحدود سی‌سال پیش درایران وجود دارد، آیا آنهم بـه‌این دلیل که متفاوت است پس باارزش‌تر ؟ ! ـ اگر بگوئیم آن غربی‌است واین شرقی باز سخنی است بی‌معنی . نمایاننده روحیات و مشخصات زندگی برونی و درونی فردی و جمعی یک ملت تنها نشان‌دادن مناظری از وضع جغرافیائی سرزمین مسکونـی‌آن ملت یـا گوشه‌هائـی از چگونگی زندگی‌آن ملت نیست و یا حتی شنیدن زبان آن ملت ازبلندگوی زیر یا اطراف پرده این ارزش‌را نمی‌سازد . تمام فیلمهای فارسی مناظری ازایران دارد و اززندگی مردم ایران، بدون اینکه سعی داشته باشد آنرا درجوراب‌ابریشمی به‌پیچد وهمه فیلم‌های‌خارجی را هم به‌زبان فارسی می‌شنویم ـ نه اینها نیست که برای ما سینمای ملـی بـوجود می‌آورد بلکه آن قدرت‌ها وآن ضعف‌ها وآن شادی‌ها وناکامی‌ها است که از زندگی خاص ما ناشی می‌شود وخود حوادث دیگری را موجب میگردد که حوادث فردی و جمعی ما را میسازد . اینها که گفتم آسان‌ترین ومبتذل‌ترین وسایل واسبابـی است که میتوان برای ساختن یکـه محیط ادعائی ویژه بکاربرد ـ همانندآن فیلمفارسی سازکـه ادعامی‌کرد در دل شب زیـر بازارچه اگر پرسوناژ قصه‌اش را وامیدارد عبور کند قصدش « تنها نشان دادن اوست » او نمی‌داند که منظور از تنهائی ، تنهائی فیزیکی وصوری نیست بلکه تنهائی عاطفی واحساسی است یک آنتونیونی (مونیکاویتی) را درمیان ازدحام و جمعیت بورس تنها نشان می‌دهد درفیلم « کسوف » . و درمیان یک گروه (ژان مورو) را بـاتنهائـی‌هایش دوبرو مـی‌سازد درفیلم«شب» ودر یک حد بالاتر هاملت است که تنهاست در « قصرالسنور» ویا « چارلی » قلنداست درمیان یک جامعه ویا یک شهر که او نمی‌تواند باآن « جور» شود .

اگرچنین باشد پس‌امیرارسلان دربیابان قلعه سنگباران وتارزان درجنگلهای‌افریقا « تنها » ترین افراد روزگارند . آنوقت همان فیلمساز می‌آید برای نشاندادن «سیاه دلی» یك فرد از رنگ چهره سیاه استفاده می‌کند ـ اینهاست عوامل‌آسان و مبتذل که راههائی نشان می‌دهد به‌ایجاد یک سینمای باصطلاح «ملی» مورد پسند روشنفکران درحال توسعه ودیگران هم سعی میکنند بیش‌وکم برهمان‌عوامل‌سینمای «متفاوت» خودرا بسازند.

عدم موفقیت سازنده دنیای پستچی که درآن عوامل ومهره‌ها باید بایک تحول‌ناشی ازبینش فیلمساز خط سرنوشت خودرا بسازند ودرجهت‌آن پیش روند تـاآنجـاکه شبکه‌ای بوجودآید درآن است که مثل تمام بازیکنان مهره‌هایش را قشنگ می‌چیند وآنـوقت در بازی دادنشان دچارعدم مهارت می‌شود وبعضی از مهره‌ها که خود جهتی برای پیشبردشان ولو ناصحیح می‌یابند بپیش میروند ودر اصطلاح معمولی« گلیم‌شان‌را ازآب بیرون می‌کشند»،

مثل انتظامی ، نصیریان و فرسی که هریك بازیگری هستند در سطح بسیار بالا ودر نمیمانند واما به‌بازیگران بی‌تسلط وکارناشناسی‌مثل‌ایفاکننده نقش مهندس غرب گرا وقتی‌برمیخوریم که محروم‌است از راهنمائی برای تحول دادن سیما یا پرسوناژ آنوقت سیمائی می‌سازد که مسطح است‌وفقط دارای دوبعد طول وعرض. ودریك حد بسیارعادی‌تر که بازیگرمعمولی‌باشد و سیما بسیار معمولی‌تر میشود مأمور وصول‌طلب بانك ویاآن دومأمورکه برای دستگیری دکترمی‌آیند وبعد هم مثل پیچ ومهره اجتناب ناپذیرحادثه میشوندکه درجاهای غیرمربوط هم می‌توانشان دید . باین طریق دنیـای فیلـم پستچی با یك هرج ومـرج پیش میرود و لحظاتی بچشم میرسد مثل مهمانی‌که چیزی دربرندارد جزمهمانی‌واگردوربین درجستجوی منش سیماها می‌گردد به‌فیزیك وظاهر اوقناعت می‌کندکـه هدف از پژوهش درمنش تنهـا عکسبرداری ازوضع ظاهری نمیتواند باشد مگر در سنت فیلمفارسی سازان .

چرا سخن‌ازاین پیش‌آمده‌که خوك مظهری است از دنیای استعمارگران‌که مهندس غرب‌گرا می‌خواهدآنرا جانشین‌گاو وگوسفند سازد ـ چه عاملی مانع ازاین می‌شودکه در این دنیای مظاهر ونشانه‌ها این‌گرایش را فقط به خوك محدود سازیـم ! پس‌ادامه میدهیم ومی‌شودگوسفند مظهر دنبال‌روی بدون اندیشه وگاو مظهراستثمارزدگی چونکه همه‌چیزش راچون مصرف داردمی‌گیرند ومی‌برند وحالا فکرکنیم‌خوك حرام‌راکه استعمارگران بالذت می‌خورند بخواهیم جانشین‌گوسفند وگاو حلال‌که استعمارشدگان می‌خورند ودنباله‌رواست وهمه چیزش مفید بسازیم ، چه فلسفه‌ای ازکاردر می‌آید و نتیجه «تست» چیست ؟! همانها که بدرد روشنفکر درحال توسعه می‌خوردکه به‌یـك اشارت راضی می‌شود وجهانی‌کشف و نتیجه‌گیری درخود «احساس» می‌کند.

گویا پستچی همه‌چیزش باهم‌می‌آید ـ آن موزیك خوب فرهت برای فیلم‌گاوجایش را درپستچی به‌یك موزیك می‌دهدکه نه‌توصیف می‌کند ونه درامی را تقویت ـ فقط تزئین است ـ موزیك تزئینی‌آنهم دریك فیلم‌که سرنوشت‌ها باید بافته‌شود ویك درام مثلا بشری‌از آن زاده‌گردد چه‌معنی میتواند داشته‌باشد ؟

حالا اگر این «تفاوت» ها فقط در این است کـه در پستچی اغلاط املائی وانشائی سینمای رایج فارسی‌راکه در آحاد تولیدی‌اش می‌شناسیم وجودندارد ما هم متفاوت‌بودنش را مـی‌پذیریم همانطور کـه مردم عادی سینما رو پذیرفته‌اند و اما واقعاً ایـن تفاوت‌ها برای یك فیلمسازکـه همه او را در آغاز کارش بعنوان یـك اندیشمند تحویل‌گرفته بودند کافی است ؟

مثل اینکه سینمای متفاوت ما هم دارد یك سینمای fils a papa » (۱) می‌شود همان عنوانی که ناقدان فرانسوی که از حملات و فحش‌های «کایه دو سینما» نمی‌هراسیدند به بسیاری ازفیلمهای بظاهر«موج نو» دادند فیلم‌هائی که افتخارشان در «موج نو» بودنشان فقط بود، نه‌دارزش‌های دیگر،همچنانکه‌مقداری از فیلم‌های مابتازگی پیروزی رادرمتفاوت بودن با یك سینمای متبذل وآسان جستجو می‌کنند .

---

۲ ــ سینمای آقا پسرها

نوشته‌ی : ناصر ایرانی

پستچی

آنچنان که من دیده‌ام

فیلم پستچی تشخیص بالینی بیماریهای یك دوران اجتماعی‌است وتشریح سینمائی‌آن. دوران اجتماعی بیماری‌که شفا نمی‌یابد جز باد گرگونی عمقی درمناسبات تولیدی وروابط اجتماعی تانیروهای نهفته وحبس شدهٔ انسانی درجهت بازسازی فرد ، که اینك به‌شیئی‌تبدیل شده ، وجامعه ، که ایستا وظالمانه‌است ، آزاد شود وبه‌کارافتد . زیراکه بیماری دوران اجتماعی‌یعنی تحجر نهادهای جامعه وتنزل معنویت فردکه نشانه‌های توقف وگندیدگی در مسیری هستندکه ذاتاً زنده وپویا وتکامل یابنده است مگرآن‌که علتی یا علتهائی در نظام اجتماعی مانع حرکت و رشد طبیعی فرد وجامعه باشد . درهمین‌جا بگویم‌که تحول واقعی

مستلزم شناخت دقیق تاریخ وقوانین تکامل‌جامعه‌وهمچنین ارادهٔ آزاد وآگاهانهٔ انسانها به‌تغییر شرایط زیست از یك سو وانطباق عملی وهماهنگ‌آن شناخت و این اراده ازسوی دیگر می‌باشد. بنابراین هر گونه تحولی‌را نمیتوان دلیل‌سلامت وپویائی جامعه دانست. فی‌المثل تحولی که در دوران اجتماعی موردنظر فیلم پستچی صورت می گیرد : ورود مهندس جوان ـ برادرزادهٔ نیت‌الله خان ـ ازفرنگستان به‌سرزمین آباء و اجدادی ، دقیقاً در لحظه‌ای که بنظر می‌رسد نظام اجتماعی به بن‌بست رسیده و نفس‌های آخر را می کشد . منتها این به بن‌بست رسیدگی ضرورتاً به مرگ نمی‌انجامد چراکه مرگ یك نظام اجتماعی برخلاف مرگ‌یك فردکه خودبخود است ـ البته جزدرمورد قتل نفس یاقتل‌عام ـ نیازبه تیرخلاص ، یعنی عمل انقلابی ، ازجانب گروه یاگروه‌ها ، طبقه یاطبقاتی داردکه شرایط اجتماعی آنها را درموضع انقلابی قرار داده‌است . درغیر این صورت نظام اجتماعی ، برخلاف فرد که چون وقت مرگ رسید حتی نفس مسیحائی نیز مفید فایده نیست ، قادرخواهد بود تا لحظه‌ای از تاریخ ، که هوشیاری و ارادهٔ انقلابی پدیدار گردد و به‌عمل پردازد ، به‌حیات بیمارخودادامه دهد. ومهمتر آن‌که باانطباق‌نسبی خود باشرایط تاریخی جان‌تازه‌ای‌بگیرد. نقش مهندس درفیلم پستچی نیز درحقیقت همین‌است . اوکه برخاسته ازبطن نظام‌زمینداری و وابسته به‌طبقهٔ زمینداران می‌باشد ، تکنوکراتی است‌که آمده‌است تاآموخته‌هایش را در جهت اتخاذ روشهای جدیدتر دربهره‌وری کارآمدتر از منابع مادی وانسانی تجربه‌نماید . ولی ، اشتباه نشود ، اونماینده ومظهر طبقهٔ جدیدی نیست زیراکه هرطبقه جدید شرایط ، قوانین وفرهنگ خودرا تحمیل می کند درحالی‌که مهندس جوان حامل هیچ شرط، قانون وفرهنگی متحول‌تر ازعموی خود نیست . اوفقط جوان‌تر ازنیت‌الله‌خان است وبهمین دلیل قابلیت انطباق بیشتری بازمانه دارد ویا به‌عبارت دیگرپیوستگی عاطفی او باروش‌های قبلی زندگی کمتراز نیت‌الله خان است وراحت‌تر ازاومیتواند پوست بیاندازد. تحلیل افسردگی اولیهٔ نیت‌الله‌خان وسپس همقدمی اوبامهندس جوان دربکارگرفتن افزارجدید وویران کردن طویله‌های قدیم وساختمان طویله‌های جدید نیز ازاین دیدگاه منطقی‌تر می‌نماید . اواگر افسرده وغمگین است وحتی اگر درحال مستی‌برضد خوکها سخنرانی می کند نه‌به‌دلیل‌آن است‌که دورانش به سرنرسیده وناچاراست جایش را به‌طبقه جدید بدهد . افسردگی او فقط وفقط ناشی ازعادات اواست‌که اینك می‌باید اندکی چرخش پیداکندکه برای‌آدم نازنازی وذاتاً تنبلی چون اوچندان خوشایند نیست و الا او نیك‌ترازدیگران می‌داند واین دانستن را هم عملا به‌ثبوت می‌رساندکه برادرزادهٔ جوانش بااندوختهٔ علمی وفنی‌اش وبا شریك ـ همسری‌که ازغرب‌آورده پربی‌راه نرفته حق بااواست. اعتراف می کنم‌که همسرفرنگستانی مهندس درفیلم پستچی آنچنان بیرنگ وفراموش شده‌است‌که تعبیری بدان صورت‌که من

کرده‌ام افزون ازحد تمثیلی فیلم‌است ولی ازآنجاکه داریوش مهرجوئی کلیهٔ عوامل فیلم خودرا ـ آنطورکه ازتماشای فیلم مستفاد میشود ـ با وسواس ، آگاهانه واز روی حساب انتخاب می‌کند، بعید مینمایدکه انتخاب همسر فرنگستانی بی هدف باشد . خاصه این که واقعیات‌تاریخی نیز نشان‌دهندهٔ این‌حقیقت است‌که طبقهٔ مهندس، عمو وشرکاء ترجیح‌میدهند که پیوندی‌سببی باسرمایه‌داری مغرب زمین ایجادکنند تا دست قدرت پنهان و آشکارش را نگهدارنده و دوام بخشندهٔ نظام اجتماعی خودنمایندکه بهرصورت شدیداً آسیب‌پذیراست و محتاج حامی .

اگراستنباطمن چندان غلط نباشد این‌سئوال پیش می‌آیدکه چرا داریوش‌مهرجوئی توجهی به‌شخصیت همسر مهندس نکرده ؟ وفی‌المثل از او زنی مرد خوار ، ازآنهاکه این روزها به‌مدد مدرنیزه شدن تمدن‌بسیارتراز‌بسیار می‌بینیم، نساخته؟ زنی‌که افسار مرد را به دست می‌گیرد واو را همچون دراز گوشی در پس پشت خود به‌هرجاکه میل‌کند ، می‌برد . در این صورت رابطهٔ مهندس با همسر ـ شریك فرنگستانی‌ش انطباق بیشتری بـا واقعیات تاریخی دوران اجتماعی خاصی‌که فیلم‌پستچی به‌تشخیص بالینی بیماریهای‌آن پرداخته‌است، پیدا می‌کرد .

دوران اجتماعی‌خاصی‌که طی‌آن طبقهٔ‌حاکم علیرغم علت‌های ویران سازبه‌دلیل‌فقدان آگاهی وارادهٔ انقلابی در نیروهای ترقی خواه امکان می‌یابد که با استعانت از شراکت و حمایت‌ابرقدرتی‌بیگانه وبااستفاده ازابزارها وشگردهای مدرن وبا اتخاذ روش‌های‌کارآمدو مجرب، نظام زندگی روبه‌مرگ‌خود را حیاتی تازه بخشد وبه‌آن خصلتی عمیقاً ضدانسانی دهد زیرا اگردرگذشته‌روش‌های تولید ونحوهٔ‌زندگی رابطه و تماس انسانی را میان‌ارباب ورعیت ـ آقا وبنده وکه‌که ناگزیر می‌ساخت و درنتیجه به‌مصداق حیابه‌چشم است‌دعایتی و تعدیلی در بسیاری از امور واجب می‌نمود .

اینك‌که طبقه حاکم‌مطمئن از حمایت بیگانه است وبه سبب‌بهائی‌که ناچار است در برابر این حمایت به‌انحاء مختلف بپردازد می‌تواند یا وادار می‌شودکـه ته ماندهٔ شرف و خصلت‌های انسانی را نیز دور بیاندازد و بشود آنچه‌که شده است .

سکانس تجاوز مهندس به‌زن تقی پستچی چه دقیق و عمیق و زباندار مکانیزم شوم‌این این تحویل بد سرشت را بیان می‌کند : صحیح است‌کـه مهندس حریص و متجاوز است اما این نیز واقعیتی است‌که تقی پستچی به‌آن چنان درجه‌ای از «ناتوانی» رسیده کـه‌یارای مقابله با هیچ تجاوزی را ندارد وبدین ترتیب هرگونه تجاوزی را ممکن می‌سازد .
شایدذکراین نکته زاید باشدکه‌همان‌طورکه‌تجاوز مهندس به‌زن تقی‌پستچی معنائی‌متوسع‌تر از کلفت بارگی صرف دارد ، « ناتوانی» خود او هم نمادی است از ناتوانی‌های اجتماعی

او که بنابر استنباطی که می‌شود از فحوای فیلم کرد و به‌اعتقاد بنده ناشی ازهدف نادرستی است که انتخاب کرده وراه غلطی است که می‌رود .

تقی پستچی ، اگر اورا مظهر طبقات محروم جامعه بگیریم ـ که باید بگیریم ـ ، قاعدتاً می‌باید ازچنان نیروی بنیان کن وسازنده‌ای برخوردار باشد که بتواند سیر ومسیر تاریخ را معین کند تا چه برسد به دفاع ازشرف وحیثیت انسانی خود . اما این نیروفعلیت نمی‌یابد مگر باشناخت عملی خویشکاری خویش که تقی پستچی نه‌تنها فاقد این شناخت است بلکه عملا به‌خویشکاری خود پشت کرده، باشوقی که درخدمت کردن وخوش خدمتی کردن به طبقات بالا دست دارد وعلاقهٔ شدیدی که به ثروت وپول نشان می‌دهد . شکی نیست که تقی با گوشت وپوست خود لمس کرده است که درجامعهٔ او نه‌ادب که پول «سرمایهٔ زندگی» است ومی‌داند که قدرت وحکومت ناشی ازآن است ومی‌داند که منشاء «ناتوانی» خودش هم در فقدان آن . اوفقط نمی‌داند که حرکتش درچنین مسیری ازقبل محکوم به‌شکست است زیرا اسباب وابزاری که نیل به‌ثروت را ممکن می‌سازد درملکیت دیگران است نه‌او. واوچیزی ندارد جز تن خود وروح خود که هردودا باتمام هیجانش درخدمت ثروتمندان می گذاردتا شایدازنطع نعمت آنان لقمه‌ای هم باو برسد که اگرهم برسد (پایان سکانس شام خوردن در مهمانی نیت‌الله خان را بیاد بیاورید) باید بداند که برای مزاجش مضر است (سرك کشیدن دامپزشك را ازلای پرده و حرف اورا به یاد بیاورید) . تقی البته پستانکی هم در اختیار دارد :

امید نا امیدان ، بعد ازظهر تمام چهارشنبه‌ها گردونهٔ شانس می‌چرخد و می‌چرخد وهمچنانکه هفتهٔ پیش نوبت فلانی هفته‌پیشتر نوبت‌فلانی‌وهفتهٔ پیشتر نوبت فلانی بود از کجا معلوم که این هفته نوبت او نباشد و پول ، اتومبیل ، اتومبیل پر از پول ، انگشتری زمرد ، گردنبند زمرد ، سینی طلا ، سماورطلا ، و ...

فرمود : پیله دیگ بیله چغندر. عصیان تقی هم به‌هدفش میرود: پس ازآن که‌با دو چشم خود دید که چگونه پردهٔ عصمت تنهاترین ثروت او (زنش) پاره میشود، به‌جای‌آنکه مستقیماً به‌عمل بپردازد، گوسفندوار هتکش را می گذارد زمین به‌لرزش‌های ترس وزبونی‌ش دامن می‌زند وآن وقت سوار دوچرخه می‌شود وبرای‌آنکه لج پولدارها را دربیاورد جلوی اتومبیل‌آنها ویراژ می‌دهد وکتك مفصلی نوش‌جان می کند . اشکال عمدهٔ تقی پستچی در این‌است که نه‌فقط درانتخاب مسیر وهدف زندگی پا جای ثروتمندان می گذارد بلکه هنگام عصیان نیز ازاسلحهٔ آنان استفاده می‌کند ، او که اسلحهٔ خودرا نمیشناسد ، شعور و فهم این نکته راهم نداردکه بداند چاقو که دستهٔ خودش را نمی‌برد واسلحهٔ اغنیاء که روبه خودشان آتش نمی‌شود . این است که شکست خورده ومأیوس همچون بوزینگان به‌بالای

درخت میرود وهنگامی هم که تنهاترین ثروتش به‌جستجویش می‌رود همهٔ خشمش را که بی مصرف مانده متوجهٔ خودش می کند و با دست خودش زیباترین و عزیزترین پیوندش را با جهان نابود میسازد .

دراین میانه نقش‌دامپزشك ـ روشنفکرهم تماشائی‌است. اوالبته شك‌مبادکه موجودی است فداکارکه دست از راحت زندگی کشیده ، کنج تاریك آزمایشگاه انتخاب کرده ، همدمی قرع وانبیق وگرد وغبارکتابها فرو داده تاجوابی و راه نجاتی برای ناتوانی‌های بشری پیداکند اما چه‌کندکه ذاتاً دامپزشك است وهمه عرق ریزیهای روحش وتلاشهایش بدان‌جا می کشدکه ازآدمیان الاغی بسازد.چرا ؟ پاسخی که ازفحوای فیلم پستچی دریافت می‌شود چنین است : او ازیك طرف با همهٔ ایثارنفس مقرون به‌شهادتش گوشهٔ چشمی‌هم به طبقهٔ حاکم دارد ، ازسفرهٔ آنان بی‌نصیب نیست وخلاصه راحتشان کنم چه‌بخواهد چه‌نخواهد ازآنها است واگربه‌طبقات محروم می‌پردازد علتی نداردجزاینکه‌آنها ارزانترین خوکچه‌های هندی‌آزمایشگاه من درآوردی‌اوهستندو از حق نبایدگذشت روشنفکر ما هم بالاخره روشنفکر است و روشنفکر درهمه اعصار وقرون از هرزمینی که ریشه گرفته باشد خنکای سایهٔ خودرا ازطبقات محروم دریغ نمی‌دارد . ازطرف دیگر ـ وشاید به‌همان دلیل اول ـ معلوم نیست که چرا روشنفکر ـ دامپزشك یا دامپزشك ـ روشنفکر ما دریکهزار وپنجاه‌و یکمین سال از هجرت خاتم‌النبیین از مکه به‌مدینه و یکهزاروپنهصد و هفتاد و دومین سال تولد عیسی مسیح‌الله از بطن مریم عذرا این همه‌اصراربه بازگشت به سوی مذاهب و مسالك منسوخ دارد، ومعلوم نیست که درسال بین‌المللی کتاب، چرا پاسخ مسائل‌خودرا درکتابهای گردگرفته می‌جوید؟ شاید به‌این دلیل‌که مذهب ومسلك زنده وپویندهٔ زمان شوخی‌بردار نیست . یعنی صاحبان دنیا باآن و با معتقد بآن و سالك آن سر شوخی ندارند و بازی را به‌جاهای باریك میکشانندکه روشنفکر ـ دامپزشك یا دامپزشك ـ روشنفکرما اهلش نیست.

فیلم پستچی به درستی نشان می‌دهدکه این‌آقای دامپزشك بود که علاج ناتوانیهای تقی را شاهدانه پیشنهادکرد و او را در حماقتش یاری کرد و به‌کمال رساند و نه آخر نیز تعلیمات او بودکه تقی را به بالای درخت‌کشاند . نمی‌خواهم بگویم‌که علت‌العلل بی‌راهه رفتن‌ها و حماقت‌های تقی ، دامپزشك است ، نه ، تقی بی وجودی زی جود اوهم‌به‌همان جائی‌که کشیده‌شد، کشیده می‌شد، شایددیرتریا زودترکه ابداًمطرح‌نیست‌منتهی دامپزشك ما که نقش روشنفکر را بر عهده داشت در حقیقت روشنفکری بود که وظیفه دامپزشك را به‌انجام رسانید و همین امر قطعیت بیشتر وجابرانه تری به‌واقعیت به مشئوم بخشید .

آقای داریوش مهرجوئی با فیلم پستچی زمانه ما را و خود ما را خوابانده است

روی تخت جراحی و ریشه یا ریشه‌های بیماری‌ها را نشان‌مان داده است آنهم با چنان صلابت و صراحتی که نمی‌توانیم چشمهایمان را ببندیم و با چنان بینشی که اگر جویندهٔ راه نجاتیم فقط و فقط کافی است که به خودمان اندکی زحمت فکر کردن بدهیم .

دست مریزاد داریوش مهرجوئی !

نوشته‌ی : بیژن مهاجر

جنون

FRENZY

از همه صاحب نظران عذر میخواهم . عذر من باین دلیل است که همچنان نمیتوانم به استاد «آلفردهیچکاك» نام تعمیدی «جوزف» فرزند « اما» ، وارث بلافصل « دیویدوارك گریفیث » معتقد باقی بمانم ، و خوب ایـن پیش از هر کس و نیز هیچکاك صاحب نظران را خوش نمی‌آید .

بهانه من برای این بی‌حرمتی ، نوعی تفکر سینمائی است که دو آغاز راه خود ، مرگ حقیر هالیوودبزرگ را باعث شد .

در آمریکای لاتین ، اروپای شرقی وشاید فرانسه، نوعی‌سینما روبه رشد است که با تعهدات ومعیارهای سنجش‌خویش، قتل وعام‌آرام وباشکوه فیلمسازان آکادمیك‌راپیش‌آورد .

این فیلمسازان دم وباز دم سینما را توان می‌دهد ، اما نفس ازآکادمیسین‌های سینما میگیرد که این را باید ادرج نهاد .

وقتی در سالن نمایش یك ساخته از «رابرت وایز» یا «دیویدلین» بیننده‌ای بخواب می‌رودمن خوشحال‌می‌شوم. بیقین‌این بیننده کسی‌است که بااشتیاقمی‌تواندنمایش«پرونده‌عشق» «ماکاریف» را تا بآخر و چند بارناظر باشد و احتمالا او همان‌کسی است که برخلاف افکار آمریکایی سینما می‌تواند «سال گذشته در مارین‌باد» را سینما بخواند وستایش کند .

وقتی‌که «هگل» با بیان فلسفی خویش نـوعی بیان سینمایی پیشکش‌آقای «گودار» میکند ، وقتی‌که در آمریکای لاتین دوربین و دستگاه نمایش فیلم بهسان یـك اسلحه عمل میکند و وقتی‌که در فرانسه رمان‌نو و سینمای نو برادر وار درکنار هـم قرار میگیرند . سخت است ناظرفیلمی‌بودن به‌دلیل تعلیق یابرشهائی‌به‌روال«گریفیث» در میان نماها.

پایگاه فکری‌فیلمساز اساساً ملاك این قضاوت نیست. میشود حتی در میان‌فیلمسازان فاشیست ایتالیا نوابغی را درتاریخ سینمانشان‌کرد .

آنچه هست روش بیانی و تطبیق‌آن با نوعی اندیشه به‌بیان‌آمده است‌که هردوکنارهم می‌تواند چیزی بجز ۱۱۰ دقیقه فانتزی یا تعلیق باشد .

چیزی‌که حرفی دارد و در روال بیان همان حرف از زیبائی شناسی خاص‌خود مایه می‌گیرد . نیز روش بیان‌آن راهی است جدا از ۲×۲ کـه این میتواند پویائی مدام در سازندگی باشد .

میراثی‌که «گریفیث» به «هیچکاك» میدهد، و استاد پنجاه و دوبار در طول پنجاه‌سال سازندگی همان را تکرار میکند .

جدا از ایـن پویائی سینمای نـوین است . در حقیقت «هیچکاك» را میتوان ارزش والایی داد امادرتاریخ سینما ونه‌بسان یك معاصر سازنده .

قاعدتاً نمی‌شود درونه‌وبرونه را جدا از هم بررسی‌کرد، پیوند دیرین یا بافت درهم این دو باید که یك اثر را بسازد .

اساساً ما با دوعامل محض در سازندگی روبرو نیستیم . آنچه هست یك‌مفهوم است‌و طریقی‌که‌تنهاآن‌مفهوم می‌تواند درارائه‌خویش داشته باشد. یعنی‌فکری‌است وکلمه‌ای‌که‌آنرا بیان میکند . یعنی حسی است وقتی‌که می‌تواند آنرا منتقل‌کند . بهرصورت نمی‌شود کلمه را از مفهوم متصل بآن در ذهن جداکرد .

این جدائی وقتی مفروض است که بخواهیم با ساخته شدن یك اثر آنرا کالبدشکافی

و شناسائی کنیم .

آنوقت درونه‌وبرونه در این بررسی نیز همچنان پیوند خویش را باید حفظ کنند . تنها می‌شود برونه را در نحوهٔ بیان خاص سازنده بررسی کرد . بخصوص که وجه اختلاف هنرها را باید در همان نحوه بیان آن هنر خاص فرض کرد .

رومان «ماماروما» وفیلم«ماماروما» یك حرف واحد است، اما طریق ارائه‌این‌حرف در دو اثر نگاشته و تصویر شده ، شکلی متفاوت دارد . صورت بیان ، ارزش خاصی است که دوساخته را از هم متمایز می کند .

حالا اگر به‌بحث ایـن ارزش بیانی بپردازیم . با تمام اینکه تنها نیمی از حقیقت را در خواهیم یافت ، اما مستقیم ترین و کوتاه‌ترین طریق را در شناخت هنر مورد بحث داشته‌ایم .

بحث ارزشهای بیانی میتواند بطور عام چهارچوب یك هنر را تفسیر کند . با همین متر ومیزان می‌شود بطور اخص خصوصیات یك‌سازنده را درشکل عام هنرش و وجوه تمایز آنرا از دوال دیگری درهمان طریق عام بررسی کرد .

حالا همه این مسائل درکار «هیچکاك» بحث شدنی است . در وحله اول‌کاری کـه سینمای نو در هر گوشه می‌کند وطنین تیز صدایش بهر جا و نیز اینجا نفوذ دارد ،کاری نیست که «هیچکاك» حتی بآن معتقد باشد .

روشن‌ترین دلیل این مدعا تعلیقی است که همچنان برساخته‌های «هیچکاك» جـاری است . یعنی از اولین ساخته‌های استاد در انگلیس و تا جنون ، اوهمچنان درگیر نوعی قصه پردازی در سینماست که تنها ارزش مفهوم‌آن اضطراب عصبی بیننده‌ایست در لحظه تماشا . چنین بگوییم که اگر هیچکاك می‌اندیشد با توضیح خطر و قرار دادن شخصیت در نزدیکی خطر همچنان می‌شود اضطرابی در بیننده بوجود آورد، دیگر بسیاری بجای این اضطراب خمیازه می‌کشند . چراکه مرگ در ساخته‌های آمریکای لاتین و ساخته قدیم «گـودار» ، «پیه‌روی دیوانه» مفهومی عمیق و جنون‌آساتر ازمرگ یك فاحشه باکراوات دارد .

دیگر اینکه درونه وبرونه و تکامل بطئی و جدا از هم این دو عامل در ساخته‌هـای هیچکاك بهیچ‌ترتیب تأییدزیبائی شناسی تصویری‌یك مفهوم‌در شکل بیانی خاص خودنیست. بـا تمام اینکه «هیچکاك» با توجه به‌هرداستان زمینه وحشتی راکه میگوید فراهم میسازد اما همچنان نماهای متوسط طولانی وآرام او در لحظه پیش از حادثه مبین حالتی است که او میخواهد در بیننده برانگیزد .

این شکل درکار «هیچکاك» آنچنان بدنبال هم و یك روند است که ازجهت شناسائی تصاویر و ارزش‌های اجزا ؛ تصویر جنون را می‌شود با هرساخته سالهای ۳۰ مقایسه کرد

و لحظات برابرش را با این آثار نشان کرد . مفهوم درونی کار «هیچکاك» گویا که ربطی به زمان و نیز محور زندگی او ندارد . چرا که قتلهای پیاپی در پنجاه و دو ساخته گذشته از زمینه‌ای که محیط فراهم می‌آورد همبستگی دیگری با محیط ندارد و گویا «هیچکاك» جدا از زمان و مکان بسان پیر قصه‌گویی از ترسهای خود حکایت می‌کند وراستی این‌همه پیگیری در بیان افسانه‌های سیاه برای چیست ؟

آیا این نمی‌تواند باشد که استاد در مصاحبه با «تروفو» می‌گوید : «وقتی حس کردم مردم متوجه همه دقایق کار من نیستند ، از آنها گذشتم .»

شاید خصلتی ساده پسند باشد در ساختن فیلمهائی حرفه‌ای که دقیقاً براساس یك سازمان تولیدی حساب‌شده چشم‌به‌دست بیننده دارد. واگر این باشد شکایتی ازسینمای وطنی نباید داشت .

پیوند درونه و برونه کار «هیچکاك» پیوندی واحد است اما متغیر وپیشرو نیست . هر چند در هرساخته جدید نوعی شیرین‌کاری آنطور که اوج آن در «طناب» بود دیده می‌شود . در همین جنون توجه کنید به‌حرکات دوربین ومیزانسن استاد در پاگردپلکان وراهروهای آپارتمان حضرت قاتل .

برونه که میراث کلاسیك « گریفیث » بزرگ است درکار هیچکاك همچنان در مراحل پیش ازساخته شدن نسخه اصلی «تعصب» از «گریفیث» قراردارد باتغییری بطئی که مشخصات پیشرفته تکنیك سینما به حضرتشان داده‌است . و درونه همچنان مجزا اززمان ومکان وتنها به مقیاس ذهن استاد به یك محور دورتسلسل دارد .

صورت بیان ساخته‌های استاد ، بطورکامل گوشه‌ای ازشکل بیانی سینما را بخود اختصاص داده‌است، این نحوه بیان کلاسیك براساس تکنیك کار «هیچکاك » جفت وبست صحنه ونماهایش ، روشن تمثیلی ادامه موضوع و میزانسن و رفتار شخصیتهایش بدرستی چهرهٔ « هیچکاك » را بصورت یك سازنده آکادمیك معرفی میکند . که دورنه‌کارش بی‌شك به این مهم لطمه می‌زند . چهارچوبی که هیچکاك بااین ساخته‌ها بدست‌می‌دهد دقیقاً معرف خصوصیات سینمائی است که سالها پیش دراروپا وآمریکا جریان داشت وبهمین صورت سینمای اورا باید متعلق بهمان دوره دانست . این خود تشریحی است که کم حرفی استاد وشاید بی‌حرفی او را در ساخته‌هایش نشان میدهد.

چراکه سینما دردههٔ سوم اساساً آنطور فی‌نفسه شگفت‌آوربود که جایی برای بیان جدی حرفها و اندیشه‌ها درش یافت نمیشد وخوب هیچکاك متعلق بهمان دوره است.

یك اثر شامل یك فرهنگ ویك حقیقت مخصوص به‌خویش است. این دومورد عوامل سازنده‌ای دارد و فرهنگ فیلمساز ، روند و محیط زندگی او و نیز جنجالهای مجرد

اندیشه‌هایش براساس دانسته‌ها وکششهای اجزای آن محسوب میشوند .

حالا یك اثر وقتی جدی باشد ، زمانی که جدی تلقی شود . تبلور منش وواکنشهای یك سازنده‌است . با این صورت نحوهٔ بیان یك هنر بیش‌ازآنکه شکل استاندارد شده‌بخود بگیرد ، درجزئیات ارائه فکرخویش ، اختلافاتی برابر تعداد سازندگان دارد. این وجوه تمایز همان مواردی است که « رنه » را از « تروفو » و « ویسکونتی » را از «روسیلینی» و «هیچکاك» راازجمع‌شان جدا می‌کند.

دریك نگاه کلی مسأله ذکر شده « هیچکاك » را در میان سازندگان سینما مشخص و جدا می‌کند اما اگر که نزدیك ونزدیك‌تر شوم بانجام اینکه فرهنگ و حقیقت ساخته‌های «هیچکاك » براساس درگیری‌های ذهنی او تأیید میشود اما اشیایی در سازندگی که‌شاخص پنجاه و دو ساخته استاد « آلفرد جوزف » محسوب می‌شود ، بهیچ شکل غیر استاندارد و پیشرو بنظر نمی‌آید .

بهرتقدیر « هیچکاك » کلاسیك با شدت‌تمام معتقد باصولی مانده است که حرفهایش دیگربرابر انتظاراتی که از سینما میرود نیست وسینمائی که استحکام بیانش جای تردیدی ندارد، سینمائی نمی‌تواند باشدکه دررابطه بابیننده امروزخویش را تبیین کند .

اساساً زندگی وزنده بودن شاخصی‌است که ساختهٔ «هیچکاکی» دیگرندارد .

روش بیان محکم وبقولی کـه ما مـی‌گوئیم محکوم راهـی نمی‌تواند باشدکه بسان «سکوت و فریاد » ساخته « یانچو» بزرك درس بوسه سبز تنفس بدهد و در این میان در میمانم که استاد به‌سان یك فیلمساز به سینما نگاه می‌کند یـا در جایگاه یك تولید کننده ایستاده است .

نماند که این همه حرف را جنون پیش میآورد بخصوص که بیننده هنوز خاطره تلخ «توپاز» را در یاد دارد .

بـاین ترتیب «هیچکاك» راکـه همچنان استاد می‌نامیم باید همراه کرنشی بـرای ساخته‌های پیشین او رهاکرد و با احترام گفت: استاد خداحافظ.

چرا که دیگران با دستهای پرتر از راه رسیده‌اند و برای ماکه شبی سرد را پشت سرداشتیم این طلوع نویدی است .

راستـی سینما درامـریکای لاتین این روزهـا بسان یـك فیلسوف آدم و محیط را بررسی می‌کند . بجای قتل با کراوات و بند جوراب و کش شلوار می‌شود به‌حرف آنها گوش داد .

نوشته‌ی : عبدالرضا حریری

باغ فینزی کونتینی

THE GARDE NOF FINZI - CONTINIS

آنچه راکه از یك سینمای هوشمندانه می‌توان انتظار داشت خلق‌درون مایه واحیاناً استفاده از یك یا چند کاراکتر بعنوان ته مایه وایجاد ارتباط منطقی بین این مهم و قشر ظاهری فیلم که همانا منتبع ازآنست می‌باشد درکنارآن آشنائی هنرمند است به واقعیات اجتماعی که خود تجلی و انعکاسی از چشمه تحولات اجتماعی است . و این ایده‌آلی متفکرانه برای هنرمندیست که وسایل دقیق و فنی امور را در دست داشته باشد و طرح اندیشه‌اش را درقالبی چفت وبست دار و نه ولنگار پیاده کند لکن‌آنچه دااوتأکید وبگفته‌ای

دیگر توصیه می‌کند بحثی است جداکه ازپایگاههای اجتماعی گوناگون‌می‌توان‌آنرا تحلیل نمود و توجه باین مورد خود عامل منحرف‌کننده‌ایست‌که ما را از واقعیت وقوت فکری و اعتبار هنری اثر بهنگام نقد ارزشهای بیانی بارز آن بازمی‌دارد .

ویتوریودسیکا که می‌توان او را درد شناس سینمای بعداز جنگ دوم جهانی دانست ویکی از مهره‌های اصلی وسازندهٔ نئورئالیسم سینمای ایتالیاست بعداز ساختن آثارنه‌چندان جدی اخیرش، درکارکارگردانی باغ‌فینزی‌کونتینی موفق است و درایده‌ای‌که توصیه‌می‌کند شاید از دیدگاهی‌آگاهتر ناموفق تلاشی است دیگرگونه از دسیکا بهمراه بهره‌گیری از تجربیات شخصی‌اش در جنگ جهانی دوم یا بـه‌بیانی دیگر استفاده از سرگذشت زندگی خویش بهمان پایه و مایه‌آثارگذشته‌اش چون واکسی، معجزه در میلان ، دزد دوچرخه‌که نمونه کاملی‌است ازنئورئالیسم سینمای ایتالیا ولکن با پرداخت متفاوت و فضای تصویری نه کاملا رئالیستیك که قدرت آثار گذشته‌اش را پاسداری می‌کند و اثر را با رنگی‌شاعرانه، غنائی درهاله‌ای جادوئی و رازدار و وهمناك ارائه می‌دهد . باغ فینزی‌کونتینی چنین باغی است . ماجرا در Ferara (۱۹۳۸–۴۳) جریان دارد .

فیلم با نمائی از باغ شروع می‌شود .

خانواده‌ای از طبقه أعیان و یهودی دروازه‌های باغ را بروی عده‌ای‌که از دیربـاز وابستگی‌هائی به افراد این باغ دارند باز می‌کنند و ماجرا در تداوم طرح اصلی داستان بی‌آنکه زوائدی درآن مشهود باشد تلویحاً و در ایهام و نه درابهام به‌حقوق از دست رفته یهودیان ایتالیا بهنگام فاشیسم موسولینی وحل شدن این‌نسل اشاره می‌کند در میانه‌ماجرا فینزی‌کونتینی‌ها قرار دارند . دریچه عشق وآزادی بروی جودجوکه ده‌سال است بـدین باغ قدم نگذاشته باز می‌شود و تراژدی عشقی او وساکنان باغ است کـه درکنار فاشیسم و بازداشت همه و همه ماجرا را به‌نقطه پایان می‌کشاند تا آنکه سرود حزن‌انگیز دردها و رنجهای یهود را می‌شنویم .

فینزی‌کونتینی‌ها جاده فیلم‌را به‌آرامی طی‌می‌کنند تاجائیکه با حرکت هشدارآمیز بهوش میآیند ، غافلگیر می‌شوند ، به‌اصل نژادی خود در امپاس یهودی بودن پی می‌برندتا آنجاکه در پایان‌کار و در بازداشتگاه جلویشان را بـه‌ناگاه سد می‌کنند . وخامت اوضاع ساکنین این باغ را نه از چهره‌هایشان بلکه ازآنچه‌که درکنارشان می‌گذرد درك‌می‌کنیم. تشکل افراد با زیربنای روحی خاص و مشخص و ارتباط آن در تداوم داستان بـاقشرپر حرکت فیلم کار دشواری است‌که دسیکا درآن موفق است .

فیلم ریتمی‌آرام دارد و لکن قضیه در بطن‌آن انفجارآمیز است . دسیکا سایه سرد و سیاه وسنگین جنگ را نه‌با تصاویری زنده بلکه بگونه شکسپیر در تآتر ، وبه‌طریق‌نمایش

فیلم در فیلم اصلی نشان می‌دهد .

آنچه را که از علائم مشخصه یهودیان می‌دانیم توجه بامور مادی است که همانا مسیحیان ناخودآگاه از قرون میانه با سلب حقوق‌های سیاسی و اجتماعی ایشان بدانها داده‌اند ویهود را وادار به‌اندوخته دوستی نموده‌اند و یا یهود را وادارکرده‌اندکه قدرت طلبی خویش رابا اندوخته دوستی توجیه‌کند وتوجه به‌امور مادی ونظاره بروخامت موضع و موقع اجتماعی را از خصایص ذاتی‌شان ساخت .

ولکن فینزی‌کونتینی‌ها که از upper class هستند نمود صفات و فروزه‌های ذکرشده رادرآنهاکاملا نمی‌بینیم فینزی‌کونتینی چون بهشت می‌نماید.

دنیای ناشناخته‌های‌یهود است‌با پرداخت وجلوه‌ای تازه از گروهی یهودی‌که گوئی توهمی دیگرگونه از یهود را تصویر می‌کند وتنها یك شش وجهی بروی سینه‌شان‌آنها را به التزام یهودی بودنشان می‌کشاند .

فینزی‌کونتینی‌ها از یهودی‌ها بیگانه‌اند سالهاست در باغ بروی یهودیان بسته بوده است و باغ فضائی با صلابت و رازگونه دارد و ساکنین‌آن جلوه‌ای دارند که گوئی ماده درآنها بکار نرفته و بطرزی‌که نور ازآنها عبور می‌کند.

آدمهائی دژنره Degenerer که اصلیت نژادی خودرا فراموش‌کرده‌اند . پدر، آلبرتو ، میکول سالهاست‌که از یهودی بودن استعفا داده‌اند .

آنها بهیچ‌وجه یهودی بنظر نمی‌رسند پدرکاراکتری نیست‌که به‌دنیای real نزدیك باشد و در مقابل پدر جورجو صمیمانه ، مشتاق ، عصبانی با تمام قدرت در مسیر موج قراردارد و بدین‌گونه است که از فینزی‌کونتینی‌ها متنفر است به‌رادیو گوش می‌دهد تا در جریان اخبار روز قرار گیرد . بحث‌های سیاسی می‌کند و به سرنوشت و عاقبت خویش و خانواده‌اش میاندیشد و درمجموع به‌مسائل دنیائی توجه‌کامل دارد ولکن پدر میکول‌چنین نیست و بدین دلیل پدر جورجو او را نفی می‌کند و قبول ندارد . بجز هنگامیکه‌آنها را نیز در پایان گرفتار بازداشتگاه می‌بیند ، کاراکترها را می‌توان به‌نسبت دور بودن از دنیای‌واقع برایشان سلسله مراتبی در نظر داشت‌که به‌ترتیب پدرمیکل ، آلبرتو، جورجو و میکول هستند .

پدر ـ این استاد دانشگاه ـ آنچنان بیگانه و بعید است‌که می‌توان با انعکاس وجود او فقط به‌هنگامی‌آشنا شد که جورجو را ازکتابخانه به جرم یهودی بودن اخراج می‌کنند .

به هنگامیکه جورجو به باغ می‌آید تااز کتابخانه فینزی‌کونتینی‌ها استفاده‌کند و بشرح چگونگی اخراجش می‌پردازد .

پدرمیکول بسادگی درجواب می گوید مانعی نیست می‌توانی ازکتابخانه اینجااستفاده کنی وبا وجودآنکه به دولت فاشیستی خراج می‌دهد نمی‌داند و نمی‌خواهدکه بداند که خراجش به چه مصرفی میرسد زیرا شاید بدین نحو عملا از مسیرخارج است . او دوراست دور دور وآلبرتو نیزچنین است اما نه بدان حد . باچهره‌ای فرشته‌آسا ، مریض‌که او را جدا نگاه می‌دارد بخارج ازباغ نمیرود زیرا حس می‌کند به اوحسادت می‌کنند و می‌ترسد و این مهم با تأکید دوربین بردستهایش‌که بروی هم گذارده می‌شوندهمراه‌است.

جورجو نیز ازدنیای واقع دوراست ولی درعطش‌تلاش می‌سوزد. جورجواظهارعقیده می‌کند ، شکوه می‌کند تنها درتلاش‌است تانزدیك شود وتوفیق نمی‌یابد. او به‌مسائل‌آشناست به‌نزد برادرش میرود و از ماجرای بازداشتگاه‌آلمانی (داخائو) آگاه میشود . میکول در پایان این پیوستگی قراردارد ولی اوبادنیای واقع درتماس است او دربحران و وخامت و آشفتگی‌است هم مرزباآنچه‌که زندگی‌عادی ورایج می‌خوانند عشق جورجو را پذیرا نیست زیرا برای اندوه وپریشانی او پناهگاهی محسوب نمی‌شود . میکل protégé است تمایلی وافردارد‌که در پناه‌کسی باشد، جورجو نیزعادی نیست او نیز ازدنیای واقع بدور است و در رمانتیزم شاعرانه وعقیم خویش ملایم ولکن دربطن، جوشان به‌دنبال پناهندگی به میکول است، او دورترازمیکول است همانندآلبرتوکه بیشترین حد را داراست. فلاش‌ـ بك به‌دوران‌کودکی جورجوومیکول مبین‌آشکاری است. جورجو : وقتی تجدیدی دفعهٔ اوله مهمه اومی‌ترسد اما برای میکول چنین‌نیست او لبریز وسرخورده خـود پنـاه جوئیست‌که برایش تماس چندان ارزشمند نیست ـ جورجو را میراند زیرا اومحتاج یك پناهگاه است وبا «مالناته» می‌خوابد، مالناته نقطه پایان راه است اوعادیست اومتعلق به‌دنیای واقع‌است.

بهرهٔ جنسی میگیرد ـ می‌خوابد ـ به جنگ میرود وکشته میشود ، میکول خواستار پناه به چنین دنیائیست، خود را رها می‌کند اما این رهائی‌اش برایش عاشقانه نیست تنها پناهندگـی را و شایـد نوعـی حرکت را در پس این همخوابگی تعبیر می‌کند، جورجو باآنکه می‌گوید‌که هرگز به‌این‌باغ قدم نمی‌گذارد از راهی‌که میکول میخ گـذاری‌کرده وارد می‌شود. این‌شعاع حقیری است‌که ازجورجوساطع می‌گردد . تلاش می‌کند و میکـول را درپشت پنجره‌ای می‌یابد، مالناته خواب است، آلبرتو فقط نظاره‌گراست .

میکول به‌جورجو نگاه می‌کند تامجال‌آخرین‌آزمایش را باو داده‌باشد ولی جورجو اکتفا به‌نگاه تلخ‌تسکین‌آمیز کوتاهی می‌کند وعقب‌گردکرده خارج می‌شود، جسدآلبرتورا به هنگامی که چتر بر خطر هواپیماها که حمله کرده‌اند گسترده است حمل میکنند . فیتزی‌کونینتی‌ها توجه ندارند. حس نمی‌کنند وآنـان دربطن فـاجعه‌اند و فاجعه را حس نمی‌کنند . شاید مرگ‌آلبرتو درمقام قیاس باموقع جورجو مرگی سمبولیك برای ازدست

رفته‌های اوست. ازابتدای فیلم سایه درختان درخیابـان‌ها پنجره‌های بسته همه حکایت از فاجعه می‌کند ونشان اختناق است که فاشیسم بیشتر وبیشترمی‌کند . دسیکا بجز استفاده از هنرپیشه‌های مشهوردفیلم همانند برخی فیلمهای گذشته‌اش ازآدمهای محلـی‌استفـاده میکند مثلا فینزی‌کونتینی‌ها (پدر ومادربزرگ) ازآدمهای اشرافی هستندکه درحقیقت نقش‌اصلی خودشان را بازی می‌کنند . این بـاغ رازدار ووهمناك پس‌از دادن قربانی‌های خود قفل می‌شود ودروازه‌هایش بسته‌است. زمین‌هایش دچارمردگی و ویرانیست واز فضایی شاعرانه به‌خرابه‌ای متروك مبدل میشود.

بازی‌های فیلم درمجموع خوب وگیراست، دومینیك ساندا بازی موفقی ارائه‌میکند . تلاش دسیکا برای برائت فینزی‌کونتینی‌ها خود دلیل بسیارمحکمی‌است براین‌که او نیز با کمی احتیاط بموقعیت فعلی صهیونیزم میاندیشد وبرگردانـی واقعی ازاندیشه‌های آن‌هـا شاید فیلم رابحدی ارتجاعی ـ تبلیغاتی‌سوق می‌دهد. دسیکا درپرداخت فیلم بسیارموفق‌است است ولکن بموقعیت یهود مشکـوك است وباوجود تبلیغ یهودی‌گری خود شاید مؤمن و معتقد بدان نباشد و اما جوایزی که این فیلم دریافت داشته حاکی از آن است که دسیکا درساختن فیلمی تبلیغاتی موفق‌است جایزه برلین، جایزه‌آکادمی هالیوود !

شناسنامه فیلم :

کارگردان : ویتوریو دسیکا
تهیه‌کننده : آرتور کوهن و جیانی هکت لوکاری
سناریست : اوگوپیرو و ویتوریو بونی‌چلی
کتاب : جورجوباسانی
فیلمبردار : اینوگوارنیری
موزیك : مانوئل دسیکا (پسر ویتوریودسیکا)
مدت : ۱۰۵ دقیقه
محصول مشترك ایتالیا وآلمان
بازیگران : دومینیك‌ساندا(میکول)ـلینوکاپولی‌چیو (جورجو) ـ هلموت برگر (آلبرتو) ـ فابیوتستی (مالناته) ـ رومولووالی(پدرجورجو)

نوشته‌ی : آلکس استوارت

ترجمه‌ی : جلیل روشندل

باغ فینزی کونتینی

THE GARDEN OF FINZI-CONTNIS

در داهرو تاریك یك مدرسه متروكه ، صفی از بازداشت شدگان وحشت‌زده تحت نظر پلیس محافظ فاشیست در هم آمیخته‌اند .

یکی ازمحافظین پای به‌جلو می‌نهد وآنها را به‌دو گروه تقسیم می‌کند . به‌محض اینکه آنها بسوی کلاس درسی که درمجاور تغان قراردارد، حرکت داده می‌شوند. زن پیروضعیفی با اشاره دست با شوهرش که درگروه دیگر است بدرود می‌گوید . این می‌تواند آخرین خداحافظی آنها باشد .

اگر ارکستر کامل هالیوود برای اوج‌پایان فیلم تجهیز می‌شد، این صحنه‌می‌توانست بیش از حد احساساتی و تهوع‌آور باشد . ولی نیست .

ویتوریودسیکا فیلمی تهیه‌کرده‌که محدود به‌حدود انسانی است . ایـن فیلم از روی نوولی اقتباس شده‌که میتوانست به سادگی سرگذشت عشقی دوران جنگ باشد .

زن پیر به‌همراه دختری است (نوه‌اش) بنام « میکول» که می‌کوشد همچنانکه در انتظار سرنوشت خـود هست ، راحتی اورا نیز فـراهم آورد . خانواده شان « فینزی ـ کونتینی» از یهودی‌هـای ثروتمند ایتالیائی هستند وبهمین دلیل همگی باید مملکتشان را ترك نمایند .

سرآغازفیلم وضعیتی روشنتردارد. خانواده «فینزی‌کونتینی» جدا ازمردم‌شهر«فرارا» (در شمال ایتالیا) در املاك وسیع و زیبای خود زندگی می‌کنند .

سال ۱۹۳۸ است وآنها بخاطر موج‌روز افزون افکار ضد یهود ، درهای باغ‌سرسبز و پردرخت خود را بروی جوانان «فرارا» گشوده‌اندکه دیگر نمی‌توانند درجوامع‌معمولی شرکت داشته باشند .

در برابر آنها انبوه ابر طوفان زائی دیده می‌شود ، (سمبول طوفان فاشیست که از راه خواهد رسید ؟)

یك گروه دلخوش و شادمان درزمین تنیس باغ مشغول بازی هستند . آنگاه طـوفان شروع می‌شود . «میکول» و «جئودجیو» به‌همدیگر پناه می‌برند و خاطرات دوران کودکی خود را بیاد می‌آورند .

هر کدام در سال آخر دانشکده درس می‌خوانند ولی در حالیکه دیگر دانشجویان غصه جنگ قریب الـوقوع و محدودیت‌های جدیـد را می‌خورنـد ، نـاراحتی « میکول » بیشتر ازاین امر است‌که در تنهائیشان «جئودجیو» نسبت به اواحساسات عاشقانه‌تری پیدا می‌کند .

ماجرا پیش می‌رود و جنگ شروع می‌شود. فاشیسم سرتاسر مملکت را مورد تاخت‌و تاز قرار می‌دهد و وضعیت یهودی‌ها روزبروز وخیم‌تر و بدتر می‌شود .

«میکول» متوالیاً سعی می‌کند جلوی «جئودجیو» را بگیرد ولی او متقاعد نمی‌شودتا اینکه یك شب «جئودجیو» میکول را با دوستش «مالناته» کـه‌کارگر جوانی است همراه مـی‌بیند .

و در می‌یابدکه زندگی او دارد از هم پاشیده می‌شود . از دست دادن میکول برای او مجازبه‌مفهوم‌از دست دادن‌آزادی‌اش‌است واین امر با مرگ «آلبرتو» برادربیماردمیکول که شباهت زیادی به جئودجیو دارد تشدید می‌شود . و با مرگ معنوی وروحی‌جئودجیو

همراه است .

سال ۱۹۴۳ فرا می‌رسد و پلیس یهودی‌ها را برای جلای وطن گردآوری می‌کند . جئودجیو فرار کرده اما فینزی کونتینی‌ها دستگیر می‌شوند و خانواده آنها از هم پاشیده می‌شود .

ماجرا ، ساده ، قابل پیش بینی ، وقانع‌کننده است . می‌توان از دسیکا این انتقاد را کرد که چرا زیر بار تعهد قوی تری در زمینه اخلاقی و سیاسی نرفته و در واقع از اینکار شانه خالی کرده و یا امکانات تمثیلی و استعاری تکمیل نشده‌ای را بیازی گرفته است .

بهرحال بررسی هوشیارانه و زیرکانه او تأثیر خود را می‌کند واگر توجه کنیم که او در زمینه دوران جنگ ایتالیا دارای تجربیاتی شخصی است ، بایستی بخاطر این خودداری از بکار بردن تجربیات خود مورد ستایش قرار گیرد .

این فیلم در حقیقت دنباله جریانات فکری نئورئالیستی دسیکا است که در اواخر سالهای چهل با فیلمهائی مانند «واکسی» (۱۹۴۷) ، «دزد دوچرخه» (۱۹۴۸) تظاهر کرده بود .

مسلماً در لحظاتی از فیلم نشانه‌هائی از این افکار قابل تشخیص است .

فیلمبرداری نیمه ناتورالیست و نیمه تغزلی «اینو گوادنی ری » نیز تم داستان را تشدید می‌کند . مه‌ملایمی که باغ را در بر گرفته با واقعیت نیرومند فعالیتهای سیاسی بطور وضوح متباین است . تمام رنگهای ظریف و قشنگی که بکار رفته تأثیرات خوبی دارد . سایه‌هائی که ردیف درختان برزمین می‌اندازد سمبولی است ازکمند فاشیست که بخوبی در تصاویر منعکس می‌شوند .

دسیکا ازتکرار مداوم خودداری نمی‌کند، گسترش فاشیسم جزء مکمل ولازم‌ساختمان فیلم است ، روی بعضی از فیلمهای خبری نازی‌ها بیش از حد تکیه می‌کند (قبلاً جای دیگری ندیده‌ایم ؟) .

جئودجیو در صحنه‌ای که هیتلر را روی پرده سینما می‌بینند علیرغم ناراحتی دیگر تماشاچیان، او را «مسخره» می‌نامد .

این عمل اوسبب مشاجره‌ای‌می‌شود ومتعاقباً او را روی‌تمسخر «یهودی» صدامی‌کنند (چون نمیدانندکه او واقعاً یك یهودی است) واز سینما بیرونش می‌برند .

یك جهت گیری رمانتیك و موزیکال میتوانست کلی تأثیرفیلم را نابود کند. در مقابل موزیك «مانوئل‌دسیکا» (پسر کارگردان فیلم) فضای مناسبی‌را می‌آفریند درحالیکه وجودش را نیز اضافی و تحمیلی حس نمی‌کنیم .

تنها پنج نفر ازاشخاص اصلی فیلم ، هنرپیشگان حرفه‌ای هستند .

«دومینك ساندا» نقش میکول‌را بخوبی‌ایفا می‌کند.همیشه جذاب ، گاهی تقریباً سرد، اما اغلب نمایشگر حساسیتی عمیق است .

بازی خوب «لینوکاپولی‌چیو» به‌نقش جئورجیو ، بازی «هلموت برگر» (آلبرتو)را تا حدی تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. چشمان جوینده وپرسنده او، درحال پیمودن دام‌پرپیچ وخم زندگی‌احساسی وسیاسی، بشدت‌گیرا بنظرمی‌رسد. این هنرپیشه‌مسلماً شایسته شناختی عمیق‌تر و وسیع‌تر است .

دسیکا ، سایر بازیگران را از میان مردم عادی برگزیده است ، خانواده‌ای‌اشرافی را انتخاب‌کرده تا درنقش خودشان بعنوان خانواده فینزی‌کونتینی بازی‌کنند .

نقش اصلی و مهم فیلم را باغ برعهده دارد. حیات و زیبائی طبیعی باغ بیش ازهمه گره‌گشائی دراماتیك فیلم را انجام می‌دهد .

در حالیکه بطور ضمنی استعاره‌ای قوی را نیز تمهید می‌نماید . باغ چون ملکوتی است که بوسیله Jor سگ نگهبان ، محافظت می‌شود و بـا دیواری سحرآمیز محصور گردیده است .

باگسترش وحشت فاشیست ، خانواده فینزی‌کونتینی بویژه میکول به‌ندرت دربیرون باغ ظاهر می‌شوند ، گوئی‌که باغ تنها جای امن و امان است .

بهرحال طلسم‌بالاخره شکسته‌می‌شودوحتی«یور Jor» این‌سگ‌که سمبول‌آزادی‌است به زنجیر کشیده می‌شود .

در صحنه‌های نهائی فیلم ما ناظر باغ خالی و بی‌محافظی هستیم ، دروازه‌ها قفل و زنگ زده ، زمین بـازی تنیس در وضعی غیر قابل استفاده است و از همه جا بوی مرگ و نابودی بمشام می‌رسد . سیندرلای خفته در انتظار بوسه زندگی بخش شاهزاده است .

نوشته‌ی : محمد تهامی‌نژاد

بزرك مرد کوچك

BIG LITTLE MAN

«بزرك‌مرد کوچك»، مویه‌ایست بریك‌نژاد منقرض ، مویه‌ایست بر نژادی زیبا، مهربان وجنگجو .

و«آرتورپن» نمایندهٔ نسل روشنفکری است که از کشفیات «استیفنس» و «تامپسون» درمورد تمدن سرخپوستها آگاهست و کتاب « مورگان » جامعه شناس آمریکائی را که بقولی کاشف دوبارهٔ آمریکاست خوب مطالعه کرده وازجنایت پدران واجدادش درمورد سرخپوستها کاملا متأثرست. « بزرگ مرد کوچك » باوجودی که اختیادی برای آمریکائی فراموش کار امروزیست که بمب اتمش هزاران نفـر از نژاد زرد را در هیروشیما و ناکازاکی کشت و

گوکلوکس کلن هایش صدها سیاهپوست را درخود آمریکا لینچ کردند ومی کنند .

معذالك باوجود حالت روایت گونه‌اش که از ۱۱۱ سال پیش همراه راوی پیرش تا امروز ادامه دارد هیچ درکی از زندگی کنونی سرخپوستها ، این نژاد برادر، این نژاد سرسخت وانسان که مردانه ایستاد وبرای شرفش جنگید وکشته‌شد بدست نمی‌دهد !

« بزرگ مرد کوچك » فیلمی‌است که بوضوح اعجاب‌آوری بزندگی یك « کلن‌سرخ‌پوستی » می‌پردازد ، روابط خانوادگی وماجرای موجود در یك کلن Clan یا قبیله را ازنزدیك وصمیمی بررسی میکند وآنرا درمقابل جامعه‌ی منحط آمریکائی می گذارد که خط مشی‌هایش حساب نشده وغیرانسانی‌است .

بنظر میرسد که نام فیلم ازجنگ معروف Little bighorn گرفته شده‌باشد، میدانید که درجریان این جنگ که دراطراف رودخانه‌ی Little bighorn در۲۵ژوئن ۱۸۷۶ اتفاق افتاد ، ژنرال جورج آرمسترانگ کاستر Custer همراه ۲۵۰سواره نظام ارتش آمریکا بدست سرخپوستها هلاك شد ولی صورت قضیه اینست که رئیس قبیلهٔ آپاچ «رئیس دان جورج» Chief Dan George چنین لقبی‌را بخاطر قلب بزرگ و جثه‌ی کوچك آقای « جك کراوب » (داستین هوفمن) بایشان اعطا می کند .

پیرمرد می گوید: «به ۱۱۱ سال پیش برمی گردیم که خانوادهٔ من برای پیداکردن زمین دریك دشت وسیع پیش میرفتند و مورد حمله‌ی سرخپوستها قرارگرفتند و کشته شدند » .

صدای پیرمرد تاانتهای فیلم ادامه دارد وکل فیلم یك رجعت بگذشته (Flash - Back) است . با این تفاوت که وجود راوی درهرلحظه از فیلم کاملا حس شده وبوسیلهٔ دیالوگ حتی مبادرت به «برش زمانی» نیزمی‌شود ولی بهیچوجه این «برش‌زمانی گفتاری» بوسیله‌ی تصویر لطمه نمی‌بیند .

وازهمین روست که سهم دیالوگ درسناریوی «کالدر ویلینگهام» که از نوولی‌نوشته‌ی «توماس برجر» اقتباس سینمائی شده بسیاربزیاد ودرخور توجه‌است .

ازجمله جائی که « بزرگ مرد ... » برای نخستین بار درنبردی باسفید پوستها درگیرمی‌شود وبا دستپاچگی وترس فراوانی ناشی از احساس مرگ وکشته شدن ، برای اثبات‌مسیحی بودن و سفید پوستی خودش بی‌اختیار وبا اصرار فراوان به سرباز سفیدپوست ژنرال کاسترمی گوید : « خداوند مادرم را بیامرزد ، خداوند روح مادرم را بیامرزد...» این صحنه همراه با بازی بسیارزیبای داستین هوفمن که خودشرا از شر ضربات سهمگین شمشیرمی‌دهاند وپشت و زیر و روی اسب‌مخفی می‌شود، وباکمك میزانسن خوب «آرتور-پن» ومونتاژی جالب درخور توجه‌است .

یا دیالوگ ژنرال کاستر درآخرین لحظات زندگیش با «جك گراوب» ویا جائی که درآخر فیلم مصاحبه کننده میگوید : «من این چیزها را نمی‌دانستم» . و آقای گراوب پیر پاسخ می‌دهد : « توخیلی چیزها رانمیدانی » .

این پاسخ بالشخصه نمایانگر حقایق بسیاری است ، حقایقی که مکتوم می مانند یا دگرگون جلوه گرمی‌شوند وگاه سالهـا می گذرنـد بی‌آنکـه مردم از ماهیت واقعی آن جریانات آگاه گردند .

جمله رندانه‌ای روی‌آفیش اصلی فیلم نوشته شده که چنین است : « آیا « بزرگ مرد کوچك » فراموش شده ترین قهرمان تاریخ است یا دروغ گوئـی از یـك بخش بیمارستان روانی ؟ » .

براستی که بنظر من « بزرگ مرد کوچك » نه بزرگترین مرد تاریخ ، بلکه یکی از بزرگترین راویان جنایات جنگی‌است .

فیلم‌اصولا یك‌روال تراژیك داردکه با لایه‌ای ازطنزآغشته شده واین امر درتمام‌فیلم به دو وسیله پیش میرود: یکی بااستفاده ازخصوصیات فیزیکی «داستین هوفمن» و دیگری حوادث حاشیه .

ازجمله تحویل دادن داستین هوفمن « سرخپوست زده » به خانواده‌ای مذهبی که شوهرمیخواهد روح شیطان رااز وجود وی خارج کند، زیرا معتقد است که: «سرخپوستها ، خدا ، روح وجسمشان را باهریمن فروخته‌اند » .

درحالیکه زن « نیمفومنیای» او (فی داناوی) ـ که دردوبله همسرش شده ـ در وان خانه به‌عشقبازی با وی می‌پردازد یا صحنه‌ی بسیار زیبای غسل تعمیدکه شوهر بجای آب ریختن به سر پسرخوانده‌اش (داستین هوفمن) سر او را مدتی در رودخانه نگهمیدارد و تأکید دوربین روی صورت فی‌داناوی درچند نمای متناوب حالت کمیك قضیه را دو چندان می‌سازد .

ولی قسمتهائی که‌مستقیماً ازوجود «داستین‌هوفمن» استفاده می‌شود زیباترین‌قسمتهای فیلم را تشکیل می‌دهد ؛ مثل صحنه‌ی فراموش نشدنی‌ی تمرین تیراندازی وتمرکز انرژی اراده . همچنین عکس‌العمل وی درمقابل انجام موفقیت‌آمیزاولین شلیك به‌هدف که‌بصورت یکه خوردن وتعجب تظاهرمیکند نیزغیرقابل تشریح وفوق‌العاده زیباست .

چنین‌لحظاتی درفیلم کم‌نیست. اشاره میکنم به‌صحنه‌ی برخورد بایك تیراندازحرفه‌ای ـ هیکاك ـ در میخانه‌ی شهر که « جك‌کراوب » مـی‌خواهد عمل‌گذاشتن پـا روی میز را بشیوهٔ او تقلیدکند واجرای چنین عملی با قدکوتاهش دشوارمینماید .

در اینجا افکت هم‌کمك شایانی به‌تصویرمی‌کند . البته‌کشته شدن مشتری بی‌گنـاه

و برخوردی چنان سطحی و بی‌اعتنا غیرواقعی و احیای کاریکاتوری بنظر میرسد . چون می‌دانیم که در دورهٔ زمامداری « آبراهام لینکلن » چنین جنایاتی لااقل درحد کوچکش بی‌مکافات باقی نمیماند !

مسئله‌ی اساسی‌ای که دراینجا دیده می‌شود و باید بآن اشاره کرد، نوعی نگرش خاص به تربیت‌شدن آدم برای زندگی، اهمیت دادن به آدم‌ها و خاستگاه این تربیت است.

درصحنه‌ی فوق دو آدم در کنارهم قرارمی‌گیرند که هردو از نظر تیراندازی و هفت‌تیرکشی دارای مهارت وقدرت فوق‌العاده‌اند (هیکاك هفت‌تیرکشی افسانه‌ایست و مهارت جك‌کراوب را هم بچشم دیده‌ایم .) ولی هیکاك سفید پوست متمدن به‌سرنوشت آدمها بی‌اعتناست و با کوچکترین حرکتی آدم می‌کشد .

وبعد باخونسردی می‌گوید : « این مرد را تابحال ندیده‌بودم » . ودیگری « بزرگ مردکوچك » که تربیت سرخپوستی دارد (وطرح لباسش دراین صحنه انسان‌را بیاد لباس لی ماروین درفیلم « کت بالو » میاندازد) بخاطر این آدمکشی بیرحمانه واحمقانه‌هفت‌تیرش را می‌فروشد وازآن جمعیت فراهم می‌کند.

زیرا او درجامعه‌ای بدوی رشدکرده که هیچگاه دوهم قبیله‌ای برای نزاع مقابل هم نمی‌ایستند !

تضاد شخصیت‌های این دو درآخرفیلم هم هنگام تماس با فن داناوی تکرارمیشود .

تأثیراین خاستگاه تربیتی برروی « بزرگ مردکوچك » وخواهرش که جدا ازپدر ومادر در دومحیط مختلف رشدکرده‌اند نیزبخوبی محسوس‌است .

این دختر که وجودش در سراسر فیلم ذائقه بنظر می‌رسد کلا وبدون شك برای نشان دادن تأثیر تعلیم وتربیت ومحیط بافراد به‌کار گرفته شده ومی‌بینیم که چطور سرپرست یك گروه آشوبگر می‌شود وبساط « مارتین بالزام » شعبده‌باز را آتش می‌زند. حرکت چرخشی اسبهای آن‌ها دراین قسمت شبیه صحنه‌ی فیلم‌های وسترن قدیمی است که سرخ‌پوست‌ها را دایره‌وار وسرگرم اجرای مراسم مذهبی و اعدام قربانی دورآتش نشان می‌دادند. والبته نشانه‌ی مظالم سفیدپوستان متمدن برسفیدپوستان دیگرست .

اشارات مکرر به‌انسان بودن سرخ‌پوست‌ها و خونخوار بودن سفیدپوست‌های مسیحی‌آمریکائی ومراجعت‌های زیاد در اواخر فیلم به ماجراهای تکزاری گاهی کار را به کسالت می‌کشاند .

البته تردد پیاپی « جك‌کراوب » نزد قبیله برای نشان دادن یك سیر نزولی درقدرت، آسایش و سطح زندگی سرخ‌پوست‌هاست (وهمچنین مارتین بالزام شعبده‌باز که نماینده‌ی مردم فقیر و متوسط آمریکائی است .) چنانچه بار اول آن‌ها راآزاد وتقریباً خوشبخت

ملاقات می‌کند ، بار دوم غارت شده ، سپس درحال فرار و شکست خورده و دست‌آخر در قرارگاه یا Reservation . با وجود این « آرتور پن » بیننده‌ی مشتاق را همیشه به‌دنبال می‌کشد .

طنزهای‌زیبائی مثل کشته شدن کشیش روی کتاب‌مقدس ، ماجرای «اولگا» زن سوئدی بزرگ مرد کوچك و شب زفاف و همچنین نحوه‌ای که این زن بـا شوهر دومش : رقیب سرخ‌پوست «بزرگ مرد» تا می‌کند. پلان بسیار زیبای اسب سواری سرخ‌پوست و «داستین هوفمن » روی اسب‌های دلیجان که سرخ‌پوست در گرما گرم جنگ از اسب سواری خوشش آمده و گاه می‌خندد و یا پلان‌های بسیار زیبای موزیك‌چی‌های ارتش هنگام قتل‌عام سرخ‌پوست‌ها که همیشه از پشت لهیب‌آتش دیده می‌شوند و بسیاری صحنه‌های دیگر که بامهارت هم‌ساخته شده مهلت‌دوام چنین کسالتی‌را بهیچ‌وجه نمی‌دهد .

در « بزرگ مرد کوچك » نکته‌ی مهم تسلط فراوان «آرتور پن» در ساختن و نشان دادن یك قبیله‌ی کوچك سرخ‌پوستی است .

به‌نحوی که آن تماس جادوئی سینما با پرسوناژها به‌خوبی حس می‌شود و بعـد از «نانوك شمالی» اثر «رابرت فلاهرتی » که دوربین‌را بخانه‌ی یك مرد «اسکیمو» می‌کشاند و زندگیش را به خوبی تصویر می‌کند در این فیلم نیز دوربین درخدمت چنین هدفی‌است.

ارتباط ژنرال کاستر و رئیس قبیله (پدر بزرگ) با « جك‌کراوب » که اولی با تبختر خاصی باو و همسرش می‌گوید بسمت شرق برو ، من سلامت راه را تضمین می‌کنم و درمیان راه زنش را ازکف می‌دهد و پیش‌بینی‌های رئیس‌قبیله که همگی به‌حقیقت می‌پیوندد، نوع دیگری از نگرش سناریست وکارگردان به‌این دو عنصر اصلی و پایه فیلم است .

***

آیا به‌راستی «بزرگ مرد کوچك » بزرگ‌ترین قهرمان جنوب غرب آمریکاست که علیه تمام جاه طلبی ها ، حماقت‌ها و دد صفتی ها عصیان می‌کند و یـا دیوانه ایست از یك بخش بیمارستان روانی ؟

به‌نظر من « بزرگ مرد کوچك » یکی از بزرگترین راویان جنایات جنگی است .

به سکانس ما قبل آخر فیلم توجه‌کنید، جائی که رئیس « دان جورج » ضمن تشریح وقایع ـ درگرما گرم حادثه ـ فلسفه‌ی زندگی سرخ‌پوست‌ها را نیز بیان می‌کند : «مردان ما اکثراً کشته شدند ، همه مردند ، زن‌ها ، بچه‌هایشان ... بنظر مـا همه چیز زنـده و جان دارست . آب ، خاك ، سنگها وهرچیز که خداوند خلق‌کرده جان‌دارد و نباید آنرا از بین برد » . در این‌جا قطعه موئی خرمائی رنگ را نشان می‌دهد ومی‌گوید : « مردی

که این مو به‌سرش بود ، می‌گفت من فاتح دنیا هستم » .

ولی‌آنچه سرخ‌پوست را مجبور به مبارزه می‌کند تنازع بقاء است، درآخرین نبرد « جك کراب» مجروح می‌شود . در میان هلهله وآشوب و کشتاری عظیم ، صداها خاموشی می‌گیرند : اگر کشتار فیلم « این گروه خشن » انسان‌ها را مبهوت می‌کند ، سکوت حین کشتارفیلم « بزرگ مرد کوچك » تفکر انگیزاست . تفکرراجع به سرنوشت بشر .

ویژه تاتر ویژه تاتر ویژه تاتر ویژه تاتر

نوشته‌ی : استانیسلاوسکی

ترجمه‌ی : پرویز تأئیدی

کار هنر پیشه بر نقش

آنچه در پی می آید صفحاتی از کتاب «کارهنر پیشه بر نقش» اثر معروف «استانیسلاوسکی» است .

«استانیسلاوسکی» در این کتاب از زبان شخصی فرضی بنام «آرکادی نیکلایویچ تورزو» که استاد تـاتر است نظریات خود را درباره تآتر باشاگردانش مطرح میکند.

این کتاب را «پرویز تأئیدی» پس از ترجمه و انتشار «تئوری استانیسلاوسکی در پرورش هنرپیشه» به‌فارسی برگردانده، که بزودی منتشر می‌شود .

«آرکادی نیکلایویچ تورزو» پیشنهاد کرد: بسیار خوب ، نمایشنامه اتللو را بخوانیم، که از همه طرف کلاس صدا بلند شد :

ـ «ما نمایشنامه را میشناسیم ، ما همگی آن را خوانده‌ایم»

ـ بسیار خوب ، چه بهتر . پس تعریفش کنید ببینم چیست .

(همه ساکت شدند)

ـ تعریف کردن محتوی یك نمایشنامه روانی مشکل ، آسان نیست ، وبنابراین من فقط به‌شنیدن خطسیر نمایشنامه از طرف شما اکتفا می‌کنم .

اما در مقابل این پیشنهاد هم کسی عکس‌العملی نشان نداد .

آرکادی نیکلایویچ به گورکو گفت: «شما شروع کنید» و بعد اضافه کرد: می‌بینید برای تعریف کردن باید شخص نمایشنامه را خوب بشناسد . خوب شما حتماً آن را می‌شناسید ؟

ـ من نقش اتللو را خوب میشناسم ولی تمام نمایشنامه را سطحی خوانده‌ام و گذشته‌ام.

تورزو می‌پرسد : پس اولین مرحله آشنائی شما با اتللو به‌این ترتیب بوده است ! بسیار باعث تأسف است، بعد رویش را به «ویونزو» کرده و می‌پرسد : شاید شما بتوانید محتوی نمایشنامه را تعریف کنید ؟

ـ من بهیچوجه نمیتوانم این کار را بکنم، چون مقدار زیادی از اوراق کتاب نمایشنامه اتللوی من پاره شده .

تورزو بطرف «شوستو» روی کرد و گفت : شما میتوانید ؟

ـ من تمام قسمتهای نمایشنامه را نمی‌دانم ، وقتی یك گروه مهمان آمده بود و اتللو را نشان می‌داد منهم بدیدن این نمایش رفتم . آنها قسمتهای زیادی از نمایشنامه را که تشخیص داده بودند باکنار گذاشتنشان به‌نمایش ونقشهایشان لطمه وارد نمی‌آید حذف کرده بودند .

آرکادی نیکلایویچ با شنیدن این حرفها فقط از روی تأسف سرش را تکان می‌داد .

«اومنویچ» نمایشنامه را در «ارماویر» در یك اجرای بد دیده بود که اصلاکاش این نمایشنامه را به‌این ترتیب هیچوقت نمی‌دید .

واسیلوسکی نمایشنامه را در قطار در حال مسافرت خوانده بود وحالا همه صحنه‌ها در خاطرش پس‌وپیش شده بودند وفقط صحنه‌های مهم را خوب بخاطر داشت .

پوشکین تمام نقدهائی را که گروینوس در باره اتللو نوشته بود میشناخت ولی خطسیر نمایشنامه را مرتب وپشت سرهم نمی‌توانست تعریف کند.

«واقعاً خیلی خیلی بداست که چیز به‌این مهمی یعنی مرحله آشنائی با اثر یك نویسنده در قطار ودرشگه وتراموا یا دیدن آن که یك وقتی و یك جائی بازی می‌شده انجام گیرد ،

از آن بدتر این‌که این نوع‌آشنائی با اثر بخاطر این هم باشدکه شخصی بخواهد نقشی‌از آن برای خود انتخاب‌کند ودیرتر یازودتر در این نقش‌طوری جای بگیردکه خود را در یك «من» دوم‌هم بیابد .

لحظه آشنائی هنرمند با نقش را میتوان با لحظه آشنائی و اولین برخورد مردبازنی که درآینده همسرش خواهد شد مقایسه‌کردکه لحظه‌ای فراموش نشدنی است ،

اولین اثری‌که درلحظه‌آشنائی با نقش درهنرمند ایجاد می‌شودچه‌تأثیری قطعی‌دارد. برای خود من اینطور پیش می‌آید :

اولین حسی‌که در مرحله‌آشنائی با نقش درمن ایجادمی‌شود چه‌بدوچه‌خوب در خلق نقشی‌که بعهده‌گرفته‌ام اثرش را می‌گذارد .

چه بساکه بعد تصمیم می‌گیرم خـود را از این تأثیرات اولیه دورکنم ولی بـاکمال تعجب حس می‌کنم‌که اثرشان پا برجا است .

شخص می‌تواند آنها را کامل‌کند یا صیقلشان دهد ولی از بین بردنشان امکان پذیر نیست، این تأثیرات اولیه می‌توانند کار هنرپیشه درآفرینندگی نقش را بکلی مختل‌کنند و از بین ببرند، یا آنکه‌آن را فلج سازند ، ریشه‌های احساس را قطع کنند ویا احساس را عامل و باطل سازند و یا این که حرارت هنرپیشه را در کار برروی نقش خاموش و سرد کننـد .

این تأثیرات اولیه چه خوب باشند وچه بد چون ناگهانی و در ابتدای‌کار تأثیر خود راگذاشته‌اند در فکر هنرمند شکل می‌گیرند و مرکز احساس خلاقه هنرمند می‌گردند ، پس اثر مرحله‌آشنائی هنرپیشه بانقش،تاآخرکار هنرپیشه در آفرینندگی نقش باقی میماند و اگر این تأثیرات‌که در همان اولین وهله خواندن نمایشنامه و آشنائی با نقش اثر خود را می‌بخشند ، صحیح باشند، برای موفقیت هنرپیشه درآفرنیش نقش سلاحی‌خواهند بود .

جبران یك تأثیربدکه در مرحله‌آشنائی با نقش ایجاد شده بمراتب مشکل است.

بنابراین : هنرپیشه بایستی در اولین مرحله آشنائی با نقش دقت و تمرکـز توجه کامل داشته باشد . چون این اولین پله‌آفرینندگی نقش می‌باشد .

این لحظه‌آشنائی اگربطورغلط انجام‌گیرد بسیارخطرناك خواهد بود چون‌نتیجه‌اش ضایع شدن نوشته نویسنده می‌گردد،چون در نتیجه آشنائی غلط ، تصور غلطی ازنمایشنامه و نقش در فکر ایجاد می‌شود و یا یك چیز بدتری ایجاد می‌شودکه‌آن را تصور قبلی(درك و برداشت ناقص) مینامیم .

وجود و خطرات برداشت و تصور قبلی

مبارزه با برداشت و تصور قبلی مشکل و طولانی است ، آرکادی نیکلایویچ نظر خود را در باره تصور و برداشت قبلی چنین بیان کرد : تصور و برداشت قبلی انواع مختلف دارد ، اینطور شروع کنیم، بگوئیم که تصور و برداشت قبلی می‌تواند مثبت و یا منفی باشد .

برای مثال دو موردی که در باره «گورکو» و«ویونزو» هم‌اکنون باآن روبرو بودیم در نظر می‌گیریم .

شما گورکو،فقط قسمتی از اتللو را شناخته‌اید یعنی فقط با نقش قهرمان‌آن آشنا شده‌اید و شما ویونزو ، بسیاری از اتفاقات نمایشنامه را بعلت اینکه اوراق کتابتان گم شده‌اند نمی‌دانید .

این طور مجسم کنید که شخص از یک تابلو ، یک شکل زیبا را ببرد و بیرون بیاورد یا اینکه شخص تکه‌های مختلف یک تابلوی بزرگ نقاشی را بطور مجزا بشما نشان دهد .

آیا شما می‌توانید با دیدن این اجزا تمام تابلوهای نقاشی را بطورکامل مجسم و در باره‌اش قضاوت کنید ؟

البته متوجه هستیدکه چه اشتباهی می‌تواند در این کار رخ دهد ؛ خوب است که تراژدی اتللو در تمام قسمتهایش کامل می‌باشد و در صورتی‌که طور دیگری بود یعنی‌شاعر فقط در آفرینش قهرمان نمایشنامه موفقیت می‌داشت و برای قسمتهای دیگر وقتی مبذول نمی‌داشت .

در این حالت اگر هنرپیشه قضاوتش در مورد نمایشنامه برپایه واساس نقش‌خودیعنی نقشی‌که توسط نویسنده خوب آفریده شده می‌بود واضح است‌که اثربد بودن قسمتهای‌دیگر نمایشنامه در او بی‌تأثیر می‌شد و به این ترتیب یك تصور و برداشت قبلی مثبت بدست می‌آورد .

اما در صورتی‌که نویسنده در قسمتهای دیگر نمایشنامه موفق بوده باشد و این نقش بخصوص مورد نظر هنرپیشه را خوب نیافریده باشد برعکس حالت قبل ، برداشت و تصور منفی و غلطی نسبت به‌نمایشنامه پیدا می‌کند . در مثال زیر تأثیر بی‌حد برداشت وتصورقبلی واضح و آشکار می‌شود :

یکی ازهنرپیشه‌های زن معروف در نمایشنامه «بازرس کل» و «خرد رنج می‌آفریند» راوی صحنه ندیده بود و این دو نمایشنامه را فقط از زمان تحصیل در دبیرستان و در کلاس تاریخ ادبیات شناخته بود و بیاد داشت .

این دو اثر در فکر خود او تکامل نیافته بودند بلکه آنها را از بحث و انتقادی که معلم کم استعدادش کرده بود در خاطر داشت .

این خانم هنرمند تمام شرحی که راجع به‌این دو نمایشنامه شنیده بود بسیار خوب بیادداشت و این‌طور قانع شده بود ودر فکرش فرورفته بود که این دو نمایشنامه قشنگند ولی خسته‌کننده هستند ، دیگر غیر ممکن شد که این درك و تصور قبلی ایجاد شده در فکر این خانم هنرمند را پاك کرد تا این که خوشبختانه قرار شد که او در هر دو نمایشنامه بازی کند و به این ترتیب پس از سالها بعداز اینکه توانست در این دو اثر زندگی کند . بالاخره موفق شد که خود را از آن برداشت و تصور قبلی برهاند واین دو اثر ممتاز را با چشمهای خودش ببیند . مواظب باشید شما هم به‌هنگام کار بر اتللو چنین حالتی برایتان پیش نیاید .

ـ همگی گفتند : ما این نمایشنامه را در دبیرستان نشناخته‌ایم و داستانش را آنجا نشنیده‌ایم .

ـ برداشت و تصور و قضاوت قبلی فقط در دبیرستان بوجود نمی‌آید، علتهای بسیاری باعث می‌شوند که یك برداشت و تصور قبلی خطرناك در روح هنرمند رسوخ کند .

تصور کنید که شما قبل از خواندن نمایشنامه ، مقداری نقد و قضاوت خوب یا بد در باره این نمایشنامه بشنوید و بعد خودتان هم بدون اینکه نمایشنامه را خوانده باشید شروع کنید دو باره قضاوت کنید ، واضح است که هنرمند باچنین خاری در روحش آمادگی پذیرش کمتری پیدا خواهد کرد .

بدین‌ترتیب که هنرپیشه بجای برقرار کردن ارتباط مستقیم بین خود و نمایشنامه و و تأثیر بلاواسطه آن و بالاخره آفرینش نقش ، خود را بوسیله عقاید دیگران از نمایشنامه دور می‌کند و درنتیجه همیشه احساس نارضایتی وخرده‌گیری پیدا می‌کند .

عواقب تصور و برداشت قبلی برای هنرمند مایل شدن او به‌عیب‌جوئی است که این خود مانع بزرگی برای هنرمند بخاطر خلق کردن درکارش می‌باشد .

بسیاری‌براین عقیده‌اند که‌هنرمند مستعد کسی است که بتواند خطاهای اثر را با دیدن انتقادی‌بیابد ولی در حقیقت مهمتر و مشکل‌تردیدن زیبائیهای اثر وبه عبارت دیگر یافتن امتیازات آن است ، اگر هنرمند به‌این ترتیب عمل کند از برداشت و تصور قبلی خود را می‌رهاند .

اگـر شما نتوانستید با ذوق شخصی خودتان ، عقیده‌ئی در بـاره نوشته‌ئی بیابید ، بدانید که نمی‌توانید در مقابل افکار عمومی که در باره آثـار کلاسیك ایجاد و سنت شده مقاومت و پایداری کنید و همین افکار سنت شده شما را تحت فشار می گذارد و مجبورتان میکند که اتللو را همانطور بفهمید که افکار عمومی قبول کرده .

اما این تنها کافی نیست که هنرمند خود را از تأثیراین افکار عمومی برکنار بدارد بلکه بایستی در اولین وحله خواندن نمایشنامه ، حالتی در خـود ایجاد کند کـه استعداد پذیرندگیش وقدرت تجسمش بخاطر آفرینندگی ، قوی‌تر و آمـاده باشد ، بـایستی خـود را کاملاً آمـاده پذیرش اثـر منتج از اولین دفعه خواندن نمایشنامه سازد ، بایستی برای اولین آشنائی بـا نمایشنامه زمان و مکانی انتخاب کند و خـواندن نمایشنامـه را در فضای مناسبی‌انجام‌دهد کـه روحش را به هیجان آورد و باعث دقت و تمرکـز توجهش گـردد و احساسش را روشن و شعله‌ور سازد، در موقـع خواندن نمایشنامه هیچ چیز نباید بـاعث اختلال و مزاحمت گردد . شخص باید در موقع خواندن نمایشنامه جسماً و روحاً آسوده وآماده باشد .

هرکسی از روی تجربیات خودش برای خواندن نمایشنامه طریقی بـرمی‌گزیند ، یك کسی مایل است که نمایشنامه را خودش در تنهائی و سکوت در اطاق بخواند . دیگری ترجیح می‌دهد که نمایشنامه را درجمع خانواده هنرمندش (گروه هنری که او عضوش‌است) بشنود ، امکان بروز اشتباه در این حالت دوم کم نیست .

معمولاً خواندن نمایشنامه را در جمع هنرمندان به‌کسی که دارای صدای طنین‌دار و بیانی واضح وآشکار دارد می‌سپارند و البته فقط چند دقیقه قبل ازشروع خواندن، نمایشنامه را به او می‌دهند .

بنابراین تعجبی ندارد اگر این شخص ، نمایشنامه را هـرطورکـه مورد سلیقه‌اش باشد بدون اینکه ازوجودآن اطلاعی‌داشته باشد بخواند . من اتفاقی در این مورد بخاطرم آمدکه بعنوان مثال ذکر می‌کنم :

درحین خواندن نمایشنامه‌ئی در جمع هنرمندان، کسی‌که نمایشنامه را میخواندموقع خواندن نقش کسی که نام « پیرمرد » داشت ، نوشته نقش را، با صدای لرزان پیر مردها می‌خواند و نمی‌دانست که این شخص بازی ، جوانی است که بعلت شکست در زندگی، لقب پیرمرد برای خود برگزیده و این نام به‌او داده شده ؛ چنین اشتباهاتی هستند کـه ایجاد اثرغلط می‌کنند و هنرپیشه را بطرف برداشت و تصور قبلی می‌کشانند و امـا خوانده شدن نمایشنامه توسط یك شخص مطلع کـه با تشریح و تجزیه و تحلیل نمایشنامه همراه بـاشد و نمایشنامه مثل تصویر مجسم گردد باز هم باعث نمو بـرداشت و تصور قبلی در هنرپیشه

مـی‌شود .

حالتی را مجسم کنید که درك نمایشنامه خوان درمورد نمایشنامه با نویسنده نمایشنامه اختلاف‌داشته‌باشدواز آن فاصله بگیردو نمایشنامه خوان طوری نمایشنامه را بخواندکه‌هنرپیشه متوجه نکات ضعف نمایشنامه نشود .

در این حالت با وجوداینکه ازجهت خوبی نمایشنامه دیده و معرفی شده بازبرداشت و تصور قبلی غلط بوجود می‌آید و بعد مبارزه باآن بسیار زجرآور خواهد بود و رهائی‌از اشتیاق کاذبی‌که نمایشنامه خوان در وجود هنرپیشه بوجودآورده بسیار مشکل خواهدبود و واضح است هر چقدر نمایشنامه خوان با استعدادتر و با ذوق‌تر باشد احساسی را که در وجود هنرپیشه بطور اشتباه و غلط ایجاد می‌کند فریبنده‌تر و عمیق‌تر خواهد بود ، دراین حالت وضع هنرپیشه کاملاً نا امیدکننده است چون از یکطرف قدرت ایـن را ندارد از احساس اشتباهی‌که نمایشنامه خوان در او بوجود آورده چشم پوشی‌کند و از طرف دیگر آن تجزیه و تحلیل اشتباه را نیز با نمایشنامه منطبق نمی‌یابد و بهمین‌جهت خود را مشتاق پذیرش نقش نمی‌بیند .

هرچه هنرپیشه حساستر باشد ، چیزهائی راکه در حین خواندن نمایشنامه می‌شنود بیشتر باور می‌کند .

حالا موردی دیگر را بررسی می‌کنیم : بعضی از نویسندگان ، نمایشنامه خـود را خودشان بسیار خوب وعالی می‌خوانند وبه‌این‌ترتیب اغلب موفقیت بزرگی برای نمایشنامه خود فراهم می‌آورند .

بعداز تشکر وتشویق بسیار ازنویسنده ، نمایشنامه را با جلال و جبروت تمام به‌تآتر می‌سپارند وگروه هنرپیشه‌ها هم از این‌که روی یك اثر عالی‌کار خواهندکرد . مثل برق گرفته‌ها به‌هیجان‌آمده و بسیار مشتاق هستند . اما وقتی هنرپیشه در اطاق‌کارش درسکوت برای بار دوم نمایشنامه را می‌خواند با تعجب بسیار از اشتباه بیرون می‌آید ، از اشتباهی که از شنیدن نمایشنامه در بار اول خواندن‌آن برایش ایجاد شده ، چون هرچه چیزی‌را کـه در بار اول نمایشنامه خـوانی او را مشتاق کرده ، اکنون در نمایشنامـه می‌جوید و نمی‌یـابد .

پس حالا ببینیم این رمزش درچه بوده : نمایشنامه خوان با ذوقی‌که داشته‌باخواندن نمایشنامه ، بهترین نکات و امتیازات نمایشنامه را جلوه بخشیده و همگی را مشتاق ساخته و وقتی هم خواندن نمایشنامه را به‌اتمام رسانیده ، رفته است و این درخشندگی را نیز بـا خود برده و نکات ضعیف وبد نمایشنامه را با خود نمایشنامه بجای‌گذاشته .

حالا چگونه بایستی تحت تأثیر ذوق نمایشنامه خوان قرار نگیریم و نکات بدوضعیف نمایشنامه را متوجه شویم ؟

چون به این ترتیب برای خاطر نمایشنامه یك درك و تصور قبلی ایجاد شده که البته باید برضدآن مبارزه کرد .

زیرا هنرمند چیزی راکه نمایشنامه خوان با ذوق خوانده و بـرای او خیلی جالب جلوه گر شده روی صحنه نمی‌تواند نشان دهد .

درچنین مواردبرداشت وتصورقبلی، بسیار قوی ونفوذ پذیری زیادی داردبرای اینکه نویسنده با تصمیمی راسخ و نمایشنامه خوان هم باآمادگی کامل‌که برای خواندن‌نمایشنامه دارد . تمام نیروی خود را برای حضور در جلسه و جمع هنرمندان بسیج می‌کنند و در این جلسه نویسنده ونمایشنامه خوان با ذوق ازاثر جدید بابیانی حکمرانه‌برای‌شنوندگان صحبت می‌کنند ودیگر جای‌تعجبی نخواهد بود اگرهنرپیشه که برای اولین باربانمایشنامه آشنا می‌شود ، بدون اینکه بتواند خود را کنترل کند نمایشنامه در او مؤثر واقع می‌شود حتی اگر بعضی ازآنها غلط باشند و علت همان تسلط و قدرت بی‌حد نویسنده نمایشنامه‌خوان است که خوب خود را آماده کرده‌اند تا برروی شنونده‌ای کـه آماده نیست تأثیر بـگذارند .

باید خیلی مواظب بودکه برداشت و تصور قبلی اضافه دیگری بوجود نیایدتاشخص مجبور نشود بعد باآن هم مبارزه کند ، صحیح‌ترین راه این است‌که : اولین دفعه خواندن نمایشنامه ساده انجام بگیرد و در این بار اول خط سیر اصلی نمایشنامه و چگونگی تکامل و توسعه آن و ارزش ادبی‌آن دقت و درك شود .

نمایشنامه‌خوان بایستی برای هنرپیشه‌ها نقطه‌اوج و نتیجه نمایشنامه را واضح‌سازد. نمایشنامه‌خوان بایستی در اولین وهله خواندن نمایشنامه ، خط سیر کلی نمایشنامه وتکامل روحی‌نقش‌ها وتوسعه وتکامل تمام نمایشنامه راتوضیح دهد .

نمایشنامه خوان بهاین ترتیب بایستی بهنرپیشه‌ها کمك‌کندکه آنها فوراً یك قسمت کوچکی از(من) خود را در نقششان بیابند . این آموزش برای ما آموزشی هنری نامیده مـی‌شود .

اما اگر شخص برای اولین بار خودش تنها در اطاق کارش نمایشنامه را می‌خواند. باید بداند که چگونه‌این کار واثـر جدید را شروع کند : بـایستی وقت مناسبی بـرای خواندن نمایشنامه در نظر بگیرد وسعی کند کـه بهیچوجه برداشت و تصور قبلی در ذهنش راه‌نیابـد.

حالا این برداشت وتصور قبلی درهنگامی‌که شخص درتنهائی نمایشنامه را می‌خواند

چطور بوجود می‌آید ؟

به‌نظر من در اثر ناراحیتهای شخصی است که با خواندن نمایشنامه هم هیچ ارتباطی ندارند یا در اثر یك حالت و وضع بد روحی و یا در اثر یك حالت تنبلی و بی‌تفاوتی و بی‌توجهی و یك احساس ناهم‌آهنگ و علتهای دیگر ایجاد می‌شود .

نوشته‌ی : نوید لوز دوغرو

ترجمه‌ی : اسماعیل عباسی

تآتر در ترکیه

۲ ـ دورهٔ جدید

پس ازسال ۱۸۳۹ دگرگونی‌های همه‌جانبه‌ای درتآتر ترکیه به‌وقوع پیوست ؛ دراین دوره که به دورهٔ «تنظیمات»(۱) معروف است علاوه براین که تآتر ترکیه اندیشه‌های‌شرق را در دست داشت به‌ایده‌ها و افکار غرب نیز چشم دوخته بود .

اولین نمایشنامه‌ای‌که به‌چاپ رسید «شاعر اولنمه‌سی»(۲) (عروسی شاعر) نام داشت که در سال ۱۸۶۰ وسیله‌ی «ابراهیم شناسی»(۳) نوشته شده بود .

---

1 - Tanzimat -2 Sair Evlenmesi
3 - Ibrahim Sinasi

این فارس تك پرده‌ای ازدواج‌های سنتی و آخوندها را به بادطنز گرفته بودوحاوی این پیام بود که نباید از گفته‌های آنان کورکورانه تبعیت کرد . این نمایشنامه نسبت بـه زمان خود نمایشنامه‌ای بسیار پیشرفته بود .

این اثر تحت هیچ یك از دوبازی «قاراگوز»(۱) و «اورتا اویونی»(۲) نبود وبر- عکس به‌خاطر الگوی بدیع و محتوای طنزآلود خود روشی را بنیان گذاشت کـه دیگران بعدها ازآن تقلید کردند .

بطوری‌که بعداز آن دهها نمایشنامه رفتارهای سنتی و غیر اصولی را مـورد نکوهش قرار دادند و در راه روشنگری مردم مسائلی را مطرح کردند .

«احمدمدحت افندی»(۳) (۱۹۱۲ ـ ۱۸۴۴) در نمایشنامه‌ی «ای‌واه»(۴) (ای‌وای! ۱۸۸۶) تعدد زوجات را به سخره گرفت ودر نمایشنامه «آچیق باش»(۵) (سر باز۱۸۷۵) تعصب کورکورانه‌و خشك اندیشانه‌ی‌آخوندها را مـورد حمله قرار داد و در نمایشنامه‌ی «چنگی»(۶) (رقاصه ، ۱۸۸۵) از اندیشه‌های سنتی و خرافات انتقاد کرد .

«محمد رفعت» (۷) (۱۹۰۷-۱۸۵۱) ، در «گورونك» (۸) (سنن ، ۱۸۷۳) از نتایج فجیع و گاه خنده‌آور پیروی از سنت‌های قرار دادی و پوسیده سخن گفت .

«جناپ شهاب‌الدین»(۹) (۱۹۳۴-۱۸۷۰) ، همچون «شناسی» در «کوربه» (۱۰) (کلك‌کور ۱۹۱۴) نیش قلمش را متوجه ازدواج‌های سنتی می‌کند .

موضوعاتی‌که در نمایشنامه‌ها مطرح می‌شود گونه‌گونه‌اند ، و «نوری»(۱۱) به‌سراغ اشخاصی می‌رودکه ناآگاهانه از رفتارهای غـربی تقلید می‌کنند و در نمایشنامه «زمانـه شیك‌لری» (۱۲) (شیك پوشان عصرما ، ۱۸۷۴) این‌گونه رفتارها را نکوهش می‌کند.

«حسین‌سوآت» (۱۳) (۱۹۴۲- ۱۸۶۸) در «یامالار» (۱۴) (وصله‌ها ، ۱۹۱۹) ازدواج‌های ناجور را مورد تحلیل قرار می‌دهد .

از نمایشنامه های معروف این دوره می‌توان «وطن یاهوت سیلیستر» (۱۵) (وطن یا سیلیستریا ۱۸۷۳) نوشته‌ی «نامیك‌کمال»(۱۶) را نام برد .

به‌هنگام نوشتن‌این‌نمایشنامه بحرانی ترکیه‌عثمانی‌را فراگرفته‌بود . نمایشنامه‌حاوی

---

1 - Karagëz . 2 - Orta oyunu . 3 - Ahmet Mithat Efendi 4 - Eyvah 5 - Acik Bas 6 -Cengi
7 - Mehmet Rifat 8 - Gorenek 9 - Cenap Sahabettin
10 - Korebe 11 - Nuri 12 - Zamane Siklari
13 - Huseyin Suat 14 - Yamalar 15 - Vatan Yahut Silistre 16 - Namik Kemal

اندیشه‌های ناسیونالیستی بود و تماشاگران بخصوص نظامیان پس از پایان نمایش در خیابان‌ها به‌راه افتادند و با فریادهای «زنده باد کمال !» به‌تظاهرات پرداختند . این «زنگ خطری بود برای «سلطان عبدالعزیز» که نقش «کمال» را در رهبری شورش دست کم نپانگارد . بدین ترتیب «سلطان عبدالعزیز» ، کمال را تبعید کرد .

امروزه ما این نمایشنامه را گزافه‌گویی بیش نمی‌دانیم ولی در آن عصر تأثیرش چنان بود که نمایشنامه نویسان دیگر را به‌وسوسه انداخت تا مسایلی نظیر آن را در نمایشنامه‌های خود مطرح کنند . در بعضی از نمایشنامه‌ها به افتخارات امپراتوری عثمانی اشاره‌ها شد و در برخی دیگر از تمدن اسلامی یاد کردند .

از نمایشنامه‌های خوب این دوره میتوان «یا قاضی یا شهید» (۱) (۱۸۷۳) نوشته‌ی «محمد رفعت»(۲) را ذکر کرد .

برخی اوقات اساطیر و قهرمانان ایرانی مورد توجه نویسندگان ترك قرار گرفته و در خلق آثار خلق از آنها بهره‌ها جسته‌اند .

«احمدمدحت افندی»(۳) «سیاوش ـ ۱۸۸۵» را باالهام از افسانه‌های ایرانی نوشت و «شمس‌الدین سامی»(۴) (۱۹۰۴ ـ ۱۸۵۰) نیز نمایشنامه‌ای به‌وجود آورد به نام «کاوه» (۱۸۷۷) که آهنگری مردم را علیه شاه ستمگر می‌شوراند.

در نمایشنامه «گولنهاد» (۱۸۷۵) نوشته «نامیك کمال» فرمانروای ستمگری است که دختر عمو و پسرعمویش عاشق یکدیگرند ولی فرمانروا نیز دختر را دوست دارد با دسیسه و نیرنگ می‌خواهد علاقه آنها را نسبت به‌هم از میان بردارد، اگرچه برای مدتی کوتاه موفقیت با اوست ولی در آخر بازی عشق برهمه چیز پیروز می‌شود .

«احمد مدحت افندی» کـه همچنین توسط سلطان تبعید شده بـود پس از بازگشت نمایشنامه‌ی «انتقام یا تمدن اروپائی»(۵) (۱۸۷۵) را نوشت . نمایشنامه از ستمگری‌های فئودال‌ها سخن می گوید .

«عبدالحمید دوم» که در سال ۱۸۷۶ برتخت سلطنت نشست ، نسبت بـه عبدالعزیز سرسختی بیشتری از خود نشان داد و سانسور سنگین را بر نمایش‌ها اعمال کرد و تا سال ۱۹۰۸ هیچ نمایشنامه جدی‌نه نوشته شد و نه‌روی صحنه‌آمد . بعداز سال ۱۹۰۸ تغییراتی که درقانون اساسی داده شدنمایشنامه‌های قدیمی میهن پرستانه تجدید شد و نمایشنامه‌های جدید دیگری نیز در این زمینه ارائه شد .

---

1 - Ya Gazi ya Sehit 2 - Mehmed Rifat
3 - Ahmet Mithat Efendi 4 - Semsettin Sami
5 - Ahz-i Sar yahut Avrupa,nin Eski Medeniyeti

از جمله می‌توان «اولدوزن سونو»(۱) (آخرین روزهای کاخ ییلدیز ۱۹۰۹)راکه «احمد جواد»(۲) و نمایشنامه «سلطان سلیم ثالث» (۳) (سلطان سلیم سوم ۱۹۱۰) راکه «جلال اسد»(۴) به‌رشته‌ی تحریر درآورده بودند نام برد .

موضوع اغلب نمایشنامه‌های این دوره را عشق ، دسیسه ، سوءتفاهم ، فداکاری در راه عشق ، گیرافتادن دردوراهی عشق ووظیفه و... تشکیل‌می‌داد. در «زوالليچوجوق»(۵) (کودك بینوا ۱۸۷۴) قهرمان داستان دختری است که پسر عمویش را دوست دارد وتصمیم به‌ازدواج با اوداگرفته است. ولی «پاشا»ی ثروتمند می‌خواهد با وی ازدواج کندوحتی حاضراست قرض‌های پدر دختررا نیزبپردازد . دختر علیرغم میل باطنی‌اش به‌حکم وظیفه وبخاطر پدر تصمیم می گیرد با«پاشا» ازدواج کند ولی بیماری او را امان نمی‌دهد ودخترك می‌میرد . در آخر داستان معشوق دختر با خوردن زهر به زندگی خوش پایان می‌دهد .

---

1 - Yidiz'in Sonu 2 - Ahmet Cevat 3 - Sultan Selim Salis
4 - Celâl Esat 5 - Zavalli Gocuk

نوشته‌ی : رابرت گی‌زر

ترجمه‌ی : ج . نوائی

آزادی شیطانی

«زیرجلد مجسمه‌ی آزادی»(۱) نمایشنامه‌تازه‌ی «یوگنی‌یوتوشنکو» ، پس‌از بازپسین بحث و گفتگو ، در ردیف نمایشنامه‌های تآتر « تاگانکا » (Taganka)مسکو ، جای گرفت .

بحث و گفتگو ، برسر رگه‌های ضد امریکایی نمایشنامه در گرفته بود . بیشترین قسمت نمایشنامه درباره‌ی امریکا ۱۹۶۸ است وبیشترین قسمت‌آن به‌سوعقصدها ، شورش‌ها اعتراض‌ها می‌پردازد .

نمایشنامه ، با استفاده‌ی پرجذبه از چراغ‌های چشمک‌زن ،های وهوی و نعره‌های

---

1 – Under The Skin of The Statue of Liberty

گوش‌خراش‌ودیزه‌کاریهای‌خاص «یوری لیوبیموف» (Yuri Lyubimov)، کارگردان برجسته‌ی تآتر تاگانکا به‌صحنه رفته است.

یوتوشنکو ولیوبیموف مسأله اجرای نمایشنامه را افزون بریك سال پیش‌موردمطالعه قرار داده بودند ؛ یعنی پیش از آنکه مناسبات امریکا ـ شوروی در کنفرانس عالی‌سران در ماه مه گذشته ، مورد گفتگو قرار گیرد .

این دو ، حتی ، قرار بود در اوایل سال ۱۹۷۲ به‌امریکا سفر کنند و از نزدیك صحنه‌ی رخدادهای نمایشنامه را مورد مطالعه قرار دهند .

اما لیوبیموف ، (که دیریست بعنوان شخصیت ستیزه جو شهرت یافته) اجازه نیافت شوروی را ترك کند و یوتوشنکو به‌تنهایی به امریکا رفت .

تمرینهای نمایشنامه در فصل پائیز پایان یافت و در این هنگام ایوان سالدران (Bureaucratz) فرهنگی مسکو ، متوجه شدند ، که نمایشنامه ممکن است سخت ضد امریکایی تلقی شود وبدینسان برای ریچارد نیکسون؛ همکار تازه‌ی شوروی درسیاست‌صلح و دوستی ، رنجش خاطر ببار آورد .

برخی از دست اندرکاران آگاه مسکومی گفتند بحث برسراین بوده که نمایشنامه ، با توجه به‌مناسبات تازه‌ی شوروی‌ـامریکا می‌باید اجراء شود یا بایدآن را مورد تجدید نظر قرار داد ؟

گروهی از هم اینان ، ساز دیگری را کوك می کردند و می گفتند در داخل گروه تآتر «تاگانکا» نامدارترین هنرپیشگان ، از شرکت در نمایشنامه به‌سبب اینکه متن آن را نمی‌پسندیدند ، خودداری می کردند .

با این همه ، اگر قرار باشدکه واقعیت‌های جامعه امریکا را نادیده بگیریم ، شاید خود نیکسون نیز ، درصورتی که‌مجالی می‌داشت ونمایشنامه را تماشا می کرد ، آن‌راسخت ضد امریکایی میافت .

یوتوشنکو ، در نمایشنامه تلفه‌اش ، به‌سان برخی از صاحب‌نظران امریکایی ، رخدادهای ۱۹۶۸ برخوردگاه امریکا را ، از دریچه‌ی تغییرات ناگهانی در جامعه‌ی‌این کشور می‌نگرد .

وی عمو-سام را در ورطه خشونت وکشاکش غوطه‌ور می‌بیند و نمایشنامه را با این اظهار نظر پایان می‌بردکه اگر مسیح به‌امریکای امروز باز می گشت ، بار دیگر مصلوب می‌شد . (این نظر در حالی‌که نمایشنامه به نقطه پایان نزدیك می‌شود ، بنحوی زنده نشان داده می‌شود) .

در این‌حال، دختران‌بلوند-و زیبا-در حالی‌که شکلك مجسمه‌ی‌آزادی را در میآورد،

یکی از سروده‌های یوتوشنکو را میخواند :

این که می‌گویند مردم آزادند
دروغ مجسمه‌هاست
بنای تاریخی شبحی بیش نیست .
تکه‌های آزادی هنوز بهم نچسبیده است ،
و اجزایی از پیکر معصومش
در گوشه و کنار پراکنده است
آن سان که گویی بر تخت مسلخ
سلاخی شده است .

یوتوشنکو در این نمایشنامه ، ازسفرش به‌امریکا در سال ۱۹۶۸ ، سخن میگوید: «به‌هر کجاکه نظر اندازی ، مایه‌های شرمساری را خواهی دید.» زیر جلد مجسمه‌آزادی، برمحور رخدادهایی گونه‌گونی دور می‌زند و ستیزاز نکته‌های انحرافی در باره‌سوءقصدبه «جان» و «رابرت کندی» و«مارتین لوتر کینگ» وستیزجویی وقت‌وبیوقت پلیس با جوانان و سخنرانیهای طولانی‌که حاوی انتقادهای سرزنش‌آمیز است ، ترکیب یافته .

تنهااشاره‌ی‌امیددا،اززبان مهربان‌وگستاخ دکتر«بنجامین اسپاک» (Bengamin Spock)[1] می‌شنویم .

وی با زبان شعری یوتوشنکو ، میگوید ، نومید نباشید ، بـه‌فرزندان خـود ایمان آورید . برآیند تمامی این صحنه‌ها، تصویر ذهنی ارتباط گروهی شوروی از امریکا را بی‌آن‌که درآن غوروشور و یاژرفکاوی شود ـ قوت می‌بخشد .

بیشترین شعر یوتوشنکو گزارش‌گونه و مجادله آمیز است وکمترین‌آگاهی تازه‌ای در باره علت‌ها و معلول‌ها یااهمیت خشونت امریکا بدست نمی‌دهد ، حال‌آنکه طرح‌چنین مسأله‌ای برای تماشاگر نسبتاً جدا مانده و متروی شوروی ، در خور اهمیت است .

شهرت و اعتبار یوتوشنکو ، در سالهای اخیر ، تاحدی رخ باخته است و علت این امر هم واکنش‌های گونه‌گونی است‌که در برابر عدم خلاقیت او ـ که نسبت بـه سالهای اولیه شاعریش کم‌پرتوشده ـنشان داده می‌شود. شعرهای این نمایشنامه، پیش ازاین‌منتشر شده بود و بسان شعرهای ناب‌او توجه چندانی را برنیآنگیخت .

نمایشنامه با وجوداستخوان‌بندی محکم و شکل ظاهرش ، مـوقع تأتر تـاگانکا را مورد بحث قرار داده است .

---

۱ ـ بنجامین اسپاک ، پزشك برجسته امراض کودکان و یکی از مبارزان سرسخت سیاسی امریکاست‌که افکاری چپ گرایانه دارد .

با این وجود ، نمایشنامه چند هفته‌ای است که بر صحنه است و با استقبال شایانی روبرو شده‌است .

لیوبیموف کارگردان برجسته‌ی تآتر تاگانکا ، شیفته‌ی تأثیرات تآتر نامرسوم است و شیوه‌ی پرداخت نوگرایان اروپایی ، از «برشت» گرفته تـا «پیتربروك» را بازگرفته وزنده‌ترین بازی‌ها را در تآترمسکو باز آفریده است .

تمامی کارهای او مردم پسندانه بوده و برخی از آنها ، در مقایسه با هر معیاری ، درخشش خیره‌کننده‌ای داشته است ، ناگفته نماندکه اجرای او از «هملت» بهترین‌قطعه‌ی تآتری سال پیش بود .

اما ، برای اجرای نمایشنامه‌ی زیر جلد آزادی ، جایگاه جلو تآتر از پانزده تن پلیس کلاه خود به‌سر پر شده بود.

هریك ازآنان با چوب دستی سفید شب‌نما و ناسزاگویان منتظرفرصت مناسب بودند وگه‌گاه نیز بدرون صحنه می‌پریدند تا به‌جوانان ضرب‌شستی نشان دهند . این صحنه‌ها با دو چراغ چشمك‌زن روشن وخاموش می‌شد ؛ استفاده از چنین ابراز الکترونیك،توانایی و استادی‌کار لیوبیموف را باز می‌نماید :

تماشاگر خارجی شاید به‌جرئت نتواند اظهار نظرکندکه چرا این نمایشنامه‌باچنین استقبال پرشوری روبرو شده است .

بـازی در خور توجه هنرپیشگان تآتر تاگانکا ، مـوزیك دلنواز و ریزه کاریهای سرگرم‌کننده لیوبیموف ، به‌تمامی ، در این امر نقش اساسی را ایفاءکرده است .

افزون بر این ، یکی از تماشاگران روسی ، علت دیگری را نیز بـر می‌شمرد . وی می‌گفت :

نمایشنامه ، در باره‌ی واقعیت سیاسی این روزگار ـ دست کم در شکل ظاهر قضیه، سخن می‌گوید .

این امر سندی بی‌همتا به دست تماشاگر روسی داده است ؛ تماشاگری کـه برحسب معمول دربی‌ترکیب ادبیات کلاسیك و واقع‌گرایی اجتماعی (Socialist Kealism) است .

اما دیر گاهی است بحث بر سراین درگرفته‌که آیا بهیچ یك از این دو مکتب به تماشاگر این احساس را می‌دهدکه در جهان واقعی شرکت دارد ؟.

نوشته‌ی : بهرام بیضائی

مدخلی بر یك قیاس

«الف»

متنی‌که میاید ترجمه‌ی نمایشنامه‌ی «بنکی روی پل» اثر «یاسوکیو» است‌که‌ازروی برگردان انگلیسی «آرتورویلی»(۱) به فارسی برگردانده شده .

توضیح راجع به‌این متن نباید مشکل باشد ولی هست ، زیرا عموماً رسم نیست‌که اینجا کسی چیزی از نمایش ژاپن و از «نو» بداند(۲) ، بنابراین معرفت مشترکی برای

۱ ـ کتاب The No Plays of Japan چاپ لندن . انتشار چاپ اول ۱۹۲۱ میلادی .

۲ ـ اگر کسی‌بخواهد، درزبان فارسی میتواند رجوع کند به‌کتاب «نمایش‌درژاپن» چاپ ۱۳۴۳

شروع یك توضیح وجود ندارد وبه‌این ترتیب توضیح شروع شده است .

واژه‌ی«نو» یعنی «قادربودن» که منظور ازآن «استعداد» است ، و «نمایش استعداد» ودرآخرکار«نمایش». شکلی ازنمایش درقرنهای یازدهم‌تاسیزدهم میلادی درژاپن پاگرفته بود ، ولی آنچه ما امروزه نمایش « نو» می‌شناسیم در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم توسط «کان‌آمی‌کیوتسوگو» و پسرش «سه‌آمی موتوگیو» شکل‌گرفت . این پدر و فرزندکه هردو برزمینه‌ای از نظام «شوگونی» حاکم درآن عصر ، ولی در طریقه‌ی بودائی «ذن» رشدیافتند ، طی حدودنیم قرن ، با تجدید نظرکردن ، دگوگون ساختن ، وجمع‌آوری و بارور کـردن ، و سرانجام از طـریق خلق شخصی ، مکتب جـدیـد نمایش نو «Kanze» را به‌وجودآوردند .

«سه‌آمی» که حدود یکصد نمایشنامه نوشت، ونیز نمایشنامه‌های پیشینیان‌راجمع‌آوری و اصلاح‌کرد ، در ضمن، اندیشه‌های خود را در باره‌ی نمایش بروی کاغذآورد و قواعد و مسائل زیباشناسی «نو» را جمع‌کرد ونگاشت . مجموعه‌ی نوشته‌های نظری او در باره‌ی هنر و نمایش ، که بعدها به صورت‌کتاب «کاوادنشو ـ Kawadensho» درآمد ، هنوز بزرگترین و اصلی‌ترین مرجع برای شناختن «نو» است .

سه‌آمی ، نمایشنامه‌ی« نـو » را از لحاظ صورت پذیرفتن یـك بار چنین تشریح کرده است :

«شئو ـ Shu» که به‌معنای لغوی«نوع» است،ولی‌ازآن مفهوم وموضوع اراده‌می‌شود.

«ساکو ـ Saku» به‌مفهوم «ساختن» که ازآن ترکیب و ساختمان اراده می‌شود.

« شو ـ Sho» به مفهوم «نوشته» که از آن زبان متن منظور است .

طبق‌گفته‌ی«سه‌آمی»نویسنده‌سه مرحله‌ی‌اساسی نمایشنامه، یعنی «معرفی»، «بسط» و «اوج»را باید طی‌پنج قطعه ازطریق‌بیان «نو» که زبانی ادبی‌است ولی با ظرفیت‌کافی برای موسیقی و رقص ، فراهم‌کند .

معرفی‌یك‌قسمت، «بسط» سه قسمت ، و«اوج» یك قسمت‌ازکل نمایشنامه‌را می‌گیرد .

این قاعده‌ی ساختمان یعنی شیوه‌ی معرفی ، بسط و اوج در پنج‌قطعه هم برای یك نمایش به‌کار می‌رود و هم برای یك برنامه‌ی‌کامل ، که معمولاً شامل اجـرای پنج نمایش است . هر برنامه شامل اجرای پنج نمایش بود که از صبح آغاز می‌شد و تـا غروب طول می‌کشید . به‌نظر «سه‌آمی» نوع نمایش باید به نسبت ساعت و زمان تفاوت‌کند. در واقع سیر صبح تا غروب و ضربان طبیعت در مجموع برنامه منعکس بود . یـا به‌بیان دیگر ، برنامه با خود مفهومی از جهان داشت ، و ضربان زمان را در خود نمایش می‌داد .

این روش «جو ـ ها ـ کیو ـ Jo-ha-Kyo» خوانده می‌شودکه در اصل شاید

تبت مراحل موسیقی بوده؛ یعنی تغییر ضرب موسیقی. و برنامه در واقع همان بسطی را تدریجاً پیدا می‌کند که مستقل هر نمایشنامه. « جو ـ Jo » یا قسمت اول ، ساده‌ترین و مستقیم‌ترین است. «ها ـ ha » در سه قسمت، نمایش تنوع‌هاست ، و غنی‌ترین بخش از لحاظ رنگ آمیزی ، که بیش از دو قسمت دیگر قابل هضم است . « کیو ـ Kyo » قسمت نهائی است که در آن ضرب شدیدتر و تندتر است، و نمایش و هم برنامه را در اوج به پایان می‌برد .

اگر یك نمایشنامه‌ی منفرد هم‌مانند برنامه‌ی پنج نمایشی ملاحظه شود، همین ساختمان معرفی (یك قسمت) بسط (سه قسمت) و اوج (یك قسمت) در آن دیده خواهد شد ، که در نمایشنامه‌ها با این علائم مشخص می‌شود :

۱ـ قسمت معرفی : ورود بازیگر دوم (واکی ـ Waki)

۲ـ قسمت بسط : (الف) ورود بازیگر اصلی (شیته ـ Shite)

(ب) گفتگوی بین این دو.

(ج) بیان قصه‌ی اصلی.

۳ـ قسمت اوج : معمولا رقصی (به شکل ومفهوم لازم) توسط بازیگر اصلی (شیته).

چهارچوب ساختمانی بالا آن چیزی است که «سه‌آمی» به‌طور کلی می‌بیند، اما در آن حبس نمی‌شود. خود او اولین کسی است که در نمایشنامه‌هایش از این قاعده پا فراتر می‌گذارد. « سه‌آمی » مجاز می‌شمرد که ساختمان معمول پنج قسمتی برحسب ضرورت به چهار یا شش قسمت تغییر یابد ، یا اصلاً نمایشنامه در یك یا دو مجلس نوشته شود . در نمایشنامه‌های دو مجلسی خود او، معمولا فاصله‌ی لازم پس از قسمت طویل « بسط » می‌آید ، و قسمت دوم مجلس کوتاهتری است تقریبا فقط مشتمل بر « اوج » .

نباید فراموش کرد که نمایش « نو » از طریق موسیقی و رقص است که زندگی و واقعیت خود را برصحنه بازمی‌یابد ، و زبان ادبی متن هرچند زیبا ، و ساختمان نمایشنامه هرچند محکم ، اگر منجر به آن عناصر خاص نمایش یعنی مثلاً غلیان یك اوج در قالب رقصی نشود، بیهوده می‌ماند . به همین دلیل فعلا بحث راجع به نمایشنامه نویسی را رها کنیم ، و به ـ برنامه‌ی پنج قسمتی برگردیم که ممکن بود این اشکال را داشته باشد :

۱ـ سه « نو » و دومیان پرده‌ی سبك؛ یعنی دو «کیوگن» .

۲ـ پنج « نو » .

۳ـ پنج «نو» و دومیان پرده‌ی سبك (کیوگن) .

حتماً لازم نبود که نمایشنامه‌های یك برنامه برمحور یك شخصیت یا دورهٔ تاریخی بگردد، ولی هنگام انتخاب جستجو می‌شد که یك تناسب معنوی بین نمایشنامه‌ها باشد. والبته ناگزیر، در نمایشنامه‌نویسی، یا تقسیم بندی نمایشنامه‌ها «دوره‌ها» هم پیداشد. یعنی مجموعه نمایشنامه‌هائی

که برمحور یك قهرمان معین میگردد .

«بنکی روی پل» یکی از پنج نمایشنامه‌های مشهوریست که برمحور شخصیت «یوشیتسونه» یك قهرمان نامی قرن‌های میانین میچرخد. «یوشیتسونه» برادر کوچکتر و ناتنی «یوریتومو» بود و پدرش «یوشیتومو» شوگون منطقه‌ی «کاماکورا» و رئیس خاندان «میناموتو» بود . بعدازمرگ پدر، «یوریتومو» فرمانروائی را بدست گرفت وجنگهای باخاندان «تایرا» راکه درزمان پدرش شروع شده‌بود دنبال کرد. خردسالی «یوشیتسونه» تقریباً درانزوا گذاشت ، ولی بعد به‌برادرپیوست و زیرفرمان اوسرداری جنگ را برعلیه خاندان «تایرا» به‌عهده گرفت، وطی یك جنگ طولانی وسخت، عاقبت درمنطقه‌ی رود «هایکه» آنها راشکست داد وبرانداخت (افسانه‌های هایکه) . ولی درهمین هنگام براثر بدگوئی‌های آنهائی‌که از محبوبیت اونگران شده‌بودند، شوگون «یوریتومو» براوخشم گرفت ودستورقتلش‌را داد. و «یوشیتسونه» ناچار تاپایان عمردر گریز وپنهان شدن و تبعید ، به سر برد . اما پنج نمایشنامه‌ی اصلی مربوط‌به «یوشیتسونه» اینهاست :

۱ـ کوماساکا Kumasaka .

۲ـ ئبوشی ـ ئوری Eboshi – Ori .

که دراین دو«یوشیتسونه» خود مستقیماً حضورندارد، بلکه قهرمانی‌ها وماجراهای مهم خردسالی‌او توسط ارواح مختلفی‌که درحوادث با او در گیر بوده‌اند بیان‌می‌شود .

۳ـ بنکی روی پل Hashi – Benkei .

این نمایشنامه ازآن جهت نقطه‌ی عطف مجموعه است‌که باآن آثارسه‌گانه‌ی مربوط به خردسالی « یوشیتسونه » تمام می‌شود ، و آثار سه‌گانه‌ی مربوط به همراهی و دوستی «یوشیتسونه» و قهرمان دیگر « بنکی » آغازمی‌شود .

۴ـ بنکی درقایق Funa – Benkei .

که در آن « بنکی » و « یوشیتسونه » روی آب گرفتار هجوم ارواح کشته‌شدگان خاندان «تایرا»می‌شوند.

۵ـ طومار دعوت Kanjincho .

که درآن « بنکی » و «یوشیتسونه» باید از دامی‌که برای دستگیری آن‌ها گسترده شده بگذرند(۱).

۱ـ«کانجینچو» (طومار دعوت) چنان‌محبوبیتی یافت‌که بعدها به‌نمایش دیگرژاپن « کابوکی » منتقل شد . متن «کابوکی» آن ترجمه شده و درسال ۱۳۴۳ درکتاب «نمایش درژاپن» منتشر شده‌است. این ضمناً همان نمایشی است‌که «آکیراکوروساوا» درسال۱۹۴۵ آن‌را با نام « آن‌ها که بردم ببرپای نهاده بودند » به‌فیلم درآورد .

این مجموعه به جز (الف) شکل پنج‌تائی، به دوصورت سه تائی هم برنامه می‌شود. یعنی (ب) سه نمایشنامه‌ی مربوط به‌خردسالی «یوشیتسونه». (ج) سه نمایشنامه‌ی مربوط به همراهی «بنکی» و«یوشیتسونه».

تماشاگران «نو» معمولاً قصه را می‌دانند و شخصیت‌ها را می‌شناسند، همچنان که ما داستان‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌های مذهبی یا ملی خودرا می‌شناسیم. بنابراین‌تماشاگر به‌دنبال داستان تازه‌ئی نیست، بلکه به‌دنبال دیدن تازه‌ی یك داستان است. نمایش «نو» به‌این ترتیب هیچ‌چیز مخفی وحادثه‌ای، وهیچ گره هیجان انگیز ـ به‌شیوه‌ی‌دایج ـ ندارد.

آن چیز مخفی که درآن کشف می‌شود جریانی است که در پشت ظاهر می‌گذرد، و به‌جای حادثه‌ی ظاهرو گره‌هیجان انگیز استعارات واشارات و رمزها ومفاهیم قراردارند.

اشاره‌ها ومفاهیم درونی نمایش «نو» نه تنها از پرورش «ذن بودائی» سه‌آمی و دیگران می‌آید، بلکه به‌خیلی پیش ازآن به فرهنگ «شینتوئی» ژاپنی‌هم مربوط‌می‌شود یعنی مذهبی که بیشترین ارتباط باطبیعت و غرقه شدن درآن را راهنمائی می‌کرد. این‌همه بیان داستان‌های قهرمانان گذشته، واین همه حضور ارواح برصحنه‌ی «نو» اتفاقی نیست. تماشاگرژاپنی ازطریق‌آن‌ها به‌مبدء برمی‌گردد وبا طبیعت وجهان ارتباط برقرارمیسازد. ارواح وقهرمانان گذشته درواقع اسلاف اوهستندکه چون واسطه‌ئی بین‌او و خدایان طبیعی قراردارند. همین مفهوم را در دو منشاء اصلی «نو» می‌توان دید. یعنی:

الف: رقص‌ها ـ که طبیعت وجهان را به هرصورت تعبیر می‌کرده، چه درگام‌های سنگین که یادآور شیوه‌ی خدایان و ارواح بود. وچه باشیطنت ومضحکه، که ستایش نیروهای زنده و زاینده‌ی طبیعی بود.

ب: روایت خوانی (نقالی) ـ که اسطوره‌های اسلاف وافسانه‌های تاریخی را بیان می‌کرد، ومنبع معرفت عمومی نسبت به‌سابقه وسنت وعرفان ومذهب بود.

روش‌نقل و روایت، ساختمان نمایشنامه‌های «نو» را به وجودآورد، حال‌آن‌که رقص‌و حرکات شیوه‌دار بازی زندگی و روح‌آن را ساخت. شاید به‌همین دلیل است‌که «سه‌آمی» بسیاربیشتر از اجرا (رقص، موسیقی، حرکات، بیان، لباس، وسایل، بزك، صورتکها، صحنه و به خصوص بازیگری) صحبت‌می‌کند تاراجع به متن. وشاید به‌همین دلیل است‌که گفته می‌شود هنرواقعی «نو» یك هنر غیرادبی است. در «بنکی روی پل» قسمت نهائی‌که طی‌آن جنگ از طریق حرکات تجریدی رقصی‌آرام و باشکوه صورت می‌گیرد، اوج اثر است، واین ارزشی است‌کاملا خارج ازمتن ادبی.

اما درموردمتن «سه‌آمی» معتقدبود بهتراست داستان دریك مکان مشهور اتفاق بیفتد، یا بایك بنا، کاخ، یامعبد تاریخی ارتباط بیابد. «سه‌آمی» معتقدبودکه عاطفه‌ی تماشا ـ

گران درارتباط بامکان به‌حرکت درمی‌آید . او می‌خواست از طریق قراردادن اشخاص در مکان ، به واقعه و داستان تشخص ببخشد . او توصیه می‌کند بهتراست قهرمان داستان چهره‌ای تاریخی یا سرداری مشهورباشد ، یا راهبی ، یا فاحشه‌ای محترم ، یا ادیبی سرشناس ؛ کسی که تماشاگران به سرنوشت اوعلاقمند باشند . شیوه‌ی روایت‌کردن وفاصله گذاری ، که گذشته از اجرا ، دراغلب متن‌های « نو » و درآثارشخصی « سه‌آمی » دیده می‌شود ، در « بنکی روی پل » بعضی از زیباترین صحنه‌ها را در برمی‌گیرد . جائی‌که بازیگر ازشخص بازی (ازخودش) با عنوان «او» حرف می‌زند . همچنین صحنه‌ی بسیارمهم لباس پوشیدن «بنکی» . صحنه‌ای که مستقیماً ازتوصیف‌های شاعرانه‌ی نقالی می‌آید.

اما «بنکی» کیست؟ یك راهب «یامابوشی»(۱) که ندانسته‌باکسی درگیرمی‌شود که به‌حکم‌ضرورت یاسرنوشت ازآن‌پس به‌یکدیگر بستگی خواهند یافت.

تماشاگر«نو» زندگی بعدی‌آنهارا میداند، وما میدانیم که‌آنهاپس ازاین‌درنمایشنامه‌های‌دیگری‌درکنارهم خواهندبود؛ همچنانکه در زندگی واقعی، آنها درجنگ برعلیه‌خاندان «تایرا»،دربرابربدگوئی وتبعید وگریز، درکنار هم بودند . پس‌آیا «یوشیتسونه»سرنوشت «بنکی» است ؟ که «بنکی» ابتدا میخواهد ازآن بگریزد ، و بعد خود را برعلیه‌آن‌مجهز می‌کند ، و بعد باآن می‌جنگد ، و عاقبت به‌آن تسلیم می‌شود ؟ و آیا می‌شود گفت که «یوشیتسونه» و «بنکی» در واقع دوشخصیت یك‌تن واحد هستند، که تعادل خود را ترکیب و اتحاد نهائی به دست می‌آورند ؟

---

۱ ــ فرقه‌ای از راهبان سرگردان وجنگاور ژاپن .

نوشته‌ی : هیوشی ساآمی یا سوکیو

Hiyoshi Sa - Ami Yasukiyo

بنکی روی پل

HASHI - BENKEI

(زمان نامعلوم ـ احتمالاً نیمه اول قرن پانزدهم میلادی)

اشخاص بازی :

بنکی ـــ Benkei
یوشیواکا ـــ Ushiwaka (نام خردسالی یوشیتسونه)
مرید
همسرایان

بنکی من‌از کسانی‌هستم‌که نزدیك معبدغربی زندگی می‌کنند. نام من«موساشی‌بو ـ بنکی» است . برای انجام نذر معینی ، در دیرگاه شب ، درساعتی از نیمه شب گذشته، به‌راه افتاده‌ام ، تا در معبد «گوجو» نماز بگذارم . این‌آخرین شب است ، باید عجله‌کرد. آهای کسی‌آنجاست ؟

مرید من هستم .

بنکی دنبالت فرستادم‌که بگویم امشب به معبد گوجو خواهم رفت .

مرید من میلرزم و گوش می‌دهم. ولی موضوعی هست که‌باید ازآن خبرتان کنم.

شنیده‌ام که دیروز ، پسر کی دوازده یا سیزده ساله ، پل گـوجو را قرق کرده . می گویند او با شمشیر کوچکش ، به تیزی پرنده‌ای یا پروانه‌ای به‌هرطرف یورش میبرده . خواهش مـی کنم امشب از انجام زیارت دست بردارید . تن به‌مخاطره ندهید .

بنکی چه درخواست عجیبی ! هه ، در حالی که آن شیطان یا جن‌پلید، بله او، نمی‌تواند دربرابر جمعی تاب بیاورد . باید محاصره‌اش کرد ، و خواهی دید که چه زود به زانو در میآید .

مرید کوشیدند محاصره‌اش کنند ، اما هر بـار چون جادوگران می گریخت . کسی قادر نیست براو دست یابد .

بنکی درست هنگامی که در دسترسشان به‌نظر می‌آید .

مرید از برابر چشمان آنان .

بنکی به‌ناگاه ناپدید می‌شود .

همسرایان این روح غریب ، این شبح موذی ، شاید
خادمان واجب الاحترام سرورم را
به مخاطره‌ی بزرگ اندازد .
در تمام این شهر کسی نمیتواند در افتد با مهارت
این جانور بی‌همانند .

بنکی اگر چنین است که تو می گوئی امشب نخواهم رفت ، و با این‌حال ....
نه . این برازنده‌ی مردی چون بنکی نیست که از داستانی به‌لرزه بیفتد .
امشب به‌محض تاریکی به‌سوی پل‌خواهم رفت، و به‌این هیبت مغرودفروتنی
خواهم آموخت .

همسرایان و همچنانکه می گفت ،
شب برآسمان غربی آمده بود .
بزودی باد شبانگاهی ، اشباح غروبی را
پراکند و زدود . شب دلتنگ ،
با شتاب آمد . اما به‌چشم‌آنکه در انتظار است
باگامهائی سخت آهسته .(۱)

یوشیواکا من «یوشیواکا» هستم . مـن باید چنان کنم کـه مادرم می گفت . او گفت

---

۱ ــ گاه اینجا یك «گوشه» ی مضحك که قهرمان آن مردی کمان ساز است بازی می‌شود ، ولی این قطعه جزء متن اصلی نمایش نیست .

«در سحرگاه به معبد برو» . اما هنوز شب است . من به پل گوجوخواهم
رفت وصبرخواهم کرد تا ناگهان
نور ماه گره بخورد در مد موجها ؛
هیچ فلقی روز خزانی را ،
به‌پایان نمی‌برد . اما بادهای شب
باشتاب تاریکی می‌آورند .

همسرایان (به‌جای یوشیواکا) : های ، زیبائی امواج . دلم به‌سختی می‌زند .
به‌سختی‌آن مرواریدهای پراکنده ، که
به‌سپیدی موج می‌زند ، در کنار پل گوجو .
و به گلهای شبنم‌زده‌ی‌یوگائو ،
در فجر می‌ماند .
در سکوت ، شب می گذرد .
صدائی نیست . جز صدای گامهای خود من ، برالوارهای چوبین،
صدا می کند ، وصدا می کند ؛ من هنوز منتظرم .
اما هنوز بیهوده .

بنکی شب دیر گاه می‌شود . در جهت شرقی زنگهای سه معبد می‌زنند .
در نور ماهتاب کزلابلای برگهای این سروهای تناور میتابد ،
من سلاح می‌پوشم ؛
من تسمه‌های سیاه تن پوش زرهی‌ام را سخت می‌بندم .
و اژده‌ی زره‌دارم را میزان میکنم .
از میان ، محکم به‌چنگ میگیرم ،
تبرزینی‌را که چنان بسیاردوست میداشتم .
آنرا برشانه‌ام جای می‌دهم ، تا به‌هنگام ،
به‌سوی جلو خیز بردارد .
شیطان باشد یا روح خبیث ، هرچه باشد چگونه
در برابر من تاب میآورد ؟
چنین تکیه برمهارت خود دارم . آه من چه مشتاقم
برای در افتادن با دشمنی‌که ارزش مرا داشته باشد .

یوشیواکا باد رودخانه سخت میوزد
شب تقریباً سپری شده است .
اماکسی برزود نگذشته .

من پریشانم ، و برای آرام شدن خوا هم خفت .

بنکی آنگاه بنکی ، به‌صورتی ناشناس
به‌سوی پل آمد . آنجا که موجهای سیمین به‌یکدگر می‌خوردند .
گامهایش به‌سختی و سنگینی ، بر کف چوبین پل صدا می‌داد .

یوشیواکا یوشیواکا هنوز اورا ندیده ، فریادی از شوق برآورد .
فریاد زد سرانجام کسی میاید» و ردای خود را برسر کتف گره زد .
و بر کنار پل ایستادن گرفت .

بنکی بنکی حضور او را دریافت ، و حتی داشت سخنی میگفت که ـ
اما چون نیك‌نظر کرد ، وای ، این اندام بانوئی بود .
پس او، چون به‌جهان پشت کرده بود ،
با خیالی مغشوش ، برشتاب افزود .

یوشیواکا آنگاه یوشیواکا گفت :
«من او را به‌بازی خواهم گرفت» . وهمچنانکه بنکی می گذشت
ضربه‌ای چنان به‌تبرزینش زد ، که به‌هوا پرتاب شد .

بنکی (با شگفتی فریاد میزند) ـ ای‌نادان ! به‌تودرسی خواهم آموخت .

همسرایان پس بنکی که تبرزینش را دوباره به‌چنگ گرفته بود ،
با خشم فریاد کشید ،
«تو بزودی درخواهی یافت ، نیروی بازوان مرا». ودرنده‌وار
بر او فرودآمد .
اما پسرك ، اندکی هم وحشت از خطر نکرد .
بر جای ایستاد ، و بایکدست ردای خود را به‌کناری افکند .
و با دست دیگر به‌آرامی شمشیر از غلاف بیرون کشید .
و ضربه‌ی تبرزینی راکه فرود می‌آمد از خود دور کرد .
بار دیگر و باردیگر هم ، باز هدف تبرزین را دیگر کرد .
وچنین آنها جنگیدند . اینك گلاویز شده . اینك شکسته .
بنکی چه خواهد کرد ؟ زیرا درست هنگامی که می‌اندیشد پیروز شده
پسرك با شمشیر کوچکش ضربه‌های او را با ضربه‌ای کنار می‌زند .
بار دیگر و بار دیگر بنکی حمله می کند ،
بار دیگر وبار دیگر یورش‌های او دفع میشود .
تا عاقبت . حتی او ، بنکی شکوهمند ،

دیگر بیش از این جنگیدن نمی‌تواند .
خود باخته ، قدمی پس مینهد، در فضای چوبی‌پل
«جانور !» فریادش اینست «که اینطور ، این نوجوان ...
نه ، چنین نخواهد شد .
او نمی‌تواند پاسخ مهارت من باشد »
و تبرزینش را بتمامی روبه او نگه‌داشته
به جلو حمله برد ، بایورشی سخت .
اما یوشیواکا برگشت ، وتیز به‌چپ جهید .
بنکی تبرزینش را یافت ، و به دوروبر پسرك خیز برداشت ،
اما او ، با حرکتی تند از جا پرید .
و وقتی او بربدن پسرك ضربه خواست زد ،
آنگاه یوشیواکا با سر به‌روی زمین غلتید .
چنین یك‌هزار ، یك‌هزار بار جنگیدند .
تا سرانجام تبر از دستان خسته‌ی بنکی افتاد .
او کشتی گرفتن هم می‌تواند ، اما شمشیر پسرك پیش چشمش‌برق‌می‌زند.
و او نمی‌تواند پایداری کند .
پس از عجز فریادکرد : «ای جوانی گرانبها !»
و مبهوت برجای ماند .

همسرایان به این جوانی و شکنندگی و شهامت‌که هستی ؟ نام خود را به ما بگو .

یوشیواکا چیزی نیست‌که از شما پنهان‌کنم . من «میناموتو یوشیواکا» هستم .

همسرایان پسر یوشیتومو ؟

یوشیواکا بله هستم . و اسم شما ؟

همسرایان (به جای بنکی) : «مرا موساشی بنکی میخوانند . اهل معبد غربی.
و حالا که نامهان را گفتیم .
من خود را تسلیم می‌کنم و ترحم می‌طلبم .
زیرا تو هنوزکودکی ، و من را هبم.
با چنین نسب و دودمان تو ، و چنین مهارتی‌که تراست .
من باشادمانی خدمتگذارت خواهم بود .
زود مرا دشمن گرفتی ، اما اینك رشته‌ی زندگی سه‌گانه‌ای(۱)

---

۱ ـ خلقت‌های سه‌گانه‌ی بودائی در آئین «ذن» .

آغاز می‌شود . پس‌به پیش
چون بنده‌ای ترا خدمت‌خواهم کرد» .
پس‌آنگاه که یکی فروتنی خود را ادا می‌کرد . دیگری ردای خـود را
به‌شانه بست ،
سپس بنکی تبرزینش را برسر کتف نهاد
و هر دو با هم به راه خود رفتند .
به‌سوی‌کاخ گوجو .(۱)

---

۱ ــ خانه‌گاه یوشیتسونه .

مدخلی بر یك قیاس

«ب»

من قصد دارم درصفحات بعد با ارائه‌ی متن تعزیه نامه‌ی «مجلس فتاح شاه» زمینه‌ی یك قیاس ذهنی را برای خواننده فراهم بیاورم. منظور ازایـن قیـاس هم انتقـال بعضی تجربه‌هاست، و هم مادی‌کردن آن‌ها و قابل لمس‌کردنشان؛ چراکه به‌هرحال مابه جای تفسیر و توضیح‌های این وآن باخود متن‌ها رو بروهستیم. وعلت دیگر البته شباهتی است که‌بین هردو اثرهست. و این شباهت به‌این دومتن منتهی نمی‌شود، بلکه اصولا به ذهنیت نمایشی «نو» و «تعزیه» مربوط می‌شود(۱).

«نو» و «تعزیه» هردو نمایش‌های روائی هستند، وهر دو با روش فاصله‌گذاری، اما هر دو معتقد به حقیقت باطن. در نوشته و عمل گاه حتی در هر دو صحنه‌های بسیار شبیه هست که مستقیماً از نقالی و روایت آمده. مثل صحنه‌های درخشان لباس پوشیدن در همین دو متنی که این جا بعنوان شاهد داریم، یعنی «بنکی روی پل» و «مجلس فتاح شاه». اما اگر منشاء «نو» رقص‌ها وسپس روایت‌هاست، منشاء «تعزیه» منحصراً انواع نقالی (روایت با تصویر، و بی‌تصویر) است.

۱ـ اشاره‌ی من در اینجا به‌نوعی مشخصه‌ی کم و بیش کلی درنمایشهای شرقی است.

«سه‌آمی» معتقد بود که نمایشنامه‌ی «نو» باید از یك ماخذ ادبی پرارزش قبلی گرفته شده باشد ، و در صحنه‌های عادی به‌نثر (Kotoba) و در اوج‌ها و لحظه‌های عاطفی‌به شعر (Utai) نوشته شود . از نظر اوهدف بازیگر « نو» دست یافتن به «یوگن» یا رمز باطنی زیبائی و حقیقت بود .

او معتقد بود که اگر نقل قولهائی ازاشعار یا مثل‌های مشهور گذشته‌آورده شود ، که با متن یگانگی‌داشته‌باشد، برتماشاگرمؤثرخواهد بود. «نو» معمولاً سرشار ازاین اشارات است که‌هماهنگی بین گذشته و حال ، و واقع و غیر واقع را نشان میدهد. و به‌همین دلیل اهل‌فن‌معتقدند که اشارات ورمزهای «نو»برای غیرژاپنی ترجمه ناپذیرودرک‌نشدنی است.

«تعزیه» البته تا این حد پیچیده نیست. وحتی در مقابل«نو» باید آنرا نمایشی‌مستقیم و بیواسطه خواند. با وجود این تعزیه‌نامه‌ها از ماخذهای قبلی میایند ، یعنی از کتابهای مربوط به‌اسطوره‌ها وافسانه‌های مذهبی . وگاه چه از ادب فارسی وچه از آیات وکلمات مقدس نقل‌قولهائی در آنها هست .

تماشاگر ، داستان و افراد ماجرا (در اینجا حضرت امیر و فتاح) را از قبل می‌شناسد ، و با آنها پیوند و را بطه‌ای از قبل دارد . تعزیه‌نامه فقط برشی است از یك تکه‌ی ماجرائی که مقدمه و مؤخره‌ی آنرا می‌دانیم . با این تعبیر ، افراد در واقع نه تنها اسلاف وپهلوانان‌آرزو شده‌ی ماهستند، بلکه تجسم اندیشه‌های ماهم هستند، ونبردآنها نبردا ندیشه‌های ماست . امابرخلاف «نو»که سازندگان وتماشاگرانش نخبگان بوده‌اند ، «تعزیه» نمایش عامه‌ی مردم بود . وسازندگانش دانایان عوام بودند ، و به‌همین دلیل‌تعزیه (اگرچه تماماً به شعر است) از لحاظ شعری وادبی اغلب عامیانه است ، و در نمونه‌های کمی به یك تعالی متعارف ادبی می‌رسد. از طرفی‌بسیار دیده شده است که نمونه‌های‌قدیم‌تر تعزیه، از لحاظ شعری مقیدتر ، استوارترومحکم‌تر است.

به‌نظر میرسد که سرایندگان اولین تعزیه‌نامه‌ها شاعران گمنامی بودندکه به نمایش روکردند ، حال‌آنکه تعزیه‌نامه‌های متاخر اثر نمایشگرانی است که به‌حکم ضرورت شعر سروده‌اند .

در دسته‌ی اول تناسب‌های گوناگونی در انتخاب وزن و کلمات حفظ شده ، حال آن‌که دسته‌ی دوم به نوع ساده‌ای ازمحاوره میماند . اما تناسب‌ها ، هم به خاطرجنبه‌های آوازی تعزیه و حفظ ردیف و دستگاه موسیقی بود ، و هم به‌خاطر حفظ ظرائف بدیعی .و برای مثال ترجیح داشت پاسخ مطلبی‌که در فلان وزن خاص و در فلان قطعه‌ی آوازی بیان می‌شود ، در همان وزن وقافیه و همان دستگاه باشد . رسمی‌که وقتی متن‌های قدیم‌به دست نمایشگران بعدی تجدید نظر و به‌نفع بازی اصلاح شد ، کم وبیش به‌خاطر کم‌وزیاد

کردنهای آنها در وزن‌های دیگر ، از میان رفت . (۱)

اما « فتاح شاه » کیست ؟ یك پهلوان حبشی که ندانسته باکسی (حضرت امیر) درگیر می‌شود که به حکم تقدیر ازآن پس به‌یکدیگر بستگی خواهند یافت . تماشاگر « تعزیه» زندگی بعدی آن‌ها را می‌داند ، واین آغاز یك سلسله تعزیه‌هائیست که آن‌ها را درکنارهم نشان خواهد داد ، همچنان که در زندگی واقعی آن‌ها تا روزمرگ درجنگ برعلیه کفر ، در پیروزی، ومصیبت درکنارهم بودند.

پس آیا « علی » سرنوشت « فتاح » است ؟ که « فتاح » ابتدا خود را برعلیه آن مجهز می‌کند ، وبی‌آن که بشناسدش باآن می‌جنگد ، وعاقبت تسلیم می‌شود ؟ ـ ازلحاظ شخصی « بنکی » باحرکتی روحانی آغازمی‌کند ، ولی به‌انجامی کاملا مادی میرسد . حال آن که « فتاح » با عشقی زمینی آغاز می‌کند ولی به پایان معنوی میرسد . این تنها تفاوت دو متن است ، اگرچه به‌نظر نمی‌آید . ولی « بنکی روی پل » تسلط نظام « شگون » ها را منعکس می‌کند ، حال آن که «مجلس فتاح‌شاه» نمونه‌ای راکه جنبهٔ آرمانی یافته‌است، وهم‌وعده‌ی واقعی‌شدنش‌درزندگی روزمره داده‌شده، بیان می‌کند. به‌این توجه کنیم که«بنکی» یا رهبانیت عاقبت به‌خدمت نظامی گری درمیآید، حال آن که در«مجلس فتاح شاه» این پهلوانی وزوراست که به‌خدمت ایمان درمی‌آید. ولی‌به‌هرحال یك‌چیزدرهردوهست؛یکی ـ شدن ماده و معنی . و هر دو نمایشنامه درست درجائیکه بنظرمیرسد باید آغاز شود به‌پایان میرسد .

۱ـ متأسفانه اصول وفنون «تعزیه» درزمان تکوین خودش توسط هیچ صاحب‌نظری تدوین وحلاجی نشده ، وآنچه امروزه ما بعنوان اصول وفنون «تعزیه» می‌شناسیم ، بیشتر از مشاهده، مقایسه،وبندرت ازدهان‌کارکنان «تعزیه» بیرون کشیده‌شده‌است.وطبعاًملاحظه‌ای که ما میکنیم باقضاوت وبادریافت امروزی‌ما همراه است .

مجلس فتاح شاه

نویسنده نامعلوم ، زمان نگارش نامعلوم (احتمالاً دو قرن پیش) ـ این نسخه متعلق به حوالیٔ نطنز .

نسخه خوانها :

فتاح
اشکبوس
حضرت امیر

توضیحات احتمالی تعزیه‌گردان که فی‌البداهه و به‌نثر است جزو متن نیست.

اشکبوس ای دهر واژگون شده، ای چرخ سندروس
در خواب مرگ رفته مگر بخت اشکبوس
خوابم حرام گشته‌وبختم شده زبون
ای بخت همتی ، که علی راکشم به‌خون .

فتاح دریم عشقم چو ماهی غوطه‌ور
از غم دختر عموی نامور .
میروم در نزد عمم اشکبوس
تا بیفتد جان زارش در فسوس
السلام ای عم والااقتدار
چند با من بیوفائی آشکار ؟
وقت آن آمدکه ویلانت‌کنم .
آنچه بدتر ، بدتراز آنت‌کنم .
من‌کمر را بسته‌ام امروز تنگ

تا بکوبم با تو ازکین طبل جنگ.
عشق گوید فتنه میکن هرچه باد ،
میدهم امروز خرگاهت به باد .

اشکبوس ای‌برادرزاده فتاح غنی
با عمویت چیست طرح دشمنی ؟
مطلب از این گفتگوها کن بیان
تابرآرم مطلبت را این زمان .

فتاح مطلبم این است ای عمم نکو
دخترت را بی‌نزاع و گفتگو
عقد بندی برمن از راه وفا
تاکنی خشنود این قلب مرا .

اشکبوس به جای‌آن دهم‌کشور به‌دستت .

فتاح پشیمان شو از این گفتارپستت .

اشکبوس دهم سیم وزرت ازلاعلاجی

فتاح به‌سیم وزرندارم احتیاجی .

اشکبوس به‌سالاری ترا مامور سازم .

فتاح من از کف عشق خود آسان نبازم .

اشکبوس ترا از این سخنها مدعا چیست ؟

فتاح به جز دختر عمویم مدعا نیست .

اشکبوس هرگز شنیده‌ای به‌جهان شاه یا گدا
دختر دهند و مهرنگیرند برملا ؟
مهرار میسر است بنه پای درمیان
ورنه‌کناره جوی ایا تازه پهلوان .

فتاح تمام‌دولت و اموال باب من از مهر
بود به‌دست توای پادشاه‌نیکوچهر .

اشکبوس نخواهم سیم وزر فتاح اصلا .
ولی یك دشمنی‌دارم به‌بطحا .
سراو را اگر آری برمن .
ترا دختر دهم بروجه احسن .

فتاح که باشد دشمنت‌ای عم والا

که‌با شمشیر ریزم خون او را .
اگر عنقا شود سازم زبونش
رود در قعریم آرم برونش

اشکبوس شنو فتاح ای نیکو عذارم .
نشین تا وصف او نزدت شمارم ؛
یکی گوید که عین‌الله باشد
یکی گوید دلیل راه باشد .
یکی گوید که بی‌مثل ونظیر است ،
یکی گوید که شیر شیرگیر است .
یکی گوید شفیع المظلمین است .
یکی گوید امیرالمؤمنین است .
یکی گوید صفاتش منجلی شد
بدان فتاح یك نامش علی شد .
اگر کشتی علی را در زمانه
ترا دختر دهم من بی‌بهانه .

فتاح میخورم سوگند برلات و عزا
راس حیدر آورم نزد شما .
گر رود برآسمان چارمین
با کمند خشمش‌آرم بر زمین .
گر علی شیر است من شیرافکنم .
راس او را در حضورت آورم .
میروم در حربگاه خویشتن
تا لباس رزم پوشم در بدن .

[طبل وشیپور. تغییرموضع]

فتاح خیزید و پی‌رزم‌کنید اسلحه تعیین
زوبین و زره ، درع وکله خود و عرقچین .
شمشیروسنان ، تیغ‌وکمان، خنجر و زوبین
مضراب و کمند و سپر و گرز و تبرزین .
تا غرقه‌ی دریاشوم از اسلحه‌ی جنگ
طبال بزن طبل که خواهم کنم آهنگ .

[طبل وشیپور. فتاح می‌پوشد]

بر بدن پوشم قبای زرنشان .
زرفشان سازم زمین تاکهکشان .
می بزن طبال اکنون از وفا
میروم جنگ علی من حالیا .

[طبل وشیپور. فتاح می‌پوشد]

ای زره حلقه حلقه بر تن من باش .
بر جگر چاك چاك من چودسن باش .
گر کهمرا می کشند جای کفن باش.
این چه نوای نی است از همه مأیوس ؟
نائی حربی برآر غلغه از کوس .

[طبل وشیپور . فتاح می‌پوشد]

بر کمر بندم کمربند جلا .
شهربطحا راکنم من پربلا
طبل زن طبال از راه جفا
میروم برجنگ آن شاه هدی .

[طبل وشیپور. فتاح می‌پوشد]

ای خنجر خونریز که شکلت چو جلالست
خونی که حرام است بهمن برتو حلالست
خواهم به گلوی علی امروز زنی بوس
ای نائی حربی چه شدآن غلغه از کوس ؟

[طبل وشیپور. فتاح می‌پوشد]

خود ، ایا آهنین کلاه مدور !
می‌نهمت این زمان به کنگره‌ی سر.
تاکه نگردم زتیغ منشق و مأیوس
چار پرت میزنم من ازپرطاووس .

[طبل وشیپور. فتاح می‌پوشد]

بر کمر شمشیر بندم بهرجنگ .
نازم این خونخوار تیز تیز چنگ.
نازمت‌ای تیغ با صوت جلی

هان جداکن از بدن رأس علی .

[طبل‌وشیپور. فتاح می‌پوشد]

دسته‌ی گرزم بگیرم من به‌کف .
حمله باید کرد با این یك‌به‌صف .
میزنم برفرق حیدر وقت جنگ
تا بریزد خون پاك سرخ‌رنگ .
پشت کتفم افکنم آهن سپر
تا مرا محفوظ ماند دست و سر .

[سوارشود]

هان نائی لشکر تو بگو تا بزند سنج
سنجی‌که بدان لرزه فتد در دل پررنج .
تا غرقه‌ی دریا شوم از اسلحه‌ی جنگ
طبال بزن طبل‌که خواهم کنم‌آهنگ .

[طبل وسنج . فتاح با اشکبوس]

اگر چه این عمل از روی جهل است
ولی قتل علی در دهر سهل است .
حبش تاشهر بطحا راه دور است ،
در این ره لشکری بی‌حدضرور است .

اشکبوس ببرلشکر به همراهت به‌بطحا .
بریز از تیغ خود خون علی را .
از آنجائیکه دانم با وفائی
مبادا بی سرحیدر بیائی .

فتاح روان گردید لشکر تا مدینه
پی قتل علی ، آن‌بی‌قرینه .
به‌عشق یار رفتم سوی بطحا،
که ریزم برزمین خون علی را .
دلیران لشکر همه فوج فوج
چو دریای عمان برآید به‌موج.
به‌ابرو زنید ای دلیران گره.
کمربند بندید روی زره .
تو طبال با حکم من این زمان

دراین دشت بنمای محشرعیان .
سواد شهر مدینه ز دورشد پیدا
کنید خیمه وخرگه دراین زمین برپا .
شویم لحظه‌یی از رنج راه‌آسوده
چه واقع است که غم بردلم بیفزوده .

حضرت امیر بارالها مرتضی از خوف نار
می‌کند گریه چنان ابر بهار.
بارالها جانفشانی میکنم.
مرتضایم باغبانی میکنم .
باغبانی میکنم بی واهمه
تا نیفتد درمذلت فاطمه .
تاکه طفلانم نگردندی حقیر
تا نگردد زینبم هرگز اسیر.
بیل بردارم روم بیرون شهر
دشمنانرا بگسلم ازتیغ قهر.

فتاح روان گردید لشکر، غم سرآمد .
بگیرید آن جوان کز ره درآمد .
از اوپرسیم منزلگاه حیدر
رها گردیم ازاین ویران ششدر
الا ای نوجوان نامت چه باشد ؟
بگو بامن که غمخوارت که باشد ؛

حضرت امیر الا ای پهلوان دل پر از قهر
مرا نام است عبدالله دردهر.
ترا گر مطلبی باشد بر من
بگو سازم روا بر وجه احسن .

فتاح از تو عبدالله دارم یك سؤال
حضرت امیر پاسخت گویم ، بگو با لفظ حال
فتاح می‌شناسی اهل بطحا راهمه ؟
حضرت امیر میشناسم‌جمله را بی واهمه .
فتاح گو علی‌را میشناسی درجهان

حضرت امیر آه آری میشناسم ای جوان.

فتاح درکجا باشد علی مرتضی ؟

حضرت امیر گو ترا با اوچکار است ازصفا ؟

فتاح گر ببینم خواهمش درخون کشم.

حضرت امیر گو علی با توچه کرد ای محتشم ؟

فتاح به شهر حبش دختر عم من
مرا گشته همسر به شرط ثمن .
به‌جای صداق آن عم بت پرست .
سر حیدر ازمن طلب کرده است.

حضرت امیر ای جوان بت پرست دل فکار
مرد حیدر نیستی در روزگار .
بگذری از بت پرستیدن اگر .
میدهد حیدر به تو بی عذر سر.

فتاح مگر حیدر که باشد درزمانه ؟
که گوئی این سخنهای فسانه ؟
بگو بامن ز قدو زور حیدر
بگو بامن نشانیهاش یکسر !

حضرت امیر زور من چون زور حیدر گیر هان
قد من چون قد آن سرو روان .
رنگ حیدر هست مثل رنگ من ،
کارجنگش نیز چونان جنگ من .
گر به من غالب شوی‌ای پهلوان ،
برعلی غالب شوی اینرا بدان.

فتاح باکنایه حرف میگوئی جوان
این شنیدم هست حیدر پهلوان
پس بیا ای باغبان خیره سر
پنجه‌ای سازیم نرم از یکدگر.

[طبل وشیپور . آماده می‌شوند]

حضرت امیر الهی علی را خجالت مده
غلامت به دشمن همی وا منه !

الهی علی عبدومنقادتست
به ایمان‌کامل ، به‌صدق درست .
[بافتاح]
پنجه بگشا تا شود برتوعیان
زور حیدر ای دلیر کاردان .
هرکه باشد شیعه‌ی خاص ولی
ازدل و ازجان بگوید یاعلی .
[فریاد جماعت . آغازجنگ]

فتاح تو به‌بیل ومن به تیغ ای پر هنر
تیغ آمد جان خود داکن سپر .

حضرت امیر تیغ از چنگت ستانم این زمان
پس بیندازم بسوی آسمان .
[می‌گیرد]
شماشیعیان نبی و ولی
کشید ازجگر نعره‌ی یا علی .
[فریاد جماعت . جنگ]

فتاح تیغ من از من گرفتی ای جوان
میزنم برفرق توگرزگران .

حضرت امیر گرزگیرم ازکف توحالیا
فکر دیگرکنون بهرجفا .
[می‌گیرد]
هرکه باشد شیعه‌ی خاص ولی
برکشد ازدل صلای یاعلی .
[فریاد جماعت . جنگ]

فتاح گرز من ازکف ربودی باغبان
میزنم برسینه‌ات خنجر بدان

حضرت امیر خنجرت را میستانم از یلی
شیعیان گوئید یکسر یاعلی .
[فریاد جماعت . جنگ]

فتاح خنجرو گرزم گرفتی پهلوان

باکمند ازخشم میادم نشان .

حضرت امیر رشته‌ئی از موست بر دستم کمند
گرتوانی دستهایم را ببند !

فتاح خنجرو گرزو کمند افتد زکار
شاید ازکشتی شوم درکارزار .
تو به جای خود بمان ای نوجوان
تا نمایم زور بازویم عیان .

حضرت امیر هرکه باشد شیعه‌ی خاص‌ولی
برکشد از دل صلای یاعلی.

[فریاد جماعت . زورآزمائی اول]

فتاح تو ازکوه البرز سنگین‌تری
تو از میخ فولاد محکم‌تری .
گرچنین زوری به رستم میزدم
لرزه اندر چرخ اعظم میزدم .
سحر کردی گوئیا ای هوشیار
جای دیگرباش اینك استوار .

[جا عوض می کنند ...]

حضرت امیر شما شیعیان نبی و ولی
کشید از جگر نعره‌ی یا علی .

[نعره جماعت . زورآزمائی دوم]

فتاح ای بت اعظم‌نظرافکن بمن .
یا بیفکن این دلیر تیزفن.
دست من از ضرب کوته شد جوان
زورخوددا تو نما برمن عیان .

حضرت امیر الهی علی را خجالت مده
غلامت به دشمن همی وا منه.
الهی‌سزاوار شاهی توئی .
خداوند مه تا به ماهی توئی .

[بافتاح]

زور اول بخشمت من برخدا

زور دوم برمحمد مصطفی
زورسوم آمدم بیدارباش
همچنان گرگ اجل هشیار باش .

[زمین خوردن فتاح]

بگو شهادت خود تاسرت جدا سازم
میان جان وتنت طرح دوری اندازم .

فتاح دریغ از مرگ و دردناگهانی
شدم کشته به دست باغبانی .

حضرت امیر نیم من باغبان ای دل غمینم
بدان فتاح امیرالمؤمنینم .

فتاح امان ز تو ای پهلوان

حضرت امیر امان به‌تو فتاح .

فتاح منم به‌توچاکر

حضرت امیر زمن بجوی پناه .

فتاح مسلمان‌کن مرا ای شاه اعجاز

حضرت امیر مسلمانی نباشد صرف ابراز.

فتاح ولی دارم سه حاجت با دل زار

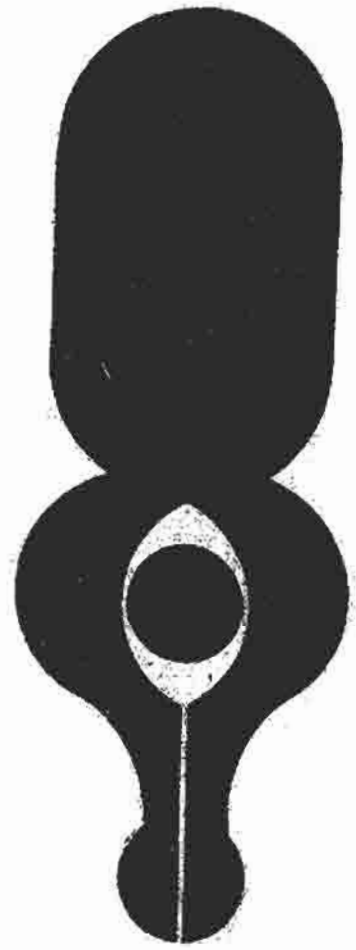
حضرت امیر بیان‌کن یك به‌یك باقلب سرشار.

فتاح مرا اول غلام خویش سازی
ببخشی برمن اینسان ترکتازی .
دوم شاهاکنی حلقه به‌گوشم .
به خدمتکاریت دائم بکوشم .
سوم از رفعت بنده‌نوازی .
مرا نامی دهی وزنده سازی.

حضرت امیر قبول حرف توکردم ایا نکومنظر
توئی غلام من و نام توبود قنبر .
الهی جهان پادشاهی تراست .
همه‌گیتی از ماه وماهی تراست .

فتاح گواه باش به روزقیامت ای الله
که‌گفتم اشهدان لااله الاالله .

[طبل وشیپور ـ دعای صحنه‌گردان. تمام]



نقد تآتر

نوشته‌ی : حسن بایرامی

ناگهان ...

و

جامعه شناسی تآتر بیمار نوگرایان

تآتر جدید تآتر بورژوازی است
تآتر جدید تآتر بورژو است

گئورك لوكاچ

«جامعه شناسی تآتر جدید»

در کتاب اول اشارهٔ مختصری داشتیم به «ناگهان .. .»
و اینك حرفهائی دیگر در بارهٔ این نمایش ...

در آسیب‌شناسی تآتر جدید باید به‌عنصری بنام «تـاریخ زدگی» توجه داشته باشیم. این عنصر و درکنارآن فردگرائی و قهرمان‌سازی از مختصات اساسی تآتر بورژوا است. بی‌درنگ باید اضافه‌کنم‌که «تاریخ گرائی **Historicism**» که درآن برشی در عمق به تاریخ‌وازآن نقبی به‌حال می‌زنیم با «تاریخ زدگی» که برشی‌است سطحی و باعناصرروبنائی تاریخ تلاقی میکند فرق دارد.

چراکه «تاریخ گرائی» روشی است دیالکتیکی‌که از طریق‌آن می‌توان پدیده‌هـای پیچیده تاریخ را در حین جابجائی طبقات و دگـرگونی موقع اجتماعی‌آن‌هـابیان‌کرد و طبیعت متحول جامعه راآشکار ساخت.

حال‌آنکه «تاریخ زدگی» با نگرشی ایـنتا به تاریخ در پی یافتن **Archetype** «سنخ باستانی»(۱) هائی است‌که بتوانند در تمام زمانها و مکانها یکسان عمل‌کنند. یکی از این سنخ‌های بـاستانی مطمح نظر تـاریخ زده‌ها «شهید» است. شهید چهره آرمـانی (ایده آلیستی) یك جامعه شکست خورده است.

شهید فردی است‌که توده‌ها پس‌از مرگ او به‌زندگـی حیوانـی و پست خود ادامه میدهند. او جرقه‌ای است که خاموش میشود ولی تأثیر «**Impression**»ی بزرگ ازخود بجا مینهد... اما این یك استنتاج غیرمنطقی وایده‌آلیستی وتاریخ‌زده‌است. چراکه شهید نمیتواند درجامعه‌ای بدون خصلت‌های مبارز وجودی ذاتـی داشته‌بـاشد. چراکه او تجسم‌آرمانی مبارزه توده‌هاست. نگاهی به‌تاریخ نشان میدهدکه برغم تصورتاریخ‌زده‌ها این توده‌ها وطبقات وقشرها بودندکه به‌شهادت رسیده‌اند ومبارزه‌آنها بـودکه نهال یك جامعه آرمانی را به‌ثمر رساند. امام حسین به‌شهادت رسید اماآیا هفتاد وچند نفردیگردوشاشدوش او به‌شهادت نرسیدند؟

اکنون این سئوال‌را ازآقای نعلبندیان میکنم‌که بزعم ایشان (که تبحـرفراوانی در نوشتن نمایشنامه‌های عجیب و غریب با اسامی طولانی و خنده‌دار دارند.) **حسین** و بدل امروزی وقرتی او **فریدون** درموقعیتی‌کاملا مشابه به‌شهادت رسیدند؟ زمان‌سنج‌نعلبندیان‌ـ آوانسیان دریك ظهرگرم‌آشورا ایستاده‌است:

ازشکاف‌آجرها آتش بـیرون میزنـد. آب ایستاده ، متعفن است. درخت از روح خالی‌است...

روزی‌است‌که حسین وهمرزمانش‌راکشته‌اند ، روزی‌است‌که فریدون‌را خواهندکشت. حسین درراه اعتلای مردمش‌ورهائی‌آنها ازیوغ ستمکاران به‌شهادت میرسد وفریدون معلمی است‌که به‌علت اینکه نخواسته است با دخترمدیرمدرسه ازدواج‌کند به‌اتهـام بچه‌بـازی از

(۱) این معادل را مدیون آقای دکتر حسن مرندی هستیم.

فرهنگ اخراج می‌شود و بدست همسایه‌ها که تصور می‌کنند درصندوقی بزرگ پـول پنهان کرده‌است به‌قتل می‌رسد .

شهادت حسین شهادتـی دوشا دوش قشری مبارز است ، و شهادت فریدون شهادت «اندیویدوالیستی» است .

ازسوی دیگرحضرت نعلبندیان یکی به‌نعل میزند ویکی به‌میخ. حسین‌آقاازقول کبرا خانوم باتمسخرمیگوید :

. . . گفت: حقشو میخواد حسین‌آقا ، حقشو. من‌هم حقمومیخوام . توهم باید حقتو بخواهی ، ماهمه باید حقمونو بخواهیم . تقی‌هم باید حقشو بخواد. هیچ میدونی این پسره، این فریدون که به هیچ کـدوم ما محل سگ نمیذاره ، چقدر پـول داره ؟ وکمی بعدکبرا می‌گوید :

این پولدارها ـ . . .

بدینگونه قهرمان نعلبندیان ـ آوانسیان‌که یك روشنفکر عارف‌نماست ومدام ادای درآویش را در می‌آورد ، به‌شهادت می‌رسد . و اتهام قتلش را توده‌ای فقیر و مفلوك برپشت می‌کشد که :

...می‌خواهند از جسم‌ناپیدای عظیمی‌که تهدیدکنان
به سویشان یورش می‌برد ، بگریزند ...

این همچنانکه گفتم استنتاج نادرست از تاریخ است : استنتاج یك تاریخ‌زده فـاقد شعور تاریخی ، که رویدادها را بدون در نظرگرفتن علت‌ها و معلول‌های اجتماعی‌بصورت الگوئی و کلی می‌بیند .

«ناگهان ...» از نظرشکل نوشتاری و اجرائی در مقوله نمایشنامه‌های بیمارجدید قرار می‌گیردکه درآنها :

«... هرچه انسان تنهاتر مـی‌گردد ... بـه‌همان نسبت گفتگو (dialogue) هـا بجای اینکه صریح بـاشند ، گسیخته‌تر ، حـاوی اشاره‌های ضمنی ، و امپرسیونیستی‌تر می‌شوند .»

لوکاچ . همان مقاله

گارگاه نمایش باید بداند گذرگاه پرخطرعصرما برای تآترماًبونی‌که خلق‌کرده است گذرگاه پرعافیتی نیست .

بخوانید :

ماهانه ستاره سینما

دوره جدید شماره اول

باهمکاری : پرویز اسدی زاده ـ ناصر ایرانی ـ حسن بایرامی ـ بهرام بیضائی ـ پرویز تائیدی ـ محمد تهامی نژاد 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 محمدرضا فشاهی ـ هوشنگ کاوسی ـ منیژه کامیاب ـ اردشیر محصص ـ احمد محمود ـ اکبر مطیعی ـ کامبیز ویدا ـ محمد علی هاشمی

با نظر: بهمن مقصودلو

مراکز فروش :

انتشارات پیام	شاهرضا ، مقابل دانشگاه
خانه کتاب	شاهرضا ، مقابل دانشگاه
انتشارات نیل	مخبرالدوله

✿ ✿ ✿

ویژه

سینما

و تاتر

کتاب اول

باهمکاری : ناصر ایرانی ـ حسن بایرامی ـ آزیتا بهنگار ـ پرویز تأییدی ـ محمد تهامی نژاد ـ ابراهیم حقیقی ـ اسماعیل خوئی ـ پرویز دوائی ـ اکبر رادی ـ مصطفی رحیمی ـ غلامحسین ساعدی ـ پرویز شفا ـ قاسم صنعوی ـ هوشنگ طاهری ـ اسماعیل عباسی ـ ابوالحسن علوی طباطبائی ـ کامران فانی ـ محمد هادی فقیهی ـ احمد محمود بهمن مقصودلو ـ خسرو هریتاش

منتشر می‌شود :

دفتری در سینما

با نظر : حسن سیفی

(شماره سوم)

✿ ✿ ✿

کتاب سینمای آزاد

با نظر : بصیر نصیبی

(شماره سوم)

✿ ✿ ✿

تریستانا

فیلمنامه‌ای از : لوئیس بونوئل

ترجمه : کامران فانی

✿ ✿ ✿

آلفاویل

فیلمنامه‌ای از: ژال‌لوک گدار

ترجمه : فریدون معزی مقدم

✿ ✿ ✿

از نفس افتاده

فیلمنامه‌ای از: ژال‌لوک گدار

ترجمه : سروش

لطفاً غلط‌های زیر را اصلاح فرمائید :

صفحه	سطر	غلط	صحیح
۳۵	۱۱	کیفت	کیفیت
۱۳۱	۵	عواطف ویرنده	عواطف دیرنده
۲۳۹	۳	GARDE NOF	GARDEN OF
۲۴۷	۲۴	Kealism	Realism

بابك

منتشر می‌کند :

آلبر کامو (بررسی آثار)	نوشته ، ژرمان بره ترجمه: جلیل روشندل
سروده‌های آمریکای لاتین (برگزیده‌شعر)	نوشته ، پابلو نرودا ترجمه: کریم رشیدیان
راهبه‌ها (نمایشنامه)	نوشته ، ادواردو مانه ترجمه: مؤدبیان و حسن شاهی
شعرچگونه ساخته میشود ؟	نوشته ، ولادیمیرمایاکوفسکی ترجمه: اسماعیل عباسی
برگزیده‌ی شعرهای ولایمیر مایاکوفسکی	ترجمه: کریم رشیدیان
آثاری از نویسندگان آلمانی	ترجمه: ناصر صفائی
دکتر در مخمصه (نمایشنامه)	نوشته ، برنارد شاو ترجمه: ایرج فرهمند
پایان آغاز و امپراتریس بلشویك	نوشته ، شون اوکیسی ترجمه: محمدتقی علیشاهی
سینمای نو در اروپای شرقی	نوشته ، آلیستروایت ترجمه: پرتواشراق
انقلاب ۱۹۶۸ فرانسه	ترجمه: عبدالرضا شوکت
لین‌کوچك و لین بزرگ (قصه چینی)	ترجمه: اسماعیل عباسی
شعر برای‌کودکان	نوشته ، ولادیمیر مایاکوفسکی ترجمه: رایا نوزادیان
کمدی در تاریکی (نمایشنامه)	نوشته ، پترشافر ترجمه: اسماعیل شنگله
فرهنگ موسیقی	ترجمه: جلیل روشندل

بابك

منتشر کرده است :

غریبه‌ها (مجموعه قصه) [چاپ دوم]	نوشته ، احمد محمود
آیندهٔ سرمایه‌داری (مجموعه ۱۳ مقاله)	ترجمه: احمد کریمی
بیست غزلواره ویك غم‌آوا (شعر)	نوشته ، پابلو نرودا ترجمه: کریم رشیدیان
ویژهٔ سینما و تآتر (کتاب اول)	با نظر ، بهمن مقصودلو
ویژهٔ سینما و تآتر (کتاب دوم و سوم)	با نظر ، بهمن مقصودلو
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 اگراین (مجموعه شعر)	نوشته ، یوگنی یوتوشنکو ترجمه: رایا نوزادیان/حسن بایرامی
فرانتس‌کافکا (بررسی آثار)	نوشته ، ای . اچ . ماکل ترجمه: محمد جعفردستمالچی
جیمز جویس (بررسی آثار)	نوشته ، جی . ام . استوارت ترجمه: حسین بایرامی
جنگ چاپار (دفتردوم)	با نظر ، احمد رضا دریائی
زندگینامه‌ی پیشرس (اتوبیوگرافی)	نوشته ، یوگنی یوتوشنکو ترجمه: اسماعیل عباسی
غریبه‌ها (مجموعه قصه) [چاپ اول]	نوشته ، احمد محمود
پسرك‌بومی (مجموعه قصه) [چاپ دوم]	نوشته ، احمد محمود
آسیدکاظم (نمایشنامه)	نوشته ، محمود استاد محمد
توده هیزم (نمایشنامه)	نوشته ، استرینبد برگ ترجمه: پرویز تأئیدی
سکوت (فیلمنامه)	نوشته ، اینگمار برگمن ترجمه: پرویز تأئیدی
تئوری استانیسلاوسکی‌درپرورش هنرپیشه	ترجمه: پرویز تأئیدی

انتشارات بابک

بابک منتشر کرده است :

ویژه

سینما

و تا تر

شماره اول

۱۲۰ ریال