۱ دفترهای سینما

نیمه دوم آبان ۵۹
۵۰ ریال

- فیلمسازان و دولت مردمی
- سینما، ایدئولوژی، نقد
- روابط بشری به روایت اوشیما
- سینمای تحریری
- در توضیح عاشق نماندن و وزن تدوین
- از شکوه تا شهادت
- اسب
- داستان توکیو
- عصر جدید
- و غیره ...

بیانیه‌ی سیاسی فیلمسازان شیلی

فیلمسازان و دولت مردمی

فیلمسازان شیلی! زمان تقبل وظیفه‌ی مهم آزادی ملی و بنای سوسیالیسم برای ما، همراه با مردممان فرا رسیده.

برای ما زمان آنست که رها کردن ارزشهای خودمان در جهت تصریح هویت فرهنگی و سیاسی‌مان را آغاز کنیم.

بگذارید دیگر به طبقات حاکم امکان ریشه‌کن‌کردن‌نمادهایی‌که‌مردم در مسیر مبارزه‌ی طولانیشان برای آزادی بوجود آورده‌اند را ندهیم.

بگذارید دیگر اجازه ندهیم ارزشهای ملی در جهت تقویت رژیم سرمایه‌داری بکار گرفته شود.

بگذارید از شعور طبقاتی مردم شروع کرده و بوسیله‌ی آن در ایجاد آگاهی‌یی طبقاتی همکاری نمائیم.

بگذارید خودمان را در رفتن به ورای تناقضاتمان محدود نسازیم، بگذارید آنها را گسترش داده و برای خودمان راهی باز کنیم که به ایجاد فرهنگی سالم و رهایی بخش منتهی گردد.

مبارزه‌ی طولانی مردم ما برای رهایی‌شان، مسیر گذارمان را مشخص می‌نماید. بگذارید نشانه‌های آن مبارزات پر شکوه مردمی‌را که بوسیله‌ی تاریخ رسمی تحریف گردیده، از نو بیابیم. و به مردم نسخه‌ی حقیقی این مبارزات را بعنوان ارثیه‌یی برحق و ضروری برای مواجهه با زمان حال و روبرویی با آینده بازپس دهیم. بگذارید نقش شگرف "بالماسه‌دا"، ضدالیگارشی و ضد سرمایه داری را از نو دریابیم. بگذارید دوباره تصریح کنیم که "رکابه رن"، "مانوئل رودریگز"، "بیل بائو"، همانند آن معدنچی ناشناسی که یک روز صبح سقوط کرد، یا دهقانی که بدون درک معنای زندگی یا مرگش مرد، پایه‌های اساسی آنچه که هدفمان می‌باشد را پی‌ریزی می‌کنند.

ـ که پرچم شیلی پرچم مبارزه و آزادی‌ست، این میراث مردم و ماترکشان می‌باشد.

بر علیه فرهنگی بی رمق و نواستعماری، منبع تغذیه‌ای برای از بین بردن قشری زبده، خرده بورژوازی منحط و عقیم، بگذارید خواست جمعیمان، انباشته شده در درون مردم، را وقف بنای فرهنگی بطور معتبر "ملی" و در نتیجه "انقلابی" نمائیم.

در پی آیند اعلام می کنیم:

۱ ـ که ما پیش از آنکه فیلمساز باشیم، افراد سهیم در پدیده‌ی سیاسی و اجتماعی مردممان، و در وظیفه‌ی مهمشان، می‌باشیم: ایجاد سوسیالیسم.

۲ ـ که سینما یک هنر است.

۳ ـ که سینمای شیلی، بدلیل الزامی تاریخی، باید هنری انقلابی باشد.

۴ ـ که ما منظورمان از انقلابی آن چیزیست که در پیوند بین هنرمند و مردمش، متحد در هدفی مشترک: آزادی ـ متجلی می‌گردد، مردم بوجود آورندگان کنش و سرانجام خلاقان حقیقی می‌باشند: فیلمساز وسیله‌ی ارتباطی آنهاست.

۵ ـ که سینمای انقلابی خود را از طریق حکمها اثبات نمی‌نماید. در پی‌آیند ما امتیاز ویژه‌ای برای رویه‌ی بخصوصی از فیلمسازی قائل نخواهیم شد: چنین باید باشد که مسیر مبارزه آنر مقرر سازد.

۶ ـ که در این فاصله ما متوجه‌ی سینمای جدا شده از توده‌های عظیم می‌گردیم که ناچارا" به محصولی برای از بین بردن خرده بورژوازی برگزیده که ناتوان در ایجاد منبع حرکتی برای تاریخ می‌باشد بدل گردیده. در اینصورت فیلمساز کار خود را از نظر سیاسی بی‌اثر تلقی خواهدکرد.

۷ ـ ما تمامی فرقه‌گرایی‌های منجر به اعمال ماشینی اصول اعلام شده در بالا را رد می‌کنیم، بهمان طریق که با تحمیل ضوابط رسمی بر عمل فیلمسازی مخالفیم.

۸ ـ ما معتقدیم که شکلهای سنتی تولید باروهایی واقعی‌اند که فیلمساز جوان را در میان گرفته‌اند. آنها، سرانجام، بر یک وابستگی فرهنگی صریح دلالت دارند، چرا که این تکنیکها از ادراک زیبایی ـ شناسانه‌یی ناشی شده‌اند که با فرهنگ توده‌های ما بیگانه است.

برعلیه این تکنیکها ما تحقیق در زبانی بکر ـ زاییده شده از مشارکت فیلمساز در مبارزه‌ی طبقاتی را ـ تقابل می‌کنیم، این مبارزه شکلهای فرهنگی خاص خودش را متجلی می‌نماید.

۹ ـ ما بر این باوریم که فیلمسازی با این اهداف لزوما" نوع متفاوتی از ارزش گذاری انتقادی را همراه خواهد آورد، ما قطعا" اظهار می‌داریم که بهترین منتقد یک فیلم انقلابی توده‌ی مورد خطاب می‌باشد، که هیچ احتیاجی به واسطه‌یی که از آن دفاع کرده و تفسیرش نماید را ندارد.

۱۰ ـ که هیچ چیزی بعنوان فیلمی که در خود انقلابیست وجود ندارد، چنین امری از طریق برخوردی که تماشاگرش ایجاد می‌کند و اصولا" از طریق تاثیرش بعنوان عاملی بسیج کننده برای کنش انقلابی میسر می‌گردد.

۱۱ ـ که سینما یکی از حقوق مردم است و ضروریست که شکلهایی که برای رسیدن به تمامی مردم شیلی مناسبترینند مورد بررسی قرار گیرند.

۱۲ ـ که محصول تولید باید برای تمامی کارگران سینما دست‌یافتنی باشد و اینکه، در این صورت، حقوق ویژه‌ای وجود نخواهد داشت، در تقابل با این مسئله در "دولت مردمی" بیان امتیاز ویژه‌ی عده‌ای خاص نخواهد بود، بلکه حق لاینجزای مردمی‌ست که بسوی استقلال نهایی‌شان گام برمی‌دارند.

۱۳ ـ که مردم با فرهنگ آن مردمی می‌باشند که مبارزه می‌کنند، مقاومت می‌نمایند و خود را آزاد می‌سازند.

فیلمسازان شیلیایی، ما پیروز خواهیم شد!

○ برگرفته از "کابه دو سینما" سال ۱۹۷۴

باشگاه ادبیات

عصر جدید

دیوید دنبی

بشریت مشترک

● طرز برخورد عمومی در ایران با سینمای "خالص" را سینمای سیاسی یا جهان‌بینی سوسیالیستی می‌شناسد و گواهی این نظر مقالاتی‌ست که گاه و بیگاه، اینجا و آنجا، از گروههای سیاسی یا ایدئولوری‌های مشابه به چاپ می‌رسد (که آخرینشان تحت کتاب "نقد و بررسی دیالکتیکی" توسط‌ی "ضرب‌اله رئیسی" آمده است). و از آنجائیکه "دفترهای سینما" بر این عقیده است و کلا" حتی در نظر گرفتن "چارلز اسپنسر چاپلین" را بعنوان مدافع همیشگی منافع طبقه‌ی کارگر "در حد توهین هم می‌داند، یا چاپ مقاله‌ای روشنگر از سعید کیمیائی مخلوق عصر تحقیقی "آتلانتیک"، "دیوید دنبی" صحتی را در این باره خواهد گشود که حتما" در شماره‌های بعد ادامه خواهد یافت.

دفترهای سینما

*چندین سال پیش ، زمانی که دانشجوی سال آخر دانشگاه استانفورد بودم ، فیلم " عصر جدید" را همراه گروهی از دانشجویان درگیر اعتراضی طولانی و مشکل بر علیه همکاری دانشگاه در جنگ ویتنام ، دیدم . همانند بسیار دانشجویان اعتصابی آمریکایی در طول سالهای آخر دهه‌ی شصت ، ما از نمایش یک سلسله فیلم برای حفظ روحیه‌ی مردم استفاده‌می‌کردیم . چنین استفاده‌یی از فیلم ، روشی نادرست است ، و تجربه‌ی آن شب ــ با فیلم "عصر جدید" ــ نشان داد که چرا چنین است .

پیش از شروع فیلم ، دانشجویی برخاست و چنین اظهار کرد : چاپلین یک افراطی مدرن بی‌نظیر . و "عصر جدید" صریح‌ترین حمله وی به سرمایه‌داری می ــ باشد . من حس کردم که این گفته بی‌معناست . با این وجود سکوت اختیار کرده ، بانتظار واکنشها ماندم . تمامی عکس‌العمل‌ها ــ البته ــ قابل پیش بینی بودند :

ــ شگفتی همه‌گیر در طول هجو صحنه‌ی کارخانه ،

ــ فریادهای کنایه‌آمیز شاد زمانی که " ولگرد" پرچمی سرخ برداشته و سهوا" تظاهراتی دست چپی را رهبری می‌کند ،

ــ تعجب و شگفتی هنگامی که وی یک نقشه‌ی فرار اززندان را خنثی می‌نماید ،

ــ دستپاچگی وقتی که او سعی می‌کند بعنوان پناهنده‌یی از دنیای بیرون ، به زندان بازگردد ،

ــ بی‌علاقگی عمومی هنگامی که روشن می‌گردد " چاپلین" ــ بنوعی ــ کمتر متعهد به انقلابی اجتماعی بوده تا ــ مثلا" ــ " چه‌گوارا" .

ناامیدی بسیار حاد بود .

پس از پایان فیلم بعضی از دانشجویان جدا" به‌این‌نتیجه رسیدندکه‌چاپلین "واقعا" قضیه را درک نکرده ."

البته غیر ممکن است در "عصر جدید" چیزی بیش از لاس زدنی کمرویانه با سیاست‌های افراطی یافت . فیلم ، قدرتش را از زندگی شهری قرن بیستمی استنتاج می‌کند ، اما این مردود سازی بیشتر زیبایی‌شناسانه و اخلاقی می‌باشد . بهمین جهت مشکل است که از آن یک خط روشن سیاسی استنباط نمائیم .

عصر جدید ــ برای چاپلین ــ عصر سختی‌هاست ، و نیز از جهتی (همانند نوول بی‌نظیر "دیکنز") فیلم ، حمله‌یی به کشتار عقلانی صنعت‌گرایی می‌باشد .

ــ عقلانی‌گرایی‌یی مکانیکی که از نظر انسانی عمیقا" غیر عقلانی‌ست . پس ، در واقع این ، خط تولیدی‌ست که چاپلین آن را به طنز می‌گیرد ، نه سرمایه‌داری فی‌نفسه . امیدوارم که غلط نپنداشته باشم که چاپلین برغم طرفداری حزبی کاه و بکاهش ، درست همین احساس را درباره‌ی روزگاری که یک کارخانه فولادسازی بر روی "ولگا" دارد .

فیلم عظیم‌ترین‌تنفر ممکن از جانب توده‌ی مردم را ، توصیف می‌نماید :

رویه‌ی بیرونی زندگی مدرن ــ قضیه‌ی ترسناک ، خوار کننده و فرساینده‌ی کارخانه‌ها ، اعتصابات ، شورش‌ها ، پلیس و غیره . . .

بگذه بستی طبیعی ولگرد ، هرگز ، درباره‌ی چیزها ــ آنچنانکه هستند ــ فوق‌تر از این به داوری ننشسته و آنرا بیان نکرده است ، اما زمانی که هستی‌اش برای وی غیر قابل تحمل می‌شود ، نه به اعتراض یا سازماندهی همکارانش (ولگرد چطور می‌تواند چیزی را سازماندهی کند؟) بلکه به گریزی آنارشیستی : دیوانگی و لجام گسیختگی و خیال ــ و به دنیای خصوصی صداقت و همراهی ، رو می‌کند . با اینهمه ، در پایان فیلم ، هنگامیکه ولگرد و "دختر ولگرد" در جاده پیش می‌روند ، بدلیل گرایششان به سعی برای وارد شدن به جامعه نیست .

در عصر جدید ، ولگرد فکر شده‌ترین کوشش خود را برای پیش‌بردن یک زندگی معمولی بکار می‌گیرد .

ما فیلم را ، در کنار دلایل بسیار ، به این علت بخاطر می‌سپاریم که ، پیشنهاد می‌کند مرسوم‌ترین خواسته‌ها ــ برای "خانه"یی و "شغل"ی ــ می‌تواند (در دنیایی که دیگر برای همسازی با بشر مناسب نیست) همراه با مشکل و حتی مأیوس کننده باشد . کمدی عصر جدید (همانند "جویندگان طلا" و بسیاری دیگر از فیلم‌های چاپلین) از پس زمینه‌یی از گرسنگی و فاجعه اتخاذ گردیده . چاپلین گفته که طنز او بر گیر انداختن و به در آوردن ولگرد از حداکثر مقدار دردسر ــ اتکا دارد ، و شاید ، ما بدلیل آنکه گرفتاری‌های ولگرد همیشه بسیار بیشتر از هر کس دیگر ، و مقاومتش قهرمانانه‌تر بوده ، و به ادای احترام به چاپلین ، به عنوان مهمترین کمدین مدرن ، ادامه می‌ــ دهیم . مسلما" برای آن دسته از ما که در محدوده‌ی ناراحتی‌های جزئی برون شهری کمدی فیلم و تلویزیون در سال‌های پنجاه و شصت بزرگ شده‌ایم ، بدبختی . . . در کمدی‌های چاپلین ،همیشه ، موقعیتی برای وحشت بوجود آورد .

گرسنگی و حرص در "جویندگان طلا" ، و نیز ، تصاویر بی‌نظیر آن از سفیدی منجمد کننده ، یکی از نقطه‌های والای طبیعتگرایی سینمای آمریکا می‌باشد . در حالی که تهدیدهای وحشتناک نسبت به زندگی و عاقل بودن در "عصر جدید" از استیلیزه کردن شدید است که بدست می‌آید .

طرح صحنه‌ی کارخانه ــ با نماهای تمیز بی‌هویت ، عقربه‌ها و اهرمهای بی‌شمار ، و سیستم ارتباطی دو طرفه‌ی تلویزیونی آن ــ ظاهری مشخصا" " افسانه‌ی علمی" وار و آینده‌گرا دارد . از اینرو امکان دارد در آغاز (از آنجا که چاپلین هیچ کوششی برای مقرر کردن بقیه‌ی فیلم در آینده نمی‌کند) سر در گم شویم . (تابلوی آگهی‌های پشت سر قهرمان مرد و زن گرسنه ، بطرز آزارنده‌یی اعلان می‌کند :

" فورد جدید ۸-- وی برای ۱۹۳۵")

اما پس از آن متوجه می‌شویم که چاپلین از آینده‌گرایی بعنوان ملموس‌ترین استعاره برای غیر انسانی بودن تکنولوژی استفاده نموده ، ــ او از دودآلود بودن کارخانه‌ی واقعی به این دلیل استفاده نکرده که ، این ذات شخصیت تولید توده‌یی‌ست که مورد نظر وی می‌باشد . هنری فورد دستگاه ردیف کننده‌ی اسباب با محل بسته بندی را ، حدود بیست سال پیش از ساخته شدن عصر جدید تولید کرده بود ، اما شوک این اختراع (دلالتی بر سعیت نهایی و حد اعلای بشر از ماشین) باید آنقدر قوی بوده باشد که مردم را مسحور سازد ــ که آینده قادرست به زمان حال هجوم آورده ، آن را از مراحم انسانی سهی نماید .

چاپلین با نبوغ خود در جهت غلبه بر ویژگی اصلی یک موقعیت . و کسترین آن (و حتی غلو کردن در حدی که مبدل به "هجو" شود) ، بر نزدیکی موهن جسمی ــ در رابطه‌ی جدید بین بشر و ماشین ــ تاءکید می‌نماید .

ماشین غذا دهنده بدون شک مضحک‌ترین اختراع در سینمای آمریکا می‌باشد ، اما این حقیقتا" نشانی‌ست که وحشت می آفریند . این ماشین ، صندلی الکتریکی یا اسباب شکنجه‌ی دیگری را بیادمان می‌آورد ، و خصونت جسمی آن نسبت به بدن چاپلین همانقدر ترسناک است ، که خنده‌آور .

در تشابه با ماشین غذا دهنده ، چاپلین تماما" همانند یونسی مدرن به داخل ماشین خورانده می‌شود .

نوع کارخانه هنری فورد ممکن است الهامی لحظه‌یی برای " عصر جدید" بوده ، اما این تخیل بخصوص خورده شدن بوسیله‌ی ماشین ــ با ترکیب آزار دهنده‌اش از وحشت و شهوت ــ ظاهرا" از کودکی مشغله‌ی ذهنی چاپلین بوده است . وی در زندگی‌نامه‌اش برخورد با یک ماشین چاپ در سن دهسالگی را چنین توصیف می‌نماید : " شروع کرد به چرخیدن ، کوبیدن و خرخر کردن . فکر کردم می‌خواهد مرا ببلعد . صفحه‌های کاغذ عظیم بودند . می‌توانستید مرا در یکی از آنها بپیچید . من با سوهانی عاجی صفحه‌های کاغذ را لمس می‌کردم . گوشه‌های آنها را گرفته ، بلند می‌کردم و با دقت ــ و دقیقا" ــ زیر اندازه‌ها قرار می‌دادم ، تا هیولا چنگشان بزند ، ببلعدشان و هضمشان کند ــ تا زمانی که از خروجی عقبی ماشین بیرون رانده شوند . آنروز بخاطر وجود جانور گرسنه‌یی که می‌خواست از من جلو بزند ، شدیدا" عصبی شده بودم ."

دانشجویانی که پیشتر به آنها اشاره کردم ، درگیر تصورات خود و بی‌توجه به آنچه که چاپلین در نظر داشت ، افراطی ــ گرایی‌شان را از دست دادند .

این فیلم یکی از بزرگترین کمدی‌های آمریکایی و نیز ، یکی از بدبینانه‌ترین آنها می‌باشد .

فیلم با نشان دادن (یا نمایاندن؟) فشار کار جدیدو جامعه ، تنها سه انتخاب پیشنهاد می‌کند : زندان ، دیوانگی ، گریز . "ولگرد" غالبا" نماینده بسرنت مشترک خوانده شده ، اما پس از "عصر جدید" دردناک است که به وی به همین طریق فکر کنیم ، چراکه اگر "ولگرد" مجسم کننده‌ی تمامی ماست ، و واقعا" برای وی هیچ جایی وجود ندارد ــ مگر در خارج از این حیطه ــ پس ما نیز در اینجا امنیت نداریم . ●

برگرفته از مجله‌ی "تحلیل فیلم" سال ۱۹۷۲

روابط بشری به روایت اوشیما و پسربچه

● اکران نمایش فیلم "پسربچه"، برای دومین بار، در ماه گذشته در کانون فیلم آنهم در حالیکه این اولین آشنایی تماشاگر ایرانی با سینمای "اوشیما" می‌تواند محسوب شود دلیل چاپ مقاله‌ی زیر است از "یان کامرون" منتقد سرشناس انگلیسی که کتابهای متعددی تألیف کرده و ویراستاری مجله‌ی معتبر "سینما" را هم سالهاست که به عهده دارد.

"ناگیسا اوشیما"، متولد ۱۹۳۲ و تحصیل کرده‌ی حقوق، شروع کننده‌ی موج نوی سینمای ژاپن است، این مقام را، هم در مسئله‌ی تولید از طریق درهم شکستن قواعد کار در استودیوهای فیلمسازی (که برای رسیدن به مقام کارگردانی در استودیوها طی سنت می‌بایست مراحل زیادی را گذراند) و شکل گیری شخصی برای تمامی فیلم می‌توان جستجو کرد و هم در خارج شدن از قالب فیلمهای ژاپنی دوره که در قالب نوع‌های مختلف بیشتر به گذشته و مسایل دنیای قدیم (ساخت خانواده) می‌پردازند. "اوشیما" برای اولین بار در فیلمهایش مستقیما" به ژاپن معاصر می‌پردازد و پرداختش را هم به جز از انتخاب دوره در شکستن قواعد زبانی رایج پیدا می‌کند. "اوشیما" در فیلمهایش رابطه‌های فرد و اجتماع با یکدیگر را در کنار سرلرل ارزش‌های ظاهر شیئیت شده بررسی می‌کند و به این خاطر قهرمانهایش اکثرا" جنایتکاران یا گناهکارانی هستند که در بیرون اجتماع قرار گرفته‌اند ـ و یا خود را قرار داده‌اند.

* قصه‌ی "پسربچه" بر مبنای ماجرایی واقعی که سال ۱۹۶۶ در ژاپن اتفاق افتاده تعریف می‌شود: خانواده‌ای متشکل از یک طرف پدر (دارای پیشینه‌ی دزدی و زخمی شدن در جنگ دوم) و پسری دهساله از همسر سابق، و از طرفی دیگر همسری جدید و پسربچه‌ای سه ساله را تعریف می‌کند. این خانواده شهر به شهر ژاپن را زیرپا می‌گذارد تا از طریق ایجاد تصادفات مصنوعی بتواند پول دربیاورد. سرپرستی که ـ اکترا" ـ پسرک دهساله خود را جلوی ماشین‌ها بیاندازد و وانمود کند که زخمی شده و تقصیر با راننده بوده. پولی که در نظر است برای آینده و پس‌انداز جمع‌آوری شود، مقدار مسابهی‌ست. در طول جمع‌آوری آگاهی‌هایی در پسر و همسر در رابطه‌ی با پدرسالاری بزرگ خانواده مشاهده می‌شود که بالاخره به اجبار بازگشت همگی به ماءوای اولیه و قناعت به همان مقدار پول جمع‌آوری شده و زندگی در خانه‌ای کوچک را باعث می‌شود. اما در انتها پلیس همه را دستگیر خواهد کرد.

دفترهای سینما

* در حالیکه اولین فیلمهای "ناکسا اوشیما" با مردم دقیقا" بعنوان نمایندگان عقاید سر و کار داشتند، "پسر بچه" عمدتا" با آنها بعنوان شخصیتها کار می‌کند. ما تماشا می‌کنیم که پسربچه از طریق انزوای اجتماعی (که از این نکته که آنها ملزم به ادامه‌ی سفر می‌باشند نتیجه شده) مجبور به بازگشت به خیالات خویش می‌گردد. ما رشد رابطه‌ای بین پسربچه و نامادریش ــ که از همدستیشان در انجام کارها زائیده شده ــ را می‌بینیم. مادر، در همانحال که گاهی بطرزی غیر منطقی با بچه خشن است، بشکل قابل توجهی دلسوزتر از شوهرش می‌باشد: او می‌خواهد از این جار و جنجال به اندازه‌ی کافی پول بدست آورد تا این شغل را ترک بگوید اما مرد مایلست آنها پول کافی برای خوشگذارنی وی تهیه کنند.

این نظر مردست ــ که هنگامیکه پول زیادی در اختیار دارند ــ به هتلی بروند که زن آن را بیش از حد گران می‌داند و سپس گرانترین اتاق هتل را (که با چند آوازه‌خوان که سرودهای پر غم غربت و ارتشی می‌خوانند تکمیل شده) کرایه کرده و ملبس به لباسهای سنتی، حریصانه غذا می‌خورند.

پدر تنبل و محافظه‌کار، در جامعه‌ی مهاجم و صنعتی امروزه‌ی ژاپن شهرنشین جایی ندارد. او به جنگ با غم غربت پس می‌نگرد، با اینهمه مایل است از آن بعنوان بهانه‌ای برای رفتارش استفاده کند. اگرچه طبق گفته‌ی "اوشیما"، این بهانه برای بعضی از افراد نسل قدیمتر غیر قابل قبول است، اما وی آنرا نمی‌پذیرد. در حقیقت، این بهانه از طریق اطلاعات داده شده در بیانیه‌یی رسمی (که مادر حالیکه خانواده، دستگیر شده در پایان فیلم بوسیله‌ی قطار برده می‌شوند روی نوار صدا می‌شنویم) مبنی بر اینکه قصور بوسیله‌ی "اوشیما" در جهت روشنگری مقصودش افزوده نشده بلکه از حقایق پرونده گرفته شده‌اند.

جنبه‌ی سنت‌گرای شخصیت پدر، طغیان شگرفش پس از یک تصادف واقعی در فیلم پدیدار می‌گردد. "اوشیما" درباره‌ی این نکته می‌گوید: " پدر، که حکمران خانواده بود، از مادر و بچه در جهت کار برای خود استفاده می‌کرد. اما زمانیکه آندو، در مقابله با پدر، شروع به کار برای خودشان نمودند برخورد بوجود آمد. پدر سعی می‌کرد قدرتش را دوباره بدست آورد و تصادف شوکی بود که پس از آن اشتیاقش به انجام این امر ناگهان منفجر شد. این غضب اما تنها در هنگام طغیانش ناگهانی‌ست. چگونگی مراتب در خانواده نمونه‌ای از یک خانواده سنتی ژاپنی‌ست و غضب پدر برای ژاپنی‌ها کاملا" قابل درک. بطوریکه فکر پدر بعنوان حکمران خانواده می‌تواند قیاسی تلقی گردد با خود فرمانروایان مملکتی که برای دوهزار سال بوسیله‌ی امپراطوری‌یی که نمایشگر قدرت است، حکمرانی شده."

صحنه‌ی پیش از طغیان پدر، صحنه‌ی تصادف، نگان دهنده‌ترین مثال آزادی " برداشت" است که "اوشیما" به تماشاگر وا می‌گذارد. در اینجا، و تا حدی کمتر در سراسر فیلم، تمایز واضحی میان خیال و واقعیت وجود ندارد. این بعهده‌ی تماشاگر گذاشته شده که بطریق خودش آنرا حل کند، و به این ترتیب، فیلم میزان بسیار زیادی از برداشتها را با خود وفق می‌دهد.

صحنه، بطرزی مشخص‌کننده، با یک مباحثه آغاز می‌کردد: ترتیب بهم خورده‌ی درون خانواده، هم فقدان استواری‌یی را که از زندگی در خارج جامعه منتج شده، باز می‌تاباند و هم، ناکاملی آن جامعه را که به هر حال روابط آنها را شکل می‌دهد. این تنها نکته‌ی رجوعی‌یی است که در دسترس آنهاست. شوهر از آنها می‌خواهد تا زمانیکه امن‌تر است کار نکنند ــ آنها ترسی از عکس‌برداری پلیس در صحنه‌ی یک تصادف مصنوعی داشته‌اند. و زن مایلست تا آنجا که ممکن است کار کند تا از قید آن خلاص شود. وی پیشنهاد می‌کند از هم جدا شوند. مباحثه از آنجا آغاز می‌گردد که هرکدام از آنها کدامیک از بچه‌ها را با خود ببرند. زن می‌خواهد پسر بزرگتر را ببرد ــ ناپسریش را ــ مقداری به این دلیل که با هم کار کرده‌اند و مقداری بدلیل حسی ناب که برای یکدیگر دارند، شاید قویترین پیوند بین دو تن از اعضای خانواده. پدر بحث می‌کند که پسر بچه از آن اوست و نه از آن زن، که حقیقت دارد، گرچه می‌توان فکر کرد که او کمتر تحت تاثیر این نکته است تا این حقیقت که ممکن است با پسر کوچکتر، همچنان از آن خودش، که بیشتر یاری، مسئولیت‌آور است تا یک نان آور باقی گذارده شود. در این منازعه وی زنش را کتک می‌زند. چند قطره خون بروی برف می‌ریزد (زمستانیست در "هوکیدو"، جزیره‌ی شمالی ژاپن). می‌بینیم که پسربچه سعی می‌کند پشت دستش را بوسیله‌ی قلاب ساعت مچیش بخراشد، حالتی بطرز غیرمعمول نمادین که "اوشیما" از طریقش وی را بعنوان همراه کننده‌ی خویش با نامادریش می‌بیند. ساعت همانیست که زن بیشتر برایش خریده، مقداری بعنوان حرکتی از آشتی و مقداری بعنوان رشوه ــ زمانیکه زن از کلینیکی با ترس از عمل "کورتاژ" فرار کرده، به پسر بچه بدلیل جاسوسی حمله‌ور شده. و این بیشتر ساعت است (که پسر ــ بچه قرار بوده مخفی نگهش دارد) تا آن حالت خراشیدن که توجه پدر را جلب می‌کند. او آنرا می‌قاپد و خشمگین به میان جاده پرتابش می‌کند. پسر کوچکتر بدنبال آن می‌رود. ماشینی برای اجتناب از برخورد با او منحرف می‌گردد و تصادف می‌کند. تا زمانیکه آمبولانسها می‌رسند، تنها، "قهرمان" در صحنه باقی می‌ماند، در حال تماشا، در حالیکه دو جسد (یک مرد و یک دختر) بروی برانکارد گذاشته شده و از آنجا برده می‌شوند. یکی از چکمه‌های دختر بروی برف باقی می‌ماند. پسر بچه آنرا برمی‌دارد و سرگردان دور می‌شود.

توصیف شده به این طریق، صحنه می‌تواند بطرز کامل قابل قبولی در زنجیری طبیعی از وقایع جا بگیرد ــ در فیلمی درگیر با خیال و واقعیت می‌تواند انتظار رود که بدون بحث به واقعیت تعلق گیرد.

هرچند، طریقی که صحنه "کار" شده، واقعیتش را، بدون مشخصا" طبقه‌بندیش بعنوان خیال، درگیر مشکل می‌کند. با اینکه رنگ در فیلم وجود دارد، این قسمت " یک رنگی" ست. اما این نکته در تمامی این صحنه، شامل مبارزه‌ی پیش از تصادف نیز، صادق می‌باشد. "اوشیما" گفته که هیچ تفاوتی بین استفاده از رنگ و استفاده از "یک رنگی" نمی‌بیند و برای بکار گیری هرکدام از آنها، بدون آنکه هیچ قصد "سکلی" یا "منطقی"ای را توصیف نمایند، خود را آزاد می‌بیند. آمبولانسها بدون آنکه ظاهرا" فرا خوانده شده باشند سر می‌رسند، ولی این می‌تواند بسادگی یک "حذف" باشد، حذف زمانیکه فراخوانده شده‌اند. تصادف و رسیدن و رفتن آمبولانسها هر دو تقریبا" بدون صداست ــ آمیزه‌ی نوار صدای تقریبا" فرونشانده شده و تصویر " یک رنگی" کیفیتی رویایی بدست می‌دهد. تصادف خود بدون خون است، اگرچه حداقل پسربچه فکر می‌کند یکی یا هردوی آن دو نفر کشته شده‌اند. پرونده‌ی کارهای قبلی "اوشیما" در این مورد به وی بعنوان نوع شخصی که از تاءویل در کشتاری که بدنبال تصادفهای ماشینی مهلک می‌آید صرف‌نظر نماید اشاره نمی‌کند. یا پسر بچه اشتباه کرده و آن افراد زنده مانده‌اند یا تصوراتش بر حد چنین جزئیات فیزیکی‌ای کشانده نمی‌شود. یا، دوباره، او ممکن است بنوعی این افکار را در ذهنش متکوب کرده باشد ــ هرچند در این مرحله از فیلم، صحنه تلویحا" در زمان حال می‌گذرد تا در گذشته‌ی بیاد آورده شده. سرانجام پس از آنکه آمبولانسها دور شده‌اند تنها یک لنگه چکمه بجا مانده، جزءای که در مفهوم بنظر می‌رسد به عناصر خیال تعلق داشته باشد. "اوشیما" می‌کوید: "می‌توانید فکر کنید که تنها چیز واقعی چکمه بوده ... همچنین می‌توانید فکر کنید واقعا" اصلا" آنجا نبوده." به این ترتیب تماشاکر در انزوای پسر بچه که بنوبه‌ی خود از ناتوانی وی در درک اینکه دقیقا" چه‌چیزی واقعیت و کدام خیال است ریشه می‌گیرد، شریک می‌کردد.

این تمهید که شخصیتها خیالها یا خواسته‌هایشان را به شکلی کمابیش آیینی جان دهند، در " پسر بچه" در محدوده‌ی قابی بیشتر طبیعیگرا استفاده شده. البته در این فیلم، چنین تمهیداتی کیفیت استثنایی‌ای را که برای مثال صحنه‌ی کتاب فروشی، که در آن شخصیتها خیالات دزدی را بازی می‌کنند، بر آن متمرکز شده دارا نمی‌باشند. در عوض، و تشدید شده بوسیله‌ی انزوای پسر بچه که بنوبه‌ی خود از فقدان یک مسکن ثابت ریشه می‌کیرد، این بازی بخش مهمی از زندکی بوده و بنظر کاملا" طبیعی می‌رسد. این نکته نخست در صحنه‌ای که او در معبد با خود قایم باشک بازی می‌کند و سپس بعد از صحنه‌ای در هتل کرانقیمت زمانیکه پدر به او می‌کوید که مادربزرک (که پسر از او خاطرات دوستانه‌ای دارد) از اینکه از شر او خلاص شده خوشحال است و اینکه نام وی از فهرست اسامی مدرسه‌ای در "کوچی" جایی که مادربزرک منزل دارد خط خورده، ظاهر می‌کردد. پسر بچه هتل را ترک کفته، به

ایستگاه قطار می‌رود. در آنجا پانزده یک تان و پنج بسته آدامس برای مسافرت می‌خرد که معتقد است برای پنج روزش کافیست. بلیط فروش که به جهت یونیفورم مدرسه‌ی وی باور کرده بیش از دوازده سال دارد از فروش بلیط نیم بها خودداری می‌کند، و او نمی‌تواند به "کوچی" برود. با اندوهه، بلیطی می‌خرد و به سفر غریب دیگری می‌رود. شب در آنجا تنها، ملاقات با مادربزرگش را بازی می‌کند و سرانجام در ساحل با گریه می‌خوابد.

حرکت خراشیدن پشت دستش با سکک ساعت در این مشی رفتار نیز جا می‌گیرد، اما نگاه دهنده‌ترین نمونه‌ی آن در صحنه‌ای که در طول آن پدر چکمه‌ی دختر را از پنجره‌ی آپارتمان بیرون انداخته بدیدار می‌کردد. پسر بچه بیرون می‌رود، دوباره نمایی درست از چکمه‌ی بروی برف وجود دارد، ولی اینبار بصورت رنگی — قرمز روشن. او برش می‌دارد و در حالیکه بخود می‌گوید خودکشی خواهد کرد دور می‌شود که برادرش با ساعت، که ظاهرا" از زمانیکه از روی جاده برش داشته و باعث تصادف کردید، برای وی نگه داشته، به دنبالش می‌دود. در پسر بچه به راهی در محوطه‌ای باز می‌روند و پسر بزرگتر آدم برفی‌ای می‌سازد، که تصویر خیال آگاهانه‌ی وی درباره‌ی تبدیل به یک شخصیت داستانهای مصور افسانه‌ی‌علمی‌می‌باشد. او آنرا با ساعت و چکمه می‌آراید. "اوشیما" توضیح می‌دهد: " تجربه‌ی پسر بچه در برف می‌تواند حتی یک تجربه‌ی مذهبی برای وی تلقی کردد، شروع شده از نقطه‌ای که وی مرگ دختر را می‌بیند تا انهدام آدم برفی. او ساعت و چکمه را بر آدم برفی می‌آویزد زیرا برایش گنجی بشمار می‌روند. این در مملکت ما، و فکر می‌کنم، در جاهای دیگر یک رسم است که در صورت یک آدم برفی سنگ و چیزهای دیگر قرار دهند. او آنچه را که می‌پندارد گنجهایش هستند بر وی می‌آویزد. در ذهن او، آدم برفی " مردی از کاموس" است، مهمترین چیز برایش، در نتیجه برای آویختن آنها مناسب بنظر می‌رسد. پسر بچه چیز دیگری ندارد، و تنها تصویری که در ذهن داشته " مردی از کاموس"ست، بنابراین هر آنچه که داشته در آنجا می‌گذارد."

پسر بچه در برف کنار برادرش به تماشای آدم برفیش می‌نشیند و می‌گوشد بوسیله تکرار ویژگیهای شخصیت خیالیش، داور عدالتی که مستقیم از سیاره‌ای دیگر آمده و تمامی افراد شریر را نابود خواهد کرد، خود را تسلی می‌دهد.

مرد " کاموس" شخصیتی تنهاست، پدر یا مادری ندارد، و هنگامیکه می‌ترسد دیگر مردان "کاموس" کمکش می‌کنند. " من‌خواهم مرد کاموس باشم. اما نیستم. تنها یک پسر بچه‌ام. قادر نیستم حتی نمیرم." این خیال در کمک به او شکست می‌خورد (همانطور که خیال طلاق مادربزرگش شکست خورده) و او به آدم برفی حمله ور می‌شود. نقطه نظر کارکردان از این قضیه اینست که: " این تنها بیماری یک خشم نیست، بلکه تنها کششی‌ست که وی می‌تواند جسارا" توصیف کند، انهدام آدم برفی همانگونه که آن

ماشین را می‌زده. و در آن کشش البته می‌تواند خشم، غم و خاطره‌ی دختر را تسریح کند. و اکر پس از آن پسر بچه می‌پرسیدند چرا آدم برفی را ویران کرده، و اکر او می‌توانست جوابی بدهد، می‌کفت در حال انهدام روبایی بوده که می‌خواسته به مرد کاموس تبدیل کردد." تمای طولانی‌ای از انهدام آدم برفی منتهی به "حرکت آهسته" تبدیل می‌شود و موسیقی روی سوار صدا محو می‌کردد. توصیف‌کر فرسودکی‌ای بصاعدی و سر انهدام جمالش.

" پسر بچه" از جنبات زیادی وارونه‌ی "تاددانسهای روزانه‌ی یک دزد شین حوکوبی" (فیلم شین اوشیما) است: آسکارتر از همه، تغییرات حس سکی از صحنه‌ای به صحنه دیکر و سر تطعه تطعه بودنی که بارههای آشنا را مسحم می‌نماید را دارا نمی‌باشد. "... دزد شین‌حوکوبی" فیلمی‌ست درباره‌ی قدرت تصور با خیال و سطحهای متفاوت واقعیت و خیال که با وضوحی کامل از هم متمایز ندداند. " پسر بچه"، از طرف دیکر، با شکست پسر نشستن به دنیای خیال برای ایجاد کریزی راضی کننده از ناخشنودیهای دنیای واقعی کار می‌کند. در اینجا امکان نمایز بین واقعیت و خیال از بین رفته و، از طریق سبک فیلم، این کمشدکی با تماشاکر قسمت می‌کردد. صحنه‌ی ماقبل آخر فیلم نشان می‌دهد که خانواده در خانه‌ای مستقر شده و زندکی بزهکارانه‌اش را ترک کفته. پسر بچه تلویزیون تماشا می‌کند در حالیکه مادرش ظرفها را می‌شوید. زندکی جدید آنها اما بوسیله‌ی پلیس که بالاخره به جنکشان آورده از هم کسیخته می‌کردد. کواه وجود دارد که با زندکی جدید و مستقر آنها حس خانوادکی‌ای تجدید شده: این پسر بچه است که می‌کوشد پدرش را زمانیکه پلیس در انتظارش ایستاده هشدار دهد صحنه‌ی نهایی، همچنانکه خانواده با قطار برده می‌شود، پسر بچه را با خاطراتش، چه واقعی و چه خیال کذشته، باقی می‌کذارد: تماهایی از آدم برفی، جسد دختر و چکمه در برف. قوانین جامعه. دیرتر از موقع به خانواده رسیده شده، پسر را از شانس آینده‌ای مقرر که آنها ظاهرا" شروع به ساختنش برای خود کرده‌اند محروم می‌سازد. تنها خاطرات باقی می‌مانند، و پسر محتمل بنظر می‌رسد که به درون آنها باز کشانده شود.

اکرچه‌کارهای "اوشیما" "ظاهرا" ازویژکیهای مشترک با معاصرینش مثل "تروفو" و " کدار" (یا با کارهای اولیه آنها) برخوردار است، نمی‌توان او را منحصرا" مقلدی، بخصوص از "کدار" بشمار آورد. " پسر بچه " بر حساسیتی به روابط بشری اشاره دارد که "کدار"، اکر زمانی هم آنرا داشته، مدت مدیدیست که ردش می‌کند. و تهور ساختاری "... دزد شین حوکوبی" تماما" از آن "اوشیما"ست. در حیطه‌ی غرابت شکلهایی که "اوشیما" نکار می‌کیرد و برغم مشکلات معین قابل درکی که برای تماشاکر غربی اجتناب‌ناپذیر است، "اوشیما" کمتر از تمامی کارکردانان ژاپن مرموز است. این امر انکار آن نیست که فیلمهای او بی‌نهایت از تماشاکر طالبند. بلکه برای کفتن این نکته است که آنها مستند (و در حقیقت سزاوار) تحلیلهایی کاملا" نیرو مندند. فیلمهای او، ناهمانند بعضی از فیلمهای راسی، ما را به رویرویی با آنها بعنوان هنری مرموز احاطه شده در هالدای از اسرار دعوت نمی‌نمایند ●

برکرفته از کتاب "موج دوم"، چاپ ۱۹۷۰ انکلستان.

بررسی چگونگی وضعیت انتشار کتابهای سینمایی در ایران، هم این واقعیت تلخ و تاسف بار است که این امر هیچگاه بطور جدی به تنها مورد توجه افرادی که به نوعی دارای خصوصیات روشنفکری هستند، قرار نگرفته ــ که حتی در قبال علاقمندان "سینما" نیز نتوانسته آنگونه که باید، کار کند. توجه به این نکته از آن جهت حایز اهمیت است که متذکر این جنبه از حیات "سینما" در ایران باشیم که بهرحال، نوشتن در مورد فیلم، بحث و نقد و نظر و چاپ و نشر مقالات و ... از طریق نشریات اختصاصی سینمایی ــ و نیز نشریاتی که صفحاتی را به "سینما" اختصاص داده بودند ــ سابقه‌ی دست‌کم سی‌ساله دارد.

هرچند با نوسانات و اوج و فرودهایی غیر طبیعی. از همین روست که می‌توان عدم توجه به انتشار کتابهای سینمایی ــ بعکس انتشار نشریات سینمایی ــ را با تعجبی آمیخته به پرسش مطرح ساخت.

تمام کوشش‌هایی که در جهت انتشار کتابهای سینمایی در ایران تاکنون بکار رفته، عملا" کوشش‌های فردی افراد علاقمند، مترجمین حرفه‌ی، که بی دل سپردن به سینما تنها مترجم بوده‌اند و بس ــ و نیز، یکی دو مسقد حرفه‌یی بوده‌است. فقط همین. در سر این کوشش نگاهی بکنید به مجموع فهرست کتابهای منتشره، و اینکه نه تنها از نظر کمیت واقعا" خجالت‌آور است که با در نظر داشتن امکانات و موقعیت‌ها و مهم‌تر از همه "آدمها"، از نظر "کیفیت" آنقدر بی‌ارزش ــ که خب دیگر واقعا" حیرت‌انگیز است.

از کوشش فردی و صادقانه‌ی "عبدالحمید ضیاعی تهرانی" با کتاب "سینمای ایران در سال ۱۳۳۸" ــ "نخستین کتاب مستقل درباره‌ی فیلم‌های ایرانی" (با تیراژ دو هزار جلد" و بهای پنجاه ریال در هشتاد و یک صفحه و با این توضیح که "این کتاب حاوی شرح حال فیلم‌های فارسی است که سال گذشته نمایش داده شد. در پایان هر سال چنین کتابی منتشر خواهد شد و فیلم‌های فارسی که در عرض سال نمایش داده شده مورد بحث و کنکو و نقد قرار خواهد گرفت" که عملا" به نقد فیلم‌های سال فوق ــ ۲۵ فیلم ــ در کتاب انجامید) با کوشش کماکان فردی و صادقانه‌ی عزیزی که سری کتاب‌های "پنجاه و یک" به هفت وی منتشر شد، ــ مطلقا" راه و فاصله‌یی نیست.

در این میان تنها برمی‌خوریم به یک سلسله مشکلات برآمده و همراه با طبیعت اولیه‌ی افراد نویسنده و منتقدی این دیار، که در ادامه کماکان مشکلات وجود دارد و عوامل پیش گیرنده‌ی نفسه، برجا مانده و به دیگران ــ بویژه جوانترها ــ منتقل می‌شود.

در نتیجه در یک چنین فاصله‌ی یک سینما دوست و علاقمند فرهنگ سینمایی عملا" دارای کتابهای معدودی‌ست (که البته فراموش نکنیم اکثرا" فاقد ارزش نوشتاری، رعایت اصول ترجمه، و بی ــ سوادی محض مترجم، و اصلا" ــ صاحب شکل در انتخاب مطلب، موضوع، نویسنده، مرجع، جهان بینی، و خط اصولی در برخورد با سینما هستند) که نمی‌توانند پاسخ گننده و شاخص درستی برای درک ماهیت "سینما" و چگونگی رشد، و جایگاه طبیعی آن در ایران باشند. حتی منعکس رویداد سالهای اخیر در فضای اجتماعی و سیاسی ایران. و تغییر و تحولات جامعه، نتوانست تفاوتی (که به حتی تغییری سیادی) در وضعیت نمایش فیلم و موقعیت اساسی "سینما در ایران" ــ بوجودآورد. (آنگونه که مثلا" در زمینه‌ی کتابهایی با طرح‌های اولیه‌ی سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، مذهبی و ... پیش آمد.) از اینرو و با توجه به نکات برجسته‌ی این مهم که مطرح شد ــ می‌توان تصوری نه‌چندان نادرست از کیفیت کتابهای سینمایی چاپ شده، با عرضه در فاصله سه سال اخیر (از آغاز جنبش انقلابی خلق در زمستان ۵۶ تاکنون) داشت ــ که بیانگر چشم‌انداز زیبایی را شامل نمی‌شود: چهارده کتاب!

بررسی فشرده‌ی آماری کتابهای موجود بیانگر این نکته است که تعدادهفت‌عنوان، با ذکر صریح زمان نشر و پخش، متعلق به سال پیش می‌باشند: ــ "سینما، سیاست، تجارت" نوشته کاراگانف، به ترجمه‌ی مجید کلکتدچی، "موج نو در سینمای شوروی" (۱۹۷۵ ــ ۱۹۵۵) از جین وروستکایا به ترجمه‌ی احمد ضابطی‌جهرمی، "آنتونیونی" نویسندگان "یان کامرون" و رابین وود، مترجم: فریدون معزی مقدم، "تریلوژی جنگ": رم شهر بی‌دفاع، پایزا، آلمان سال صفر، فیلمنامه‌های روسلینی با برگردان وازریک درساهاکیان ــ بهمراه ضمیمه‌ی "روبرتو روسلینی و سینمای ایتالیا"، از مترجم کتاب، "ایدئولوژی و تیروی تبلیغاتی در سینما" مجموعه‌ی هفت مقاله‌ی ترجمه شده توسط ابوالحسن علوی طباطبایی"، "سینما سلاح تئوریک" ــ سه مقاله از "جیمز روی مک بین" با برگردان پرویز شفا و "سینما از نظر چند نویسنده" ترجمه و تلخیص نظرگاههای نویسندگان نامدار در مورد سینما از امید روشن‌ضمیر.

به فهرست‌فوق ــ بی‌گه‌تردیدی‌داشت‌ــ دو کتاب: ــ "حکومت نظامی" (فیلم‌نامه) از فرانکو سولیناس و "سینمای رویزیونیستی" یا "رویزیونیسم در سینمای شوروی" را نیز باید افزود. چه، همزمانی انتشار آنها با جریان نمایش فیلم‌های مورد بحث هردو کتاب (آثار جوخرای وکاوراس) در این امر شکی باقی نمی‌گذارد.

"سینما حدیث نفس چارلی چاپلین" از محمد جعفری و "فیلمسازی در آمریکای لاتین" ترجمه‌ی فرهاد تیوری به سال پنجاه و هفت تعلق دارند. "استعمار و ضد استعمار در سینما" مجموعه‌ی سه مقاله سه ترجمه‌ی پرویز شفا ــ که در سال ۱۳۵۶ بر آن مقدمه‌یی توسط مترجم نوشته شده‌ــ "سینما و موسیقی" فراسای تنوری آپرشتین (زمستان ۵۶) و "پودوفکین" (فیلمنامه) هر دو عنوان با ترجمه‌ی "احمد ضابطی جهرمی" سه کتاب سینمایی دیگر محسوب می‌شوند که برغم داشتن و حتی قرنی نمی‌کند نداشتن تاریخ انتشار، در سال ۵۸ توزیع گشته‌اند و ... دیگر هیچ. این عرضه‌ی حالی تاسی از بی‌تفاوتی جماعت سینما دوست و اعاظم روشنفکر که در قبال سینما انتلکتوئل تاریخ‌اش را آموخته‌اند تاسف بار است ... و تاسفبار. هیس! ●

● ... هیچ تفسیری، فعلاً، نمونه‌های از برخوردهای گروههای فکری مختلف با سینما را که از میان جدیدترینشان درباره‌ی فیلم "عروج" (ساخته "لاریسا شپیتکو") و "سارویس بامک" (ساخته‌ی "خلوتو سه کورو") انتخاب کرده‌ایم، بخاطر می‌سپاریم. ما حتماً این توضیح اولیه را لازم دانستیم که شکوه سینما در همگونی با جریانی از اهمیت سینما در حد یک اندیشه‌ی اساسی و مستقل است و استفاده‌ی از سینما برای مطرح کردن و حتی اثبات حقانیت اندیشه‌های مربوط به خود.

دفترهای سینما

یک، «عروج»

● "عروج"، شماره‌ی ۷۱، ۱۹ مهرماه ۱۳۵۹:

" از قلب یخ‌زده‌ی مسکو، آنجا که دیکتاتوری پرولتاریا هرگونه احساسی را همچون یخ سرد به ماده مبدل کرده است. آنجا که هرکس بعید می‌داند تا ارزشهای مافوق ماده و اقتصاد و ملیت بیابد، ناکهان فیلم " عروج" هبوط روسه را به نمایش می‌گذارد. هبوط اندیشه‌ای که هرگز نمی‌تواند فیلم "عروج" را تفسیر و تحلیل کند. این نشان‌می‌دهد که الحاد کمونیزم هرگز و هرگز نتوانسته‌است روح انسانها را اشباع کند و ارزشهای لنینیستی و استالینیستی آنچنان هبوط‌اند که نمی‌تواند جای ارزشهای معراج انگیز مذهب را بگیرند.

... فیلم " عروج" با تمام گرایشات مذهبی‌اش هرگز نمی‌تواند منظور ما یعنی همان سینمای اسلامی باشد. ولی باید قبول کرد که در این دنیا فیلم‌های شرقی و غربی که هرکدام به طریقی مذهب زدائی می‌کنند، فیلم " عروج " در مسیر ما گام زده است هرچند کوبا در اکران قبل از این اکران دوبلاژ صورت دیگر داشته‌است و کوشیده شده بوده است که به فیلم جنبه‌ی ماتریالیستی بدهند ولی صحنه‌های فیلم حکایتی دیگر دارد.

"لاریساشپیتکو" کارگردان فیلم، یک زن روسی است که به گفته‌ی مدیر سینمای عصر جدید (سینمای نشان دهنده‌فیلم " عروج" در تهران ــ دفترهای سینما) در یک حادثه رانندگی فوت شده است. زنی است که برخلاف جامعه ضد مذهبی‌اش کوشش کرده است یک مسیحی بماندو حتی عقایدش را به فیلم تبدیل کند.

... فیلم سیاه و سفید است کرچه‌اگر هم رنگی بود تفاوتی نداشت چون همه صحنه‌ها برفی است... شخصیت پردازی و تیپ سازی خوب است . "سالنیکف" چهره‌ی اسحوانی (هیکل لاغر و موهای بور دارد و شبیه مسیح، البته مسیحی که برای خانم "شپیتکو" تعریف کرده‌اند و اکرچه خواسته است با یک چنین تیپ سازی تداعی مسیحی بکند ولی در جهت مسیح ــ سازی آمریکایی ها رفته‌است. "کولیا" بدن ورزیده و کردن بهن و قیافه یک پارتیزان روسی را دارد ولی اکر سبیل کلفتی برای وی کذاشته می‌شد..."

● "کیهان"، شماره‌ی ۱۱۱۸۳، ۵ مهر ماه ۱۳۵۹:

" ... اندیشه‌ای سیال همچون‌رودخانه‌ای آرام در تار وپود فیلم‌جریان دارد... در این صحنه‌ها کارگردان با استادی تمام در استفاده از نکاتی ظریف و بظاهر متناقض که جداکانه عادی جلوه می‌کنند، ولی در مجموع بیانگر حقیقتی تلخ با شیرین ولی ناب هستند، ضمیر باطن آنها را می‌کاود.

از اینجا کار شکرف " شپیتکو" یعنی راهیابی به اذهان، روحیات و وجدان قهرمانهایش و بیان آنها با بصری‌ترین تصاویر سینمایی پله‌های اوج را می‌پیماید.

... صحنه‌ی اعدام "ساتینکوف" به همراه سه نفر دیکر از اهالی منطقه با کیرایی و مهارت تمام ارائه شده است. دوربین مراقب است که کوچکترین واکنش‌های روحی قهرمانها را ضبط کند. بطوریکه هیچ چیز از دید تماشاکران پنهان نماند.

در این صحنه "ساتینکوف" زیر فشار طناب اعدام با لبخندی به تلخی مرک و به شیرینی شهادت، در چهره‌ی پسرکی که نظاره‌کر صحنه است، یکبار دیکر پیوند خود را با آرمان خویش تجدید می‌کند و لبخندی که در سیمای عمزده‌ی پسرک، در پاسخ نقش می‌بندد، نشان از صحت عظمت و تداوم راه می‌دهد.

یکی از سه نفری که در این صحنه همراه با " ساتینکوف" اعدام می‌شود، دخترکی دوازده، سیزده ساله است. آنچه کارکردان از روحیات او می‌نمایاند، بیکانکی او با مسائلی است که برای " ساتینکوف" یا " رسباک " مطرح است. چهره‌ی بی‌تفاوت و خونسرد او بیانکر عدم آکاهی‌اش به حماسه‌ای است که می‌آفریند. برای او عدم همکاری با نازیهای ددمنش و لو ندادن هموطنان به قیمت زندکی‌اش به مساله‌ای عادی بدل شده است. او در عمر بسیار کوتاه خویش بکرات از این صحنه‌ها دیده و شنیده است. برای‌او و امثال‌او، رویارویی با مرک قسمتی از زندکی است ..."

● " اطلاعات"، شماره‌ی ۱۶۲۴۸، ۵ مهرماه ۱۳۵۹:

" ... " لاریسا شپیتکو" کارکردان زن روسی که شاید برای اولین بار در فیلم " عروج"، مسئله‌ی خطیر مقاومت در جسم و آزادکی در روح را در حد تقدس پایداری برایمان و اعتقاد مطرح می‌کند سعی کرده است که با مهارتی قابل تقدیر از هنر تکنیک برای انجام این مقصود بهره کیرد و اکر در فیلم ابهامی از جنبه‌ی نظر ارائه‌ی پیام و یا وضوح آن دیده می‌شود احتمالاً" بسبب وجود جو سیاسی و اجباری است که تمام هنرمندان روسیه را در امروز تاریخ معاصر آن با مسئله‌ای بنام جبر حکومتی و سانسور مواجه کرده است.

... بمرور تماشاکر متوجه این مسئله می‌شود که با دو قطب مثبت و منفی مواجه داده شده است که یکی دارای یک شخصیت اخلاقی و مذهبی و دیکری شکاک و دارای فلسفه‌ی کروهیست و آندو جز "سالنیکوف" و " ربواک " نیستند که شخصیت اول کذشته از جنبه‌ی تقدس به عنوان یک سنبل مذهبی مورد اشاره قرار می‌کیرد و شاید منظور غایی این بوده است که تماشاکر با یک انتخاب حجب اخلاقی مذهبی روبرو شود ولی در هر حال ساخت نوع ارائه مذهب

مسیح و طریقه‌ی برخورد آن با مسائل در اختیار عوامل موثر در تهیه‌ی این فیلم بوده و آنطور که خواسته شده مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

... فیلم تا لحظه‌ی دار زدن "سالتیکوف" و دیگر محکومان قابل قبول و از موفقیت‌هایی برخوردار بوده است و اگر درست در لحظه‌ای که "سالتیکوف" بدار آویخته می‌شد و در هوا معلق می‌گردید صحنه ثابت و به عکس تبدیل و ختم می‌شد این فیلم می‌توانست صرفنظر از حفظ مفهوم خوب آن و داشتن پیامی در حد عالی جنبه‌ی تکنیکی و میزان صحنه‌ی خوبی نیز داشته باشد و نیز کار ارزنده‌ی کارگردان را خدشه‌دار نسازد و شاید همانطور که اشاره شد می‌بایست صحنه‌ها ادامه یابند و در جائی ختم شوند که اثرات خوب فیلم و پیام اصلی آن، این چنین به تردید کشیده شوند که در انجام این امر زیاد هم موفق نبوده است ..."

● ۱۳ آبان، شماره‌ی ۴۰، ۱۷ مهرماه ۱۳۵۹:

"... چگونه است که فیلم بانوی جوان! (منظور "لاریسا شپیتکو"ی متوفی به سال ۱۹۷۹ است ــ دفترهای سینما) حتی یک نمونه از نمایندگان انقلابی طبقه‌ی کارگر نشان نمی‌دهد؟ غیر از این است که فیلم آشکارا به تحقیر خلق بلند شده است؟ و دقیقاً" مسئله اینجاست که چرا یکی می‌تواند در برابر شکنجه، بیماری و اعدام مقاومت کند و دیگری نمی‌تواند. آیا آن کس که مقاومت می‌کند بخاطر آرمان بزرگ پرولتاریای روس مقاومت می‌کند؟ بخاطر رفقای پارتیزانش مقاومت می‌کند؟ بخاطر روحیات پرولتری و کینه‌ی آشتی ناپذیرش به فاشیسم مقاومت می‌کند یا بخاطر آنکه تصادفاً" ذات خوب و پاکی دارد!؟

از بانو "شپیتکو" این سوءالات را بنمائید. او خواهدگفت: جواب خیلی ساده است. یکی وجدان دارد، شرف دارد و انسان خوبی‌ست و دیگری وجدانش ته کشیده و انسان بدی‌ست! حالا این جواب بانوی فیلمساز را با جوابی که ایده‌آلیسم یعنی فلسفه استثمارگران به سوءالات می‌دهد مقایسه کنید.

آری "وجدان"، "خوبی"، "بدی"، "دنائت" و نیکی همه و همه هیچ ربطی به طبقات و منافع طبقاتی ندارد! می‌دانید امپریالیسم آمریکا بخاطر این شیره‌ی جان میلیونها نفر را می کشد که "کارتر" و "ماسکی" و دیگران آدمهای بی‌وجدانی هستند!! و جالب است که روبرتونیستهای توده‌ای این عاملین سوسیال امپریالیسم شوروی نیز دقیقاً" به همین نتایج می‌رسند ..."

دو، «مبارزین باسک»

● "جهانگرد"، شماره‌ی ۱۱، شهریور ماه ۱۳۵۹:

"... فیلم یک برخورد دیالکتیکی میان دو سویه‌ی مبارزه است و به این جهت، می‌توان آن را یک فیلم آموزشی نیز دانست... البته بیشتر طول فیلم مربوط به مبارزه‌ی مسلحانه و زیرزمینی جنبش است اما "پونته کورو" نشان می‌دهد که در شرایط دموکراسی، مبارزه‌ی سیاسی را برجیح می‌دهد و مشی چریکی را مردود می‌داند. نکته‌ی بیشتر او بروی گذشته برای پرداختن بیشتر به شخصیتها و ساختن فضای خفقان آور فاشیستی است که مبارزه‌ی مسلحانه را ضروری می‌سازد. "پونته کورو" فعالیت فیلمسازیش در یک جامعه سرمایه‌داری را ــ برغم مخالفت مکتبی‌اش با چنین نظامی ــ نیز از همین دیدگاه توجیه می‌کند.

... با این حال، شیوه‌ی کار جنبش در زمان خفقان ــ آن گونه که "پونته کورو" روایت می‌کند ــ کاستی‌هایی دارد. آنها در چنان شرایطی، کار سیاسی را بکلی فراموش می‌کنند و برای اقدامات مسلحانه ــ شان، حتی از کار توضیحی نیز دریغ می‌ورزند. در شرایط دموکراتیک نیز، شیوه‌های کار سیاسی مورد نظر و مطلوب "پونته کورو"، دقیقاً" مشخص نیست. بطورکلی، مبارزه‌ی آنها متکی بر مکتبی نیست و بیشتر یک مبارزه در چهارچوب اهداف ملی است ..."

● سروش، شماره‌ی ۶۷، ۲۲ شهریور ماه ۱۳۵۹:

"... "جیلو پونته کورو" یک کارگردان ایتالیایی ست که همه فیلمهایش در زمینه‌ی سیاست است و همواره فیلمهایش از یک دگرگونی، از یک تحول حکایت دارند، ولی هرگز برای بعد از تحول انقلاب سخنی ندارد. و این امر یک منش دیالکتیکی است. بقول برادری، وی با هرگونه تعبیر به هر صورت ممکن موافق است و هرگز هیچ عقیده‌ی ثابتی بر فیلمهایش حکمفرما نیست. مبارزات دیگر مردم را وسیله‌ای کرده است برای تبلیغ خودش.

... "مبارزین باسک"، اولین مسئله را که تداعی می‌کنند، تجزیه طلبی است و تجزیه طلبی هم اولین مسئله‌ای را به یاد می‌آورد، کردستان است. "مبارزین کردستان" شاید فیلم بعدی "جیلو پونته کورو" باشد. شاید بگوئید که آنها قصد تجزیه شدن از یک حکومت فاشیستی را داشته‌اند ولی حکومت ایران فاشیستی نیست. بهتر است اینرا به تماشاچی سینما شهرفرنگ بگوئید که دل همه از آنها خون است (سینما شهر فرنگ، سینمای نمایش دهنده‌ی "مبارزین باسک" در تهران بود ــ دفترهای سینما)

... فیلم در ضمن کمی مترقی و روشنفکر مآبانه هم هست. وقتی رادیو خبر کشته شدن یک تجزیه طلب باسکی را اعلام می‌کند بلافاصله خبر ملاقات شخصیتهای مذهبی و روحانی را هم گزارش می‌کند، این یک مسئله‌ای‌ست که باید به دولار مربوط باشد و باید به اصل فیلم مراجعه کرد و فهمید که آیا واقعاً" این جنین است که باید حذف می‌شد و ... با این حملات و این طور گزارش خبر از رادیو یک موج ضد مذهبی و ضد روحانی اشاعه می‌یابد ..."

● منصور ۵۹، شماره‌ی ۶، آبان ماه ۱۳۵۹:

"... در "مبارزین باسک"، "جیلو پونته کورو" بدنبال مبارزین خودمختار باسک می‌بردارد. موضع "پونته کورو" در قبال باسکی‌ها موضعی است حق طلبانه، اما وقتی خود باسکی‌ها به دوراهی تصمیم می‌رسند، "پونته کورو" جناح فهیم و روشن را پشتیبانی می‌کند.

... روند سیر فیلم را "پونته کورو" تا به اینجا طبق فیلمهای هالیوودی پیش می‌برد. دلهره، نگرانی، ایجاد اضطراب و ترس همان معیارهایی ست که سینمای تجاری دارد. از برخورد "چه پی" بی ــ احتیاط با کارکرد اعتصابی فیلم از پوسته‌ی معمولی خود خارج می‌شود و رنگ و بوی فیلمی پر محتوا و متفکر را می‌گیرد.

... به این ترتیب "پونته کورو" مشی مبارزه‌ی مسلحانه را که برای توده اما جدا از توده انجام می‌شود رد می‌کند و بعنوان یک کمونیست حزبی نظر خود را ابراز می‌دارد. "پونته کورو" از این نظر مبارزه باسکی‌ها برایش از سازمان مارکسیست، لنینیست اسپانیا یعنی "ام.آی.آ" جالب‌تر است که باسکی‌ها توده‌ای‌تر و مردمی‌تر بودند."

● پیکار، شماره‌های ۷۴۰۷۳، ۳۱ شهریور و ۷ مهرماه:

"... فیلم مبارزین باسک نمونه کاملی‌ست از این نوع سینمای مورد علاقه جمهوری اسلامی. فیلمی درباره‌ی مبارزات انقلابیون باسک که انحرافات این مبارزات را دست‌آویز قرار داده و از زاویه بوژوائی علیه آن تبلیغ می‌کند. فیلمی با ظاهر "انقلابی" و با محتوای ضد انقلابی. فیلمی به طرفداری از انقلاب با مضمون رفرمیستی، آنگونه که رویزیونیستها می‌پسندند و بورژوازی می‌پذیرد.

... چیزی که در وحله‌ی اول جلب نظر می‌کند کوشش "جیلو پونته کورو" کارگردان فیلم در تصویر کردن افکار، روحیات و خصوصیات آوانتوریستی و ماجراجویانه این گروه از مبارزین باسک است. در واقع، طی صحنه‌های متعدد، دوربین در پی نشان دادن این امر است.

... مبارزین باسک نه تنها مبارزات توده‌ها و در رأس آنان به مبارزه طبقه کارگر ایمان ندارند بلکه عمیقاً" دارای مشی جدا از توده بوده و روحیات آنان هم بشدت با توده‌ها بیگانه‌است. ما با چنین پدیده‌هایی در دوران مبارزات مسلحانه جدا از توده در ایران به طور روشن آشنا بودیم. رفیق "پویان" در کتاب خود آنچنان نسبت به مبارزات توده‌ها بی‌اعتماد بود که هرنوع امکان مبارزه توده‌ای را نفی می‌کرد و رفیق "احمدزاده" همین نظر را تعمیق می‌داد و بالاخره در دوران غلبه مشی جریکی نتیجه‌گیری می‌شد که انقلابیون باید جدا از توده‌ها به مبارزه بپردازند.

در فیلم هم ما به صحنه‌های فراوانی که گویای جنبش برندگی آشکاری از مبارزات توده‌ها و عدم پیوند با آنها است برمی‌خوریم. یکبار "جابی" و "ازارا" رهبر دسته، در حال کسب اخبار مبارزه کارگران و اعتصاب و تظاهرات دانشجویان با خبر می‌شوند، لیکن آنها به هیچ ارتباطی با این مبارزات توده‌ای ندارند بلکه بعدها" نسبت به آن بی‌توجه‌اند. و یا بره "ازارا" به گونه‌ای به این مسئله برخورد می‌کند که گویی اتفاقی بیفتاده و مسئله به آنان مربوط نیست."

سینما، ایدئولوژی، نقد

● در ۲۲ مارس ۱۹۶۸، گسیخته‌ی مخالفت با جنگ ویتنام شکل از دانشجویان فرانسوی پس از اعتراضات جنبی برخیزان در مورد مخالفت با این جنگ، و سر ضدیت با سیستم دانش - سالاری و بطور خلاصه علیه هر "سازماندهی رسمی" اعتراضی همه جامعه را پس گرفت که منجر به دستگیری جدی دانشجو و بسته شدن دانشگاه‌ها شد. از اینجا سوراخا و سندیکاهای کارگری تظاهرات را بسط داده و آنرا تبدیل به جنبش خود - جوش و کارگری - دانشجوئی نمودند که بطلب همه‌گیر و سر تمر سلطه بودن مبارزه برای دولت، کنترل رسمی آن از هم گسیخت و جنبشی جوش به جا نهاده شد. مبارزه‌ی مهم و قابل تأکید در این رسید، جدا از خود جنبش، مقاماهای فرهنگی تظاهر کنندگان بود. تغییر بنیادی فرهنگ و اصلا" بوجود آوردن هنری - فرهنگی که جنبش کاملا" تازه و ریشه‌ی را پیش می‌کشید. در پی جنبش، "کایه‌دو سینما" تغییر - نوین و مقتدرترین مجله‌ی سینمایی آن روزگار که از سال استارس، ۱۹۵۱، با نگرش‌های جدید در ارزیابی فیلم و سینما تحول عظیمی را در همه‌ی دنیا بوجود آورده بود (با یاری یافته‌هایی مثل "بارت"، "گدار"، "ربوت" و ...) عکس‌العمل نشان داده و با چاپ بیانیه‌ی که امضای دوس از ویراستاران استس، "ژان لوئی کومولی" و "ژان نارونی"، را داشت مبنی مارکسیستی را برای زمینه‌ای ساخت خود برگزید.

این بیانیه که کنار از روش کردن مبنی مجله می‌خواهد توضیح دهد که دوربین سینما هیچ چیزی را آشکار نمی‌کند مگر فشرده ایدئولوژی را و در نسخه مبارزه سیاسی در سینما باید همانقدر در گیر کار در سطح شکل باشد که در محتوا. و...

امیدواریم با چاپ این مقاله با جدی در ساخت طرز تلقی - های سرمایه‌داری در سینما یاری کرده، یا در نسخه، امکان یابد روی راه حل‌های متقابل را بدست آورده باشیم.

دفترهای سینما

نقد علمی تعهدی برای معین کردن زمینه و روش‌هایش بعهده دارد.

این امر برای آگاهی از موقعیت تاریخی و اجتماعی‌اش اشاره دارد، تحلیلی دقیق از زمینه‌ی پیشنهادی تحقیق، شرایطی که کار را لازم و ممکن ساخته، و نیز، عملکردمخصوصی که قصد انجامش را دارد. ضروری است که ما، در"کایه دو سینما" حالا دقیقا" چنین تحلیل جهانی‌ای از موقعیت و هدفها‌یمان را متعهد شویم. چنین نیست‌که ما تماما" از صفر شروع کنیم. پاره‌های چنین تحلیلی از دستمایه‌هایی که اخیرا" منتشر ساخته‌ایم بیرون آمده (مقالات، سرمقالات، مباحثات، پاسخ‌هایی به نامه‌های خوانندگان) اما به شکلی مبهم و انگار که از روی تصادف.

آنها بر این دلالت دارند که خوانندگان ما، همانقدر که خودمان، نیازی برای زیربنایی نگره‌ای که بررسی‌های انتقادی‌مان و نیز زمینه‌اش، که هر دو غیرقابل تقسیم انگاشته شده‌اند را، به آن ارتباط دهیم ــ حس می‌کنند. برنامه‌ها و طرح‌های " انقلابی" و بیانیه‌ها قصد دارند در خود تمام شوند. این دامی‌ست که قصد داریم از آن اجتناب ورزیم. منظور ما باز ــ تاباندن بر آنچه " می‌خواهیم" (دوست داریم) انجام دهیم نیست، بلکه بر آنچه می‌کنیم و آنچه قادریم انجام دهیم می‌باشد، و این بدون تحلیلی از موقعیت حاضر غیرممکن است.

۱ ــ کجا *

الف: اول، موقعیتمان.

" کایه" گروهی متشکل از افرادی‌ست که باهم کارمی‌کنند، یکی از نتایج کارما بصورت یک مجله ظاهر می‌گردد. (۱)

مجله‌یی، تولیدی بخصوص بکارگیرنده‌ی مقدار معینی از کار (از نظر آنهایی که آنرا می‌نویسند، آنهایی که تهیه‌اش می‌کنند و، در حقیقت، آنهایی که می‌خوانندش.) ماچشمهایمان را بر این واقعیت نمی‌بندیم که تولیدی با این طبیعت عادلانه و منصفانه در داخل سیستم اقتصادی نشر سرمایه‌داری قرار می‌گیرد. (اسلوب‌های تولید، حیطه‌های تیراژ و غیره.) بهر صورت، دیدن این جنبه که این امر امروزه چطور می‌تواند غیر از این باشد، مشکل است. مگر اینکه شخص از طریق افکار " اتوپیا" یی‌ی کارکردن "موازی" با سیستم به گمراهی کشانده شود. اولین قدم در رویکرد ذکر شده همیشه، فکر مهمل‌نمای ساختن جبهه‌یی ساختگی می‌باشد. یک " نو ــ سیستم" در کنار سیستمی که شخص قصد گریز از آن را دارد. با این اعتقاد راسخ که این بتواند سیستم را بلااثر نماید. درحقیقت تمام کاری که این روش قادر است انجام دهد، رد کردن آن می‌باشد. (لفظی آرمان‌گرا) و پی‌آمد آن خیلی زود بوسیله دشمنی که بر خودش نمونه قرار داده، بنظر می‌افتد (۲).

این "موازی گرایی" تنها در یک جهت کار می‌کند. تنها بر یک طرف زخم دست می‌نهد. در حالی‌که ما معتقدیم هر دو طرف باید مورد بررسی قرار گیرد، و این خطر که موازی‌ها همه بسرعت در بی‌نهایت یکدیگر را قطع می‌نمایند، بنظر ما برای بحث بر این که بهتر است در نهایت باقی مانده و به آنها امکان دهیم جدا باقی بمانند ــ بسنده می‌نماید. حال که چنین انگاشته شده، پرسش اینست: طرز برخورد ما با موقعیتمان چیست؟ در فرانسه اکثریت فیلم‌ها، همانند اکثریت کتابها و مجله‌ها، بوسیله‌ی سیستم اقتصادی سرمایه‌داری و در محدوده‌ی ایدئولوژی حاکم تولید و پخش می‌شوند.

سوالی که ما برای مطرح کردن داریم اینست: کدام فیلم‌ها، کتابها و مجلات امکان گذری آزاد و بی‌قید به ایدئولوژی داده، آنرا با وضوح شفافی منتقل کرده، و بعنوان زبان انتخابی آن کار می‌کنند؟ و کدامیک قصد وادار ساختن آن به چرخیدن و بازتاباندن خودش، حایل شدن برآن، مرئی ساختنش از طریق آشکار کردن اجزاء متشکله‌ی آن، بوسیله‌ی تحت قالب مشخص درآوردن آنها را دارند؟

ب: به این دلیل که موقعیتی که ما در آن فعالیت می‌کنیم رشته‌ی " سینما"ست (کایه مجله‌یی سینمایی‌ست) و موضوع دقیق بررسی ما، تاریخچه‌ی یک فیلم می‌باشد: اینکه چگونه، تهیه، تولید، پخش(۴) و فهمیده شده‌است؟

فیلم امروزه چیست؟ ــ این سوال مناسب است، نه آنچه احتمالا" زمانی مطرح بوده: سینما چیست؟

ما قادر نخواهیم بود آنرا دوباره بپرسیم تا آنکه مقادیری دانش، نگره و ... استنتاج شده‌باشد. (فرآیندی که مسلما" قصد شرکت در آنرا داریم) تا از آنچه در زمان حاضر خالی، با یک مفهوم است آگاهی دهد. برای یک مجله‌ی سینمایی پرسش همچنین اینست: چه‌کاری باید در زمینه‌ی تشکیل شده بوسیله‌ی فیلمها انجام شود؟ و برای بخصوص

کایه: عملکرد خاص ما در این زمینه چیست؟ چه‌چیزی ما را از دیگر "مجلات سینمایی" متمایز می‌سازد؟

CAHIERS DU CINEMA

** فیلمها

یک فیلم چیست؟ از یکطرف محصول بخصوص، تولید شده در محدوده‌ی یک سیستم شناخته شده از روابط اقتصادی بوده، و با کارگر (که در سیستم سرمایه‌داری بعنوان پول ظاهر می‌شود) برای تهیه سر و کار دارد ــ وضعیتی که حتی فیلمسازان " مستقل" و " سینمای نو" را دربرمی‌گیرد ــ گرد هم آوردن عده‌ی معینی از کارگران برای این منظور (حتی کارگردان، چه "موله" باشد، چه "اوری"، در تحلیل نهایی تنها یک " کارگر فیلم" است.) و فیلم که به یک کالا تبدیل شده ارزشی تبادلی را دارا می‌شود که بوسیله فروش بلیت‌ها و قرارداد‌ها بدست آمده و بوسیله‌ی قوانین بازار کنترل می‌گردد. از طرف دیگر، بعنوان نتیجه‌ی یک فرآورده‌ی دستمایه‌یی سیستم بودن، همچنین محصول ایدئولوژیکی سیستم است، که در فرانسه‌ی سرمایه‌داری معنی می‌دهد (۵)

هیچ فیلمسازی قادر نیست بوسیله‌ی کوشش‌های فردی خویش، روابط اقتصادی‌یی را که تولید و پخش فیلمهایش را مقرر می‌سازد، تغییر دهد. (این نمی‌تواند غالبا" تذکر داده شود که حتی فیلمسازانی که می‌کوشند در سطح پیام و شکل " انقلابی " باشند، قادر نیستند تغییری سریع یا افراطی در سیستم اقتصادی را باعث شوند ــ تغییر شکل دادنش بله، منحرف کردنش ــ اما ــ نه! بلا‌اثر کردن یا بطور جدی آشفته کردن ساختمانش. بیانیه‌ی اخیر " گدار" مبنی بر اینکه وی می‌خواهد دیگر در " سیستم " کار نکند، از حضور این حقیقت می‌کاهد که هر سیستم دیگری معتدابت بازنایی باشد بر آنچه او می‌کوشد از آن اجتناب کند.

پول دیگر از شانزه‌لیزه نمی‌آید بلکه از لندن، رم، یا نیویورک مقرر می‌شود. فیلم ممکن است بوسیله‌ی شرکت‌های انحصاری پخش اکران نگیرد، ولی بر فیلمهای خام شرکت انحصاری دیگری فیلمبرداری می‌گردد ــ کوداک.) بدلیل اینکه هر فیلمی قسمتی از سیستم اقتصادی‌ست. ــ همچنین قسمتی از سیستم ایدئولوژیکی نیز می‌گردد. چرا که "سینما" و " هنر" شاخه‌های ایدئولوژیکی می‌باشند. هیچکس نمی‌تواند بگریزد: همه جای مشخص خود را دارند.سیستم بر طبیعت خود نابیناست، اما برغم این، در حقیقت به همین دلیل، زمانی که تمامی قطعات با یکدیگر جفت شوند، تصویری بسیار روشن بدست‌می‌دهند. این اما به این معنا نیست که در قبال سیستم هر فیلمسازی نقشی مشابه بازی می‌کند.

واکنش‌ها متفاوتند. این حرفه‌ی منقد است که ببیند این واکنش‌ها در کجا تفاوت دارند، و باهمگی و شکیبایی، بدون اینکه موقع باشد هیچگونه امکان تغییرات معجزه‌گونه در موج یک منش وجود دارد، به تغییر آن نوع ایدئولوژی که آنها را مقید می‌نماید، ... کمک کند.

چند نکته ــ که ما بعدتر با جزئیات بیشتری به آنها باز ــ خواهیم گشت: هر فیلمی سیاسی‌ست، باین جهت که بوسیله ایدئولوژی که تهیه‌اش می‌کند (یا در محدوده‌اش تهیه می‌شود، که از همان امر ریشه می‌گیرد) مقرر می‌گردد. سینما تماما" و کاملا" کنترل می‌شود چرا که متفاوت از دیگر هنرها یا سیستمهای ایدئولوژیکی، نفس تولیدش نیروهای پرقدرت اقتصادی را بنحوی بحرکت در‌می‌آورد که تولید ادبیات (که به کالای " کتاب " تبدیل می‌شود) قادر به انجام آن نیست. گرچه زمانی که به سطح توزیع، نشر و فروش برسیم هر دو تقریبا" از موقعیتی مشابه برخوردارند. سینما ــ آشکارا ــ واقعیت را " دوباره تولید می‌نماید": این دلیل وجودی دوربین و فیلم خام است. چنانکه ایدئولوژی می‌گوید. اما ابزار و فنون فیلمسازی، خود قسمتی از "واقعیت" می‌باشند، و گذشته از این "واقعیت" چیزی نیست بجز توصیف ایدئولوژی غالب. با دیدی اینگونه، نگره‌ی باسانی سینما که دوربین‌وسیله‌پی بی‌طرف است که دنیا را در "واقعیت بهم بافته"اش به چنگ می‌آورد، با بوسیله‌اش اشباع می‌گردد ــ، نظری آشکارا ارتجاعی می‌باشد. چیزی که

دوربین در حقیقت ثبت می‌نماید، دنیای مبهم، بی‌قالب، نگره پردازی و فکر نشده‌ی ایدئولوژی حاکم است. سینما یکی از زبانهایی‌ست که از طریق آن، دنیا ــ خود با خود ــ ارتباط برقرار می‌آند. آنها تشکیل‌دهنده‌ی ایدئولوژی خودشانند. چرا که دنیا را آنچنان دوباره تولید می‌نمایند که پس از کذراندن از صافی ایدئولوژی تجربه‌اش می‌کنند (چنانکه "آلتوسر" دقیق‌تر بیانش می‌کند: "ایدئولوژی‌ها موضوع‌های فرهنکی مشاهده شده ــ قبول شده ــ تحمل کرده شده‌یی می‌باشند، که اساسا" بر افراد از طریق فرآیندی که آنها درک نمی‌کنند، کار می‌کنند. چیزی که مردم در حیطه‌ی ایدئولوژی‌شان توضیح می‌دهند رابطه‌ی حقیقی آنها با شرایط زندکی نیست، بلکه طوری‌ست که به شرایط زندکیشان واکنش می‌دهند، که رابطه‌یی واقعی و رابطه‌یی خیالی را از پیش می‌انکارند.") در نتیجه، زمانی که تصمیم به ساختن فیلمی می‌کیریم، از همان اولین نما، بوسیله‌ی لزوم دوباره سازی چیزها ــ نه آنچنان که واقعا" هستند بلکه زمان منعکس شدن از طریق ایدئولوژی بنظر می‌رسند ــ به زحمت می‌افتیم. این شامل همه‌ی مراحل در فرآیند تولید می‌کردد: موضوعها "روش‌ها"، فرمها، معانی، سنتهای روایتکری، همه بر مباحثه‌ی کلی ایدئولوژیکی تأکید می‌نمایند. فیلم، ایدئولوژی‌ست که خود را بر خود نمایشکر می‌سازد، با خود حرف می‌زند و درباره‌ی خود می‌آموزد. زمانی که متذکر این امر شویم که این طبیعت سینما است که سینما را مبدل به یک ابزار ایدئولوژی می‌کند، می‌توانیم ببینیم که اولین وظیفه‌ی فیلمساز نمایشکر ساختن "تجسم واقعیت" کفته شده‌ی سینماست. اکر وی بتواند چنین کند سانسی وجود دارد که قادر بتوانم ارتباط بین سینما و عملکرد ایدئولوژیکی‌اش را از هم کسسته یا حتی قطع نماییم.

تمایز اساسی بین فیلمهای امروز اینست که آیا چنین عمل می‌کنند یا خیر؟

۱ ــ اولین و وسیعترین طبقه دربرگیرنده‌ی فیلمهایی‌ست که لایه به لایه از ایدئولوژی حاکم بشکلی خاص و حرامزاده اشباع شده‌اند، و هیچکونه اشاره‌یی بر اینکه سازندکانشان حتی متذکر این حقیقت باشد ــ نمی‌دهند. ما تنها درباره‌ی فیلمهای "تجاری" از این دست صحبت نمی‌کنیم. "اکثریت" فیلمها در تمامی طبقات ابزار ناآکاهانه‌ی ایدئولوژی‌یی هستند که تهیه‌کنندکان‌شان می‌کند. فیلم، چه "تجاری" باشد یا "مبهم"، مدرن یا سنتی، چه از نوعی باشد که در نمایشکاههای هنری به نمایش درمی‌آیند یا در سینماهای‌شیک، چه به سینمای "قدیم" تعلق داشته باشند یا به سینمای "جدید" بنظر می‌رسد که ــ دوباره ــ آمیخته‌یی از همان ایدئولوژی سابق باشند. به این دلیل که تمامی فیلمها کالا، و درنتیجه موضوعهای مورد مبادله هستند، حتی آنهایی که موضوع بحثشان بوضوح سیاسی‌ست ــ که این دلیلی‌ست برای آنکه تعریفی اکید از چیزی که "سینما"ی سیاسی را تشکیل می‌دهد، در این لحظه که وجودش با کسترش زیاد ترویج می‌کردد ــ خواسته می‌شود. این ترکیب ایدئولوژی و فیلم در اولین لحظه از طریق این حقیقت که تقاضای تماشاکر و عرضه‌ی اقتصادی به یک چیز واحد تنزل داده شده‌اند، بازتابیده می‌شود. در تداومی مستقیم با اعمال سیاسی، پرداخت‌های ایدئولوژیکی تباز اجتماعی را از نو سازمان داده و از آن با مباحثه پشتیبانی می‌نماید.

این نه یک فرضیه، که حقیقتی بطور علمی بقرر کشته است. ایدئولوژی با خودش صحبت می‌کند، و تمامی جوابها را پیش از پرسیدن سوالات حاضر دارد. مسلما" چیزی بعنوان تقاضای توده‌وجوددارد، اما "چیزی که توده می‌خواهد" یعنی "آنچه که ایدئولوژی حاکم می‌خواهد."

اندیشه‌ی یک توده و سلیقه ــ هایی توسیله‌ی ایدئولوژی خلق شده تا خود را توجیه کرده، حاوداں دارد. توده قادر است تنها از طریق انکاره‌های فکری ایدئولوژی، خود را توضیح دهد. همچنین یک دایره بسته است که یک وهم را بطوری بی‌پایان تکرار می‌نماید. توقعیت در سطح شکل هنری نیز همان است. این فیلمها تماما" سیستم مقرر نمایش واقعیت را قبول می‌نمایند: واقعکرایی بورژوایی!" و مسی بر ار حفظ: اعتقادی کورکورانه به "زندگی"، "بشر دوستی"، "عقل سلیم" و غیره.

هیچ چیز در این فیلمها با ایدئولوژی، یا آنچه که بوسیله‌اش تماشاکر را کیج می‌نمایند، مغایر نیست. آنها برای تماشاکر اطمینانی مجدد هستند، چرا که هیچ تفاوتی بین ایدئولوژی‌یی که آنها هر روز با آن روبرو هستند، و ایدئولوژی روی پرده وجود ندارد. این می‌تواند وظیفه‌ی مکمل مفید برای "منتقد فیلم" باشد که طریقی که سیستم ایدئولوژی و تولیداتش در همه‌ی سطوح یکی می‌شوند ــ را بررسی نماید: تحقیق درمورد پدیده‌یی که موجب می‌شود فیلم نمایش داده شده به تماشاکر، تبدیل به تک کفتاری کردد که در آن، ایدئولوژی با خود صحبت می‌کند. از طریق بررسی موفقیت فیلمهای ساخته شده بوسیله‌ی ــ بعنوان مثال ــ ملویل، اوری، و للوش.

۲ ــ طبقه دوم از آن فیلم ــ هایی‌ست که به یکسانی ایدئولوژیکی‌شان در دو جبهه حمله می‌کنند. اولا"، آنها از طریق حرکت مستقیم سیاسی، ــ در سطح "اشاره" ــ با یک موضوع مستقیم سیاسی کار می‌کنند. "کار می‌کنند" در اینجا به منظور مفهومی فعال بکار رفته: آنها تنها موضوعی را به بحث نکذاشته، تصریح و تفسیرش نمی‌نمایند، بلکه از آن برای حمله به ایدئولوژی استفاده می‌کنند (این موضوع فعالیتی نکره‌یی را ــ که درست مخالف فعالیت ایدئولوژیکی‌ست ــ از پیش فرض شده تلقی می‌کند. این عمل تنها زمانی ازنظر سیاسی مؤثر واقع می‌شود که با درهم ریختن روش سنتی نمایش واقعیت همراه شود. بطوریکه در سطح شکل، همکی مفهوم "نمایش" را به چالش کرفته، از سنت دربرکیرنده‌ی آن جدا می‌کردند. ما تأکید می‌کنیم که تنها، کس در هردو جبهه ــ "اشاره کردن" و "اشاره‌کنندکان" ــ (۶) امیدی برای عمل برعلیه ایدئولوژی غالب دارد. حرکت "اقتصادی ــ سیاسی" و "شکل"ی باید بطوری جدانشدنی ترکیب شوند.

۳ ــ دسته دیگری وجود دارد که در آن همان حرکت دوجانبه اتفاق می‌افتد، منتها "برعلیه طبقه". محتوا به روشنی سیاسی نیست، اما بنحوی از طریق انتقاد پرداخت شده برآن، توسط شکلش چنین می‌کردد. (۷) "خانه‌شاکرد"، پرسوناو... متعلق به این کروهند.

برای "کایه" این فیلمها (شماره‌های ۲ و ۳) جوهر سینما را تشکیل داده. و باید موضوع اصلی مجله باشند.

۴ ــ مورد چهارم: فیلمهایی که محتوایی آشکارا سیاسی دارند و امروزه بنحوی افزایش یابنده بیشمارند ("زد" بهترین مثال نیست، چرا که نمایشش از سیاست بطرزی مداوم از اول تا آخر ایدئولوژیکی‌ست ــ نمونه بهتر می‌تواند زمان زندکی باشد.)

اما بنحوی مؤثر از سیستمی که در آن جای کرفته‌اند، انتقاد نمی‌نمایند. به این دلیل که بدون هیچ شکی زبان و تصویرش را بکار می‌کیرند، این امر بررسی مؤثر بودن بعد سیاسی ــ معمول این فیلمها را برای مبهم می‌کرداند.

آیا آنها همان چیزی را که تقبیح می‌کنند، تشریح، تقویت و قوی‌تر نمی‌نمایند؟ آیا آنها در سیستمی که قصد ازبین بردنش را دارند بدام نیفتاده‌اند؟ (نکاه کنید به قسمت شماره ۱)

۵ ــ فیلمهایی که، در نکاه اول ــ بنظر می‌رسند دقیقا" به محدوده‌ی ایدئولوژی تعلق داشته و کاملا" زیر سلطه‌اش باشند، اما در نهایت تنها در روشی مبهم چنین از کار در می‌آیند. به این دلیل که کرچه آنها از نقطه شروعی غیرمترقی آغاز می‌کردند، بدرستی، در صحنی، از صریحا" ارتجاعی به مصالحه‌کری. با معدلا انتقادی، بر روسای کار شده، اما به چنان طریق واقعی‌یی کار می‌کنند که خلاء قابل بحثی ــ بین نقطه شروع و فرآورده پایان یافته ــ بوجود

می‌آید. ما در اینجا بخش متناقض ــ و غیر مهم ــ فیلمهایی که در آنها، کارگردان استفاده‌یی آگاهانه از ایدئولوژی غالب کرده، اما آنرا مطلقا" بی‌پرده رها می‌کند، را نادیده می‌گیریم.

فیلم‌های مورد بحث بر سر راه ایدئولوژی مانع ایجاد کرده، باعث می‌شوند منحرف شده و ازهم بگسلد. قالب کاری سینمایی به ما امکان می‌دهد آنرا ببینیم، اما همچنان نمایشش دادد و تقبیحش‌می‌کند. با نگاهی به قالب کاری می‌توان دو نکته را در آن تشخیص داد: یکی آنکه در چهارچوب مشخصی نگهش می‌دارد. دیگر آنکه از آن محاور می‌کند.

انتقادی داخلی در حال انجام یافتن است که فیلم را در نقاط اتصالش از هم می‌گسلد. اگر شخص فیلم را بطریقی غیر ــ مستقیم خوانده، نشانه‌ها را جستجو کند ــ اگر شخصی به ورای شکل ظاهری‌اش بنگرد می‌ــ تواند مشاهده که بوسیله‌ی شکافها تبدیل به معضل شده است: زیر فشار درونی این موضوع که در یک فیلم هیچ عامل بی‌صرر، از لحاظ ایدئولوژیکی، وجود ندارد ــ در حال خرد شدن است.

در نتیجه ایدئولوژی تبدیل به عاملی وابسته به متن می‌ــ شود. دیگر وجودی مستقل ندارد: بوسیله‌ی فیلم به نمایش گذاشته می‌شود. بعنوان مثال، این مورد رایج در بیشتر فیلمهای هالیوودی‌ست که در همانحال که کاملا" تابع سیستم و ایدئولوژی می‌باشند، در انتها به بی‌مصرف کردن جانبدارانه‌ی سیستم از داخل می‌انجامند. ما باید کشف کنیم چه چیز به یک فیلمساز امکان می‌دهد ایدئولوژی را بوسیله‌ی بازگفتن‌ــ با عبارات فیلمش ــ خرد کند؟

اگر وی فیلمش را بسادگی بعنوان ضربه‌یی به‌نفع آزادیخواهی می‌بیند، بلافاصله بوسیله‌ی ایدئولوژی نیرویی تازه خواهد یافت. از طرف دیگر، اگر آنرا در سطح عمیقتر تصویری پنداشته و درک می‌کند، شانسی وجود دارد که ضربه‌زننده‌تر از کار درآید. البته نه‌اینکه قادر شود خود ایدئولوژی را از هم بپاشد، بلکه بسادگی بازتابش در فیلم خودش را از بین ببرد. (فیلمهای فورد، دربر، روسه ــ لینی ــ بعنوان مثال).

موقعیت ما ــ با توجه به این گروه ــ در قبال فیلم‌ها اینست: که ما مطلقا" قصد بیوستن به جریان جادوگر یا بی‌جاری علیه آنها را نداریم. آنها لحاظه ــ برای حمایه‌های خویش می‌ــ باشند. آنها خود را به انتقاد می‌گیرند حتی اگر چنین قصدی در فیلمنامه نباشد.

این کاملا" نامربوط و بی‌ربط است که چنین کاری را برایشان انجام دهیم. تمامی آنچه ما می‌خواهیم پیاده کنیم، نشان دادن فرآیند در عمل است.

۶ ــ فیلمهای " سینمای زنده " (سینمای مستقیم)، گروه یک (وسیعترین گروه). اینها فیلمهایی هستند که از وقایع سیاسی (یا، احتمالا" دقیقتر است بگوئیم: اجتماعی) یا بازتابهای آن وقایع برخاسته‌اند، اما هیچگونه تفاوت روشنی بین خود و سینمای غیر سیاسی بوجود نمی‌ــ آورند. چرا که سنت‌های سینما، روش ایجاد شده بوسیله‌ی ایدئولوژی "نمایش" را به چالش نمی‌گیرند.

برای مثال اعتصاب کارگران یک معدن به همان روشنی به فیلم‌درخواهد آمد که "خانواده‌ــ های بزرگ" سازندگان این فیلمها از این توهم ابتدایی و اساسی در رنجند که اگر یکبار صافی ایدئولوژیکی سنت‌های روایتگری را شکستند (داستان‌ــ گویی، ساختمان، بسط قسمت‌ــ های ترکیب کننده بوسیله‌ی فکری مرکزی، تاءکید بر زیبایی ـ کلی) و از آن پس، واقعیت خود را بشکلی حقیقی فریاد خواهد زد. حقیقت اینست که با انجام چنین کاری، آنها تنها قادر به از میان برداشتن یک صافی هستند، و نه مهمترین آنها. چرا که واقعیت، در خود هیچ هسته‌ی پنهانی‌یی از خود ادراکی، نگره با حقیقت ــ همانند هسته‌یی درون یک میوه ــ نگه نمی‌دارد. ما باید آنها را تولید نمائیم.

(طرز تفکر مارکسیسم در این نکته بسیار روس است ــ در مقابل این موضوعات "واقعی" و "مشاهده شده")

به همین دلیل است که حامیان " سینمای مستقیم" نیز به همان اصطلاحات فنی‌آرمانگرا برای توضیح نقش آن و توجیه موفقیتش متوسل می‌گردند که بقیه، درباره‌ی تولیدات بزرگترین هنرها استفاده می‌ــ کنند: " دقت"، " حسی از تجربه‌ی زنده"، "جرقه‌هایی از حقیقت قوی"، " لحظه‌های زنده گرفته شده"، " ازبین بردن تمامی حس آنکه در حال تماشای فیلمی هستیم" و سرانجام: جذبه.

این همان تصویر جادویی " دیدن فهمیدن است" می‌ــ باشد: ایدئولوژی نمایش می‌ــ دهد تا خود را از نمایش داده شدن برای آنچه واقعا" هست حفظ نماید، درباره‌ی خود تفکر می‌کند اما، انتقاد نمی‌نماید.

۷ ــ انواع دیگر "سینمای زنده": در اینجا کارگردان صرفا" به فکر دیدن دوربین "از طریق نمودها" قانع نیست، بلکه به مشکل اساسی نمایش بوسیله‌ی دادن نقشی فعال، به مایه‌ی واقعی فیلمش حمله می‌ــ کند.

این حمله سپس به تولید معنا می‌انجامد. و دیگر از این لحظه قالبی کنش پذیر برای معنای موجود آمده در خارج از قالب (در ایدئولوژی) نیست.

*** کارکرد انتقادی

رسیدن فعالیت انتقادی ما، پس، چنین است: این فیلمها در محدوده‌ی ایدئولوژی، و روابط متفاوتشان با آن.

از این زمینه‌ی بدقت تعریف شده چهار کارکرد بیرون می‌ــ زند: ۱ ــ در مورد فیلم‌های متعلق به گروه "یک": نشان دادن آنچه که این فیلمها نسبت به آنها کور مانده‌اند، که چطور آنها تماما" بوسیله ایدئولوژی، مقرر و قالب بندی گشته‌اند.

۲ ــ در مورد فیلمهای گروههای " دو" و "سه" و " هفت": خواندن آنها در دو سطح. و توضیح اینکه چطور این فیلمها، در دو سطح اشاره شده و اشاره کننده، عملکردی انتقادی دارند.

۳ ــ در مورد فیلمهای گروه " چهار" و " شش": نشان دادن این نکته که چطور اشاره شده (موضوع سیاسی) همیشه بوسیله‌ی غیبت کار "نگره‌یی ــ فنی" بر اشاره کنندگان تضعیف و بی‌ضرر می‌گردد.

۴ ــ در مورد فیلمهای متعلق به گروه " پنج": اشاره به خلاء بوجود آمده بین فیلم و ایدئولوژی از طریق روشی که فیلمها کار می‌کنند.

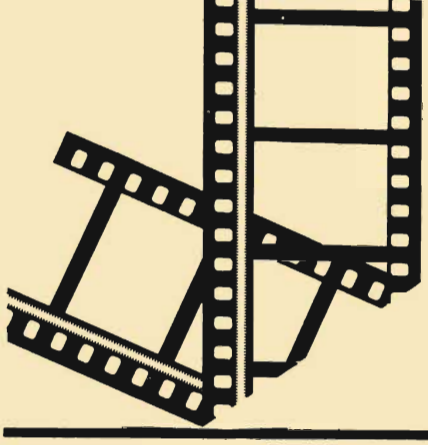
در کار انتقادی ما نمی‌تواند جایی برای تفسیر، برداشت و حتی قاعده گذاری یا برای هیاهوهای ظاهرا" منطقی (از نویسندگان متعدد درباره‌ی فیلم) وجود داشته باشد. ــ که باید تحلیلی شدیدا" متکی به حقیقت از آنچه تولید یک فیلم را مقرر می‌دارد (شرایط اقتصادی، ایدئولوژی، عرضه و تقاضا) و معانی و شکل‌هایی ظاهر شده در آن ــ که همانقدر قابل لمس هستند ــ باشد.

سنت نوشتن بیهوده و ناپایدار در مورد سینما همانقدر محکم است که نیرومند. تحلیل فیلم ــ امروزه ــ هنوز به‌مقدار عظیمی بوسیله‌ی از پیش انگاشته شده‌های آرمانگرا، از پیش مقرر می‌شوند.

این مسئله امروزه به خارج از مرزها هم کشیده شده، اما روش آن هنوز بطور اساسی‌تجربی‌ست از طریق یک مرحله‌ی ضروری بازگشت به عناصر دستمایه‌یی یک فیلم: ساختار اشاره کننده‌ی آن، سازمان "شکل"ی‌اش ــ رح می‌دادد.

اولین قدم در اینجا بدون شک بوسیله‌ی " آندره بازن" برداشته شده، برغم تناقضاتی که می‌توان در مقالاتش یافت. سپس رویکردی بر مبنای زبان‌ــ شناسی‌های ساختاری بدنبالش آمد (که در آن دو تله‌ی اساسی وجود دارند که ما در آنها افتادیم: مثبت‌گرایی‌بی‌پدیده‌ــ شناسانه و ماده‌گرایی‌بی مکانیکی.) با همانقدر اطمینان که نقد می‌بایست از این مرحله گذر کند، حالا باید به ورای آن برسد. برای ما، تنها خط ممکن پیشرفت ــ بنظر می‌رسد ــ استفاده از نوشته‌های نگره‌یی‌ی فیلمسازان روسی دهه‌ی بیست باشد، (بالاتر از همه " آیزنشتاین") تا نگره‌یی انتقادی از سینما، بدقت شرح داده‌شده و اعمال گردد: روشی معین از درک شدید موضوعات تعریف شده، در رجوعی مستقیم به روش ماتریالیسم دیالکتیک.

تذکر این نکته لزومی ندارد که می‌دانیم خط مشی یک مجله نمی‌تواند ــ در حقیقت نباید ــ بوسیله‌ی جادویی یک شبه تصحیح گردد. ما باید آنرا صبورانه انجام دهیم ــ ماه به ماه ــ و مراقب باشیم در زمینه‌ی خودمان از اشتباه کلی امیدوار بودن به تغییر خود بخودی، یا



کوشش برای تسریع یک "انقلاب" بدون آمادگی برای حمایت از آن ــ احتناب ورزیم.

در این مرحله شروع به ادعای اینکه حقیقت بر ما آشکار گشته، همانند صحبت درباره‌ی "معجزات" و "تغییر کیش" می‌ماند. تمامی آنچه ما باید انجام دهیم تعیین کارهای قبلا" در جریان، و انتشار مقالاتی که با آن ارتباط دارند ــ چه صریحا" و چه به اشاره ــ می‌باشد.

ما باید به اختصار اشاره کنیم برانیکه، چطور عناصر کوناگون در مجله، در این چشم‌انداز جای می‌گیرند. بخش اساسی کار بوضوح در مقالات نگره‌یی و انتقاد انجام می‌گیرد. هر روز تفاوت کمتر و کمتر بین ایندو ایجاد می‌گردد. چراکه افزودن به شایستگی‌ها و کاستی‌های فیلمهای جاری به‌نفع موضوع مورد بحث روز ــ یا چنانکه مقاله‌یی شوخی آمیز از آن با عبارت "شکستن تولید" یاد کرده ــ مساله‌ی ما نیست. از طرف دیگر، مصاحبه‌ها، و نیز ستون‌های "روزانه" و فهرست فیلم‌ها، با سوابق و دستایه‌ی تکمیلی برای مباحثات احتمالی بعدی، غالبا "جنبه‌ی اطلاعاتی‌ــ شان قویتر از جنبه‌ی نگره‌یی آنها می‌باشد. این امر بعهده‌ی خواننده است که تصمیم بگیرد آیا این نوشته‌ها همچگونه قاعده‌ی انتقادی بخود می‌گیرند، و اگر چنین است، چه قاعده‌یی؟ ●

یادداشت‌ها:

۱ ــ بقیه شامل توزیع، نمایش و بحث درباره‌ی فیلم‌ها در استانها و حومه‌های شهرها، و جلسات کار نگره‌یی می‌گردد.

۲ ــ با مدارا کرده، بوسیله‌ی نفس این مدارا کردن بخطر افتاده است. آیا احتیاجی به تاءکید بر این امر می‌باشد که، این شیوه‌ی امتحان شده‌ی سیستم‌های سرکوب کننده‌ی نهانی‌ست که اعتراضات حاشیه‌یی را مانع می‌شوند تا هیچ توجهی به این اعتراضات نکنند، یا اثر ردو برابر وارد ساختن نیمی از مخالفین به مراقب این نکته بودن که صبر آنها را زیاد آزمایش ننمایند، و نیمی دیگر از علم به اینکه فعالیتشان نادیده مانده ــ خود، خوشنود گردند.

۳ ــ ما به این وسیله قصد نداریم پیشنهاد کنیم که می‌خواهیم حصاری از اتحادیه‌یی بدور زمینه‌ی خود بکشیم، و از زمینه‌یی بی‌نهایت وسیعتر که در آن ظاهرا" نکات زیادی از نظر سیاسی مطرح است غفلت ورزیم. ما در جواب به احتیاجات عملی دقیق بسادگی در این مقاله بر آن نکته‌ی دقیق طیف فعالیت اجتماعی تاءکید می‌نمائیم.

۴ ــ مشکلی بیشتر و بیشتر فشار آور. این فراخواندن سردرگمی‌ست که اجازه دهیم به ذرات و قطعات تبدیل شود و ظاهرا" باید کوششی متشکل نمائیم تا بعدتر آنرا بطرزی نگره‌یی مطرح کنیم. در لحظه آنرا کنار می‌گذاریم.

۵ ــ ایدئولوژی سرمایه‌داری. این عبارت مقصود ما را کاملا" توصیف می‌کند. اما از آنجا که برآنیم از آن بدون تعریف دیگرتری در این مقاله استفاده نمائیم، باید خاطرنشان سازیم که ما زیر بار این توهم نیستیم که این تعریف از نوعی "ماهیت انتزاعی" برخوردار است.

ما متذکر این نکته هستیم که این امر از نظر تاریخی و اجتماعی مقرر گشته، و اشکال چندگانه‌یی را در هر زمان و مکان بخود می‌گیرد، و از دوره‌یی تاریخی به دوره‌ی تاریخی تفاوت می‌نماید. همانند کل گروه سینمای "ستیزگر" ــ که تماما" در زمان حاضر مبهم تعریف نشده باقی مانده.

ما باید، "اول": اکیدا" کارکرد نسبت داده شده به آنرا مشخص نماییم: هدفهایش، تاءثیرات جانبی‌اش شامل اطلاعات، بازتاب انتقادی و...

"دوم": مشخص کردن خط دقیق سیاسی‌یی که ساختن و نمایش این فیلمها را مقرر می‌سازد "انقلابی" اصطلاحی بیشتر از آن پوشاننده است که در اینجا به خدمت هیچ هدف مفیدی بیاید، و "سوم": تعیین اینکه آیا حامیان سینمای "ستیزگر" در حقیقت خطی از کنش را طلب می‌نمایند که در آن سینما به نقل قولی فقیر تبدیل گردد، با این وهم که هرچه کمتر بر جنبه‌های سینما کار شود، تاثیر "ستیزگری" قوی‌تر و وضوح آن بیشتر می‌گردد.

این می‌تواند طریقه‌یی برای اجتناب از تناقضات سینمای "موازی"، و درگیر شدن با مشکل تصمیم‌گیری بر سر اینکه فیلمهای "زیرزمینی" باید در گروه گنجانده شود و به حساب آید ــ با این دستاویز که ارتباط آنها با مواد مخدر و سکس، و نیز اشتغال ذهنیشان به شکل، ممکن است احتمالا" ارتباطات جدیدی بین فیلم و تماشاگر برقرار سازد.

۶ ــ ما چشمانمان را براین حقیقت نمی‌بندیم که بیش از اندازه ساده انگاشتن است (بکار رفته در اینجا بدلیل ساده‌تر بودن در عمل) که چنین تمایز صریحی بین دو عبارت قایل شویم. این مساله، بویژه در سینما صادق است که اشاره شونده بیشتر صرفا" فرآورده‌یی از تحریفات اشاره کننده مطرح می‌گردد، و اشاره بر معنا غلبه دارد.

۷ ــ این یک راه خروج جادویی از سیستم "نمایش" نیست (که بخصوص در سینما حکمفرماست) بلکه بیشتر کاری شدید. به جزئیات شرح داده شده و عظیم‌تر بر این سیستم می‌باشد. ــ چه مکانیزمی بی‌ضررش می‌گرداند، روش جلب توجه به سیستم است، تا در نتیجه بتواند بعنوان آنچه که هست دیده شود، تا وادارش سازد به پایان خودش خدمت کند، تا بوسیله‌ی خودش محکومش نماید. شگردهای بکار رفته ممکن است شامل "وارونه ساختن ترکیب سینمایی" گردد، اما نمی‌تواند فقط همین‌باشد. اینروزها هر فیلم قدیمی‌یی قادر است ترتیب طبیعی سینمای معاصر را در جهت بطرزی مبهم مدرن بنظر آمدن آشفته‌گرداند. اما "فرشته‌ی ویرانگر" و "یادداشت‌های روزانه‌ی آنا ماگدالیناباخ" (گرچه قصد نداریم آنها را بعنوان نمونه بکار گیریم) بشدت دارای تسلسل زمانی‌اند، بدون آنکه از ویرانگر بودن ــ بطریقی که توضیحش داده‌ایم ــ دست بکشند. با علم به اینکه در فیلمهای بسیاری توالی زمانی بهم‌ریخته، بسادگی یک تصور طبیعی گرای بنیادی را می‌پوشاند. به همان طریق، سردرگمی ادراکی (قصدی تصمیم گرفته شده برای عمل بر ذهن ناخودآگاه، تغییراتی در بافت فیلم، و غیره) در خود آنقدر بسنده نیست که بتواند به ورای روش سنتی نمایش "واقعیت" دست یابد.

آنها نظامنامه‌یی جدید خلق کرده‌اند که در سطح غیر ممکن کار می‌کنند، و باید در هر سطح دیگری رد شود، و در نتیجه در موقعیتی نیست که از حدود معمول تخطی نماید.

یادداشتها...

● دسامبر

فهرست نامهای گروه تهیه فیلم " دسامبر " بلافاصله نکته‌ی قدیمی و همیشگی را تذکر می‌دهد که دوباره کشور استثمار کننده فیلمی راجع به تجاوزاتش در کشور استثمار شده و مبارزات قهرمانانه‌ی مردم آن‌کشور (مثلا " الجزایر) ساخته و به سازنده‌اش امکان داده بعنوان کارگردانی سیاسی در دنیا مطرح شود. فیلم اما از طریق پرداخت بسیار بدش (رجعت به گذشته‌های کلیشه‌ای، بی‌معنا و بی‌ساختمان مثلا") و نیز قهرمان پروری ــ که این یکی از مسائل قابل توجه، و ریشه یابیش الزامی است ــ تا ادعای دستیابی به کارکردی سیاسی دارد که متاءسفانه، بدلیل ندادن هیچ نوع آگاهی اساسی و ریشه‌یی درباره‌ی نفس قضیه، تنها ملودرامی می‌سازد که در همان نیز سست است. اینکه چرا این نوع فیلم بظاهر سیاسی و در اصل ریاکارانه، بعد از انقلاب پی‌در پی بر پرده می‌آید، خود قابل بررسی‌ست ولی روبرویی با آن، امکان تحقیق در مورد این نوع، و روشن سازی آنرا نیز پیش می‌آورد.

● ترن

کوشش یک افسر آلمانی جهت خارج کردن تعدادی تابلو از فرانسه، منجر به دخالت نهضت مقاومت و خرابکاری در این امر، و نجات تابلوها می‌شود. در به نتیجه رسیدن این عملیات رئیس ایستگاه قطار (برت لنکستر) سهم عمده‌ای دارد. ــ که موجب می‌شود، فیلم عملا" در خدمت استفاده‌ی جهره‌ی لنکستر بعنوان یک "ستاره" کار کند. ــ تا آن حد که عملا" نقش و اهمیت ایستگاه قطار بعنوان نقطهٔ مرکزی مکانی فیلم، و بویژه خود قطارها و مسیری که طی می‌کند، و استفاده از میزانسن چنین فضایی مطلقا" از کف می‌رود. در این مسیر، حوادث فرعی نه‌تنها فیلم را از سقوط نمی‌رهاند، که موجب لوث شدن اهمیت عامل اصلی حرکت دینامیکی‌آن (تابلوهای نقاشی) گشته ، و درنهایت تبدیل به یک سلسله حوادث مجزا و بی ــ ربط در طول فیلم‌می‌گردد.

"ترن" بدلیل عدم پیشنهاد هرگونه شکل منطقی در ساختمان فیلم و درنتیجه عدم برقراری رابطه با تماشاگر، امکان توفیق در هیجانهای پراکنده را نیز از دست می‌دهد.

● دوازده صندلی

آشنایی با شکل و چگونگی کار " ملبروکس" در اینجا، با نمایش‌چهارفیلم از وی (ژین ــ های شعله‌ور" ــ ۱۹۷۴، " فرانکشتین جوان "ــ ۱۹۷۵، "سینمای صامت"ــ ۱۹۷۶، و " دوازده صندلی" ۱۹۷۰) عملا" امکان یافته است. با مسیری آمیخته به موفقیت ــ که از طریق سعی بروکس در نزدیک شدن به سینمای صامت، و استفاده از خصوصیات ویژه‌ی آن بدست آمده.

جواهرات پنهان شده در صندلی‌هایی در طی انقلاب اکتبر، " جستجو" برای یافتن آنها، نقطه مرکزی قصه برای گسترش فیلم از طریق شخصیت‌ــ های متعدد می‌باشد. البته در این مسیر بروکس، برغم موفقیت در خلق و ساخت موقعیت‌های کمدی صحنه‌یی (که ازاستفاده‌ی درخشان وی از سینمای صامت نتیجه می‌شود: تمام صحنه‌هایی که دوربین دوری تند می‌یابد، شوخی قطار و بخار ناشی از آن، کل صحنه‌ی بندبازی و ...)، در پرورش، و رشد و انسجام شخصیت‌ها ناتوان می‌نماید. عدم تعادل بسیاری از صحنه ــ های فیلم، از عدم دقت در شخصیت‌پردازی، و تردید فیلمساز در گسترش موقعیت‌ها ــ از طریق بازیگران ــ است که نتیجه می‌شود:

به این ترتیب از آنجا که فیلم ــ حالا در نتیجه ــ صاحب صحنه‌های متعدد زائد است، تا حدی کشدار و طولانی بنظر می‌ــ رسد. این همه باعث گشته تا شوخی اصلی که در لایه‌ی درونی فیلم ــ بنظر می‌رسد ــ وجود دارد (شوخی با روسیهٔ پس از انقلاب ــ که عملا" در شوخی با تصویر "لنین" و صحنه‌ی سرقت مدارک و درهای اتاق‌های متعدد و مجسمه داستایوسکی خلاصه و فشرده گشته‌است) بشدت بی‌ــ رنگ و فاقد جذابیت بنماید. این نکته عملا" موجب گشته که تماشاگر حرف اساسی فیلم را ــ که بروکس در بیان تصویری آن اینهمه ناتوان است ــ اساسا" درک نکند. در نتیجه، صحنه‌ی آخر فیلم اساسا" بی‌که در جهت مفهوم کارکند، تنها درحد یک صحنه‌ی شوخی بشدت کلیشه‌یی (و بهمان اندازه ناموفق) کار می‌کند، و بس.

نمه

داستان توکیو

* " یاسو جیراوزو" متولد ۱۹۰۳ توکیو و متوفی به سال ۱۹۶۳. او در جوانی، ۱۹۲۳، تحصیلات دانشگاهی را رها کرده وارد عالم سینما می‌شود. اولین فیلم: ۱۹۲۷ و آخرین فیلم ۱۹۶۲ ــ مجموعا" ۵۴ فیلم.

"اوزو" تماشاگر صبوریست که دنیایی از زیبایی و غم غربت را در جایی که زندگی مدام در تغییرست را به یاد می‌آورد. افراد خانواده‌ی فیلمهای "اوزو"، از دست رفته اما هماهنگ، همان نوعی از خودداری را مجسم‌می‌سازند که او خود در سبک زاهدانه‌اش با رد "حقه"هایی مثل "دیزالو"، حرکت افقی،نماهایی با دوربین متحرک، انجام می‌دهد. خانواده‌ی سنتی ژاپنی و روابط میان نسلها احتمالا" هرگز با صمیمیت و بافتی ساده‌تر از این در سینما به نمایش درنخواهد آمد.

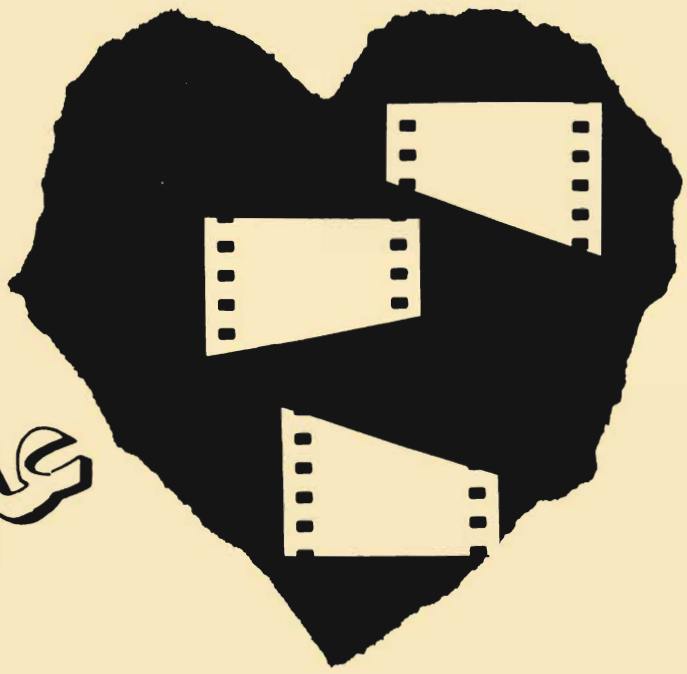
* زوج پیری، "شوکیشی" و "تومی‌هیرا ــ یاما"، تصمیم می‌گیرند از فرزندانشان در توکیو دیدن کنند. آنها سرشار از توقع به مقصد می‌رسند، اما بزودی متوجه می‌شوند که فرزندانشان مشغولتر از آنند که برای والدین اهمیت قائل شوند.

پسرشان، " کوییچی"، یک دکتر، تمامی وقتش را وقف کارش کرده و دختر ازدواج کرده‌شان، "شیگ"، نیز همه‌ی ساعاتش را صرف اداره‌ی سالن زیبایش نموده است.

بدنبال با کم توجهی فرزندان، والدین به شهرشان بازگشته و مادر درآرامش در می‌ــ گذرد. برای مراسم تدفین فرزندان با عجله گرد پدر می‌آیند اما او در نهایت باز در تنهایی‌ست که فیلسوفانه زندگی را ادامه می‌دهد.

* خلاء میان نسلها، بالغ‌ترین کار را در " داستان توکیو" دریافت می‌کند. " شوکیشی" درک از دست رفتگی نسل قدیمتر را مجسم می‌سازد و "نوریکو"، دختر کوچکترش، وابستگی و شفقتی را که باید ایده‌آل نسل جدیدتر باشد. "کیکوی وارهیده" پسر کوچکتر خانواده، از خواب و خیال می‌گوید: " آیا زندگی ماءیوس کننده نیست؟" . اما "نوریکو" آگاهی او را وسعت می‌بخشد. مایه و سبک با هماهنگی‌ای کامل، که در آن نماهای متوسط مورد علاقه‌ی "اوزو" به گروه بی‌نظیر بازیگرانش آزادی عملی مطلق می‌دهند، بهم می‌پیوندند. و سادگی بی‌اندازه‌ی سبک، بوسیله‌ی عدم حضور تقریبا" کامل نماهای متحرک و "دیزالو"، تاءکید می‌گردد. ●

ــ " داستان توکیو"، ماه گذشته، در کانون فیلم به نمایش درآمد.



در توضیح عاشق نماندن

● آنچه خواهدآمد را بیشتر از آنکه به عنوان خاطرات یک "عاشق" سینما، با همه‌ی خصوصیاتی که این نوع خاطرات در این ملک داشتند، بخوانید بهتر است به عنوان یک زمینه ملقی کنید برای شناخت و یادآوری اصلا" وجود نسلی که می‌توانست ادامه و نتیجه‌ی‌کار نسل‌اول منتقدینمان باشد و نشد. و مقاله، با صداقت، چرای این "نشدن" را می‌خواهد توضیح بدهد.
دفترهای سینما

سینما و یا به‌قولی سینما با "س" بزرگ بر نسل من چه کرده است و یا پشت روی حرف که نسل من چه بر سینما فزوده. بهتر که نه واجب عرفی و یا حرفه‌ای است که حساب خودم را از نسل سی و اندی‌ام جدا کنم. قیم که حتما" نیستم.

من"خسرو دهقان" زاد ولد شیراز سالهای بیست. به‌دقت تر نیمه دوم ۱۳۲۶. از مادری فرهنگی و پدری این مشغله. پدر و مادرم هیچ نوع فصل مشترکی باهم نداشتند ــ جز شاید آن سفر اودیسه واری که با هم داشتند و می‌باید به منتظرین بیرون سفینه از میزان کارورزی خود خبر می‌دادند تا من جان بگیرد ــ کار این مجادله تا به امروز هم کشیده است که مادر طول موج هر بنگاه سخن پراکنی جز صدا و سیما را در خانه از گوشت و خون سگ حرام‌تر کرده است. و خوش بر من که هزار کیلومتر دورم و غربت زده‌ی قهوه‌خانه کرامت و در پناه نور عاریه و در هول و هراس توهم و عینیت راکت بر هر طول موجی سوارم.

بوی سکرآور آن زهرمار را ۶ ساله که بودم به همراه حرکت فیل و اسب بر صفحه‌ی شطرنج یاد گرفتم. هردو را پدرم یادم داد. شطرنج از رسم زمانه‌ی سالهای بیست به خانه آمده بود و او طبعا" دوست داشت که پسر ارشدش دفاع سیسیلی و"آلخین" را از حفظ بداند و بوی سکرآور آن معجون را هم بر عطر قورمه سبزی مادر ترجیح می‌داد.

از خانه بیرون می‌زد و مرا کفش و کلاه می‌کرد و با خود می‌برد. در این گشت و گذار خاطرات حتما" گذارمان به‌سینما افتاده است. که به وضوح خاطرم نیست اولین بار کی بود و چه بود ولی هرچه یادم هست از سینما در من چیزی همگون با "فلینی" ته‌نشینی نکرده است.

سینما مترادف بود با جیم شدن از خانه و کالباس و پپسی که مثلا" به روایت "دوائی" مزه‌ی خاص خودش را داشت و نان و آلو جلوی سینما پارس و گاهی بستنی و دیرتر دادرس. همه خوب می‌دانیم که "دوائی" با این مضمون ها چه بر "هیچکاک" و وسترن‌نیآورده است. که دل هر تنابنده‌ای را بیخودی در مجاورت با سینما طی سالهائی کباب کرده است.

آنچه در یاد مانده از فیلم فارسی، "مادمازل خاله" و "تفکری" ست و از فیلم خارجی که اغلب دوبله هم نه و تفسیر-

های پدر بود و شرح قصه که در این سالها درمی‌یابم که او خود "فیلمنامه نویس" دوم فیلم بوده است. "رودخانه‌ی بدون بازگشت"، "انو پرمینجر" مشخص‌ترین فیلم آن دوران است که دوبار دیدم و این خود شکستن سنت "یک فیلم، یک بار" بود. رشادت پسرک در آخر فیلم، بی چون و چرا تا مدتها سرزنش‌را بود. پدرم کاهی آنچنان وفیح بود که مرا از اینکه چرا فلان و بهمان نیستم سیلی می‌زد، اما خودش مردانگی "جان وین" را به پشیزی نمی‌گرفت. و اصلا" شاید در مورد مادرم هم اشتباه می‌کرد که توقع داشت "مورین اوهارا" باشد، در حالیکه خود از مضحک قلمی "رابرت‌میچام" هم فرسنگها دور بود.

سیکل اول که تمام شد من خود پاسپورت گذر به حیطه‌های دور از شعاع خانه و دبیرستان شاهپور را مهر کردم. "رسول" چرخ داشت و من نداشتم. "رسول" همقطار، همشهری، هم‌زاد و هم سن من بوده است. هر دو همیشه بچه‌ی یک محل و یک تیم فوتبال بوده‌ایم و او حالا زن و دختر و "تویوتا" دارد و هنوز "رسول" است. هر دو بریک‌چرخ به‌سینما می‌رفتیم. دو فیلم با یک بلیط و در سئانس صبح و یا بعداز ظهر که خود در شیراز سنت بود و هست. هیچ احمق سینمارو شب به سینما با یک بلیت و یک فیلم نمی‌رفت جز خانواده‌ها که خانواده‌ها برای ما محترم نبود. ما محترم بودیم که درجه ۲، ۱۵ ریالی می‌گرفتیم و به لژ ۲۰ ریالی می‌رفتیم. تا بعدها که لژ می‌خریدیم و ردیف جلو می‌نشستیم تا کله‌ی نفر جلو ما را از دخول به "عمق" فیلم بازندارد و شاید به ادا و تقلید.

شعار من و "رسول" فوتبال، سینما و وراجی بود. فیلم فارسی بندرت و کاهی هیچ و حتما" فیلم‌هایی که در آن سکانسهای ۱۰ دقیقه‌ای رقص رنگی "جمیله" داشت. فیلم رنگی خارجی را بدون تبعیض می‌رفتیم‌و بقیه را با محک به سوابق هنرپیشه ارزیابی می‌کردیم. و مطلقا" میزانسن و کارگردان نمی‌شناختیم.

این هم شرفی بود که توصیه‌ی همکلاسی‌های رسول در فرستادن و یا بعضی از دوستان دست‌چین شده‌ی سینمایی من در دبیرستان ما را به‌فلان فیلم بفرستند، که اغلب ناراضی بیرون می‌آمدیم و فحش می‌دادیم و معرف از لیست معتمدین خط می‌خورد. مشخص‌ترین فیلم این دوران "معما"ی "استانلی دانن" بود که سه‌بار رفتیم و "ادری هیپورن" شد معشوقه‌مان و خوراک ذهنی ورزشهای دیکر. بعد از آن فیلم بود که با خود تصمیم کرفتم که زن و عشق و سکس را در زن لاغر اندام ببینم و نابحال وعده را نشکسته‌ام.

پای دیپلم که رسیدیم بدیده‌های دور و بر جدی شد. "علی رئیسی" که حالا در فرنک اقتصاد سیاسی می‌خواند و تا آخر علم را وارسی نکند آرام نمی‌کیرد، در آن روزکار هم کله‌اش بوی حرف‌های خاصی می‌داد و "فردوسی" می‌خواند و انشاء‌های تند می‌نوشت که تعادل تفریح و کنجکاوی را به سمت دقت بیشتر بهم زد. با خود قرار کذاشتیم که کمتر لودکی کنیم و بکذاریم تا "علی" پنبه‌هایمان را خوب بزند.

بسیار مستمند هوش چابک و سرزمین‌های باکره‌بودیم. "علی" یکه‌تاز همه‌ی آنها بود. "همه‌ی میدانها" در آن سالها سانتی‌متری بیش از نوک بینی ما بود که خود فرسنگها دور بود و فراخ. "علی" از سینما هم می‌گفت و بسیار هم می‌گفت و خیلی بلد بود. من خیلی زود ضربه فنی شکردهایش می‌شدم و منطقاش از سرم زیاد بود اما دلم رضا نمی‌داد که "هاتاری" باید مفتی باشد و تنها یک زنگ تفریح است ودیکر هیچ. "علی" دستکش بصورتم می‌زد و اکر نیرو هم یارای مقابله‌اش را نداشتم و این من بودم که درز می‌کرفتم.

آرام آرام ستاره سینما می‌خریدیم و بهای اغلب کرافی بابت تحقیر همکلاسی‌های دانشمند و مهندس و دکتر آینده می‌دادیم. "فردوسی" را از آخر می‌خواندیم و یاد می‌کرفتیم که در دنیا جز "عباس" و "حسن" و "بیژن" و "مرتضی" نامهای دیکری هم مثل "هژیر" و "شمیم" وجود دارند. به سینه سپردیم که آدمیزاد را منتقد هم می‌نامند و می‌تواند جز نام و فامیل شناسنامه‌ای تخلص یا اسم مستعاری هم داشته باشد. این را هم علاوه بر معلومات کردیم که جز مادر و "ادری‌هیپورن" نوع زن دیکری وجود دارد که می‌تواند درباره‌ی سینما هم اظهار نظر کند.

تفاوت اظهار عقیده را و جنگ منتقدین را زودتر از چیزهای دیکر بخاطر سپردیم ولی جنگ ستاره‌ها را من یکی براحتی هضم نکردم و راهنمای فیلم را با خودم عهد کردم که نیستم و نه از سر لجبازی که حتما" بطور غریزی "شمیم بهار" را جزء از ما بهتران دانستم و در مخیله نمی‌کنجید. بی‌فایده بود زور بی زور.

دوره‌های مجله‌ی "هوشنگ کاوسی" و نامهای "هوشنگ شفتی" و "وجدانی" و "خرسند" و "بلیک ادواردز" و "وینسنت مینللی" و "موریس ژرار" در لابلای عظمت مخروطات و ترسیمی و رقومی کم شد و مرد و حل شد. امتحان نهایی و کنکور همه و همه را به فراموشی سپرد و سینما وشاکردانش به مرخصی نه‌چندان کوتاه رفتند.

کلاس کنکور و "پرویز شهریاری" بسیار مهمتر از "فریدون معزی مقدم" و "عباس پهلوان" و "پیام" بود.

وظیفه بر عشق پیروز شد و قرار شد که حسابدار شوم که شدم و در دانشکده حسابداری قبول شدم. خدا می‌داند که این مایه‌ی پیروزی وظیفه بر عشق را "پیام" چند میلیون بار به عناوین مختلف و در کارهای کوناکون بخورد ما داد که حتی الان که آنرا می‌نویسم فقط از روی حافظه رو نویسی می‌کنم و بدقت نمی‌دانم یعنی چه؟

منکی کنکور و امتحان و نمره و درس و مشق را مدتها کشید تا از کله زدودم و بالاخره تهران بدادم رسید. اتاق اجاره‌ای و آبجو بشکه‌ای و غمزه‌های دخترهای تهرانی‌و دل ساده‌ی شهرستانی‌ی من و فسق و فجور‌های حاشیه‌ی شکوفه‌نو. عشق‌های نیم‌بند که تا مرز ازدواج می‌رسید و تمام بند نمی‌شد و بسیار سریع در می‌رفتم و رها می‌کردم. کتابهای کلفت زیر بغل می‌زدم و طرف اسم و رسم کتاب و مولف را مخصوصا" بطرف عابرین می‌کرفتم و خود را بی‌توجه نشان می‌دادم و تمامی شهروندان تهرانی را مجبور می‌کردم که مرا بعنوان دانشجو برسمیت بشناسند.

سینما از کیست درآمد. سینما در تهران لکوری بـــود و رام نمی‌شد. خیلی خبرها بود. دیکر "رسول" نبود و بجای زین دوچرخه بر کرده‌ی اتوبوس دو طبقه سوار می‌شدم. دوستان جدید سر و کله‌شان پیدا می‌شد و شاید صمیمی‌تر و بدرد بخورتر از "رسول" ولی "رسول" مزه‌ی دیکری می‌داد. "ژوزف" و "مجتهد" را می‌کویم.

"فردوسی" را می‌خریدیم و از "وجدانی" بسیار آموختم. و دوره‌های "ستاره‌ی سینما"ی با قطع کوچک را جلد کردم و "بیژن خرسنـــد" را همیشه بخاطر این نوع کارهایش ستایش می‌کردم.

"خرسند" ابتکاری کرد و فرصتی داد تا خوانندگان سر قلم بروند. درباره‌ی هر فیلمی که دوست دارند نظر بدهند و "خرسند" بر آنها یادداشتی بنویسد و راهنمایی‌یی احیانا". که اغلب مفید هم بود.

من هم به اسم "رسول" نقد نوشتم و فرستادم و چاپ شد و کلی خوشحال شدم. این شد پس زمینه‌یی که بعدها بدردم خورد. یادم رفت بنویسم که این همه در "فردوسی" بود.

بتدریج شروع کردم به جمع‌آوری هرچه نوشتنی درباره‌ی سینما بود که تا حدی موفق شدم. مجله‌ها و جنگ‌ها و کتابها و ترجمه‌ها و فیلمنامه‌ها را حتی و بیشتر فیلمها را می‌دیدم. تصویر مشخصی از فیلم و سینما نداشتم ولی می‌دانستم که "وجدانی" و "دوائی" بهتر می‌نویسند. ذهنم بی‌طبقه بندی و نامنظم بود و هرچه سر راه می‌جستم به توبره می‌ریختم و در ذهن انبار می‌کردم و سیلقه‌ی "خرسند" و "دوائی" و "وجدانی" شده بود سلیقه‌ام. با هرکه دعوایی داشتم طرف را حواله‌ی این سه تن می‌دادم. از خودم تقریبا" هیچ.

سال دوم که‌رفتم درسی داشتیم بنام روش تحقیق در علوم اجتماعی که من می‌خواستم طوری قضیه را به سینما ربط دهم. پرس و جو کردم و "جمشید ارجمند" را گیر آوردم و راهنمایی کرد و "دوائی" را هم گیر آوردم و پیشنهادکرد که درباره‌ی "چاپلین" تحقیق کنم که بدم نیامد و پی‌گیری کردم و "خرسند" را گیر آوردم و در اول خیابان ایرانشهر دفتر بامشاد بود به سردبیری "نبوی" و "خرسند" صحبت کرد و دوره‌های ستاره سینما را از دهها سال قبل در اختیارم گذاشت و ورق زدم و یادداشت برداشتم و سیر و سیاحت بود و دریا اشتیاق و میلیون‌ها مطلب خواندنی که عمر نوح می‌خواست تا همه را بخوانم ولی تنها کاری که کردم دوره‌ها را سرمه کردم و به چشم‌کشیدم و چاره‌ای دیکر نبود.

"حمیدرضا کوهری" که قوم و خویشی با "خرسند" داشت راه را در آنجا برایم باز کرد و "حمید" را که اصل و نسب تهرانی داشت در شیراز و دبیرستان شاهپور همکلاسی‌ام بود که نمی‌دانم به کدام جهنم دره‌ای رفته است.

آن رساله حاضر شد و مطابق حال و هوای آن روزها و با وامی که از تعبیر "هوشنگ کاوسی" گرفته بودم اسمش را گذاشتم "چارلز اسپنسر چاپلین، قلندر عالم سینما".

در دبیرخانه و اداره‌ی انتشارات دانشکده کار گرفتم و از چهارصد تومان حاصل دوماه کار توانستم اولین زاکت را به پول خود بخرم. وسوسه‌ٔ کار و استقلال مادی از خانواده و تحریک دوستان که مدرک حرفه‌ی حسابداری بدون تجربه هرچند ناچیز مناسب مجاورت با کوزه‌ی آب است مرا به جویندگی و طبعا" یابندگی شغل کشاند. امتحان دادم و در قسمت بروات بانک ایران و انگلیس با ماهی پانصد تومان و روزی ۷ ساعت کار کارمند شدم. زندگی شد کار و درس دانشکده و شبها حتما" سینما و خواب. گاهی تفریح و تک و توک عشقهای فصلی می‌آمد و می‌رفت و هیچکدام جدی نبود و نشد جز یکی که کارساز بود و تا سالها همین طور بود و نبود ولی شد و نمی‌شد.

استقلال مالی و قوت پولی فرصت داد تا بیشتر فیلم ببینم و بیشتر جزوات سینمایی را تهیه کنم و کافه برویم و گپ بزنیم. به لحاظ کم مایگی فطری و درونی متناسب با قطبهای جاذبه به آن سوها کشیده می‌شدم. مطالب تئوری سینما بیشتر بارم بود تا باهام باشد و هرجا که میدان خالی بود یکه‌تاز بودم و طرف را تا خلع سلاح کامل می‌تاراندم و آنجا که رفقا کمی "اسپینوزا" و "هگل" می‌دانستند اسباب تفریح آنها بودم و تنها چیزی که مومیائی‌ام می‌کرد و تا انقراض کامل پیش نمی‌برد پوست کلفتی ذاتی بود و تجربه‌های لات‌بازی با "رسول" و فوتبال.

"توپاز" و "پرده پاره"ی "هیچکاک" نمونه خوبی بود به برکت "دوائی" با خود قرار گذاشته بودیم که "هیچکاک" خوب است. و غیر "هیچکاک" ملعون و خبیث و طبعا" دیگران را دوستان تعهدی می‌نامیدیم و با برچسب خود می‌راندیم و حتما" از گروه مخالف تمبر می‌خوردیم. جدول "دوائی" و "فریدون رهنما" کتاب دعا بود. اصلا" مشاجره را دوست داشتم. لشکر کشی "دوائی" و آدمیزادی را که تا به امروز نمی‌دانم کیست و در "بامشاد" می‌نوشت کلی مایه‌ی مباهات بود. "شاملو" در "خوشه" احساساتی شد و به "دوائی" پرید و پرت نوشت و "دوائی" جواب داد یا نداد که خاطرم نیست. شبهای "خوشه" را می‌رفتم و "خوشه" را می‌خریدم و نرمک نرمک "اندیشه و هنر" را می‌خریدم که سر خریدش فحش خوردم که بماند. "خوشه" به ضمیمه عکس داشت و هم اتاقیم به دیوار می‌کوبید که این خصلت عکس وآفیش به دیوار چسباندن را هیچوقت دوست نداشته‌ام و همیشه در مجالس و یا گوشه و کنار که مرادی را می‌دیدم حاضر بودم که کلاه از سرم بردارم ولی تابحال حاضر نشده‌ام کارهایی را بکنم که دیده‌ام می‌کنند و لوس است و شرم‌آور است و زندگی آنقدر چیز با ارزشی نیست که به کاسه لیسی مراد هنرمندی هم مشغول بود. "خوشه" یکبار عکس "آل‌احمد" را ضمیمه داشت که یاد آن روزها مرا به گزافه‌ی زشتی کشید. "بونوئل" را بسیار دوست دارم و حاضر نبوده و نیستم که عکسش را قاب کنم و روی طاقچه بگذارم. می‌شود که حق با من نباشد.

"جولقانیان" هرچه بود کوم غم غربت‌ها را ریخت و تکاند. بسیار صبح جمعه‌ها که رفتیم و بعد راه می‌افتادیم و وراجی و نهار و جمعه ها مالامال از سینما. انحراف از همین‌جاها شروع می‌شد. نسخه‌ها پر عیب بود و بحث و فحص براساس آن نوع دوبله‌ها و با سواد "فردوسی" و جنگ‌ها و "سپید و سیاه" و "ستاره سینما" و "تماشا" و بی تسلط به یک زبان فرنگی و ناز و ادای جماعت کانون فیلم طبعا" نبود و نشد. از کنکور کانون فیلم گذشتم و عضو شدم سالها فیلم دیدم که تصاویر را تعقیب می‌کردم و این اصل را آویزه گوش کرده بودیم که سینما تصویر و نما و ... مقوله‌ای دیدنی است و قصه را که ندانی مهم نیست و خط ربط که ندانی مهم نیست و دیالوگ نقشی ندارد و در خلاف جهت اصل مقدمه، قصه ونتیجه حرکت می‌کردیم که خود بهرحال پرت بود و مفت. نمی‌توانستیم بالاخره روزی بفهمیم که عکس هرچیز غلطی خود می‌تواند غلط باشد و سالها رفت تا ببرکت "اندیشه" و به مدد "هنر" بافتیم که هر مقوله‌ای به دو روی سفید و سیاه تقسیم نشده است و اصلا" بهتر است غیر از رنگ سفید و سیاه به طیف قائل باشیم. سینما شده بود دوپاره. پاره‌ی اول فیلمهای حتما" پر میزانسن و استخواندار و پدر و مادر دار که کارهای "هاوکز" در این جدول جای می‌گرفت و سینمای به اصطلاح غیر مؤلف و مثلا" روائی. خدا خوب شاهد و ناظر است که تمام این لغات فقط الفاظی بود که از دهان می‌پرید و نقدهای آن روزکار روزی خود دهان باز خواهند کرد و کواهی خواهند داد که از ذهن سازمان یافته‌ای مبداء نگرفته‌اند که بر نوک قلم نویسنده آن آمده باشند و ماء"لا" بر صفحه کاغذ که من فکر می‌کنم مظلوم‌ترین موجود این پهنه‌ی گیتی باشد جان گرفته باشند. اگر کسی از هم نسلهای من غیر از این معترف باشد به یکی از یاها دچار است. یا جاهل است و یا دروغگو و یا مغرض یا ... (هرچه دوست دارید مطابق با سلیقه خود بجای خط‌چین‌ها بنویسید.).

سینه کلوپی هم در محل سینما "شهر قصه" دایر شد. عضو شدیم و هیچگاه بخود اجازه ندادم که از تفسیرهای بعد از فیلم‌ها بوقت بوق سگ استفاده برم که صبح روز بعد رئیسم در شرکت عذرم را نمی‌خرید و حتی شاید منکر وجود آدمیزادی می‌شد که شب قبل در آن ساعت شب نقد شفاهی فیلم می‌گفته است‌و به سلامت روانی‌ام شک می‌برد که به صلاح نبود قضیه را کش بدهم.

از طریق دوستم "عطار" با "بهمن طاهری" مترجم "پازولینی"ی ۵۱ آشنا شدم. "بهمن" پیراهن راه راه پوشیده بود که هنوز عشق هر پوشیدنی راه راه برایش مانده است. از آنروز به بعد "بهمن" شد همسفرم تا به امروز.

جشن هنر شیراز را مرتب نمی‌رفتم. تک و توک. حالا دیگر شیراز دور بود و من کارمند و مرخصی و ... از همه مهمتر در اوایل سینما در جشن هنر زیاد رنگ و بویی نداشت و نمی ارزید. تا صبح می‌توانم دلیل بیاورم و ساده‌ترین حرف اینکه دو سه سال اول نرفتم که نرفتم. همین. جزواتش می‌رسید و بایگانی می‌شد.

"عبدالله تربیت" را هرچه یادم هست می‌شناسم. "عبدالله" سینمای آزاد و ۸ میلیمتری را دوست داشت و جدی می‌گرفت و داور بود و عضو هیئت انتخاب کننده بود و من برعکس کششی در خودم نمی‌دیدم. هیچوقت نتوانستم سینمای آزاد خرم‌آباد را هضم کنم وایضا" "حسن بنی هاشمی" و "ماجراهای بلوط" را و دست زدن و تشویق و جایزه و ... آسیایی شدن سینمای آزاد را. حتما" این من بودم که دور بودم و در حاشیه.

زمستانها کانون فیلم خود عالمی داشت. دو سه تامستخدم یونیفورم پوشیده‌ی فرهنگ و هنر تنها یک مهر زدن ساده کارت را بین خود تقسیم می‌کردند و لابد هر نفر شیفت دوم هم داشت که کار طاقت‌فرسا بود و نظارت بیش از حد لازم بود. بوقت ورود در سرسرای همکف با حرکات ظریف متمایل به زنانه و تن صدای موزون آنها آدمی کارتش بالاخره مهر می‌شد. آقای "خجسته" در بینهایت سرسرا خودش را روی تنها بخاری مثلا" دو شعله‌ای گرم می‌کرد و حتما" بجلو می‌آمد و کمی خم می‌شد و شب بخیر می‌گفت و خوش و بش و به عقب‌می‌رفت و ماجرای نیم‌پز را می‌گذاشت تا کامل بپزد و بالاخره برشته شود. آقای "خجسته" مرد مؤدبی بود. ادبش بقدری توهین‌آمیز بود که بعید می‌دانم عضوی از کانون را بتوان یافت که از ادب این مرد بارها و بارها به لجن کشیده نشده باشد. هیچکس در روی کره زمین پیدا نمی‌شود که یکبار و حتی یکبار از آقای "خجسته" شنیده باشد که برنامه‌ی آینده کانون چیست؟ آقای "خجسته" رازدارترین آدم ساده‌ترین معمای دنیا بود. برنامه‌ی آینده کانون. بخدا فقط همین.

در آن سالها یکشب اتفاق ساده‌ی مهمی افتاد. همه با خود قرار گذاشته بودند که مهم باشد. شرح می‌دهم. از خانه‌ی کتاب بلیطی خریدم به ۱۰ تومان آن موقع‌ها برای یک شب و یک سئانس فیلم "مهر هفتم" بزبان اصلی و بدون زیرنویس در سینما سانترال و ساعت ۱۰ شب. رفتم و طبعا" چیزی سر در نیاوردم و وسطهای فیلم چرت زدم و بر این حسم فائق شدم که فیلم مهمی در سئانس مهمتری به‌همت گویای آقای "ابراهیم گلستان" دیدم. آن شب را تا صبح به بهترین وجه ممکن خوابیدم.

برای اولین بار "همشهری کین" را حدودا" ۲۴ سالم بود که دیدم و در انجمن ایران و آمریکا و بهمراه عشقی که‌آنروزها قمر در عقرب نبود و بعد در سینه کلوپ "۴۵۱ درجه فارنهایت". شب کاملی بود. انجمن ایران و آمریکا ادا و اطوار خودش را داشت. "چیلی" می‌خوردیم و در نهایت ادا سعی می‌کردیم نشان دهیم که چقدر خاکی و طبیعی هستیم.

فیلم ایرانی یا سینمای فارسی و یا فیلمفارسی و یا هر تعبیر دیگری از سال ۴۷ به بعد بیکار نبود. نفس می‌کشید. جدل‌ها

برانگیخت و طرفیت‌ها را موجب شد که بهرحال خنثی نبود. اول "قیصر" را دیدم. خوشم آمد. خیلی طبیعی بود. سالها با "رسول" بخود اجازه‌ی ملک پراندن به دختران هم محل را ندادن و نماز صبح مادر و شاهد اینکه ناخن دست‌هایش همیشه کوتاه و تمیز بود مرا با فضای عیاری "یعقوب لیث"ی فیلم غریبگی نبود. انس و الفت با گفتگوها و ناآشنایی ما به این نوع کار و آدم سازنده بحساب پختگی محصول درآمد. "کیمیایی" با خیلیها بوده. زبری و تندی خاصی دارد که به فیلم منتقل شده بود. "بیگانه بیا" را مثلا" فراموش کنیم. منابع تندی و فرزی را که ندائی و اصلا" این صفات را که بحساب ساختار فیلم بکداری نتیجه می‌شود شیدایی که من داشتم. ساختار که در منظومه‌ی ذهن و بضاعت من نمی‌گنجید و نتیجه می‌ماند حس و حس از تجربه می‌آمد. تجربه، هم‌سنجی و همسایگی می‌پذیرفت و "قیصر" شد فیلم و شد سینما. و رفته رفته بدخواه "قیصر" شد نفرکش!. "گلستان" بخود اجازه داد بنویسد و بنویسنده "قرنطینه" هم نوشت و او در "کایه" روزگاری فلان میزانسن و تئوری مؤلف و منهم مگر می‌توانستم قرتها رکاب زدن با "رسول" را فراموش کنم. فیلمی از تهران و منهای "دالاهو" و مثلا" "رضا موتوری" به هجو فیلم فارسی و "داش آکل" و ... تا "خاک" که رسما" دفاعیه نوشتم و به مقاله‌ی "قیصر یا خاک"، "ابراهیم گلستان" جواب گفتم البته در دلم که هیچوقت چاپ نشد. از "گوزن‌ها" به بعد حساب و کتاب جدا شد و احترام "کیمیایی" بخاطر مسائل خصوصی که در این بین پیش‌آمد در پیش خودم محفوظ و هنوز از در که وارد شود به حرمت شخص "کیمیایی" پیش پایش بلند می‌شوم و کلاه از سر برخواهم داشت. بقیه‌ی سینمای فارسی را با این الگو می‌سنجیدم. خوش آمدن و خوش نیامدن ملاک بود و سینمای فرض یعنی "فورد" و سینمای غیر فرض بد بود.

حس و عشق و حال و هوا و سرگرمی و انشاء و معنای مطلق برانگیزاننده، وسیله‌های سنجش بود. هزاران کیلومتر ادعا و استدلال هم بخورد مایه‌ها می‌دادیم که نمی‌توانست ریشه و اصالتی داشته باشد. "مهر جویی" و "بیضایی" و "نادری" و "شهید ثالث" و "کیمیاوی" و "جلال مقدم" و ... همه را محک زدیم و دیدیم و نمره دادیم. دکان نقد و مصاحبه و بررسی و ستاره و تحلیل و کشف پر رونق بود. مناسبات بده و بستان اقتصادی سینما کار می‌کرد. از این زاویه تمامی آن مطالب خواندنی ست و کسی که زمینه‌های جامعه شناسی تاریخ این دیار برایش جالب باشد آن نوشته را بسیار مفید می‌یابد. ولی کسی که سینما بخواهد بعید می‌دانم بتواند سطری را پیدا کند. هر که شک دارد می‌تواند قهر کند. و بقول ملا اینجا وسط دنیا است.

درس و مشق و دانشکده رو به اتمام بود که صدای نعره بجای خود و نفیر نظام جمع ازدور می‌آمد. تا قبل از خدمت وظیفه یک شش ماه علافی بود. قبل‌تر با "ژوزف" و با اشاره‌ای به آشنایی او و "فدایی‌یا" و "بیژن الهی"، "کیمیایی" را از نزدیک دیدم. در دفتر "ستاره سینما" که آن روزها به سردبیری "رضا سهرابی" در می‌آمد

بعد قول و قرار در دفتر "میثاقیه" که "کیمیایی" داشت روی صداگذاری "بلوچ" کار می‌کرد. چند باری به دیدارش رفتیم و خوش و بش و کار تا آنجا پیش رفت که منت گذاشت و بعدها سر مونتاژ "خاک" به استودیو "میثاقیه" می‌رفتیم و پرتقال می‌خوردیم و بسیار آموختم. یکسال بعد درباره‌ی "خاک" نوشتم که مفصل بود و در روند کار روزنامه‌نگاری نبود و توفیق چاپ نیافت.

رفاقت با "کیمیایی" پیش رفت و جا افتاد و خصوصی شد و نوع زندگی که او در هر دوره برای خود انتخاب می‌کرد رفاقت را تبدیل به احترام و دوری کرد که احترام و دوری هر دو هم‌چنان بجا است. و چون خیلی زود حس‌کردم که او راشناختنام آقای "کیمیایی" هیچوقت "مسعود" نشد و نیست و او مرا به فامیل صدا می‌زد که چه خوب بود که اینطور ماند.

"ادامه دارد"

اسب

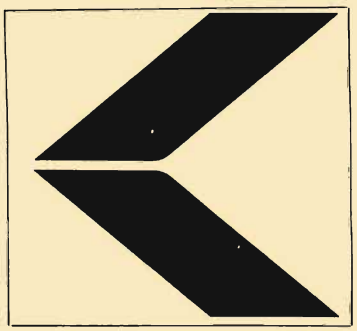
* "کاجیرو یاماموتو" متولد ۱۹۰۲ توکیو. او در حوالی تحصیلات دانشگاهی در رشته‌ی اقتصاد را رها کرده و به گروههای تئاتری پیوست. "یاماموتو" در ۱۹۲۰ به عنوان هنرپیشه وارد عالم سینما شد و مدارج فیلمنامه نویسی و دستیاری کارگردانی را برای نیل به فیلمسازی بتدریج طی کرد. دهه‌ی سی، دوره‌ی اوج کار "یاماموتو"ست که با فیلمهایی از نوع کمدی مشخص می‌شود. اما او در اکثر نوع‌های سینمای ژاپن کار کرده و فیلم "اسب" هم مشهورترین فیلم اوست که تاءثیر بسیاری بروی سینمای مستند بعد از خود می‌گذارد.

* در حالیکه تمایلات واقعیگرا و مردمی‌گرای سینمای ایتالیا و فرانسه در دوره‌ی سالهای اول دهه‌ی ۱۹۴۰ تعجب‌آور نیست، در ژاپن، در اوج میلیتاریسم و ملیگرایی، "اسب" واقعا" چیز شگفتی آور است. در اینجا یک سال پس از حادثه‌ی "پرل هاربر" داستانی روستایی و تغزلی درباره‌ی دختری و کره اسبی که پرورش می‌دهد تعریف می‌شود. داستان زندگی خانوادگی‌ای آرام در دهکده‌ای فقیر در کوهستان. خط قصه‌ای پیش برنده از دایره‌ای از قسمتهایی تشکیل شده که بر حول مرکزی از فصلهای گذران می‌چرخند. شخصیت اصلی فیلم به نظیرش در "زمین" اثر "یوچیدا" شبیه است و اساسا" همانقدر نمونه‌ی سبک ملی ژاپنی‌ست که برای زمان ساخته شدنش نمونه‌ای نیست. (مدارکات برای فیلمبرداری "اسب" از سال ۱۹۴۷ برای شروع آماده می‌شدند.) فیلم نقش تبلیغی بخصوصی را در تشویق مردم به پرورش اسب برای استفاده‌ی ارتش بازی کرد! ، و "کوروساوا" دستیار کارگردان آن بود. باارزش‌ترین نکته‌ی این داستان شاعرانه‌ی مستند، سادگی دقیق و لطافتی ممزوج با نمایش زیبایی طبیعت می‌باشد. ●

ـ "اسب" ماه گذشته، در کانون فیلم به نمایش درآمد.

● بلافاصله بوضح می‌دهیم غرض طرح چندین و چندباره‌ی مساله‌ی سینمای "کیمیایی" (اگر مساله‌یی همچنان وجود داشته باشد، که شک داریم باشد) نیست. جوں نقطه نظرهای مقاله در این باره دیگر حتی صد در صد مورد تأیید نویسنده‌اش هم نیست و آنچه هم که مورد نظر است بدست دادن نمونه‌است از چگونه‌ی دیدگاه یک‌نسل به سینما و لازم به تذکر است که تاریخ نگارش مقاله باز می‌گردد به سال ۱۳۵۲.

دفترهای سینما



وزن تئاتر

درباره خاک

● یکباره وارد دنیای "کیمیایی" می‌شویم. نمای دور ــ دوربین در انتهای کوچه، ورود افراد به کوچه ــ به نمای نزدیک شوکت ــ عروس (مرکز ماجرا). عروسی است (قصه‌ی فصل). این ورود یکباره را عیناً "در" قیصر" داریم. بعد از عنوان بندی، صدای آژیر ممتد، و همزمان با آن دوربین به لامپ خطر آمبولانس باز می‌شود.

در طول فصل عروسی که بیش از پنج دقیقه طول نمی‌کشد چهار مورد اساسی داریم: اول: معرفی تیم "الف" بی‌واسطه و مستقیم ــ چند نمای متناوب از عروس، مسیب، بابا/ صالح ــ انجام می‌گیرد. چند گفتگوئی کوتاه در معرفی‌ی چهار شخصیت اصلی بین بابا و کدخدا، ننه شوکت در چند نمای عمومی دیده می‌شود. حرکت دوربین ــ برای این معرفی ــ با حداقل خرج بکار رفته. تنها مورد استثناء حرکت از صورت صالح است به طرف پایش برای دخالت دادن و سهیم شدن تماشاگر در شادی جمع.

دوم: معرفی تیم "ب" با واسطه ــ تأثیر صوتی چراغ توری ــ انجام می‌گیرد.

سوم: کنش حاصله از برخورد تیم "الف" و "ب" (طرح خصومت خصوصی و خانوادگی از طریق گفتگوها).

چهارم: این فصل قبل ــ و بعد ــ از هرچیز به دو آدم، (شوکت/ مسیب)، تعلق دارد. دو نمای نزدیک متوالی ــ (شوکت/ مسیب) در آخر این فصل ــ کلیت تعلق این فصل به آنهارا نشان می‌دهد.

***

عروس

تراولینگ آرام دوربین، بموازات درختها در جهت عکس حرکت بابا، فراغت لازم را برای پذیرش ــ از طرف تماشاگر ــ حاملگی شوکت ایجاد می‌کند. شوکت دو وظیفه را در طول فیلم باید ادا کند.

اول: زن مسیب بودن

دوم: عروس خانواده بودن

اول: شرکت و مسیب یک نیمه، و بابا صالح نیمه‌ی دوم فامیل را تشکیل می‌دهند. بنابراین جانبداری، شوکت در سمت زن مسیب بودن در گفتگوها رعایت شده است. و عیناً" جانبداری بابا در مورد صالح هم رعایت شده است.

صبح. هنگام رفتن صالح و مسیب به صحرا اضطراب شوکت، تنها بخاطر مسیب، در یک‌نما خلاصه می‌شود. این‌نما موجز و دیدنی‌ست.

" فصل باران". هنگام چای دادن به صالح، نگاه مضطرب به شوهر ــ در حال گریه ــ و نه به صالح ــ مرکز ماجرا ــ در پرورش ادای وظیفه اول است.

زاویه‌ی دوربین و نحوه‌ی برده شدن تابوت مسیب از خانه، با زاویه‌ی دوربین و نحوه‌ی برده شدن شوکت از خانه مشابه است.

یک حرکت دوربین ــ از برده شدن تابوت مسیب به شوکت در حال گریه و زاری ــ هرنوع دلبستگی بین (شوکت/ مسیب) را از بین می‌برد. این پیوستگی صرفاً" عاطفی از طریق دوربین در ذهن تماشاگر جان می‌گیرد، و ازخواست (کیمیایی/ تماشاگر) می‌تراود، نه از طریق دخالت مستقیم شوکت در صحنه.

دوم: در رابطه‌ی عروس و صالح داریم:

یک: برخاستن شوکت بعد از اولین قطع در اولین برخورد او با صالح.

دو: نشست دوربین بعد از بیرون آمدن صالح از اتاق.

نشست دوربین (توافق کیمیایی/ تماشاگر)، در نشاندن شوکت بخاطر ناتوانی جسمی ــ ی ناشی از حاملگی‌ــ ی او، در مرتبه عقب‌تری از خواست ارادی شوکت (برخاست او) به عنوان عروس خانواده است. اراده شوکت ــ در استقبال از برادر شوهر و گفتن جمله‌ی خستگی‌ات به دشمن ــ از نشست دوربین پیشی گرفته است.

در امتداد رابطه با صالح، تأثیر تمام قسمت شستشوی دست و صورت صالح با کمک شوکت چیزی جدا از صحنه نیست.

رابطه‌ی عروس ــ بابا سبحان از طریق گرفتن سیب توسط شوکت، دلواپسی او در یک نمای نزدیک، و گفتن جمله "یواش یواش برو" بازگو می‌شود.

"فصل باران": به هنگام جستجوی بابا و مسیب، یک نمی دور از شوکت داریم ــ منتظر و دور. این انتظار و دوری‌تضادی را که حامل شخصیت شوکت است می‌رساند. انتظار، او را در درگیری خانوداه سهیم و دوری ــ از طریق نمای دور ــ عدم قدرتش را برای شوکت عملی در مسائل خانوادگی می‌رساند.

نشستن غیر ارادی‌ــ باباو صالح و مسیب ــ شوکت درهنگام هدایت و نشاندن صالح ــ کنج اتاق مستقیماً" او را همگام و سهیم خانواده نشان می‌دهد.

***

مسیب

هشدار شوکت در شروع نزاع فصل عروسی ــ قرار دادن دست به پشت مسیب ــ و بی‌اعتنایی‌او اولین سنگ بنا در پدید آمدن شخصیت مسیب است ــ گستاخی

به دور از احتیاط ــ بیشتر از طریق گفتگو ــ در شروع، و بوجود آوردن هر دعوا در جهت شخصیت او است. احتیاط و دوراندیشی صالح، هنگام ورود به خانه‌ی‌خانم ــ نگاه به اطراف ــ در آخرین بار، نحوه‌ی بی ــ احتیاطی‌ی مسیب را نشان می‌دهد، و ــ برای خود ــ جبران می‌کند.

"فصل شخم‌زنی" . محو تدریجی‌ی صورت مسیب در آخرین عکس این فصل (دور شدن گاو در مرکز قاب) مرگ زودرس او را پیش بینی می‌کند.

در آخرین بار که مسیب به صحرا می‌رود، فاصله‌ی دوربین از دید او نسبت به ماشین کمتر است از فاصله‌ی دوربین از دید صالح ــ در صحنه مشابه ــ نسبت به‌ماشین.

دنباله روی‌ی مسیب از صالح در ساختمان گفتگوها رعایت شده است. هنگام هدیه‌ی گوشت از طرف (غلام / گروه)، غلام بین دو برادر قرار می‌گیرد. قاب بوسیله صالح و مسیب در تعادل است. دو زوم آرام. اولی روی صالح، و دومی روی مسیب ــ نگاه کاوشگر مسیب به صالح، و جواب استوار صالح ــ هم در حفظ آن تعادل کوشا است و هم تاءیید پذیری مسیب و نیاز او را به یک نوع حمایت درونی می‌رساند.

نیم دایره‌ایکه مسیب بهنگام بلند شدن ــ بعد از کتک خوردن جلوی قهوه‌خانه و سلمانی ــ می‌زند. راه گم‌کرده و مظلوم بنظر می‌رسد! این چرخش در انتقال حس شکست او موفق است در حالیکه‌ی ناله‌ی شتر برای براه آوردنش، باسمه‌یی بنظر می‌رسد. در این فصل، بعد از کتک خوردن مسیب، هیچ نمای نزدیکی ــ از دید افراد اطراف معرکه و در نتیجه تماشاگر ــ از او نداریم. بنابراین، هیچگونه حمایتی نسبت به او نمی‌تواند وجود داشته باشد.

مسیب خشونت نمی‌داند و مسیب برتری‌ی رقیب را با گفتگو و زنجیرش تلافی می‌کند. لمس عینی‌ی قدرت برای او معادل درماندگی و فرو ریختنش می‌شود (گریه در خانه ــ فصل باران). هشدار دنیای غیر خانه نمی‌تواند او را به یک خشونت سنجیده ــ چوب به دست گرفتن صالح در فصل شترکشی ــ و لااقل حزم لازم، رهبری کند! این ناتوانی محیط در انتقال مسیب از یک مرحله‌ی زندگی به مرحله‌ی دیگر، از خود او ناشی می‌شود، از نوع بی‌پروائی و حمایت پذیری‌ی او، که در مورد چکونگی آن اشاره رفت. تلخی‌ی مرگ مسیب از عدم توانائی او در نبرد و بجا ماندن از در نیمه‌ی راه عمر ناشی می‌شود. بهترین لحظه‌ایکه او می‌تواند به نزدیکترین تجربه در شناخت استحکام جهان بیرون برسد هنگامی است که به ترکیب خاک ــ آب می‌رسد، و ما با تقریب یک یا دو دقیقه در وسط زمان ۱۰۷ دقیقه‌یی‌ی فیلم هستیم. این، نهایت کوشش طبیعت و اتفاق است ــ نزدیکی او اما، به سقوطش منتهی می‌شود. و فردای شب بارانی، او به نیمه‌ی دیگر زندگی نمی‌رسد. فرصت او، و سهم او، همین است.

***

صالح

اولین ورود صالح به خانه‌ی خانم، با خواست و اراده‌ی او همراه است. قاب ثابت، و دوربین به خانه‌ی خانم باز می‌شود. دور قاب با سبزی درختها مزین است. صالح از راست قاب بطرف خانه می‌رود.

" در صحرا" . هر چهارنفر (غلام / گروه) وارد قاب می ــ شوند، و در نمای دور به سمت صالح می‌روند. پرشی داریم به نمای نزدیک، که افراد بدور او موضع می‌گیرند. حرکت و گردش سر صالح ــ در پیش بینی‌ی کنش، و ایجاد خشونت صحنه ــ در ترسیم شخصیت او هدایت شده است.

" صبح ــ امامزاده " . موازی گفتگوی خبرآورنده ــ مکان غلام ــ و بابا سبحان، صالح تنها در قاب است. نشانی‌ی محل غلام، تنها از طریق "تاءثیر صوتی ــ گفتگو " بگوشش می‌رسد. حرکت دوربین در این لحظه متناسب با حرکت چشم صالح است. آگاهی‌ی او از محل غلام، همراه آگاهی‌ی ذهن او از قضیه‌یی ریشه‌دارتر است. متجلی شدن حس او به چهره‌اش ــ چشم ــ و انتقال این حس به این واکنش ــ چرخش چشم ــ شهودی است. حرکت دوربین در لحظه، ناظر و همگام با سیر این استحاله است.

اینکه، صالح بعد از کشته شدن مسیب خل وضع می‌شود، با لحن جدی فیلم هماهنگ نبود و اگر دو ابزار (یک، میلی که او به سر خود می‌کوبد. دو، میخ به درخت کوفته شده که او را از ادامه‌ی رفتن باز می‌دارد) بکار گرفته نمی‌شد. بنابراین این‌تلقی در تماشاگر می‌تواند بوجود آید که برای تغییر شخصیت ــ خل وضع شدن ــ و آگاهی او، وسیله‌یی صرفا" مکانیکی مسبب آن بوده است، نه واکنشی همجوار داغداریش.

کشیده شدن صالح به سمت درخت ــ غیر ارادی ــ و جدا کردن میخ از درخت، جواب وسیله‌ایست ــ ارادی ــ که او بخود می‌کوبد. و از طرفی، حریتی را که او برای خود قائل نیست ــ و به آن آگاهی دارد ــ دوباره به او چشانده می‌شود.

" فصل اختتامیه". صالح پشت به دوربین، نور تیره، کنش پذیری او ــ برغم سهم کوچکش از زندگی ــ در پرتوی قائم بودنش بر صحنه، و نگاهش در لحظه‌یی از نور، نمودار می‌شود. قسمت عمده قاب، با سر و گردن او پر شده است.

***

بابا سبحان

آرامش حرکت دوربین در اولین برخورد با بابا سبحان (رجوع به قسمت شوکت)، در القای سنگینی بار، و کهولت او موثر است. طرز نشستن بسیار سنگین و آرام او در کنار سماور، باسن و با حرکت دوربین‌ــ بموازات درختها ــ تناسب دارد. هنگامیکه برای آوردن آب عازم است، اول، کنده را به زیر بغل و بلافاصله بدست می‌گیرد. نشانی از ضعف و پیری، در این جابجائی نمایان است.

بابا، بمناسبت " سن ــ تجربه" در یک منظومه از پیش دانسته‌ی حوادث قرار می‌گیرد. شواهد:

اول: وقتی که در شب بارانی می‌خواهد با مسیب برود، یک مکث کوتاه از او داریم. و یک تردید، طوری که شاید، تنها او می‌داند بر پسرش چه گذشته.

دوم: بعد از اصرار در رفتن به صحرا، و گفتن جمله " سرشب نان تازه داریم." باز، یک مکث کوتاه، او را در منظومه قرار می‌دهد.

سوم: هنگامیکه از خانه صدیقه بریون می‌آید، یک لحظه به اطراف می‌نگرد، یک مکث و یک اضطراب او را در منظومه قرار می‌دهد. (در این لحظه به پیشزمینه می‌آید، و می‌گوید دلش شور می‌زند. محدودیت، و بی مصرف بودن گفته در برابر گستردگی‌ی آن مکث آشکار است.)

***

غلام

تاءثیر صوتی پدید آمده ــ از طریق حرکت دوربین به‌سمت چراغ توری ــ خبر از ترکیب (غلام/گروه) می‌دهد. (غلام / گروه) قطب "ب" ماجرا است. ترکیب (غلام / گروه) ادامه دارد در نزاع با مسیب، در نزاع فصل شتر کشی، در چال کردن صالح و در کشتن مسیب.

غلام، خاطرخواه بوده و در گروه همیشه "معترض" و "غیر خود" است. معترض است و در شروع هر منازعه. از طریق گفتگو. تنها، دو نمای واقعا" نزدیک در گیر و دار نقش پر جنبش او، فرصت خود جلوه دادن او، " بخود او " رسیدن را می‌دهد.

" خاطر خواهی " به کین آلوده شده، انگیزه‌ی جدال اول و دوم است. کینه‌ی خصوصی‌ی غلام با دعوت خانم به جنبه‌ی دیگری می‌رسد. غلام دعوت می‌شود. سینمای این دعوت ــ غیر ارادی ــ پانورام دوربین است از سمت چپ خانه به روبروی خانه. حاشیه‌ی قاب بدون برگ و سبزی است. تا کشته شدن مسیب، غلام فقط در این فصل تنها است. شکل رابطه با خانم (دکوپاژ ــ تدوین)، ساده‌ترین جواب این تنهایی است. غلام برای شستن، و آماده کردن ماشین به پایین می‌رود. خانم وارد بالکن می‌شود. سکوت. صدایی آرام، مبهم و زیر بگوش می‌رسد. بدون گفتگو. چند نما از خانم و غلام متناوبا". صدا به مجزا و به تدریج به باور نزدیک می‌شود. ماشین بسیار آرام بحرکت در ــ می‌آید. صدا مشخص، و، ماشین شسته می‌شود. تمام این قسمت، خصوصی‌ترین و پنهانی‌ترین رابطه‌ی هوسانی خانم و غلام را برملا می‌سازد. بی‌گفتگو، سریع، و بسیار عینی. این دو کلمه " رابطه هوسانی"، بی‌نگاه کردن، و بی‌توجه به جنبه‌ی "درونی ــ نمایشی" صحنه و جنبه‌ی سینمایی (تقطیع نماها) فاقد معنی است. بعد از انجام دادن ماموریت ناقص (کشتن مسیب) و ــ در نتیجه ــ عدم موفقیت در حرفه، غلام تنها می‌شود. ترکیب (غلام / گروه) بهم می‌خورد. عدم توفیق در کار، به اضافه‌ی زخم کهنه‌ی اولی او را به نابودی شفابخش می‌کشد.

زوم به عقب ناآرام و سریع از ماشین که به باغ خانم نزدیک می‌شود، از یک سو و تناسب حرکت کند دوربین (بیابان ــ شب) که بطرف دریچه‌ی ماشین می‌رود با غلام که بسختی می‌تواند ماشین را بحرکت در ــ آورد، از سوی دیگر، التهاب و

درماندگی او را بازگو می‌کند.

شکل برخورد دو تیم "الف" و "ب" قصه ایجاب می‌کند، تماشاگر، غلام را نخواهد. انتقال احساس درماندگی‌ی غلام به تماشاگر اما، خواست رهایی هرچه زودتر او ــ از طرف تماشاگر ــ است. این خواست، در ادامه‌ی زوم به عقب راهروی انبار خانه به باغ متجلی و جواب داده می‌شود. برغم توقف غلام و پرسش او ازشخصی در راهرو.

"خاطرخواهی"، مورد پذیرش و خواستنی بودن میان اهالی ده" (شترکشی)، حرفه (بیرون راندن تیم "الف" از زمین)، "خانواده" (رابطه با صدیقه گدا)، هیچکدام از این چهار عامل قادر به حفظ غلام نیستند. و تنها یک نمای نزدیک از نیمرخ غلام نشسته (فصل شترکشی) بی‌اثربودن کوشش‌هایش را در حفظ قسمتی از چهار عامل نوشته شده می‌رساند. لحظه‌ی کوتاهی که او خود را بروز می‌دهد.

"بیابان ــ شب. بهمراه ماشین ــ ننه". نمای نزدیک دیگری از نیمرخ غلام ایستاده، بی‌اثر بودن حتمی تمام کوشش‌هایش را می‌رساند. از طریق این نمای نزدیک، (غلام / تماشاگر) کشته شدن رنج‌آلود غلام را شفا بخش می‌یابند.

دوربین خارج منزل خانم بر غلام حکومت و نظارت دارد، (در صحنه‌ی مشابه در مورد صالح، دوربین در داخل منزل قرار دارد.) هرچند، تلاش او در دیده نشدن از دید دوربین در امان نیست. نظارت دوربین در شخص عابر متجلی می‌شود. حکومت دوربین، امکان زنده ماندنش را صفر می‌کند.

***

صدیقه گدا

اولین برخورد تماشاگربا صدیقه، نمای نزدیکی است از او که در فصل شترکشی به سمت دوربین می‌آید ــ شوم و زشت.

نحوه‌ی رابطه‌ی صدیقه و بابا (گفتگو)، خبر از یک خاطره‌خواهی کهنه و قدیمی می‌دهد. وجود صندوق بدون آنکه به رخ کشیده شود. محکمترین حجت این رابطه‌ی‌کهنه‌ی‌کشف ناشدنی است. قوت وجود این صندوق در صحنه پردازی، ضعف وجود چند عکس اضافی (تماس دست بابا، و صدیقه هنگام هدیه‌ی توتون) را نشان می‌دهد. (کیمیائی "خود" به وجود این صندوق در فیلم اشاره کرده است. مصاحبه با مجله فیلم از سری فصلنامه‌ی ستاره سینما شماره ۲ پائیزه ۵۲).

"در خانه‌ی صدیقه". در رابطه‌ی صدیقه و بابا، هنگامیکه صحبت هر دو در اطراف موضوعهای عمومی و غیر شخصی است، آنها در نمای عمومی نشسته‌اند. و هنگامیکه قرار می‌شود تنها از خودشان گفتگو کنند، نما قطع می‌شود، و متناوبا" هرکدام در یک نما قرار می‌گیرند.

بعد از کشته شدن مسیب، و آمدن غلام به خانه‌ی ننه، یک پانورام دوربین داریم ــ از غلام (به سمت خانه)، به خانه ــ و ادامه‌ی این حرکت پانورام در اطاق صدیقه ــ (غلام به ننه ــ پیوستگی و نیاز غلام به خانه (پانورام اول)، و به ننه (پانورام دوم)، به این شکل نمایانده می‌شود. و در عوض، خانه/ ننه هیچوقت پاسخگوی نیاز او نبوده (گفتگوها) و نیست. زیرا واکنشی دال بر پذیرش غلام توسط ننه نداریم.

" شب ــ بیابان". نمای نزدیک صدیقه قطع به نمای دور هر دو، و پرش به نمای نزدیک غلام، احساس جدائی عمیق و همیشگی‌ی این دو به ساده‌ترین شکل بیان و به تماشاگر القاء می‌شود.

در یک نما که غلام در پیشزمینه، و ننه ــ در ماشین ــ در پسزمینه قرار گرفته‌اند، صدا کردن غلام و خطاب به ننه ــ از طرف ننه ــ باوحشت، و، دور از انتظار شنیده می‌شود. همدردی "کیمیائی" به صدیقه که آخرین نمای این فصل که سر صدیقه و نور چراغ ماشین در یک خط قرار می‌گیرد، باسمه‌یی بنظرمی‌رسد.

هنگام استقبال شوکت از بابا و کمک به او در مورد کوزه‌ی آب، در یک لحظه‌ی کوتاه، شوکت در پشت بابا پوشیده می‌شود. طول زمانی‌ی این لحظه در فیلم بسیار کوتاه است. این دو نفر، بعنوان نقاط کانونی خانواده درهم ادغام می‌شوند، و بابا مسلط بر صحنه است. امید هر نوع رویش، با توجه به حاملگی شوکت و پیری بابا به صفر می‌گراید.

" مورد دیگر". بابا نشسته، سماور در کنارش، شوکت نشسته، یک چراغ پیش رویش. نور چراغ به شوکت می‌تابد، و در فاصله‌ی بی از پیشزمینه سماور بهمراه بخار آب بابا را احاطه‌کرده، و در پسزمینه طاقی ورودی خانه ــ کاملا" ظلمانی ــ قرار گرفته. صحنه پردازی این صحنه، از طریق چیده شدن ترتیب بازیگران (شوکت ــ بابا)، و ترتیب اشیاء (چراغ ــ سماور)، و بخصوص محل استقرار دوربین ــ طاقی بعنوان پسزمینه ــ سر نازائی وناموفقی‌ی خانواده کمال اهمیت را داراست.

در گفتگوی سه جانبه ــ بابا، صالح، مسیب ــ در خانه، چون مطالب گفتنی به خانواده ارتباط دارد، و هرکدام به یک شکل در خانه سهیم هستند (حتی، مورد کتک خوردن مسیب) نحوه‌ی قاب (صورت صالح، بابا و مسیب کاملا" در عرض قاب قرار دارد.) برای تک تک این افراد یکسان است. و هنگامیکه جمع چهارنفری خانواده در موردی به توافق یا به اندوه همه جانبه می‌رسند به نمای عمومی از جمع داریم. نمونه‌ی کاملی از یکپارچگی و استحکام.

شام خوردن جملگی رخنه ــ ناپذیر است. محل استقرار دوربین، اجازه‌ی ورود تماشاگر را به جمع گره خورده و محکم خانواده نمی‌دهد. سکوت و صلابت تمام اشیاء داخل قاب به وقار صحنه کمک می‌کند. تاثیر ــ انگیز است، در شب بعد از نزاع فصل شترکشی که این سد عظیم می‌شکند و ما می‌توانیم ــ از طریق علامت (وزیدن باد و تکان خوردن درخت) به جمع وارد شویم. چیده شدن بازیگران هرچند که میتواند مفاهیمی را یدک کشد، تصنعی است. مفاهیمی از این دست، بترتیب شوکت باردار (امید زایش و ادامه‌ی خانواده)، مسیب (جوانترین فرد)، صالح و بابا که معادل پیری او در پسزمینه، سیاهی شب قرار گرفته است.

محل استقرار دوربین، در صحنه بخاک سپردن مسیب جایی است که در پیشزمینه قاب، گور در پسزمینه‌ی قاب جنازه‌ی مسیب و همراهان قرار دارد. وضعیت ثابت دوربین در این صحنه، هیچ نوع مزاحمتی، هیچ نوع دعوتی، هیچ نوع نظارتی ندارد، تنها موضعی معادل نقطه آخر جمله‌یی برای خود یافته است.

وقار صحنه و سنگینی نما ناشی می‌شود از:

اول: جای دوربین

دوم: رنج خاموشی که همراهان نزدیک مسیب می‌برند.

حرکت آرام آنها از پسزمینه به رویه‌ی قاب، تمامی سهم آنها از زندگی است. و تمام قدرت حکمرانی و عملکرد آنها در آن حرکت است. وضعیت ثابت دوربین، هر نوع دخالتی در حرکت آدمها را زائل می‌کند. تعیین کننده وضعیت صحنه و اندوه صحنه و اندوه‌خود آدمها حرکت از پسزمینه به سطح قاب است. این حرکت، فاقد هر نوع جنبش اضافی است. بنابراین، هر نوع فعل و انفعالی به خود صحنه مربوط می‌شود. این عدم جنبش، بیشترین بار عاطفه مصیبت را از آن آدمها می‌کند. سنگینی‌ی نما، عزادار بودن قاب را بهمراه دارد. این صحنه، بدون قطع دوربین و بدون پریدن به نماهای نزدیک ساخته شده است.

در فصل بردن صالح به امامزاده، دوربین به نمای دوری از مرقد و طاقی‌ها و محوطه‌ی بیرون صحن باز می‌شود. بابا، صالح و کدخدا از چپ قاب ظاهر می‌شوند، و در عرض ــ عمق صحنه، صالح را به پیش می‌برند. در این صحنه قاب ثابت و محل استقرار دوربین کمال اهمیت را داراست. برخلاف جهت صحنه‌ی قبل، آدمها عرض قاب را می‌پیمایند. این حرکت، درخواست و نیتی بدنبال‌دارد، درخواست شفای صالح از امامزاده. دوربین با وضعیت ثابت خود هیچگونه آمریتی ندارد، آدمها تعیین کننده‌ی وضعیت صحنه هستند، آنها بخواست ما و به اراده‌ی ناشی از احتیاج ــ شفا ــ خود، مراد ــ امامزاده ــ را طلب می‌کنند. نحوه‌ی قرار گرفتن امامزاده در صحنه پردازی ــ از طریق محل استقرار دوربین و قاب ثابت ــ بی‌تفاوتی امام را در رنج صالح القاء می‌کند. هر نوع قدرت مذهبی نهفته در امام چیزی بخشاینده، نیست، بل چیزی طلب شونده است. و در لحظه‌ایکه هر سه نفر ــ بابا، صالح، کدخدا ــ بیشترین عرض ــ عمق صحنه را پیمودند و بیشترین نیروی خود را مصرف کردند، طلبگی به پذیرش بدل می‌شود. و ما شاهد نمای ــ گویا ــ "جان فورد"ی هستیم. امامزاده رخصت می‌دهد که در واقع رخصتی نیست، هرچه هست از بیشتر خواست و بیشتر طلبگی بابا، صالح و کدخدا ناشی می‌شود.

***

دو اشکال

اول: تماشاگر وضع صالح را می‌داند (فصل چال شدن او)، و در شب بارانی با نماهای متناوبی‌که از او داده می‌شود. به زنده بودن او واقف می‌شود. و همزمان با آن از ناآگاهی‌ی بابا و مسیب باخبر می‌شود. (دانایی به تماشاگر، در هر دو حال از طریق دکوپاژ ــ تدوین به او

داده می‌شود.) برخورد این دو آگاهی در تماشاگر (از طریق فریاد دو طرف)، چیز غیر منتظره‌یی نیست. و در نتیجه تعجب بابا در اول، و مسیب نفر بعد بی‌برد است. (و بهر شکل که با اصول طرح و نوطئه فیلمنامه سازگار باشد.)

دوم: تماشاگر از ماجرا (جال شدن صالح) با اطلاع، و شوکت بی‌اطلاع است. دوربین به خانه باز، و بابا، صالح، مسیب و تماشاگر به خانه وارد می‌شوند. تماشاگر نمی‌خواهد ناظر یک بی‌اطلاعی باشد، و ناراحتی‌ی شوکت در احساس گنگی که از واقعه دارد در احساس تماشاگر ریخته نمی‌شود. اتخاذ این تدبیر بصری (دکوپاژ ــ تدوین در این صحنه) که مستقیم شوکت را از طریق پرسش در واقعه دخالت می‌دهد، موجب نارضایی تماشاگر می‌شود.

برای بیشتر روشن شدن موضوع مورد مطلع شدن صحیح شوکت را از مرگ مسیب بررسی می‌کنیم. تماشاگر چگونگی کشته شدن مسیب را می‌داند، درحالیکه شوکت نمی‌داند. دوربین به شوکت و مادرش ــ در حال پختن نان ــ باز می‌شود. تنها یک پانورام از شوکت مضطرب به طرف مسیب، قضیه را فیصله می‌دهد. اتخاذ این تدبیر بصری (دکوپاژ ــ تدوین)، به تماشاگر این فرصت را می‌دهد که شوکت با او ــ تماشاگر ــ همگام شود، و تمام المی را که در تماشاگر ــ از اول جدال مسیب با غلام/ گروه تا آمدن جنازه به خانه ــ جاری شده، در شوکت هم جاری شود.

***

بهترین شکل تدوین جهت ایجاد وزن لازم، در قسمت فرار و تعقیب بابا و صالح است (فصل انتقام). در هرنما، بابا بشکلی به زمین می‌افتد، و صالح می ــ باید که از او فاصله بگیرد. در نمای نزدیک اول، بابا بوسیله‌ی صالح به زمین می‌افتد. فاصله‌ی این دو، بخاطر نزدیکی دوربین و بودن هر دو در یک نما کم است. در نمای بعد دوباره بابا بوسیله‌ی صالح از حرکت باز می‌ماند. صالح، تمام صحنه را طی می‌کند، و بعد بابا از زمین بلند شده و صحنه را تا به آخر طی می‌کند. در نمای بعد، صالح در پسزمینه از چپ وارد صحنه می‌شود و تنها است. و بعد، دوباره راه رفتن صالح و افتادن او در کوچه، و باز تعقیب بابا در نمای بعد، هرکدام جدا جدا. فاصله‌ی زمانی و مکانی لازم تا صالح بتواند مستقلا" و بی‌مزاحمت بابا به سراغ غلام برود، با تدوین دقیقا" کنترل شده است.

***

چند مورد ایراد پذیر

حرکت دوربین از صالح به غلام، و از جنازه‌ی خون‌آلود غلام به صالح، آزارنده است. ایضا" زوم روی بابا در حال زاری و ایضا" تمام نماهای نزدیک سکانس اختتامیه از بابا، شوکت و قهوه‌چی و ایضا" نمای از دختران گل بدست بعد از ذبح شتر. ●

خسرو دهقان

علاقمندان سینما!

تقرات خود را به آدرس زیر برای دفترهای سینما بفرستید:

تهران. صندوق پستی ۱۷۶۳

از شکوه تا شهادت

●"عروج" برغم پیروی از سنت ویژه‌ی فیلمسازی در شوروی ــ که پرداختن به "جنگ" و ستودن سربازانی که در برابر دشمن خود به هنگام جنگ جهانی ایستادگی کردند، از مشخصه‌ی بارز آن است ــ اما، در یک طرح کلی و اساس استخوان بندی و قالب اصلی فیلم، یک تفاوت اساسی با آنگونه فیلم‌ها دارد (همین باعث می‌گردد نه تنها حساب "فیلم" را در یک کلیت مستقل از دیگر فیلم‌های این کشور جدا کنیم، که حتی موجبی می‌شود که نام "لاریسا شپیتکو" را نیز بعنوان یک "کارگردان" قابل اعتنا، بخاطر بسپاریم).

تفاوت اساسی فیلم در "پرداخت" هوشمندانه‌ی سازنده آنست که توانسته با بهره‌گیری از مایه‌یی کاملا" مشابه فیلم‌های دیگر این "نوع" خاص (البته اگر بخواهیم و بتوانیم برای این "سینما" استقلالی در حد یک "نوع" سینمایی قایل شویم) سینمای کشور خود، فیلمی بسازد که طرح زمینه‌ی اصلی، بیان آن ــ در شکل و قالبی منطقی (داستانی) و لحن فیلم و نتیجه‌گیری در شکلی کاملا" نو ارائه کردد.

اما، فیلم به رغم پرداخت و فکر اولیه‌ی حساب شده‌ی آن، در ارائه‌ی مفاهیم، و نیز شکل بخشیدن به شخصیت‌های داستان و ترسیم دقیق موقعیت آنها (در برخورد با مسایل موجود و رویدادهایی که در مسیر خط اصلی داستان فیلم بوقوع می‌پیوندند) دچار لکنت می‌شود. به نحوی که برای اثبات موجودیت شخصیت اول فیلم که پارتیزانی‌ست که بدست دشمن اسیر شده، پس از شکنجه اعدام می‌شود و تجسم شخصیت انسانی او وساختن چهره‌یی قهرمانی از وی عملا" دست به شگردهایی می‌زند که از ابتدای داستان فیلم، تماشاگر وابستگی عمیقی نسبت به وی پیدا می‌کند، و البته جدا از آن گرایشی‌ست که تماشاگر در هر فیلمی ناخودآگاه بسوی شخصیت اول و قهرمان داستان دارد.

"کارگردان" در پرداختن به این مساله تا آنجا پیش می‌رود که عملا" از شخصیت اول فیلم، چهره‌یی کاملا" مقدس ارائه می‌دهد. و اینرا از طریق بیان مفاهیم روحانی و مذهبی و نشانه‌هایی در مسیر فیلم ارائه می‌دهد. فیلم هرچند می‌کوشد از طریق بیان و شکل بخشیدن به مفاهیم ظاهری و سطحی فیلم خود را در شکلی فراتر از آنچه هست، بنمایاند ــ اما، در نهایت، می‌بینیم از عهده انجام آن بر نمی‌آید و تماشاگر در یک شکل کاملا" عادی و سطحی و با استفاده از قراردادهای موجود، فیلم را می‌بیند و مسائل از پیش آماده شده‌ی سهل‌الوصولی را دریافت کرده، براحتی هضم می‌کند.

"عروج" فیلمی‌ست که هرچند نشان می‌دهد که می‌خواهد از مسیر جریانات و ماجراهایی که به فکر اصلی و کلی فیلم: عظمت معنوی روح یک انسان و تعالی وی و رسیدن به یک شکوه انسانی و درنهایت شهید شدن و رسیدن به مرحله‌ی متعالی شهادت ــ دوری جوید، اما در عمل دچار حادثه پردازی و پیشبرد داستان فیلم از طریق پرداختن به ماجرا می‌گردد: تاکید بر درگیری طرفین، زخمی شدن، صحنه دستگیری، حوادث میانی فیلم و ...

* فیلم، همانطورکه نوشتم، در کل تفاوتش با دیگر فیلم‌های این رشته، تنها در "پرداخت" آن است، و این تنها امتیاز بزرگ فیلم (گذشته از "فیلمبردای" فوق‌العاده یک دست، طبیعی، روان و زیبای آن ــ که بیشترین بار عاطفی و غنای تصویری و کاربرد هرچند ناچیز و سطحی ــ مفاهیم فیلم را بدوش می‌کشد) نیز، البته در یک وجه، در شکل ارائه‌ی فضای فیلم است که با انتخاب دقیق میزانسن‌های هوشمندانه به نتیجه رسیده است.

با توجه به این مساله می‌توان بیان داشت که فضا سازی فیلم که به مدد ترکیب کلی عوامل و دستمایه‌های "شپیتکو" این چنین درست و دلپذیر از آب درآمده، نشان دهنده‌ی شناخت سازنده‌ی آنست و تسلط وی بر مدیوم سینما ــ و این حتی اگر مخالف مسیر جریان فکری فیلم هم باشیم، نه تنها انکار نکردنی، که تحسین انگیز است. ●

داود مسلمی

راهنمای فیلم

● ارزش انتقادی فیلمها با یک تا حداکثر چهار ستاره مشخص شده. بدون ستاره به منزله‌ی بی‌ارزش بودن فیلمهاست.

ترن
"جان فرانکن هایمر" مشخص‌ترین کارگردان نسل روشنفکر زاده از تلویزیون آمریکا، سرگردان میان الفای حسی از زمان وقوع داستان، سالهای جنگ جهانی دوم و تعریف داستانی مهیج از نجات هنر! (بابلوهای نقاشان بزرگ) هیچ موفقیتی را نشان نمی‌دهد.

(کارگردان: جان فرانکن هایمر، محصول ۱۹۶۴)

دساسر
بی‌خاصیت و پر ادا، در هر صحنه به تقلید از کارگردانهای بد موج نوی فرانسه باجبار باید شاهد قرائت مصیبت‌نامه‌ای از انقلاب الجزایر در برابر وجدان‌های‌گناهکار فرانسویان باشیم با این شک مدام که آیا اصلا" وجود دارند؟
(کاگردان: محمدالاخضر حمینه، محصول ۱۹۷۲)

زنده باد لومومبا
شعبده‌ای دیگر از کلاه سینمای تجدیدنظر طلبانه‌ی روسیه که با ژست‌های آوانگارد و در پوششی از تحریف تاریخ تبلیغ آزادگی و ملیت و... هم می‌کند.
(کارگردان: الکسی‌سپشنف)

---

* سانجورو
نزولی در کار یک کارگردان معروف، فیلم جذابیتش را از احترام به آیین، تمجید آن و حماسه‌سازی نمی‌یابد. درست در همان زمان که استفاده از زبانی به‌غایت حرفه‌ای و لذت‌بخش ارتباطی با تماشاگر می‌سازد که در آن احتیاجی به هویت سینمایی و ملی داشتن حس نمی‌شود.
(کارگردان: اکیرا کوروساوا، محصول ۱۹۶۲)

شهر دیوانه
دستمایه‌ای موفق اما بارها دستمالی شده راجع به قهرمانی معصوم که در محدوده‌ی شهر قرار داده شده در قالب ساختمانی پریشان که نه شخصیتش را می‌سازد و نه رابطه‌اش را با محیط. (کارگردان: لوچیانو سالچه، محصول ۱۹۷۷)

قطار سریع‌السیر فن‌راین
از حادثه‌ای‌های قدیمی هالیوودی با زمینه‌ی جنگ جهانی و فرار از اسارتگاهها که می‌تواند بنحوی موفق شکل افسانه‌ی پریان را پیدا کند، ولی بار سنگین تکنسین‌های نابغه‌ای‌مثل "ویلیام دانیلز" فیلمبردار و شخصیتهایی نظیر "وندل مایلز" فیلمنامه نویس نمی‌گذارند.
(کارگردان: مارک رابسون، محصول ۱۹۶۵)

مادر
نقطه‌ی شروعی بر سینمای تجدید نظر طلبانه‌ی روسیه که واقع‌گرایی سوسیالیستی را می‌خواهد بجز از کنار گذاشتن کتاب "گورکی" از راه تحریک اعصاب و تصویر زیبایی‌های کارت پستالی ــ تنها ــ بصری بدست آورد.
(کارگردان: مارک دانسکوی، محصول ۱۹۵۶)

مدرسه ضد جاسوسی
محصولی از کار با یکی از نوع‌های محبوب و موفق پس از جنگ سینمای ژاپن تماما" صرف توصیف شکستی می‌شود که پیشنهاد می‌شود به جبر بر ملتی پایبند سنن تحمیل شده. فیلم برغم طرف‌گیری بی‌آنکه در حد کاریکاتور نزول کند برانگیزاننده است.
(کارگردان: جونیا ساتو، محصول ۱۹۷۶)

نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/