۲ دفترهای سینما

آذر ماه ۵۹

۵۰ ریال

درباره‌ی:

چاپلین . کوروساوا . لیتین

کیمیائی . حمینه . حاتمی

گاوراس . زینه‌مان . و...

۲ دفترهای سینما
آذر ماه ۵۹
۵۰ ریال

درباره‌ی:
چاپلین. کوروساوا. لستن
کسمائی. حمینه. حاتمی
کاوراس. زنه‌عان. و...

سینمای فلسطین و مسئله ملی:

بیانیه‌ی سیاسی انجمن فیلم فلسطین

■ سینمای عرب برای مدت زمانی طولانی با موضوعهائی کار کرده که هیچ ارتباطی به واقعیت نداشته، یا با آن برخوردی سطحی داشته‌اند. این رویکرد، مبتنی بر کلیشه‌ها، چنان عادات نفرت‌انگیزی در میان تماشاگران عرب ایجاد کرده که سینما برایشان به نوعی افیون بدل گردیده که حس آگاهیشان را ضعیف نموده و از مشکلات اصلی منحرفشان می‌کند.

البته، گاه بگاه، در طول تاریخ سینمای عرب، کوشش‌هائی جدی برای بیان واقعیت دنیای ما و معضلات آن انجام گرفته، اما بسرعت بوسیله‌ی پشتیبانان ارتجاع که وحشیانه علیه هرگونه پدیداری یک سینمای جدید جنگیده‌اند، در نطفه خفه شده‌اند.

همزمان با متذکر بودن به اهمیت آن کوشش‌ها، همچنان باید روشن‌گردد که بنا به محتوا، فیلمها معمولا" ناشیانه پرداخت شده و از نظر شکل همیشه نابسنده بوده‌اند. و چنان بنظر می‌رسد که هرگز نمی‌توان از میراث طاقت‌فرسای سینمای مرسوم گریخت. شکست ژوئن سال ۱۹۶۷، اما، چنان تحول فاحشی را برانگیخت که مسائل زیربنائی شروع به مطرح شدن نمودند. همچنان، در دراز مدت، استعدادهائی پدیدار گشتند که اقدام به خلق سینمائی کاملا" جدید در دنیای عرب کردند، فیلمسازانی با این اعتقاد که باید تغییری کامل در شکل، همچنانکه در محتوا، بوجود آید.

این فیلمهای جدید مسائلی را درباب دلایل شکست ما مطرح کرده و نقطه‌نظرهائی جسورانه را بر له مقاومت پیش می‌کشانند. درواقع اهمیت دارد که سینمایی فلسطینی‌را توسعه داد که قادر باشد حق طلبانه از مبارزه‌ی مردم ما پشتیبانی نموده، حقایق عینی موقعیتمان را آشکار ساخته، و مراحل مبارزه‌ی عربی و فلسطینی ما را در راه رهائی سرزمینمان توضیح دهد. سینمای مورد نظر ما باید خود را وقف تشریح زمان حال، پابپای گذشته و آینده، سازد. قدرت متحد این سینما، تشکل دوباره‌ی کوششهای فردی را موجب خواهد شد: براستی ابتکارات شخصی ـ معتبر به ارزشی هرچند زیاد ـ محکوم به نابسنده و ناموثر بودن می‌باشند.

در جهت همین هدف است که ما که در کار سینما و ادبیات هستیم، این بیانیه را منتشر کرده و تشکیل یک " انجمن سینمای فلسطینی "راخواستاریم و شش وظیفه را بر این انجمن مقرر می‌سازیم:

یک ـ تهیه‌ی فیلمهائی کارگردانی شده بوسیله‌ی فلسطینی‌ها درباره انگیزه‌ها و هدفهایشان، فیلمهائی که از درون زمینه‌ای عربی ناشی شده و از محتوائی دموکراتیک و مترقی الهام گرفته‌اند.

دو ـ کار برای ایجاد زیبائی شناسی‌یی جدید، قادر به بیان منطقی محتوایی‌جدید، کمجایگزین قبلی گردد.

سه ـ واگذاردن تمامی سینما در خدمت انقلاب فلسطین و اهداف اعراب.

چهار ـ ایجاد فیلمهائی طرح‌ریزی شده برای نمایش اهداف فلسطینیان به همه‌ی دنیا.

پنج ـ پایه‌ریزی یک آرشیو فیلم که دستمایه‌های فیلم و عکس را در جهت استناد بخشیدن به مبارزه‌ی توده‌ی فلسطینی گردآوری سازد.

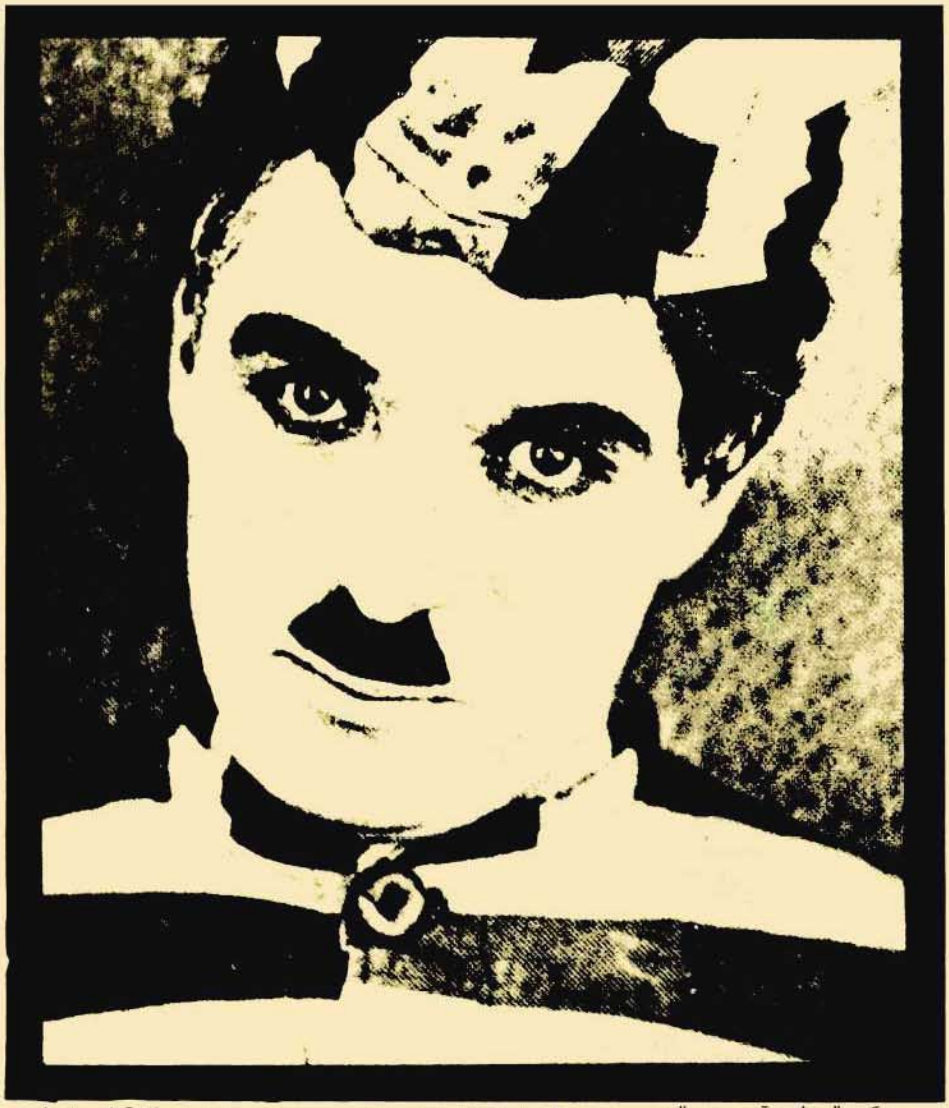
شش ـ استحکام بخشیدن به رابطه با گروههای سینمائی انقلابی و مترقی در سراسر دنیا، شرکت در جشنواره‌های فیلم تحت نام فلسطین و تسهیل کار کلیه‌ی گروههای دوست که درجهت تفهیم اهداف فلسطینیان کار می‌کنند.

" انجمن سینمای فلسطین " خود را قسمت کاملی از نهادهای انقلاب فلسطین تلقی می‌کند.

پاشگاه ادبیات

چارلی چاپلین و وطن‌پرستی کاذب با جهان وطنی

حرفهای چاپلین در زمان فعالیت کمیته ملک کارتی



دوازده آوریل ۱۹۴۷:

* فیلم " مسیو وردو " بازرگی در نیویورک بر پرده آمده بود. کنفرانس مطبوعاتی چاپلین در محل سالن بزرگ اجتماعات هتل " گوت‌هام " ـ که چند قدمی بعد از خیابان پنجم واقع در خیابان پنجاه و پنجم بود ـ برگزار می‌شد.

موضوع کنفرانس: مصاحبه با چارلی چاپلین ـ نویسنده، تهیه‌کننده، و کارگردان فیلم " مسیو وردو ".

متن زیر از روی نوار کنفرانس مطبوعاتی فوق پیاده شده است. این کنفرانس وسیله‌ی کمپانی " یونایتد آرتیستس " جهت بحث درباره‌ی فیلم " مسیو وردو " ترتیب یافته بود. ازدحام بقدری بود که عده‌یی مجبور شده بودند خود را روی پله‌ها، بالکن و درهای ورودی جای دهند. عده‌یی نیز در پشت درهای بسته امید ورود به داخل سالن را داشتند.

سخنگوی "یونایتد آرتیستس": **خانمها و آقایان، حضار محترم! مفتخرم اعلام کنم که آقای چاپلین به‌مناسبت برگزاری مصاحبه‌ی مطبوعاتی در اینجا حضور دارند، و موافقت کرده‌اند که به‌تمام سوالات شما پاسخ دهند تا در آینده‌یی نزدیک از رادیو پخش شود. همانطور که می‌بینید در داخل سالن دونفر هستند که با میکرفنهای دستی متن سوال شما را از بلندگوها پخش خواهند کرد، تا همه در جریان گفتگو قرار گیرند. آقای چاپلین نیز، خود با یک میکرفن به سوالات شما پاسخ خواهند گفت. ما از حضور در اینجا بسیار خوشوقتیم و امیدواریم که تاحد امکان به‌تمام سوالات شما جواب داده شود.**

خانمها، آقایان! من مفتخرم که "مسیو وردو" را به شما معرفی کنم: چارلی چاپلین.(۱)

چاپلین: خانمها، آقایان و ارکان مطبوعات! من نمی‌خواهم وقت شما را بگیرم. سهم است رودر آتش کنید. سر این پیرمرد در اختیار شماست.

o آیا شما اطلاع دارید "ارسن ولز" گفته که قرار بوده نام او بعنوان پیشنهاد دهنده‌ی ایده‌ی اصلی داستان فیلم "مسیو وردو" ذکر شود؟

چاپلین: اگر ممکن است در مورد سوال خود توضیح بیشتری دهید.

o اجازه دهید گفته‌یی را نقل کنم: "ارسن ولز "دوست بسیار نزدیک چاپلین است و در موقعیتی داستان فیلم حاضر (مسیو وردو) را برای چاپلین نقل می‌کند، بامید آنکه نامش در فیلم ذکر خواهد شد. اما برخلاف انتظار، زمانی که وی فیلم را بروی پرده دید، نامی از او برده نشده بود.

چاپلین: بسیار خب، مایلید به کدام قسمت سوالتان جواب دهم؟

oمنظورم اینست که، آیا آقای ولز...

چاپلین: نویسنده‌ی داستان بوده‌است؟ خیر، آقای ولز داستان این فیلم را ننوشته است. من خود کلمه به کلمه‌ی داستان فیلم را نوشته‌ام. باید توضیح بدهم که آقای ولز از من خواسته بود نقش "لاندرو" را بازی کنم. قصد ولز این بود که فیلم مستندی براساس مدارک موجود از جنایات "لاندرو" بسازم. اما باید بگویم که آقای ولز هیچگونه داستانی همراه ایده‌اش پیشنهاد نکرد.

بخاطرم هست که به آقای ولز گفتم ماجرای "لاندرو" نمی‌تواند جنبه‌های داستانی برای یک فیلم داشته باشد. اما چند روز بعد که سرگرم کار روی این شخصیت بودم، باین فکر افتادم که به شخصیت "لاندرو" از جهت کمیک نگاه کنم ـ نه " لاندرو"ی آقای ولز، بلکه برگشی از شخصیت‌های مختلف. بنابراین به ایشان گفتم: " شخصیت لاندرو را از شما می‌خرم" ... و فکر می‌کنم که حدود پنجهزار دلار هم به ایشان پرداختم. ایشان بهیچ‌وجه در نوشتن فیلمنامه، نامی همکاری نداشته، و همانطورکه قبلا" هم گفتم، خودم کلمه به کلمه‌ی آنرا نوشته‌ام. این یک داستان مستقل است و بهیچوجه

ربطی به ماجراهای واقعی " لاندرو " ندارد . (مکث می‌کند) سوال بعدی .

○ آقای چاپلین ! آیا فیلم " دیکتاتور بزرگ " ــ که شما در آن از رهایی نوع بشر از استبداد سخن می‌گویید ــ در " شوروی " نمایش داده شده است ؟

چاپلین : راستش را بخواهید ، نمی‌دانم . ولی تا آنجا که اطلاع دارم روسها صحبتش را می‌کردند و می‌خواستند فیلم را بخرند . اما هنوز هیچگونه اقدامی در اینمورد صورت نگرفته .

○ دلیل سوال من این بود که ، در برخی از روزنامه‌ها نوشته بودند که شما در کار مبادله‌ی فیلم بین شوروی و آمریکا همکاری دارید . اگر دراینباره نظری دارید توضیح دهید .

چاپلین : من در این‌مورد چیزی نخوانده‌ام و باید بگویم محققا " این خبر بی‌اساس است .

○ گفته می شود شما یک هوا‌خواه و طرفدار حزب کمونیست هستید . ممکنست درباره‌ی مرام سیاسی کنونی خود توضیح دهید ؟

چاپلین : خب ، من فکر می‌کنم امروزه تفسیر سیاسی کردن از هرچیزی بسیار مشکل است . آنقدر جریان و مسلک سیاسی وجود دارد ، و آنقدر زندگی طبقه بندی شده که اگر شما از مسیر خود منحرف شوید ، برای بازگشت به راه خود احتیاج به یک راهنما خواهید داشت . مثلا " اگر با پای چپ از مسیر خود دور شوید ، شما را به چپ‌گرا بودن متهم می‌کنند . ولی با این همه باید بگویم که من هیچگونه گرایش و تمایل سیاسی ندارم ، و در سراسر زندگیم هرگز به هیچ گروه یا حزبی وابسته نبوده‌ام .

حتی تاکنون هرگز رای نداده‌ام (مکث می‌کند) آیا جواب سوال شما را دادم ؟

○ دقیقا " نه . ممکنست یک جواب قاطع بمن بدهید ؟ آیا شما یک "کمونیست" هستید ؟

چاپلین : " من یک کمونیست نیستم ! "

○ منظورم هواداری از کمونیسم بود . . .

چاپلین : " هواداری از کمونیسم ؟ " مثل اینکه باید روشنتر صحبت کنیم . من منظور شما را از هواداری از کمونیسم نمی‌فهمم . باید بگویم من در طول جنگ ، با شوروی احساس همدردی می‌کردم . با خاطراتی که دارم ، احساس می‌کنم باین کشور مدیونم . چون معتقدم روسیه در طول جنگ با فداکاری و بجا گذاشتن قربانیان زیاد ، سهم عظیمی در پیروزی متفقین داشته است . در اینصورت می‌توانید بگویید که من هوادار کمونیسم هستم .

○ به چه دلیل شما تاکنون رای نداده‌اید ؟

چاپلین : علاقه‌ای ندارم . من تمایلی به سیاست ندارم .

○ فکر نمی‌کنید که بعنوان تبعه‌ی کشورتان باید نسبت به کماردن اشخاص دارای صلاحیت در دولت علاقه نشان دهید ؟

چاپلین : من هیچگونه اعتقادی به دسته‌بندی ندارم و فکر می‌کنم ایجاد هرگونه تمایز بین مردم بسیار خطرناک است و به فاشیسم منتهی می‌گردد . مردم در همه‌جای دنیا یکسانند و . . .

○ آقای چاپلین من از طرف روزنامه‌ی "نیویورکر" و . . . (چند نشریه با تمایلات کاتولیکی) به اینجا آمده ، و از شما چند سوال در مورد مصاحبه‌های قبلی‌تان دارم .

چاپلین : بله !

○ هفته‌ی گذشته شما عنوان کرده بودید که ، نه بعنوان یک همشهری ، که بعنوان یک مهمان ، در پرداخت مالیات آدم خوش‌حسابی هستید .

آقای چاپلین ! تصور نمی‌کنید که سربازان جنگ سپری شده‌هم ، علاوه بر تقبل وظایف یک تبعه/ همشهری ، سهم مالیاتی خود را نیز می‌پردازند ؟

چاپلین : من نمی‌گویم آنها نمی‌پردازند و . . .

○ می‌دانم ، ولی از حرفهای شما چنین استنباط می‌شود .

چاپلین : نمی‌دانم چطور چنین چیزی ممکن است . من فکر می‌کنم شما مقصود مرا خوب متوجه نشدید . من هرگز چنین منظوری نداشتم .

○ آقای چاپلین ! همچنین شما گفته‌اید که خود را تبعه‌ی هیچ کشوری نمی‌دانید . درست است ؟

چاپلین : حقیقت دارد .

○ پس به این ترتیب شما اینطور تصور می‌کنید که می‌توانید بدون احساس مسئولیت‌های اجتماعی و وظایف اخلاقی درقبال کشوری که در آن زندگی می‌کنید ، مالیات خود را بپردازید ؟

چاپلین : وقتی در کشوری زندگی می‌کنید باید وظایف و تعهدات خود را در قبال آن کشور نیز قبول کنید . حالا هرکجا که می‌خواهد باشد .

○ گمان نمی‌کنم شما به آنچه که می‌گویید عمل کنید ، آقای چاپلین ! .

چاپلین : بسیار خب ، اینجاست که اختلاف‌نظر ما ظاهر می‌گردد .

○ بسیار خب آقای چاپلین . روزنامه‌ی " دیلی ورکر " در شماره‌ی ۲۵ اکتبر ۱۹۴۲ خود می‌نویسدکه شما در یک سخنرانی در کروه هنرمندان " جبهه‌ی هنرپیشگان " (که یک کروه کمونیستی است) گفته اید که :

"من یک تبعه نیستم . و احتیاجی هم به داشتن مدارک تابعیت ندارم و در مورد هیچ کشوری هم احساس وطن‌پرستی نمی‌کنم . بلکه درنهایت ، طرفدار بشریت هستم . من خود را یک جهان وطن می‌دانم . "

(با طعنه) ــ اگر بعد از این جنگ ، هنوز آزادی معنایی دارد ، ما به این مسأله اهمیت نمی‌دهیم که تبعیت کدام کشور را داشته باشیم . آقای چاپلین ! کسانی که در برابر آتش دشمن ایستادگی کردند تا میهن خود را حفظ‌کنند (همینطور دوستان و افراد خانواده‌ی آنها که در طول جنگ گذشته در اضطراب از دست دادن عزیزان خود بوده‌اند) از این حرف شما بسیار رنجیده خاطر گشته‌اند . اکنون ما می‌خواهیم بدانیم که آیا شما چنین حرفهایی زده‌اید یاخیر ؟

چاپلین : من علت رنجش شما را نمی‌فهمم . این یک عقیده‌ی شخصی است . باید بگویم که چهارپنجم افراد خانواده‌ی من آمریکایی هستند .

من چهار فرزند دارم که دو نفر آنها . دوشادوش ارتش سوم ژنرال "پاتن" در جبهه جنگیده‌اند . و البته متوجه هستید که من فقط یک پنجم از خانواده‌ام هستم ــ که بنابراین ندارم . معهذالک باید به شما بگویم که من نیز بسهم خود بنوعی درجنگ شرکت‌داشته‌ام . از آن گذشته باید بگویم که قصد آنرا نداشته‌ام که از سربازان کاتولیک جنگ هیک حرمت کنم .

○ منظور من فقط سربازان کاتولیک نبودند بلکه تمام سربازان به‌جنگ رفته‌ی ایالات متحده هستند .

چاپلین : خب هرچه که می‌خواهید اسمش را بگذارید . اما ، متوجه این حقیقت باشید که هفتاد درصد از درآمد من از خارج آمریکاست . اگر شما از این بابت که من مالیات بردرآمد خود را صد در صد می‌پردازم (در صورتیکه ــ تکرار می کنم ــ فقط سی درصد از درآمد من از آمریکا بدست می‌آید) ناراحت هستید . بنابراین از شما پوزش می‌خواهم .

○ فکر می‌کنم که این یک جواب خیلی زیرکانه است ، آقای چاپلین ! زیرا این مالیات را همان سربازان قدیمی از جنگ برگشته نیز می‌پردازند .

چاپلین : می‌پردازند ؟

○ حالا یا درآمد از داخل ناحیه‌ی بشود و یا خارج از کشور .

چاپلین : اصلا " مسأله اینست که متوجه نمی‌شوم که چه چیز اعتراض دارید ؟

○ اعتراض من به موقعیتی‌ست که شما دارید . منظورم اینست که شما هیچگونه احساس میهنی ــ نه تنها به این کشور ، بلکه به ممالک دیگر هم ــ ندارید .

چاپلین : من فکر می‌کنم که شما دارید کمی . . .

○ شما در اینجا کارکرده‌اید و در همینجا به پول و ثروت رسیده‌اید . در زمان جنگ جهانی دوم هم ، که شما می‌بایستی به وطنتان (انگلستان) خدمت می‌کردید ، در اینجا مشغول بورس بازی بودید . در حالیکه بعنوان یک تبعه یا یک مقیم این کشور ، می‌بایست بیشتر از اینها به وظیفه خود عمل می‌کردید .

چاپلین : (مکث) . بسیار خب این نظر شخصی شماست . البته فکر می‌کنم کمی مستبدانه است که به من بگویید که ، چگونه باید احساس وطن‌پرستی خود را ثابت کنم . من احساس میهن پرستی دارم . در دوره‌ی جنگ هم‌داشته‌ام و آنرا ــ باتلاشهایی که کردم ــ ثابت کرده‌ام اما ، هیچگاه نخواسته‌ام که تبلیغی درباره‌ی آنها کرده باشم . حالا اگر هنوز شما اصرار دارید بگویید که من وطن‌پرست نیستم ، این به خودتان مربوط است . من از ابتدای کودکیم اینطور فکر می‌کرده‌ام و سعی در تغییر خود ندارم . من به سراسر دنیا سفر کرده‌ام و هیچگاه نتوانسته‌ام احساس وطن‌پرستی خود را در یک گروه یا طبقه از مردم ، و در یکجا متمرکز کنم .

من به تمام مردم دنیا به یک چشم نگاه می‌کنم ، حتی به کسانی که باین عقیده من اعتراض دارند . من یک جهان وطن هستم .

○ آیا شما قصد داشته‌اید که تماشاگر نسبت به شخصیت " مسیو وردو" علاقه داشته باشد ؟

چاپلین : نه ، من قصد داشتم که موقعیت تمام بشریت را در حالت بحران و فشارهای روحی

ترسیم کنم، و فکر می‌کنم در یک چنین بحرانهای اجتماعی ـ مانند بحران اقتصادی ما و فاجعه‌های ملی ـ بدترین خصوصیات انسانی بروز می‌کند. "مسیو وردو" درواقع نمونه‌ی از چنین موجودی‌ست که برخلاف نظر شما، من احساس ترحمی نسبت به وی ندارم. بلکه احساس ترحم من نسبت به اوضاعی‌ست که چنین موجودی را بوجود می‌آورد.

○ بنظر شما در یک وسیله‌ی تفریحی عمومی آیا نباید شخصیتی باشد که مردم را نسبت بخود جلب کند؟

چاپلین: اگر اشتباه نکنم بایستی درعوض جلب و توجه مردم نسبت به یک فرد، احساس همدردی را نسبت به تمام مردم دنیا در تماشاگر برانگیخت. اگر می‌بینید که شخصیت "وردو" برای تماشاگر جذاب است، و علاقه‌ی آنها را نسبت به خود جلب می‌کند، این نیست که من بر روی جنایت و جنایتکار صحه گذاشته‌ام، بلکه قصد من آن بوده که طبیعت و انگیزه‌ی یک جنایتکار را بررسی کرده باشم. فکر می‌کنم ابتدا بایستی ذات جنایت را شناخت، بعد آنرا رد کرد.

○ آقای چاپلین مرا ببخشید. من مدت زیادی از دوران جنگ را در اینجا نبودم. ممکن است بفرمایید شما چه خدماتی در زمان جنگ انجام دادید که روی آنها تبلیغی نشده است؟

چاپلین: بله، در درجه اول، مهمترین عاملی که باعث شد من به جریانات جنگ کشیده شوم، این بود که در ۱۹۴۰ یا ۱۹۴۱ (بهرحال زمانی که ما در جنگ بودیم) "کنسول" انگلیس قرار بود در سانفرانسیسکو سخنرانی کند که بطور ناگهانی بیمار شد و آنها در آخرین لحظه بدنبال کسی می‌گشتند که بجای وی سخنرانی کند. من تصمیم گرفتم که جای او را پر کنم. پشت برسون قرار گرفتم و هرچه در دل داشتم و فکر می‌کردم صحبت است، عنوان نمودم. من در سخنانم به هر دو کشور اشاره داشتم: هم انگلستان و هم ایالات متحده‌ی آمریکا. من پیشنهاد کردم که ما بایستی جبهه‌ی دومی علیه نازیسم تشکیل دهیم. سربازان ما در جنگ بودند و همه دور از وطن. بعد فهمیدم که تنها من نیستم بلکه وزیر جنگ و پرزیدنت "روزولت" و عده‌ی زیادی از مردم هم، با من هم عقیده هستند. بخاطر دارم که بعدها سخنرانی‌های متعددی برای تحکیم وحدت متفقین ـ که

می‌رفت از هم پاشیده شود ـ انجام دادم.

آه... روش نازیسم روشن بود. آنها سعی داشتند با محکوم کردن کمونیسم‌ها یک وطن پرستی کاذب را بین مردم رواج دهند. البته کاملا" واضح بود که قصد اصلی آنها ازهم پاشیدن وحدت ملی است. در آنزمان ما کاملا" بی‌خبر و خام بودیم و دولت هم سعی در متحد کردن مردم داشت. من نیز طرفداری از این هدف سخنرانی‌های زیادی انجام دادم. احساس می‌کردم انجام این کار بهتر از برگزاری برنامه‌های نمایشی است. باید بگویم که، این دقیقا" در مسیر شغلی من نبود. بنابراین سخنرانی‌های متعددی برای کارگران کارخانه‌ها ایراد کردم و صفحه‌های متعددی نیز برای بخش و پخش در فرانسه و کشورهای دیگر پر کردم.

○ بنابر گزارشی از هالیوود، شما دوست بسیار نزدیک آهنگسازی بنام "هانس آیسلر" هستید.

چاپلین: بله، بله هستم و باین دوستی هم افتخار می‌کنم.

○ آیا شما می‌دانید که ثابت شده برادر "آیسلر" مأمور شوروی است؟

چاپلین: من چیزی راجع به برادرش نمی‌دانم.

○ آیا شما فکر می‌کنید که آقای "آیسلر" یک کمونیست باشد؟

چاپلین: من چیزی در این مورد نمی‌دانم. نمی‌دانم که آیا او یک کمونیست است یا خیر. تنها چیزی که می‌دانم اینست که او یک دوست بسیار صمیمی و یک موسیقیدان بزرگ است.

○ آیا اگر او یک کمونیست بود برای شما فرقی می‌کرد؟

چاپلین: تغییر فرقی‌نمی‌کرد.

○ آنطور که باو نسبت می‌دهند، وی یک مأمور شوروی است.

چاپلین: من نمی‌دانم که شما از یک مأمور شوروی چه می‌دانید. منظور شما را درست نمی‌فهمم. منظور شما از یک مأمور یک "جاسوس" است؟

○ (جواب:) بله.

چاپلین: حتما"، در این صورت مسلما" برایم بسیار جالب می‌کرد.

○ اگر این نکته به شما ثابت شده بود.

چاپلین: هاه؟...

○ و اگر این به شما ثابت شده بود؟

چاپلین: البته، دوستی با کسی که نسبت به کشوری که در آن زندگی می‌کند خیانت کند ـ طبیعتا" نادرست است.

○ آقای چاپلین! شما چند لحظه قبل در صحبتتان راجع به روش نازیها گفتید (البته مقصود شما روش تبلیغاتی نازیها بود) حالا بدنبال این گفته، ما می‌توانیم روش میلیتاریسم آلمان را نیز ذکر کنیم. شما فکر نمی‌کنید که مسأله‌ی گسترش نفوذ شوروی ـ که امروزه با آن مواجه هستیم ـ را می‌توان با روشی که آلمان نازی سالها قبل برای گسترش نفوذ خود داشت، مقایسه کنیم؟

چاپلین: اگر شما می‌خواهید مرا وارد مسایل سیاسی کنید، باید بگویم که من دوست ندارم خود را دچار دردسر کنم. من "دنباله‌رو"ی هیچ "ایدئولوژی" و "ایسم"ی نیستم، و فکر نمی‌کنم که این از شخصی مثل من برازنده باشد. من یک "کمدین" و یک "فیلمساز" هستم و سعی دارم که پایم را از گلیم خود بیرون نگذارم. اگر شما می‌خواهید که راجع به تلاش من در زمان جنگ و اینکه، آیا من یک کمونیست هستم یا نه صحبت بکنید ـ مسأله‌ی دیگری‌ست. ولی حالا شما می‌خواهید که عقیده‌ی سیاسی مرا بدانید. باید بگویم عقاید من ـ هرچه که باشند ـ به خودم مربوط هستند و ترجیح می‌دهم آنها را بازگو نکنم.

○ عکس‌العمل شما در قبال نقدهایی که راجع به "مسیو وردو" نوشته بودند چه بود؟

چاپلین: عذر می‌خواهم متوجه نشدم...

○ عکس‌العمل شما در قبال نقدهایی که بر "مسیو وردو" در روزنامه‌های نیویورک چاپ شد، چه بود؟

چاپلین: اگر بخواهم خوش‌بینانه جواب دهم باید بگویم که، همگی قاطی کرده بودند (خنده‌ی حضار).

○ آقای چاپلین! من با این نظرتان که چند دقیقه قبل عنوان کردید که، وزیر جنگ و پرزیدنت "روزولت" با تشکیل جبهه‌ی دوم با شما هم‌عقیده بودند، مخالفم. ممکنست بگویید این اطلاعات را از کجا بدست آوردید؟ زیرا این موضوع در هیچکدام از خاطرات "آیزنهاور" و اسناد و مدارک دیگر مشاهده نشده است.

چاپلین: بسیار خب، اگر شما با گفته‌های من مخالفید، باشید.

○ مقصود خودم نیستم. منظورم این است که شما گفتید وزیر جنگ و...

چاپلین: بله متوجه هستم. دیگر میل ندارم راجع به این موضوع بیشتر صحبت کنم. من خود نیز عقیده‌ی آنها را در اینباره جایی خوانده بودم.

○ آیا شما هم با "مسیو وردو" هم‌عقیده‌اید که تمدن امروز همگی ما را به آدمکش تبدیل می‌کند؟

چاپلین: بله.

○ ممکنست این موضوع را بیشتر تشریح کنید؟ ـ باین خاطر که من فکر می‌کنم که این یکی از مسایل اصلی فیلم شماست.

چاپلین: بله، من در تمام طول زندگیم از خشونت بیزار بوده‌ام. تصور می‌کنم در بین ابزار نابودکننده‌یی که بشر برای خود ساخته، بمب اتم خطرناکترین آنهاست. گرچه این گفته بسیار تکراری بنظر می‌آید، اما این تنها من نیستم که این عقیده را دارم و این روز به روز بیشتر ثابت می‌شود. فکر می‌کنم‌وحشت و دلهره‌یی که این آلات و ابزار نابودکننده ایجاد می‌کنند، ما را هرچه بیشتر تبدیل به مشتی انسان عصبی کرده باشد.

○ شما در آخر فیلمتان به بمب اتم اشاره کرده‌اید.

چاپلین: بله، ولی اشاره‌یی مستقیم به بمب اتم نکرده‌ام، بلکه به وسایل نابودکننده ـ بطور کلی ـ اشاره کرده‌ام. و اگر از بمب اتم نام برده شده، باین خاطر است که بگمان من هولناکترین سلاح است.

بطور کلی من همیشه با پیشرفت علم موافق نیستم.

○ شما گفتید که یک جهان وطن هستید، درحالیکه کم و بیش در حدود سی سال از عمرتان را در اینجا گذرانیده‌اید. ممکنست دلیل خود مبنی بر اینکه هنوز به تابعیت آمریکا درنیامده‌اید، بیان کنید؟

چاپلین: من دلایل خود را قبلا" توضیح داده‌ام. من یک

ناسیونالیست نیستم و نبوده‌ام. آیا این ...

○ فکر می‌کنید برای مقابله با بمب اتم چه باید کرد؟

چاپلین: (با خنده) دیگر نمی‌خواهم حرفهایم را برایتان قرقره کنم. من نه‌یک‌سیاستمدارم و نه یک دانشمند.

○ نه، اما اینرا قبول دارید که بمب اتم وسیله‌ی هولناکی است.

چاپلین: بله، این یک واقعیت است.

○ و راه حلی که شما می‌توانید پیشنهاد کنید چیست؟

چاپلین: مطمئنا" اسلحه‌ی مرگباری‌ست. قدرت تخریبی آنرا در جنگ هیروشیما بخاطر بیاورید. پس، این موضوع خیلی واضح است اما، گمان نمی‌کنم این درست باشد که شما از من بخواهید راه حلی برای آن ارائه دهم. تاکنون افراد بسیاری - خیلی باهوش‌تر و فهمیده‌تر از من - سعی کرده‌اند راه حلی برای آن پیدا کنند.

○ آقای چاپلین! فکر می‌کنم اعتقادم در مورد این مساله که شما قادرید آنطور که دوست دارید فکر کنید، در اقلیت است - اما در عین حال نظر دیگری هم دارم. اینکه: شما از زمانیکه سعی کردید در فیلمهایتان پیامی داشته باشید، دیگر از صرفا" یک کمدین خوب فاصله گرفته‌اید.

چاپلین: ببخشید نشنیدم چه گفتید ...

○ گفتم: شما از زمانیکه خواسته‌اید در فیلمهایتان حامل پیامی باشید، از صرفا" یک کمدین خوب فاصله گرفته‌اید.

چاپلین: اوه ... این حق شماست (می‌خندد) منظورم این است که من کارم را انجام می‌دهم و آنرا عرضه می کنم. برداشت از آن - دیگر - حق شماست.

○ ببخشید، من تصور می‌کنم - همانطور که گفتم - اینجا در اقلیت باشم که فکر می‌کنم شما کاملا" حق دارید که طبق عقاید خود عمل کنید اما، با این روش، شما پشتیبانی مردم را از دست می‌دهید.

چاپلین: ببینید، حالا با بالا رفتن سن، کم‌کم چیزهای قدیمی، انسان را راضی نمی - کند. بنابراین، بدنبال "انگیزه" می‌گردد تا او را به هیجان بیاورد و انرژی کافی برای انجام کاری جدید را به او بدهد. عذر می‌خواهم، فکر می‌کنم که من در اینمورد کمی زیاده روی کرده‌ام.

○ آقای چاپلین! آیا شما قصد دارید فیلمهای دیگری برای بچه‌ها بسازید - فیلمهایی که بچه‌ها دوست داشته باشند.

چاپلین: نه! من فیلمهایی را که خودم دوست دارم خواهم ساخت، و فکر می‌کنم بخاطر محبوبیتم چیزی را که من دوست دارم بچه‌ها نیز دوست خواهند داشت ...

○ آیا شما بچه‌هایتان را به دیدن فیلمهایتان می‌برید؟

چاپلین: چرا که نبرم؟

○ خب آخر مناسب آنها نیست.

چاپلین: فکر نمی‌کنم در مورد همه‌ی فیلمهایم اینطور باشد. مثلا" آنها می‌بینند که مردی از پنجره به بیرون پرتاب می‌شود. این یک تصویر عینی است و بچه‌ها همه‌چیز را عملا" می‌بینند، و من خشونتی در این تصویر نمی‌بینم. بسیاری از فیلمها وجود دارند که ظاهرا" اخلاقی و آموزنده بنظرمی‌آیند، و من ترجیح می‌دهم که بچه‌هایم را به تماشای اینگونه فیلمها نبرم. زیرا تصویر غلطی از واقعیت زندگی را به آنها می - آموزد. بسیاری از فیلمها مزورانه است.

○ آیا بازهم قصد ساختن فیلمهایی با تیپ همیشگی خود (ولگرد) دارید؟

چاپلین: احتمالا"، احتمالا". اگر سوژه‌یی بفکرم برسد که مربوط به شخصیت ولگرد باشد، و شوق و جراءت ساختن آنرا داشته باشم، حتما" خواهم ساخت.

○ به صحنه‌ی حضور کشیش در سلول زندان انتقاداتی صورت پذیرفته بود، و بنظر می‌آید عده‌یی گفته بودند که، آن صحنه بسیار هجوآمیز پرداخت شده‌است. می‌خواهم نظر شما را دراینباره بدانم.

چاپلین: من به همه‌ی مذاهب احترام می‌گذارم، و قصد هجوپردازی در شخصیت "وردو" را نداشتم. او بسیار موقرانه عمل می‌کند و این در مورد شخصیت او درست است. من دوست ندارم که هیچ دسته‌یی را تحقیر کنم، و گمان نمی‌کنم که چنین کاری کرده باشم. فکر می‌کنم که شخصیت کشیش بسیار دوست‌داشتنی‌ست. بخصوص وقتیکه "وردو" باو نگاه می‌کند و می‌گوید: "آدمی اگر گناه نکند پس چه باید بکند؟"،

و کشیش که پاسخ می‌دهد: "دقیقا" آن کاری که من می - کنم، پسرم!" - موجودی که فروتنانه سعی در نجات یک انسان سرگردان را دارد. فکر می‌کنم این گفته بسیار انسانی و زیبا باشد، و تصور نمی‌کنم که این در حکم هتک حرمت کلیسا باشد.

○ چه طرحی برای ساختن فیلم در آینده‌ی نزدیک دارید؟

چاپلین: می‌خواهم مثل گذشته کار کنم چون روزبروز پیرتر می‌شوم و فرصتم نیز کمتر می‌گردد. یکی دو طرح وجود دارد که می‌خواهم آنها را کار کنم، کمدی هستند. دوست دارم همیشه کمدی کار کنم، منتها همراه با لحظات غم‌انگیز و تسکین دهنده، اما همیشه دلم می‌خواهد کمدی بسازم (با طعنه:) امیدوارم.

○ آیا امکان این هست که بعضی از فیلمهای قدیمی شما - مثلا" "عصر جدید" - دوباره نمایش داده شوند؟

چاپلین: البته اگر مردم دوباره خواستار دیدن آنها باشند. میل ندارم که خود را زیاد به مردم تحمیل کنم. ولی اگرمردم مرا تیشر دلگرم سازند (خنده‌ی حضار) خیلی زود اقدام خواهم کرد.

"من مطالبی درمورد کارهای اولیه‌تان خوانده‌ام. - مقصودم دوره‌ی همکاری شما با "مک‌سنت" و کمپانی "اسانی"ست - جذابیت خاصی در روش کمدی شما در آن فیلمها بچشم می - خورد. (دوره‌ی پرتاب کیک) تصور می‌کنید سلیقه‌ی تماشاگران امروز نسبت به کمدی و کمدی درام تغییری کرده است؟

چاپلین: من هرگز از دید تماشاگران فیلمهایم را ارزیابی نمی‌کنم، بلکه فکر می‌کنم اگر من نسبت به خودم صمیمی و واقع - بین باشم، تماشاگر کاملا" آنرا احساس خواهد کرد، و بی‌تردید از آن لذت خواهد برد. "اگر ما با بی‌توجهی بگوییم آه، هرچه آنها بخواهند، یا اینکه بگوییم من فکر نمی‌کنم آنها اینرا بخواهند ..." در هرحال به این نتیجه می‌رسیم که آنها هیچگاه قبل از رفتن به سینما فیلمی را انتخاب نمی‌کنند. انتخاب فیلم فقط بستگی به حال و هوا و حوصله‌ی آنها دارد، و این امری کاملا" اجتناب ناپذیر است. فکر می‌کنم‌که انگیزه‌ی من از ساختن هر فیلمی بستگی به موقعیت روحی‌ام دارد. ممکن است‌اشتباه کنم، ولی، این احساس من است. قبول دارم که طنز گزنده‌یی در فیلم وجود دارد. بهرحال این فیلمی‌ست برای بزرگسالان. فکر می‌کنم ما در زمانه‌ی تلخی زندگی می‌کنیم: - ازدیاد تنفر بین مردم، تعصب‌های احمقانه، و فواصل بین انسانها که روز بروز بر آن افزوده می‌شود. بنابراین طبیعی‌ست که در این روزگار دردناک، منهم مثل بقیه، تحت تاءثیر محیط اطرافم باشم. از این بابت غم زیادی بر دلم می‌نشیند. بعد از ...

○ آقای چاپلین! تصور می‌کنید که سلیقه‌ی تماشاگران تغییری کرده است؟

چاپلین: بله، و این قدری غم‌انگیز است. ما به جنگ دیگری نزدیک می‌شویم.

○ (سوالی نامفهوم از مالکن)

چاپلین: معذرت می‌خواهم کاملا" متوجه تمام حرفهایتان نشدم. اگر امکان دارد، متشکر می‌شوم که پشت میکرفن حرفهایتان را تکرار کنید.

○ (یک میکرفن به مالکن برده می‌شود. سوال کننده "جیمز اگی" از مجله‌ی "تایم" است)

○ **"اگی": (در حالیکه از خشم می‌لرزد) چه کسی از کدام آزادی حرف می‌زند؟ چه کسی به آزادی اهمیت می‌دهد؟ در کشوری که همه افرادش بخاطر اینکه - باصطلاح - آزادترین کشور دنیاست بهم تبریک می - گویند، می‌بینیم که یکنفر را بخاطر عقاید شخصی‌اش مورد حمله قرار می‌دهند، و ازاینکه نمی‌خواهد فقط نام "تبعه" را روی خود بگذارد و یا اینکه، چرا مثلا" سرگرمی مورد علاقه آنها را، آنطور که خودش دوست دارد، برایشان فراهم می‌کند - او را مذمت می‌کنند. در ساعت به ساعت و روز به روز زندگی او دخالت می‌کنند، و باو می‌گویند که چگونه زندگی کند. برچنین کشور پر هرج و مرجی باید چه نام نهاد؟**

چاپلین: سپاسگزارم، جوابی برای این سوال شما ندارم.

○ آیا می‌توانید دلیلی بر نمایش این فیلمتان (که پایه و اساس آن در دوران بحران اقتصادی کشور اتفاق می‌افتد) در چنین زمانی ارائه دهید؟

چاپلین: بله، بله. در درجه‌ی اول باید همیشه با بخاطر آوردن بحران و مشکلی که با آن روبرو بوده‌ایم، از وقوع دوباره‌ی آن اجتناب ورزیم.

○ آیا شما خطر وقوع بحران دیگری را احساس می‌کنید؟

چاپلین: خب من نمی‌خواهم که اضطراب و دلهره برای کسی ایجاد کنم. این عقیده‌ی شخصی من است ولی، ما یک رکود و بحران اقتصادی داشته‌ایم. معمولا" این بحرانها همیشه پی‌آمد جنگ‌ها و بورسهای شدید اقتصادی هستند.

○ شما در این فیلم امکان وقوع یک بحران دیگر را هشدار می‌دهید. آیا این خطر جدی است؟

چاپلین: نه، برعکس. معتقدم که این فیلم سازنده‌ی‌ست. ـ بهمین منظور هم ساخته شده و دقیقا" به ما نشان می‌دهد که اگر روش زندگی ما از مسیر خود منحرف شود، چه پیش خواهد آمد. من به سرمایه‌گذاری شخصی معتقدم اما، به چیزی که اعتقاد ندارم کاربرد نادرست آنست. در این فیلم بطور قاطع بر این عقیده بوده‌ام که، اگر مردم بخواهند سخت بس به کار دهند، می‌توانند از پیشامد هرگونه بحرانی جلوگیری کنند.

کل "فلسفه‌ی سیاسی" من این است که: مردم بتوانند زیر یک سقف براحتی زندگی کنند، اجازه‌ی کار داشته باشند، تشکیل خانواده دهند و دارای حقوق فردی باشند. این خواسته‌های من است.

○ شما قبلا" گفتید که داستان فیلمتان زاده‌ی فکر شخص شماست اما، عملا" می‌بینیم که شباهتهای فراوانی با ماجرای "لاندرو"ی واقعی دارد. اینطور نیست؟

چاپلین: بله.

○ از نظر تاریخی یا داستان‌پردازی؟

چاپلین: نه. از نظر داستان پردازی، نه.

○ به چه طریق؟

چاپلین: فقط بعنوان یک شخصیت، بمقصود بهره‌گیری از مشخصات "ریش‌آبی" بی می‌باشد که برای نفع شخصی‌اش مرتکب جنایت می‌شود. این صفت اصلی و مشخصه‌ی اوست، و فکر نمی‌کنم بتوان چیزی دیگر به آن افزود.

○ فیلم شما دارای "پیام" است. آیا قصد دارید کماکان به این روش ادامه دهید؟

چاپلین: بله. فیلمهای من ـ همیشه ـ دردها و مشکلات قربانیان بی عدالتیهای اجتماعی را بازگو می‌کنند. همیشه باین مساله معتقد بوده‌ام که اگر احساس ترحم به همنوع بین مردم وجود نداشته باشد، بی‌تردید تمدن از بین خواهد رفت.

○ آقای چاپلین! آیا شما هیچوقت از درآمد فیلمهای خود در خارج از کشور، برای فعالیتهای ضد جنگ و کمک به درماندگان استفاده کرده‌اید؟ مثلا" آیا از محل درآمد فیلم "دیکتاتور بزرگ" در فرانسه، مبلغی صرف کمک به آوارگان جنگ و پناهندگان سیاسی شده است؟

چاپلین: در اینمورد اطلاعی ندارم اما، تا آنجا که می‌دانم ما به صندوق اعانات خارجی کمک کرده‌ایم.

○ نه، آقا منظورم دقیقا" این نبود. می‌خواستم بگویم که ـ مثلا" ـ ساختن فیلم "دیکتاتور بزرگ" یک دلیل و انگیزه‌ی سیاسی داشت. یعنی ـ اگر با من هم عقیده باشید ـ شما می‌خواستید شالوده و مقام انسانی را از آنچه که حالا هست بالاتر برید، ولی من بیاد دارم که شما گفتید هفتاد درصد از درآمد فیلمهای شما از خارج تامین می‌شود. حالا نکته‌یی که مایلم آنرا بدانم اینست که، آیا قسمتی از این درآمد صرف کمکهای بشر دوستانه ـ به کسانی که فیلمهای شما در کشورشان نمایش داده می‌شود، و باین کمکها نیز نیاز بسیار دارند ـ شده است؟

چاپلین: نمی‌دانم. ما فیلم را در اختیار ارتش گذاشته‌ایم ـ چه در اینجا ـ و چه در آلمان و جاهای دیگر. اما اینکه آنها با فیلم چه کرده‌اند، من اطلاعی ندارم.

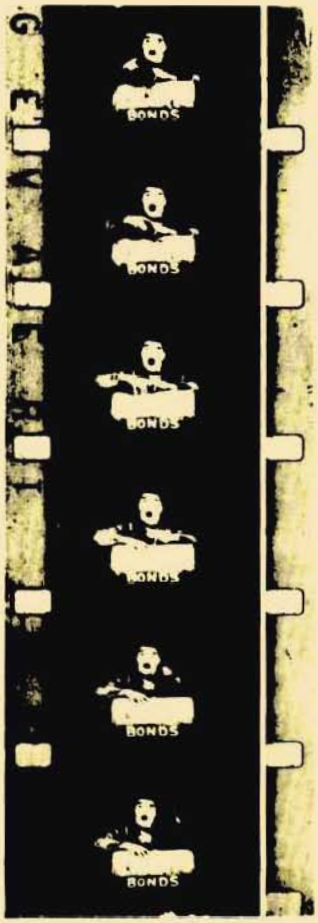
○ سخنگوی "یونایتد آرتیستس": خانمها و آقایان! آیا سوالات دیگری هم دارید؟

چاپلین: امیدوارم همه فیلم "مسیو وردو" را دیده باشید.

○ آیا دلیل بخصوصی وجود دارد که شما دو دو فیلمتان با شخصیت "ولکرد" ظاهر نشده‌اید، "پاریس" را بعنوان مکان داستان فیلم انتخاب کرده‌اید؟ بیادم هست که شما چندین سال پیش فیلمی ساختید بنام "زنی از پاریس" که آنهم در پاریس فیلمبرداری شده بود.

چاپلین: نه، دلیل بخصوصی ندارد. فقط باین خاطر که، پاریس از نظر تصویری بسیار زیباست، و با بلوارهای پر گل، و شادابی و زنده‌دلی‌ی مردمانش فضای مناسبی برای شخصیت‌های چند فیلم فوق بوده است.

○ سخنگوی "یونایتد آرتیستس": خانمها و آقایان! از همه شما سپاسگزارم. فکر می‌کنم که در همه‌ی زمینه‌ها صحبت شد. در همینجا به گفتگوی مطبوعاتی با آقای چاپلین پایان می‌بخشم.



۱ ـ "موسیو وردو" از بهترین کارهای چاپلین، با تاثیراتی سی چون و چرا از "برشت" (در استودیو و استفاده از سینما بعنوان دستمایه) در زمان اولین نمایش، سالهای پس از جنگ دوم جهانی، نه با استقبال تجاری مواجه می‌شود و نه استقبال منتقدانه. "چارلی" که در آنزمان زیر فشارهای کمیته‌ی فعالیتهای ضد آمریکایی محبور به توضیحاتی خامنه تاپذیر راجع به فیلمهایش است، با افتضاحاتی هم که در رابطه با دخترکان کم سن و سال برپا کرده (یا برایش برپا کرده‌اند) موقعیت اجتماعی‌اش را (که برای شخص او جدا از هنرش و شخصیت قهرمان فیلم‌هایش نمی‌تواند معنایی داشته باشد) در خطر می‌بیند و بعد از مدتی آمریکا را ترک می‌گوید، در حالیکه هیچگاه تابعیت انگلیسی‌اش را هم کنار نگذاشته بوده. چارلی ولگرد، مهاجم و چارلی‌ای که به حرج جامعه، محیط و سینما زندگی هنری می‌بافت و تماشاگر را هم با توجیه همین مسائل می‌خنداند، حالا در مورد "موسیو وردو" این سوال را مطرح می‌کند که: "اصلا" قربانی او بوده یا اجتماع؟"

اضطرابهای کوروساوا

دیوید تامسون

* آگاهی معاصر در غرب از سینمای ژاپن با "*کوروساوا*" آغاز شد، هرچند حالا دیگران براو توفق جسته‌اند. موفقیت "*راشومون*" در ونیز در سال ۱۹۵۱، راهنمایی شد بر شناخت "میزوگوشی" و "*اوزو*" ــ کارگردانانی که حدود بیست سال پیش از آغاز فعالیت "کوروساوا" کار می‌کرده‌اند. در حیطه‌ی فیلمخانه‌ها، "زیستن"، "*هفت سامورایی*" و "سریر خون" جذبه‌یی شگرف ایجاد کردند. علیه چنین تنوعی (یک بررسی ژرف انسانی درباره‌ی مرگ یک دیوانسالار در ژاپن معاصر، یک حماسه‌ی تکان دهنده از سامورایی ها، امتزاج هوشیارانه‌ی تئاتر نو و "مکبث") به سختی می‌شد بحث کرد.

این امکان وجود دارد که "راشومون" زیرکانه تماشاگر غربی را هدف قرار داده بود. زمان، "کوروساوا" را بعنوان کارگردانی بسیار آگاه به هنر غرب، بخصوص سینمای آمریکا، مشخص ساخته است. مهارت وی در دهه‌ی پنجاه حالا جای خود را به ناتوانی در کارکردن با کلیشه‌ی "میفونه"ی سامورایی داده است. برغم اشتیاق او در کارکردن موضوعهای مختلف در دهه پنجاه، فیلمهای تاریخی‌اش در مقابل فیلمهای "میزوگوشی" بی‌اهمیت بنظر می‌رسند، همچنانکه جدل "راشومون" راجع به واقعیت درقبال "*اوگتسو*"ی "میزوگوشی" مبتذل می‌نماید. در رابطه با تجربیات سینمای معاصر ژاپن، "کورو ساوا" تحت‌الشعاع نسلی جدید قرار می‌گیرد. قابل توجه است که او در یک مدرسه‌ی هنری غربی تعلیم دید تا نقاش شود. و نیز، "*شینویوها* ــ شیموتو"، فیلمنامه‌نویس "راشومون" و "هفت سامورایی" اعتراف کرده که "*دلیجان*" فیلم مورد علاقه‌ی اوست. تعجب‌آور نیست که "هفت سامورایی" بوسیله‌ی هالیوود بازسازی شد، چرا که در استفاده‌اش از گروهی برگزیده از جنگجویان شجاع، ایجاد یک رشته مقدمات برای خشونت و حرکت، وجود توده‌ای از مردم عادی عموما" جبون ــ همانند مردم شهر در فیلم "*صلات ظهر*" (در ایران: "ماجرای نیمروز"، ساخته‌ی "فردزینه‌مان" ــ دفترهای سینما.) ــ بسیار به غرب نزدیک بود. "هفت سامورایی" به هیجان انگیزی یک وسترن خوب است: شخصیتهای اصلیش متمایز و پر جذبه‌اند، موقعیت، طرح‌ریزی شده و برانگیزاننده است، و حرکت با مهارتی هنرمندانه فیلمبرداری شده است. اما تقریبا" دو برابر یک فیلم وسترن خوب طولانیست، و مایه‌ی اجتماعی‌اش ــ که سامورایی‌ها در دهکده‌ای که حمایتش می‌کنند پذیرفته نمی‌شوند ــ یک‌نواخت و کسالت بار ساخته شده است. بیشتر وسترن‌ها درمورد رابطه بین جنگجو و بورژوازی نافذتر بوده‌اند، همچون: "*سرزمین دور دست*" "*ریوبراوو*" و "*مردان جسور*". کار "*جان فورد*" بطرزی مشعشانه رمانتیک هم هست.

این زیرکی غیر منتظـــره است که "کوروساوا" را تکان دهنده و بیشتر محدودش می‌کند. "راشومون" اثباتی است بر ساده انگارانه بودن یک فکر که در بیشتر فیلمها بکار رفته است. در آن دوره‌ی کاری، "کورو ساوا" از نظر تصویری بسیار مبتکر بود، اما "راشومون" همانقدر واضح است که در خلاصه‌ی داستانش بنظر می‌آید. در حالیکه "اوگتسو" ــ بسادگی ــ این اصل را که، مردم وقایع را بطرزی متفاوت می‌بینند در خود نهفته دارد ــ همچنانکه، حتما"، "*بیگانگان در قطار*"، "*مهاجرت*"، "همشهری کین" و فیلمهای بیشمار دیگری که کمتر در فکر نمونه‌برداری جعلی از حقایق گوناگون بوده‌اند. "*ابله*" که شاید به این دلیل که از آن "*داستایوسکی*" است فریبنده‌تر بنظر می‌رسد، با هوشیاری بیهوده‌ای به ژاپن منتقل شده. همانطور که، "سریر خون" پژواک انعطاف ناپذیر "مکبث" است، و شرقی ــ منتهی شرقی توریستی. البته بسیار درهم برهم است، اما "مکبث" "ولز" فیلمی تراژیک‌تر است.

مقام "کوروساوا" منتهی به این شد که در اواخر دهه‌ی ۵۰ شرکت تولیدی از آن خود تشکیل دهد. "*بدها خوب می‌خوابند*"، اولین کار مستقلش، بر مبنای داستانی از "*اد مک بین*"، لذت‌بخش بود ــ چرا که فضای فیلمهای "*برادران وارنر*" دهه‌ی ۱۹۴۰ تبدیل به "توکیو"ی ۱۹۶۰ شده بود. اما نمهید غریب و جا نیفتاده بود. این غم‌انگیز است اما تعجبی ندارد که "کورو ساوا" در ده سال اخیر نسبتا" فیلم‌های کمی تولید کرده است. قصد خودکشی او در سال ۱۹۷۱ از اضطرابی سخن می‌گوید که ممکن است از کنکاش وی در دوره‌ی کاریش نتیجه شده باشد، ولی بندرت در فیلمهایش توصیف شده است. "زیستن"، بهترین فیلمش، همانقدر بنظر مدیون "دسیکا" و "*زاواتینی*" می‌رسد که فیلمهای سامورایی‌اش مدیون "فورد" ند، اما برای اولین بار شخصیتی آزار دیده لب به سخن می‌گشاید. "کورو ساوا" حالا چونان شخصیتی‌ست در یک فیلم "*اوشیما*": موفق و طلسم شکسته، ناتوان در آشتی دادن ژاپن و غرب و دوباره رانده شده به آئین‌های مرده‌ی سامورایی‌ها●

گفتگوئی با میگوئل لیتن

کارگردان فیلم (نامه‌های ماروزیا)

• اگر فیلمسازی به وجدان سیاسی‌اش مطمئن باشد منابع فنی تنها می‌تواند کمکش کنند »

○ در چه لحظه‌یی سینمای آمریکای لاتین، به‌خصوص سینمای شیلی، متولد شد؟ چطور خود را به اثبات رساند؟ ناگزیر به توسعه یافتن علیه چه مرامی بود؟

ــ سینمای آمریکای لاتین به عنوان نیاز بیانی تعداد قابل توجهی از فیلمسازانی که می‌ــ خواستند شکلی مادی به افکار سیاسی‌شان ببخشند، و کارهایی خلق کنند که در خدمت رهایی آمریکای لاتین و تشریح موقعیت آنها علیه امپریالیسم و نیز الیگارشیهای ملی باشد، متولد شد. همزمان با آن، مسئله بازیابی هویت خودمان به‌عنوان یک خلق و احیای هویت فرهنگیمان مطرح بود، چرا که فرهنگ ما گویی بوسیله‌ی امپریالیسم فرهنگی ایالات متحده خرد شده بود.

نخستین فیلمهای شیلیایی‌یی که این‌گونه موقعیت‌های سیاسی را مطرح می‌کردند، به طریقی به هم پیوسته در اوایل دهه‌ی شصت رفته رفته ظاهر شدند. آنها در آغاز، فیلمهایی کوتاه بودند، سپس فیلمهای کم‌خرجی برای تلویزیون (کانال دانشگاه شیلی در آن زمان بوسیله‌ی چپی‌ها کنترل می‌شد). بهر ــ حال، حضور " یوریس ایونس " در شیلی، زمانیکه برای ساختن فیلمی به آنجا آمد، تمام سینمای جوان شیلی را تغییری بنیادی داد. تمامی تجربه‌ی ما را " ایونس " با سفر خود در سال ۱۹۶۲ محک زده است. از لحاظ دیگر، تجربه‌ی هیجان ــ انگیز جشنواره‌های سینمای آمریکای لاتین در " وینادل مار " نیز مطرح بود، در آنجا بود که نوانستیم کارهای اولیه ــ مان را رو در روی کارهایی از جنبشهایی که در آن زمان به مرحله‌ی پیشرفته‌تری از توسعه دست یافته بودند، مثل سینمای جدید برزیل یا سینمای کوبا، قرار دهیم.

تا آن هنگام ما در واقع بسیار منزوی بودیم، هیچگونه ارتباطی با سینمای آمریکای لاتین نداشتیم. آنرا تنها از طریق مقالات می‌شناختیم. ضربه‌یی که تماشای تمامی این فیلمهای سینمای جدید آمریکای لاتین بر شیلی وارد کرد بس عظیم بود، و بازتاب آن بر تمامی فیلمسازان شیلی بی‌حد، این واقعیت ما را بر آن داشت تا شتابان به کار بپردازیم و ساختن فیلمهایی با محتواهای بلندپروازانه‌ی سیاسی را آغاز کنیم. باید گفته شود که تا آن زمان، ما فیلمسازان شیلی در وضعی مبهم بسر می‌بردیم: می‌خواستیم سینمایی سیاسی بوجود آوریم، اما تصور ناقصی که از وسایل فنی داشتیم ما را فلج کرده بود. سینما برای ما چیزی دست نیافتنی بود: چیزی متعلق به ستارگان بزرگ، کارگردانان مشهور، و منابع عظیم مالی برای تولید، و آنوقت دریافتیم که در دیگر کشورهای آمریکای لاتین می‌توان فیلمهایی با محتوایی سیاسی بدون استفاده از منابع عظیم مالی ساخت. سپس ما نیز راهی گشودیم و از آن میان گذشتیم. ما برآن شدیم فیلمهایی بسازیم با عقاید بسیار روشن، ولی تنها با مواد کم اولیه با از هم پاشیدن قالبهای معمولی تولید فیلم. و قادر شدیم دریابیم که این طریق رفع مشکلات مادی تولید، همزمان، تعدادی از مشکلات سیاسی در ارتباط با مفهوم فیلم را نیز حل می‌کند. می‌دانستیم به سختی امکان دارد سینمایی سیاسی را در جایی بوجود آورد، که به اصطلاح اقتصادی، تولید، مصالحه را می‌طلبد.

بهرحال، سالی که سینمای شیلی برای تماشای عموم روی پرده آمد سال ۱۹۶۸ بود ــ چهار فیلم در آن سال به نمایش درآمد، اولین کارهای چهار کارگردان جدید: "ببرهای بسیار محزون" ساخته‌ی " رائول روئیز "، " کالچه سانگیه رنته" ساخته‌ی " هلویو سوتو "، "ول پاره‌زو عشق من" اثر " آلدو فرانچیا" و " شغال ناهوئل تورو " که خودم ساختم. تعداد بیشماری فیلمهای مستند نیز در دست تهیه بودند. البته، تمامی این روند، با موفقیت انتخاباتی " سالوادور آلنده" سریعتر شد، بطوریکه در آن زمان می‌توانستید افزایشی در تولید، بخصوص در زمینه‌ی فیلمهای کوتاه را مشاهده کنید.

○ آیا فیلمهای شما با دیگر فیلمسازان آمریکای لاتین به آسانی در سینماهای تجاری شیلی. پیش از روی کار آمدن " وحدت خلق "، توزیع می‌شد؟

ــ ما دریافتیم که مطلقا" غیر ممکن است کوشش کرد این فیلمها را از طریق سینماهای تجاری توزیع کرد، در نتیجه شبکه‌ی توزیعی بسیار موثر و موازی با از آن سیستم، از طریق اتحادیه‌ها، باشگاهها، مدارس و غیره، بوجود آوردیم. عملکرد این شبکه در طول مبارزه‌ی انتخاباتی " آلنده" به حداکثر کارایی خود رسید: فیلمها برای توده‌ها پیش از سخنرانیهای وی به نمایش در می‌آمدند.

○ درباره‌ی نقش سینمای شیلی در جنبشی که به موفقیت انتخاباتی " وحدت خلق " منتهی شد، به جزئیات، چه می‌توانید بگوئید؟

ــ از فیلمهای ما عموما" استقبال خوبی می‌شد، چرا که مردم شیلی اشتیاقی واقعی به اصلاحات، دگرگونی‌ها و انتقادات داشتند. سینمای ما این اشتیاقات را توصیف می‌کرد و به جلو سوق می‌داد، زیرا عواملی از آگاهی‌بی جدید درباره‌ی کشورهای مختلف آمریکای لاتین و نیز اطلاعات بسیار دقیق و ویژه‌ی سیاسی‌یی را در خود داشت. بدون شک سینما به انتشار عقایدی که از چپ شیلی در ۱۹۷۰ پشتیبانی می‌کرد کمک نمود. سینمای ما با اقبال توده‌ای مشتاق کسب این نوع اطلاعات، این طریق تفسیر فرهنگ خلقی، روبرو شد. می‌ــ شود گفت که این لحظه‌یی بی‌نظیر در تاریخ مملکت بود، لحظه‌ی امتزاج شکرف سیاست و فرهنگ.

○ آیا تولیدات سینمای شیلی به این عامل بالقوه‌ی مردم جواب می‌داد؟

ــ فکر نمی‌کنم. شما باید در نظر داشته باشید که در سه سال کار دولت خلقی دگرگونی کاملی در نظام مستقر صورت گرفت. تاریخ چنان شتابی بخود گرفت که تمامی بیانات هنری خود را مقهور آن دید. فیلمسازان این نیاز را در خود احساس می‌ــ کردند که به خیابانها بروند و در جریانات سیاسی زندگی کنند، اما زمان لازم برای دریافت و تلفیق این عناصر را فاقد بودند. مدام چیزی جدید ظاهر می‌شدکه برای واقعه‌ی ماقبل خود غیر مترقبه می‌نمود. باید بر این قضیه آگاه باشیم که ما در آن زمان ناتوان از کنترل کردن و جمع کردن این نیروی جنبش باشکوهی که از درون مردم برآمده بود بودیم. سینما قادر به تسخیر غنای پیچیده‌ی واقعیت نبود. علاوه بر این، ساختارهای موجود سینما به پیش از " وحدت خلق"، پیش از این واژگونی، باز می‌گشت و مسلما" دیگر در قالب این شرایط جای نمی‌گرفت و شکوفا شدن سینمایی جدید را اجازه نمی‌داد. تمامی اینها بحثی همه‌گیر را در میان فیلمسازان

برانگیخت، درباره‌ی اینکه چطور باید شکلهای تازه‌یی از تولید خلق کرد: درباره‌ی طرز تلقیهای متفاوتی راجع به آنچه سینمای جدید باید باشد، و چطور باید بوجود آید.

ه آیا می‌توانید تصویری از تولید فیلم شیلی در طول " وحدت خلق"، چه در درون " فیلمهای شیلی " و چه در خارج از آن، به ما دهید؟

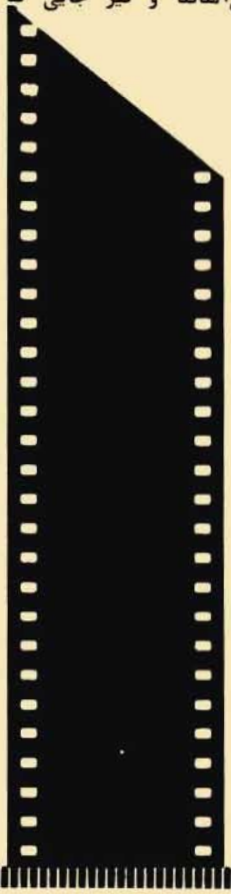
ـ همان ابتدا که " آلنده " به قدرت رسید، فیلمسازان کنترل " فیلمهای شیلی " را بدست گرفتند. خب " فیلمهای شیلی " چه بود؟ تعدادی از استودیوهای بزرگ، پیرو سنت هالیوود قدیم که سینمای پیشین شیلی سعی در تقلیدش کرده بود، استودیوهای قدیمی‌ای که بهیچ‌کاری نمی‌آمد، همانند انبارهایی که مجموعه‌ی غریبی از اشیاء را در خود انباشته بود تا از باران حفظشان کند، وسایل دوربین از کار افتاده، و یک تاریکخانه که لوازمش شروع به زنگ‌زدن کرده بودند. درچنین شرایطی، کمیته‌ی فیلمسازان دست چپی نام مرا به رئیس جمهور " آلنده " پیشنهاد کرد و وی مرا بعنوان گرداننده‌ی " فیلمهای شیلی " بکار گمارد.

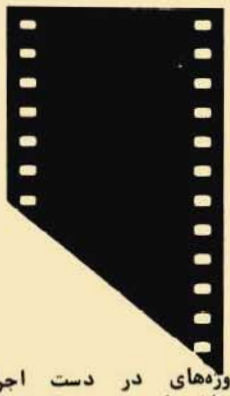
ما بلافاصله بحثهایی را در میان فیلمسازان مطرح کردیم تا نحوه‌ی آغاز کار را تعیین کنیم. در اولین مرحله باید تصمیم می گرفتیم با عمارات ادارات که تا هنگام به‌عنوان محل گرد ـ آمدنمان بکار می‌رفت چه کنیم، باید گزارشی از تعداد بیشمار کارکنان موجود که دیوانسالاری‌ـ بی سنگین را بوجود آورده بودند، تهیه می‌کردیم. هزینه‌ی نگهداری این عمارات و دستمزد کارکنان، پولی برایمان باقی نمی‌گذاشت. در ابتدا ما می‌بایست همه جا دنبال پول می‌گشتیم تا به این افراد که از رژیم پیشین به ارث برده بودیم می‌پرداختیم و همین‌طور از ادامه‌ی تلف شدن استودیوها جلوگیری می‌کردیم. در ورای آن، فیلمهایی تهیه کرده بودیم که ساختنشان در آن لحظه ضروری بود، به‌خصوص مستند ـ هایی از آرشیوها و عکسها.

برغم تمامی این اشکالات، تولیدات این اولین دوره، تا آنجا که به مستندها و فیلمهای کوتاه مربوط می‌شود، مهمترین فیلمهای تاریخ " فیلمهای شیلی" بحساب می‌آید. باید بپذیرم که " فیلمهای شیلی" هیچ فیلم بلند داستانی‌یی نساخت. راههای متفاوتی برای پرداختن به تولید وجود داشت، برای نمونه، کارگردانی فیلمی داشت و یکی از دوستانش دوربینی، آنها از آنچه می ـ خواستند فیلم می‌گرفتند و برای چاپ، تدوین و صداگزاری به " فیلمهای شیلی " رجوع می ـ کردند که " تاریکخانه‌ها " و کارگران فنی‌اش را در اختیار ـ شان قرار می‌داد. در همان زمان " فیلمهای شیلی" تولیدات خود را نیز داشت، بالاتر از همه مستندهایی که افراد برای ساختنشان هیچ دستمزدی دریافت نمی‌کردند.

در این مرحله، ما شروع به بحث درباره‌ی چگونگی بنیان نهادن ساختار سازمانی نمودیم که تمامی جنبه‌های " فیلمهای شیلی " را دربرگیرد. این مبحثی مشکل بود، چرا که فیلمسازان هرکدام طرز تلقی‌یی متفاوت داشتند که از کارهای عملی زمانیکه هنوز دولت دست چپی نداشتیم به ارث رسیده بود. ما به طریقی می‌خواستیم گونه‌های قدیمی تولید را ادامه دهیم و قبول نمی‌کردیم که باید آنها را به سمت نوعهایی که از نظام جدید ریشه گرفته بودند رها سازیم. گذشته از این، سرسختانه می‌خواستیم همه چیز را درجا فیصله دهیم، از نظر منطقی چنین امری ممکن نبود.

بهمان ترتیب، کارگاههای فیلمسازی‌ای را بنا نهادیم که در اصل سازمانهایی بودند که در آن فیلمسازان گردهم جمع می‌آمدند و نیز جایی که ما





پروژه‌های در دست اجرای مختلف را به بحث می‌گذاشتیم، و زمانیکه گروه فیلمسازان تاٴییدشان می‌کرد، آنها به تشکیلات دیوانسالارانه‌یی که عناصر فنی و بودجه لازم برای تولید را فراهم می‌آورد وابسته می‌گردیدند.

فیلمسازان به گروه‌های گوناگونی تقسیم می‌شوند: یک کارگاه مستند سازی، یک کارگاه فیلمهای بلند، یک کارگاه سینمای کودکان، کارگاههایی برای فعالیت روی مشکلات‌زنان، مشکلات کشاورزی، چادر آبادها و غیره. اینها مایه‌هایی بودند که در آن زمان ما را بخود مشغول می‌ساختند. می‌خواستیم این کارگاهها را به اولین مرحله‌ی پروژه‌ای بسیار چاه ـ طلبانه‌تر بدل سازیم. مسئله کارگاهها آموختن فن فیلم بود، که در عوض، افراد که چنین آموزشی دریافت می‌کردند به مراکز مختلف صنعتی در کشور می‌رفتند تا شگردهای اولیه را به افراد در کارخانه‌ها بیاموزند تا در نتیجه کارگران خود بتوانند گزارشهای فیلمی خود را تهیه کنند: به این خاطر که اطلاعاتی را که از افراد سطح بالاتر نمی‌ـ آمدند بدست آورنـــد و، همزمان، مشکلات خود را بیان کنند و افراد بالا دست خود را متذکر آنها سازند.

ه آیا ابتکار چنین عملی از خود شما ناشی شد، یا از رهنمودهای " وحدت خلق " بدست آمد؟

ـ فکر این قضیه‌ی کارگاهها از خود فیلمسازان آمد که خود در سینما " وحدت خلق " بودند و از آنجا که " ام. آی. آر" نیز در آنجا نماینده داشت، نمایندگی تمامی دست چپی‌ها را به عهده داشتند. اکثریت فیلمسازان پروژه را تاٴیید و با آن موافقت کردند.

مسلما" هم‌رایی‌ای مطلق وجود نداشت، تصمیمات ما به ندرت هم‌آرا بودند، چرا که طبیعی‌ست افراد طرز تلقی‌های متفاوتی داشتند. بعضی توسعه‌ی تولید فیلم مرسوم را ضروری‌تر می‌دانستند، آنها می‌خواستند نوع فیلمهایی بسازند که بر مردم بیش از حد ساده اثر می‌ـ گذارد: که نتایجی عینی برمی‌ـ انگیزد، روش ما برای انجام کارها، که بی‌نهایت آهسته‌تر بود، عینی نبود. بهرحال، بیشتر فیلمسازان شیلیایی از آن حمایت کردند.

ه طرز تلقی دولت چه بود؟

ـ دولت نظرات متفاوتی داشت. اولین وظیفه‌ی ما توضیح این امر به خود دولت بود که روش ما برای انجام کارها صحیح‌تر و مناسبتر است و اینکه ما در شرف گشودن یک راه واقعا" جدید و دموکراتیک به جلو هستیم. به هرجهت، گروهی از کارمندان دولت با پروژه مخالفت کردند که بحثهای شدیدی را برانگیخت. طی آنهاما فیلمسازان، تصمیم گرفتیم که بحث تنها از طریق به عمل آوردن چند تجربه، ساختن چند فیلم، خاتمه یابد. ما به کارمندان دولت گفتیم: " اداراتتان را حفظ کنید، تا آنجا که به ما مربوط می‌شود، ما می‌خواهیم چند فیلم بسازیم، زمانیکه تمام شدند و شما آنها را دیدید دوباره به بحث خواهیم پرداخت." بدبختانه، این بحث جدید هیچگاه بوقوع نپیوست، بدلیل توطئه‌ی ضد دولت البته!

ه از فیلمهای شیلیایی‌ای که ما قادر بوده‌ایم اینجا در فرانسه ببینیم، بنظرمان، در کل، رسید که فرآیند مردمی بدو طریق سازمانده شده بود، و آن عبارت بود از اینکه توده‌ها در آنها حضور داشتند یانه؟ آیا فیلمسازان شیلیایی متوجه این تفاوت بوده‌اند یا خیر؟

ـ ما بر ایجاد روندی در جهت پیشرفت آگاه بودیم، در نتیجه، در بدست آوردن نتایجی قطعی از اولین فیلمها بسیار مراقب بودیم، این می ـ توانست یک اشتباه باشد. در اولین دوره، تمامی فیلمهایی که در بردارنده‌ی عوامل بحث سیاسی بودند بدون شک بسیار مفید واقع می‌شدند. نوعی توافق عمومی درباره‌ی این امر میان فیلمسازان وجود داشت. روند پیشرفت، خود نوع فیلمهایی را که باید ساخته می‌ـ شدند تعقیب و مشخص می‌کرد. ما بیانیه‌ای منتشر کردیم، که متفق‌القول بوسیله‌ی تمامی فیلمسازان، امضاء شده بود که همراه با چیزهای دیگر بیان می‌کرد: ما تمامی مداخلات رسمی در سینما را رد می‌کنیم، ساختن هر تعداد فیلمی که لازم باشد، و گفتن هرآنچه که مردم

پشتیبانیش می‌کنند، ضروریست، سینمایی که از توده‌ها حمایت می‌کند و توده‌ها حمایتش می‌کنند تبدیل به حربه‌یی می‌شود، چرا که توده‌ها حرکت دهنده‌ی فرآیند اجتماعی هستند، فیلمسازانی که کارهایشان اقلیتهای کوچکی را مورد خطاب قرار می‌دهند به‌نحوی مهلک منزوی باقی می‌مانند. اینها بودند دیدگاههایی که به خاطرشان مبارزه می‌کردیم.

○ با این عقاید، شما "سرزمین موعود" را ساختید. آیا این فیلم، از لحاظ دیگر، به خواست توده‌ها که، محتاج بازخوانی تاریخ خودشان بودند. پاسخ داد؟

— مطلقا". تاریخ رسمی نوشته شده بوسیله‌ی بورژوازی مملوست از وقایع ناقصی که برای روشن‌سازی مبارزه‌ی طبقاتی بسیار مهمند: تمامی تاریخ رسمی، بعنوان کارکرد منافع بورژوازی نوشته و تفسیر شده. بنابراین عمل درست اینست که تمامی اسنادی را که مردم را در مبارزه نشان می‌دهند از نو بیرون بکشیم، و برای این کار باید به میان توده‌ها برویم زیرا در میان آنهاست که عناصر این تاریخ واقعی را خواهید یافت. با این وجود، فیلمساز هم سهمی شخصی دارد که باید انجام دهد، بالاتر از همه اجتناب از عناصری که از رسوم اجدادی (فولکلور) ریشه گرفته‌اند. او باید تمامی تجارب مبارزه‌ی طبقاتی را جمع‌آورد و راهی از تفکر بر آن بگشاید، باید آنها را دوباره در پرتو مارکسیسم بخواند، و بر پیشه‌ی سرکوب کننده‌ی بورژوازی که همیشه، و با همدستی ارتش، هر فرآیند آزادی مردمی را دد — خویانه از هم می‌گسلد تاءکید ورزد.

تا آنجا که این امر به من مربوط می‌شود، بیاد آوردن آنچه در ۱۹۳۲ اتفاق افتاد خود نحوه‌یی‌ست از خواندن زمان حال در شیلی، در شامگاه آن روز که توطئه اتفاق افتاد، و پیش‌بینی کردن آن. برای ساختن فیلم، گروه و من به ناحیه‌ای که وقایع در آن بوقوع پیوسته بود، رفتیم، ما با مردمی که در آنزمان زیسته بودند ارتباط برقرار کردیم، و آنها خاطراتشان را برایمان نقل کردند، ما تمامی وقایع را گرد آوردیم و اولین طرح فیلمنامه را آماده کردیم. آنها اظهار نظرها و انتقاداتی بیشمار را مطرح کردند، ما از آنها یادداشت برداشته و در پی‌آمدش فیلمنامه را اصلاح کردیم. ما تنها

خاطرات آنها را دوباره جان می‌بخشیدیم.

فیلم ما، مدیون آنها، با صحنه‌ها و تکه‌های جدید غنی شد، غیر ممکن است در یک فیلم تنها تمامی امکاناتی که این گونه همکاری فراهم می‌آورد را به بحث گرفت، باید عمیقا" به درونش رفت و آنرا بر مبنای گفتگوی دایمی توسعه داد.

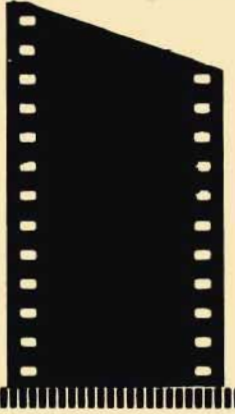
○ فیلم شما تنها فیلمی از تمام تولیدات شیلیایی‌ست که خود را به بررسی چگونگی اینکه هم بخشی فرهنگ مردمی قادرست روند فیلم را غنی سازد، و چگونه می‌تواند به مسئله‌ی از پرده‌ی راز درآوردن سیاست کمک نماید، مربوط می‌داند.

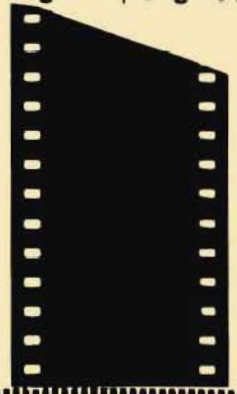
— سنتها و فرهنگ مردمی شکلهایی‌اند که مردم در طول سالهای مدید مبارزه خلق کرده‌اند، بدون هیچ شکی، این

یکی از طرق رد نمونه‌های فرهنگی‌خارجی‌ست. این نماد — های قدیمی که الیگارشی خود بدست فراموشی سپرده، زمانیکه مردم برای پیراستن روایتی شفاهی یا به تصویر درآوردن یک سنت به کارشان می‌گیرند معنایی کاملا" متفاوت می‌یابند، و از آنجا که آنها به تاءثیرگذاردن بر زندگی مردم ادامه می‌دهند، باید از خطر نابودی نجاتشان داد و نیروی واقعی و اهمیت انقلابیشان را بهشان باز — گرداند. من فکر می‌کنم نباید عوامل تصورات مردمی را، که عوامل مبارزه‌ی طبقاتی — اند، بدست بورژوازی که بهشان معنای برگزیده‌ی خویش را بخشیده و به سنت آباء و اجدادی‌ای (فولکلوری) ناب بدلشان می‌کند واگذارد.

○ آیا فکر می‌کنید امکان دارد از منابع هالیوود بهره برده ازشان بر علیه آن استفاده کرد؟ ما این مسئله را برایتان مطرح کردیم به این دلیل که در فرانسه گوشه‌ای از سینمای مبارز وجود دارد، با تصوراتی با نقوا، که استفاده از این منابع را به‌علت وحشت از بدام افتادن در ساختار روایتی‌ای که نوعی هالیوودی‌ست تنفرانگیز می — یابد.

— اگر فیلمسازی، ادراکی روشن از آنچه می‌خواهد انجام دهد داشته باشد، و اگر به وجدان سیاسی‌اش مطمئن باشد، مقادیر متنابهی از منابع فنی وجود دارند که تنها می‌توانند کمکش کنند. کارش سهلتر خواهد گشت. البته وی نباید به این منابع امکان دهد به او چیره شوند. اگر فاقد آنها بود باید به دوربینی روی دست، و فیلم





۱۶ میلیمتری متوسل شود. این مشکلی اساسی نیست. می‌توانم نمونه‌ای از دو فیلم را که به دو روش کاملا" متفاوت ساخته شده‌اند برایتان ذکر کنم: "سرزمین موعود" و "شجاعت مردم" ساخته‌ی "خورخه سن خینس"، هرچند، محتواهایشان بهم شبیه‌اند، و رابطه‌ای قوی بین آنها وجود دارد. این حرکت دوربین یا بالا بردن آن نیست که محتوای یک فیلم را تغییر می‌دهد. نکته‌ی اساسی، روشنی، و وضوح سیاسی فیلمساز و روشی است که فیلم می‌گیرد.

○ ما همچنین بین طرز تلقی‌های شما و "سن خینس" قصدی مشترک در رهاسازی تاریخ و تبدیلش، از طریق فیلمهایتان، به نوعی خاطره‌ی مردم می — بینیم.

— "سن خینس" و من مدام در تماسیم. تقسیم بندی‌ای که معمولا" بین سینمای شیلی، بولیوی یا برزیل بوجود می‌آید، کاملا" قراردادی‌ست، چرا که جریانی مشترک در بین بیشتر کارگردانان آمریکای لاتین وجود دارد. تمامی تکامل من به‌عنوان یک فیلمساز، در رابطه‌ی دائمی با افرادی مثل "سن‌خینس"، "روشا"، کارگردانان کوبایی و غیره شکل گرفت.

○ آیا "سینمای نو"، کار "روشا" بخصوص، بر بازتابهای شما بر نشانه‌های فرهنگ مردمی اثر گذارده؟

— چیزی که در این مورد با "روشا" اتفاق می‌افتد اینست که وی از منابع فرهنگ مردمی تغذیه می‌کند و من نیز همان را انجام می‌دهم. ما پسران یک پدر و مادریم، زیرا آمریکای لاتین تاریخی یکسان دارد. از اینجاست که تشابهات ریشه می — گیرند، مردمان ما سفاکانه در جهت منافع امپریالیسم خرد شده‌اند، اما آنها ارتباطی زیرزمینی را بین خود حفظ کرده‌اند. به این دلیل نشانه — هایی که نمادگرایی‌های مردمی را در برزیل ایجاد کرده‌اند در شیلی یا هرجای دیگر نیز یافت می‌شوند و یا بالعکس.

طبق این گفته "روشا" اولین فیلمساز آمریکای لاتین بود که می‌دانست چطور این نمادگرایی را به روشی سیاسی بدل کند، و بر این منوال او مسلما" راهی به جلو گشود. اولین فیلمهای "روشا" نقش بی‌نهایت مهمی را در تاریخ سینمای آمریکای لاتین ایفا کرد، به این علت که در چشم ما آنها نمونه‌های سینمای خارجی را از مد افتاده می — نمودند، مدیون آنها ما متوجه شدیم که این نمونه‌های قدیمی

دیگر پایدار نیستند، و از آن پس ضروری بود که نمونه‌های آمریکای لاتین را بیابیم.

• بهرحال دیگر فیلمسازان شیلیایی، همانند "هلیو سوبو"، برای نمونه، به استفاده از الگوهای اروپایی یا آمریکایی، به جهت درک عمومی‌ای بیشتر، ادامه می‌دهند، با این دستاویز که توده‌ی شیلیایی بالاتر از همه از خرده بورژوازی یا فرهنگ ریشه می‌گیرد. شما چطور تفاوت بین طرز تلقی خود و از آن آنها را توجیه می‌کنید؟

— بین کسی که از بالای بالکونی بر توده‌ها نگریسته و برگچه‌هایی بر آنها می‌اندازد، و کسی که خود را در دل توده‌ها یافته، و سعی در مساعدت و تغییر خود برای تبدیل شدن به یکی از آنها می‌کند تفاوتی وجود دارد. در نتیجه مفاکی عمیق بین دو طرز تلقی بوجود می‌آید، از آنجا که روش خطابشان به مردم بنحوی افراطی متفاوت می‌باشد.

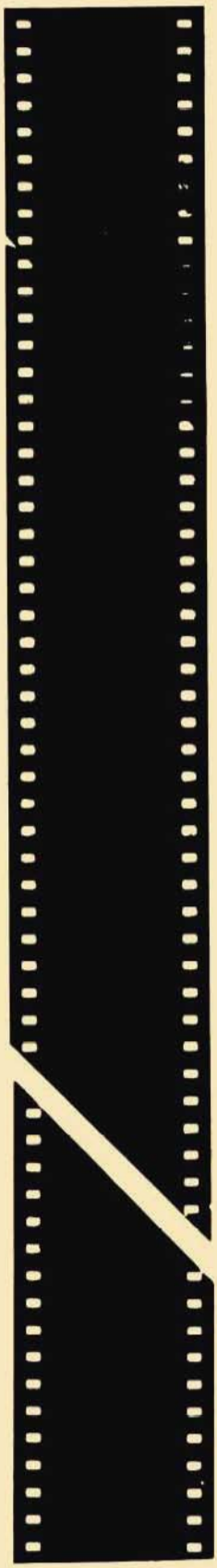
• چطور کسی فیلمی در تبعید می‌سازد؟ بخصوص، چطور شخصی احساسش برای فرهنگ مردمی را زنده نگه می‌دارد؟

— من شخصاً، در مکزیکو زندگی می‌کنم که نوعی چهارراه است که‌تمامی فرهنگهای مردمی آمریکای لاتین در آن بهم می‌رسند و می‌خواهم به کارم در ارتباط با مردم مکزیک ادامه دهم، مطمئنم که این امر تجربه‌ام را غنی می‌سازد. باید با مشکلاتی مواجه گردم که حلشان در سرزمینی آشنا و مردمی آشنا آسانتر می‌بود. بهرحال می‌خواهم خطم را ادامه دهم. موردهای بسیاری وجود دارد از فیلمسازان تبعیدی آمریکای لاتین، که به تولید کارهایی با اهمیت زیاد برای پیشرفت سیاسی‌مان ادامه داده‌اند که، با این حال، در مملکت خودشان ساخته نشده‌اند. فکر می‌کنم از این پس آنچه مورد نیاز است نظم بیشتر، مطالعه و کار است، و نیز تماس بیشتر با مردم، با کوششی درجهت بازتاباندن نتیجه‌ی تمامی سعی‌هایمان در فیلمهایمان.

هرچه پیش آمد، باز، یک چیز بروشنی در ذهنم باقی ماند: نیاز خدمت به جنبش مردم. بر این مبنای بسیار ساده است که ما باید کارهای آینده‌مان را بنا نهیم.

برگرفته از "کایه دو سینما"
سال ۱۹۷۴

— "نامه‌های ماروزیا"، آخرین فیلم "میگوئل لیتین"، محصول سال ۱۹۷۶، ماه گذشته در کانون فیلم به نمایش درآمد و هم اکنون دوبله شده انتظار اکران عمومی را می‌کشد.



* برای ساختن فیلم سیاسی، امروز باید اسباب بزرگی را جمع کرد. اسباب بزرگی عبارت است از در اختیار داشتن یک کارگردان که نسبتاً" شهرت سیاسی و معهد دارد: شهرت سیاسی "لینین" حداقل "سعیدی" بودنش است.

از سال ۱۹۷۳ که حکومت "سالوادور آلنده" — که در دوره‌ی او "لینین" مدیر "شیلی فیلم" شد — را برچیدند، "لینین" در مکزیک کار می‌کند. دوره‌ی فعالیت‌های آبرای‌اش هم بسیاری از کارهای "پینتر" و "میلر" و "برشت" و نمایشنامه‌نویسان "معهد" آمریکای لاتین را به روی سن آورده است. برای "سرزمین‌موعود"، فیلم قبلی‌اش، در ۱۹۷۴ جایزه "ژرژ سادول" را بعنوان بهترین فیلم خارجی نیز گرفته است. خب این کارگردانش. مورد بعدی دراختیار داشتن یک یا چند هنرپیشه است که باصطلاح خودشان را وقف سینمای سیاسی کرده‌اند. "جیان ماریا ولونته" چطور است؟ از او بهتر پیدا نمی‌شود. بسیار خب آهنگساز چطور؟ "میکیس تئودوراکیس"؟ عالی است از این بهتر نمی‌شود. موضوع، خب مکزیک که دیگر کوچکترین اشکالی ندارد! (علامت تعجب از "دفترهای سینما"ست)، همان شیلی دوباره گرفتار شده را یقه‌اش را بگیرید. اما ممکن است دردسرهای سیاسی پیش بیاید بهتر است به "امروز" شیلی کار نداشته باشید. و بنابراین قصه برمی‌گردد به کارگران یک معدن نیترات در شیلی ۱۹۰۷.

با بحال فیلمی با این همه حماقت و خون ساخته نشده است. با اینهمه شعار و تخیلات شاعرانه درباره‌ی مبارزات طبقاتی. بابحال حتی اینقدر موضوع را — ضمن اینکه می‌خواهد تاکید کند نه — سانتیمانتال سر هم نکرده‌اند. بابحال به این بی‌معرفتی سینما را دستاویز نکرده‌اند. نه این فیلم و نه هیچ فیلم دیگری نه فقط از تماشاگر یک جوان وینتامی نمی‌سازد، یک آزاده آمریکایی نمی‌سازد بلکه وادارش می‌کند بیشتر به این جناحهای هنرمندانه چپ و راست بخندد. اصلاً" این واقعاً" نهایت خوش‌بینانه تصور کردن است، خوش بینی دیوانه‌وار که فکر کنند با این فیلم‌ها هم می‌توان آگاهی سیاسی فراهم کرد. این فیلم را باید در فستیوال "مسکو" عرضه می‌کردند و جایزه اول می‌دادند یا "کارلو واری". باءسف تماشاگر از بی‌شرف بودن فیلم نیست از ساده‌لوحی فیلمساز است. آدمی واقعاً" دلش بدرد می‌آید که به هرچه که حول و حوش "حق" ساخته می‌شود بد بگوید، اما چاره چیست. این فیلمها نه سند سیاسی است نه اسناد سینمایی‌ست و نه یک اعتراض در هنر حل شده. و نه گرهی از مشکلی باز می‌کند فقط، آخیش راحت شدم‌دارد آنهم برای فیلمسازان و نه حتی تماشاگر عقده‌مند.

کجای دنیا در تحت شرایط دست نشاندگی یک سیستم سرمایه‌داری استثماری که یک مشت سرمایه‌دار خارجی و داخلی حقوق بده نظامیان بوده‌اند و نگهدارنده‌ی سیستم، قرار بوده که نظامی‌ها، پلیس‌ها، ... به آدمهای طاغی و عصیان کننده — که ضمناً" درد به آنجایشان رسیده که بوی باریکی از پشت خرخره می‌برند — الصفات "برباند راسلی" پیدا کنند و به مردم ادکلن بزنند و با بچه‌هایشان عروسک بازی کنند؟

در چنین شرایطی اگر پلیس سواره نظام کارگران شورشی یک معدن را به رگبار نبندد و اعدام و سرباران نکند باید فرستادشان برای معاینه پزشک روانی. این حکایت تاریخ است یعنی حکایتی است در چهارچوب تاریخ اما خدا می‌داند چه میزان ناچیزی از آن قابل اسناد است و مبالغه کردن در نمایش خشونت و سعیت هم دیگر خیلی دستمالی شده. واقعاً" در پایان این فیلم فقط اظهار باءسف لازم است. یعنی یک آگهی تسلیت برای کسانی که به این اسادی می‌توانند گریه کنند و دل بسوزانند. صد البته آقای "لینین" تعمیم ذهنی قضیه را خواستار و مدعی هستند و شیلی آغاز قرن را از یک دهکده به پهنای شیلی‌ی معاصر تشبیه می‌سازند. این کارها مالیات ندارد هیچکس هم از آدمیزاد نمی‌خواهد که اشانش کنی. تازه در این دنیای "هیپوکریت" و "سوفسطایی" همه چیز ضد خودش را هم معنی می‌دهد چه برسد به تعمیم و این ... اما مدتهاست که دیگر در این فیلم سیاسی‌های روزنامه‌ای، حزبی، قطع‌نامه‌ای، اعلامیه‌ای که از یک‌طرف از عین تاریخ فرسنگها فاصله دارد و از طرف دیگر مدعی "بلافاصلگی"ست بوی کت امثال بنده نمی‌رود که نمی رود که نمی‌رود. البته این مطلب ارتباطی به آرزو برای موفقیت و زندگی بهتر برای تمام ملل آمریکای لاتین ندارد که واقعاً" هر انسانی آرزومند آنست!! (باز علامت تعجب از "دفترهای سینما"ست).

فریدون معزی‌مقدم، ۱۳۵۵

* امکان نمایش دوباره‌ی فیلمهای کیمیایی ....

یک مسئله چند و چند باره

بمناسبت نمایش چندباره فیلمهای کیمیائی

بویژه

در شرایطی که از بسیاری از مسایل و لایه‌های ظاهرا" سیاسی/ اجتماعی رفع توهم شده و در نتیجه راحت‌تر می‌توان ــ بی که صاحب برخی مشکلات و محدودیت ــ های بیانی بوددر مورد آنها حرف زد و نوشت . بعبارت دیگر، پرداختن به سینمای کیمیایی نه صرفا" بدلیل نفس این سینما و شخص فیلمساز است، و نه حتی " غرض، طرح چندین و چند پاره‌ی مساله‌ی سینمای " کیمیایی " (اگر مساءله‌یی همچنان وجود داشته باشد، که شک داریم باشد) نیست" که دلیل عمده و اصلی آن البته، پرداختن و نگاه، اصلا" به طرز تلقی عمومی از سینما در ایران است، و روشن کردن این نکته که، چرا برغم اقبال عمومی فیلمهای کیمیایی در نزد منتقد (و فیلمسازان دیگر !) و تماشاگران جواب مثبت و قابل توجه گیشه در قبول فیلمهای وی ــ و طی مسیری آمیخته به موفقیت در این سینما ــ اما، سینمای کیمیایی همچنان بی‌چهره، بی هویت و خالی از عناصر و دستمایه‌های ملی‌ست، فیلمساز بدون درک ماهیت "سینما" ــ دقیقا" به تکرار و بازسازی همه‌ی حرفهای موجود در حیطه‌ی تفکر سینمای ایران در ابعاد و چهره‌های گوناگون خود، می‌پردازد ــ بی هیچ تفاوتی در آنچه که بعنوان دستمایه مورد کاربرد و استفاده‌ی وی و یا فیلمسازان دیگر این سرزمین قرار می‌گیرد.

از اینهمه، طبعا" باید به توضیح‌ها رسید.

توضیح مستلزم قدری بازگشت به گذشته است، اینکه واقعیت اینست : اولین آشنایی‌های جدی با سینما برای نسل من با همین باصطلاح سینمای جدیدی‌ست که در سالهای ۴۸/۴۷ پا می‌گیرد و ادامه پیدا می‌کند، و در این مسیر شکل عوض می‌کند و پر اداتر می‌شود و اشکال و راههای فریب را می‌آموزد و بکار می‌برد و فرمول‌های جدیدی را " کشف " و " اختراع " ــ حتی ــ می‌کند.

کنکاش در مسیر کاری " مسعود کیمیایی" فیلمساز باصطلاح " مطرح " سینمای ایران، برای هر فرد علاقمندی که در اینجا ــ دست کم ــ با بدیهی‌ترین و ابتدایی‌ترین اصول " سینما " آشنا باشد و در ضمن به سینما بطور جدی نگاه کند، مبین این نکته است که، " سینمای کیمیایی " سینمای بسیار بدی‌ست، و در توضیح این نکته : و در شکلی بسط یافته‌تر، کیمیایی یک فیلمساز متوسط بد است . می‌نویسم " سینمای کیمیایی "، چرا که در یک فاصله‌ی ده ساله ــ ی ۵۸/۴۸ ــ که وی موفق به ساختن ده فیلم (۱) در محیط حرفه‌ایی‌ی سینمای ایران می‌گردد، و برغم عدم تفاوت، و در نتیجه عدم تمایز، طرز تلقی وی از " سینما " از دیگر " دست اندر کاران " سینما در این سرزمین ــ و طبعا" یکسان بودن ساختمان فیلم‌ها و شکل ساختاری این فیلمها و درنهایت، جهت یکسویه‌ی تمامی فیلمها ــ در محتوای منحط و فریبکار خود ــ وحتی‌بدلیل تمام دعواها و حرفهای بیان شده از سوی "فیلمساز" ، " تهیه کننده "، " منتقد " ، تماشاگر و ... در اطراف فیلمهای کیمیایی اما، در هر حال نکته انکار نکردنی در مورد کیمیایی اینست که، جریان فیلمسازی وی با خود صفت مشخصه‌یی را همراه آورد که باصطلاح " سینمای کیمیایی " (۲) مشخص می‌شد!

° " مسعود کیمیایی " با اولین فیلم خود " بیگانه بیا " ، و در آن لحظه از حیات سینمای ایران، هیچ تفاوتی از ماهیت تفکر خود و طرز تلقی‌اش از رسانه (مدیوم)ی " سینما " با دیگران نشان نمی‌دهد.

ــ " دیگران "ی که در نهایت، و ماهیت کار، تفاوتی با یکدیگر نشان نمی‌دهند: " خاچیکیان" یا " یاسمی " ! هر دو از عوامل و دستمایه‌های سنتی سخیف تثبیت شده‌ی موجود و مستعمل (هرچند ظاهرا" در دو " شکل " متفاوت)، در جهت تحمیق هرچه بیشتر مردم استفاده می‌کنند. (اگر بتوان ــ هرچند مشکل است ــ باور کرد که خاچکیان در کمال صداقت و صمیمیت و شور و هیجان و عشق به سینما در تحمیق مردم و در جازدن فرهنگی آنها سهم داشته و درواقع ، خود علاوه بر قربانی شدن، قربانی نیز می‌کرده است اما، در مورد مثلا" "یاسمی" این نکته کمی تغییر می‌کند ــ و یا مثلا" در مورد " دکتر اسماعیل کوشان"). ــ)

اساس سینمای کیمیایی با همان فیلم اول بر مبنای " حادثه " بنا می‌شود، و در شکلی بشدت کلیشه‌یی ــ در ادامه ــ عرضه می‌گردد. تا آنجا که شکلی از " انتخاب" کیمیایی از برش و وجهی از زندگی طرح می‌گردد، به تمایلات عاطفی و تاءثرات ذهنی‌اش از زندگی ربط می‌یابد، اما در لحظه‌یی که این انتخاب درکانال و راهی برای تعریف وبیان می‌گنجد، سخت دچار تشتت و پراکندگی‌می‌شود. و این‌همه، در ابتدای‌امر، ازفیلمنامه‌ی نامربوط و بشدت آشفته‌ی‌اثرمی‌آید. گذشته‌از این مرحله اما، آنچه‌که‌بطورعینی شاهدش‌هستیم، ساختمان بشدت‌پریشان و گیج فیلم است . یعنی چون طبعا" از آنجا که کیمیایی برای بیان حرفهایش (تا آن حد که به انتخابش در مورد شکلی، مرحله‌یی، قالبی از یک زندگی مربوط می‌شود.) لزوما" باید ساختمانی منطقی برای بیان حرفها به چارچوب کار بدهد تا آنرا در شکلی نمایشی عرضه کند. ــ که می‌بینیم ، چارچوب انتخاب شده‌ی ساختمان فیلم، نه تنها با فیلمفارسی‌های دیگر تفاوتی ندارد، که در بسیاری از لحظات ناموفق‌تر هم جلوه می‌کند! (مقایسه کنید این فیلم را با فیلمهای گوناگون از سینمای ایران ــ که تنها در " شکل " اثر با هم متفاوتند: " مردها و جاده‌ها " (ناصر ملک مطیعی)، " انسانها " (میثاقیه)، "خداحافظ تهران " و " دلهره " (خاچکیان)، " بلبل مزرعه " (مجید محسنی)، "گنج قارون" (یاسمی) و ...)

یعنی علاوه بر اینکه در قیاس با آن فیلمها هیچ مزیتی ندارد، که حتی فیلمساز در بیان قصه‌ی ساده‌ی ــ هر چند پر پیچ و خم ــ خود ناتوان می‌نماید.

کارگردان جوان ما در همان ابتدای کار در جهت بزرگ جلوه دادن کار، مشخص نمودن تفاوت و وجه تمایز (حالا اگر

پوشاندن و عجز و ناتوانی در " ساختن" فیلم را نادیده بگیریم .) به تمهیدهای مختلف متوسل می‌شود. از جمله نمادگرایی، و پناه در استعاره جستن ــ (کماکان این نکته نیز به کنار که کارگردان چگونگی پرداخت " نماد" در یک اثر را مطلقا" بد فهمیده و نمادها به هیچ کاری نمی‌آیند الا سوزناک کردن قضیه و روشنفکر نشان دادن کارگردان جوان ! و این یعنی نمادگرایی مبتذل و سطحی ــ که تازه این نمادگرایی مطلقا" در ذهن کارگردان جوان شکلی منطقی و جا افتاده و وابسته به ماهیت " قصه"ی فیلم (در ابتدای امر، و در مرحله‌ی بعد که درواقع اعلام " حضور" کارگردان است از طریق پرداخت تصویری:) و شکل صحنه پردازی (میزانسن) آن ــ ندارد.

اینکونه است که کارگردان بطرز رقت ــ انگیزی تلاش می‌کند تا صرفا" از طریق بیانات و افاضات ادبی و دیالوگهای (مثلا") شدیدا" دارای بار عاطفی و اشک انگیز، و در عین حال لابد عمیقه و از طریق خلاصه کردن " سینما " در " پیام‌ها"ی اجتماعی و حتی تصویرهایی که به " عکس‌ها "ی بی بعد و سطح می‌مانند، به مقصود خود برسد که ظاهرا" باید بیان مقداری حرف و شعار و جهان ــ بینی کارگردان، بوسیله‌ی طرح ریزی و جان بخشیدن به یک " موقعیت " باشد.

فیلم پر است از مسایلی که ذکر شد.

رجوع دادن تماشاگری که فیلم را دیده و خوانده، به تمام صحنه‌هایی که دوربین بطور نامنظمی درست از چهره‌ها ارائه می‌دهد، یا برای بیان مثلا" حرفهای عمیقه‌ی اجتماعی (و یا بهتر است اصلا" مبه به خشخاش نکداریم و فکر کنیم مطلقا" چنین قصدی در بین نبوده، و حرفها، صرفا" در حد طرح یک قصه‌ی ساده، و در شکلی، تصویر یک " رابطه" قرار بوده که کار کند) به جعل یک " موقعیت " می‌پردازد، احتمالا" روشن کننده‌ی کل طرز تلقی " کارگردان " فوق از " سینما" در لحظه‌ی‌ست که " فیلم " را می‌سازد.

توضیح می‌دهم : یک مثال، از یک صحنه:

... از این دست است (مثلا") شکل استفاده‌ی غلط کیمیایی از یک موقعیت ساده‌ی مکان (اتاق :) ، هنگامی که قهرمان زن فیلم در بحثی به " رندان " و ... اشاره دارد. دوربین در این صحنه صرفا" به بیان و تصویر موقعیت قهرمانان فیلم اکتفا نمی‌کند (احتمالا" از آنجا که دیگر حالا می‌دانیم اینهمه برای پوشاندن عجز و ناتوانی است) بنابراین، از عاملی: صفه‌های بحثخواب (که در شکل عادی خود جزو واقعیت وجودی صحنه و دخیل در ساختن " فضا" ست و هیچگونه بار اضافی بحثی را نیز یدک نمی‌کشد، و براستی هم، هویت و واقعیتی ــ جز واقعیت خودش : صفه‌ی بحثخواب بودن ــ ساخته ــ و در واقع، " جعل " ــ نمی‌شود) برای توضیح هرچه بیشتر استفاده می‌شود. گذشته از عجزی که به آن اشاره شد، کیمیایی برای پوشاندن ضعف کار، مبادرت به توضیحات می‌کند مثلا" از طریق تصویر : نما از میله‌ها، زن در به صحنه و پشت میله‌ها ... و یادمان باشد حرفی که در لحظه به زبان سلیس فارسی (ادبی البته) بیان می‌شود، در مورد " زندان " است. و اینچنین است آسان برای بیان، و اینچنین است دیدن سینما و طرز تلقی از آن. ــ که به ابتذال تصویری می‌رسد.

چرا که کارگردان، همین موقعیت و بزعم خودش صحنه پردازی (میزانسن) را تعمیم داده، در چندنمای دیگر نیز شخصیت‌های حاضر در صحنه‌ی فوق را از ورای همان میله‌های کذایی نشان می‌دهد. بی که این میزانسن مبین حرف (و حتی ــ پیام)ی باشد. بنابراین، نه‌تنها تعادل سطحی صحنه (حتی در همان حد بشدت بد کار سده‌اش، که به آن اشاره کردم.) بهم می‌خورد که موجب می‌شود کارگردان، یک موقعیت ساده‌ی ابتدایی را به این راحتی از کف داده، به تناقض کوبی در نماهای مختلف برسد. (حالا دیگر ــ اصلا" ــ در این نکته شک نمی‌کنیم که آیا " فیلمنامه‌نویس" / " کارگردان" ما حتی در نمای ابتدایی نیز نمی‌دانسته دارد حه‌کار می‌کند، و در واقع نما (ی زن از پشت میله‌ها) نه براساس یک موقعیت فکر شده برداشته شده؟ ــ حالا " بد " بودن خود نما و چگونگی پرداخت آن به کنار ــ)

و حتی قضیه‌ی کبوترهای یکی از قهرمانان داستان فیلم : " امیر احمد " ــ و ... بهتر است اصلا" حرف از " سینما" بزنیم . چون " سینمای کیمیایی " در این لحظه شروع عبارت است از مقداری حادثه / بی هیچ علت و زمینه‌ی عینی برای رخداد حوادث . و این همه ، البته متضمن کلی حرف و شعار و افاضات و طرح مسایل عمیقه است.

شکل " نمادگرایی" را که دیدیم. می‌ماند شعارها و افاضات " فیلمنامه نویس" / " کارگردان " که، بقدری زیاد است و سوار بر فیلم که جابجا در سراسر آن (البته باید نوشت در سراسر حرفهای حکمایی قهرمانان داستان فیلم) بطرز وحشتناکی پراکنده است. از صحنه‌ی صرف عدا در اوایل فیلم و چرخش سرگردان دوربین بر چهره‌ی آدمها که سرکرم بحث عمیقی در مورد رندکی (و تمثیل قاب خالی و قاب برعکس، و دنیای ارواح) و ... هستند. تا صحنه بحث امیر احمد با دوستش درمورد " رندکی" (و طبعا" مسایل اجتماعی) تا صحنه‌یی که زن از عشقبازی با امیر محمود امتناع می‌ورزد و تا صحنه معارله و ... که، همه براساس رابطه‌ی کلامی‌ست که ساخته می‌شود (یا در واقع ساخته نمی‌شود.) و ... چیزی که نیست ، سینماست.

کقسیم خیلی در این حد هم، وقوع " حادثه " نیز بی هیچ علت و زمینه‌ی عینی برای رخداد حوادث است: تمام واکنشهای شخصیت‌های فیلم مطلقا" بدون علت بوده و زمینه خیلی و کنترل آن‌نیز. مثلا" :

سفر ناگهانی امیر محمود به خارج. اصلا" برکسیس و طبعا" تمام حوادث مبانی فیلم، مربوط به صحنه‌های بحث، و سینمایی (و حادثه‌ی این صحنه : برخورد زن و امیر احمد) ، قصد خودکشی زن، نجاتش توسط مرد ، ازدواج و ... تا پایان فیلم که هیچیک از اتفاقات و حوادث (فهرست‌وار ذکر شده در بالا) علت ندارد.

نمی‌نویسم " علت سینمایی " و منطق تصویری. سخت نگیریم ، که حتی علت ساده‌ی یک داستان ساده‌ی عشقی، و برخوردها و روابط برآمده از چنین محملی.

فیلم بنابراین فاقد " ساختمان " است و صرفا" از طریق حوادث اتفاقی‌ست که شکل می‌گیرد. کارگردان برای بیان حرفهایش توضیحات، و طبعا" صحنه‌های بسیاری را تلف می‌کند. (برغم این می‌بینیم که مطلقا" به نتیجه نمی‌رسند و گویای هیچ چیز نیستند.) بنابراین، فیلم را صحنه‌های زاید آنقدر انباشته می‌کند که کارگردان برای توضیح صحنه‌های پیشین، به توضیحات جدیدتر (و در نتیجه، اضافی) می‌رسد.

کیمیایی در همین اولین " قدم " خود به شکستی کامل و مطلق می‌رسد. هرچند " قدم بازسازی سینمای واقعی ایرانی می‌گویند که بوسیله‌ی یک کارگردان جوان باید برداشته شود ... و برای برداشتن این قدم حیلی‌ها پای خود را بلند کردند، اما وقتی بزمین گذاشتند ، پشت سر خود بودند." و کیمیایی نیز جزو همان " خیلی‌ها " محسوب می‌شود. بنابراین، " چشم‌امید به آینده " داشتن نیز آرزوی بیهوده‌یی بوده است. چه، " قیصر " این نکته را به اثبات می‌رساند.

* قیصر بطرز حیرت‌انگیزی سر فصل نوینی در تاریخ سینمای ایران می‌گشاید. فصلی که انباشته از سطحی ترین فیلمها در اطراف "جاهل‌ها" ، تبهکاران، بزهکاران، الوات و فواحش می‌گردد. و این همه، به یمن وجود " قیصر " بوجود می‌آید و شکل می‌گیرد. صحبت در اطراف این مساله که خب، گناه سازنده‌ی قیصر چیست و ... دیگر مدتی‌است کهنه شده و جواب اینست که در همین زمان فیلم "گاو" هم در اکران عمومی مورد اقبال روشنفکران و مردم قرار می‌گیرد. چرا هیچ موج و جریان ویژه‌ای در پی‌آمد آن شکل نمی‌گیرد؟ در ساده‌ترین بیان، قیصر نهفته‌ترین و غریزی‌ترین احساسات و زمینه‌ی تعقل تماشاگران آنزمان را نشانه می‌گیرد، و به هدف می‌زند.

ابتدایی‌ترین شناخت در مورد چگونگی رشد سرطانی و خالی از محتوای جامعه در دهه‌ی فوق، و رواج طرحی از زندگی انگل وار و واسطه‌گری، و بوجود آمدن قشر عظیم طفیلی‌یی که در اجتماع پرسه می‌زنند و می‌روند که با گسترش روزافزون خود به اشاعه‌ی اخلاق و فرهنگ و خصوصیات ویژه‌ی " لمپنیسم " بطورجدی دامن زنند می‌تواند به زعم فیلمساز ــ محرک خوبی برای پرداختن به این قشر و مطرح کردنش در جامعه باشد. لازم به یادآوری است که بیش از " قیصر " البته، زمینه‌ی عمومی آثار سینمای ایران بر محورزندگی همین قشر دور می‌زند، لیکن قیصر با حفظ خصوصیات و ساختمان آن نوع فیلمها، تنها با افزودن خصوصیاتی جدید و دور ریختن مقداری از کلیشه‌های بسیار بی‌رمق

دستمال شده‌ی فیلمفارسی‌ها، و گرفتن همان طرح اولیه‌ی کار شده در سینمای فارسی و پرداخت بظاهر مهیج در زمینه‌ی اثر، موفق به جلب تماشاگر فاقد فرهنگ سینمایی می‌شود. جلب توجه روشنفکران نیز البته از آن قماش دعواها و جنجالهای کاذبی است که به فیلم افزوده می‌شود. در واقع استقبال طبقه‌ی متوسط شهرنشین ایرانی از فیلم به عنوان استقبال روشنفکران جا زده می‌شود. جز این، تاءثیر و نفوذ رفقا و منتقدین آشنای کیمیایی که درواقع با واسطه قرار دادن " کیمیایی "، به نوعی مطرح کردن خود در جامعه دست می‌یازند ــ تاءثیری بسزا در جنجالهای اطراف فیلم ــ و نه خود " فیلم " ــ دارد. از اینرو است که " کیمیایی " در فیلم بعدی خود هیچ تحولی نشان نمی‌دهد.

از آنجا که " رضا موتوری " در ساختمان، و شکل کار سازنده‌ی آن با دستمایه‌ی آشنای " قیصر "، طریقی موازی می‌یابد، و به رغم این به شکست می‌انجامد، و نیز به این جهت که بررسی ما، در وجهی مختصر ادامه می‌یابد، و مطلقا" جنبه‌ی بررسی زمینه‌ی جامعه شناسی و روانشناسی اجتماعی فیلمهای فوق (با توجه به زمان ساخته شدنشان واین امر که در مورد فیلم‌های فوق بسیار نوشته شده و مورد بحث قرار گرفته) را در بر نمی‌گیرد، بنابراین و بنا به همه‌ی حرفهایی که عنوان شد، در ادامه‌ی نوشته، به کلیاتی در زمینه‌ی دو فیلم فوق اکتفا می‌شود.

" قیصر " و " رضا موتوری " در طرح اولیه‌ی " فیلمنامه"ی کیمیایی هردو دچار یک اشکال عمده هستند : ضعف شخصیت ــ پردازی . هر دو فیلم پر است از اداها و شعارهای باب طبع دل خوش کن. صحنه‌های مطلقا" فاقد معنا و علت سینمایی. " قیصر" طرحی کاذب و دروغین از " واقعیت " ارائه می‌داد، و برغم ادعای ظاهری‌اش، از " مردم " نمی‌گفت. شخصیت " قیصر " طرحی رنگ پریده و کاذب از واقعیتی مسخ شده را در قالب حادثه‌ای با شور و هیجان ارائه می‌داد. در پی تجاوز به خواهر قیصر و خودکشی وی، قیصر وارد معرکه شده، در جستجوی برادران متجاوز، به چهار قتل مبادرت می‌کند. فصول قتل‌ها نقطه‌ی مرکزی فیلم را تشکیل می‌دهد، و حوادث میانی در واقع پلی‌ست برای اتصال این فصلها ــ که مشکل فیلمسازی کیمیایی از همین نقطه آغاز می‌شود ــ قیصر در ساختمان خود ناقص است. چه، فکر فیلم اصولا" برمبنای قتلهای غیر متعارفی (در سینمای ایران) بنا شده که فیلمساز بیشترین تاءثیر را از صحنه‌های فوق اخذ می‌کند. در این مسیر، اساس شخصیت قیصر بهیچوجه بعدی منطقی نمی‌یابد. ترفندهای کیمیایی برای بیان مسایل ذهنی‌اش فقط در حد یک عامل مجزا کار می‌کنند و در خود تمام می‌شوند. اشاره به شاهنامه‌یی که بسته می‌شود، ماهی‌های درحال احتضار، و تکیه بر عامل روانی حرکت به قصد انجام عمل از طریق نشان دادن پاشنه‌ی کفش و اشارات پنهان و به‌زور تحمیل شده‌ی مذهبی به فیلم و . . . را می‌توان بسادگی از فیلم حذف کرد و کماکان هیچ چیز را از دست نداد.

همچنین است اگر صحنه‌های زایدی را که از آن طریق کیمیایی مقدمه چینی‌های طولانی خود را به انجام می‌رساند، تا عامل حرکت و ادامه‌ی ساختمان فیلم در فصل بعد را بوجود آورده باشد ــ را هم از فیلم حذف کنیم، مطلقا" اتفاقی نمی‌افتد : صحنه‌ی مقدمه‌ی فیلم و شرح تجاوز، بیمارستان و . . . (از این نکته براحتی می‌توان به حذف شخصیتهای زاید و بی‌اثر در ساختمان کلی اثر رسید، فرمان، مادر، خان دایی.) ــ کل صحنه و فصل کافه و آوازخوانی را که پرداختی تهوع‌انگیز و وقیح دارد.

ــ همچنین است در ادامه، قضیه‌ی شب‌خوابی قیصر با رقاصه (و طبعا" خود شخصیت رقاصه .)

صحنه‌ی قهوه‌خانه نیز عملا" جز در حد یک آنتراکت (فاقد جذابیت) بی‌معنا، هیچ نقشی ندارد و صرفا" در جهت منحرف کردن ذهن تماشاگر از ضعف شخصیت پردازی در فیلم گنجانیده شده است (از صحنه‌های زاید طبعا" به شخصیت‌های زاید که همینطوری می‌آیند و حرف می‌زنند و می‌روند ــ می‌رسیم : بهمن مفید و اطرافیان در همین صحنه‌ی قهوه‌خانه ــ مثلا" .)

شخصیت‌ها در قیصر مطلقا" بصورت سیاه و سفید ارائه می‌شوند. برادران آب منگل بی‌هیچ دلیل منطقی در طرح اولیه‌ی فیلمنامه و شخصیت پردازی ــ و علاوه بر آن، که حتی در طرح میزانسن موقعیت آنها نسبت به واقعیت رخ داده، و نیز در قبال قیصر، سیاه و بد معرفی می‌شوند. در حالیکه در ایستگاه طبقاتی، قیصر نیز می‌توانست جای یکی از برادرها باشد.

کیمیایی در ارائه‌ی طرح نمای قیصر به عنوان یک آدم " تنها" (و درنتیجه: تکرو) نیز موفقیتی نشان نمی‌دهد. " خشونت " در " قیصر " (و " رضا موتوری " هم) از طریق پرداخت و ساخت یک میزانسن خشن بدست نمی‌آید بلکه با تکیه بر عمل خشونت آمیز، به شدیدترین وجه،است که طرز تلقی کیمیایی از خشونت در سینما را نمایان می‌سازد.

یک مثال از یک صحنه :

در پی دیدار قیصر و برادر نامزدش، وی موفق به دانستن محل کار یکی از نابکاران می‌شود. اولین نما از فضای محل کار در جا ما را متوجه " مکان " : سلاخ‌خانه ــ کشتارگاه ــ می‌کند. شکل جریان خشونت ذاتی نهفته در چنین مکانی، عملا" امکان ساختن فضای " خشن " را قاعدتا" باید منتقل کند که اما، کیمیایی اینهمه را بعلت عدم تسلط بر صحنه پردازی و نشناختن و نفهمیدن و ندانستن یک نکته: روابط متقابل بین شخصیت و مکان در صحنه پردازی ــ عملا" از کف می‌نهد. از اینرو، بناچار متوسل به نشان دادن طرح دقیق جزئیات جریان قتل می‌شود، تا از این طریق علاوه بر کسب و انتقال ــ باصطلاح ــ خشونت صحنه، به پیشبرد مهیج داستان نیز کمک کرده باشد. شکل تعمیم یافته‌ی این نظر در صحنه‌ی:

ــ حمام ــ و در پی آن، قتل ــ و ایضا" از کف نهادن و عدم اخذ نتیجه‌ی درست از " فضا"ی حمام، و در نتیجه توسل به نماهای عموما" غیر لازم زیر دوش، نیز صدق می‌کند.

ــ ایضا" تمام فصل مربوط به ورود " قیصر " به " کافه " و شکل خشن رفتار حاکم بر روابط آدمهای مکان، که مطلقا" در نمی‌آید. (می‌توان اصلا" به این نتیجه رسید که کارگردان متوجه چنین نکاتی در متن و زمینه‌ی شخصیت پردازی و ارتباط آن با صحنه پردازی و میزانسن فضای اماکن ــ نبوده .

در عین حال کارگردان به طرح مبتذل‌ترین زمینه‌ی موجود در حیطه‌ی فیلمفارسی نیز می‌پردازد: رقص و آواز . نتیجه: یک آنتراکت مفرح برای تماشاگر که در ذات خود زمینه‌ی ارضای جنسی را نیز دربردارد.

ــ پر شدن چند دقیقه از فیلم بدون اینکه بنظر بیاید فیلم بیخودی دارد کش داده می‌شود .

ــ فرصتی برای فیلمساز برای بیان حرفش در لایه زیرین حرکت قهرمان فیلم (که اتفاقا" این نکته از معدود مواردی‌ست که در فیلمهای کیمیایی در جای درست خود نشسته. توضیح می‌دهم . قیصر در برخورد با " رقاصه " عملا" با آگاهی بر این نکته که دیگر بهیچوجه باین شکل (در حد یک رابطه‌ی عاطفی با یک زن) امکان عشق ورزی نخواهد یافت و بزودی دچار دام پلیس یا مرگ خواهد شد، به استقبال همخوابگی با رقاصه می‌رود. و این طبیعی‌ترین واکنش " قیصر " در مقام و جایگاه طبقاتی‌اش است. هرچند این همه، مطلقا" در فیلم نیست و از طریق صحنه پردازی نیست که به تماشاگر منتقل شده، بلکه از طریق مفهوم دادن به فیلم است که بدست می‌آید. این اصلا" ربطی به چگونگی شکل کار فیلمسازی کارگردان و ترکیب عوامل و دستمایه‌ها با هم توسط‌وی و اخذ نتیجه‌ی منطقی ــ ندارد)

در مایه‌ی آگاهی قیصر بر نفس و حرکت و زندگی و مرگ و نوعی رستگاری و . . .

* " رضا موتوری " نیز عمدتا" صاحب مشکلات فیلمسازی کیمیایی در " قیصر " است . فقدان عامل و جریان شخصیت پردازی ، ضعف شدید فیلمنامه، و در کوشش ناموفق کارگردان در جهت بیان مسایل اجتماعی و پراکندن شعارهای انسانی از طریق سوار کردن عوامل ــ اینبار ــ بشدت چشمگیر و آزار دهنده‌ی غیر سینمایی بر فیلم، و پناه بردن به زمینه‌ی تمام نشدنی گفتگو و پرداختن به پیام و . . . که همه و همه نمایشگر خصوصیات ویژه‌ی فیلمسازی کیمیایی‌ست. و علاوه بر اینها، پر از باصطلاح شوخی‌هایی که مطلقا" درنمی‌آیند .عدم توازن و تعادل در ترکیب‌فصلهای مختلف‌فیلم ،ونیز شکل کار کیمیایی در فیلم سوم، نشان دهنده‌ی این واقعیت است که مشکلات وی در طی این مدت به طرز چشمگیری افزایش یافته است.

آنهم در بدترین شکل ممکن: سخنرانی رضا موتوری در مورد فیلمفارسی، طرح شخصیت کلیشه‌یی و بسیار بد کار شده‌ی نویسنده و قضایای شباهت، و تیمارستان و مسافرکشی با رولز رویس و صحنه‌ی موخره فیلم (رضا موتوری زخمی بر موتور، به ماشین زباله کشی می‌خورد، بعد از فرستادن آخرین پیام، جنازه‌اش بوسیله ماشین زباله‌کش حمل می‌شود و در انتها اتومبیلی حامل عروس در دنبال ماشین زباله‌کش ظاهر می‌شود.)

همچنان، صحنه‌های فیلم مشکل عدم شناخت کارگردان از میزانسن را صاحب است. نگاه کنید به صحنه‌ی سرقت ابتدایی فیلم، که حتی کیمیایی نیز خود در گفتگویی به ضعف آن اشاره دارد. از این دست مشکلات می‌توان به صحنه‌ی زد و خورد در تراس سینمای تابستانی اشاره کرد، که فکر به این حد جذاب (و همچنان دارای زمینه و ابعاد مختلف برای هرچه بیشتر ساده‌تر کردن بیان منطقی و ساده‌ی فیلم): سینما در سینما ــ در دستهای کیمیایی تا حد یک زد و خوردساده ــ و بهمان شدت کلیشه‌یی ــ نزول می‌کند و در نتیجه، قضیه‌ی پرده‌ی سینما و زدو خورد بر زمینه‌ی آن و حضور تماشاگر (پسرک) و تماشای آن، بعلت تمهید فیلمساز در پرداخت و شکل میزانسن داده شده به زد و خورد، و تأکید بیش از حدش بر ضربه‌های فیزیکی وارد شده از طرفین دعوا بر یکدیگر، و انتظار فیلمساز از این صحنه در حد یک زد و خورد معمولی بخاطر خلق هیجانی برای پیشبرد خط حادثه‌یی‌ی داستان فیلم ــ عملا" می‌بینیم که چه حیف می‌شود.

استفاده‌ی فیلمساز از عوامل مد روز نظیر بکارگیری مبتذل‌ترین جریان ترانه و آهنگ‌سازی و در کل موسیقی باصطلاح متفکر این سالها در متن فیلم (که در ضمن بیخودی فیلم را طولانی‌تر هم می‌نماید) و در واقع اشاعه و ترویج آن و انتقال فرهنگ منحط و بی‌ریشه و مخربی که بطور حساب شده‌یی در جهت تحمیق مردم و خالی کردن اذهان از واقعیات جاری (و دلخوش کردن به بیان واقعیات موجود که بی‌خطر می‌نمود.) کوشید، مقام کیمیایی را تا حد یک "فیلمفارسی ساز" پائین آورد.

* توضیح آخر به‌عنوان موخره‌ی این نوشته اینست که: اینهمه نه به قصد انتقاد ازشیوه‌ی‌کارکیمیایی‌ست ــ که‌احتمالا" خیلی دیر است ــ که به جهت روشن شدن موقعیت کیمیایی نسبت به سینما و طرز تلقی نسل او (با سابقه‌ی فعالیتهای انتلکتوئلی ــ و عجیب و در عین حال بسیار جذاب) ــ و اصلا" خود او ــ از سینما آمد. و امیدوارم تا آینجا چگونگی این برخورد و نگاه و رودرویی و ... را روشن کرده باشم.

۱ بجز "بیگانه بیا" که متعلق به دو سال پیش از دهه‌ی مورد اشاره است، بقیه فیلمها: قیصر (۴۸)، رضا موتوری (۴۹)، داش‌آکل (۵۰)، بلوچ (۵۱)، خاک (۵۲)، غزل (۵۵)، گوزنها (۵۳)، سفر سنگ (۵۷)

۲ـ همچنانکه مثلا" "قریبا" همزمان با کیمیایی، "سینمای مهرجویی" و بعدها حتی "سینمای‌بیضایی"، "سینمای شهید ثالث" و ... ــ که ظاهرا" با این صفت، بنوعی، در واقع چند سینماگر از بقیه‌ی فیلمسازها در اینجا جدا می‌شدند، و در مرحله‌ی بعد بر احمالا" ــ و درواقع ــ این صفت می‌خواست بشکلی، "برتری" را در ذهن تداعی کند. اینچنین است که بتدریج جریان فریبکاری و توهم ایجاد کردن در ذهن تماشاگر بی‌سواد و فاقد فرهنگ سینمایی‌ی اینجایی، شکل مشخص‌تری می‌یابد و عناوین دیگری نیز زینت‌بخش سر فصل هر فیلم می‌گردد، همچون: "سینمای متفاوت"، "سینمای روشنفکرانه"، "سینمای متفکر"، "سینمای دیگر"، "سینمای برتر"، "سینمای جهانی"، "سینمای مردمی"، "سینمای بومی"، "سینمای غیر متعارف" و "سینمای گساخ" و ...

کمال فرخی

نیمه

هالیوود پای میز محاکمه

* "هالیوود پای میز محاکمه" فیلم جذاب و مهمی‌ست و درواقع ادامه‌ی واکنشهائی می‌تواند محسوب شود که در چند سال اخیر روشنفکران آمریکا توانسته‌اند نسبت به کارهای کمیته‌ی بررسی فعالیت های ضد آمریکائی سناتور "مک کارتی"، در چندین دهه قبل، از خود نشان بدهند.

سناتور "مک‌کارتی" پس از پایان جنگ جهانی دوم کمیته‌ای براه انداخت برای دستگیری و شناسائی چپی‌های آمریکا که در این کمیته اشخاصی مانند "ریچارد نیکسون" عضویت داشتند. دوره‌ی فعالیت کمیته اما طولانی شد و دوره‌ای را در تاریخ افتضاحات آمریکا ساخت که به دوره شکار جادوگران (منظور از جادوگر همان کمونیست است) مشهور شد.

"مک‌کارتی" که بیشترین فشار کمیته‌اش را بر هالیوود و هنرمندان متمرکز کرده بود توانست تا سال ۱۹۵۵ بر روی هم ۱۰۶ نویسنده، ۳۶ بازیگر، ۱۱ کارگردان و ۶۱ تکنیسین را به‌جرم تمایلات کمونیستی از کار بیکار کند. روش بازجوئی‌های کمیته به این منوال بود که متهمان را مجبور به اقرار و افشای نام دوستان هم فکرشان می‌ساخت، در حالیکه همه می‌دانستند کمیته نام دوستان متهمین را دراختیار دارد.

درجریان این محاکمه‌ها که بیشتر بصورت زنده از شبکه‌های تلویزیونی پخش می‌شد، ۱۰ نفر از هالیوود در جواب کمیته نه گفتند و با تکیه بر حقوق ابتدائی انسانی از پاسخ گفتن امتناع ورزیدند. البته بسیاری آری گفتند که در میانشان بنامهائی مانند "الیا کازان" و "رابرت راسن" بر می‌خوریم.

فیلم "هالیوود پای میز محاکمه" که سه سال صرف تهیه‌اش شده با گردآوری **فیلم‌های مستند آن دوره و مصاحبه با افرادی که در آن محاکمه‌ها حضور داشتند، به ماجرای این ۱۰ مرد معروف هالیوود می‌پردازد.**

از "دیوید هلپرن" کارگردان این فیلم در مصاحبه‌ای می‌خوانیم:

"من از جوانی در فعالیت‌های سیاسی شرکت داشتم و در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ با پرسش مهمی روبرو شدم.

مردم در این‌باره سرگرم بحث بودند که آیا برای مبارزه با سیستم حکومتی موجود می‌باید انقلابی شد و بطور مسلحانه و زیرزمینی با آن جنگید یا وارد سیستم شد و از راه مکانیزم‌های سیاسی سیستم با آن به نبرد پرداخت.

من فکر می‌کردم که راه میانه‌ای نیز می‌باید وجود داشته باشد. اما بعد فهمیدم که از تاریخ آمریکا و پیشینه‌اش ناآگاهم و از آن عواملی که سبب بروز جنگ ویتنام و جنگ‌های مانندش شدند شناخت درست و عمیقی ندارم. در این میان به فیلمسازی هم علاقمند شده بودم. پس از فیلمی که درباره‌ی "نیکلاس ری" ساختم، روی این دوره بیشتر مطالعه کردم ... نه، ما در این فیلم مستقیما" با موضوع تاریخ روبرو نیستیم. اما تاریخ و پرداختن به آن از جمله موضوع‌هائی‌اند که در ساختن این فیلم موثر بوده‌اند."

■ ***"هالیوود پای میز محاکمه" ماه گذشته در کانون فیلم به نمایش درآمده است.***

نگاهی به فیلم‌های حمینه

فیلمسازی

که از مردم الجزایر جدا ایستاده.

* طی چند سال قبل از انقلاب، می‌شد از طریق عکس‌العمل‌های نسبت به سینمای هالیوود ــ و یا اصلا" سینما؟ ــ به‌عنوان پدیده‌ای که از غرب می‌آید و متعلق به ما و فرهنگ ما نیست طرح مبهم نوعی "سینمای دیگر" را تشخیص داد. سینمایی که بدون گرفتاریهای ناشی از آنچه از "آنطرف" می‌آید می‌تواند سرپای "خود" بایستد و مسائلی متعلق به "اینطرف" را مطرح کند. بعد از انقلاب، بلافاصله، "سینمای دیگر" با الگوهایی دارای هویتی، حداقل موقتی، شد: سینمای آمریکای لاتین، سینمای الجزایر و ... و برای آن وظایفی حول و حوش تعهد در نمایشگر شدن مسائل سیاسی مقرر گردید که در نوعش بکلی متوجه راه حلهایی بود که الگوها بنظر می‌آمد به کار بسته‌اند.

اما در این بین هم امکاناتی برای آشنایی با الگوها فراهم آمده بود. نمایش فیلمهای سینماهای الگو و چاپ مقالات متعدد راجع به آنها در کنار پس زمینه‌ای که از قبل بر حسب حدس و گمان تشکیل شده بود قرار گرفت و تناقضاتی را در نتیجه‌گیری‌های انتهایی باعث شد. اما در تمام این مدت و هنوز هم، استثنایی بدلیل شاید نزدیکی مسائل مطرح شده و پایگاه مشترک مذهبی خودنمایی می‌کرد ــ سینمای الجزایر.

سینمای الجزایر، قبل از استقلال، در سالهای ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۲، خلاصه می‌شد در فیلمهای خبری یا مستندی که توسط گروههای وابسته به جنبش ساخته می‌شدند. بعد از استقلال، بتدریج، و با کمک فرانسوی‌ها (اولین فیلم الجزایری بعد از انقلاب با کمک فیلمسازی فرانسوی کارگردانی می شود) سینمای الجزایر شکل می‌گیرد. و فیلمسازان الجزایری، اکثرا" تربیت شده‌ی فرهنگ فرانسه و مدرسه‌ای سینمایی (منحصر بفرد و ناموفق که عمری کوتاه دارد) فیلمهایشان را متمرکز می‌کنند بر تمجید مبارزه‌ی آزادیبخش ملی و یا بندرت تحسین طرحهای اصلاحی دولت. با گذشت سالها، برغم تشکیل مرکز ملی سینما در سال ۱۹۶۴ و ملی شدن توزیع فیلم در سال ۱۹۶۹، فیلمهای این سینما مورد استقبال تماشاگران الجزایری قرار نمی‌گیرد و بطور مثال در تمام مدت فیلمهای وسترن آمریکایی طرفدارهای بیشتری می‌یابند (تنها دو فیلم الجزایری که در بازار داخلی به فروش خوبی دست پیدا می‌کنند، در صورتیکه اولی اصلا" محصول مشترک است، عبارتند از: "نبرد الجزیره" ساخته‌ی "جیلو پونته کورو" و "حسن ترو" ساخته‌ی "الاخضر حمینه".) فیلمهای الجزایری مدام بازمی‌گشتند و باز ــ می‌گردند به آمیزه‌ای از ملودرام و واقعگرایی اجتماعی، در حالیکه از ابتدای استقلال تاکنون تمام کارهای لابراتواری، تدوین و صدابرداریشان در پاریس انجام شده و می‌شود و هیچگاه در بقیه کشورها، جز فرانسه، توزیع نشده‌اند (درمقابل ۱۰۰ تا ۱۵۰ فیلم وارداتی از فرانسه تنها دو یا سه فیلم الجزایری صادر می‌شود). بهمین خاطر، آرام آرام، مشکلات ساخت و پخش و قبل‌تر عدم موفقیت در بازار داخلی، فیلمهای این سینما را سوق می‌دهد به رنگ و مایه‌ی توریستی داشتن برای تماشاگر غربی. و کسب اعتبار برای کشور و اثبات حقانیت انقلاب و سینمای عرب از طریق اجازه‌ی ورود یافتن به بازار مکاره‌هایی نظیر فستیوال کان.

"محمد الاخضر حمینه"، متولد ۱۹۳۴، با فیلمهای "بادهای اورس" (۱۹۶۵)، "حسن ترو" (۱۹۶۷)، "دسامبر" (۱۹۷۲) و "گزارش سالهای آتش زیر خاکستر" (۱۹۷۵)، مشخص‌ترین و نمونه‌ای‌ترین چهره‌ی سینمای الجزایر است، و این مقام را او به جهت سابقه (مستندهایی که از ۱۹۶۱ شروع به ساختنشان می‌کند)، پستهای بالای دولتی و موفقیتهای فستیوالی بدست می‌آورد، بطوریکه فیلمهایش نوعی خط مشی هم به سایر فیلمهای الجزایر دیکته می‌کنند:

"بادهای اورس"، اولین فیلم "حمینه" و اولین فیلم الجزایری که در ایران اکران عمومی پیدا کرد، با استفاده از زبانی از غرب آمده، با غم غربت به گذشته نگاه می‌کند (کدام گذشته؟). با این روش، رمانتیسیسمی خاص و بیگانه از رمانتیسیسم مردم به آنها تحمیل می‌شود که هم در خدمت روپوشانی مشکلات بعد از انقلاب در می‌آید (و نه آگاهی دادن از آنها) و هم به خاطر ندادن اطلاعات و تحلیل از چگونگی قرار گرفتن نیروها و دلایل روبروی هم قرار گرفتنشان در دوره‌ی قبل از استقلال، به‌جای زنده نگه‌داشتن انقلاب آن را تبدیل به خاطره‌ای دور می‌کند از استعمار. در این فیلم روابط اهالی دهکده باهم و نقش فرانسوی‌ها در ارتباط با زندگی آنها، اصلا" مشخص نمی‌شود. حتی با این ترتیب می‌شود به تصاویر دور از دهکده‌ها، چشم‌اندازهای زیبا از کوهها و دشتها و حتما" شخصیتها، انگهای دیگری زد (در این باره خیلی راحت می‌توان از سینمای وسترن و کلیشه‌های متنوعش شروع کرد)، بی‌آنکه در جریان فیلم خللی وارد آید: بکری آدم نابکار که بی‌دلیل به قتل و غارت می‌پردازند، پسری را می‌دزدند و مادر فداکار او که به دنبالش است همینطور بی‌دلیل با محنت و بدبختی نفرین به روزگار می‌کند و ...

"حسن ترو"، دومین فیلم "حمینه"، را که هنوز ندیده‌ایم، اما برطبق بولتن سفارت الجزایر موضوع آن مربوط می‌شود به "حسن"، بورژوای ساده‌ای که برخلاف میلش به جریان انقلاب کشیده می‌شود ــ فیلمی کمدی که با نگاه طنز به دوران جنبش می‌پردازد.

به "دسامبر" که بعدتر مفصلا" خواهیم پرداخت. می‌ماند آخرین فیلم "حمینه" که در ایران تابحال چندین‌بار اکرانهای خصوصی یافته و هم‌اکنون دوبله شده برای نمایش در سینماها آماده است، یعنی "گزارش سالهای آتش زیر خاکستر".

"گزارش سالهای آتش زیر خاکستر"، فیلمی‌ست بی‌مایه، با ادعا، صد در صد ناموفق و برنده‌ی جایزه‌ی بزرگ فستیوال کان سال ۱۹۷۵ ــ جز آخری همه‌ی خصوصیات، دلایلی دارند مربوط به فیلم، اما آخری انگیزه‌ای دارد که ربطی به فیلم ندارد و احتمالا" ریشه می‌گیرد از وجدان مغفوله‌ی فرانسوی‌های روشنفکر.

"حمینه" با هفت میلیون فرانک "گزارش ..." را می‌سازد، در حالیکه می‌گوید: "سینمای الجزایر دچار اغتشاش است"، و در حالیکه نابسامانی را ناشی از بی‌لیاقتی مسئولین می‌داند، می‌گوید: "حالا توقعشان این است که فیلم پول خودش را در بیاورد. یک ملت می‌تواند لااقل یک بار در تاریخ حیاتش، از این ولخرجیها بکند."

خب، اما یک مسئله‌ی مهم در اینجا مطرح است که همیشه در این جور حرکات بقول خود "حمینه" ــ "حیثیتی" فراموش می‌شود: بالاخره هدف چیست؟ آیا می‌خواهیم مستندی داشته باشیم از اوضاع و احوال تا در کنار دیگر مفاخر در موزه‌ها به نمایش بگذاریم و یا قصد داریم با به صافی کشیدن مقداری از حقایق دور و نزدیک از ذهن هنرمندانه‌مان، امکانی جدید فراهم کنیم برای قضاوت و یا حتی آگاهی.

که "گزارش ..." هیچکدام از این اهداف را دنبال نمی‌کند. در برده‌ی عریض سینما اسکوپ و با همراهی ارکستر سنفونیکی به رهبری یک فرانسوی، تماهایی متظاهرانه را ارائه می‌دهد که تک تکشان هدر رفتن (و نه مصرف شدن) فرانک فرانک بودجه‌ی عظیم فیلم را به رخ می‌کشند.

و با ساختمانی آشفته (تقلیدی سطحی از موج نویهای فرانسوی)، با قهرمانی ــ تمایی که به خوبی از میان خیل سیاهی لشکرها تمیز داده می‌شوند و بالاخره با خود "محمد الاخضر حمینه" در نقش یک دیوانه (که "اسرافیل" وار اینطرف و آنطرف می‌دود و برای تماشاگران مقاله‌های از برشده را بی‌لکنت دکلمه می‌کند)، این

درباره فیلم ماجرای نیمروز

ماجرای گردهمائی ریاکاران حرفه‌ای

اثر بظاهر انقلابی جهان سومی را براحتی می‌شود فراموش کرد.

و اما می‌رسیم به "دسامبر"، که با این امیدواری ساخته شده که تماشاگران فرانسوی تحمل تماشایش را داشته باشند. به همین خاطر فیلم با این نیت آغاز می‌شود: حمله‌ی یک عده کماندوی فرانسوی به دهکده‌ای که با انفجاراتی همراه است. ولی این انفجارها در لابراتوارهای فرانسوی با کمک حقه‌های سینمایی بصورت یک نقاشی آبرنگ کودکانه در می‌آیند و برویش هم تیتراژ و اسامی کادر تهیه‌ی اکثرا" فرانسوی، می‌آید تا این مسئله توضیح داده شود که فیلم تا جائیکه به کادر تهیه‌ی آن، حتی "الاخضر حمینه"، مربوط می‌شود، به حوادث و آن انفجارها در حد یک آبستره باز پس می‌نگرد.

بقیه‌ی فیلم با دستگیری "احمد"، یک انقلابی و او راروبروی سرهنگ "سن‌موران"، یک استعمارگر قرار دادن ادامه پیدا می‌کند ــ مایه‌ای قدیمی: دزد و پلیس، شکار و شکارچی و ...

"احمد"، انقلابی یا قهرمان، در همه‌ی طول فیلم جدا از مردم ــ زمینه‌اش معرفی می‌شود. او از همان ابتدا که دستگیر شده جدا از بقیه تحت نظارت است و سعی در ارتباط ندارد، یعنی درواقع ارتباطی نشان داده نمی‌شود. و این بعد است، در زندان، که او با شنیدن صداهای شکنجه برای تیپ سازی و برقراری ارتباط (با بقیه‌ی قهرمانها؟) شروع به حرکت در محدوده‌ی چهار دیواری تحت نظارت زندان می‌کند. بطوریکه با قهرمان نمایاندن، جدا از تماشاگر هم خود را نگاه می‌دارد.

سرهنگ "سن موران"، ضد انقلابی و ضد قهرمان، اما در همه‌ی طول فیلم دقیقا" پیوسته به اطرافیان فرانسوی و حتی غیر فرانسوی! زمینه‌اش است. در قبال آنها عکس‌العمل می‌دهد. خانواده دوست است. روشنفکر است (روزنامه‌های بسیار می‌خواند). و بالاخره اینطور که "حمینه" از صافی فیلم، پیشنهاد می‌کند، شخصیتی‌ست دوست داشتنی. (آیا قرار است او را تبلور طرز تلقی "دوگل"، در آنزمان، نسبت به مسئله‌ی الجزایر بدانیم؟). با این ترتیب می‌بینیم طرفین رو در روی قرار داده شده‌ی مایه‌ی مرکزی فیلم، آنهم برای فیلمی حادثه‌ای داستانی، و تعیین تکلیف برای تماشاگری که لابد با پیش زمینه‌ی سینمایی سیاسی و ضد استعماری به تماشا آمده، دچار اشکال می‌شوند.

در طول فیلم تماشاگر متوجه می‌شود بیشتر علاقمند روانکاوی سرهنگ فرانسوی‌ست تا قهرمان انقلابی. و با این روال سمپاتی هم نسبت به او که می‌گوید: "نظم پیروز می‌شود" و خود برخلاف نظم حاکمش عمل می‌کند، جلب می‌شود. و "احمد" که پس‌زمینه‌ای ندارد، در تمام مدت معلوم نیست از چی و برای چی دفاع می‌کند (به مفروضات خارج از فیلم کاری نداریم، آنچه در خود فیلم مطرح می‌شود را در نظر می‌گیریم)، بزودی ظاهر "آدم بد" داستان حادثه‌ای فیلم را برای تماشاگر بخود می‌گیرد. و حتی زمانیکه در اواخر فیلم "حمینه" تصمیم می‌گیرد، باره، مقابله‌ی روانکاوانه را کنار بگذارد، به حیله‌ای بسیار پیش افتاده توسل کند (ملاقات "احمد" با پسر عموی گمشده و در نتیجه رجعت به گذشته‌ای طولانی از دوران کودکی تا جوانی) و برای توجیه پیشرفت انگیزه‌ی اصلی فیلم توضیحاتی بدهد، دیگر نه فقط دیر است، کافی هم نیست.

رجعت به گذشته‌ی فیلم به سرعت و به عجله می‌خواهد همه چیز را در توضیح انقلابی شدن قهرمان (و حتی بنوعی ضد قهرمان) بیاورد، که اینهم با یک طبقه‌ــ بندی مشخص می‌شود چقدر کم، نارسا و سطحی‌ست:

یک ــ آموزش غلط تاریخ در مدرسه،

دو ــ بد کار کردن شرکتهای سهامی زراعی،

سه ــ واسطه‌های ظالم خارجی،

چهار ــ بی‌احتیاطی پدر برای استفاده از آب،

و پنجم ــ کشته شدن همسر تازه عروس.

می‌بینیم منطق این رجعت بگذشته، دیر هنگامی و عدم تطبیقش با بقیه‌ی فیلم بکنار، چقدر سست عمل می‌کند و نکیه می‌کند بر جذابیتهای فولکلور محلی که آنهم تازه ممکن است فقط برای تماشاگر عربی جالب باشد (مثلا": عروسی و موزیک به سبک شرقی). بهرحال مهمتر اینکه در روند واقعی فیلم که با این رجعت به گذشته به کناری نهاده شده و فراموش می‌شود، در حالیکه ما سرگرم تماشای ظاهرا" روشن شدن چگونگی شخصیتهای اصلی هستیم، ۱۴ نفر گروگان تیرباران می‌شوند، که با ادعای مایه‌ی اصلی بکلی منافات دارد و تا بید می‌کند همان حرف اولیه را که فیلم جدا از مردم الجزایر می‌ایستد.

بجز اینها باید به نوع فیلمسازی بد "الاخضر حمینه" هم اشاره‌ای چند باره داشته باشیم، که بطور ناشیانه از سینمای کشوری که قصد حمله به آن است دارد تقلید می‌شود، هرچه باشد نباید کلمه‌ی "حمینه" را از اینکه مردم کشورش فیلمهایش را نمی‌فهمند فراموش کنیم و آرزویش مبنی بر اینکه سینمای شخصی از خود در بارس داشته باشد را بی‌اهمیت در چند و چون اهداف کارکرد فیلمهایش بدانیم.

بهزاد رحیمیان

---

* "ماجرای نیمروز"، وسترنی برای آندسته از تماشاگرانیست که وسترن را دوست ندارند. "زینه مان"، "ریاکار بزرگ" و قدیمی هالیوود که به قولی زمانی استعدادی در زمینه‌ی مستند سازی داشت که به هرز رفت. برای ساختن این ضد وسترنش از ریاکاران دیگر هالیوود یعنی "استانلی کرامر" (تهیه کننده و بعدها کارگردان) و "کارل فورمن" (فیلمنامه نویس و بعدها تهیه کننده) کمک گرفت. منظورم از ریاکاری، ریاکاری در هالیوود قدیم است که خلاصه می‌شد در پرداختن به هر مسئله‌ی باب روز از طریق کنجاندن فقط پیام‌های خوش ظاهر انسانی در تمام نماهای فیلم با استفاده‌ی غلوشده از تمام عوامل نمایشی موجود در نوعی که فیلم باید برجستش را می‌خورد.

طبیعتا" نتیجه کار این گروه ریاکار به دلیل سطحیهای عمیق‌تری که قرار بود بیان بدهد علاوه بر فروش زیاد، جوایز اسکاری هم نصیبش کرد و افراد گروه امکان کار بیشتری را پیدا کردند و ادامه دادند راهی را که دیگر به خوبی مسطح شده بود.

"زینه‌مان" در همین مایه‌ها ساخت ضد نوع‌های خود در سینمای آمریکا می‌پردازد. "کرامر" تهیه کننده کارکردانی رو می‌آورد و نفس وجدان معقوله‌ی سینمای آمریکا را با مدیتا یاری می‌کند (طی سالهایی متمادی برحسب امکانات روز واکنش‌های جامعه‌ی آمریکائی را در برابر مشکلات روز از مسئله‌ی سیاهان گرفته تا ماءموریت "سیا" را مورد بررسی قرار می‌دهد) و با فروشی که نصیب فیلمهایش می‌شود موقعیت مستقلی از کمپانی‌ها پیدا می‌کند که همین باعث از دست رفتن موفقیتش می‌شود. "کارل

فورمن" اما طی سالهای طولانی کار در سینما شخصیتی عجیب را ارائه می‌دهد که فکرمی‌کنم اگر بر مبنای زندگی او فیلمی ساخته شود فیلم پیچیده و مبهمی خواهد شد. " فورمن " بعد از مدتها کار برای کارگردانهایی مثل " فلیچر " یا همین " زینه مان " به تصمیم " کمیته‌ی سناتور مک کارتی" در دوره‌ای که به شکار جادوگران مشهور است به انگلیس رانده می‌شود. او در آنجا به کار ادامه می‌دهد. فیلمنامه می‌نویسد، مستند می‌سازد و با فیلمسازانی مثل " کارول رید " و " جوزف لوزی " کار می‌کند و شهرتش حفظ می‌شود تاحدی که در انتها به‌صورت تهیه کننده‌ای بزرگ در می‌آید که فیلمهائی مثل "توپهای ناوارون " تهیه می‌کند (می‌شود حدس زد که نقشی است ایده‌آل برای " فورمن ").

او البته گهگاه برای حفظ موقعیت بظاهر انسانی قبلی که در دوره‌ی کار در آمریکا باعث اخراجش شده بود، فیلمهائی با مایه‌های افشاگرانه می‌سازد (مثل " زندگی آزاد " به کارگردانی " جک کوفر ") که همانقدری از واقعیت را نشان می‌دهند که مثلا" "هوارد هاوکز" در " سرزمین فراعنه " می‌داد.

***

* اوایل دهه‌ی پنجاه، برای سینمای وسترن نوعی دوره‌ی عطف محسوب‌می‌شود. چون در قالب فیلمهای وسترن امکاناتی کشف می‌شود برای پرداختن به مسائل روانشناسی، سیاست، انتقاد از جامعه و غیره به لباس قهرمانهایی هفت تیرکش.

کار " زینه‌مان " و شرکاء در این فضا به خوبی چفت هم می‌شود، موفقیت پیدا می‌کند و آب پاکی می‌ریزد به روی تمام سنت‌های درست و موفقی که وجود داشتند و حالا تنها می‌بایست در محدوده‌ی اقبال جدید پرداختی تازه پیدا می‌کردند.

با این ترتیب فیلم " زینه مان " را می‌توان بارها تماشا کرد و حرص خورد. حرص از تحریف‌هایی که بخاطر یک فکر اصلی، بی‌اهمیت شده‌اند و اصلا" باعث فراموشی خود فکر شده، تنها تغییر شکلها را به رخ می‌کشند.

***

* در " ماجرای نیمروز " ، " کاری کوپر" ، نمونه‌ی قهرمان آمریکایی و بخصوص وسترن آمریکایی، مشکلی برایش پیش آمده که می‌تواند به تنهایی از پس آن بربیاید (این را نه فقط پسرزمینه کرور فیلمهای قدیمی او بلکه خود فیلم در انسها ثابت می‌کند) اما بجای هر اقدام قهرمانی، او دست کمک دراز می‌کند بسوی کس و ناکس ـ هایی که به فیلم امکان انتقاد بدهد از مثلا" طرز فکر آمریکایی و حاشیه‌ی آمریکایی که خواهیم دید اصلا" خود فکر از پایه سست بنا می‌شود.

توجه کنید در فیلم بخاطر جدی بودن و جدی نماندن، تمام کلیشه‌ها بهم می‌ریزند. اصل تماشا فراموش می‌شود و صحنه‌های خنده‌کننده‌ای بوجود می‌آیند تا جلب کنند تماشاگر بظاهر جدی شده بوسیله فیلم را. این بست‌ترین نوع جلب تماشاگر است که هالیوود روشنفکر هنوز هم سال به سال طی اعطای جایزه‌ی اسکار تائیدش می‌کند (مثلا" نگاه کنید تمام هنرپیشه‌هایی که نقش آدمی الکلی یا دیوانه را بازی‌کرده‌اند موفق به کسب جایزه هم شده‌اند!) . ولی تجربه ثابت کرده همان فیلمهای نمایشی و سرکرم کننده هستند که باقی می‌مانند و "واقعی " هستند نه این فیلمهای با زرق و برق که تنها به درد تماشا شدن در جشنها می ـ خورند. آنهم با هیئتی منفکر که هر نمای فیلم طلب می‌کند.

" ماجرای نیمروز " فیلم بدی‌ست. اما فقط فریبکاریش نیست که آن را ناموفق می‌کند چون در دیدار بعدی که کمر حرص در ما برانگیخته می‌شود متوجه می‌شویم عوامل همان عوامل آشنا هستند که با ضعف فیلمساز دارند به نمایش داده می‌شوند. مثلا" دیدیم که " کوپر " عاجزانه به مردم متوسل می‌شود. مردمیکه ارتباطشان با " کوپر" به‌جز در اشاره‌هایی گذرا روشن نیست و در نگاهی دقیق این مسئله را مطرح می‌کند که مردم اصلا" همان " بدجنس‌های" فیلمهای سابق هستند که در اینجا به قصد فریب شکلی جدید پیدا کرده‌اند. و بهمین ترتیب هستند بقیه‌ی تیپ‌های فیلم.

یا در مثالی دیگر به تیپ " فرانک میلر" نگاه کنیم که کلی صحنه حرام توضیحاتی در مورد بدجنسی او شده (بارزترینشان صحنه‌هایی‌ست که در بر ـ می‌گیرند حرکات دوربین را به طرف صندلی خالی او در حالیکه که خبیثانه هم نورپردازی شده اند) آنقدر زیاد هستند که در موقع سر رسیدن قطار در راس ساعت دوازده، " زینه مان " تماشاگر را برای رساندن به این ساعت دوازده بیچاره می‌کند (کاش یک راوی بر روی فیلم گذاشته می‌شد که هر چند لحظه ساعت دقیق را اعلام می‌کرد و اینهمه نما صرف گذشت دقیقه‌ها نمی‌گردید) ، ما انتظار داریم یک هیولا از بن بیاده شود (بطوریکه حتی خود " زینه مان " هم در ابتدا از نشان دادن صورت " فرانک میلر" وحشت دارد) . اما در اولین نمای درشت از صورت " فرانک " می‌بینیم که او همان " یان مک دونالد" ، هنرپیشه‌ی نقش دوم بسیاری از فیلمهای وسترن، است . و همین "مک دونالد" به خودی‌خود ریتمی را که قرار است فیلم را نجات بدهد (لابد از طریق تعداد ساعتهای دیواری و بغلی) از بین می‌برد.

" ارنست لوبیچ " ، کارگردان مشهور آلمانی، در مصاحبه‌ای گفته : " در هر نما فقط یک‌زاویه درست دوربین‌وجود دارد." که من اضافه می‌کنم تازه همان زاویه نشان خواهد داد فیلمساز، فیلمساز خوبی هست یا نه.

در اینجا برای منتقد فریبنده‌ترین راه برای رد کردن فیلم " ماجرای نیمروز " جدا کردن صحنه‌هاست از هم و بحث درباره‌ی اینکه صحنه‌ها چطور کارگردانی شده‌اند. اما از این راه جدا از فریبنده بودنش راه ساده‌ای هم هست ولی فکر می‌کنم کلا" ارزش طی طریقی را ندارد. صحنه‌ها آنقدر پریشانند که امکان نوشتن بسیار را در مورد فیلم نمی‌دهند. البته سالی خواهم زد تا مطلب ختم شود.

" کریس کلی " به داخل سالن انتظار هتل شهر آمده (هتلی که متعلق به معشوقه‌ی سابق شوهرش است) تا در پایان فیلم مسطر رسیدن قطار شود.

" کوپر " وارد هتل می‌شود. او با معشوقه‌ی سابق کار دارد (حالا اینکه چکار دارد را. حتی در صحنه‌های بعدی نمی ـ فهمیم) ، از منصدی هتل سراغ معشوقه را می‌گیرد . منصدی که اصلا" بدلیل کلیشه و ظاهرا" به دلایل عمیقتری که تنها زائیده‌ی ذهن " زینه مان " هستند، جوابی می‌دهد که در ضمن اشاره‌ای دارد به رابطه‌ی قدیمی " کوپر " با صاحب هتل. بنابرا" "کوپر" نگاهی می‌اندازد به " کریس کلی" ، حماقت نفس نگاه در تعیین رابطه‌ی " کوپر کلی " در آن لحظه به کنار، آن را نه در طی یکی دو نما بلکه چند نمای مرتب و متوالی از صورت " کوپر " و " کلی " می‌بینیم که اگر وجود تدوینگری به نام " الموولیامز " نبود، " زینه مان " می‌توانست (و حتما" مایل بود) تعداد نماها را تا بی‌نهایت ادامه دهد، تا مبادا تماشاگر حتی‌را در دست بدهد ـ بی توجه به اینکه بعد از تکرار اولین نما دیگر خاصیت نگاه را از دست می‌دهیم و تنها برحسب دونمای متوجه چپ و چروک صورت "کوپر" خواهیم شد با کلاه " کریس کلی".

امید تقدیمی

واداشتی درباره فیلم حکومت نظامی

از سینمای سیاسی تا خدمتگذاری سرمایه سالاری

۱ــ

گروگان‌گیری یک مأمور "سیا" با عنوان کارشناس مأمور ارتباطات در یکی از کشورهای آمریکای لاتین در جهت آزاد ــ سازی زندانیان سیاسی موضوع محوری فیلم است‌که با دستگیری اعضای گروه، اعدام مامور، و جایگزینی‌ی ماموری دیگر، ادامه و خاتمه می‌یابد.

۲ــ

رویه‌ی ظاهری فیلم ــ در این حد ــ البته برای ساخت و پرداخت هر فیلمی (چه با عناوین "پلیسی" و "جنایی" و "حادثه‌یی" و چه با برچسب بشدت انتلکتوئلی و مزورانه‌ی " سیاسی ") کافی‌ست و در چهارچوب کلی داستان می‌توان ساختمانی برای فیلم متصورشد. لیکن از آنجا که قرار است فیلم ــ ظاهرا " ــ فراتر از این‌حرفها، مسایلی را عنوان کند، دقیقا" از همین لحظه‌ی ــ فکر شده ــ است که اساس ساختمان فیلم بهم ریخته و از همان ابتدا کار ــ آن ساختمان که می‌توانست با، و بوسیله‌ی " سینما" حتی، بصورت درجه یک کار کند، اما، درهم ریخته، فیلم، در شکل کنونی خود تبدیل می‌گردد به ادای توضیحات (نه از طریق تصویر و لاجرم سینما) ــ ــ بنده‌ی ظاهری، از طریق (و بوسیله‌ی) گفتگو بین مامور و یکی از اعضای گروه.

۳ــ

مشکل فیلمسازی آقای کاوراس از همینجا آغاز می‌گردد که در پی، حقنه برداشت و طرز تلقی خویش از چنین ماجرایی‌ست ــ که منجر به، بهرخ کشیدن قدرت مخوف سازمان‌ها و نهادهای مختلف تحت سیطره‌ی آمریکا، و در عین حال، تبرئه کردن فرد در قبال ــ و در برابر حرکت بلعنده و خردکننده‌ی سیستم است: مامور سیا بتدریج درقبال سیستم توجیه و حتی تبرئه می‌شود ــ گذشته از این، در طول داستان، بتدریج که نقش وی روشن‌می‌گردد، و اطلاعات تماشاگر افزایش می‌یابد فیلم بانوجه و با استفاده از نقش فرد اجوی گروه در میزانسن قرینه‌اش درقبال مامور آنچنان کارمی‌کند که حتی آرام آرام شروع می‌کند به سمپاتی آوردن برای مامور ــ در حدی که کشته شدنش بدست گروه خارج ازچهارچوب داستان، و در خارج از فضای بسته فیلم، تاثیری محسوس و طبعا" تخریبی بر ذهن تماشاگر می‌گذارد. برغم اینکه کاوراس با زیرکی از کنار واقعه قتل می‌گذرد، و تعمدا" از استفاده از حادثه‌ی صرفنظر می‌کند تا این امر برذهن‌تماشاگر سنگینی نکند و وی آماده‌ی، پذیرفتن صحنه‌ی نهایی فیلم: ورود مامور (مستشار) جدید ــ گردد.

۴ــ

بی‌تردید، حالا دیگر البته قرار نیست ــ و نباید ــ ساده ــ لوحانه همه‌ی قضایا و داستان‌ــ های مربوط به "کاوراس" (خیانت به آرمان‌های سوسیالیستی، خدمتگزاری به سرمایه سالاری از طریق فحاشی به سوسیال امریالیسم شوروی، و بدست دادن نتیجه‌ی مضاعف بدبینی و عدم اطمینان و عدم پذیرش سوسیالیسم، مامور"سیا" بودن و ...) موجبی بر این شود که سینمای کاوراس را باین دلایل و با بیان چند جمله(۱) که قرار است نشان دهنده‌ی علت اصلی ساخته شدن فیلم و فیلم‌ها باشد، کنار گذاشت. بلکه بی‌شک صرفا" از طریق برخورد مستقیم با فیلم، و با دراختیار گرفتن معیارها و اندازه‌های موجود برای سنجش فیلم است که می‌توان به فکر ربا کارانه‌ی اولیه‌ی طرح ریزی شده، و ساختمان فکر شده برای چنین طرحی و لایه‌های درونی فیلم برداخت و آنرا رسوا ساخت.

۵ــ

با بازگشت و توجه به پاراگراف ۲، و در ادامه‌ی آن ــ باید افزود که کارگردان علیرغم آغازی موثر، در مسیر داستان فیلم ــ جهت بهره‌برداری‌های مزورانه‌ی سیاسی ــ، از چند بیح نیز استفاده می‌کند ــ که اما هیچیک کمکی به فیلم نمی‌کنند، و "کاوراس" در این مسیر حتی عاجز از بوشاندن عدم تداوم فیلم، به صحنه‌های پایانی می‌ــ رسد. عدم موفقیت کارگردان در طی صحنه‌ها: لو رفتن گروه، عملیات دستگیری و ... ــ و عجز وی در ساختن و ترکیب صحنه‌های مهیج در ساختمان اثر، عملا" به سقوط فیلم می‌ــ انجامد.

داود مسلمی

(۱) نظیر نقدی بر این فیلم در شماره‌ی ۱۸۱ روزنامه‌ی بامداد ــ ۲۵ / آذر /۱۳۵۸ ــ به قلم بهزاد رحیمیان: "قضیه از این قرار است که سینمای هالیوود به‌جهت پخش سریع جهانی‌اش و ارتباط بلافاصله و بی‌واسطه‌یی که با مردم کشورها می‌تواند برقرار کند، همیشه نمایانگر سیاست‌های تبلیغاتی وقت دولت آمریکا و "سیا" نیز بوده و در این مورد فیلم‌های " کاوراس" و بدنبالش کرور فیلم‌های آمریکایی بهترین مصداق هستند. چون در دهه اخیر بدنبال افتضاحات پی در پی سیا ــ بخصوص در "شیلی" ــ سیاست تبلیغاتی وقت اینطور حکم‌می‌کرد که "سرزمین موعود" جلوه دادن آمریکا به فیلم‌ــ های هالیوودی کنار گذاشته شود و انتقادات متوجه حکومت و " سیا" بشود.

با این توضیح ــ در لایه‌های درونی فیلم که باعث این همه، آدم‌های بدی بودند که دیگر لان مصدر امور نیستند و با باید باشند."

روایتی دراماتیک از فیلم

فاجعه‌ی ۲۰۰۰

* مدتی‌ست که سینما بعد از اینکه سالها به سردمداری " سسل ب. دومیل " از کتاب مقدس به‌عنوان دستمایه‌ی اصلی استفاده کرد و به تولی از دو هزار سال سلیط محابی استفاده برد، به جعل احادیث مذهبی برداخته و بددسال خلق و احضار شیاطین و خردجال‌هایی برآمده تا قریب‌الوقوع بودن نابودی دنیا را بسارب دهد و تماشاگر را به سالن‌های تماشس بکشاند.

بحث در مورد اینکه اگر قرار است تغییر و تحولی پیدا شود، باید صدور پیدا کند تا در روی زمین حدوث یابد را کنار می‌گذاریم و ذکاوتمان را متوجه استفاده‌یی می‌کنیم که سینما دارد از جعل کردنش می‌برد.

بعد از موفقیت "جن‌گیر" (ساخته‌ی " ویلیام فریدکین ") و " طالع نحس " (ساخته‌ی " ریچارد دانر ") قالب برای ساخته شدن فیلمهایی درست شد که می‌توانیم آنها را در شاخه‌یی از نوع افسانه‌ی علمی طبقه بندی کنیم.

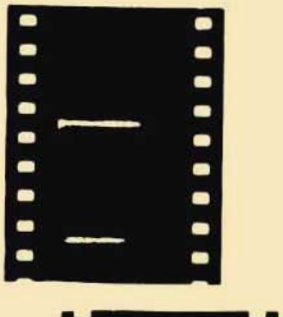
موفقیت در این شاخه‌ی جدید، زمانی بدست می‌آید که توضیحات و قالب وسیله‌یی باسند برای برفندهایی جدید که می‌شود با سینما درموردشان انجام داد. الگوهای اصلی این شاخه کم و بیش موفق بودند ـ چون در جهت این فکر کار می‌کردند و " فاجعه‌ی ۲۰۰۰ " بکلی شکست می‌خورد، چون از عوامل تماسی نوع مربوطه‌اش به دلیل ضعف کارکردان، "آلبرتو مارتینو" ، و عدم سحر کرود سازنده‌ی فیلم نمی‌تواند بدرستی استفاده کند.

فاجعه‌ی ۲۰۰۰ " نقسم شده به بخش‌هایی که ریدکی خصوصی " کرک داگلاس " را توضیح می‌دهند، موقعیت‌های اخلاقی و اجتماعی قهرمانها را توضیح می‌دهند، و بالاخره جعلیات علمی و روایی را توضیح می‌دهند. در لابلای این توضیحات خسته کننده صحنه‌هایی وجود دارند (مثل تمام صحنه‌های آدمکشی و صحنه‌ی داخل اطاق تیمارستانی که در آن به " داگلاس " حمله می‌شود) که به جهت غافلگیر کردن تماشاگر، در کار با عوامل نمایشی، بطور مستقل موفق هستند.

در مورد ضعف کارکردان می‌توانیم تمام صحنه‌های مربوط به " اکوستینا بلی " و "کرک داگلاس " را مثال بزنیم که تا اواخر فیلم ما را کول می‌زنند (در مورد بچه‌یی که " بلی " در شکم دارد و با " سیمون وارد " اشتباه می‌شود) و در آخر که قضیه روشن می‌شود، متوجه بیهودگی فریبی می‌شویم که اولا" ما را از توجه به مایه‌ی اصلی فیلم بازداشته و دوما" امکاناتی را فراهم نیاورده تا صحنه‌های اوجی بر پایه‌ی فکر و جعل اصلی فیلم از مذهب ببینیم.

مثال دیگر، ناتوانی " مارتینو " را می‌شود در صحنه‌های موفق آدمکشی جستجو کرد، که خوب ترتیب داده شده‌اند، اما بدلیل ضعف کارکردانی دچار لکت‌های زیادی می‌شوند، رجوع‌بان می‌دهم به صحنه‌ی قتل نخست وزیر در فرودگاه لندن که ابتدا نماهایی تلف می‌شود تا سرکرم ماح و بوسه‌های نخست وزیر سویم با هوادارانش (احیانا" به قصد جلب حس توجه تماشاگر) و بعد برای حرکت پره‌ی هلیکوپتر که منجر به قطع سر او خواهد شد. شاهد نماهایی می‌سویم از داخل اتاقک راننده‌ی هلی‌کوپتر که بجای ایجاد اضطراب، بی حوصلگی فرانسده‌یی را القا می‌کند.

عدم سحر کرود سازنده را در صحنه‌های مربوط به سرکت، و سهر لندن می‌توانیم تسسم و مقاسدسان کنیم با صحنه‌های نظیر، از فیلمهای نوع هالیوودی. سحنه بدون بردید سکست " فاجعه‌ی ۲۰۰۰ " است در کار با سایدها و اساره‌های به ریدکی معاصر.



مشکلات کشوری در جهان سوم همراه با عکس‌های خبری سیراز فیلم و نقش لندن در کرداندن شرکت "داگلاس" جزیی از اساره‌ها و نشانه‌هایی هستند که اگر در فیلمی هالیوودی بکار برده می‌شدند، واقعی بنظر می‌آمدند و حس نمسخر بر نمی‌انگیختند و حتی در بعضی موارد کول هم می‌زدند (رجوع کنید به کار فیلمسازان جدید و مهاجر اروپایی در آمریکا، نظیر میلوش فورمن).

فیلم با روباهای "کرک داگلاس" گریزی هم دارد به فیلمهای وهم انگیز دهه‌ی سی هالیوود (مخصوصا" فیلمهای " ادگار اولمر "). اما اینجا دیگر حقه‌های سینمایی نقص زیاد دارند و هر لحظه را غیر قابل تحمل می‌سازند و به همین دلیل ما را بیشتر متوجه منطق رویا می‌کنند تا زیبایی‌های بصری آن.

امیدتقدیمی

★★★★★★★★

نظرات خود را به نشانی زیر برای دفترهای سینما فرستید:

تهران - صندوق پستی ۱۷۶۳

نقد فیلم شرح حال است

* دوستی به‌نقل از بزرگی، روزی بدمن گفته بود که "نقد فیلم، اصلا" شرح حال است" ــ و من از یاد برده بودم، تا بعد، براثر فرصتی که پیش آمد، باز به یاد آوردم.

این یادآوری از موردی بود که بیش از حد یک مثال روشن بود، و از قالب گفته‌ی آن دوست نیز فراتر رفته بود.

نقدی بود بر فیلم "باکزی‌مالون" (نوشته شده در تیرماه ۵۶)، که سه مقدمه داشت تا به متن نقد برسد.

مقدمه‌ی اول این بود:

(پیش‌آمده که ... ؟):

ساعتی از شب گذشته کوچه تاریک است. در آغاز و انتهای کوچه، هر دو جا، یک چراغ روشن وجود دارد ــ کوچه‌یی بین دو خیابان. کدر آدمیان بیشتر حالت اشباح را دارد. و فقط ماشینی از کوچه عبور می‌کند، نور چراغ‌هایش، روشنی گذرنده را بر آدمی آن چنان می‌اندازد که سایه را بزرگ و بزرگتر می‌کند و بعد دوباره تاریکی‌ست و ابهام کوچه در یک قبل از نیمه شب تابستان.

و تو در این تاریکی هراز چند گاه تغییر کننده، جلوی در ایستاده‌یی و دست بر زنگ داری، بدون آنکه زنگ بزنی فکر می‌کنی.

حسی از یک سور متحرک نزدیک شونده ــ توجهی نداری ــ و ناگهان حس می‌کنی که ماشینی در حال عبور، پشت سرت آهسته می‌کند و می‌ایستد. حس عجیبی داری. آهسته سرت را بر می‌ــ گردانی و نگاه می‌کنی؟"

دو نفر از توی ماشین دارند نگاهت می‌کنند. و بعد یک صدای زنانه: "چه‌کار داری می‌کنی؟

گرمای یک قبل از نیمه شب تابستان است.)

نام این نقد "ماشین پشت سر!" بود.

دوباره که نگاه می‌کنیم، به نظر می‌رسد این، فریاد ناله شده‌ی آدمی باشد که بین دو خطر پشت سر و پیش رو (و بهتر بگوئیم، بیرون خانه و درون آن ــ که در اینجا جایشان عوض شده) ایستاده است ــ جای "خطر" حتی می‌توانیم کلمه‌ی "بحران" را بکاربریم.

بالاتر گفتم که این یکی، اما، از قالب آن نقل قول فراتر رفته بود. ببینیم سایر سرول این مقدمه بر نقد آن فیلم چه بود. مقدمه‌ی دوم را می‌خوانیم:

" تو وقتی بچه هم بودی، در کوچه‌های نیمه تاریک با دیوارهای کچی، این بازی را کرده‌یی. پشت درخت پنهان شده‌یی، غافلگیر کرده‌یی و غافلگیر شده‌یی. جای همه‌کس بوده‌یی. از یک تکه چوب به جای هفت تیر استفاده کرده‌یی. و این بازی را تا سال ها در خیالت ادامه داده‌یی، تا بزرگ شده‌یی و فراموش کرده‌یی. و بعد یکروز ... اینهمه را بر یک پرده‌ی جادویی می‌توانی ببینی."

سر بکوچ فرار از عامل بیرونی، به پرده‌یی جادویی، به تاریکی سینما. اما واکنش به آن صورت نوشته، حالت برعکس را دارد. یعنی آن فیلم و آن جادو، موجب ترکیدن این بغض شده.

بحران، مثل آن بوده، که اگر به پشت سرت نگاه کنی سنگ می‌شوی، و اگر جلو نروی نابود خواهی شد.

حالا تمامی این فشار، از یک عامل نزدیک به خود تاءثیر می‌گیرد، تا بر این عامل تاءثیر می‌گذارد، تا مقدمه‌یی بر نقد یک فیلم شود ــ که گفتیم از قالب خود پیش‌تر می‌رود.

در نسخه، اضافه بر اینکه "نقد فیلم، شرح حال است"، اصلا" قسمتی از شرح حال می‌شود، و حالت استعاری خود را از دست می‌دهد.

برگردیم بمعمای‌حمله ("نقد فیلم، شرح حال است") و کمی آن را بشکافیم. بنظر هیچ عجیب نمی‌آید که حالات روحی و دوره‌های زندگی یک مسعد (مثل هر انسان دیگری)، در دید و برداشت و روبرو شدن لحظه‌یی او با یک فیلم تاءثیر بگذارد ــ که این جدای از معیارهای سنجش یک فیلم است. حتی برعکسش را هم می‌توان گفت که اصلا" بخاطر آن حالات روحی و دید و برداشت خاص لحظه‌یی (یا دوره‌یی)ست که به دنبال فیلمسازها و یا فیلمهای خاصی می‌رود، و درواقع بین خودش با آنها ارتباط برقرار می‌کند. یعنی می‌بیند که می‌تواند ارتباط برقرار کند.

عین این جارجوب را در رابطه‌ی بین منتقد و تماشاگر هم می‌توانیم پیاده کنیم. اگر هم مسعد واسطه‌ی بین فیلمساز و تماشاگر است، درواقع واسطه‌ی انتقال همان حالات روحی و لحظه‌های خاص زندگی آن هنرمند است که از طریق منتقد باز می‌شود تا با روحیات تماشاگر خودش انطباق یابد.

برگردیم به مثال بالا. خود شما، آیا پیش نیامده که در پیش رفتن مردد باشید و در عین حال ماشینی پشت سرتان ترمز کند؟!

اما از این سربسته‌تر و دقیقا" در قالب یک نقد فیلم هم می‌توان حرف زد.

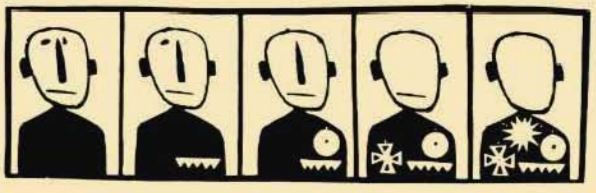
در نقد فیلم "حیف که با وقاری!" (نوشته شده در آذرماه ۵۳) می‌خوانیم که:

" آدم گاه معشوقه‌اش را آنقدر دوست دارد که او را از زندگی خودش خارج کند."

و این از زبان یکی قهرمانان داستان است در جواب این سوال: در چنین حالتی چه باید کرد؟ پس درجا متوجه رابطه‌ی کلامی و خط مشترک میان فیلمساز ــ منتقد و تماشاگر می‌شویم، درواقع بحث بر سر درک کردن است، که هرکدام، آن یکی را!

در این مقوله، این چند کلمه را به عنوان مقدمه داشته باشید، تا بعدتر، باز بیشتر عرض کنم.

حمید کمالی



در توضیح عاشق نماندن

قسمت دوم

* در آن دوران علاقی سری به شیراز زدم و "بهمن" را بیشتر و نزدیکتر دیدم. بسیار حرف زدیم و فصل مشترک‌ها فراوان بودند. او در خوابگاهها بود و تابستان را هم بود و یادم نیست که دانشجوی سال هشتم یا نهم بود که بالاخره بعد از ده سال لیسانس اقتصاد شد و به هر چیز دلبسته بود و هست جز اقتصاد. در اتاقش منهای اندرونی که سرویس بهداشتی بود یک تخت بود و یک میز و یک صندلی و کوهی کتاب و روی میز طبق سنت "بهمن"، ۳۷ ریال پول خرد و دو بسته آدامس "خروس نشان" و یا "شیک" که یکی دست نخورده و یکی نیمه پر و خوشبختانه "بهمن" پیژامه نمی‌پوشید و نمی پوشد و یک شلوار حتما" راه راه از قسمت پشتی صندلیش آویزان بود و او روی صندلی می‌نشست و من طبعا" روی تخت و هیچوقت "بهمن" اهل این جور لوس بازیها نبود که تعارف کند و در ۱۰ دقیقه‌ی اول زود فهمیدم که با چه مخلوقی طرف هستم و خو گرفتم و این من هستم که باید با "بهمن" خو بکیرم و هر کس که طرف "بهمن" باشد حق هیچ‌نوع انتخابی را ندارد.

حرف زدیم و زدیم و در یک ربع اول روشن شد که اولا" هر دو از بنیه‌ای که او از "نوری" و "جهانفر" و دیگران زده است راضی هستیم. ثانیا" هر دو "ابراهیم گلستان" قصه نویس را دوست داریم و ثالثا" هر دو "اندیشه و هنر" "ناصر وثوقی" را می‌خریدیم و می‌خواندیم و ستایش می‌کردیم و این برای "بهمن" عجیب بود که از این بابت در انزوای کامل سایر دوستان انجمن فیلم دانشگاه شیراز بود. رابعا" هر دو "سمیم بهار" را مهمترین آدم مقوله‌ی سینما می‌دانستیم و او روی "دوایی" و "وجدانی" هم التقاتی داشت که بعدها نداشت. هر دو بی چون و چرا معتقد بودیم که بهار تنها آدمی است که درباره‌ی قواعد سینما نمی‌نویسد و او از "بهار" بیشتر می‌دانست که در هرحال تحویل کرفس و عقد قرارداد لفظی بود بر سر کتاب "پازولینی". "بهمن" در استاندارد آن روزها و برای جوانی که هنوز سوار پلکان هواپیما هم نشده است انگلیسی آبرومندی می‌دانست. با "بهمن" از آن تاریخ راه افتادیم و همسفر شدیم تا به امروز که هنو او پیش من مثل روزهای اول عزیز است. هرچه او بچه باهوش، سخت کوش و سمج تشنه ایست اما گوشت‌تلخ‌ترین آدمی‌است که در حیرتم حیوانات زیرزمینی بعد ازمرگش چگونه بر سر بدن بیجانش با هم تعارف می‌کنند که هیچ درنده‌ی گوشتخواری را نمی‌توان یافت که او را راحت به دندان بکشد و بجود و هضم کند. من حاضرم قسم بخورم که تن او تا قرنها در دل زمین جاوید خواهد ماند.

سربازی برخلاف پیش‌بینی‌با من هیچ نکرد و این از اولین روزها معلوم بود. پنجشنبه و جمعه تعطیل بودم. چند پنجشنبه پشت هم "گلستان" و "چوبک" را با هم دیدم. خیلی رفیق و خیلی کرمابه‌ای و حتما" "گلستانی". "جنون" را آنها هم به دفعات دیدند. فیلم را سینما "دیاموند" می‌داد و برخلاف انتظارم سوارماشینی بودند که "چوبک" رانندگی می‌کرد. آن سال فستیوال تهران و کودکان را هم رد کردم و به سربازی رفتم. باعث خنده‌ی قوم و خویشان و بعضی از دوستان بودم. برای رفتن به دیدن فیلم کودکان. فستیوال کودکان در اوایل حرفه‌ای‌تر و بهتر از فیلم تهران بود و راحت‌تر بدل می‌نشست و محیط طبیعی‌تر بود. بچه‌ها ریسه می‌رفتند و این خود خوب بود. صدها فیلم دیدم و نقاشی متحرک را یاد گرفتم که چیست و صدها اسم کارگردان و طراح و اینکه کار چکسلواکی بهتر است یا لهستان و کارهای عروسکی و حسابی شهر فرنگ بود. کارهای ایرانی خود عالمی داشت و بهترین جای مقایسه بود. خود فیلم‌ها و تنها در کنار هم بودن آنها خود بهترین تفسیر بود. حاجت به حرف اضافه نیست. یک کار طراح معروف فیلم "خط" را در کنار کار "نصرت کریمی" "مثلا".

فستیوال تهران هزاران جنبه داشت. فضا و آدمها بقدری لوس و ادایی که تنفرآور بود. جماعتی فقط فستیوالی بودند. و درست یک هفته قبل‌تر و بعد از فستیوال در هیچجا پیدایشان نبود. خاطرم هست دو سه هفته قبل از فستیوال آن سال بهران فیلم "آخرین هورا" را در انجمن ایران و آمریکا دیدم که از هفده نفر تماشاچی به حراجت می‌کوبم ده نفر فرنگی بودند. و برای دیدن فیلم "ت مثل تقلب" "ولز" کار دو سه بار به دعوا کشید و خیل منتظران ناکام "اورسن ولز" ندیده دلخور و دمق آن شب حتما" شام‌نخورده خوابیدند. فستیوال تهران و وقایع دو هفته‌ای سینمایی حولش هیچ تناسبی با دو سه هفته قبل خود و با یکماه بعد خود نداشت. تنها مدرسه‌ی سینمایی کشور خود مکانیسم درونی خود را داشت و ترجمه‌های "هوشنگ طاهری" به فرض ترجمه سالم هم فریادرس "بونوئل" و "برگمان" نبود. هیچکس با مکتب فستیوال تهران و جشن هنر و جشن طوس و کتاب واقعیت‌گرایی فیلم "و مانیفست‌های "جمشید اکرمی" و "معزی مقدم" و جنگ‌های سینمایی "مقصودلو" و میلیون‌تا مصاحبه و ترجمه و روزنامه و مجلات آن سال و ترجیع‌بندهای "احمد رضا احمدی" در باب "نادری" و حتی فحش‌های زیرکانه "خرسند" در ورای قضیه، سینماداان نشد که نشد. معرفت تنها با عشق حل نمی‌شود. فعلگی آجر و سیمان لازم دارد. سینما یک کار فرهنگی است و فرهنگ وسعت زمان و عمق‌طلبگی و فراغت بی‌انتها می‌طلبد. اولین بارقه‌های سرخوردگی شروع شد. نه از سینما با "س" بزرگ بلکه از هرزگی و حاشیه نشینی با سینما.

دو سال سربازی در اصفهان بودم. فرصتی برای بازی و کلاه. فرصت بود و من‌هم مجال را بیهوده رهانکردم. جور و واجور خواندم و یاد گرفتم که با حرفه‌ای و یا هیچ. بیشتر قصه خواندم و از هرکس. سعی کردم در کلهام سازمان بدهم که موفق شدم و نشدم. روش درست بود و زمان کوتاه. دوسال بالاخره دو سال است. شش کارانتشارات ۵۱ درآمد. بدقت و بامداد خواندم. بسیار آموختم و بسیار سوء تفاهمها برطرف شد. کارها جدی بود ولی عبوس نبود. پشت لازم داشت که‌نبود و ادامه هم لازم داشت که ممکن نگردید. حرکت وخودجوشی و تمام این اصطلاحات را در من نگه داشت. به من یاد داد که رفیق با حال و هوا نمی‌شود باسینما طرف شود. زنگ تفریح تمام شده و موقع کار و بحث و جدل و گفتگو است تا وراجی. با خط‌کش نمی‌شود درون و برون سینما را اندازه گرفت. وسیله‌های سنجش دقیق‌تری لازم است. احتیاج مثلا" در ابتدای کار به "کولیس" و "ورنیه" است. چون نتیجه‌ی سوءتفاهم از سینمای کنکستری آمریکا می‌شود "سه قاب" و یا اولین کار "امیر نادری". مسجد بهرحال جای محترمی

است و هرکاری را نشاید.

برادرم در شیراز قبول نشد که چه بهتر و شاید خود زمینه‌ساز بود که قبول نشود. در جاهای متناسب با رسم روز هم قبول نشد. کمی سرخورد و دوباره خیز برداشت و درجاهای کمتر مهمتر قبول شد. بیمه و کامپیوتر و فیزیک و مدرسه‌ی تلویزیون و چند جای دیگر. می‌دانستم که به هر تعبیر کرم سینما و تلویزیون و فلان دارد و نمی‌تواند با پدر و مادر سنتی بجنگد که برایش جنگیدم و گذاشتم این بار عشق بر وظیفه پیروز شود که شد. تلویزیون کوچکی خرید و وارد مدرسه‌ی تلویزیون شد. تلویزیونش را "دیکشنری" می‌گفتم که می‌خندید و ته دل راضی بود. اخوی به تلویزیون رفت و بعد راهی فرنگ شد و الان از منتظران جبهه است. مادرم عینیت انقلاب را درک کرده و همه چیز را به امام و خدا واگذار کرده است. حال و روز پدرم را خود حدس بزن.

در اصفهان که‌بودم هر وقت بساط فیلم گرم بود به تهران می‌آمدم. زیارتی می‌کردم و دوباره پادگان و اصفهان و خواندن. مدتی در اصفهان کار هم کردم که خود تجربه‌ای بود. و از تجربه مهم‌تر چاله چوله‌هایی بود که می‌بایست به ضرب ریال پر شود که شد. جشن هنر آن سال شیراز را بخاطر گل روی "بونوئل" رفتم. یک دوره از کارهایش را سیستماتیک دیدم که بهترین فرصت‌ها بود. اما به جبر "بونوئل" رها شد. "بونوئل" دوستی، "بونوئل" شناسی را می‌طلبد و کتاب و نقد و فرصت دیدار و بحث ... که هیچکدام نبود. خلاصی از سربازی در راه بود و کار و اجاره نشینی و پتو و بخاری و سماور و قاشق و بشقاب نفت که شوخی‌بردار نبود. قبل از خلاصی جویای کار شدم و جا پا را سفت کردم و شرکتی را در ذخیره گذاشتم و تیر خلاص و آذر سال ۵۳ رها شدم. دوست داشتم و قوم و خویش هم داشتم اما راهی هتل ارزان قیمتی شدم و دوماهی را آنجا ماندم تا بالاخره با "ژوزف" هم‌خانه شدم. "ژوزف" از سالها پیش همدم بود و با هم کنار می‌آمدیم و یک مجموعه حوادث باعث شد راهی فرنگ شوم. ذخایر ذهنی دوره‌ی سربازی و قول و قرارهای با خودم به دردم نخورد. عشق به ظاهر فراموش شده دوباره خودی نشان داد و سینما مانده بود سر دو راهی دست‌کم گرفته شدن و جدی تلقی شدن و کار فشار می‌آورد و نمی‌خواستم بپذیرم که حسابدارم و مجردبازی و الواتی خسته‌ام کرده‌بود. یک روز بعد از ظهر زیر فشار میلیونها عامل تصمیم گرفتم که بروم و جمع و جور کردم و خانه را پس دادیم و اثاثه را فروختیم و بیراهی و کت و شلوارم و حتی قندکم را فروختم و از پدر و مادرم هم مختصری گرفتم و ارز کردم و خیلی سریع دررفتم. از روز اول که رسیدم تلویزیون تماشا کردم و انگلیسی را صیقل دادم و درس خواندم و کوشیدم همه را رها کنم جز عده‌ای خاص را و همه چیز را از نو که سر ماه اول حرفهاو خاطرات و بعدها ادبیم می‌کرد و بسیار پیر شدم و فرسوده شدم و مریض شدم و ساختم و تحمل کردم و حتی مسکن هم نخوردم حد رسد به "والیوم" و فقط سیگار می‌کشیدم و فراوان. در تهران "ژوزف" درحقم بسیار برادری کرد. بسیار مرا تحمل کرد و شاهد انقراضم بود. بسیار بی‌تاب بودم و خیلی شب‌ها تا صبح نمی‌خوابیدم و فقط "ژوزف" شاهد بود. فشارها را خوب تحمل می‌کردم و بازتاب بیرونی نداشت و تنها از درون درحال پوسیدن بودم و نیک می‌دانستم که آدمی مقاوم‌تر از آن‌است که‌خودفکرمی‌کند. عصبیت را نگذاشتم که به مرز ادا و اطوار برسد و با "ناصر مجتهد" هم مشورت کردم و درد دل کردم و گفت برو که رفتم. در آن دیار بسیار فیلم دیدم و غم غربت "فلاش گوردون" و "جیمز کاکنی" فرو ریخت و در تلویزیون و سینما و مجامع و محافل همه را دیدم. همه چیزها را که در حوزه‌ی قدرت و توانم بود تعقیب می‌کردم و همه را می رفتم و می‌دیدم و در پرس و جو بودم. به سخنرانی "کالین مک آرتور" و "رابین وود" و "پیتر والن" هم رفتم و دانستم که راست فکر می‌کردم که سینما مقوله‌یی بسیار جدی است. یا زنگی زنگ یا رومی روم. همه را با هم مقایسه می‌کردم وزمینه ها را می‌دیدم و دانستم که "بهار" مثلا" خوب طلبگی کرده و آدم در خطی است و می‌داند دنیای سینما دست کیست و همین، نه بیشتر. و فهمیدم که چرا او ترجیح می‌دهد بهرحال به زادگاهش برگردد و در همین جا کار کند و در غربت بالاخره و بهر شکل آدم غریبه است. فهمیدم که هرکس و هرچیز را باید در جای خود و در مختصات خود سنجید. مطمئن شدم که طی سالها از "مایکل کورتیس" فقط نام او را یاد گرفته‌ام. و اگر تمامی کوشش مثلا" بیست و چند ساله کار نقد و نوشته و هر چیز مکتوب را در رابطه باسینما به هیچ نگیریم لااقل باید آنقدر منصف بود که تمامی چیزی که به نام فرهنگ سینمایی در این دیار یافت می‌شود حتما" حرامزاده و ناقص و منحرف و بیمار است. شاید بهتر است شرمنده نبود و از اول پایه‌ها را بنا کرد و بر کدام خراب آبادی؟ از فرنگ که برگشتم تا مدتی طبعا" گیج بودم. به در و دیوار می‌خوردم. فستیوال کودکان را کم و بیش ندیدم و با فستیوال تهران تقریبا" جز یکی دو کار قهر بودم. بعد با خود خلوت کردم که چی. دنیا و سینما به حرمت شخص جنابعالی عزا نخواهد گرفت. باید بشکلی درکبر قضیه بود و شاید برای همیشه و سهم ما چنین است.

ترجمه‌ی کتابی را دنبال کردم و پذیرفتم و مشغولم و شاید روزی در کنار مجموعه‌ی فرهنگی سینمای این دیار جای گیرد.

در دو سال گذشته و بعد از واقعه‌ی سینما "رکس" عملا" سینما در این دیار نیمه تعطیل است. آینده را آسان نمی‌توان پیش‌بینی کرد.

خسرو هقان

قسمت اول این مقاله، در شماره‌ی قبل به چاپ رسیده است.

دوسیه‌های ماضی

** در این بخش دوکار می‌خواهیم انجام دهیم ، نگاهی به نقد فیلم‌های چاپ شده یا چاپ نشده قدیمی ــ و (از این طریق) بازسازی فیلمساز و منتقد. که در نتیجه برمی‌گردیم به یادها و یادآوری‌ها ، و نمونه‌ی نثرها ، و حتی بعضی مناقشات قلمی ، که خواندن اینهمه قطعا" خالی از لطف و فایده نیست. و نیز با این تاکید که این کار در نهایت بی‌غرضی و بی نظری انجام می‌گیرد. و هدف ، عملا" ، گردآوری نوشتجات پراکنده‌ی یک مقوله است.*

دوسیه ۱

از بیگانه بیا تا رضا موتوری

قدمی به پیش قدمی به پس وتداوم یک امید

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

و می‌گویند که این مورد را باید درباره‌ی تمامی کارگردانان چه جوان ، چه میانه سال ، چه مسن ، و چه تحصیل‌کرده یا ناکرده ــ تعمیم داد .

خوشبختانه با وجود شکست‌های مکرر ، این امر ، یعنی برداشتن همان قدم ، تکرار می‌شود و اینطور است که باید چشم امید به آینده داشت (از نقد فیلم " بیگانه بیا " از همین قلم ، مندرج در مجله‌ی فردوسی شماره‌ی ۸۹۳ ــ ۱۶ دی ۱۳۴۷).

۱ ــ ساختمان

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

الف ــ شعار و نماد

۱ ــ نگاهی می‌کنیم به " بیگانه بیا " گفتگوی سه‌نفره درباره‌ی فلسفه زندگی ، در صحنه‌ای که " سه نفری وارد بحث جامعی درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی و مضافات می‌کردند" در این صحنه قرار است تماشاچیان گرامی متوجه منظور کارگردان از این صحنه ــ و از خلال مکالمات عمیقه ــ بشوند .

ــ و گفتگوهای میان دو برادر (از نقد فیلم " بیگانه بیا " همان مجله) .

۲ ــ قیصر شب هنگام وارد منزل می ــ شود ، خان دایی دارد شاهنامه می‌خواند ، و شاهنامه را می‌بندد . قیصر سخنان جامعی درباره‌ی اوضاع و احوال روزگار ، و از بین رفتن جوانمردی و غیره ایراد می‌کند .

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

۳ ــ رضا موتوری وارد منزلش می‌شود . مادرش را می‌بیند ، سخنرانی بسیار مفصلی درباره‌ی موقعیت فعلی‌اش ، و در مضار فیلم فارسی و واقعیت‌های واقعی زندگی انجام می‌دهد ، مستمع ، مادرش است .

ــ در صحنه‌ی دیگر ، رضا موتوری خونین و مالین رو به دوربین می‌ایستد و در طی یک " برداشت " پنج شش دقیقه‌ای ، تک گویی مفصلی درباره‌ی گذشته‌اش ، پیام‌های اجتماعی و هچلی که در آن افتاده ، اجرا می‌کند . در پایان تک گویی کنار سطل خاکروبه زانو می‌زند . مستمع ، فرنگیس است .

ــ مثال دیگر : در دکان نانوایی طی صحنه‌ی مفصلی که قرار است طی آن رضا موتوری پول را به دولت پس بدهد و به فرنگیس تلفن کند ، یکمرتبه یادش می‌افتد که درباره‌ی اصل و نسب پهلوانان قدیمی از ترازو دار تحقیقات کند . (از فیلم " رضا موتوری ") .

نتیجه‌ی الف : کارگردان در هر سه فیلم خود ، میان حرف‌های مهم ، و تعریف یک قصه‌ی ساده که قرار است پر از حوادث و بالنتیجه برای تماشاچی عادی هم دیدنی باشد ، سرگردان است حرف‌های مهمش را از طریق شعار دادن‌های تک نفره‌ی هنرپیشگانش (مثال‌های بالا و ده‌ها مثال دیگر که فهرست‌وار می‌توان به آن اشاره کرد .) و از طریق سمبول (نماد)های پیش پا افتاده‌ی ابتدایی (نمای درشت از کبریت در صحنه‌ی بزن‌بزن . دانسینگ ــ زباله‌دانی و صحنه تک گوئی یاد شده ــ صحنه‌ی پایان فیلم ، هنگامیکه‌جسد رضا موتوری را در ماشین زباله کشی قرار می‌دهند ــ در فیلم رضا موتوری" ــ و ــ شاهنامه‌ای که خان‌دایی می‌بندد و ماهی که به خاک می‌افتد ــ در فیلم " قیصر " ــ و ــ کبوترها و غیره ، در فیلم " بیگانه بیا ") بیان می‌کند .

و با این ترتیب فیلمش ترکیبی می‌شود از کنده‌کوبی ــ صحنه‌های زائد اتصال دهنده و توجیه کننده‌ی صحنه‌های حادثه ــ و صحنه‌های حادثه .

نماد کلی فیلمسازی مسعود کیمیایی باین ترتیب خلاصه می‌شود :

فیلم‌هایش معجونی‌است از مفاهیم عمیقه‌ی سمبولیک ، و بزن بزن و حوادث و کشت و کشتار .

یعنی ترکیب " روشنفکر ــ لات " بهروز وثوقی در " رضا موتوری" ، و به عبارت ساده‌تر دنیا و آخرت ، که هم منتقد روشنفکر از بعابیر ، شعارها و اشاره‌های عظیمه‌ی روشنفکرانه (از قبیل متلک به فیلم فارسی‌های دیگر) خوشش بیاید ، و هم الوات از چاقوکشی‌ها و بزن بزن‌ها حظ وافر ببرند .

اما این بخودی خود اشکال نیست ، اشکال از آنجا ناشی می‌شود که مسعود کیمیایی نمی‌تواند در " رضا موتوری " بخصوص ، طرف ساده‌ی (منطقی) را برای دوستداران فیلم‌های حادثه‌ای ، درجوار شعارهای عمیقه پیش ببرد .

به عبارت دیگر فیلم ساده‌ی حادثه‌ای " رضا موتوری" صرفنظر از طرف عمیقه‌اش ، فیلم ناموفق ، ناقص ، نارسا ، و پر اشکالی است (عینا" مثل " قیصر " و " بیگانه بیا" .)

ب ــ حادثه :

حالا نگاهی می‌کنیم به اینکه یک حادثه در هریک از سه فیلم مسعود کیمیایی چگونه ساخته می‌شود . (لازم به توضیحست که در هریک از فیلم‌های کیمیایی فصل بندی از طریق حادثه‌هاست. مثلا" در "قیصر " فیلم از چهار قتل تشکیل شده که فواصل بین قتل‌ها را صحنه‌های واسطه و زائد ــ شخصیت‌های محلل ، و بانمک ، و شعارها و پیام‌ها ، پر می‌کند) .

۱ ــ صحنه‌ی افتادن بچه در چاله : " خوب ، مثل‌اینکه از حالا تا پایان فیلم قضیه بی حادثه و آرام شده است ... پسر برادر امیر احمد ... در جنگل در پی تماشای پرندگان مختلف ، در آن چاله‌ی مجهول می‌افتد ... " (نقد " بیگانه بیا" ــ همان مجله) .

۲ ــ صحنه‌ی تکوین قتل برادر اول ، از فیلم " قیصر ". قیصر وارد قهوه‌خانه می‌شود . بهمن مفید و دار و دسته را می ــ بیند . بهمن مفید پنج ــ شش دقیقه مزه‌های نالازم می‌پراند ، در آخر صحنه جای حریف را به قیصر می‌گوید ، که در نتیجه صحنه‌ی قتل در حمام بدنبال می‌آید .

مثال دوم : قیصر بدیدار برادر نامزدش می‌رود ، برادر نامزدش محل برادر دوم را به او می‌گوید ، و صحنه‌ی قتل در سلاخ‌خانه پیش می‌آید .

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

۳ ــ صحنه‌ی قتل رضا موتوری برای رسیدن به این صحنه ، رضا موتوری به دکان نانوایی می‌رود ، تلفن می‌کند ، صحبتش را ترازودار می‌شنود ، و به دار و دسته اطلاع می‌دهد . ضمن همین صحنه ، پیام‌های عمیقه درباره‌ی از بین رفتن نسل " لاتی "ها ــ با بعبارت فیلمساز ــ " لوطی " های زیر بازارچه صادر می‌شود .

نتیجه‌ی ب : می‌بینیم که مقدمه‌ی هر

حادثه را، صحنه‌های توجیه کننده با توجیهاتی از نوع " خلاصه، اینجای داستان را داشته باشید تا ببینیم چطور شد که پسره خاطرخواه شد." و توضیح دهنده و در نتیجه زائد تشکیل می‌دهد. در " قیصر " حتی شخصیت "بهمن مفید" اساسا" زاید است، هم‌چنان که در " رضا موتوری". در توضیح شخصیت زائد، مهمترین کاری که بهمن مفید در " رضا موتوری " انجام می‌دهد ــ اگر قبول کنیم که صحنه‌ی اول فیلم بعدا" به فیلم اضافه شده است ــ صحبت با نویسنده‌ی روشنفکر در تیمارستان است، و توجه دادن رضا موتوری به شباهت فیمابین که طی آن بهمن مفید مقادیری حرف‌های بامزه می‌زند، و رضا موتوری را از قضایای شباهت و امکان فرار و غیره خبر می‌دهد تقریبا" عینا" نظیر قیصر.

نگاهی بکنیم به یکی دو صحنه‌ی زائدی در فیلم‌های "قیصر" و " رضا موتوری" که در ساختمان فیلم هیچ‌گونه تاثیری ندارد.

ــ صحنه‌ی بیمارستان در آغاز فیلم " قیصر ".

ــ صحنه تجاوز به دختر.

ــ صحنه رقص و آواز رقاصه.

ــ صحنه‌ی سرقت در آغاز فیلم " رضا موتوری".

ــ صحنه‌ی جنگ دیوانه‌ها در تیمارستان.

و غیره ... (و این " و غیره " تقریبا" شامل تمام صحنه‌های "مقدمه چینی" دو فیلم اخیر کیمیایی می‌شود ــ فیلم اول که بهتر است صحبتش را هم نکنیم).

کیمیایی برای رسیدن به حادثه، از شخصیت‌های زائد، صحنه‌های توضیح دهنده و بالطبع ابتدایی ــ نظیر همه‌ی فیلم فارسی‌ها ــ کمک می‌گیرد. و در تارهای همین قضیه گرفتار می‌شود و در نتیجه روال ساده و اصلی بیان قصه‌ی فیلمش را از دست می‌دهد.

۲ ــ شخصیت پردازی:

آدم‌های فیلم‌های کیمیایی شخصیت ندارند. انگیزه‌ی اعمالشان روشن نیست، " کارگردان ــ سناریست " هیچگاه غیر از شعارها، اظهار نظرها، توضیحات واضحات و گنده گویی‌ها، کلید دیگری برای شناسایی شخصیت‌ها، به تماشاچی نمی‌دهد.

در بیگانه بیا: (اگر یادتان باشد) نگاهی بیاندازید به شخصیت‌های هر دو برادر ــ زن داسان ــ و بقیه‌ی شخصیت‌های فرعی.

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

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

سه برادر " گناهکار" فیلم که دیگر تکلیفشان معلومست. همین طوری بدجنسند. علت لازم ندارد.

(نقص شخصیت قیصر در این فیلم، به این علت کمتر بنظر حضرات رسید که از شخصیت تیپ سنتی ناموس لکه‌دار شده، و

جاهل بطور کلی، " باسمه‌ای" استفاده شده بود. و خیلی طبیعی بنظر می‌رسید که اعمال قیصر، بدون اینکه شخصیت او در فیلم ساخته شود، موجه جلوه کند).

در رضا موتوری: شخصیت رضا موتوری فقط از طریق توضیحات شخص خودش قرار است معلوم شود. و البته کارگردان در ادای این توضیحات از هیچ فرصتی فروگذار نمی‌کند: مثال : توضیحات رضا موتوری، درباره‌ی خودش به مادرش ــ در دو صحنه.

ــ توضیحات درباره‌ی خودش به دختر.

(وحتی یکجا از فن " روانشناسی برای همه" استفاده کرده و به علت اصلی عاشق شدنش اشاره می‌کند).

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

همچنین لازم به توضیح است که زن در فیلم‌های کیمیایی هیچگونه شخصیت ــ پردازی ندارد. (درباره‌ی شخصیت فرنگیس در " رضا موتوری " حتی خود کیمیایی هم به این نکته اشاره می‌کند ــ ماهانه‌ی ستاره‌ی سینما. شماره‌ی دوم).

بطور کلی کارگردان برای ایجاد شخصیت‌هایش فقط از توضیح و کلام استفاده می‌کند. جاییکه لازم می‌داند، هنرپیشه‌اش سرش را می‌آورد توی دوربین، و درباره‌ی خودش مفصلا" توضیحات می‌دهد و می‌رود پی کارش، که فیلم به حاشه‌ای برسد.

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

۳ ــ رضا موتوری:

" رضا موتوری" یک قالب منطقی (؟!) داستانی دارد که درنهایت ضعف و عجز ساخته شده است. انگار کارگردان (شاید به خاطر پیام‌های عمیقه‌اش) سعی کرده، قضایا را بنحوی سرهم بندی کند، تا به صحنه‌های شعار و نماد (اوهوم!) برسد.

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

سطح ــ مثلا" ــ عمیق فیلم که قرار است پیام فیلم را برساند، از صحنه‌ی نویسنده‌ی روشنفکر شروع می‌شود، و اشکال کار هم از همین‌جا آغاز می‌گردد.

نویسنده روشنفکر که مورد بی‌مهری جناب " کارگردان سناریست " قرار گرفته، از حد یک کاریکاتور " جری لوئیس " که توسط یک کارگردان فیلم فارسی ساخته شده باشد، تجاوز نمی‌کند. و به صورت کلیشه‌ای درمی‌آید که در فیلم فارسی‌ترین فیلم فارسی‌ها نیز نظایرش ندرتا" بچشم می‌خورد. نگاه کنید به پیپ کشیدن، اتو کشیده صحبت کردن، و حرکات جعلی او. (یاد فیلم " دستکش سفید" بخیر). که فقط ریش بزی و عینک پنسی کم دارد.

به نظر می‌رسد کارگردان وسیله‌ای پیدا کرده تا با شخص یا اشخاصی که طرف حسابست، تسویه حساب کند، و عقده‌هایش را خالی نماید. که "کی" و " چرا"یش دخلی بما ندارد.

طبیعی است که این کلیشه فرسوده حتی از عهده‌ی همین یک کار هم بر نمی‌آید. نقش این شخصیت در مسیر داستان بکلی بی‌اهمیت است. می‌آید، می‌رود و از اواسط فیلم بکلی فراموش می‌شود.

(شخصیت‌هایی که ناگهان در فیلم فراموش می‌شوند، کم نیستند: پدر و مادر فرنگیس مثلا").

از طرف دیگر، فرنگیس (بخاطر روشن نشدن شخصیتش) در طول فیلم بطور ناگهانی از رضا موتوری، بعد از دعوا، جا می‌خورد و بعد هم بلاتکلیف از طرف کارگردان رها می‌شود و خلاص.

(این تغییر شخصیت ناگهانی در فیلم " بیگانه بیا" هم سوء سابقه داشت).

قالب منطقی فیلم به شدت متزلزل و ناتوان است. حتی به ضرب تغییرات و تفسیرات مفصل هم نمی‌شود این قضیه را پوشاند.

فیلم میان لحن‌های متفاوت در نوسان است. از فکاهی (نویسنده‌ی روشنفکر ــ عباس قراضه) تا رمانتیک (موتورسواری‌ــ های مختلف) از " سوررئال " با صحنه معروف سوررئالیستی‌اش که رقاصه‌ای تبدیل به بره می‌شد ــ تا دم بازارچه ای (بازار‌ــ چه، و مخلفات)، و از حماسی! (ممد دلکی، و گذشته جاهل‌های محل) تا عشق و ناکامی (مرگ در زباله‌دانی).

حوادث بطرز باورنکردنی و ناشیانه‌ای سرهم بندی شده، و عینا" نظیر " قیصر" و"بیگانه بیا" از ضعف اساسی سناریو برخوردار است و اگر قرار است از طریق تفسیرهای خوش بینانه، ضعف‌های اساسی قالب فیلم را توجیه کرد، چرا باید درباره‌ی سایر فیلم‌های فارسی خاموش ماند، و از تفسیرات نجات‌بخش، در حقشان دریغ کرد؟ چرا نگوییم که هر ضعفی در هر فیلم فارسی عمدی بوده است ؟ چرا نه ؟

البته می‌شود فیلمی ساخت که قالب داستانی منطقی نداشته باشد، نظیر "۸/۵" فلینی، بشرط اینکه صحنه‌ی تیمارستان کذایی، صحنه‌ی " سوررئال" کوتاه مدت و منحصر بفرد یک فیلم زیر بازارچه‌ای نباشد.

پیام فیلم قطعا" درباره‌ی مسائل بسیار مهمی است که ماسفانه نظیر هر فیلم بد دیگری (که احتمالا" هر فیلم بد دیگری هم لابد پیام‌های مهمی دارد) . . این پیام به صورت " شکار " باقی می‌ماند ، و " داستان ساده" فدای کندوکوی‌های " کارگردان ــ سناریست " می‌شود . (اما اینکه سخنرانی پنج ــ شش دقیقه‌ای در مدت فیلم فارسی و با ملا" آواز خواندن ــ و یا نخواندن ــ فردین را مسخره کردن ، چه جور پیامی لازم است ، نماند) حالا دیگر هرکسی می‌داند که حرف کنده فیلم خوب ، و حرف کوچک ، فیلم بد نمی‌سازد ، و اصلا" " حرف" حرف است و کنده و کوچک ندارد .

ابزار رساندن حرف یعنی "سینما" به بینندد ، موضوع اصلی و یگانه است . به عبارت ساده‌تر یک کارگردان خوب می‌تواند پیامش را از طریق یک داستان ساده بیان کند . . . بی‌آنکه هیچ احتیاجی به شعار فرمایشات عظیمه یک مسائل عمیقه داشته باشد . بی‌آنکه لازم باشد داستان ساده‌ی خود را فدا کند ، (اگر اصلا" معتقد باشیم که کارگردان عزیز ما می‌تواند داستان ساده‌ای را بیان کند ، و شعارها و غیره و دلک درواقع در حکم روزنه‌ی فرار نیست) . و بی‌آنکه لازم باشد هنرپیشه فیلمش را سوار بر موتور ، با شکم پاره دقایق طولانی به همراه آوازهای سوزناک دور شهر بگرداند ، و عاقبت موتورش را به ماشین زباله‌کشی بکوبد ــ هنگام مرگ ، قهرمانش پل بزند ــ و حتما" پیش از مرگش جملاتی حکیمانه و پرمعنی بگوید ــ که جنازه‌اش را داخل قسمت زباله دانی ماشین زباله‌کشی بگذارند ، و ماشین عروس پشت سرش راه بیفتد .

۴ ــ کارگردانی :

ــ کارگردان زمان نمی‌شناسد (به انضمام کلی چیزهای دیگر !)

مثال اول : زدو خورد طولانی داخل کارخانه ، پس از سرقت ، که جان بیننده را به لب می‌آورد .

مثال دوم : موتورسواری بیش از اندازه طلاوی دختر و پسر در راه رسیدن به " دانسینگ" ، احتمالا" بخاطر آنکه به آواز خواننده مطابقت کند .

ــ فیلم " اینترکات" های زائد دارد . نظیر صحنه‌ی سرقت که ناگهان وسط جریانات ، کارگردان به نشان دادن آهن ــ آلات و طرز تهیه و چکش کاری یک قطعه آهن مذاب می‌پردازد . (انشاءالله که قرار نبوده از این طریق پیامی بما برسد) .

ــ رسم روز استفاده از تصنیف طبق معمول در اینجا هم به نوعی بکار رفته و در این آش درهم جوش مشکلی به مشکلات عدیده اضافه کرده است .

ــ فیلم مملو از اشتباهات بدیهی کارگردان است ، از قبیل اشتباه در جهت‌ها (صحنه ورود آقایان سارقین به حسابداری کارخانه) . ــ و در زمان‌های داده شده . (صحنه رسیدن رضا موتوری با پای پیاده از کنار ماشین " رولز رویس" تا دالان خانه ، که در مراجعت با موتور سیکلت ، بدیل به مسافتی بسیار طولانی می‌شود) .

ــ صحنه عشق‌بازی تماما" از نماهای درشت تشکیل شده ، که کاملا از شدت نزدیک شدن دوربین به صورت هنرپیشه‌ها ، هیچ چیز (الا جوش‌ها و ساقه موی) دیده نمی‌شود بدون هیچ منطق از حرکات عمودی و افقی دوربین با جرثقال استفاده می‌شود ، بی‌آنکه لزومی داشته باشد . (در صحنه‌ای که رضا موتوری درباره‌ی موتورش توضیحات لابد لازمی به دخترک می‌دهد ، دوربین ناگهان پر در می‌آورد) . نه اینکه خیال کنیم فیلم هیچ چیز خوبی ندارد ، البته که دارد . مثلا" وجود نوچه ممد الکی فکر بسیار خوبی بود ــ و همینطور صحنه‌ی چاقو خوردن رضا موتوری ، و اساسا" فصل دعوای جلوی پرده‌ی سینما ، که تنها مورد تطابق پیام کارگردان و مسیر منطقی " سینمایی ــ داستانی" فیلم بود . (منطقی‌است که رضاموتوری پول را در محلی که می‌شناسد ــ سینما و تراس آن ــ مخفی کند ، و از اینجا صحنه‌ی باد شده آغاز می‌شود ، و پیام در " فیلم باز کردن " رضا موتوری " فیلم بر " ، در حضور یک تماشاچی فقط ، نوچه‌ی ممد الکی بخوبی منتقل شود) .

۵ ــ نتیجه :

مسائلی که در بالا ذکر شد ، کرفتاری هر فیلم فارسی دیگری است : نداشتن لحن یکدست ــ عدم منطق داستانی (در فیلمی که اساس داستانی دارد .) ــ سوز و گداز فراوان ــ شعار ــ بزن بزن ــ عدم شخصیت پردازی و در نتیجه تغییرات ناگهانی و خلق‌الساعه‌ی شخصیت‌ها ــ بدجنس‌ها خیلی بدجنس ــ خوش جنس‌های خیلی خوش‌جنس ــ " جیمی " آرتیسته ــ شخصیت‌های زائد ــ صحنه های زائد ــ کلیشه‌های عتیقه ــ روابط نامربوط ــ ساز و آواز ــ مزه‌های دوپله‌ای ــ و غیره و غیره و غیره . . . (فرق فیلمهای کمیابی با دیگر فیلم فارسی‌ها از قرار شایع باید در "نیت پاک " و " صمیمیتش " باشد ــ که انشاءالله و الحمدالله) .

" بیکانه بیا" و " قیصر " کرفتار این مسائل بودند ، و " رضا موتوری " هم هست (اولین بار که فیلم " قیصر " را نشان می‌دادند ، این بنده غایب بود . بعدها هم که مشاهده شد ، دیکر مجال بحث نبود . و حال به جاست این توضیح داده شود که " قیصر " و " بیکانه بیا" و " رضا موتوری " هرسه با اشکالات یکنواخت و ضعف‌های یکسان پرداخته شده‌اند . معایب هریک به نحوی در دیکری هم هست . و از " بیکانه بیا" تا " رضا موتوری " نه فرازی‌ست و نه نشیبی . و اکر تفاوتی به چشم می‌آید ، از آنروست که سرنوشت فیلم‌های کمیابی به این بستکی پیدا می‌کند که " فکرهای " سینمایی‌اش ــ نظیر صحنه‌ی قتل در حمام فیلم " قیصر " و نزاع در تراس سینمای فیلم " رضا موتوری" ــ خوب از کار درآمده باشند یا نه ، و کل فیلم هیچ مطرح نیست .

(اشاره می‌دهم به این نکته که کمیابی در واقع فیلم‌ساز فکرهای لحظه‌ای است و از بافتن سه ــ چهار فکر جالب ــ به زعم خودش ــ اساس داستانی یک فیلم را بنا می‌کند) .

با فیلم چهارم کمیابی ، خلاف این اعتقاد را ثابت نکرد ، در پایان فیلم سومی ، نظر متفاوت ، همینست که ملاحظه فرمودید .

بیژن خرسند

ــ برگرفته از چاپ دوم این مقاله در " ویژه سینما و تئاتر " شماره‌ی ۶ ، ۱۳۵۲ .

دوسیه ۲

نه به بالا نه به پست

. . . سینمای داستانگویی که آشفته است

داش آکل

دل من رفت به بالا ، من من رفت به پستی
من بیچاره کجایم ، نه به بالا نه به پستم
(مولانا)

۱

سیاهی بعد از عنوان بندی (تصویر نگاتیو) ، بر روی قمه کاکا رستم منطبق می‌شود . و بعد حرکت آرام دوربین از قمه به کاکا که اولین جمله‌اش اینست : " امشب شب منه ، مثل هر شب . " اعلام حاکمیتی مطلق . سکوت مردمان و تائید بارانش ، بر این حاکمیت صحه می‌کذارد (چه کویا بود آن نمای نزدیک از حیدر که می‌کفت : ایواله ، کاکا) . کاکا نظام حاکم بر محیط زندگی آکل را می‌سازد (نکاه کنیم به رفتارش با آن کرمه ــ مظهر قانون و نظم) . تنها معترض این حاکمیت ، یک زن است (در این باره توضیح داده خواهد شد) .

بعد از معرفی کاکا ، نوبت به آکل می‌رسد : نمای معرفی آکل تصویری‌ست که در آن آکل در پسزمینه است ، سرمنه را سیاهی مطلق تشکیل می‌دهد . این نما خصوصیت مهمی دارد : در آن هیچ نشانی از هویت جغرافیائی محیط ــ کوچه‌ها ، خانه‌ها ، جارسوق‌ها ــ نیست . کویی آکل در آن محیط زندکی نمی‌کند .

از لحظه شروع جدال آکل و کاکا تا پایان فصل اول دو نما هست که بسیار مهم است:

الف) پس از اینکه آکل پشت کاکا را به خاک می‌رساند و قمه را زیر گلوی او می‌گذارد، نمائی داریم از دوستان کاکا که می‌خواهند به او کمک کنند. تا کیدی بر حرکت پاهایشان می‌شود بی‌آنکه از جای خود تکان خورده باشند (به اصطلاح در جایشان خشکشان می‌زند).

ب) کودک نجات یافته توسط آکل به او لبخند می‌زند، اما درمقابل لبخند او، چهره آکل خشک و تلخ باقی می‌ماند.

محیط زندگی آکل در دو قطب خلاصه می‌شود: اول قطب کاکا و یارانش، دوم قطب مردمان با تحمل، تماشاگران ساکت و خاموش که حکومت کاکا را پذیرفته‌اند.

به شهادت دو نمای یاد شده بالا، آکل جزو هیچکدام از این دو قطب نیست.

(جدال آکل با کاکا، نه به خاطر آن کودک و قهرمان بازی الکی، که به خاطر انگیزه‌های شخصی است) نه جزو دار و دسته کاکا است و نه جزو تماشاگران حکومتش. سرگردانی آکل بین دو قطب، برایش تعلیق و بیگانگی‌یی از محیط را موجب می‌شود (که به دلیل بصری آن به موقع اشاره خواهد شد) که به تنهائی می‌رسد. و این تنهائی در یک نمای دور مؤکدتر جلوه می‌کند.

۲

سکانس دوم، با نمای بیرونی قهوه‌خانه دو میل شروع می‌شود. در این نمای بیرونی، جوی آب (با صدائی که بوضوح شنیده می‌شود) در پیشزمینه قرار دارد. در طول جدل لفظی کاکا و آکل، دوباره رجوعی خواهیم داشت به این‌نما، و آن موقعی است که حیدر دست به قمه می‌برد و تصویر بلافاصله به‌این نمای بیرونی قطع می‌شود. اهمیت این نما بخاطر جوی آب است: آب واسطه‌یی است بین مرجان و آکل، که بصورت نما تکرار می شود (تا قبل از صحنه گورستان، خبر دهنده است، و بعد، به شکل صریح، تکرار و حضور مرجان است). آب کل فیلم را دربر می‌گیرد و (غیر از سکانس اول) در تمام سکانس‌ها و مکان‌ها هست: از نمای بیرونی قهوه‌خانه دو میل به حوض‌خانه حاجی و از آن جا به گورستان و از گورستان به حوض خانه اسحاق و از آن جا به حوض‌خانه آکل، و از حوض‌خانه آکل به زورخانه (قطره عرقی که از پیشانی آکل می‌چکد) و از زورخانه به باران فصل جدال نهائی منتقل می شود. و بدین ترتیب آب در کل فیلم بی آنکه متظاهرانه باشد، بصورت نماد مرجان تکرار می شود. بنابراین آن دو نمای متوالی دست به قمه‌بردن حیدر و نمای بیرونی قهوه‌خانه دومیل (جوی آب)، هجوم محیط (آن چنان محیطی) و پناه بردن آکل را روشن می‌کند. اما کدام پناه و پناهگاه؟

۳

پیشاپیش قاب، زنی با چادر سیاه بر بام خانه‌ای نشسته، حیاط را می‌نگرد پرچم سیاه عزا که متناوبا" داخل قاب شده و خارج می‌شود، تکرار حضور این زن سیاهپوش است. در حیاط خانه مراسم روضه‌خوانی برپاست: مردی که روضه می‌خواند، بخارهایی که از دیگ‌ها بر می‌خیزد، جمعیت سیاهپوش عزادار. در این مکان و در این فضاست که یکی از زیباترین تصاویر فیلم ظاهر می‌شود: آکل هنگام ورود به خانه حاجی نمی‌داند از کدام طرف برود، (به اصطلاح دست و پایش را گم می کند) و براهنمائی پیرمرد (بابا عبدالله) راه را می‌یابد این‌نما از دو نظر اهمیت دارد:

الف) از نظر ارایه مذهب که مایه اکثرا" آشنای کیمیائی است (در این باره در فصل تعزیه بحث خواهد شد).

ب) از نظر انتخاب یک پیرمرد برای راهنمائی آکل، که دلیل مهمی دارد و این دلیل را باید در ساختمان فیلم جستجو کرد نه در داستان. به تصاویری از فیلم که در آن‌ها از وجود پیرمرد استفاده شده است اشاره می‌کنیم:

۱ ــ هنگام ورود آکل به قهوه‌خانه دو میل و در شروع جدل لفظی بین آکل و کاکا، نمائی هست از دو پیرمرد که کنار هم نشسته‌اند و در مقابل رجزخوانی‌های کاکا، آکل را مطرح می‌کنند (حالا ببینیم مرد کیه؟) و یکی از این دو پیرمرد است که آکل را از سرنوشتش آگاه می‌کند.

۲ ــ نمائی که قبلا" به آن اشاره شد، یعنی راهنمائی آکل در خانه حاجی توسط بابا عبدالله.

۳ ــ هنگامیکه آکل با اقدس به اطاق می‌روند، نمائی داریم از اسحاق که آن دو را با نگاه بدرقه می‌کند. هرچند که اسحاق در فیلم خصوصیات مهمتری دارد، اما بهرحال یک پیرمرد است.

۴ ــ هنگامیکه آکل بدیدار مرشد پیر زورخانه می‌رود و کلید را از او می‌گیرد، دوربین قبل از تعقیب آکل، مکث کوتاهی بر چهره مرشد پیر دارد که با نگاه آکل را بدرقه می‌کند. غیر از پیرمردها می‌خواهم از زن و بچه‌هائی بگویم که آکل را قهرمان می‌شناسند و تائیدش می‌کنند، از بچه‌ای که آکل از چنگال کاکا نجات می‌دهد و مادر بچه که درمقابل شرارت‌های کاکا، آکل را عنوان می‌کند، تا زن‌هائی که در اطاقی که حاجی در آن رو به مرگ است جمع شده‌اند و به محض وارد شدن آکل بر می‌خیزند. تا زن‌هائی که هنگام رفتن آکل بدیدار مرشد پیر سر راه او ایستاده‌اند، تا حاجیه خانم مادر مرجان، اقدس وتمام زن‌هائی که کاکا در شب تعزیه، آکل را میان آنها جستجو می‌کند. و بهمین دلیل است که اولین کسیکه آکل رامی‌بیند (که در ضمن اولین معارفه تماشاگر با آکل است) یک بچه است. خانه حاجی با عواملی که‌ذکرشد (زن سیاهپوش، پرچم عزا، جمعیت، دیگ‌ها، روضه‌خوانی) یک فضای کاملا" مذهبی را می‌سازد. از صحنه مرگ حاجی جابجا به حیاط و روضه‌خوانی و حوض آب قطع می‌شود که گذشته از حالت عزادار صحنه، و تداخل مرگ و مذهب درهم، حوض‌خانه قسمت بیشتر قاب را پر می‌کند، و آب که از فواره به حوض می‌ریزد، لمس مرگ به‌عنوان سقوط (هشداری به سقوط و افتادن) آکل را از موقعیتش (بیگانگی از محیط و تعلیق بین دو قطب) آگاه می‌کند و بنا بر این قطع‌های از اطاق حاجی به حوض آب، پیشاپیش ظهور مرجان و پناه جستن آکل را به عشق نشان می‌دهد.

(نگاه کنیم به صحنه‌ایکه آکل وارد اطاق حاجی می‌شود: زنها که بر می‌خیزند یکی از آنها ــ در نمای عمومی ــ برمی‌گردد و آکل را نگاه می‌کند).

و بهمین دلیل است که درمقابل آینه ایستادن آکل و گفتن جمله دست و پام تو زنجیر گیر کرد، معنای نمایشی جدیدی می یابد متفاوت با معنای داستانی آن.

۴

در صحنه مهر و موم کردن اموال حاجی، نمائی داریم از آکل که روی یک پا ایستاده است. (یک پایش در هواست): تعلیق بین دو قطب که قبلا" به‌آن اشاره شد اینجا صریح و واضح ارائه می‌شود، اما چرا اینجا؟ گفتم با مرگ حاجی، آکل به موقعیت تعلیقی خویش آگاه می‌شود و بدین جهت بهترین و مناسب‌ترین محل، برای ارائه تعلیق، همین جا و همین صحنه است که بلافاصله پس از این، گورستان را داریم و دیدار مرجان.

۵

حرکت افقی دوربین روی درشکه‌ها (متوقف، آرام و ساکن) و بعد، قبر و سکون. نمائی از آدمهای کنار قبر. و بعد نمائی از آکل، دورافتاده از دیگر آدمها (رجوعی دوباره به تنهائی آکل) و لحظه‌ی بزرگ فیلم، لحظه‌ی پناه جستن آکل است به عشق:

نمائی از چهره مرجان که پلک باز می‌کند (بیشتر حالت یک کودک تازه متولد شده را دارد) نمائی از دستهای لرزان آکل که آب را بصورت مرجان پشنگه می‌کند، نمائی از چهره آکل در سایه و نور خفیف (زشتی چهره‌اش در اینجا کمتر از هرجای دیگر بچشم می‌خورد. اصلا" زشت نیست). از آغاز تا این لحظه، قسمت اول فیلم است: از این لحظه (لحظه‌ای که روبنده مرجان برداشته می‌شود) آکل وارد دنیای دیگری می‌شود (دنیائی ورای دنیای واقعی اطرافش) و تا شب عروسی لحظه‌ای که حاجیه خانم تور عروسی را روی سر مرجان می‌اندازد (و آکل از دنیای دیگرش خارج می‌شود) قسمت دوم فیلم است و از این لحظه تا پایان، قسمت سوم. در آن دو لحظه در برگیرنده قسمت دوم (فقط در آن دو لحظه) نگاههای آکل و مرجان بهم، دوطرفه است.

نگاهی بیندازیم به نماهائی که متعلق به آکل و مرجان است:

در تمام نماهائی که آکل، مرجان/ پناهگاه را نظاره می‌کند و یا در لحظه‌هائی که نگاهها دو طرفه است، مرجان تنها نیست و همیشه این عشق / پناهگاه از آکل دریغ می شود. مثال: صحنه در برف شادی‌کردن مرجان، بدون روبنده، با چهره باز و شاداب. و بلافاصله نمائی از حاجیه خانم و بابا عبدالله.

۶

اقدس بی‌حال و شل و وارفته، با بزمین می‌کوبد و بی هیچ شوری برای جلنگر می‌رقصد چشمش به آکل که می‌افتد، رقصش جان می‌گیرد و بطرف او می‌آید. دوربین حرکتی آرام و رو به بالا دارد، با این حرکت دوربین، درختی وارد قاب می‌شود که شاخه‌هائی از آن که سمت آکل قرار دارد خشک و بدون برگ و قسمتهائی که طرف اقدس قرار دارد پر شاخ و برگ است.

تمثیلی از رابطه اقدس و آکل:
اقدس یک داش‌آکل زن است. تمام خصوصیاتی را که داش‌آکل مرد فاقد است داش آکل زن (اقدس) داراست برای مثال قدرت ابراز عشق، بی‌پروائی در عشق و ...
اقدس مانند آکل است: قرص و محکم. برخوردش با چلنگر را بیاد بیاوریم که به او می‌گوید که اگر از آدمهای داروغه هم باشد تا نخواهد برای او نمی‌رقصد. و نمی‌رقصد حتی برغم قمه کشیدن چلنگر. گفتم که قسمتی از ضعف‌های آکل‌را اقدس‌می‌پوشاند. و همین طور ضعف (جسمی) اقدس را آکل. آکل قدرتش را در حمایت از اقدس بکار می‌گیرد، و در اینجاست که دونمای پیوند دهنده داریم: هنگامیکه آکل بصورت چلنگر سیلی می‌زند و چلنگر برای آکل قمه می‌کشد، دو نما هست از پاهای اقدس که به جلو و عقب حرکت می‌کنند (در این دو نما تاءثیر صوتی النگوهای پاهای اقدس بسیار مهم است) همراه با حرکت‌های ذهنی و درونی آکل (تهاجم و عقب نشینی) در مقابل چلنگر. این دو نما وحدت کامل بین آکل و اقدس را القاء می‌کند. بسیار فشرده و کامل.
اقدس و اسحاق (کنار گذاشته‌شده‌ترین آدم‌های اجتماع بمناسبت حرفه‌شان) تنها وارثان حقیقی آکل هستند (بمناسبت تک افتادگی آکل و تنهائیش که خط‌رابطی است بین‌او و آندو) طوطی آکل را اسحاق برای مرجان می‌برد و در پایان کار، در مرگ آکل، اقدس را اشک‌ریزان می‌بینم.
نمائی از چهره اسحاق هنگام بالا رفتن آکل و اقدس از پله که تاءسف فراوان در آن بچشم می‌خورد (تاءسف‌اسحاق‌برای‌کدامیک از آندوست؟ آکل یا اقدس؟) نکته‌ی مهم در این صحنه آنکه لحظه‌ای که آکل و اقدس از پله‌ها بالا می‌روند و از قاب خارج می‌شوند و اسحاق وارد قاب می‌شود، صحنه بدون قطع انجام می‌گیرد (می‌شد برای رسیدن به نگاه اسحاق با یک قطع نمای نزدیک چهره او را داشته باشیم که اینطور نیست) که پیوستگی عاطفی و ذهنی این سه نفر خوب به نمایش در می‌آید.

۷

آکل مست و افتان، از خانه اسحاق بیرون آمده، روی سکوئی نشسته است دستمال مرجان در دست صف زندانیان زنجیری (بنشان خفقان محیط و در بند بودن همه‌ی آدمها) از مقابلش می‌گذرند. برمی‌خیزد و از میان نور، به تاریکی ته کوچه می‌غلتد. در اینجا دوباره پناه بردن آکل به عشق یادآوری می‌شود.

۸

مرجان روی جانماز آکل گل می‌ریزد و آکل نماز می‌گذارد. گل در این صحنه (فقط در این صحنه) خطی است بین مرجان و آکل. نیایش خدا با ستایش یار، یکی می‌شود و عشق آکل به مرجان رنگ و روح عرفانی می‌یابد. عشق آکل خالی از هرگونه تمنای تن است. پناه آوردنی است برای (بظاهر) تسکین و آرامش. و بهمین دلیل هم‌خوابگی آکل با اقدس که بموازات زفاف مرجان انجام می‌گیرد برای آکل سقوط کامل بشمار می‌رود (در اینمورد در فصل مربوطه توضیح خواهم داد).
آکل مست وخراب، در خانه‌ی اسحاق شاهد زنجیر کشیدن (تکرار صحنه‌ی زندانیان زنجیری) و حوضی سدید است مست‌تر و خراب‌تر از همیشه‌می‌نشیند، و اگر در صحنه‌ی زندانیان زنجیری، به آنها نگاه می‌کرد، در اینجا، حتی نگاه هم نمی‌کند. آکل شب به خانه بازمی‌گردد قمه‌ای که روی طاقچه می‌گذارد نسبت به دیوار مایل‌تر از شب پیش است. و ما سقوط تدریجی آکل را هرشب، در سایه‌های قمه که به دیوار می‌افتد می‌بینیم.

۹

شب عروسی مرجان است: نمای خانه حاجی، حیاط تاریک، حوض آب خاموش (غیر از شب عروسی همیشه صدای فواره آب بگوش می‌رسد) صدای ضعیف و دور یک ساز و حرکت آکل در این تیرگی. قطع به نماهای داخل خانه: در اطاقی که زنها نشسته‌اند دختری جوان و زیبا سیبی را گاز می‌زند. این نما تضاد شدیدی دارد با نمای عمومی خانه‌که قبلا" ارائه شده بود. آکل دفتر و دستک حاجی را تحویل می‌دهد و از اطاق بیرون می‌آید. مرجان پشت پنجره است، او و آکل نگاهی بهم می‌کنند. مادر مرجان تور عروسی را بر سر او می‌اندازد و آکل از دنیای دیگرش خارج می‌شود و رو به سوی میخانه‌ی اسحاق می‌آرد.
هنگامیکه آکل با اقدس به اطاق او می‌روند، آکل برای یک لحظه اطاق را عوضی می‌رود و اقدس دست او را گرفته، بداخل اطاق می‌کشد. شبیه این نما را قبلا" بهنگام ورود آکل به‌خانه حاجی (اولین بار) داشته‌ایم که باپا عبدالله آکل را راهنمائی می‌کرد. که‌پس‌ازآن‌صحنه مرگ حاجی بود و لمس مرگ و هشداری به سقوط. و اکنون این نما که با اقدس تکرار می‌شود، سقوط کامل را در پی دارد (و مرگ برای آکل اجتناب ناپذیر است). در طول همخوابگی آکل با اقدس، چهره او زشت‌تر از همیشه نشان داده می‌شود. قیاس کنید این چهره را با سیمای آکل در اولین برخوردش با مرجان در گورستان. چون سخن از عشق بود و پناه جستن، زشتی چهره‌اش بحداقل رسیده بود. سقوط کامل آکل پس از هم‌خوابگی با اقدس است. و درست در همین شب‌وپس‌ازهمین‌همخوابگی است که توسط کاکا پشتش‌بخاک می‌رسد، و صدای کاکا را می‌شنویم که می‌گوید: بوی خاک شنفته بودی آکل.

۱۰

در زورخانه، قطره‌ای عرق از پیشانی آکل می‌چکد. هنگام ورزش (شنو رفتن) زاویه زیر هیکل درشت آکل را بر خاک منطبق می‌کند (آکل خاک را پذیرا می‌شود). نمائی دور وازبالا او را داخل کود زورخانه نشان می‌دهد که می‌گوید: خدایا عشق مرجان را از من بگیر و تصویر بلافاصله به تعزیه قطع می‌شود. آکل بدون عشق/ پناهگاه یک شهید است. در صحنه ایکه آکل قمه در خاک می‌کوبد (درقیاس با قمه کاکا در آغاز فیلم) زاویه دوربین طوری تنظیم شده است که باعث می‌شود مشعلی که چند متر دورتر از قمه می‌سوزد با قمه در یک خط قرار بگیرد و در نتیجه چنین بنظر می‌رسد که شعله مشعل از سر قبضه قمه زبانه می‌کشد. قمه آکل، نورانی و با حالتی مقدس ارائه شده است. به نشان آگاهی کامل او و پذیرش پرهیزکارانه‌ی مرگ (کماکان آکل با آگاهی از شخصیت کاکا به او پشت می‌کند ــ مگر آن پیرمرد در قهوه‌خانه دو میل این موضوع را به آکل هشدار نداده بود؟)
بنظر می‌رسد در آثار کیمیائی مذهب نجات دهنده نیست (بعنوان بناهگاه مطرح هست اما نجات دهنده نیست) مذهب بصورت پرهیزکارانه‌اش و در تداخل و تلفیق با مرگ، تنها راه نجات آکل است، آکل در مسجد و در تعزیه کشته می‌شود، قمه او با حالتی مقدس ارائه می‌گردد. مذهب از همان آغاز فیلم در امر ریشه می‌دواند.

۱۱

همه‌ی این حرف‌ها که آمد یک سطح از دو سطح فیلمسازی کیمیائی در داش آکل است. سطح دیگر سینمای داستانگوی کیمیائی است و از این بابت داش آکل آشفته است و موفقیت کامل کیمیائی بستگی دارد به حفظ توازن و تعادل میان دو سطح فیلم، که البته موفق نیست.
نگاهی سریع و فهرست‌وار به سینمای داستانگوی کیمیائی می‌اندازیم تا شاید طرحی از آن با ضعف‌هاش و قوت‌هاش بدست آید: نگاه کنیم به طرحی که کیمیائی/ نویسنده برای فیلم پدید می‌آورد:
فیلم سعی دارد دو خط اصلی را با هم پیش ببرد:
الف) رابطه آکل و کاکا
ب) عشق آکل به مرجان.
ومشکل کیمیائی حفظ توازن و تعادل میان دو خط فیلم و از دست ندادن یکی بخاطر دیگری است.
این دو خط درهم حل نمی‌شوند (حتی برغم برخورد آکل/ چلنگر و نطق مفصل کاکا در قهوه‌خانه دومیل در دومین دیدار) بلکه فقط در سه نقطه بهم می‌رسند (دو نقطه‌ی آغاز و انجام و یک نقطه‌ی عطف).
حرف‌ها را بیشتر روشن کنم:
فیلم قصدبنمایش‌درآوردن‌شخصیت آکل‌را دارد با آغازی و انجامی و دو نقطه‌ی عطف (توضیح اهمیت این نقطه عطف‌ها در قسمت شخصیت پردازی خواهد آمد). کیمیائی کاکا را بعنوان آغاز و انجام و یک نقطه‌ی عطف در این مسیر بکار می‌گیرد، و نه بعنوان یک شخصیت داستان که خود مسیری در فیلم دارد (و حتی دقیقتر بگویم که کاکا نه بعنوان نقطه‌ی عطف که بعنوان روشن کننده لحظه‌ی مشخصی از مسیر شخصیت آکل بکار گرفته می‌شود) و می‌بینیم که در همین سطح ساده اولیه، مسئله‌ی ساده و در عین حال کلی در دستهای کیمیائی مشکلی پرتوان می‌نماید. تعادل و توازن میان دو خط فیلم حفظ نمی‌شود و کاکا از دست می‌رود.
(توضیح این نکته که کاکا از دست رفته است در قسمت شخصیت پردازی خواهد آمد).
قبل از پرداختن به هر نکته‌ی دیگر، نگاهی می‌اندازم به مسیر شخصیت آکل:
آکل در طول فیلم سه مرحله را طی می‌کند: از آغاز تا صحنه‌ی گورستان و عشق مرجان مرحله‌ی اول و صحنه‌ی گورستان نقطه‌ی عطف و آغاز مرحله‌ی دوم تا شب عروسی و برخورد با کاکا، نقطه‌ی عطف

دوم و آغاز مرحله‌ی سوم، و به انجام می‌رسد.

۱۲

شخصیت پردازی. گفتم که فیلم قصد بنمایش درآوردن شخصیت آکل را دارد با دو نقطه‌ی عطف. این مسیر با صلابت آکل می‌آغازد. صحنه‌ی اول و نقطه‌ی آغاز. صلابت آکل (اولین پایه شخصیت او) در برخورد با کاکا است که روشن می‌شود و کاکا بهمین منظور بکار گرفته شده. بعد از این صحنه‌های آغازی، قهوه‌خانه دومیل است و باز بکارگرفتن کاکا جهت صلابت آکل (تکرار ملال انگیزی است) تا برسیم به صحنه‌ی گورستان و عشق مرجان، نقطه‌ی عطف و آغازی دیگر: نمائی از چهره مرجان، نمائی از چهره آکل در سایه و نور خفیف، و نمائی از دستهای آکل که آب پشنگه می‌کند. این صحنه نقطه عطف است و آغاز تا برسیم به صحنه‌ی هم‌خوابگی با اقدس: در صحنه‌ی گورستان، در سایه و نور خفیف زشتی چهره آکل بحداقل می‌رسد (اصلا" زشت نیست) اما در صحنه‌ی هم‌خوابگی با اقدس این زشتی بحداکثر رسیده است. میان این دو صحنه، سقوط تدریجی آکل ارائه می‌شود.

و ما این سقوط تدریجی را در سایه‌های قمه‌ای که هرشب بر طاقچه می‌گذارد مشاهده می‌کنیم. صحنه‌ی هم‌خوابگی با اقدس برای آکل سقوط کامل است و بلافاصله پس از این سقوط کامل، برخورد با کاکا را داریم که نقطه عطف دوم است و آغاز مرحله سوم فیلم (عروج دوباره) که آکل در این برخورد خود را می‌یابد و رستگار می‌شود.

زندگی آکل در مرحله‌ی دومش بسیار ساکن و یک‌نواخت بنظر می‌رسد. در دو نوبت ورود شبانه‌اش به منزل نمای خانه از یک زاویه ثابت فیلمبرداری شده است قاب‌های خالی از تزئینات و نماهای دور فیلم نیز در جهت این سکون و یک‌نواختی حرکت می‌کند.

نگاهی دقیقتر به شخصیت آکل دو مایه را روشن می‌سازد: (اول) نقش آکل بعنوان قیم مرجان (جای پدر) و (دوم) نقش آکل بعنوان عاشق مرجان، صحنه‌ای از فیلم هر دو مایه را در خود دارد: صحنه ــ ایکه حاجیه خانم با آکل درباره‌ی خواستگاری مرجان حرف می‌زند (آکل بعنوان قیم / پدر) و تصویر دخترک در ذهن آکل بصورت مرجان‌حیات‌می‌یابد (آکل بعنوان عاشق) و مرجان گیج و آشفته ناظر این مکالمه است.

صحنه‌های بعد از درگیری با کاکا در شب عروسی، آخرین مسیر شخصیت آکل است. مسیری که آکل می‌پیماید تا به نقطه‌ی آغاز فیلم و بهمان صلابت برسد. سکانس زورخانه با تحرک فراوان مؤید این ادعاست، و قطع از زورخانه به تعزیه دلیل شهید شدن آکل. قمه‌ای که در خاک می‌کوبد، نورانی و باحالتی مقدس عرضه می‌شود به نشان فائق آمدنش (هرچند که شهید است) بر زوال و سقوط و چنین است که آکل به رستگاری می‌رسد.

کاکا رستم: سیاهی بعد از تبتراژ (تصویر نگاتیو) بروی قمه کاکا منطبق می‌شود و بعد حرکت آرام دوربین به چهره کاکا. بسیار فشرده و گویا، بنشان قاطع تلخی‌ها و شرارت‌های آینده. کاکا رستم معرکه گرفته است. تمام پرحرفیهایش و رفتار خشونت ــ آمیزش با مردم هیچ نفعی به شخصیت او نمی‌زند. شخصیت کاکا روشن نمی‌شود حتی برغم فریاد کشیدنش در کوچه در شب عروسی مرجان، و معرکه گیری آغاز فیلم و دشمنیش با آکل، کاکا همچنان سیاه سیاه باقی می‌ماند اشکال در بیش از حد سیاه بودن کاکا نیست، در نظاهر کیمیائی است به نشان دادن عاطفه‌ای که درمورد او دارد، که خوب بنمایش درنمی‌آید. مثال:

نگاه کنید به نطق مفصل کاکا در شب عروسی مرجان در کوچه‌های شیراز که سعی در رسوخ بدرون او را دارد و موفق نمی‌شود و همچنان در سطح می‌ماند یا فصل جدال آخر که دوستانش جسد او را زیر باران باقی می‌گذارند و بدین‌ترتیب کاکا از دست می‌رود.

حیدر: در آغاز فیلم در مقابل رجز ــ خوانی‌های کاکا، نمائی نزدیک هست از حیدر که می‌گوید: ایواله، کاکا. سریع و روشن طرحی از شخصیت او را بدست می‌دهد. حیدر در مقابله با آکل مطلقا" وابسته به کاکا است. و در یک صحنه که امکان مبارزه او با آکل می‌رود. نما قطع می‌شود: در قهوه‌خانه دو میل و در جدال لفظی بین آکل و کاکا، حیدر دست به قمه می‌برد و تصویر بلافاصله به نمای بیرونی قهوه‌خانه قطع می‌شود. حیدر تمام ضعف خود را در مقابله با آکل در هیکل نه‌چندان درشت کاکا متمرکز کرده است. رجوع کنیم به جمله‌ی خوب دک شد که حیدر پس از نطق کاکا (درباره‌ی آکل) می‌گوید یا نگاه کنیم به صحنه‌ی تعزیه که کاکا را بمیان جمعیت می‌فرستد. او در وجود کاکا خود را بروز می‌دهد.

قنبرعلی: اولین باری که صریحا" به قنبرعلی اشاره می‌شود در قهوه‌خانه دومیل است در دومین دیدار. پس از نطق‌های مفصل کاکا و یارانش، او سعی در دفاع از آکل می‌کند که مورد هجوم کاکا قرار می‌گیرد. با آن گفتگوهای کنائی و متظاهرانه و گاه خنده‌دار (گهی پشت به ...) چه احتیاج به یک خطابه‌ی مفصل از جانب قنبرعلی برای روشن شدن شخصیتش (نطق قنبرعلی قبل از آنکه دفاع از آکل باشد. جهت روشن شدن شخصیت خود اوست ــ نگاه کنید به ایجاز نمای معرفی حیدر) در حالیکه این شخصیت در جائی دیگر و به‌نحوی بهتر معرفی می‌شود:

شب عروسی مرجان که آکل با کاکا و یارانش درگیر می‌شود. او را بطرف قنبرعلی هل می‌دهند. و عکس‌العمل او در مقابل این عمل (نه آکل را می‌گیرد و نه هل می‌دهد) دقیقا" احساس او سرگردانیش را بین آکل و کاکا روشن می‌کند (علاقه‌ی درونیش به آکل و ترسش از کاکا) موجز و کامل. جدال نهائی آکل و کاکا هیچ اثری که نداشته باشد قنبرعلی را از سرگردانی نجات می‌دهد و جبهه او را مشخص می‌کند.

(درباره اقدس و اسحاق قبلا" توضیح کافی داده شده است) داش آکل از نظر بصری فیلمی آشفته است. موارد زیادی از آنچه مورد نظر من است وجود دارد:

یک صحنه. آکل به خانه می‌آید، دستهایش را در آب حوض می‌شوید. آنها را تکان می‌دهد. و آب را پشنگه می‌کند. و برای بار دوم که می‌خواهد این عمل را تکرار کند لحظه‌ای مکث می‌کند و تصویر بلافاصله بنمای نزدیک چهره‌اش قطع می‌شود که در عمق یادها شناور است. کیمیائی با کمترین تعداد نما و بوسیله حالات هنرپیشه و با استفاده از خاطره‌ی قبلی (در یاد تماشاگر) تمام یادها و ذهنیات آکل را براحتی و روانی بر پرده سینما جاری می‌سازد. دقت و ظرافت اینکه در فاصله اولین پشنگه کردن آب و حرکت دوم دست، کیمیائی به آکل فرصت بیاد آوردن می‌دهد. بسیار سریع و موجز و کامل (صحنه‌ای که تعریف سینما را در خود دارد) این صحنه را قیاس کنید با مثلا" صحنه‌ی گفتگوی حاجیه خانم و آکل درباره‌ی خواستگاری مرجان، که بااستفاده از بیشترین تعداد نما و گاه تصاویر متظاهرانه (نمای بسیار نزدیک لبهای حاجیه خانم) صحنه را بدل می‌گرداند به یک رشته نماهای طولانی و خسته کننده که تداوم فیلم را از بین می‌برد.

خانه اسحاق. نمائی از چلنگر که فریاد می‌کشد: اقدس. قطع به نمائی از آکل که می‌گوید: اسحاق. با دو نمای متوالی از چلنگر و آکل، کیمیائی پیشاپیش جدلی را طرح‌ریزی می‌کند. و یا بیاد بیاوریم حالت صورت و حرکات اقدس را هنگامی که آکل را می‌بیند، بسیار روشن و واضح و بدون کوچکترین نشانه‌ای از تظاهر، عاطفه‌ی اقدس را راجع به آکل و رابطه‌اش را با او طرح‌ریزی می‌کند. و یا صحنه‌ای که آکل و بابا عبدالله در یک نمای دور حرکت می‌کنند و زیر دالان مردی پیش پای آکل برمی‌خیزد. و بدین گونه است که کیمیائی درباره شخصیت قهرمانش حرف می‌زند.

این صحنه را قیاس کنید یا مثلا" صحنه‌ی نطق مفصل قنبرعلی (در قهوه ــ خانه دومیل) جهت روشن شدن شخصیتش و یا با مثلا" صحنه‌ی زنجیر کشی که می‌خواهد حرف از سقوط‌آکل بزند که صحنه را بدل می‌کند به یک رشته نما که وقتی با هم جمع می‌شوند یک صحنه‌ی بسیار متظاهرانه می‌سازند و یا وقتی این حرف را می‌خواهد از طریق دیگر بیان کند، نتیجه، نطق مفصل کاکا از کار درمی‌آید در قهوه ــ خانه دومیل در دومین دیدار.

کیمیائی گاه از فضا و مکان بسیار خوب استفاده می‌کند مثال: شب عروسی مرجان، فضای تیره حیاط خانه حاجی و چراغ‌های روشن داخل خانه، حوض آب ساکن و خاموش (قبلا" همیشه صدای فواره آب بگوش می‌رسید) صدای ضعیف و دور یک ساز، و آکل با لباس سیاه در این تیرگی.

توجه کنیم که این نما تا چه حد از فضا و مکان و صوت بهره جسته و تا چه حد با روحیه آکل و ذهنیات او در آن لحظه خاص متناسب است. کیمیائی گاه کول تظاهرات فریبنده را می‌خورد و در نتیجه بعضی صحنه‌ها را از دست می‌دهد.

برای مثال قهوه‌خانه دومیل را بیاد بیاوریم که خنده‌های آن شاگرد قهوه‌چی حکونه با لحن فیلم نمی‌خواند و حتی خنده‌دار هم می‌شود (که اگر هدف کیمیائی ارائه یک شوخی هم بوده در تلفیق این شوخی با صحنه موفق نیست) و یا

در همین دیده‌حاند . استکان خشک کردن شاکرد فیودحی در حین صحبت‌ها و نطق‌ها چگونه صحنه را کنترل می‌کند و تداوم فیلم را از بین می‌برد (اما راستی دیگر کدام تداوم . فیلم کیکاد اینجا و آنجا صحنه‌های خوب و گاه فوق‌العاده‌ای دارد . اما . در یک شکل کلی گسسته و آسفته است) .

تمثیل‌ها و نمادها . کیمیائی ــ اکثرا " ــ در کار با تمثیل و نماد موفق نیست . کار با تمثیل و نماد حساسیتی می‌طلبد که کیمیائی فاقد آن است . نکته‌ی مهم در کار با نماد ، وحدت کامل بین نماد و واقعیت است . نکته‌یی کاملا " اساسی . اگر فیلمسازی با نماد و تمثیل کار می‌کند باید چنان حساسیتی بخرج دهد که هیچ شکافی بین واقعیت و نماد یا تمثیل حس نشود . برگردم به فیلم و به تمثیل‌ها و نمادها :

درآغاز ، جائی که کاکا آن کودک را می‌آزارد . نمائی هست از دو مرغ که پا بسته اسیرند . تمثیلی واضح و بارها استفاده شده توسط دیگران ، که در استفاده مجددش (توسط کیمیائی) چنگی بدل نمی‌زند و یا مثلا " کربه‌ی خانه‌ی اسحاق در شب زنجیرکشی که تمثیلی است از آکل پیش از حد لازم گویا ، آنقدر که متظاهرانه بنظر می‌رسد .

در قهوه‌خانه دومیل کاکا رستم استکانی بهوا پرتاب می‌کند ، که پیش پای آکل بر زمین می‌افتد و نمی‌شکند . اشکال بزرگ این صحنه نشکستن استکان است (در شرایط عادی باید بشکند مگر آنکه نشکن باشد) که آن را بدل می‌گرداند به تمثیلی از صلابت آکل . تمثیلی جا نیفتاده در فیلم . و یا توجه کنیم به آب که در متن فیلم جا افتاده است . و بی‌آنکه متظاهرانه باشد بصورت نماد مرجان تکرار می‌شود .

برگردم به تفسیر فیلم و به حرف‌های قبلی ، و آوردن مثال‌هائی جهت روشن کردن این نکته که چرا کیمیائی در حفظ توازن میان دو سطح فیلم موفق نیست .

از جزء بیاغازم . صحنه‌ی زمین خوردن کاکا توسط آکل . دوستان کاکا می‌خواهند به او کمک کنند تا کبدی بر حرکت پاهایشان می‌شود بی آنکه از جای خود تکان خورده باشند . (بهاصطلاح در جایشان خشکشان می‌زند) یک حرکت کاملا " طبیعی (از نظر حادثه و هیجان) که معنا و مفهوم دیگری نیز دارد که در تفسیر فیلم به آن اشاره شد و یانمای بیرونی قهوه‌خانه دومیل را در نظر بگیریم که هم در بسط شخصیت حیدر مورد استفاده قرار می‌گیرد و هم حوی آب را در خود دارد که به آکل ربط پیدا می‌کند . (که در تفسیر فیلم توضیح داده شد) . نمائی که در دو سطح فیلم خود را حفظ می‌کند .

و یا حرکت دوربین را هنگام آمدن اقدس بطرف آکل در اولین دیدار بیاد بیاوریم که از یک طرف قاب را برای جا گرفتن اقدس و آکل تعمیر می‌دهد و از طرف دیگر درخت را وارد کادر می‌کند . که به تمثیل (کاملا " جاافتاده در متن فیلم) رابطه اقدس و آکل تبدیل می شود .

در جهت منفی ، نگاه کنیم به صحنه‌ی مهر و موم کردن اموال حاجی که هیچ اثری در حرکت قصه ندارد و در بسط شخصیت ــ های داستان مؤثر نیست و فقط جهت سینمای تفسیری کیمیائی فیلمبرداری شده که در نتیجه . عدم تعادلی میان دو سطح فیلم بوجود می‌آورد و با صحنه‌ی زندانیان زنجیری که در سینمای تفسیری کیمیائی مورد لزوم است . اما نبودنش در سینمای داستانگو اثری ندارد و تمثیلی بسیار واضح است و یا قطع‌های از صحنه احضار حاجی به حوض آب که دقیقا " موقعیت صحنه‌ی زندانیان زنجیری را دارد و بدین ترتیب فیلم تعادل خود را از دست می‌دهد .

این نگاه نه چندان سریع به داش آکل ، طرحی از فیلمسازی کیمیائی بدست می‌دهد : کیمیائی قبل از هر چیز به طرح قصه می‌اندیشد و طرح یافته‌شده را بلافاصله (و شاید در مدتی اندک) به فیلمنامه تبدیل می‌کند و آنگاه در میان نورافکن‌ها و پشت دوربین قصه را ــ تقریبا " ــ از دست می‌دهد . کیمیائی در کار فیلمسازی مجذوب موقعیت‌های آنی است و گاه صحنه‌هائی را فیلمبرداری می‌کند که از پیش ، طرح‌ریزی نشده‌اند (نه در فیلمنامه اولیه و نه در نسخه کار فیلمنامه) .

۱۶

نتیجه :

نگاه فهرست وار من به داش آکل ، در اینجا تمام می‌شود . اما :

۱ ــ کیمیائی ناتوان است در حفظ کامل تعادل و توازن میان دوسطح فیلم .

۲ ــ سینمای داستانگوی کیمیائی آشفته است .

۳ ــ بدلیل تمام حرفهائی که آمد ، داش آکل ساخته مسعود کیمیائی کم و بیش فیلم خوبی است .

ژوزف بهنامی

ــ تاریخ نگارش این مقاله باز می‌گردد به سال ۱۳۵۱ و پیش از این هیچگاه به چاپ نرسیده است .

دوسیه ۳

حاتمی : پله پله ...

۱ ــ طرح

بالاخره بعد از سرو کله‌ی زیاد با حودم درباره‌ی " حاتمی " و " طوقی " به این نتیجه رسیدم که بهتر است به این روش متوسل شوم که مطلب را پله پله پیش ببرم . از لایه‌های ظاهرا " کم اهمیت‌تر بیرونی شروع کنم و برش به برش همراه با " طوقی " ــ بعنوان فیلم نمونه (که فرصت نمایش را در این ایام داشته است .) و " علی حاتمی " ــ به مرکز نقل برسم . از قبل نتیجه کم و بیش روشن است . قرار نگذاشته‌ایم که به " حقیقتی " و یا کشف " واقعیتی " و یا وادی آخرت " مطلقی " برسیم تا کاشف اسرار "کیمیا"یی باشیم . " طوقی " فیلمی بسیار بد و " حاتمی " فیلمساز بدتری است و چرا؟ تمامی کوشش ــ و امید فرج ــ در این یادداشت برای پاسخ به این چراها است .

***

۲ ــ زندگی خصوصی

" علی حاتمی " متولد ۱۳۲۳ است و احتمالا " بچه‌ی تهران او می‌تواند سابه‌ی خوبی بر سر عیالش باشد . می‌تواند پدر خوبی هم برای بچه‌هایش باشد . می‌تواند جبه بپوشد و زیر سقف کهربی شده‌ای بر روی مخده بنشیند و تسبیح شاه مقصود بیاندازد و از استکان کمر باریک لب طلائی چای دارچین بنوشد و در قلیان بادکنر نقره‌ای کوزه‌ی مظفرالدین‌شاهی بدمد و " مقامات ژنده پیل احمد جام " را بر رحل بنشاند و به آن تفأل بزند . اما سینما با " س " بزرگ به او اجازه نمی‌دهد تا خود را فیلمساز بنامد .

مثال : یک نگاه و عشق بین " سید مرتضی " و " طوبی " قضیه‌ی حافظیه شیراز و نصف شب در حوض رفتن و تمامی غیر واقعی‌گرایی این چند صحنه به تقلید ، نمی‌دانم از کجا و یا از کدام تجربه و یا چه منبعی که در حیرتم هنوز . . . اگر قرار باشد که " هوشنگ کاووسی " بهترین مورخ تاریخ سینما باشد و " پرویز دوائی " بقولی " رابین وود " ایران و " سهراب شهید ثالث " مهمترین فیلمساز سالهائی در این ملک و " عباس کیجوی " بهترین تدوینکر و " مرتضی حنانه " بهترین موزیک متن نویس فیلم ، حتما " آن چند صحنه‌ی یاد شده ، باید بدیع‌ترین صحنه‌های تمامی تاریخ سینما باشد .

***

۳ ــ سجل :

" حاتمی " در کلاس نهم هنرستان هنرپیشگی مشغول تحصیل بوده است که هنرستان تعطیل می‌شود . چیزی در حدود سالهای ۴۱ ــ ۴۰ شمسی . هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک بجای هنرستان قبلی می‌نشیند و در زمینه‌های مختلف محصل می‌پذیرد . ریاست هنرستان با دکتر " فروغ " بوده و " حاتمی " بعنوان محصل در آنجا باقی مانده .

اشتیاق " حاتمی " برای نوشتن و عرضه اندام زیاد بوده است که دکتر " فروغ " زیادی راه و رو نمی‌داده و معتقد بوده است که دانش‌آموزان باید بیشتر مشق بنویسند تا بعد به تفکیک رنگ بپردازند و مشق‌های کمتر چرک تاب را رخصت بدهد برای اظهار وجود . تا اینکه بالاخره " حاتمی " نمایشنامه‌ایی بصورت " شعر " می‌نویسد و سر کلاس می‌خواند .

در همین حال و هوا است که " شازده کوچولو " را می‌خواند و واله و شیدا می‌شود و به خردسالان هم عنایتی پیدا می‌کند که بعدتر کودکان را رها نمی‌کند .

در فرصت ، بر روی ضرب‌المثل‌های ایرانی غیر مکتوب ــ بیشتر تهرانی ــ کار می‌کند . از راه سر و کله با آدمیان و حتما " از راه شنوائی و کوچه و خیابانی تا به سیاق‌های دیگر .

نمایشنامه‌ی دیو را دوباره نویسی می‌کند که نمایشنامه‌ای با زمینه‌ی نظم عامیانه و بطریق ریتمیک است و مدتها بعد آنرا در تالار دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک با بچه‌ها و کودکان بر روی صحنه می‌برد .

بعد " خاتون خورشید باف " و " جهل

گیس " (یا بنام " شهر آفتاب و مهتاب ") را می‌نویسد که توفیق چاپ نمی‌یابند .

پر و بچه‌های " عباس جوانمرد " اولین گروهی بودند که روی نمایشنامه‌ای از " حاتمی " کار کردند که بدلائلی موفق به اجرای صحنه‌ای نمایش نشدند و تنها به یک ضبط تلویزیونی قانع شدند .

" حسن کچل " را " داود رشیدی" بسال ۱۳۴۷ در تالار ۲۵ شهریور سابق به محک کشید و قصه‌ی " طلسم حریر و ماهیگیر " را با فاصله‌یی نه چندان طولانی گروه هنر ملی به کارگردانی " عباس جوانمرد " در تالار موزه بر روی صحنه آزمود . هر دو نوشته از مشق دوره‌ی دانشجوئی " حاتمی " بودند .

در این ایام دانشجوی دانشکده هنرهای دراماتیک آب سردار است و در تلویزیون کارمند و با ماهی نه چندان مهم که مجبور است بدلائلی شبها هم کار کند .

بدنبال این فکر که بکوشد تا خود را از این محدودها و فرمها (" حسن کچل " و " طلسم حریر " و . . .) خلاص کند " آدم و حوا " را می‌نویسد که به نام " برج زهرمار" در تلویزیون به اجرا در می‌آید .

" خاتون ترنج " را برای تلویزیون می‌نویسد و فیلمنامه‌ای را هم بنام " حماسه‌ی عشقی شب جمعه " برای آن سازمان به لیست علاوه می‌کند .

" فریدون رهنما" که آن روزها بهمراه " هژیر داریوش " و " فاروقی " و "طیاب" فیلمنامه‌ها را می‌خوانده ، تصمیم می‌گیرد تا کارگردان فرانوینی بیابد تا فیلمنامه را به فیلم بدل کند که بدین منظور امانت را به خانم " سهیلی " می‌سپارد و برای ترجمه و سیر حوادث جائی گیر می‌کند تا " هژیر داریوش " پا درمیانی می‌کند و فیلم را می‌سازد و " مسعود اسدالهی " هم در آن بازی می‌کند از سر شانس.

بهمراه " جواد طاهری " فیلمنامه‌ی " جنگل " را می‌نویسد که مورد پسند " رهنما " و " فرخ غفاری " قرار می‌گیرد و قرار می‌شود که ماجرا به صورت سریال کودکان درآید .

او و " طاهری" ــ به ملاحظاتی لابد ــ با ماسک در " جنگل " بازی می‌کنند . یک ربع ــ و در واقع یک اپیزود ــ قضیه بیشتر ساخته نمی‌شود که بخودی خود بطور مستقل باقی می‌ماند و در فستیوال کودکان به تماشا در می‌آید .

به برکت دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک مقادیری نگره‌ی سینما یاد می‌گیرد و بدلیل مشقت روزانه در تلویزیون و گرفتاریهای دیگر دانشکده و درس و مشق و قلم و دوات را نیم تمام رها می‌کند .

تقریبا" بطور ناگهانی و اتفاقی و " سید مرتضی " وار عاشق سینما می‌شود و سر در جیب تفکر آیای دخول به سینمای حرفه‌ای می‌گذارد .

قمر در عقرب نمی‌نشیند و برای پیش درآمد مدتی فیلم تبلیغاتی می‌سازد و بعد اخلاقا" ترجیح می‌دهد که درباره‌ی آدامس خروس نشان و بخاری فلان و ارتباط سند باد بحری و بستنی کیم شعر نگوید و عطای وجه حاصله و تجربه‌ی کار با دوربین و صداگذاری را به لقایش ببخشد .

رسم روز سالهای آخر دهه ۴۰ شمسی از غیب می‌رسد و راستی راستی به سینما روی می‌آورد .

اول " حسن کچل " را برای شرکت " پیام " " علی عباسی " می‌سازد و بعد قرار می‌شود " ملک خورشید " را برای بنده خدایی دیگر بسازد که نمی شود و بجایش " طوقی " را تدارک می‌بینند که فیلم بنامی‌شود و در اکران اول تهران در سال ۴۹ مبلغ یک میلیون و هفتصد هزارتومان می‌فروشد . فروش قابل توجهی در استاندارد روز که او را به کارهای بعدی کشاند . " بابا شمل " ، " قلندر" ، " ستارخان" ، " خواستگاری " و " سوته ــ دلان " در شمار کارهای بعدی‌اند .

در این لا به لا روی داستانهای مثنوی کار می‌کند و به مایه‌های عرفان مولانا می ــ اندیشد . مثنوی را بطور جدی می‌خواند . به صوفی‌گری علاقمند می‌شود . مقداری موسیقی دراویش را ضبط می‌کند و در مورد داستان " سلطان و کنیزک " تحقیق می‌کند و با درویش امیر حیاتی به گفتگو می‌نشیند و حاصل می‌شود " مجموعه داستانهای مولوی" که در عید ۵۳ در شش قسمت از تلویزیون پخش می‌شود .

به شخصیت‌های " ملیجک " و " ناصر ــ الدین شاه " و " عزت الدوله " علاقمند می‌شود . روی نثر دوره‌ی قاجار کار می‌کند . زبان محاوره‌ای آن دوره را محک می‌زند . نمایشنامه‌های " ملکم خان" و " میرزا رضای تبریزی" را دید می‌زند . " بقال بازی" و " کریم شیره‌ای" و " اسمال بزاز" را از مد نظر دور نمی‌دارد . به سینه می ــ سپارد که واژه‌های ترکی و کلمات فرانسوی هم در دربار آن دوره رایج بوده است .

چند نامه و دستخط آن سالها را گیر می‌آورد . " میرزا رضای کرمانی " را متذکر می‌شود و استنطاق او و زن و بچه‌اش را در مقابل دادگاه از روزنامه‌ی " صور اسرافیل" در می‌آورد . روزنامه‌ی " وقایع اتفاقیه " دوره‌ی مشروطه را هم فراموش نمی‌کند و کلی عکس و سند گیر می‌آورد و دست مایه می‌کند و می‌رود به جنگ " سلطان صاحبقران" و براساس نوشته ها و مدارک کتابی هم به همین نام می‌نویسد و به خانم " زهرا خوشکام " تقدیم می‌کند .

" حاتمی " این روزها زنده و سرزنده است و در خانه‌ای در گوشه‌ای از تهران " جاده ابریشم " را می‌سازد .

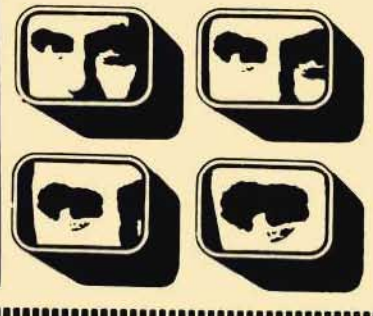
***

ادامه دارد

خسرو دهقان

شماره‌ٔ آینده انشاءالله

" حاتمی و موسیقی " ــ " حاتمی و جشنواره‌ها " ــ " حاتمی (تئاتر " و . . .



نقطه

راهنمای فیلم

کانتاتا

در این دومین فیلم بلند داستانی " میکلوش یانچو " با یک شکست تمام عیار روبرو هستیم . او در این فیلم سعی در تقلید از " آنتونیونی" بی‌آنکه نه به زبان او و نیز زبان خاص خودش دست پیدا کرده باشد ، موجه مشکلات انسان معاصر است . قهرمان فیلم که جوان نسل انقلاب ۱۹۵۸ مجارستان است توانایی برقراری ارتباط با نسل پیش از خود را از دست داده و در این زمان هم انحراف مشی ایدئولوژیکی حزب در تحدید نظر طلبی محیط شهری را تبدیل به محلی کرده که سلب خصوصیات قومی و شخصیتی را می‌طلبد .

یانچو در حرکت قهرمان فیلم به مبداء و بازگشت او با یک نتیجه‌گیری چند پهلو دچار تناقض می‌شود ، در اظهار نظرهای شخصی نسبت به مسائل درگیر قهرمان و نیز در طرف نگرفتن و تنها تصویر کردن جهان بینی خاص خودش. بجز این زمانی که فیلم با آن حرفش را می‌زند بی‌هویت است . یعنی بیشتر بخاطر تعلق مسائل فیلم به ذهن خود آگاه " یانچو"ی آنزمان، بطور مثال از برداشتهای طولانی دوربین خبری نیست و بجای آن قطع های کلاسیک سینمای داستانگوی هالیوود قرار گرفته که با وجود نمادهای محبوب کارگردان نارسا هستند .

ب ــ ر

آزادیخواهان رودزیا

قالب حادثه‌ای این فیلم مدتهاست که در بازارهای بین المللی امتحانش را با موفقیت پس داده ، به ترتیبی که در خطی تقریبا" بدنبال فیلمهای جیمزباندی جای آدمهای بدی که دنیا را می‌خواهند نابود کنند با آدمهای بدی که در کشورهای بزرگ به استثمار ملل سنمدیده مشغولند ! عوض شده و در سطحی درونی‌تر ، بدون اینکه در طریق استفاده از شگردهای نمایشی تفاوتی بوجود آمده باشد . حدود تبلیغاتی هم تا جایی که دیگر گند قضیه درنیاید آزادی دارند (که در اینجا آزادی زیادی ندارند : کشورهای اصلی طرف بحریم ، آمریکا و انگلیس، سرمئه شده و گناه به گردن آن چند آدم سودجویی می‌افتد که امکان‌فروش تسلیحات را فراهم می‌آورند) . " آزادیخواهان رودزیا " بنابراین اگر در نهایت تفاهم ، برابری و صلح را از طریق کنار هم گذاشتن جیمزباندهای سیاه و سفید تبلیغ می‌کند و ارجح می‌داند هدف اصلی‌اش این نیست ، مقصود سرگرمی و بازگرداندن سرمایه‌ی بکار انداخته شده از راهی جدید می‌باشد .

(کارگردان : جیمز فارگو ، محصول ۱۹۷۹) .

ا ــ ت

راهنمای فیلم

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

محکوم باعدام

" ساکو و وانزتی " از آن رشته فیلمهایی‌ست که در قالب پرداختن حادثه‌یی، و در محدوده یک سینمای قهرمان پرور قصد مطرح کردن حادثه‌یی سیاسی را دارد. فیلم اما بعلت عدم توانایی کارگردان در حفظ توازن و تعادل فیلم، و سرگردانی‌اش در بیان و پیشرد یکی از خطوط فوق، به شکستی مطلق می‌رسد. در نتیجه، تمهیدهای کارگردان برای نجات فیلم (در مایه‌ی رجعت‌های بی سر و ته برای توجیه کارکرد سیاسی فعالیت‌های انجام شده) هم راه گشا نیست و موءثر نمی‌افتد. از اینرو حرف طاهرا" دارای بار سیاسی فیلم در قالب توخالی آن جا نیفتاده، و باین جهت کل فیلم تبدیل به یک روانکاوی سطحی گشته، از آن (برغم شعارها و احساسات رقیقه‌ی سیاسی !) فقط طرح گنگ و مبهمی باقی می‌ماند که آن نیز بعلت این نوع باصطلاح سینمای سیاسی، بزودی از خاطر زدوده خواهد شد.

تنگسیر

فیلمی دیگر از سلسله کارهای به‌اصطلاح موج نوی ایران، با ادعای تعهدو پیام سیاسی، که بدلیل ساختمان و پرداخت قهرمان، بروشی ناشیانه در تقلید از هالیوود، ابتدا به ساکن شکی در معناهای اصلا" تعهد و پیام را برمی‌انگیزاند.

ساختاری که " نادری " به فیلم داده، از طریق کنار هم قرار دادن آگاهانه‌ی نماها، واکنش تماشاگر را از قبل کنترل کرده و حس خواسته شده را به وی القا می‌کند - مثلا" در صحنه " شیر محمد گفتن " ، با نمای دور مردم و گذشتن قهرمان از کنارش با نمای متوسط فکر فرد و فردپرستی بی‌اختیار تحمیل می‌شود. توضیح اینکه قهرمان و نه فردی از مردم، دلیل : تفاوتی که در ابتدای هر صحنه ظاهر شخصیت اصلی (شهروز وثوقی) در روبرویی با تیپ‌ها (سیاهی لشکرها) به رخ می - کشاند.

(کارگردان : امیر نادری، محصول ۱۳۵۲).

پاپیون

فیلم " پاپیون " نمونه‌ی موفقی است از درهم آمیختگی و ترکیب عامل حادثه و هیجان (در سطح سینمای رسم روز) و تلفیق آن با یک فکر بسیار جذاب و شیرین : فرار از اسارت بسوی آزادی.

" فرانکلین جی. شفنر " را اینبار موفق می‌یابیم - با توجه به سابقه‌اش، در اینجا، : " سردار سرنوشت " (۱۹۶۵) و " سیاره‌ی وحشی‌ها ". نقطه‌ی مرکزی فیلم را فراری‌های متعدد و ناموفقی تشکیل می‌دهد که در سطوح مختلف ظاهری ونیز در ورای آن، خشونتی که در پرداخت سینمایی موفق است - جریان دارد.

بیان سینمایی اثر و بسط آن، از طریق حلق و طرح میزانسن - های هوشمندانه‌ی شفنر نتیجه می‌شود. در این مسیر، موسیقی جری گلد اسمیت در به ثمر رسیدن کار شفنر تاءثیر قابل توجهی نهاده ◙

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/