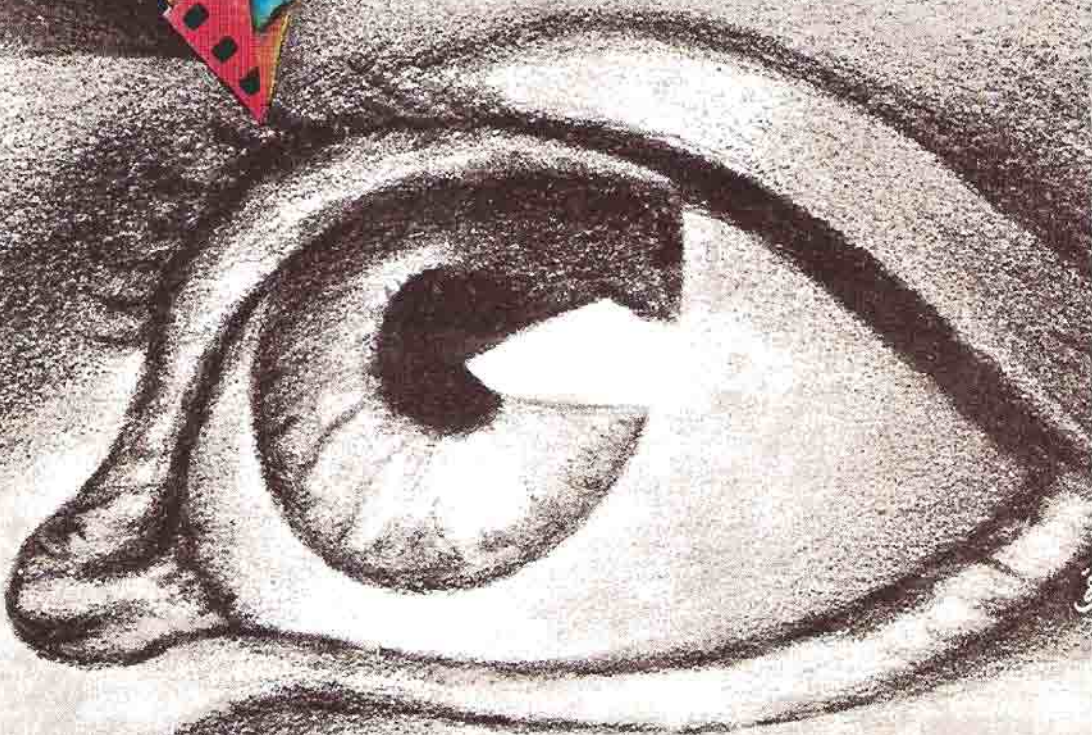


ویژه

# سینما

و تأثر



۶

نقد فیلم در ایران

کتاب

# نقد فیلم در ایران

به همت: بهمن مقصودلو

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

# باشگاه ادبیات

- \* کتاب نقد فیلم در ایران
- \* به همت : بهمن مقصدلو
- \* چاپ اول . اسفند، ماه ۱۳۵۴
- \* چاپ خوشه
- \* تیراژ ۲۲۰۰ نسخه
- \* نقل مطالب این کتاب با ذکر مأخذ آزاد است.
- \* انتشارات بابک، میدان ۲۴ اسفند، بازار ایران، طبقه سوم
- \* تلفن ۹۲۷۶۱۷

## فصل اول

تاریخچه نقد فیلم در ایران

محمد تهمی نژاد ۵

## فصل دوم

اصول نقد فیلم

ترجمه: ابوالحسن علوی طباطبائی ۱۹

تشخیص انتقادی فیلم

ترجمه: ش - ناظریان ۳۱

انتقاد از فیلم و نقد هنری

فریدون هویدا ۳۸

در مقام يك منتقد، چند کلمه درباره سینما

کیومرث وجدانی ۴۴

## فصل سوم

الف - شروع جدی نقد:

دون ژوان

طغرل افشار ۵۱

لغزش

هوشنگ کاووسی ۵۴

اتللو

ش - ناظریان ۵۹

شب نشینی در جهنم

فرخ غفاری ۶۲

ب - شکوفائی نقد:

زندگی شیرین

هزیر داریوش ۶۵

يك شكسپير و دو هاملت

هوشنگ کاووسی ۶۸

پنجره رو به حیات

کیومرث وجدانی ۷۴

هشت و نیم

چشمسید ارجمند ۸۴

الدورادو

شمیم بهار ۸۸

ترویتانا

پرویز دولتی ۹۴

## فصل چهارم

الف - نگاهی به فیلمهای داریوش مهرجویی

۱۱۰	هوشنگ کاووسی	گاو
۱۱۳	بیژن خرسند	هالو
۱۱۸	هوشنگ کاووسی	پستیچی

ب - نگاهی به فیلمهای مسعود کیمیائی

۱۲۴	بیژن خرسند	از «بیگانه. بیا» تا «رضا موتوری»
۱۳۲	بهمن مقصودلو	از «داش آکل» تا «بلوچ»

ج - نگاهی به تنها فیلم بلند هژیر داریوش

۱۴۲	هوشنگ طاهری	بیتا
-----	-------------	------

## فصل پنجم

یک نقد استثنائی

۱۴۷	ابراهیم گلستان	زن باکره
-----	----------------	----------

## فصل ششم

شبهات‌های خجالت‌آور در نقد

۱۵۱	بهمن طاهری	پدیده‌ای فجیع در ایران بنام انتقاد فیلم
۱۶۰	جمشید اکرمی	تکذیب این ادعا واقعا خیلی رو می‌خواهد
۱۶۴	شهریار خزاعی	پرونده متقلبین نقد فیلم را ورق می‌زنیم
۱۷۰	بهمن مقصودلو	و چند نمونه دیگر از این منتقد ناخن‌کزن
۱۷۴	بهمن مقصودلو	جایزه بهترین منتقد سینمایی به آقای فریدون...

## ۴۳ سال نقد فیلم در ایران

### فصل دیگری از کتاب «ریشه یابی یأس»

از زخم قلب آبائی  
از سینه کدام شما خون چکیده است  
احمد شاملو

با عام شدن سینما در ایران و ظهور جایگاههای نمایش فیلم پدیده‌ای بنام سینما بنویسی و بعدها نقد فیلم نیز رایج گشت. در دوره‌ای خاص بحث سینمایی نوعی تفاخر به حساب آمد و به انحاء مختلف از استعمال کلمات خاص دور از فهم عوام گرفته تا به رخ کشیدن فرنگستان و غیره تظاهر کرد.

\*\*\*

در این ۴۳ سال آدمهای زیادی دست به قلم زده‌اند، زیرا که مجلات برای پر کردن جیب مفتخورهای مطبوعاتی همیشه به عده‌ای شایعه‌پرداز، خبرگیرنده و صفحه پرکن نیاز داشته است و البته به منتقد برای جور بودن جنس! گروهی از این منتقدین صرفاً به خاطر آشنائی با سردبیر، از حفظ بودن نام چند هنر-پیشه و کارگردان و آشنائی با طرز بکار بردن یک فرهنگ لغت خارجی برای کشف معانی هنری آثار بی‌بدیل فرنگیان و حتی برای شغل، زد و بند کرده و نقد نوشته‌اند و این‌جاست که سوءتفاهم ایجاد می‌شود: وقتی منتقد برجسته‌ای مثل: «دکتر هوشنگ کاووسی» «شمیم بهار» و یا «پرویز دوائی» نقد مخالفی می‌نویسد، گروهی را که شاید قبلاً به لطایف‌الحیل می‌توانستند برخی رپر تاژ آگهی نویس‌ها و یا منتقدین دستمال‌بدست را بفریبند به زوزه وامی‌دارد.

### جدال بامدعی

نوشتن وسوسه‌ای است. هرچند ممکن است کلماتی که در زیر می‌آید نوعی خیالیافی باشد ولی وسوسه‌ای است در نوشتن، و تصاویری که در زیر می‌آید ممکن است یک کشمکش ذهنی با خودم یا یک داستان و حتی واقعه‌ای باشد که برای دیگری در گذشته و یا شاید آینده رخ می‌دهد.

مثل اینکه تابستان بود، کارگردانی به من گفت: «راجع به فیلم من مطلب بنویس!» رغبتی برای نوشتن نداشتم. سگرمه‌هایش درهم رفت و گفت: توطئه سکوت!؟ دیگری آمد که با فلانی بد شده‌ای، راجع به فیلمش نمی‌نویسی؟

منهم مثل خیلی‌ها اشتباها در آنروزگار به این امر احترام می‌گذاشتم. - گفتم برایم مطرح نیست. نظر گاه‌های ما با هم متفاوت است. دستور بدهید نوجه‌هایتان برایش بنویسند.

- بی‌مقدمه گفت: این منتقدها همه‌شان بی‌شعورند. - به او نگفتم مرتیکه، بیشعور توئی، فقط گفتم: شما هم بدتان نمی‌آید نقد بنویسید. ولی شما از نوعی سینما سخن می‌گوئید که بنظر من احمقانه است. (و شاید حمایت بیش از حد از این هنر بورژوازی نشانه‌ی همان ارتباط‌های مستحکم ذهنی در قطع هر نوع رابطه بین هنر و مردم باشد). گفت - من طرفدار سینمای ناب هستم، عاشق سینمای تصویر. مگه سینما غیر از تصویر چیست؟

گفتم - بله، خیلی‌ها گفته‌اند، سینما هنر تصویر است (۱) اتفاقاً اختلاف ما همین‌جاست، می‌پذیرم که سینما یک هنر عینی است. یعنی که بدون احتیاج به کلام باید با کمک تصویر مقصودش را بیان کند ولی نه این که در حد تصویر باقی بماند و ارزش فیلم فقط در تک‌تک تصاویر و تدوین آنها خلاصه شود. من نگاه می‌کنم که این تصویر و میزانشن خوب حامل چیست؟ و چرا و چگونه آنرا منتقل می‌کند.

گفت: سینما باید از اصل خودش دور نشود، آنچه‌را که تو می‌گویی، در حیطه‌ی ادبیات و فلسفه و هر چرند دیگری است و این کار امکان ندارد، مگر با سینمای سوررئال، انتزاعی و تجربی، انسان در سینما خودش را تجربه می‌کند. گفتم: هر کاری یک تجربه است، ولی من هر تجربه‌ای را که از روی نیاز نباشد، یاوه می‌دانم. من نوعی از سینمای تجربه و انتزاعی را که تمام پیوندهایش را با زندگی ملموس قطع کرده است و بانیشان دادن یک انسان بی‌زمان بقولی: «هیچ درکی از موقعیت کنونی بشر هم بدست نمی‌دهد»، هیچ نوع نگرش خاصی را مطرح نمی‌کند و تنها با پلانهای کج و معوج و پیوندهای غریب و رنگ و صدا در صدد تحمیق خود و تماشاگر برمی‌آید و با پرواز در حیطه‌های محیلانه گاه به وضع حیرت‌آوری ارتجاعی هم می‌نماید، بازیچه‌ای در دست سوداگران انحراف می‌دانم و کراحت تصویرهای هنری‌شان را حواله‌ی خودشان می‌کنم.

آن جلسه تمام شد، تصویرهای صاف، کدر و گرد گرفته شدند، با بدلی بچه پر روی معلوم‌الحالی را در محل کارم علیه من تحریک کردند. نمی‌دانم چرا در یغشان می‌آمد، قلم ناچیز مرا در اختیار نداشته باشند. روز بود و شام بود، چندمین روز، که تمهید بکار بردند. ظاهراً نظریاتشان را

۱- پرویز دوائی، کتاب سینما از انتشارات دانشگاه پهلوی شیراز شماره دوم، آذرماه ۱۳۴۹ می‌گوید: نقد فیلم باید نقد توفیق یا عدم توفیق فیلم فقط از جنبه و جهت «تصویر» باشد. این نویسنده و منتقد گرامی در سپید و سیاه ۵ اردیبهشت ۱۳۵۲ به بحران مغز در سینمای فارسی نیز اشاره می‌کند.

تعدیل کردند، عنکبوت‌های کثافتی مرا در تارهای هنری ذهن پوسیده‌شان می-کشاندند.

بعد وقتی کلاه خودم را قاضی کردم، دیدم دارم دزعجب باند کثافتی درگیر می‌شوم.  
یکروز سنگ‌هایم را با آنها واکندم و آمدم پی‌کارم و از آنروز شده‌ام سوم شخص مفرد: «او».

این قضیه در ۴۳ سال سابقه‌ی نقد نویسی فیلم در ایران بی‌سابقه نیست. با این تفاوت که مجلات بیشتر عرصه‌ی این کشمکش بوده‌اند و بیشتر به شکل طنز به منتقدین فحش داده شده است و گاهی برخی از این طنز نویسهای طنز منتقد که به قولی «سرشان به تنشان هم نمی‌ارزد»، با چه وقاحتی با منتقدین دیگر روبرو شده‌اند.

## حیطه‌ای نو

از سال ۱۳۰۰ شمسی به بعد تعداد جایگاههای نمایش فیلم در تهران به تدریج زیاد شد، و صاحبان سینماها با استفاده از امکانات مختلف مثل صندلیهای راحت بجای نیمکت، پنکه الکتریکی، مترجم، استخدام چند نوازنده، چاپ کردن خلاصه داستان فیلمها، ساختن سینماهای مخصوص خواتین محترمه جدا ساختن در ورودی خانمها و آقایان در سینماهای مختلط (و به قول روزنامه، آئینه‌ی ایران ۲۰ مهر ۱۳۰۹ در مورد سینما داریوش) با قرار دادن: «یک زن ارمنی بزرگ کرده و قشنگ پشت اتاق کوچکی که تمام در و دیوارش از شیشه است و مخصوصا موقع بلیط فروختن به اصطلاح بدل مردم چنگی هم می‌زند».

مردم را به سینما ترغیب کردند. تا این که روزنامه‌ها هم دستی به این خوان گشودند و ائتلافی صورت گرفت. اولین آگهی سینمایی روزنامه اطلاعات در سوم مهر ماه ۱۳۰۵ در شماره ۳۶ این روزنامه بزیور طبع آراسته شد:  
«امشب گراند سینما، لاله‌زار شروع میشود، از دیدن سریال پنجه ببر بزبان عربی و انگلیسی غفلت نکنید که پشیمان می‌شوید. این سریال از شاهکارهای روت رولاند آرتیست مشهور دنیاست.»

آگهی‌های سینمایی ادامه یافت.

و گهگاه اضافه میشد به آنها:

هر شب ارکستر عالی در تمام مدت نمایش فیلم مترنم خواهد بود. بلیط از ۲ الی ۵ قران (در مهر ماه همین سال بلیط از ۳ قران الی یکتومان بود)  
۶ اسفند ۱۳۰۵ اطلاعات

کم‌کم آگهی‌های معمولی خسته کننده میشود و پای مردم شل.

خانبا باخان معتضدی یکبار مردم را با زور نظمی به سینما تمدن کشاند!

سینماهای دیگر به فکر چاره می‌افتند:

سینما سپه ابتکار جالبی بخرج می‌دهد: «هم تئاتر، هم سینما.»

تئاتر زن مکاره با شرکت محمود ظهیرالدینی و هم سینما.

اطلاعات دیماه ۱۳۰۸

و یا: «هم سینما و هم نمایشات محیرالعقول و رقص ستاره افتخار... توسط مسیو لو پرتی و مادموازل آنها، آرتیست‌های زبردست و مشهور اروپائی. روزنامه ایران شماره ۳۳۷۷ سال ۱۳۰۹



و یا:

اولین دو پروگرام در یکشب، در سینما سپه پرنس رودتو و هوانورد بی باک  
۲۴ بهمن ۱۳۱۲

سال ۱۳۰۸، تعداد سینماهای تهران رو بفزونی است و در گرماگرم نان  
گرفتن از تنور داغ، صاحبان سینما ایران فکر بکری به سرشان می‌زند.  
سینمای ناطق.

صدا در سینما هیچانی اشت که مردم با جان و دل می‌پذیرند. آگهی  
می‌شود. اعلان می‌دهند.

در لاله‌زار، همانطور که مردم را از دیدن تئاتر کرمانشاهی منع می‌کنند،  
همانطور آگهی در می‌دهند:

با کوس و کرنا:

برای اولین بار در ایران، فیلم صدادار ولکا، ولکا، اختراع جدید، فیلم  
صدادار، امروزه جای تئاتر را در تمام عالم گرفته. امشب در سینما فیلم ولکا  
ولکا نمایش داده میشود.

روز موعود جلوی سینما شلوغ میشود. روزنامه‌ها مردم را به جلوی سینما  
ایران کشانده‌اند. بلیط ۳ ریالی را ۵ ریال و بیشتر می‌فروشند. اولین بازار سیاه!  
فیلم شروع میشود، سینما غلغله است. ولی با کمال تعجب فیلم ناطق  
نیست!؟

یک تماشاچی نامه‌ای به روزنامه‌ی اطلاعات می‌نویسد.

«گرامافون معمولی صفحات عربی و فرنگی ساز و ارکستر بی‌مورد، این  
بود فیلم صدادار سینما ایران که از چند ماه باینطرف اعلان نموده بودند».

۸ بهمن ۱۳۰۸

صاحبان این سینما به کمک مطبوعات و سر و صدای جلوی سینما پولی  
هنگفت به جیب می‌زنند. لازم به تذکر است که اولین فیلم ناطق سال ۱۳۱۰  
در سینما پالاس تهران به نمایش درآمد.

روزنامه‌ی آئینه‌ی ایران (موسس، صاحب امتیاز و مدیر: امیر جلیلی) در  
سر مقاله‌ی اساسی‌اش بتاريخ ۳۱ تیر ماه ۱۳۰۹ می‌نویسد: سینما اساساً یکی  
از بهترین عوامل تفریح است... ولی بدبختانه باید اعتراف کرد که در ایران  
نه تنها نتیجه مطلوب از آن حاصل نشده، بلکه بواسطه افتادن آن بدست یک  
مشت شیاد که هیچ منظوری جز پر کردن کیسه خود ندارد؛ رفته رفته می-  
خواهند نتایج معکوسی از آن مترتب شود. این پر واضح است که وجود سینما  
برای دو قسمت باید فوق‌العاده مفید باشد، یکی برای تهذیب اخلاق و دیگری  
برای تفریح دماغ. (روی این اصل) فیلم‌ها باید قبل از نمایش، گذشته از نظر  
سیاسی از نظر اخلاقی هم سانسور شود و قیمت بلیطها را به نصف تقلیل  
دهند». این یکی از اولین مقالات مهم درباره‌ی سینماست که بوضوح جهت‌خودش  
را در قبال این حیطة جدید تعیین می‌کند. و شاید همین مقاله، محرکی بوده  
است برای تصویب لایحه‌ی نمایش‌ها و سینماها که صاحب سینما را موظف  
می‌کند فیلم را قبل از نمایش به نماینده‌ی معارف بلدیه ارائه دهند تا در صورت  
لزوم از نقطه نظر اخلاق جرح و تعادل شود.

بد نیست خاطر نشان کنم که در مهر ماه ۱۳۰۹ لایحه‌ی الحاق ایران به قرارداد بین‌المللی تحریم معامله و اشاعه‌ی نشریات و فیلمهای سینمایی مخالف اخلاق به مجلس شورایی تقدیم شد.

## از مظفرالدین شاه

السلطان مظفرالدین شاه قاجار در ذی‌الحجّة الحرام سنه ۱۳۱۷ هجری مطابق با سیچقان‌ئیل ترکی و ۱۹۰۰ میلادی راهی اولین سفر فرنگ شد و یوماً فیوماً حالات این سفر خیریت اثر را بطور ساده در سفرنامه مبارکه شاهنشاهی نگارش کرده است که بسعی و اهتمام غلام خان‌زاد سلطانی میرزا ابراهیم خان عکاسباشی و خان‌زاد دولت جاوید احمد صنیع‌السلطنه بحلیه انطباق متحلی گردیده است. (اصل سفرنامه‌ها در دو جلد در کتابخانه مجلس شورایی محفوظ است). مظفرالدین شاه پس از مدتی اقامت در روسیه تزاری و دول متحابه اروپ در فرانسه رحل اقامت می‌افکند و در نمایشگاه پاریس با بدایع و صنایع مدرن آنروز از جمله دستگاه سینماتوگراف آشنا میشود. وی در سفرنامه خود بکرات از این دستگاه نام برده است و مطلبی که می‌خوانید، شاید اولین عکس‌العمل یک ایرانی در قبال این صنعت جدید باشد.

روز شنبه هفتم ربیع‌الثانی

امروز چون دستمان قدری درد می‌کرد و خستگی دیروز هم باقی بود در منزل مانده به جائی نرفتیم، با این که قرار داده بودیم به (اکسپوزیسیون) و (تروکادرو) و بعد به کارخانه (کوبلن) برویم. ولی در ساعت نه بعد از ظهر به اکسپوزیسیون و تالار جشن رفتیم که در آنجا (سینموتوگراف) که عکس مجسم و متحرک است نشان می‌دهند و بعد هم بعمارت (ایلوژیسن) رفتیم که تفصیل آن از این قرار است، ابتدا وارد درب مخصوص این عمارت شدیم وقت مغرب، چراغهای (اکسپوزیسیون) روشن بود، اول ورود به تالار جشن که نمودیم خیلی بنظر ما جلوه کرد و واقعاً بنای عالی است جائی است به بزرگی دو تکیه دولت و همانطور مدور و با بلور منقش مسقف است و اطراف آن مرتبه صندلیهای مخمل قرمز هست که برای جلوس اشخاص ساخته و پرداخته شده در این تالار (سینموتوگراف) نشان می‌دهند. پرده بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریک را خاموش و تاریک نموده و عکس سینمو-فتوگراف را به آن پرده بزرگ انداختند، خیلی تماشا دادند. منجمله مسافرین آفریقا و عربستان را که در صحرای آفریقا با شتر راه می‌پیمایند نمودند که خیلی دیدنی بود. دیگر اکسپوزیسیون و کوچه متحرک و رودخانه سن و رفتن کشتی از رودخانه و شناوری و آب بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت به عکاسباشی دستور دادیم همه قسم آنها را خریده به طهران بیاورند که انشاءاله همانجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان بدهیم بقدر سی پرده امشب تماشا کرده، پس از تماشای تالار جشن به عمارت «ایلوژیسن» رفتیم.

و در سفر دوم مظفرالدین شاه وظیفه نمایش فیلم بعهدۀ میرزا ابراهیم خان عکاسباشی است و کلمه سینماتوگراف در سفرنامه صحیح درج شده است: شنبه دویم جمادی‌الآخره... عکاسباشی هم سینماتوگراف آورده بود، یکساعتی هم او را تماشا کردیم یکساعتی هم جهان‌نما تماشا کردیم. نوکرها هم پیش ما بودند صحبت کردیم، بعد خوابیدیم.

معذلك تا قبل از سال ۱۳۰۹ نوشته‌ای که از وجود فیلمبرداری در تهران حکایت کند بدست من نرسیده است. گرچه در همان سفرنامه روز ۲۱ ربیع الثانی سال ۱۳۱۸ هجری قمری در پاریس نوشته شده است: امروز عید گل است... خانمها سوار کالسکه‌ها شده با دسته‌های گل از جلو ما عبور می‌کردند و عکاسباشی هم مشغول سینمافتگراف اندازی بود.

\* \* \*

سال ۱۳۱۲ شمسی برای اولین بار در آمار گمرکی ایران نوشته شده **دوربین‌های سینماتوگراف** و لوازم آنها که به مبلغ ۳۲۲۷۸۸ ریال از کشورهای شوروی، اتریش، آمریکا، انگلیس، ایتالیا، ترکیه، چکسلواکی، عراق و فرانسه وارد شده. نام فیلم نخستین بار در سال ۱۳۰۷ در تاریخ آمارگری ایران در قسمت واردات دفتر سالیانه‌ی «احصائیه تجارتي ایران» آورده شده است. سال ۱۳۰۳ سینماتوگراف و لوازم سینماتوگرافی را در زمره اشیاء خرازی مثل سوزن و قز نقلی و انگشتانه رقم زده‌اند.

تا سال ۱۳۰۹ گرچه کارهای خبری فراوانی در ایران انجام می‌شد، ولی کمتر توجهی را بخود جلب می‌کرده است. در این سال اولین مقالات سینمائی درباره‌ی مدرسه آرتیستی سینما در روزنامه‌های اطلاعات، ایران و کوشش چاپ شده است که متأسفانه اسم هیچکدام از نویسندگان آنها مشخص نیست.

معذلك اطلاعاتی‌ها در این مورد همیشه پیشدستی کرده‌اند. نویسنده‌ی اطلاعات پس از ذکر چگونگی امتحان شاگردان کلاس اوهانیان ۱۳ آبان ۱۳۰۹ می‌نویسد: آقای و کیلی موسس سینما سپه نیز چندی قبل باین کار دست زدند ولی گویا عدم وسایل کافی ایشان را دلسرد کرد زیرا در صورتی می‌توان از این مدرسه و آرتیست‌های آن که تربیت می‌شود استفاده نمود که وسایل مکفی فراهم باشد و تا يك کمپانی یا شرکتی برای فیلمبرداری که سرمایه لازمی داشته باشد تشکیل نگردد پیشرفت این قبیل امور صنعتی مشکل بنظر می‌آید. بالاخره دیر یا زود فیلمبرداری در مملکت ما رواج خواهد یافت. و سرانجام این طفل متولد شد:

سینمای ایران تولد جمعه ۱۲ دی ماه ۱۳۰۹

محل تولد - سینما مایاک  
پدر - اوانس اوهانیان  
مادر! -

و نقد نویسی نیز توأماً بوجود آمد. اولین نقد راجع به اولین فیلم ایران اطلاعات شنبه ۱۳ دی ماه ۱۳۰۹.

این اولین دفعه‌ایست که فیلمی در ایران از طرف خود ایرانی‌ها و آرتیست‌های ایرانی برداشته شده است... اگر موضوع فیلمبرداری در ایران ترویج و تقویت شود نه فقط نتایج مادی برای صاحبان فیلم خواهد داشت، بلکه رفته رفته به خارج صادرات پیدا خواهد کرد و یا با فیلمهای خارجی مبادله می‌شود. و این خود بهترین وسیله‌ی پروپاگاندا حقیقی مملکت و نشان دادن ایران به جامعه‌ی اروپائی است.

وروزنامه ایران بقلم شهرزاد که باید اولین ناقد امضاءدار ایرانی باشد

در تاریخ پنجشنبه ۱۸ دیماه ۱۳۰۹ تحت عنوان يك فيلم ایرانی می نویسد: کمپانیهای فیلمبرداری از ممالک شرقی هیچ نمی شناسند مگر اسمی و آنرا هم عنوان افسانه قرار می دهند. ولی فیلم ایرانی که دیدم غیر از آن فیلمها بود. اولین تمرین شاگردهای مدرسه صنعتی سینما بود که اخیراً بامدیریت مسیو اوگانیانس آرتیست و مصنف دراماتیک تحصیلات صنعتی خود را در تهران به پایان رسانیده اند....». شهرزاد اولین منتقد ایرانی است که از وجود فیلم ایرانی صحبت می کند، نه فارسی و کلمه ای را که بعدها کسان زیادی مدعی شدند اولین بار بکار برده اند براحتی در مقاله مذکور بجا و درست استفاده کرده است. با آقای حسینقلی مستعان تماس گرفتم، چون می دانستم که وی از اولین کسانی است که در ایران نقد فیلم نوشته و صفحه هنری روزنامه ی ایران را اداره می کرده است و عجیب مرد متواضعی است این حسینقلی مستعان.

گفت: رضا کمال (شهرزاد) یکی از چهره های درخشان شعر و ادبیات ایرانی است که در روزنامه ی ایران با من همکاری داشت وی متأسفانه در سال ۱۳۱۶ خودکشی کرد. با جامعه اش تطابق نداشت و واقعاً از دوره اش خیلی جلو بود. شهرزاد تعدادی نمایشنامه هم نوشت که پس از مرگش کسان دیگری به نام خودشان به چاپ رساندند. دکتر جنتی عطائی در کتاب «زندگی و آثار رضا - کمال (شهرزاد)» صفحه ۲۶ نوشته است: «وقتی دید به علت سانسور شدید و نبودن تشویق از طرف اولیای امور رفته رفته هنر نمایش ایران دچار فترت میشود، نومید شد و چون از يك دل درد کهنه نیز رنج می برد به فکر مرگ افتاد.» و عده ای از راه دشمنی گفتند که افیونی بود و مستعان در همین کتاب می گوید: «شهرزاد قسم خورد که دروغ می گویند. او حتی سیگار هم بندرت می کشید.» و (عجیب زمینه ی تحقیقی پر ارزشی است زندگیمهای کوچک و بی-امنیت این قبیل هنرمندان که در بلبشوی بازارهای روز هنری تباه میشوند.) نقد فیلم از این جا شروع شد و ادامه یافت. و از این پس نوشتن از رویدادهای سینمایی کشور نیز شایع گشت.

بهمن ماه ۱۳۰۹ در مورد نمایش فیلم راه آهن مطلبی نوشته شد (که در فصل قبل مفصلاً به آن اشاره کرده ام) و ۱۹ مرداد ۱۳۱۰ نویسنده اطلاعات درباره ی اولین فیلم ناطق سینما پالاس نوشت:

اگر این فیلم فارسی بود و در مملکت خودمان می توانستیم برداریم، برای ما فیلم ناطق بود ولی فیلمهای ناطق خارجی برای ما بکلی گنگ است. اول آذرماه ۱۳۱۲ روزنامه ی ایران نقد مفصلی را درباره ی فیلم دختر لر چاپ کرد که بخاطر سبک نگارشش می تواند متعلق به شهرزاد باشد:

«دختر لر، غیر از دقت در فیلمبرداری و مجسم نمودن روح شرقی و مناظر خوب و غیره، يك قسمت دیگر نیز دارد که تماشاچیها با کف زدنهای بسیار آنرا استقبال کردند و آن ترقیات در چند سال اخیرست». بعد داستان تعریف میشود و اولین پیشنهاد يك منتقد ایرانی به يك فیلم ایرانی: «بتر بود این فیلم با مسافرت جعفر و گلنار به ایران و ورود به بندر ایران و زیارت خاک وطن ختم می شد.»

مقاله ی سوم درباره ی فیلم حاجی آقا آکتور سینما است که از قبلی فنی تر بنظر می رسد. (دو مقاله در اطلاعات و ایران ۱۲ و ۱۶ بهمن ۱۳۱۲) بعد نوبت «بوالهوس» می شود که حسینقلی مستعان نقد مفصل و جالبی

در روزنامه‌ی ایران بر آن نوشت.

(این روزنامه از بهمن ماه ۱۳۱۳ تقریباً به نقد نوشتن درباره‌ی فیلمهای خارجی پرداخت و از ۲۳ بهمن همین سال عکس هنرپیشه‌ها را چاپ کرد و در این راه پیشتاز تمام بت‌پرستی‌های سینمایی شد.)

(و احتمالاً) مرحوم احمد دهقان در روزنامه اطلاعات ۲۳ اردیبهشت ۱۳۱۳ نوشت که آقای فهیمی رئیس اداره انطباعات وزارت معارف يك قطعه مدال علمی را که برای مؤسسه فیلمبرداری تصویب شده بود، در میان کف‌زدنهای حضار به آقای مرادی اداره کننده مؤسسه فیلمبرداری از طرف وزارت معارف اعطا کردند. و این نخستین تشویق و اولین مدالی است که در ایران به يك فیلمساز داده میشود. آقای مرادی بمن گفت که این مدال به شخص من داده شده نه به مؤسسه و مقاله را آقای دهقان یکی از اعضای شرکت محدود فیلم ایران نوشته است. و کلی سخنان دیگر که چون طرف دوم قضیه مرحوم شده است با کمال معذرت در صحت آنها شك می‌کنم و همین بس!

## عصری دیگر

اوراق رنگین (اولین بار توسط آقای استخر در روزنامه‌ی کیهان ۱۳۲۱ بکار رفته است) و روزنامه‌ها و روزی‌نامه‌ها همچنان به نوشتن درباره‌ی فیلمهای خارجی ادامه می‌دهند و ناخودآگاه وسیله‌ای میشوند برای تبلیغ این صنعت غرب و فروش بنگل‌های آنان در وطن. اوانس اوگانیانس در روزنامه‌ی ایران ۳ اردیبهشت ۱۳۱۳ می‌نویسد: سالیانه متجاوز از سیصد هزار تومان برای خرید فیلم و غیره از ایران خارج میشود. و کار به جایی می‌کشد که جوانان شهرهای دور و نزدیک حسرت سینما را می‌خورند و شاید حق دارند!

جوانی از اراک نامه‌ای به روزنامه‌ی کیهان می‌نویسد: (۳۰ خرداد ۱۳۲۱) و حسرت می‌خورد که چرا در شهرش سینما نیست و کیهان پاسخ می‌دهد: «آیا نباید از صمیم قلب برآورده شدن آرزوی او را خواستار بود.» سینما بنویسی از ۱۱ خرداد ۱۳۲۱ در شماره پنج اولین سال انتشار کیهان شروع شد و نویسنده کیهان روش خودش را در قبال فیلمها اینطور روشن کرد: «از انتقاد بی‌جا نسبت به تاریکی یا روشنی، طولانی یا کوتاه بودن صحنه‌ها خودداری خواهیم کرد، چه کار ما نیست و اطلاعات کافی در صنعت سینما لازم دارد. و از روز بعد صفحه‌ی آگهی برنامه‌ی سینماها در این روزنامه دایر شد.

خبرنگار سینمایی این روزنامه در ۱۵ فروردین ۱۳۲۷ در مورد روش خود در نقد می‌نویسد: «برای اینکه بتوانیم يك فیلم را خوب بنامیم باید اول داستان فیلم، اثر يك نویسنده معروف و از روی کتاب بزرگ اقتباس شده باشد - دوم آنکه برای قهرمانان داستان فیلم آرتیستهای درجه اول انتخاب شده باشند سوم این که تهیه‌ی فیلم زیر نظر يك رژیمور بلندپایه باشد.»

این روش نقد سالیان دراز گریبانگیر تعداد زیادی از منتقدین بود. دکتر کیومرث وجدانی در ۸ اردیبهشت ۱۳۴۸ در مقاله‌ای تحت عنوان در مقام يك منتقد فیلم در مجله فردوسی می‌نویسد: «باین ترتیب برای اولین بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم اهمیت پیدا کرد و چون دیگر نمی‌توانستم (و یا بهتر

بگویم نمیخواستیم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود قراردهم، ناچار شدم به جستجوی معیارهای بهتری که زاینده خصوصیات درونی خود فیلمها باشد پردازم... ارزش زیبایی بسته به این است که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد.»

روزنامه کیهان در ۲۶ فروردین سال ۱۳۲۷ برای اولین بار به ارزشیابی فیلمها به طریقه عالی، خوب، متوسط، پست (بد) پرداخت.  
و درباره «طوفان زندگی» که بعدها اشتباهها و به کرات اولین فیلم فارسی نامیده شد (۱) اینطور نمره داده است:

اسم سینما	اسم فیلم	ناطق	هنرپیشه	ارزش
رکس	طوفان زندگی	فارسی	هنرپیشه معروف ندارد	بد

به این ترتیب در دومین دوره فیلمسازی در ایران که از سال ۱۳۲۷ شروع شد منتقدین با چهره عبوسی با سینمای ایران روبرو گردیدند:  
«دکتر هوشنگ کاووسی» پس از مراجعت از فرانسه کار نقد نویسی اش را در مجلهی روشنفکر از شماره ۸ پنجشنبه ۲۲ مرداد ۱۳۳۲ با مقاله‌ای تحت عنوان آنچه که از سینما باید دانست، درباره سینمای ایران نوشت: «و اما سینمای ملی: سناریو، یک داستان از نوع ملودرام و یا کمدی مبتذل که با چند آواز بی معنی و مقداری موزیک گوش‌خراش در فیلم چاشنی میشود - میزانس یا رژیموری هم مطلقاً وجود ندارد و خود دوربین رژیمور واقعی است... آکتورها هرطور دلشان می‌خواهد بازی می‌کنند، فیلمبردار حقیقی هم تکه اتوماتیکی است که بخود دوربین یا به باطری آن وصل شده است.»  
کاووسی اولین نقد خودش را درباره یک فیلم فارسی «لغزش» در شماره ۱۱ روشنفکر مورخ ۱۹ شهریور ۱۳۳۲ تحت عنوان «دومین لغزش نویسنده و رژیمور فیلم فارسی ولگرد» می‌نویسد:

... جای پرسناژها در کادر مثل تمام فیلمهای فارسی بدون استثناء غلط است... آکتورها با چنان سرعتی بین اهواز و تهران رفت و آمد می‌کنند که بز موشک V2 هم چنان سرعتی ساخته نیست اگر ساخته بود بشر تاکنون به کره ماه دست می‌یافت... یک متورانس همیشه باید متوجه باشد که: پلانهای متعاقب هم و بدون نقطه گذاری (فوندو، آشنه، وله) مجموعه واحد فیلمی است که در فضا و زمان واحدی ادامه دارد.»

دکتر کاووسی پس از چند شماره همکاریش را با روشنفکر قطع کرد و پس از او شخصی بنام «بهرام» در «ندای مرد» بجای «روشنفکر» که توقیف شده است. در پنجشنبه ۲۸ آبان ۱۳۳۲ مطلب نوشت که با معشوقه‌ی آهنین که بصورت یک آگهی برای کمپانی برادران وارنر است ادامه داد.

قبل از دکتر کاووسی شخصی بنام «پرویز» در شماره‌های اولیه روشنفکر مطلب سینمایی می‌نوشت که نقدهایش غیر علمی و تشریح داستان فیلم بود. از طرفی دکتر کاووسی بهیچوجه در جنبه‌اش علیه فیلم فارسی تنها نبود. مرحوم «طغرل افشار» که یکی از قدیمی‌ترین نویسندگان این دوره است، سم را روی خود آزمایش می‌کند. و طی مقاله‌ای جالب در سپید و سیاه نو مورخ هشت آذر ۱۳۳۲ نوشت:

«در فیلمی بازی کردم تا قدمی در این منجلاب گذاشته باشم، تا آنوقت

بہتر بتوانم. برای شما و کسانی که برای درک حقیقت هر چیز کوشش می‌کنند واقعیاتی را بیان کنم. آری منم در فیلمی بازی کردم تا در آنجا شاهد نکات تلخ و دردناکی باشم.... حسادت، کینه‌توزی، بدگوئی، سخن‌چینی و تحریک افراد علیه یکدیگر جریاناتی است که در استودیوهای فیلمبرداری تهران دیده میشود.»

طغرل افشار همان پیشنهاد او گانیانس و خیلی کسان دیگر را مطرح می‌کند که برای تربیت متخصص فیلمبرداری و هنرپیشه باید کلاسهای تشکیل گردد و از نو با رعایت اساس هنری سینما شروع بکار شود.

مرحوم طغرل افشار در مجله سپید و سیاه نو اولین نقد سینمایی اش را در تاریخ ۱۸ مرداد ۱۳۳۲ درباره فیلم دون ژوان و فیلمی از کارخانه برادران وارنر کودی جارت! با شرکت جمس کاگنی نوشت: «آنتریکهای قوی، تکنیک و پلان عالی، بازی طبیعی و پرارزش هنرپیشگان این فیلم وقف ایده منحنی و گمراه کننده‌ای شده است که تأثیرات نامطلوبی بر بینندگان می‌گذارد.» وی در نقدهایش اغلب در انتخاب تکنیک و معنی سرگردان بود و در مقابل چنین فیلمهایی همیشه حالتی محافظه کارانه داشت: در شماره ۲ سپید و سیاه نو ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ در نقد فیلم «دوئل در آفتاب» نوشت: «فیلمی است که از لحاظ ایده و سوژه فوق‌العاده منحرف و قابل انتقاد و از لحاظ بازی هنرپیشگان، دکورهای عظیم، موزیک، رنگ آمیزی تابلو و صحنه پردازی پر ارزش و تماشایی است.»

طغرل افشار در سپید و سیاه نو ۲۶ مهر ماه ۱۳۳۲ در مقاله‌ای تحت عنوان: «چند کلمه در مورد متد صحیح نقد.» می‌نویسد: در بحث انتقادی سینما، این اصل اساسی باید رعایت شود، یعنی بطور کلی بروی تمایلات و خوش-آمدهای شخصی نویسنده قلم کشیده میشود و آن کسی که وظیفه‌ی تجزیه و تحلیل را برای مردم دارد، باید با کنار گذاردن لذات فردی تنها برای بیان واقعیات و میزان اهمیت و ارزش هنری فیلم و هر محصول سینمایی بحث نماید.» و باین وسیله طغرل افشار خودش را نفی می‌کند.

طغرل افشار یکبار هم در مقاله‌ای در شماره سوم سپید و سیاه نو مهر ماه ۱۳۳۲ بدون در نظر گرفتن شرایط اقتصادی، عمل دولت سابق، را در تحدید ورود فیلمهای خارجی مورد ملامت قرار می‌دهد که ما در تهران فیلمی برای دیدن و سرگرمی نداریم و چرا فیلم (خوب البته) وارد نمیشود:

چند ماه قبل طبق تصویبنامه‌ی جدیدی واردات فیلمی جزو کالاهای درجه سوم قرار گرفت (قبلا فیلم کالای درجه دوم بود) با توجه به گرانی ارز و تفاوت قیمت دلار درجه ۲ و ۳ اشکال جدیدی در ورود فیلم ایجاد شد، بخصوص که برای ورود فیلم در این چند ماه بهیچوجه ارز داده نمیشد. و دولت باید تسهیلاتی برای ورود فیلم قائل شود.

چنین شخصی که عاشق سینماست، وقتی برایش فرصتی دست می‌دهد که فیلم خوبی مثل رودخانه (فکر می‌کنم همان فیلم رودخانه ساخته ژان رنوار باشد که ساتیا جیت‌رای هم دستیار وی بود) را ببیند و بقول آقای دوائی هیولای اکثریت مزاحمش میشود رنجیده خاطر می‌گردد.

در شماره ۱۸ سال اول ۷ آبان ۱۳۳۲ مجله روشنفکر اولین قطعه‌نامه‌ی منتقدین سینمایی پایتخت درج میشود:

قطعه‌نامه نویسنده‌گان سینمایی پایتخت برای نمایش

فیلم رودخانه: رونوشت روزنامه‌های اطلاعات، پست تهران، کیهان، مجلات روشنفکر، سخن، اطلاعات هفتگی «چهارشنبه گذشته که سینما «ایران» شاهکار با عظمت هنری «رودخانه» را که نموداری از زندگی مردم هند است به معرض نمایش گذارد. برخی از تماشاچیان که بوئی از هنر سینما نبرده‌اند و همواره میل دارند نیات کثیف خود را برای نمایش فیلمهای پر جنجال تجارتي که پر از صحنه‌های تحريك کننده و زرد خوردهای وحشیانه است به سینماها تحمیل نمایند، دست به تظاهرات زننده‌ای زدند و سینمای ایران از آنشب اقدام به تغییر برنامه سینمایی خود نمود. ما بدین وسیله تنفر خود را نسبت به عملیات این اشخاص که مانع نمایش شاهکارهای هنری عالم سینما میشوند ابراز داشته و از شرکت سهامی سینمای ایران و اداره نمایشات وزارت کشور تقاضا داریم که هرچه زودتر این شاهکار هنری را برای علاقمندان واقعی سینما به معرض نمایش بگذارد و در مقابل تظاهرات این افراد از خود عجز و ناتوانی نشان ندهند.

طغرل افشار منتقد سینمایی - فریبرز امیر ابراهیمی، کارگران و نویسنده - دکتر هوشنگ کاووسی رئیسور و نویسنده سینمایی - ساموئل خاچیکیان، کارگردان - فرهاد فروهی نویسنده و مفسر فیلم - محسن موحد نویسنده اطلاعات - باریس ماتریف کارگردان.

پس از طغرل افشار، بابک ساسان اولین مقاله‌اش را درباره فیلم روشنیهای شهر در شماره ۲۱ مشیر (که بجای سپید و سیاه در می‌آمد) نوشت. بابک ساسان طی سلسله مقالاتی در سپید و سیاه تحت عنوان «سینمای بومی ما» با جرأت فراوان مسائل مهمی را مطرح کرد:

### علل سد پیشرفت سینمای بومی ایران (۱)

یکی از بزرگترین و مهمترین موانع عمل ناپسند و نكوهیده دولت و شهرداری است که ترقی نرخ عوارض فیلمهای فارسی را از ۱۵ درصد به چهل درصد رسانده است. این کار که باید گفت صد درصد با دست خارجیها یعنی آنانیکه بنجل‌هایشان در کشور ما و کشورهای دیگر با شکست روبرو گردید به مرحله اجرا درآمده است.... و دولت مدتی است از فیلمهای خارجی بجای کیلونی یکمزار ریال که گمرک می‌گرفت سیصد و شصت ریال گمرک می‌گیرد.... این هم نوعی کمک دیگر.

(و جدیدترین برخورد با باصطلاح صنعت سینمای فارسی مقاله‌ای است از پرویز دوائی (در سپید و سیاه ۵ اردیبهشت ۱۳۵۲) تحت عنوان: «بحران در



(جیب مباشران) فیلمهای فارسی!

وی با طرح کردن «بحران و پادزهرهایش که در طی سالهای سال ثابت مانده است، اضافه می‌کند: در این صحبت‌ها چیزی که ابدأ و اصلاً برای آقایان مباشران «صنعت» سینمای فارسی مثل مباشران هر صنعت دیگری مطرح نیست نفع غیر شخصی آنان، نفع واحد مصرف کننده است. هیچکدام از این آقایان بفکرش نمیرسد که سینما غیر از جنبه صنعتی، غیر از جنبه یک کار تولیدی بازرگانی یک جنبه و هویت هنری هم دارد... ما مدرن‌ترین وسایل را در اختیار داریم، مغزش را کم داریم، خب نسازیم. بحران مغز، قلت فکرهای خلاقه در سینمای فارسی را قبول داریم، بحران سینمای فارسی بعنوان صنعت ابداً مورد علاقه ما نیست.»

عین - شین (عباس شریفی) مدت‌ها خیلی ساده و بی ادعا در سپید و سیاه به تشریح و تعریف داستان فیلمها پرداخت و گاه ترجمه‌هایی هم بدست می‌داد که متأسفانه از نام مجله مربوطه خودداری می‌کرد: ع- شین یکبار لقب مؤلف را که به کارگردانان برجسته اطلاق میشود (که البته اصطلاح غلطی هم هست) با نویسنده اشتباه می‌گیرد و آکیرا کوروساوا را از نویسندگان مشهور و معاصر ژاپن بحساب می‌آورد که: تا بحال کتابهای زیادی نوشته و داستان فیلم مشهور راشوسون (راشومون) از اوست و هفت سامورائی را هم او نوشته است. (سپید و سیاه ۱۱ مهر ۱۳۳۳)

جبهه‌ی دکتر کاووسی که سال ۱۳۳۲ از فرانسه بایران بازگشت بتدریج در مقابل سازندگان فیلمفارسی قوت می‌گیرد. استدلال‌ها و نصایح وی به درگیری مستقیم می‌انجامد. حرف اساسی وی اینست که تنها آلودگی محیط سینمایی ما آلودگی بیسوادی است (ستاره سینما ۱۸ خرداد ۱۳۳۷) اول مسئله‌ی بیشعوری را حل کنید بعد به بی‌هنری بپردازید (مجله‌ی سینما مهرماه ۱۳۳۹) و این پرخوردی صریح و مستدل است که زیر پای خیلی‌ها را سست کرد. بعدها هژیز داریوش سنگر گرفت، گروه منتقدین را جمع کرد و تصمیم گرفتند: «اگر شعور بیان مطالب و مفاهیم عالی را نداریم لااقل مهمل هم نگوئیم.» (میزگرد مجله‌ی سینما شماره ۱۳۴)

داریوش در ۹ آبان ۱۳۳۹ نامه‌ای به مجله‌ی «سینما» نوشت و طی آن اعلام کرد که اولین فیلم‌ساز ایرانی هر که باشد هنوز فیلمی نساخته است، و یا سینمای بومی غیر از سینمای واقعی ایرانست.»

و از این به بعد دیگر همه به سینمای فارسی فحش می‌دهند. از وکیل مجلس گرفته (جوانشیر ۱۸ تیر ماه ۱۳۴۸) تا دست اندر کاران سینما. جبهه-گیری‌ها چنان محکم و دقیق بود و ضربه‌ها چنان کاری وارد شد که اغلب کارگردانها به بیبودگی کارشان اذعان کردند:

رضا صفائی در کتاب صنعت سینما می‌فرماید: «دیگران هم با وجود این که تحصیل کرده‌ی خارج هستند کار جالبی ارائه نمی‌دهند تا لااقل ما از آنها بیاموزیم.»

معزالدین فکری (کارگردان) می‌گوید: «اصولاً کارگردان فیلم به معنی و مفهوم حقیقی خود در ایران وجود ندارد. چه لازمه‌ی این کار دیدن دوره‌های مختلف در رشته‌ی فیلمبرداری است.»

«نصرت‌اله وحدت» ایضاً در همان کتاب: یک مشکل کارگردان سینمای فارسی وقت نداشتن برای فکر کردن، وقت برای خلق کردن و وقت برای دقت

کردن است.

«حسین مدنی» - بنظر من کارگردان ایرانی محرومترین کارگردان دنیاست.

کتاب صنعت سینما در ایران

نوشته‌ی «حبیب‌اله نصیری فر»

«فرخ غفاری» در این میان حالتی ارشادی بخود می‌گیرد و مثل «کاووسی» و «داریوش» منکر سینمای ایران نیست. وی درباره‌ی فیلم «شب نشینی در جهنم» در مجله‌ی آشنا مورخ ۱۳۳۷ می‌نویسد:

«از دوازده سال پیش به اینطرف که مشغول تهیه محصولات ناطق شده‌ایم چند فیلم ایرانی بوجود آمده است که به علل مختلفی جالب توجه بود. این فیلمها عبارت بود از «دزد بندر» (احمد شیرازی)، «چهار راه حوادث» (ساموئل خاچیکیان) و «مرجان». در لابلای نواقص این آثار علائم امید موجود هویدا گردید. «بلبل مزرعه» فیلم غیر کاملی بود که با وجود معایبش، حسن ذوق و صحت روش آفریننده‌اش را ثابت می‌نمود.

«شب نشینی در جهنم» اولین فیلم ایرانی است که نوار صدای آن عیب فاحشی ندارد... گرازا گفته‌ایم که تهیه کنندگان ایرانی در موقع مونتاز جرات استعمال قیچی را ندارند.

از کارگردان فیلم «موشق سروری» (که میزانشن مهتاب خونین را نیز کرده بود) باید تشکر نمود که فیلم حالت تمسخر در بیننده ایجاد نمی‌کند.

## شکوفائی نقد

اواخر سالهای سی و دهه چهل دوران باروی نقد و نقد نویسی در ایران است. منتقدین آگاهی مثل «شمیم بهار» «پرویز دوائی»، «بیزن خرسند»، «هوشنگ طاهری» «ش. ناظریان»، «هوشنگ کاووسی» و «هژیرداریوش» مهمترین نقدهای خود را در این سالها نوشته‌اند و مجلات سینمایی با ارزشی مثل «فیلم و زندگی» هنر و سینما، ماهانه‌های ستاره سینما چاپ و نشر یافتند و گاه مجلات غیر تخصصی مثل «اندیشه و هنر» «سخن» فرهنگ و زندگی، نگین و فردوسی مطالب جدی و نقدهای بسیارخوبی را چاپ کرده‌اند که از ارزش فراوانی برخوردارند.

نقدهای خوب جدید، دیگر بحث راجع به کلوزآپ و لانگ شات نیست. و تفاخری که با شناخت چند اصطلاح سینمایی و بکار بردن لغات فرنگی حاصل می‌شد دیگر پشیزی ارزش ندارد.

(گرچه هنوز هم هر جوجه منتقدی از این راه شروع می‌کند) بد نیست به قسمتی از دو نمونه نقد پر ادعا که در سال ۱۳۳۹ نوشته شده است توجه کنید:

«منصور شاهرخشاهی - نقد فیلم بی‌احتیاط ساخته «استانلی دانسن» مجله‌ی پست تهران، سینمایی شنبه ۱۶ مهر ۱۳۳۹:

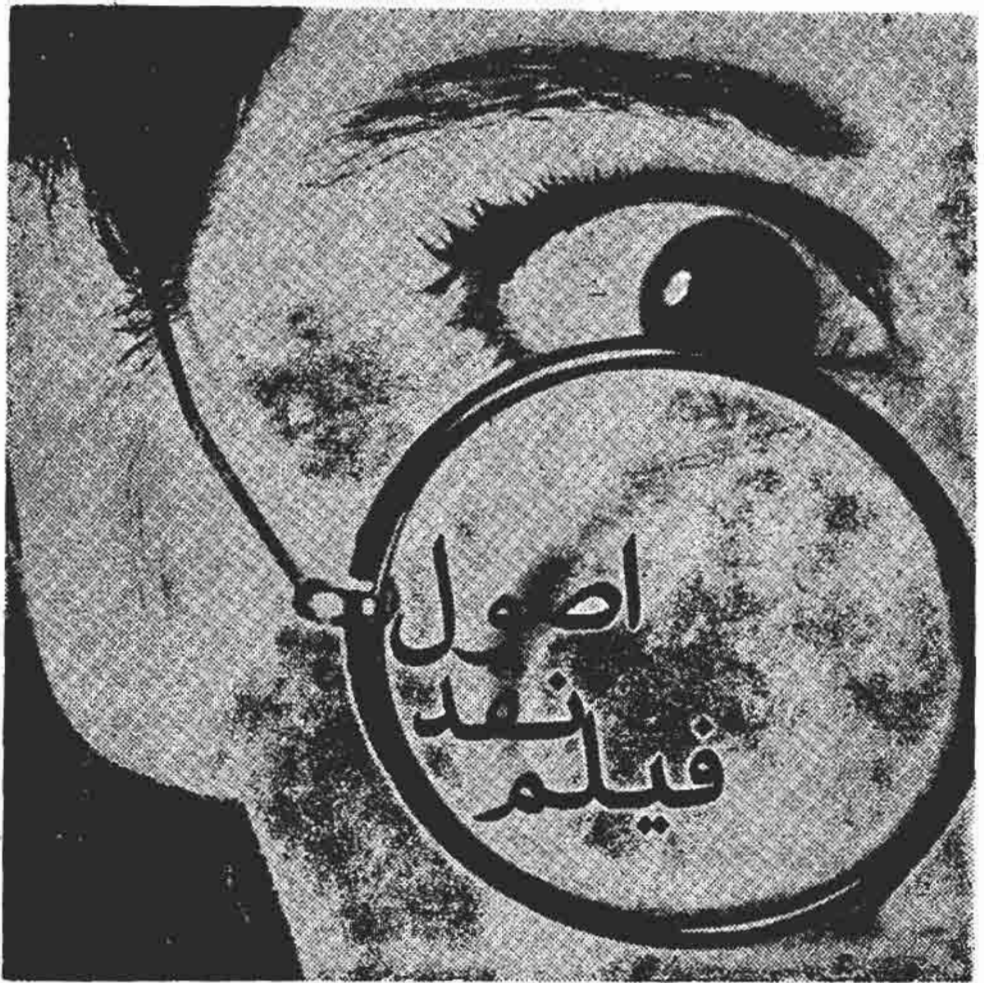
بعضی از کارگردانها: بالعکس: (آکسیون)های آرام که کمتر در آنها (آنتریک)های گیرنده به چشم می‌خورد پرداخته‌اند. روابط دو پرسناژ اصلی صمیمانه و با چاشنی رمانتیک پرورانیده شده و این امپرسیون را بوجود می‌آورد.»

و یا «هوشنگ سلطانزاده» درباره‌ی فیلم عروسک پشت پرده ۲۷ خرداد ۱۳۳۹ مجله‌ی سینما بی‌جهت لغات فرنگی غیر ضروری‌ای مثل (موومان، اینتریور،

اکستریور، اووراکسپوژر، اندراکسپوژر، استتیک، بک گراند، پلان، پری می تیو، هیستریک و...) را بکار می برد و باین وسیله می خواهد بزور در مقابل کارگردان دهاتی مربوطه جبهه بگیرد!

• ولی حالا دیگر هیچ منتقدی نمی تواند، بدون احساس مسئولیت در مقابل نوشته اش آنرا به چاپخانه بفرستد. زیرا هر دانشجوی علاقمند و شیفته ی سینما می تواند پته ها را روی آب بریزد! بهر حال این وجیزه ای مختصر و خلاصه شده از سابقه ی نقد در ایران بود که امیدواریم به ناصواب نرفته باشیم.

و خدا کند همانطور که بقول «دیوید ویلسن»: «دوربین برای فیلمساز سینمای سیاسی آمریکای لاتین گیرنده ی خستگی ناپذیر سلاح است» قلم نقاد ایرانی نیز سلاحی برنده در راه شناخت حقیقت و گزینش حق از باطل و به اصطلاح شارلانیسیم هنری باشد.



نوشته: ارنست لینگرین  
اقتباس و برگردان: ابوالحسن علوی طباطبائی

فصلی از کتاب

## The Art Of The Film

به مجرد اینکه انسانی آگاهی می یابد، یعنی چیزی را بیشتر از چیز دیگر دوست می دارد نقد آغاز میشود: بدین تفصیل که نقد از همانجا آغاز می شود که ادبیات آغاز شده است. نقد در واقع به عنوان نوعی فعالیت چشمگیر ادبی آنزمان پا می گیرد که رجحان گذرهای گنگ و غریزی انسان بدل به انتخابی آگاهانه و مشخص می شود. انتخابی که عقلا موجه بنماید و این خود آن زمان دست می دهد که اصول اندیشمندانه ذهن را بخود جذب کند.

لاسلز آبرکومی

برای درك این بحث ابتدا باید به سینما علاقمند بوده و تمایل بیشتری به یادگیری در این زمینه داشت. دیدن فیلم برای گروه کثیری از تماشاگران چیزی بیش از لذت صرف از دیدن فیلم و تفاوت گذاردن میان آن و فیلمی دیگر نیست، امروزه هر کس هدفی را تعقیب کند، روشن است که مایل به افزایش حس درك سینمایی خود و نیروی انتقادیش می باشد. کلمات همچون پول بر اثر مرور زمان ارزش خود را از دست می دهند و کلمه «نقد» بیش از سایر کلمات تحت تاثیر این دگرگونی است. برای اکثریت مردم کلمه «نقد» مفهوم خرده گیری و غلطیابی است و این تاسف آور است. منظور از نقد فیلم کسب دو مفهوم لذت بخش و اساسی است اول: آگاهی بیشتر از فیلم در حد امکان برای درك بیشتر و دوم توانایی به گفتگو درباره فیلم با سایرین. بطور کلی برای درك يك اثر هنری باید زبان آنرا دانست بنابراین اصول تکنیکی فیلم، قدم اول است و باعث می شود که فیلم به نوعی درك شده و به عناصر و اجزایی تجزیه شود و بالنتیجه طبیعت و زبان دستوری فیلم روشن گردد. نموداری بدون در نظر گرفتن این موضوع هر يك از مسائلی نظیر تدوین، بازیگری، فیلمبرداری و استفاده از کسانی که با پدیده های فنی هنر سر و کار دارند قادر به بررسی اصل مطلب نیستند، بطوریکه این تشریح باعث نابودی فیلم شود. این نوع تجربه و بررسی به جای کمک به ایجاد لذتی ناشی از دیدن فیلم باعث پنهان ماندن بسیاری از نکات آن می شود و باین ترتیب لذت و انتقاد بجای آنکه يك کار ویژه اساسی باشد دو عمل ویژه جداگانه محسوب می شود اینان انتقاد بر يك فیلم را صرفا تجربه ای روشنفکرانه از اثری هنری می دانند که در موقع لزوم بکار گرفته می شود.

برای یکی شدن انتقاد و لذت ناشی از فیلم باید آنچه را که درباره عناصر تکنیکی فیلم می دانیم به عمق ذهن خود سپرده و در موقع لزوم از آن استفاده کنیم. این موضوع نباید به خاطر به رخ کشیدن باشد بلکه باید فکر تماشاگر را درمورد هدف فیلمساز و توفیق او در اینراه روشن کند. زیرا آنچه که تاکنون به آن توجه شده است وسایلی برای رسیدن به هدف ما بوده و خود هدف محسوب نمی شود. هدف در اینجا فیلم تمام شده و محتوی آنست که اکنون به آن می پردازیم.

عده ای تصور می کنند که انتقاد بصری امری غیر ممکن است. اختلاف عقیده در مورد مسائل هنری جنبه شخصی دارد و در تجربه ای نهائی درست است مثلا اگر نقاشی مثل وان گوگ در تابلوهای طبیعت بیجانش کمپوزیسیون تصویر را بر مبنای تضاد دو رنگ اصلی مانند نوعی رنگ آبی و نوعی رنگ زرد قرار دهد ممکن است مورد پسند یکنفر بوده ولی دیگری از آن خوشش نیاید. این داوری جنبه شخصی داشته و لازمه تحمیل عقیده یکی به دیگری نیست. مثال در این مورد از نظر سینمایی را باید در فصلی از فیلم «رژمنای پوتمکین» اثر «آیزنشتاین» یافت و آن فصلی پیش از قتل عام روی پله های «اودسا» می باشد، دوربین در اینجا به يك مدیوم شات از دونفر که بر روی پله ها ایستاده و دست های خود را بسوی رژمنای گرفته اند آغاز می شود و بعدا با همان مدیوم شات دو نفر دیگر و بالاخره کلوزآپی از صورت شخصی که اوهم دستش را به سوی رژمنای حرکت می دهد شروع می شود. آیزنشتاین از نتیجه این گروه بندی خاص خود یعنی (۲، ۲، ۱) ناراضی است. در مورد نمای دوم می گوید: «بطور کلی

چیزی جز ترکیبی اسفانگیز با نمای قبلی نیست. بهتر می‌شد اگر بین آنها يك نمای سه چهره قرار می‌دادیم یعنی يك تغییر صحیح چهره‌ها که به صورت ۲، ۳، ۴، ۱ انجام می‌شد، این نحوه نقد به مسئله داوری در ماوراء دلایل منطقی توجه می‌نماید. آیزنشتاین در طرفداری از این عقیده آنرا به‌عنوان يك واریاسیون ترکیبی معمولی که بجای شماره فرد مردم يك شماره زوج قرار می‌گیرد و اینکه در ماورای این قانون طلائی تغییر می‌زانسن سنتی، که ریشه‌اش به کمدی دلارته *Commedia dell'Arté* می‌رسد انتقاد از هنر کار هنری در غایت به يك چنین مشکلاتی در زمینه داوری می‌انجامد و آن اجتناب‌ناپذیر است. هر چند این نشانگر عکس‌العمل آدمی نسبت به يك اثر کامل آن به وجود آمده است برسد مقدار معتنا بهی تجزیه و درك در مورد کار هنری ساختمان پیچیده‌ای دارد و قبل از آنکه کسی به آن عناصر داوری که اثر کامل آن به وجود آمده است برسد مقدار معتنا بهی تجزیه و درك در مورد آن امکان‌پذیر بوده و واقعا اساسی است. نمونه متسابه این مسئله در ریاضیات و در مورد فرق بین حکم و قضیه پیش می‌آید. از دانشجوئی که خواسته‌اند قضیه فیثاغورث را ثابت کند انتظار می‌رود که آنرا موکول به تجربه مورد احتیاج نماید و اگر آنرا طوری جواب داد و گفت که چون همیشه آنرا چنان دیده پس درست است مجازات شود. در غیر اینصورت اساس کلی ریاضیات بر پایه فرضیاتی آنچنان ساده مانند دو بعلاوه دو که چهار می‌شود استوار خواهد شد که قادر به تجزیه یا دلیل دیگری نبوده و به ناچار به این علت که یا همواره در درون خود یا تجربیات شخصی‌مان آنرا چنین یافته‌ایم قبولش کنیم، توانایی انتقاد توانایی در پرسش و پاسخ به سئوالات منطقی در مورد کار هنری است. مقصود از این سئوالات رسیدن به يك ساختمان درهم پیچیده و سازمان یافته در سطح عالی به صورت عناصر ابتدایی است به طوریکه داوریهایی که بعدا در مورد آن می‌شود نه تنها تجربه منطقی را برای مسائل انتقادی بلکه تجربه منطقی را برای کشف ماهیت همان مسائل به آشکاری و روشنی مشخص نماید. هرچه بیشتر بتوانیم در این روز پیش برویم داوری انسان مطمئن تر است و لذت آدمی در جائیکه اثر هنری بتواند لذت ببخشد بیشتر می‌شود. اکثریت مردم در درك و احساس زندگی و لذتهایی که زندگی می‌تواند ببخشد و شامل لذتهای تصور خلاقه انسان نیز می‌شود در توده‌ای مه و غبار روان و عاطفی زندگی می‌کنند. هدف انتقاد از بین بردن آن مه و غبار است بطوری که آنچه در آن است خارج شده و بطور واضح و روشنی جلوه کند البته يك نتیجه آن خواهد بود که آنچه قبلا تحمل شده و لذت بخش تشخیص داده شده است دیگر قابل قبول نیست هرچند بقیه آن لذت يك غنا و شدتی را که هرگز قبلا به آن گمان هم نبرده بودیم ایجاد می‌کند. نظر انتقادی نظر به هنر و زندگی است و کسی که آنرا به کار می‌گیرد در حقیقت نوعی سفر بی‌پایان را برای کاوش و اکتشاف آغاز کرده است. چون شاهد به این موضوع شاید اساسا شخصی است بهتر است آنرا با يك مثالی شخصی روشن کنم. من از مدتها پیش با «رون دو» پیانوی بتهوون درسی مازور ایوس ۵۱ آشنا بودم و از گوش دادن به آن لذت قراوانی می‌بردم و سعی داشتم که خودم آنرا اجرا کنم سپس فرصتی پیش آمد تا کتاب کوچک «سردونالد توی» را در مورد بتهوون که قسمت اول آن درباره ارتباطات کلید است و مدولاسیونهای بتهوون را از کلیدی به کلید دیگر در يك اثر یا

موزمان نشان می‌دهد مطالعه کنم. موسیقی روندو که در دسترس، و ساده و آشنا بود قطعه روشنی بود که در آن کار این اندیشه‌ها را بطور عملی نشان می‌داد. در نتیجه اول اینکه فهمیدم این کتاب کوچک با وجودیکه ظاهرش نشان نمی‌دهد تعداد زیادی کلید و تغییرات آنها را بطور فشرده و برطبق اصول نویسنده‌اش نشان می‌دهد و دوم به خاطر الگوی حالات و ریتمهای آکورد شده-اش می‌باشد که ماخذی برای لذت من از مدت‌ها پیش محسوب شده است. از نظر هر موسیقیدان هم آنچه گفتم ممکن است ابتدائی بیاید و من واقعا در وضعیت «مسیو ژوردن» قهرمان مولیر در نمایشنامه «جنتلمن بورژوا» Le Bourgeois Gentilhomme قرار گرفته‌ام که ناگهان آن چیز اسرارآمیز را کشف نمود یعنی آنچه را علمای دستور زبان نثر می‌خوانند چیزی جز آن نیست که او هر روز مدت چهل سال با آن صحبت کرده است. معینا هر دوی ما از نظر انتقادی چیز مهمی را کشف کرده‌ایم و من می‌توانم بجای «مسیو ژوردن» بگویم: «آقایان بنده بینهایت از آنچه بمن آموخته‌اید مدیون شما هستم.» زیرا آنچه در روندو یافتیم درک مرا از کارهای بتهوون و همه آنچه موسیقی می‌نامند وسعت بخشیده است چیزی از آن که بطور مبهم و تیره‌ای از آن آگاه بودم ناگهان و به سرعت در مخیله‌ام وضوح یافت.

اینکه بگویم درک انسان از يك اثر هنری به سادگی موضوع عقیده شخصی بوده و اینکه عقیده شخصی کسی به همان خوبی عقیده شخص دیگری است صرفا چیزی جز عذر تنبلی‌مان در مورد عدم تمایل در استفاده از اندیشه و فکرمان نیست. موضوع تعجب‌آور در اینست، هنگامی که ساختمان در هم پیچیده يك آفرینش تخیلی از راه تجزیه و تحلیل به نحوی در هم شکسته شده باشد که دیگر نتوان پیش از آن تجزیه‌اش نمود و ما با مسایل ساده داوری روبرو باشیم، داوری‌هایمان در عوض مخالفت در برابر هم احتمالا به يك حالت هم‌آوازی می‌رسند. یکی از خصایص مخصوص کمپوزیسیون در نقاشی طرح ابعاد است و زمانی ایجاد می‌شود که خطوط کمپوزیسیون با یکدیگر برخورد کرده یا یکدیگر را قطع می‌کنند و این طرح ممکن است پیچیده باشد، بنابراین فقط کسانی که آنها را با دقت مطالعه می‌کنند کاملا از وجودش آگاه می‌شوند. معینا عناصری که آنها تشکیل داده‌اند بقدری جزو قسمتی از تجربه عادی انسانی محسوب می‌شوند که اگر فی‌المثل از عده‌ای بخواهند که خط مستقیمی را در نقطه‌ای دلخواه بدو قسمت نمایند اکثر آنها نقطه وسطی را که ایجاد يك زوج مساوی و یکنواخت می‌کند یا نقطه‌ای تقریبا منتهی‌الیه آنها که احساس عدم تعادل ایجاد می‌کند، علامت گذاری نکرده، بلکه جایی بین این دو نقطه را در نظر می‌گیرند و مجددا اگر از آنها خواسته شود مستطیلی را با رسم کردن يك خط افقی در امتداد آن به دو بخش نمایند آنها طوری عمل نمی‌کنند که مستقیم بدو بخش مساوی و یا به صورت دو مستطیل نامساوی درآید، بلکه طوری تقسیم می‌کنند که بین هر دو آنها باشد. در حقیقت تناسبی که مردم بطور غریزی برای بخش يك خط یا مستطیل انتخاب می‌کنند بقدری ثابت است که از مدت‌ها پیش تصور شده است که به «عدد طلائی» یا وسیله طلائی به نسبت تقریبی  $\frac{1}{1.6}$  نزدیک شده باشد. «سر دو نالد توی» در کتاب «بتهوون» که قبلا

درباره آن صحبت شد به تجربه آشنایی رجوع می‌کند باین معنی که توافق يك گام تا حدی که به نت اصلی آن (st در سولفای تونیک) برسد تا زمانی که

نوت **doh** تونیک اضافه نشود ایجاد نوعی حس غریزی ناقص می‌نماید. او می‌گوید در مورد کودکی «موزارت» افسانه‌ای وجود دارد که می‌گویند هنگامی که کودکی بیش نبود و زمانی که بر تخت آرمیده بود اگر صدای گامی یا نواختن گامی را که نت اصلی‌اش توقف داشت می‌شنید از تخت خواب خارج می‌شد. نویسنده کتاب از تصویری که این داستان بدست می‌دهد آنچه خواسته در تقویت موضوع انتظارات غریزی یعنی انتظارات تونیک که پس از اینکه مدت‌ها روی نت اصلی هارپ ایجاد شده باشد بیان می‌کند. بطور خلاصه فعل و انفعالات هنری اساسی که از دسترس داوریهای منطقی بدور هستند برای درک یا بحث احتیاج به هیچگونه داوری ندارند زیرا مانند فرضیات قابل قبول ریاضی برای همه معمولی و عادی بوده و به علت عادی بودن آنهاست که ارتباط را در هر رشته هنری ممکن می‌سازند. این به آن معنی نیست که داوری تغییرناپذیر است، وقتی از شخصی تحصیل کرده و بی‌ادعا بخواهند که خطی را به دو قسمت تقسیم کند او نقطه وسط را انتخاب می‌کند زیرا صرفاً به خاطر اعتمادی که به داوری خود نداشته و ترجیح می‌دهد که به نوعی تعادل ساده لوحانه معادله را در نظر بگیرد خواه به دلیل اینکه جرات اعتماد به خود برای هر نوع تجربه دیگری را ندارد و خواه به دلیل اینکه برایش غیرممکن است که آگاهانه هر نوع راه‌حل دیگری را بخود و به دیگران بقبولاند و با اینهمه ممکن است که ما عکس‌العمل‌های خود را در برابر آثار هنری این آفرینندگان آنها بیش از خود ماجرات نوجوئی داشته‌اند، در معرض آزمایش قرار دهیم. بنابراین مثل اینست که حس کنیم داوری ما درباره آنها پیشرفت کرده و به این ترتیب اعتماد به نفس بیشتری کسب کرده‌ایم به این ترتیب می‌بینیم که عمل انتقادی یعنی عمل توسعه بخشیدن لذت ما از راه آگاهی مشتاقانه‌تری دو فعالیت را در بر می‌گیرد یکی فعالیت احساسی و ادراکی و دیگری فعالیت تجزیه منطقی که برای روشن گردانیدن چگونگی احساسات و ادراکات واقعی ما (در حقیقت سوالات و جوابهایی که ساخته فعالیت منطقی است و افعال بیش از آنکه بستگی به اثر هنری داشته باشند به خود ما بستگی دارند.) طرح ریزی شده‌اند. این دو واکنشی برابر یکدیگر داشته و با وجود احساسات است که آنالیز و تجزیه آنها ممکن می‌شود و در نتیجه تحول همین آنالیز احساسات است که به تعاریف بیشتری احتیاج داریم. نکته مهمی که از این تعریف ایجاد می‌شود اینست که قبل از اینکه انسان بتواند تجزیه کند باید اول چیزی را احساس کرده و درک نماید. یک انسان روشنفکر هرگز نباید مجاز باشد و اجازه ندارد که در باره یک تأثیر زیبایی شناسانه پیش داوری کند. اولین نیاز به یک انتقاد سالم اینست که منتقد باید همه دانشها، احساسات، عواطف و دانسته‌های خود را در حالتی پذیرا و از خود بیخود در اختیار آن اثر هنری قرار دهد. خلاصه اینکه نهایت توجه خود را در مورد اینکه هنرمند چه باید بگوید انجام دهد. این موضوع به قدری روشن و واضح می‌نماید که احتیاج به تأکید ندارد ولی چیزی است که اغلب مورد توجه واقع نمی‌شود شاید عادی‌ترین دلیل انتقاد گمراه کننده باشد. مثلاً بازدید کننده یک نمایشگاه هنری ممکن است با دیدن اثری از شاگال دچار سرگردانی و نفرت شده و از آن روگردان شود زیرا ویلن‌زنی که موضوع اصلی آنست اینطور به نظر می‌رسد که با آن صورت سبز و باریک ویلن و اینکه آنرا چگونه در انگشتان سوسیس شکلش نگه داشته است بطوری که



هیچ ویلونیست واقعی چنان نمی‌کند بطور نامناسبی ترسیم شده باشد. داوری او در مورد تابلو بسیار بد است زیرا بجای اینکه آنرا هضم کرده و اجزای دهد که بروی تاثیر بگذارد تمام امکانات درک را از راه فرضیات عقلانی خالص که شاگال می‌خواسته است يك ویلن‌زن واقعی را بکشد اما مهارت یا صبر انجام آنرا نداشته است و باین ترتیب باین نتیجه میرسد که باید هنرمند بدی باشد از میان می‌برد. البته باید این تصور منطقی را که چون هنرمند سعی نکرده که واقعیت‌گرا باشد بطور حتم دلایل دیگری داشته است نادیده انگارد. معین همین شخص هرگز بخود اجازه جلوگیری از این حس لذت ناگهانی و بی‌اختیار را که از دیدن میکی ماوس که مخلوقی غیرواقعی تری از ویلن‌زن «شاگال» است نمی‌دهد.

تا این لحظه من عبارت اثر هنری را در مفهومی وسیع بکار برده‌ام که شامل هر نوع خلاقیت تخیلی است که سبب لذت می‌شود بدون آنکه تعریفی از آن کرده باشم و بدون آنکه پرسیده باشم که يك فیلم می‌تواند يك کار هنری باشد یا نه. به دو موضوعی که به آن اشاره شد بعدا خواهیم پرداخت. در حال حاضر چون آنچه بما مربوط می‌شود همان فیلم است پیشنهاد می‌کنم بهتر است به‌جای اینکه مفهوم هنر را بطور کلی در نظر گیریم فقط درباره سینما صحبت کنیم. تصور کنیم کسی با فیلمی روبرو شده و با توجهی بی‌تعصب آنرا تماشا کرده و بگذارد اثر خود را بر او ببخشد. آنگاه چه سوالاتی را باید جواب دهد؟ از آنچه که در مورد درک مقصود هنرمند گفته شد می‌توان تصور کرد که نخستین سوال باید چنین باشد:

مقصود فیلمساز از ساختن این فیلم چه بوده است؟ هرچند این سوال مهم و غیرقابل اجتناب است من غالباً از جانب دیگری شروع می‌کنم که بیشتر جنبه خصوصی دارد تا عمومی و می‌پرسم آیا این فیلم سینمایی است یا نه و منظورم از آن اینست که آیا زبان سینما را بکار برده است یا نه؟ آیا تاثیر ممکن خود را بر پایه ترکیبات جزئیات بصری که با مهارت انتخاب و از راه پیوند با یکدیگر ترکیب شده بنا کرده است؟ برای دانستن جوابی کامل به این سوال باید آشکارا طبیعت آن اثر را که مورد داوری قرار می‌گیرد درک نماییم. ظاهراً ایجاد صحنه‌ای از پنجاه نمای مختلف بجای ایجاد آن از يك نمای مهتد تلاشی دشوارتر بوده و نیاز به تخیل، زمان و پول بیشتری است. معینا هرچه کارگردانی بیشتر خواستار آن باشد که تصور آشکار موضوع مورد نظر کاوش کند و هرچه بیشتر مایل باشد که تصور آفریننده خود را بر موضوعش قرار دهد (که بالاخره مفهوم قرار گرفتن تخیلات خلاقه‌اش بر تماشاگر خواهد بود) احتمالاً بیشتر فیلمش را از نماهای سرشار از جزئیات ساخته و آنرا بر ارتباط نما به نما پیش می‌برد بطور خلاصه بیشتر از پیوند و تدوین استفاده خواهد کرد. اگر او فاقد این ضروریات باشد به روشهای خط‌آمیز و اساساً غیرفیلمی دست زده و سقوط خواهد کرد مانند تکیه بر بازیگر یا بکار بردن اصول سینماتوگرافی صرفاً برای ثبت بازیهای آنان یا در مورد آثار مستند نظیر نشان دادن نظر خود بیشتر توسط تفسیر و بکار گرفتن تصاویر خود کمابیش بعنوان شکلی تصادفی از تصور ساختن و بازگشت دوباره به افراط نامشخصی در موسیقی می‌رسد که افهائی را که نتوانسته‌اند برایش در روی پرده موفقیتی حاصل کنند بزور بیافرینند.

اگر يك محصول سینماتوگرافی سینمایی نباشد در آنصورت فیلمی به

مفهوم خاصی برای انتقاد وجود ندارد، و برای اینکه کلاً در مورد این نکته روشن شویم باید که از تلاشهای ناشی از سوءتفاهم و کمراه کننده اجتناب ورزیم. روبرو شدن با يك فيلم که در آن دوربین صرفاً به عنوان ابزار ضبط بکار می‌رود درست در موقعیت منتقد يك صفحه گرامافون است که توجه و ارتباط او با هنر منحصرأ محدود به آنچه‌ی است که هنرمندان اجرا و ضبط کرده‌اند. در چنین مواردی بیهوده است که به جستجوی مشخصات هنرمندانه در تکنیک فیلمی نه کارگردان بکار گرفته پرداخت. فقط می‌توان داوری کرد که آیا در زمینه‌های تکنیکی بخوبی فیلمبرداری شده است یا نه و آیا بازیه‌ها و اجراهای تئاتری یا بالتی (و یا هرچه که ضبط شده است) تئاتر یا بالت خوبی ارائه شده است یا نه؟ البته همه آنچه گفته شد جنبه نسبی دارد. فیلمها را می‌توان بطور قاطع به دو دسته سینمایی و غیر سینمایی تقسیم نمود. بیشتر آثار سینمایی در جایی بین این دو قرار گرفته‌اند، معهداً حدی که فیلمی را سینمایی نشان می‌دهد مقیاسی از صفات و جدیت آن به‌عنوان يك اثر هنری است و بنابر این مدرک یا ارزشی از نظر مقصود سازنده‌اش محسوب می‌شود. هرچند این جنبه در اینجا به صورت سوال و جواب مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است، در عمل، جواب بلافاصله و تقریباً بطور ناخودآگاه هنگامی پیش می‌آید که انسان می‌داند در جستجوی چیست، پس از اینکه چند دقیقه از فیلمی را دیدیم يك کیفیت سینمایی در ما برانگیخته شده و چنان نیرومند و غریزی که گوئی انسان آن حس پلاستیک رنگ را در نقاشی یا در هم آمیختن حجم‌ها و اندازه‌ها در يك بنای خوش ترکیب یا تاتری بودن نمایشنامه‌ای که بامهارت و استادی نوشته شده باشد درک می‌کند.

فهم خصیصه‌های يك وسیله بیان آنقدر در درك يك فيلم یا اثر هنری مهم است که حتی پنهان کردن آن خصیصه‌ها به معنی نابود کردن قسمت اعظم ارزشهای آن به‌عنوان يك اثر هنری است (مثلاً دستکاری يك طراحی که بامداد نقاشی شده با پاستل و یا بجای استفاده از نماهای مختلف يك نمای ممتد جداگانه و منفرد بیافریند همچنانکه آلفرد هیچکاک در فیلم «طناب» از این روش سود جسته است). «ردلف آرنه‌ایم» در کتاب Film در این مورد می‌گوید:

شرط اساسی يك اثر خوب هنری اینست که در حقیقت نسبتهای ویژه آن وسیله بیانی که در آفرینش آن به‌کار رفته است بایستی آشکارا کناری نهاده شده و اضافه می‌کند که: يك شیشه می‌تواند نشانگر مفهوم خواسته شده باشد، کار هنرمند گرافیک را باید با يك معمای چینی مقایسه کرد که در آن ده قطعه از شکلهای مختلف را باید بایکدیگر بطور متناسبی قرارداد تا يك مکعب ساخت. رضایتی که شخص از حل چنین معمایی بدست می‌آورد یا اشخاصی که ناظر بر نتیجه آن بوده‌اند چندان ربطی به لذتی که از مشاهده آن مکعب حاصل میشود ندارد (زیرا هر کسی تعداد فراوانی مکعب در عمر خود دیده است). اما این موضوع شامل دیدن قطعاتی می‌شود که قبلاً از یکدیگر جدا بوده، و حالا بدون انتظار برای ایجاد يك شکل واحد به یکدیگر متصل شده‌اند. البته در اینجا که صحبت از سینمایی بودن يك فيلم به‌عنوان قیاسی از نظر جدی بودن آن به‌صورت يك اثر هنری می‌شود منظورم این نیست که خود فیلم باید جدی باشد بلکه اینکه باید خودش را بطور کامل و آگاهانه از راه وسیله فیلم و سینما بیان نماید و نباید از درگیری در بیان آنچه می‌خواهد بگوید به وسایل دیگر بپزهیزد و از فیلم صرفاً بعنوان وسیله ضبط نتیجه کار استفاده نماید. در حقیقت بیشتر

باین دلیل است که در این مفهوم فیلم را جدی می‌گیرند و در این معنی است که کم‌دیپلماتی نظیر «میلیون» اثر «رنه کالر» و «ژنرال» اثر «باستر کیتون» به عنوان آثار کلاسیک جاویدان مانده‌اند.

صفت سینمایی یک فیلم در نمای آغاز آن روشن است ولی تا فیلم به آخر نرسد معمولاً مقصود و هدف سازنده کاملاً آشکار نمی‌شود. معیناً قبل از اینکه انسان بتواند داوری آشکار و درستی در مورد فیلم بعمل آورد اساساً باید سعی کند منظور آفریننده آنرا و اینکه چه می‌خواسته است بگوید درک نماید. اینکار اغلب بی‌اختیار صورت می‌گیرد ولی در سایر موارد مشکل است و هرچه مشکل‌تر باشد لزوم انجام آن بطور جداگانه و بدون هرگونه تعصبی بیشتر خواهد بود.

اما اگر فیلمی مانند «نازارین» اثر «بونوئل» یا فیلم *Zero de conduite* اثر «ژان ویگو» یا فیلم «مهره‌هفتم» اثر «ایتنمار برگمان» مبهم بوده و قابل درک نباشد و یا حتی از نظر گروهی مانند کویسم و سورتالیسم و تاشیزم و یا نقاشی یا حرکت جنبه فریب داشته یا بطور غیر عمدی مسخره جلوه نماید و سوسه عدم آشنائی و تعصب باعث کوری دل شده که بخصوص نیرویی عظیم است و باید در برابر آن ایستادگی نمود. البته بعد از هر نظر ممکن است هنوز مضموم بود که آن اثر درحقیقت مبهم و گنگ (یعنی مؤلف آن در مقابل درک نمودن آنچه خواسته است بگوید قاصر بوده است) و یا مسخره و حتی شیادانه است، ولی قبل از هر داوری هنرمند حداقل در این محاکمه شایسته است که مورد ادعای خود را از فکری باز بشنود. اگر این مقصود هنوز هم برای انسان غیر قابل درک باشد ولی چنین به نظر می‌آید که به وسیله سایرین که دانایان و منطقی‌تر هستند درک شده یا ارزش‌گذاری شده باشد بهتر است که آن داوری را بجای محکوم نمودن مسکوت و معلق نمود. بیشتر ما را اگر وادارند که از صمیم قلب اقرار کنیم مجبور خواهیم شد که بگوییم آثار هنری و حتی یک شکل کلی هنری وجود داشته است که به نظر می‌آید دیگران را لذت بخشیده و آنرا درک کرده‌اند ولی خارج از نیروی ما بوده است و در آن مورد نباید شرمگین و خجالت‌زده بود. تقریباً درک انسان هرچند بکوشد آنرا توسعه دهد محدود است و هیچیک از ما صلاحیت آنرا نداریم که در مورد آن داوری کنیم.

گاهی هنرمند ممکن است مقصود خود را تعریف کند، کارول رید در آغاز فیلم *Odd Man out* در پیش گفتاری چنین می‌گوید:  
این داستان بر علیه زمینه آشفتگی سیاسی در شهری در شمال ایرلند می‌گذرد و مربوط به جدال بین قانون و سازمانی غیرقانونی نیست بلکه صرفاً جدال درونی مردی را نشان می‌دهد که ناخواسته در آن درگیر شده‌اند.

بعضی از منتقدین این بیان «کارول رید» را نادیده انگاشته و یا توجهی سطحی به آن داشته و گفته‌اند که این سینماگر با حذف مسائل سیاسی که در روح و قلب قهرمانش وجود داشته از نقطه مرکزی داستان دور مانده است و نتیجه آن شده که قهرمان فیلم به جای آنکه بعنوان یک ایدئالیست سیاسی معرفی شود با یک گانگستر معمولی تفاوتی پیدا نکرده است هرچند بخاطر اینکه ما «جانی مک کوئین» را به عنوان گانگستری ایدئالیست نگاه کرده یا نکنیم اهمیت ندارد. بهر حال او مردی زخمی است که از چنگ قانون میگریزد و آنچه کارگردان بآن توجه دارد عکس‌العمل سایرین یعنی مردم عادی است که بطور ناگهانی و غیرمنتظره با آن روبرو شده‌اند. بعبارت دیگر فیلم به چیزی عمیق‌تر و اساسی‌تر

در تجربه انسانی مربوط میشود تا آن چیزی که در لحظه‌ای معین در تاریخ سرزمین ایرلند اتفاق افتاده است ضمناً این کار با خیرخواهی آدمی مربوط است و «جانی مک کوئین» در لحظه بحرانی این تلاش بر علیه ضعف بدنی در حال رشد خود در لحظه‌ای که ما بالاخره تشخیص میدهیم که امیدی برای او وجود ندارد در حال تلوتلو خوردن متن مشهور صدقه و خیرخواهی در فصل سیزدهم از رساله پل مقدس خطاب به کورنتیان **Corinthians** را بیان میکند.

انسان ممکن است احساس کند که کارگردان مقصود او را خوب یا بد تشخیص داده است. اما نقدی که مقصودی اینچنین را بطوری آشکار نشان داده شده نادیده انگارد و بجای گفتگو در اینکه فیلم باید به چیزی کاملاً متفاوت توجه نماید نقدی است که از مسیر خود منحرف شده است.

بیان مقصود در این شکل صریح و رک چیزی غیرعادی است و معمولاً هنرمند اثر را بحال خود میگذارد تا متکی بخود بوده و آنگاه است که مقصود او خود بخود تبدیل به تفسیر میگردد و در آن حالت است که تفاوت عقیده‌هایی ماهرانه بوجود میآید. مثلاً صحنه‌ای از فیلم «برخورد کوتاه» بوسیله دکتر «راجر مانول» چنین تفسیر شده است:

در آخرین صحنه قطار وقتسی «سیلیا جانسون» زن شوهرداری که درست همانزمان برای آخرین بار از معشوقه‌اش جدا شده است باشتاب بیرون آمده که خودش را زیر چرخهای قطار سریع‌السیر آشنایش بیافکند. صدای شدید چرخها بر روی ریل وانوار مقطع چراغهای منازل اطراف بر چهره دردمندش بنحو وحشتباری بیاد میآورد که او برای قبول آخرین تسلیم به سفر شتاب زده و دیوانه‌وار عشق شدید خود بیش از حد پیر است.

دکتر مانول این صحنه را که لحظه بحرانی و اوج داستان فیلم است و در آن «لورا» به تلف شدن جوانیش تسلیم شده و از پا در میآید بعنوان لحظه شکست مینگرد. هر چند به نظر من در لحظه‌ای که لورا با دلتنگی کامل تلف شدن جوانیش روبرو میشود و بر آن غلبه مییابد لحظه پیروزی است. من تصور نمی‌کنم که «لورا» از ماجرای عاشقانه‌اش بعزت پیر بودن صرف نظر میکند بلکه داوطلبانه بخاطر فایده بزرگتری از آن چشم میپوشد و آنچه او را وامیدارد که خود را بسوی قطار در حال حرکت بکشانند تشخیص ناگهانی بهای اینکار است که باید پردازد. در اینجا مسئله این نیست که یک نظر از نظر دیگر صحیح‌تر باشد. تنها نکته‌ای که باید اضافه کنم اینست که جائیکه مقصود و هدف مسئله‌ای تفسیری باشد ناگزیر چنین اختلاف عقایدی ایجاد خواهد شد، نمونه‌ای از فیلم «برخورد کوتاه» که نشان‌دهنده روابط دوجانبه نزدیکی بین چنین مفاهیم عمومی مانند مقصود از یکسو و صحنه‌ها و نماهای جداگانه از سوی دیگر است قابل توجه مینماید. این درست است که انسان مقصود را از میان تأثیرات جزئیات درک میکند ولی مفهوم هدفی که باین ترتیب ایجاد میشود اهمیت درستی آنرا نیز که انسان در جزئیات میخواند عقد میکند. دکتر «مانول» و من هر دو تصاویر یکسانی را بر پرده می‌بینیم ولی برای هر یک از ما یک نمای معین، یک وضعیت خاص دوربین کیفیت را با جزئی اختلاف در بردارد و این اصلاً کوچکترین ارتباطی با تکنیک و فرم ندارد بلکه نمایشگر حقیقتی است که ما مقصود و هدف فیلم را به دو طریق جداگانه تعبیر کرده‌ایم.

مسئله شناسائی هدف و مقصود فیلم بنوعی با این حقیقت درگیر میشود

که ذهن هنرمند معمولاً از پیش نه تنها با یک هدف جداگانه بلکه با گروهی از هدفهای بهم پیوسته که در سطوح مختلف عمل کرده و دارای اهمیتهای مختلفی هستند درگیر است. مثلاً اگر بگوئیم یکی از دلایلی که «رابرت فلاهرتی» را بساختن فیلم «داستان لوئیزیانا» واداشت بدست آوردن پول بود سخن بخطا نگفته‌ایم.

هرچند واضح است چون هنرمند مجبور است امرار معاش کند این موضوع نمیتواند ارتباطی با آن کیفیت خاص فیلم «داستان لوئیزیانا» داشته باشد که عده زیادی از جمله مرا واداشته است که آنرا بهترین اثر فلاهرتی بنامیم. باید عمیقتر به مسئله پرداخت. هزینه این فیلم از قرار معلوم توسط «شرکت نفتی استاندارد» که ضمانت او را بعهده داشته و ضمناً باو مأموریت داده بود که فیلمی تبلیغاتی جهت بالا بردن شهرت عمومی کار آنها بسازد پرداخت شده است. این هدف ظاهری او در ساختن فیلم بود و باین دلیل داستان فیلمش را مقید و مشروط به جستجوی نفت و گشودن یک حلقه چاه در باتلاقهای لوئیزیانا نمود ولی هنوز باندازه کافی پیش نرفته‌ایم - آنچه «فلاهرتی» را برانگیخت یک مقصود درونی و عمیقتر بود. عبارت دیگر یک مقصود واقعی هنرمندانه بود (و بهمین دلیل ما بعنوان منتقد بایستی توجه عمیقی بآن بنمائیم) و این ربطی به نفت یا کمپانیهای نفتی نداشت بلکه استعداد هنرمندانه او بود که او را امیدداشت نه تنها در این فیلم بلکه در فیلمهای دیگرش آنرا بیان کند. و این حس عمیق و باطنی بود که باعث شد منظور خود را از دید پسرک بومی که چون سایر حیوانات آنجا و در کنار باتلاقها زندگی میکرد نشان دهد. پسرکی که با دیدن آن افراد جدید و ناآشنا و با آن ظاهر دوستانشان - آن ماشینهای عجیب، بزرگ و وحشتزای خود که برای استخراج نفت بآنجا آمده بودند دچار شگفتی و تعجب میشد. و این پسرک که بیش از جاههای نفت مورد توجه فلاهرتی قرار میگردد. زمانیکه او را می بینیم نسبت به ما غریبه نیست و نقش کوتاه پسرک اسکیمو را در فیلم «نانوک مردشمال» و «میشل دیران» جوان را که در فیلم «مردی از آران» قلاب ماهیگیریش را از بالای صخره بداخل آب میاندازد و همچنین جوانی که رسوم و تشریفات ابتکاری خود را «مارونا» و «سابو» قهرمان فیلم «پسرک فیلبان» نزدیک میسازد پیاد میاورد. در اینجا متوجه موضوع عمیقتری که خواسته فلاهرتی است میشویم که نه تنها در این فیلم بلکه سایر آثارش بیان کرده است و آن چیزی جز حس کودکانه مختلط از وحشت در برابر شگفتیهای طبیعت و تجربه اسرار آمیز رشد کردن در جهان نبوده و او چشمان پسرک را مناسبترین طریقه برای بیان آنها یافته است.

البته در تلاش برای اینکه مقصود و هدف درونی هنرمند (هدفی که ممکن است خودش از آن آگاه نباشد و یا حداقل نتواند آنرا با بیانی روشنفکرانه ادا کند) بهترین مدرک ما خود اثر است (که ما در اینجا در مورد فیلم «داستان لوئیزیانا» انجام داده‌ایم) و یا غوطه‌ور شدن بدرون حقایق زندگی شخصی او یا جاییکه زمان گذشته و منقضی گشته است خودمان را با اوضاع و احوال دوره‌ای که این اثر آفریده شده آشنا کنیم. بحث و گفتگوی زیادی در مورد این پیشنهاد که یک اثر هنری باید همیشه متکی به خود بوده و باخودش به تنهایی مورد داوری قرارگیرد بعمل آمده است. این گفتگو بر پایه استدلالی غلط استوار است. هنرمند از مراجعه به زمینه مشترک تجربی و فرهنگی ارتباط برقرار مینماید. وقتی کسی میگوید که او اثری را به تنهایی نسبت به ارزشهایش بررسی میکند منظور او

بطور عاقلانه یا غیرعاقلانه آنست که او این زمینه مشترک مراجعه نمودن را مسلم پنداشته است. و یا وقتی مجبور است بخاطر شکاف زمان یا هر تجربه فرهنگی و اجتماعی از هنرمند مجزا شود بایستی بکوشد مراجعات هنرمند را دوباره از راه نوعی تفحص روشنفکرانه که در حرفه‌ای‌ترین شکل خود یک عمل استادانه محسوب میشود کشف نماید. سینما هنوز سن‌چندانی ندارد و چندان هم مورد احترام نیست که پژوهشگران خودش را بیافریند. اما این افراد بطور غیرقابل اجتنابی همچنان که تعداد فیلمهای مهم افزایش مییابد، و همچنان که قدیمیها خود را با گذشته‌ها کنار میکشند ظاهر میشوند. مثلا زمانی که منتقدین با زمین و خاکمی که فیلم از آن روئیده آشنا نیستند به آسانی منحرف میشوند و بنا هنگامیکه میکوشند که به آن در انزوا توجه کنند مثلا ارزشهای متناسبی به یک فیلم فرانسوی، ایتالیائی یا امریکائی در انگلستان بخاطر تصویر واقعی منحصر بفرد آن داده میشود در حالیکه در همان کشور همان فیلم بخاطر مصنوعی بودنش محکوم شده است و برعکس فیلمی انگلیسی که نمایشگر زندگی انگلیسی است ولی ما آنرا در کشور خود (انگلستان) تقلبی پنداشته‌ایم گاهی تحسین اعجاب‌انگیزی را بعنوان سند اجتماعی آشکاری در یک کشور خارجی برمی‌انگیزد. در هر دو این موارد آنهائیکه از آن کشور نبوده و فاقد حس آن زندگی در رگ و پی خود نیستند رئالیسم ظاهری را با رئالیسم واقعی و سنت‌ها و کلیشه‌ها را با مشاهدات دست اول اشتباه میکنند. با روشن شدن طبیعت و هدف سینما می‌توانیم تصور خود را از ارزشها و عیبهایش از راه تجزیه قسمتهای مختلفش برای خود یا دیگران بیان کنیم. یکی از ابتدائی‌ترین خواسته‌های ما از سینما اینست که فیلم توجه ما را بخود معطوف کند.

باین معنی که هدفش با ارزش و قابل توجه بوده و چهارچوب ساختن فیلم خوب باشد. موضوع اکیسیون فیلم (اگر فیلمی داستانی باشد) یا موضوع مورد بحث آن (اگر داستانی نباشد) باید با مقصود و هدف فیلم مناسبت داشته باشد. اکیسیون یا بیان فیلم باید بنحوی کافی ولی با صرفه بدون حذف یا حشو زوائد توسعه یابد. سکانس افتتاحیه باید طوری باشد که توجه ما را بخود جلب کند. توسعه و پیشرفت فیلم باید تا نقطه بحرانی‌اش منطقی حرکت کرده و پایان آن بایستی نه بطور ناگهانی قطع شود و نه بیش از حد طولانی باشد. توصیف شخصیتها بایستی برای هدف فیلم مناسب باشد یعنی ما را در پیوستن غرائز و واکنشها که چهارچوب طرح را میسازند متقاعد سازد و ضمنا رفتار و افکار و احساسات شخصیتها باید بطور مناسب و آشکاری بزبان سینمایی بیان شود.

هرچند همه آنچه گفته شد توجه به وسائل، به مکانیک کسار بوده و هر چیز دیگری که درباره آنها گفته شد بایستی بسوی یک تشخیص نهائی ارزش فیلم بعنوان یک کل رهبری شود و این یک طرف قضیه است. در همان زمان باید تشخیص هدف فیلمساز و مهارت و موفقیتی که کسب کرده است در نظر گرفت. در هر دو این عوامل یک منتقد در مورد مقصودی عالی که بطور کامل بیان نشده معمولا سخت‌گیرتر از یک مقصود ساده است که ماهرانه بیان شده باشد توفیق او در بدست آوردن آن مورد توجه نیست این هدف هنرمند است که معیارهائی بیافریند و باین ترتیب مورد قضاوت قرار گیرد. بادر نظر گرفتن آنچه گفته شد درمی‌یابیم که از چند صد فیلمی که هر ساله ساخته میشود فقط چند

فیلم دارای خواص يك اثر هنری هستند

بواسطه شرایط اقتصادی فیلمسازی برای سازندگان فیلم لازم است که به هدفهای دیگر کار خود نیز توجه کنند. مثلاً آشکارا فیلم برای سرگرمی یا تبلیغات بسازند هرچند برای نقد آنها بعنوان اثر هنری لازم است که زیرکانه عمق مقاصد بیان شده آنها را کاوش نموده و آن هدف پنهانی را که فیلمساز آگاهانه یا ناآگاهانه در پی آن بوده است کشف نمائیم. این هدف به فیلم او آن صفت یا کیفیت نادر را میدهد و ما را به تشخیص آن از فیلمهای سرگرم کننده و تبلیغاتی دیگر قادر میسازد. هرچند آیا ما محق خواهیم بود که تصور وجود چنان هدفی را ننمائیم و بعد به جستجویش پردازیم. اگر مسئله را بنحود دیگری بررسی کنیم ممکن است کارگردانی با مهارت زیاد در سرگرم کردن تماشاگر بکوشد و یادگیری آنان را وادار به اندیشه یا عملی خاص سازد، این همان واکنش تبلیغاتی است ولی علاوه بر اینها آیا فعالیتی در آفرینش هنر که خود هدفی نهائی است وجود دارد؟ و یا اینکه صرفاً نوعی اغوا است؟. آیا هنر میتواند چیزی جز سرگرم کردن یا تبلیغ بوده و با امتیاز و مهارتی غیر معمولی کسب شده باشد؟ و یا اینکه اگر هنر خود هدفی غائی است این چه هدفی است که جنبه سرگرم کنندگی نداشته و تماشاگر را برای ترغیب نمیکند؟ بطور خلاصه اگر هدف کار محصولی فرعی و تصادفی نیست پس طبیعت و کار ویژه آن کدام است؟ اساساً هنرمند در فیلم یا هر وسیله بیان دیگری در پی دست یافتن به چه چیزی است؟ این سؤالاتی که دیگر نمیتوان از جواب دادن بآن گریخت.

نوشته: کلارا برانچر  
ترجمه: ش. ناظریان

## تشخیص انتقادی فیلم سینما<sup>(۱)</sup>

این مقاله ترجمه فصل اول کتاب «نویسنده‌ی سینما Writing for the Screen» می‌باشد. نویسنده این کتاب خانم «کلارا برانچر» می‌باشد که مدت‌ها برای کمپانی‌های بزرگ هالیوود مثل گلدوین |مایر و پارامونت و وارنر سناریوی فیلم مینوشت و اینک استاد پیس و سناریو نویسی و درام دانشگاه کالیفرنیا می‌باشد.

اگر تصادفاً از یکی از دوستداران سینما که اطلاعات متوسطی در مورد سینما دارد سؤال کنید که بنظر او فیلمی که دیده است چگونه فیلمی بوده از دو حال خارج نخواهد بود. یا با گفتن کلمه «بسیار بد» جواب شما را خواهد داد و یا اگر واقعاً از دیدن آن فیلم لذت برده باشد علاقه قلبی و مسرت خاطر خود را با ذکر کلمه «عالی» بیان خواهد نمود حال اگر شما اصرار کنید که او توضیح بیشتری در این مورد بدهد احتمال دارد چند کلمه‌ای هم در خصوص ستاره اول فیلم یا یکی دیگر از هنرپیشگان آن که جلب توجه‌اش را نموده است حرف بزند.

تماشاگران معمولی سینما فقط بر پایه شخصیت ستاره و یا بر مبنای عکس العمل‌های هیجانی و احساسات شخصی خودشان در مورد فیلم قضاوت می‌کنند و خیلی بندرت اتفاق می‌افتد که این دوستداران سینما در مورد زیبایی و ارزش اخلاقی داستان و یا مسائل فنی که در تبدیل داستان اصلی به نمایش روی سن بکار رفته فکر کنند. البته این اشخاص نمی‌توانند از روی دقت و تعمق و بصیرت کامل در مورد فیلم قضاوت و انتقاد کنند زیرا هیچ معیار و یا ملاک عملی در دست ندارند که بوسیله آن بتوانند در این باره عقیده‌ای پیدا کنند این اشخاص محدودیت‌هایی را که در اثر سانسور و یا مصالح و مقتضیات صنعتی و فنی برای استودیو پیش می‌آید ندیده میانگاران این‌ها هیچگونه اطلاعی از مسائل فیلم برداری و ضبط صدا ندارند. اینها نمی‌توانند تشخیص بدهند که برای نوشتن یک داستان و تبدیل آن به نمایش و کارگردانی و فیلم برداری و چاپ و ظهور چندین‌ماه متوالی هنرپیشگان و متخصصین متعدد با زحمت و مشقت بسیار کار می‌کنند و جان می‌کنند اینها نمی‌دانند و یا توجه نمی‌کنند که فیلمی که فقط با یک کلمه «بد» یا «خوب» در باره‌اش اظهار عقیده می‌کنند نتیجه زحمات طاقت-



فرسای عدهٔ بیشماری از مردم است که با کمال جدیت می‌کوشند و سائل سر-گرمی و تفریح ایشان را فراهم کنند.

اگر دوستداران سینما و تماشاچیان دائمی آن بتوانند ارزش فنی و جنبه-های زیبای فیلم را مورد مطالعه قرار دهند و بدین طریق قدرت انتقاد و سنجش خود را در این زمینه بالا ببرند مسلماً لذت بیشتری از تماشای فیلم خواهند برد. همانطور که مردم عادی بعد از کمی مطالعه در خصوص موسیقی و پس از خواندن شرح حال موزیسین‌ها بیشتر می‌توانند از کنسرت‌ها لذت ببرند، به همین ترتیب هم دوستداران و مشتریان سینما بعد از آشنائی با هنر و صنعت سینما لذت بیشتری از تماشای فیلمها خواهند برد جملهٔ «من از هنر اطلاعی ندارم اما میدانم که چه چیزی را دوست دارم» در حقیقت نقطهٔ مقابل انتقاد و قضاوت صحیح است.

## تعریف انتقاد

کلمهٔ انتقاد یعنی عیب‌جوئی یا تحسین و یا هر دوی اینها کتاب لغت کلمهٔ منتقد را این‌طور تعریف می‌کند:

«منتقد کسی است که بر مبنای یک معیار یا ملاک عملی در مورد چیزی قضاوت کند بخصوص اگر آن چیز یک محصول هنری و یا یک اثر ادبی باشد»

حال به کلمات «معیار و ملاک عملی» توجه کنید، وقتی تماشاچیان که مشغول تماشای یک فیلم هستند فقط پیش خود و بر مبنای احساسات شخصی شروع با انتقاد آن فیلم کنند نمی‌توان گفت که آنها بمعنای کلمهٔ انتقاد می‌کنند بلکه آنها عقاید و نظریات خود را اظهار میدارند. عکس‌العمل شخصی یعنی اثری که فیلم یا هر نوع کار هنری دیگر در تماشاچیان باقی می‌گذارد در تجزیه و تحلیل انتقادی یک امر لازم و قطعی بحساب می‌آید و بعبارت دیگر قدم اول در ایجاد فیلم خوب همین است که موضوعات هیجان‌آور در فیلم گنجانیده شود. اگر فیلمی نتواند این رآکسیون هیجانی و احساساتی را در تماشاچیان خود ایجاد نماید بدون شك فاقد اصول مسلم سینمایی است و وظیفهٔ اولیهٔ خود را انجام نداده است. اما بمنظور اینکه از روی دقت و تعمق و هوشیاری کامل از فیلمها انتقاد شود و لذتی که از فیلم برده میشود بیشتر باشد تماشاچیان باید اهمیت و عظمت فیلم را کاملاً درک کنند.

## انتقاد از هنر بطور کلی

سئوالاتی وجود دارد که جواب به آنها برای کسی که می‌خواهد از یک اثر ادبی و یا یک محصول هنری انتقاد کند بسیار مفید و لازم است در «مقالات ادبی گوته» که بوسیلهٔ «جی. ای. اسپین‌گارت» چاپ شده تعداد این سئوالات به سه عدد تقلیل داده شده و تصریح گردیده که وظیفهٔ منتقد آنست که جواب صحیح و منطقی این سئوالات را بدهد. اولین سئوال این است:

نویسنده می‌خواهد چه بگوید یعنی منظور و مطلب او چیست؟

سئوال دوم: آیا این نویسنده توانسته است مطلب خویش را آنطور که

می خواسته بیان کند؟  
سئوال سوم: آیا این مطلب ارزش بیان و نوشته شدن داشته یا خیر؟

## انتقاد از درام و پیس نویسی

اگر مبتدیانی که تازه دست بکار انتقاد شده‌اند برای انتقاد از نمایشات و فیلم‌ها طریقه فوق‌الذکر را انتخاب نمایند یعنی سعی کنند جواب سئوالات سه‌گانه مزبور را پیدا کنند مسلماً فکرشان در این زمینه بازتر خواهد شد و قدرت انتقاد و سنجش آنها تربیت خواهد گشت. وقتی این اشخاص برای اولین بار در موقع تماشای فیلم احساسات شخصی را کنار گذاشته و سعی نمایند بی‌طرفانه در مورد فیلم فکر کنند اولین قدم را در راه قضاوت صحیح و درک و لذت بیشتر برداشته‌اند.

اگر یک نفر نمایش‌نامه نویس بتواند «مدیوم» خود را درک کند مسلماً موفق خواهد شد که منظور و مقصود اصلی خود را در متن نمایشنامه به طور روشن و مشخص بگنجاند البته اگر مقصود و منظور نمایشنامه واضح و روشن نباشد و یا اساساً نتیجه‌ایکه از پیس گرفته میشود مغشوش و نامربوط باشد راکسیون‌هایی که در تماشای ایجاد خواهد شد مطلوب خواهد بود و تماشاچیان بدون اینکه غالباً علت عدم رضایت خود را تشخیص بدهند احساس می‌کنند که از نمایش خوششان نیامده است.

«جرج برناردشاو» بمنظور اینکه مقصود اصلی خود را برای خوانندگان روشن ساخته باشد در ابتدای بسیاری از پیس‌های خود مقدمه مفصل و مشروحی نگاشته است. البته این مقدمه ممکن است ذهن خوانندگان نمایشنامه را روشن سازد اما در مورد تماشاچیان یعنی کسانی که بدون خواندن نمایش‌نامه مشغول تماشای نمایش هستند ارزش ندارد.

برنارد شاو جزو استثنائات است زیرا غالب نمایش‌نامه‌نویس‌ها سعی می‌کنند که منظور خود را در متن نمایشنامه مجسم کنند و بدین منظور یکی دو نفر از کاراکترها را زبان خویش قرار می‌دهند و از زبان آنها مطالب خود را بیان می‌کنند.

وقتی می‌خواهیم بفهمیم که نمایشنامه‌نویس تا چه اندازه در روشن ساختن منظور خود موفق شده است باید توجه داشته باشیم که تمام اوضاع و احوالی که در تحت آن نوشته او نمایش داده شده در قضاوت ما مؤثر است. احساسات شخصی، ساکت بودن یا پر سروصدا بودن سایر تماشاچیان عقیده کسانی که قبلاً نمایش را دیده‌اند، تعصب و احساسات شخصی نسبت بیک نفر از بازیکنان، خستگی و ناراحتی بدنی یا فکری، وجود تماشای عیب‌جو پهلوی دست انسان، اظهار نظر یکی از روزنامه‌ها در مورد نمایش‌نامه، تمام اینها ممکن است به طور غیر مستقیم یعنی بدون اینکه خودمان متوجه باشیم ما را تحت تأثیر قرار دهد و نگذارد که در مورد نمایشنامه قضاوت صحیح و بی‌طرفانه بعمل آوریم.

قضاوت در مورد ارزش ذاتی خود نمایش‌نامه هم ممکن است بواسطه عقاید شخصی تماشاچی صحیح از آب در نیاید. بعضیها معتقدند که تنها نتیجه‌ایکه نمایش‌نامه باید داشته باشد این است که مردم را سرگرم کند. عده دیگری عقیده دارند که نمایش‌نامه باید دارای نکته‌های اخلاقی و

تربیتی باشد.

دسته سوم میگویند که پیس خوب باید دارای نتیجه اجتماعی باشد. گروه دیگری هم که خوشبختانه خیلی کم هستند اعتقاد دارند که بازی آکتورها ارزشش خیلی بیشتر از خود پیس می باشد.

بنابراین هر دسته‌ای در این مورد عقیده بخصوص دارد و هر منتقدی که میخواهد مزایای يك نمایش را تجزیه و تحلیل کند چاره‌ای ندارد جز اینکه به موجب عقیده شخصی خودش فکر کند.

وقتی ما از نمایش و یا از فیلم سینما انتقاد می‌کنیم باید متوجه باشیم که هر دوی اینها از ترکیب سایر فنون و هنرها ایجاد شده‌اند و بنا بر این باید این فنون و هنرها را چه تك تك و چه بطور دسته جمعی در نظر آورده و بسنجیم.

مثلا ارزش کارگردانی، بازی، دکوراسیون، نور، لباس و همچنین ارزش ادبی و هنری خود نمایش‌نامه باید بررسی شود و بعد رویهم رفته نتیجه گرفته شود که آیا این عوامل مختلف دارای آن هم‌آهنگی و امتزاجی که برای يك نمایش قابل و هنری لازم است می‌باشد یا خیر؟

موضوع دیگری که تشخیص آن برای انتقاد کننده خیلی لازم می‌باشد آنست که هر فیلمی دارای يك سطح بخصوص است و نمیتوان در مورد نمایش‌نامه‌هایی که از لحاظ سطح و نوع با هم تفاوت دارند بیک نحو انتقاد کرد.

مثلا نمایش‌نامه سبکی را که فقط و فقط بمنظور سرگرم کردن تماشاچیان نوشته شده و فاقد نکات مهم است نمی‌توان مانند نمایش‌نامه‌های پر معنی که دارای جنبه‌های جدی است انتقاد کرد و با آنها مقایسه نمود.

نمایش‌نامه «هاملت» اثر شکسپیر از همه جهت مانند داستانهای جنائی امروزی است لکن زیبایی کلمات و حماسه سرائی و افکار و عملیات قهرمانی بازیکنان و عظمت و علویت مطالب و فلسفه آن باعث شده که این نمایش‌نامه هنوز پس از مدت‌های مدید جزو آثار کلاسیک باقی بماند در حالیکه هیچ‌يك از نوشته‌های امروزی که بطور مداوم یکی پس از دیگری منتشر می‌شوند نمی‌توانند پپای آن برسند. البته مردم امروزه از دیدن نمایش مثلا «سه نفر سرخپوست» بینش از تماشای نمایش‌نامه هاملت تهییج می‌شوند ولی در عین حال متوجه تفاوت عظیمی که بین این دو نمایش‌نامه وجود دارد می‌شوند و در مورد هر کدام از این‌ها مبتنی بر سطح مطالب و نوع خودش انتقاد می‌نمایند.

## انتقاد از فیلم سینما

مطالعه اصول پیس نویسی و بررسی مطالب و مسائل فنی که در تبدیل داستان به نمایش روی سن وجود دارد خود بخود اطلاعات مفیدی در زمینه انتقاد از فیلم و سینما بما می‌دهد. از نقطه نظر ارزش خود داستان ما باید به همان سه سؤال گوتة مراجعه کنیم:

۱- نویسنده می‌خواهد چه بگوید یعنی منظور اصلی او چیست؟  
۲- آیا این نویسنده توانسته است مطلب خویش را آنطور که میخواسته بیان کند؟

۳- آیا این مطلب ارزش بیان و یا نوشتن را داشته یا خیر؟  
سایر سئوالاتی که در موقع انتقاد و بررسی فیلمها بوجود می‌آید عبارت

از این هاست:

آیا داستان فیلم زندگی واقعی و حقیقی مردم را منعکس کرده است؟ آیا این فیلم در انسان تولید هیجان و احساسات می‌کند؟

یا نکات معنوی و اخلاقی می‌آموزد؟ آیا صدای بازیکنان و مکالمه آنها طبیعی است؟ آیا جریان فیلم بخوبی پیش می‌رود؟ علاوه بر این مطالب باید ارزش فنی فیلم را هم مورد توجه قرار داد از قبیل نور، فیلمبرداری و ضبط صدا و غیره. منظور اینست که بفهمیم آیا ابزار و ادوات فنی که برای تبدیل داستان به فیلم به کار رفته از اثر اولیه داستان کاسته است و یا برعکس اثر آنرا در تماشاجی بیشتر کرده و منظور نویسنده را واضحتر نموده است؟

بعد از همه اینها یک نکته مهم دیگر را نیز باید در نظر بگیریم بدین معنی که ببینیم آیا بین عوامل اصلی فیلم یعنی نمایش نامه و بازی و فیلم برداری هم-آهنگی وجود دارد یا خیر؟

امروزه بین غالب مردم بخصوص طبقه جوان متداول شده که از تجارتي شدن فیلمها و فقدان هنر و کم شدن اهمیت اجتماعی سینما خورده گیری و عیب جوئی کنند و متأسفانه این انتقاد تا اندازه ای بجاست زیرا مسئله تجارت و منافع مادی صاحبان استودیوها باعث شده که اکثر فیلمها فاقد ارزش هنری باشند لکن باید توجه داشت که در سینما «هنر بخاطر مردم» نشان داده می-شود و فیلم سینما برای اکثریت مردم یعنی طبقه عوام بوجود می آید نه برای چند نفر منتقد سینمایی.

نمایش نامه نویس های یونان و نویسندگان کلاسیک فرانسه و شکسپیر که پیس هایشان قرنهای متمادی جزو آثار ادبی جهان باقی مانده نویسندگان بزرگی بودند اما اینها از اصول درام نویسی نیز کاملاً اطلاع داشته اند. بنابراین هیچ فیلمی بخاطر هنری بودن با شکست و عدم موفقیت روبرو نخواهد شد ولی اگر يك فیلم هنری از لحاظ اصول فنی پیس نویسی ناقص باشد با عدم استقبال مردم مواجه می گردد.

اگر يك کارگردان سینما چنان سرگرم مسائل فنی و زمینه سازی و نور در فیلمبرداری باشد که ارزش و اهمیت بازی و داستان را فراموش کند اثر خوبی بوجود نخواهد آمد.

اگر تمام هنرهای عالم را هم در يك فیلم بگنجانیم باز نمی توانیم جبران نقص پیس آن فیلم را کرده باشیم.

همینطور هم فیلمهای سوژه دار تنها موقعی کسب موفقیت خواهند کرد که داستان فیلم کاملاً از حالت داستانی بحالت پیس و درام تبدیل شده باشد. فیلم های مشهور «بهترین سالهای زندگی ما» و «چه زندگی شیرینی داریم» هر دو نسبتاً دارای سوژه های جالب توجهی هستند موضوع فیلم اولی عبارت است از تطبیق زندگی سربازی با زندگی عادی و فیلم دومی هم داستان يك مرد ساده و خوش قلبی را نشان می دهد که مجبور است با يك مرد حریص و نامرد که بخاطر ثروت و قدرت خود جلوی موفقیت او را گرفته مبارزه کند، معضداً در هیچیک از این دو فیلم موضوع داستان بطرز دراماتیک بیان نشده و داستان به صورت فیلم کامل درنیامده است.

این که می بینیم خیلی بندرت فیلمهای سوژه دار درست می کنند علتش تا اندازه ای مربوط باین است که نمی توانند بدون اینکه جنبه های تبلیغی به پیس بدهند موضوعات مهم و قابل توجه را بصورت درام و نمایش در آورند.

شاید بفرنج‌ترین مسئله‌ای که پیس نویس‌ها با آن روبرو می‌شوند آنست که چگونه ایده‌های عالی و مهم را بصورت نمایش‌نامه درآورند.

این نمایش‌نامه نویس‌ها مجبورند آنقدر ایده خود را مهم جلوه بدهند که خواه ناخواه مردم خیال کنند منظور نویسنده تبلیغ و نشر ایده خود بوده است. بهترین نمونه درام نویس‌هائی که توانسته‌اند با کمال موفقیت مسائل اساسی اجتماعی را در پیس‌های خود بگنجانند «هنریک ایبسن» است و متأسفانه آثار این شخص در آمریکا خیلی کم بروی سن آمده است.

اگر محصلین نمایشنامه نویسی از روی جدیت کار کنند و جاو بروند به مرور قدرت قضاوت بی‌طرفانه و صحیحی پیدا خواهند کرد و بهترین دلیل بر صحت این مدعا شاگردانی هستند که کلاسهای مرا در کالج دیده‌اند.

در سال اول قبل از اینکه در مورد مسئله انتقاد با آنها صحبت کنیم و اطلاعاتی در این مورد به آنها بدهم از ایشان تقاضا کردم که نظریه خویش را درباره فیلم «براه خود می‌روم» بنویسند و بیاورند. وقتی شروع بمطالعه نوشته‌های آنها کردم قبل از هر چیز متوجه شدم که هیچیک آنها از معنی حقیقی انتقاد اطلاع ندارند و فقط به فقط بموجب نظریات و احساسات شخصی در مورد آن فیلم قضاوت کرده‌اند.

سال بعد که اصول انتقاد صحیح را به آنها آموختیم من مجدداً از آنها خواستم که در خصوص همان فیلم «براه خود می‌روم» اظهار نظر کنند. آنوقت متوجه شدم که نه تنها شاگردان بموجب سه سؤال گوته در این باره قضاوت و انتقاد کرده‌اند بلکه سایر نکات اساسی مربوط به خود پیس و فیلمبرداری را هم کاملاً در مد نظر گرفته‌اند.

بسیاری از آنها این فیلم را قبلاً هم دیده بوده و جریان آنرا خوب به خاطر داشتند آنهایی هم که خود فیلم را ندیده بودند ناچار سناریوی آنرا بدست آورده و پس از خواندن آن ابراز عقیده کردند. البته دسته دوم نمی‌توانستند ارزش موسیقی و صدا و نور و سایر چیزها را در نظر آورند زیرا فقط پیس را خوانده بودند اما در هر دو دسته مطابق تئوری گوته این طور نتیجه گرفته بودند که منظور نویسنده درام آن بوده که اثر مذهب را در مردم عادی نشان دهد و این منظور بطور وضوح در فیلم بیان شده است و کاملاً ارزش بیان داشته است.

تمام آنها متحدالقول بودند که همه عوامل مختلفه فیلم از قبیل داستان و مسائل فنی که در تبدیل داستان بفیلم بکار رفته با یکدیگر هم‌آهنگی داشته‌اند و فیلم توانسته است یک اکسیون هیجانی در تماشاچیان ایجاد کند، بازی کنان رل خویش را خیلی حقیقی و خوب بازی کرده‌اند و بسیار طبیعی و ساده صحبت نموده‌اند و سطح فیلم خیلی بالاتر از سطح فیلمهائی بوده که فقط به خاطر سرگرمی درست می‌شود.

من از نوشته‌های شاگردانم اینطور نتیجه گرفتم که اگر اشخاص مبتدی اندکی از معنی حقیقی انتقاد اطلاع پیدا کنند با بصیرت و دقت بیشتری به پرده سینما نگاه می‌کنند و قضاوتی که در مورد فیلمها بعمل می‌آورند خیلی عمیق‌تر و اساسی‌تر از قضاوت فردی و شخصی خواهد بود شاید این مبتدیان نتوانند روزی نمایشنامه نویسی و یا سناریو نویسی قایلی از آب درآیند ولی در هر حال يك موضوع مسلم است و آن موضوع عبارت از این است که اینها دیگر بدون تعق و از روی بی‌اطلاعی و فقط با اظهار يك کلمه «خوب» یا يك

کلمه «بد» درباره فیلم اظهار نظر نخواهند کرد.  
و تماشاچی بی اطلاعی که از دیدن فیلم بخصوص احساس لذت یا احساس  
تنفر می کند باز قدرت این را دارد که چشم خود را بازتر نماید و در ماوراء  
داستان فیلم و هنر بازیکنان چیزهای دیگری را هم ببینند، تماشاچیان فهمیده  
و با اطلاع نه تنها به داستان فیلم اهمیت میدهند بلکه اصول فنی و قدرت هنری  
و اهمیت اخلاقی آنرا هم در نظر می گیرند.

گرچه توسعه و ازدیاد قدرت انتقادی مردم باعث ترقی و تکامل حتمی  
پیس نویسی نیست لکن این نتیجه را دارد که هوش و اطلاعات تماشاچیان را  
زیادتر می کند و هر قدر بصیرت و اطلاع و خبرگی تماشاچیان در این زمینه  
زیادتر شود میل آنها به تماشای فیلمهای خوبتر و ارزنده تر نیز زیاد خواهد یافت.

نوشته: فریدون هویدا  
ترجمه: ع. ت

## انتقاد از فیلم و نقد هنری<sup>(۱)</sup>

فیلمی را دیدن (نه ناظر بودن) بیگمان همانگونه دشوار است که درك آثار هنرهای دیگر.  
فرد عادی که يك صندلی و دوساعت تصویر متحرك همه ارتباطش با هنر سینماست، ناظر است.  
منتقد چیزی بالاتر میجوید و هم اوست که در تفلاست تا پیوند ناظر و فیلم را استحکام بخشد، اما بیگمان اگر او نداند چطور باید دید، ناظر فیلم را همراه می‌کند.  
منتقد سینما آدمی است قابل انتقاد. اول باید دید او راه درست دیدن را می‌داند؟  
در مقاله انتقاد از نقد سینمایی که «فریدون هویدا» در جواب اقتراح مجله فرانسوی «گایه‌دوسینما» نگاشته روی سخن با منتقد سینمایی است.

کمترین تضاد انتقاد در کلمه‌هایی نیست که برای بحث درباره فیلم‌بکار برده می‌شود. هرگاه این نکته را بپذیریم که سینما قضیه تازه‌ای پدید آورده است، ناگزیر باید این حقیقت را در نظر بگیریم که زبان ادبی برای آنکه حق مطلب را در این زمینه به نحو مربوط و کاملی ادا کند، رسا نیست، در واقع زبانهای هند و اروپائی ما که منشاء و منبع آن در ظلمت قرون و اعصار گم شده و قواعد آن، در حدود ۳۵۰ سال قبل از میلاد مسیح توسط ارسطو تدوین و تنظیم یافته «هنر هفتم» را پیش‌بینی نکرده است و باین ترتیب بسیاری از منتقدین ضمن استفاده از «لغت موجود» معانی و مفاهیم تازه‌ای از خودشان در آورده‌اند و هنوز هم درمی‌آورند و هرکسی نیز طبق حوائج و خصایص شخصی خود در این راه دست بکار شده است و بدبختانه بر اثر همین عمل، از توافق درباره «زبان مشترك» دوری جست‌ه‌اند و هنوز هم دوری می‌جویند... و باین ترتیب باین آشفتگی و ابهام که در میان هست سوءتفاهم‌های دیگری می‌افزایند

که حتی سودمند بودن کارشان را نیز مشکوک می‌سازد. کلمه‌هائی چون «نگارش» - سبک - روی صحنه آوردن - و کلمه‌های دیگری از این قبیل پشت سر هم از طرف آنان بکار می‌رود اما هر کسی از آن میان معنی مختلف و متفاوتی به این کلمه‌ها میدهد بی‌آنکه احتیاجی ببیند که مفهوم صریح این کلمه‌ها را برای ما بگوید. و بدینسان با این زبان مبهم درباره فیلم گفتگو کردن، کار «انتقاد» را بصورتی درمی‌آورد که برای آنان هیچ زحمتی ندارد. و خواننده بی‌آنکه به «عدم صلاحیت» خود اعتراف کند خاکی را که به چشمش می‌باشند، می‌پذیرد و چنین وانمود می‌کند که از مطلب سر درمی‌آورد.

توصیف و تشریح فیلم از نظر فنی راه دیگری بروی «انتقاد» باز می‌کند که با طریق اول بسیار نزدیک است بدینمعنی که خواننده مجبور نیست از روشهای تهیه فیلم خبر داشته باشد و درواقع اغلب از این روشها خبری ندارد و در هر دو صورت می‌تواند به جهل خود معترف نباشد. اما خطر در آنجاست که خواننده روزی علم طغیان برافرازد. بسیاری از روزنامه‌ها و مجله‌های هفتگی بر اثر فشار خوانندگان برای سیاه کردن صفحه‌های سینمائی خود دست بدامن کسانی می‌زنند که تخصصی در این زمینه ندارند و من خود بطیب خاطر به این عکس‌العمل توجه دارم. یکی آنکه من (چنانکه در سال گذشته نیز در این باره مفصلاً حرف زده‌ام) عقیده دارم که هر فردی می‌تواند و باید به انتقاد سینمائی بپردازد. و دوم آنکه خواندن انتقادهای اهل تخصص با آن اوضاع و احوالی که گفتم مرا سخت خسته می‌سازد. وقتی که چنین شخصی از «زیبائی محض» حرف می‌زند، دلم می‌خواهد از او بخواهم که ذهن مرا درباره «زیبایی غیر محض» روشن سازد. یا وقتی که یکی دیگر از همین گروه، اصطلاح «بالاترین درجه کمال» را برخم می‌کشد از خود می‌پرسم که نمونه «کمال» و «میزان ارزشها» را در چه چیز می‌پندارد. همچنین زنده‌ترین چیزها بنظر من جنونی است که منتقد بحکم آن درباره شایستگی یا ناشایستگی و بد یا خوب بازی کردن هنرپیشه‌های می‌دهند. باید دید که این منتقد نسبت به چه چیز این سنجشها را بعمل می‌آورد. و در حقیقت از این‌گونه ارزیابیها و داوریها چنین می‌توان پنداشت که منتقد خود را بالاتر از تهیه کننده و تا حدی بیرون از «اثر» می‌داند - این کار جز حسادت و نخوت چیز دیگری نیست. در این «روشها» به آسانی می‌توان به زیانهای تجزیه که عوامل را از هم جدا می‌سازد و چنانکه گوئی میان «کل» و مجموع اجزاء آن تفاوتی نیست یکی پس از دیگری در آن باره به داور می‌پردازد، پی برد؛ این هم یکی از آن دامهای منطق ارسطو است. و در چنین وضعی چگونه می‌توان طغیان بینندگان را بر ضد «اهل انتقاد» تصدیق نکرد.

من وقتی به بررسی کوره راههای دیگری می‌پردازم که انتقاد در آن سرگردان می‌شود در عقیده خود استوارتر می‌گردم. باین ترتیب پاره‌ای از نویسندگان سینمائی به مقایسه‌های ادبی روی می‌آورند و چیزی مثل قصه به فیلم می‌افزایند که درواقع نمی‌دانند با آن چه کنند... و اما درباره آن دسته از منتقدین که به اصطلاح تخصصی بالاتر از آن چیزها دارند و صفحه‌های مجله‌ها را ملك طلق خودشان می‌دانند چه باید گفت؟

نوشته‌های آنان را می‌توان مخلوط و معجونی از حکمت الهی، جمال‌شناسی فلسفه و سینما دانست. نتیجه این روش که تازه تر از همه است، اغلب مقاله‌های پر «خروپف» و ناخوانا و در بهترین موارد، مطالبی است که خواننده نمی‌تواند به مفهوم آن راه بیابد. مسلماً اشخاصی هم هستند که به‌ذکر و نقل سناریو می‌-



پردازند و بی شک ضرر این عده کمتر است. اما نمی دانم چه علت دارد که داستانی را که فیلم حکایت می کند، بروی کاغذ می آورند. این کار در حکم آن است که تماشاکنندگان را کور بدانند! همچنین بگذارید- از آن منتقدینی نیز نام ببریم که ضمن مقاله خودشان به اظهار «خوشم آمد یا خوشم نیامد» اکتفاء می کنند. من حرفی به این عده نمی زنم چه این اشخاص پیرو منطقی هستند که شیوه آن کفتن «آری» یا «نه» است و حقایق، خلاف آنرا نشان می دهد.

در هر حال انسان بی اختیار از خواندن انتقاد سینمایی بیاد گفتگوی کرها می افتد و وقتی مشاهده می کند که اهل انتقاد درباره آثار گوناگون نظر قاطع ابراز می دارند و از فلاسفه و ادباء و روانشناسان و دانشمندان شاهد می آورند، ناگزیر به این عقیده می رسد که این اشخاص از اسرار عالم خبر دارند. در اینجا نمی توانیم از ذکر جمله ای از «اریک ساتی» Erik Satie خودداری کنیم: «مغز منتقد انبار بزرگی است که همه چیز از قبیل فن کالبد شناسی از نظر اصلاح نواقص و عیوب، علوم، وسایل خواب، هنر، پتوهای سفری، انواع و اقسام مبیل، کاغذ مراسله، انواع سیگار، دستکش، چتر، پارچه های پشمی، کلاه، لوازم ورزشی عصا، عینک و چیزهای دیگر، در آن پیدا می شود. منتقد همه چیز را می داند، همه چیز را می بیند، همه چیز را می شنود، همه چیز می خورد، همه چیز را بهم می ریزد و با وجود این، فکر هم می کند...»

بی شک این تذکر درباره نوشته های خود من نیز صادق است (اما انتقاد از خود وقتی میسر است که کوشش بی ریائی برای تدوین قواعد و تازه بکار برده شود. بنا براین از فرصتی که بدست آمده است برای تدوین قواعد نو و تازه بکار برده شود پایان سال درمغز من به جنب و جوش آمده اند استفاده می کنم.)

\* \* \*

از جریان قضایا چنین پیداست که گوئی بسیاری از منتقدین وجود يك «متن اصلی» را که فیلم ترجمان آن است قبول دارند. باین ترتیب وقتی که کمال یا «عدم کمال» را خاطر نشان می سازند، چنین می نماید که این داوری بر مبنای اصلی مطلق و مصداق های جاودانی صورت می گیرد که بیرون از این حدود قرار دارد.

«سوسو» Saussure درباره زبانی که با آن سخن می گویند یا چیز می نویسند گفته است که علائم وقتی که جدا از هم در نظر گرفته شوند معنی ندارند و معنی هر کدام از این علائم به تنهایی کمتر از آن «انحراف معنی» است که میان خود آن علامت و علائم دیگر پیدا می شود. چیزی که بهر يك از این علائم معنی و مفهومی می دهد «ارتباط جنبی» علامتی با علامت دیگر است. ابهام زبان سینمایی از اینهم بیشتر است.

بسیار شایسته است که این عقیده گمراه کننده را که می گوید تصویر باید گویاتر از زبان معمولی باشد، از خود دور کنیم. چه تصویری نادرستتر از این پیدا نمی شود! در مورد سینما می توان عقیده «مرلوپونتی» Merleau Ponty را کلمه بکلمه پذیرفت: «زبان، جدول ارتباط خود را از پیش در نظر نمی گیرد، خودش پرده از اسرار خود برمی دازد. تیرگی و ابهام آن، استناد لجاجت آمیز آن بخود، بازگشت ها و انعطاف های آن بروی خود، درست همان عواملی هستند که زبان را بصورت نیروئی روحانی درمی آورند زیرا که زبان بنوبه خود دنیائی می شود که می تواند اشیاء را حتی پس از تغییر مفهوم آن، در خود جای دهد.» سرانجام چنین گمان خواهد رفت که منتقدینی که نامشان در اینجا برده شد،

زبان سینمایی مطلق می‌دانند یا دست کم چنین می‌انگارند که آنچه از سینما می‌دانند دریانی است و اگر تهیه‌کننده شما خودش را هنرمند بخواند، باید همان وسایل را بکار ببرد.

بی‌شک روش‌هایی هست که باصطلاح «زبان تجربی» سینما را بوجود می‌آورد و تهیه‌کنندگان از آن زبان مانند میراثی مشترک استفاده می‌کنند اما در ظاهر زبان تجربی پرده سینما زبان دیگری نهفته است که باز هم در آن زبان «علائم» مثل رنگ در نقاشی، آهنگ در موسیقی و لفظ در رمان، مفهوم مبهمی دارند. «برژی» Bergier و «پاولز» Pauwels در اشاره خودشان به این حقیقت که هر نوشته‌ای چندین معنی دارد کاملاً محق هستند. تهیه‌کنندگانی که «تاجر پیشه» خوانده می‌شوند به استعمال «صحیح» (مطابق قواعد قراردادی) زبان تجربی اکتفاء می‌کنند و فیلم‌های آنان کاملاً و یک کلام با داستان مشتبه می‌شود.

در واقع عمل این نوع کارگردانان در بهترین موارد مصور کردن داستان است اینان علائم را برای بیان مفهومی که از پیش معین است برمی‌گزینند. اگر چه منتقدین سینما اغلب از همه فیلم‌ها حرف می‌زنند، اما منظور من سینمای دیگری است که در آن «کلام» حقیقتاً «رسانا» است و قصد دارد که به کشف مفهومی دست بیابد که بر مبنای تعریف‌های آماده از پیش، قرار نگرفته است و در هر لحظه چیز مستتری در آن جریان پیدا می‌کند. این نوع سینما لزوماً پیچ‌خوردگی‌هایی را بر روش‌های زبان تجربی تحمیل می‌کند و با آنکه بظاهر چیز معمولی بنظر می‌آید، معانی تازه به آن می‌دهد. یکی از دوستان من فیلم «لئون مورن» Leon Morin را صرفنظر از ایرادهای دیگر، باین بهانه چیز خوبی نمی‌دانست که کثرت «آشنه‌ها» (۲) از کودکان بودن کار حکایت داشت و در هر حال انسان را خسته می‌ساخت و ناتوانی را در نقل مطلب نشان می‌داد، بی‌شک این «آشنه‌ها» «فوندوها» (۳) از جریان زمان حکایت می‌کند اما درعین حال مبین آشفتگی وجدان و عصری است که زبان تجربی سینما برای بیان آن نارسا است. در اینجا قصد من این نیست که به بحث انتقادی درباره «لئون مورن» پردازم همینقدر می‌خواهم بگویم که اگر بخواهیم به ملویل انصاف بدهیم باید روش‌های گوناگونی را که وی دور انداخته است ولی می‌توانست برای بیان داستان بکار ببرد، بیاد بیاوریم و توجه داشته باشیم که این روش‌ها تا چه حد می‌توانست زنجیر تصاویر را بحرکت دریاورد و اگر قرار می‌بود که کلام او بروی پرده بیاید، سبک «ملویل» (۴) تا چه حد با این هدف وفق می‌داد.

\* \* \*

در سینما چیزی وجود دارد که از پاره‌ای جهت‌ها موضوع «احتمالات» فیزیکی‌دانان را بیاد می‌آورد. در هر مورد مخصوص امکانات گوناگونی پیش می‌آید و اگر کارگردان بتواند آن را که احتمال بیشتری دارد انتخاب کند توفیق

۲- Enchaîne در سینما به وصل کردن دو صحنه از فیلم می‌گویند بطریقی که تصویر صحنه اول بتدریج محو و تصویر صحنه دوم جانشین آن شود.

۳- Fondu وصل کردن دو صحنه با تاریک کردن تدریجی تصویر صحنه اول و روشن کردن اولین تصویر صحنه بعد.

۴- هرمان ملویل نویسنده امریکائی مولف «موبی دیک» و آثار دیگر.

یافته است. و وظیفه منتقد نیز باید روشن ساختن این نکته باشد که کارگردان از بهترین امکانات استفاده کرده است یا نه. بی شک در این کار عوامل عینی و ذهنی مشتبه می شود و هرگونه اظهار نظر سریع مشکل و خطرناک می شود. در هر صورت منتقد باید کوشش کند که دستگاه داستان سینمایی را تکان بدهد تا آهنگ تازه ای از آن دربیاید و مفهوم «جنبی» یا «مایل و مورب» آن را آشکار سازد.

اجازه می خواهم در اینجا یک نظر دیگر «مرلو پونتی» را که درباره سینما صدق می کند، نقل کنم: «رمان بعنوان گزارش حوادث و وقایع، بیان افکار و عقاید، نظرها و استنتاجها، بعنوان معنی آشکار و پیش پا افتاده و رمان بعنوان استعمال یک سبک، معنی «مورب و مایل» یا «مستتر» دارای رابطه ای هستند که در میان کلمات سمیه وجود دارد. طرز نشان دادن جامعه مدرن که در بسیاری از فیلمهای آمریکائی از قبیل Party girl (۵) «تشریح یک قتل» «مانند سیلاب» (۶) «برخورد تصادفی» و فیلمهای دیگر دیده میشود، مهمتر از داستان این فیلمها یا نظرهایی است که این فیلمها به ظاهر پشتیبان آنها هستند.

\* \* \*

رد «فورمالیسم» Formalisme کاری بسیار بجا است اما این نکته فراموش شده است که «فورمالیسم» گذشته از آنکه قدر و قیمت بیش از اندازه ای برای شکل قائل نیست و شکل را از راه جداساختن آن از معنی تحقیر می کند. این فورمالیسم همان سینمایی است که به موضوع می پردازد و از شکل خبری ندارد. درباره اشخاصی مثل استانی کرامر یا اوتان لارا Avant Larra تنها بر اساس مقاصدی که دارند (هرچه این مقایسه شایسته تحسین باشد) نباید داوری کرد. اظهار مخالفت با خودکشی اتمی یا جنگ بس نیست. باید یک اثر هنری آفرید تا بتواند بیننده را تکان دهد و وادار سازد که پرسشهایی از خود کند و گرنه این کار حتمی در حکم انکار وجود هنر خواهد بود... و بمنزله انکار این حقیقت خواهد بود که زبان تنها وسیله ای در خدمت یک هدف خارجی نیست و حکمت ماوراءالطبیعه آن در خودش است. زبان حتی برای آنانکه تنهامدعی گوشه گیری در قلمرو هنر هستند یا خودشان را «غیرمتعهد» اعلام می دارند دامهای خطرناکی می گسترند. وانگهی مگر می توان هنر را از بقیه کوششهای اجتماعی جدا کرد؟ مگر «عدم تعهد» خود یک قید معین نیست؟ پژوهشهای لوی اشتراوس Levy Strauss در زمینه روابط اساسی بین زبان و قوانین اجتماعی بی پایه بودن اینگونه نظرها را اثبات می کند. در فیلم «ناهار روی چمن» (۷) یا فیلمهای «مکتب جدید» تصویر کودکان و نازیبائی که پاره ای از کارگردانان جوان یا سالخورده در جهان رسم کرده اند هویدا است. خود را به زودباوری زدن بسیار آسانتر از فراست فروشی و داد سخن دادن در گذشته آسانتر از نگریستن بسوی آینده است. عمر سیاست بازی کارگردانان بسرآمده است. من شخصا با مارکابرو Marcabru که از وجود چندین نوع سینما سخن می گوید موافق هستم. تنها بجای چهار نوع من انواع بیشماری سینما می بینم. اما این مطلب خود داستان

۵- این فیلم را بنام دختر بوالهوس سینما رادیوسیته نشان داد

۶- احتمال دارد سینما نیاگارا نشان بدهد

۷- کارگردان این فیلم ژان رنوار پسر اگوست رنوار نقاش امپرسیونیست فرانسوی است.

نام «ناهار روی چمن» از تابلوی معروف وی اقتباس شده.

دیگری است. آنچه می‌خواهم بگویم این است که طرح‌های گوناگونی وجود دارد و نباید آنها را باهم اشتباه کرد. دربارهٔ «اوتان لارا»، «کوتافاوی Cottafavi»، «روسیلینی Rossellini»، پرمینگر Perminger یا لوزی Losey نمی‌توان یکجور حرف زد. مسلماً می‌توان یا همه آنان را دوست داشت یا از همه‌شان بیزار بود اما این خود مانع از آن نیست که هر کدام حتی زمانیکه ما را مسرور می‌سازند یا از کوره در می‌برند - در سطح‌های گوناگونی قرار داشته باشند. این آشفتگی که مجله دفتر سینما *chaier du cinema* نیز در این اواخر در آن سهمی دارد، عکس العملی بی‌ار آورده است و بنظر من با تمایل روزنامه‌ها و مجله‌ها بیگانه و ناسازگار نخواهد بود که دست به دامن اشخاص بی‌تخصص زد.

\* \* \*

این امر مرا وامی‌دارد که نظر خود را دربارهٔ وظیفهٔ منتقد تصریح کنم. منتقد سینمایی از بسیاری جهت‌ها، شبیه پسیکانالیست *Psychanalyst* است... مگر نه این است که او هم باید از خلال فیلم پیوستگی کلام سازنده (موضوع) را روشن سازد، و عمق حسی تفکر او را که اساس اثر اوست نشان دهد و نقاط اتصال و ارتباط مخصوصی را که در میان هست تشریح کند؟ و همچنانکه در پسیکانالیز دیده می‌شود، حقیقت را می‌توان کشف کرد و آن در جایی جز «زنجیر ظاهری» تصویرها نگاشته شده است.. در آن چیزی که ما «فن» یا «اسلوب‌کار» کارگردان می‌نامیم... در آن چیزی که عبارت از انتخاب هنرپیشه (A)، دکور و ارتباط هنرپیشه با اشیاء و دکور، اشاره‌ها و گفتگوها و مسائل دیگر... یا بهتر بگوئیم زبانی است که بحثی بنیان می‌آورد که با نمایش فیلم با تمام نمیرسد و موجب تحقیق تتبع حقیقی می‌شود.

۸- بدینجهت است که اظهار نظر در باره شایستگی هنرپیشه برای تجسم قهرمان داستان بهبود یافته است. انتخاب هنرپیشه بمنظور معینی بعمل می‌آید و بی‌شک ممکن است هنرپیشه را تحمیل کرده کارگردان همیشه قادر است با عوامل دیگری که با رل رابطه دیالکتیک دارد به منظور برسد.

(نویسنده)

## در مقام يك منتقد فيلم

### چند کلمه درباره‌ی سینما (۱)

با آنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح‌تری درباره من دارد و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهر صورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد.

در اینجا میخواهم از سینما، آن سینمایی که من دوست دارم، سینمایی که به آن اعتقاد دارم و سینمایی که در لحظات دیدنش و تفکر در باره‌اش احساس زندگی می‌کنم صحبت کنم.

چندی پیش یکی از دوستانم که نزد او به زیاد به سینما رفتن معروفم به شوخی بمن گفت: «... بیشتر از نیمی از عمر تو در تاریکی می‌گذرد.» و منم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم را که در این تاریکی می‌گذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است.

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی‌ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود می‌آورد چند کلمه‌ای بگویم. ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم.

در معرفی خودم فقط به آن قسمتی می‌پردازم که می‌تواند برای خواننده جالب باشد یعنی به رابطه‌ی خودم با سینما. آنهم نه به این مفهوم که در سینما چه کارهایی کرده و چه کارهایی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه با من کرده است و چه تغییراتی به من داده است و مرا از چه مراحل رنگارنگ

گذرانده است. از مرحله اول شروع کنیم:

اولین تلقی من از سینما به عنوان يك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه‌ی جدی سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ کرده است. فقط چیزی که هست مفهوم و ماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت-بخش و توأم با بی‌تفاوتی تأسف‌ناگین بلوغ ادامه داشت. تا اینکه در این حوالی، در این نقطه از زندگی به يك نقطه‌ی عطف برمی‌خوریم. يك تغییر عقیده ناگهانی و بی‌دلیل (شاید آنقدرها ناگهانی نبود شاید دلائلی هم داشت. ولی فعلا هیچ چیز به یاد نمی‌آید) يك تغییر عقیده مبنی بر شناختن سینما به‌عنوان يك هنر (در آن موقع لذت و هنر برایم حکم دو پدیده‌ی متضاد را داشتند) انگیزه‌ی اولیه‌ی من در شناختن سینما بعنوان يك هنر این بود که می‌دیدم آنهایی که فکورتر از من بودند. اینطور فکر می‌کردند. به هر حال کلید اساسی و راهنمایی من طی پیشروی در این مسیر جدید يك چیز بود، جدی گرفتن سینما. (که این راهنما هنوز هم که هنوز است مزاحم من می‌باشد.)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر! (حقیقتش هنوز هم درست نمی‌دانم تا چه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام. ولی (امیدوارم این تطهیر کامل باشد. زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستتر می‌شود خیلی کند و تدریجی ریشه‌هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود). در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران‌قوم میگفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قومی گفتند گرچه باطنا با این عقیده‌ها توافق نداشتیم از فیلم تعریف می‌کردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم و از فیلمی بد می‌گفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم. ولی بتدریج این عقاید تصنعی به درون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود. به خود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم می‌آید. اوائل اینکار به زحمت صورت می‌گرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تا جایی که دیگر بطور خودکار و بخودی خود صورت می‌گرفت. یقوت بخود آمدم که دیدم صاحب يك سلیقه‌ی ناخودآگاه شده‌ام. سلیقه‌ای که گوئی ذاتی و غریزی است.

کار بعدی به صورت آگاهانه در آوردن این سلیقه‌ی ناخودآگاه بود.

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنرپیشگان) تدریجا تا حد بررسی روش کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم که «پر» شده‌ام و برای خالی شدن، احتیاج به بذل عطوفت از جانب يك مجله یا نشریه و یا هرچه که می‌خواست باشد پیدا شد و از اینجا بود که برنامه‌ی انتقاد خصوصی و «نامه‌پرانی» و فریاد و غریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتر است؟!» شروع شد. و آنقدر ادامه پیدا کرد تا دری بتخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد.

اولین تغییری که پس از کسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم می‌آمد ولی بعد از آن از اغلب فیلمها بدم می‌آمد!

زیرا که می‌دیدم که سایرین از اکثر فیلمها بد می‌گویند. و جرات مقابله با آنها را نداشتیم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هم نمی‌توانستیم به مغزم راه دهیم. و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته

بود. تصور می‌کردم اگر از فیلمی که دیگران بد آنرا گفته‌اند تعریف کنم، شان و ارزش خود را پائین آورده‌ام. این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم و چون اکنون دیگر منتقد فیلم شده بودم. دیگر منتقد طبعاً باید دارای استقلال فکری باشد و برخلاف عقیده‌ی باطنی خود چیزی ننگوید، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم بدم آمده باشد. این بود که از صدی نود فیلمهای موجود بیزار شدم. (بدین ترتیب می‌بینید بجای اینکه اول درباره‌ی فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم!)

این طرز تلقی به تدریج مبدل به يك نوع سادیسیم نسبت به فیلمها شد. ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله‌ی سیر من در منطقه تظاهرها و تصنع‌ها بود. تصمیم گرفتیم از این بعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان پردازم آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه‌ی منست انتخاب کنم و وقت و نیروی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین ترتیب برای اولین بار سینما به مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد. بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد. و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستیم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره‌ی فیلمها قرار دهم، ناچار شدم به جستجوی معیارهای معتبرتری پردازم. معیار-هائی که زائیده‌ی خصوصیات درونی خود فیلمها می‌باشند. ایندوره از بررسی من سخت‌ترین دوره‌ی کوششهای من در این زمینه می‌باشد. زیرا مدام در معرض گردباد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای رسیدن به آنچه که مورد نظر من بوده است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترك نگویم. مدام تردید، تغییر عقیده، بدورانداختن معیارهای گذشته، قبول معیارهای بعدی و درعین حال تلقی این معیارها با نظر تردید... بارها معیارهایم در اثر جستجو تغییر کرده تا به معیارهای فعلی دست یافته‌ام. برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمایی خود را زیادتر کنم. آنقدر به مطالعه ادامه دادم تا به این نتیجه رسیدم که آنچه می‌تواند در راه شناخت سینما انسان را کمک کند فیلم است نه کتاب و نوشته (و این نتیجه‌ای است که برای رسیدن به آن يك حداقل مطالعه لازم است که متأسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در این مورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من می‌گذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند.

غرض من صحبت درباره‌ی سینما بود نه درباره‌ی خودم و در حقیقت هم من فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام. زیرا آنچه که گفتم صرفاً ماجرای خود من نیست بلکه در درجه‌ی اول نمایشگر مراحل سیر تکاملی طبیعی يك تماشاچی از مرحله‌ی بی‌تفاوتی صرف تا حد يك منتقد کم و بیش دارای تجربه می‌باشد. شما هم همکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید بدون شك بعد از مرحله فعلی من باز هم مراحل وجود دارند که در اوج خود به خلاقیت هنری ختم می‌شوند. ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعاً درباره‌ی آن نیز چیزی نمی‌توانم بگویم. تجربه مهمی که طی پشت‌سرنهاندن این مراحل نصیب من شده این است که در مراحل اولیه‌ی جستجو، یعنی در مراحلی که هنوز برای خود معیارهای معینی

نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم، بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلایل آن توجه داشته باشیم. به عبارت ساده‌تر به جای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد؟» باید ذهن خود را بروی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم. زیرا دربارهی کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون و اکثراً متضاد اظهار نشده باشد. و تبعیت از این عقاید مطمئناً جز سرگردانی و بلا تکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت. ولی اگر بجای این عقاید، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند، با یکدیگر مقایسه گردند، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شوند، نتیجه‌ی اینکار بدست آوردن معیار-هائی است که در قضاوت انسان می‌توانند او را کمک کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامد.

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیارهای خود وحشت کرد، کما اینکه نباید به تغییر معیارهای دیگران با نظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی انسانی می‌باشد و چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که به زحمت تردید تغییر معیار و رنج سرگردانی مرحله‌ی تعلیق بین دو معیار می‌ارزد و اینک معیارهای من در قضاوت یک فیلم. معیارهائی که تاکنون، تا لحظه‌ی نوشتن این سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند.

قبل از هر چیز باید سینما را به عنوان یک هنر بپذیریم. هنر به مفهوم انتقال دنیای درونی یک انسان، یک هنرمند، با تمام خصوصیاتش، تلقی‌هایش از جنبه‌های مختلف زندگی، به سایرین. بنا بر این جنبه‌های مختلفی تمدن و زندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمی‌توانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروز کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است. همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد می‌شود. بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جایی در سینما داشته باشند، عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه به صورت غیرمستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند، انجام گیرد. و آنهم به صورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه‌ی ناخودآگاه یک هنرمند) برای خودنمایی ارزشهای فردی.

از طرف دیگر ارائه‌ی زیبایی نیز هدف نهائی هنر نیست. بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند. ارزش زیبایی بسته به اینست که در خدمت بیان چیزی قرار گرفته باشد. و اصولاً زیبایی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین و مناسبترین شکل‌ها برای بیان یک فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد، زشت‌ترین چیزها در یک لحظه‌ی خاص در یک لحظه‌ی صحیح مبدل به زیباترین چیزها می‌شود.

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار می‌شود. هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود می‌باشد. بعضی‌ها از دو بعد زمانی و مکانی فقط یکی از آن دو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد). و آنهایی هم که هر دو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود می‌باشند.

سینما در عین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان و مکان محدود می‌باشد ولی محدودیت آن از بقیه‌ی هنرها به مراتب کمتر است. و از آزادی فوق‌العاده‌ای برخوردار است. و همین آزادی زمانی - مکانی اساس امکانات سینما را تشکیل می‌دهد. دامنه‌ی این امکانات و آزادی زمانی - مکانی خیلی وسیع است. فقط با



فیلمساز است که تا چه اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند. هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش می باشد. ولی پذیرفتن سینما به عنوان یک هنر خیلی کلی تر از آنست که برای ما قانع کننده باشد باید به جستجوی حیطه‌ی محدودتر سینما و موقعیت آن در میان سایر هنرها بپردازیم.

سینما قبل از هر چیز یک وسیله‌ی بیان تصویری است. و صدا در فیلم بهر صورت جنبه‌ی فرعی دارد و هر فیلمساز ورزیده تری است. و هر چقدر فیلم برای بیان منظورهای خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه‌ی کار ارزش بیشتری دارد. ناطق در سینما وظیفه‌اش تأیید گفته‌های تصویر می باشد و هر چقدر رابطه‌ی بین تصویر و ناطق غیر مستقیم تر باشد فیلم از نظر ارزش سینمایی در حد بالاتری قرار دارد.

سینما یک هنر دسته جمعی است و در خلق یک اثر سینمایی از لحظه‌ی پیدایش نطفه‌ی اولیه آن بر روی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری و تدوین و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس، فیلمبردار، طراح صحنه، هنرپیشگان، کارگردان، تهیه کننده... در خلق آن شرکت دارند. ولی آیا سرگردان بودن نتیجه‌ی کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیروهای انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزء دسته‌ی هنرهای فردی و ماحصل فعالیت فکری یک شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد؟ آیا هیچ کدام از افراد سهم در بوجود آمدن یک فیلم اقبال اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و... هیچکدام این اقبال را ندارند. زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراد دیگری صورت میگیرد. و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند، که انتهای نخهایشان بدست نویسنده، تهیه کننده، و کارگردان سپرده شده است.

تنها این سه نفر اقبال ایفای یک نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند. صحیح نیست که نویسنده‌ی داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این صورت تعدد آ هنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده ایم. تهیه کننده نیز نمی تواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریباً محدود به فراهم ساختن مواد اولیه‌ی متشکله‌ی فیلم می باشد. و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی ندارد. همانطور که در نقاشی خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم و قلم مورا تهیه میکند. بلکه کسی است که از این مواد اولیه استفاده میکند و از ترکیب آنها اثری را بوجود می آورد بهمین جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن تهیه کننده دانست خالق واقعی کسی است که از این مواد اولیه استفاده می کند و از ترکیب آنها اثری را می آفریند. کارگردان تنها کسی است که میتواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد. حال اگر کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قیوت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده است

ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد در آور چیست؟ تا حد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه‌ی آفرینش انسانهایش (و یا لاقط تفسیر او از شخصیت‌های مخلوق نویسنده‌ی داستان) یافت. هر چقدر تلاطم عاطفی این انسانها در برابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه‌ی

پختگی بیشتر خالق‌شان است. پختگی کسی که در عین اینکه از زندگی منفک نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی تری برانداز نماید. ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت‌ها را یگانه‌معیار قضاوت کار فیلمساز بدانیم عملاً وجه تفاوت سینما و تماشاخانه‌ها نادیده گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود. ولی به آن ختم نمیشود. این واقعیت در سینما دستخوش دگرگونی‌ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید.

بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه‌ی انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند. مجموعه‌ی انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله‌ی بیانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند انعکاس این نوار فیلم روی پرده‌ی سینما تشکیل تصاویری را می‌دهد که در طول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد، (ویا به عبارت واضح‌تر، فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه‌ی کار فیلمساز مثبت می‌باشد، وسیله‌ی ترکیب عناصر متشکله‌ی تصویر در داخل تصویر و بهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند. و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنردیگری تعلق ندارد. زیرا کلیه‌ی این تغییرات مدام صرفاً زائیده‌ی یک چیز است زائیده‌ی حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست. چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگر این حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته‌ها و فکرهای فیلمساز باشد فیلم‌دارای «میزانسن» است. و داشتن و یا نداشتن میزانسن اساسی‌ترین معیار قضاوت در باره‌ی ارزش و یا بی‌ارزشی یک فیلم میباشد.

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت در سینما یک حرکت نسبی است. نسبی نسبت به دوربین. بنابراین عامل اصلی آفرینش حرکت در سینما دوربین میباشد. و فیلمسازی که قصد آفرینش یک حرکت تعمدی را دارد باید قبل از هر چیز دوربین را بخدمت خود در بیاورد. در حقیقت کارگردان مانند نویسنده یا مولفی است که دوربین فیلمبرداری قلم او را تشکیل میدهد.

اجزاء متشکله‌ی یک اثر هنری عبارتند از: موضوع یا آن چیزی که اثر هنری در باره‌ی آن صحبت میکند، محتوی یا تلقی هنرمند از موضوع یا آنچه که توسط هنرمند بیان میشود، و شکل یا نحوه‌ی بیان و ارائه‌ی محتوی. کارگردانی شایسته‌ی داشتن عنوان خالق فیلم میباشد که اتکاء وی در خلق اثر هنری بر دو جزء اخیر یعنی محتوی و شکل باشد یعنی آنقدر افق دید او در زندگی وسیع باشد که حتی از کم-اهمیت‌ترین موضوع‌ها بتواند یک محتوی عظیم بیافریند. و نیز آنقدر به شکل مسلط باشد که بتواند محتوی خود را به موثرترین صورت در ذهن تماشاچی رسوخ دهد. چنین فیلمسازی از حداکثر آزادی برخوردار است. آزادی از قید مکان. آزادی از قید زمان. و از همه مهتر آزادی از قید موضوع و داستان.

برعکس فیلمسازانی که در جریان فیلمسازی اتکاء آنها به موضوع فیلم میباشد کسانی هستند نه آنقدر پرمایه که با مایه گذاشتن از وجود خود بتوانند محتوی بیافرینند، و نه آشنا با عناصر متشکله‌ی سینما که اثرشان بتواند بعنوان یک اثر سینمایی اصیل شناخته شود. اینها ناچارند بیک عظمت کاذب متوسل شوند. یک موضوع عظیم انتخاب میکنند و عجز خود را در پشت این موضوع عظیم پنهان می‌سازند در حالیکه نتیجه‌ی کار آنها هیچگاه از حد یک داستانسراشی ساده تجاوز نمیکنند در حالیکه فیلمسازان دسته‌ی قبل همیشه چیزی بیشتر از یک داستان ارائه

میدهند بیشتر از اینکه داستانی بما ارائه دهند از دنیای خاص خود برای ما صحبت میکنند در آثار اینها در ورای ترکیبات مادی محیط يك دنیای معنوی می بینیم که در حقیقت بجز انعکاس ذهنیات هنرمند چیز دیگری نیست. و هدف نهائی هنرنیز جز ارائه چینی دنیائی چیز دیگری نمیباشد.

حال که کم و بیش با معیارهای من آشنا شده اید با راحتی بیشتری بکار خود ادامه خواهم داد. زیرا احساس میکنم که بعد از این با تفاهم بیشتری از طرف خوانندگان مواجه خواهم بود و دیگر اگر وسترن ساده ای مانند «ریوبراو» را شاهکار خواندم و شخصی چون «آلفرد هیچکاک» را نابغه بی همتای سینما دانستم برای شما کمتر غیر مترقبه و تعجب آور خواهد بود.

... از چند کلمه خیلی بیشتر شد. ولی در برابر اقیانوس بی کران و کتاب بی انتهای سینما هنوز يك حرف هم نشده است.

## هفته سرگردانی

# دون ژوان<sup>(۱)</sup>

اواسط هفته بود که تصمیم گرفتیم برای دهمین بار یکی از فیلمها را ببینیم، حالا که دیگر سینما رفتن شغل دائمی و اعمال شاقه بیست و چهار ساعته من شده است ناگزیرم آنرا بهر شکلی شده است ادامه دهم. حاصل اعمال شاقه دلپذیر من کاغذ را سیاه می کند، از این کاغذ سیاه شده حروف می چینند صفحات چیده شده را شما در مدت چند دقیقه شاید هم کمتر میخوانید و دیگر خدامیدانند که چه جور درباره اش قضاوت میکنند. از اینها بگذریم، بالاخره تصمیم گرفتیم برای تماشای فیلم «دون ژوان» به سالن زمستانی سینما هما بروم و بار دیگر این داستان شیرین تاریخی را روی پرده سینما ببینم.

### واقعیت هنری در يك داستان تاریخی

مولیر استاد کمدی فرانسه پیس کمیک «دون ژوان» را به طور کامل و دلپذیری در قرن هفدهم ساخت و نام دون ژوان را مشهور نمود، در این پیس فانتزی، دون ژوان که گمراه شده، محکوم بمرگ میشود در پایان پیس زمین دهان باز کرده و پرا می بلعد.

در قرن نوزدهم «لرد بایرون» شاعر انگلیسی قطعه ای برای دون ژوان نوشت که نیمه تمام ماند، در همان اوان موتسار نابغه موسیقی و کلوک برای دون ژوان آهنگ اپرا ساختند و این داستان تاریخی بشکل يك حماسه ملی و يك اپرای با شکوه هنری درآمد.

اما فیلم دون ژوانی را که اکنون نمایش میدهند عبارت از عملیات قهرمانی يك شمشیر باز جوان و زیبا و محبوب دختران و زنان می باشد که سلطنت اسپانیا را نجات می بخشد؛ و مضحکتر اینکه در پایان تصمیم میگیرد دست از عیاشیهای خود برداشته و زندگی آرامی را پیش گیرد و بدینمظور دربار اسپانیا را ترک می گوید ولی در اثر برخورد با دختری زیبا از تصمیم خود منصرف می -

شود و هنگامیکه نوکرش از او علت انصراف را می پرسد جواب می دهد که دنیا دو روز است و این دو روز را باید خوش بود. این خوشمزگی و نمک پاشی آخر فیلم که سمبول انحطاط و ابتذال فیلمهائی است نه وسیله تجارت شده است و مترجم سینما هما با ترجمه آزاد! ابتذال هنر سینما را بحد اعلی رسانیده زیرا مترجم مزبور از زبان دون ژوان می گوید: «توبه کرگ مرگ است».

بدین ترتیب يك اثر عالی ادبی و تاریخی واقعیت هنری و ایده اساسی خود را کاملاً از دست می دهد.

### چند نکته با ارزش در فیلم

لیکن با تمام این تفصیل فیلم دون ژوان را نمی توان فاقد ارزش دانست صحنه سازیها، موزیک عالی فیلم که اثر «ماکس شتیز» و بهترین آهنگسازان هولیود است و بالاخره بازیهای قوی هنرپیشگانی مانند **اول فلین و ویوکالیند فورس** ستاره فیلم «سینگوالا» از نکات با ارزش فیلم است. بخصوص بعضی صحنه های فیلم از نظر ریزه کاریها و بازی قوی هنرپیشگان پرارزش گردیده و نجسم شخصیت های مختلف و وضعیت دربار اسپانیا و عملیات يك شوالیه شجاع و ماجراجو و عشق این شوالیه نسبت بملکه نکات حساس و جالبی را تشکیل میدهد، اما افسوس که اینها دون ژوان واقعی نمیشوند!!

### عدهای برای عملیات يك جنایتکار ابراز احساسات می کنند

شاید تصور کنید که پس از تماشای فیلم دون ژوان بمنزل مراجعت نمودم. خیر! بلکه برای سنانس سوم بسینما رگس رفتم تا یکبار دیگر مهیج ترین شاهکار جنائی و پلیسی کارخانه «برادروان وارنر» را که هنرپیشگانی مانند **جیمس کائنی با ویرجینیا مایو، ادموند او برین، ستیو کوچران** رلهای اول آنرا به عهده دارند تماشا نمایم!

(کودی جارت) گانگستر و جنایتکار سنگدل و دیوانه ایست که انسانرا مانند مورچه بقتل میرساند. يك حیوان سبع و درنده که با همکاران خود باند خطرناکی بوجود آورده است بزرگترین پرسوناژ فیلم را تشکیل میدهد، عملیات محیرالعقول و جنایتکارانه این شخص که با آنتریکهای قوثر و صحنه های مهیجی همراه است تماشایان را بقدری تحت تأثیر قرار میدهد که بی اختیار نسبت بعملیات و موفقیتهای او ابراز احساسات کرده و حتی عدهای آرزو می کنند که جای او باشند.

### اگر دویست هزار تومان داشتم

در لژ پهلوی دست من دو نفر جوان شیکپوش و روشنفکر نشسته بودند و دائماً هیجان بخرج میدادند و بالاخره با هم شروع به بحث کردند یکی به دیگری گفت میخواستی بجای جیمس کائنی رل کودی جارت را بازی کنی؟ دوستش پس از لحظه ای تامل جواب داد: «اگر دویست هزار تومان پول داشتم خودم چنین تشکیلاتی راه انداخته و کودی جارت ایران میشدم. اینجا است که مسئله اهمیت ایده و نتیجه اخلاقی يك فیلم آشکار می گردد، زیرا آنتریکهای

قوی، تکنیک و پلان عالی، بازی طبیعی و پر ارزش هنرپیشگان این فیلم وقف ایده منحط و گمراه کننده‌ای شده است که تأثیرات نامطلوبی در بینندگان باقی می‌گذارد.

«**جسس کائنی**» بهترین هنرپیشه فیلمهای جنائی همبازی همفری بوگارت در فیلم **او کلا هو ما کید** پس از مدت‌ها کناره‌گیری با منتهای قدرت رل یک جانی مجنون را ایفا می‌کند. ویرجینیا مایو ستاره جدید وارنر و همبازی سابق «دنی کی» در فیلمهای ساموئل گلدوین در رل همسر او، «ادموند اوبراین» هنرپیشه فیلم شراره‌های حسد در رل پلیسی که باعث مرگ جارت میشود و «ستیو کوچران» در رل همکار خائن جارت ظاهر میشود؛ موزیک از «ماکس شمتیز» و تمپه کننده «رائول والش» می‌باشد که از فیلمهای او «صخره مرگ» را چندی قبل در تهران نمایش دادند.

در این هفته فیلم نازه‌ای نبود که درباره آن بحث کنیم، امیدوارم در هفته آینده از سرگردانی بدرآئیم!

## دومین لغزش نویسنده ورژیسور فیلم

### فارسی و لگرد (۱)

در چند شماره پیش در همین مجله ضمن مقاله‌ای درباره اکثر فیلمهای فارسی نکاتی نوشته شده بود که در مورد فیلم تازه «لغزش» خصوصا صادق است.

**نظریات کلی:** فیلم با چند منظره شهر تهران شروع می‌شود حالا چرا از میدان سپه به میدان دروازه قزوین و از میدان اخیر به میدان سوم اسفند، دور-بین فیلمبرداری حرکت می‌کند؟ بدوا معلوم نیست اما بعد که یک تاکسی مقابل یک منزل شیک از نوع ساختمانهای «شمال شهر» ایستاد معلوم می‌گردد این تاکسی بوده که مسافر خود را از این نقاط می‌برده منتها برای اینکه میدان سپه به شمال شهر رود به میدان دروازه قزوین و از آنجا به میدان سوم اسفند و بعد به شمال شهر رفته است نمی‌توانیم درک کنیم که شوهر تاکسی است که شهر تهران را بلد نیست یا سناریو نویس ورژیسور ما مشخصات شهری را که داستانش در آن اتفاق می‌افتد نمی‌داند. متورانس‌ها و رژیسورهای بانام و آنهائیکه حقیقتا شایسته این عنوان بزرگ هستند انسان، مکان، یا شیئی را نشان نمی‌دهند مگر آنکه این انسان، این مکان و یا این شیئی رلی قطعی در موضوع درام یا کمدی داشته باشند.

در هر حال این شروع فیلم بود باید دید بعد چه می‌شود؟

جووانی جوان دیگر را می‌بیند - هر دو از کاباره‌ای سر درمی‌آورند - در آنجا (البته) هم رقص است و هم آواز (منظور مخالفت با دخول رقص و آواز در فیلم نیست ولی نباید تمام موضوع را فدای آن کرد اگر این دو البته با شکل هنری خود بجا و بموقع بکار رود بسیار خوب است اما متاسفانه در اغلب فیلمهای ما موضوع را فدای رقص و آواز می‌کنند که این رقص و آواز هم به نوبه خود بسیار بد و بیجا و بیموقع تنظیم و اجرا می‌گردد).

باری یکی از آن دو جوان به زنی کاباره‌گرد دل می‌بازد - برخلاف میل پدر و مادر با او ازدواج می‌کند اما والدین این جوان که مثل اغلب خانواده‌های متعین و متمکن «آرزو دارند خودشان پسرشان را زن دهند» و دختری «همشان» طبقه خودشان انتخاب کنند و روابطشان با پسر نافرمان تیره می‌شود - بعدها با او آشتی می‌کنند مشروط بدانکه پسرشان با دختری دیگر ازدواج کند. اما نمی‌شود و پسر می‌خواهد به نزد همسرش برگردد. زنش هم که از حیث‌تامین زندگی در مضیقه بود پنهانی خیاطخانه‌ای باز می‌کند و چون صاحب پول می‌شود یک‌دفعه به شوهرش پول هم می‌دهد - اما باو نمی‌گوید که این پولها را از کجا می‌آورد - موقعیکه شوهرش از مشاهده دسته اسکناس در حق زنش گمان بد می‌برد باز زن چیزی نمی‌گوید - جوان قهر می‌کند و بعد از شکستن عکس زن می‌فهمد که وی بی‌گناه است به نزد او بازمی‌گردد و زندگی خود را بطرز خوشی ادامه می‌دهند.

ممکن است کسی بمن ایراد کند چرا صحنه‌های فیلم را مقطع نوشته‌ام اما گناه از من نیست سعی کرده‌ام بعضی صحنه‌ها و یا به اصطلاح سینمایی «سکانس»ها را آنطورکه دیده می‌شود بنویسم یعنی درواقع این صحنه‌ها اساساً مقطع بوده و با هم مربوط نیستند. مشتت قطعاً فیلم است که بهم چسبیده شده و برای درک کامل آن بهتر است این فیلم را دقیقاً تجزیه کنیم.

۱- سناریو - موضوع این فیلم یک نمونه دیگر از ملودرام‌های خصوصی و خانوادگی است که تقریباً در اکثر فیلم‌های فارسی از طلوع آن تاکنون وجود داشته و درام زندگی بین زن و مرد است منتها این سناریوها به شکل مختلف درست می‌شود، این اختلاف و تفاوت جزئی بین سناریوها هم فقط به این نظر اعمال می‌شود که «رقبا» یکدیگر را متهم به تقلید از هم نکنند.

در اجتماعی که اکثر زنان و شوهران جوان وظایف داخلی و خارجی خود را نسبت بهم، نسبت به فرزندان و نسبت به دیگران نمی‌دانند، در حالیکه عده‌ای طفیلی بنام «دوست» و «رفیق» و غیره در کانون دیگران رخنه می‌کنند تا همسر دوستانشان و مادران کانون و خانواده را گمراه سازند، در کشوری که هنوز در ازدواج شیوه Caste و امتیاز نژادی برقرار است، چنین درام‌هایی اگر خوب و صحیح پرورده شود هیچ عیبی نخواهد داشت.

در این سناریو نظریه و «تزی» وجود دارد که اگر از آن دفاع می‌شد بسیار خوب بود و آن شکستن امتیاز نژادی و طبقاتی در مسئله ازدواج است، اما متأسفانه این نظر در جریان فیلم کم‌کم محو می‌شود و نکته دیگری که سلسله جنبان این فیلم‌ها بدون استثناء است از ورای آن هویدا می‌شود، و آن عبارت از غم جنسی *Sexuelle Obsession* است که تازه آنهم مزورانه پرده‌پوشی شده بشکلی مبتذل و بازاری ساخته می‌شود اگر همین نکته هم بطرزی علمی و روانشناسی پرورده و تجزیه می‌گردید مانعی نداشت تاکنون در جهان سینما درام‌های پسیکولوژیک خوبی تهیه شده که بعضی از آنها در ردیف



شاهکارها است بهترین نمونه آن Extase نخستین فیلم هدی لامار است. باری در «لغزش» هم چنانکه دیدیم جوانی با دختری کاباره گرد آشنا می-شود یکدیگر را دوست می‌دارند می‌خواهند کانونی سعادت‌مند تشکیل دهند ولی پدر و مادر جوان گفتیم مخالفند برای اینکه می‌خواهند دختری «هم‌سطح» خود پیدا کنند و راضی نیستند پسرشان با دختری که این اجتماع او را به علی بی‌شمار در گرداب خود افکنده و به حکم همین اجتماع محکوم است، ولو آنکه روحا پاک و منزه باشد، وصلت کند اما جوان که بدون اطلاع این وصلت را کرده بود مدتی از همسرش جدا می‌شود و در باغچه‌ای در فراق زنش آوازی «غمناک» می‌خواند. اینجا سئوالی می‌کنیم این جوان که هر آن می‌توانست زنش را ببیند و احتیاجی هم به هیچنوع کمک پدر نداشت و کودک هم نبود و چنانچه هم دیدیم چند لحظه بعد آزادانه به زنش ملحق شد چه دلیلی ویرا در باغچه به خواندن آواز «غمناک» واداشت؟ آیا دزدان او را حبس کرده و معشوقه او را ربوده و کشته بودند؟ آیا دیگر الی‌الابد دیدن او برایش میسر نبود؟ پس چرا چنین نکته‌ای برایگان اینجا وارد داستان شده؟

علت واضح است: می‌خواستند بنا به عرف و سنت دیرینه در اینجا آوازی هم چاشنی زده باشند بدون آنکه این آواز کوچکترین ارتباطی با جریان منطقی سناریو داشته باشد.

یک سئوال دیگر: چرا موقعی که زن جوان به خیاطی پرداخت شغل خود را از شوهرش پنهان داشت؟

چرا موقعی که شوهر در حق او سوءظن برد و تصور کرد که زنش به حرفه گذشته یعنی کاباره گردی بازگشته معذک زن او را از اشتباه بیرون نیاورد و چیزی نگفت؟

آیا کاباره گردی شغلی شریف‌تر از خیاطی بود جواب اینست که لازم بود (لحظه‌ای دراماتیک) در اینجا تعبیه شود حالا چه مانعی دارد اگر بی اساس و رایگان باشد.

خوانندگان و کسانی که این فیلم را دیده‌اند میل دارند جواب کسانی را که «مرتکب» چنین فیلمی شده‌اند در این موارد بدانند.

۲- **رژیسور یا کارگردانی:** در سینما تنها رژیسوری آن نیست که به فلان دوشیزه و یا آقا که جلوی دوربین بازی می‌کند بگویند از اینجا تا اینجا بیا و این جمله را هم بگو. بلکه باید روابطی بین حرکات و زوایای دوربین فیلمبرداری و بیان احساسات و عواطف بر سنازها و شدت و تخفیف انتریک درام باشد، هیچ آکتوری ولو بد هم بازی کند مقصر نیست همیشه مسئول بازی خوب یا بد هنرپیشه در سینما، رژیسور فیلم است، برای آنکه یک رژیسور قابل، هنرپیشه‌ای بی استعداد را در مقابل دوربین نمی‌آورد، اگر هم هنرپیشه متوسط یا با استعداد است باز باید او را راهنمایی کند، باید کوچکترین حرکات حتی سیگار کشیدن آکتور را که در این فیلم بعد وفور وجود دارد برای او تشریح کرد در همین

فیلم به خوبی مشهود می شود که بازی دوشیزه ای که رل کاباره گرد را ایفا می کند (ما نام فیلمی آنها را نمی دانیم برای آنکه اساسا پرسناژها بی نام هستند و نتوانستیم بفهمیم که نام قهرمانان چیست؟) از سایرین بهتر است ولی (رژیسور) فیلم نتوانسته بود کارآکتر و روانشناسی این پرسناژ را برای ایفا کننده رل آن تشریح نماید سایر بازیکنان را هم چه عرض کنیم؟

گفتیم کارگردان با کاردانی و نبوغ خود باید روابطی بین حرکات دوربین فیلمبرداری و بازی هنرپیشگان ایجاد کند یعنی وظیفه مکانیکی دوربین را با وظیفه درامی آن توأم نماید باید دانست که دوربین را بیپوده نباید حرکت داد و این نکته قوانین و مقررات خاصی دارد و نه تنها حرکات بی معنی آن خسته کننده است بلکه اگر نابجا حرکت کند اثر درام یا کمدی را مخدوش میسازد و بهمین دلیل دکوپاژ نویسی تنها آن نیست که سناریوئی را پلان بندی کنند بلکه باید ارتباطی منطقی بین دوربین و حرکات و زوایای آن با جریان داستان پیدا نمود.

جای پرسناژها در کادر مثل تمام فیلم های فارسی بدون استثناء غلط است یک عیب دیگر این فیلم آنست که پلان های آن هر کدام برای خود مستقلند در صورتیکه در یک فیلم پلانها مثل حلقه های زنجیر بایستی بهم پیوستگی داشته باشد و یکی از نکاتی که پلانها را با هم مرتبط میکند اضافه بر جریان داستان، حرکات است، در یک سناریو که «ادامه منطقی» وجود داشت بایستی آن ادامه منطقی را در میزانشن هم رعایت کرد تا لطمه ای به وحدت ادامه داستان و ریتم آن نخورد اگر تغییر زمان یا مکانی رخ داد بایستی بایک «نقطه گزاری Punctuation» که در سینما هم مثل نویسنده گی، وجود دارد بتماشاچی فهماند و بهمین مناسبت (فونددو Fondu) (آنشنه - Enchainé) و اقسام (وله - Volet) را بکار میبرند گرچه در «لغزش» هم «وله» به مقدار زیادی بکار رفته ولی تمام آنها زشت و بیجاست.

عیب بزرگ دیگر این فیلم که بستگی با نکته بسیار مهم تغییر زمان و مکان دارد آنست که دوربین فیلمبرداری و پرسناژها از پلانی بیپلان دیگر تغییر مکان یا زمان میدهند.

آکتورها با چنان سرعتی بین اهواز و تهران رفت و آمد میکنند که از موشک (۲ - ۷) هم چنین سرعتی ساخته نیست، اگر ساخته بود بشر قطعاً تاکنون به کره ماه دست می یافت ممکن است اعتراض کنند که در فیلم های اروپائی و آمریکائی تغییر مکان آنها صورت میگیرد صحیح است، اما بین دو پلان که هر یک مربوط بمکان یا زمان دیگری غیر از پلان قبل است باید فونددو و یا آنشنه ای بر حسب طول مسافت یا مدت اضافه کرد مسئله زمان Le Temps و مسئله فضا L'espace دو نکته بسیار مهم است که در مسائل علمی و هنری نمیتوان از آن چشم پوشید بدون آنکه با استهزا و ریشخند مواجه نگشت.

یک متور آنسن همیشه باید متوجه باشد که: پلانهای متعاقب و بدون نقطه گزاری مجموعه ای واحد فیلمی است که در فضا و زمان واحدی ادامه دارد.

۳- **تگنیک** - ناگفته نماند که فیلم برداری «لغزش» نیز چندان جالب نیست بایستی بدوا این نکته را یادآوری کرد مثل آنست که عده ای نمی دانند یا نمی خواهند بدانند که فیلم ۱۶ میلیمتر را اگر در شرایط ۳۵ میلیمتری نمایش دهیم (راندمان) روشنائی آن روی پرده کم میشود بهمان نسبت که ۱۶ میلیمتر از ۳۵ میلی متر کوچکتر است بهمان تناسب نیز باید طول سالن نمایش و ابعاد پرده کوچکتر باشد و گر نه مناظر ولو آنکه از نظر روشنائی بی عیب باشد باز تاریک بنظر

خواهد رسید.

هر قطع فیلم سینمایی دارای يك حداكثر بزرگ كردن (آگراندیسمان) برای نمایش است این يك حساب ریاضی و فیزیک است که مردمان با منطق منکر نمی-شوند. اما از اینها گذشته معذالك «لغزش» چندان هم روشن نیست حتی بعضی از صحنه های خارجی آن. و آن ناشی از اینست که بعضی از فیلمبرداران تازه کار ما ادعا را به آنجا میرسانند که حساسیت مردمك چشمشان را از انواع «نورسنج» (پوزمتر) یا (لوکس متر) بیشتر میدانند.

نه تنها بزرگترین و با سابقه ترین اپراتورهای امریکائی و اروپائی مثل گابریل فیگه روا، گریک تولان یا کریستیان ماتراس، چنین ادعائی ندارند، بلکه هر شاگرد مبتدی که در درس فیزیک مبحث اپتیک و ساختمان درونی چشم را میخواند میداند که عضو باصره انسان در تشخیص نور اغلب اشتباه میکند و درجه رنگ پسندی Chromatique زجاجیه چشم با ابژکتیف دوربین، و مردمك چشم با نوار حساس فرق معتناهیی دارد.

اما حرکات دوربین از نظر فنی. چنانچه گفتیم این حرکات از نظر میزانشن نابجاست، از نظر فیلمبرداری هم باید گفت که بد و زشت اجرا شده اغلب روی دست انجام یافته، در صحنه باغ هنگامیکه دو قهرمان زن و مرد با هم صحبت میکنند و دوربین جلو میرود، سایه فیلمبردار و دوربین او روی پرسناژها می افتد. صدا برداری هم بنوبه خود خوب نیست اغلب کلمات و جملات قابل تشخیص نیست و مثل تمام فیلم های فارسی این فیلم ها هم فاقد دورنمای صوتی Perspective Sonore است و هنرپیشه چه دور و چه نزدیک صدایش دارای شدت واحدی است، وانگهی نمی دانیم چرا در اغلب این فیلم ها فقط اشخاص صدا دارند حرکت اتومبیل، باز و بسته شدن در، و تماس اشیاء با هم بی صدا است. اگر علت را میدانستیم خوب بود. اما يك نکته مهم دیگر. تماشاچیان بدبخت که در اثر نداشتن فیلم و محدود بودن وسایل نمایش در این کشور مجبورند چنین نوارهایی را ببینند وقتی از سینما بیرون آمدند سردرد شدیدی در قسمت عقب سر یعنی در کانون اپتیک مغز خود برای مدتی احساس میکنند و این نتیجه آنست که تصاویر این فیلم که مدت ۹۰ دقیقه مرتباً حرکات ناموزونی گاه در جهت عمودی و گاه در جهت افقی می کند چنان عصب باصره را تحریک و خسته میکند که بچنین سردردی منتهی میشود حقیقتاً عجیب و سیله تفریحی! بیچاره هنر سینما! بدبخت ما!

## اتللو (۱)

یکی از فیلمهای باارزش اخیر شوروی فیلم «اتللو» میباشد. این فیلم اقتباس از درام مشهور «ویلیام شکسپیر» نویسنده بزرگ انگلیسی است. شکسپیر بزرگترین اقتباس‌کننده از موضوع‌های تاریخی محسوب میشود و بهمین علت بزرگترین هنرمند ادبی نیز معرفی میگردد، زیرا وی در عین حال که سوژه‌های خود را از این و آن حوادث تاریخی اقتباس میکرد ولی آنها را در فرم و قالب خاصی میریخت و پرورش میداد که هرگز قبل از آن نبوده‌اند و آینده هم نشان داد که هیچکس دیگر نیز نمیتواند چنین اقتباس‌هایی بکند که قدرت آفرینش عظیم هنری نیز در آن کاملاً مشهود باشد.

آنچه که در آثار شکسپیر دیده میشود اینست که او به درام سرنوشت و تراژدی حوادث و اتفاقات سخت مؤمن بوده و کمتر قهرمانانی از آثار او مواجه باین دو نمیشوند. نکته دیگر در کارهای این نابغه بزرگ کاراکترهای غلو شده و فوق‌العاده ایست که او برای تأیید منظور خود انتخاب میکند و در تمام آثار او: هاملت، ماکبث، اتللو، رمئو و ژولیت و غیره قهرمانان و کاراکترها از نظر شخصیت و قدرت در «حداکثر» خود جلوه میکنند و حالات خشم و کینه، حسد و خست، یا عشق و فداکاری را با عظیم‌ترین طرز خود مجسم میسازند.

شکسپیر در اتللو یک سردار بزرگ سیاه پوست را که در خدمت «ونیزی» ها قرار دارد، در منتهای عظمت و بزرگی و قدرت وصف میکند و وقتی که این سردار بزرگ را عاشق جلوه میدهد اولاً او را عاشق زنی میسازد که سفید پوست بوده و تضاد نژادی و جنسی با او دارد و باین «کنتراست» اهمیت غلوشده این عشق را می‌رساند، ثانیاً چنان او را واله و شیدا نشان میدهد که یک سوء ظن کوچک او را وادار بقتل معشوقه‌اش میسازد.

در تراژدی اتللو نیز موازی با دنائت و پستی بعضی از کاراکترها، قیافه غبوس سرنوشت پیداست و باز تصادفات و حوادث پیش بینی نشده، ایجاد خطاهائی میکنند که قابل جبران نیستند.

این محتوی بسیار جالب، «تراژدی اتللو» تا به حال چندبار به صورت فیلم درآمده و از روی آن بالتی هم تهیه شده است.

دو فیلم جالب این مضمون، یکی توسط «اورسن ولز» شخصیت بزرگ سینمای آمریکا تهیه شد و دیگری فیلم مورد بحث مقاله ماست که توسط کارگردان بزرگ روس «سرگی یوتکه‌ویچ» در سال گذشته ساخته شده است. اورسن ولز فیلم خود را «سیاه و سفید» و توسط مراکشی‌ها تهیه کرد

و خود او هم کارگردان و هم بازیگر رل اتللو بود.  
گرچه این فیلم مورد استقبال بی نظیری قرار گرفت و در سال تهیه آن، در ۱۹۵۲ در فستیوال سینمایی شهر کان به عنوان بهترین فیلم شناخته شد ولی از حمله و انتقاد مصون نماند.

آنهائی که به شکسپیر ایمان دارند و عده آنها هم در اروپا خصوصا انگلستان کم نیست و حاضر نیستند که آثار شکسپیر راحتی کمی دست خورده به بینند، باو تاخندند که اصالت اثر شکسپیر را در قالب فیلم تغییر داده و از ارزش آن تراژدی معروف کاسته است و عده دیگر او را متهم کردند که تحت تاثیر و زندگی چینی‌ها و مغول‌ها، که مورد علاقه شدید اورسن ولز می‌باشد قرار گرفته و «اتللو»ئی را که ارائه می‌دهد شباهتی با کاراکتر و قیافه معمولی دارد. شاید در هر دو مورد حق به جانب آن منتقدین بوده باشد.

اما آنچه که مسلم است اینست که سینما يك فرم هنری خاص مثل فرم هنرهای دیگر، مثلا موسیقی، می‌باشد. در فرم موزیک، شخصیت و سرنوشت و زندگی اتللو از زبان اصوات و در «بالت» از طریق حرکات و جنبش‌های پلاستیک هم‌آهنگ با موسیقی، بیان و ارائه می‌شود.

هنرمند آهنگساز و سازنده بالت، روح و محتوی اتللو را در فرم و قالب مخصوص خود می‌ریزد و هیچ الزامی ندارد و نباید داشته باشد که اثر را همانطور که قبلا بوده، نشان دهد.

هنرمند سینما هم در فرم و قالب هنر تخصصی خود، می‌تواند و باید در شکل و قالب قبلی اثر، تغییرات زیادی دهد و آنرا متناسب با امکانات و «فنومن» های خود سازد.

آنچه که در تآثر به صورت بازی: «میمیک» و «دکلاماسیون» غلو شده به اضافه دیالوگ و مونولوگ‌های مفصل و وصف و تشریح می‌شود در سینما به صورت بازی: میمیک و بیان ساده هم‌آهنگ با موزیک و از همه مهمتر ترکیب و تدوین صحنه‌ها که عمل مهم «مونتاز» نامیده می‌شود، انجام می‌گیرد.

اتللو اصیل (تدوین شده برای صحنه تئاتر) با اتللو بصورت فیلم و اتللو به صورت بالت و موزیک، در هر حالت و فرم، باید خصوصیات اصیل خود را داشته باشد، باید عظمت قهرمان داستان، سردار مقتدر، عشق عمیق و کینه و سوءظن او، فاجعه اسف‌انگیزی را که مواجه با آن میشود و سرنوشتش را تغییر می‌دهد، برساند و احساس و درک بیننده یا شنونده را در يك حد متاثر کند.

ولی این محتوی در هر يك از این هنرها فرم خاصی می‌گیرد و باید هم بگیرد.

فیلم روسی «اتللو» اثر «سرگی یوتکه‌ویچ» حالت مخصوصی دارد. در این فیلم از هر دو فرم مورد بحث ما استفاده به عمل آمده است و می‌توان گفت که این هنرمند کهنه کار بازرنگی خاصی فیلم را تهیه نموده است یعنی هم هنر سینمایی خود را ابراز داشته و هم دل‌آهائی را که معتقدین پری پا قرص اصالت آثار شکسپیر هستند و با دستبرد در آن، در قالب سینما، متعصبانه مخالف می‌باشند بدست آورده است، لازم به تذکر است که این فیلم در سال گذشته در فستیوال کان، جایزه بهترین کارگردانی را برده است.  
این فیلم با مقدمه‌ای قبل از عنوان‌ها شروع می‌شود و در آن رویاهای

دزدمونا نشان داده می‌گردد.

این قسمت بامقدمه کوتاه خود شاید سینمایی‌ترین و در عین حال باارزش‌ترین اثری باشد که از روی اتللو تهیه شده است.

«اکسیون» کاملاً سینمایی بازیکران، «موومان» های سریع و ریتمیک دوربین و بالاخره «مونتاژ دینامیک» همراه با یک موزیک مهیج قطعه فیلمی به وجود آورده که هیچ چیز غیر از سینما نیست. سینمای خالص و واقعی می‌باشد و قدرت هنرمندانه سازنده آنرا اولاً در درک اثر شکسپیر و ثانیاً ابراز آن باین صورت، کاملاً نشان می‌دهد.

اما قسمت دوم که قسمت طولانی و اصلی آن می‌باشد فاقد این حالت کامل سینمایی است.

در این قسمت بیشتر سعی شده است که فرم قبلی اثر در یک حالت سینمایی حفظ شود. در این قسمت از امکانات سینما و آزادی مکان و زمان، از سمبول‌های فیلمیک و تصاویر برای احتراز از مکالمات تأثیری استفاده شده است.

همچنین از دو عامل مهم حرکت دوربین و قطع و وصل و مونتاژ صحنه‌ها منتهی در حد ذکر شده، استفاده‌های مبتکرانه‌ای به عمل آمده است. در چندین صحنه جالب‌ترین طرز «ترکیب و تدوین» سه حرکت اصلی فیلم: حرکت سوژه، حرکت دوربین و حرکت قطع صحنه‌ها، نمایش داده می‌شود. با این وجود، همانطور که گفته شد، این قسمت در مقایسه با قسمت اول فیلم، دارای ارزش کامل سینمایی نیست و بدیهی است که در این کادر بخصوص، واجد اهمیت هنری می‌باشد.

فیلم اتللو رنگی است. صرف‌نظر از تکنیک رنگ‌آمیزی که فوق‌العاده جالب است، اثرات خاصی که در ترکیب رنگ‌آمیزی صحنه از طریق نورهای رنگین و «کنتراست» رنگ لباسها به وجود آمده نیز درخور توجه است. فیلم از این لحاظ تحت تأثیر نقاشی کلاسیک می‌باشد و قابل ذکر است که سازنده این فیلم در عین حال نقاش ماهری نیز می‌باشد. اثر هنر نقاشی سازنده فیلم، از طرف دیگر در «کمپوزیسیون» های کادر فیلم نیز نمودار می‌شود و زیبایی فوق‌العاده این کمپوزیسیون‌ها به اضافه رنگ‌آمیزی صحنه‌ها، بعضی اوقات چنان تماشاجی علاقمند را تحت تأثیر قرار می‌دهد که او را از موضوع فیلم منحرف می‌سازد.

«یوتکه‌ویچ». از کارگردانان استاد روسی محسوب می‌شود. سال گذشته فیلم جالب توجهی از او بنام «اسکندریک» در تهران نمایش داده شد. و چند فیلم با ارزش دیگر او «مرد تفنگدار» و فیلم «دروغگو» و «کوه‌های طلائی» میباشد. رل «اتللو» را در این فیلم اکتور هنرمند روسی «باندارچوک» ایفا می‌کند و همانطور که ذکر شد در این فیلم مثل تأثر، محل و فرصت زیادی برای بازی او به وجود آمده است و در این کادر وسیع، وی بخوبی و با قدرت رل خود را بازی می‌کند. از این هنرپیشه دو فیلم «هوسباز» و «تاراس شفچنکو» را تا به حال در تهران دیده‌ایم.

«ایرینیا اسکایتروا» که رل دزدمونا را بازی می‌کند با اینکه زیبایی توصیفی دزدمونا را ندارد ولی با نرمش و انعطافی که در حرکات میمیک خود به وجود می‌آورد لطافت و ظرافت دزدمونای تاریخی را مجسم می‌سازد.

## شب نشینی در جهنم<sup>(۱)</sup>

در تاریخ سی و هفت ساله صنعت ملی سینما و مخصوصاً از دوازده سال پیش باینطرف که مشغول تهیه محصولات ناطق شده‌ایم چند فیلم ایرانی بوجود آمده است که به علل مختلفی جالب توجه بود و در آنها نکاتی چند مشهود است که شاید روزی سینما در ایران بتواند در ردیف سینمای بین‌المللی واقع گردد. این فیلمها عبارت بود از «دزد بندر» (احمد شیرازی) «چهار راه حوادث» (ساموئل خاچیکیان) و «مرجان» در لابلای نواقص این آثار، علائم امیدی موجود بود.

پس از نمایش «بلبل مزرعه» (مجید محسنی) امید پیروزی زیاد شد و راه صحیح سینمای ملی هویدا گردید «بلبل مزرعه» فیلم غیر کاملی بود که با وجود معایبش حسن ذوق و صحت روش آفریننده‌اش را ثابت مینمود.

«شب نشینی در جهنم» اولین فیلم ایرانی است که نوار صدای آن عیب فاحشی ندارد و روشن میسازد که در ایران استودیوئی هست که با رنج متخصصین خود، کاری هم می‌تواند انجام دهد البته به مقیاس محصولات بومی خیلی خرج هم کرده‌اند (در حدود صد و پنجاه هزار تومان در واقع صرف تهیه آن گردیده است) و خیلی زحمتها هم کشیده‌اند (کوشش آقای بدیع مدیر فنی این فیلم شایان تمجید فراوان است).

داستان «شب نشینی در جهنم» (از آقایان مدنی و میثاقیه) ما را به فکر «قصه‌های فلسفی» ادبیات فرانسه در قرن هیجدهم میاندازد فلسفه این فیلم هم خیلی آشکار است و شاید تمام جنبه اخلاقی پایان فیلم، از نکات خوب داستان نباشد و فهرست تقسیم اموال حاجی باعث خنده بیشتر تماشاچیان بشود اما بالاخره، ما در ایران امروز بشدت گرفتار بیماری درس اخلاق دادن شده‌ایم روزنامه‌ها، رادیو، سینما، همگی در این قسمت چیزهائی مینویسند و میگویند و از اینجهت شاید «شب نشینی» نموداری از این مرض تدریس اخلاق باشد و بحث درباره خوبی یا بدی این امر مربوط بدانشمندان جامعه‌شناس است.

از این گذشته، با در نظر گرفتن شکل افسانه‌ای و غیر عادی داستان، «شب نشینی» حکایت بسیار ساده‌ایست که مثل يك قصه از اول تا آخر باید آنرا شنید و اگر هم اعتراضی به جوانب غیر طبیعی داستان داریم، همان معایب قصه‌های عامیانه است و باصطلاح، منطق و پیوستگی اعمال در آن نباید جست

برعکس باید از آفرینندگان فیلم تشکر کرد که مسائل واقعی زندگی هر روزه يك خانواده حاجی آقای بازاری رباخوار را بطرز جالبی عیان کرده‌اند و بینندگان را با نکات حقیقی و متداول روبرو ساخته‌اند.

اگر معایبی در «شب نشینی در جهنم» موجود باشد باید این نواقص را در نکات هنری و فنی فیلم جست. انتخاب بعضی از بازیگران بجا نیست هنر-پیشه‌ایکه نقش عاشق دختر حاجی را بازی می‌کند و بقول مشهور جوان اول داستان است برای چنین رلی هیچ بدرد نمی‌خورد و يك حالت خشك و اهارزده و بهت‌آوری از خود نشان می‌دهد که از جنبه لطف داستان می‌کاهد از طرفی هم مکالمه جوانان، دختر حاجی و عاشق او ادبی و غیر طبیعی است و اگر آنها هم بزبان محاوره معمولی مانند اشخاص دیگر فیلم «خودمونی» صحبت می‌کردند خیلی بهتر بود. صحنه سمبولیست آسان، آواز خانم روفیا در جلوی قفس و اشك ریختن ایشان هم شاید زیادی باشد و شایسته‌تر بود که تهیه کنندگان به وسائل بیان غنی‌تری متوسل میشدند. بعضی از فیگورانها (سیاه‌لشکرها) خیلی متوجه دوربین فیلمبرداری هستند و این امر در صحنه کاباره و در یکی از مناظر خیابانها (مکالمه حاجی و نوکرش) محسوس است.

بزرگترین عیب این فیلم همان نداشتن جرات کافی آفرینندگان است برای از بین بردن بعضی از قطعات زیادی آن. کراراً گفته‌ایم که تهیه کنندگان ایرانی پس از برداشتن صحنه‌ای در موقع مونتاز، جرات استعمال قیچی را ندارند و نمی‌توانند از صحنه یا منظره دل بکنند و طولانی شدن این نکات باعث از بین بردن «ریتم» یعنی وزن فیلم میشود که ملالت جسمی و ناراحتی روحی برای تماشاچی تولید می‌کند. از اینجهت در شب‌نشینی دو صحنه طولانی و دراز موجود است یکی رقص اول زن سیاه و گروهی که شعبه به اهالی جزایر اقیانوسیه هستند و دیگری رقص «راک‌اندروول» که پایان‌ناپذیر است اگر چنین قطعاتی را مجموعتر کنند بر پیوستگی و جذابیت فیلم خواهد افزود و جریان آنرا جالبتر خواهد کرد.

نقش حاجی کار مشکلی است که بعهدہ آقای وثوق افتاده است. حیف که در گرم دماغ ایشان را قدری زیاد بزرگ ساخته‌اند. آقای وثوق بسیار طبیعی بازی می‌کنند شاید اگر حالت تضرع او قدری کمتر بود بر تأثیر نقش حاجی می‌افزود.

آقای ارحام صدر واقعا با کمال مهارت و زبردستی رل نوکر حاجی را از اول تا آخر بازی کردند جای این دارد که از ایشان و آقای روشنیان (در نقش يك نفر شیاد) و خانم پرخیده (زن حاجی) استفاده بیشه‌تری در سینمای ملی بشود. آقای باقری جوان بسیار خوش‌قیافه‌ایست (پسر حاجی) که با نهایت سهولت و روانی نقش خود را ایفا می‌کند و جزو جوانان سینمایی خوب ما می‌تواند بشود. رویهمرفته، انتقادات را می‌توان خلاصه کرد به اینکه باز باید دقت بیشتری در ساختمان سناریو فیلم و در تهیه نکات فنی و هنری بکار برود، تا روزی اثر کامل و شاید شاهکاری بوجود آید.

از کارگردان فیلم موشق سروری (که میزانشن مهتاب خونین را نیز کرده بود) باید تشکر نمود. فیلم حالت تمسخر در بیننده ایجاد نمی‌کند. دکورهای بزرگ و کوچک (ماکت) همگی با دقت تهیه شده است و البته تکرار مکررات می‌باشد اگر بگوئیم که تماشاچی را بیاد دکورهای «ژرژ ملیس» فرانسوی می‌اندازد که در اوایل قرن بیستم و در آغاز اختراع سینما دست به تهیه فیلمهای



تخیلی بسیار جالبی زد و دکورهائی بوجود آورد که مورد پسند و تمجید هنر-  
شناسان تا امروز واقع شده است.

منظره برداری فیلم توسط فمین انجام گرفته و ایشان ثابت می‌کنند که  
یکی از بهترین اپراتورهای ایرانی می‌باشند. بقول متخصصین، تصاویر ایشان  
همیشه برجستگی دارد و سایه‌ها و شکستگی‌های نور، خوب مراعات شده است.  
در پایان باید از کسیکه پول و وقت خود را صرف چنین کاری کرده  
است صحبت کنیم. مهدی میثاقیه با شب‌نشینی در جهنم ثابت خواهد کرد  
که برعکس عقیده گروهی از تهیه‌کنندگان ایرانی، خرج کردن و زحمت کشیدن  
در روی يك فیلم نتیجه مطلوبی می‌تواند داشته باشد. کار میثاقیه باید سرمشق  
باشد. وقتی عوامل فنی و هنری خوب موجود باشد ریسک می‌توان کرد فیلم  
خوب را مردم می‌روند می‌بینند و روز بروز حس تشخیص مردم تماشاچی ایرانی  
هم زیاد میشود. سینمای ملی ایران یا آثار خوبی بوجود خواهد آورد یا نابود  
خواهد شد خدا شماره تهیه‌کنندگان امثال میثاقیه را زیاد کند.

## زندگی شیرین<sup>(۱)</sup>

سال گذشته، «زندگی شیرین» فلینی در تهران بنمایش درآمد و شکست خورد - هفته آینده، این فیلم باز بروی پرده خواهد آمد.

آسان است که بگوئیم تماشاگران ما، که از مسیر پیشرفتهای جدید و نوپردازیهای سینما بکنار بوده اند، برای مشاهده اثری که نسبت بهمه قواعد کهنه و بازاری عدم اطاعت می ورزد، و شباهتهای چندانی با آنچه جماعت بعنوان سینما می شناسند ندارد، فاقد آمادگی ذهنی لازم بودند. میدانیم که سینمای قدیمی، که در چنگال يك میراث تئاتری مدتها اسیر بوده، تماشاگر را به فیلم-هائی عادت داده که در آنها حوادث بسرعت، در يك مسیر باصطلاح منطقی و مطمئناً تصنعی، پیش می رفته، به این ترتیب که مثلاً آدم داستان در وضعیت خاصی قرار میگرفته، که بدنبال خود وضعیت دیگری را میکشانده، و بدینسان هر صحنه نتیجه و حاصلی از صحنه قبل بوده، تا سرانجام اثر به فرجام خود میرسیده است. اما فلینی در «زندگی شیرین» چنین نحوه بیانی را که مسلماً کمترین شباهتی با زندگی، آنطور که هست، ندارد بکار نمی برد. برعکس، فیلم او يك سلسله حوادث و صحنه های مجزا، یکی بدنبال دیگری. عرضه می کند بدون آنکه ارتباط و هماهنگی کاملی بین این صحنه ها مشهود باشد... چرا؟ فلینی می گوید: «این فیلم ادعای آن ندارد که يك سند رسوائی، یا بیلان يك جامعه، یا مدافعه ای برای این چیز یا آن چیز باشد. فیلمی است که - حداکثر - بر دنیائی بیمار حرارت سنج می نهد، دنیائی که بوضوح تب دارد. اما اگر در آغاز فیلم جیوه، مثلاً، چهل درجه را نشان میدهد، در پایان هم، باز حرارت چهل درجه است. هیچ چیز دگرگون نشده. زندگی شیرین ادامه دارد. آدمها هم به همه کارهایشان، درست مثل مواقعی که منتظر چیزی هستند، ادامه میدهند. اما منتظر چه چیز؟ کسی چه میداند! شاید يك معجزه، یا جنگ، یا بشقابهای پرنده، یا مریخی ها!»

پس فیلم داستان هیچ پیشرفت، سهل است، هیچ دگرگونی نیست. هر صحنه آغاز و پایان معین خودش را دارد - بعلاوه، دنیای «زندگی شیرین»،

دنیائی هماهنگ و منظم نیست، بلکه محیط پر آشوب، پر سروصدا و درهم-ریخته‌ای است که در آن همه ارزشها، و همه نظمهای روز استحکام و اعتبار خود را از دست داده‌اند.

گفتنی است که بسیاری از عناصر «زندگی شیرین»، حتی جدا از فیلم، اهمیت و مفهوم خود را حفظ می‌کنند - با اینحال در همه آنها وحدت فکر و الهام متجلی است. مثلاً در تقریباً تمام سکانسهای فیلم مشاهده میشود که حادثه سرشب جریان می‌یابد، نیمه شب باوج خود می‌رسد، و در اوائل صبح پایان می‌پذیرد. هر سحر، نتیجه‌ای موقتی و محزون برای پایکوبی‌های شبانه بارمغان می‌آورد.

این شیوه‌ی خاص ساختمانی آنچنان بر تمام فیلم مسلط است که رغم این همه صحنه‌های پرخروش و گوناگون که یکی پس از دیگری بروی پرده می‌آیند، علی‌رغم ریتم سریع این صحنه‌ها، و بالاخره علی‌رغم طول مدت نمایشش، «زندگی شیرین» بنظر فیلمی ساکن و بی‌تلاطم می‌آید، که ناشی از رجعت متوالی سحر است که هر بار، آدمها را به آنجائیکه بودند، باز میگرداند.

این سیر عجیب صحنه‌ها، تماشاگری را که هر دم بزعم خودش با اطناب و آهستگی روبرو است، منحرف می‌کند و می‌آزارد. اما همین‌اعاده و تکرار بی-وقفه مضامین اساسی فیلم است که سنگینی دلهره‌انگیز و قدرت افسون‌مجموع اثر را می‌سازد. آخرین وضعیت کمترین پیشرفتی را نسبت به اولین وضعیت نشان نمی‌دهد. در آخرین تصاویر، آدمها همچنان دارند انتظار می‌کشند... «شاید يك معجزه، یا جنگ، یا بشقابهای پرنده...» درجه حرارت همچنان چهل را نشان می‌دهد.

به این ترتیب، فلینی می‌کوشد که با توالی يك سلسله حرکات پس و پیش در مسیر فیلم، بی‌ثباتی نوید کننده حوادث بی‌فرجامی را که مشخصه این زندگی شیرین هستند بیان کند.

گروهی از نقادان، فلینی را با این فیلم دانه سینما خواندند، شاید به این خاطر که اثر او، در ورای يك بی‌نظمی شاعرانه، بینشی پیامبرانه از پایان زمان، یا دنیا، ارائه میدهد. بعقیده فلینی، آینده از مخاطرات مبهم مملو است و پیشرفتهای مادی، امکان لغزشهای معنوی فراوانی ببار آورده‌اند. سینماگر کوشیده تا علائم پیشقراول مصیبتی را که میخواهد نازل شود به ثبت برساند. -منظور از این مصیبت نه فقط بمب‌اتمی (که استینر در فیلم بروشنی بیان می‌کند- اما این صحنه را در تهران درآورده‌اند)، بلکه بخصوص فرسودگی تمدن امروزی، سقوط ارزشها، و ویرانی جسمی و اخلاقی است. بعبارت دیگر، نسخه جدیدی است از «سقوط بابل».

وقتیکه فلینی اعلام می‌کند که می‌خواهد به ضربان قلب دنیائی بیمار گوش دهد، به تصریح ماهیت این بیماری نمی‌پردازد، فقط علائم را گوشزد می‌کند، و تشخیص مرض، و بعد احیاناً کشف علاج را بعهده تماشاگر می‌گذارد.

شاید که عیب، بسادگی، شکل مشخصه نوعی ضعف‌پیری باشد. در جامعه-شناسی این بیماری را باید مترادف با وضعی دانست که در آن ساختمانهای اجتماع آنچنان فرسوده میشوند که دیگر جوابگوی احتیاجات جدید نیستند- چهارچوب‌های انواع بشر دوستی کهن، که در گذشته يك پیوستگی لااقل ظاهری به اجزاء تمدن می‌بخشیدند، دیگر مورد احترام آدمها قرار ندارند -

نسبت به ارزشهای ثابت تحريك کرده است، و بدینسان، «زندگی شیرین» قبل از هر چیز، صورت مجلس يك انحطاط اجتماعی است. اما آدمهای روشن بین دل-چرکین امروز، که دیگر حتی به محترم شناختن قوانین نظم موجود تظاهر نمی-کنند، نه میشوند و نه در اینکار یا عرضه چیزی تازه کوششی دارند. مرض به آنها هم سرایت کرده، ارزشهایشان را از دست می دهند و به آرامی، درگیر حرکت عمومی، می پوسند، بی نظمی را می پذیرند و در آن مستقر میشوند. با هوش ترینشان اکتفا باین می کنند که تماشاگر سقوط خودشان و دیگران باشند. درام «زندگی شیرین» در اینجا نهفته، در این نگاه منفی آدمها بر دور و برشان- اگر فیلم فلینی بنظر ساکن می آید، به این خاطر است که حکایت از يك وقفه بشری دارد - آدمهای فیلم تماشاگران مطیع و منفعلی هستند که نه حوصله و نه نیروی نشان دادن عکس العملی دارند. فقط منتظرند، و بنحوی مبهم، از آنچه در انتظارش هستند می ترسند. و فعلا که منتظرند، فقط نگاه می کنند. زرنگ ترینشان روزنامه نویسه و عکاسها هستند، که «نگاه کردن» را پیشه خود ساخته اند، و از این راه نان میخورند - و وقتیکه هرکسی به نگاه کردن اکتفا بکنند، همه چیز صورت «نمایش» بخود می گیرد: مسیح ستاره اول يك نمایش تبلیغاتی هوایی میشود، رقصهای مذهبی هندی تا سطح نمایشات کاباره تنزل می کنند، و «معجزه» مهمترین سوژه تمام صنایع نمایشی از قبیل رادیو و تلویزیون می گردد.

و این «استریپ تیز» اواخر فیلم، آیا وسیله ای نیست برای آنکه حتی شهوت بحالتی مفعولی درآید؟ مگر نه اینست که باید مشخصات بشریتی نا-توان بیان شود؟ و این ناتوانی مگر ناشی از این نیست که همه اشتهاها ارضاء شده اند و دیگر چیزی در کنار نیست؟ به این ترتیب، آخرین جشن میگساری فیلم، فقط کاریکاتوری از يك مجلس عیاشی است. میماند ملال و انهدام-پیری فرجام منطقیش را در مرگ می جوید، و فلینی می رود که ما را با این فکر ترك گوید، اما... به ناگهان يك سلول زنده، دختر كوچك، ظهور می کند. آیا این ذره خرد امید، فی نفسه، به دنیائی محتضر، حیاتی تازه خواهد داد؟

## یک شکسپیر و دو هاملت (۱)

دور از خرد و احتیاط است اگر در صدد برآئیم تا بمنظور تعیین «اثر بهتر» سنجشی میان هاملت ۱۹۴۸ لارنس الیویه و یک هاملت دیگر که هفده سال بعد در شوروی ساخته میشود بعمل آوریم.

نه، منظور این نیست که این فیلم را به آن دیگری ترجیح دهیم و یا برای آن در برابر این یکی امتیاز قائل گردیم. دو فیلمساز هر یک راهی جداگانه رفته‌اند و تا آن حد که هر دو از یک اثر ملهم گردیده‌اند می‌توان نه تمام دو فیلم را به یکباره، بلکه، صحنه‌های مشابهی را بادر نظر گرفتن سبک هر یک از دو سازنده و ادراک آنها از شکسپیر و تأثیر محیط‌های مربوطه و همچنین فاصله زمانی که این دو فیلم را از هم جدا می‌سازد، روبروی هم قرار داد و هر یک را جداگانه ارزیابی کرد.

سینما شکلی است از هنر. قاعده و زبان خاصی برای خود دارد. یک مرد سینما آزاد است از یک اثر الهام گیرد و مطابق با میل خویش آنرا آزادانه یا غیر آزادانه به فیلم آورد.

چه بسا یک فیلمساز با در نظر گرفتن قاعده‌های تئاتری یک اثر را به فیلم می‌آورد - ساختن یک «تئاتر فیلم شده» خطا نیست و نمی‌توان یک فیلمساز را به این سبب که فیلمی ساخته و در آن از کادر تئاتر خارج نشده است متهم به خیانت کرد - همینطور یک فیلمساز دیگر را نمی‌توان به «جرم» اینکه یک اثر مشهور و بزرگ را برای ساختن یک فیلم بهانه و دستاویز قرار داده است محکوم ساخت.

«تئاتر فیلم شده» و «تئاتر سینمایی شده» دو نوع سینمایی‌اند. الیویه یک تئاتر را فیلم می‌کند. کوزینتسوف یک تئاتر را به سینما می‌آورد.

گفتیم الیویه یک «تئاتر فیلم شده» می‌سازد. اما نباید چنین انگاریم که وقتی تئاتری را فیلم می‌کنند حق دخل و تصرف در آن ندارند. بهر حال تئاتر فیلم شده هم سینما است - تئاتر فیلم شده گرچه با تئاتر سینمایی شده تفاوت دارد با خود تئاتر بمعنای مطلق آن نیز متفاوت است. میدانیم که لارنس الیویه مقداری از پرسوناژها و صحنه‌های این تراژدی را حذف کرده است.

مثلاً «روزن کرانتز» و «گیلدنشترن»، دو جاسوسی که کلودیس بر هاملت می‌گمارد تا وی را از نیات و افکار پنهان پرنس جوان آگاه سازند و این را بدانند که آیا واقعا او مجنون است یا تظاهر می‌کند، ایندو همان‌اند که

کلودیوس به آنها ماموریت میدهد تا مزاحم را به انگلستان برند و در آنجا کاری را بسازند. بی شک عدم وجود این دو عنصر فرعی مورد نظر نیست بلکه آندو بعنوان دو عامل خوش خدمتی که شکلی از تملق است و همچنین به عنوان طرف صحبت هاملت مورد توجه اند. آنجا که هاملت با گیلدنسترن در مورد نواختن فلوت سخن می گوید (صحنه سوم از پرده سوم) و جای دیگر که روزن-کرانتز را اسفنج مینامد و مثال بوزینه و گردو را می آورد (صحنه دوم از پرده چهارم) نمی توان نادیده گرفت.

همچنین الیویه در پایان تراژدی سخنانی را که باید شاهزاده نیروزی «فورتین براس» بگوید از زبان هوراشیو بیان میدارد.

همچنین صحنه هائی از قبیل ورود هاملت به شورای دولتی، آنجا که ریش-سفیدان در حضور کلودیوس نشسته اند و در انتظار اویند تا بدانند چه بر سر لاشه پولونیوس آمده و هاملت اشاره به «اجتماع گرم های سیاست» می کند (صحنه سوم از پرده چهارم) در فیلم الیویه نیست. فقط به آن اکتفا شده که هاملت و کلودیوس دوباره در این مورد سخن گویند و باین طریق شنونده از تجسم «گرم های سیاست» دور میماند. همینطور است صحنه قیام لائرتیس برادر افیلیا و پسر پولونیوس بکمک مردم دانمارک علیه کلودیوس غاصب (صحنه پنجم از پرده چهارم).

فیلم الیویه گرچه در جهان بویژه در امریکا با احسنت استقبال گردید اما در انگلستان به خاطر حذف بعضی صحنه ها و سخنان برجسته و انتقادی جدی متعصبان و مومنان شکسپیری روبرو شد.

### این تراژدی

شکسپیر این اثرش را در پایان ۱۶۰۰ و احتمالاً اوایل ۱۶۰۱ به تحریر آورده و بی شک اصل قصه ساخته او نیست و مربوط به يك سلطان قدیمی کشور دانمارک است، شاید هم این داستان متعلق به ادوار پیش از مسیحیت باشد و ما می توانیم خشونت و توحش مردمان اعصار پیشین را حتی در اقتباس «مدرن» شکسپیر تماشا کنیم.

شاید ماخذ حکایت این اثر يك رویداده باشد که وقایع نگاران ثبت کرده اند و همچنین پوشیده نیست که درام نویس بزرگ انگلیسی از يك درام نوشته توماس کید که قبل از او نوشته شده و امروز کاملاً از میان رفته الهام گرفته است. جاودان ماندن این تراژدی تنها به خاطر آن نیست که يك شاهکار ادب و شعر است، بلکه به آن جهت نیز می باشد که تراژدی يك روح عاصی و بدبین و مردد انسانی و حتی التهابات و هیجانات يك انسان مدرن را آشکار می سازد. حوادث و موانعی که هاملت در زندگی بیرونی با آنها روبرو است، پستیها و ضعفها، دروغ و تملق، خوش خدمتی و جنون رسیدن به قدرت و سلطه، غدر و خیانت زن تراژدی بیرون او را می سازد و درک او از زندگی و مرگ فلسفه ای که وی برای خویش دارد او را انسانی مردد و اندوهگین و گاه مالیخولیائی معرفی می کند.

اگر به این بحث روانی توجه کنیم بهتر می توانیم تراژدی بطور اعم و هاملت را بطور اخص بشناسیم، که زندگی آدم عبارت است از جمع دو زندگی- یکی زندگی آگاه و برون و دیگر زندگی ناآگاه و درون. در زندگی برون موجوداتی

بعنوان دوست، دشمن، خویش، همکار و عوامل اجتماعی دیگر وجود دارد و در درون «موجودات» دیگری یافت می‌شوند: باقیمانده‌هایی از اجداد، زندگی کودکی، تمام کسانی که او می‌خواسته است بشود، یا باشد و نشده و همچنین شخص یا اشخاصی که در حال حاضر هست. این «موجودات» گاه با یکدیگر می‌ستیزند و گاه در برابر عوامل برون باهم می‌سازند.

همچنین یک بررسی روانی نشان می‌دهد که تمایلات هر گاه به مانعی برخورد و واخوردگی یابد بصورت اعمالی تظاهر می‌کند. این موانع که تمایلات و عواطف به آن برمی‌خورند گاه موجباتی برونی و گاه درونی دارد. واکنشی که برخورد تمایلات با موانع برون و درون از خود ظاهر می‌سازد مورد نظر درام‌نگاران و تراژدی سرایان و کمدی نویسان بوده است.

حالا بدانیم همانطور که عوامل برون در برخورد با هم، جوامع، قرارداد-های اجتماعی و هیئت‌های متشکل و قوانین و غیره و غیره را می‌سازد، برخورد عوامل درون نیز سرنوشت غیر قابل اجتناب و «فاتالیته» را بوجود می‌آورد. آنوقت درام‌نویس واکنشی را که از برخورد تمایلات با موانع ظاهر می‌گردد بر حسب سلیقه خویش، در قالبی که مورد نظر اوست می‌سازد. این قالب ممکن است تراژدی، ممکن است کمدی باشد.

در تراژدی هنگامی که ضعف خویش را دیدیم بر آن رحمت می‌آوریم و وحشت‌مان برمی‌انگیزد، در کمدی همان ضعف را با دیده ناقد مینگریم.

چه مثالی برای درک کامل تراژدی بهتر از یک صحنه هاملت می‌توان یافت (صحنه دوم از پرده سوم) آنجا که بازیگران دوره گرد «قتل گون‌زاگو» را بازی می‌کنند - در یکسو تماشاگران قرار دارند. کلودیوس مردی که با کشتن برادر توانسته مقام او را غصب و زنش را تصاحب کند. چه او را به این کار واداشته: ضعف «گرتروود» زنی که فریفته برادر شوهرش که جوان‌تر از شوهر فرتوت اوست می‌باشد و دیری بر مرگ شوهر نگذشته به بستر قاتل میرود - اینها دو نفر از یک اجتماع بیکران‌اند که همچون بازیچه در دست ضعف‌های خویش اسیر می‌باشند - ایندو تصاویری از خود روی صحنه می‌بینند. کلودیوس خود را در لوسیانونس و گرتروود خویش را در بائیستا می‌شناسد و هر دو قربانی خویش را در پیکر گون‌زاگو می‌یابند - کلودیوس - از ضعف خویش وحشت می‌کند و فریاد می‌کشد: «روشنائی بیاورید، بیرون برویم». این روشنائی چیست و این «بیرون» کجاست؟ این همان روشنائی است که چشم را خیره می‌کند و مانع می‌شود تا او دهلیز تو درتوی ضعف‌های خویش را ببیند. «بیرون» کجاست؟ آنجا که غفرت‌های ضعف وی شکنجه‌اش نمیدهند.

در صحنه سوم از پرده سوم کلودیوس را می‌بینیم که مانند یک مسیحی مؤمن در پای محرابی زانو می‌زند و گناهانش را بر زبان می‌آورد و با یاد آوردن افسانه کهن مذهبی در مورد قتل هابیل توسط برادرش قابیل برادرکشی را وحشتناکترین و تنفرآورترین شکل جنایات می‌داند.

در فیلم کوزینتسوف این بیانات دیگر در برابر محراب نیست بلکه برابر آئینه‌ای از زبان کلودیوس شنیده می‌شود - صفحه آئینه برزخ غیر قابل عبور و دنیای آنسوی آئینه دنیای حقایق است.

کلودیوس این سوی آئینه ضمیر است و کلودیوس آنسوی آئینه تصویر ضعف او، وحشت می‌کند و گناهانش را بر زبان می‌آورد - این اقرار به گناهان معادل همان «روشنائی بیاورید بیرون برویم» صحنه قبل از آنست ولی باهمه

این اقرار به ضعفها و به خطاها در همان لحظه طرحی میریزد تا عاملی را که میخواهد ضعفش را به او بنمایاند از میان بردارد. این عامل برادرزاده او حاملت است، چنین است سرنوشت اجتناب ناپذیر و «فاتالیت» برای کلودیوس. و اما گرترود - راستی چرا گرترود الیویه اینقدر جوان تر است. الیویه مردی نیست که در انتخاب بازیگری اشتباه کرده باشد - پس دلیلی هست - عده‌ای از مردان تئاتر و شکسپیرشناسان عقیده دارند که حاملت در میان عده‌هایش دارای عقده معروف به «ادیپ» نیز بوده و مادرش را با تمایلات خطاکارانه‌ای میخواسته است - و لاجرم در تنفر و انتقامجویی که نسبت به عموی غاصب خود دارد مقداری رقابت شخصی نیز پنهان است؛ صحنه‌های برخورد حاملت را با مادرش در فیلم الیویه ناشی از تأیید وجود این کمپلکس در حاملت میدانیم ضمناً وجود همین احساس است که گاه حاملت را بسوی انتقام سوق می‌دهد و گاه او را از آن باز میدارد و در نظر عده‌ای منجمله الیویه او را مردی مردد و فاقد تصمیم میسازد و در آغاز فیلم الیویه می‌شنویم که صدای گوینده می‌گوید «این عبارت است از تراژدی مردی که قادر به تصمیم گرفتن نبود».

قبل از طرح این نکته باید بگوئیم که پرسوناژ حاملت از دیرباز مورد توجه روان‌شناس و روان‌کاو و روانپزشک بوده و آنها در احساسات و عواطف و کمپلکس‌ها و واخوردگی‌ها و احیانا در تمایلات سادیکو مازوشیست او بررسی کرده‌اند.

و اما کمپلکس «ادیپ» در او، این احیانا ناشی از عقاید متافیزیکی سراینده است. باین معنی که حاملت بزرگ که روح او بر پسرش ظاهر می‌گردد و تکرار می‌کند «فراموشم مکن» تمام احساسات و عواطف خود را در فرزندش میدمد و در این میان عشقی که سلطان مقتول به همسرش داشته عیناً به پسر وی منتقل می‌گردد - عشق خطاکار حاملت به مادرش باید صرفاً از این زاویه دیده شود. باین جهت است که الیویه برای تأیید این عقده در حاملت خود، زنی جوان و هنوز انگیزاننده را برای ایفای این رل انتخاب می‌کند تا این احساس حاملت برای تماشاگر توجیه گردد.

افیلیای شیرین در فیلم الیویه مقام و اهمیت بیشتری دارد و همچنین پولونیوس خوش خدمت که در فیلم الیویه با قدمهای ریز و تند از حاملت به سوی کلودیوس میرود و برمیگردد و تشنه آوردن خبرهای احساس انگیز است حتی موقعی که بازیگران سرمیرسند اوست که این خبر احساس انگیز را برای حاملت می‌برد. بهترین جا برای او پشت پرده‌ها و بهترین لحظات برایش هنگامی است که برای شنیدن سخنان دیگران «گوش می‌ایستد». در همانجاست که جانش را از کف میدهد. آنجا حاملت با او میگوید: «بر تو ای فضول بینوای ابله وداع. اگرچه براه سرنوشت رفتی اما بجای کسی که بزرگ تر از تو است گرفتمت پس بدان که زیاده روی در خوش خدمتی خطرناک است».

در پایان صحنه چهارم از پرده سوم هنگامیکه حاملت جسد پولونیوس را به بیرون می‌کشاند بار دیگر می‌گوید «براستی که این مشاور اکنون هیأتی آرام و متین دارد، همانکه در زندگی به آن حد ابله و جلف و فضول بود».

بهر حال این تراژدی با وجود صحنه‌های طولانی‌اش که گاه موجب ایجاد یک ریتم آهسته می‌گردد و وقفه‌هایی در پیشرفت «آکسیون» می‌آورد - مثلاً صحنه‌های بازیگران، گورستان و غیره. در مقابل، گفتگوهای حاملت با افیلیا



و سخنان نمیش‌دار و تمسخر آمیز وی به پولونیوس و کلودیوس و رزن کرانتز و گیلدنشترین لحظات برجسته این درام است. از همه مهمتر فلسفه و درك غم‌آور اوست که بشکل مونولوگ یا مونولوگ درون می‌شنویم و مهمتر از همه آنست که با مطلع «بودن یا نبودن مسئله همین است...» آغاز می‌گردد - همین قسمت - های این تراژدی است که رمانتیک‌های فرانسوی را تحت تاثیر قرار میدهد و دلاگروا پیشرو نقاشی رمانتیک را بر آن می‌دارد که تابلوئی از يك صحنه تراژدی هاملت نقاشی کند.

شکسپیر در عین یا وفا ماندن به حکایت اقتباسی خود دردها و تردیدها و اندوه روح خویش را در او می‌دمد و پرسوناژی می‌سازد که صاحب‌آلام و هیجانات و بدبینی‌ها و تردیدهای هر عصر و مکان است. صحنه‌هایی که وی پس از دانستن غدر مادر از زن گریزان میشود و لاجرم از عشقی که به اقلیا دارد چشم می‌پوشد - سرزنش‌هایش به مادر و اندرزش به اقلیا در مورد زیبایی و تقوی و اینکه او آفتابی نشود، چه آفتاب با تمام شکوهی که دارد در لاشه سگ کرم پرورش میدهد و بهتر آنست که راه صومعه را در پیش گیرد و یا آنجا که او مرگ را تنها راه علاج دردها و بیعدالتی‌های زندگی می‌داند هولناک‌ترین صحنه‌ها است و نسلهای پی در پی برای آن متاثر گردیده‌اند.

### و اما هاملت کوزینتسف

او بی‌شك یکی از فیلمسازان برجسته کشور خویش است که در اوان سینمای شوروی بگمک لئونید ترائو برگ و سرگئی یوتکه‌ویچ مکتب F.E.K.S را بوجود آوردند - آنها اعتقاد داشتند که برعکس تئوریهای ورتوف در مورد «سینما - چشم»، این هنر می‌تواند عواملی از تئاتر عاریه کند.

کوزینتسف با کمک ترائو برگ توانست شاهکارهایی بوجود آورد که از آنجمله «مانتو» اقتباس از گوگول، «بابل عصر جدید» و دو فیلم مربوط به زندگی ماکسیم گورکی و تعدادی آثار دیگر را باید نام برد. او با چند نفر دیگر، باز - ماندگان بزرگ يك دوران قهرمانی و يك عهد کلاسیک از سینمای کشور خویش‌اند. گذشته از اینها این فیلمساز اهل اوکراین يك آشنای به ادبیات جهان و شکسپیر است. دید این فیلمساز از هاملت يك دید مدرن است. او سعی دارد قهرمان این تراژدی را از کمپلکس‌ها و عقده‌های روحی که وابسته به طبیعت اوست دور نگاهدارد و آنچه را که بعنوان عقده از او آشکار میشود نتیجه مستقیم محیط اطراف وی و يك جامعه دوران «سرواز» بداند - هاملت او يك عصیانگر نسبت به جامعه‌ایست که خیانت و دروغ و ریا از خواص آن و از کالاهای مورد تقاضای بازار آنست - او يك فیلسوف بدبین و يك تحصیل کرده دانشگاه ویتنبرگ است و در او نشانی از کمپلکس ادیپ نیست - بهمین جهت است که گروه تماشاگر متوسط‌الحال و خیابان‌گرد تیز زود این هاملت را می‌شناسد و با او خو می‌گیرد - این هاملت نموداری است از بدبینی‌ها و تردیدها و رنجها و آلام يك بشر، حتی يك بشر مدرن که بقولی در يك سیستم اجتماعی و يك شکل اقتصادی خاص غیر قابل درمان است و مرگ - طلبی برای او يك جبر به شمار می‌رود.

ما دوایفای هاملت را در دو فیلم با هم نمی‌سنجیم. ضمناً میگوئیم کوزینتسف

ضمن ستایش و درود به الیویه در معرفی قهرمان خود از شکسپیر شناس انگلیسی الهام گرفته است. چه الیویه اولین کسی است که هاملت را باموی بلوند معرفی می کند و دلیل وی آنست که او یک شریف زاده شمالی است، او یک وایکینگ اصیل است. کوزینتسف ضمناً از زیاده روی های مکتب روسی که مستقیماً از اپرا و باله روس سرچشمه میگیرد و ذرایفای رلهای کلاسیک اعمال میگردد و نمونه بارز آن اتللو یوتکه ویچ است میگریزد و این شپویه با هاملتی که او معرفی می کند که یک قربانی کامل جامعه خویش است سازگار میگردد.

الیویه با یک استتیک تئاتری کار می کند. عدسی دوربین او همچون تماشاگری تئاتر از نزدیک تا دورترین نقطه را به یکسان و واضح می بیند - روشنائی های دکور فیلم مانند روشنئی های صحنه تئاتر «السنور» را در تابش نوری گرم می شوید. در حالیکه تکنیک کوزینتسف عبارت از «فلو» است که عدسی سکوپ آنرا قوی تر مینمایاند - الیویه ناگزیر است، چه او هاملت را در یک محیط شکسپیری و در زبان شکسپیر می سازد - اما کوزینتسف این شناس را دلزد که یک هاملت ترجمه درست می کند. حالاکه ترجمه از زبان انگلیسی بزبان روسی شده چه دلیلی دارد که از بیان تئاتر به بیان سینما ترجمه نگردد. وانگهی او معتقد است که دیدن این آثار در شکل اصلیش در انحصار یک جمع اشراف و بورژوا نیست و مردم ساده نظیر همانهایی که در حیات هاملت بخاطر اینکه او معتقد بود «فسادی دردستگاه دولتی دانمارک وجود دارد» ستایشگرش بودند، اکنون هم میخواهند قهرمان خود را ببینند. دیگر بیان اینکه محیط سرد و سنگ قرون وسطی قصر «السنور» درست و زمستان تاریک و ابرآلود و اقلیم دریائی شمال اروپا و دریای بالتیک بجاست و اینکه حرکات دوربین و پرسوناژها و سیاهان لشکر مربوط به مکتب و شیوه سینمای کلاسیک روس است زائد می باشد.

فقط میگوئیم که دور از هر گونه سنجش میان دو هاملت، فیلم کوزینتسف را هم اثری بزرگ میدانیم و پایان میدهیم.

## هیچکاک

### هیجان و دوربین سوپرکتیو<sup>(۱)</sup>

#### پنجره رو به حیاط

نظیر هر هنر دیگری سینما عبارتست از انتقال احساس هنرمند ضمن خلق يك اثر تحت محدودیت‌هایی که اصول و قواعد آن هنر را تشکیل می‌دهند. ولی هیچکاک همیشه گذشته از این محدودیت‌های عمومی یکنوع محدودیت فردی نیز برای خود قائل می‌شود و در چهارچوب این محدودیت فیلم خود را تا حد يك اثر تجربی ترقی می‌دهد.

در «پنجره رو به حیاط» این محدودیت را استفاده مداوم از دوربین سوپرکتیو تشکیل می‌دهد و تماشای مجبور است برای مدت دو ساعت در قالب کاراکتر اصلی فیلم محبوس شود. آنهم کاراکتری که بعلت شکستگی پا قادر به حرکت نیست. اینجاست که هیچکاک در میدان فعالیت این چنین محدود عوامل چنین شخصی را بسی کم و کاست به تماشای منتقل می‌کند. تماشای نیز مثل این مرد از هرگونه حرکتی عاجز است و روابط بین او و دنیای خارج فقط و فقط يك پنجره است. آنوقت هیچکاک از طریق این پنجره زندگی را با تمام تجلیات خود در مکانی محدود و متناسب با کادر فشرده پنجره به ما نشان می‌دهد. «پنجره رو به حیاط» مانند چشم بسیار بزرگی است که زندگی را نظاره می‌کند.

قبل از هر چیز پلك‌های این چشم از هم باز می‌شوند.

ضمن تیتراژ فیلم، پرده‌های حصیری پنجره بالا می‌روند و ما خود را با تعدادی پنجره‌های خلفی يك آپارتمان روبرو می‌بینیم. دوربین از يك چرخش افقی که ضمن آن ترکیب کلی آپارتمان و وضع عمومی ساکنین پنجره‌ها نمایش داده می‌شوند به زوی کلوژآپ درشت چهره عرق کرده و ناراحت مردی مکت می‌کند. علت ناراحتی او چیست؟ در پلان بعد کلوژآپی از يك حرارت‌سنج می‌بینیم که ۸۰ درجه فارنهایت را نشان می‌دهد... پس علت ناراحتی او گرمای

هواست. دربرین از روی حرارت سنج باردیگر متوجه پنجره‌ها می‌شود و با یک چرخش دیگر دوربین تعدادی دیگر از آنها را نشان می‌دهد و باز به روی چهره عرق کرده و ناراحت این مرد متوقف می‌شود. نشان دادن مجدد چهره ناراحت مرد مفهومی اینست که علت ناراحتی او صرفاً گرما نیست، پس علت آن چیست؟ دوربین با یک حرکت متوجه پاهای مرد می‌شود. می‌بینیم که یکی از پاهای وی را گچ گرفته‌اند. پس علت ناراحتی او شکستگی پاست. حال می‌فهمیم چرا در تمام این مدت برای نشان دادن این پنجره از چرخش دوربین استفاده شده است، نه حرکت انتقالی آن. زیرا دوربین از نظرگاه یک مرد عاجز از حرکت، ناظر جریانات بوده است.

ولی بچه علت پایش شکسته؟ دوربین برای یافتن جواب با یک حرکت انتقالی خود را به میزی در گوشه‌ی اطاق می‌رساند. گفتیم حرکت انتقالی در حالی که ظاهراً این حرف با گفته قبلی ما تناقض دارد. ولی در واقع اینطور نیست. زیرا برحسب قدرت حرکت این مرد باید محیط را به دو قسمت تقسیم کنیم یکی محیط خارج پنجره که مرد نسبت به آن ساکن است و بنابراین حرکت دوربین نیز منحصر به چرخش می‌شود و دیگری محیط داخل اطاق که مرد نسبت به آن متحرک است (چه لنگان لنگان و چه بوسیله صندلی چرخدار) و طبعاً دوربین نیز قادر به انجام هر نوع حرکتی در این محیط هست و هیچکاک این قاعده را بدون استثناء تا انتهای فیلم رعایت می‌کند. بهر حال در جواب سوال خود به‌روی میز یک دوربین عکاسی خرد شده می‌بینیم، پس علت شکستگی پا یک حادثه بوده است ولی چه نوع حادثه‌ئی؟ دوربین متوجه تصویر وحشتناکی از تصادف دو اتوموبیل می‌شود. پس او ضمن عکسبرداری از یک تصادف دچار تصاویر جالب عبور می‌کند... پس او عکاس است ولی آماتور یا پروفسیونل؟ این حادثه شده... اما برای چه چنین عکسی گرفته؟ دوربین از برابر یک مشت تصاویر جالب عبور می‌کند... پس او عکاس است ولی آماتور یا پروفسیونل؟ دوربین پس از نشان دادن تصویر نگاتیو یکزن در کنار آن مجله‌ئی را نشان می‌دهد که همان تصویر به صورت پوزیتیو روی جلدش چاپ شده است. آه! پس او یک عکاس پروفسیونل است و آنهم عکاس یک مجله پرتیراژ! بدین ترتیب هیچکاک در سکانس اول فیلم با دو حرکت دوربین وضع کلی محیط و ساکنین آن، کاراکتر اصلی فیلم، زندگی گذشته او و وضع فعلیش، همگی این نکات را برای تماشاجی بازگو می‌کند. طول این سکانس: یک دقیقه و ۲۰ ثانیه!

پس از اینکه هیچکاک تماشاجی را با کاراکتر اصلی آشنا کرد قدم دوم را برمی‌دارد. یعنی انتقال عوالم این مرد به تماشاجی. بارزترین صفت یک مرد بستری (و در عین حال از لحاظ مزاجی سالم) و در ضمن بیکار. کنجکاوی اوست و هیچکاک ابتدا این حس را به تماشاجی انتقال می‌دهد. نفوذ این کنجکاوی را در ضمیر شخص از همانجائی شروع می‌کند که قاعدتاً باید در هر فردی (و از جمله قهرمان فیلم) شروع شود. یعنی از سکس! هیچکاک این «دیدنی» را ابتدا از حمام آفتاب گرفتن دو زن و رقص یک بالرین (که در اکثر صحنه‌ها او را با مایو می‌بینیم) شروع می‌کند و تدریجاً دامنه کار را به سایر همسایگان می‌کشاند و یکوقت تماشاجی بخود می‌آید و متوجه می‌شود که در کلیه مسائل این همسایگان با آنها شریک شده است! آهنگسازی که علیرغم شهرت خود بجز عشق به موسیقی، دلخوشی دیگری ندارد. زن تنهائی که بعلت زشتی هنوز

شریکی برای زندگی نیافته است. زن و مرد مسنی که بعلت نداشتن فرزند تمام علاقه خود را در وجود يك سگ متمرکز کرده‌اند. تازه عروس و دامادی که بجز عشق‌بازی کار دیگری ندارند. تماشاجی نسبت به فرد فرد این افراد ذی‌علاقه می‌شود و دائم میل دارد مانند قهرمان فیلم از پنجره‌ئی متوجه پنجره‌های دیگر شود و در پرآورده شدن این آرزوی تماشاجی در انتقال از محلی به محل دیگر هیچکاک از انواع تکنیکها استفاده می‌کند. ساده‌ترین اینها تغییر امتداد نگاه کاراکتر اصلی فیلم است و تماشاجی بفوریت متوجه می‌شود که او نیز باید به تبعیت از کاراکتر مورد نظر متوجه نقطه دیگری شود. در موارد پیچیده‌تر عوامل دیگری مثل روشن شدن چراغ اتاق همسایگان و یا بلند شدن صدای آنها به این انتقال ذهن کمک می‌کنند. در ضمن هیچکاک برحسب احتیاج تماشاجی (و کاراکتر اصلی) نظر گاه‌های مختلفی منظور داشته که بررسی آنها لازمست.

بطور کلی در طول فیلم ما مناظر اطراف را به دو صورت ممکنست ببینیم. به وسیله دوربین کاراکتر اصلی فیلم، یا بدون آن - هر کدام از این دو مورد نیز به دو دسته فرعی دیگر تقسیم می‌شوند. در مورد مشاهده بدون دوربین یا این مشاهده بدون دقت خاصی صورت می‌گیرد که در این صورت دوربین از فاصله بسیار دور و ضمن يك لانگ‌شات منظره روبروی خود را ارائه می‌دهد. و یا در مورد دوم که مشاهده با دقت خاصی نسبت بیکی از عناصر موجود در محیط صورت می‌گیرد فاصله ما کمتر و منظره روبرو را کمی درشت‌تر می‌بینیم (ولی این درشت‌نمایی به آن اندازه نیست که اختلاف فاصله قابل ملاحظه‌ئی نظر تماشاجی را بخود جلب کند). در مورد مشاهده با دوربین نیز عین همین دو مورد موجود است. در حالیکه با دوربین بدون دقت زیاد اشیاء را در يك مدیوم شات ملاحظه می‌کنیم بوسیله «دوربین باضافه‌دقت» می‌توان تا حدیک کلوژ آپ رسید. همراه با ایجاد این همبستگی بین تماشاجی و ساکنین آپارتمان، هیچکاک احساس دیگری را در ذهن تماشاجی گسترش می‌دهد و آن احساس «محدودیت» است. این محدودیت هم مکانی است و هم زمانی. تماشاجی تدریجا احساس می‌کند که بعلت محبوس بودن در قالب کاراکتر مورد نظر از انجام خیلی کارها و مشاهده بسیاری چیزها محروم است. اولین بار اطلاع از این محرومیت در صحنه «هلیکوپتر» صورت می‌گیرد و بعد هم پنجره پرده پوشیده تازه عروس و داماد و عدم توفیق در مشاهده نمره کامیون حامل چمدان و... آنرا آشکارتر می‌سازند. از لحاظ محدودیت زمانی نیز تماشاجی باید گذشت زمان را مثل کاراکتر اصلی فیلم حس کند. برای نیل به این‌هدف است که هیچکاک با زمان سنجی قابل تحسینی گذشت زمان را در فیلم کنترل می‌کند. اوج این زمان سنجی در شبی که «جفری» تا صبح بیدار می‌ماند و ناظر ورود و خروج مکرر مرد دلال است، به چشم می‌خورد. این شب از چهار سکانس تشکیل شده است و هر کدام از این سکانس‌ها در ساعت معینی از شب واقع شده‌اند. در اینجا هیچکاک برای نشان دادن این ساعت معین از واقعه‌ئی که وقوعش خاص آن ساعت شب است استفاده کرده است، ساعت ۵ دقیقه به دو، ساعتی است که اگر شخص در خانه باشد بخواب رفته و اگر بیرون رفته باشد هنوز مراجعت نکرده است. بنابراین در این ساعت شب فقط تاریکی داریم و سکوت، ساعت دو و سی و پنج دقیقه موقعی است که معمولا يك جوان عزب و تنها از میخوارگی خود بازمی‌گردد. حوالی ساعت چهار نیز موقع مراجعت کسانی است که با اتفاق زنی که تمام شب خرج

او را داده‌اند قصد منزل یکی از طرفین را می‌کنند و بالاخره ساعت شش صبح موقعی است که شخص مجبور است بعللی (مثلا مسافرت) زودتر از موعد مقرر بیدار شود. در چنین زمینه احساسی و معجونی از کنجکاوی و محدودیت است که هیچکاک مسئله اصلی فیلم خود را مطرح می‌سازد و آن انتقال تمام هیجانات و عوالم کشف يك قتل به تماشاجی است.

اولین کاری که هیچکاک انجام می‌دهد پنهان ساختن جریان قتل از نظر تماشاجی است. بمحض شنیده شدن صدای فریاد زن (که با صدای موسیقی اتاق همسایگان آمیخته شده است) دوربین از نظرگاه کاراکتر اصلی فیلم یعنی «جفری» پس از مدتی سرگردانی به روی پنجره اتاقی غیراز اتاق وقوع قتل متوقف می‌شود و صحنه نیز با سرعت روی کلوزآب چهره مضطرب «جفری» تاریک می‌شود. مثل اینکه هیچکاک با زبان بی‌زبانی بما می‌گوید: «مهم نیست! به این موضوع زیاد فکر نکنید!» و از این ببعده احساس وقوع قتل را در ذهن تماشاجی و «جفری» (هر کدام جداگانه) پرورش می‌دهد. در تماشاجی از طریق صدای بوق ماشین پلیس هنگام مکالمه تلفنی قاتل، چراغ قرمز بالای سر در منزل قاتل، بارانی سیاه‌رنگ او در شب قتل همسرش و در «جفری» از طریق مشاهده انگشتر مقتوله در دست قاتل و آتش سیگار قاتل از میان پنجره تاریک و... و هیچکاک این سوءظن را گسترش می‌دهد تا در صحنه مشاهده از لای روزنامه آنرا تا حد «وحشت» سوق می‌دهد. ولی هنوز سیر احساسات تماشاجی با «جفری» یکی نشده است. اما هنگامیکه «جفری» موضوع را به نامزد بیروتمندش «لیزل» می‌گوید و موضوع وقوع قتل علنا بر زبان رانده می‌شود ایندو مسیر یکی می‌گردد. با پذیرفتن موضوع از طرف «لیزل» (البته با مشاهده چمدان طناب پیچ شده) تماشاجی بیش از پیش در حدس خود مطمئن می‌شود زیرا متوجه می‌گردد که تنها او و «جفری» نیستند که این موضوع را باور کرده‌اند. تا این لحظه تماشاجی براساس يك مشت حدسیات مردی را قاتل می‌داند بدون اینکه هیچگونه دلیل منطقی برای اثبات آن داشته باشد و جالب آنکه خود نیز از غیرمنطقی بودن احساسات خویش بی‌اطلاع است. برای اطلاع وی از این موضوع هیچکاک دوست کارآگاه «جفری» را وارد میدان می‌کند. این مرد سمبل دلیل و منطق صرف است. در برابر اوست که تماشاجی باتفاق «جفری» به ستوه می‌آید ولی از عقیده خود دست‌بردار نیست. برای چه؟ معلوم نیست. شاید بعلت اینکه در سینما نیروی احساس قوی‌تر از منطق است. به همین جهت، هیچکاک برای شکست این احساس از احساس قوی‌تری کمک می‌گیرد. با مشاجره «زن تنها» با يك مرد جوان است که «جفری» و «لیزل» احساس می‌کنند که این قبیل اختلافات در هر خانه‌ئی وجود دارد. ولی هنوز چند لحظه از برطرف شدن سوءظن مربوطه نگذشته است که هیچکاک در لحظه‌ای مناسب بوسیله واقعه کشته شدن سگ متعلق به زن و مرد مسن جریانات را از سر می‌گیرد. در حالیکه صاحب سگ فریاد می‌زند: «کدامیک سگ مرا کشته‌اید؟» چراغهای اتاقهای کلیه همسایگان روشن است و خودشان نیز بیرون آمده‌اند. فقط چراغ اتاق مزد دلال خاموش است. یکبار دیگر پلان آتش سیگار تکرار می‌شود و یکبار دیگر خاکسترها از روی آتش «احساس» سوءظن بکنار می‌روند، در این مرحله دیگر این احساس بدون دلیل برای تماشاجی غیرقابل

تحمل است و میل دارد عکس‌العملی در برابر این جریانات از خود نشان دهد. «جفری» و «لیزل» (و نیز زن خدمتکار) اینکار را برای تماشای انجام می‌دهند و از این لحظه بعد از حالت «پاسیو» خارج شده و بصورت افرادی «اکتیو» درمی‌آیند و مسیر احساس فیلم نیز از احساس صرف به سمت «دلیل» می‌گراید. هنگامی که «لیزل» علت مقایسه منظره باغچه را با اسلایدی که هفته پیش گرفته است از «جفری» می‌پرسد، جواب می‌دهد: «مربوط به موضوع آن سنگ است» می‌بینیم که تدریجاً قضایا با همدیگر مربوط می‌شوند. از اینجا بعد دیگر در زندان احساساتی بازمی‌گردد و «جفری» تصمیم می‌گیرد از مرحله دیده‌بانی صرف یکقدم بزرگ به جلو بردارد. ورقه‌ئی را برمی‌دارد و روی آن مشغول نوشتن چیزی می‌شود. در این موقع دوربین او و «لیزل» و خدمتکار را از بالا نشان می‌دهد. برای مسلط بودن به این سه نفر و از آنها مهمتر برای تسلط به نوشته‌های کاغذ، این نوشته یک جهش بزرگ و یک مرحله جدید را در کار آنها تشکیل می‌دهد و به همین جهت هیچکاک برای آن اهمیت زیادی قائل است و حداکثر تأکید را به روی آن می‌نماید. گذشته از انتخاب زاویه فوق‌ضمن نوشتن «جفری»، دوربین به آهستگی به صفحه کاغذ نزدیک می‌شود. بطوریکه همزمان با خاتمه نوشتن او صفحه کاغذ را در یک پلان درشت می‌بینیم که روی آن نوشته شده: «با او چه کرده‌ئی؟» و قبل از قرار گرفتن این کاغذ در یک پاکت دوربین باز هم کمی به روی آن مکث می‌کند. هم برای خواننده شدن آن و هم به منظور یک تأکید بیشتر - و بعد صحنه به روی پاکت مربوطه تارک می‌شود... مرحله بعد عبارتست از مشاهده عکس‌العمل مرد دلال درقبال این نامه. به وسیله دوربین «جفری»، این مرد را در یک مدیوم کلوزشات می‌بینیم که ضمن خواندن نامه ناگهان خطوط چهره‌اش تغییر می‌کند. این دیگر چیزی بیش از یک احساس صرف است حال برای داشتن یک دلیل قاطع یعنی «اقرار» قاتل احتیاج به برقراری ارتباط نزدیکتری است. این ارتباط از طریق یک وسیله بسیار پیش‌پا افتاده صورت می‌گیرد. تلفن بمحض اینکه «جفری» آخرین رقم شماره تلفن آن مرد را گرفت باز در یک لانگ‌شات آن مرد را می‌بینیم که سر خود را بطرف اتاق دیگر که تلفن در آنجا قرار دارد برمی‌گرداند. گوئی صدای زنگ تلفن بگوش او رسیده است (که البته ما صدای زنگ را نمی‌شنویم) بار دیگر هیچکاک بین صدا و تصویر مجزائی هم‌آهنگی ایجاد می‌کند. در حالیکه ما آن مرد را در برداشتن گوشی مرد می‌بینیم صدای «جفری» را می‌شنویم که می‌گوید: «گوشی را بردار! خیلی میل داری بدانی که بتو تلفن می‌کند! آره همان رفیقات است! گوشی را بردار!» (البته در اواسط این لانگ‌شات برای طولانی‌تر نشان دادن این زمان و در نتیجه تأکید به روی تردید آن مرد یک کلوزآپ از «جفری» نیز گنجانده شده است) همزمان با آخرین بار ادای عبارت «گوشی را بردار» هم‌آهنگی بین تصویر و صدا به اوج خود می‌رسد و مرد مزبور مثل اینکه دستور «جفری» را اطاعت کرده باشد گوشی را برمی‌دارد در اینجا هیچکاک با گنجاندن یک پلان اضافی از «جفری» که گوشی را قبل از آن مرد بدهان نزدیک می‌کند زمان را کمی بیش از معمول گسترش می‌دهد. در پلان بعد در همان لانگ‌شات آپارتمان مرد را می‌بینیم که گوشی را بالا می‌برد، در ضمن این مکالمه هیچکاک با دقت خاصی تصویر را از صدا منفک کرده و بهر کدام استقلال بخشیده است هنگامیکه ما مرد دلال را در

آپارتمان خود (از پنجره «جفری») می‌بینیم بجای صدای او صدای «جفری» را می‌شنویم و هنگامیکه صدای او را می‌شنویم کلوز-آپ «جفری» را می‌بینیم. تا اواسط این مکالمه هنوز تماشاچی در قاتل بودن او شك دارد ولی وقتی که در جواب تهدید «جفری» مبنی بر گزارش موضوع به پلیس می‌گوید «پولی چیزی می‌خواهی؟» دیگر تماشاچی برای اثبات موضوع قتل يك «دلیل» قطعی دارد. در اینجا قدم بزرگ دیگر در این پیشروی برداشته می‌شود. قدمی که بهتر است آنرا يك «ریسک» حساب کنیم. در يك لانگ‌شات «لیزل» را می‌بینیم که علیرغم مخالفت زن خدمتکار (و داد و فریاد «جفری» در کلوزآپهای متناوبی از او) از نردبان آهنین ساختمان بالا می‌رود و از راه پنجره وارد آپارتمان مرد دلال می‌شود. حال که خطر موقتا تا حدی رفع شده «جفری» تا آن درجه کنترل خود را باز می‌یابد که دوربین را جلوی چشم بگیرد! باردیگر از محیط متوجه فرد می‌گردیم و در يك مدیوم کلوزشات «لیزل» را می‌بینیم که با خوشحالی کیف زنانه مورد نظر را بما نشان می‌دهد، یعنی: «بالاخره آنرا پیدا کردم...» ولی وقتی به درون آن نگاه می‌کند قیافه مایوسانه‌ئی به خود می‌گیرد و دهانه کیف را وارونه نگاهمیدارد و آنرا تکان می‌دهد که «... ولی متأسفانه خالی است!» نشان دادن چهره درشت کاراکترهای مختلف از میان دوربین «جفری» يك حسن بزرگ دارد و آن اینکه بین جنبه سمعی و بصری کار اختلاف‌فازی ایجاد می‌شود. در حالیکه ما از لحاظ بصری به چهره‌های این افراد نزدیکتر شده‌ایم. از لحاظ سمعی فاصله ما با آنها تغییری نکرده است. در صحنه قصد کشتن «لیزل» هیچکاک به این اختلاف فاصله کاراکترها و اختلاف‌فاز بین جنبه سمعی و بصری يك عامل دیگر اضافه کرده است: عامل هیجان! هیچکاک برای هیجان بخشیدن به این صحنه از چه عواملی استفاده کرده است؟ اولاً کلوز-آپهایی از چهره‌های مضطرب «جفری» و زن خدمتکار که بطور متناوب با لانگ‌شات آپارتمان دلال نشان داده می‌شود و اکثراً دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه با زاویه‌ئی متوجه ببالا آنها را نشان می‌دهد. عامل دیگر همان خاموش شدن چراغ و تاریکی صحنه است که باعث می‌شود ما از جزئیات آن کشمکش بی‌اطلاع بمانیم و همین بی‌اطلاعی بر اضطراب ما می‌افزاید. از همه عوامل فوق مهمتر نشان دادن این جریانات در يك لانگ‌شات است. این موضوع خود باید از دو نقطه نظر مورد توجه قرار گیرد. اولاً همانطور که اشاره شد هیجان به شعور انسان این اجازه را نمیدهد که واقعه‌ئی را با دوربین مورد بررسی قرار دهد و طبعاً «جفری» باید در آن لحظه با چشم غیر مسلح یعنی از طریق همین لانگ‌شات صحنه را مشاهده کند. ثانیاً همین لانگ‌شات باعث می‌شود که تماشاچی فاصله‌زیادی را که بین او و «جفری» با آن آپارتمان وجود دارد احساس کند و متوجه این موضوع باشد که بهیچوجه نه‌خود او و نه «جفری» نمی‌توانند بشخصه از «لیزل» دفاع کنند... و بالاخره عامل موزیک. همان نغمه آرامی که تا لحظه‌ئی پیش در جهت افسردگی و خمودگی زنی در آهستانه خودکشی انجام وظیفه می‌کرد در این لحظه از طریق تضادی که با این صحنه پرهیجان دارد تماشاچی را بیش از پیش تهییج می‌کند. پس از فرو نشستن هیجان این صحنه با رسیدن مامورین و يك استراحت کوتاه تماشاچیان برای دریافت يك شوک دیگر آمادگی دارند.

در يك کلوز-آپ دستهای «لیزل» را می‌بینیم که انگشتی در انگشت او



به چشم می خورد. انگشتی همسر آن مرد! این هدایت ذهن چگونه صورت گرفت می دانیم در يك كادر قبل از هر چیز عنصر متحرك موجود در آن جلب توجه می کند. در این كلوز-آپ نیز كه «لزل» را از پشت می بینیم تنها عنصر متحرك كادر پنج انگشت یکی از دستان اوست (كه در واقع آن را برای نشان دادن به «جفری» به پشت گرفته و انگشتان آنرا برای اشاره به او تكان می دهد) و در میان این پنج انگشت فقط یکی از آنها از سایرین متمایز است. انگشتی كه بر آن انگشتی مزبور دیده می شود: بدین ترتیب ذهن متوجه این انگشتی شد. ولی از كجا بدانیم كه این انگشتی مال او نیست؟ از آنجائی كه او ازدواج نكرده است! بچه دلیل این انگشتی به همسر آن مرد تعلق دارد؟ چون آنرا در دست این مرد ضمن مكالمه تلفنی دیده ایم. اینجاست كه به كمك «دوربین به اضافه دقت» تا حد يك كلوز-آپ نسبتاً درشت پیش می رویم. در این موقع دوربین از روی این انگشتی بطرف صورت مرد دلال حرکت می کند. او را می بینیم كه ابتدا در جهت آن انگشتی و بعد مستقیماً به دوربین نگاه می کند. با وحشت احساس می کنیم كه متوجه ما شده است. صدای «جفری» را در تأیید این احساس می شنویم كه به زن خدمتكار می گوید: «متوجه ما شد! خودت را کنار بکش. و چراغ را خاموش كن!»... و آنوقت تازه متوجه می شویم كه یکی از آباژورها روشن است. ولی باوجود روشنائی قابل ملاحظه اتاق چطور ما متوجه این موضوع نشدیم؟ خیلی ساده. برای اینکه هیچكس بازرنگی خاصی در تمام این مدت این آباژور را در هیچيك از كادرها منظور نداشته است! اینجاست كه اشتباهی را كه مدتها انتظار آنرا از جانب این «كارآگاهان آماتور» داشتیم بالاخره رخ می دهد. برای يك لحظه «سر جفری در تاریکی قرار نمیگیرد». با شنیده شدن جمله «چراغ را خاموش كن» در يك مدیوم شات جفری را می بینیم كه بطرف عقب و زن خدمتكار را مشاهده می کنیم كه بطرف آباژور حرکت می کنند و طبعاً از يكدیگر دور می شوند. دوربین برای نگاهداشتن هر دوی آنها در كادر و نیز وارد ساختن آباژور روشن به كادر به سمت عقب حرکت می کند و بمحض اینکه آباژور مذکور وارد كادر شد توسط زن خدمتكار خاموش و پنجره مزبور غرق در تاریکی می گردد و بلافاصله صحنه از این پنجره تاریك به روی لانگ شات آپارتمان دلال قطع می شود و او را می بینیم كه باز پس از لحظه ئی نگاه به سمت دوربین (پنجره «جفری») متوجه مامورین پلیس و «لزل» می شود.

بطوریکه دیدیم این واقعه سریع از چهار پلان مختلف تشکیل شده كه هر کدام از آنها یکی از مراحل این برقراری رابطه را مجسم می سازد. كلوزآپ مرد دلال از میان دوربین «جفری» اطلاع او را از جریان امر نشان می دهد (و جالب آنكه در این موقع هیچكس برای قطعیت این اطلاع دوربین دو لوله را هم به دست زن خدمتكار داده است).

پلان دوم یعنی كلوز - آپ چهره مضطرب «جفری» معرف آگاهی او از این اطلاع طرف است. پلان خاموش كردن آباژور معرف عكس العمل ایندو نفر برای جلوگیری از آن «اطلاع» است. و بالاخره در پلان آخر باز به نگاه كردن آن مرد در امتداد پنجره «جفری» بر می گردیم.

به علت اینکه این واقعه با نگاه این مرد شروع و تمام شده پس در تمام این مدت او به نگاه كردن خود ادامه می داده و در نتیجه «عكس العمل» خاموش كردن آباژور او را نیز مشاهده کرده است. بنابر این مفهوم پلان چهارم این

می‌شود که متاسفانه کار از کار گذشته است. نکته جالب قطع خشنی است که بین مفهوم شات و پنجره خاموش «جفری» و لانگ‌شات آپارتمان روشن دلال صورت می‌گیرد. ولی پس از اینکه هیچکاک با ذره‌بین اجزاء متفاوت این آکسیون را مورد معاینه قرار داد در خاتمه کار با یک حرکت خشن ذره‌بین را بدور می‌اندازد. با وجود این «اعلام خطر» باز هم هیچکاک برای چند لحظه با تردستی ذهن تماشاچی را منحرف می‌کند تا بتواند در لحظه‌ئی که تماشاچی تصور می‌کند قضایا همگی خاتمه یافته‌اند. یک پیچش دیگر به داستان بدهد: در لحظه به دام افتادن «جفری» و اشتباه او در جواب دادن به تلفن اینجاست. «اوج هیجان و اضطراب مرد تنها و عاجز از حرکتی که تماشاچی با تفاق دوربین در وجود او محبوس شده است. اولین عکس‌العمل «جفری» عبارتست از چندبار تکرار کلمه «الو» بصورتی مقطع و بالحنی که به ناله بیشتر شباهت دارد. بعد اثرات سوءظن در قیافه او خوانده می‌شود. بچه وسیله؟ به وسیله نگاه زیرچشمی که به گوشی تلفن در دست خود می‌اندازد. بعد حرکت گذاشتن گوشی بجای خود زبان حال تسلیم او در برابر یک عمل انجام شده است. ضمن به زمین گذاشتن گوشی دوربین به منظور نشان دادن ازدیاد آن به آن اضطراب وی به چهره او نزدیک می‌شود و پس از اینکه در حد یک کلوز-آپ درشت متوقف‌شده، چشمهای «جفری» برای نشان دادن احساس وجود یک خطر در نقطه‌ئی مجهول در اطراف او به این طرف و آنطرف می‌رخد. سپس اثرات این نقطه‌مجهول از دور تظاهر میکنند. صدای باز و بسته شدن یک در آهنین بگوش می‌رسد و متعاقب آن نگاه «جفری» متوجه در اتاق می‌شود.

در پلان بعد از دریچه چشم «جفری» در اتاق را می‌بینیم. دری که یگانه راه ورود بلاست بازدیگر چهره مضطرب «جفری» و مجددا پلان در اتاق به نظر میرسد. چرا هیچکاک این پلان را تکرار میکند: گذشته از ازدیاد هیجان یک علت دیگر هم دارد. چیزی که در این کادر جلب نظر می‌کند باریکه نوری است که از پائین در بچشم می‌خورد (پس چراغ راهروی بیرون این اتاق روشن است) تضاد بین سفیدی این قسمت و سیاهی بقیه کادر است که باعث این جلب توجه می‌گردد. ناگهان متوجه می‌شویم که این در گذشته از اینکه یگانه راه ورود بلاست، تنها راه نجات نیز هست... و آنوقت این باریکه نور برای ما حکم روزنه امیدی را پیدا می‌کند. در پلان بعدی مدیوم شات «جفری» و صندلی چرخدار او را می‌بینیم و باز دوربین برای ازدیاد هیجان صحنه از محلی نزدیک سطح زمین متوجه او شده است. ضمن اینکه «جفری» صندلی خود را بطرف در می‌برد، دوربین با یک چرخش او را همراهی می‌کند و هنگامی که وی به نزدیکی در رسید دوربین بطرف بالا حرکت می‌نماید و او را از زاویه متوجه به پائین نشان می‌دهد. ولی برای چه؟ برای بهتر نشان دادن عجز او و نیز علت آن یعنی چهاردیواری اتاقی که وی در آن محبوس است و بجز این در هیچ راه خروجی ندارد. گرچه خیر، اینطور نیست. یک راه خروجی دیگر هم وجود دارد: پنجره! (و بطوریکه خواهیم دید هیچکاک این راه اخیر را ترجیح می‌دهد). در یک مدیوم شات دیگر «جفری» را کنار در اتاق در حال بلند شدن از روی صندلی خود مشاهده می‌کنیم و بعد در یک کلوز-آپ (برای بهتر دیدن خطوط قیافه او و تغییرات آن) چهره «جفری» را می‌بینیم که نگاه او به پائین در می‌افتد و بلافاصله پائین در بنظر ما میرسد که در این موقع باریکه نور از بین میرود.

چراغ راهرو خاموش شده و این «روزنه امید» مسدود گردیده است. باز به کلوز - آپ «جفری» برمی گردیم و اثرات وحشت را در آن می خوانیم. باردیگر او در يك مدیوم شات به روی صندلی خود می نشیند و بطرف انتهای دیگر اتاق حرکت می کند در حالیکه دوربین در محل خود نزدیک در ثابت باقی مانده و فقط با يك چرخش دور شدن او را نظاره می کند. ولی چرا با چرخش؟ زیرا نظیر دنیای خارج پنجره «جفری» نسبت به این در و محیط ماوراء آن نیز هیچگونه تسلطی ندارد. این چرخش دوربین يك فایده دیگر هم دارد و آن اینکه در این موقع پنجره مورد نظر و استفاده آتی ما وارد کادر و بعنوان یکی از عناصر متشکله این آکسیون به ما معرفی می شود. ضمن این «عقب نشینی» اتفاق مهم دیگری رخ می دهد. ناگهان «جفری» متوجه فلاشی که برای علامت دادن به «لیزل» نزد خود داشت می شود و مثل اینکه فکری به نظرش رسیده باشد جعبه یی حاوی چهار لامپ فلاش دار برمی دارد و هیچکاک با نشان دادن این لامپها در يك کلوز - آپ به روی آنها تاکید می کند. برای چه؟ بعدا خواهیم دید. پس از اینکه «جفری» به انتهای اتاق و مقابل پنجره رسید دیگر چاره ئی جز توقف و انتظار ندارد. برای رساندن این حالت هیچکاک دوبار از مدیوم شات «جفری» کنار پنجره به لانگ شات در اتاق قطع می کند و گذشته از نشان دادن حالت انتظار یکبار دیگر به روی رابطه محکم و تغییرناپذیر این دو عنصر تاکید می کند. در ضمن این پلانها يك عامل دیگر بر شدت هیجان می افزاید: صدای پائی که لحظه به لحظه شدیدتر می شود. هنگامیکه به منتهای شدت خود رسید پس از لحظه ئی مکث در يك کلوز - آپ در را می بینیم که باز و مرد قاتل وارد اتاق می شود و بلافاصله در را پشت سر خود می بندد. این اولین باری است که ما قیافه این مرد را از این نزدیکی می بینیم. تماشایان اکثرا در این صحنه از دیدن قیافه این مرد وحشت می کنند. چه چیزی قیافه او را وحشتناک ساخته است؟ دو عامل که با یکدیگر همبستگی زیادی دارند: یکی عینک ذره بینی این مرد و دیگری رگه نوری که بر روی چشمهای او افتاده است و در نتیجه برقی که شیشه عینک او می زند.

نکته جالب در ضمن مکالمه «جفری» و قاتل، موقعیت این دو نفر است. مرد قاتل را طوری غرق در تاریکی می بینیم که فقط یکی از زانوانش در باریکه ئی از نور هویدا است و بنابر این هرآن ممکن است در تاریکی محو و از نظر «جفری» پنهان شود. اتفاقا خطر بزرگ او برای «جفری» نیز همین است که کمینگاه وی برای «جفری» مجهول باشد و وی ناگهان از این نقطه مجهول باو حمله کند. ولی در مقابل، «جفری» در برابر پنجره و در زیر نور ماه قرار دارد. بنابراین موقعیت او برای مرد قاتل کاملا مشخص است اما در عوض بعلت اینکه پشت به نور ماه دارد چهره او در تاریکی قرار گرفته و همین برای او کافی است. زیرا مجهول یا مشخص بودن موقعیت وی از نظر مرد قاتل تفاوت چندانی ندارد، چون بعلت بی حرکت بودن «جفری» بزودی این موقعیت کشف خواهد شد و در عوض این قیافه اوست که باید در تاریکی قرار گیرد تا مرد قاتل متوجه اثرات وحشت در آن نشود و تا وقتی که مرد قاتل متوجه هراس «جفری» نگردد او در امان خواهد بود.

مطابق معمول با حمله مرد قاتل در لحظه ئی که انتظار آن نمیرود، هیچکاک يك شوک دیگر به تماشایان وارد می کند و دنباله این شوک هیجان حاصله از کشمکش قاتل و «جفری» است و این هیجان نیز به نوبه خود با يك شوک دیگر یعنی سقوط غیرمترقبه «جفری» خاتمه می یابد و پس از آن تماشایان فقط یکی

دو دقیقه برای نفس کشیدن وقت دارد که ضمن این مدت هیچکاک به تمام مسیرهایی که طی فیلم به موازات هم به پیش رانده بود، خاتمه می‌دهد.

بطور کلی کار هیچکاک را در این فیلم باید از سه جنبه مورد بررسی قرار داد. یکی همان مسئله استفاده از دوربین سوپزکتیو که درباره آن صحبت شد. جنبه دوم کار عبارتست از مسئله انتقال احساس وقوع جنایت به تماشاچی، همانطور که دیدیم هیچکاک کار خود را در لحظه‌ئی انجام داد که هیچ کس از آن بوئی نبرد (و یا بهتر بگوئیم هیچکاک عمداً به روی این قسمت از فیلم سرپوش گذارد) و بعد رفته رفته احساس کنجکاو و پس از آن تعجب و سوءظن و بالاخره وحشت را در وجود تماشاچی رسوخ داد، ولی جالب آنکه در تمام مدت کار خود را از حد «احساس جریانات» پیش‌تر نبرد و تماشاچی را در برزخی بین شك و یقین باقی گذارد. بعد هم با مواجه شدن این احساس با يك منطق قوی بر ناراحتی تماشاچی افزود. تماشاچی در حالیکه خود آنچه را می‌دید فقط «احساس می‌کرد که حقیقت دارد»، و برای اثبات آن دلیلی نداشت، معهداً اصرار داشت همین موضوع را به آن کارآگاه يك دنده بقبولاند و از عدم قبول او عصبانی می‌شد و بالاخره همین ناراحتی باعث گشت که او دیگر به این احساس قناعت نکند و جدا در جستجوی دلیل باشد و آنوقت هیچکاک این دلیل را به موقع در اختیار تماشاچی قرار داد و در این موقع خواه ناخواه يك مسئله جدید پیش می‌آمد و آن اینکه حال چطور ممکن است سایرین این موضوع را باور کنند! وقتی این مسئله هم حل شد و تماشاچی فرصت پیدا کرد نفس راحتی بکشد تازه با صحنه خطر کشته شدن «جفری» روبرو گردید... می‌بینیم که هیچکاک لحظه‌ئی از این بازی موش و گربه با تماشاچیان غافل نبوده است.

اما جنبه سوم و مهمترین جنبه کار هیچکاک: شاید هر کس دیگری بجز هیچکاک چنین سوژه‌ئی را فیلم می‌کرد چنان محو آنتریگهای این داستان جنائی جالب می‌شد که به سایر همسایگان و اصولاً چیز دیگری نمی‌اندیشید. ولی نظر هیچکاک وسیع‌تر از آنست که استفاده از این زمینه عالی و بکر را فدای پروراندن يك ماجرای قتل کند. او عمداً این حادثه جنائی را در لابلاي سایر ماجراهائی که در این ساختمان رخ می‌دهند محو کرد و در عوض یکسری ماجراهای گوناگون مربوط به افرادی متفاوت را به اتفاق هم به پیش راند... هیچکاک يك ماجرای جنائی را از اهمیت انداخت و در عوض چه بدست آورد؟ زندگی را! با هر کدام از این پنجره‌ها هیچکاک يك اپیزود از آنچه را که هر روز با آن روبرو می‌شویم در مختصرترین و در عین حال رساترین فرم خود ارائه داد. هر کدام از ساکنین این پنجره‌ها و زندگی آنها را بخاطر بیاورید؟ زندگی بی‌بندوبار يك آهنگساز عزب با شکستها و موفقیت‌هایش، تنهائی يك دختر زشت و ترشیده و باز هم «تنهائی» يك دختر زیبا و هنرمند در میان مشتی گرگ گرسنه، یكزن و مرد مسن بدون فرزند و بالاخره عوالم روزهای اول يك زندگی زناشوئی، هر کدام از این‌ها را در نظر بیاورید و آنوقت صحنه‌های مربوط به آنها را از لابلاي فیلم استخراج کنید و بشمارید. مطمئناً از تعداد انگشتان دست تجاوز نخواهند کرد.

نمایش این پنجره‌ها مثل اینست که هیچکاک از اجتماعی يك مقطع تهیه کند و بعد این مقطع را در زیر ذره‌بین نکته‌سنجیهای خود مورد بررسی قرار دهد و نتیجه این بررسی را به تماشاچیان عرضه کند - وظیفه‌ئی است بس دشوار ولی اگر جز این می‌کرد، دیگر هیچکاک نبود.

# مکالمه‌ای با درون...! (۱)

۸۱

(ایتالیایی - با شرکت: مارچلو ماسترویانی، کلودیا کاردیناله، انوک امه، ساندرامیلو، روسلا فالک، باربارا استیل، کوئید و آلبرتی، مادلن لوبو - سوژه از فدریکو فللینی، انیو فلایانو، سناریو از: فللینی تولیو پینه‌لی، انیو فلایانو، برونللو روندی - مدیر فیلمبرداری: جانی دی‌ونانتسو - موزیک از: نینوروتا - تمپه کننده: ریتزولی - کارگردان فدریکو فللینی - محصول ۱۹۶۳).

\*\*\*

اگر در مغاك تنهائی، بی‌زبانی و در ظلمات بی‌کسی و بیگانگی، هم‌زبان صدیقی را بتوانیم پیدا کنیم این هم‌زبان جز درون و ضمیر ما نخواهد بود. همه بی‌کس و تنهائیم، همه درمانده و ناتوانیم و از ما، آنکه بر این حال وقوف بیشتری داشته باشد اندوهگین‌تر است و به مرگ روح نزدیک‌تر. انسان متفکر، به چه چیز دسترسی دارد؟ به زبان، به فضا، به قلب، به زن، به عیش، به قدرت؟ و اگر همه اینها را داشته باشد با کدامشان پیوندی عاطفی خواهد داشت؟

من با درون خویش پیوند دارم زیرا که از او نزدیک‌تر و واحدتر کسی بمن نیست من با «من» کودکیم هر چند که سالهای دراز بینمان جدائی انداخته پیوند مطلق دارم، وجودم پیوسته بوجود اوست، حتی آفرینندگان من، پدر و مادرم نیز که موجودیتم ادامه وجود آنهاست در فصلی دردناک از من جدا می‌شوند. اما کودک «من» با من می‌آید. با من می‌میرد.

و در این راه که زندگی‌اش می‌نامیم، هر ثانیه، هر لحظه، يك «من» منفصل از خود بجای می‌گذاریم و این بی‌نهایت «من‌ها» سلول‌های متشکله

کلیتی هستند با هویت کسی فرضاً فدريكو فلليني ۴۷ ساله، سنساریست، کارگردان....

با اینهمه پیوند باز بیکس و تنهائیم؟ با اینهمه آشنا باز بیکانه‌ایم؟ با اعتباری بله... اجتماع با همه مناسبات و روابطش با همه قراردادهای و آدمهایش دورمان را گرفته‌اند ناگزیر از ارتباط با جامعه هستیم با زن با فرزند، با مادر و پدر و در سلول بزرگتری با همکار بالا دست، با زیردست با دوست با غریبه. کدامین اینها بوجودان ما نزدیکترند؟ میشود به ترتیبی قراردادی شمرد و پیش رفت اما کدامشان خود ما هستند ما بخاطر آنها وجود داریم یا آنها برای ما؟

و اعتبار دیگر فرض روشن و شیرینی است. من تنها نیستم خود را دارم با لحظات پیوسته‌ای که در هر کدامش وجود آشنائی ثابت ایستاده و چشم بدهان من دوخته من با خود در زمان زندگی می‌کنم. با همزادهای بینهایت خود که هر يك گریزگاه دنیای اول منست، دنیای تحمیلی و غریبه اجتماع. چه مکالمه شیرین و سبکباری است گفتگو با خویشتن چه پهنه عظیم و میدان بی‌منازعی است، **درون و ضمیر انسان متفکر**. «فللینی» اولین متفکری نیست که بگفتگو با درون خویش پرداخته است و آخرین آنها نیز نخواهد بود. اما تشخیص کارش در اینست که زبان کشوده و متکلمی دارد. به آسانی و راحتی می‌تواند سخن بگوید و آنچه را که ما حس می‌کنیم اما بیانش را نمیتوانیم او بروانی شعر زیبا بیان می‌کند. اگر لحظه‌ای، فقط يك لحظه مثل فللینی اندیشیده باشیم درك «۸۵» بسی آسان خواهد بود و نیازی به تفاسیر گوناگون سینمایی نخواهیم داشت. ۸۵ يك فیلم شخصی است. قواعد سینمایی را رعایت نکرده. فصول رویا و واقعیت آن از یکدیگر مجزا نیست، سرگذشت کارگردانی است که نمی‌تواند فیلم خود را بسازد. اما تصور نمی‌رود يك کارمند فربه، هرچند روشنفکر بتواند لحظات ۸۵ را تقدیر کند. تا با آن درجه از سلوک درون نرسیم که اعتبار و ارزش آنرا دریابیم و به آن جهان دسترس پیدا کنیم، ۸۵ را چیزی جز يك هذیان لطیف و شاعرانه نخواهیم یافت.

بین دو دنیای **بیرون و درون** تضاد و تقابلی وجود دارد که در انسان متفکر، واکنشی بجانب درون ایجاد می‌کند بدون آنکه این درون‌گرایی ناشی از عقده‌های روحی باشد. احساس عدم توانائی ایجاد پیوند با دنیای بیرون و عدم امکان هرگونه وابستگی به آن نخستین بار یاسی غم‌انگیز در انسان پدید می‌آورد ولی به مرور، دریچه‌های گریزگاه درون باز می‌شوند و او را بخود می‌خوانند انسان دست و پا می‌زند. تقلا می‌کند، می‌کوشد بلکه راه آشتی پیدا کند اما با هر تلاش بدرون خود نزدیکتر می‌شود و چون خواه ناخواه زندگی خارجی او در دنیای مرسوم دیگران و همراه با سوءتفاهمات و اصطکاکات طبیعی آنست، نخست به تخیل آفرینش محیط مطلوب خویش در ذهن می‌پردازد و اندك اندك در میان برزخ نیز باز خود را تنها و نامفهوم می‌یابد و در پایان تماما به پيله خود پناه می‌برد و از بیرون میگسلد.

بر این، تم، فللینی قهرمان خود را که کارگردانی است بنام «گوئیدو» می‌نماید. گوئیدو خسته و واخورده است. روشنفکری است در بجهوحه گریز از دنیای ناهماهنگ بیرون و پناه به توهمات درون و در این تنگنا ناگزیر مبتلا به عنن فکری در زبان سینما، تماشاچی ناظر گسیختگی‌های ذهنی اوست، فرار از ازدحام اتومبیلها و عروج به آسمان (که تهیه کننده او را با طنابی بیابان می‌کشد و باز به دنیا برمی‌گرداند). دیدار با پدر و مادر در گورستان بازگرداندن

پدر بقر، ظهور کلادیا دختر سفیدپوش و زیبایی که مظهر آرامش خاطر اوست، تجدید یادبود دوران کودکی، خانه پدری بچه‌های دیگر، دایه مهربان، حمام بازیگوشانه، گریز از مدرسه مذهبی، رقصیدن پاساراکیئا، زن تنهایی که در کنار دریا منزل دارد و اولین تجسم اروتیک گوئیدو از «جنس» زن است، مجازات شدن در مدرسه به همین علت و بازگشتن دوباره بجانب تصور گناه که در وجود ساراکیئا نشان داده می‌شود، دازدن نویسنده در سالن سینما، گردآوردن همه‌زندهای زندگی درخانه دوران کودکی، حکومت بر آنها، شلاق زدن آنها، کزیز از دست خبرنگاران، خودکشی، و غیره و غیره.

تماشاچی در همه‌جا علیرغم عدم مرزی سینمایی بین واقعیت و توهم، بین دو زندگی گوئیدو تفکیک قائل می‌شود اما برای گوئیدو یا بهتر فلینی، این دو زندگی از هم جدا نیست. او از لحظات شیرین آن، همچون واقعیت لذت می‌برد و در سخت‌ترین دقائق هستی، با یک خودکشی فرضی، لاقل برای لحظه‌ای آزادمی‌شود، و گاه با دختر معصوم و زیبای توهم خویش خلوت می‌کند، از دستهای نوازشگر او محبت می‌گیرد و در میدان خالی، با او شام می‌خورد. گوئیدو، در وجود خود به اختیار و در دنیای خارج به جبر زندگی می‌کند و سرگردانی بین جبر و اختیار و اتخاذ روشی در برابر ایندو، مساله یا درد اصلی اوست، **ناچار از تحمل دیگران است** اما اعتراض خود را علیه آنها نشان می‌دهد. در برابر تهیه‌کننده فیلم، همچون بنده‌ای خاضع، سجده می‌کند، نویسنده پرمدها را بدار می‌کشد، ابروان معشوقه سبکسر خود را بشکل شیطان درمی‌آورد، اما به تصویری که عشق می‌ورزد، یکی کودکی خویش است، زیرا که کودکی، سن عدم‌تمیز است و **ذهنیت و عینیت** در آن یکی است، **رویا و واقعیت** با هم آمیخته‌اند و تازه غلبه با رویا و درون است. و دیگری دختری مهربان و رویایی، یک فرشته سبکبال که به رفتار فرشتگان راه می‌رود و بهر حال فقط در توهم پدید می‌آید، موجودیتی برتر از یک انسان دارد. بالاتر از آنست که به جمع سایر زنان بیبوند و به‌آنان آلوده شود. «گوئیدو، کلادیا» را فقط برای لحظات تنهایی خود می‌خواهد، باو اجازه نمی‌دهد که به سالن سینما وارد شود یا با سایر زنان زندگیش در خانه دوران کودکی خدمت او را بعهده بگیرد، طغیان کند و شلاق بخورد. این تصویر دست نیافتنی‌ترین رویای گوئیدوست، تصویر محبوب دیگرش که کودکی او باشد زمانی با او زیسته، اما کلادیا برتر از همه چیز و همه‌کس است و هرگز جز در رویا کنار او نبوده.

به‌جای گوئیدوی کارگردان، هر هنرمند و هر متفکر دیگر را می‌توانیم قرار دهیم، از این نظر نباید معانی خاص و استثنایی برای پاره‌ای صحنه‌های فیلم قائل شد، دنیای خارجی کارگردان، دنیای سینما، تهیه‌کننده سناریست، هنرپیشه‌ها و غیره است، تماس و اصطکاک و مسائل زندگی او نیز باهمین‌هاست. اگر گوئیدو نویسنده یا کارخانه‌داری می‌بود، فضای اطرافش نیز رنگ خود او را می‌گرفت.

به گمان ما ۸۵ زیباترین بیان تصویری مضمونی است که فلینی در دل داشته‌و گفته از استادانه‌ترین امکانات استتیک سینما از بهترین فیلمبرداری (جانی دی‌ونانسو فقید) از بهترین زمینه‌های هماهنگ با مضمون (مثل باغ، چشم آب معدنی با پیرمردها و پیرزن‌های علیل و لوس در صنفوف طولانی ملال‌آور، این عقده بخصوص در پایان فیلم باز می‌شود. گوئیدو الهام خود را برای

حمام بخار، صومعه، دریا، پایگاه فضائی... استفاده کرده و عقده خویش را گشوده است.

شروع فیلم می‌گیرد. همه را همه تصاویر حیاتش را جمع می‌کند و در دایره‌ای بزرگ به رقص وامی‌دارد پروژکتورها روشن می‌شوند «کودک» درون او همان مرز آمیخته و رویا واقعیت، عینیت و ذهنیت، به آهنگ خود جمع را برقصی ابدی، بدور تسلسل وامی‌دارد و خود نیز باین دایره ملحق می‌شود. اما «کودک» تنها فرد خارج از دایره است همه در ظلمت محو می‌شوند اما او، تا پایان روشن و آشکار می‌نماید.

نکته بسیار جالب و امیدبخشی که مشاهده کردیم و کمتر انتظارش را داشتیم سکوت کامل تماشاگران و تحمل منطقی فیلم بود. یاسابقه‌ای که از نمایش فیلم سنگینی مثل «کسوف» را داشتیم. این انتظار میرفت که ۸۵ که حتی دوبله هم نیست نمایشش هم طولانی است و تسلسل داستانی هم ندارد، خشم‌عده‌ای را برانگیزد دیدیم که اینطور نشد. چنین پیداست که نسل فهمیده و روشنفکری تکوین یافته که از فن تماشای فیلم سنگین به‌خوبی آگاه است. پس از پایان فیلم در قلب از همه تماشاگران که غالباً از نسل جوان و محصل بودند تشکر کردیم.



## الدورادو (۱)

«الدورادو» يك وسترن بسیار خوب و بسیار ساده و بسیار گرم و بسیار غنی است - اثر يك استاد، هوارد هاگز. فیلم اما از يك طرف «اولا» دقیقا از سنت وسترنهای هالیوود دنباله‌روی می‌کند و (ثانیا) آگاهانه به قالب وسترنهای شخص هاوکز باز می‌گردد تا حدی که (ثالثا) اساسا باز سازی وسترن پیشین هاوکز «ریوبراوو» است: و بنابراین برغم (یا به دلیل؟) تا این اندازه در قید سنت بودن نمونه‌ی درخشانی است از خلاقیت هاوکز - يك فیلم کامل و بینقص. فیلم از طرف دیگر در همه‌ی لحظه‌ها و مطلقا به دور از هر تعقید یا هر به اصطلاح نوپردازی متظاهرانه‌ی رسم روزيك اثر نمایشی خالص باقی می‌ماند: و بنابراین نه تنها بدل نمی‌گردد به مجموعه‌ئی از يك رشته فکر (رشته فکرهای احتمالا تصنعی که بشکل «مفاهیم عمیق» در پس حرکتهای دوربین و میزانشن-های هر صحنه مخفی می‌شوند و به زحمت می‌کوشند به «واقعیت» زندگی نزدیک شوند) بلکه به یکباره به خلق سینمایی واقعیت می‌رسد.

همه‌ی این نکته‌ها اگر دیدارهای مکرر از فیلم و حرف‌زدن از فیلم و حتی نوشتن و بسیار نوشتن درباره‌ی فیلم را لذتبخش می‌گردانند یادداشتی کوتاه از این دست را (متضمن دلائل موفقیت فیلم) تقریبا غیرممکن می‌سازند. شاید تنها از راه جزئیات و مثالهای متعدد و فهرست‌وار بتوان درباره‌ی چندتائی از مایه‌ها و ظرافتها و صحنه‌های خوب فیلم توضیح داد - و فیلم البته پر از چیزهای خوب است.

استخوانبندی قالب فیلم. با در نظر داشتن اینکه فیلم کم و بیش به شخصیت‌های اصلی و عامل‌های کلی «ریوبراوو» وفادار باقی می‌ماند (و بدون مقایسه‌ی دو فیلم با یکدیگر یا طرح مسالهای باز ساختن فیلمی که یکبار ساخته و پاسخ شوخی/ جدی هاوکز در این مورد - که همه بحث‌هایی دیگر است) نگاهی میاندام به قالبی که هاوکز و نویسندگی داستان فیلم - لی برکت - پدید می‌سازند: یعنی نحوه‌ی گرد آوردن دوباره‌ی قهرمان فیلم (در اینجا کول تورنتن) و يك مست و يك جوان بیتجربه و يك پیرمرد در شهر الدورادو و بیان مبارزه‌ئی که بهر حال به نفع آنان خاتمه می‌یابد. و می‌بینیم که مشكل‌های اصلی در دست‌های هاوکز همه مسائلی بسیار بدیهی مینمایند: تداوم و توازن و یکپارچگی فیلم -

بدون يك صحنه‌ی اضافی و يك شخصیت اضافی و يك ماجرای اضافی و بدون حتی يك لحظه‌ی تلف شده یا خسته‌کننده و بدون حتی يك مکث در وزن کلی فیلم و برغم تضاد ظاهری بین سطحها و لحنهای مختلف صحنه‌ها... بهترین مثال برای این همه - احتمالا - صحنه‌های آغازی فیلم است. فیلم دقیقا با اصل مبارزه (جیسون در برابر مکدونالد) باز می‌شود - و پس از نمایان شدن انگیزه - های این مبارزه از صحنه‌ی دوم (آماده شدن خانواده‌ی مکدونالد) ماجرا آغاز می‌شود. ماجرا البته واقعا آغاز نشده است و اینرا در صحنه‌های بعدی می‌بینیم: ماجرا آغاز نمی‌شود به دلیل اینکه تورنتن پیشنهاد جیسون را نمیپذیرد و برغم کشته شدن پسر مکدونالد و تیراندازی دختر مکدونالد و حتی برغم رابطه‌ی تورنتن / مودی. از اینجاست که به نظر می‌رسد فیلم بار دیگر و از نقطه‌ی دیگر آغاز می‌شود: صحنه‌های معرفی می‌سی‌سی‌پی و مک‌لئود و بازگشت به الدورادو. نگاهی دقیقتر دو نکته‌ی اساسی را روشن می‌سازد: اینکه روش کلی هاوکز در طرح‌ریزی قالب چگونه است و اینکه این روش داستانی‌گویی به ظاهر ساده در دستهای هاوکز چه اندازه توانائی تبیین می‌یابد. در سطحی محدودتر هر دو نکته به وضوح نمایانند. مثال: اولین صحنه‌ی فیلم: صحنه با رو در رو فرار گرفتن دو قهرمان اصلی فیلم آغاز می‌شود اما به سادگی از کنار این مبارزه می‌گذرد - و صحنه در باطن اولاً شخصیتها و انگیزه‌ها و رابطه‌ها را تشریح می‌کند و ثانياً شامل ماجرای مودی است (توضیح اهمیت این مایه در قسمت شخصیت پردازی خواهد آمد) و ثالثاً بیننده را مشتاق مبارزه‌ی اصلی‌تر و برخورد تورنتن با جیسون نگاه می‌دارد و به همین ترتیب است صحنه‌ی تورنتن / جیسون... یعنی غافلگیر کردن بیننده وسیله‌ی متن اصلی ماجرا و در عین تشریح مایه‌های اصلی و رابطه‌های اصلی پرهیز از نقطه‌ی اوج (صحنه بهر حال همیشه پرت‌تر از این است که بیننده احساس غبن کند) و پرداختن به آغازی دیگر که بدلیل آشنائی بیننده خود ادامه‌ی متن است. در رشته صحنه‌های آغازی فیلم (در سطحی وسیع‌تر) بنابراین می‌بینیم که به نظر می‌رسد مقدمه‌ی فیلم از بعد از صحنه‌های اولین و با ورود تورنتن به شهری که در آن به می‌سی‌سی‌پی و مک‌لئود برخورد می‌کند شروع می‌شود. هاوکز استخوانبندی را که در صحنه‌ی اول دیدیم بسط می‌دهد: و می‌بینیم که گذشته از گیرائی آغاز فیلم که در عین حال مبین رابطه‌های عاطفی و مایه‌های فیلم نیز می‌باشد صرفا بخاطر اینکه بیننده با مکدونالد و خانواده‌اش در برابر جیسون وهفت تیر کشمبایش و کلانتر ج.پ در وسط و موقعیت تورنتن نسبت به این سه عامل آشنا است پیشنهاد ساده‌ی مک‌لئود به تورنتن و توضیح مک‌لئود درباره‌ی کلانتر ج.پ و بازگشت به الدورادو و آماده شدن می‌سی‌سی‌پی در طول راه (هرچند گفتگوهای نسخه‌ی فارسی تأثیر این صحنه را تقریبا از میان برمی‌دارد) ارزش نمایشی و معنای جدیدی می‌یابند. توانائی هاوکز در کار با قالب فیلم در همین ظاهری‌ترین و خارجی‌ترین سطحهای فیلم در موارد جزئی در هر صحنه بدل می‌گردد به مهارتی در بسط آزادانه‌ی توالی داستان و حفظ تداوم و گیرائی صحنه‌ها. مثال: صحنه‌ی که کلانتر موفق به دستگیری جیسون شده است: بیاد بیاوریم که هاوکز با اضافه کردن تفنگی که در جهت قهرمانهای فیلم نشانه گرفته شده و اینکه می‌سی‌سی‌پی متذکر این تفنگ می‌شود و اینکه بعد تورنتن و کلانتر متذکر غیبت می‌سی‌سی‌پی می‌شوند وسیله‌ی ابتدائی‌ترین عامل نمایشی در صحنه از

پدید آمدن سکون در انتهای صحنه پرهیز می‌کند و گیرائی صحنه را تشدید می‌کند و نمایشگر تداومی خیره‌کننده است.

مایه‌های خشونت و شوخی در تلفیق «الدورادو» از یک طرف فیلم خشنی است و این نه در دنباله‌روی از خشونت رسم و روز یا «خشونت» رشته‌وسترن-های ایتالیائی بلکه در تعقیب سنت وسترن هاوکز است باین معنا که خشونت در نفس داستان و در واقعیت آدمها و حادثه‌ها است و هرگز عامل اضافه‌ئی نمایشی نیست. مثال: صحنه‌ئی که کلانتر جیسون را دستگیر می‌کند: می‌بینیم که خشونت صحنه مطلقاً جنبه‌ی متظاهرانه و تصنعی ندارد و در عین حال از آنجا که بر مبنای خشم درونی کلانتر است بسیار نافذتر از هر خشونت‌ظاهری می‌باشد و می‌بینیم که این خشونت جزئی از شخصیت کلانتر و نتیجتاً کاملاً قابل فهم و همچنین نمایشگر شخصیت کلانتر نیز هست. «الدورادو» از طرف دیگر یک فیلم هاوکز و پر از شوخی است. شوخی‌هایی ساده مثل با اسب عقب رفتن تورنتن و (لبخند جیسون) یا شوخی رابطه‌ی کلانتر و می‌سی‌سی‌پی و اسب اصلی می‌سی‌سی‌پی که در صحنه‌ی تیر خوردن کلانتر به اوج می‌رسد (در نسخه‌ی فارسی شوخی اصلی از شکل میافتد) یا تیراندازی می‌سی‌سی‌پی یا صحنه‌ی حمام کلانتر... نکته‌ی اصلی البته در تلفیق مایه‌های خشونت و شوخی است (درهقایسه با مثلاً شکست آرتورپن در «بانی و کلاید»). مثال: در سطحی ظاهری-تر رشته صحنه‌های زخمی شدن کلانتر را بیاد بیاوریم که نمونه‌ی درخشانی از شوخی در لحظه‌هایی است که بنظر نمی‌رسد امکان شوخی باشد: می‌بینیم که این شوخیها نمایشگر سوئی دیگر از چهره‌ی قهرمانهای فیلم است که از یک طرف برای پرهیز از اظهار ناراحتی (یا هر مورد احساساتی دیگر) به شوخی پناه می‌برند و از طرف دیگر هرچند با بی‌پروائی به مقابله با گلوله می‌روند نگران زخمی که شاید چندان هم خطرناک نباشد نیز هستند. در سطحی باطنی‌تر هاوکز وسیله‌ی تلفیق شوخی و خشونت به یکباره به تبیین ظرائف عواطف انسانی بسیار نزدیک می‌گردد. مثال: صحنه‌ی تیراندازی دختر مکدونالد به تورنتن: گذشته از تلفیق موفق تماشائی است که هاوکز چگونه وسیله‌ی خشونت، شوخی زمین‌زدن دختر (همراه پرتاب کردن تفنگ دختر درون آب و نشان دادن خون زخم به دختر) و بدون تلف کردن حتی یک کلمه‌ی اضافی خشونت و خشم فرو خورده و استیصال تورنتن را نمایان می‌سازد - یا در همین صحنه سوار اسب شدن دختر و برداشتن به زحمت تفنگ از میان رودخانه در عین مراقبت از اسب دقیقاً فراموش شدن نفرت و دستپاچگی و خجلتزدگی دختر را نمایان می‌سازد (در نسخه‌ی فارسی البته سادگی و کمال صحنه و توازن تلفیق از میان می‌رود).

فضا. باید اول توجه داشت به اینکه فضای شهر الدورادو را هاوکز در ظاهر به راحتی و سادگی و بدون حتی یک نمای اضافی که تنها جنبه‌ی معرفی یا توصیف داشته باشد به نمایش درمی‌آورد: موقعیت دفتر کلانتر و میخانه‌ی اصلی و خیابانها. هاوکز اما تنها به همین فضای کلی بسنده نمی‌کند و گذشته از گوشه و کنار و کوچه پسکوچه‌های نیم ویران تاریک با نمایش درهای عقبی و کوچه‌های خرابه‌ی پشت نه‌تنها بعد دیگری به فضای شهر می‌بخشد بلکه (همراه با صحنه‌های مربوط به املاک مکدونالدها) از شهر یک خیابانی و سنتی فیلمهای وسترن یک شهر کامل و - در باور داشت بیننده - واقعی پدید می‌سازد. در سطحی دیگر باید توجه داشت به اینکه فضای هر صحنه اولاً تا چه

حد به دقت و به تمامی به نمایش درمی آید و نانیای اینکه فضا جزئی از صحنه و از عامل های اصلی حادثه ای است که شاهد وقوعش هستیم. مثال: صحنه ای جدال آخر: رابطه ای خیابان مقابل میخانه با جلوخان میخانه با فضای داخل میخانه با فضای انبار پشت (که در صحنه ای دستگیری جیسون آنها را به دقت دیده ایم و اینجا هاوکز تنها به اشاره ای اکتفا می کند) با محوطه ای بیرون در با کوچه ای پشت و اینکه مسیر حادثه بر مبنای این رابطه ها بنا شده است. به این معنا که هاوکز يك حادثه را در قالب يك فضای معین و وسیله ای این فضا روی پرده می آورد. مثال: صحنه ای مبارزه در کلیسا: می بینیم که در طول صحنه موقعیت هر آدم نسبت به دوستان و نسبت به گروه مخالف و فاصله ای میان دو گروه و در نتیجه از لحظه ای که گروه مخالف در برج ناقوس کلیسا هستند تا هنگامی که می کوشند پائین بیایند دقیقا نحوه ای تیراندازی و دلیل اینکه چرا يك تیرانداز موفق است و تیراندازی دیگر موفق نیست تشریح می شود. باید همچنین توجه داشت به اینکه اینهمه تنها بدلیل نمایش يك صحنه از نقطه نظرهای مختلف نیست (مثلا از بالا و پائین برج ناقوس) بلکه بخاطر بهترین استفاده از حرکت دوربین و حرکت آدمها و تدوین می باشد. مثال: آغاز صحنه ای مبارزه ای می سی سی پی با چارلی: دور زدن می سی سی پی و حرکت دوربین بدون تغییر نقطه نظر و قطع از می سی سی پی به مکلثود به می سی سی پی فشرده و کامل و از لحظه های بسیار زیبای فیلم است.

شخصیت پردازی. بار دیگر باید اول متذکر شد که قهرمان های اصلی يك وسترن قهرمانهایی سنتی هستند: رابطه ای سنتی تورنتن و مکدونالد در صحنه ای که تورنتن جسد پسرش را برایش آورده است. آنچه اما در «الدورادو» تماشائی است طرز کار خیره کننده ای هاوکز در محدوده ای همین قالب سنتی است: رابطه ای تورنتن با مودی (در مثلا صحنه ای که مودی درمی یابد تورنتن قصد دارد: نگاهها) یا رابطه ای سنتی دو هفت تیرکش حرفه ای (تورنتن/مکلثود) و شرافت حرفه ای مکلثود و اینکه تورنتن در آخر می داند بدون حيله نمی تواند بر حریف غلبه کند). نگاهی در اینجا می توان انداخت به مسیر تغییرات و لحظه های اصلی در شخصیت کلانتر ج. پ هارا. مایه های اصلی تقریبا همه در صحنه ای اول هستند. مثال: رابطه ای دو دوست: هاوکز دوستی ساده و سنتی يك فیلم وسترن را در عین حفظ سنت بدل می گرداند بدوستی واقعی تری که شامل مایه های مختلف و بخصوص شامل مایه ای رقابت نیز می باشد: در همین صحنه اول می بینیم که تورنتن با نزدیک شدن به هفت تیرش مهارت کلانتر را می آزماید و او را هم طراز خود می یابد (در نسخه ای فارسی این گفتگو تقریبا از میان می رود)، یا در صحنه ای که کلانتر در میخانه مورد تمسخر واقع شده است می بینیم برغم اینهمه با دیدن تورنتن مکث می کند و پشت راست می کند. مثال دیگر: رابطه ای کلانتر و مودی: یکی از موارد رقابت بین کلانتر و تورنتن مودی است و گرچه در صحنه ای اول این مایه در پس شوخی و دوستی دو مرد پنهان باقی می ماند بدیهی است کلانتر بازنده است باید بنا براین در نظر داشت که اگر بالاخره زنی سبب سقوط کلانتر می شود نطفه ای اصلی را باید در این صحنه ای آغاز فیلم و سقوط به همین چند اشاره بسنده می کند صحنه های تغییر از يك کلانتر توانا تا يك مست تا کلانتر آغاز فیلم، اگر هاوکز درباره کلانتر آغاز فیلم و سقوط به همین چند اشاره بسنده می کند صحنه های تغییر

از يك مست بکلانتر را (که در قیاس با «ریوبراو» مایه‌ی اصلی «الدورادو» است) تماما نمایش می‌دهد. برای نمایش تغییری غیرممکن و اینچنین آنی‌هاوکز از عاملهای مختلف (و بخصوص از عامل شوخی) استفاده می‌کند: دوی می‌سی‌سی‌بی که امکان مشروب خوردن را می‌گیرد و خطر مکثود و مورد تمسخر قرار گرفتن در برابر مکثود (همچنان در دنباله‌ی مایه‌ی رقابت) و رابطه‌ی کلانتر به تورنتن و بالاخره اعلام خطر معاون کلانتر و تعقیبی که به مبارزه در کلیسا ختم می‌شود. در اینجا باید به ظرافتهای هاوکز توجه داشت: اینکه این تغییر ناگهانی در شخصیت لزوماً با تغییر و توانائی جسمی همراه نیست: و کلانتر را می‌بینیم - از لحظه‌ئی که توانائی بستن هفت تیرش را ندارد تا هنگام تعقیب که هنوز از درد در رنج است تا لحظه‌ی مقابل کلیسا که تنها به دلیل رابطه‌اش با تورنتن به درون میدود و اینکه در اینجا فقط جنبه‌ی شهادت اخلاقی مطرح است و گر نه در مبارزه مطلقاً وابسته‌ی تورنتن است تا بعد که برغم لرزش دستها به تدریج بر خود مسلط می‌گردد و می‌تواند به صحنه‌ی دستگیری جیسون برسد هر چند در طول صحنه آنچه هست هنوز توانائی جسمی نیست بلکه خشم درونی است و کمک تورنتن. بعدتر هر چند تورنتن نگذاشته است کلانتر را از خواب بیدار کنند در لحظه‌ی حمله‌ی گروهی اسب سوار از دفترش بیرون می‌دود: اینبار تیر می‌خورد اما موفق‌تر است. هاوکز (درونگر و واقعگرا) تنها در اینجا است که به کلانتر امکان می‌دهد به موقعیتش آگاهی یابد - صحنه‌ی استیصال کامل کلانتر: نشسته روی صندلی و با پای زخمی و سلامت از کف رفته و در انتظار دشمن... از اینجا و پس از صحنه‌ی تطهیر باز می‌گردیم به کلانتر ابتدای فیلم (در سطحی ظاهری بنظر میرسد تورنتن و کلانتر موقعیتهای اصلی خود را با یکدیگر عوض می‌کنند). بازگشت کامل اما ممکن نیست: و می‌بینیم کلانتر - همچنان در رابطه‌اش با تورنتن - موقعیت برتر یا معادل خود را از دست داده است و مبارزی نهائی و پیروزی نهائی دیگر به او تعلق ندارد. يك نما. نکته‌ی بالطبع بعدی این است که اینهمه را هاوکز چگونه روی پرده می‌آورد. در مورد شخصیت کلانتر ج. پ. نگاهی میاندازم به يك نمای ساده از صحنه‌ئی که جیسون و مکثود و دیگران به او می‌خندند. در اینجا نمائی نزدیک (و مطلقاً سنتی) می‌بینیم از دست کلانتر که طرف جای خالی هفت تیر می‌رود. تماشائی است هاوکز تا چه اندازه از همین يك نما استفاده می‌کند. می‌بینیم پس از اینکه دست (گوئی) در می‌یابد هفت تیری وجود ندارد ناگهان شکم را میفشرد و منتظر می‌ماند تا از خارج نما بطری مشروب را بگیرد. و می‌گیرد. پایان نما. به این ترتیب است که هاوکز درباره‌ی شخصیت قهرمانش حرف می‌زند.

يك صحنه. این توانائی را در يك صحنه‌ی کامل بیاد بیاوریم. مثال: صحنه‌ی اول - از لحظه‌ئی که مودی وارد اتاق می‌شود. در اینجا باید توجه داشت به اینکه صحنه بدون نمابندی متظاهرانه و وسیله‌ی نهایت سادگی در تدوین و میزانشن مبین عواطف و رابطه‌ها و تغییرات احساسی و درونی است. صحنه با يك نمای دور از تورنتن و کلانتر رو در روی یکدیگر آغاز می‌شود - مودی از در وارد می‌شود و به آغوش تورنتن می‌آید. صحنه خرد می‌شود: يك نما از کلانتر در مقابل نمائی از مودی و تورنتن در آغوش یکدیگر. اینجا اما چیزی هست که تورنتن و کلانتر هیچیک نمی‌دانند - تورنتن از آغوش مودی بیرون

می‌آید و اینبار تورنتن و کلانتر در يك نما مقابل نمائی از مودی قرار می‌گیرند. هنگامی که بعدتر روشن می‌شود مودی بهر حال کدام يك را ترجیح می‌دهد، تورنتن از نمای کلانتر خارج می‌شود و حالا نمای کلانتر مقابل نمائی از تورنتن و مودی (دور از یکدیگر) فرار می‌گیرد. هنگامی که بالاخره این مایه به آخر می‌رسد بار دیگر بازمی‌گردیم به نمائی دوراز هر سه نفر که از در خارج میشوند... شاید به نظر می‌رسد صحنه‌ئی اینچنین ساده را نمی‌توان یا حداقل نباید - وسیله‌ی ریزبینی مبیین مسائلی عمده جلوه داد یا بنظر میرسد صحنه به ظاهر چنان ساده است که اساساً راهی دیگر برای فیلمبرداری وجود نداشته یا صحنه چنان بدیهی است که همچنان به نظر نمی‌آید در این نماهای بارها دیده شده بتوان چیزی تازه یافت: ساده و بدیهی و سنتی: این احساس درستی است و ارزش هاوکز در همین است که می‌تواند در اینچنین محدوده‌ئی فیلمی تا این حد غنی بسازد.

از اینجا می‌توان این توضیح‌نما به نما را ادامه داد و حتی به نق‌نق‌هائی هم رسید (ز این قبیل که مثلاً نمای پاهای اسب در صحنه‌ئی که تورنتن زمین می‌خورد و می‌سی‌سی‌پی در تعقیب او است یا صحنه‌ئی که می‌سی‌سی‌پی خود را به شکل چینی‌ها درمی‌آورد یا اشتباههای تداومی در مورد چوبهای زیر بغل یا اشتباههای تداومی در صحنه‌ئی که صحبت از حمام کردن کلانتر است) در حد کار هاوکز نیست (هرچند بحث بر مبنای نسخه‌ی قارسی و بنابراین بر مبنای حدسیات است) و می‌توان در دنباله‌ی توضیح‌های نما به نما رسید به تشریح نمادها و معانی نهفته (درباره‌ی قانون - به معنای وسیع کلمه - و از شکل‌افتادن آن و اینکه اعاده‌ی شکل هرگز ممکن نیست) در پس سادگی ظاهری فیلم. با همه‌ی اینها حالا می‌توان این یادداشت را به آخر رساند چرا که فکر می‌کنم یکپارچگی سینمای هاوکز را نیازی به تفسیرها و تعبیرهای خصوصی نباشد - و مساله بهر حال (یا حداقل برای آنانی که هنوز به دنبال تعریفی برای «هنر سینما» هستند) در این حرف آخر فشرده می‌شود که سینما در اصل کم و بیش همین است که اینجا در کار هاوکز می‌بینیم.

## تريستانا (۱)

«... هرچيز به شكلي منحرف است.»  
آلفرد هيچكاك

قبل از پرداختن به خود فيلم (فيلمی ظاهراً بغایت ساده که در مرحله تعمق فوق العاده بیجیده از کار درمیاید) آشنائی با «لوتی بونوئل» خالق این اثر ضروریست، این آشنائی در حد شرح حال نامه نخواهد بود و نیز نمی تواند از طریق شناخت کارهای دیگر این سینماگر بزرگ حاصل شده باشد، چون «بونوئل» نیز مثل خیلی از فیلم سازان خوب دیگر برای این سرزمین قهرا ناشناخته مانده است، از او در اینجا «روبینسون کروزو»، «باغ مرگ» و این اواخر در یکی از شرم آورترین سیستم های نمایش فیلم «بل دوزور» را «باصطلاح» نمایش دادند!

بنظر ما، با توجه به شرایط، بهترین راه شناخت بیشتر بونوئل، بصورت يك مقدمه و قبل از پرداختن به فیلم، مرور بیانیه معروف اوسنت که ابتدا در سال ۱۹۶۱ در شماره ۲۱ نشریه آمریکائی «فيلم کالچر» درج شده و متضمن طرز تلقی کلی وی نسبت به سینماست.

### بیانیه:

۱- در هیچکدام از هنرهای مرسوم بین امکانات و حقایق آنچنان شکاف وسیعی که در سینما بین ایندو هست وجود ندارد. فیلم مستقیم بر تماشاگر اثر می گذارد، باو اشخاص و اشیاء مجسم و مادی عرضه می کند، با سکوت و تاریکی او را از فضای روانی معمولی جدا میسازد. بخاطر تمام اینها سینما می تواند تماشاگر را چنان برانگیزد که هیچ هنر دیگری قادر به انجام آن نباشد. ولی سینما باز بیش از هر هنر دیگری می تواند تماشاگر را خفه کند. بدبختانه

اغلب فیلمهای امروزی مثل اینکه بهمین هدف خدمت می کنند. آنها در يك خلاء فکری و اخلاقی جولان میدهند و در این خلاء مثل این است که سینما رونق می یابد.

۲- «راز» جزء اساسی تمام آثار هنری است. اما در سینما معمولاً رازی وجود ندارد. نویسندگان کارگردانها و تهیه کنندگان منتهای دقت را به خرج میدهند تا از هر آنچه ممکن است ما را مشوش سازد اجتناب کنند. آنها دریچه شگرفی را که بروی دنیای آزادکننده شعر گشوده میشود بسته نگاه میدارند. آنها قصه‌هایی را ترجیح می دهند که گوئی زندگی عادی ما را ادامه میدهد، که برای بار II ام يك درام را تکرار می کند، که بما کمک می کند تا دشواریهای کار روزمره خود را فراموش کنیم. البته بر تمام اینها اخلاقیات، دولت، سانسور-جهانی، مذهب، حسن سلیقه، شوخی تمیز و سایر احکام قاطع واقعیت نظارت دقیق دارند.

۳- سینما وسیله‌ای خطرناک و عالی است چنانچه روحی آزاد آن را بکار گیرد. سینما عالی ترین شکل بیان دنیای رویاها، عواطف و غرایز است. سینما مثل اینست که برای بیان ناخودآگاه ساخته شده، آنچنان ریشه‌های عمیقی در دل شاعر دارد. معذک سینما تقریباً هرگز بدنبال يك چنین هدفهایی نمیرود. ۴- در آثار مجلل و پرخرج یا در آثاری که با تحسین تماشاگران و منتقدان مواجه شده‌اند بندرت با سینمای خوب روبرو می شویم داستان خاص، درام خصوصی يك فرد - بنظر من - نمی تواند علاقه کسی را که شایستگی زندگی در عصر ما را داشته باشد جلب کند اگر کسی در میان تماشاگران در غم و شادی يك شخصیت فیلم شریک میشود علتش باید آن باشد که شخصیت فیلم نمودار عواطف آن تماشاگر است. بیکاری، عدم تأمین، ترس از جنگ، بی عدالتی اجتماعی و غیره در تمام افراد بشر، در تمام اعصار و در نتیجه بر فرد تماشاگر اثر می گذارد، اما وقتی که فیلمی بمن می گوید که آقای «ایکس» در خانه اش خوشبخت نیست و خوشبختی را نزد رفیقه اش جستجو می کند و آخر کار نیز دست از رفیقه کشیده نزد همسر وفادارش باز می گردد، من این فیلم را بسیار اخلاقی و تهذیب کننده می یابم ولی باطنا اثری در من باقی نمی گذارد.

۵- «اوکتاویوپاز» گفته است: «انسانی که در غل و زنجیر قرار دارد کافیسست چشمانش را ببندد تا دنیا منفجر شود» و من می گویم: «کافیسست پلک سفید پرده سینما نور واقعی خود را منعکس کند تا دنیا غرق در آتش شود اما در حال حاضر می توانیم آسوده بخوابیم، نور سینما بطور مناسبی خفیف و مقید شده است.

\* \* \*

«لوئیس بونوئل» هفتاد و یکساله، اسپانیولی سازنده فیلم در مکزیك، فرانسه، انگلستان، وابسته به گروه سوررئالیست، بیمار، دائم الخمر، از دو گوش کر و یکی از تلخ زبان ترین و بدبین ترین فیلسوفانی که سینما تاکنون به خود دیده است، علیرغم وابستگی به جنبش سوررئالیستی به گفته خودش همیشه از تظاهرات «آوان گاردی» (بیشرو) اجتناب کرده است و نظرش را به سادگی درباره کار خویش باین ترتیب خلاصه می کند.

- لب مطلب اینست که ما آنطور که دلمان می خواهد فیلم میسازیم. بعضیها



می توانند فیلم خوب بسازند و بعضی دیگر نمی توانند».

اورا شکست گرا Defeatist و «جبری» (فاتالیست) دانسته اند و عقیده دارند انگیزه حرکت در آثار او منفی است و شخصیت هایش را با حذف هرگونه امکان بهبود، بسوی درماندگی محتومشان پیش می کشاند». شخصاً عقیده دارد که در آثارش می کوشد از قضاوت اخلاقی و از تصورات قراردادی اخلاق و گناه و وجدان (تجملاتی که مدتهاست بر دوش بشر سنگینی می کند) پرهیز داشته باشد این فلسفه‌ی اخلاقی مکتب برگزیده او (سوررئالیست) هم تطابق دارد که هدفش را مخالفت با هر نوع قید سنتی اخلاقی گذاشته و معتقد است «واقعیت برتر (سوررئال) وقتی جلوه می کند که آدمی قوانین و مقررات اخلاقی و اجتماعی را کنار بگذارد تا ذهن خردگیر بتواند آزادانه فعالیت کند».

«بونوئل» هدف خودش از کار در هنر را اینطور توجیه می کند:

«... يك نویسنده خوب وظیفه اش را زمانی درست انجام میدهد که با ارائه تصویری راستین از روابط اجتماعی، تصورات قراردادی‌ای را که در باره این روابط وجود دارد از بین ببرد، ارکان خوشبینی دنیای «بورژوا» را به لرزه درآورد و خواننده را مجبور کند که در نظام موجود شك کند، هرچند که ممکن است این نویسنده در اثر خویش نتیجه‌ای نرسد و هرچند ممکن است که از کسی یا چیزی ظاهراً جانبداری نکرده باشد...»  
و دیگر:

«احمقانه است که پیشاپیش يك مسئله مطرح گردد و سعی شود چیزی در فیلم به اثبات برسد. من هرگز در آثارم مسئله‌ای (مثل بکارت احسان، بی-رحمی) را مطرح نمی کنم که قهرمانانم را بر اساس آن بنا کنم.»

بونوئل بارها گفته است که علاقه‌ای به مکانیزم تحولات بزرگ و اصلاحات (رفرم) ندارد و اصولاً اصلاحات را بصورت يك جور امکان نفی می کند و به پیروی از مذهب مختار خویش معتقد است «پیش از یافتن راه تازه، باید اول دست بتخریب این جهان بزنیم»:

— «سوررئالیزم بمن فهماند بشر — برخلاف آنچه بمن گفته بودند — آزاد نیست و تنها با ویران کردن آزاد میشود...»  
پس:

«بشر را برای آزاد شدن باید بیدار کرد و بیداری همیشه با درد صورت می پذیرد.»

از این روست که «فیلمهای بونوئل شدیداً مشوش کننده و در خردگی از فرهنگ ما مخرب است، مخرب ولی مثبت... و ناقد نظام موجود».

این بیدار کردن دردناک از اولین تصویر در اولین فیلم بونوئل، «سک آندلوزی» آغاز می شود (مردی با تیغ صورت تراشی چشم يك زن را پاره می کند) و در تمام طول مسیر فعالیت سینمایی بونوئل بی وقفه دنبال می شود... این شاگرد سوگلی معلمان ژرژیت (که در این وجه نیز با «هیچکاک» اشتراك پیدا می کند) نیم قرن است که پرده تزویر را با دستی استوار بیرحمانه از چهره «معصوم» بشر بزیر کشیده است، بی آنکه لزوماً بشر را منقور و هیولا ببیند (بقول تروفو اگر مدت زیادی به هیولا دقیق شویم برایمان عادی میشود) «دور-بین او ظاهراً قهرمانانش را سرد و بی طرفانه نظارت می کند (رواج پلان معروف

به پلان آمریکائی که آدمها را از حدود زانو به بالا نشان میدهد: در فیلمهای او از اینجاست) با وجود این وادارمان می‌کند آدمهایش را (هرچند غیر عادی) بی‌قید و شرط بپذیریم...

بونوئل از سوررئالیزم سیاسی‌گزاری می‌کند چونکه «... بمن نشان داد آدم نمی‌تواند خود را از قید اخلاق آزاد کند، حال آنکه من به آزادی کامل انسان فکر می‌کنم...»

و اضافه می‌کند:

«خدا را شکر که همیشه بی‌خدا بوده‌ام... من فکر می‌کنم که خدا را باید در بشر جستجو کرد...»

\* \* \*

تهیه‌ی «تریستانا» قصه‌ی پشت پرده جالبی دارد:

این فیلم اول قرار بود در سال ۱۹۶۳ در «مادرید» ساخته شود. تمام مقدمات کار فراهم شده بود، اما سانسور در آخرین لحظه جلوی تهیه فیلم را گرفت، بهانه این اقدام وجود يك صحنه دوئل در سناریو بود که به زعم مقامات اسپانیا با مقررات سانسور این کشور تباین دارد، با وجود آنکه «دوئل» در فیلم مهم و موجه جلوه داده نمیشد و قصد بونوئل «صرفاً» اشاره‌ای هزل‌آمیز به پوچی اشرافیت در مورد قهرمان پیر ماجرا بود.

ماحصل آن که تهیه فیلم در نتیجه این مداخله هفت سال بتأخیر کشید تا سال گذشته «بونوئل» را باز تهیه کنندگان به اینکار برانگیختند و مقامات اسپانیا بعد از اینکه فهمیدند «بونوئل» قصد دارد صحنه‌های خارجی فیلم را در پرتغال بگیرد رضایت دادند که فیلمبرداری در اسپانیا انجام شود، «بونوئل» نیز بطوریکه در فیلم می‌بینید، صحنه «دوئل» را از فیلم حذف کرده و با تدابیر دیگری بر میان تهی بودن و پوسیدگی اشرافیت اسپانیولی انگشت گذاشته است. ... و اما اینکه چرا بونوئل اصلاً دست به ساختن این فیلم زده است، فیلمی که بر اساس يك رمان چهل سال پیش، نوشته «یهرز گالدوس» (معروف به «دیکنز» اسپانیا) دست زده است:

— این بدترین رمان «گالدوس» است، با وجود این جا داشت که من نظراتم را درباره بعضی از رسوم کهنه اسپانیائی و «تم» متعارفی خودم را درباره اروتیزم (شهوت) و مذهب در آن پیاده کنم... «تریستانا» فیلمی راجع به پیری، زشتی و پوسیدگی خواهد بود...»

\* \* \*

سکس، سیاست و مذهب را سه «موضوع» بارزی می‌دانند که مرتب و مکرر در آثار بونوئل بروز می‌کند... چیزی که هست مذهب و سکس، اخلاقیات (بحسب تعریف مرسوم)، خدا و شیطان، حقیقت خارجی و حقیقت باطنی در آثار او آنچنان تفکیک ناپذیرند که جای هر نوع تفسیر و تردید در مورد هر يك از دو جنبه راباز می‌گذارد (کما اینکه در پایان «بل دوزور» هرگز قاطعاً مشخص نمی‌شود که تمام این ماجرا واقعیت یا تصورات ذهنی يك زن بوده است. سیمای مذهب و سکس (یا بقول «رابین‌وود» «مسیح» و «هوسران») در

فیلمهای بونوئل برهم منطبق است... در «سوزانا» يك زن هرزه کارگری به نام «مسیح» Jesus را به دام اغوای «تن» می نشانند... در «ویریدیان» گدایانی که «بونوئل» آشکارا در شکلی چون حواریون مسیح در مراسم شام آخر کنار هم می نشانند بساط عیشی توأم با هرزگی بپا می کنند.

در «بل دوزور» «هماغوشی با مراسم مقدس تدفین یکی می شود و مردی در «تابوت» از زنی خودفروش تمتع می جوید... در «تریستانا» اولین لحظه بیداری جسمی دختر جوان (بوسه ای که «لویه» ی پیر از او می گیرد) در مکانی مقدس، مدفن يك مقام کلیسایی صورت می پذیرد، و نیز گرایش آشکارای جسمی دختر به مجسمه، پیوند بین «لویه» را با این مجسمه که (علاوه بر تقدس مظهر مرگ و پوسیدگی و زشتی نیز هست) بیشتر مؤکد میسازد...

\* \* \*

در این مقدمه اشاره هائی به مراجعی است که در مطلب بصورت نقل قول مشخص شده است. مراجع ما در این اشارات عبارت بوده از:

\* فرهنگ سینماگران (تدوین ژرژ سادول).  
 \* مجله سینمایی «مووی» (چاپ انگلستان - شماره های اول، سال ۱۹۶۲، مطلبی درباره «لوئیس بونوئل» نوشته «آندروساریس» و شماره پانزدهم، سال ۱۹۶۸، مطلبی تحت عنوان «شب گربه سمور می نماید» در باره فیلم «بل دوزور» نوشته «رابین وود».)

\* مجله «سایت اند ساند» (چاپ انگلستان) شماره پائیز ۱۹۶۷، مطلبی تحت عنوان «ظرف طلائی بونوئل» و شماره زمستان ۱۹۶۵، مطلبی بعنوان «بونوئل مکزیکی»، نوشته «تام میلن» و اشاره هائی در «سایت اند ساند» تابستان ۱۹۶۳ و بهار ۱۹۷۰.

\* کتاب «مکتب های ادبی» (تالیف «رضا سیدحسینی» مبحث «سوررنالیزم»)  
 \* کتاب «سوررنالیزم» (چاپ انگلستان) نوشته «پاتریک والدبرگ»  
 \* متن مصاحبه ای با لوئی بونوئل بوسیله منتقد ژاپنی «کنجی کانسکا» نقل

از کتاب «چهل مصاحبه با چهل فیلم ساز» تدوین «آندروساریس»  
 \* کتاب «لوئیس بونوئل» (چاپ انگلستان)، نوشته «ریموند دورگنات».

ناقوس‌ها آواز مرگ منظره‌ای را سر داده‌اند که زیر قشری از «زنگار» مثل مردابی را کد افتاده است.

«تریستانا» با تصویری این چنین آغاز می‌شود، با یوسیدگی و تباهی و سوگواری و حرکت دو زن با جامه سیاه عزا، بر زمینه‌ای که گوئی ممکنست بر آن فرود آمده است دنباله‌ی موضوعی و تصویری طبیعی نخستین «نما»ی فیلم جلوه می‌کند.

از همان فصل اول، طغیان خاموش و خرابکارانه‌ی «ساتورنو»ی لال (نماینده اکثریت خاموش) علیه نظام موجود و پیوند «تریستانا» با وی تثبیت می‌شود. «ساتورنو» که آشنائی ما با او مقارن با اغوای وی بوسیله «تریستانا»ست «تثلیث» جنسیت مردانه را در زندگی او کامل می‌کند. همبازی، معشوق، پدر... این سه در زندگی «تریستانا» جابجائی‌هایی دارند که مانع می‌شود هر یک بموقع و در لحظه ضرورت در زندگی او بروز و نقش سازنده خود را بازی کنند، غیر از اینکه تک‌تک آنها به تنهایی برای ارضاء تمنیات وی کافی نیستند.

این جابجائی و غلط افتادن که بیشتر معلول بازی تقدیر جلوه می‌کند، در مورد سایر روابط فیلم نیز مصداق دارد (در فیلم تکیه‌هایی بر تردید در انتخاب یکی از دو «همانند» می‌شود، همانندهایی که برگزیدن هر یک از آن دو ممکن است زندگی را بکلی دگرگون کند)... مثلاً در مورد «لوپه»ی پیر و کدبانوی خانه‌اش. «ساتورنا» (که نامش برگردانی منقلب از «تریستانا» بنظر می‌رسد)... اگر پیر مرد بجای تریستانا، این زن رام و با محبت و پرستار را به همدمی و همسری برمیگزید خوش‌تر و آسوده‌تر نبود و از فلاکت مطلقه‌ی که عشق به تریستانا وی را به آن می‌کشاند نجات نمی‌یافت؟ (ولی فراموش نکنیم که در کارهای «بونوئل» امید و احتمالی به رستگاری نیست).

چهره «لوپه» بعنوان مردی هوسران و در عین حال ظاهر ساز و ظاهر-الصلاح و مزور بما معرفی می‌شود... باز «ویرانی» بر وجود او دست گذاشته است و این تنها بسته به سن و سال و کهولت وی نیست، نمای خانه‌ای که وی به آن پا می‌گذارد نیز با موجودیتش تناسب کامل دارد. نام «لوپه» نیز برگردان منقلبی از لوپو بمعنی گرگ است اما از همان آغاز سگی «گر» گرفته با او همراه و مقارن می‌شود، سگی که حتی بسترییوند او با «تریستانا» را نیز جلوتر از وی اشغال کرده است.

معصومیت قدیس‌وار «تریستانا» (جامه سیاه، چهره پاکیزه و آرام، پیوند با مذهب به وساطت آن صلیب) نیز مثل آقائی و خوبی «لوپه» (آنطور که «ساتورنا» از وی یاد می‌کند) چند لحظه و چند صحنه بعد، شکل دیگری از خود را نشان می‌دهد. پیوند دختر با مذهب همان قدر متغییر و متزلزل از کاردرمی‌آید

که مخالفت «لوپه» با مذهب (که از آن بعنوان معتقدات پوچ یاد می‌کند) و با نمایندگان مذهبی (که آخرین شب عمرش مصاحبان و مهمانان خانه‌ی او هستند)...

عدم ثبات ارزشها باز در يك صحنه بعدی به شکلی قاطع‌تر برای «تریستانا» جلوه می‌کند (و شکل يك جور وسوسه ذهنی را برای او پیدا می‌کند تا وقتی که قاطعیتی در جهت منفی در ذهن و زندگی وی بدست بیاورد).  
دزدی در کوچه‌می‌گریزد، «لوپه» تعقیب‌کنندگان را به‌جهتی دیگر راهنمایی می‌کند: این واقعه تصویری را که تریستانا به شکلی تثبیت شده از «عدالت» و راستی و درستی داشته است (و نیز اتکانش را به‌ذیصلاحیت بودن «لوپه» بعنوان يك حامی و مرجع اخلاقی) بهم میریزد.

دزد از هر يك از دوراه می‌توانست گریخته باشد و (اگر راهنمایی «لوپه» نبود) عدالت از هر يك از دو راه می‌توانست بدنبال او بشتابد، دوراهی که به وجهی کاملاً تصادفی و تقدیری، یکی از آنها به بدبختی و دیگری به‌رستگاری يك فرد می‌تواند ختم شود.

\* \* \*

گرچه چیزی ظاهراً از احساس باطنی «لوپه» به «تریستانا» تا اینجا در اثر بروز نمی‌کند، «تریستانا» در اعماق ذهن خود این تمایل را به طور ناخودآگاه دریافته است، چون در صحنه بعدی، وقتی که هنوز «لوپه» در اتاق حضور ندارد صحبت از هوسرانی‌ها و زن‌دوستی او مقارن با ریختن شیر (يك نشانه جنسی) توسط «تریستانا» می‌شود که این عمل بلافاصله ظهور «لوپه» و دستپاچگی «تریستانا» را در پاك کردن لکه شیر (بعنوان شاهدهی از ناخودآگاه وی) به دنبال دارد... اشاره «لوپه» که پاك کردن این لکه (نشانه تمتع جنسی) در واقع کار «ساتورنا»ست نیز قابل تعمق است.

«تریستانا» مثل مجسمه‌ای، با منتهای اطاعت و انقیاد کفشهای سر-پائی (کفشهایی مثل خود مرد و مثل جامه‌های او مندرس و از کار افتاده) را به لوپه می‌پوشاند، همین کفشها چندی بعد مثل کثیف‌ترین زیباها بدست «تریستانا» در آشغال‌دانی سرازیر می‌شود... در این فاصله رابطه «تریستانا» و «لوپه» يك تحول اساسی را متحمل شده است، تحولی که نقش هر يك از ایندو را نسبت به دیگری عوض می‌کند، تحولی معلول آشکار شدن نیاز مرد به زن که وقتی با پیوند جسمی تحقق پیدا کرد سرآغاز تسلط زن بر مرد می‌شود، زنی که مرد او را (در صحنه‌ی پوشاندن کفشها) فرشته‌می‌نامد و خواهیم دید که این تصور و تعبیر، مثل تمام تصورات دیگر انسانی، تا چه حد ثبات خود را حفظ می‌کند!

«لوپه» از شرکت در يك دوئل (بسفارش سانسور اسپانیا!) امتناع می‌کند، اما شمشیرهایی که چپ و راست زینت‌اتاق او را تشکیل می‌دهند از سعی يك «رجل» بازنشسته، يك اشرافی‌پیر و پوسیده و واخورده در حفظ سیمای يك «مرد» حکایت می‌کنند... این نشانه‌های «مردانگی» اندك اندك مثل غرور تو خالی «لوپه» زندگی او را ترك می‌کنند و بعدها فقط جای خالی‌شان بر دیوار باقی می‌ماند.

«ناخنک»ی که آن دو جوانک لال به «تریستانا» میزنند و عکس العمل ظاهر را رنجیده و خشم آلود «تریستانا» در عین حال که زمینه جنسی دارد (و همین چند لحظه بعد، با ظهور چکش ناقوس آن رویای اروتیک و مرگبار را برای دخترک زنده می کند) در خدمت سن و سال این گروه با شیطنتی کودکانه همراه و یک نوع عمل بجا و جور است (همانقدر که مداخله عاطفی «لویه» ناهنجار جلوه می کند).....

... یک صحنه بعد پیرمرد «ناقوس بان» تصویری قراردادی را که «تریستانا» از «ایمان» (لطف و اهمیت ناقوس) دارد بهم می زند... در اینجا باز پیوندی بین روحانیت دختر (تمایلات مذهبی او) با گرایشهای جسمی (صرف غذا با آن حالت خوش اشتها) برقرار میشود که مشابهی در یکی از فصل های آینده دارد. در زمینه تصویر، درست پشت سر «تریستانا» دو پسر بچه کر و لال با قفس پرنده ای کشاکش دارند این میله ها چند جای دیگر تحقق پیدا می کند (از جمله بالای برج ناقوس در چند لحظه بعد، از جمله میله های بستر «تریستانا» وقتی که در خواب می پرد و مهمتر از همه میله های پنجره ای که در پایان «تریستانا» بروی دنیای خارج می بندد.)

بالای برج ناقوس، چکش زنگ با فرم آشکارا «قالیک». در چهره تریستانا حالت شوق و بهت غریبی برمی انگیزد، ناخود آگاه وی قبلا از تمایل «لویه» متأثر شده است، در وجود تریستانا این تمایل دو عکس العمل بجا می گذارد، یکی عکس العمل جسمی و غریزی که باعث می شود وی به «لویه» (اگر هم گرایشی آشکار نداشته باشد) تسلیم شود، و دیگر عکس العمل عاطفی که دختری جوان را بطور طبیعی از پیرمردی هرزه و زشت که قصد سوء استفاده از وی را دارد متنفر سازد. ترکیب این بیداری جسمی و انزوا برای «تریستانا» به صورت کله ی خون آلود «لویه» (تمایل به نابود کردن) بجای چکش ناقوس (سمبل جنسی) در کابوسی که بدون هیچ مرز تفکیکی دنباله واقعیت می آید تجلی می کند. بعد از بیداری نیز «لویه» بلافاصله در کنار بستر دخترک حاضر می شود و حضور او تمایلات پنهان دخترک را روی این مرد تمرکز می دهد.

باین ترتیب تمایل «لویه» به «تریستانا» با وجود اینکه از نظر جسمی و جنسی، بطور طبیعی تمایلی سازنده (بارور کننده) می تواند باشد از نقطه نظر تریستانا و در ضمیر باطن او مفهوم یک تمایل ناهنجار و ناه مطلوب و حتی مخرب را پیدا می کند، چون پیوند یک پیرمرد با یک دختر جوان طبیعی نیست، پیرمرد حامل مفهوم پوسیدگی است، وجود «تریستانا» از تصور پیوند با این مظهر مجاورت و نزدیکی مرگ وحشت دارد، وحشت از اینکه با چنین پیوندی پوسیدگی و مرگ با او منتقل شود، که می بینیم که می شود.

این وحشت «تریستانا» البته بدون ریشه نیست، «لویه» شوهر مادر او و برای دخترک سمبل غریبه ایست که محبت مادرش را می دزدد و به حریم پدری وی تجاوز می کند. شماره «لویه» باینکه: «طوری فریاد زدی که من فکر کردم شیطان به خوابت آمده» و «بچه هم که بودی از من وحشت داشتی» این نکته را

تایید می‌کند.

در اینجا پس از بیدار شدن، «تریستانا» یخه پیراهن خود را باز و سینه‌اش را می‌خاراند، حرکتی که ظاهراً بسیار معصومانه می‌نماید، ولی ریشه‌ی در رویای او دارد، رویائی که خود مقدمه‌ای (ناخنک زدن جیرانک‌ها، چکش ناقوس) در واقعیت داشت و از این نقطه نظر، حکم «ناخودآگاه» تریستانا می‌تواند باشد.

\* \* \*

فضای خارج در عین حال که نمودار فعالیت‌های عادی زندگی است با فرم خاص حرکات آدمها، رنگ لباسها و رنگ رایج فیلم بازی از شور و شر زندگی است و مثل حرکت در زیر آب، مثل حرکتی خوابگردانه جلوه می‌کند. فقر زندگی، فقدان تحرك و هدفهای سازنده و يك جور رکود روحی همه چها محسوس است، مردها و زنها، با ظاهر خانواده‌های خوشبخت (که «لوپه» اشاره تمسخر آمیزی به آن دارد)؛ قدم‌زدن‌های شمرده و متین (در خدمت کاراکتر اسپانیول، در عین حال القاء کننده این حالت خوابگردانه‌ی آدم مصنوعی‌وار) با لباس‌های سیاه و چهره‌های منجمد شده در رُست‌های ثابت خنده یا متانت این سو و آن سو روانند؛ خرامیدن باله‌وار و منظم آدمها در این فضای مردابی بوجه بازی حرکت «روبوت» وار آدمهای فیلم «متروپولیس» را بیاد می‌آورد.

\* \* \*

جلسه پیرمردان در کافه، علیرغم تشخیصی که هیئت ظاهری آنها به‌مراه دارد، در خدمت چنین محیطی يك جلسه کاملاً خالی از هرگونه معنی و اهمیت است، این يك جلسه‌ی غیبت کردن‌های پیرزنانه، و راجی‌های بی‌مصرف و حلواحلوا کردن پیران از کار افتاده‌ایست که با دم‌زدن از «سکس» بطرز فلاکت‌باری می‌کوشند رشته خود را لااقل از نظر ذهنی با آنچه که جسماً از دست‌رستان گریخته حفظ کنند. در اینجا «لوپه» یکی از قوانین اخلاقی خود را باین شکل تصریح می‌کند که همسر دوست و دختر چشم و گوش بسته را نباید فریفت. دنباله حرف او روی «تریستانا» برمی‌گردد که با حالتی معصوم در اتاق نشسته و روی میز به تمرین پیانو مشغول است (این حرکت بیان خاموش آرزوی داشتن پیانوست. آرزویی که وقتی عملی می‌شود که معنای خود را از دست داده است).

\* \* \*

در صحنه بعدی، سر میز غذا «لوپه» راجع بلزوم تغییر لباس تریستانا (توجه به جسم دخترک) حرف می‌زند و بعد تخم مرغ خود (يك سمبل جنسی دیگر) را به «تریستانا» می‌دهد. باز در اینجا شاهد ترکیب دو عامل متضاد در وجود تریستانا هستیم، اندوه و تمایل جنسی، اندوهی که بشکل گریستن ظاهراً بی‌دلیل ظاهر می‌شود. «ساتورنا» علت گریه را مرگ مادر تریستانا می‌داند، اما این دلیل گرچه با توجه به اشاره «لوپه» بلباس سیاه دخترک منطقی ممکن است بنظر برسد پا در هوا میماند. آیا دقیقتر نیست اگر بروز ناگهانی اندوه را در تریستانا معلول زنگ خطری بدانیم که در ذهن وی با توجه «لوپه»

به جسم وی زده میشود؟ مخصوصاً که این توجه به آن حرکت بعدی یعنی زدن نان در تخم مرغ (سمبل آشکار جنسی) را هم از طرف «تریستانا» بدنبال دارد. نخستین پیوند جسمی «لوپه» و «تریستانا» و ابراز تمایل آشکار مرد به زن باز از نظر تریستانا مقدمه توجیه کننده‌ای دارد. مرد و دخترک بیرون محوطه یک کلیسا هستند، جایی که باز ترکیب اخلاق و ضد اخلاق، معصومیت و گناه، مذهب و سکس را پیش میکشاند. نگاه تریستانا با شوق طول‌ستونها (سمبلهای جسمی) را می‌پیماید.

داخل کلیسا «تریستانا» با حالتی شوق‌زده و تمتع‌جو بر مجسمه سنگ قبر یک قدیس پیر و زشت (باز ترکیب سکس و مرگ) خم شده است به این ترتیب یک گوشه از ذهن او برای پذیرش تمایل «لوپه» و بوسه‌ی او آماده شده، منتها یک گوشه دیگر از ذهنش هم‌چنان با این تسلیم مخالف است، بهمین دلیل هرچند به بوسه «لوپه» تن درمیدهد ولی عکس‌العملش در برابر چنین عملی غیر طبیعی (یک خنده عصبی) است.

\* \* \*

همبستر شدن تریستانا با «لوپه» غیر از آن که در فیلم بسردی هرچه تمامتر و بدون کمترین شور و حال و رنگ «اروتیک» برگزار میشود از طرف «تریستانا» تقریباً با یک‌جور تسلیم همراه است (بوجود سگ در بستر این وصال قبلاً اشاره کرده‌ایم). این تجاوز به معصومیت بلافاصله با نمایشی از یک تجاوز دیگر همراه است، فیلم با یک جهش ما را از محیط خانه به خارج می‌کشاند که قوای انتظامی در تعقیب افراد شورشی است.

\* \* \*

صحنه بعدی نمودار علیل بودن «لوپه» و واجد اظهار نظری تمسخرآمیز به قدرت جسمی و مردانگی اوست، در عین حال که از همین‌جا نقش زن و مرد جا بجا می‌شود. از اینجا مرد است که عملاً محتاج زن میشود و تحت انقیاد او درمی‌آید. گوئی بروز حاجت مرد نقش قدرت او را نزد زن از بین می‌برد، او را از مقامی که همیشه سعی داشته بخود ببندد (موقر، آمر، «مرد»، مسلط) ساقط می‌کند و چهره واقعی‌اش را (حریص، استفاده‌جو، شهوت‌ران، فریبکار، خودخواه، فاسد) نشان میدهد....

تریستانا مرد را بر بستر می‌خواباند و خود در کنار او می‌نشیند، وضع قرار گرفتن وی بین «لوپه» و «ساتورنا»ی لال قابل تعمق است، اگر زندگی مسیر طبیعی خود را طی می‌کرد این پیوند باید قاعدتاً بین آندو صورت می‌گرفت که توافق سنی و روحی بیشتری باهم دارند. منتها هر دو تحت تکفل و انقیاد «لوپه» بوده‌اند و «لوپه» با استفاده از این قدرت، حق واقعی و طبیعی «ساتورنا» را سلب کرده است. گرچه «ساتورنا» و «تریستانا» بالاخره بعدها بهم میرسند ولی زمانی که دیگر دیر شده است، زمانی که این پیوند دیگر طبیعی نیست، چون در این موقع «تریستانا» برای «ساتورنو» خیلی پیر شده است.

\* \* \*



اولین حرفی که «تریستانا» در آشنائی با مرد دیگر زندگی اش هوراشیوی نقاش به زبان می آورد این است:

— «در این نزدیکی ها يك سك هار هست»... که این حرف تصویری از سگ را که چشم به آن دو دوخته بدنبال دارد.

گفتیم که تا این زمان در چند محل سگ با «لوپه» مقارن شده است و نیز به مفهوم مسخره‌ای که نام لوپه (گرك) در این تقارن پیدا می کند اشاره کردیم؛ يك چنین شباهت و مجاورتی در اعماق ذهن «تریستانا» نیز وجود داشته است که وقتی باز با وسوسه تن روبرو می شود بلافاصله یاد «لوپه» با سمبلی که از وی به صورتی مسخره و کراهت آور (و در این مورد خطرناک) همراه بوده است در ذهن وی تداعی می شود.... در این صحنه نحوه‌ی مقابله‌ی مامور انتظامی (سمبل مقام ذیصلاحیت اسپانیا) با سگ هار (قدمهای محکمی که ناگهان ترسان و متزلزل می شود) با ظرافت مورد تمسخر قرار گرفته است.. کشتن سگ در واقع تبلور تمایل باطنی «تریستانا» به از بین رفتن «لوپه» است تمایلی که در پایان فیلم با گشودن پنجره آشکار می شود. (هرچند باز کردن پنجره مفهوم دیگری را نیز دربر دارد).

\* \* \*

خیابان، گدای يك پا، ماموران انتظامی، چهره‌های پوشیده در بهت و شادی ابلهانه. پیرمردهای شیک پوشی که نمی خواهند قبای اشرافیت پوشیده را به جارختی آویزان کنند و جامه خانه‌شان درست مغایر آن چیزی است که در بیرون می پوشند... «تریستانا» سرگردان بین راه‌های تقدیر است (ستون‌های همانند، نخودهای همانند، کوچه‌های همانند)، همانطور که در یکی از کوچه‌های تقدیر رستگاری در انتظار آن دزد فراری بود، در انتهای یکی از دو کوچه‌ی تصادفی نیز تریستانا به جوان نقاش میرسد، امادیر و نابجا، شاید باید در آغاز از کوچه‌ای دیگر میرفت يك پیچ و خم تفننی و بی تعطیل تقدیر همه چیز را جابجا، همه چیز را خراب می کند... اگر تریستانا پیش از آن که در معرض تمایل تباه کننده، «لوپه» قرار می گرفت و پوشیدگی بوجودش راه می یافت با نقاش روبرو می شد پیوند کامل و ایده آل بود و همه چیز بخوبی و خوشی فیصله می یافت، اما چنین نشد، این نابجا افتادن همانطور که گفتیم برای «لوپه» نیز مصداق دارد و سرنوشت او را دگگون می کند.

با تثبیت رابطه «تریستانا» با نقاش جوان، احساس کراهت او نسبت به «لوپه» نیز زبان پیدا می کند و علنی می شود. نقاش برای «تریستانا» حکم پناه را دارد، پناهی که باید از دست «لوپه» نزد وی گریخت... ولی مثل تمام تصورات دیگر دخترک، این دو سمبل تصویری نیز ارزشی بی ثبات دارند و یا درواقع ارزششان جابجا می شود، در عمل و در نهایت، «تریستانا» از نقاش به «لوپه» پناهنده می شود.

\* \* \*

در صحنه گردش «لوپه» با «تریستانا» در خیابان مرد شلی با چوب زیر بغل از مقابل آنها می گذرد و مقارن با همین صحنه صدای فروشنده نانهای قیفی

شنیده می‌شود. این دو نشانه تصویری و صوتی، در یکی از گردشهای بعدی «تریستانا» در خیابان (با پای بریده، سوار بر صندلی چرخدار) بر هم منطبق و در مورد وی مصداق و تحقق پیدا می‌کند.

\* \* \*

پتك كوفتن و سوهان كشیدن كارگران مكانيك. نظامی خشك و تحمیلی و خالی از علاقه را القاء می‌کند، نظامی که «ساتورنو» (پسرك لال) برای فرار از آن باز به يك ملجاء سمبليك (مستراح) پناهنده می‌شود... این فرار به نظر می‌رسد که یگانه شکل اعتراض یا تخریب بصورت شانه خالی کردن از جانب يك ناظر خاموش، در يك وضعیت انفعالی باشد.

\* \* \*

نقاش جوان بنظر میرسد که پایند اصول اخلاقی مرسوم باشد، چون از شنیدن خبر رابطه «تریستانا» با پیرمرد ناراحت می‌شود (در حالی که هیچ کجا. هیچ لحظه‌ای این رابطه برای «تریستانا» شوک دهنده و یا بشدت عذاب دهنده نیست). قصد دارد با «تریستانا» ازدواج کند و (بقول دخترک) برخلاف «لویه» خیال سوءاستفاده از او را ندارد... اما باز این تصویری که در ذهن تریستانا (و ما) ایجاد شده در برآورد نهائی نقش بر آب میشود، گیرم شرایطی اجتناب‌ناپذیر يك چنین دگرگونی اساسی‌ای را ایجاب کرده باشد.

در عین حال نقاش در غصب‌مقام «لویه» (علیرغم تناسب و جاذبه‌ظاهری‌اش) زیاد محق بنظر نمی‌رسد، چون «لویه» بیای تریستانا بیشتر صبر کرده و زحمت کشیده است و این شکیبائی وی پس از خارج شدن نقاش از زندگی تریستانا و ازدواج ایندو با هم در کوره‌ی آزمایش سخت‌تری قرار می‌گیرد... مردی که با خانواده‌اش شبانه از مراسم دعا و کلیسا برمیگردند به عشقبازی نقاش و «تریستانا» در خیابان اعتراض می‌کند. این مرد میانه‌سال که ظاهراً معقول و منطقی بنظر میرسد در عین حال که پایند بودنش به اخلاقیات مرسوم و قرار‌دادی موجه جلوه می‌کند در باطن انگیزه عملش می‌تواند حسد ساده‌ای باشد که از مشاهده عشق و پیوند دو جوان برای مردی که دیگر این نوع عشق از دسترس تمتعش گریخته حاصل می‌شود، باین ترتیب در واقع مرد میانه‌سال در اینجا کمابیش مقام «لویه» را اتخاذ و از حق او دفاع می‌کند، کما اینکه برخورداری که چیزی نمی‌ماند تا بین نقاش و او پیش بیاید چندی بعد، درست در همین محل بین نقاش و «لویه» اتفاق می‌افتد.

\* \* \*

خشونت و تهدیدهای پیرمرد که احساس کرده حق تملکش در مورد «تریستانا» بخطر افتاده است مثل سایر تجلیات دیگر وجودی او در زمینه ابراز آقائی و برتری و مردانگی سست و بی‌اساس از کار درمیآید (پیرمرد هم بنوبه خود به «تریستانا» بعنوان آخرین ملجاء در يك زندگی تو خالی و آخرین وسیله کامیابی در سنینی که دیگر امکان یافتن کامیابی‌هایی این چنین از او سلب شده

است و دست آخر بصورت يك جور قبله‌گاه قرار و آرام نگاه می‌کند و این همه باز تصوراتی است که عملاً بصورتی کاملاً مغایر تحقق پیدا می‌کند) از شمشیرها بر دیوار خانه پیرمرد جز نقشی بجا نمانده است. در خیابان مثل گدائی از خواهرش بخاطر پول تکدی می‌کند و غرور پوچ او لحظه به لحظه مسخره‌تر و ترحم‌انگیزتر به رخ کشیده می‌شود (شمنل فاخر جای خود را به پالتو می‌دهد، کهولت بمرحله‌ای می‌رسد که دیگر با رنگ کردن موهای سفید قابل مرمت نیست، خشونت خیلی زود به ملایمت و عجز بدل می‌شود، سمبل‌های اشرافیت و ثروت قدیم به دکان سمساری انتقال می‌یابند و پیرمرد در فضای مسکنت‌باری که از عشق و تمتع بکلی خالی شده و جای خود را به تحقیر و تحمل و قبول بی‌غیرتی داده است بوضع حقارت‌باری پرسیه می‌زند... هرچند هنوز حقارت‌های بیشتری در پیش است.

تصور «لوپه»‌ی پیر از کامیابی به‌عمل می‌پیوندد: صاحب‌ثروت و «تریستانا» هردو می‌شود، اما این هردو نقشی خلاف باز مینماید، نقشی که نمودار نهایت شقاوت و بدبختی است.

\* \* \*

بریده شدن پای «تریستانا» در واقع تحقق آرزوی باطن هر سه طرف مثلث عشقی «نقاش - لوپه - تریستانا» است، نقاش از این جهت که علیرغم تاکید بر شرافتمندانه بودن نیتش در پیوند با «تریستانا» این قطع شدن پا او را از قید چنین رابطه‌ای عملاً خاص و تکلیفش را معین می‌کند (تکیه بر پای نقاش در حالی که يك واکسی در کافه کفش او را واکس می‌زند اشاره به همین فاصله‌ایست که قطع شدن پای تریستانا بین آندو ایجاد کرده است).

برای «لوپه» قطع پای تریستانا منتهای آمال اوست (قبلاً گفته بود که يك «دختر خوب نباید پا از خانه بیرون بگذارد» و یا «میخواهم که دیگر بیرون‌نروی، دیگر پایت را از خانه بیرون نگذاری».

باین ترتیب حالا «تریستانا» برای همیشه بایدو باو متکی بماند، محتاج کمک و مراقبت او باشد، حالا دیگر «تریستانا» عملاً همیشه پیش او خواهد ماند، چون دیگر خطر پیدا شدن رقیبی جوان و گریزاندن این پرنده از قفس نیز از میان رفته است.

خود «تریستانا» هم که به ثبات رابطه‌اش با نقاش از آغاز اعتقاد چندانی نداشته است (تا هروقت که بخواهی پیش تو خواهم ماند و بعد از هم جدا خواهیم شد) و «لوپه» را به سبب علاقه شدیدتر و نیاز بیشترش، از این نظر قابل‌اعتمادتر و ثابت‌قدم‌تر میدانسته است باقطع پایش این‌خاطر جمعی را دارد که حالا دیگر «لوپه» دلیل بارز و مجسمی برای نگاهداری از او دارد، این دلیل که در واقع تبدیل به مسئولیتی برای لوپه می‌شود، عملاً مجاورت آندو را اجتناب‌ناپذیر و نیاز «لوپه» را بر اساس رابطه پیشین و تسلط تریستانا در این رابطه بر اساس همان نیاز و در دنباله همان کراهت و تحقیر که دلیل ظاهری انتقام جویانه‌ای هم دارد تثبیت می‌شود... قطع شدن پای «تریستانا» چرخ دنده‌ها را بدرستی در هم جفت می‌کند.

\* \* \*

وقتی که پیرمرد با خوشحالی به ساتورنا خبر می‌دهد که «تریستانا» به خانه او برمی‌گردد و «این دفعه دیگر برای همیشه می‌ماند»، در زمینه تصویر يك کشیک‌چی شبانه در حال رسیدگی به قفل دکان‌ها برای اطمینان از بسته بودن

آنها دیده میشود... پس «تریستانا» به قفسی که پیرمرد برای او تدارک دیده است بازمی‌گردد، ضعف او نشانه قدرت و سلاح تخریب او می‌شود، ضعفی که پیرمرد را در مسیر به خود هموار کردن یک مجازات وجدانی سنگین و دردناک قرار میدهد، در این مسیر است که مرد از اوجی که برای خود تصور کرده بود به عمق مذلت سقوط می‌کند، مذلتی از این دست که عملاً معشوق «تریستانا» را بخانه‌ی خود فرا بخواند (در حالی که هم او بر سر دخترک فریاد زده بود که معشوق داشتن وی را تحمل نخواهد کرد و خود خانه‌را برای دیدار آندو خلوت کند و برای جلب رضایت دخترک با ازدواج خویش کشیشی‌را واسطه قرار دهد (در حالی که قبلاً از مجاورت نشیش‌ها شدیداً بیزار می‌جسته‌است). ازدواج آندو فقط به نحوی بسیار تصویری رابطه‌شان را (یا آقائی «لویه» را نسبت به همسرش) قطعی می‌کند، چون در همان مراسم اجرای عقد نیز «تریستانا» حتی یک لحظه پرده پوشی نمی‌کند و همچنان احساس کراهتش را بوضوح و با بیرحمی هرچه تمامتر نسبت به «لویه» باز می‌نماید و در شب زفاف در برابر تمنا و توقع طبیعی پیرمرد، شدیدترین و خوردکننده‌ترین ضربه را باو وارد می‌کند.

«تریستانا»ی پاک، «تریستانا»ی معصوم که در آغاز با چهره گشاده و روشن و ساده‌اش مظهری از مقدسین بنظر میرسید از اینجا به بعد نقابی شیطانی به چهره می‌پوشد و آشکارا عامل تخریب، بیرحمی، تحقیر و آزردن می‌شود. جامه‌های زیر وی که بر پای چوبی‌اش انداخته می‌شود از کشته شدن هرگونه احساس لذت جنسی در وجود او خبر میدهد. با این مقدمه رابطه «تریستانا» با «ساتورنو»ی لال در این مرحله بخوبی یک جهت از تغییر را که دخترک در این مدت متحمل شده است باز می‌نماید و توجیه می‌کند، قبلاً در رابطه جسمی آندو نفر تجاوز (هرچند به شکلی بازیگوشانه و کودکانه) از جانب «ساتورنو» بود ولی حالا این رابطه شکل دیگری بخود می‌گیرد «ساتورنو» به اتاق «تریستانا» می‌آید، کاملاً پیدا است که آندو در جریان بازگشت تریستانا به خانه لویه و بعد از قطع شدن پای او، در خانه «لویه» و دور از چشم وی با هم رابطه جسمی داشته‌اند، ولی حالا «تریستانا» پسرک لال را از خود می‌راند، بعد در مقابل توقع بلهوسانه‌ی او چنان سریع و وقیح تسلیم می‌شود (جلوی پنجره سینه خود را برهنه می‌کند) که «ساتورنو» باحیرت و هراس پا پس می‌کشد، طوریکه جلوه‌ای بارز از خبانت و شیطنت واقعی را دیده باشد.

بعدها در یک جلسه گردش آندو نفر در خیابان «ساتورنو» صندلی چرخدار تریستانا را حرکت می‌دهد، «تریستانا» تعداد زیادی نان قیفی می‌گیرد و به تنهایی شروع بخوردن می‌کند بدون اینکه حتی یک دانه به «ساتورنو» تعارف کند (و این همان تریستانا بود که برای «ساتورنو» سیب می‌آورد و در مواردی دیگر نسبت باو دلسوزی و حمایت نشان میداد).

سردی و تلخی «تریستانا» که از حس تخریب او سرچشمه می‌گیرد (تخریبی که جزو ذات او شده است) در نگاه نفرت‌آلودی که وی حین عبور با صندلی چرخدار به کالسکه یک بچه می‌اندازد بخوبی تجلی می‌کند، مخصوصاً بعد از عبور او دورین روی سمبل آشکاری از ثمره یک زندگی سالم زناشوئی (کودکی در آغوش دایه) متوقف می‌شود. مرک حس مادری در یک زن صریح‌تر و قاطع‌تر از این قابل بیان نیست.

\* \* \*

کشیش‌ها برخلاف آنچه از «لوپه» انتظار داشتیم در اتاق منزل او گرد آمده‌اند. حرکت مداوم «تریستانا» پشت در این اتاق در طول راهرو بحالت انتظار مفهوم مرسوم حضور کشیش گرد یک پیرمرد را موکدتر میسازد. اگر قدم‌زدن بحالت انتظار در راهروی پشت در یک اتاق تا بحال نشانه انتظار شنیدن خبر عاقبتی از یک بیمار بود، در اینجا مثل هر چیز دیگر در این قضیه، تغییر مصرف و ماهیت میدهد و به قدم‌زدن در انتظار یک مرگ تبدیل می‌شود. کشیش‌ها دور پیرمرد نشستند و در گفتگو خود را مردانی بسیار اهل دنیا، اهل خرج و دخل حساب و خوراک و مادیات معرفی می‌کنند (قبلا نیز کشیش پیری که با تریستانا گفتگو می‌کرد به سود و ثمری که ازدواج وی با «لوپه» داشت توجه میداد که خود در عین حال حاوی رعایت سود «لوپه» بود که کاملا معلوم میشد قبلا کشیش را باینکار برانگیخته است).

کشیش جوان پشت سر «لوپه» اشاره می‌کند:

— دیگر چیزی به مردنش نمانده.

و کشیش پیر به لحنی بی تفاوت تایید می‌کند:

— خودم میدانم.

بلافاصله چهره هراسناک و سرد و مرگبار «تریستانا» را داریم که در انتظار مرگ «لوپه» با چوب زیر بغل خویش در طول راهرو پیش می‌آید.

\* \* \*

دریغ کردن از کمک به شوهری در بستر مرگ و توسل به تزویری آن چنان خبیثانه (تلفن دروغی) طبیعی‌ترین عملی است که می‌تواند از ناحیه زنی که دیگر هیچ یک از احساسات زنانگی (مادری - عشق - کامجوئی جنسی) و انسانی (ترحم - گذشت - مهربانی - وفاداری - سپاس) در وجودش باقی نمانده است سر بزند.

«تریستانا» یک لحظه پنجره را بروی سوز سرمای بیرون می‌گشاید، این حرکت در عین حال که در خدمت خیانت او و نظرش نسبت به پیرمرد (درجهت تسریع مرگ او) جلوه می‌کند، مفهوم دیگری را بهمراه دارد، حرکتی است که از یک لحظه احساس آزادی و میل به گریز از این قفس تباه کننده ناشی می‌شود، اما (و این حقایقیت مفهوم دوم را آشکارتر می‌سازد) عمر ایسن احساس لحظه‌ای بیش نیست، «تریستانا» خود دیگر جزئی از تباهی، رکود، سیاهی، خیانت و مرگ و ماندن شده است، پس پنجره را بروی دنیای خارج می‌بندد و با مردی که اکنون عاجزتر و رام‌تر از همیشه، پوسیده‌تر از همیشه و مکروه‌تر از همیشه در کنار اوست تنها می‌ماند. در یک سلسله‌تصویر، از گذشته‌ی خیلی نزدیک تا زمان آغاز کاشته شدن نطفه تباهی در وجود تریستانا (رفتن او و پیر - مرد بسوی اتاق خواب) مروری سریع از زندگی او بعمل می‌آید، آنچه معنی این مرور ظاهرا عینی و خارجی را دگرگون می‌کند کنجاندن یک لحظه ذهنی (تصویری از کابوس تریستانا: سر بریده لوپه بجای چکش ناقوس) است، «وهم» و «واقع» درهم می‌آمیزد، از «بیداری» باید بکابوس چشم گشود... بیرون برف می‌بارد. زنی با جسدی تنه‌است، سگی یک پای بریده شده را پاس میدارد، بیرون مرگ نازل می‌شود و ناقوس‌ها در عزای مرداب می‌نوازند.

نگاهی به فیلمهای:

## داریوش مهرجویی

گاو: هوشنگ کاووسی

هالو: بیژن خرسند

پستیچی: هوشنگ کاووسی

## گاو (۱)

### در یک قدمی يك فيلم فوق العاده

راست است آنجا که صمیمیت است و راستگویی جایی برای ادعا نیست و آنجا که ادعاست راهی بسوی صداقت و شرف نه. این فرمولی است ریاضی که تغییر پذیری اش بی امکان است.

فیلم مهرجوئی را که تماشا می کنم آنرا در يك فضای غنی و گسترده صمیمی می یابم و اندیشه هایش را که با مرکب نور بر پرده سینما نوشته میشود با چشم روح میخوانم و به خاطر راستگویی هایش باو تبریک می گویم و باصمیمیتی که فیلمش بما می آموزد دستش را می فشارم.

سناتوروی فیلم داستانی است ساده و دور از پیرایه های فریبکار که پائین تر به آن میپردازم و محیط ماجرا روستایی است دور افتاده با يك طبیعت خسیس و زمینهای خشک که بی حاصلی اش در ژرفنای افق گم میشود و اما در آنجا مردمی هستند با غریزه های سالم و نیالوده که ناشی از يك مبارزه جمعی است با طبیعت لثیم که همه را با هم همدرد ساخته است. این همان طبیعت سخت است که يك فلاهرتی در میانش «نانوک اسکیمو» و «مرد آران» را بیرون می کشد و همان درون پاک و غریزه های طبیعی است که «پانیول» دهقان هایش را میسازد و همان الفت ها است که يك شاعر فیلم که «لاموریس» باشد در خلالش پیوند میان طفل و اسب با یال سپید و طفل دیگر را با «بادکنک قرمز» جستجو می کند و همان بستگی مزد و ابزار زندگی اوست که دسیکا در فیلمش میان مرد و دوچرخه برقرار می کند.

در ورای این بستگی که میان مرد روستا یا گاو شیرده او می بینیم که عین پیوندی است که میان مرد و دوچرخه اش در فیلم دسیکا دیده می شود. بستگیهای شدید روحی و کشش های متقابل عاطفی را تماشا میکنیم که نه تنها از سوی مرد به گاو وجود دارد بلکه از سوی گاو به مرد دیده میشود که در آن زاویه پلان حیرت انگیز تماشا می کنیم که گاو با برگرداندن سر بسوی در خروج صاحبش را با نگاه مشایعت می کند.

## تملك و پیوند انسانی

با توجه به این جزئیات است که شاهد تمام انسانیت‌ها و مهرجوئی‌ها و خلاصه رمانتیسم داریوش مهرجوئی میشویم که او را در طبقه يك فیلمساز صاحب سبک قرار میدهد. مایه‌ای که دکتر ساعدی در نوشته‌اش می‌آورد متبخرانه است و مبتکرانه. او کسی است آگاه به مسائل اقتصادی و روابط انسان یا انسانها با وسایل و ابزار کارشان در شکلهای گوناگون فردی و اجتماعی، از سوی دیگر پزشکی است و میداند این مسایل و این بستگی‌ها در شرایط متغیرش چه آثار پسیکوپاتیک در فرد یا در جامعه به همراه می‌آورد. اما تمام این مشخصات دلیل ساختن يك فیلم خوب نمی‌شود مگر با دخالت يك فیلمساز آگاه و با احاطه نه بر مشکلات زبان فیلم بلکه بر مشکلات به معنی اعم و خوشبختانه می‌بینیم که داریوش مهرجوئی از این آزمایشها موفق بیرون می‌آید.

می‌گفتیم بستگی میان فرد و وسیله تامین اقتصادی‌اش بر بنیانی مادی و روزمره قزار میگیرد اما بستگی دیگری هست که باز اشاره کرده‌ایم روحی است میان آدم و وسیله کارش و این کاملاً طبیعی است و قطع ناگهانی آن است که ایجاد پسیکوز در فرد می‌کند و هم گفتیم این همان بستگی به «برونو» اعلان چسبان است با دوچرخه خاصی که مال او بوده و روزهای متمادی خودش و پسرش با يك نردبامو يك سطل سریش سوار بر آن بسوی کار رفته‌اند. وقتی دوچرخه برونو را می‌دزدند او خود را فلج احساس می‌کند او تنها يك دوچرخه نمی‌خواهد بلکه دوچرخه خودش را می‌خواهد در آن بازار دوچرخه‌های اوراق که مرد رفیقش به او پیشنهاد می‌کند يك دوچرخه مستعمل بردارد قیمت آنرا بهر شکلی است بعداً پرداخت خواهد کرد، او نمی‌خواهد و چشمانش به دنبال اوراق شده دوچرخه خویش است. مرد روستایی هم فقط بدنبال گاو خودش میگردد. اگر همه اهل ده پول روی هم بگذارند و برای او گاوی تهیه کنند باز این گاو اول نمیشود یا اگر بشود مدت‌ها وقت می‌خواهد و این انسانی است، غیر قابل انکار.

## همدردیهای بشری

فشار روحی که بر اثر از دست دادن ابزار کار يك ابزار کار که به آن خو گرفته شده است مرد صاحب دوچرخه را بسوی دزدی میراند و مرد روستائی را بطرف يك پسیکوز که در شرایط ابتلای به آن خود را گاو می‌پندارد و آنچه را که در دنیای بیرون از دست داده در دنیای درون خویش جستجو می‌کند. جهان فیلمی که داریوش مهرجوئی می‌سازد يك جهان سه بعدی است که دوربین تا عمق زندگی فردی و جمعی افراد پیش میرود. این افراد و آدمها که با غریزه‌های طبیعی‌شان زندگی می‌کنند و باهم هم‌درند و مربوط و درمیان‌شان خائن نیست. اینها آدمهایی هستند ولو پر حرف و کنج‌کاو و در کارها شبیه هم اما مثل آدمهای «پانیول» سالم و دوست داشتنی‌اند حتی نسبت به دزدهایی که از يك قریه دیگر برای دزدیدن گاو به آنجا می‌آیند کسی احساس کینه‌توزی و تنفر نمی‌کند. عین همان کسی که دوچرخه «برونو» را می‌دزدد و ما برایش احساس



ترحم می‌کنیم ترحمی که در شرایط ناشی از بعضی روابط فردی و اجتماعی درست است و قابل توجیه.

من کاری به این ندارم که فیلم مهرجوئی در اصطلاح معمولی «تجارتی» است یا نه. کار می‌کند یا نه؟ برای بسیاری اشخاص که سینما را از دید دیگری می‌بینند دو نوع فیلم وجود دارد «خوب» و «بد» و من فیلم مهرجوئی را برای خوب بودنش دوست میدارم بسبب آنکه مایه‌اش بر بستگی‌های روحی میان افرادی که در يك جامعه كوچك دارای شكلی از يك زندگی مشابه‌اند قرار دارد و پیام‌هایی به‌مراه می‌آورد که از همدردی گروه‌های بشری با هم حکایت می‌کند. صرف‌نظر از ضعف‌های کوچکی که فقط باید مورد توجه شخص فیلمساز باشد گاو فیلمی است در يك قدمی يك اثر فوق‌العاده. یکاش نوشته آغاز فیلم که میگوید این حوادث در چهل سال پیش گذشته است نمی‌بود چونکه از ارزش فیلم که نمی‌کاهد چیزی بر آن نمی‌افزاید جز اینکه بیشتر بیننده را متوجه مسائلی می‌سازد که گذارندگان این «تذکر» از توجه به آن هراسان بوده‌اند.

## هالو<sup>(۱)</sup>

«هالو» با داستانی که دارد، قصد دارد - و قاطعا - تبدیل به يك «قضیه‌ی سنتی نمایشی ایران» بشود، قضیه‌ی آمدن ولایتی ساده لوح به شهر و برخوردها و تضادهای میان ایندو (ده و شهر)، و اگر من با پیشداوری به تماشای فیلم رفته باشم، دقیقا به خاطر همین نکته است، مسئله‌ی ایرانی بودن قضیه، و فیلم. اما قبل از ادامه به عقب‌تر برمی‌گردیم، به چند دلیل.

اولا توضیح دوستی و رفاقت و احترام بنده، با سازندگان این فیلم... و ثانيا به علت تمامی آنچه درباره این فیلم گفته‌اند و نوشته‌اند، و خوانده‌ایم. همگی متفق‌القولند که علیرغم تمام نقایص، و با قبول آنها، همه را باید ندیده گرفت، و در همین زمره... که این سؤال را پیش می‌آورد، در مورد این فیلم بالاخره باید کار نقد و بررسی کرد یا نه، و اگر نه، و بعلت اینکه زیربناست، و دوباره سازیست و غیره، پس تا کی باید دست روی دست گذاشت، تا دوباره سازی تمام شود (یا آغاز شود؟) و از کی باید شروع به نقد کرد؟ چندین بار کرده‌اند، که اما نقدی نشده، به همین نشانی که چشم‌پوشی باید کرد. که باید پرسید بالاخره نتیجه چه شد؟ باز هم اولین قدم است؟

اما اگر بخواهیم به کار نقد بپردازیم، دیگر زیربنا و دوباره سازی مفهومی ندارد. و حتی «صمیمیت» هم به کار نمی‌آید.

بنده ممکن است با صمیمیت کامل، مقاله‌ی بدی بنویسم. که می‌شنویم ارزش فیلم مهرجویی را در «صداقت و صمیمیت» آن دانسته‌اند...

\*\*\*

گفتیم که این فیلم يك قضیه‌ی ایرانی دارد، و يك فیلم ایرانی‌ست. این را البته ما نمی‌گوییم، تماشاگر می‌گوید، منتقد می‌گوید، سازنده می‌گوید، و احتمالا نوازنده هم قبول دارد.

اما یکی از اشکالات اساسی فیلم هم درست همینجاست.

فیلم ایرانی نیست، و از این بابت، و با آن ادعا، حتی عرض می‌کنم که با تماشای آن به من ایرانی توهین می‌شود.

شروع بکنیم از عنوان بندی.

برداشتی که طراح، از داستان فیلم کرده، فکاهی بودن فیلم است. بنابراین - این عنوان بندی خود را در روال و کار يك فیلم فکاهی می سازد.  
مصالح کار طراح جوان و ایرانی ما، مصالح کار خیلی سنتی و خیلی کلاسیک فرنگی ست، فرشته ها و گل و بوته های بیضی وار دور عکس... (نقاشی گرافیک اوایل قرن بیستم اروپا که این روزها دوباره سخت باب روز شده است). لاقل ای کاش فرشته ها مطابق نقاشی سنتی ایرانی، نقاشی می شد - که لابد وقتی پای صمیمیت در میان باشد، ایرانی و فرنگی فرقی ندارد.  
پس، عنوان بندی خبر از يك فیلم فکاهی می دهد که خیلی هم باید ظریف و بامزه باشد - که این فیلم و این داستان اصلا فکاهی نیست - و اما چیست، خواهیم گفت.

گفتیم که فیلم، ایرانی نیست، و این ایرانی نبودن حتی در مرحله ی زنده یی ست. این ایرانی نبودن، دقیقا در مرحله ی مشاهدات يك جهانگرد خارجی از ایران، و از این قضیه قرار دارد.

فی المثل اگر آقای «مورتیمر. م. مورتیمر» هم به ایران می آمد، و می خواست از قضیه ی يك مرد ولایتی و مسافرت او به تهران، يك فیلم ۸ میلیمتری سرگرم کننده، برای تفریح اهل بیت درست کند، یقینا همینطورها از کار درمی آید.  
فیلمی که به خاطر موضوعش، با فریاد، ادعای ایرانی بودن دارد، اصلا ایرانی نیست، مگر به صورت خیلی باسمه یی، و از دید خارجی وار، که ایها الناس، اینست مرد ولایتی ایرانی، وقتی به پایتخت می آید. (که مشکل «آقای هالو» می تواند مشکل هر شهرستانی دیگری در هر جای دیگر دنیا باشد. به صرف این «قضیه»، فیلم ایرانی نمی شود).

فیلم ایرانی نیست، به این دلایل:  
- طرز صحبت و مکالمات هالو جعلی ست، که در نتیجه فقط شخصیت او را مضحك می کند (بی هیچ فایده یی).

- زن هر جایی قاعدتا نباید اینجوری باشد: جلوی آینه ی خیاطخانه مثل دختر بچه ها قهقه بخندد، یا توی اتاق روی تخت، یکبر لم بدهد - که خیلی فرنگی وار است... شاید آقای مهرجویی مدت ها از اینجا دور بوده و فراموش کرده، شاید هم اینجوری تصویری تر است.

- قهوه چی واقعا به این صورت وجود دارد؟ يك قهوه چی ایرانی، از آن قماش، و به این صورت؟

- رویاها کلا غیر ایرانی ست، حتی اگر موضوع ایرانی مثل عروسی داشته باشد - مخصوصا رویای اول در مسافر خانه، برداشت کامل از يك رقص «استریپ-تیز» با موسیقی و حرکات خاص آن. حتی زن هم فرنگی ست.

- شخصیت ها و قسمت مربوط به معاملات ملکی شدیداً اغراق شده است.  
چرا؟ - راستی با این اغراق، از «صمیمیت» بدور نیفتاده اند؟  
- پیک نیک کنار رودخانه، کاملا فرنگی ست.

و غیره....  
قبل از آنکه جواب بدهید، بنده توضیح حاشیه یی را هم بدهم، فیلم چون ایرانی نیست، سعی دارد با «رنگ محلی» یا به قول خودتان Local Colour این نقطه ضعف را بپوشاند:

تارزن در گاراژ - برنامهی گل ها - رقص قهوه چی - مراسم عرق خوری -

تارزن‌ها - و بسیاری از مزه‌های زیادی فیلم.  
سوال دیگری که پیش می‌آید این است که هر يك از شخصیت‌های این فیلم چه‌شان شده؟ چرا اینطوری هستند؟

از این سوال می‌رسیم به عدم شخصیت پردازی.

۱- شخصیت هالو - چون محیط قبلی آقای هالو نشان داده نشده، در نتیجه برخلاف قصه اصلی، هالو، اساساً «هالو»ست. نمونه‌ی يك شهرستانی نیست. بهمان علت جعلی بودن طرز صحبت، و نشان ندادن شخصیت واقعی. رجوع می‌دهم به فیلم «راه بدکاران» اثر «مائورو بولون لیمانی» که این داستان و این فیلم دقیقاً با آن مطابقت دارد - در «راه بدکاران» دقیقاً محیط روستایی پسر و بستگی‌های او، با زمین - اقوام - و اخلاق روستایی، نشان داده می‌شود، که در نتیجه انعکاس حوادث بعدی، در پسر، قابل قبول و فهمیده شده است... پسرک به خاطر محرومیت‌هایی که داشته - و دقیقاً نشان داده شده - در برخورد با يك زن زیبای هرجایی همه چیز را می‌بازد.

اما در فیلم «هالو» با در نظر گرفتن اخلاق خاص ایرانی (شهرستانی) که نجابت شرط عمده و اصلی آنست، اصلاً روشن نیست، که در پایان، پس از آگاهی چرا هالو حاضر می‌شود زن هرجایی را بگیرد.

حتی درباره‌ی راستگو بودن هالو، بغیر از جمله‌یی که خود او بر زبان می‌آورد: «من دروغ نمی‌گویم» هیچ توضیحی درباره‌ی صداقت او داده نمی‌شود. (خودداری از امضای سند کدایی، ربطی به صداقت هالو ندارد، هر آدم دیگری هم بجای او بود، امضاء نمی‌کرد.)

و بخصوص بخاطر اینکه محیط «دغل» فعلی تهران باز دقیقاً نشان داده نمی‌شود. (مگر در صحنه‌ی فوق‌العاده غلو شده‌ی «بیابان»!) - به این ترتیب که: قهوه‌چی، مرد بسیار خوش مشرب و صادقی‌ست، و هرجایی بودن زن را، او به هالو می‌گوید - لات، لات جوانمردی‌ست، اول می‌گوید: «زن را ول کن» و بعد می‌زند - زنک هم زن مهربانی‌ست و بی‌چشمداشت فوق‌العاده‌یی حاضر است خود را تسلیم هالو بکند - حتی باز به یاد بیاوریم مسافرخانه‌داز هم مرد بسیار مهربانی‌ست - و گذشته از اینکه در مورد گم شدن چمدان، اصلاً حق با گارژدارست - عمل گدای شل قلبی هم حتی در فیلم از طرف قهوه‌چی توجیه می‌شود... در نتیجه محیط مخوف تهران اصلاً در نمی‌آید - محیط قبلی هالو را هم اصلاً ندیده‌ایم و نمی‌دانیم چیست، پس برخوردی هم بوجود نمی‌آید.

توضیح می‌دهم: زمینه‌ی هالو مشخص نیست، و کارگردان عاجز است از آفریدن محیط دغلی که برای تهران در نظر گرفته، در نتیجه برخورد فیلم به وجود نمی‌آید.

که در نتیجه تمام فیلم، قضیه حماقت يك آدم هالوی ابله است، که حتی فکاهی هم نیست. و علی‌رغم نمایی که حقیقتاً بنده را «ضربه» کرد: نمای صد در صد چارلی چاپلینی: هالو روی نیمکت در میان شاخ و برگ درختان، (چارلی در پارک - و غیره) با کتاب و صدای پرندگان که البته باز هم فکاهی نیست (که البته هیچ چیز دیگری هم نیست).

۲- شخصیت زن روشن نیست، بخصوص در مهمترین قسمت فیلم، هنگام خواستگاری هالو از او - که اصلاً توضیح داده نمی‌شود چرا حاضر نیست زن هالو بشود، در صورتی که برای این نوع زن‌ها، ازدواج بهشت دور از

دسترس و مهمترین آرزوی آنهاست، اما هیچ توضیحی ندارد. اگر هم بگوییم از ترس لات است، آنهام حدس خودمان بوده، بغیر از صحنه‌یی که لات دست او را می‌فشارد، فیلم هیچ توضیح دیگری بر تأیید این فرضیه نمی‌دهد.

۳- و خلاصه، شخصیت قهوه‌چی معلوم نیست، شخصیت متصدی معاملات ملکی هم - و به همین نحو.

و از این عدم شخصیت پردازی است که فیلم - و کارگردان - گرفتار «تیپ» سازی شده است.

نتیجه اینکه چون فیلم شخصیت پردازی ندارد، ضربه‌های روحی که به هالو وارد می‌شود، عاجزانه ناچار است از طریق ضربه‌های جسمانی نشان داده شود؛ مثل دو صحنه‌ی کتک خوردن هالو - «راه بدکاران» را بیادبیاوریم که پسر، نخست از نظر روحی خرد می‌شود و نزول می‌کند، و ضربه‌های جسمانی برای او انتهای قضیه نیست، زیرا باز هم به دنبال زن می‌رود. درست در صحنه‌های قهوه‌خانه کذایی است که فیلم، از سینما به تآتر سقوط می‌کند. اما قبل از آن هم، فیلم، خیلی از تآتر دارد.

۱- کارگردان خود متوجه این نکته هست، و برای آنکه از شر تآتر بودن نجات پیدا کند، بیخودی آدم‌هایش را به بیابان می‌برد، و بیخودی در خیابان‌ها راه می‌اندازد تمام صحنه‌های راه‌پیمایی هالو و زنک زاید است....

صحنه فروش زمین هیچگونه علت سینمایی ندارد.

و از اینجا به یک نتیجه‌ی اصلی می‌رسیم، تمام صحنه‌های خارجی در فیلم زاید است.

حتی صحنه‌های رویاها را نیز کارگردان برای سینمایی کردن اضافه کرده، و می‌توان تمام را برداشت بدون آنکه لطمه‌یی به فیلم بخورد، که در نتیجه رویاها نیز زاید است... - و بخصوص که آن رویای اول، پرداختی این چنین وقیح هم دارد.

۲- قهوه‌خانه مرکز و محور تآتر بودن فیلم است. رجوع فرمایید به اصل نمایشنامه و کل صحنه‌های قهوه‌خانه در فیلم.

۳- در صحنه معرفی قهوه‌خانه بخصوص، به سبک تآتر، یک عده وارد صحنه می‌شوند، شیرین کاری می‌کنند، و بعد خارج می‌شوند، مثل گدای شل - قهوه‌چی - جاهل - زوج خارجی - و غیره....

۴- و آنچه باب قضیه‌ی تآتر بودن فیلم را با اثبات می‌بندد، بازی‌هاست... فکر نمی‌کنم در این مورد جای حرفی باشد....

سخن آخر درباره‌ی کشداز بودن جمیع صحنه‌های فیلم است، که اگر بخواهیم آنها شماره‌گذاری کنیم، بی‌اغراق می‌توان تمام فصل‌های فیلم را به دنبال هم ردیف کرد.

بنابراین ما را با ذکر دو صحنه فقط معاف بفرمایید:

- صحنه‌ی گاراژ.

- صحنه‌ی خیاطی.

والخ...

اگر بگوییم از مهرجویی بیش از این انتظار داشتیم، لابد می‌گویند  
پیشداوری. اما گفتیم پیش‌داوری ما چه بوده.  
پس ببینیم نکات مثبت فیلم کدامست.  
صحنه‌یی که مرد تارزن در قهوه‌خانه آواز سر می‌دهد، خوبست، که ظاهراً  
به کارگردانی ارتباطی ندارد.  
اصلاً به‌تعمیر نیستیم به دنبال نکات نباشیم. قضیه‌ی صمیمیت و صداقت را  
هم کنار بگذاریم، و «فیلم خوب» خودمان را محک قرار دهیم، که برای آن،  
احتیاجی به زیربنا هم نیست.

## (۱) پستیچی

### فیلمی البته «متفاوت» و به ویژه برای روشنفکر در حال توسعه!

با بشارت‌ها و نویدهایی که فیلم «گاو» بهنگام نمایش می‌داد امیدهایی یافتیم برای پیدایش يك سینمای ایرانی و اینك بعد از دو سال با تماشای «پستیچی» از همان سازنده می‌فهمیم امیدمان وهمی بیش نبوده است.

گاو فیلمی بود صادق، بی‌شك معایبی داشت که آنرا در «يك قدمی يك فیلم فوق‌العاده» قرار می‌داد اگر تظاهراتی به روشنفکر مابی در آن نهاده شده بود آنقدر رأستگو و صمیمی بود که میشد به راحتی پذیرفت. اما این نکات و قصد «گنده‌گویی» و دانش سینمانمایی در این یکی فیلم آزار دهنده است و به غلط می‌پنداریم «سینمای متفاوت» که اینروزها اصطلاحی عمومی می‌شود حتما باید یکصد و هشتاد درجه با فیلم فارسی فاصله داشته باشد.

درد بزرگ ما در بسیاری از جلوه‌های سازندگی همین «متفاوت» سازی است چون نمی‌توان متفاوت ساخت و دائما معیارهایی را که می‌خواهیم متفاوت آنرا بسازیم لژ نظر دور داشت.

وجود «اصل» که متفاوتش را می‌سازیم در کنارمان گاه برابر با قانون «اسموز» در اثر متفاوت هم نفوذ می‌کند. بدون اینکه گاه بخواهیم و گاه بدانیم غم و وسواس متفاوت سازی چه بس آنقدر ما را از هدف دور می‌کند که آثاری می‌سازیم که با سینما هم «متفاوت» می‌شود.

پستیچی خیلی چیزها قصد دارد بگوید در آغاز آنرا همچون يك فیلم دارای «تز» و صاحب پیام می‌پنداریم و اما همینطور که پیش می‌رود کلاف سر درگم می‌شود و کم‌کم مبدل می‌شود، به فیلمی با صحنه‌هایی از بازی درخشان انتظامی، نصیریان و فرسی و دیگر هیچ - از همه آنها تیکه ادعا کردند فیلم را پسندیده‌اند؟ پرسیدم چه داشت؟ جواب دادند بازی‌های خوب از سه نفر - یعنی چهره سازنده فیلم و آنکه باید با رشته‌ها و پودهایی تمام عوامل و مهره‌های تشکیل این سرنوشت جمعی را در جهت منطقی‌اش پیش برد پشت بازی و ایفای نقش محو می‌شود تا آنجا که علنا می‌بینیم خالقین و پیش برندگان حادثه و آنها که درام را می‌تنند خود بازیگران‌اند بدون اینکه نتیجه‌ای جمعی

عاید شود.

این سیماها که بعضی هاشان مظهراند و نشانه و باید سرنوشت خود را بسازند و از برخورد سرنوشت هاشان با هم و با حوادث گاه متنازع، مسئله‌ای بدست آید می‌بینیم در يك بلا تکلیفی میمانند و آنجاست که فقط بازیهای سه آکتور مسلط ماهرانه خلاء را می‌پوشانند و اما نمی‌توانند جهتی بنمایانند جز اینکه يك «چشم بندی» بشمار آید.

بار نیت‌الله‌خان را انتظامی می‌کشد و بار آقایی را نصیریان و بار پزشک دام پزشک فیلسوف را فرسی و سازنده فیلم فراموش می‌کند که آنها باید حادثه را نه تنها جدا بلکه با هم پیش برند و آنچه را که در انتظارش باید باشیم پیش آورند و این انتظار مثلا چیز دیگری باید باشد و سوای آنچه که بقول فرنگی‌ها می‌گوییم (۱).

### Coup du Theatre

پایان که عبارت است از کشته شدن زن پر حرارت بدست شوهر بی حرارت که باز چیزی عایدمان نمی‌سازد جز اینکه تماشاگر بی‌خبر آموخته شده به فیلم فارسی را که دستورالعمل «کودو ته آتر» را برای انباشتن خلاءها در بعضی آثار نمایشی منجمله سینما نمیشناسد پس میتواند به راحتی گول خورده و راضی شود و از ابتدا عینک «متفاوت بینی» را آنچنان به چشمان بیننده گذاشته‌اند که خود نمیدانند و همچنین روشنفکر در حال توسعه را هم با گنده‌گویی‌های پا در هوا راضی میسازند و به صرف مثلا نشان دادن يك صحنه جنگ ویتنام در تلویزیون (منظور این نیست که چنین صحنه‌ای در پستی است اما نظایرش هست که می‌رسیم) بدون اخذ هیچگونه نتیجه مثبت یا منفی او را می‌توان قانع ساخت که قصد انتقاد از جنگ ویتنام است، نظیرش را می‌خواهیم در پستی بیابیم: «خوک» است که مثلا با يك «قرارداد» پوچ می‌شود مظهر تسلط غرب بر شرق و دنیای خاج پرست و دنیای غیر خاج پرست و یا صرف شنواندن فرمان‌های نظامی که نمی‌تواند چیزی عاید سازد و فقط روشنفکر در حال توسعه را که سطحی می‌پذیرد و سطحی داوری می‌کند و سطحی بیان هیدارد راضی می‌سازد.

به هر حال برمی‌گردیم بر محتوی و مضمون اثر - دنیائی است آشنا برای ما، شمال ایران، نیت‌الله‌خان مظهر فنودالیسم در شرف زوال، آقایی مظهر يك فرد که می‌دود می‌دود تا از نتایج آن دیگران بهره برند و کارش همچون کار يك «سزیف» مدرن جلوه می‌کند. و یا دکتر است که فلسفه می‌شناسد و دانش پزشکی و دام پزشکی و روان پزشکی. اینها را گویا سازنده فیلم از يك قضای دیگر که اثری غربی باشد به عاریه گرفته و در صحنه بازی دیگر رهایشان کرده اولاً چرا - آیا منظور به فیلم آوردن يك اثر دیگر بوده است که چیزی احساس نمی‌شود! آیا ساختن يك دنیای ذهنی و فانتزی است که آنقدر عوامل مبتدل روزمره و رالیسم ارزان در آن آمد و رفت دارند که نمی‌توان مرز عینی بودن و ذهنی بودنش را یافت و حقیقت را از تخیل آنها به آسان‌ترین شکل‌های آن از هم مشخص کرد.

تمام کوشش نیت‌الله‌خان چه نتیجه‌ای عاید می‌سازد - دوندگی‌ها و عرق ریزی‌های آقایی چه بهمراه دارد - اینهمه سخن رانی دکتر - چه بدست ما می‌دهد - می‌گوئیم همانهایی را می‌دهد که صرف شنیدن فرمان نظامی و یا

۱- پیش آمدهای شدید و ناگهانی در جریان يك حادثه



سخن از خنزیر راندن. يك جهت داوری را ممكن است بما بدهد در ارزیابی يك نظام خشونت‌یاد استعمار، منظور بجای مقبوله - اما اگر قرار باشه چنین برداشت‌هایی به بیننده از طریق خود بگذرد آنوقت نباید بدانیم تکلیفمان با مشاوران چیست - او چه می‌گوید - واقعه آنهاست که رساله ساختن هنرهای ملی خود را داشته‌اند با فرستادن پیام با این نوع الفبای «مورس» وظیفه نشان را انجام داده‌اند؟ - چنین بوده‌اند (کورو ساوا) ها و (رای) ها - می‌رسیم به تنها «ارزش» یعنی «متفاوت» بودن آیا متفاوت بودن با آن سینمای مفتضح افتخار است و باید به آن بالید؟ سالها است که فیلم‌های مهمل غرب، به ایران می‌آید که بسیار «بهتر است» از آن سینمای بد که از حدود سی سال پیش در ایران وجود دارد آیا آنها به این دلیل که متفاوت است پس با ارزش‌تر؟! - اگر بگویم آن غربی است و این شرقی باز سخنی است بی‌معنی. نمایاننده روحیات و مشخصات زندگی برونی و درونی فردی و جمعی يك ملت تنها نشان دادن مناظری از وضع جغرافیائی سرزمین مسکونی آن ملت یا گوشه‌هایی از چگونگی زندگی آن ملت نیست و یا حتی شنیدن زبان آن ملت از بلندگوی زیر یا اطراف پرده این ارزش را نمی‌سازد. تمام فیلم‌های فارسی مناظری از ایران دارد و از زندگی مردم ایران، بدون اینکه سعی داشته باشند آنرا در جوراب ابریشمی ببینند و همه فیلم‌های خارجی را هم به زبان فارسی می‌شنویم - نه اینها نیست که برای ما سینمای ملی به وجود می‌آورد بلکه آن قدرت‌ها و آن ضعف‌ها و آن شادی‌ها و ناکامی‌ها است که از زندگی خاص ما ناشی می‌شود و خود حوادث دیگری را موجب می‌گردد که حوادث فردی و جمعی ما را می‌سازد اینها که گفتم آسان‌ترین و مبتذل‌ترین وسایل و اسبابی است که می‌توان برای ساختن يك محیط ادعائی ویژه بکار برد - همانند آن فیلم فارسی بهار که ادعا می‌کرد در دل شب زیر بازارچه اگر پرسوناژ قصه‌اش را وامی‌دارد عبور کند قصدش «تنها نشان دادن اوست» او نمی‌داند که منظور از تنهایی، تنهایی فیزیکی و صوری نیست بلکه تنهایی عاطفی و احساسی است. يك آنتونیونی (مونیکاوتینی) را در میان ازدحام و جمعیت بورس «تنها» نشان می‌دهد در فیلم «گسوف». و در میان يك گروه (ژان مورو) را یا تنهایی‌هایش روبرو می‌سازد در فیلم «شب» و در يك حدبالاتر هاملت است که تنهاست در «قصر السنور» و یا «چارلی» قلندر است در میان يك جامعه و یا يك شهر که او نمیتواند با آن «جور» شود. اگر چنین باشد پس امیر ارسلان در بیابان قلعه سنگباران و تارزان در جنگلهای افریقا «تنها» ترین افراد روزگارند. آنوقت همان فیلمساز می‌آید برای نشان دادن «سیاه‌لی» يك فرد از رنگ چهره سیاه استفاده می‌کند - اینهاست عوامل آسان و مبتذل که راهبایی نشان می‌دهد. به ایجاد يك سینمای به اصطلاح «ملی» مورد پسند روشنفکر در حال توسعه و دیگران هم سعی می‌کنند بیش و کم بر همان عوامل سینمای «متفاوت» خود را بسازند.

عدم موفقیت سازنده دنیای پستی که در آن عوامل و مهره‌ها باید با يك تحول ناشی از بینش فیلمساز خط سرنویشت خود را بسازند و در جهت آن پیش روند تا آنجا که شبکه‌ای بوجود آید در آن است که مثل تمام بازیگران مهره‌هایش را قشنگ می‌چیند و آنوقت در بازی دادن نشان دوچار عدم مهارت می‌شود و بعضی از مهره‌ها که خود جهتی برای پیشبردشان ولو نا صحیح می‌یابند به پیش می‌روند و در اصطلاح معمولی «گلیمن‌شان» را از آه بیرون می‌-

کشند» مثل انتظامی، نصیریان و فرسی که هر يك بازیگری هستند در سطح بسیار بالا و در نمی‌مانند و اما به بازیگران بی‌تسلط و کارناشناسی مثل ایفا کننده نقش مهندس غرب‌گرا وقتی برمی‌خوریم که محروم است از راهنمایی برای تحول دادن سیما یا پرسوناژ آنوقت سیمایی می‌سازد که مسطح است و فقط دارای دو بعد طول و عرض. و در يك حد بسیار عادی‌تر که بازیگر معمولی باشد و سیما بسیار معمولی‌تر می‌شود مامور وصول طلب بانك و یا آن دو مامور که برای دستگیری دکتر می‌آیند و بعد هم مثل پیچ و مهره اجتناب‌ناپذیر حادثه می‌شوند که در جاهای غیر مربوط هم می‌توانشان دید. به این طریق دنیای فیلم پستیچی با يك هرج و مرج به پیش می‌رود و لحظاتی به چشم می‌رسد مثل مهمانی که چیزی دربر ندارد جز مهمانی و اگر دوربین در جستجوی منش سیمایا می‌گردد به فیزیک و ظاهر او قناعت می‌کند که هدف از پژوهش در منش تنها عکسبرداری از وضع ظاهری نمی‌تواند باشد، مگر در سنت فیلم فارسی‌سازان. چرا سخن از این پیش آمده که خوك مظهری است از دنیای استعمارگران که مهندس غرب‌گرا می‌خواهد آنرا جانشین گاو و گوسفند سازد - چه عاملی مانع از این می‌شود که در این دنیای مظاهر و نشانه‌ها این گرایش را فقط به خوك محدود سازیم! پس ادامه می‌دهیم و می‌شود گوسفند مظهر دنبال روی بدون اندیشه و گاو مظهر استثمار زدگی چونکه همه چیزش را چون مصرف دارد می‌گیرند و می‌برند و حالا فکر کنیم خوك حرام را که استعمارگران با لذت می‌خورند بخواهیم جانشین گوسفند و گاو حلال که استعمار شدگان می‌خورند و دنباله‌رو است و همه چیزش مفید بسازیم، چه فلسفه‌ای از کار درمی‌آید و نتیجه «تست» چیست! همانها که بدرد روشنفکر در حال توسعه می‌خورد که به يك اشارت راضی می‌شود و جهانی کشف و نتیجه‌گیری در خود «احساس» می‌کند. گویا پستیچی همه چیزش با هم می‌آید - آن موزیک خوب فرحت برای فیلم گاو جایش را در پستیچی به يك موزیک می‌دهد که نه توصیف می‌کند و نه درامی را تقویت - فقط تزئین است - موزیک تزئینی آنها در يك فیلم که سرنوشت‌ها باید بافته شود و يك درام مثلا بشری از آن زاده گردد چه معنی می‌تواند داشته باشد؟

حالا اگر این «تفاوت»ها فقط در این است که در پستیچی اغلاط املائی و انشائی سینمای رایج فارسی را که در آحاد تولیدی‌اش می‌شناسیم وجود ندارد ما هم متفاوت بودنش را می‌پذیریم همانطور که مردم عادی سینمارو پذیرفته‌اند و اما واقعا این تفاوت‌ها برای يك فیلم‌ساز که همه او را در آغاز کارش به‌عنوان يك اندیشمند تحویل گرفته بودند کافی است؟

مثل اینکه سینمای متفاوت ما هم وارد يك سینمای (۲) *films a papa*

می‌شود همان‌عنوانی که ناقدان فرانسوی که از حملات و فحش‌های «کایه دو سینما» نمی‌هراسیدند به بسیاری از فیلمهای بظاهر «موج نو» دادند فیلم‌هایی که افتخارشان در «موج نو» بودنشان فقط بود نه در ارزش‌های دیگر همچنانکه مقداری از فیلم‌های ما بتازگی پیروزی را در متفاوت بودن با يك سینمای مبتذل و آسان جستجو می‌کنند.

نگاهی به فیلمهای :

## مسعود کیمیائی

از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری»: بیژن خرسند

از «دانش آکل» تا «بلوچ»: بهمن مقصودلو

## از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری»<sup>(۱)</sup>

### از زیر «بازارچه» تا «سوررئالیسم»

«قدم باز سازی سینمای واقعی ایرانی، می‌گویند که به وسیله‌ی یک کارگردان جوان باید برداشته شود... و برای برداشتن این قدم، خیلی‌ها پای خود را بلند کردند، اما وقتی به زمین گذاشتند در پشت سر خود بودند.

و می‌گویند که این مورد را باید درباره‌ی تمامی کارگردانان چه جوان، چه میانه‌سال، چه مسن، و چه تحصیل کرده یا ناکرده - تعمیم داد. خوشبختانه با وجود شکست‌های مکرر، این امر، یعنی برداشتن همان قدم، تکرار می‌شود و اینطور است که باید چشم امید به آینده داشت (از نقد فیلم «بیگانه بیا» از همین قلم، مندرج در مجله‌ی فردوسی شماره‌ی ۸۹۳ - ۱۶ دی ۱۳۴۷).

### ۱: ساختمان

«رضا موتوری» (فیلم سوم) ساخته‌ی آقای «مسعود کیمیایی» در ساختمان، پیام‌ها، نهادها و شعارها، دقیقاً ادامه‌ی دو فیلم اول اوست، یعنی بد است (بنظر بنده، درباره‌ی سومین فیلم کیمیایی نمی‌توان صحبت کرد، مگر آنکه در باره‌ی دو فیلم دیگر او نیز صحبت شود. و در ادامه‌ی این اعتقاد نقد «رضا موتوری» را از قیاس میان سه فصل از سه فیلم کیمیایی شروع می‌کنیم تا از جزئیات به کلیات برسیم:

## الف - شعار و نماد

۱- نگاهی می‌کنیم به «بیگانه‌بیا» گفتگوی سه نفره درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی، در صحنه‌ای که «سه‌نفری وارد بحث جامعی درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی و مضامین می‌کردند» در این صحنه قرار است تماشاچیان گزافی متوجه منظور کارگردان از این صحنه - و از خلال مکالمات عمیق - بشوند.

- و گفتگوهای میان دو برادر (از نقد فیلم «بیگانه‌بیا» همان مجله).

۲- قیصر شب هنگام وارد منزل می‌شود، خان‌دایی دارد شاهنامه می‌خواند، و شاهنامه را می‌بندد. قیصر سخنان جامعی درباره‌ی اوضاع و احوال روزگار، و از بین رفتن جوانمردی و غیره ایراد می‌کند.

- همینطور در صحنه‌ای دیگر قیصر با عرق‌گیر خونی، نطق مفصلی در باب انتقام و ضرورت آن و غیره و غیره به زبان می‌آورد. مستمع، خان‌دایی است. در همین صحنه، ظرف ماهی به زمین می‌افتد، و ماهی روی خاک پرپر می‌زند. (از فیلم «قیصر»).

۳- رضا، موتوری وارد منزلش می‌شود. مادرش را می‌بیند، بیخبرانی بسیار مفصلی درباره‌ی موقعیت فعلی‌اش، و در مضامین فارسی و واقعیت‌های واقعی زندگی انجام می‌دهد. مستمع، مادرش است.

- در صحنه‌ی دیگر، رضا، موتوری خونی و ملین رو به دوربین می‌ایستد و در طی یک Take پنج شش دقیقه‌ای، تک‌گویی مفصلی درباره‌ی گذشته‌اش، پیام‌های اجتماعی و هیجانی که در آن افتاده، اجرا می‌کند. در پایان تک‌گویی کنار بساط خاک‌روبه زانو می‌زند. مستمع، فرنگیس است.

- مثال دیگر: در دکان نانوايي طی صحنه‌ی مفصلی که قرار است طی آن رضا، موتوری پول را به دولت پس بدهد و به فرنگیس تلفظ کند، یکمرتبه یادش می‌افتد که درباره‌ی اصل و نسب پهلوانان قدیمی از تراژدی‌ها تحقیقات کند. (از فیلم «رضا، موتوری»).

نتیجه‌ی الف: کارگردان در هر سه فیلم خود، میان حرف‌های مهم، و تعریف یک قصه‌ی ساده که قرار است بر از حوادث و بالنتیجه برای تماشاچی عادی هم دیدنی باشد، سرگردان است حرف‌های مهمش را از طریق شعار دادن های تک‌نفره‌ی هنریستگانش (مثال‌های بالا و دهها مثال دیگر که فهرست وار می‌توان به آن اشاره کرد) و از طریق سمبول (نماد)های پیش‌پاافتاده‌ی ابتدایی (نمای درشت از کبریت در صحنه‌ی بز بزن، «دانسیستگ» - زباله‌دانی و صحنه‌ی تک‌گویی یاد شده - صحنه‌ی پایان فیلم، هنگامیکه جسته رضا موتوری را در هاشین و باله‌کشی قرار می‌دهند - در فیلم «رضا، موتوری» - و شاهنامه‌ای که خان‌دایی می‌بندد و ماهی که به خاک می‌افتد - در فیلم «قیصر» - و گبوترها و غیره - در فیلم «بیگانه‌بیا» بیان می‌کند.

و با این ترتیب فیلمش ترکیبی می‌شود از گذشته‌گویی - صحنه‌های زائد لغت‌تال کننده و توجیه‌کننده‌ی صحنه‌های حادثه - و صحنه‌های حاد.

نماد کلی فیلمسازی مستعد کیمیایی باین ترتیب خلاصه می‌شود:

فیلم‌هایش معجونی است از مفاهیم عمیق‌ی سمبولیک، و بز بزن و

## حوادث و کشت و کشتار.

یعنی ترکیب «روشنفکر - لات» بهروز و ثوقی‌ها در «رضا موتوری»، و به عبارت ساده‌تر دنیا و آخرت، که هم منتقد روشنفکر از تعابیر، شعارها و اشاره‌های عظیمه‌ی روشنفکرانه (از قبیل متلک به فیلم‌فارسی‌های دیگر). خوشش بیاید، و هم الوات از چاقوکشی‌ها و بزَن بزَن‌ها حظ وافر ببرند. اما این بخودی خود اشکال نیست، اشکال از آنجا ناشی می‌شود که مسعود کیمیایی نمی‌تواند در «رضا موتوری» بخصوص، طرف ساده‌ی (منطقی) را برای دوستداران فیلم‌های حادثه‌ای، در جوار شعارهای عمیق‌ه پیش ببرد. به عبارت دیگر فیلم ساده‌ی حادثه‌ای «رضا موتوری» صرف‌نظر از طرف عمیق‌ه‌اش، فیلم ناه‌وفق، ناقص، نارسا، و پراشکالی است. (عینا مثل «قیصر» و «بیگانه بیا».)

## ب- حادثه

حالا نگاهی میکنیم به اینکه يك حادثه در هر يك از سه فیلم مسعود کیمیایی چگونه ساخته می‌شود. (لازم به توضیح است که در هر يك از فیلم‌های کیمیایی فصل‌بندی از طریق حادثه‌هاست. مثلا در «قیصر» فیلم از چهار قتل تشکیل شده که فواصل بین قتل‌ها را صحنه‌های واسطه و زائد - شخصیت‌های محلل، و بانمک، و شعارها و پیام‌ها، پر می‌کند).

۱- صحنه‌ی افتادن بیچه در چاله: «خوب، مثل اینکه از حالا تا پایان فیلم قضیه بی‌حادثه و آرام شده است... پسر برادر امیر احمد... در جنگل در پی تماشای پرندگان مختلف، در آن چاله‌ی مجهول می‌افتد...» (نقد «بیگانه بیا» - همان مجله).

۲- صحنه‌ی تکوین قتل برادر اول، از فیلم «قیصر». قیصر وارد قهوه‌خانه می‌شود. بهمن مفید و دار و دسته را می‌بیند. بهمن مفید پنج - شش دقیقه مزه‌های نالازم می‌پرانند، در آخر صحنه جای حریف را به قیصر می‌گوید، که در نتیجه صحنه‌ی قتل در حمام بدنبال می‌آید.

مثال دوم: قیصر به دیدار برادر نامزدش می‌رود، برادر نامزدش محل برادر دوم را باو می‌گوید، و صحنه‌ی قتل در سلاح‌خانه پیش می‌آید.

مثال سوم: قیصر به کافه‌ی ساز و ضربی می‌رود. طی صحنه‌ی مفصل و همچنان زائدی محل برادر سوم را از زن رقاصه بدست می‌آورد، که در نتیجه قتل برادر سوم انجام می‌گیرد.

۳- صحنه‌ی قتل رضا موتوری برای رسیدن باین صحنه، رضا موتوری به دکان نانوايي می‌رود، تلفن می‌کند، صحبتش را ترازودار می‌شنود، و به دار و دسته اطلاع می‌دهد. ضمن همین صحنه، پیام‌های عمیق‌ه درباره‌ی از بین رفتن نسل «لاتی»‌ها - یا بعبارت فیلمساز - «لوطی»‌های زیر بازارچه صادر می‌شود. نتیجه‌ی ب: می‌بینیم که مقدمه‌ی هر حادثه‌ی را، صحنه‌های توجیه‌کننده با توجیهاتی از نوع «خلاصه، اینجای داستان را داشته باشید تا ببینیم چطور شد که پسر خاخرخواه شد.» و توضیح دهنده و در نتیجه زائد تشکیل می‌دهد. در «قیصر» حتی شخصیت «بهمن مفید» اساسا زاید است، هم‌چنان که

در «رضا موتوری». در توضیح شخصیت زائد، مهمترین کاری که بهمین مفید در «رضا موتوری» انجام می‌دهد - اگر قبول کنیم که صحنه‌ی اول فیلم بعداً به فیلم اضافه شده است - صحبت با نویسنده‌ی روشنفکر در تیمارستان است، و توجه دادن رضا موتوری به شباهت فیما بین که طی آن بهمین مفید مقادیری حرف‌های بامزه می‌زند، و رضا موتوری را از قضایای شباهت و امکان فرار و غیره خبر می‌دهد تقریباً عیناً نظیر «قیصر».

نگاهی بکنیم به یکی دو صحنه‌ی زائدی در فیلم‌های «قیصر» و «رضا موتوری» که در ساختمان فیلم هیچ‌گونه تأثیری ندارد.

- صحنه‌ی بیمارستان در آغاز فیلم «قیصر».

- صحنه تجاوز به دختر.

- صحنه‌ی رقص و آواز رقاصه.

- صحنه‌ی سرقت در آغاز فیلم «رضا موتوری».

- صحنه‌ی جنک دیوانه‌ها در تیمارستان.

و غیره... (و این «و غیره» تقریباً شامل تمام صحنه‌های «مقدمه‌چینی» دو فیلم اخیر کیمیایی می‌شود - فیلم اول که بهتر است صحبتش را هم نکنیم). کیمیایی برای رسیدن به حادثه، از شخصیت‌های زائد، صحنه‌های توضیح دهنده و بالطبع ابتدایی - نظیر همه‌ی فیلم فارسی‌ها - کمک می‌گیرد. و در تارهای همین قضیه گرفتار می‌شود و در نتیجه روال ساده و اصلی بیان‌قصه‌ی فیلمش را از دست می‌دهد.

## ۲: شخصیت‌پردازی

آدم‌های فیلم‌های کیمیایی شخصیت ندارند. انگیزه‌ی اعمالشان روشن نیست، «کارگردان - سناریست» هیچگاه غیر از شعارها، اظهار نظرها، توضیحات و اضحات و گنده‌گویی‌ها، کلید دیگری برای شناسایی شخصیت‌ها، به تماشاچی نمی‌دهد.

در بیگانه‌بیا: (اگر یادتان باشد) نگاهی بیاندازید به شخصیت‌های هر دو برادر - زن داستان - و بقیه‌ی شخصیت‌های فرعی.

در قیصر: درباره‌ی فرمان از اول فیلم توضیحات دیگران را می‌شنویم، و خودش نیز درباره‌ی خودش به خان‌دایی توضیحات مفصل می‌دهد.

و نیز خود قیصر از طریق گفته‌های دیگران (صحنه‌ی اول فیلم) و توضیحات خودش (در تمام لحظات فیلم) توجیه می‌شود.

سه برادر «گناهکار» فیلم که دیگر تکلیفشان معلومست. همین‌طوری بدجنسند. علت لازم ندارد.

(نقص شخصیت قیصر در این فیلم، به این علت کمتر بنظر حضرات رسید که از شخصیت (تیپ سنتی ناموس لکه‌دار شده، و جاهل بطور کلی، و باسماهی) استفاده شده بود. و خیلی طبیعی بنظر می‌رسید که اعمال قیصر، بدون اینکه شخصیت او در فیلم ساخته شود، موجه جلوه کند).

در رضا موتوری: شخصیت رضا موتوری فقط از طریق توضیحات شخص خودش قرار است معلوم شود. و البته کارگردان در ادای این توضیحات از

هیچ فرصتی فروگذار نمی‌کند؛ مثال: توضیحات رضا موتوری، درباره‌ی خودش به مادرش - در دو صحنه.

- توضیحات درباره‌ی خودش به دختر (و حتی یکجا از فن روانشناسی برای همه) استفاده کرده و به علت اصیلی عاشق شدنش اشاره می‌کند.

شخصیت‌های دیگر فیلم که جای خود دارند، از هرگونه سطح و بعدی عاری هستند.

همچنین لازم به توضیح است که زن در فیلم‌های کیمیایی هیچگونه شخصیت پردازی ندارد. (در باره‌ی شخصیت فرنگیس در «رضا موتوری» حتی خود کیمیایی هم باین نکته اشاره می‌کند - ماهانه‌ی ستاره‌ی سینما. شماره‌ی دوم). بطور کلی کارگردان برای ایجاد شخصیت‌هایش فقط از توضیح و کلام استفاده می‌کند. جایکه لازم می‌داند، هنرپیشه‌اش سرش را می‌آورد توی دوربین، و درباره‌ی خودش مفصلاً توضیحات می‌دهد و میرود بی‌کارش، که فیلم به حادثه‌ای برسد.

نتیجه: آدم‌های فیلم‌های کیمیایی، بجای شخصیت «تیپ» دارند، و بجای شخصیت پردازی، با توضیح و شعار ساخته می‌شوند. (ویا درواقع، نمیشوند).

### ۳: رضا موتوری

«رضا موتوری» یک قالب منطقی (۱۹) داستانی دارد، که در نهایت ضعف و عجز ساخته شده است. انگار کارگردان (شاید به خاطر پیام‌های عمیق‌اش) سعی کرده، قضایا را بنحوی سرهم بندی کند، تا به صحنه‌های شعار و نماد (اوهوم!) برسد.

هیچ طنز، کنایه شوخی و یا ظرافتی (حتی در مورد متلک به فیلم فارسی، و همچنین شخصیت نویسنده‌ی روشنفکر) بکار نرفته است. صحبت (دیالوگ)‌ها از حد انشای یک دانش‌آموز با استعداد دبیرستانی فراتر نمی‌رود، و بیانیه‌ها و اعتراض‌نامه‌ها از حد بدویبراه گفتن در نمی‌گذرد.

سطح - مثلاً - عمیق فیلم که قرار است پیام فیلم را برساند، از صحنه‌ی نویسنده‌ی روشنفکر شروع می‌شود، و اشکال کار هم از همین‌جا آغاز می‌گردد. نویسنده روشنفکر که مورد بی‌مهری جناب «کارگردان سناریست» قرار گرفته، از حد یک کاریکاتور «جری لوئیس» که توسط یک کارگردان فیلمفارسی ساخته شده باشد، تجاوز نمی‌کند. و به صورت کلیشه‌ای درمیآید که در فیلم فارسی‌ترین فیلم فارسی‌ها نیز نظایرش ندزتا بچشم می‌خورد. نگاه کنید به پیپ کشیدن، اتو کشیده صحبت کردن، و حرکات جعلی او. (یاد فیلم «دشتکش سفیده» بخیر). که فقط ریش‌بزی و عینک پستی کم دارد.

به نظر میرسد کارگردان وسیله‌ای پیدا کرده تا با شخص یا اشخاصی که طرف حساب است، تسویه حساب کند، و عقده‌هایش را خالی نماید. که «کی» و «چرا» پیش دخلی بها ندارد.

طبیعی است که این کلیشه‌ی فرسوده حتی از عمده‌ی همین یک‌کار هم بر نمی‌آید. نقش این شخصیت در مسیر داستان بکلی بی‌اهمیت است. بیاید، میرود و از واسطه فیلم بکلی فراموش می‌شود.

(شخصیت‌هایی که تا گمان در فیلم فراموش می‌شوند، کم نیستند: پدر و



مادر فرنگیس مثلا).

از طرف دیگر، فرنگیس (به خاطر روشن نشدن شخصیتش) دو طول فیلم بطور ناگهانی از رضا موتوری، بعد از دعوا، جا می‌خورد و بعد هم بلا تکلیف از طرف کارگردان رها می‌شود و خلاص.

(این تغییر شخصیت ناگهانی در فیلم «بیگانه‌بیا» هم سه‌و‌ع سابقه داشته). قالب منطقی فیلم به شدت متزلزل و ناتوان است. حتی به ضرب تغییرات و تفسیرات مفصل هم نمی‌شود این قضیه را پوشانند.

فیلم میان لحن‌های متفاوت در نوسان است. از فکاهی (نویسنده‌ی روشین - فکر - عباس قراضه) تا رمانتیک (موتورسواری‌های مختلف) از «سوررئال» با صحنه‌ی معروف سوررئالیستی‌اش که رقاصه‌ای تبدیل به بزه می‌شود تا دم بازارچه‌ای (بازارچه، و مخلفات)، و از حماسی (ممد دلکی) و گذشته‌چاهل‌های (محل) تا عشق و ناکامی (مرگ در زباله‌دانی).

حوادث بطرز باور نکردنی و ناشیانه‌ای سر هم بندی شده، و عیناً نظیر «قیصر» و «بیگانه‌بیا»، فیلم از ضعف اساسی سناریو برخوردار است. و اگر قرار است از طریق تفسیرهای خوش بینانه، ضعف‌های اساسی قالب فیلم را توجیه کرد، چرا باید درباره‌ی سایر فیلم‌های فارسی‌ها خاموش ماند، و از تفسیرات نجات بخش، در حقشان دریغ کرد؟ چرا نگوییم که هر ضعفی در هر فیلم فارسی عمدی بوده است؟ چرا نه؟

البته می‌شود فیلمی ساخت که قالب داستانی منطقی نداشته باشد؛ نظیر «۸۵» فلینی، بشرط اینکه صحنه‌ی تیمارستان کنایی، صحنه‌ی «سوررئال» کوتاه مدت و منحصر بفرد یک فیلم زیر بازارچه‌ای نباشد.

پیام فیلم قطعاً درباره‌ی مسائل بسیار مهمی است که متاسفانه نظیر هر فیلم بد دیگری (که احتمالاً هر فیلم بد دیگری هم لابد پیام‌های مهمی دارد)، این پیام «به صورت» «شکار» باقی می‌ماند، و «داستان ساده» فدای گنجه گویی‌های «کارگردان - سناریست» می‌شود. (اما اینکه سخنرانی پنج - شش دقیقه‌ای در مذمت فیلم فارسی و یا مثلاً آواز خواندن - و یا نخواندن - فردین را مسخره کردن، چه جور پیام لازمی است، بماند) حالا دیگر هر کسی می‌داند که حرف گنده، فیلم خوب، و حرف کوچک، فیلم بد نمیسازد، و اصلاً «حرف» حرف است، و گنده و کوچک ندارد.

ابزار رساندن حرف یعنی «سینما» به بیننده، موضوع اصلی و یگانه است. به عبارت ساده‌تر یک کارگردان خوب می‌تواند پیامش را از طریق یک داستان ساده بیان کند... بی‌آنکه هیچ احتیاجی به شعار فرمایشات عظیمه یک مسائل عمیق داشته باشد. بی‌آنکه لازم باشد داستان ساده‌ی خود را فدا کند، (اگر اصلاً معتقد باشیم که کارگردان عزیز ما می‌تواند داستان ساده‌ای را بیان کند، و شعارها و غیره و ذلك در واقع در حکم روزنه‌ی فرار نیست). و بی‌آنکه لازم باشد هنر پیشه‌ی فیلمش را سوار بر موتور، با شگم پاره دقیق طولانی به همراه آوازهای سوزناک دور شهر بگرداند، و علقبت موتورش را به ماشین زباله‌کشش بکوبد. هنگام هر گد، قهرمانش پل بزند. و حتماً پیش از مرگش جملاتی حکیمانه و پر معنی بگوید که جنازه‌اش را داخل قسمت زباله‌دانی ماشین زباله‌کشش بگذرانند. و ماشین عروس پشت سرش راه بیفتد.

## ۴: کارگردانی

— کارگردان، «زمان» نمی‌شناسد (به انضمام کلی چیزهای دیگر!)  
مثال اول: زد و خورد طولانی داخل کارخانه، پس از سرقت، که جان بیننده را به لب می‌آورد.

مثال دوم: موتور سواری بیش از اندازه طولانی دختر و پسر در راه رسیدن به «دانسینگ»، احتمالاً بخاطر آنکه به آواز خواننده مطابقت کند.  
— فیلم، «اینترکات» های زائد دارد. نظیر صحنه‌ی سرقت که ناگهان وسط جریانات، کارگردان به نشان دادن آهن‌آلات و طرز تهیه و چکش‌کاری يك قطعه آهن مذاب می‌پردازد. (انشاءالله که قرار نبوده از این طریق پیامی بماند).

— رسم روز استفاده از تصنیف طبق معمول در اینجا هم به نوعی بکار رفته و در این آش درهم جوش مشکلی به مشکلات عدیدة اضافه کرده است.  
— فیلم مملو از اشتباهات بدیهی کارگردانی است، از قبیل اشتباه در جهت‌ها (صحنه‌ی ورود آقایان سارقین به حسابداری کارخانه). — و در زمان‌های داده شده. (صحنه‌ی رسیدن رضا موتوری با پای پیاده از کنار ماشین «رولز رویس» تا دالان خانه، که در مراجعتش با موتور سیکلت، تبدیل به مسافتی بسیار طولانی می‌شود).

— صحنه‌ی عشق‌بازی تماما از نماهای درشت تشکیل شده، که گاه از شدت نزدیک شدن دوربین به صورت هنرپیشه‌ها، هیچ چیز (الا جوش‌ها و مناقذ پوست) دیده نمی‌شود بدون هیچ منطق از حرکات عمودی و افقی دوربین با چرائقال استفاده می‌شود، بی‌آنکه لزومی داشته باشد. (در صحنه‌ای که رضا موتوری درباره‌ی موتورس توضیحات لابد لازمی به دخترک می‌دهد، دوربین ناگهان پز درمی‌آورد). و نه اینکه خیال کنیم فیلم هیچ چیز خوبی ندارد، البته که دارد. مثلا وجود نوجهی ممد الکی فکر بسیار خوبی بود — و همینطور صحنه‌ی چاقو خوردن رضا موتوری، و اساسا فصل دعوی جلوی پرده‌ی سینما، که تنها مورد تطابق پیام کارگردان و مسیر منطقی «سینمایی — داستانی» فیلم بود. «منطقی است که رضا موتوری پول را در محلی که می‌شناسد — سینما و تراس آن — مخفی کند، و از اینجا صحنه‌ی یاد شده آغاز شود، و پیام در «فیلم بازی کردن» رضا موتوری «فیلم بر»، در حضور يك تماشاچی فقط — نوجهی ممد الکی بخوبی منتقل شود).

## ۵: نتیجه

مسائلی که در بالا ذکر شد، گرفتاری هر فیلم‌فارسی دیگری است: نداشتن لحن یکدست — عدم منطق داستانی (در فیلمی که اساس داستانی دارد). — سوز و گداز فراوان — شعار — بزن بزن — عدم شخصیت‌پردازی و در نتیجه تغییرات ناگهانی و خلق الساعه‌ی شخصیت‌ها — بدجنس‌ها خیلی بدجنس — خوش جنس‌های خیلی خوش‌جنس — «جیمی» آرتیسته — شخصیت‌های زائد — صحنه

های زائد - کلیشه‌های عتیقه - روابط نامربوط - ساز و آواز - مزه‌های دوبله‌ای - و غیره و غیره... (فرق فیلم‌های کیمیایی با دیگر فیلم فارسی‌ها از قرار شایع باید در «نیت پاک» و «صمیمیتش» باشد - که انشاءالله و الحمدالله).

«بیگانه بیا» و «قیصر» گرفتار این مسائل بودند، و «رضا موتوری» هم هست (اولین بار که فیلم «قیصر» را نشان می‌دادند، این بنده غایب بود. بعدها هم که مشاهده شد، دیگر مجال بحث نبود. و حال به جاست این توضیح داده شود که «قیصر» و «بیگانه بیا» و «رضا موتوری» هر سه با اشکالات یکنواخت و ضعف‌هایی یکسان پرداخته شده‌اند. معایب هر يك به نحوی در دیگری هم هست. و از «بیگانه بیا» تا «رضا موتوری» نه فرازیست و نه نشیبی. و اگر تفاوتی به چشم می‌آید، از آنروست که سرنوشت فیلم‌های کیمیایی به این بستگی پیدا می‌کند که «فکرهای» سینمایی‌اش - نظیر صحنه‌ی قتل در حمام فیلم «قیصر»، و نزاع در تراس سینمای فیلم «رضا موتوری» - خوب از کار درآمده باشند یا نه، و کل فیلم هیچ مطرح نیست.

(اشاره می‌دهم به این نکته که کیمیایی در واقع فیلم ساز فکرهای لحظه‌ای است. و از یافتن سه - چهار فکر جالب - به زعم خودش - اساس داستانی يك فیلم را بنا می‌کند).

و تا فیلم چهارم کیمیایی، خلاف این اعتقاد را ثابت نکرده، در پایان فیلم سومش، نظر منتقد، همینست که ملاحظه فرمودید.

## از «دانش آکل» تا «بلوچ»<sup>(۱)</sup>

### الف: دانش آکل - اسطوره‌ای در حال زوال!

قصه‌ی چند صفحه‌ای «صادق هدایت» به کیمیایی فرصت جولان داده است تا اگر صاحب ذوقی باشید و اگر از خلاقیتی که دوستان در پاره‌اش قلم زده‌اند برخوردار باشند در اثبات آن بکوشند، زیرا او می‌توانست با خلاقیت در هوای قصه هدایت مکمل کار هدایت باشد و یک چیزی بزرگتر از آن ولی متأسفانه دانش آکل چنین نبود. هر چند که در قیاس با سایر آثار سینمای ایران فیلم برتری است ولی بهیچوجه شاهکار نیست (شاهکار یعنی چه!) و این دلایل بسیار دارد.

ابتدا باید خاطر نشان کرد که دانش آکل یک سامورایی نیست در حالی که بنظر می‌رسد کیمیایی خواسته است به دانش آکل شخصیت یک سامورایی را بدهد ولی با تصاویر غلطی که از یک سامورایی در ذهن خود دارد، دانش آکل شخصیتی دو بعدی و سمیایی آبکی پیدا می‌کند.

یک سامورایی تنهاست، مصمم و بی‌پروا است ولی عاجز نیست، ناتوان نیست، به خاطر عشق آنچنان غلیل نمی‌شود که به شراب و دامان زنی آنچنانی (که می‌دانیم) پناه ببرد و بعد چنان مست شود که تا قلمرو خواری سقوط کند و آلت دست این و آن گردد، این چنین است که دانش آکل کیمیایی، دانش آکل هدایت هم نیست، از آن اصالت، بزرگواری، آزاد منشی، صفا و صمیمیت در وجودش خبری نیست و بیشتر خصوصیات قهرمانهای سایر آثار کیمیایی را دارد.

دانش آکل در اتمسفری کاملاً ذهنی بیان تاسف‌باری است از دورانی که صادق هدایت مشتاقانه راوی آنست، به عبارت دیگر اسطوره‌ای است در حال زوال که هدایت از پایان چنین اسطوره‌ای متأسف است و به این آسانی حاضر نیست از آن دل برگیرد.

دانش آکل در قالب یک مرد عامی، انسانی است اندیشمند، تنها، بیمار - گونه که تیرگی بر زندگیش چنگ انداخته است. دانش آکل آدمیست آزاد که آزاد زیسته و می‌خواهد آزاد زندگی کند و بهیچوجه حاضر نیست این آزادی را از دست بدهد حتی به بهای ازدواج با مرجان. رویهمرفته دانش آکل هدایت از مشخص یک اثر نسبتاً خوب برخوردار است ولی دانش آکل کیمیایی این -

چنین نیست.

علم توانایی کارگردان برای برگرداندن این قصه به سینما (هرچند زیر نلم اقتباس) از همان لحظاتی اول به وضوح پیداست. فیلم با این جمله قصه هدایت شروع می شود. «همه اهل شیراز می دانستند که داش آکل و کاکا رستم سیاهی یکدیگر را با خیر می زدند». اگر کیمیاژی در کلوش تسلط می داشت احتیاجی به آوردن این سطر از قصه هدایت نبود بلکه می توانست حق مطلب را خیلی راحت با تصویر بیان کند و یا در پایان فیلم هم نقل سطر دیگری از کتاب «جوف کور» هدایت بی مورد است. این نشان می دهد که کیمیاژی تسلطی را که لازمی یک سینماگر هوشمند است - به مفهومی که دوستان و یاران بلوفایش می گویند - ندارد. بهر حال کیمیاژی به این قصه چند صفحه ای هدایت که می توانست مایه ای غنی و محکم باشد اجبارا و بخاطر بلندتر کردن فیلمش چیزهایی افزوده است که گاه خارج از فلسفه و هوای قصه است و دو برخی موارد نیز تکرار می گردد - ستنز کاکا رستم و داش آکل در ابتدا و در انتها و ... - که این اضافات تا حدی اثر او را به یک فیلم گزارشی و مستند تبدیل کرده است.

اینکه او سعی دارد به خاطر آب و رنگ بیشتر فصل های مختلف فیلم را در خانه های قدیمی، مسجد، گورستان، بازارچه و غیره بگیرد بسیار خوبست، منتها کیمیاژی در هر کدام از جاهای نامبرده آنقدر مکث می کند و آنقدر اصرار می کند که فیلمش صورت یک فریب سنتی را به خود می گیرد. تا آنجائیکه کیمیاژی از داش آکل هدایت مدد گرفته فیلم تا حدودی کم نقص تر است ولی وقتیکه خود روایت کننده است این نقص به وضوح در اثرش دیده می شود: بطور مثال فصل تعزیه بعد از عروسی مناسبی ندارد و فقط به خاطر فرم و صحنه پردازیست و یا زورخانه رفتن داش آکل بیجا می نماید ولی بایه اذعان داشت که در فصل هایی هم، کار از ارزشی نسبی برخوردار است: فصل مراسم قبل از عروسی در حالیکه مستخدمین میوه ها را به داخل آب می ریزند، به خاطر خلق قضا و میزاتس جالب، همچنین تعویض محل آشنائی داش آکل با مرجان که در فیلم به گورستان نقل مکان یافته است.

فصل پایان فیلم نیز بسیار بد است زیرا همانطور که قبلا گفتیم هدایت در داش آکل از اسطوره ای در حال زوال حرف می زند برای همین است که داش آکل می میرد و کاکا رستم زنده می ماند ولی کیمیاژی در این اقتباس بی ذوقی به خرج می دهد و یا قراردادی عمل می کند و کاکا رستم را به سینه گورستان می کشاند، بدتر از همه اینکه بعد از مرگ داش آکل دو حالیکه جسد کاکا رستم هنوز بر روی زمین مانده است مردم جنازه ی داش آکل را بر روی شانه می گذارند و حالتی ستایش کننده بخود می گیرند و این چنین، فصل خاتمه می پذیرد. آیا هدف کیمیاژی دادن افه ملودراماتیک بوده است برای جلدی ساختن اشک مردم؟ راستی قصه کیمیاژی از اینکار چیست؟ شاید منظوری اجتماعی در بین بوده است!

کیمیاژی جدال نهایی داش آکل و کاکا رستم را پس از تعزیه و اشیاره به نبرد دو قطب آن - امام حسین و شمر - آورده است ولی این قیاس هیچ کس باو نمی کند و با مرگ کاکا رستم مصیبت مرگ داش آکل ارزش حقیقی خود را نمی یابد و تاثیر کلی قصه پایمان می گردد.

کیمیائی از ارائه ساختمان دراماتیک داستان عاجز است چون در فصل  
نهایی - پس از مرگ داش آکل - بنا بر وصیتش وقتیکه طوطی را برای مرجان  
می برند طوطی عشق داش آکل را به مرجان ابراز نمی کند، در نتیجه این فصل  
هم با در نظر گرفتن این موضوع زائد و گزارشی بنظر می رسد. به عبارت دیگر  
کیمیائی دید کلی و فلسفه‌ی هدایت را در این قصه که همانا چیره شدن سمبل  
پلیدی - کاکا رستم - بر مظهر نیکی - داش آکل - است در نیافته و یا آگاهانه  
آنرا رد می کند.

با نقایص و جانیاقتادگی هائی که کیمیائی در تکنیک دارد فیلمش هیچگونه  
کشش سینمایی ندارد. کیمیائی باید بداند که داشتن تکنیک و سبکی مشخص  
می تواند مددکارش باشد و به فیلم او تداوم، روانی و یکدستی يك فیلم خوب را  
به بخشد.

فیلم مملو از اشتباهات فاحش تکنیکی است و نیز بنظر می رسد که کار-  
گردان یا زمان را نمی شناسد و یا بدان بی اعتناست بطور مثال در فصلی که  
داش آکل در زیر بازارچه نشسته است و چند زندانی می گذرند بلافاصله بلند  
می شود و بدنبال آنها بسوی انتهای گذر راه می افتد که در اینجا ما باید ناظر  
گذشتن حداقل يك تن از زندانیان از پیچ انتهای گذر میشدیم که این چنین  
نیست.

بازی بهروز وثوقی (داش آکل) و بهمن مفید (کاکا رستم) که بنظر ما  
بازی دومی خیلی بهتر است - بسیار خوبست شاید علت جلوه نکردن وثوقی  
که بازیگر هنرمندیست این باشد که کیمیائی در انتخاب يك شخصیت کامل  
بین داش آکل و يك سامورائی سرگردان بوده است.

بازی بقیه هنرپیشگان جای حرف ندارد، مری آپیک در نقش مرجان قدرتی  
ارائه نمی دهد و مجال درخشش هم نداشته است. در فصلی که برف می بارد  
و داش آکل مخفیانه ناظر حرکات اوست مرجان به انتظار ایما و اشارهی  
کارگردان چشم به این سو دارد و در ثانی تماشاچی انتظار دارد که این پا و  
آن پا کردن مرجان در نتیجه‌ی توجه اش به داش آکل باشد که اینجا هم کار-  
گردان اشتباه کرده و این چنین نیست.

جارو جنجال موسیقی فیلم در بیشتر صحنه‌ها آدم را از تماشای بقیه  
فیلم منحرف می کند. منفردزاده نشان داده است که چندان بی ذوق نیست ولی  
از چند ریتم تکراری در اغلب فیلمهایش سود برده است و هیچگاه بخوبی  
نتوانسته تصویر را با موزیکش - بجز در لحظاتی خاص - هم آهنگی بخشد و  
بجز واریاسیون آهنگ زیبای دختر شیرازی که آنهم از آهنگهای مردمی شیراز  
است می توان گفت که او بطور کلی نتوانسته است از عهده‌ی این مهم برآید  
به خصوص که در مقام يك کمپوزیتور ناشیگری هم به خرج می دهد.

ترکیب موسیقی و صداها بهیچوجه خوب نیست و هم آهنگی لازم را ندارد  
و دیگر اینکه فیلم از يك مونتاز خوب هم بی بهره است و تعویض فصلها و  
صحنه‌ها در اغلب لحظات ناجور می نماید ولی در عوض از فیلمبرداری نسبتا  
خوبی برخوردار است.

کیمیائی باید قبول کند که بدون داشتن تجربه‌ی کافی نباید از يك مساله‌ی  
عمیق اجتماعی صحبت کند، او مقهور قهرمان داستان هدایت و همچنین مقهور  
سامورائی ساخته‌ی «ژان پیر ملویل» شده (مثلا وجود پرنده‌ای در قفس در هر

دو اثر) ولی نباید فراموش کرد که گرایش کیمیائی به رئالیسم در بین سینماگران ما از ویژگی‌های کار اوست که قابل تحسین است هر چند که در بعضی موارد مثلاً در جاهائیکه باید این رئالیسم از گذشته‌ترین و ظالمانه‌ترین هزل برخوردار باشد شکلی عوامانه به خود می‌گیرد - بیاد بیاوریم فصل پایان فیلم رضا موتوری را که کیمیائی با اضافه کردن ماشین عروس و داماد به کار خود لطمه می‌زند.

## ب: بلوچ، آغاز انحطاط

بالاخره کیمیائی هم به انتها رسید و با بلوچ انحطاط سینمایی خود را آغاز کرد. بلوچ پنجمین فیلم کیمیایی که مشتاقانه در انتظارش بودیم آنچنان مایوس کننده و مبتذل است، که جای هیچگونه حرفی باقی نگذاشت و فرصت دفاعی هم جز سکوت به دوستانش نداد!

بلوچ فیلمی است دارای تکه‌های زیبا ولی سر در گم، فاقد منطق سینمایی و جامعه شناسی تپسها و گزارشی است توریستی از جامعه‌ای که در آن ارزش‌های اخلاقی روستائی و شهری به مقابله ایستاده‌اند.

مسعود کیمیائی که خود سناریست بلوچ هم هست در این فیلم نشان داد که کوچکترین آگاهی از اصول دراماتورژی و سناریو نویسی ندارد. فیلم با یک مقدمه علت آمدن بلوچ را به شهر بازگو می‌کند، بعد به اصل ماجرا می‌پردازد و یک مؤخره در روستا به پایان می‌رسد. اما بینیم کیمیائی چگونه و با چه تمهیدی توانسته است یا نتوانسته است بلوچ را در منطق سینمایی پیش برد و چگونه و با چه تمهیدی توانسته است یا نتوانسته است جهان بینی هنرمندانه‌ای ارائه دهد؟

تیتراژ فیلم - که از تکه‌های بسیار زیباست - چنین استنباطی را در ذهن ایجاد می‌کند که با یک فیلم سمبلیک سر و کار داریم: مترسکی که در شوره زارهای درندشت و عقیم به حراست محصول (!) ایستاده است ولحظه‌ای بعد که قطار وارد ایستگاه می‌شود - همانند اغلب فیلم‌های وسترن - و شتری که از روی ریل‌ها می‌گذرد (مثلاً تضاد زندگی شهری و ماشینی! با زندگی روستائی و بیابانی) مثل چاله‌ای دهان باز می‌کند و مقدمه‌چینی‌ها تیتراژ را در خود فرو می‌برد. از اینجا دیگر نمی‌شود «بدنبال» سمبول‌ها و ایما و اشارات بود (گرچه کیمیائی کوشیده است جابجا تمثیل و استعاره بکار برد، که بموقع توضیح خواهم داد). چرا که اساس کار بر رئالیسم ویژه‌اش! بنا گردیده است.

بلوچ روال منطقی ندارد چون داستان بر اساس تصادف قرار دارد. ناشناسی (خسرو گلستانه) از قطار پیاده می‌شود و همراه دوستش (احمد هاشمی) که با جیب به استقبالش آمده به دهکده‌ای می‌روند تا از خاله معصومه (شهرزاد) مقداری سکه‌ی عتیقه بخرند.

اما (از بد حادثه) خریداران سکه‌های عتیقه مورد حمله امیر (فرید) و عبدالله (جلال) قرار می‌گیرند و در این گیر و دار گشته می‌شوند و امیر و عبدالله که نمی‌دانند با اجنباد چه کنند، آنها را برداشته و با جیب فرار می‌کنند.

دو بین راه و در حین عبور از کنار آسیابانی (اتفاقی) با زن بلوچ (بمبارک) برخورد می کنند، ناگهان امیر در حالیکه اجساد به سردی نگریخته هوس می کند: «ای، ما که سکه ها را بدست آوردیم. آدمون را هم که کشتیم پس باید تجاوزی هم سر راه بکنیم تا کلکسیون جامعی بدست بدهیم که فیلمساز بتواند فیلمش را مشتحون از ماجرا بسازد!» بدنبال او عبدالله هم ترتیبات لازم را می دهد (و چرا که ندهد). سپس یکی دوان دوان و دیگری با ماشین به محلی که باید اجساد را بیاندازند حرکت می کنند ولی بلوچ سر می رسد و پس از اطلاع از واقعه با تفنگ و سوار بر شتر به تعقیب آنها می پردازد که ضمن تیر اندازی دو ژاندارم سر می رسند. عبدالله و امیر جسد ها را گذاشته و فرار می کنند. در نتیجه بلوچ به اتهام قتل دو نفر بازداشت می شود و با محکومیت به حبس ابد به تهران اعزام می گردد.

اولا هویت عبدالله و امیر و رابطه آنها با یکدیگر بهیچوجه روشن و معلوم نیست و اینکه اصولاً چرا خودشان با خاله معصومه وارد معامله می شوند و به امید آن دو نفر قاچاقچی دیگر صبر می کنند تا بزور از آنها سکه ها را بگیرند توضیح داده نمی شود. آیا پرداخت مقداری پول کم در در سرترازی قتل برای دستیابی به سکه ها نبود؟

ثانیا آدمی که هنوز در تشویش و نگرانی قتل است که چند لحظه قبل انجام داده و هنوز جسد در کنارش است چگونه حال و حوصله عشقیازی و تجاوز دارد! بماند، از همه مضحکتر نقشه ای است که برای بدام انداختن بلوچ در چنگال قانون می کشند. اجساد در وسط قلعه ای که در بالای تپه ای قرار دارد روی زمین و در کنار هم قرار دارند، اگر طی زد و خورد و تیراندازی با بلوچ کشته شده اند باید تک تک و یا با هم، در کنار دیوار قلعه کشته شده باشند نه در وسط و روی زمین چرا که بلوچ از پائین به بالا تیراندازی کرده و این ممکن نیست. ثانیاً کشته شدگان با اسلحه کمری به قتل رسیده اند در صورتی که بلوچ با تفنگ - برنو یا از هر نوع دیگر مهم نیست - مبادرت به تیراندازی کرده است که تشخیص این امر از عهده هر جرم شناس مبتدی ساخته است. رابعا زن بلوچ باید هویت تجاوز کنندگان را در بازپرسی برای تکمیل پرونده روشن کند که این هم در نظر گرفته نشده است. و دلایل بسیار دیگر....

پس اگر کیمیائی می خواهد بلوچ را محکوم گناه ناکرده و یا قربانی و شهبیه اجتماع جلوه دهد مقدمه چینی اش سخت ضعیف است و نامربوط، و اگر منظورش اشتباهات قوه قضائیه است که آنهم ناشیانه پرداخت شده است. باری بلوچ در زندان است و روزگار می گذراند که زنش به دیدنش می آید و ضمن بازگو کردن حقایق آدرس عبدالله را به او می دهد. بگذریم از اینکه کسی که مدتی را در زندان گذرانده هنوز نمی داند در ملاقات چگونه از گوشی استفاده کند - از زنگی های کیمیایی برای خلق هیجان بیشتر - و اینکه چطور خاله معصومه در لحظات احتضار حقایق را به زن بلوچ می گوید ولی به هنگام دستگیری و محکومیت بلوچ سکوت می کند نیز در ابهام باقی می ماند.

بهر حال پس از دوازده سال عمر گرانبها، با یک درجه تخفیف بلوچ از زندان آزاد می شود در حالیکه با بلوچ دوازده سال قبل هو نمی زند. این بلوچ هم مثل آن یک، دوستانی بماده لوحی است که پس از دوازده سال زندان و



معاشرت و دمخور بودن با آدمهایی که هر يك به جرم چاقو کشی، قتل نفس، قاچاق و هزاران کثافتکاری دیگر در زندان بسر می‌برند هنوز هم را از بر تشخیص نمی‌دهد، به آسانی گول می‌خورد و مرتب این را تکرار می‌کند که تا حال شهر را ندیده است. انگار شهر فقط يك مشت دیوار و عمارت است.

بلوچ یا آدرسی که زنش باو داده به سراغ عبدالله که اینک عتیقه‌فروشی بزرگی دارد! می‌رود (و این سوال هم که چگونه زنش آدرس عبدالله را بدست آورده، جواب داده نمی‌شود و... خوب، متنه به خشخاش نگذاریم!) و پس از اینکه او را به سزای اعمالش می‌رساند (!) در جستجوی امیر برمی‌آید. در اینجا هم، سناریست - کارگردان از منطق داستانی دور می‌شود و ما باید فرض کنیم که فروشندگان مغازه‌ی عتیقه‌فروشی، بلوچ را هنگام رفتن به زیرزمین و بیرون آمدن ندیده‌اند!

بلوچ به راه خود ادامه می‌دهد تا اینکه زنی بیوه و ثروتمند - فرنگیس - با پرداخت جرمه‌اش او را از دست پلیس نجات می‌دهد و به منزل می‌برد. در این خانه بلوچ همانند سنگ پاسبان انجام وظیفه می‌کند و برای تقبلی جنسی به رختخواب این و آن پاس داده می‌شود. به مجامع بورژوازی راه پیدا می‌کند و به راحتی پوست عوض می‌کند تا اینکه برای پیغامی که می‌خواهد به فرنگیس بدهد، بدنبالش می‌رود (آنها تصادفی و از روی غریزه وفاداری سنگ مانند) و در برخوردی با امیر پی می‌برد که اینها همه صحنه سازی بوده و امیر نقشه آشنائی فرنگیس را با او ریخته تا دیگر به فکر انتقام نباشد ولی حسابش غلط از آب درآمده و فرنگیس عاشق بلوچ شده! بلوچ هم ناگهان همه چیز را از یاد می‌برد و در این موقعیت حساس به فرنگیس اظهار عشق می‌کند! این فرضتی است. برای امیر که هفت تیر را از کشو بیرون بیاورد و فرنگیس با حرکتی فداکارانه و آرتیستی خود را سمیر بلای بلوچ می‌کند. آیا علاقه فرنگیس به بلوچ انگیزه‌ایست کافی تا جان خود را در مقابل زندگی اشراقیش از دست بدهد؟

بلوچ امیر را می‌کشد و فرنگیس نیمه‌جان را با پوششی - تایلوی ژانسه رودی - به بیرون هدایت می‌کند و به منزل می‌رساند و با تعویض لباس به سراغ زنش می‌رود.

سناریست - کارگردان نمی‌داند مسایل و حوادث را چگونه توجیه کند؟ چرا امیر بلوچ را به جرم قتل عبدالله به پلیس معرفی نمی‌کند مگر بلوچ چه مدتی از امیر در دست دارد که امیر این چنین می‌ترسد و زنی را سر راه او قرار می‌دهد تا ذهنش را منحرف کند، مگر با همان مدارك احصانه بلوچ دوازده سال زندانی نگشاید، حال که مدارك مستدل‌تر و محکم‌تر است، و تمام کارکنان عتیقه‌فروشی می‌توانند شهادت بدهند چرا بلوچ به جرم قتل واقعی عبدالله بار دیگر به زندان نرود؟

بلوچ پس از دوازده سال زندان کشیدند هنگامیکه به سراغ زنش می‌رود و محیط را می‌بیند نمی‌فهمد که به کجا آمده و زنش چه شغلی پیشه کرده؟ زنی تاملات او را برمی‌دارد و به ده مراجعت می‌کند تا با دست خود چاه بکند و زندگی را در روستا دوباره برپا سازد!

گفتیم لباس‌هایشان بر محور تصادف می‌چرخد و برخوردها همه اتفاقی است: برخورد بلوچ با غفور و زنش با غفور و غفور با بلوچ که آدرس زنش را

به او می‌دهد.

تمثیل و نماد در سینمای کیمیائی راهی ندارد و اگر هم بدان می‌پردازد خیلی ناشیانه است و خیلی بهتر است که کیمیائی در همان حیطه رئالیستی اش کار کند چون سمبلها و تمثیلهایش آنقدر باز و روشن هستند که کارش را بی‌معنی می‌سازند بطور مثال: نشان دادن آبی که با فشار در کانال آسیاب فرو می‌ریزد پس از تجاوز، پرچم آمریکا در پشت کت موتور سوار در حالیکه به بلوچ سیلی می‌زند و بلوچ ناچاراً پاسخی نمی‌دهد، تابلوی شکوفه نو در راهیابی به خانه‌ای که زنش در آن به روسپیگری مشغول است و...

کیمیائی رندانه و بازاری در فیلمش نان را به نرخ روز می‌خورد و از نشان دادن انواع و اقسام کالاها بامارک و یا بی‌مارک استفاده تبلیغاتی شایانی می‌کند: مجله کاریکاتور - بی‌اف گودریچ. بوتیک دژ، هات‌شاپ و شکوفه‌نو و... جز عدم منطق که در سراسر فیلم دیده می‌شود ضعف کارگردان بیشتر در عدم شناخت جامعه، تیپها و کاراکترهاست. نخست اینکه کاراکتر بلوچ چون نخ عروسکهای خیمه‌شب بازی در دست یک نیروی برتر (تصادف) است نه در برخورد با جامعه، با افراد جامعه و... در حالیکه در یک جامعه شناسی صحیح تیپها و کاراکترها با نخبه‌های اقتصادی، مذهبی و فرهنگی بهم پیوسته است. شخصیت فرنگیس (ایرن) در طول فیلم مبهم می‌ماند و ما تا فصل آخر فیلم که مثلاً گره‌گشائی می‌شود او را دقیقاً نمی‌شناسیم.

بلوچ یک روستائی است و هیچ روستایی برخلاف تصور آقای کیمیائی ساده و بی‌غل و غش نیست. البته یک روستائی مثلاً در سوار شدن به آسانسور درمی‌ماند. در ماشین را راحت نمی‌تواند باز کند، نمی‌داند چگونه پا پدیده‌ها و رفتارهای شهری کنار بیاورد ولی این روستائی در روابط و برخورد همدیگر ساده نیست، گاه حقه‌باز، بدجنس و خود خواه هم هست و این دقیقاً همان چیزی است که کیمیائی بدان توجه نکرده است.

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

گفتیم که فیلم تکی تکی‌های زیبایی هم دارد از آنجمله فصلی است که زن بلوچ فرزند نامشروعی را که در شکم دارد با سنگ می‌کشد که فوق‌العاده زیبا و گیر است و دیگر خمیازه‌ای که در میدان ونک می‌کشد و یا رستی که در مقابل دوربین عکاسی می‌گیرد.

فیلمبرداری هرچند بد نیست ولی یکدستی لازم را ندارد و در لحظاتی که فیلمبردار از زوم استفاده می‌کند، مهارتی نشان نمی‌دهد. بطور مثال: هنگام ورود قطار به ایستگاه «زوم بک» یکنواخت صورت نمی‌گیرد.

کیمیائی هنوز بر تکنیک مسلط نیست. در مونتاژ و چار اشتباهات فاحش شده و در چند فصل، خط فرضی را هم قطع کرده و در نتیجه جهت‌ها قطع است: عبور ماشین جیب در ابتدای فیلم از راست به چپ و بالعکس و همچنین بازگشت ناگهانی ایرن در هنگام مواجه شدن امیر با بلوچ.

بهروز و لوقی در نقش بلوچ بازی گیرائی ارائه می‌دهد و ایرن هم بخوبی از عهده نقشش برآمده ولی از همه گیراتر و جالبتر بازی فوق‌العاده و عالی

«امرالله صابری» در نقش صاحب بوتیک است که هیچگاه از یاد نمی‌رود. موزیک متن بسیار بد است و معلوم نیست که چرا «منفردزاده» از سینتار هندی سود برده است. شاید به خاطر نزدیکی بلوچستان به کشورهای شرق ایران و یا عوامل دیگر، نمیدانم!

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

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

الف: تضادف که نقش اساسی را (همچنانکه گفتم) در فیلم و روال داستان بعهده دارد.

ب: متمایز کردن آدمهای مظلوم وابسته به طبقه پایین از آدمهای قلدر متعلق به طبقه بورژوا و آریستوکرات. آدمهای مظلوم همه یک نوع رفتار میکنند و آدمهای قلدر به یک نوع دیگر.

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

ج: به سخره گرفتن آریستوکراتها و بورژواها مظلوم را! و انتقام گرفتن مظلوم از قلدر در صحنه‌های مشت زنی به سبک فیلمهای وسترن (توجه کنید به فصل‌هایی که یادآور قلدرهای تک‌زاس است: نظیر صحنه زد و خورد قاچاقچیه‌ها و چکمه‌های وسترنی و عبور قطار از جلوی دوربین و افه تصویری که بی‌هدف و منظور خاصی در این فصل ایجاد می‌شود.)

د: کاباره که در این فیلم به قمارخانه تبدیل شده است.

نتیجه: تزی که کیمیائی در بلوچ ارائه می‌دهد منقطع است چرا که اگر قیصر در راه انتقام از متجاوزین به خواهرش - حفظ ناموس - جان خود را از دست می‌دهد، اینبار برعکس کیمیائی بلوچ و زنش را به شهر می‌کشاند، بلوچ را قواد و زنش را روسپی می‌کند و با لباسی سراپا سفید - نشانه‌ی تطهیری پاک - به روستا بازمی‌گرداند و این می‌تواند نشان‌دهنده پایان خط فکری کیمیائی باشد که چگونه به انحطاط کشیده شده است.

نگاهی به تنها فیلم بلند:

هزیر داریوش

بیبا: هوشنگ ظاهری

## بی‌تا<sup>(۱)</sup>

### نقبی به سوی ابتذال مطلق

فیلم «بی‌تا» اثر هژیر داریوش بهنگام برگزاری نخستین جشنواره سینمایی ایران در یک جلسه خصوصی به نمایش گذاشته شد و اینک ما شاهد نمایش عمومی این فیلم در تهران هستیم.

هژیر داریوش سالهاست که بعنوان فیلم‌ساز و منتقد سینما در ایران شهرت دارد. در گذشته چند فیلم کوتاه از او دیده بودیم که البته هیچکدامشان واجد ارزش‌های هنری نبود و صرفاً می‌توان آنها را سیاه مشق‌های سینمایی او بحساب آورد. اما باکمال تأسف باید اذعان کرد که این نخستین اثر طویل او یعنی «بی‌تا»، روی تمام سیاه‌مشق‌های گذشته او را سیاه کرده است.

سناریوی «بی‌تا» را خانم گلی ترقی همسر کارگردان نوشته است اما پیشاپیش باید پذیرفت که اگر احتمالاً خود او آنرا می‌نوشت، تفاوت‌چندانی با آنچه همسرش نوشته است نمی‌داشت چرا که کارگردان دقیقاً می‌دانسته چه می‌خواهد و شاید برخی از نظریاتش را نیز در اصل سناریو اعمال کرده باشد.

با این مقدمه ابتدا باید دید که بنای این سناریو چگونه و بر اساس چه ضوابط و ملاک‌هایی نهاده شده است: نخستین چیزی که انسان بلافاصله پس از تماشای فیلم احساس می‌کند اینست که سناریست آن کوچکترین آگاهی از اصول دراماتورژی و سناریو نویسی ندارد.

برای آنکه خواننده این نقد و بررسی کوتاه، تصویری روشن از مطالبی که درباره فیلم بازگو می‌کنیم داشته باشد، بطور خلاصه، داستان فیلم را بازگو می‌کنیم تا بعد بتوانیم به راحتی به نقاط ضعف و ابتذال آن اشاره کنیم.

«بی‌تا» دختری است سطحی که در خانواده‌ای متوسط زندگی می‌کند. پدری دارد که معلوم نیست چرا بیمار در گوشه اطاقی روی تخت‌خوابی خوابیده است و با کبوترانش بازی می‌کند. مادرش ظاهری آراسته دارد و خواهرش که ازدواج کرده

است بسیار از خود راضی است.

«بی‌تا» عاشق جوانی است. این جوان آراسته و زیبارو که بی‌تا را دوست دارد، در عین حال آدمی بسیار فهیم و مطلع است و بیشتر مطالبی که می‌نویسد در باره مسایل اقتصادی و اجتماعی است.

در نتیجه برخورد ناراحت‌کننده‌ای که یک‌روز «بی‌تا» در منزل این جوان با دوستان او پیدا می‌کند، جوان روزنامه‌نگار تصمیم می‌گیرد رابطه‌اش را پاره قطع کند. بعد به سفر خارج می‌رود و دختر نیز چندروز پس از مرگ پدرش به اصرار مادر و خواهرش به عقد ازدواج جوان دیگری درمی‌آید. اما دختر هنوز عاشق همان جوان روزنامه‌نگار است و یک‌شب که صدای او را از رادیو می‌شنود، سراسیمه به مؤسسه اطلاعات که جوان در آن کار می‌کند می‌رود اما جوان از او استقبال نمی‌کند. بی‌تا با تا کسی به خارج شهر می‌رود و در پاسخ سنوآل راننده‌ای که خیال‌سویی در باره‌اش دارد با سر «آری» می‌گوید.

حال بطور اختصار ببینیم که خانم گلی ترقی، سناریست این فیلم، در این داستان ملودراماتیک خود از نظر دراماتورژی و شخصیت‌پردازی دستخوش چه اشتباهاتی شده است.

در سناریوی این فیلم به خصوصیات و مشخصات پدر بی‌تا بهیچوجه توجهی نشده است و با آنکه فیلم روی این شخصیت و تأثیری که بر بی‌تا دارد بسیار تأکید می‌کند، اما تماشاگر هرگز در نمی‌یابد که او چرا بیمار است؟ بیماری از چیست؟ چکاره بوده؟ و چرا پس از چندی میمیرد؟

آیا او کارمندی بوده که ناگهان دیوانه شده است؟ و یا شرایط نامطلوب خانوادگی او را به چنین روزی انداخته است؟ نحوه‌آشنایی جوان روزنامه‌نگار و بی‌تا چگونه و از کجا آغاز شده است؟ و این خود مسئله بسیار مهمی است زیرا معلوم نیست جوانی که تحصیلات دانشگاهی دارد و در یک روزنامه شغلی معادل سردبیری دارد و دور و بر او نیز از دختران باسواد و زیبا انباشته است، چگونه عاشق دختری می‌شود که وقتی می‌خواهد برای دوستش کتاب بخرد از کتابفروشی می‌خواهد تا کتاب بسیار مهمی! از یک نویسنده مهم به او بفروشد؟

در کدام خانواده مسلمان و یا حتی غیرمسلمان تا بحال مرسوم بوده است که دختری فقط چندروز پس از مرگ پدرش، به عقد ازواج کسی درآید؟ و الخ ... حال ببینیم هرگز داریوش بعنوان یک کارگردان در این جا چه کار کرده است او در این فیلم از هر عاملی که ممکن بوده در موقعیت و موفقیت فیلمش مؤثر باشد بهره کافی برده است و بدیهی است که منظور ما از هر عامل در این جا عواملی است که هر کارگردان درمانده‌ای به‌طور کلیشه‌ای از آن‌ها بهره می‌برد.

هنرپیشگان فیلم را آدم‌های سرشناسی چون انتظامی و گوگوش تشکیل داده‌اند و فراموش نکنیم که داریوش این فیلم را زمانی ساخته است که انتظامی بخاطر بازی درخشانش در فیلم گلو و هم چنین در هاله شهرت بسیار زیادی کسب کرده بود و گوگوش نیز بخاطر آوازهایش طرفداران فراوان داشت. موسیقی متن که داریوش برای فیلمش انتخاب کرده است از هالیوودی-ترین و مسخره‌ترین موسیقی‌هاست. ما «لوریس چکنواریان» سازنده موسیقی متن فیلم را به‌عنوان آهنگ‌سازی نسبتاً جدی می‌شناختیم و هیچ تصور نمی‌کردیم که سال‌ها تحصیل در آکادمی موسیقی وین او را به‌خاطر دریافت کمی‌دستمزد، به‌ساختن چنین موسیقی مبتذل و بی‌ارزشی رهنمون شود. افه‌های به‌اصطلاح

دراماتیکی که این موسیقی می‌خواهد برای لحظه‌های خاصی از فیلم ایجاد کند، آنقدر سطحی و هولیودی است که تماشاگر را عصبانی می‌کند.

میزانسن‌های دارپوش در این فیلم بیشتر به درعکس برداری فوری می‌خورد، گویی او میزانسن هر لحظه از فیلمش را فقط برای همین منظور ایجاد کرده است، بنابراین میزانسن‌ها زندگی جریان ندارد و همه چیز آن مثل کسانی که در آن می‌لوانند، مصنوعی و بی‌رسم است.

کارگردان برای پیوند دادن صحنه‌های مختلف این داستان به یکدیگر از قراردادی‌ترین عوامل استفاده کرده است و برخلاف آنچه دستگاه‌های تبلیغاتی در جاره این فیلم تبلیغ می‌کنند، این فیلم به هیچ وجه سینمایی متفاوت با سینمای جرمی نیست. دارپوش از هر وسیله سخیفی که ممکن بوده استفاده کرده تا شاید بتواند نظر تماشاگر را به خود جلب کند. مثلاً ابایی نداشته است از اینکه بی‌تا، سپور محله را به داخل خانه بیاورد و پای قلفن بنشاند و با لهجه بسیار غلیظ و خنده‌دار ترکی، شماره قلفن دوست بی‌تا را در اداره بگیرد تا به این وسیله بی‌تا بتواند با او که ملتی است ترکی گفتی مجدداً صحبت کند.

صحنه‌های مضحك و درعین حال عصبانی کننده در این فیلم آنقدر زیاد است که اگر غور کنیم ببینیم يك يك آنها تشریح شود مقاله به درازا خواهد کشید. اما شاید برای آنکه خوبنده بتواند تا اندازه‌ای با این دنیای ابلهانه یکی از فیلم سازان بنام ایران آشنا شود ناچار باید توضیح بیشتری داد.

در یکی از صحنه‌ها، بی‌تا به منزل دوستش می‌رود و به طور پیش‌بینی - نشانه‌های چند نفر از دوستان و همکاران او پدیدنش می‌آیند. در این صحنه دارپوش به روش استاد هیچکاک بازی مختصری دارد.

جوان روزنامه‌نگار که از برخورد ناراحت کننده بی‌تا بدوستان و همکارانش بسیار آشفته شده است، رابطه‌اش را با او قطع می‌کند و بی‌تا به کمک يك فنك كه شكل حیانه‌ها دارد به اداره‌اش می‌رود و او را تازان می‌کند که قدر گذشته را بخواهد و دوباره با او دوست شود.

بی‌تا و جوان روزنامه‌نگار با اتومبیل به گچسر می‌روند در یکی از ساختگی - ترین و احمقانه‌ترین صحنه‌ها، در بین راه، بی‌تا پشت رله اتومبیل می‌نشیند و چند لحظه بعد پس از طی چند متر، به کامیونی برخورد می‌کند که منجر به مجروح شدن دوستانش می‌شود. جوان را طبق معمول به يك بیمارستان می‌برند و بازم طبق معمول سوشی را با يك نوار تمیز و پاریسك به صبك تازان، باند پیچی می‌کنند.

چیزی که واقعا حیرت‌آدمی را برمی‌انگیزد اینست که تارپوش با ایجاد این صحنه‌های مصنوعی و کودگانه چه چیزی را ثابت می‌کند؟ این محتوی خام ذهنی او چیست که یا این سرهم‌پندی‌های متاثر کننده می‌خواهد به ما القاء کند؟ آیا فیلم دارپوشی می‌خواهد کاوشی باشد در روحیات دختری سطحی؟ یا قرار است با این فیلم يك تم اجتماعی مورد بررسی قرار گیرد؟ ادعای این مطلب که فیلم بی‌تا کاوشی در روحیات دختری است در حال بلوغ تنها به صورت يك ادعا باقی می‌ماند، زیرا کارگردان به هیچ وجه موفق نمی‌شود این تغییر و تبدیلات روحی را در عمق بکاود و به‌ما نشان دهد.

بالاخره پس از تصادف، جوان روزنامه‌نگار رابطه‌اش را با دختر قطع می‌کند و به سفر خارج می‌رود. از این‌جا به بعد در حقیقت شاهد کساری بی‌مانند دارپوش

آغلغ می شود :

بی تا دلشکسته به خانه باز می گردد و متوجه چیزی غیر عادی می شود. کارگردان به خیال خودش می خواهد با یک ایجاز سینمایی وقوع یک حادثه تکلمه هفتده را به تماشاگر و بی تا القاء کند.

لحظه او برای اینکار واقعاً هنری بخروج نمی دهد که مانند یک سینماگر خوب فقط با یک یا دو حرکت و تصویر این واقعه را روشن کند بلکه دقیقاً به پنج شات از چهره های مادر و خواهر و شوهر خواهر و بی تا و مرد مرده احتیاج داد. تا چیزی را بیان کند. بالاخره بی تا به کمک موسیقی پرآب و تاب و رمانتیسمه چکنواریان به پشت پنجره هدایت می شود و اینجاست که تماشاگر یکباره از این همه بی فرهنگی و سطحی بودن خلاق فیلم در ایجاز صحنه های اینگونه کودکانه، به شکفت می افتد. از پشت پنجره های شیشه ای، مرده ای دیده می شود که درست به روای مراسم مذهبی مسیحیان با چشمان باز و وضع ظاهری آراسته و وی تختخوابی دراز کشیده است.

آدم یک لحظه تصور می کند که دارد با جان بیست و سیوم و دو کلیسای در بلر و اتیکان تماشا می کند. اما بلافاصله متوجه می شود که این مرده کسی جز انتظامی نیست که نقش پدر دیوانه یا بیمار بی تا را بازی می کند و معلوم نیست چرا و به چه مرضی یکباره مرده است.

رمانتیسم دوران پیش از بلوغ داریوش هنوز در این سن و ساله به دنبال حوادث و ماجراهایی می گردد که فقط روح آدمهای ساده لوح را می تواند نوازش دهد.

بی تا سری به منزل دوستش می زند اما خانه اش خالی است. فیلم بلودرام و رمانتیکی چون هانتزلوهه تأثیر خودش را در داریوش به شدت ترین وجهی در این صحنه نشان می دهد. بی تا سفره ای روی زمین پهن می کند و دو بشقاب روی آن میگذارد. بطری عرقی را که باقی مانده است کنار سفره می گذارد و جمع آهسته آهسته از آن می نوشد. پس از چند لحظه مست و لایبقلی دوخیابانی تلو-تلو می خورد و توجه جاهل ها و ولگردان را بخود جلب می کند. بی تا را قصاب محله از دست چند ولگرد نجات می دهد و بالاخره جوانمردی را در باره اش به کمال می رساند و او را بخانه اش می فرستد. درود بر قصاب جوانمرد ! اما ظاهراً داریوش هنوز تجزیه و تحلیل عمیق! روان یک دختر را تا به آنها نکاویده است.

چند شب پس از مرگ پدر بی تا، جوانی به خواستگاریش می آید و با آنکه ابتدا بی تا راضی به ازدواج نیست بالاخره رضایت می دهد و بخانه شوهر می رود اما هنوز عاشق همان جوان روزنامه نگار است و باین جهت هیچگونه رابطه جنسی با شوهرش برقرار نمی کند و شوهرش نیز باین گونه رابطه تن در می دهد (ظاهراً داریوش کشور ایران را با سوئد اشتباه گرفته است).

بالاخره شبی از شب ها که بی تا تنها و دلشکسته در اطاقی روی رختخوابی دراز کشیده و به رادیو گوش می دهد، ناگهان صدایی آشنا به گوشش می خورد. دوست سابقش از سفر خارج بازگشته و اکنون دارند با او مصاحبه می کنند. بی تا سراسیمه بسراغ دوستش می رود و خودش را با او میرساند. این صحنه نیز از صحنه های بسیار مضحک فیلم داریوش است. بی تا در یک سو و جوان روزنامه نگار در سوی دیگر یک سالن بزرگ ایستاده اند و در بین آنها دستگاه های



و تاتیف روزنامه اطلاعات. هر دو به روال فیلم «یک زن یک مرد» لئوش ازدو طرف بهم نزدیک می شوند. در فیلم لئوش حداقل بایک زیبایی و ظرافت تصویری روبرو بودیم در فیلم بی تا بایک دنیا بی ذوقی و بی استعدادی. ما اگر حتی محتوای بی رمق و بسیار سطحی فیلم بی تا را کنار بگذاریم و بخواهیم فیلم را صرفاً از نظر گاه‌گار سینمایی و فرم بزرشی کنیم نیز راه بجائی نخواهیم برد چرا که این فیلم اصلاً از نظر فرم و کمپوزسیون تصویری آنقدر کلیشه‌ای، تقلیدی و سطحی است که دیگر جای بحث بعنوان عنصری مستقل از محتوا برای بررسی نمی‌گذارد.

این کارگردان با رهبری بسیار ناشیانه، هنرپیشگانش در فیلم بخوبی نشان می‌دهد که تاجه اندازه در کار خود ضعیف است. کسی که نقش جوان روزنامه‌نگار را بازی می‌کند، در ایفای نقش خود آنقدر یک بعدی، خشک و انعطاف ناپذیر است که آدم در شگفت می‌ماند او اصلاً چرا هنرپیشه شده است.

بازی گوگوش در نقش بی تا، سطحی، خشک و مصنوعی است. چنین پیدا است که کارگردان در انتخاب گوگوش خواننده برای ایفای نقش بی تا، پازولینی، فیلمش مده‌آ و خانم ماریاکالاس را بعنوان مدل پیش‌رو داشته است.

بازی انتظامی نیز در این فیلم تفاوت چندانی با بازیهای گذشته‌اش ندارد، تقریباً حالتی یکنواخت و کلیشه‌ای پیدا کرده است.

چیزی که در این میان بیش از همه خیرت آدمی را بر می‌انگیزد، تبلیغات سوزن‌آموز و باور نکردنی عوامل ارتباط جمعی است درباره این فیلم، هیچیک از مطبوعات بخاطر پول‌های هنگفتی که برای تبلیغات دریافت داشته‌اند، حاضر به چاپ و انتشار نقد یا مطلبی علیه این فیلم نیست.

سینستم تبلیغاتی ما با تمام امکانات وسیع خود بسیج شده است تا بهر وسیله که ممکن است این فیلم را بما حقه کند. اما نباید فراموش کرد که مردم با گذشت زمان به حقیقت بی خواهند برد و درست را از نادرست و هنر را از عوام فریبی تشخیص خواهند داد.

باید اذعان کرد که نقبی که داریوش با ساختن بی تا بسوی ابتدال می‌زند، راه بهمان نقبی می‌برد که سالهاست سینمای در حال اختصار بومی ما زده است. فیلم بی تا دقیقاً روی دیگر سکه سینمای فارسی است. داریوش با ساختن بی تا بخوبی نشان می‌دهد که تاجه اندازه فاقد حس زیبایی شناسی است و سطح پیش و آگاهی او از سینما تاجه پایه حقیرانه و ناچیز است.

## زن باکره<sup>(۱)</sup>

از آقای ابراهیم گلستان گهگاه اطلاعیه و تفدهای سینمایی  
بازمه‌ای در مطبوعات به چاپ میرسد که خواندنش خالی از لطف نیست.  
«زن باکره» يك نمونه آنست که در زیر می‌آید.

«زن باکره»، فیلم تازه زکریا هاشمی، يك محصول عادی سینما نیست؛  
تنها نشانه‌ای از، یا تأکیدی بر حضور يك قریحه خلاق عالی نیست: در وصفش  
آن صفات تحسینی یا بدگویانه را که معمولاً در حق فیلمهای ایرانی می‌آورند  
دیگر نمی‌توان به‌کار آورد. این يك کار زنده و حساس و ساده - بفرنج است،  
با فکر سنجیده‌ست، و بنابراین خارج از روال معمول است.  
مقصود من از روالهای معمولی آن جنبه‌های فیلمسازی «فنی» نیست، آن  
بحثهای فرعی در اینکه عکس‌ها به‌هم مطابق نیست، یا هست، یا نور در صحنه‌ها  
به‌هم نمی‌خواند، یا می‌خواند، یا حرف‌های اینجوری. نه. ارزش در هنر بر پایه  
چنین شسته رفتگی‌ها نیست. تازه، در این زمینه هم اگر این فیلم عکسهایش،  
که از بهترین عکسهای فیلمهای ایرانی است تا حد عکسهای فیلم «سه‌قاب» همین  
هاشمی بد بود (که بدترین عکسهای ده دوازده سال اخیر سینمای ایران بود  
بی‌آنکه بتواند ارزش اساسی خود این فیلم بتراشد)، همچنین اگر برش و  
پیوند فنی‌اش، که از کار کشتگی برجسته‌ای حکایت دارد در حد سستی برش  
فیلم استثنائی و بسیار مهم «ستارخان» (فیلمی که ارزش فوق‌العاده‌اش را در  
پشت ترکیبی از نقاض‌های خصوصی، اشتباه‌های سطحی کوتاه‌بینانه، کنجرف‌های  
فکری، و نیز فقدان لاعلاج فهم نفهمیدند)، همچنین اگر میکساز و  
موسیقی‌اش از این هم که هست بدتر بود (چیزی که دشوار است)؛ همچنین  
اگر... و صداگر این چنینی دیگر را قطار کنیم، باز این فیلم برجسته میماند.  
برجسته اما تنها نه در حدود حقیر هنر در این دیار که سرشار از هووغ و  
دغل بازی‌ست؛ بلکه برجسته، اصلاً، زیرا توانائیش در حیطه‌های حس و دید و  
فهم روح انسانی‌ست نه در مهارت صنعتگرانه و تردستی خالی.

\* \* \*

این فیلم خالی است از گردن کلفت بازی بی جا، از ادعای خندانان، از جنک و گریزهای مجانی، یا نوع جدید تقلب که میکوشد خود را هموزوار اجتماعی و انبوه کند بی آنکه حرفش را در تحلیل ربطهای کار بگوید، یا حتی به ربط قصه توجه کند - هرچند القای این خصوصیت را آسوده واگذار می کنند به يك چشمتك یا اشتباه ابروی سازنده در طی يك عرق نوشی، یا يك مصاحبه، یا به نوشته های قالبی يك منتقد کاسبکار.

هرچند خالی بودن از این عیبها خودش حسن است، اما حسن در این فیلم تنها به دورماندن از این عیبها نیست. این فیلم درباره صفای غریزی، شادیهای انسانی، گرمای دوستی، و بی گناهی آزادی ست - آن دسته از صفات ساده که میخواهند همراه با عناصر طبیعی اطراف خود باشند - موزون با طبیعت اطراف خود باشند (آن صحنه های غلت زدن در حرف) اما بعد حس تملك، ناپاکی توقع این انحصار جوئی، نظم و صفای بیگناهی را آلوده میسازد؛ زشتیها به راه می افتند؛ شادی افسرده میگردد تا ناچار زجر بر روی هر چه هست میافتد، و زندگی در يك محیط بسته بی روزن، زهر آلود، در انتظار مرگ، میماند - مرگی که هیچ طبیعی نیست، از ناموس سیر زندگی دور است، محصول انحراف انسانی ست. پس فاجعه ست.

اینها تمام در يك زبان ساده و در قالب اشارات عادی، يك داستان پیش پائی در این جا، در امروز.

\* \* \*

این بود جوهر کلاری که هر چه از نجابت و ارج و صفا و روانی گفتگو کنیم (چیزی که مشکل نیست)، یا هر کمالات و قیوت بی نقص کنار و سلفقه سازنده اش به کل و کته معنی آن شك کنیم (چیزی که آسان است)، بی تردید باید گفت این اولین تراژدی به معنی انسانی اش در سینمای ایران است.

\* \* \*

اما بیان فیلم، یعنی وقتی که حسن و اندیشه میخواهد خود را نشان بدهد، این، از اصل و جنس همان حسن و اندیشه ست. ظرف نگاهدارنده یا هر کبی برای سوزنی نیست، جسمی است حاصل آن حسن و اندیشه - گاهی قوی و گیرنده، مانند صحنه های عشق که سوزان و صاف و نوازشگر است در رابطه به بینندگان؛ گاهی ضعیف و گیرنده، مانند صحنه های آخر، وقتی که خنده های دوبله شده عیبها را عمیق تر مینمایاند. گاهی اجرا چنان قوی ست که انگار شاهد خود يك واقعه هستیم نه با بازی یا بازیگری، مانند صحنه های عقد از موقع رسیدن دختر به خانه تا ثبت در دفتر تا بیپوش گشتن مادر زن - و میخندیم؛ گاهی اجرا گرچه هم در بازی و هم در صحنه آرائی ضعیف میگرده اما در قالبی که حاصل نیروئی فکری موضوع و زاده خود موضوع است ما را به قوه این نیرو در همین قالب نگاه میدارد - و میفرزیم. در آن سکانس «روحوضی» انگار اصلا «نمایش روحوضی» ابداع گشته بوده است تا اینجا بکار بیاید. این عینا آدم را به یاد صحنه «بازیگران» در «هملت» میاندازد - با يك وظیفه و هویت عینا مشابه یا

آن، بی آنکه این نمایش کوچکترین فرقی با يك نمایش روح‌وضعی پیدا کند تا بنا  
موقعیتی که در این‌جا به آن نیاز میداریم منطبق گردد.  
این شباهت با «هملت» از روی حاجت و طبیعت کار است نه اقتباس، تا  
جائی که جا افتادگی در این سکانس در حد يك کمال مطلوب است.  
اکنون که حرف از شباهت رفت در صحنه آخر آب و هوای «ملك الموت»  
بونوئل را به یاد می‌آوردم.

\* \* \*

اما چه کار بی نقص است، یا بی نقصی اساساً چیست؟ در هر حال این  
بی‌شك فیلمی است در یادماننده. در یادماننده به قدرت اجزاء کم مانند یا بی نظیر  
درخشانش در سینمای ایرانی. این سینمای ایرانی چیزی بزرگ نیست، چیزی  
است در حد کارهای دیگر معمولی این‌جا. پس این تحسین اگر تحسین است  
چیزی مهم نمی‌تواند بود. اما تعریف واقعیت لزوماً برای تحسین نیست. شاید  
اشاره‌ای باشد بر فقر موجودی، بر بی‌بته بودن بسیاری از تظاهرها.

در هر حال، این يك فیلم برجسته است زیرا توانائیش در حیطه‌های حس  
و دید و فهم روح انسانی است. با فیلم‌های مثل «زن باکره» است که کم‌کم تعداد  
فیلمهای خوب و جدی ایرانی نزدیک می‌شود به عده انگشت در يك دست.

## پدیده‌ای فجیع در ایران بنام

# انتقاد فیلم<sup>(۱)</sup>

مطلب زیر بررسی اجمالی است از آنچه که در مطبوعات در باره فیلم و سینما می‌بینیم و درباره‌ی چیزی که بعنوان نقد فیلم شناخته شده است. نام‌هایی که در اینجا خواهد آمد فقط بعنوان نمونه است.

Gordon Gow نقد خود را درباره‌ی «بانی و کلاید» در Films and Filming شماره‌ی اکتبر ۱۹۶۷ اینطور شروع می‌کند:

“Arthur Penn's Bonnie and Clyde is a film for now, and perhaps for posterity. It is set in the U.S.A. of the 1930's, a period much favoured today for reasons that rebuke the state of the world.”

ترجمه فارسی:

«بانی و کلاید» آرتور پن فیلمی است برای حال، و شاید برای نسل آینده. فیلم نمایشگر آمریکای دهه سی است، دوره‌ای که بخاطر دلایل محکوم کننده وضع دنیا، امروز مورد توجه است.»

آقای «پرویز نوری» هم در شروع نقدی که بنام ایشان درباره‌ی این فیلم در «ستاره‌ی سینما» هشتم بهمن ۱۳۴۷ چاپ شده است می‌نویسند: «فیلم آخر آرتور پن فیلمی است برای حال و شاید برای یک نسل - داستان نمایانگر آمریکا است به سال ۱۹۳۰، در دوره‌ای که بخاطر دلایل محکوم کننده خود به دوره‌ی کنونی بسیار نزدیک است.»  
منتقد انگلیسی عقیده دارد:

"The value of Bonnie and Clyde does not reside in its documentation of facts, but rather in its cleverly articulated assembly of ideas."

ترجمه‌ی این متن:

«ارزش بانی و کلاید بخاطر مستند سازی حقایق نیست، بخاطر هوشمندانه جمع کردن ایده‌ها در کنار یکدیگر است.»

ایشان هم همین عقیده را دارند و می‌نویسند: «اهمیت بانی و کلاید در این نیست که می‌خواهد جنبه‌ی مستند و واقعی بخودش بگیرد، بلکه در آنست که استادانه ذرات ایده را به قالب تصویر جمع کرده است.»

این تشابه عقیده تا آخر دو نوشته ادامه می‌یابد. مثلاً از نظر منتقدانگلیسی: "Bonnie and Clyde are not sympathetic characters, therefore: but they are certainly understandable."

ترجمه‌ی این متن:

«بنابراین بانی و کلاید شخصیت‌های سمپاتیکی نیستند، اما یقیناً قابل درکند.»

و در متن فارسی:

«بانی و کلاید کاراکترهای سمپاتیکی نیستند و شاید هم بشود گفت غیر قابل درکند.»

در قسمت دوم این متن ظاهراً اختلاف عقیده‌ای بین دو نویسنده وجود دارد ولی مترجم که انگلیسی را همان قدر می‌داند که نمده مالی را، با توجه به قسمت آخر نوشته‌شان بنظر می‌آید که احتمالاً دو حرف un را در شروع کلمه‌ی Understandable پیشوند نفی کننده به حساب آورده‌اند و در نتیجه معنی منفی جمله را منظور داشته‌اند.

بطور خلاصه تمام نوشته‌ی این آقا از آغاز تا پایان عیناً ترجمه‌ی نقد انگلیسی است (گاهی بغلط و با حذف جملاتی که قادر به ترجمه نبوده‌اند)، به جز يك جمله در نزدیکی‌های پایان نوشته‌شان. باین ترتیب که در متن اصلی می‌خوانیم:

"If reality (bullets and blood) and romance (slow motion and floating hair) are meaningfully fused in the slaughter scene, the Sheriff's face is by no means heroic."

ترجمه متن:

«اگر واقعیت (گلوله‌ها و خون) و رومانس (حرکت آهسته و موهای موج) بطرزی پر معنی در صحنه‌ی کشتار تلفیق می‌شوند، چهره‌ی کلانتر بهیچوجه نشانی از يك قهرمان ندارد.»

ولی در متن فارسی:

«واقعیت (گلوله‌ها و خون) با رومانس (حرکت آرام صحنه و موهای موج) کاملاً با صحنه‌ی کشتار نهائی ترکیب یافته چهره‌ی کلانتر بی هیچ تردید به عنوان چهره‌ی يك قهرمان نمودار می‌گردد.»

که اگر نه به يك فرهنگ قطور و معتبر انگلیسی بلکه حتی به فرهنگ هائی که در حاشیه خیابانهای شهرشان با نود و نه درصد تخفیف می‌فروشند مراجعه می‌فرمودند می‌فهمیدند که by no means «بهیچوجه» معنی می‌دهد نه آنطور که تصور فرموده‌اند «بی هیچ تردید».

چند سطر قبل از پایان نقد انگلیسی می‌خوانیم:  
"With this ending there is no catharsis. Nor does Penn leave us laughing. He does leave us thinking, about "then", about "now"."

ترجمه‌ی این متن:

«با این پایان catharsis (تظهیری که موجب تجدید روحی یارهایی از هیجانات است) وجود ندارد. «پن» حتی ما را نمی‌خنداند. بلکه می‌گذارد که به «حال» و «آینده» بیندیشیم.»

و متن فارسی با این جملات تمام می‌شود:

«با این پایان، هیچ تراژدی حس نمی‌شود و به همانگونه «پن» ما را به خنده هم وانمی‌دارد بلکه می‌گذارد به «حال» و «آینده» خودمان بیندیشیم.»  
ولی کار این سارق محترم ما را به خنده وامی‌دارد و می‌گذارد که به حال و آینده‌شان بیندیشیم. اندیشه در اینکه احتمالاً این سرقت‌های محترمانه را هم چنان با **حراوت** در فعالیتهای هنری و نوشته‌های آینده‌شان ادامه دهند و اندیشه در اینکه این جفتک‌اندازی‌هایشان در مطبوعات بالاخره کی با تمام می‌رسد. این سرقتها متأسفانه در بین منتقدین خارجی هم رایج است و نظر باینکه در اینجا نمی‌توان به تمام آن موارد اشاره کرد يك نمونه از این دزدی‌ها را ذکر می‌کنیم. مثلاً منتقد معروف انگلیسی David Austen در نقدی که بر «۲۰۰۱: يك ادیسه‌ی فضائی» در مجله‌ی Films and Filming شماره ژوئیه ۱۹۶۸ نوشته است از نقد شخصی بنام «منوچهر جوانفر» استفاده کرده و قسمتهای زیادی از نقد ایشان را بنام خود چاپ کرده است با این تفاوت که در این مورد منتقد انگلیسی چیزهایی هم از خود به متن اصلی افزوده و جملاتی را هم ترجمه نکرده است. تنها نکته‌ای در مورد این سرقت که ما را کمی مشکوک می‌کند این است که تاریخ انتشار مجله‌ی انگلیسی چندماه جلوتر از انتشار نقد فارسی است. اگر تاریخ چاپ شده در مجله‌ی انگلیسی اشتباه چاپی نباشد، یقیناً برای جلوگیری از رسوائی این کار عمداً صورت گرفته است. قسمت‌هایی از متن اصلی (۱) و متن انگلیسی دزدیده شده را در اینجا ذکر می‌کنیم:  
در نقد فارسی می‌خوانیم: «فیلم کوبریک، تفکری است بر این سرگردانی طولانی بشر و تلاش مداوم او به دست یافتن به «مجهول غائی» و احتمالات فوق بشر.»

منتقد انگلیسی هم ترجمه‌ی این عبارت را در نقد خود آورده است:

"Stanley Kubrick's film is a reflection on man's continual effort towards the unknown and a speculation on the possibilities of his transcendence."

که ترجمه‌ی آن چنین است: «فیلم استانلی کوبریک تاملی است در تلاش پی‌گیر بشر بسوی ناشناخته و تفکری درباره‌ی امکانات تعالی بشر.»

نقد فارسی:

«دوربین حرکت استخوان را به طرف بالا در هوا به طریقه‌ی حرکت آرام تعقیب می‌کند و در وسط این حرکت آهسته تعقیبی صحنه از استخوان در هوا به يك سفینه درفضا تعویض می‌شود.»

مختقد انگلیسی هم می نویسد:

"The camera follows its flight, again in slow motion, and in mid — tilt there is a straight cut to a rocket — ship cruising through space."

ترجمه‌ی متن:

«دوربین این بار هم حرکت آن (استخوان) را به صورت Slow Motion تعقیب می کند و در وسط این حرکت صحنه از استخوان به یک سفینه‌ی فضائی در حال عبور از فضا تعویض می شود.»

در متن فارسی می خوانیم: «سرنشینان سفینه او را حال Hal صدا می کنند و جالب آنکه Hal در زبان انگلیسی مخفف کلمه‌ی Henry است که در اصل منفی آن «رئیس خانه» می باشد.»  
متن انگلیسی:

"For Hal, as they call him, ..... (Interestingly Hal is the short form for Henry, which means approximately, master of the house.)"

ترجمه‌ی این متن:

«برای Hal که او را باین اسم می خوانند،... (جالب اینکه Hal مخفف کلمه‌ی Henry است که تقریباً «رئیس خانه» معنی می دهد.)»

نقد فارسی: «این آخرین مرحله‌ی سفر دیوید را می توان در آن حد از چند سطح مختلف نگریست. از نظر طرح داستانی می توان اینطور پنداشت که دیوید واقعا بروی ژوپیتر فرود می آید.»  
نقد انگلیسی:

"The final stage of David's journey can be seen simultaneously on several levels which accumulates a meaning beyond logical analysis. In conventional plot term he might indeed be landing on Jupiter."

ترجمه‌ی این متن:

«آخرین مرحله‌ی سفر دیوید را می توان در آن واحد از سطوح مختلف نگریست که مفهومی ماوراء تحلیل منطقی بدست می دهد. از نظر طرح داستانی مرسوم می توان تصور کرد که او واقعا بر روی ژوپیتر فرود می آید.»  
نقد فارسی با این جملات تمام می شود: «با صدای طبل دوربین بسوی سطح مرموز سنگ پیش می رود و ما از درون عمق سیاه سنگ عبور کرده و در فضا رها می شویم و یکبار دیگر ما بسمت سیاره‌ای نزدیک می شویم شاید زمین. و در آنجا در فضا جنین انسانی در نخستین و آخرین سفرش دیده می شود.»  
در نقد انگلیسی هم چند سطر قبل از پایان می خوانیم:

"As the drums beat, the camera zooms into the mysterious surface of the monolith. We pass through its black depths and emerge adrift in the universe. Once again we are nearing a planet, perhaps the earth. And there in the space, on its first and last journey, is the foetus of a man."

ترجمه‌ی متن انگلیسی:

«با صدای طبل، دوربین بسوی سطح مرموز تخته سنگ سیاه نزدیک می شود. ما از درون سیاهش عبور کرده و در عالم رها می شویم. بار دیگر به



ستاره‌ای، شاید زمین، نزدیک می‌شود. و در فضا چنین يك انسان در اولین و آخرین سفرش دیده می‌شود.»

حال برای بررسی آنچه که این آقا «پرویز نوری» بعنوان نقدفیلم می‌نویسند، به چند نوشته‌ی ایشان درباره‌ی چند فیلم رجوع می‌کنیم. در مورد «شمال از شمال غربی» عقیده دارند: «می‌توان «شمال از شمال غربی» هیچکاک را یکی از بزرگترین فیلمهای تاریخ سینما قلمداد کرد... سینمای هیچکاک کهنه نشدنی، همیشه غنی و جاودانی است». با چنین مقدمه‌ای خواننده انتظار دارد در جملات بعدی دلایلی درباره‌ی این عقاید ارائه شود و اینکه چرا سینمای هیچکاک کهنه نشدنی و... است ولی حتی يك جمله هم از این مباحث در دنباله‌ی مطلب دیده نمی‌شود و نویسنده لزومی نمی‌بیند که در این مورد توضیحی دهد و تصور می‌کند که بینندگان فیلم کرو کورند، چون فقط داستان فیلم و دیالوگها را به طور خلاصه بعنوان «نقد» تحویل خوانندگان داده است.

درباره‌ی «سازش» ابتدا قدری شعار صادر می‌فرمایند: «کسی که با «دربارانداز» خودش مسائل کارگری را با عریانی تمام بر پرده‌ی سینما مطرح ساخت و کسی که... و بعد درباره‌ی اینکه چنین آدمی در سیستم و قالب «فیلم هالیوودی» حل شده است و مقداری حرف در اطراف این موضوع. و بعد از نوشتن خلاصه‌ی داستان فیلم نوبت می‌رسد به خود فیلم مورد بحث و در اینجا بعد از ذکر دوسه صحنه از فیلم و ضعف آنها و چند کلمه‌ای درباره‌ی ضعف بازیها نقد (؟) خود را با يك شعار دیگر تمام می‌کند با این مفهوم که بله... چون کارگردان قایق سپیدی را در گوشه‌ای از فضای وسیع دریای آبی‌رنگ قرار داده است پس بنا بر این نتیجه می‌گیریم که در استفاده از میزانشن‌های پرده عریض سیماسکوپ مشابهی نمی‌شناسد (۱). با چه سادگی و (فضاحتی) فیلم را مثلا تحلیل کردند، نتیجه گرفتند و دریغ هم خوردند! در این مورد می‌بینیم که فقط در حدود يك پنجم از این مطلب درباره‌ی خودفیلم است (آنها بسیار ابتدائی) و بقیه حرفهائی است مربوط و نامربوط و بهر حال در حاشیه، که البته برای پوشاندن ضعف و ناتوانی نویسنده در تحلیل فیلم ضروری است، حرفهائی که در نقد (؟)های دیگر هم کم و بیش با مختصر اختلافی تکرار می‌شود. در مطلبی درباره‌ی «نفرین‌شدگان» اثر ویسکونتی می‌نویسد: «تمایلات نوین شخصی او از فیلم به فیلم و به مرور فیلمهایش را از صورت اصالت و حقیقت خارج ساخته و به آنها جنبه‌ی ساختگی و رنگ‌پریده‌ای بخشیده که بکلی از لطف خاص کارهای سایر رئالیست‌ها نظیر دسینکا و روح نشاط زندگی آثار فلینی خالی گشته است.» - که این حرفهای کلی و مرسوم، روشن کننده هیچ مفهوم و نکته‌ای برای خواننده نیست و فقط نمایشگر درماندگی نقد نویس در کارش می‌باشد و برای پنهان کردن ناتوانی‌اش در نوشتن توضیحی بر فیلم. بقیه‌ی مطلب باز هم تشکیل شده از خلاصه‌ی داستان فیلم (و این خلاصه‌ی داستان هم چه بهانه‌ی خوبی شده است برای حضرات شبه منتقد در طولانی کردن نوشته‌شان بخاطر نتوانستن در نوشتن حرفهائی از خود در تحلیل از فیلم) و نظریاتی در کمال بیچارگی از قبیل اینکه «غیر از ازدیاد کاراکترها، فیلم

۱- اتفاقا آقای گوردون‌گو هم در نقدشان درمجله فیلمز اند فیلمینگ چنین عقیده‌ای دارند.

ویسکونتی فاقد ریتم و کشش سینمایی است» و «انحطاط و تباهی فامیل اشرافی که به رغم توجه ویسکونتی بایستی با تانی و زمان‌سنجی خاصی صورت پذیرد آنچنان بکندی نشان داده می‌شود که در انتهای ماجری، بهیچوجه تأثیرهای لازمه در تماشاگر القاء نمی‌گردد.» که همچنان گلسی بافی‌هایی است و هیچ مسئله‌ای را روشن نمی‌کند و امیدواریم بدانند که منظور از نوشتن صرفاً ارائه‌ی نظر نیست، بلکه ارائه‌ی دلایل (البته سینمایی) داشتن آن نظر است و تحلیل فیلم و بررسی محتوی از طریق ارائه و تحلیل میزانسن و قالب فیلم، در صورتی که می‌بینیم تقریباً در تمام نقدهای این آقا اثری از این موضوع دیده نمی‌شود و حداکثر به نوشتن جملاتی کلیشه‌ای و هزار بار گفته شده از این قبیل که: «میزانسن‌های... در عین سادگی و لطف، از جاذبه‌ای فوق‌العاده برخوردار است.» اکتفا می‌شود. حتی بعضی از آنها فاقد کمترین مطلب تحلیلی است، مثلاً در مورد «سرافینو» مطلب تشکیل شده از مقداری حرف درباره‌ی تاریخ فیلمهای ایتالیائی و سابقه‌ی کارگردانان، بعد داستان فیلم و شکایت از دوبله و اصلاً حرفی درباره‌ی علل موفقیت و یا شکست فیلم در بین نیست، تنها یک جمله آنها باین شکل که: «آخرین ساخته پیترو جرمی «سرافینو» با همه تو خالی بودنش در مقایسه با فیلمهای سابق این فیلمساز معینا گیرائی لازمه را واجد است و تماشاچی را مجذوب می‌سازد.» - و چون هیچ ادعائی از این آقا بعین نیست، شاید این حرف ایشان زیاد تعجب‌آور نباشد که زمانی گفته بودند: «من پرویز دوائی، منوچهر جوانفر و خودم را بعنوان منتقد سینمایی قبول دارم.» (۱) این شیوه‌ی نقد نویسی نه تنها در مورد این آقا، بلکه (بغیر از یک استثنا) در تمام نقد گونه‌هایی که در حال حاضر در مطبوعات می‌بینیم معمول است که یک نقد تشکیل می‌شود از مقداری مقدمه درباره‌ی آثار قبلی کارگردان، خلاصه داستان فیلم و صحبت‌هایی درباره‌ی محتوی آن با بی‌توجهی نسبت به قالب و فرم فیلم یعنی آنچه که آن محتوی را بوجود می‌آورد (و یا باید بیاورد). در حقیقت این نقدها نوعی انشاء نویسی است درباره‌ی موضوع مورد بحث فیلم که گاه گاهی هم از چند جمله کلیشه‌ای و قراردادی استفاده می‌شود که مطلب ظاهراً شباهتی به نقد پیدا کند، در حالیکه اساساً این نوشته‌ها هیچ شباهتی به نقد هنری ندارد. در این مورد می‌توان تقریباً تمام نقدهائی را که در مجلات سینمایی و هنری و روزنامه‌ها نوشته می‌شود نام برد. دو نوشته را از روزنامه‌ی کیهان بررسی می‌کنیم:

«هوشنگ حسامی» منتقد (نمای) این روزنامه درباره‌ی «مردی که از باران آمده» (۲) ابتدا طبق معمول چیزهایی درباره‌ی کارگردان می‌نویسد و بعد: «سکانس افتتاحیه‌ی فیلم بشکلی سریع فضای مرگباری را که «رنه کلمان» در خلق آن کوششی بسیار کرده است بخوبی القاء می‌کند و ما با قهرمان اصلی حادثه «مارلن ژوبر» آشنا می‌شویم و با دنیای گرفته ذهنی و نیز احساسی او رابطه برقرار می‌کنیم.» البته چطور و به چه طریق، بکسی مربوط نیست و خواننده بطور تحمیلی باید این نظر را قبول کند. سپس شرح داستان فیلم است و بیان

۱- یاد حرف آن ظاهراً شاعری افتادیم که زمانی گفته بود: من و مولوی و رویائی بزرگترین شاعران ایران هستیم.

۲- کیهان ۲۸ خرداد ۱۳۴۹.

قدرت کارگردان در جملاتی چون: «سکانس تجاوز مرد دیوانه به زن جوان بی-شک نشانه‌ی تسلط «رنه کلمان» در خلق دلهره و اضطراب است.» و «ظهور این مرد دوم در داستان تکان دهنده است و بالاخص صحبت او از یک کیف قرمز که در دست مرد دیوانه است تماشاگر را در لابلای گره‌های قصه گرفتار می-کند» - که این عقاید نشانه‌ی بی‌اطلاعی و بی‌خبری کامل نویسنده از سینما است. ادامه می‌دهد: «رنه کلمان» در عین حال که با قصه پیش می‌رود و فضای ماکابر و هول‌انگیز آنرا حفظ می‌کند، به جست و جوئی در آدمهای باژی می-پردازد.» که باز هم این حرف را به خواننده تحمیل می‌کند و توضیحی و تحلیلی بیشتر با توجه به ساختمان فیلم ارائه نمی‌کند، که نمی‌تواند. و می‌خوانیم: «در طول فیلم با گذشته‌ی زن آشنا می‌شویم و «رنه کلمان» این گذشته را با شاتهای سریع (البته مقصودشان کاتهای سریع است) و... نشان می‌دهد.» - فرق «رنه کلمان» با دیگر فیلم‌سازانی که دست به ساختن فیلمهای جنائی می‌زنند (لابد مقصودشان هیچکاک بوده است که خجالت کشیده‌اند نام ببرند) این است که هرگز سعی ندارد با عناصر صوتی و تصویری تماشاگران را تکان بدهد بلکه... منتقد آنقدر نفهم است که نمی‌داند «فیلم» چیزی غیر از عناصر صوتی و تصویری نیست و بهر حال مقصودش این است که کارگردان تماشاچی را تکان می‌دهد. «جستجوی پلیس برای یافتن جسد دیوانه‌ی دیگری که... بر اضطراب قهرمان قصه و نیز تماشاگر می‌افزاید و لحظات ترساننده‌ی بسیاری می‌آفریند.» نتیجه: فیلم خوب آنچنان فیلمی است که تماشاگر را بترساند. نوشته‌شان با چنین جملاتی تمام می‌شود که: «در فیلم «مردی که از باران آمد» جدا از پرداخت خوب و بالنسبه دقیق سینمایی «رنه کلمان»...» که خودشان فقط این‌ها را شعاروار می‌نویسند و از چنین نوشته‌هایی نقدی تشکیل می‌دهند، بدون آنکه درباره‌ی آن نمونه‌ای داده باشند و یا از آن تحلیلی کرده باشند.

نمونه‌ی دیگر از نقدگونه‌هایشان، مطلبی است درباره‌ی «طوقی» که تمام مقاله اختصاص به بحث در مورد چگونگی سناریو و حوادث فیلم دارد و جملاتی بازهم کلی و قراردادی از قبیل: «فیلم تماشاگر را در بسیاری لحظه‌ها بسوی خود جلب می‌کند.» و انگار هنوز هم باید ابتدائی‌ترین اصول نقد نویسی را تکرار کرد که معیار ارزیابی یک فیلم سناریو، موضوع و سوژه‌ی مطرح شده در فیلم نیست، بلکه چگونگی و نحوه‌ی ارائه‌ی این موضوع بشکل تصاویر در فیلم است و قالب و میزانسن موجود در فیلم و نحوه‌ی تلفیق آن با محتوی است که برای آن تعیین ارزش (یا بی‌ارزشی) می‌کند نه چیز دیگر. ولی خوب، البته ایشان مایلند که هر طور شده بعنوان یک منتقد «مطرح» باشند و چیزهایی در کمال بی‌اطلاعی و بی‌سوادی بنویسند.

فعلا که هر کس از سر سیری و بی‌خبری هر نوع اباطیلی درباره‌ی فیلمها نوشت آنرا نقد محسوب می‌کند و خود را منتقد می‌داند. اینطوری است که آقائی مقادیری ارقام و اعداد و اسامی فیلمها و هنرپیشه‌ها را پشت سر هم ردیف کرده و با افزودن قدری (بنظر خودش) شوخی و لطیفه و حرفهای (بنظر خودش) خنده‌دار و خوشمزه و بنظر ما مضحک - که حتما خیال می‌کند نتیجه‌ی نبوغ ذاتی‌اش است و سبک! شخصی‌اش (بیچارگی را می‌بینید!) - نقدی می‌نویسد. و اینطوری است که آقائی در کمال بی‌اطلاعی و بی‌خبری درباره‌ی آنچه که حتی در جوارش جریان دارد، در مورد «هالو» می‌نویسد: «قهوه‌چی، واقعاً باین صورت

وجود دارد؟ يك قهوه‌چی ایرانی، از آن قماش و به این صورت؟ و یا «پسرای این نوع زنها ازدواج بهشت دور از دسترس و بهترین آرزوی آنهاست.» و باز هم می‌نویسد: «پيك نيك کنار رودخانه، كاملا فرنگی است.» که ماهم می‌نویسیم: پيك نيك کنار رودخانه كاملا ایرانی است. و هر وقت ایشان دلیلی برای عقیده‌شان آوردند ما هم این کار را می‌کنیم. و می‌نویسد: «در صحنه‌های قهوه‌خانه‌ی کذائی است که فیلم از سینما به‌تأثر سقوط می‌کند.» که البته خوانندگان عزیز باید حرفشان را در بستم و بدون اعتراضی قبول کنند و حق ندارند دلیل بخواهند. و اما حقیقت تلخ‌تر این است که وقتی آدم نقد خوب نوشت، یعنی می‌تواند نقد خوب بنویسد، و اگر نقد خوب ننوشت یعنی نمی‌تواند، بهمین سادگی. که امیدواریم «خرسند» در آتیه بیش از این‌ها بتواند.

و اینطوری است که در نقدهای سینمایی جملائی می‌بینیم کلیشه‌وار و بدون این‌که کمکی برای خواننده باشد بوسیله افراد مختلف مرتباً تکرار می‌شود. چند مثال:

میزانسن در خیلی از صحنه‌ها کمال و اثر لازم را دارد. فیلم آکنده از لحظات گیرا و سرشار از ذوق است. حرکات دوربین در فیلم... که نه بی‌دلیل بلکه در خدمت لحظه‌های دراماتیک و حرکات بازیگران و عواطف آنها صورت می‌گیرد... فیلمی است که طراوت و صداقت آن به مشام می‌رسد. رئالیسم تلخ... نشان می‌دهد که کارگردان با دیدی ژرف و عمیق با اجتماعش می‌نگرد. فیلم رگه غنی و سرشاری از طنز و ذوق خاص فیلمساز را دارد. دوربین... با آگاهی و کنجکاوای عمیق‌ترین زوایای روح آدمی را می‌کاود.

و نیز این نقدها پر از جملات مضحك و بی‌معنی است که بجای اینکه حاوی معنایی سینمایی باشد خنده‌دار است و نشان دهنده‌ی فلاکت فکری نویسنده‌اش مثلاً:

از نظر پکین‌پا، در لحظه‌هایی که زندگی می‌کنیم اندکی نیز می‌میریم. تم «حادثه» او اصولاً از يك ثبات و استحکام قابل توجهی **تزاویده** و گسترش یافته بود. با این فیلم او **بثبوت می‌رساند** که عدالت اجتماعی وجود خارجی ندارد، که **زندگی واقعیت تلخ و دردناکی است**. باین ترتیب باید گفت که فیلم... دارای دو سطح کاملاً متفاوت است چه از نظر پرداخت و چه از نظر کیفیت کار. در تمام لحظاتی که فیلم وارد گرفتاریهای خانوادگی می‌شود دچار سگته شده و به کسالت و ملال منتهی می‌شود. «کشندگان بی‌پروای و امپیرها» يك **داثره** است... و کارگردان جوان لهستانی بدون هیچ تصمیم قبلی بر فیلم... به رویائی شاعرانه نزدیک می‌شود و خون‌آشام‌ها بر دایره‌ی ذهن او اثر می‌گذارند. بعد از مفهوم ارزشمند و گیرای «این گروه خشن» **نحوه‌ی کار** پکین‌پا جلب توجه می‌کند. **اختلاط** مفهوم گیرا و هیجان حاصل از صحنه‌ها، «این گروه خشن» را جزو **شاهکارهای سرگرم‌کننده** ساخته است. فیلم... **فیلم خوبی** است به‌خاطر آن که دارای داستان و طرح خوبیست اما بعنوان يك اثر سینمایی کارگردان **کار مهمی** ارائه نداده است.

و بالاخره اینطوری است که می‌بینیم در تحلیل فیلم‌ها، قالب فیلم فراموش می‌شود یا جدا از محتوی بررسی می‌گردد، فقط ارزشهایی محتوایی فیلم مورد نظر است، بخش عمده‌ی نقد را داستان فیلم تشکیل می‌دهد (بسا مقداری حاشیه درباره‌ی آن)، اگر ایرادی باشد بر سناریو و سوزنه است، فیلم

بعنوان يك اثر هنری مستقل با زبان سینمایی مختص بخود تلقی نمی‌شود و... در نتیجه مطلب نوشته شده چیزی است که اساساً نقد فیلم نیست، شاید نقد ادبی باشد و یا نقد اجتماعی و اخلاقی یا مطالبی فکاهی برای خندیدن و حتی می‌توان گفت دقیقاً هیچکدام از این‌ها نیست. در مقابل، توجه کنیم به نقدهائی که واقعاً «نقد» است، تحلیلی و تفکر انگیز: تمام نقدهای «شمیم بهار» و بسیاری از نقدهای «پیام» و «گیومرث وجدانی» (۱) خصوصاً نقدهای «بهار» درباره‌ی «آگراندیسمان» و «الدورادو» و نقد «وجدانی» و «پیام» درباره‌ی «پرده پاره» که نمونه‌های کامل و عالی نقد فیلم است و در آنها فرم و محتوی بصورت تلفیق شده (و نه جدا از یکدیگر) دقیقاً تحلیل و بررسی می‌شود، بدون هیچ حرف اضافی (برای طولانی کردن مطلب) و بدون شرح داستان فیلم و اطلاعات تاریخی که چه خوبست منتقد نماهائی که در مورد فیلمها قلمفرسایی می‌کنند و درباره‌ی صداقت و صمیمیت و طراوت آنها (که بمشام می‌رسد) انشاء می‌نویسند، این نقدها را بخوانند که هم نقد نویسی یاد بگیرند و هم قدری خجالت بکشند....

۱- این نقدها چند سال قبل نوشته شده است و تناقضی با حرفمان درباره‌ی نقد نویسی فعلی

ندارد.

# تکذیب این ادعا، واقعاً خیلی

## رو می خواهد<sup>(۱)</sup>

چندی پیش در شماره ۲۴۸ مجله «فیلم و هنر» در صفحه «یادداشت‌های هفته» نگارنده اشاره‌ای کوتاه کرده بود به آنکه انتقاد فیلم «کابوی نیمه شب» مندرج در شماره ۸۴۳۴ روزنامه کیهان (به امضای منتقد فیلم این روزنامه - آقای هوشنگ حسامی - در واقع «ترجمه و برداشت» نسبتاً صادقانه و وفادارانه‌ایست از انتقادی بر همین فیلم - به امضای جان داوسون که در شماره پائیز سال ۱۹۶۹ فصلنامه سینمایی «سایت‌اند ساوند» درج آمده است برداشتی که گاه بصورت ترجمه کلمه به کلمه و گاه بصورت الهام‌گیری خیلی هنرمندانه‌ای چهره نموده است.

مجله گرامی فردوسی خبر ما را در این مورد، ابتدا نقل و در یک شماره دیگر باین عنوان که «این مطلب برخلاف واقع می‌نمود» آنرا تکذیب کرد!

بنابراین حقیر لازم می‌داند که برای اثبات حقانیت ادعای خویش عیناً قسمت‌هایی از اصل انتقاد را با قسمت‌های مشابه و اقتباس شده مطلب آقای حسامی را در این مجال از نظر بگذرانم.

«جان داوسون» در «سایت‌اند ساوند» پائیز ۱۹۶۹ نوشته است:

The empty, elongated screen of a drive-in movie mars the otherwise uninterrupted panorama of a Texas Prairie (whose breadth and isolation it was doubtless intended to reflect in lifelike, widescreen proportions), and while real horses graze in unconcerned tranquillity behind the

screen, in front of it a lone child sways frenetically to and fro on a plastic rocking horse, an apt if obviously contrived symbol for the hero.

که ترجمه تحت‌اللفظی آن چنین است:

«پرده تپتی و عریض و طویل یک درایوین سینما، چشم انداز یک چمنزار تگزاسی را - که اگر این پرده نبود، تا بی نهایت گسترده بود - بدنما می کند (وسعت و جدا افتادگی این چمنزار، بی تردید قصد شده که در ابعاد زندگی وار پرده عریض انعکاس یابد)، و زمانیکه اسبهای واقعی در آرامش بی دغدغه پشت پرده می چرند، یک بچه تنها، سوار بر اسب پلاستیکی، به گونه ای هیجان زده پس و پیش می رود، یک سمبول مناسب، هر چند آشکار که برای قهرمان فیلم اندیشیده شده است»  
و آقای هوشنگ حسامی در نقدشان در کیهان شماره ۸۴۳۴ می نویسد:

«دوربین، پرده عظیم یک درایوین سینما را که مانند سدی میان دشتهای تگزاس سربلند کرده است، در خود می گیرد پشت پرده عظیم «درایوین سینما» که خود مظهر راه یافتن صنعت به زمین های بکر و دست نخورده قدیم است. اسبهای را می بینیم که در کشت و گذارند. جلو پرده بچه ای را در لباس گاوچرانهای آمریکایی، سوار بر اسبی چوبی می بینیم که در واقع سمبل قهرمان فیلم است».  
منتقد فیلم «سایت اندساوند» می نویسد:

Desperate to save his friend, Joe picks up a middle-aged queer and beats him up (possibly murdering him) to steal the money to take Ratso to Florida. But as their bus crosses into the Sunshine State, Ratso coughs his last cough.

ترجمه این پاراگراف:

«جو، نومید از نجات دادن دوستش، یک مرد میانه سال منحرف را گرفته و به شدت کتک می زند (شاید او را می کشد) تا پولی سرقت کرده و با آن راتسو را به فلوریدا ببرد. ولی زمانیکه اتوبوس آنها از ایالت «سان شاین» می گذرد، راتسو آخرین سرفه اش را می کند»  
و آقای حسامی می نویسد:

جوباک برای فراهم ساختن هزینه این سفر تن به قبول دعوت مردی منحرف می دهد. بعد مرد منحرف را برای گرفتن پول به شدت کتک می زند و شاید هم او را می کشد. در راه رسیدن به «فلوریدا» راتسو، آخرین سرفه اش را می زند و می میرد.

حالا، مجض خنده، اول به این نکته از نقد «جان داوسون» توجه کنیم.

In his first bout of urban lovemaking, shots of his bare and vigorously bouncing buttocks alternate with flashes of TV programmes (the couple are of course copulating on top of a remote control channel changer), and the orgasmic moment is registered by a shot of coins spurring from the mouth of a fruit machine.

که ترجمه آن می شود :

در نخستین نوبت عشقبازی شهری او، شاتهای از کفل برهنه و به شدت «بالا و پائین رونده» وی با فلاشهای تلویزیونی به تناوب منعکس می شوند (زوج عشقباز، البته بر روی یک «گانال عوض کن» کنترل از دور، همبستر یکدیگر شده اند)، و لحظه «به اوج رسیدن» جنسی آنها به وسیله یک شات از سکه های که از دهان یک «فروت مشین» بیرون می ریزند، نشان داده می شود.

(توضیح آنکه «فروت مشین» به همان دستگاههای «جک پات» می گویند و وجه تسمیه اش هم آنکه روی این دستگاهها، تصاویری از میوه های مختلف چاپ شده و مثلا آدم وقتی يك سکه داخل ماشین می اندازد و دسته را می کشد، اگر که این تصاویر میوه در کنار هم به نظم خاصی که قبلا شرط شده است، قرار گیرند، ماشین چندین سکه بیرون می ریزد).

حالا ببینید که همین تکه را آقای حسامی چطور ترجمه فرموده اند (تازه از قضیه بلند کردن آن که بگذریم!) «در این فصل از فیلم، «جوباک» وزن میانه سال: روی بستر درهم میغلظند و کلید تعویض کانال های مختلف تلویزیون زیر تنه آنهاست با هر حرکتی، شاهد برنامه یکی از کانالها میشویم.

دست آخر، ریختن مشتی سکه از دهان يك دستگاه آب میوه گیری، نخستین ماجرای «عشق تجاری» را پایان می دهد یاللعجب! ملاحظه می فرمائید که حضرت آقا «فروت مشین» را ترجمه کرده اند دستگاه آب میوه گیری (که گویا به آن Blender می گویند).

در اینجا آدم شك میبرد به آنکه این آقا واقعا خود فیلم را هم دیده باشد چه اگر دیده بود، در آن صحنه می دید که نشانی از ماشین آب میوه گیری نیست و يك دستگاه «جک پات» روی صفحه تلویزیون به چشم می خورد که سکه ها هم از دهان آن فرو می ریختند.

تازه آقای حسامی، منتقد عزیز، قربان آن تیزهوشی و فراستت کردم، آخر شما وقتی اینرا می نوشتید (معذرت میخواهم، ترجمه می کردید!)، هیچ فکر نکردید که اصلا روی چه حسابی باید از دهان دستگاه آب میوه گیری سکه بیرون بریزد؟!...

\*\*\*

حالا منابع تنوع، و برای به دست دادن شناخت بهتر (و خنده دارتری!) از آقای حسامی، چطور است که موضوع صحبت را از فیلم «کلهوی نیمه شب» (با این امید که لااقل آنها تیکه مجاب نشده بودند قانع شده باشند که ادعای ما خلاف واقع نبوده است!) سوئیچ کنیم به فیلم «گاو» و قضیه مولمه «انتقاد بلندگویی» آقای حسامی را اندکی تعمیم بدهیم.

«تام میلن» منتقد سرشناس و وارد انگلیسی، یکی دو هفته پس از آن آتش بازی خیره کننده «گاو» در فستیوال ونیز، در متن گزارشی از کم و کیف فستیوال، شرح کوتاهی آمیخته با تحسین شدید بر فیلم «گاو» نوشت (شماره دوازدهم روزنامه «آبزور»)، این شرح کوتاه را همان هفته در فیلم و هنر ترجمه کردیم روزنامه کیهان هم بطور مختصر اشاره ای به آن کرد (این مطلب در دوسه مجله و روزنامه دیگر هم همانوقت - درج شد).

بعد، روز دوازدهم مهر (برابر با چهارم اکتبر) يك نقد به امضای همین جناب حسامی در روزنامه کیهان چاپ شد (یعنی بیش از بیست روز بعد از انتشار آن شماره «آبزور») و حالا، اول ترجمه قسمتی از مطلب «تام میلن» را می آوریم و سپس يك پاراگراف از نقد آقای حسامی را هم، و شما قارئین گرامی، توجه بفرمائید به برداشتهای شدیداً نزدیک هر دو منتقد از يك صحنه فیلم و انگاشتن وجود «گاو» به يك گنجینه، در هر دو نقد (با عنایت به آنکه «آبزور» بیست و دو روز قبل از



«کیهان» درآمده و مطلب «آبزور» هم چه در خود کیهان و چه در چند مجله دیگر، یکی دو هفته پیش از نقد آقای حسامی ترجمه شده است!.

ترجمه قسمتی از نقد «تامیلن» چنین است:

منباب مثال، چسان میتوان گفت از دقت و تاثیر حیران کننده صحنه ای در اوائل «گاو» که طی آن قهرمان روستائی باغورور بسیار، گاوش را (تنها گاو روستا) برای شستشو به طرف يك آبگیر نزدیک روستا می برد، و آدم زمانیکه مرد روستائی گاوش را انسان مهربانانه و نوازش آمیز در آب می شوید که يك مادر، فرزندش را به ناگاه احساس می کند که ناظر يك صحنه عشقی است؟ و یا چه می توان گفت از احساس خطر کردن مرد روستائی، آن هنگام که وی سر بلند کرده و سه پیکر سایه آسائی را که بر فراز يك تپه - در امتداد خط افق - آزمندانه چشم به گنجینه او دوخته اند، می بیند؟

و اینهم تکه ای از نقد آقای حسامی:

مشد حسن کنار آبگیری می ایستد و بارفتاری سخت عاشقانه «گاو» را می شوید و بعد ناگهان چشمش به سه سایه روی تپه ای آنسوی آبگیر می افتد و با نگرانی گنجینه اش را که «گاو» باشد، براه می اندازد و شتابان بسوی ده می آید.

خیلی جالب است که يك منتقد ایرانی در نوشتن نقدی بر يك فیلم ایرانی، اینچنین تحت تاثیر! نقد يك منتقد خارجی بر همان فیلم باشد. نه؟! ... بگذریم.

قضیه را نمیخواهیم پیش از این، تعمیم بدهیم و شواهد و امثال دیگری از اینسو و آنسو جهت شناساندن هرچه بیشتر آقای حسامی بیاوریم، چرا که از طرفی ایشان به قدر کافی شناخته شده هستند. و از طرف دیگر ما هم حوصله ادامه بحث را نداریم، چرا که اگر بخواهیم دنبال قضیه «تعمیم دادن» را بگیریم، به رشته ای میرسیم با سر خیلی خیلی دراز.

## پرونده متقلبین نقد فیلم

### راورق می زنیم...! (۱)

قضیه اینست: نگارنده بعنوان يك خواننده مطبوعات سینمایی و در شکل جامعتر بعنوان يك مصرف کننده، که سالها باو، کالای تقلبی فروخته شده، و اومات و مبهوت - درعین هوشیاری - دم نزده است، تنها راه چاره را در انتقاد صحیح و اصولی - و در عین حال بی غرض - از نویسندگان سینمایی و یا بهتر بگویم صاحب این نوع کالا دانست. از آنجائی که انتقاد اصولی همیشه و همیشه، باید با مدارك و شواهد کافی همراه باشد، من این نوشته های سینمایی را به خاطر پی گیری فعالیت های نویسندگانش - و اینکه این قضیه به کجا می انجامد - بعنوان مدارك مصرف کننده علیه سازنده متقلب جمع آوری کرده بودم.

بدبختانه، فرصت نشده بود که متقلبین را به مصرف کننده های دیگر (خوانندگان اینگونه مقالات) بشناسانم. بعدها، بعلت مسافرت طولانی من به خارج از کشور، این مدارك گم و گور شد، ولی نشانه هایی در ذهنم باقی مانده بود که کافی بود لحظه ای چند به سیاه کردن صفحه ای درباره این متقلبین سینمایی بپردازم. مقالاتی از این دست، معمولا باید در جائی چاپ شود که خوانندگانی که آن را می خوانند، از موضوع نوشته های آدمهای مورد بحث کم و بیش آگاهی داشته باشند. بدبختانه شماره اینگونه مطبوعات بسیار قلیل و مشخص است. بعد از يك بررسی کوتاه آگاه شدم که این دوستان بغیر از يك یا دو جا تمام مطبوعات پایتخت را نیز در انحصار خود قرار داده اند.

بناباره رسم روزمطبوعات، یادداشت هائی در انتقاد از نوشته های نویسندگان مورد قبول سردبیران این مجلات - بدلائیل محافظه کار بودن بیشتر سردبیران و یکطرفه قضاوت کردن آنها - غیرقابل چاپ تشخیص داده میشود. چرا که حالا يك تجربه است و بارها دیده شده است که مقالاتی از این دست، در روز آخر هفته، به رفتگر محل سپرده می شوند. در این کلی گوئی یکی دو استثناء وجود دارد، که آنها هم بعدا در عین چاپ مقاله مدعی، او را طی مقدمه ای بر همان یادداشت دراز می کنند که البته این کار هم خودش نوع دیگر حفظ وضعیت موجود است. بررسیهای من از این وضعیت غلط از آب درآمد: نوشته به ماهنامه

رودکی سپرده شد، و سردبیر مجله مذکور از صراحت نوشته من چهارشاخ ماند. ایشان به نگارنده اظهار کرد که مطلب با ذکر نام اسامی متقلبین غیرممکن است و چاپ آن را مغایر با روش مجله ایشان دانسته و چاپ آن را اکیداً ممنوع کردند! عجیب اینست که ما مصرف کنندگان ایرانی جنس بنجل و قلبی و کثیف و بی همه چیز را بدلیل کمبود عرضه، تهیه می کنیم و حالا بعد از آگاهی از قلبی بودن آن حق اعتراض کردن نداریم. شاید ما هم می بایستی بشیوه سردبیر عزیز آن ماهنامه هنری با یک پوزخند، باین قلب و کثافتکاری اجازه حیات بیشتر داده و خواننده بیگناه مطبوعات را گمراه کنیم. من از محدودیت های آن مجله بعدها آگاه شدم، ولی این را یک وظیفه، برای مطبوعات می دانم که از این متقلبین بی رودربایستی توضیح بخواهند.

مقاله من بعد از آن ماهنامه باید بجائی میرفت که با نویسندگان سینمایی - که من در طی این مقاله ترجیح میدهم که از آنان تحت عنوان متقلبین یاد کنم - رودربایستی نداشته باشد.

مقاله به «فردوسی» فرستاده شد. سردبیر آن مجله آشکارا از محتوای یادداشت انتقاد کرد ولی اظهار کرد که یادداشت را بیطرفانه چاپ خواهد کرد که بگفته خودش این راه و رسم مجله مذکور بوده و هست. مقاله در فردوسی چاپ شد، اما به عنوان مقدمه ای بر آن، سردبیر عزیز اظهاراتی کرده بود و طعنه ای و کنایه ای که: «... یقیناً دوست جوان ما آدم منصفی نیست. و دقیقاً وقتی که نظریات او را بخوانید و سوابق دوستان منتقد ما را بررسی کنید، باین نتیجه می رسید...» سردبیر عزیز از یک سو حق داشت، چرا که من فقط به گوشه ای از قلب های این آقایان اشاره کرده بودم و از سوی دیگر مدارک و شواهد کافی نبود. پس من بخاطر این که سردبیر عزیز فردوسی، پس از چاپ مقاله من، مورد بی مهری همکاران منتقدش قرار گرفته است، بخواست خود او، از وی دعوت می کنم که به همراه من به سوابق منتقدان سینمایی نگاهی بیندازیم. گفتنی است و حتماً خواننده توجه - دارد که آنچه می آید نظری گذرا و فقط گوشه ای از کارهای منتقدین سینمایی ایران! است.

واقعیت اینست: اگر ما به سوابق این منتقدین نگاهی بکنیم، متوجه خواهیم شد که دست عده ای از این متقلبین در گذشته، بتناوب رو شده است. که در بعضی موجب سرافکندگی آنها شده و خوشبختانه مطبوعات را ترك کرده اند. پس ما از منتقدینی که در گذشته بکارهای کثیفشان اشاره شد، اشاره ای دیگر ولی سریع می کنیم، که یادآوری آن برای خوانندگان کم سن و سال تر مطبوعات که به نشریات قدیمی احیاناً دسترسی ندارند، از سوابق آقایان آگاه بشوند و مقالات آنها را - احیاناً اگر دوباره نوشتند نخوانند.

## جمال امید

حالا موقع آن رسیده است که بسابقه منتقد مجله فردوسی نگاه کنیم. این قولی است که در اواسط این یادداشت به سردبیر آن مجله داده بودیم. از سابقه این منتقد برخلاف منتقدین دیگری که شرحشان رفت قبلاً ذکر نشده است.

خوانندگان مجلات، جمال امید را بعنوان يك سناریست بیسواد فیلمهای بد فارسی می‌شناختند و نه بعنوان يك دزد متقلب مطالب سینمایی. از این جا ببعدهمطلب خودم را به‌عنوان شماره مخصوص جمال امید، صرفاً بگوشه‌ای از سوابق شرم‌آور این حضرت آقا، می‌پردازم.

تقلب اینست: ۱- ناصر نویدر (نوید) منتقد فیثم مجله ماهانه ستاره سینما در شماره ششم، فروردین ۴۶ در مقدمه‌ای از فیلم عربسك می‌نویسد:

«استانلی دانن یکی از دو نفر کسانیست که نامشان یادآورنده دوران پرشکوه موزیکال (آنهم موزیکالهای خاص مترو) در سینمای امریکاست (نفر دیگر مینه‌لی) دانن و مینه‌لی آنزمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند، خوب‌طوری رنگ‌زنده و پایداری به‌دنیای موزیکال داده‌بودند و حالا که دنیای مشغله را مجال پرداختن به آن فانتزیهای غنی و شاد، در قالب موزیکال نیست هرکدام برای دیگر کشیده شده‌اند. در این زمینه جدیدشان گو این که باز تشابهی بین کار آنها وجود دارد (از این نظر که عشق در پرداخت هریک عاملی است که دوپهرمان را بهم پیوند میدهد) ولی آنطور که دیده‌ایم دانن‌دارای موجودیت قابل قبولتری است و این نه مربوط به نحوه انتخاب بلکه بسبب غنی و خاص اوست که فیلم را در شکل زیبایی از عشق و دلهره قرار می‌دهد»

دو سال بعد جمال امید در مجله فردوسی شماره ۹۲۴ مورخ ۲۷-۴۸ در مقدمه‌ای بر نقد فیلم «ارث خونین» نیز حرفهایی دارند:

«وینسنت مینه‌لی یکی از دو نفر کسانی است که نامشان یادآورنده دوران پرشکوه موزیکال در سینمای امریکاست (نفر دیگر استانلی دانن). مینه‌لی و دانن آن زمانها که جوانتر بودند و وابستگی بیشتری بتخیلات خود داشتند خوب‌طوری رنگ‌زنده و پایداری بدنیای موزیکال داده‌بودند و حالا که دنیای پر مشغله را حال پرداختن به آن فانتزیهای پر مشغله را حال پرداختن به آن فانتزیهای غنی و شاد در قالب موزیکال نیست هرکدام برای دیگر کشیده شده‌اند. مینه‌لی بعد از آن در زمینه تازه‌ای فعالیت کرده و در این زمینه تکوین یافت سینما را ترك گفت و دانن با تغییر فرم و آوردن رومانس و دلهره تواما در کارش، موجودیت قابل قبولتری یافت.»

۲- کیومرث وجدانی منتقد دیگر مجله ماهانه ستاره سینما در شماره پنجم این مجله مورخ اسفند ۴۵ در قسمت‌هایی از نقد خود از فیلم حرفه‌ایها اثر ریچارد بروکز، اینطور می‌نویسد:

«حرفه‌ایها ماجرای برخورد يك مولف است و يك مكتب شخصی. حکایت مقابله بروکز است و غول وسترن و سنتهای زوال‌ناپذیر آن. بروکز یا باید به امتیازهای خودش وفادار بماند، و یا باین سنتها. یا باید به بروکز و یا يك فیلمساز وسترن... و بروکز ترجیح داده که همچنان بروکز باقی بماند. بسا سوژه‌ای چون همکاری چند مرد... که يك ایده‌آل مشترك، فردهای مجزائی را به

یکدیگر وابسته می‌سازد و آنها را بصورت يك پدیده فوق‌انسانی درمی‌آورد و مبارزه‌شان را به آستانه حماسه می‌رساند... و از میان فردهای مجزا بروکز نسبت بدو نفرشان بیش از سایرین عطف توجه نموده است. دالورت در حضيض زندگی خود قرار گرفته... در حالی که فاردان از سقوط خود آگاه می‌باشد... دالورت در بی‌تفاوتی و بی‌توجهی محض بسر می‌برد... لا در اینجاست که باز به تم همیشگی بروکز در رسیدن از حضيض سقوط باوج رستگاری می‌رسیم.»

جمال امید در نقد خود از حرفه‌ایها، ۷ سال بعد (۱۳۵۲) در فردوسی شماره ۱۱۱۲ چنین متقلبانه و درکمال وقاحت عین جملات وجدانی را کپیه کرده است:

«هفت سال پیش حرفه‌ایها بجز توفیق نسبی که در برخورد يك مولف با يك مکتب شخصی نشان می‌دهد... چرا که فیلمساز در مقابله هیجان‌انگیزش با سنتهای زوال‌ناپذیر و سترن توانسته است که معیارهای خاص خودش را به کار گیرد و در نتیجه و سترنی با مارك بروکز بسازد تا يك و سترن با قواعد هالیوود... با ماجرائی برگرده يك جمع با روحیه‌های مجزا در طریق ایده‌آلی وابسته... که نتیجه‌اش مبارزه تا آستانه خلق حماسه است... نشان کردن آدمها توسط فیلمساز مخصوص دو قطب اصلی ماجرا دالورت و فاردان، دو موجود سقوط کرده منتهی یکی آگاه و دیگری بی‌توجه. دالورت بی‌تفاوت است... اما فاردان از سقوطش آگاه است... تم همیشگی وی کوشش قهرمانانش است از حضيض سقوط به غایت رستگاری...»

نمونه دیگری از علاقه! جمال امید به نقدهای کیومرث وجدانی بخصوص به نشر! او.

۳- کیومرث وجدانی در نقد فیلم «بیگانه‌ای در خانه» اثر «پیرروو» درمجله فردوسی شماره ۸۵۸ مورخ ۱۶ اردیبهشت ۱۳۴۷ عقیده دارد:

«فیلمساز در تفسیری که از اثر «ژرژ سیمنون» بعمل آورده سعی کرده از حد جنبه مبهم و معانی و هیجان‌انگیز سطح داستانی تجاوز کند و به منطقه لحن تلخ و اندوهناک نهفته در وراء ماجراها، تلخی و خفقان دنیای يك انسان زده شده از زندگی (ژرژ سیمنون یا قهرمان داستانش؟) دست یابد ولی متأسفانه پیشروی فیلمساز در این حد متوقف نشده و در نتیجه عناصری به اثر تحمیل شده که از حد ظرفیت محتوی «سیمنون» تجاوز می‌کند، نه از آنجهت که دامنه ظرفیت محتوی اثر سیمنون محدود باشد. بلکه به جهت اینکه ترکیب این محتوی قبلاً توسط شخص سیمنون از عناصر مورد احتیاجش در حد تعادل مورد لزوم اشباع شده است. فیلمساز در کلاف سر در گمی از انبوه تم‌های متعدد سرگردان است مسئله عدم تفاهم و بخصوص فاصله بین نسل فعلی و نسل گذشته... سیر موجودی از حد احساس بیهودگی بسوی احساس مفید بودن. و فیلمساز می‌خواهد همگی این‌ها را در اثرش بگنجانند بی‌آنکه بشمر رساندن آنها برایش زیاد مطرح باشد... درحالی که اگر فیلمساز منطقه محدود دیگری را (همان منطقه محتوی اولیه سیمنون را) برای فعالیت خود انتخاب میکرد با ترکیب و نمای مشخص تری از جانب اثر او مواجه میشدیم. و جالب اینکه این مسیر اصلی در

میان ازدحام تم‌های مختلفه وجود دارد تا آنجائی که شبیح مبهمی از آن را می‌توانیم ببینیم و رد پای این تم اصلی را در همان دو صحنه ابتدای فیلم بهتر از هر موقع دیگری می‌توان دنبال کرد (شاید بعلت آنکه هنوز ذهن ما از تراکم بارهای بعدی مغشوش نشده است)... عدم تفاهم این فیلم قراردادی‌تر از آنست که علتش معلوم نباشد و چون علتش معلوم است طبعا علاج‌پذیر نیز هست... همان‌جا عدم تفاهم مبهم و انتزاعی «آنتونیونی» نیست که کلی‌تر از آن باشد که هیچکدام از ما از چنگالش در امان باشیم... بهر صورت رشته این پیام تفاهم محوتر و مقطع‌تر از آنست که بتوانیم به آسانی وجود آن را بعنوان محور اصلی اثر بپذیریم.»

خواننده توجه دارد که آنچه آمد، نقد کیومرث وجدانی بود بر فیلم بیگانه‌ای در خانه اثر «پیرروو» حالا نگاهی می‌اندازیم به نقد فیلم «بادگرم، باد سرد» اثر فلورستانو وانچینی، که در تاریخ جمعه ۱۶ مرداد ۱۳۴۹ (یعنی دو سال بعد) در شماره ۷۱۵ مجله ستاره سینما از نقد وجدانی توسط امید، نوشته شده:

«... سعی‌اش نیز این بوده که از حد جنبه مبهم و معمائی و هیجان‌انگیز سطحی داستانی‌اش بتدریج عدول کرده و به منطقه لحن تلخ و اندوهبار و نهفته در ورای ماجراها و تلخی و خفقان دنیای انسان زده‌شده از زندگی (مارگارت) دست یابد، ولی متأسفانه پیشروی فیلمساز در این حد نیز متوقف نشده و در نتیجه عناصری به اثر تحمیل شده که از حد ظرفیت محتوی تجاوز می‌کند، نه به آن‌جهت که دامنه ظرفیت داستان محدود باشد بلکه بدلیل آن که ترتیب محتوی اخیر قبلا توسط وانچینی از عناصر مورد احتیاجش در حد تعادل مورد لزوم اشباع شده است. فیلمساز در کلاف سر درگمی از انبوه تم‌های متعدد (... مسئله عدم تفاهم بین دو نسل، سیر موجودی از حد احساس بهبودی به سوی احساس مفید بودن و...) سرگردان است و در این حال فیلمساز قصد و هدف غائی‌اش اینست که همگی این تم‌ها و مضامین را در اثرش بگنجانند بسی آنکه به ثمر رساندن آن توجهی داشته باشد... چنانچه وانچینی منطقه محدودتری برای فعالیت خود انتخاب می‌کرد، با ترکیب و نمای مشخص‌تری از جانب اثر او مواجه میشدیم، با اینحال جالب آنست که مسیر اصلی اثرش در میان ازدحام تم‌های مختلفه وجود دارد، ولی گرایش وانچینی به مسایل مختلف و متنوع، از این مسیر شبیح مبهمی بجای گذارده، در حالی که رد پای این تم اصلی در همان چند صحنه اول بهتر از هر موقع می‌توان یافت، در زمانی که هنوز ذهن ما از تراکم مسایل بعدی مغشوش نشده است.

آنچه فیلمساز پیش از هر جنبه و مسئله‌ای رویش تاکید دارد «عدم تفاهم» است که متأسفانه عدم تفاهم این فیلم قراردادی‌تر از آنست که علتش معلوم نباشد و چون انگیزه‌اش معلوم است طبعا علاج‌پذیر تیز هست و قاعدتا اهمیت او ظرفیت مواردی نیست که بالفرض آنتونیونی در چنین مواردی به صورت مبهم یا انتزاعی بازگوش می‌کند و در اثر وانچینی این رشته محوتر و مقطع‌تر از آنست که بتوانیم وجود آن را به عنوان محور اصلی اثر بپذیریم.»

نتیجه اینست: بخواست سردبیر فردوسی سوابق این متقلب مطبوعاتی  
را ورق زدیم و جز وقاحت و دزدی اثر دیگری نیافتیم.  
این یادداشت را در يك سطر خلاصه می‌کنیم:  
«آنکه حقیقت را نمی‌داند، ابله است، اما آنکه حقیقت را می‌داند و از  
افشای آن خودداری می‌ورزد، تبه‌کار است.»

«برتولت برشت»

## و چند نمونه دیگر

# از این منتقد ناخنک زن!

«جمشید اکرمی» در مجله فیلم و هنر شماره ۳۵۷ مورخ سیزدهم آبانماه، ۱۳۵۰ در مورد فیلم «خداحافظ رفیق» اثر «امیر نادری» نوشته است:

«قبل از هرچیز يك امتیاز بزرگ «خداحافظ رفیق» آنست که هویتی مشخص دارد و هم خود سازنده از آغاز می‌داند که چطور فیلمی می‌خواهد بسازد و هم آنکه وی این آگاهی را به تماشاگر می‌دهد و تا پایان نیز روال و خط سیر فیلم، بدون انحراف و لغزش حفظ می‌شود...»

و آقای «جمال امید» هم که هیچوقت در نقد فیلم پیشقدم نمی‌شوند تا مبادا بی‌گدار به آب بزنند، دو سال بعد در مجله فردوسی، شماره ۱۱۰۹ مورخ دوشنبه سوم اردیبهشت ۱۳۵۲ در مورد فیلم «تنگنا» ساخته دوم «امیر نادری» چنین می‌نویسد:

«این فیلمی است که هویتی مشخص دارد. نادری می‌داند که چه می‌خواهد بسازد و این آگاهی را نیز از ابتدا، در همان تصاویر خاکستری رنگ و کادرهای بسته و فضاسازی خاصش، به تماشاگر می‌دهد و تا انتها نیز مسیر خاصی را بدون لغزش، با ظرافت پیگیر می‌شود.»

\* \* \*

«بیژن مهاجر» فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای دراماتیک، فصلی از پایان نامه تحصیلی‌اش را - تحت عنوان «سینمای آزمایشگاهی» - به آقای «جمال امید» می‌سپارد تا در نشریه ویژه مجله فیلم و هنر، به مناسبت اولین جشنواره جهانی فیلم تهران - فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۱ - مورد استفاده قرارگیرد، اما این نشریه منتشر نمی‌شود و طبق معمول مطالب را هم ایشان مسترد نمی‌کنند. در حدود یکسال می‌گذرد و نقدی از آقای «جمال امید» در مجله فردوسی



شماره ۱۱۱۱ برای فیلم «جرومیاجانسون» به چاپ می‌رسد که این نقد عیناً برداشت و اقتباس **صادقانه‌ای** است از مقاله «بیژن مهاجر» که اصل پایان‌نامه در اختیار ماست، بد نیست قسمت‌هایی از دو نوشته باهم مقایسه شود:

جمال امید در فردوسی شماره ۱۱۱۱ مورخ هفدهم اردیبهشت ۱۳۵۲ می‌نویسد:

«تعهد هنرمند در تبیین «بودن» خویش و «سینما» اندیشیدن است و اندیشه عامل و عنصری ساکن نیست، تحرك و اندیشه است و در هر زمان در هر لحظه و هر مکان تعریف تازه‌ای از «بودن» است، پس هنرمند برای بودن و رابطه با هنرش ضرورتاً بایستی بیاندهد و چون اندیشه می‌کند، پس فکرش در سینمای ساخته او باید متبلور باشد و بدین‌طریق از ورای سینما، هنرمند هستی می‌گیرد.»

و «بیژن مهاجر» یکسال قبل در پایان‌نامه تحصیلی‌اش بنام «سینمای آزمایشگاهی» چنین نوشته است:

«تعهد هنرمند در تبیین «بودن» خویش و سینما، اندیشیدن است. اندیشه عنصری ساکن نیست، تحرك است. در هر لحظه و هر مکان تعریف تازه‌ای از بودن است. اندیشه در هر موقعیت شکل و مفهوم خاصی دارد. پس هنرمند با هنرش ضرورتاً می‌اندیشد، و چون می‌اندیشد و اندیشه‌اش در سینمای ساخته او متبلور است پس از ورای سینما هستی می‌پذیرد.»

و در ادامه آن «امید» می‌نویسد:

«... و بدین ترتیب «سینما» در فیلم هنر را کدی می‌شود، حال آنکه بایستی فعال باشد چرا که تنها در صورت فعال بودنست که حرف ربطی می‌گردد بین فیلمساز و تماشاگر... و توجه به این مورد، اضطراب اعتنا به موارد دیگری را نیز پیش می‌آورد اینکه رابطه‌ئی که او برقرار می‌کند بس پیچیده و دشوار و شامل چندگانگی است: و بایستی یک سینماگر به رئوس این روابط آگاه باشد. رابطه فیلمساز و سینما، رابطه سینما و تماشاگر (که در اوج، به شرط موفقیت به رابطه فیلمساز و تماشاگر منتهی می‌شود) رابطه تماشاگر و فیلمساز (که در طرح اثر مؤثر واقع می‌شود).»

«بیژن‌خان مهاجر» هم در «ترش» چنین نوشته است:

«عنصر سینما وقتی که فعال در نظر گرفته شود، حرف ربطی است میان فیلمساز و بیننده. اما رابطه‌ای که ایجاد می‌شود پیچیده، دشوار و شامل چندگانگی است.»

رابطه اول، روابط فیلمساز و سینماست. رابطه دوم رابطه سینما و بیننده است که در نهایت - اگر موفق باشد - به رابطه فیلمساز و بیننده می-انجامد... رابطه سوم رابطه بیننده و هنرمند است که در طرح فیلم موثر واقع می‌شود.

و بلافاصله «امید» می‌نویسد:

«و در مجموع برقراری منظم و صادقانه رابطه بین سینماگر و سینما، مستلزم شناخت دقیق هنرمند از سینما، خود و حرف قاطعی که دارد، می‌باشد، قاطعیتی که تنها لحظه‌ئی از طریق اوست و جهت ادامه این طریق، او نیاز به اندیشه و ترکیبش با مسائل زمانی و مکانی دارد.»

و «بیژن مهاجر» هم نوشته است:

«برقراری منظم و صادقانه رابطه میان هنرمند و سینما، مستلزم شناخت دقیق هنرمند از سینماست، هنرمند می‌باید از سینما و خویش و حرفی که دارد، تعریفی قاطع بدست دهد. اما این قاطعیت فقط در يك لحظه از راه اوست. برای ادامه راه، او احتیاج به اندیشه و ترکیب با مسایل زمانی و مکانی دارد.»

و این رونویسی وقیح تا پایان ادامه دارد که فکر نمی‌کنم مقایسه‌اش دیگر ضرورتی داشته باشد.

پس جمال امید در يك ماه طی سه شماره ۱۱۰۹ و ۱۱۱۱ و ۱۱۱۲ در مجله فردوسی در نوشتن نقد مرتکب سرقت شده است و چون این سر دراز دارد از بررسی بقیه هفته‌ها می‌گذریم.

\* \* \*

همچنین ایشان به هنگام معرفی فیلم «درخم رودخانه» اثر «آنتونی مان» در مجله «تماشا» از تاریخ سینمای وسترن، به ترجمه «جمشید اکرمی»، که در سینمای وسترن ویژه سینما و تأثر به چاپ رسیده است عینا کپی برداری می‌کند بدون آنکه بروی مبارکش بیاورد. واقعا که دست‌میرزاد.

\* \* \*

بهر حال چنانچه بخواهیم مآخذ و منابع تم انوشته‌های ایشان را بیاوریم مثنوی هفتادمن کاغذ می‌شود ولی چه بجاست یادآوری کنیم که این منتقد در قبال همین نوشته‌های کپی‌شان نابرده رنج گنج میسر کرده‌اند چرا که در «تلویزیون» برنامه سینمایی تهیه می‌کند، در مجله «تماشا» به معرفی و تحلیل فیلمهای کوتاه و بلند تلویزیونی و سینمایی نشسته است و دبیری شورای نویسندگان يك نشریه سینمایی را هم یدک می‌کشد.

جایزه بهترین منتقد سینمایی به

## آقای فریدون معزی مقدم! (۱)

بخاطر صداقتش و امانتش در امر انتقاد. بخاطر استعدادش در درك نکات مخفیة فیلمها و زحماتش در نوشتن انتقادهائی درحد جهانی. (ر.ك. مقاله‌ی آقای اسماعیل نوری علاء از رشته مقالات «گزارش هفته» مورخ ۲۵ آذرماه ۱۳۴۷، که حتی درمسائل اجتماعی نیز خوانندگان را حواله میدهد به مقاله‌ئی از آقای معزی مقدم درباب فیلم «آن صدای جادوئی». و بخاطر شکیبائی فراوانش در تحمل نامالیقات ...

ازجمله موردی که سال پیش اتفاق افتاد، آدمی به اسم «رابین بین» Robin Bean مقاله‌ی انتقادی آقای معزی مقدم مورخ ۱۳ آبان ماه ۱۳۴۷ در باره‌ی فیلم «آن صدای جادوئی» Privilege را الگوی خود قرار داد و مطالب عمده‌اش را مو به مو ترجمه و در رنگین‌نامه‌ی انگلیسی و معلوم‌الحال «فیلمزاند فیلمینک» (که ازقرار معلوم شخص نامبرده معاون سردبیر آن نیز میباشد) شماره‌ی ژوئن ۱۹۶۷ چاپ کرد - که بدینوسیله ما پرده از روی ماجرا برمیداریم. حضرتی ایشان اولا مقادیری از مضامین کلی مقاله‌ی آقای معزی مقدم را کش رفته است. مثل قضیه زمانیکه احزاب سوسیالیست و محافظه‌کار انگلیسی نمیتوانند تفاوتی در سیاستهایشان پیداکنند و حکومت توتالیتر تشکیل میدهند. یا قضیه‌ی اینکه دولت تشخیص میدهد بهتر است جوانها را درتالارهای دربیست جمع‌آوری کند و غیره. و یا قضیه‌ی سردمداران مسیحی که کشف کرده‌اند در سال ۱۹۹۰ فقط خود کشیشها به کلیسا خواهند رفت، که باز تا حدودی قابل‌گنشت است. لیکن این یاروی انگلیسی جسارت را به‌جائی رسانده که اصطلاحات، ترکیبات، دریافته‌ها و حتی جملات آقای معزی مقدم را ترجمه و بنام خود به‌چاپ زده است که ذکر همه‌ی آنها مثنوی هفتاد من میشود.

البته توضیح این نکته نیز ضروری است که همانطور که در بالا یاد شد شماره‌ی مجله‌ی فوق‌الذکر «فیلمزاند فیلمینک» متعلق است به‌حدود پانزده ماه قبل از مقاله‌ی آقای معزی مقدم، یعنی از ژوئن ۱۹۶۷ تا آبان ۱۳۴۷. ولی واضح است که مقصر جز «رابین بین» یاد شده شخص دیگری نمیتواند باشد. میدانید که این فرنگی‌ها چه علاقه‌ئی دارند به‌استفاده‌ی یامفت از استعدادها‌ی دیگران، بله؟

\* \* \*

از این مچ گیری چهار سال می گذرد و باردیگر مقاله ای تحت عنوان «پرونده متقلبین نقد فیلم را ورق میزنیم...» نوشته «شهریار خزاعی» در مجله ستاره سینما (دوره جدید) مورخ شنبه ۲۰ مردادماه ۱۳۵۲ به چاپ میرسد. «خزاعی» هم به سرقت های نقد فیلم آقای «فریدون معزی مقدم» اشاره می کند ولی «معزی مقدم» در مجله فردوسی شماره ۱۱۲۶ مورخ دوشنبه ۲۹ مردادماه ۱۳۵۲ توضیح میدهد که نقد «آن صدای جادویی» را ترجمه کرده است که متأسفانه با سهیل انگاری کلمه ترجمه در چاپخانه افتاده است.

بهر حال برای اینکه باین مساله - سرقت یا ترجمه - برای همیشه پایان دهیم و جای تکذیب و تاییدی باقی نگذاریم هر دو نقد را می آوریم تا اولاً معنی ترجمه را بدانیم و ثانیاً سرقت در نقد را روشن سازیم:

نوشته: رابین بین  
ترجمه: ب. م

## امتیاز (۱)

### PRIVILEGE

کمپانی یونیورسال نسبت به فیلمهای اولیه که در چهارچوب برنامه تولید اروپائی خود ساخته بود عکس العمل نسبتاً مایوس کننده ای داشت. هدف رئیس تولید کمپانی یونیورسال «جی کاتر» خوب به نظر می رسید. او می کوشد تا از استعداد های خلاقه جوانان و از استعدادهای تازه استفاده کند. «پیترو واتکینز» و «پیترو هال» هر دو نخستین فیلم طرحگونه Feature Film خود را برای یونیورسال ساخته اند، و «آلبرت فینی» به عنوان نخستین قدم همکاری برای این موسسه فیلمی کارگردانی کرده است. نخستین فیلم این برنامه «فارنهایت ۴۵۱» اثر «فرانسوا تروفو» است. این فیلم نشان داد که اگر تروفو را از آن محیط کوچک و صمیمی خود جدا کنند و به یک استودیوی بزرگ ببرند کار چندانی از پیش نمی برد. فیلم دوم همان «گنتسی از هنگ کنگ» ساخته «چارلی چاپلین» بود که بیش از هر چیز دیگر به نوستالژی (غم دوری از وطن) تکیه داشت. بعد نوبت می رسد به «امتیاز» اثر «پیترو واتکینز» که اگر از فیلم «آنتونیونی» اگراندیسمان بگذریم سر و صدای بیسابقه ای براه انداخته است. این دو فیلم وجه مشترکی هم دارند، هر دو از نظر صنعت فیلمسازی نامطلوب و تفرانگیز قلمداد شده اند. «اگراندیسمان» از طرف عده ای از فیلمسازان تحت عنوان «تقاله پر مدعای بیحس» یک چیز بی ارزش قلمداد شده است، که البته از ایشان چنین انتظاری کاملاً طبیعی

است چون اگر آنها این فیلم را به عنوان فیلم خوب می پذیرفتند ناگزیر به طور جدی در صلاحیت خود به عنوان فیلمساز دچار تردید می شدند. علت اینکه «امتیاز» مورد عنایت قرار نگرفته، این است که نمایشگر راه و رسم «آما تورها» است.

واتکینز بجای اینکه بکوشد فیلم خود «امتیاز» را با شیوه رایج و بازاری فیلمسازی تطبیق دهد کوشیده است تا این فیلم را به همان شیوه فیلم دیگر خود «بازی جنگ» the War Game بسازد. مبنای این فیلم مستند گرایی است، و دارای یک خط داستانی مبهم است که بوسیله وقایعی که کارگردان نیرومندان وارد فیلم می کند از هم می گسلد. این تکنیک در این فیلم نسبت به فیلم «بازی جنگ» موثرتر است، به این علت اساسی که در «امتیاز» دامنه دید وسیعتر و منابع غنی تر است. ولی پاره ای از وسایل بیش از اینکه مفید باشند، مزاحمند، همچنین استفاده از این فن تلویزیونی که دمبدم تداوم فیلم توسط مصاحبه گری از خارج پرده قطع می شود تماما زاید است.

واتکینز از آینده بریتانیا قطع امید کرده است. او وضعیت را در نظر می گیرد که کشور تحت حکومت موتلفه متشکل از محافظه کاران و سوسیالیستها اداره می شود، و علت این تصور از آنجا ناشی می شود که واتکینز در سیاست آتی این احزاب تفاوتی مشاهده نمی کند. او در نظر خود حکومتی توتالیتر مجسم می کند که بوسیله شخصی که اختیارات تام به دست می آورد در قالب فکری مردم کشور اعمال نفوذ می نماید.

«امتیاز» به گرد یک پت مردم پسند می گردد. او Steve Shorter نام دارد که حاصل ترکیب بیتلها و استون هاست. اولین صحنه ای که او را می بینیم مشغول دریافت تلگرافی است که برای یک ستاره عامه پسند می رسد. ولی حتی برای بازی او نیز در بالا تصمیم گرفته شده و توسط مقامات دیکته شده است، چون آنها معتقدند که اگر تمایلات پرخاشگرانه جوانان را از خیابانها به یک سالن سرپوشیده منتقل کنند بسیار مفیدتر است. بازی استیو نیز ناظر به همین منظور است. به او دستبند می زنند و به معنای صریح کلمه به وسط صحنه می اندازندش. پلیس او را کشان کشان به داخل قفسی که در وسط صحنه قرار دارد می برد و زندانش می کند، او در آنجا آواز «آزادم کنید» سر می دهد، لیکن دمامد با ضرب و شتم پلیس روبرو می گردد. عمل او را ظاهرا سادیستی می نامند ولی در هر حال اثر مفید شلاقهایی که برگردان او نواخته می شود این حسن را دارد که نوجوانان را از پرورش شخصیت و تفرد منصرف می سازد.

ولی بریتانیا بار دیگر پنجه در پنجه مشکلات کمرشکنی است. مقامات مملکتی تصمیم می گیرند که باید روحیه وحدت را در بین جوانان برانگیخت، باید ناسیونالیسم تازه ای را علم کرد و خلاصه زمانه زمانه وحدت و ائتلاف است. آنها به این نتیجه می رسند که استیو یکی از بهترین ابزار آنها است، و لذا در صدد استفاده از او برمی آیند، به این ترتیب که او را طی دموستراسیون مفصلی که به منظور برگزاری هفته کمک مسیحیان در استادیوم ملی صورت می گیرد همچون سمبل ملیت روانه کلیسا می کنند. کشیشها باشوق زیادی از او استقبال می کنند چون وقتی حساب می کنند می بینند که اگر وضع به این منوال باشد تا سال ۱۹۹۰ غیر از خودشان کسی به کلیسا نخواهد رفت. در

اینجا ابتدا يك واعظ جوان و متعصب به شیوه جوانان هیتلری با روحی ناسیو-نالیستی فریاد برمی آورد «به پیش سربازان مسیحی»، «ما ائتلاف خواهیم کرد، استیو آن خشونت ابتدایی صدای خود را از دست می دهد، و با ملایمتی مسیحانه آواز می خواند، به شنیدن صدای ملکوتی او عجزه‌هایی که در صف مقدم گرد آمده‌اند از رختخواب و صندلیهای خود برمی‌خیزند تا به درخواست او پاسخ دهند، لیکن بار دیگر به زمین می‌افتند. ولی استیو از اینکه آلت دست قرار گرفته برمی‌آشوبد و می‌کوشد تا نشان دهد که صاحب عزم و اراده شخصی است و در بیانیهای که ایراد می‌کند کسانی را که از او سوءاستفاده کرده‌اند خطاب قرار داده با فریادی بریده بریده و در گلو مانده تنفر شدید خود را نسبت به آنها بر زبان می‌آورد. ولی زمانه زمانه ائتلاف است ولذا استیو ناگزیر باید از مقام خداوندگاری خود سقوط کند.

ایرادی که می‌توان به منطق این فیلم گرفت اینست که بدبینی مفرطی در آن موج می‌زند، و هدفش خرد کردن دولت و کلیسا، موسسات بزرگ و جماعت کالانعام است. او به دنیای تبلیغ و جامعه‌شناسی نیز شدیداً حمله‌ور می‌شود. شاید واتکینز از نفرتی که در جامعه می‌بیند رشد يك ناسیونالیسم افراطی را استنباط می‌کند.

بسیاری از آدمهای واتکینز در زمره عوام‌الناس، اهل فیلم و تبلیغ که اینهمه مورد تنفر اوست برگرفته شده‌اند. بعضی از آنها بسیار آشنا به نظر می‌رسند. او يك صحنه تجاری تبلیغ سیب وارد فیلم می‌کند که چندان ارتباطی به موضوع فیلم ندارد. شاید فقط این جمله کارگردان که «حواستان باشد که تا نود ثانیه دیگر همه‌مان سیب می‌شویم» نظر واتکینز را گرفته است. بعضیها معتقدند که این صحنه از تاثیر کار او در تئاتر هنری مسکو سرچشمه گرفته است. اکثراً کاراکترها خوب ترسیم شده‌اند، لیکن عمو زولی او تشابه عجیبی دارد به پل آنکا Paul Anka که در يك فیلم مستند کانادایی بنام Lonely Boy مشاهده می‌کنیم.

معمولاً در فیلم‌هایی که چنین میدانی دارند استفاده از هنرپیشه غیر حرفه‌ای در نقش عمده مخاطره‌ای است. ولی پل جونز در نقش استیو و جین شریمپتون در نقش هنرمندی که پرتره او را می‌کشد و عاشق او می‌شود بسیار خوب تجلی می‌کنند. پل جونز بازی اثربخشی دارد، او کزختی و رنج و تعب يك بت/بت‌واره را بنحوی کاملاً زنده تصویر می‌کند. این تصویر که با دقت و از روی مطالعه ساخته شده، نیروی اصلی جذبه فیلم را تشکیل می‌دهد. جین شریمپتون کار زیادی به عهده ندارد ولی الحق نگاه جذابی دارد، ولی از آنجا که واتکینز مستقیماً از خود هنرپیشه در هنگام عمل صدا برداری می‌کند اینست که تماشاگر آرزو می‌کند کاش شریمپتون پس از پایان بازی حرف می‌زد. او مسلماً دختر جذابی است.

عکس برداری رنگی Peter Suschitsky عالی است، بویژه درسکانس رژه بزرگ آدم را یاد رژه نورنبرگ می‌اندازد. سکانس‌هایی که توده مردم را تصویر کرده بسیار اثربخش و جالبند، مخصوصاً اینکه واتکینز در تهیه صحنه‌های ساده دو سه نفری چندان دستی توانا ندارد و به فنون کهنه متوسل می‌شود.

## آن صدای جادویی<sup>(۱)</sup>

### PRIVILEGE

درباره «پیترو واتکینز» خبر داریم که در سال ۱۹۶۶ برنده جایزه اسکار برای بهترین فیلم مستند است بنام «بازی جنگ». برای این فیلم دو جایزه دیگر تعلق گرفته است یکی از طرف سازمان ملل و دیگری جایزه «بهترین فیلم کوتاه».

بنظر می‌رسد «واتکینز» کارگردان با قدرتی است حتی اگر براه هرز، رفته باشد. برای این فیلم «واتکینز» «نورمن باگنر» آمریکائی را بر آن داشته است که روی فکر و ایده «جانی سپایت» سناریوئی بنویسد. فیلمنامه‌ای درباره وضع انگلستان در آینده نزدیک مثلاً دهه هفتاد (۹-۱۹۷۰) درباره نظام اجتماعی و سیاسی انگلستان، وضع نسل جوان در این سالها و از این قبیل...

فکر این است که در این سالها دو حزب محافظه‌کار و کارگر (سوسیالیستها) که دیگر نمی‌توانند تفاوتی در سیاستهایشان ادعا کنند، تشکیل یک حکومت ائتلافی می‌دهند. این حکومت تقریباً یک حکومت توتالیتر است که در آن دولت (مثل بسیاری از دول که امروز بر خر مراد سوارند) با کمک متخصصین و جامعه شناس‌هایش قادر است که از قبل، حساب شده و با زیرکی «افکار عمومی» را دیکته کند و ذهن سازی و «آدم‌سازی» نماید.

«امتیاز» و یا «آن صدای جادویی» - بقول صاحب سلیقه‌ایکه این نام گمراه کننده را برای این فیلم انتخاب کرده است - ماجرای چنین حکومتی است که فرضاً جهت کنترل و اداره افکار نسل جوان کشور یک قهرمان پوشالی ساخته است.

در آغاز فیلم دولت تشخیص داده است که جمع‌آوری این جوانان گسیخته در سبیل‌های دربسته و بداد و فریاد و غش و ریسه رفتن و ادا داشتن آنها برای یک آوازخوان معبود و قطب ارجح است به «اجتماعات» خیابانی آنها و طرح شدن حرفهائی و انجام عملیات دیگر. این است که قهرمان پوشالی با برنامه‌های آوازخوانی سادیکی خود که تماماً از طرف زعمای قوم تهیه و تنظیم شده است.

به سرگرم کردن دختران و پسران جوان مشغول است و جالب اینجاست که نمونه‌هایی از افراد مسن‌تر براختی در کنار این موج عظیم بی‌تجربه به اوج هیجانات ناشی از اینگونه برنامه‌ها می‌رسند. (یعنی درست مثل پانزده، شانزده ساله‌ها) آقایان و خانمهای عاقل و بالغ را هم می‌توان سرگرم کرد و سرشان را شیره مالید.

«استیون شورتر» (بال جونز) بهمین قصد و منظور تربیت شده است. فیلم از آنجا آغاز می‌شود که «استیون شورتر» آوازخوان محبوب و معبود جوانان انگلستان پس از یک سفر سی‌وشش روزه موفقیت‌آمیز در امریکا به انگلستان باز می‌گردد (یادآور بازگشت پیروزمندانه «بیتل‌ها» از امریکا و سفر پر هیاهوی آنها). لندن خود را برای خوش‌آمد گوئی آماده کرده است. تمام شهر به بازگشت و ورود «استیو» تعلق دارد و تاکید می‌شود که هرگز چنین استقبالی نصیب پادشاهان، روسای جمهور و دیگر افراد برجسته نشده است (پرداخت واتکینز در مورد صحنه‌های عمومی مثل سکانس بالا فوق‌العاده جالب است.) مسئله مهمی که «پیتر واتکینز» - ضمن آشکار کردن ماهیت دستگاهها و سیاستهای مقامات اداره کننده و تجارتي اجتماع - بیشتر بر آن تکیه می‌کند، احساسات و زندگی تلخ عروسکهای است که وسیله اعمال نظرات اداره کننده ملی و مدیران قرار می‌گیرند «استیو» یکی از این عروسکهاست. معبود میلیونها جوان و پیر، زن و مرد که شرکتهای تبلیغاتی سازنده صفحه، تولید کننده کالا، مقامات دولتی، مقامات مذهبی... بنحوی با وی سر و کار دارند و این معبود - این ایده‌آل توخالی و پوشالی - باید مثل عروسکهای خیمه‌شب بازی بهر سازی که اراده نمایند برقصند. وجود او، شخصیت واقعی او بعنوان یک نفر آدم، یک نفر آدم طبیعی و معمولی در مقابل انواع و اقسام سیاستها و تجارتها که باید به وسیله او سرانجامی پیدا کند، فراموش شده است. در حالیکه میلیونها نفر پسر و دختر با فکر او زندگی می‌کنند، حرکات او را تقلید می‌نمایند و شب با یاد او به خواب رفته و روز با فکر او بسر می‌برند. معبود آنها آدم تنها و بی‌کس و کاری است که از پدر و مادر خویش، بدور افتاده و یک رفیق صمیمی و یک دل ندارد. معبود میلیونها مردم، حتی آنقدر مال خودش نیست که بتواند خود را بدیگری ببخشد. دختری را که تمایلی با او احساس کرده است در جریان مسافرتهای تبلیغاتی از دست می‌دهد و دختری هم که با او زندگی می‌کند، حاضر بازدواج با او نیست (ونسا = جین شریپتون). چون او را هرگز قابل تصاحب نمی‌داند. خیلی دوستان او را حق‌العمل کارملی، پورسانتاژی‌ها تشکیل می‌دهند. مدیر برنامه‌های استیو شورتر. آهنگساز استیو شورتر. موزیسین‌های استیو شورتر. مدیر تبلیغات استیو شورتر. رئیس شرکت استیو شورتر... که هر کدام کیسه‌ای گشاد برای بهره‌برداری از او دوخته‌اند و این معبود که مجری تمام دستورات است خود کوچکترین اختیاری ندارد حتی در جلسات (سکانس اتخاذ تصمیم در مورد برنامه‌های آتی) شرکت سهامی محدود استیون شورتر استیون شورتر انترپرایزینک لیمیتد کمپانی!)، تنها باو اجازه می‌دهند که خارج از جلسه و بدون حق رای در گوشه اطاق بنشینند تا از تصمیمات شرکتی که بنام اوست اطلاع حاصل نماید و تازه این نهایت بزرگواری و گذشت مقامات شرکت درباره‌ی اوست. زمانی استیو باید سمبل جوانان عاصی باشند و نمایشگر عصیان این‌گونه جوانان بر علیه قوانین اجتماعی و اخلاقی (سکانس



آوازه‌خوان زندانی) و زمانی درست در نقطه مقابل، جوان نادم و پشیمان که به طرف خدا و کلیسا و قانون برمی‌گردد و هر دو این شخصیتها کاذب و غیرحقیقی است. استیو شورتر واقعی زیر فشار این شخصیتهای کاذب که بر او تحمیل می‌شود خود از میان رفته و با اعصاب خسته و حالت عصبی بنمایش آنچه که از او خواسته شده مشغول است.

سردمداران مسیحی با کمک آمار پیش‌بینی کرده‌اند که در سال ۱۹۹۰ تنها کسانی که به کلیسا خواهند رفت خود کشیشها خواهند بود. دولت که از هرج و مرج داخلی به تنگ آمده است در صدد است روحیه ناسیونالیستی در نسل جوان کشور تقویت نماید. محصول سبب اضافه بر تقاضا و در حال گندیدن است، باید همه مردم روزانه (به غیر از بچه‌های شیرخوار و افراد بی‌دندان!) هفت عدد سبب بخورند تا اضافه محصول بفروش رفته و در انبارها نگندد. «استیوشورتر» تنها وسیله‌ای است و یا یکی از موثرترین وسایلی است

که در اختیار است. استیو باید دیگر آهنگهای پرخاش‌کننده‌ای مثل: «این دنیا پر از بدبختیه، دستهای من بسته است، منو آزاد کنین، اینجا همیشه نیس که بمن کمک کنه، من احتیاجی به ترحم ندارم، فقط منو آزاد کنین...» نخواند.

«استیو» باید طلب ترحم و بخشش نماید. باید به مسیح و روح القدس رو کند. «استیو» باید سبب بخورد. (جمله جالبی کارگردان فیلم تبلیغاتی سبب ضمن تهیه فیلم تبلیغاتی می‌گوید: «برای نود ثانیه بخاطر داشته باشید، برای نود ثانیه بعدی همگی سبب می‌شویم!»).

برای فروش لباس و تغییر اخلاق! مدل لباس استیو باید عوض شود لباس کشیشها را بپوشد. دولت تصمیم خودش را گرفته است. موسسات ذینفع تصمیم خودش را گرفته‌اند، آنها حتی ریخت و لباس و لحن و طرز صحبت نسل جوان را برای سالهای بعد تدارک دیده‌اند و باتمام وسایل و تریبون‌های خود - مثل استیو - اراده و امیال خود را تزریق خواهند نمود.

«امتیاز» فیلمی از فردای انگلستان نیست «امتیاز» فیلمی تلخ از امروز و فردا و حتی دیروز دنیا است. در دوره سیطره استالین هم تزارهای روسی محدود میشد به مضمون‌هایی فی‌المثل: «ما چگونه در استالینگراد مقاومت کردیم» «دیمتری کدوی کالخور ما بزرگتر است!» و «و قتیکه ما تراکتورهایمان را تعمیر کردیم» خطر شست‌وشوی مغزی و تزریق خواسته‌های زعمای اقوام و وسایل تزریق هر روز بیشتر میشود یکی از این وسائل تلویزیون است. بهمین علت و اتکنیز تمام فیلم «امتیاز» را از دریچه حاکم تلویزیون بمان نشان میدهد. در جریان فیلم، بارها شخصیتهای فیلم بشکل مصاحبه‌های تلویزیونی رو بتماشاچی طرف صحبت و گفتگو قرار می‌گیرند و حتی کادر فیلم تلویزیونی می‌گردد درست مثل تلویزیونهای رنگی کلیسا برای مقاصد خود حتی به موزیک جاز علاقه نشان میدهد. «استیو» برای کلیسا نقش مسیح قرن را بازی میکند و درسکانس استادیوم افلیج‌هارا تاحدی که روی صندلی چرخدار خود تکانی بخورند و نقش زمین بشوند تهییج می‌نماید! و این تزریق زورکی روحیه ناسیونالیسم دولت و کلیسا توسط کارگردان بقدری ماهرانه پرداخت شده است که بخوبی یادآور تجمع عظیم آلمانی‌ها در استادیومها برای شنیدن گنده‌گویی‌های هیتلر و رفقاییش در باب «آلمان برتر» است. مردم همگی با روبندهائی بشکل پرچم انگلستان دارند و ادای سلام و

احترامشان درست مثل ادای احترام آلمانی‌های اونیفورم پوش با بازوبندهای صلیب شکسته‌شان در آن ایام است.

فیلمبرداری رنگی پیتروشوستسکی عموما جالب و زیباست بخصوص سکانس استادیوم که زیباترین رنگ‌آمیزی‌ها را دارد.

«امتیاز» برای واتکینز توفیقی بدنبال آورد این فیلم در سال ۱۹۶۷ بعد از «اگراندیسمان» محبوبترین فیلم در انگلستان شد. و هر دو فیلم منفور دنیای صنعت سینماست. «بلوآپ» به این دلیل که «برای جلب تماشاچی از حیل‌ه و سوسه استفاده کرده است!» و «امتیاز» به این دلیل که در «سطح ایده‌آل» یک غیر حرفه‌ای (آماتور) قرار دارد. مخالفت صنعتگران سینما طبیعی است چرا که در صورت تحسین به چنین فیلم‌هایی خود موظف می‌شوند که بگویند آنچه که آنها بنام فیلم می‌سازند چه نام دارد.



بابک منتشر کرده است :

ویژه

سینما

و تأثر

کتاب اول

کتاب دوم و سوم

کتاب چهارم (سینمای وسترن)

کتاب پنجم