۳ دفترهای سینما

دی و بهمن ماه ۵۹

۸۰ ریال

- وظیفه‌ی منتقد در جامعه‌ی درحال توسعه
- فصلهایی از تاریخ سینما
- جان فورد وخوشه‌های خشم
- رائول والش
- آخرین گفتگو با کوروساوا
- یادداشت فیلم ● یادبود هریتاش
- ریشه‌یابی یک دوران

۱۸۹۵ = کشف سینما و باقی قضایا

● بازیل رایت

در فرانسه

● در روز دوم " مارس "، در پاریس، "لوئی " و " اگوست "، برادران " لومیر "، فیلمی را بطور خصوصی برای اعضای " جامعه‌ی تشویق علم " نمایش دادند. در دهم، یازدهم و دوازدهم ژوئن، آنها نمایش‌هایی خصوصی از فیلم‌هایشان در " کنگره‌ی عکاسی " در " لیون " ارائه می‌دهند. در پانزدهم ژوئن، اولین برنامه‌ی کامل فیلم‌هایشان را در " بررسی کلی علوم " در پاریس به‌نمایش می‌گذارند. و در پاریس است که در بیست و هشتم دسامبر، برادران " لومیر " به اولین نمایش عمومی دست می‌یابند، نمایشی برای تماشاگرانی که برای برنامه‌ی آنها پول داده‌اند. این امر در گران کافه، هتل " سکریب "، بوقوع می‌پیوندد، و آغاز سینما را چنان که ما امروز می‌دانیم پایه می‌گذارد.

اعلان ۱۸۹۵

■ محاکمه‌ای جدید برای " دری فوس "، که به دروغ متهم به خیانت شده و در محضر مردم به پستی کشانده شده است، بوسیله‌ی پرزیدنت "فور " رد می‌شود.

■ " ولار "، مروری بر آثار " سزان " ترتیب می‌دهد که نیمی موفقیت محض بوده و نیمی موفقیتی رسوایی‌بار.

■ سزان، که پنجاه و شش سال دارد، نقاشی " پسری با جلیقه‌ی قرمز" خود را کامل می‌کند.

■ " سارا برنار " و " لوسین گیتری " در فیلم " شاهزاده‌ی دور دست " همبازی می‌شوند.

■ " برث موریسو " و نیز " لویی پاستور " می‌میرند.

■ "مانه"و " گوگن " نمایش‌هایی بسیار موفق ارائه می‌دهند. و " تولوز لوترک " سلسله نقاشی ـ هایش از " می‌بلفور " را آغاز می‌کند.

■ " ولامینک " و " پیکاسو "، هنوز در سالهای نوجوانی، با قدرت تمام نقاشی می‌کنند.

■ " آندره ژید " با دختر عمویش ازدواج می‌کند، " باطلاق‌ها " را می‌نویسد، و از فلورانس دیدن می‌کند، جایی که موجب ملاقاتش با "دائونزیو " می‌گردد.

■ " اریک ساتی " شعر " نماز مسکنان " خود را می‌سراید.

■ " وردی "، در ۸۰ سالگی، در اجرایی از " فالستاف " خویش در " اپرا کمیک " حضور می‌یابد.

در ایالات متحده

● " ژیلت " تیغ بی‌خطر را اختراع می‌کند.

■ " اسفن کرین "، " نشان سرخ دلیری " را می‌نویسد که، پنجاه و شش سال بعدتر، بوسیله‌ی " جان هوستون " به فیلم در می‌آید.

■ پرزیدنت " کلیولند "، در پی‌گیری اصول " اساسنامه‌ی مونرو " می‌کوشد انگلیس را وادارد حدالش با ونزوئلا را به داوری گذارد.

■ " نومای آرمات " حرکتی متناوب را در " کینه‌توسکوپ " ادیسون جای می‌دهد، که در نتیجه‌اش قادر می‌گردد فیلمهای متحرک واضحی را بر پرده نمایش دهد. از این پیش الگو، دستگاه نمایش " ادیسون " معروف به " ویتاسکوپ " نتیجه می‌شود.

■ " وودویل لاتام " فیلم " یانو یتیکون " خود را در نیویورک برای مطبوعات به‌نمایش می‌گذارد، " ادیسون " ادعا می‌کند که این امر تعدی به حق امتیاز " کینه توسکوپ " وی می‌باشد. بهرحال فیلم " مسابقه‌ی مشت زنی لاتام " (به‌مدت ۴ دقیقه) در برادوی بروی پرده می‌آید.

در انگلیس

● " بی. دبلیو. پاول " امتیاز دستگاهی سینمایی را بثبت می‌رساند. وی از چند صحنه خارجی شامل " ساحل دریا" (همچنین شناخته شده به‌عنوان "دریاهای خشن ") را در " دوور " و "دربی" فیلمبرداری می‌کند. وی همچنین با " اچ. جی. ولز " در رابطه با کار افسانه علمی پیشروی وی، " ماشین زمان "، همکاری می‌کند، اتفاقی که اگر دستگاههای مناسب در دسترس می‌بود، سالها از زمانش جلوتر می‌افتاد.

■ آزادیخواهان در انتخابات سراسر شکست می‌خورند و لرد " سالزبوری " دولتی تشکیل می‌دهد.

■ سر " آرتور پینمرو " خانم " اسمت بدنام " را می‌نویسد. و " اسکار وایلد " پس از موفقیت " اهمیت ارنست بودن "، عمل افترایش علیه لرد " کوییتز " را باخته. متهم می‌گردد و بزندان فرستاده می‌شود.

■ " تی. اچ. هاکسلی " می‌میرد.

■ " هنری وود " نغمه کنسرتهای گردشیش را آغاز می‌کند. و اولین نمایش اتومبیل در لندن انجام می‌گیرد.

■ " توماس هاردی"، "یهودای مرمور" و " ژوزف کنراد " ، " نابخردی الم‌میر " را کامل می‌کنند.

در شوروی

● " تولستوی "، " انسان و خدا"، را می‌نویسد.

■ " چخوف "، " مرغ دریایی " را کامل می‌کند. "په‌یتپا" و " ایوانف " بالت "درباچه قو" را براساس موسیقی "چایکوفسکی " خلق می‌کنند. و "راخمانینف " اولین سمفونیش را می‌نویسد.

در ایتالیا

■ " مارکونی". تلگراف بی‌سیم را اختراع می‌کند.

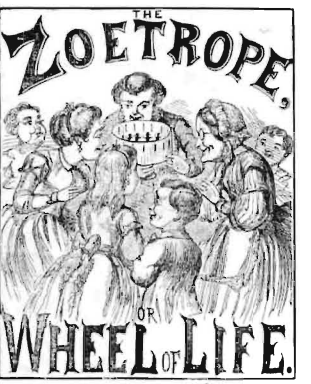
در لبنان

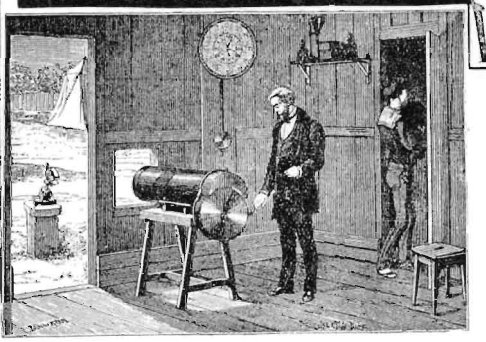
● " هنری سینکیویچ "، داستان بلند " کجا می‌روی" خود را کامل می‌کند، که در سال ۱۹۱۲ و ۱۹۲۴ در ایتالیا، در ۱۹۵۱ در آمریکا به‌فیلم درمی‌آید.

در مجارستان

● کوستاو مالر " کانتولیک‌گرایی را پذیرفته و سومین سمفونیش را تنظیم می‌کند. " هوگو ولف "، اپرای "کوگیدور " خود را کامل می‌نماید. آنتوان دورژاک، کنسرتوسلویش را می‌نویسد. و "فروید" با "مطالعاتی درباره‌ی هیستری" ، روانشناسی را کشف می‌کند.

تاریخچه‌ی شیرین سینما





* در این پایان قرن نورده‌ـ که می‌توان بر آن دریغ خورد ـ نمایش مورد علاقه و توجه‌مردم، " کافه‌ـ کنسر" (یا به عبارتی " کنسرت") بود. نقطه‌ی عطف آبادیهای کوچک و گمنام و نقطه‌ی عطف "کارتیه" (محله) در شهرهای بزرگ که با سالن بزرگ و ردیف چراغهای صحنه‌ی گازی، قندیل‌ها و آفیش، که شبها معجونی از لکه‌های رنگی پدید می‌آوردند، فراموش نشدنی بودند.

" شبای جمعه بعد از کار
کارگر پاریسی . . .
بزنش می‌گفت : جای دسر
مهمون‌من ، "کافه ـ کنسر" . . . "

این تصنیفی بود که "مایول" می‌خواند و تصنیف ـ بیش از تئاتر یا رمان ـ انعکاس تفریحات یک دوره، می‌تواند باشد.

۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در تاریخ " کافه ـ کنسر" یک تاریخ برجسته و تمام‌کننده‌یی باید باشد. اما در آن هنگام کسی به این موضوع توجه نکرد.

می‌گویند در آن بعد از ظهر، در زیرزمین " گران ـ کافه " در نبش بلوار "کاپوسین" و کوچه‌ی "اسکریپ" ـ که امروزه محل دفاتر"واگن ـ لی"های "کوک" می‌باشد ـ سی و پنج نفر حضور داشتند تا با پرداخت یک فرانک در پیدایش "سینماتوگراف " شرکت کرده باشند . . .

کنجکاوها و بیکاره‌هایی که در اطراف و طول "بلوار"ها ولگردی می‌کردند. ـ و امروزه هم می‌توان ایشان را بخصوص به‌هنگام عید نوئل، دید ـ جمعیت به‌هیجان آمده و فشرده‌یی را صف بسته پشت دری می‌دیدند که بالا سر ایشان با حروف درشت، این عبارت خوانده می‌شد : **سینماتوگراف لومیر.**

جلوی آنها پلیسی با دسکش‌های سفید، در حال راهنمائی یک پیرمرد دیده می‌شد. نزدیک در مردی صورت برنامه را پخش می‌کرد و قول یک نمایش "هرگز نظیر آن دیده نشده" را می‌داد : "بفرمائید، خانم‌ها و آقایان. بیائید عجایب برادران "لومیر" اهل لیون را تماشا کنید. عکاسی متحرک! مرگ مغلوب شد! بفرمائید، خانم‌ها و آقایان. این نمایش فراموش‌نشدنی را فقط با یک فرانک و بیست‌شاهی ببینید!"

مردک می‌گفت : "دستگاه اختراعی آقایان " اگوست" و " لوئی لومیر"، امکان جمع ـ آوری عکسهای متحرک خلق ـ الساعه و تمام حرکاتی را که در طول یک مدت زمان تهیه شده، دوباره به هنگام‌نمایش، در حضور مدعوین، تصاویر خود را بر پرده منعکس می‌کنند، می ـ دهد."

کسی خوب نمی‌فهمید منظور از آنچه گفته می‌شود، چیست. اما تحریک شده از کلمه‌ی "سینماتوگراف" که تا آن زمان عجیب و ناشنوده بود، بهرحال این بخت‌آزمائی را با پائین رفتن از پله‌ها. می‌پذیرفتند. پله‌های تنگی که به زیرزمین ختم می‌شد. این اتاق که فعلا" باین کار اختصاص داده شده بود، ـ و قبلا" مدتهای مدید، سالن بیلیارد بود ـ "*سالن هندی*" نام داشت : دیوارها از مقداری طرح نقاشی مبهم، احاطه شده بین چند نخل، تزیین شده بود و تعدادی‌نیمکت‌بچشم می‌خورد. بر دیوار انتهائی سالن، پرده‌ی سفیدی به بزرگی سفره‌ی یک بچه نصب شده بود.

ناگهان چراغ خاموش شد، و یک پروژکتور که بسختی بر اکران میزان شده بود، کلماتی را که قبلا" در خارج خوانده شده بود، برپرده نمایاند : "سینماتوـ گراف لومیر". "ژرژ ملیس" مدیر تئاتر "روبر هودینی" که در بین تماشاچیان سحر شده حضور داشت، اینطور نوشته است :

" . . . بر یک پرده‌ی کوچک، و طی چند لحظه، یک تصویر "بی‌حرکت" که نشان دهنده‌ی میدان "بل‌کور" لیون بود، نقش بست. تا حدودی متعجب، فقط زمانی بدست آوردم تا بگویم : "برای نشان همین است که جنجال راه انداخته‌اند. من این کار را ده سال است دارم انجام می‌دهم . . ." هنوز این جمله را کاملا" ادا نکرده بودم که یک اسب در حالیکه ارابه‌یی را بدنبال خود می‌کشید، بطرف ما براه افتاد، بعد ماشین‌های دیگر و بعد عابران، و خلاصه تمام تحرک یک خیابان. در این نمایش، ما با دهان باز و به شگفت آمده ـ بالاتر از هر احساس و توصیفی ـ برجای خشک شده بودیم. بعد نوبت به فرو ریختن یک دیوار در میان موجی از خاک رسید، و بعد " ورود ترن"، " بچه در حال خوردن سوپ" ـ و در زمینه، درختهایی که از باد در تکان و حرکتند ـ "خروج کارگران از کارخانه‌های لومیر" و بالاخره

۳

باغبان آبپاشی شده" . . .

در پایان نمایش تب و هذیانی بوجود آمده بود و همه از خود می‌پرسیدند که چطور چنین امری اتفاق افتاده است . . ."

ورود سن به سینما" ـ بخصوص ـ خلق ولید هیجان کرده بود، و حرکت نرساننده‌یی داشت: تماشاچیان خیال می‌کردند که در زیر لکوموتیو خرد خواهند شد. در "اوروتیو" ایتالیا هنگامیکه فیلم را در ۱۸۹۸ نشان می‌دادند، یک وحشت واقعی ایجاد کرد: مردم در درحالیکه ماشین را در حال پیش آمدن بسوی خود می‌دیدند، با یک جهش از جای خود می ـ جهیدند، و با فریاد بسیار، به سوی درهای‌خروجی می‌دویدند. درواقع تصاویر فقیری بودند. نمایش نداشت، فیلم نمی‌لرزید و تقابض فنی داشت. اما چه رویایی بود! تمام شخصیت‌ها زنده بودند. حرکت باد در شاخ و برگ درختها قابل لمس بود، طبقات دود برس در آسمان قابل تعقیب بود، آب جهش و درخشندگی داشت. جزئیاتی که امروزه توجه ما را جلب نمی ـ کنند، ولی مایه‌هایی قابل تحسین بودند. برداشتی از طبیعت عمل بود. و این چیزها بود که تماشاگران را حیران و شیفته می‌ساخت، و از این حیرت، انعکاسی در دو مقاله‌ی منتشر شده در "پست" و "رادیکال" ـ که اولین مقالات انتقادی سینمایی در جهان محسوب می‌شوند ـ دیده می‌شد. قسمتی از مقاله‌ی "پست" این است: "... این خود زندگی‌ست. حرکتی حاصل از چیز زنده است. عکسی از مرز سکون عبور کرده و حالا عکس حرکت را برمی‌دارد. وقتی این دستگاهها در دسترس عموم قرار گیرد، و وقتی مابتوانیم از موجوداتی که برایمان عزیز هستند در اعمال و حرکتشان، در ژست‌های آشنایشان، و با کلمات بر لبهایشان، فیلم ـ برداری کنیم، آنوقت مرگ معنی اصلی خود را از دست خواهد داد . . ."

حالا دیگر در ۱۸۴۹ "هانری دو پاروبل" پس از آنکه برای اولین بار حاصل عمل "کینو ـ توسکوپ" ادیسون را دید، در یک مجله‌ی علمی نوشت:

" اخلاف ما می‌توانند در ازدواج مادربزرگشان شرکت کنند، نامزدها را می‌بینند که پیش می‌آیند و بنگاه‌های عروس را که‌با مخمل‌ها و ساتن‌هایشان، آفرینندگان شادی، مجسم می‌شوند. آنوقت همه زنده‌تر، جوانتر و شادتر خواهند بود. خواهند دانست که چگونه قدم برمی‌داشتند، چگونه می ـ زیستند و حتی صدایشان را خواهند شنید. زیرا که "فونو ـ گراف" می‌تواند "کینه‌توسکوپ" را تکمیل کند: ای معجزه‌ی علم!."

زیرا در همین‌حال، "شارل کروس" بدنبال کشفیاتش گفته بود که "می‌خواسته صدای عزیزان را ابد محفوظ نماید"

پدران ما در این زمان، نه سینما، نه بعنوان یک هنر می ـ نگریستند و نه بعنوان یک نمایش، بلکه از نظر اشان طریقه‌ای بود برای "پیروزی بر مرگ"، به طریقه‌ی مومیایی کردن، و خشک و نوار پیچیدن در سکون یک قبر. بلکه با تصاویری زنده، تصاویر شخصیت‌ها و اشخاصی که برای انسان ارزش هستند

درواقع با صحنه‌های خودمانی که برادران "لومیر" بر اکران به نمایش گذارده بودند ـ و از دوربین فیلمبرداری خود چون هواران عکاس آماتور دیگر در آنزمان، همان استفاده را می‌کردند ـ سینما یک آلبوم حقیقی خانوادگی بود.

"گلمان مورپس" دوست و همکار قدیمی "آنتوان لومیر" پدر دو مخترع. و کسی که سالن را اجاره کرده و نمایش‌را ترتیب داده بود، نوشته است:

" کسانی که تصمیم می‌گرفتند وارد شوند، بزودی شگفت‌زده خارج می‌شدند و می‌دیدیم که بزودی با آشنایانی که توانسته بودند در "بلوارها" بیابند، باز می‌گشتند. بعد از ظهرها مردم به صف‌های طولانی می ـ ایستادند، صف‌هائی که تا کوچه‌ی "کومارتن" ادامه داشت."

برنامه عبارت بود از ده فیلم به طول شانزده متر و نمایش هرکدام دو دقیقه طول می‌کشد که در مجموع ۲۰ دقیقه می‌شد. اما یک آنتراکت ۱۰ دقیقه‌یی لازم بود تا "آپاراتچی" که تا دست دستگاه را می‌چرخاند بتواند استراحت کند، و سری جدید تماشاگران جای خارج شده‌ها را بگیرند. نمایش در طول روز دائمی بود. یک "پروگرام" قدیمی، برنامه را اینطور تعیین می‌کند: سر ساعات و نیم ساعت‌ها. صبح‌ها از ساعت ۱۰ تا ۱۱/۵. بعدازظهرها از ساعت ۲ تا ۶/۳۰. شب‌ها از ساعت ۸ تا ۱۱."

بعضی از روزها، فروش بلیط به دوهزار تا دوهزار و پانصد فرانک در روز می‌رسید که با درنظر گرفتن هر بلیط یک فرانک می‌بایست که بیست سانتیم در روز نمایش داده باشند ـ و در سالنی که بیش از صدتایی تماشاچی، جا نداشت.

آقای "وولپینی" صاحب ملک قبول نکرده‌بود، سالن را به بوسیناژاجاره‌دهد برادران "لومیر" به او بیست درصد فروش را پیشنهادکرده بودند با حالتی غمگین، به سی فرانک نقدی که خود ترجیح داده بود، می‌ساخت.

یک سقال، فیلم‌ها را معرفی می‌کرد. بعداً یک پیانو هم اضافه شد و صدای موزیک به این ترتیب بطور ناقص وارد کار سینما گردید. از این پس کار "فانوس جادو" که قصه‌های "لافونتن" و "گالیور و راپینسون کروزو" را با نقاشی‌گری و با تصویرهای بریده نشان می‌ـ داد و کار نقاش سایه‌ی چینی ـ که آن موقع برنامه‌ی "گره‌ی سیاه" اش معروف بود ـ و حتی کار "پراکسینوسکوپ" ـ این اسباب بازی علمی ـ که "امیل رنو" اختراع کرده بود، کساد شد. نیز، تمام دستگاههایی که با نام‌های عجیب و غریب بوجود آمده بودند و یا درحال بوجود آمدن بودند.

***

* سینماتوگراف در روز ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در سالن هندی" گران کافه واقع در شماره‌ی چهارده از بلوار "کاپوسین" در پاریس، آنها سی و پنج نفر بودند، در سن این سی و پنج نفر یک مرد کوچک‌اندام، با بقه‌ی آهاری، و حرکات چابک، با چشمانی سیرهوش وجود داشت که پس از پایان نمایش، خود را بسوی "آنتوان لومیر" انداخت (زیرا دو پسر او "اگوست" و "لوئی"، آن مرد را تحویل نگرفته بودند) و بی‌مقدمه به او پیشنهاد خرید این دستگاه جدید را داد.

این مرد کوچک اندام "ژرژ ملیس" بود.

جواب "لومیر" ـ پدر ـ یکی از جوابهای‌مشهور است. وی که نظر خوشبینانه‌یی به دستگاه اختراعی نداشت، به "ملیس" گفت:

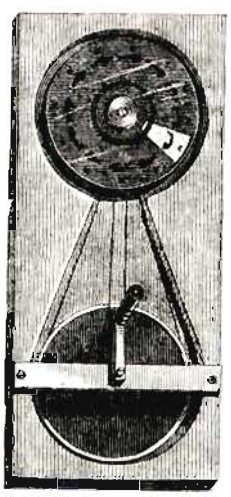
ـ "مرد جوان، از من تشکر کن، این دستگاه فروشی نیست. و همین مساله شما را از ورشکستگی در آینده نجات می‌دهد. این دستگاه تا مدتی می‌تواند بعنوان یک کشف جدید و جالب توجه، انظار را بخود جلب کند، ولی بجز آن، آینده‌ی دیگری برای آن متصور نیست."

با وجود این "ملیس" تا ده هزار فرانک (بیش از بیست هزار فرانک امروزی) به او پیشنهاد کرد، و این مبلغ واقعاً "عظیم بود.

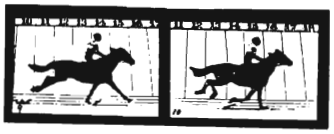
پس از او آقای "توما" مدیر مورد‌ی "گومون" به نوبه‌ی خود بیست‌هزار فرانک پیشنهاد کرد اما بدون نتیجه. و بالاخره آقای "لالمان"، مدیر "فولی‌برژر" ـ که نیز حضور داشت ـ تا مبلغ پنجاه‌هزار فرانک بالا رفت. . . اما سرانجام" بدون نتیجه بود، و آقای "لومیر" ـ پدر، هیچگونه موافقتی نشان نداد.

جوابی که او به "ملیس" داد، امروز خنده‌آور بنظرمی‌ـ رسد و باوجود این همچنانکه "ژان دو باروی ملی" تذکر داده است، جواب درستی بود اگر سینما همچنان در "سالن هندی" ادامه پیدا می‌کرد. چون بدون شک به نابودی می ـ انجامید

ترجمه‌ی "حمید کمالی"



از کشف تا اولین فیلمها



● *من نمی‌دانم اولین کسی که آمریکا را کشف کرد که بود ــ شاید اریک موقرمز، یا براندن دریانورد ــ ولی مطمئن هستم این شخص،" کریستف کلمب"نبود. بهمین ترتیب، من مطمئن نیستم چه کسی سینما را اختراع کرد، ولی مطمئن هستم این شخص ادیسون نبود. "ادیسون"، مثل "کلمب" اولین کسی بود که" کشف" خود را با تبلیغات به عموم عرضه کرد، ولی اینکار به معنی مخترع بودن نیست.*

قضیه به‌مقدار زیاد بستگی دارد به اینکه مخترع سینما را اولین کسی بدانیم که تصاویر متحرک را روی یک پرده در برابر یک عده تماشاگر نشان داد (ایدویر دمای بریج) یا اولین کسی که از نوار طویل و مداومی از فیلم حاشیه سوراخدار استفاده کرد (فریس ــ گرین)، و یا اولین کسی که اندازه‌ی امروزی ۳۵ میلیمتری را بکار گرفت (ادیسون). مای بریج و فریس ــ گرین انگلیسی بودند، ادیسون آمریکائی بود، بنابراین انتخاب شخص ممکن است تحت تاثیر غرور ملی‌اش قرار گیرد (من ایرلندی هستم).

در عکاسی هم وضعیتی مشابه وجود دارد: تقریبا" همه بر این عقیده‌اند که " نیسفور نیپس " اولین کسی بود که یک عکس گرفت، " داگر " اولین کسی بود که چاپ عکس را بصورت عملی درآورد، و " فوکس تالبوت " مخترع سیستم عکاسی‌ای بود که ما امروز از آن استفاده می‌کنیم.

من شخصا" عقیده دارم "ایدویر دمای بریج " مخترع تصاویر متحرک است، اگرچه سیستم او با آنچه که امروزه مورد استفاده است اختلاف چندانی ندارد. امروز پس از گذشت تقریبا" یک قرن، ما بسختی می‌توانیم هیجان و شگفتی‌ای را که جلسات نمایش و سخنرانی او در اروپا وایالات متحده برپا کرد درک کنیم، چون ما در جهانی بزرگ شده‌ییم‌که توهم حرکت روی پرده‌ی سینما چیز ساده و پیش‌پا ــ افتاده‌یی‌ست .ولی در زمان "مای بریج" چنین اختراعی باعث تحیر و شیفتگی دیوانه‌وار، و حتی وحشت، تماشاچیان روشنفکر شد. هر قدمی که پس از مای بریج برداشته شد فقط فکر ابتکاری و اختراع او را تکامل بخشید، و شکی نیست که غالبا" این تکاملی اساسی و وسیع بود.

اگر از یک کامپیوتر بخواهید طرح و ا ن یک رمان پر فروش را برای شما محاسبه و تعیین کند، احتمالا" چیزی شبیه به‌داستان زندگی "مای بریج" را تحویلتان خواهد داد ــ جنایت، سکس، گاوچرانها و سرخپوستها، اکتشاف، اختراع، ملاقات با خاندانهای سلطنتی، و عکاسی استادانه زندگی او را تشکیل می‌دادند.

" ایدویر دمای بریج " در سال ۱۸۳۰، در شهر " کینگستون "در کناره‌ی رودخانه‌ی تایمز متولد شد. پسر یک بقال بود، و ، به گمان‌من، باید در"دبیرستان کینگستون " تحصیل کرده باشد. در جوانی به مطالعه علاقمند بود و تصوراتی بسیار رمانتیک درمورد تاریخ داشت ــ احتمالا" از اینکه اجدادش کارگر بودند کمی شرمسار بود. هنوز بسیار جوان بود که اسمش را از " ادوارد ماکریج " به ایدویردمای بریج " تغییر داد، "ایدیویر " نام بعضی از پادشاهان ساکسون بودکه در شهر " کینگستون" تاجگذاری کرده بودند.

در ۱۸۵۲ به آمریکا مهاجرت کرد و این نکته شاید قابل توجه باشد که در حوالی این زمان بسیاری از جوانان انگلیسی طرفدار اصلاحات اجتماعی و سیاسی که امید خود را در این زمینه از دست داده بودند، راهی آمریکا و مناطق طلاخیز کالیفرنیا شدند. آیا " مای بریج " یکی از این انقلابیون ملایم بود؟ زندگیش گویای این نکته است‌که حس افتخار و عدالت در او فوق‌العاده قوی بود و همیشه می‌کوشید حامی ضعیفان باشد.

دقیقا" معلوم نیست هنگامیکه " مای‌بریج" به آمریکا رسید چه کرد، ولی این را می‌دانیم که عازم سانفرانسیسکو شد و یک کتاب فروشی مخصوص فروش کتابهای کمیاب و قدیمی تاسیس کرد. بعد بصورت حرفه‌ای به عکاسی روی آورد و فهمید که در این کار صاحب نبوغ است و استاد بی‌رقیب چاپ شیشه‌ی عکاسی شد. کیفیت والایی که در کار چاپ به آن دست یافت و نیروی جسمانی پایان ناپذیری که در این راه مایه گذاشت شگفت‌انگیز است.

او به نقاط کشف نشده و بکر "دره‌ی یوسمیت " سفر کرد و با عکاسی از طبیعت زیبا و وحشی این منطه، خیلی زود، بهترین عکاس کالیفرنیا شد. بدنبال این موفقیت "لیلانداستانفورد" میلیونر، فرماندار پیشین ایالت کالیفرنیا، از او خواست ببیند آیا می‌تواند از اسبی در حال یورتمه رفتن بشکلی عکس بگیرد که ترتیب خوردن سم‌های اسب به زمین را بشود ضبط و مشخص کرد.

مای‌بریج، با دراختیار داشتن اسبهای طویله‌ی " استانفورد" و همچنین پول فراوان او، به تجربه‌هایی دست زد که سالها بعد به اختراع تصاویر متحرک انجامید.

بر سر راه انجام خواسته‌ی آقای " استانفورد" مشکلات بزرگی وجود داشت. عدسی دوربین‌های عکاسی آنزمان هنوز " شاتر" نداشتند و عکاس با برداشتن درپوش عدسی نور را بر صفحه‌ی حساس می‌تابانید. به این ترتیب عکسبرداری از موضوعهای متحرک ممکن نبود چون فرزترین عکاس می‌توانست احتمالا"، در مدت یک پنجم ثانیه درپوش را برداشته و دوباره روی عدسی بگذارد. حساسیت صفحه‌های حساس هم فوق‌العاده کم بود و با معیارهای امروزی فقط به یک آ.اس.آ می‌رسید. " مای بریج " آزمایشهای زیادی کرد ولی همانطور که انتظار می‌رفت عکسهایش چیزی بیشتر از لکه‌هایی تار از کار درنیامدند.

در ۱۸۷۳ با شروع جنگ سرخپوستهای موروک مای بریج " آزمایشهای خود را متوقف کردو برای عکسبرداری روانه‌ی میدانهای جنگ شد. در مراجعت فهمید که زن جوانش کودک حرامزاده‌یی بدنیا آورده است. " مای بریج" به جستجو پرداخت، فاسق زنش را پیدا کرد و او را با گلوله‌یی از پای درآورد.

در محاکمه‌یی جنجالی دادستان سعی کرد هیئت منصفه را وادار کند " مای‌بریج" را گناهکار بدانند، ولی آنها با این استدلال که اگر خودشان هم جای "مای ــ بریج " بودند همین کار را کرده بودند از محکوم کردن "مای بریج " امتناع کردند. " مای بریج " با وضع روحی بسیار بد آزاد شد و " استانفورد"، که رئیس خط کشتیرانی پستی اقیانوس کبیر بود، به او پیشنهاد کرد یک رشته عکسهای مسافرتی از آمریکای مرکزی برای آنها بگیرد. "مای‌ــ بریج" یکسال تمام در جنگلهای وحشی وسایل سنگین عکاسی خود را از این سو به آن سو کشید و بصورتی دیوانه‌وار و خستگی ناپذیر کار کرد. و هنگام بازگشت به سانفرانسیسکو صدها عکس بیمانند با خود همراه آورد که‌هنوز هم نظیری برای آنها وجود ندارد.

مهمتر از این، در طول این سفر، او هم " شاتر"ی قابل استفاده برای دوربینش اختراع کرد و هم راهی برای افزایش حساسیت صفحه‌های حساس عکاسی پیدا کرد. با تکیه بر این اختراعات "مای بریج " کار در زمینه‌ی ضبط حرکت اسبها را ادامه داد و در اکوست ۱۸۷۷ موفق شد عکسی بگیرد که وضع سم‌های اسب را در لحظه‌یی کوتاه از زمان نشان می‌داد.

اگرچه این موفقیتی انقلابی بود که نظریه‌های قبلی درمورد چگونگی تاخت کردن اسب را بهم می‌ریخت ولی عکسها تداوم حرکت پاها را بصورت یک فصل کامل نشان نمی‌دادند. بنابراین مای بریج با طراحی یک دوربین که دوازده عدسی در کنار هم داشت قدم نهایی را در این راه برداشت. هر عدسی این دوربین" شاتر"ی داشت که به‌سیم بلندی متصل بود. سیم‌ها بر سر راه اسب قرار داشت و پاهای حیوان هنگام تاخت به آنها می‌خورد و درنتیجه " شاتر"ها یکی پس از دیگری باز و بسته می‌شدند و، احتمالا" با سرعتی معادل بیست و چهار تصویر در ثانیه، یک رشته عکس متوالی با فواصل زمانی بسیار کوتاه گرفته می‌شد. این اولین کوشش برای تجزیه و تحلیل حرکت از طریق عکاسی بود که به موفقیت رسید، و برای همیشه پاسخ این پرسش را که حرکت اسب هنگام قدم برداشتن، یورتمه رفتن و تاخت کردن چگونه است روشن کرد.

نتایج این تجربه در نشریه‌ی "آمریکای علمی" چاپ شد و یک نفر از هیئت نویسندگان این پیشنهاد را مطرح کرد که اگر این عکسها را بریده و روی قسمت داخلی " زئو تروپ" بچسبانند، در بیننده توهم حرکت بوجود خواهد آمد. " زئوتروپ " تقریبا" شبیه یک آباژور با جوانب عمودی بود، از یک استوانه‌ی جرخان با نواری از نقاشی‌های متوالی که در سمت داخلی آن چسبانده بودند تشکیل

می‌شد. هر تصویری در برابر شکافی که در سمت مقابل استوانه بریده شده بود قرار می‌گرفت و هنگامیکه استوانه را می‌چرخاندند عکسها از شکافها یکی پس از دیگری در زمانهای کوتاه دیده می‌شدند و حرکت مداومی را بوجود می‌آوردند. "مای بریج" به این فکر افتاد آیا می‌تواند چنین اثر تصویری و این توهم حرکت را روی یک پرده منعکس کند.

در چهارم می ۱۸۸۰ در "انجمن هنری سانفرانسیسکو"، "مای بریج" اولین شخصی شد که تصاویر متحرک را روی یک پرده در برابر یک عده تماشاچی نشان داد.

البته این تصاویر نه خیلی روشن بودند و نه خیلی ثابت و از فصلهای کوتاهی تکشیل می‌شدند، ولی بیاد داشته‌باشیم که عیب‌جویان امروزی ممکن است، مثلا"، در این‌مورد هم غرو لند کنند که اولین پرواز با هواپیما توسط برادران "رایت" کار چندان فوق‌العاده‌یی نبوده است.

دستگاه نمایش "مای بریج"، که اسمش را "زوپراکسی‌اسکوپ" گذاشته بود، اینطور کار می‌کرد: منبع نور آن یک فانوس "اوکسی کالسیم" معمولی بود. در جلوی آن یک صفحه‌ی شیشه‌یی بزرگ، تقریبا" بزرگتر از یک صفحه‌ی موسیقی سی و سه دور امروزی بطور عمودی قرار داشت که با چرخاندن دسته‌یی‌دور می‌گشت و یک رشته تصاویری را که دو رتا دور جعبه‌ی صفحه چاپ شده بودند یکی پس از دیگری روی پرده می‌تابانید. "زوپراکسی اسکوپ" دستگاه ناقصی بود *ولی تصاویر را بصورت متحرک نشان می‌داد.*

این مادر تمام دستگاههای نمایش فیلم اکنون در گوشه‌یی از موزه‌ی "کینگستون" توی یک جعبه آینه نگهداری می‌شود ــ فکر می‌کنید همیشه جمعیتی از دوستداران پر شور صنعت سینما برای زیارت آن بدورش حلقه زده‌اند؟ خیر، کمتر کسی زحمت نگاه کردن به آنرا بخود می‌دهد.

بسختی ممکن بود "زوپراکسی اسکوپ" را پیشرفته تر از آنچه‌که بود ساخت. شاید می‌شد صفحه‌ی شیشه‌یی آنرا بزرگتر گرفت و از تصاویر بیشتری که بصورت مارپیچ، مثل شیارهای صفحه‌های موسیقی چاپ شده بودند استفاده‌کرد، ولی هرگز نمی‌شد به طول زمانی قابل قبول دست یافت. با این وصف در آن تالار تاریک، در آن روز سال ۱۸۸۰، تماشاگران، بدون اینکه این نقصها آزارشان دهد، ز آنچه که روی پرده حرکت می‌کرد به هیجان آمدند و گاه حتی وحشت کردند.

مخترع بزرگ "ادیسون" به این موفقیت علاقمند شد و به ملاقات "مای بریج" رفت. در این ملاقات "مای بریج" پیشنهاد کرد "فونوگراف" (گرامافون) اختراعی "ادیسون" را با "زوپراکسی اسکوپ" بطور توام مورد استفاده قرار دهد تا بتواند تصاویر متحرک یک خواننده یا هنرپیشه را همزمان با شنیده شدن صدای او نشان دهد ــ مشکل تطبیق حرکت لب و دهان با صدا در میان نبود، چون سکانس حرکات هنرپیشه با گردش صفحه‌ی شیشه‌یی گرد مرتبا" از اول تکرار می‌شد و صدا بطور غیر هماهنگ بگوش می‌رسید.

"ادیسون" به هیجان آمده از این فکر، پیشنهاد کرد در حالیکه "مای بریج" از "لیلیان راسل" و "ادوین بوت" عکس می‌گیرد او صدای آنها را ضبط کند. ولی "مای بریج" اساسا" علاقمند بود مخاطبینش نه چند تن محدود بلکه گروههای بزرگ تماشاگر باشند و وقتی دانست قدرت صدای فونوگراف آن اندازه نیست که تالاری را پر کند علاقه‌اش را به موضوع از دست داد (که جای تاسف است: داشتن نوعی ناطق در سال ۱۸۸۸ چیز شگفتی بود.)

بین سالهای ۱۸۸۱ و ۱۸۸۳ "مای بریج" تصاویر متحرکش را در شهرهای اروپا به نمایش گذاشت و کاملا" امکان دارد که عکاس ــ مخترع جوانی به اسم "ویلیام فریس ــ گرین" در یکی از جلسه‌های سخنرانی و نمایش حضور داشته. اگرنه مطمئنا" شرح این رویداد را در روزنامه‌ها خوانده است. او نقصها و کمبودهای "زوپراکسی اسکوپ" را تشخیص داد و برای ایجاد سیستم کاملتری برای گرفتن و نشان داده عکسهای متحرک شروع به فعالیت کرد. در سال ۱۸۸۸ "ادیسون" هم در آمریکا، شیفته‌ی حل این مشکل بود و برای مطالعه‌ی دقیق‌تر یکرشته حرکت اسب "مای بریج" را خریداری کرده بود.

مانع بزرگ آن بود که لایه‌ی حساس عکاسی روی شیشه یا کاغذ مالیده می‌شد. شیشه شفاف ولی از نظر اندازه محدود بود و زود می‌شکست، کاغذ قابل انعطاف ولی تقریبا" مانع عبور نور بود و زود پاره می‌شد. تکامل سینما به پیدایش یک نوار محکم، و قابل انعطاف شفاف بستگی داشت ــ یعنی سلولوئید.

در آمریکا یک عکاس انگلیسی به اسم "کاربات" اولین کسی بود که شیشه‌ی خشکی را که تهیه کرده بود در سال ۱۸۷۹ به معرض فروش گذاشت. در سال ۱۸۸۸ او نوار سلولوئیدی می‌فروخت که روی آن لایه‌ی حساس عکاسی کشیده بود و "ادیسون" راههای استفاده از این اختراع را برای ساختن فیلم سینما مورد مطالعه قرار داد و منابع و سرمایه‌ی امپراطوری تحقیقاتی بزرگ خود را در راه حل این مشکل بکار انداخت.

در همین موقع، در انگلستان، "فریس ــ گرین"، که همیشه گرفتار بی‌پولی بود، بسرعت پیش می‌رفت و تنها با کمک توان و استعداد خود بر مشکلات بظاهر حل نشدنی فائق می‌شد. اگرچه استفاده از سلولوئید بعنوان نوار فیلم در ۱۸۸۱ پیشنهاد شده بود ولی در انگلستان سلولوئید بطول زیاد و با ضخامت کم پیدا نمی‌شد.

"فریس ــ گرین" از پا ننشست، سلولوئید را بصورت خام خرید، آنرا بصورت ورقه درآورد، با لایه‌ی حساس پوشاند، بصورت تکه‌نوارهایی با کناره‌های سوراخدار در آورد و این تکه‌ها را با گیره بهم وصل کرد تا سرانجام نوار طویلی بدست بیاید.

تعجبی نیست که بدگویان و مخالفین فراوان "فریس ــ گرین" می‌گویند بسیاری از جلسه‌های نمایشی او به شکست انجامید و فکرهای او بیش از آنکه عملی باشدنظری بودند. معهذا این او بود که پیش از ۱۸۹۱، یعنی سالی که "ادیسون" سعی کرد در انگلستان دوربین و دستگاه نمایش "کینه‌توگراف" و "کینه سکوپ" خود را به ثبت برساند، فیلمهای متحرک ساخت و آنها را به نمایش درآورد.

کاری که "فریس ــ گرین" موفق به انجام آن شد موضوع حدس و گمان نیست. موقعی که‌مادر دوست من "اریک هاسکینگ"، عکاس مشهور تاریخ طبیعی، خیلی جوان بود در لندن در همسایگی "فریس ــ گرین" زندگی می‌کرد. یک روز در سال ۱۸۹۱ "فریس ــ گرین" از یک مراسم تشیع جنازه در جلوی منزلش فیلمبرداری کرد و از خانم "هاسکینگ" دعوت کرد به تماشای نتیجه‌ی کارش بیاید. خانم "هاسکینگ" روی پرده عبور تشیع کنندگان جنازه را یکبار دیگر تماشا کرد ــ او باید اولین شخص از میان آدمهای عادی باشد که در انگلستان به تماشای یک فیلم نشسته است. این البته اولین فیلمی نبود که "فریس ــ گرین" ساخته بود ــ او چند ماه پیش از این تاریخ فیلمهای تجربی متعددی گرفته‌بود.

"ویلیام فریس ــ گرین" شخصیت برجسته‌یی بود که گذشته از فیلمهای متحرک اختراعات متعدد دیگری داشت. تنها نکته ضعف در کار آدمی این چنین پراستعداد تلاش دائمی و خسته کننده‌اش برای تامین معاش بود. تصور می‌کنم اگر شخص ثروتمندی از او حمایت کرده بود، احتمالا" تا سال ۱۸۹۱ سینما بطور تجاری و برای عموم در انگلستان بوجود آمده بود. بهرحال "فریس ــ گرین" فقیر، همیشه مقروض و اغلب ورشکسته که می‌توانست تنها نیمی از ذهن خود را روی کارش متمرکز کند، اولین شخصی بود که فیلمهای متحرک را ساخت و به نمایش گذاشت.

"ادیسون" بشکلی کاملا" متفاوت به حل مشکل نمایش تصاویر متحرک پرداخت. او با کپی کردن یکی از سری عکسهای "مای بریج" روی فیلم و به نمایش گذاشتن آن نظریه‌ی خود را بصورت بسیار معقولانه به آزمایش گذاشت. فکرهایش عملی شدند و سازمانش به مقدار بسیار زیاد در پیشرفت صنعت عکاسی و سینمای مدرن سهیم است، زیرا آنها بودند که فیلم سی و پنج میلیمتری حاشیه سوراخدار را اختراع کردند، و با تمرکز سرمایه و امکانات "ادیسون" بر روی کسب و کار فیلمسازی بود که مشکلات این کار بسرعت از میان رفت.

کارخانه‌ی اختراعات او، که در مقایسه با تجربه‌های گوشه اتاق یک نفره‌ی "فریس ــ گرین" از کارایی فوق‌العاده برخوردار بود، سیستم انتفاعی قابل اجرایی تدارک دید که سینما را به میان مردم کشاند. "ادیسون"، خداوند او را ببخشاید، مسئول پیدایش فیلمهایی است که ما امروز روی پرده می‌بینیم ــ ولی اولین نفر "فریس ــ گرین" ــ آس و پاس و دست تنها بود

نوشته‌ی گوین مک دانل ترجمه‌ی فیض‌اله پیامی

مردی که سخن گفتن را به سینما آموخت

●تیکوسینر

● یک روز گرم ژوئن ۱۹۲۲ بود و درجه حرارت هوای تالار اجتماعات ساختمان فیزیک دانشگاه "ایلی نویز" بعلت ازدحام جمعیت کثیری که گرد آمده بودند بسرعت افزایش می‌یافت. دیر آمده‌ها هنوز درحال ورود به تالار بودند که مردی کوچک اندام با یقهٔ آهار خورده بلندی که روی کت و شلوار تیره رنگش می‌درخشید با قدم‌های بلند بسوی تریبون رفت. او بعنوان "یوزف تیکوسینسکی ــ تیکوسینر" استاد پژوهش در مهندسی برق معرفی شد. عنوان سخنرانی او طولانی و فنی بود اما اکثر حاضران با شور و اشتیاق فراوان به تک تک کلمات او گوش فرا داده بودند.

مرد کوچک اندام برای آنها شرح داد که فکر اختراع او چگونه به‌ذهنش خطور کرد. او سپس کلید یک پروژکتور نمایش فیلم را که روی میزی درمقابل او قرار داشت زد. بعد از این که پروژکتور چند لحظه‌ای کار کرد، تصویری روی پرده روبرو ظاهر شد. تصویر زنی بود که پیراهن سفید بلندی بر تن داشت. او زنگی در دست گرفته بود. لب‌های او تکان خوردند و حاضران با شگفتی شنیدند که می‌گوید"من می‌خواهم زنگ بزنم."

سپس حضار صدای زنگ را شنیدند. زنی که روی پرده دیده می‌شد (خانم تیکوسینر) بعد پرسید "صدای زنگ را شنیدید؟"

این نخستین فیلم ناطقی بود که به‌معرض تماشای عموم گذاشته شد. این فیلم کوتاه بود اما فیلم دیگری هم در برنامه جای داشت. "تیکوسینر" فیلم دیگری نمایش داد که "الری پین" رئیس بخش مهندسی برق دانشگاه را در حال ایراد خطابه گتسبورگ لینکلن نشان می‌داد. "پین" این خطابه را بدلیل این که خودش چیزی برای گفتن نداشت انتخاب کرده بود.

این ماجرا در روز یکشنبه ۳۰ ژوئیه ۱۹۲۲ در نشریه"نیویورک ورلد" منعکس شد. عناوین مطالب چنین پیشگوئی کردند: *پرده‌ی گویا، خندان، و مترنم با فیلم‌های درام صامت به رقابت برخواهد خاست.* دو مقاله‌ی مفصل، یکی از "تیکوسینر" و یکی از گزارشگر نشریه در این شماره به‌چاپ‌رسیده‌بود. از "تیکوسینر" نقل شده بود که

"صداهای یک اپرا، موسیقی، ارکستر، و مکالمه می‌تواند ضبط و پخش شود. بسیاری از نمایشنامه‌ها، کمدی‌ها، و نمایش‌های مضحک معروف که بعلت لطیفه‌ها و طنز موجود در مکالمات و شخصیت بازیگران قابل اقتباس برای سینما نیستند حالا می‌توانند بازآفرینی شده و محبوبیت تازه‌ای بیابند. من خیلی امیدوار هستم که این موضوع موجب تجدید حیات شاهکارهای هنرهای نمایش بشود."

در پایان این مقاله، نویسنده "ورلد" نوشته بود: *"مخترع در این مورد به دانشگاه ایلی نویز اختیار تام داده است و امیدوار است که دانشگاه راهی برای استفاده تجارتی از این وسیله پیدا کند. اما چون دانش برای دانشگاه گرامی است، شاید برای دانشگاه سخت باشد که به هدف تجارتی فکر کند."*

همان گونه که گزارشگر می‌دانست، دانشگاه‌ها مطابق سنت مرسوم علاقه چندانی نسبت به اختراعات و ثبت تجارتی آنها نشان نمی‌دادند. در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم عقیده چنین بود که کشف دانش‌نو ارتباطی به کار دانشگاه ندارد. در دوره "تیکوسینر" این طرز تلقی مردود شده بود اما استادان معمولا" نسبت به ثبت اختراعات خود تشویق نمی‌شدند مگر این که بخواهند با هزینه شخصی خود اقدام به این کار کنند.

نمایش فوق‌الذکر کمتر از ده ماه بعد از استخدام "تیکوسینر" بعنوان استاد پژوهش مهندسی برق در ایلی نویز صورت گرفت. اما او از یک ربع قرن پیشتر در اندیشه ضبط صوت روی نوار فیلم بود. این اندیشه از یک خواست قدیمی‌تر برای ساختن یک فونوگراف (گرامافون ــ دفترهای سینما) بهتر منشاء گرفته بود. "تیکو سینر" در مقاله‌اش در نشریه "ورلد" سرچشمه این فکر را توصیف کرد:

هنگامی که حدود سی سال پیش به مدرسه می‌رفتم به فونوگراف ها و به گیرنده‌های تلفن بسیار علاقمند بودم و تحت تاءثیر گارآئی شگفت انگیز تلفن در مقایسه با بازآفرینی نامفهوم صدا توسط فونوگراف قرار داشتم. به این فکر افتادم که راه ساختن یک فونوگراف بی‌نقص این است که روش مکانیکی ضبط صوت را کنار گذاشته و بطریق الکتریکی این کار را انجام دهیم. از آن زمان به بعد تمام فکر و ذکرم معطوف یافتن یک چنین روشی بود.

"تیکو سینر" در ۱۸۷۷ در "ولوکلاوک" لهستان متولد شد. او پس از اتمام دوره‌ی دبیرستان مایل بود در رشته مهندسی برق به تحصیل بپردازد اما خانواده‌اش با این امر موافقت نداشت و آن را غیر عاقلانه می‌دانست. تحصیل در رشته مهندسی علاوه بر هزینه زیاد مستلزم مقداری تجربه‌عملی نیز بود. "تیکو سینر" علاقه‌ای به کارآموزی در کارخانه نداشت. او می‌دانست که ساعات طولانی کار وقت چندانی برای مطالعه و تجربه در اختیار او نخواهد گذاشت و تصمیم به یافتن شغلی داشت که هر دو کار را برای او امکان‌پذیر سازد. او در مارس ۱۸۹۶ به آمریکا مسافرت کرد.

او طی سفر با کشتی در فکر راه‌هائی برای ساختن یک فونوگراف بهتر بود. او در پایان سفر جوابی پیداکرده‌بود. اگر پرده یک گیرنده تلفن به وسیله‌ای که بتواند یک منبع نور را کنترل کند وصل شود، می‌توان تغییرات شدت نور را فیلمبرداری کردو باین ترتیب صدای اصلی ضبط خواهد شد. برای پخش صدا، یک پرتو نور که از میان نوار صوتی فیلم عبور می‌کند می‌تواند به یک جریان برق متغیر تبدیل شود. جریان سپس می‌تواند تشدید شده و گیرنده‌ی تلفن را بکار اندازد و صدای اصلی را پخش کند. وجه مشخص این فکر این بود که عمل ضبط بجای روش مکانیکی بطریق فونوگرافیک انجام می‌گرفت و درنتیجه از نظر اصطکاک و عدم تاثیر نیرو زیانی حاصل نمی‌شد.

"تیکو سینر" پس از ورود به آمریکا می‌خواست دنبال این فکر را بگیرد اما شرایط لازم را برای کار کردن روی این طرح دراختیار نداشت. نخستین شغل او در نیویورک، نیوجرسی، و در شرکت "الکتریک کار لایتینگ" بود که وظیفه کمک در ساختن باتری‌های سبک وزن مخصوص را بعهده داشت. او به این شغل علاقمند بود و دائما" از همکاران خود درباره روش کار راهنمائی می‌خواست تا این که در مورد روش ساخت از همه‌چیز اطلاع پیدا کرد. در این‌هنگام او به رموز کارش مسلط شده بود و رئیس قسمت احساس می‌کرد که این شخص تازه وارد دیگر می‌تواند ثمربخش باشد. سپس "تیکوسینر" تقاضای یک شغل دیگر را کرد.

رئیس قسمت پرسید: *"آیا این شغل اشکالی دارد؟ آیا کارگران دیگر موجب ناراحتی هستند؟* تیکو سینر جواب منفی داد و گفت *"اما من حالا همه چیز را می‌دانم"* رئیس قسمت به تیکو سینر تذکر داد که *یا باید سر کارش برگردد یا*

باشگاه ادبیات

بیرون برود.

از آن به‌بعد تیکوسینر شغل‌های مختلفی را بر عهده گرفت و همیشه می‌کوشید راجع به کار خود اطلاعات کاملی بدست آورد. او علاوه بر اشتغال به‌کار در "کوپر یونیون" نیویورک به تحصیل شبانه پرداخت و موفق شد تجربیاتی در زمینه ساختن یک فونوگراف بهتر به‌عمل آورد. قسمتی از کار او در کارگاه دانشکده انجام گرفت و قسمتی در یک اتاق سرد و خلوت که مثلا "آزمایشگاه" او بود.

گرچه فونوگراف هنوز ناتمام مانده بود ولی یک تجربه‌ی ساده او را برانگیخت تا این وسیله را بعنوان دستگاهی که می‌تواند فیلم‌ها را ناطق کند در نظر بگیرد. او در یک مغازه کوچک در "برودوی" یک آگهی دید: *آخرین شگفتی را ببینید، بایوسکوپ. فقط ۲۵ سنت.* او این نمایش را در مقاله‌ای که در شماره ۳۰ ژوئیه ۱۹۲۲ "نیویورک ورلد" نوشت توصیف کرد:

من روی پرده انعکاس صحنه‌های ورزشی، نظامی و دراماتیک را دیدم. این نخستین باری بود که تصاویر متحرک را می‌دیدم. در یک اتاق تاریک و روی دیوار سربازانی را می‌دیدیم که بفرمان افسران خود راه می‌رفتند و حرکاتی را انجام می‌دادند. صدائی غیر از صدای چرخش پروژکتور به‌گوش نمی‌رسید.

من تحت تاءثیر این موفقیت فنی قرار گرفتم اما فقدان صوت نمایش را غیرطبیعی جلوه می‌داد و بخصوص صحنه‌های دراماتیک صامت و غیر قابل تحمل بنظر می‌رسید. ضرورت اصوات و بویژه کلام همراه تصاویر چنان نمایان بود که نمی‌توانستم کار روی فونوگراف جدید خودم را با نمایش تصاویر متحرک مرتبط نکنم.

"تیکوسینر" طی تجربیات خود در بهارو تابستان آن سال دو نمونه از یک دوربین فیلمبرداری را که صدا را نیز ضبط می‌کرد ساخت. در اولین نمونه، او برای کنترل فشار یک جت گاز در یک دستگاه نمایش از صوت استفاده کرد و یک شیشه عکاسی را از مقابل شعله درحال ارتعاش عبور داد. جالب است که این کار اصولا" عملی شد. بیشتر نگاتیوهای عکاسی آن زمان شیشه‌ای بودند و "تیکو سینر" باید روش‌های پیچیده‌ای برای عبور دادن شیشه‌ها از مقابل شکاف ابداع می‌کرد. او اطلاع نداشت که فیلم قابل انعطاف بتازگی وارد کار شده است. همچنین قادرنبود ارتعاشات شعله را که دقیقا" با ارتعاشات بسیار کوچک امواج صوتی مطابقت داشت ثبت کند.

در نمونه دوم او، نور از میان سوراخ یک "شاتر" در حال ارتعاش که توسط دیافراگم یک گیرنده تلفن کنترل می‌شد عبور می‌کرد. این دستگاه خوب عمل نمی‌کرد. زیرا شاترها قادر نبودند با سرعت کافی به‌حرکت درآیند. اما "تیکوسینر" نوعی فیلم قابل انعطاف کشف کرده بود که فیلمبرداری از ارتعاشات نور را آسان‌تر می‌کرد.

"تیکو سینر" می‌دانست که برای پخش صوت به یک سلول "سلنیوم" حساس در برابر نور احتیاج دارد. این وسیله بصورت تجارتی تولید می‌شد اما کمیاب و گرانبها بود. او کوشید تا یکی از آنها را از آزمایشگاه‌های فیزیک دانشکده‌ها و دانشگاه‌های نیویورک به‌امانت بگیرد اما موفق نشد. سپس یک روز شرحی درباره کار مخترع مشهور "نیکولا تسلا" در روزنامه خواند. از مطلب چنین برمی‌آمد که "تسلا" در آزمایشگاه خود چند سلول "سلنیوم" دارد.

"تیکو سینر" یک روز بعداز ظهر با حالتی پرتشویش به دفتر "تسلا" رفت. او در تمام طول راه در این فکر بود که چگونه درمورد کارش توضیح بدهد و خواهش خود را برای قرض گرفتن سلول سلنیوم مطرح کند. او از این مرد بیم داشت اما مصمم بود که از او کمک بخواهد. "تسلا" با گرمی او را پذیرفت. معهذا، بزودی معلوم شد که دستگاه مورد نیاز "تیکو سینر" چند روز قبل در اثر آتش سوزی آزمایشگاه "تسلا" منهدم شده است.

"تیکو سینر" در پائیز ۱۸۹۷ پس از کسب تجربه عملی لازم برای ورود به دانشگاه به اروپا مراجعت کرد تا تحصیلات خود را در رشته مهندسی برق آغاز کند. او بعنوان یک دانشجو تجربیات خود را ادامه داد، اما نه وقت و نه منابع لازم را برای انجام کاری قابل ملاحظه در اختیار داشت. او پس از فارغ‌التحصیل شدن در سال ۱۹۰۱ در انگلستان و در شرکت تلگراف بی‌سیم "مارکونی" مشغول کار شد و سعی خود را صرف رفع اشکالات رادیو و تکمیل آن کرد. او با همان توان و کوششی که مشخص کننده کار او در راه بهبود فونوگراف بود به‌انجام وظایف خود پرداخت.

او پس از دو سال‌کار در انگلستان در برلین و در شرکت "تلفونکن" به مطالعات خود در زمینه رادیو ادامه داد. در سال ۱۹۰۴ هنگامی‌که جنگ روس و ژاپن آغاز شد به او پیشنهاد کردند تا مسئولیت معرفی دستگاه‌های بی‌سیم را به‌مقیاس وسیع در شوروی بعهده بگیرد. او هنگام انقلاب روسیه در آن کشور بود.

در سال ۱۹۱۸ به "تیکو سینر" اجازه داده شد که شوروی را ترک کند و به زادگاه خود لهستان برگردد. او در سرزمین مادری خود دوباره به‌کار ضبط فوتوگرافیک صدا روی فیلم پرداخت. اما زمان انقلاب و بی‌نظمی در لهستان هم بود و او تصمیم گرفت به آمریکا برگردد. او پس از مراجعت به آمریکا در شرکت "وستینگهاوس" در "پیتسبورگ" به‌کار پرداخت و خواستار حمایت شرکت از برنامه‌ی تکمیل طرح صدا روی فیلم شد. پاسخ کوتاه بود: *"ما کاری به‌این قبیل کارها نداریم. بگذارید دست‌اندرکاران سینما این کار را انجام دهند."*

"تیکو سینر" مصمم شد که آزادی دلخواه خود را در یک دانشگاه بجوید. او پس از مکاتبه با چند دانشکده نامه‌ای از طرف دانشکده‌ای دریافت کرد که تماسی با آن نگرفته بود. این دعوت نامه از جانب "الری پین" رئیس بخش مهندسی برق در دانشگاه "ایلی نویز" بود که از او خواسته بود تا شغلی را در آن دانشگاه بپذیرد.

"تیکو سینر" نمی‌دانست که یکی از اعضای دانشگاه در رشته مهندسی برق بنام "تریگوه ینسن" زندگی او را تحت تاثیر قرار داده است. "ینسن" در اوایل قرن بیستم تحقیقات با ارزشی درباره خواص مغناطیسی آهن انجام داده بود. او در سال ۱۹۱۶ با پیوستن به "وستینگهاوس" و انتقال امتیازات اختراعات خود باعث خشم دانشگاه شده بود. پروفسور "پین" در آزمایشگاه‌های "وستینگهاوس" تحقیقاتی انجام داده بود و دوستان بسیاری در آنجا داشت. آنها که از ماجرای "ینسن" معذب شده بودند تصمیم گرفتند فرد شایسته‌ای را بجای کسی که در اختیار گرفته بودند برای "پین" بفرستند و "تیکو سینر" را به او معرفی کردند.

"تیکو سینر" و "پین" برای نخستین بار در پائیز ۱۹۲۱ با هم روبرو شدند. "پین" زمینه‌هایی از تحقیق را که امکان‌پذیر بود پیشنهاد کرد. "تیکو سینر" علاقه‌ای نشان نداد اما وقتی که "پین" از او پرسید چه‌چیزی را در مد نظر دارد شور و اشتیاق او تجدید شد. "تیکو سینر" گفت: *"من می‌خواهم صدا را روی فیلم ضبط کنم."* پین شگفت زده شد: *"شما نمی‌توانید از صوت فیلمبرداری کنید"*، "تیکو سینر" گفت: *"بله نمی‌توانیم اما این امکان وجود دارد که نوری را که توسط صوت تغییر می‌یابد فیلمبرداری کنیم."*

بیشتر تحقیقات بخش در مورد مهندسی برق بود، بنابراین فکر تیکو سینر برای پین یک زمینه‌ی ناشناخته بود. او پرسید: *"می‌توانید ثابت کنید که این کار امکان‌پذیر است"* تیکو سینر از این سئوال برافروخته شد و گفت: *"ثابت کنم؟ هدف تحقیق کردن همین است."*

پین هنوز هم محتاط بود *"اگر شما بتوانید به کمیته‌ای از دانشکده مهندسی نشان بدهید که فکر فیلمبرداری از صوت ارزشمند است از شما حمایت خواهیم کرد."*

تهیه مقدمات نمایش سه هفته وقت گرفت و تیکو سینر پس از این که درمورد نظریات خود درباره‌ی تبدیل صوت به تغییرات نور روی فیلم به کمیته دانشکده توضیحاتی داد دکمه‌ای را فشرد و یک خط کوچک نورانی روی پرده ظاهر شد. در حالیکه او در یک فرستنده تلفن صحبت می‌کرد شدت نور بطرز مشخصی تغییر می‌کرد و نوارهای تشکیل شده در عرض شکاف تقریبا" با صدای او مطابقت داشت. تیکو سینر توضیح داد که لازم است تجهیزات خود را اصلاح کرده و تصویر دقیقی از صوت ایجاد کند و پس از فیلمبرداری از آن راهی برای تبدیل دوباره ضبط فوتوگرافیک به صوت پیدا کند. اعضای کمیته که از این فکر به هیجان آمده بودند قول حمایتی را که تیکو سینر مدت ۲۵ سال در دو قاره بدنبال آن گشته بود به او دادند.

تیکو سینر در ساختمان فیزیک که یک آزمایشگاه آن دراختیار او قرار گرفته بود با "ژاکوب کونتس"، فیزیکدانی که سلول فتوالکتریک را اختراع کرده بود، ملاقات کرد. تیکو سینر بلافاصله دریافت که این وسیله چگونه می‌تواند بجای سلول سلنیوم مورد استفاده قرار گیرد. مشکل‌ترین مسئله‌ی او حل شده بود، اما او باید لوله‌های خلاء را از ایستگاه رادیوئی دانشجویان و پروژکتور نمایش فیلم را از دانشکده کشاورزی

به‌امانت می‌گرفت . لوله‌ها باید هر شب به ایستگاه رادیو عودت داده می‌شدند تا ایستگاه بتواند به کارش ادامه دهد و دانشکده کشاورزی هم اجازه نمی‌داد که تیکو سینر در پروژکتور آنها تغییراتی بدهد .

معهذا ، او در مارس ۱۹۲۲ فیلم ناطق کوتاهی ساخت که نوار صوتی آن مانند همان چیزی بود که در فیلمهای جدید ناطق وجود دارد . کسانی که نمایش مقدماتی را دیده بودند به کار او علاقمند شده بودند اما فقط معدودی از همکاران او در دانشکده نسبت به این کار اشتیاق نشان می‌دادند . در اوایل بهار آن سال یک تماس تلفنی با او گرفته شد که امید از دست رفته او را دوباره زنده کرد : " *من منشی رئیس دانشکده هستم . هیئت امنا و رئیس مایل هستند اختراع شما را مشاهده کنند . می‌توانید ترتیب یک نمایش را بدهید .* "

دو هفته بعد نمایش انجام گرفته بود و رئیس و هیئت امنای دانشگاه ایلی نویز که تحت تاثیر قرار گرفته بودند قول کمکهای بیشتری را به او دادند . تیکو سینر شروع به تهیه مقدمات یک نمایش عمومی کرد .

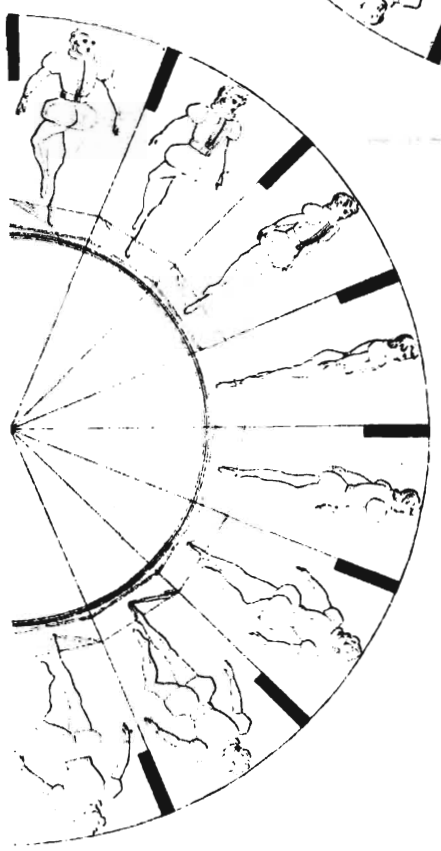
در چهارم مه ۱۹۲۲ " دابلیو . ال . آبوت " رئیس هیئت امنا گزارش اختراع تیکو سینر را با توضیح زیر برای " دیوید کنیلی " رئیس دانشگاه فرستاد :

شما از این گزارش متوجه می‌شوید که ثبت اختراع که به روشهای اساسی تعلق می‌گیرد برای چیزهائی است که قبل از ورود آقای تیکوسینر به‌دانشگاه انجام گرفته‌اند . چون ایشان تمایل دارند ، فکر می‌کنم که ، باید از ایشان بخواهیم تا تقاضای ثبت اختراع را تقدیم کنند و ترتیب بقیه کارها بعدا " داده شود .

تیکو سینر در ۹ ژوئن روش خود را به‌معرض نمایش عمومی گذاشت . تماشاگران هیجان زیادی نشان دادند . اما بسیاری از همکاران او در رشته مهندسی اختراع او را یک بازیچه تلقی می‌کردند .

در ۲۸ ژوئیه "جی . ام . وایت " رئیس کمیته امنا درمورد ثبت اختراعات به " یوجین داونپورت " نایب رئیس دانشگاه چنین نوشت :

آقای کینلی موافقت کرده‌اند که برای پیشبرد این‌کار ده هزار دلار اختصاص یابد . بنظر من اختصاص این مبلغ باید بستگی به این امر داشته باشد که دانشگاه قراردادی با پروفسور تیکوسینر درمورد واگذاری این امتیازات و پیشبرد اختراع منعقد کند . پروفسور تیکوسینر از این بیم دارد که دانشگاه در مورد پیشبرد این کار تسریع کافی بعمل نیاورد و او نتواند نفعی را که از اختراع خود انتظار دارد بدست آورد .



تیکو سینر برای تشویق دانشگاه درجهت پیشبرد کارش دو طرح برای مشارکت در امتیازات خود پیشنهاد کرد . او در اوایل نوامبر با آقای کینلی ملاقات کرد تا شخصا" دراین مورد صحبت کند . کینلی به تیکو سینر گفت که این توافق‌های تجارتی از نظر او درست نیست و اواجازه نخواهد داد که تحقیقات علمی بیشتری در مورد فیلم ناطق صورت بگیرد مگر اینکه دانشگاه امتیازات اساسی را در اختیار خود بگیرد .

پروفسور چند روزی از دانشگاه کناره گرفت و قادر نبود به آزمایشگاه نزدیک شود . این بدترین شکست دوران کار او بود . او با تردید بسراغ شرکت " جنرال الکتریک " در " شنکتادی " در نیویورک رفت . " جنرال الکتریک " علاقه‌ای به این امر نداشت و تهیه کنندگان فیلم در نیویورک (که در آن زمان پایتخت فیلمسازی بود) هم توجهی به کار او نکردند . تیکو سینر به " اوربانا " مراجعت کرد . کلمات " جرج ایستمن " رهبر بلامنازع صنعت سینما و مردی که بخاطر توانائی درمقابله با خواست‌های مردم شهرت داشت در گوش‌های او طنین‌انداز بود : " *من برای تمام امکانات این اختراع ۱۰ سنت هم نمی‌پردازم . مردم هرگز آنرا نخواهند پذیرفت .* "

تیکو سینر پس از نزدیک به سی سال که در تعقیب یک فکر واحد بود کار را رها کرد .

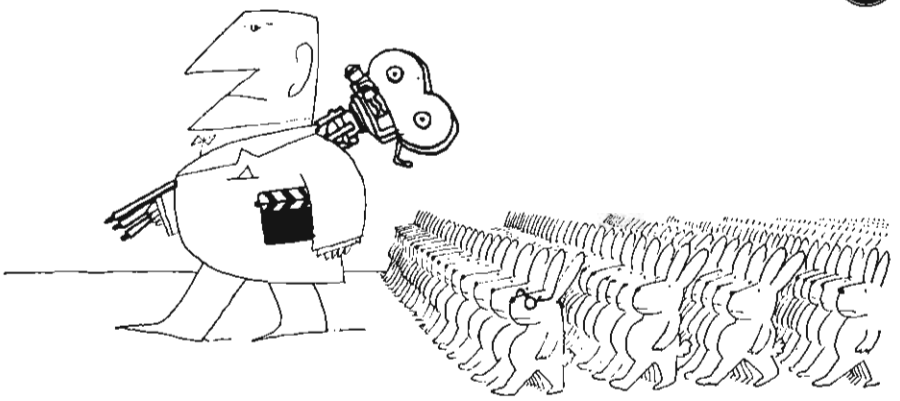
برخلاف پیش‌بینی ایستمن ، دیگران هنوز هم سرگرم کار روی روش‌های ضبط صوت به‌طریقه‌ی فونوگرافیک بودند . در مارس ۱۹۲۳ ، " لی دی فارست" نخستین نمایش خود را عرضه کرد . شرکت " وسترن الکتریک" امتیاز تولید فیلمهای ناطق را در سال ۱۹۲۶ واگذار کرد و " برادران وارنر" دست به ساختن فیلم‌های ناطق زد . هم " وسترن الکتریک " و هم " برادران وارنر " سیستم‌های جداگانه‌ای را که در آن سنکرونیزه کردن به‌طریق مکانیکی انجام می‌گرفت مورد استفاده قرار می‌دادند که دیگر کاربردی ندارد و " لی دی فارست " عنوان مخترع روش فیلم‌ناطق را که حالا مورد استفاده قرار می‌گیرد از آن خود کرده است ــ همان سیستمی که تیکو سینر در ژوئن ۱۹۲۲ به نمایش عمومی گذاشته بود .

اما تیکوسینر خیلی هم بی‌نصیب نماند . او بخاطر مقاله‌ای که در "نیویورک ورلد" نوشته بود و در آن آینده فیلم ناطق را پیش‌بینی کرده بود مبلغ صد دلار دریافت کرد . و تمام پیش بینی‌های او درست از کار درآمدند ●

ترجمه‌ی عبدالله قربت

پایگاه ادبیات

استفاده‌های سیاسی از قابلیتهای سینما



● اولین نمایش " ویدوسکوپ ادیسون" در آوریل ۱۸۹۶ ارائه داده شدکه شامل دو فیلم " اصل مونرو " و " کوبای آزاد " بود که احتمالا" اولین مایه‌های فیلم سیاسی را در سینما دارا بودند.

ولی امکانات بهره‌گیری سیاسی از این اختراع جدید تاحدود ۲۰ سال بعد و آغاز جنگ جهانی اول بطور گسترده بکار گرفته شده بود. در آن زمان هر دو طرف درگیر در جنگ (متفقین و هم نیروهای محور) فیلمبرداران را برای ضبط تصاویری از صحنه‌های جنگ به‌جبهه اعزام می‌داشتند تا با نمایش آنها مردم را تحت تاءثیر قرار دهند.

در آمریکادر حالی‌که فیلمهای مخالف جنگ ساخته می‌شد، قدرتهای غربی هم گروههای فیلمساز را به " پتروگراد " می‌فرستادند تا روسیه را تشویق به ادامه جنگ بنمایند.

بعدها بلشویک‌ها استفاده‌ی سیاسی بسیاری از استعدادهای درخشان فیلمسازهایشان بردند و هم آنها بودند که راه را برای (لنی ریفشتال) و دیگر فیلمسازان نازی باز نمودند تا فیلمهای تبلیغاتی شوم و مخرب خود را بسازند.

اما باید گفت که فیلمسازان پیشگام سینما هرگز از قدرت سیاسی این وسیله جدید بیانی آگاه نبودند.

مراسم تاجگذاری تزار " نیکلای دوم" در ماه مه ۱۸۹۶ بوسیله‌ی " دوبلیه " و " موآسون " که دوتن از تکنیسین‌های " لومه " بودند و در اولین نمایش تاریخی فیلم در پاریس بر روی دستگاه‌های نمایش فیلم کار کرده بودند، بر روی نوار فیلم ضبط شد.

چند روز پس از مراسم تاجگذاری‌آن دو خواستند که از مراسم هدیه‌دادن نزار جدید به یاران وفادار و نزدیکش نیز بوسیله دوربین فیلمبرداری کنند. اما براثر هجوم جمعیت که بالغ بر نیم میلیون نفر بود، هزاران نفر در برابر چشمان وحشت‌زده آنها زیر دست و پا له شدند که فیلم مستند این فاجعه و حتی دوربین فیلمبرداری پس از واقعه توقیف شدند. این نخستین نمونه سانسور سیاسی در سینما بود.

خانواده سلطنتی شیفته‌ی این اختراع تازه شدند. عکاس دربار که مردی آلمانی بنام " کورت فن هان جالوسکی " بود یک دوربین فیلمبرداری به‌چنگ آورد و به فیلمبرداری از مراسم مختلف رسمی و خانوادگی مبادرت نمود. اما تصاویری که از دوران سلطنت نیکلای دوم به‌نمایش گذاشته می‌شد همیشه باعث محبوبیت او درمیان مردم نبود.

" استفن گراهام " جهانگرد انگلیسی که در سال ۱۹۱۱ از روسیه دیدن کرده بود. در سفرنامه خود از قول یک ملوان "ناوگان دریای سیاه " اینطور می‌نویسد:

" زندگی یک ملوان چیست؟ من از خدا این‌را بارها پرسیده‌ام. دیشب در میان تصاویر تاریک بودم. در سینما. و دیدم که چطور تمام ژنرالها، و افسرها و سربازها درحالیکه کلاهشان در دستشان بود جلوی تزار خم شده بودند و سلام می‌دادند و تنها تزار بود که کلاه به‌سر داشت و مانند خروس نر که بر روی یک بلندی ایستاده باشد فخر می‌فروخت. خوب است آدم یک تزار باشد تا یک سرباز: سینما برای تزار " نیکلای " در اواخر عمرش دیگر جذابیتی نداشت: آنطور که خود در سال ۱۹۱۳ نوشت: به تصور من سینماتوگراف یک اختراع بی‌مصرف، بی‌محتوا، و مخرب، یک وسیله‌ی انحرافی‌ست. تنها یک‌آدم نادان می‌تواند بدین شکل نمایشی غیر اصیل را با هنر مقایسه و توصیف کند. این بی‌معنی‌ست نباید این آشغال بی‌مصرف را اینقدر مهم کرد.

ولی مغلوب کنندگان او، بلشویکها پس از سرنگونی رژیم او از این آشغال استفاده‌های موثری در جهت جذب مردم به رژیمشان نمودند.

جنگ بین آمریکا و اسپانیا که در سال ۱۸۹۸ در کوبا در جزایر کارائیب درگرفت نخستین جنگی بود که بوسیله دوربین فیلمبرداری ضبط شد و این تصاویر بی شکل وبی‌روح‌تر و کم‌اثرتر از تصاویری بود که هفتاد سال بعد از جنگ ویتنام بوسیله‌ی تلویزیون به خانه‌ی آمریکایی‌ها راه پیدا کرد. با درنظر گرفتن اینکه، وسایلی که در آن زمان در اختیار فیلمبرداران بود به‌هیچ وجه با ابزاری که امروزه دراختیار گروههای فیلمبرداری خبری قرار دارد نبود. وسایلی که شامل دوربین‌هایی با لنزهای قوی، هلیکوپترهای مخصوص فیلمبرداری و فیلم‌هایی با حساسیت بالا است.

این جنگ بعلاوه باعث بوجود آمدن نخستین فیلمهای تبلیغاتی درباره‌ی جنگ بود و تقریبا" تمام نظرات سیاسی در سینما تا قبل از ۱۹۱۴ توسط شرکت‌های خصوصی تهیه می‌گردید و به‌هیچوجه از حمایت مادی و معنوی دولت برخوردار نبود.

فیلمی بانام " در پائین کشیدن پرچم اسپانیا" تنها با نمایش پاره کردن یک نشان (پرچم) هیجده اینچی اسپانیا و برافراشتن پرچم آمریکا کافی بود که شوق و اشتیاق میهن پرستی تماشاگران فیلم را در سراسرایالات‌متحده آمریکا برانگیزد.

آنطوری که " جی. استوارت بلکتون" تهیه کننده‌ی فیلم می‌گفت: مردم دیوانه شده بودند. سال بعد تماشاگران حتی بیشتر از قبل تحت تاءثیر قرار گرفتند. آنها شاهد نمایش فیلمی ساخته‌ی " ادیسون " با نام "زنده کردن افتخارات دیرین بر روی قصر مورو " بودند. تصاویری که پرچم آمریکا را در مقابل مدل ساختگی پایگاه نظامی "مورو" در کوبا نشان می‌داد که بدست سربازان آمریکایی تکان داده می‌شد.

جنگ بین آمریکا و اسپانیا از جنگ ویتنام که بی‌تردید باید بیشتر مورد توجه قرار می‌گرفت، برای آمریکائیان جذاب‌تر بود. برخورد، تنها چند ماه به درازا کشید و به سال نرسید اما با این همه در سری جنگ‌های ساده و پرافتخار قرار گرفت. جنگی که منادی دخالت آمریکا در خارج از قلمرو مرزهای خویش بود.

عکس‌العمل هیجان زده و اشتیاق‌آمیز تماشاگران درمقابل فیلم بیشتر به‌حساب مردمی بودن جنگ گذاشته شد و به‌دنبال خود این فرصت را بدست داد تا بموسیله‌ی نیروی برانگیزنده‌ی سینما به بیدار کردن احساسات ناسیونالیستی مردم پرداخته شود.

اما مشکلات بریتانیا در جنگ " بوئر " پیچیده‌تر بود و افکار عمومی درمورد پشتیبانی از جنگ به‌هیچ‌وجه مشخص نبود.

تصاویری از سربازان درحال جنگ در جنوب آفریقا به مردم نمایش داده شد.

بعضی از آنها توسط " دیکسون " که در اوایل کار دستیار " ادیسون " بود فیلمبرداری شده بودند.

" دیکسون " در کتاب خود بنام " یادداشت‌های جنگ" بمرور خاطرات خود که شامل ملاقات با " وینستون چرچیل " در " کشتی لیدی اسمیت " و صرف غذا با " سسیل رودز " بود می‌پردازد.

فیلمبرداران خبری جنگ نسبت به گروه‌های مجهز تلویزیونی شهامت و جرات کمتری داشتند. آنها حتی بخاطر منافع خود بعضی از صحنه‌ها را بازسازی می‌کردند.

" لرد رابرتس " حتی موافقت کرده بود که بخاطر رضایت آقای " دیکسون " میزش را در آفتاب بگذارند و فیلمی درباره‌ی او و کارمندانش بسازند.

همزمان با جنگ فیلمهای خام و سطحی جنگی و کارتون بر روی پرده‌ی سینماهای انگلیس نمایان می‌شد. روش و سطح فیلمها طوری مشخص شده بود که آن نتیجه نهایی را بدهد مانند : فیلم (صلح با افتخار) اثر " سسیل هپورث " در سال ۱۹۲۰. آنطور که در کاتالوگ خلاصه داستان فیلم می‌خوانیم :

یک سگوی مرمرین باشکوه که بر روی آن تعداد زیادی پرچم انگلیس قرار دارد، به‌وسیله‌ی یک مرد متشخص در لباس نظامی و یک پرچم ملی آمریکا محافظت می‌شود. در این وقت علامت و نشان پرچم انگلیس وارد می‌شود و پرچم وسطی را به‌کناری می‌کشد و پس از این تغییر، تصویر تبدیل به پرتره‌ی زیبایی از "لرد کیچنر"، می‌گردد و سرباز از شادی فریاد می‌کشد. انگلیسیها برگ غاری به قهرمان انگلیس تقدیم کرده و وی سپس "بوئر" فاتح و افسرده را به داخل هدایت می‌کند. مرد انگلیسی دست وی را به‌گرمی فشرده و " بوئر " راضی و آرام، بر سگویی در کنار اریکه‌ی او نشسته و با دشمن سابقش " چپق صلح " می‌کشد.

فیلم با مرد انگلیسی که به دونفر ــ حالا راسخ ترین‌دوستان ــ لبخند می‌زند به پایان می‌رسد.

این فیلمها و نظایرشان احساس میهن پرستانه‌ی تهیه کنندگان و ارزیابی آنها از سلیقه‌ی مردم، نه کوششی حساب شده بوسیله‌ی رهبران سیاسی برای فروختن یک سیاست را بازتابانده‌اند. فیلم کمپانی " چارلز اوربان " که هم پیمان جدید آسیایی انگلیس رابه عامه‌ی مردم شناساند، "زندگی خانوادگی ژاپنی خوشحال"، از هیچ پشتیبانی رسمی‌یی، قابل مقایسه با از آن الهام دهنده‌ی سه مقالات " تایمز " برخوردار نبود. فیلمهای جنگی "بوئر" بیشتر مشابه آهنگهای میهن‌پرستانه‌ی موزیک‌هال‌های دوره‌ی "دیزرائیلی" بودند تا صفحه‌های رسمی‌یی که با مهارتی شگفت و متمایز در سالهای بین ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۵ تهیه می‌شدند. آمریکا، مانند انگلیس، حمله ژاپنی‌ها بر مواضع شرق دور روسیه تزاری را تأ ییید کرد: هر دو ملت انگلوساکسون از دیدن قدرت جدید آسیایی که به حفظ " درگشوده " به روی چین کمک می‌کرد خوشحال بودند، به‌سختی متذکر این بودند که سی سال بعد در پس راندنی شدیدتر به‌داخل چین بوسیله‌ی ژاپنی‌ها، با دشمنی‌یی متحرک، مجبور به اتحاد دوباره خواهند شد و چهل سال بعد تقاضاگر همکاری روسیه در جنگی علیه ژاپن خواهند بود. در سال ۱۹۰۴، "ژاپنی خوشحال " قهرمان بود، تحسین شده در یک فیلم بیوگرافی آمریکایی " قهرمان لیائو یانگ " کمپانی قادر نبود از عهده‌ی فرستادن یک گروه فیلمبرداری به‌میدان جنگ برآید، پس میابیست کنشهای بازسازنده‌ی این واقعه را در باغ ژاپنی کلنل " وربک " و در خطه‌ی آکادمی ارتشی " سنت جان درمولیوس "، نیویورک، پیاده کند.

روابط میان ملتها، از همان اولین مراحل، دستمایه‌یی برای فیلمها نمود، اما هیچ حزب سیاسی‌یی کوششی برای بکار انداختن قدرتهای رای گیرنده سینما بکار نبرد، چه پیش از ۱۹۱۴ و چه در هر تاریخی از آن به‌بعد. یکی از استثناهای اولیه فیلمی بسیار کوتاه ــ بیست و هفت فوتی ــ بود که در فوریه‌ی ۱۹۰۱ به‌ثبت رسید. " تدی وحشتناک، شاه خاکستری " تمایل نایب ریاست جمهوری، " تئودور روزولت "، برای قبول شدن بعنوان سرباز خشنی در جبهه را به‌هجو کشاند. *او گلوله‌ای به درختی شلیک می‌کند اما تنها گربه‌یی خانگی را به پایین می‌کشد. وی بی‌واهمه چاقویش را برای کشتن فرو می‌کند و برای دو ملتزمش، مشخص شده بعنوان " نماینده مطبوعاتی من " و " عکاس من " زست می‌گیرد. او سرانجام بر اسبی می‌نشیند و در جستجوی بازی‌ی بعدی بطرف دوربین می‌راند.*

این هجویه، قطعه‌ای نامعمول است. در سینما تنها چند هم ارز با پخش سراسری تلویزیونی احزاب سیاسی در انگلیس یا با احزاب بانی پخش‌های سراسری تلویزیونی در آمریکا وجود دارد. فیلم‌های تبلیغاتی احزاب سیاسی که پیش از بکار گیری تلویزیون در سطحی همه‌گیر ساخته شده‌بودند، تنها در گردهم‌آیی‌های احزاب دیده می‌شدند و بندرت در سینماهای تجاری به‌نمایش درمی‌آمدند. در سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰، سینمای مستند انگلیسی، و وزارت خانه‌ی فیلمهای اطلاعاتی و محصولات سیستم اقتصادی در دوره‌ی تئودور روزولت در آمریکا، این مورد را برای خدمات اقتصادی و رفاهی دولت بمبحث گذارد، که این خود پیامی محترمانه به‌نفع احزاب کارگری و دموکراتیک را دربر داشت، اما استفاده‌ی مستقیم احزاب سیاسی از سینما در انگلیس بسیار کم بوده است. " آلدوس هاکسلی " و " جورج اورول " به خوانندگان نشان قابلیت خائنانه‌ی فیلمهای سینمایی برای تعالیم حزبی را هشدار داده بودند، اما این بدون انگیزه‌یی مقتضی تا رسیدن تلویزیون باقی ماند ●

ترجمه‌ی هاشم یوسف‌زاده ــ برگرفته از کتاب " تولد سینما "، چاپ ۱۹۷۵.

فیشهای سینمایی

** در این قسمت از نشریه سعی بر آن است که با محصولات جدید ــ و یا کم و بیش جدید ــ سینمای دنیا آشنا شویم. این کار را سعی می‌کنیم بصورت یک فیش انجام دهیم که شامل مشخصات اولیه و خلاصه‌ی داستان باشد. احتمالا " تعدادی هم بصورت فهرست ذکر می‌شود تا کمتر چیزی از قلم بیفتد.*

دفترهای سینما

*

حرکت آهسته

کارگردان : ژان لوک گدار

فیلمنامه‌نویس‌ها : آن‌ماری میدویل و ژان کلود کاریر

هنرپیشگان : ژاک دوترون و الیزابت هوپر

مدت نمایش ۸۹ دقیقه

محصول ۱۹۸۰

** " پل گدار "، کارگردانی‌تلویزیونی، پس از برخوردی لفظی با همسر سابقش و نیز درگیری‌ای با " دنیس "، معشوقه‌ی سابقش به " ایزابل "، فاحشه‌ی جوانی که به‌شدت به پول احتیاج دارد برمی‌خورد. بعدتر " ایزابل " و " دنیس" با هم آشنا شده و درباره‌ی " پل " صحبت می‌کنند. پس از ملاقات اتفاقی " پل " با همسر سابقش و دخترش، ماشینی او را زیر گرفته و در اینجا همسر و دخترش بی‌اعتنا از کنار او می‌گذرند.*

" گدار " این فیلم را دومین "اولین فیلمش " خوانده و درحالیکه فیلم از مایه‌ی سیاسی آشکاری بهره ندارد حتی از اولین فیلمش، " از نفس افتاده " (محصول ۱۹۵۹)، سنتی‌تر بنظر می‌رسد. ضمنا " این فیلم در فستیوال کان‌هم که " گدار " سالها آن را به‌عنوان بازاری بورژوایی برای فیلم‌های ارتجاعی محسوب می‌کرده به‌نمایش درآمده است.

*

از ابر تا مقاومت

کارگردان‌ها : ژان ماری اشتراب و دانیل هویه

مدیر فیلمبرداری : ساوه‌ریودیامانتی

هنرپیشگان : المپیا کارلیسی و گیدو لمبادری

مدت نمایش ۱۰۳ دقیقه

محصول ۱۹۷۹

** فیلمی دو قسمتی که قسمت اول آن براساس شش گفتگو میان شخصیت‌ها و خدایان یونان باستان، که از کتاب "چزاره پاوزه" گرفته شده، شکل می‌گیرد و قسمت دوم در زمان حال پس از سلطه‌ی فاشیست‌ها بر ایتالیا، و همچنان براساس کتاب دیگری از همان "پاوزه"، می‌گذرد. " ژان ماری اشتراب " خود این فیلم را با فیلم "آشتی‌ناپذیر"ش مقایسه می‌کند چرا که مایه‌ی هر دو آشتی‌ناپذیری انسانها با یکدیگر با دنیای اطرافشان می‌باشد.*

مرگ یک کمدیکار: راؤل والش (۱۸۹۲-۱۹۸۱)

* راؤل والش در ۱۱ مارچ ۱۸۹۲ در نیویورک متولد شد. پدرش رک و ریشه ایرلندی داشت و مادرش اسپانیایی بود. بعد از اینکه از کالج "سرتون هال نیوجرسی" دیپلم گرفت دو سالی را در اروپا گذراند. در مراجعت نزد یک دوست خانوادگی بنام " پل آرمسترانگ " به تحصیل درام پرداخت. در ۱۹۱۰ برای اولین بار بروی صحنه رفت و در ۱۹۱۲ باتوجه و نظارت " پل " چندتا نمایشنامه نوشت. زندگی هنریش را بعنوان بازیگر فیلم در استودیو " بیوگراف " و باهمکاری " مری پیکفورد " و " اوئن مور " و خواهران "گیش " آغاز کرد. او درحالیکه دستیار " د. دبلیو گریفیت " بود این اقبال را از جانب او یافت که اولین کارش را در ۱۹۱۲ کارگردانی کند.

در ۱۹۱۵ مهمترین نقش خود را بعنوان " جان ویلکز بوث "، قاتل "لینکلن" در " تولد یک ملت" بدست آورد. در ۱۹۲۹ بهنگام فیلمبرداری اولین فیلم ناطقش بنام " در آریزونای قدیم " چشم راستش را در تصادفی از دست داد که این خود نقطه‌ی پایانی برای دوران بازیگریش بود.

او نقاشی می‌کشد و آهنگساز است و خراب و شیدای دو چیز: شکسپیر و اسب سواری.

***

* رائول والش بعنوان بازیگر، نویسنده، تهیه کننده وکارگردان فیلمهای جنگی، وسترن، هیجانی، موزیکال، کمدی و نمایشی در هالیوود. سالهای ۱۹۱۴ تا ۱۹۶۴ یکی از بهترین نمونه‌هاست. تا این اواخر فیلمهایش درحکم یک مجموعه برای محک و سنجش در دسترس نبوده است. با توجه به حجم و تنوع کارهای "والش" این تعجب‌آور نیست که اکثر آثارش که تا به امروز امکان نمایش یافته است خود دست‌چینی و با موردی تصادفی بوده باشد. حیرت انگیز اینکه برغم نواقص فراوان باز مقادیر انبوهی کار از او در فرانسه و انگلستان موجود است. بهرحال، محک و سنجش انتقادگرایی " والش" تابحال نشان می‌دهد که بی‌توجهی چندانی به کارهای استاد نشده و تازه خود این امکان را فراهم آورده تا محل برخورد نقطه‌نظرهایی از آنچه که انتقاد گرایی خود ماهیتا" هست باشد. در فرانسه که " والش" نام محترمی‌ست بخصوص نزد نویسندگان "مک ماهونیست" که تمامی‌ی یک شماره‌ی‌مجله‌ی" پرزانس دو سینما" را به کارهایش اختصاص داده‌اند، آدمیزادی با ابعاد و طیفی وسیع بنام " والش " تقریبا" و به‌نمامی تحت‌الشعاع " والش " کارگردان قرار گرفته است. هنگامی‌که امروزه انتقادگرایی کار والش به زبان انگلیسی متهورانه می‌کوشد (آیابطورگمراه‌کننده‌یی) تا با جمع و جور کردن بازمایه که خود بقدر کافی وسیع است به غنای کارگردان بیفزاید این مکتب انتقادی هم می‌تواند تمامی‌ی آثار (وصله‌های ناجور) را هم شمول بخشد. چند خط شروع مدخل " والش " در کتاب " سینمای آمریکای ساریس" و " سی سال سینمای آمریکای تاوربنه و کوسودون " همگونی روشنی دارد.

پر واضح است که او وقتی سرحال است که فیلم می‌گیرد و صحبت کردن درباره‌ی نامتجانس‌بودن کارش تنها به یک مجموعه سوءتعبیرها از طرز تلقی‌اش راجع به سینما منجر می‌شود. " والش " هر نوع تکلیفی را می‌پذیرد تنها بدین منظور که بر اوضاع مسلط شود و کار راه بیفتد. او بطور استادانه‌یی فیلمنامه‌های احمقانه را کارگردانی می‌کند در حالیکه بشدت مجذوب موضوعهای دیگر است. او اما آزمند فعل کارگردانی است که می‌نامدش " جنبش" . . .

سینمای آمریکا :

اگر قهرمانهای " فورد " با پشت‌گرمی سنت حمایت می‌شوند و قهرمانهای " هاوکز" با حرفه‌یی گرائیشان ، قهرمانهای " والش" با چیزی نه بیش از احساسی برای ماجراجوئی دلگرم می‌شوند.

از یک سو " والش" خود ماجراجو می‌شود در حالی که از سوی دیگر فیلمها با مفهوم ماجراجویی رده بندی می‌شوند، مفهومی قابل انعطاف اگر اصلا" چنین مفهومی وجود می‌داشت. اگر طرز تلقی فرانسوی از " والش " منتج به آن چیزی شده که " پیتر لوبد " در جایی دیگر به این صورت تشریح کرده " برابهام اما بکلی محترم و نامعلوم" ــ و آن فرهنگ کتابهای تهیه کرده‌است مثل کتاب " مایکل مارمین" که همه چیز در آن هست اما غیرقابل خواندن است ــ در انگلستان و آمریکا شوق فراوانی که می‌خواهد " والش " را به مقام " هاوکز " و " فورد" به همان نسبت مساوی ترفیع بخشد بی‌ثمر مانده است.

" والش " محتاج به کشف است اگر اصلا" درک درستی از او لازم باشد. اما بطور افزون شونده‌یی بنظر می‌رسد که " والش " مشابه " سیرک " و "فولر " می‌تواند تنها بدین طریق کشف شود که وقتی در جدول‌نامه‌ی پر آب و تابی از یک دستگاه پر طول و تفصیلی از رنگها و نظام نامه‌های از اول فکر شده تشکیل گردد و قوانین بازی را به همراه داشته باشد محملی باشد برای کارهای مربوط به استاد. در عمل و در دنیای واقع قسمتی و با تاکید می‌گویم قسمتی از ارزیابی مجدد سینمای آمریکا به جریان افتاده است که این نه از شوق تنها و تنها اضافه شدن مقادیری نام به قبله‌گاه بزرگان بلکه از این خاستگاه که مصمم شویم تا بالاخره سینما چه نوع ماحصل فرهنگی ست و چگونه کارکردی دارد. موقعیت بل بشوی انتقادی کار " والش" بدینگونه می‌تواند دیده شود که منعکس‌کننده هم حالت بل بشوی انتقاد گرایی فیلم باشد و هم کار "والش"*

فیل هاردی

ترجمه‌ی " پروین زاهد" ــ برگرفته از کتاب " والش " از سلسله انتشارات فستیوان "ادینبورگ"، چاپ ۱۹۷۴.

بینابین مولف و ادیب

* " رائول والش " شاید بهترین نمونه‌ی بینابینی مباحث انتقادی بر سر مباحثی چون " مؤلف" و " ادیب " باشد. از سوی دیگر او یکی از چهره‌های شاخص هالیوودی‌ست که در ساختن فیلم‌های مهیج و سرگرم کننده مهارت دارد و چندان علاقه‌یی هم ندارد که به جنبه‌ی هنری آنها توجه کند. او مسلما" چندان میانه‌ای با این ستایش متعصبانه اما قابل فهم " ژان دوشه " ندارد که نوشته است :

" یک نیروی طبیعی نیروهای طبیعت را هدایت می‌کند و ناگهان جهان زنده و مملو از تلاطم و شوریدگی می‌شود. حالا وقت آنست که با نظری جدی‌تر از این جمله که " والش " فرد سرسخت و یک‌دنده‌ای است، کسی‌ست که دوست دارد بخندد، انسان کند ذهنی‌ست که احساسات سخت و تندی دارد، به‌او نگریسته شود.

شخصیتهای فیلم‌های او با نیرو و توان خود نقش عینی می‌پذیرند و به‌جهانی تعلق دارند که تنها برای تحرک، خشم، روح، هنر، جاه طلبی و رویاهای لجام — گسیخته‌شان بوجود آمده است.

چگونه حقانیت نقطه‌نظرهای "والش" و چنین ستایشی را می‌توان کارساز دانست؟ بدون شک کنار گذاشتن " والش " از این آرزو که سینما باید در نوع‌های بازاری خود برتری بجوید و نیز از عدم توانایی‌در شناخت عوامل تفسیری بصری اصلی بر این وسیله، برمی‌خیزد. مردمی که در صحنه‌های پایانی " گرمای سفید " پیش خودمی‌خندیدند، کسانی که به جنگ زیردریائی " طبل‌های دوردست" چون تفریحی بچگانه می‌نگرند، آنهایی که بر صحنه‌هایی از " برهنگان و مردگان " که داستانش از " نورمن میلر " است دلسوزی می‌کنند و کسانی که با قهرمانان فیلم " مردان رشید " و تمایلات جنسی بی‌بند و بارانه‌ی " جین راسل " در "طغیان مامی استوور " همدردی می‌کنند به همان اندازه افرادی که اپرا را بخاطر آنکه در زندگی عادی کسی به زبان آواز با دیگری حرف نمی‌زند نمی‌پسندند ناراحت و پریشان — خاطرند.

" والش" در محدوده‌ی معیارهای مقرر فیلم حادثه‌ای و فیلم حادثه‌ای "کمپانی برادران وارنر " به کارگردانی می‌پردازد. ما تحقق و تفهیم این وقایع، در قالب یماژ، بر پرده‌ی سینماها گیج کننده است. یا این بدان معنی است که او فقط یک سبک‌گراست؟ یا دوربین او همیشه بدنبال چیزهای عجیب و زوایای اکسپرسیونیستی ست؟ البته نه ابدا" . او حادثه را با تمام جزئیات " هاوکز "ی فیلمبرداری می‌کند. ' والش" از نقطه نظر بصری عاشق ' نماهای دور " است. شاید این میراثی از ' گریفیث " یا بدجنسی‌های هنرپیشه‌های فاده‌ای باشد. اما بسیاری از بهترین یلم‌های او با حالتی تسخیر نشدنی به نیطه‌های دوردست راه می‌برند که در آن‌ها ردم همه حشراتی نحیف و شتابزده‌اند.

او برخلاف "هاوکز" از مزاح لفظی صرف‌نظر می‌کند و بندرت خود را با " شخصیت‌ها " به دردسر می‌اندازد و درست بر خلاف " هاوکز " به‌نوعی بی هدفی و بی‌امیدی و تراژدی در حادثه معتقد است و شاید " مردان رشید " آخرین و قوی‌ترین حمایت و دفاع‌از قهرمان فیلم‌های حادثه‌ای باشد. با این‌همه "سیرای مرتفع " اولین اظهار نظر آشکار از فنا شدن حتمی بیگانه‌ای مغرور است. به‌همین ترتیب " گرمای سفید " را می‌توان آغاز خوشامد گویی به یاغی ناامید و شیدایی چون " کاگنی" دانست که چقدر از " پل مونی" در " صورت زخمی " به‌تماشاگر نزدیک‌تر است.

" والش " دو نوع فیلم ساخته است: فیلم‌های باشکوه بدون رمز و راز و مثل فیلم‌های " ویکتور مک لاگلن " — " ادموند لوه " (" گرمای سفید" " ارزش افتخار "؟) و فیلم‌های جنگی " ارول فلین" که بر پایه‌ی تهییج بصری مدام بنا شده‌اند، اما همیشه تعداد قلیلی فیلم‌های غم‌انگیز هم وجود دارند که درآنها حادثه‌جو سردرگم و محکوم است. " سیرای مرتفع " یک نمونه از این فیلم‌هاست. " تعقیب شد" نیز وسترنی گیج‌کننده و اسطوره‌ای و پر از چشم‌اندازهای فکری‌ست.

بسیاری از کارهای اولیه‌ی او هنوز باید مورد ارزیابی و بینش قرار گیرند. فیلم‌های دهه‌ی شصت او از خود " والش " عقب‌ترند و به‌غیر از " گرمای سفید " در کشورهای خارجی از فیلم‌هایش استقبال بیشتری به‌عمل می‌آورند. اما والش در فاصله‌ی سالهای ۱۹۳۹ تا ۱۹۵۹ کاملا" استوار بوده، هیچگاه کسل کننده نیست و اغلب خیره‌کننده است. فیلم‌های " موطلایی متلون " ، " جیم جنتلمن" ، " کاپیتان هوراشیو هورن بلوئر" ، "دنیا در بازوان او " ، " نسل بی‌قانون " ، " خشم تفنگ " ، " فریاد جنگ " و " سلطان و چهار ملکه" — مثل فیلم‌هایی که قبلا" هم اشاره شدند — فیلم‌های بدون زحمتی بودند که احتمالا" برای فروش گیشه‌ای ساخته شده بودند، اما حتی این فیلم‌ها هم وقتی در تاریخ سینما مورد بررسی قرار بگیرند مشاهده می‌شود که به " نوع" وفادارند و لذت‌های خصوصی همچون نقاشی‌های " تیپولو " به شخص می‌دهند. منتهی این نقاش از علاقه‌ی بکر آمیخته به استهزای " والش " برای مطبوع کردن صحنه‌های نمایش خود بدور است: " استانویک " در "هرینگتون بچه صورت " " آن شریدان " در " آنها شب می‌رانند" ، " ایدالوپینو " در "شیاطین دریا " و صحنه‌های حمام "جین راسل" در " مردان رشید" ، همگی برای کارگردانی یک چشم، چشم‌اندازی غیر معمولیند.

دیوید تامسون

ترجمه‌ی رحیم قاسمیان، برگرفته از کتاب "فرهنگ سینما " چاپ، سال ۱۹۷۵

فیشهای سینمایی

*

شهر زنان
کارگردان و فیلمنامه نویس : فدریکو فلینی
هنرپیشگان : مارچلو ماسترویانی و برنیس استکرز
محصول ۱۹۸۰

* پروفسوری که مشغله‌ی ذهنی دائمی‌اش زنهایی هستند که بصورت اسطوره درآمده‌اند (مانند "ونوس" و " مونرو") زنی زیبا را تا یک کنگره‌ی آزادی زنان دنبال می‌کند. و در آنجا با او رفتار مختلفی می‌شود تا اینکه با یک " زن گلادیاتور" روبرو می‌شود! . خود فلینی درمورد " شهر زنان " می‌گوید : " این فیلم نه له و نه علیه مسئله آزادی زنان است. تنها تلاشی‌ست برای درک پدیده‌ای که همه‌ی زندگی ما را پر کرده. "

*

درباره‌ی عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی :
کارگردان و فیلمنامه نویس : اینگمار برگمان
هنرپیشگان : رابرت آتزورن و کریستین بوچه‌گر
محصول ۱۹۸۰

* " پیتر " که تحصیل کرده، متاءهل و مورد احترام اجتماع است، فاحشه‌یی را به‌قتل می‌رساند. بعد از این حادثه، او و زنش، "کاترینا" ، و دوستان و آشنایان در بحث‌هایی طولانی سعی در پیدا کردن انگیزه‌ی جنایت برمی‌آیند. اما آنها به‌نتیجه‌ای نمی‌رسند و در صحنه‌ای پایانی ما " پیتر " را که دیوانه شده، در تیمارستانی می‌بینیم.

*

فلاش گوردون
کارگردان : مایکل هاجز
مدیر فیلمبرداری : گیل تایلور
هنرپیشگان : سام. جی. جونز و ملودی اندرسون
مدت نمایش ۱۱۵ دقیقه
محصول ۱۹۸۰

* " فلاش گوردون " و " دیل آردن " به وسیله‌ی جاذبه زمین کشیده شده و در آزمایشگاه " زارکف "، دانشمندی بظاهر دیوانه فرود می‌آیند. " زارکف " همراه آندو به سیاره‌ی " مونگو " می‌رود تا خطری که زمین را تهدید می‌کند از بین ببرد. " زارکف " شستشوی مغزی شده اما در برابر برنامه‌ریزی مقاومت می‌کند. "گوردون" در درگیریی‌ای عاشقانه با " آئورا " از سوی عاشقش، " برین "، به دوئل دعوت می‌شود اما نجات یافته و بطرف "دیل" بازمی‌گردد. همچنانکه " آئورا " برای " برین " باقی می‌ماند.

برغم موفقیت‌های قبلی این نوع فانتزی‌ها، این‌بار تلفیق افسانه‌ی علمی و داستان مصور فیلم ناموفق مانده و پر خرج بودنش را به رخ می‌کشاند.

آخرین گفتگو با "کوروساوا"

● درباره‌ی شبح جنگجو

* "آکیرا کوروساوا" در ۷۰ سالگی پس از ده سالگی که در موطنش فیلمی نساخته، با ۶/۵ میلیون دلار و پشتیبانی کمپانی فوکس قرن بیستم (که به‌لطف "جرج لوکاس" و "فرانسیس فورد کاپولا" میسر شده) پر خرج‌ترین فیلم تاریخ‌سینمای ژاپن را به‌نام "کاژه موشا" (شبح جنگجو) می‌سازد.

فیلم با مرگ سردسته‌ی یک طایفه آغاز می‌شود. به‌دنبال آن بزرگان طایفه تصمیم می‌گیرند شخصی را که شباهت زیادی به سردسته داشته باشد پیدا کنند. آنها، بالاخره، دزدی محکوم به مرگ را انتخاب می‌کنند که بزودی بجای سردسته نشسته و طایفه را در جنگ‌های زیادی رهبری کرده و به پیروزی می‌رساند. در انتها، در جنگی خونین، افراد طایفه که با شمشیر می‌جنگند مغلوب دشمنانی که با تفنگ مقابله می‌کنند می‌شوند. در حالیکه راز سردسته‌ی بدلی هم آشکار شده. دشمنی‌ها نزدیک است "شبح جنگجو" را به‌کشتن بدهد، اما سران با قدر دانی او را آزاد می‌کنند.

مصاحبه‌ای که خواهید خواهند، جدیدترین گفتگو با "کوروساوا" است که بوسیله‌ی مجله‌ای فرانسوی به‌مناسبت نمایش "کاژه موشا" در اروپا انجام گرفته است.

دفترهای سینما

* فیلم "کاژه موشا" با ما درباره‌ی قرن ۱۶ صحبت می‌کند دوره‌یی که تضادهای بسیاری را در خود داشته و درعین حال بسیار متغیر بوده است. این دوره کمی به دوره "شکسپیر" در کشورهای غربی شباهت دارد. آیا شما بدین دلیل گذشته را انتخاب کرده‌اید که زمان حال برایتان جالب نبود یا که برای شما آسان نبود امروزه فیلمی درباره‌ی زمان حال بسازید؟

– این واقعیت است که ساختن فیلمی درباره‌ی زمان حال در ژاپن فعلی بسیار دشوار است. معهذا این عاملی نیست که من بخاطر آن در "کاژه موشا" به زمان گذشته پرداخته‌ام. البته شاید هم اینطور نباشد. از نظر من فرقی میان یک فیلم تاریخی و فیلمی که داستان آن در زمان حال اتفاق می‌افتد، وجود ندارد. انسانها در تمام اعصار ماهیتی یکسان دارند.

چه چیزی در وهله اول شما را به پروژه‌ی "کاژه موشا" جلب کرد؟ این ایده که فیلمی درباره‌ی دوره‌ی مشخصی که آنرا دوست دارید، بسازید؟ یا شخصیت "تاکه داشینگن" و یا سرنوشت "کاژه موشا"؟ شاید هم این سه عامل بطور همزمان شما را جلب کردند؟

– هنگامیکه فیلمی می‌سازم، این عمل نتیجه‌ی روند تفکر طولانی نیست. احساج به ساختن چنین فیلمی بطور طبیعی در من بروز می‌کند و ساختن فیلم برایم عملی است طبیعی. حالا برگردیم به سوءال شما. دوره‌یی در تاریخ ژاپن وجود دارد که دوره‌ی "کشور جنگ زده" نامیده شده است. در این دوره فطرت انسانی در واضح‌ترین شکلش آشکار شده و از این لحاظ بسیار هیجان انگیز است. پس ارپایان فیلمبرداری، من در مورد اینکه چه می‌خواستم انجام دهم فکر کردم و بدین نتیجه رسیدم که شخصیت‌های "تاکه داشینگن"، "اودا نابوناگا" و "توکو گاوالیاسو" مرا بسیار بخود جلب کرده بودند. و سپس این جنگی که بنام سبرد "شیلارا گاهارا" معروف شده نیز وجود دارد. این درگیری بسیار عجیبی است چرا که تمام سرداران در آن کشته شده‌اند. در اکثر موارد سرداران نمی‌میرند و بعلاوه لازم هم نیست که بمیرند. این مساءله مطرح بود که بدانیم چرا همه‌ی آنها کشته شدند. و سعی کردم که جوابی برای این سوءال پیدا کنم. اینجاست که شخصیت "کاژه موشا" مطرح می‌شود. من او را خلق کردم با در مطرح کردن جوابم به سوءال بالا کمک کند. بطور مسلم فیلم ساختن درباره‌ی این دوره

ـ بدون استفاده از عامل شخصیت " کاژه موشا" ـ کاری بسیار عظیم می‌شد که استفاده از وسایل بسیاری را ضروری می‌کرد. برعکس ساختن این فیلم از نقطه‌نظر " کاژه موشا" ایجاب نمی‌کرد که از وسایل زیادی استفاده شود.

*** در فیلم شما وقایع حقیقی و وقایع تصوری چه نقشی را داشته‌اند؟ درواقع برای یک غربی همیشه آسان نیست که این دو عامل را از هم جدا کند. آیا شما فقط شخصیت "کاژه‌موشا" و ابعادروانی‌اش راخلق کرده‌اید؟ و یا شاید هم عوامل دیگری وجود دارند که بیشتر نمایانگر تخیل شما هستند تا تاریخ ثبت شده.**

ـ آنچه تاریخ به‌ما می‌گوید این است که " تاکه داشینگن" دارای "کاژه موشا"های ـ شیح‌های جنگنده‌ی ـ بیشماری بوده است. ولی این یکی را من خلق کرده‌ام. و از میان تمام عوامل فیلم، تنها عاملی که ساخته و پرداخته‌ی ذهن من است، شخصیت " کاژه موشا" ـ ست. بقیه‌ی عوامل فرضیاتی هستند که به روی تحقیقات دقیق تاریخی بنا شده‌اند. بدین ترتیب شاید بتوان گفت که، این فیلم تعبیر شخصی من از تاریخ است. برای مثال می‌توانم به شخصیت "شینگن" ـ و نحوه‌ی مردن او ـ نگاه کنیم. در این مورد بخصوص در تاریخ روایتهای مختلفی نقل شده است. از میان این روایت‌ـ ها، من فقط روایتی را برگزیدم که به نظرم آمادگی بیشتری برای بکار برده شدن در نمایش را دارا بود. هیچکس نمی‌تواند بگوید که این روایت درست یا غلط است. حتی کسی نمی‌داند که "شینگن" در کجا مرده است. در میان روایت‌های مختلف، آن حدیثی را انتخاب کرده‌ام که اجازه می‌داد سرانسنی دراماتیک را خلق کنم.

*** " کاژه موشا" فقط یکبار " تاکه داشینگن" را ملاقات می‌کند و سپس بصورت جفتی که نقش " شینگن" را بعهده می‌گیرد در می‌آید. آیا در تصمیم " کاژه موشا" مبنی بر تقبل پیشنهاد برادر " تاکه داشینگن" ـ که " توبو کادو" باشد ـ عامل دیگری بجز تحسین شخصیت والای "سرور زمین که " دخالت داشته است؟**

ـ اینطور نیست. در فیلم سعی کرده‌ام که نشان دهم ـ و امیدوارم که موفق شده باشم ـ که حتی اگر " کاژه موشا" فقط یکبار " شینگن" را ملاقات کرده است، چنان تحت تاثیر این مرد قرار گرفته که فکر می‌کند فدا کردن زندگیش بخاطر او ارزش دارد. پس از مرگ "شینگن" " کاژه موشا" می‌بیند که چقدر سرداران طایفه‌ی "شینگن" در ارادت به "شینگن" و اجرای دستوراتش صمیمی هستند و این ارادت روی او نیز تاثیر بسیار می‌گذارد.

*** در پایان فیلم، شبح " جنگنده " که هویتش افشا شده است از این سخاوت و بخشش سرداران هم سود می‌برد.**

ـ در پایان فیلم ما با دو جریان روحی کاملا" متفاوت در میان طایفه‌ی "شینگن" روبرو هستیم. اشخاصی که هویت واقعی "کاژه‌موشا" را نمی‌دانند، از دست این شخص که شباهت کاملی با "شینگن" دارد عصبانی شده و بسویش سنگ پرتاب می‌کنند. آنها احساس می‌کنند که فریب خورده‌اند. حال آنکه سرداران برایش احترام زیادی قائلند و بجای اینکه بقتلش برسانند، رهایش می‌کنند و برای اینکه قدردانی کرده باشند، مقداری پول هم به او می‌دهند.

*** "کاتسویوری" که پسر "تاکه داشینگن" است برعکس پدرش از فرزانگی و احتیاط کاری سود نبرده. بعلاوه جاه‌طلبی‌ها و سرخوردگی‌های این سرکرده‌ی جوان باعث سقوط طایفه" تاکه دا شینگن" می‌شود. آیا می‌توان او را بعنوان " مکبثی ژاپنی مطرح کرد؟**

ـ نه ! "کاسویوری" اگر شخصیتی "شکسپیری" بود، بیشتربه *"هاملت"* شبیه است تا به *"مکبث"*. وقتی می‌گوئیم به " هاملت " بیشتر شبیه است، کمی اغراق می‌کنم چرا که او فرق دارد و یک روشنفکر نیست. او شخصیتی است کاملا" بداقبال. بعنوان مثال او در آخرین نبرد ـ در پایان فیلم ـ کاملا" تنهاست و با اینکه دلش نمی‌خواهد، سر و صدای زیادی راجع به شجاعتش را بیاندارد و " منم، منم،" می‌گوید و بهمین دلیل نیز کشته می‌شود. و سپس برخلاف‌تمام پیش‌بینی‌ها *"اودا" (نیروی مخالف در جنگ با طایفه‌ی " تاکه داشینگن" ـ " دفترهای سینما")* تفنگ استفاده می‌کند. بدون شک " کاستویوری" زیاد از حد روی سواره نظامش حساب می‌کرد.

ارتشی معروف که تا آنروز شکست نخورده بود. اگر درباره‌ی‌احساسات "کاستویوری" در آن موقعیت کمی تعمق کنیم، نمی‌توانیم جلوی خودمان را بگیریم و برای او دلسوزی نکنیم حتی می‌توانیم فیلمنامه‌ی بسیار زیبائی که قهرمانش " کاستویوری " باشد بنویسیم. و این داستانی بسیار دراماتیک خواهد بود.

*** از نقطه نظر تماشاگران غربی این وسوسه وجود دارد که شباهتی میان "کاژه موشا" و بعضی مسایلی که در آثار "پیراندللو" و "شکسپیر" مطرح می‌شوند ببینیم. شما چطور این شباهت‌های غیرارادی را توضیح می‌دهید؟ من در عین حال به فیلمهایی چون "راشومون" فکر می‌کنم ...**

ـ نمی‌دانم به این سوءال چطور جواب بدهم. آنچه درباره‌ی "کاژه موشا" می‌توانم بگویم این است که در طول فیلمبرداری ابدا" به "شکسپیر" فکر نمی‌کردم. برای توضیح دادن درباره‌ی شباهت‌هایی که شما مطرح می‌کنید، فقط کافی‌ست که رجوع کنیم به تاریخ ژاپن. بعنوان مثال، دورانی که " شکسپیر" توصیف می‌کند شباهت‌های بسیاری با تاریخ ژاپن در قرن شانزدهم دارد ـ دورانی که " *دوران جنگهای بزرگ*" نامیده شده است. در تاریخ این دو کشور مقادیر زیادی حوادث شابه وجود دارد. مثلا" در تاریخ ژاپن شخصیتی را می‌یابید که دقیقا" مانند "مکبث" است. و درعین حال ...

*** شما وابستگی‌تان را به " شکسپیر" "پیراندللو" و " داستایوفسکی" چگونه توضیح می‌دهید؟**

ـ در ژاپن، بخصوص برای آدمهائی از نسل من، اجباری بود که ادبیات کلاسیک اروپا را نیز مطالعه کنیم و تاثیر آن بصورت طبیعی در رندگیمان دوباره آشکار می‌شود. بدین ترتیب عجیب نیست که شرقی‌ها چهره‌ای بسیاری را درباره‌ی اروپا می‌دانند. این برای ما مسأله‌یی است نمادی. حتی از این هم فراتر می‌روم: برای ژاپنی‌های جوان این ژاپن قدیم است که بصورت چیزی عجیب و ناشناخته وجود دارد. ژاپنی‌ـ های جوان بیش از هرچیز در جریان اتفاقات و فرهنگ اروپایی هستند.

*** در فیلم، چندین مایه درهم آمیخته می‌شوند. از یکطرف با سرگذشت مردی بزرگ ـ " تاکه داشینگن" ـ روبرو هستیم. سرگذشت مردی ـ که در عین حال سایه‌یی بیش نیست ـ نیز وجود دارد، که سرگذشتی‌ست دارای جنبه‌های تراژیک و کمیک. و نیز داستان نابودی طایفه‌یی، نقل می‌شود. در فیلم شما خشونت وجود دارد و همچنین نوعی غم غربت، نوعی افسوس برای پایان دنیایی بخصوص. آیا شباهتی با غم غربت و افسوسی که شاعران حماسی برای گذشته می‌خوردند دارد؟**

ـ بله، بدون شک. وقتی در فیلم به چنین داستانی می‌پردازم، آن چیزی که برایم راحت است، تصویر کردن شیوه‌ی زندگی این سرداران جنگی‌ست. و این مسأله نه‌تنها از نظر انسانی، بلکه از نظر زیبایی شناسی نیز صادق است. آنها در انتخاب آرایش و لباس‌هایشان و زره‌هایشان و کلاه‌خودهای شاخدارشان ـ نوعی آگاهی نسبت به زیبایی از خود بروز می‌دهند. آنها این تمایل را نشان می‌دهند که، از جنگیدن و از مرگ خودشان چیزی زیبا بسازند. این نوعی زیبایی شناسی‌ست که‌منحصرا" به این دوره تعلق دارد. البته می‌توان گفت که ما چنین برداشت می‌کنیم چون درباره‌ی اصلی دور از دسترس فکر می‌کنیم. ولی من ـ با درنظر گرفتن اشیایی که از آن دوره باقیمانده است ـ عمیقا" احساس می‌کنم که این زیبایی شناسی منحصر به آن دوره می‌شود. و این نیز درست است که من احساسی مملو از تاءسف و از دست‌رفتگی نسبت به این دوره دارم. بدین ترتیب بنظرم طبیعی است که آن غم غربت در اثر سینمایی‌ام ظاهر شود.

*** آدم تا حدی وسوسه می‌شود که بگوید: " فقط نوه‌ی یک سامورایی می‌توانست فیلمی چون "کاژه موشا" بسازد!**

ـ بله، احتمالا" اینطور است. فکر می‌کنم که اشخاص عادی درمورد ساختن چنین فیلمی اصلا" فکر نمی‌کنند.

*** آیا برای شما رابطه‌ای بین دورانی که در فیلم تصویر شده و دوران فعلی، وجود دارد؟ می‌ـ توانیم بگوئیم که امروز نیز ـ مانند قرن شانزدهم ـ در آستانه‌ی تحولی چشمگیر در تمدن هستیم؟**

ـ اگر نگاهی به گذشته بیاندازیم، متوجه می‌شویم که انسانها کاری نمی‌کنند جز تکرار کارهایی که در گذشته کرده‌اند. ساءفانه اینطور است. از این نقطه نظر، هر دوره‌یی را که تصویر کنید، رابطه‌ای با زمان حال در آن می‌توانید بیابید.

*** اولین جنگ در فیلم " کاژه موشا" در شب اتفاق می‌افتد. آیا دلیل بخصوصی داشت؟**

ـ در کمال صداقت به شما می‌گویم که ما بودجه‌ی زیادی

دراختیار نداشتیم و فیلمبرداری در روز رمان خیلی زیادتری لازم داشت (*کوروساوا می‌خندد*). و به همین دلیل صحنه‌ی خواب " کاژه موشا" را در استودیو فیلمبرداری کردم.

* ***شما زمانی ــ نزدیک به ۱۵ سال پیش ــ اظهار داشتید که بطور کلی یک اثر هنری باید مثبت و سازنده باشد. اکنون هنگام تماشای "کاژه موشا" در ــ می‌یابیم که شما یکی از تراژیک ــ ترین و بدبینانه‌ترین فیلمهایتان را ساخته‌اید. آیا این فقط برداشت من است و یا اینکه این با جهان بینی فعلی شما مطابقت دارد؟***

ــ تصور می‌کنم که اخیرا" عوض شده‌ام. در تمام فیلم ــ نامه‌هایی که می‌نویسم، قهرمان در پایان داستان می‌میرد. ***این فیلم سومین نمونه از این نوع فیلمهاست.*** هر سه فیلم با مرگ قهرمان پایان می‌پذیرد. گاهی خود سوءال می‌کنم که آیا این مربوط به این واقعیت نیست که ***" امیدواری"*** در دنیای کنونی دیگر امکان ندارد؟ و این مسأله خود را طبیعتا" از طریق فیلم‌ــ نامه‌ها می‌نمایاند.

* ***در " کاژه موشا" ما با زیباترین جنگی که اززمان فیلم " الکساندر نوسکی" ساخته‌ی "ایزنشتاین" به این‌طرف ــ فیلمبرداری شده، روبرو هستیم. آیا می‌توانم از شما سوءال کنم که در جنگی که پایان بخش فیلم است، سقوط سربازها و سوارکاران را نشان نداده و فقط به نشان دادن تیراندازی دشمن از پشت پرچین‌ها اکتفا می‌کنید. آیا این ضرورتی تکنیکی بود ویا یک انتخاب از نطه نظر زیبایی شناسی؟***

ــ هردو. در سینما هنگامیکه سواره نظام حمله می‌کند و سپس بسوی آنها تیراندازی می‌شود، همیشه اسبها هستند که تیر می‌خورند و نه سوارکاران. اسبها بلند می‌شوند و این خیلی تماشایی است. اصلا" این مسئله که اسبها کشته شوند مطرح نیست و تماشاگران این را می‌ــ دانند. این یک سنت است ولی، طبیعی نیست. بدین ترتیب قصد نداشتم که برطبق سنت صحنه را بسازم. و درعین حال در این فکر بودم که چگونه می‌توان به بهترین وجهی موقعیت نومید کننده‌ی سرپاران " کاستویوری" را بیان کرد و نتیجه را هم دیدید. ما در عمل نمی‌توانیم به اسبها تیراندازی کنیم. ما نمی‌توانیم از اسبها بخواهیم که تظاهر به افتادن کنند و مثل اینکه واقعا" تیر خورده‌اند. من ابدا" چیزی را که طبیعی نبود نمی‌خواستم. و از طرف دیگر می‌خواستم با تمام قدرت این دلت و هراسی را که، در این آخرین جنگ گریبانگیر ارتش شده است نشان دهم. بدین ترتیب هر دو عامل موثر تاثیر داشتند.

* ***من به‌عنوان تماشاگری غربی، به‌هنگام تماشای فیلم به یاد "پیراندللو" افتادم. و به یاد مصرعی از یکی از شعرهای شاعری یونانی که می‌گوید:*** " در زندگی خواب سایه‌ای بیش نیست." ***آیا می‌توان این مصرع را بعنوان نام دیگری برای فیلم برگزید؟***

ــ من این فیلم را پس از غرق شدن در تفکری فلسفی و مافیریک نساختم. تصاویری که می‌بینید نتیجه‌ی روندی طبیعی‌ست. در عین حال تصور می‌کنم که یک فیلم، اثری است که ابعاد گوناگونی دارد. در این فیلم طبیعتا" تجربه‌ی تمام زندگیم داخل شده‌است. حالا که تماشاگران از دید خودشان به آن نگاه می‌کنند و آن چیزی را که می‌خواهند در آن می‌بینند، برای من مسأله‌ایی نیست و این بسیار خوب است. ولی من این اثر را بعد از تفکری فلسفی یا چیز دیگری خلق نکرده‌ام. و همیشه برایم اینطور است.

* ***آیا " کاژه موشا" آخرین فیلم شما ــ از سری ۵ یا ۶ فیلمی‌ست که به ساموراییها می‌پردازد و یا اینکه پروژه‌ی فیلم تاریخی دیگری را درباره‌ی این مایه دارید؟***

ــ درواقع مایه‌ای (تاریخی) وجود دارد که خیلی میل دارم آنرا فیلمبرداری کنم. و شاخص فیلم " کاژه موشا" بعنوان تمرینی برای ساختن این پروژه بود. در حین فیلمبرداری این انگیزه را فراموش کرده و کاملا" در ساختن "کاژه موشا" غرق شدم. با وجود این نقطه‌ی شروعم را فراموش نکرده‌ام.

* ***در گذشته برخورد بسیار مثبتی ــ و در برخی موارد برخورد پر هیجانی ــ که منتقدین خارجی به فیلمهای شما کرده‌اند در روند زندگی حرفه‌ای شما بسیار مفید بوده است. آیا تصور می‌کنید که موفقیت فیلم شما در فستیوال " کان" برایتان این امکان را فراهم می‌کند که فیلم دیگری بسازید؟***

ــ بله، بدون شک. نه تنها در این مورد مطمئنم، بلکه می‌توانم بگویم که این حمایت کشورهای خارجی نبرد مرا برای فیلم ساختن آسانتر می‌کند. من نمی‌دانم با چه ربانی از این کمک عظیمی که به من شده است، قدردانی کنم. می‌دانید. بطورکلی می‌توان گفت که ژاپنی‌ها به چیزی که ژاپنی‌ست احترام نمی‌گذارند. فقط پس از اینکه در خارج شناخته شدید، امکان شناخته شدن در ژاپن بوجود می‌آید. مردان سیاسی ما ــ بخصوص ــ ابدا" درکی از فرهنگ ندارند. فکر نمی کنم که حتی یک سیاستمدار وجود داشته باشد که فیلمی دیده باشد ... من چنان بشدت از دیوانسالاری بنفر دارم که یک فیلم ــ " ریسن " ــ را "ماما" به این مسأله اختصاص دادم.

" او یک انسان نیست بلکه یک دیوانسالار است.".

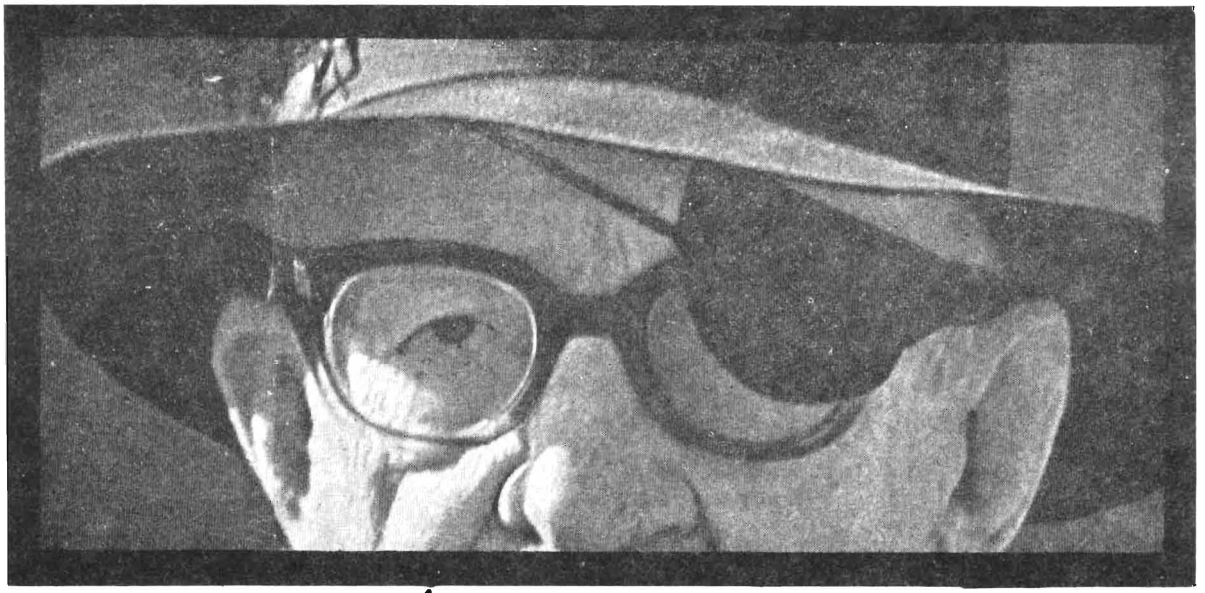
شما مرتبا" با چنین جمله‌هایی در فیلمهایم مواجه می‌شوید. ولی دیوانسالارها آنقدر بی‌احساسند که حتی متوجه نمی‌شوند که درباره‌ی آنها صحبت می‌کنیم. وقتی فیلم " ریسن " را به وزارت آموزش ملی فرستادم، آنها متوجه نشدند که فیلم بر ضد آنهاست و جایزه‌ای نیز به من دادند. این مسأله آنقدر مسخره و پوچ بود که حتی نرفتم جایزه‌ام را بگیرم.

* ***چرا شما در بیست ساله‌ی اخیر اینقدر به ندرت در ژاپن فیلم ساخته‌اید؟ آیا این بخاطر این است که شما در فیلمهایتان در پی کمال مطلق هستید؟ و یا اینکه فیلمهایتان بسیار پرخرج هستند؟***

ــ مرا اصلا" در ژاپن قبول ندارند. بعنوان مثال من فیلم ***"دودسکادن"*** را در ۲۸ روز فیلمبرداری کردم ولی حتی بدین‌ترتیب نیز مقروض شدم. هرچه بیشتر فیلم می‌سازم، بیشتر مقروض می‌شوم. وضع از این قرار است و در این مورد کاری نمی‌توانم انجام دهم. اگر بخواهم یک فیلم واقعی بسازم ــ فیلمی که واقعا" بتوان آنرا " فیلم نامید" ــ به پول زیادی احتیاج پیدا خواهم کرد. برای " دودسکادن" از کمترین بودجه و از کمترین تعداد اشخاص استفاده کردم. ولی با اینحال کسر خرج داشتیم و باز مقروض شدم. این مسأله بصورت " دوری باطل" درآمده است. فیلم‌های خوب دیگر ساخته نمی‌شوند چون پرخرج هستند. تماشاگران دیگر به سینما نمی ــ روند چون فیلم‌های بدی به نمایش درمی‌آیند و یا فیلم‌ها را می‌توانند در تلویزیون تماشا کنند. بدین ترتیب فیلم‌ها را برای تلویزیون می‌سازند، و درصد تماشاگرانی که به سینما می‌روند پائین می‌آید. خیلی کم پیش می‌آید که فیلمی با کیفیتی بالا روی پرده بیاید ولی در آن هنگام نیز تماشاگران بدیدنش نمی‌روند. برگردیم به سوءال شما. هنگامی که ما بودجه‌ی کافی در اختیار نداریم، نتیجه این خواهد بود که فیلمی ناقص خواهیم ساخت. با بودجه‌های رمان گذشته نمی‌توان امروزه فیلمی ساخت. رمانی یک اسب صد "ین" قیمت داشت ولی اکنون ۸۰۰۰۰ ین قیمت دارد. اصلا" اسب پیدا نمی‌شود. بله، اینطور است. در نبرد پایانی فیلم " کاژه موشا" من از ۲۵۰ اسب و ۴۰۰ سپاهی لشکر استفاده کردم. و به این خاطر است که به من لقب کارگردان " پرخرج " را داده‌اند. موقعیت اقتصادی ژاپن بسیار نامنظم است و به این دلیل است که فیلم ساختن در ژاپن بسیار دشوار است.

* ***ترجمه‌ی " امیدروشن‌ضمیر" برگرفته از شماره‌ی اکتبر ۱۹۸۰ مجله‌ی پوزیتیف.***

منتشر شد:
نگاهی به سینمای سیاسی
برتن خرسند
از کتابفروشیهای معتبر بخواهید



سینمای سیاسی جان فورد

آندرو ساریس

* اگر جان فورد " در پایان سال ۱۹۲۹ درگذشته یا دست از کار کشیده بود، حقش به گردن تاریخ سینما از حد یک پانویس فراتر نمی‌رفت. " اسب آهنین " و " چهار پسر " در زمانهای خود توجه کمی را جلب کردند و اینطور بنظر می‌رسند که تنها فیلمهای صامت " فورد " در گنجینه‌ی فیلمهای صامت آمریکایی باشند. " اسب آهنین " و " چهار پسر " به‌وضوح تحت تاثیر " گریفیث " و " مورنائو" قرار دارند. اگرچه هیچکدام از این دو فیلم از الهام " فورد" بهره نگرفته‌اند، با اینهمه دقایقی مخصوص دارند که فقط به خود " فورد " می‌تواند تعلق داشته باشد. بالاتر از همه، در این فیلمها، نوستالژی برای پاکی از دست رفته در سطح خانوادگی تاریخ به‌چشم می‌خورد. کفایت تکنیکی " فورد" حتی در این کارهای اولیه‌ی او جا افتاده است. اما هنوز تا سال ۱۹۲۹ از او به‌عنوان هنرمندی در این مقوله‌ی هنری نام برده نمی‌شود. دید شخصی او هنوز در این مرحله به حد " لوبیچ " یا " لانگ " نرسیده است.

اگر " فورد " در پایان سال ۱۹۲۹ درگذشته یا دست از کار کشیده بود حقش بود که به‌خاطر " خبر چین " یا " دلیجان " که اولی، اولین فیلم ناطق خلاق آمریکایی‌ست و دومی آغازگر رنسانس در وسترن، چند جمله‌ای درباره‌اش نوشته شود.

او در این زمان توانسته بود خود را به حد " مارسل کارنه"، چهره‌ای که عصرش به‌پایان رسیده و ناپدید می‌شد برساند. او هدف آسیب ـ پذیرنده‌ای برای منتقدین جدید بعد از " بازن " بود. " خبر چین " او را به‌خاطر اکسپرسیونیسم حساب شده و احساسات عاطفانه‌اش می‌توان فیلمی خارج از زمان خود دانست. روش " فورد " در این فیلم در جابجاهای " مورنائو" در ۱۹۳۵ درجا می‌زند، و به‌نظر می‌رسد که هیچکس به فیلمهای " قایقی در خم رودخانه " و " شایعه " که در همان سال ساخته شده بودند توجهی ندارد. " فورد" هرگز به آن اندازه‌ای که مستحقش باشد برای ذوق و تازگی داستانسرایی بصری‌اش مورد تحسین قرار نگرفته است. منتقدین دهه‌ی سی این واقعیت را به‌مزاح گرفته بودند که نظام هالیوودی خود را مجبور می‌کند تا برای هر " خبر چین " سه " ویلی وینکی کوچولو " بسازد. دوربین در فیلم " ویلی وینکی کوچولو" علیرغم حضور اسطوره‌وار "شرلی تمپل " لحظاتی نثرگونه را از دید چشمهای تیزبین یک کودک ضبط می‌کند. اما آنچه که منتقدین دهه‌ی سی در " فورد" تحسین می‌کردند توانایی او در عدم استفاده از چهره‌های استاندارد زنانه در فیلمهایش علیرغم فشار استودیوها بود. البته " فورد " هم، چندان علاقه‌ای به استفاده از شیوه‌های وسوسه‌آمیز فریب‌های سکسی نداشت. او که ایرلندی و کاتولیک و مرد عمل بود بیشتر به مکانهای عمومی، که آدمها در آنجا به‌راحتی افکارشان را عرضه می‌کردند، متمایل بود. چپ همیشه طرفدار سادگی بوده است، اما هرگز نتوانسته از حدود دهه‌ی سی که روابط دختر ـ پسری مبارزه‌ی طبقاتی را تهدید به انفعال کرده بود فراتر رود. در یک چنین دوره‌ای، حتی محافظه‌کار ایرلندی ـ کاتولیکی مثل " فورد " هم می‌توانسته به اشتباه شخص پیشرویی در نظر گرفته شده باشد.

اشتهار " فورد " در دهه‌ی چهل بود که به بالاترین حد خود رسید و پس از آن نزول آغاز کرد. " خوشه‌های خشم "، " سفر طولانی به خانه " و " چقدر دره‌ی من سبز بود " علیرغم رقابتهای فوق‌العاده‌ی " اورسن ولز (و " پرستون استرجس " موفقیت " فورد " را به عنوان کارگردانی هالیوودی تثبیت کردند. تبلیغات سیاست اقتصادی روزولت برای "خوشه‌های خشم " همچون اشتهار و موفقیت ادبی خود " جان اشتاین بک " به‌موقع نبود. روش شخصی " فورد " به‌ویژه با فحوای زیست شناسانه‌ای که " اشتاین بک " برای شخصت ـ های کتابش خلق کرده بود تضاد داشت. در حالیکه " اشتاین بک " ستم بر شخصیتهای داستانی‌اش را با از بین رفتن حالت‌انسانی آنها و تبدیلشان به موجوداتی که در اثر نیاز تحقیر و پست شده‌اند نشان می‌دهد، " فورد " از طریق انسانی کردن موجودات اقتصاد پذیر " اشتاین بک " و تبدیلشان به قهرمانان یک نظام کشاورزی فامیلی و اجتماعی به نوستالژی می‌رسد. " فورد " با فیلم " چقدر دره‌ی من سبز بود" در شیوه‌ی داستانسرایی‌اش تا آنجا پیش رفت که می‌توانست آنرا با مکث‌ها و تاءملاتی که بیانگر احساساتش بودند بیاراید. حتی " جیتر لستر چارلی گراپ وین " در " جاده تنباکو " هم در فیلم " فورد " از یک موجود طماع به موجودی از کار افتاده اما پایه‌ی اصلی و جدی سنت بدل شده است. " فورد " بیشتر از هرکسی با " ولز " وجه مشترک داشت و این چیزی بود که کمتر کسی در همان ایام به آن توجه می‌کرد. وقتی " فورد "، " چقدر دره‌ی من سبز بود " را ساخت چهل و شش سال داشت و " ولز " هنگام ساختن " همشهری کین " بیست و پنجساله بود، اما هر دو فیلم کار آدمهای مسن هستند، و آغازی برای یک سینمای خاطره.

" نبرد میدوی " " فورد " ظاهرا" فیلمی مستند است، اما حتی همین فیلم او هم به اندازه‌ی فیلمهای داستانی‌اش شخصی‌اند. او در اینجا به مقیاسی عادی تاکید می‌کند که دلاورترین قهرمانان با آن سنجیده می‌شوند. این خود نبرد نیست که "فورد " را

می‌فریبد بلکه چهره‌های خسته و کسل خلبانان نجات یافته‌ای است که پس از روزها سختی و محرومیت از اقیانوس گرفته می‌شوند. جنگ جهانی دوم آخرین جنگی بود که روشنفکران به‌عنوان یک موضوع معتبر هنری بر آن صحه گذاشتند. "فورد" دهه‌ی پنجاه را با فیلمی از جنگ کره آغاز کرد، که نشانه‌ی نزول او بود.

تنها نسل معاصر " لیندسی آندرسون ــ گاوین لامبرت " در مجلات " سکانس " و " سایت اند ساوند " اشتهار " فورد " را در دوره‌ای که با " آنها از خود گذشته بودند " در ۱۹۴۵ آغاز و با " خورشید می‌درخشد" در ۱۹۵۴ به‌پایان می‌رسد زنده نگهداشتند. منتقدین انگلیسی می‌بایست در زمانی بــه خــاطر گل کردن شیوه‌ی شخصی فیلمسازی " فورد " از او تقدیر به‌عمل می‌آوردند که بقیه‌ی جهان (و حتی خود آنها) در فکر ستایش بیش از حد از " کارول رید " و " دیوید لین" این تکنیسین‌های غیر شخصی اما مجرب بودند. بالاخره، منتقدین جدید در لندن و پاریس پس از اینکه حتی نسل مجلات " سکانس "و"سایت اند ساوند " هم او را ترک گفته بودند دوباره کشفش کردند. آخرین قهرمانان " جان فورد" در " هفت زن " گرد آمده‌اند که معرف سینمای شخصی است.

" آندره بازن " فقید همراه با منتقدین جدید به مقام و اشتهار فورد با ذکراین مسئله که تکنیک " فورد " باقیمانده‌ی تکنیک " برتری فیلمنامه " در دهه‌ی سی است، لطمه زده است. " بازن " استفاده از " حضور پرزمینه " در " روباه‌های کوچک " را " آنتی تزی " در برابر تدوین نامرئی " فورد " در " دلیجان " می‌داند و روی آن تاکید بیش‌از حد می‌کند. آنچه " فورد " در تمام مدت کار حرفه‌ای سعی در بروزش داشته به‌کار گرفتن شیوه‌ای قابل انعطاف برای تثبیت اولویت‌های تشریحی بوده است. او هر وقت که مجبور بود می‌توانست به‌سرعت و با کفایت طرح فیلمی را آماده کند، اما برای گرفتن یک یا دو نما که فقط به خود او تعلق داشت و نه به طرح اصلی از هیچ چیز نمی‌گذشت. در یک فیلــم " فوردی "، و بخصوص فیلمهای آخرین او، خیلی بیشتر از داستان و شخصیت‌پردازی‌اند، و نقطه‌نظرهای کارگردان راجع به قلمرو حرفه‌ای رموز ارتباطی او را در خود دارند. صحنه‌ی شاهکاری در فیلم " جویندگان " وجود دارد، که " وارد باند " شخصیت خالص یک مرزنشین را به نمایش می‌گذارد. " باند " پیش از ترک خانه برای شکار کومانچی ها ایستاده و قهوه می‌نوشد. نگاهی به یکی از اتاقها می‌اندازد و کدبانوی خانه را می‌بیند که با احساس و علاقه مشغول وصله وپینه اونیفورم ارتش برادر شوهرش است. " فورد " فورا" بر یک نمای درشت تمام چهره از " باند " برمی‌گردد که همچنان مشغول نوشیدن قهوه است، در اینجا بوضوح دیده می‌شود که طرز نگاه او تغییر کرده است. هیچ چیزی هرگز نمی‌تواند این شخص را وادار کند تا آنچه دیده است را فاش نماید. نوعی شهامت عمیق و ماهرانه در اینجا بکار گرفته شده است، که در بیشتر فیلمهای "فورد" به‌چشم می‌خورند. اما حتی این عامل هم آنقدر مزاحم نیست که جریان پیشروی داستان را مختل کند. ظرافت و دقت احساسی که این سه نمای پشت سرهم با مهارت تدوین شده، کادربندی شده، و بخوبی فاصله‌اش معین شده، نهفته شده است را به ما نشان داده و حتی اگر آنها چندان علاقه‌ای به پذیرفتن " نوع " تحقیر شده‌ای مثل وسترن را نداشته باشند، حداقل از جلوی چشمان ما دورشان کند. حتی اقتصاد تشریح گری که " فورد " توانسته ظرف پنجاه سال فیلمسازی کسب کند نیز زیبایی روش او را خدشه‌دار نکرده است. اگر نشان‌دادن شخصیت " باند" از این سه نما و چند ثانیه وقت بیشتری می‌گرفت هرگز "فورد" تلاشی برای درآوردن این صحنه نمی‌کرد. "فورد " با نیاز سخت برای زنده ماندن در کنار محدودیت مکانی و زمانی میانه‌ای نداشت. کارهای اصلی " فورد " را بسان یک منحنی دارای نقطه‌ی اوج و از "قایقی در خم رودخانه " تا " هفت زن " می‌توان تعقیب کرد، اما حتی وقتی " فورد " در وضعیت ایده‌آل خود نیست نیز نکاتی وجود دارند که ضعف او را جبران می‌کنند. گرایش او به احساسات نه‌تنها هنرپیشگان اول بلکه حتی دارندگان نقشهای درجات پائین‌تری را هم دربر می‌گیرد.

همانطوری که " ژان میتری" زمانی نوشته بود ، یک دنیای " جان فورد"ی وجود دارد که باید با دید متمایزی به‌آن نگریست. فیلم " چقدر دره‌ی من سبــز بود ، مورین اوهارا " را به‌عنوان قهرمان شاخص زن فیلمهای " فورد" معرفی کرد کما اینکه " جان وین " هم با " دلیجان" به عنوان قهرمان مرد فیلمهای " فورد " شناخته شد. توافق شگفت‌آور زوج " وین ــ اوهارا " در فیلمهای " ریــو گــرانده " ، " مرد آرام " و " بالهای عقاب" بعدی جنسی به ستایش "فورد" از سنت‌های تجارب انسانی اضافه می‌کند. " چقدر دره‌ی من سبز بود" از این نظر نیز قابل توجه است که نقطه نظر بصری " فورد " را درباره‌ی گذشته به‌عنوان خاطره‌ای درخشان که واقعی‌تر از حال ، و شاید برتر از آینده‌ی بهتر باشد معرفی می‌کند. " فورد " و " هاوکز" ، نزدیک‌ترین کارگردان‌ها به‌سنت "گریفیثی"، هرکدام نمایانگر جنبه‌های فراوانی از شخصیت " گریفیث " هستند: " فورد " جنبه‌های تاریخی و دید مشخص به جهان او را عرضه می‌کند و "هاوکز " پیچیدگی روانشناسانه و اصالت فطری شخصیت‌پردازی‌های "گریفیث " را.

" فورد " هرگز دوباره مورد توجه منتقدین متعصب چپی قرار نخواهد گرفت . بسیاری از شخصیتهای فیلمهای او بدون اینکه هرگز دلیلش را بدانند اونیفورم می‌پوشند. حتی داستان آرامش طالبانه‌ی " ارزش افتخار " نیز بوسیله‌ی " فورد " به فیلمی که در آن صمیمیت و رفاقت نظامی مورد ستایش قرار می‌گیرد بدل شده است. " فــورد " به عنــوان یــک کارگردان، کارش را در دهه‌ی بیست بسط و توسعه داد، در دهه‌ی سی به کارهایش توان دراماتیک بخشید، در دهه‌ی چهل روزهای حماسه را در فیلمهایش درنوردید و در دهه‌ی پنجاه از تهییج نمادگرایانه گذشت. روش او تقریبا" به‌طور معجزه‌آسایی به دیدی دوگانه از یک حادثه در نهایت مستقیم و بی واسطه بودنش بدل شده و هنوز در خاطره نهایی‌اش تصویر افق تاریخ وجود دارد.

خطاهای " فورد " بیشتر عینی‌اند تا ذهنی و بیشتر در این مسئله ریشه دارند که او می‌خواهد به احساسات خود حتی به قیمت دستمایه‌های اصلی خود وفادار بماند. " مری اسکاتلند " حتی در نسخه‌ی منظوم پوچ مغزانه‌ی " ماکسول آندرسون " آشکارا براساس حمایت از " مری " در برابر " الیزابت " پایه‌گذاری شده است. " فورد " تعبیر هجوآمیز این عینیت تاریخی را با نقشی که به " کاترین هپبورن " می‌دهد کامل می‌کند. (نکته‌ی جالب اینکه " فورد " تا فیلم " هفت زن " اصلا" برای زن هیچ درجه‌ای از ابهام سکس را معتقد نیست). به‌نظر می‌رسید پرژوه‌ی فیلم " وقتی ویلی به خانه می‌رود" متعلق به " پرستون استرجس " باشد که فورد با جدیتی غیر لازم به کارگردانی‌اش پرداخت، و " آخرین هورا " نیز قسمت اعظم درخشش هزل آمیز خود را در تبدیل از نوول به فیلم از دست داده است. " فراری " نیز همچون " خبرچین " مسیری خلاف نظم " فوردی"ی را می‌پیماید. کشیش مرتد داستان " گراهام گرین " و خبرچین مرتد " ویلیام اوفلاهرتی " به وضوح ورای ادراک " فورد " هستند و در هر دو مورد کاتولیسیسم طنزآلود " فورد " نمی‌تواند به کاتولیسیسم طنزآلود هیچکدام از این داستانها دست بیابد. کما اینکه خط مشی‌های دست چپی نویسندگان این دو کتاب نیز دست نیازیده باقی می‌مانند. " پائیز قبیله‌ی شاین " هم یک شکست است چون "فورد " خیلی ساده علیرغم اینکه سعی می‌کند شرافتمندانه وضع سرخپوستان را تحلیل کند اما نمی‌تواند به‌درون سرخپوستها راه پیدا کند.

نهایتا" ، سینمای"فورد" را باید قاره‌ای پر از قلل مرتفع و بیابانهای خشک و پهن درنظر گرفت. " سواره نظام " در زمانیکه شخصیتها به‌طور انتزاعی درباره‌ی جنگ صحبت می‌کنند. بسیار بد از کار درآمده‌است، اما قدم روی بچه سربازان کوچک خیلی بعد از اینکه تمام گفت و گوها فراموش شدند در ذهن‌ها باقی می‌ماند. شاید "تیرون پاور" بازی خوبی در " صف طویل خاکستری " نداشت، اما جه‌کسی می‌تواند عینیت بخشیدن به خانواده‌ی او را پشت میز آشپزخانه یا ایستادن " مورین اوهارا " را در چهار ــ چوب در را در حالیکه به پسر ــ خوانده‌اش می‌نگرد که به جنگ می‌رود را فراموش کند. با اینهمه " فورد " فراتر از مجموع همه‌ی صحنه‌های بزرگ و باشکوهش است. او، داستانسرا و شاعر تصویر، فیلمهای خود را طوری ساخت که همیشه در تحرک بوده و خواهد بود.

ترجمه‌ی رحیم قاسمیان ــ برگرفته از " سینمای آمریکا"، چاپ ۱۹۶۸

خوشبینی افراطی

آندرو ساریس

دهقانان واقعی «خوشه‌های خشم» حالا بدل به حامیان ریگان شده‌اند!

* این سوال مدتها قبل از اینکه تئوری مؤلف بعدی تازه به سینما ببخشد، مورد توجه محققین فیلم قرار داشت. حتی وقتی ما، به تعدد مؤلفین در یک هنری دسته‌جمعی اذعان داشته باشیم، باز این مسئله حل نشده باقی می‌ماند.

"خوشه‌های خشم" بطور قطع نمی‌توانست بصورت یک فیلم درآید، اگر "داریل. اف. زانوک" یا تهیه‌کننده‌ی دیگری تمایل به‌خریدن امتیاز این کتاب از "جان اشتاین بک" نشان نمی‌داد. بعد از "زانوک" بطور قطع "فیلمنامه نویس" و مشاور تهیه "نتالی جانسون" قرار می‌گیرد که، کتاب "خوشه‌های خشم" را برای "جان فورد" بصورت "فیلمنامه" درآورده است. "فورد" نیز بنوبه‌ی خود همکاری بسیار نزدیکی با "گرگ تولند" فیلمبردارش در به‌تصویر درآوردن فیلمنامه داشت. ونیز، قسمتهایی از فیلم که بوسیله‌ی گروه دوم فیلمبرداری شد، و در انتها، بطور کلی تدوین فیلم ــ که در استودیو انجام شد. حتی اگر ما چنین تصور کنیم که کارهای مربوط به تهیه و خلاقیت هنری این فیلم را، افراد تعیین کننده‌یی چون "اشتاین بک"، "زانوک"، "جانسون"، "فورد"، "تولند" و دیگران به‌عهده داشته‌اند، هنوز ما با خود روی بازیگران بر روی پرده‌ی سینما مواجه می‌شویم ــ که این نه فقط با درخشندگی ستاره گونه‌ی "هنری فوندا" به نقش "تام جاد" و یا شخصیت تیپ گونه‌ی "جین دارول" به نقش "ماجاد" (مادر "نام") ، و یا عظمت رنگ باخته‌ی "چارلز گراپ وین" به نقش "گرامپا جاد" (پدر بزرگ "تام") و معصومیت "جان کارادین" (در نقش "کیسی") همراه است، بلکه حتی این مشخصه، در بازیگران نقشهای کوچکتر نیز به‌چشم می‌خورد. مثل "پل گیل فویل" با دهان کج آشوب‌ساز مادرزاد است، و "گرانت میچل" ــ دیوانسالار برنامه‌ی "توسعه اقتصادی روزولت". در عین حال با حوادثی جذاب و موثر ــ که به‌وسیله‌ی دوربین فیلمبرداری ضبط شده اند ــ مواجه می‌شویم که روی پرده منعکس می‌شوند و در دو بعد "فضا" و "زمان" وسعت می‌یابند. حتی، ــ با بررسی موشکافانه و نقادانه‌ی اجزای تشکیل دهنده‌ی فیلم ــ ما ــ با گونه‌گونی‌ی گیج کننده‌ی بینش ها و دیدگاه‌های متفاوت مواجه می‌شویم، و گذشت زمان عملاً بر روی "تصویر"، "احساس" و "صدا"ی فیلم اثر می‌گذارد و آنرا تغییر می‌دهد.

زمانیکه "خوشه‌های خشم" در سمیناری ــ که در سال ۱۹۷۰ برای دانشجویان دانشگاه "یل" برگزار می‌کردم ــ نمایش داده شد، واکنش دانشجویان درمقابل فیلم، در ابتدا به‌نظرم اهانت آمیز و ناروا آمداما، بعد دریافتم آنچه که در سال ۱۹۴۰ بطور غیر معمول به‌نظرم کار شجاعانه‌یی بوده، در سال ۱۹۷۰ به‌شکل نادرستی حسابگرانه است. و آنچه که روزی بنظر آخرین کلام در "رئالیسم" شمرده می‌شد، امروز بصورت غریبی قراردادی به‌نظر می‌آید. گذشته از این، خوش‌بینی افراطی این دوره (سیاست‌عهدجدید "روزولت") که در آغاز همراه با این برنامه الغاء شده بود، حالا با گذشت سالیان و با گرایش به‌راست دوره‌ی "مک کارتیسم"، "آیزنهاوریسم" و "نیکسون ــ ایسم" ــ مضمحل شده بود، با این واقعیت روز افزون که دهقانان مهاجر واقعی فیلم "خوشه‌های خشم" حالا به وفادارترین حامیان "رونالد ریگان" بدل شده بودند.

"ربه کابولیام" در شماره‌ی دوم نشریه‌ی "ولوت لایت ترپ"، شماره‌ی ۲، به تاریخ اوت ۱۹۷۱، در یک نقد و تحلیل دقیق و اساسی مقاله‌ی را اینطور به‌پایان می‌برد که:

"براساس اخلاق مکتب پروتستان و برنامه‌ی اقتصادی "روزولت"، "جان فورد" ــ در سال ۱۹۴۰ ــ در محدوده‌ی بی‌خطری از بیان اعتراض خود باقی می‌ماند، و هرگز حمله‌یی بیشتر از اعتراض به سازماندهی سیاسی انجام نمی‌دهد. بی‌شک، انسان را نمی‌توان به‌خاطر کوته نظری در مسایل زمان خودش سرزنش کرد. سازندگان این فیلم اما، متاسفانه بدون داشتن دیدی تازه میان دهه‌ها و میان اساطیر گرفتار آمده‌اند."

البته شاید بتوان دلیل آورد که تنها چند فیلم در هر دهه ــ یا هرکشوری ــ وجود دارد که بتوان گفت بطور اصولی به مخالفت‌خوانی با نهاد جامعه خود برخاسته باشد ــ جامعه‌یی که از آن تغذیه می‌کند. "آیزنشتاین" در فیلم "اکتبر" وظیفه شناسانه، "تروتسکی" را از انقلاب اکتبر حذف می‌کند، و هرکونه تلاش برای جستجوی صلح و آرامش ــ در فیلم‌های هالیوود ــ بین وقایع "پرل هاربر" و "هیروشیما" بیهوده است. با این وصف، تکامل محافظه کارانه‌ی "فورد" در دهه‌ی پنجاه و شصت، تاریخ نگاران جدید سینما را به‌نظریه بافی درباره‌ی توطئه‌ی محافظه‌کارانه‌یی بسال ۱۹۴۰ کشاند، توطئه‌ی به‌قصد بی‌اعتبار کردن انتقادهای گزنده‌ی "اشتاین بک" از جامعه‌ی آمریکا و جانشین کردن موعظه و خطابه درباره‌ی "سیاست عهد جدید رروزولت". با تمام این احوال، این بستگی به منبع اطلاعاتی دارد که شخص به آن مراجعه می‌کند.

در مقایسه با سایر فیلم‌های هالیوود در سال ۱۹۴۰، "خوشه‌های خشم" "ابدا" فیلمی محافظه‌کارانه بنظر نمی‌آیداما، دربرابر نوشته‌های کسانی چون "چه‌گوارا"، "پبلو نرودا" و "آلدریج کلیور"، بیشتر مانند سرودی‌ست در مدح و تمجید سرمایه‌داری و فردگرایی‌ی رنگ باخته.

معذالک این اشتباه است که یک اثر ارزشمند ادبی را صرفا" از دیدگاه صرف مفاهیم و معیارهای ایدئولوژیک بررسی کنیم. قسمت‌های درام اجتماعی رمان "اشتاین بک" ــ که خانم "پولیام" معتقد است جنبه‌یی خشن از اعتقادات نویسنده به رنج بی‌پایان بشریت است ــ بر روی پرده به‌شکل فصیحی یادآور "تولد یک ملت" "گریفیث" بعنوان تذکار برادری و وحدت جهانی و همچنین قسمت "کهواره همیشه جنبان" "لیلیان گیش" (و "والت ویتمن") در فیلم "تعصب" است.

درام اجتماعی "اشتاین‌بک" امروزه بنظر می‌آید که فقط به‌فاصله‌ی حیاتی بین نویسنده و قهرمانانش افزوده باشد. قهرمانانی که با جذب شدن به توده‌ی آدم‌های بی‌شکل و مسخ شده، به دسته‌یی کوچک ــ اما کندروتر از انبوه مورچه‌های کینه‌جویی بر روی پتوهای پیک نیک بورژوازی ــ مبدل شده‌اند. مطمئنا"، این بیان تاسف‌بار گناه لیبرال‌هاست اما، به‌جرات می‌توان گفت که عامل سرعت بخشیدن به انقلابها هم هست. شاید این بیشتر از یک تصادف باشد که، هم "اشتاین بک" و هم "جان دوس

پاسوس " از فیلم‌های "خبری" و " چشم دوربین " در آمریکا بهره جسته باشند. " اشتاین بک" مایه‌ی درام‌های اجتماعی خود را از این فیلم‌ها ــ که بعدها به‌صورت محافظه‌کارانه‌یی درآمدند ــ وام گرفت. محافظه‌کاری‌یی که در سالهای بعد در مرز بندی نهایی میان طرفداران " برنامه اقتصادی روزولت" و جناح چپ قدیم از یک نسل و جناح چپ جدید از نسل دیگر، منعکس شد.

مشکل برگرداندن کتـــاب " اشتاین بک " به فیلم‌نامه در سال ۱۹۴۰ بیشتر باید از جهت ادبی بررسی شود تا از جهت سیاسی. ما بسیار از نظریه‌های سیاسی " تئودور درایزر " گرفته تا " آیزنشتاین" درباره‌ی فیلم "یک تراژدی آمریکایی" ساخته‌ی " جوزف فون اشترنبرگ " دور شده‌ایم. حتی " آیزنشتاین" با همه‌ی آن شیوه‌ی تدوین دقیق حساب شده‌اش هرگز نتوانست نشان دهد که چگونه می‌توان از یک "نوول" بزرگ ادبی به شکل وفادارانه‌یک‌فیلم‌کوتاه سینمایی ساخت. " خوشه‌های خشم"، ۱۲۹ دقیقه است و ابدا" به‌طولانی بودن "برباد رفته" با استاندارد خودش نیست‌اما، از تعداد ۲۶ فیلمی که " فورد" در سالهای دهه‌ی سی ساخته بود ــ و میانگین زمانی آنها حدود ۹۱ دقیقه می‌باشد ــ بسیار طولانی‌تر است. آنهم "فورد"، که قادر بود هنگام کاردر صحنه جملات زیبای ادبی را با سکوت گویایی درهم آمیزد، و از این نظر شهره بود. مهارت او این بود که برای قسمت‌های پر حرف داستان، معادلهای تصویری پیدا می‌کرد. یعنی " حرف نزن، *نشان بده*". بخصوص که بیشتر " منتقدین " فیلم بوسیله‌ی زیبا شناسان فیلم مغز شویی شده بودند که، گفتار دشمن ابدی سینما به‌عنوان یک هنر است. بنابراین، خلاصه و ساده‌کردن یک نوول ادبی برای فیلم‌نامه ، از یک اعتبار ویژه‌ی زیباشناسانه برخوردار بود.

سینماشناسان نوگرا مانند " ژان لوک گدار " و "رولان بارت" ــ می‌توانند بر سر تضادی که بین تصاویر و گفتار فیلم وجود دارد، بحث کنند اما، در سالهای دهه‌ی چهل کمتر دیده شده بود که نقدهای سینمایی درباره‌ی رابطه‌ی بین کلام و تصویر، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان، فرم و محتوا و جوهر و سبک فیلم سخنی به‌میان آورده باشند.

ناهماهنگی در میزان تاثیر هریک از اینها قابل قبول بود اما ناهماهنگی درمفهوم پذیرفتنی نبود. از همین رو نقادان می‌توانستند بدون هیچگونه اشاره‌یی به اینکه "جان فورد " اصل و روح کتاب " اشتاین بک " و فیلمنامه‌ی " ننالی جانسن" را تحریف کرده نقش او را در فیلم ستایش کنند. اشاره به تضاد ایدئولوژیکی بین تصاویر زیبای " فورد" و "تولند " و جمله‌های خشمگنانه‌ی " اشتاین بک " و " ننالی جانسن " همانقدر در سال ۱۹۴۰ غریب و بعید بنظر می‌آمد که نظر مشابهی که ده سال بعد درباره‌ی زیبایی سبک فیلم‌های " نئو ــ رئالیستی " توسط منتقدان عنوان گردید. حداقل "فورد" و " تولند " می‌توانستند با یک تحلیل غیر معمول آنروز درباره‌ی ترکیبات سایه روشن چشمگیر تصویری‌شان، مزرعه‌های مرتب و بادگیر و چهره‌های آفتاب سوخته‌ی آدمهای فیلم مورد سوال واقع شوند. در اینجا حتی یک صحنه فیلمبرداری داخلی (صحنه‌ی شام خوردن) وجود دارد که درست یکسال قبل از "همشهری کین " و همچنین رجعت به گذشته‌یی در آن وجود دارد که کمی قبل از فیلم" ربـه کا " و همچنین یکسال قبل از فیلم " چقدر دره من سبز بود " فیلمبرداری شده است. بااین ترتیب یک فیلم کلاسیک دیگر بیشتر به یک فیلم اکسپرسیونیستی مبدل می‌شود تا یک فیلم رئالیستی، چیزی که فیلم ادعای آن را دارد که در گذشته به اصطلاح "رئالیسم شاعرانه " سعی در سرپوش گذاشتن به‌روی این تضاد را داشت.

تنها پس از مدتی طولانی پس از نمایش فیلم به این نتیجه رسیدیم که علایق شخصی "فورد" بطور عمد نسبت به تصورات "اشتاین بک " درمورد مشخصات جسمی شخصیت‌های کتابش مقایر بوده‌است در حالیکه " اشتاین بک " با معرفی شخصیت‌های کتابش بصورت مخلوقاتی حقیر و فاقد صفات انسانی سعی در بیان ستم و استثمار حاکم بر آنان را دارد، اما " فورد " با تبدیل کردن شخصیت‌های او به قهرمانان یک اجتماع روستایی به داستان بیان " نوستالژیک " می‌بخشد. اما " اشتاین بک " و " فورد" هر دو در یک مورد نسبتا" هم‌عقیده‌اند و آن بیان حقایق درباره‌ی زندگی روستایی و بی‌اعتمادی سطحی نسبت به روند سیستم است. بنظر نمی‌آید نه " فورد " و نه " اشتاین بک " خود را با برنامه روسیه‌ی فئودالی درمورد ستایش از صنعتی کردن منطبق کرده باشند. بهرحال اوائل دهه‌ی چهل سالهای پیدایی جبهه‌ی مردمی و ناراحتی ناشی از اتحاد بین شوروی و نازیها بطور موقت فراموش شده بود. و در آن زمان بعید بنظر می‌رسید که بتوان بین یک زندگی شیرین روستایی که در فیلم " خوشه‌های خشم " بشارت داده شده بود و انقلابی جهانی که درجریان بود ارتباط داد. اما بنظر نمی‌رسد که فقط قصد استودیوی سازنده‌ی فیلم فروش بیشتر از یک نمایش غم‌انگیز به‌روی پرده‌ی سینما باشد، بلکه تصور می‌شد که می‌توان به تعادلی مطلوب بین قلب و مغز تماشاگران رسید. مسئله این بود که چرا باید در آن موقعیت تماشاگران را با نمایش تصور " اشتاین بک" از یک زندگی وازده و رنج‌آور روستایی نومید و از خودبیگانه کرد؟ در یک نگاه، شاید چنین بنظر می‌آید که تنها " لوئیس بونوئل " در یک اثر پرخاشگرانه بیشتر می‌تواند تمام مسایل مخوف و نفرت‌آور اجتماعی کتاب " اشتاین بک" را بصورتی خشن بر پرده منعکس کند. صاحب نظران زمان اما ممکن بود بپرسند که " بونوئل" در زیر خنده‌های عصبی ناشی از تحریف در بیان درد اجتماع چه‌چیزمخصوصی‌را می‌توانست با وفاداری غضبناکش به کتاب " اشتاین بک " در ما ایجاد کند؟ اما به‌عکس توافق مصلحتی "زانوک "، " جانسون " و " فورد" تماشاگر را قادر می‌ساخت از خلال رنجهای شخصیت‌های ماجرا به شناخت هویت انسانی خویش برسد، و نیز به‌خاطر "تاثیر گذار " بودن تا "تاثیر پذیر " بودن آدمهای کتاب و یا شاید با تاکید بر این‌که این مثالی است از یک خانواده و نه از یک طبقه، و یا شاید با دادن نوید آینده‌ی خوش به‌همان صورتی که "جین دارول " در آخر فیلم بصورت خطابه می‌گوید و تقریبا" شبیه نطق آخر فیلم "دیکتاتور کبیر" ساخته‌ی " چاپلین "، درباره‌ی صلح جهانی است. هنوز ابراز احساسات عظیم و هیجان‌آمیز تماشاگران سینمای "اودسیتان" در "مانهاتان " سالهای چهل به یادآوریش می‌ارزد، وقتی که "ماجاد" (مادر "جاد") بیانیه‌ی حمایت از طبقه روستایی‌اش را ایراد می‌کند که : " *پولدارا میان و بعدش هم می‌میرن، بچه‌هاتون هم بهتر نیستند، اونام می‌میرن. اما ما می‌پایم و اتحادمون حفظ می‌کنیم. ما مردمی هستیم که زنده می‌مونیم. هیچکس نمی‌تونه ما رو نابود کنه. هیچکس نمی‌تونه کلک ما رو بکنه. ما تا ابد به‌راهمون ادامه می‌دیم.*"

جدا از فصاحت و قدرت برانگیختن ، "خوشه‌های خشم" نوعی زیرکانه از فضیلت و اخلاق را با زیبایی و ظرافت درهم آمیخته است و این ورای پیامی است که فیلم در زمان خودش می‌خواهد ارائه دهد. اگر چه به این فیلم در زمان خودش به‌عنوان یک بیانیه اجتماعی بیش از حد ارج گذاشته شد، اما اکنون در این زمان ارزشی کمتر از آنروز بر آن گذاشته می‌شود به دو عنوان، یکی به‌عنوان فیلمی هالیوودی (که ظاهری چندان افسانه‌یی هم ندارد) و دیگر به‌عنوان خاطره‌یی از " فورد" (که خیلی هم شخصی نیست).

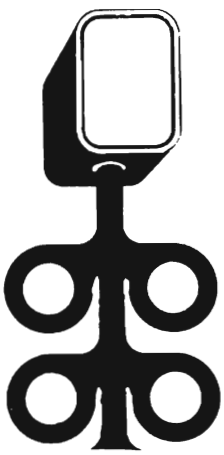
آنچه در هر ارزیابی در هر زمانی خودنمایی می‌کند شخصیت‌سازی " تام جاد" به‌وسیله‌ی "هنری فوندا"ست که ترکیب ظریفی از صمیمت "آقای لیکلن جوان " و پیچیدگی جنون‌آسای فیلم " شما فقط یکبار زندگی می‌کنید " اثر " فریتس لانگ " است. اما یکبار دیگر بازی "هنری فوندا " نادیده گرفته می‌شود، هم از طرف جایزه اسکار و هم از طرف مجمع منتقدین فیلم نیویورک. احتمالا" بازی او نتوانسته بود برای طبع ساده‌پسند تماشاگران آن زمان قابل هضم باشد. ترکیب جسمی و روحی " فوندا ــ جاد " بصورت یک مرد کوتاه قد جنایتکار نبود بلکه بصورت مرد بلند قدی که دردسر می‌آفریند تجسم یافته بود. خشم توفنده‌ی او براحتی فرو می‌نشست، و با این عبارت بیشتر قابل توجیه است که او مردی است بی‌آنکه پست باشد یاغی‌ست. درواقع اصلا" این ناپختگی اوست که آسیب پذیرش می‌سازد، که این سر درگمی و ابهامی که بر چهره‌اش نمایان است او را لجوج و منزوی معرفی می‌کند بی آنکه انگیزه یا قصدی داشته باشد و در نتیجه این پرولتاریای فرضی به‌طرزی ناخوشایند در جادوی متحرک مورد تهدید قرار می‌گیرد، تهدید از سوی عدالت اجتماعی که با انتقام گیری شخصی همراه است. " هنری فوندا " به‌نقش " جاد" آدمی‌ست که کار ندارد و هرگاه که دهانش برای خواندن سرودی

در ستایش برابری و عدالت باز می‌شود، دستهایش همواره به‌دنبال تکه چوبی، سنگی و یا وسیله‌یی است که با آن در برابر تمامی بی‌عدالتیها و فشارهای جامعه ایستادگی کند. درواقع کار او انقلابی یک‌تنه است که اجتماع با آن به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند همراه باشد. اما به‌عکس، "جین دارول" به‌نقش "ماجاد" (مادر "تام") زنی‌ست صلح‌جو و طالب اتحاد و همبستگی، راهبه‌یی است که در محراب مقدس خانواده بشارت تغییر و برابر لیبرالی را می‌دهد.

حتی جهارجوب خانواده برخوردهای "چارلی گراپ وین" به‌نقش "گرامپاجاد" (پدر بزرگ "تام") و "جین داورل" به‌نقش "ماجاد" (مادر "تام") که متعلق به نسل‌های متفاوتی هستند به مشاجره‌های محبت‌آمیز معمولی یک خانواده‌ی روستایی بدل می‌شود. اما آنچه که از بررسی و تحلیل زندگی خانواده جاد نتیجه می‌شود، تغییر یک زندگی پدر سالاری‌ست که ریشه در زمین دارد به یک مادر سالاری که در جاده‌ها سرگردان است و رابطه آن با زمین قطع شده است. و این اتفاقی نیست که حتی در انتخاب هنرپیشه‌ها شخصیت "چارلی گراپ وین" به‌نقش پدر بزرگ برجسته‌تر از "زفی تیبوری" به‌نقش مادربزرگ به‌نظر می‌رسد، در حالیکه "جین دارول" به‌نقش "ماجاد" نسبت به "راسل سیمپسون" به نقش پدر "جاد" برتری دارد. و اکنون زمانی‌ست که در این خانه‌بدوشی، مردان به‌تنگ آمده به پرسه‌زنی متمایل می‌شوند، گاه به‌قصد مستی و گاه به‌قصد دوری از خانواده و زن‌ها وظیفه حفظ و حراست از سنگر خانواده و مراقبت از بچه‌ها را دارند، درحالیکه فقر و بیکاری تمام معیارهای اقتدار مردانه را در یک خانواده‌ی پدر سالار درهم شکسته است.

احساس شخصی "فورد" بقدری پدرسالارانه است که وقتی پدر بزرگ می‌میرد، بنظر می‌رسد که چیزی در فیلم با او می‌میرد. به‌همین دلیل است که اکثر منتقدین معتقدند که یک سوم اول فیلم "خوشه‌های خشم" بمراتب بهتر از دو سوم بقیه‌ی آن است. "پارکر تابلور" به‌نحوی زیرکانه می‌نویسد که حتی بنظر می‌آید که لحن سطحی فیلم از حالت یک لحن کسالت‌بار و درهم شاعرانه به‌یک کار صیقل‌یافته و پر جلا تغییر شکل می‌دهد. "جان فورد" در ارتباط با بیان تقدس و احترام به خاک و زمین با انتخاب ظریف و شعرگونه "جان کوالن" به نقش "مالی"، با آن شخصیت عصبی‌اش و همچنین خود پدر بزرگ این احساس را بخوبی بیان کرده‌است، و به‌وسیله‌ی همین بیان آراسته شاعرانه است که ما نظر محافظه‌کارانه‌ی "فورد" را بصورت غبار ساکنی که به‌وسیله‌ی باد بشکل خاک آشفته می‌شود معلق در هوا می‌بینیم که هنوز اما با همه‌ی خشکی‌اش با رطوبت اشک، عرق و خون درهم آمیخته است. "فورد" بعدها در فیلم "آنها از خود گذشته بودند" به "راسل سیمپسون" که در "خوشه‌های خشم" بازی زیادی نداشت نقش پدر و رئیس کارخانه‌ی کشتی‌سازی را واگذار می‌کند که با نشستن خود روی یک سکو، در حالیکه تفنگش را همراه دارد و سگش درکنارش قرار دارد، همواره درانتظار حمله ژاپنی‌هاست. "راسل سیمپسون" به‌عنوان‌یک پدر مغرور و مدافع سرسخت میهن دوباره جان می‌گیرد. پدر سالاری که در فیلم "خوشه‌های خشم"، جایی در جاده‌های بین "اوکلاهما" و "کالیفرنیا" رنگ باخته بود.

برگرفته از "ویلیج ویس"، چاپ اکتبر ۱۹۷۳

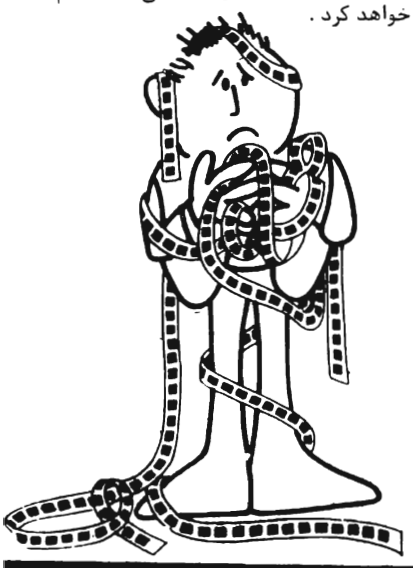


آگهی مژدگانی

* علاقمندان سینما ! و پی‌گیران فیلم‌های با ارزش، ما را در پیدا کردن ۷۷ فیلم که بعد از انقلاب و تسخیر جاسوس‌خانه از انجمن سابق ایران و آمریکا و مجتمع فعلی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان مفقود شده یاری کنید. تعدادی از این فیلم‌ها تا جائی که بوسیله مدیریت مجتمع مشخص شده‌اند عبارتند از :

آواز در باران (دانن ـ کلی)، خواب بزرگ (هاوکز)، محاکمه (ولز)، دزد بغداد (والش)، بعضی‌ها داغش را دوست دارند (وایلدر)، ایستگاه اتوبوس(لوگان)، سزار کوچک (لروی)، داستان سریال (؟)، ژنرال (کیتون)، دو زن (دسیکا)، کاپیتان بلاد (کورتیس)، بن بست (منکیه ویتس)، هشتمین (فلینی)، فیلم‌های تجربی، جنگ فیلم‌های دو حلقه‌یی چاپلین، نیش (روی‌هیل)، کروهبان یورک (هاوکز)، طلوع (مورناتو)، اسب آهنین (فورد)، حلقه‌ی ازدواج (لوبیچ)، افسانه والنتینو (!)، گاندیدای منچوری (فرانکن هایمر)، یک، دو، سه ((وایلدر)، حادثه‌ی اکس‌بو (ولمن)، مرد آرام (فورد)، پرونده‌ی پارادین (هیچکاک)، اتوبوسی بنام هوس (گازان)، پیشخدمت (لوزی)، پرنده باز آلکاتراز (فرانکن هایمر)، جکیل و آقای هاید (مامولیان) و ...

"دفترهای سینما" به‌کسانی که هرگونه اطلاعی مبنی بر چگونگی سرنوشت فیلم‌های بالا (مثلا" نبدیلشان به نوارهای ویدئو یا...) داشته باشند، بدون قرعه کشی، یک دوره کتاب نفیس سینمایی ! تقدیم خواهد کرد.



آدم مصنوعی

آدم مصنوعی
کارگردان : پاول وگنر
مدیر فیلمبرداری : کارل فروند
هنرپیشگان : پاول‌واگنر و *ارنست دویچ*
محصول ۱۹۲۰

بر پایه‌ی افسانه‌های قدیمی قوم یهود، برای جلوگیری از تهدیدهای امپراطوری که قصد نابود کردن یهودی‌ها را دارد، مرد دانایی بنام " رابی" که از نیروهای پنهان آگاه است مجسمه‌یی گلی درست کرده و با گذاشتن نشانه‌یی بر سینه‌اش به او زندگی می‌بخشد. مجسمه که نام " کولم " به خود گرفته، موفق است، اما بزودی از خالق خود فرمانبرداری نکرده و قصد دارد کلیه‌ی موجودات زنده‌ی اطرافش را نابود کند. در پایان دختربچه‌یی با برداشتن نشانه از سینه‌ی " کولم " به همه‌ی ماجراها پایان می‌دهد.

* " کولم " اولین آدم ماشینی یا " روبوت " (جالب است بدانیم این " روبوت " که برای اولین‌بار بوسیله‌ی نمایشنامه‌نویسی لهستانی استفاده شده در زبان لهستانی کارگر معنا می‌دهد) دنیای سینماست که بارها توسط خود آلمانی‌ها به فیلم درآمده است.

" پاول وگنر "، کارگردان و هنرپیشه این نسخه از " کولم " در اولین نسخه‌ی سینمایی " کولم " (محصول ۱۹۱۴) نیز نقش نخست را بعهده داشت. او از مشهورترین هنرمندان سینمای صامت آلمان است که سابقه‌ی کار با " ماکس راینهارت" دارد و در جریان نهضت امپرسیونیستی تقریبا" همان نقشی را بازی می‌کند که " مه‌لیس" در سینمای فرانسه و کلا" سینما داشته.

این فیلم البته با پرداخت به ماجراهایی حاشیه‌ای خصوصیاتش در داشتن نقش فیلمی الگویی از دست می‌دهد، اما در استفاده از دکور (به‌نحوه‌ایکه با استفاده از مکانهای واقعی، طراح موفق به خلق فضایی فانتزی می‌شود) و کارگردانی، نمونه‌ی والا محسوب می‌شود از شاخه‌ی فانتزی پرداز سینمای صامت آن دوره.

حالا فیلم ولی از طرفی به‌خاطر دربرداشتن عوامل مورد استفاده دوره در جهت ایجاد فضایی ماکابر در دنیایی دائما" مورد تهدید وهمگونی‌های بی چون و چرای قالب داستانی‌اش با جریان قدرت گرفتن نازی و بخصوص "هیتلر " در سالها بعد، بخوبی در ارتباط با زمینه‌ی اجتماعی دوره‌اش (آلمان شکست خورده و مضمحل حین و بعد از جنگ اول) کار می‌کند و معنا می‌دهد.

از منتقدی، " لوته ایزنر "، درباره‌ی " کولم " می‌خوانیم :

" پاول وگنر شخصیتی پرقدرت‌تر از آن داشت که به منحصرا" تقلید روش " راینهارت " محدود شود. طرز کار او با تاثیرات نوری ساحرانه‌یی که در تئاتر آلمان کشف گردید، باعث تطبیق آنها با احتیاجات سینما شد. او از کارهای سابقش در مناظر طبیعی حالتی سیال در فضا را حفظ کرد که موفق شد آنرا به‌کار در استودیو ساخته شده خود " کولم " وارد کند: روشنایی با روح نماهای بچه‌های حلقه‌یی گلی قرار گرفته شده که درمقابل دروازه‌های "گتو" به‌بازی مشغولند را احاطه کرده است.

" وگنر " از یک‌یک تاثیرات نوری " راینهارت " استفاده می‌کند: ستاره‌هایی که در آسمان مخمل‌گونه می‌درخشند، تابش آتشین کوره‌ی یک کیمیاگر، چراغ روغنی کوچکی که گوشه‌یی از اتاقی تاریک را هنگام ظاهر شدن " میریام " (قهرمان زن فیلم) روشن می‌کند، خدمتکاری که فانوسی بر دست دارد، ردیف مشعلهای درخشان که در شب سوسو می‌زنند، در کنیسه‌ی نورانی لرزانی بر عبادت‌کننده، شکلهایی نامعلوم پوشیده در شنل، جار هفت شاخه‌ی درخشان مقدس از تاریکی بیرون می‌آید. "

— " آدم مصنوعی " در برنامه‌ی بهمن‌ماه کانون فیلم به نمایش درمی‌آید. "

یک قدم تا مرگ

کارگردان و فیلمنامه نویس : ساموئل خاچکیان
فیلمردار : قدرت‌الله احسانی
هنرپیشگان : بونیمار، سهیلا، رضا بیک ایمانوردی و . . .
محصول ۱۳۴۰ ، آژیر فیلم

■ یراق کرده‌ایم تا به "تاریخ سینما"ی ایران برگردیم. فرصت غنیمت است و مواد نه به وفور که کم نیست. این فیلم را قبلا" سینما آریا نشان‌می‌داد. فیلم‌های دیگر را جویندگان خود می‌یابند. از قبل تنها یک پیش فرض داریم :

ده سال ــ با خطای دو رقم اعشار ــ موج نو کهنه‌ی سینمای فارسی در نطفه باکره باکره هم نبوده است.

اگر مدارک را یافتیم که اقامه می‌کنیم و بیانیه صادر می‌کنیم واگر نه آش خود را هم می‌زنیم. به امید مددی.

در "یک قدم تا مرگ" برغم هر . . . دو وجه ممیزه داریم که فعلا" البته کار نداریم که این خود در ضخامت پرونده‌ی تاریخ سینمای فارسی چقدر نو و خوب هست ولی هست :

الف ــ فیلم کم و بیش با نماهای نزدیک گرفته شده است. که اولا" مشکل خرج زیاد را بر خود هموار کرده است. (مثال ــ صحنه‌ی رستوران و سروان بهرام و سهیلای تبهکار ضد قهرمان) و ثانیا" بدلیل نوع قصه و لزوم دلهره و غیره به‌کارگرفتن تاثیرهای بصری (مثلا" سایه و پا و . . .)

را فیلمساز برای خود لااقل عملی و ساده کرده است.

ب ــ دوربین اغلب در خدمت شخصیت و قصه نیست که برعکس. این بازیگران‌اند مثلا" که باید خود را متناسب با قصه فرم بدهند. (پوزخند بزنند و یاترشرو باشند و یا بسیار تبهکار و جانی) و از ضلعی از قاب (که جهت‌ها مثلا" بندرت غلط است و خط فرضی همیشه رعایت شده است) وارد کادر و قاب شوند و حرف بزنند و ادا دربیاورند و رل بازی کنند و از قاب بیرون روند و صحنه تمام و نقطه وصحنه‌ی‌بعد. (مثال ــ کل صحنه‌ی رستوران و سروان بهرام و سهیلا) .

نتیجه‌ی بلافاصله و لزوما" چند سئوال :

۱ــ نهضت سینمای ارزان چند سال پیش موج نوی و فعلا" کهنه سینمای فارسی آیا خود ریشه در خیلی قبل‌تر ندارد؟

۲ــ آیا وسوسه‌ی همیشه‌ی فیلمساز نبوده است که لااقل در این دیار سینمای ارزان بسازد؟

۳ــ تمهیدات سینمائی ساختن سینمای ارزان خود مهمتر نیست ؟

۴ــ آیا خاچکیان این مهم را بهتر از نادری مثلا" در خداحافظ رفیق انجام نداده است ؟

۵ــ آیا بهتر نیست شمای خواننده و من سینما بنویس و نادری فیلمساز مثلا" کمتر بخود کلک بزنیم و پای سام‌بکین پا را بیخودی وسط نکشیم و با آقایی فراوان یک کمی هم محض رضای حق، خاچکیان ببینیم؟

۶ــ آیا کار از جای دیگر گیر ندارد که ما هنوز شان سینما را بیشتر در شنیدن و تعقیب قصه ادا می‌کنیم تا دیدن ــ و فیلم را به درستی دیدن ــ ؟

۷ــ و آیا تمامی‌ی از قاب بیرون پریدن و به قاب برگشتن اصلا" کار جدیدی است؟ مردان سحر و چشمه را اگر دوباره جایی دیدید یاد ما و خاچکیان هم باشید.

خسرو دهقان

فیشهای سینمایی

*

عموی آمریکایی من
کارگردان : آلن رنه
مدیر فیلمبرداری : ساشا ویه‌رنی
هنرپیشگان : ژرار دپاردیو ــ نیکول گارسیا
مدت نمایش : ۱۲۶ دقیقه
محصول ۱۹۸۰

* سه شخصیت اصلی در فیلم معرفی شده و ماجراهایشان پا به‌پای هم پیش برده می‌شوند، در حالیکه زندگی آنها به تجارب " رفتار شناسی" پروفسور "لابوری" قطع می‌شود :

" ژان لوکال " در جوانی به پاریس می‌رود و با "آرلت " دختری از شهر خودش ازدواج می‌کند. " رانی کارینه "از خانواده‌ی کمونیست به‌قصد بازیگری از خانه فرار می‌کند و در نمایشی موفق نقش اول را می‌گیرد. " رنه راگونو " به مخالفت با کشاورزی بدوی خانواده‌اش به‌قصد کار در کارخانه‌ای به پاریس می‌رود. "ژان " و " ژانی " با هم آشنا می‌شوند. " ژان " ، " آرلت " را ترک می‌کند ولی پس از مدتی " ژانی " به‌دلیل خدمات "آرلت" وی را ترک می‌کند و از بازیگری نیز دست می‌کشد و " رنه " که ناموفق مانده تصمیم به خودکشی می‌گیرد.

فیلمی قوی که به‌طرزی مبهم این مسئله را مطرح می‌کند : امید ناواقعیگرایی نیروی بیرون از ما و یا چالشی تصوری که شاید ما در جواب به آن شکست می‌خوریم.

*

ساتورن ۳
کارگردان : استانلی دانن
موزیک متن : المر برنشتاین
هنرپیشگان : گرگ داگلاس و فرح فاست
مدت نمایش ۸۷ دقیقه
محصول ۱۹۸۰

* " بنسون "، فضانوردی نه‌زیاد مطمئن به‌خود، برای ماموریتی به ایستگاه "تیتان"، یکی از ماهیای "ساتورن " فرستاده می‌شود که درآنجا به " آدام " و همکار زیبایش، " آلکس "، که در فضا بدنیا آمده و اصلا" زمین را ندیده، بر می‌خورد که برنامه‌یی برای غذا رسانی به میلیونها زمینی گرسنه ریخته‌اند.

" بنسون "، با اظهار اینکه برنامه بسیار عقب است، آدم آهنی‌ای بنام "هکتور " می‌سازد که بشدت تحت تاثیر " آلکس" قرار می‌گیرد و " آدام " را می‌کشد. در آخر " بنسون" به قیمت جانش هکتور را از بین برده و آلکس را برای رفتن به زمین آزاد می‌سازد.

آنچه در این فیلم شگفت‌آور است، این است که‌هنوز چیزی از نویسنده ــ تهیه‌کننده‌اش " استانلی دانن " در آن قابل تشخیص است. اما تماشاگر مدام این سئوال را از خود می‌کند که: چرا " دانن " که بوضوح از ایده " افسانه‌ی علمی " متنفر است، این فیلم را کارگردانی کرده؟

هریتاش: خاطره و یادبود

● " خسرو هریتاش "، فیلمساز و خالق فیلمهای " آدمک " (۱۳۵۰)، "برهنه تا ظهر با سرعت " (۱۳۵۲)، " خوابنامه‌ی رحمان سرایدار" (۱۳۵۴) و " ملکوت " (۱۳۵۵) و فیلم کوتاه " به یاد" (۱۳۵۶) ــ آنگونه که شنیدیم براثر حادثه‌یی فوت کرده است.

با تاءسف از این حادثه اما، نمی‌توان دریغ و درد را پنهان داشت ــ که بهرحال، " فیلمساز"ی از سینمای هرچند مختصر ایران، از کف رفته است.

"هریتاش " از فیلمسازانی بود که پس از اتمام تحصیلات در فرنگ و با اخذ مدرک سینمادانی و سینماگری، به ایران بازگشت. خاطره‌ی گنگ و محوی از نمایش فیلمی که وی به‌عنوان پایان نامه‌ی تحصیلی‌اش ساخته بود، در ذهن داریم (که گویا از تلویزیون پخش شد.)

پیش‌تر از آن نیز که به فرنگ رود، انگار در یک فیلم " بازی" می‌کند (که این را خود می‌گفت، در سفری که در " اصفهان " همراهش بودیم و " تهامی نژاد " همراه دیگرمان حتم دارم که نام فیلم را همان زمان یادداشت کرد و . . . برای ثبت در تاریخ و "ریشه‌یابی یاءس در سینمای ایران " ــ لابد.) در نماءهای کوتاهی از دو فیلم " سرایدار " و " ملکوت " نیز ظاهر گشته است.

* بازگشت " خسرو هریتاش" به ایران، و برخورد ذهنی شکل گرفته و متاءثر از فرهنگ غرب با جامعه‌ی در حال تغییر شکل و از دست‌دادن هویت فرهنگی خود، به ساخته شدن "آدمک" می‌انجامد. عدم شناخت روابط پیچیده‌ی اجتماعی جامعه‌ی ایرانی، و برخورد قاطع نکردن ــ به مثابه‌ی یک روشنفکر به ایدئولوژی مسلط بر جامعه، منجر به پرگویی و غلط گویی او در مورد جامعه‌ی ایران می‌شود. از اینرو فیلم اول مطلقا" در جهت بیان مسایل قشری که فیلم به‌آن نظر دارد، موفق نبوده و به فیلمی سیک درمورد جوان این جامعه مبدل می‌شود:

" امروزه مشکلات و مسایل جوانان جهان، با یکدیگر مشابه است و وقتی مسایل یکسان باشند، ممکن است روش برخورد و رویارویی دو فیلمساز با این مشکلات نیز مشابهت‌هایی داشته باشد."

بی‌تردید قایل شدن وجوه تشابه بر این مسایل و مشکلات جوامع مختلف، در استنتاج هنرمند در چگونگی طرح آنها نیز تاءثیر می‌نهد: " من فکر می‌کنم اگر آدم بتواند جهانی‌تر فکر کند و اثرش را نیز جهانی‌تر بوجود آورد، بهتر باشد. (البته به این شرط که رنگ و حال و هوای فرنگ و سنت‌های ملی‌او در اثرش دیده شود.)"

از آنجا که وی اصلا" سینما خوانده، با وجود انتقادات فراوانی که بر فیلم وارد است ــ اما، تصمیمی دال بر ترک سینما ندارد: "چون تحصیلات در رشته‌ی تخصصی‌ام در فیلمسازی‌ست ــ این درواقع " حرفه"ی من است، چاره‌یی جز ادامه دادن آن ندارم . . . "

در ادامه، " برهنه تا ظهر با سرعت " را می‌سازد که، بعلت پرداخت بسیار بی‌پرده‌ی عوامل نمایشی اثر، امکان نمایش عمومی ــ هرچند برای مدتی نزدیک به سه سال ــ نمی‌یابد. سومین فیلم " هریتاش " با چشمداشتن به نحوه‌ی زندگی خانواده‌یی فرو دست، قصد کشف و رسوخ در ذهنیت تماشاگری که فیلم ظاهرا" از او صحبت می‌کند، را دارد: " تنها تماشاگر حتی بهترین فیلم‌های ماهم، همان مردم جنوب شهرند. و اگر فیلمسازی بخواهد که کارش را ادامه دهد و فیلم بسازد، باید بتواند در این توده‌ها رسوخ کند." و باین ترتیب " خوابنامه‌ی رحمان سرایدار " ساخته می‌شود. بی که بار تجربیات شخصی فیلمساز را در زمینه‌ی مسائل مطرح در آن بدوش کشد:

" از آغاز هر فیلم سعی می‌کنم روحیه‌ی آماتوری خود را حفظ کنم. باین معنا که بدنبال مکاشفه و تحقیق بروم و سعی کنم که، سوژه بیشتر از تجربیات خودم باشد، و پس از اینها به مسایل دیگر می‌پردازم."

پس از " سرایدار " است که " برهنه تا ظهر با سرعت " با حذف وتعدیل صحنه‌های مذکور بر پرده می‌آید و باین ترتیب تماشاگر امکان می‌یابد تا مسیر کاری وی از " آدمک " تا " برهنه . . . " و نیز تا " سرایدار " را تعقیب کند: " فیلم‌های من هر یک مکمل دیگری‌ست: در "آدمک " به شمال شهر، در " برهنه . . . " به قشر وسط شهر، وسرانجام در " سرایدار " به قشر پایین شهر می‌پردازم. فیلمهای من هرکدام مقطعی از یک بخش " شهر " است."

هر سه فیلم ظاهرا" نگاهی نقاد به جامعه دارد. و " هریتاش " از این دیدگاه آنها را " انتقادهای سازنده‌ی اجتماعی که برای یک جامعه‌ی در حال رشد کاملا " سالم و مفید است، می‌داند. و بعنوان یک " فیلمساز متعهد " و " محقق اجتماعی " ، " حقایق را برای جامعه "ی خود بازگو می‌کند. از اینرو حرفها " نباید باعث تشویش و نگرانی شود. مخصوصا" امروزه که رشد اجتماعی و اقتصادی ما بحدی رسیده که سرفراز می‌توانیم معایب خود را به‌رخ بکشیم و مانند کبک نباشیم که سر خود را زیر برف کنیم. سانسور و خود سانسوری تا مدتی می‌تواند برای فیلمساز قابل تحمل باشد ولی، کم‌کم زجرآور می‌شود و تحمل را از شخص می‌گیرد."

وی علاوه بر قایل شدن " تعهد " برای فیلمساز، بر این نکته تاءکید می‌ورزید که، "تهیه کننده، فیلمساز، پخش کننده و سینما دار، تواءما" با فرهنگ مردم سر و کار دارند و باید تعهد اجتماعی خود را بشناسند."

در نظر برخورد مستقیم با یک " اثر "، تمام مسئولیت‌ها را متوجه " فیلمساز " می‌دانست: " هر فیلمی که می‌بینیم تمام خوبی و بدی را متوجه فیلمساز می‌دانیم."

" هریتاش " برای ساختن " ملکوت " چهار سال می‌اندیشد و بالاخره فیلم را باتمام رسانده و در پنجمین جشنواره‌ی جهانی فیلم تهران نیز شرکت می‌کند.

فضا و روابط پیچیده و مشکل فیلم که اصلا" از پیچیدگی ساختمان قصه‌ی "بهرام صادقی " می‌آید و نیز " از آنجا که فیلم تقریبا" در فضایی سورئالیستی می‌گذردو مقادیری ابهام در آن وجود دارد، می‌توانم بگویم که، مطابق عادت تماشاگر ایرانی نیست."

وی انگیزه‌ی ساختن ملکوت را در مصاحبه‌یی چنین عنوان می‌کند: " در فیلم‌های کوتاه و غیر حرفه‌یی‌ام در آمریکا، فضاهایی از این دست را تجربه کرده بودم. ولی میل داشتم این تجربه را در سینمای حرفه‌یی و با تماشاگران فیلمهایم نیز انجام دهم."

فیلم اما، هیچگاه به‌نمایش عمومی در نمی‌آید و "هریتاش" به تجربه‌ی برخورد تماشاگر جشنواره‌ی پنجم بسنده می‌کند. برخوردی سرد و حتی واکنشی خشن نسبت به فیلم، که اما، این مطلقا" اهمیتی ندارد. چه، " من در فیلمی که می‌سازم، چیزی که برایم مهم است، ساختن فیلم به‌نحو دلخواه است و مطرح کردن پیام و حرفی که می‌خواهم بگویم."

" به یاد" آخرین اثر " هریتاش " (که اتفاقا" در طی دو سال اخیر بدفعات امکان نمایش عمومی در مراکز فرهنگی و سینمایی را یافته) گریزی‌ست به یادها و خاطره‌های روزگار گذشته و نگاهی‌به شکل و ترکیب " در " ها و "دیوار " ها و " کوبه" ها و "کلون" ها و . . . " سنت " ها و . . .

" سعی کردم تا بعضی از سنت‌ها را نشان بدهم که هنوز هم وجود دارد ــ تا برای حفظ آنها فکری شود . . .

. . . من هیچ تلاشی برای اینکه دقیقا" گذشته را بدور از زمان حال بازسازی کنم، نکردم. در این فیلم تنها هاله‌یی از زمان را نشان می‌دهم●

***

* خبر مرگ به هرشکل تاءثرانگیز است. بویژه اگر خبر هنرمندی باشد. اگرچه همیشه دیر است اما، هنرمندان عادت کرده‌اند که پس از مرگ مورد تجلیل قرار گیرند. تجلیل از یک فیلمساز تنها از طریق نمایش آثار وی امکان می‌یابد. این وظیفه بی‌تردید بر دوش دوستانمان در فیلمخانه ملی ایران و موزه‌ی هنرهای معاصر تهران ــ می‌باشد.

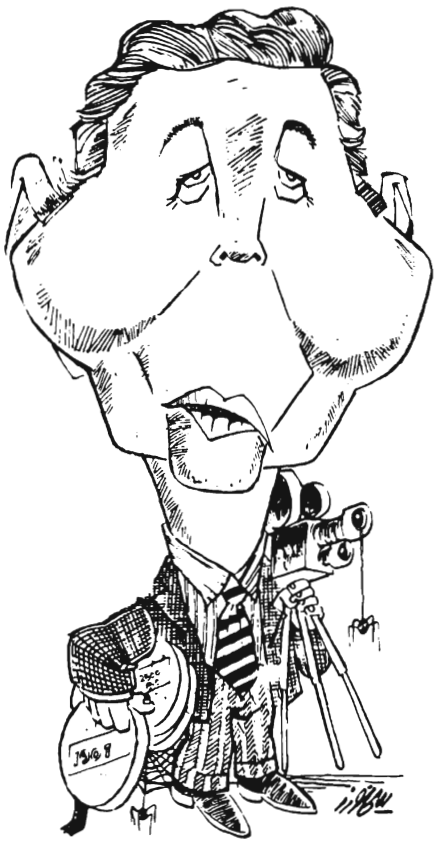
کمال فرخی

نسل اول منتقدین: یک ریشه‌یابی

* نام دکتر "گاوسی" را کمتر کسی است از جوانان قدیمی که نشنیده باشد. اما برای جوانان فعلی، اگرهم ناشناخته باشد درواقع از چند و چون کار است، نه از بابت نام. "گاوسی" جزء اولین نسل منتقدان فیلم در ایران بوده و فیلم هم ساخته است.

برای لمس قضیه و آشنایی بیشتر، برای همان فعلی‌ها، است که در جستجویش برآمدیم، پیدایش کردیم و گفت و گویی انجام دادیم — و این حاصل آن است. این روال درمورد بقیه‌ی آدمهای این نسل هم ادامه پیدا خواهد کرد، که از این‌طریق هم به فعالان آن دوره برسیم و هم شاید به‌فرهنگ سینمایی‌شان دست یابیم.

دفترهای سینما



● *برای شروع گفتگو، لطفا" دلایل انتخاب "سینما" برای ادامه‌ی تحصیل را بازگو کنید.*

— در خرداد ماه ۱۳۲۵ من تقریبا" یکسال بود که دیپلم متوسطه را گرفته، و درصدد سفر به خارج — برای ادامه‌ی تحصیلات — بودم. اما از آنجا که جنگ تازه پایان گرفته بود، "ویزا" بسختی داده می‌شد. باین جهت در کنکور شرکت کرده، و در دانشکده‌ی حقوق قبول شدم. بهرحال مشکلات ویزا که رفع شد، من — باتفاق دو سه نفر دیگر — که جزو اولین محصلین ایرانی در خارج بعد از جنگ محسوب می‌شویم — برای تحصیل "حقوق" از طریق زمینی به "فرانسه رفتم و در سال اول دانشکده‌ی حقوق اسم نوشتم. در اواسط سال دوم، متوجه وجود یک مدرسه‌ی عالی سینمایی شدم: "ایدک" —، که در سال ۱۹۴۲ در جنوب فرانسه و در منطقه‌ی غیر اشغالی نیس تاسیس شده بود! و قصدشان البته بوجود آوردن یک دانشگاه بزرگ رادیو وتلویزیون و سینما بوده — (و البته بگویم که در آنموقع در ایران ما همه تصور می‌کردیم سینما را در "استودیو" و زیر دست "فیلمسازان" فقط می‌توان آموخت) و از آنجا که اصولا" به سینما علاقمند بودم، تصمیم گرفتم "سینما" هم بخوانم. و این در حالی‌ست که می‌دانستم چه نظر و پیش داوری‌یی نسبت به "سینما" در ایران هست. بهرحال، با شرکت و قبولی در کنکور بعنوان اولین "دانشجوی سینما"ی‌ایرانی‌وارد "ایدک" شدم و از آنجا نیز فارغ — التحصیل شدم.

* *شما نسبت به پیش داوری‌های موجود در جامعه آنروز نسبت به سینما اشاره داشتید، بیشتر توضیح دهید که وضعیت ایران و طرز تلقی مردم در قبال سینما چه بود؟ اصلا" سینما مطرح بود؟*

— اجازه دهید پیش از هرچیز اشاره‌یی سریع به گذشته‌ی سینما در ایران داشته باشم و بعد...

در حدود سالهای ۱۳۰۸/۱۳۰۹ عده‌یی دور هم جمع شده و تصمیم به ساختن فیلم گرفتند. یکی دو سه فیلم "صامت" نیز ساخته شد.

این سالها البته مصادف است با اواخر سالهای حیات سینمای صامت. به‌موازات ایران، حرکتهایی نیز در "بمبیی"ی "هندوستان" آغاز شد. باین ترتیب که یکی از پارسیان هند بنام "اردشیر ایرانی" — که اصلا" "زرتشتی" بود و از سرمایه گذاران سینمای هند محسوب می‌شدو، حتی جالب است بگویم که "اولین" فیلم "ناطق" سینمایی هندوستان، یعنی "عالم آرا" را وی ساخته است. — تصمیم گرفت فیلم بسازد. بهمین جهت از شخصیتی که برای ما یادش همیشه گرامی‌ست — مرحوم "عبدالحسین سپنتا" (که در هند فعالیت‌هایی می‌کرد و شعر می‌گفت و نویسنده بود و اهل هنر بود و ...) دعوت بعمل آورد که با وی همکاری نماید. نتیجه همکاری می‌شود فیلم "دختر لر". ظاهرا" "دختر لر" در سال ۱۹۳۱/۲ — که اوایل پیدایش ناطق است — در ایران به‌نمایش درآمده. من "گفتگو" (مصاحبه)یی با شخص مرحوم "سپنتا" داشته‌ام. وی می‌گفت که "ما قصد داشتیم باین‌جهت که قراربود "هزاره"ی فردوسی در ایران برگزار شود، فیلمی درباره‌ی "فردوسی" بسازیم و به ایران بفرستیم. از سوی پارسیان هند. منتها "دختر لر" زودتر ساخته شد. بعد از "دختر لر"، "فردوسی" ساخته شد و در ایران به‌نمایش درمی‌آید. این فیلم به رژیسوری"ی — بقول آنوقتها — "سپنتا" ساخته می‌شود. بعدها "شیرین و فرهاد"، "لیلی و مجنون" و "چشمان سیاه" را نیز سپنتا می‌سازد که در ایران به‌نمایش درمی‌آید.

من در اینجا به بررسی این امر پرداخته‌ام که چطور شد در سال ۱۹۲۵ در ایران آن استودیوی "میترا فیلم" تاسیس شد — که بعد به "پارس فیلم" تغییر یافت. چطور شد و چرا مردم بطرف "سینما" یورش بردند؟ من تحقیق جامعه شناسی روی این امر کرده‌ام... در دوران جنگ ابتدا "آلمانی"ها فیلمهای خبری و بعد متفقین آنها را در ایران به نمایش درمی‌آوردند. منتها در زمان گروه اخیر، فیلمها به فارسی و دارای متن و گفتگو بود. البته هنوز "دوبله" در ایران وجود نداشت. و فیلمهای سینمایی دارای میان نوشته بودند. لیکن از آنجا که بسیاری از مردم سواد نداشتند، نمی — توانستند آنها را خوانده، و موضوع را درک کنند. لذا، این امتیاز متن گفتار "فارسی"ی فیلمهای خبری جنگی عامل مهمی در جلب و جذب مردم به سالن‌های تاریک سینما گشت.

بتدریج فیلمهای دوبله شده نیز به نمایش درآمدند و براثر استقبال مردم است که "میترا فیلم" تاءسیس می‌شود و گروههایی درصدد تهیه‌ی فیلم برمی‌آیند.

* *به‌موازات این تحولات هم شما سرگرم تحصیل بودید؟*

— بله، در پایان سال دوم متاءسفانه دانشکده‌ی حقوق را رها کردم چون حضور در کلاسهای مدرسه‌ی سینما اجباری بود و من "سینما" را ترجیح دادم. درحین خواندن

مکاتباتی با ایران داشتم با فیلمسازان و موسسان میترا فیلم. آنها برایم گزارشها و عکسهایی می‌فرستادند و من در جریان امور قرار می‌گرفتم. در پاریس ملاقاتی رخ داد با "دکتر *اسماعیل کوشان*" و ایشان به‌من توصیه کرد که حتما" به ایران بازگردم و گفت که ما داریم فیلم می‌سازیم و خلاصه کارهایی در این زمینه انجام می‌شود.

* *در آنجا رشته‌ی "کارگردانی" می‌خواندید؟*

ـ بله، در تولید کارگردانی.

* *پس از اتمام "ایدک" به ایران بازگشتید؟*

ـ نه، وارد "سوربن" شدم. دانشکده‌ی ادبیات یکی دوسالی‌بود که رشته‌یی تحت عنوان "*فیلمولوژی*" دایر کرده بودند. فیلمشناسی. یک فیلمشناس ـ فیلمولوگ ـ از دیدگاه جامعه و روانشناسی ـ به "بررسی" فیلم می‌پردازد و وظیفه‌اش بررسی تاءثیرهای یک فیلم بر جامعه است، و بررسی رابطه‌یی که یک فیلم با جامعه‌اش دارد. برای "*فیلمولوگ*" همه‌ی فیلمها خوب است. برای مطالعه. مثلا" همین "*فیلم ـ فارسی*"ها یی که ـ ما آنهمه درموردشان بد گفتیم ـ درواقع می‌تواند نمایانگر روحیات جامعه‌یی باشد. و البته کاری نداریم که اساسا" از نظر سینمایی بی‌ارزشند.

* *" تز "فارغ التحصیلی‌تان در چه‌موردی بود ؟*

ـ درباره‌ی "سینما" و "کمیک". پس از بازگشت به ایران متوجه گسترش کیفی و کمی سینما شدم اما متاسفانه استودیوهای متعدد در ایران بفکر و دنبال یافتن اساس سینمای اصیل ایرانی نبودند بلکه، همه در فکر جیب و سودا گری بودند. آقایان چون دیده بودند فیلمهای بعضی از همسایه‌ها و فیلمهای عربی و هندی در ایران براحتی درک شده و زمینه‌های قابل توجهی بوجود آورده‌اند، از خود آنها تقلید کرده و سینمای معطر به گلاب عشق و رمانتیزم ارزان را رایج کرده بودند. و مردم نیز خو گرفته بودند. داد و ستدی بین "فیلمساز" و "فیلم‌بین" در مداری بسته.

* *در نتیجه شما که برگشتید، آمدید بعنوان یک بررسی کننده؟*

ـ بله، و حتی قرار شد فیلمی بسازم: "*یوسف و زلیخا*" ـ که نگاهی به اصل قصه، آنگونه که در کتب دینی" *تورات*" و "قرآن" هست، داشت. متاسفانه با تهیه‌کنندگان فیلم نتوانستم کنار بیایم، چون می‌خواستند فیلم، فیلمی بزن و بکوب و رقص و آوازی باشد.

* *مثل همان "یوسف و زلیخا"یی که در همین سالها ساخته می‌شود؟*

ـ دقیقا"، و جا

ـ دقیقا"، و جالب است بگویم فیلم مورد اشاره را همان استودیو ساخت ـ با همان لباس‌هایی که برای فیلم من تدارک دیده بودند ـ و من مخالف بودم ـ و همان آهنگ‌ها (که مخالف بودم). حرف من این بود که "*خب، فیلم باید موزیک داشته باشد ولی باید اصیل باشد*." آنها گفتند: "*آقا ما که اینجا نمی‌توانیم کارهای "سیسیل.ب.دومیل"ی بکنیم*. بهرحال حتی عده‌یی هم شروع به توطئه چینی علیه من کردند. دیدند که این (من) خطری‌ست ـ که آمده ـ و می‌خواهد کار را از طریق صحیحش انجام دهد. خلاصه نگذاشتند من در استودیو پا باز کنم. استودیوی دیگری مرا دعوت کرد فیلمی بنام "*ماجرای زندگی*" بسازم. رفتم و تا اواسط فیلم ـ ساختم. البته فیلم را اجتماعی کردم ـ که در جامعه‌یی امکان دارد پول ـ همچنان که سازنده است ـ براساس شکل جامعه مخرب باشد. گفتند آقا این چیه، مردم نمی‌فهمند و قرار شد "آواز" بگذارند که من ول کردم و . . .

* *این همان فیلمی نیست که مرحوم "محتشم" تمامش کرد؟*

ـ چرا. قسمت‌هایی را که من گرفته بودم، تکه‌تکه در سراسر فیلم پراکنده بودند، با این وجود کسانی که واقعا" حسن نیت داشتند، نوشتند که در این فیلم چیزهایی وجود دارد که قابل توجه است. بهرحال، بعد هم مدتی به‌ناچار رفتم به سمت "*مطبوعات*"

* *" روشنفکر "، بله ؟*

ـ البته، چند مقاله‌نوشتم و بعد از "فردوسی" سردرآوردم.

* *. . .که در واقع شروع یک زمینه‌ی جدی در اطراف سینماست . . .*

ـ بله و شروع کردم به گفتن این نکته که، سینما چیست؟ و چیزی که این آقایان به‌شما می‌دهند چه‌چیزی‌ست. البته سینمای خوب هم برای مردم معیار سنجش بود. لیکن دست اندرکاران اینطور وانمود می‌کردند که ما وسایل آنها را نداریم. کوشیدم به توضیح این نکته که وسایل آنها هم فقط دوربین است: نئورئالیسم ایتالیا با یک دوربین و با فیلمی که حلقه‌اش از ده مارک متفاوت تشکیل یافته، فیلمی ساخت مثل "*رم شهر بی‌دفاع*". پس مواد نیست که فیلم می‌سازد بلکه، ماده‌ی خاکستری توی کله است.

یک اثر "نقاشی" را قلم مو خلق نمی‌کند، فکر نقاش می‌کند. اندیشه و بینش. بگذریم، در سال ۳۴ فیلم "۱۷ روز به‌*اعدام*" را ساختم.

* *خب قبل از اینکه به فیلمسازی شما برسیم کمی راجع به‌همین قضیه‌ی انتقادی که شما می‌کردید و راجع به فیلم فارسیها نوشتید صحبت کنیم. آیا نظر شما این بوده که توضیح بدهید سینما هنری‌ست جدی؟*

ـ بله، ضمنا" روی فیلمهای دیگری هم که به ایران می‌آمد بحث می‌کردم. شروع کردم به گفتن این که فیلم فقط وسیله‌ی تفریح نیست بلکه وسیله‌ی بیانه. یک اثره، ساخته میشه، هنره. این که، شما به این شخصیتها که پشت دوربین هستند و در فیلم دیده نمی‌شوند (ولی کارشان دیده می‌شود) توجه داشته باشید.

* *مقداری از اینها را من خوانده‌ام. نقشهای دیگری هم شما در لحظه داشته‌اید. شما به‌عنوان "منتقد" داور هم انگار بوده‌اید. فکر کنم سال ۳۵ بود که اولین بار به فرانسه رفتید؟*

ـ بعد از برگشتنم ؟

* *بعد از بازگشت به ایران دعوت شدید برای جشنواره‌ی . . .*

ـ در بهار ۳۶، قبل از فستیوال کان، من از سوی ایران مامور شدم در این گردهم‌آیی شرکت کنم. قضیه پانزده روز طول کشید. سال بعدش بعنوان نماینده ناظر به فستیوال کان دعوت شدم که باز از طرف دولت ایران رفتم. ولی چون فیلمی در دست نداشتم بعنوان ناظر شرکت کردم.

* *گزارشهایی که می‌نوشتید اینجا مثلا" از فستیوال کان و از همان گردهم‌آیی، ظاهرا" بیشتر قضیه این بوده که نگاه کنید و بگویید که سینما چقدر جدی است. چقدر آدم . . .*

ـ بله. در طول مقالاتم اصلا" به این توجه داشتم که سینما امری‌ست جدی. ما نمی‌توانیم مخالفت کنیم با سینمای سرگرم کننده. چون در تمام هنرها هست منتها فیلم فقط برای این ساخته نمی‌شود که شما دو ساعت بروید و آنجا بنشینید و وقت بگذرانید و در ازایش مقداری هم پول دهید. بلکه باید جدی تلقیش کرد، بعنوان یک هنر، یک اثر هنری، بعنوان یک دانش حتی. یک علم و دانش.

* *استنباط من این است که اکثر مقالات شما در سالهای مورد بحث پیش‌از آنکه نقدی بر فیلمها باشد، ظاهرا" آموزشی به تماشاگر بوده تا "الفبا" را یاد بگیرد.*

ـ بله، وقتی به نکته‌ای در فیلم اشاره می‌رفت‌سعی می‌کردم کمی حاشیه بروم و بگویم که این، چنین است، و چون با یک جامعه و با گروهی دوستدار سینما روبرو بودم ـ که اصولا" قبلا" هیچ نوع دریافتی از سینما نداشتند ـ می‌دیدم فکر آنها از یک سینمای تجارتی می‌آید. ـ حتا فیلمهای بسیار خوبی که می‌آمد مردم نگاه می‌کردند، منتها معمولا" در آن موقع، فیلم دوستان، توجه می‌کردند به قضیه‌ی فیلم و به شخصیت و شهرت بازیگر) کسی یک "فورد" یا یک "*وایلر*" یا یک "*هیچکاک*" یا . . .نمی‌شناخت. شاید تنها (به‌اصطلاح می‌گویند البته این کلمه را من زیاد موافق نیستن ولی ناگزیر بکار می‌برم: مؤلف)

مؤلفی را که مردم می‌شناختند "چاپلین" بود. بدلیل اینکه می‌دانستند که این خودش می‌نویسد، بازی و کارگردانی می‌کند. ولی دیگران را بدرستی نمی‌شناختند. "فورد" را مثلا" نمی‌شناختند ولی فیلمهای وسترن را می‌رفتند می‌دیدند. "*جان وین*"، "*هنری فوندا*" و "*جیمز استوارت*" و غیره. ولی نمی‌دانستند که پشت سر این افراد ممکن است شخصیتی بنام "فورد"، "*والش*" و غیره باشد. از "وسترن" مثال زدم. چون مردم بیشتر می‌پسندیدند و می‌رفتند. و این بود که سبک شناسی وجود نداشت و نمی‌توانستند این شخصیتها را طبقه‌بندی کنند و سبک را بشناسند.

* *شما غیر از این که اولین ـ به اصطلاح ـ کسی بودید که در زمینه‌ی سینما قلم زدید، اولین کسی هم بودید که لزوم وجود "منتقد" را شروع کردید که اصلا" مطرح کنید.*

ـ بله. بطور کلی. البته من سعی کردم که بگویم "نقد" چیست و "ناقد" کیست، جواب بعضی حرفها که مطرح می‌شد ناقد بایستی راهنمایی هم بکند. البته این درست نیست. هیچوقت ناقد "معلم" نیست. بعد از اینکه یک سازنده از زیردست معلم یا از زیردست معلمی که خودش است، یعنی

نبوغش، درآمد تازه با ناقد روبرو می‌شود. ناقد هم هیچوقت که پشتش به سازنده و رویش به مصرف کننده نیست، بلکه پشتش به مصرف کننده و رویش به سازنده است. یعنی حمایت می‌کند از مصرف کننده. البته اینکه ناقد می‌گوید، آقا اثر شما بد است، این خودش آموزش است که به سازنده داده.

ناقد هیچوقت نباید در "ساختمان" اثر دخالت کند. ناقد باید بگردد و آن تفاوتی که بین "سطح اثر موجود و ساخته شده و "کمال" هست بیابد و بگوید. هیچوقت نباید بگوید که ــ مثلا" ــ بنظر من بهتر این بود که اینجا چنین می‌شد. برای اینکه سازنده اگر با ۵۰۰ ناقد روبرو بشود، درواقع با سلیقه‌هایی متفاوت روبرو شده، آنوقت تکلیف سازنده‌ی بدبخت چیست که باید بتواند همه‌ی اینها را راضی کند. پس بنابراین، اولا" : ناقد باید ببیند که سازنده تا چه حد در گفتن آنچه که می‌خواسته موفق شده. نه اینکه در آنچه که من می‌خواستم بگویم موفق شده یا نه؟ البته مسایلی عینی وجود دارد که خواست من است، و خواست همه است. اینها را او باید بگوید. اما در کل باید ببینیم که در بیان حرف خودش تا چه حد موفق بوده. به‌عبارت دیگر کار ناقد این است که سطح کمال اثر را بیابد. شما کمبود و نقصان در تمام آثار می‌توانید گیر بیاورید. حتی در اثر یک فیلمساز خوب. در یک شاهکار هم ممکن است کاستی وجود داشته باشد. ناقد می‌تواند شخصیت یک سازنده را بیابد بسیاری از سازندگان (به کار "فیلم" کاری ندارم، حتا در شعر و در تمام رشته‌های دیگر هنری) ممکن است که متوجه نکاتی در اثر خود نباشند. درست است که "آگاهانه" می‌گوید. ولی گاه از درون خود "ناآگاهانه" چیزی بیرون آورده و می‌گوید. هرچند سینما مثل "موسیقی" یا مثل "شعر" یا حتا "نقاشی"، همیشه خلق ــ الساعه نیست. بلکه به فن و تکنیک نزدیکتر است. ولی هیچکدام از این عوامل مانع از این نیست که این اثر "هنر" شمرده نشود. چون سازنده در مورد اثر فکر می‌کند، نور را نگاه می‌کند، بالا می‌رود، پائین می‌آید. پس بنابراین فیلم یک اثر هنری است که پایه‌اش به "معماری" می‌ماند. بین سینما و معماری شباهت عجیبی هست، هیچیک خلق‌الساعه بوجود نمی‌آیند. بلکه به فکرو طرح احتیاج دارند.

* *درواقع شما در نوشته‌ها به طرح این مسایل پرداختید.*

ــ بله ذهن مردم را نسبت به این مسایل روشن کردم. حتا من گاهی مجبور شدم وارد رشته‌های هنری دیگری شوم. ضمنا" باید بگویم که، در نوشته‌های سینمایی خودم سعی داشتم که مردم را جلب کنم. برای اینکه خود این مسئله که مردم وقتی یک مجله را باز می‌کنند ممکن است نوشته‌ی سینمایی نخوانند، مورد توجه من بود و، سعی می‌کردم که نوشته در قشرهای دیگر هم نفوذی داشته باشد. مثلا" در تماشاگران فیلم فارسی.

پس باید چیزهایی نوشته می‌شد ... ببین فکرمی‌کردم که خود مقاله فی‌نفسه برای مردم باید جالب باشد، نه مسئله‌ای که مقاله، مورد بحث قرار داده. این بود که من به "طنز" رو بردم و همان کاری که "ایرج پزشکزاد" در مسایل اجتماعی مطرح می‌کرد، من کمابیش وارد کار سینما کردم. یعنی وارد سینما نویسی کردم. باین ترتیب که شروع کردم به دست انداختن بعضی از فیلمها. مثلا" فرض بفرمائید (مقاله) نامه‌ای‌که "یعقوب لیث" نوشته برای "سازنده"ی فیلم "یعقوب لیث" فیلمی تاریخی ساخته شده بود راجع به "هارون الرشید" و یا "عروس دجله" و از این حرفها که واقعا" این فیلمها ــ اصلا" ــ قابل انتقاد و بحث نبود.

ناچار من یک روش و سبکی را انتخاب کردم، و به دست انداختن این نوع اشخاص پرداختم. فیلمی راجع به "بیژن و منیژه" ساخته بودند، (و من که گاهی وقتها طبع شعری‌ام گل می‌کند) انتقادی نوشتم در بحر تقارب. یعنی همانطوری که فردوسی شعرهایش را گفته. خب این نکات مردم را جلب می‌کرد.

بخاطر بعضیها که فیلم مورد بحث را ندیده بودند ولی می‌خواندند و می‌خندیدند. دست بدست می‌گشت. به این طریق توجه مردمی را که فیلم فارسی می‌دیدند، جلب کردم. مثلا" در مقاله‌یی راجع به فیلم "یعقوب لیث" می‌گفتیم که بابا این که خودش رویگر بوده اما اینجا چرا آهنگری می‌کند؟ از این خوشمزه‌گیها گاهی وقتها بکار می‌بردیم.

* *که دشمنیها از همینجا شروع شد؟*

ــ بله، و متاءسفانه چون قلمی هم نداشتند شروع به برانگیختن بعضی اشخاص می‌کردند، برای سد راه ایستادن و قصد زدن و ...

* *در این میان "سینه کلوب ایران" را هم انگار در همین سالها داریم.*

ــ از کارهای دیگری هم که من کردم همین سینه کلوب ایران است که در سال ۳۶ و ۳۷ تاءسیس کردم. "کانون فیلم" و ... همه بعدا" بوجود آمد.

روزهای یکشنبه جلساتی داشتیم که جمع می‌شدند و فیلمهایی را نشان می‌دادیم. از آنجا که استطاعت مالی نداشتیم فیلم از خارج بیاوریم در انبارها می‌گشتیم وفیلمهای خوبی را که نمایش داده بودند و یا بعضی وقتها روی پرده بوده، قرض می‌گرفتیم: یادم هست که یک روز صبح از خیابان "استانبول" عبور می‌کردم که دیدم سینما "پارک" هفت سامورایی را گذاشته، بنام "هفت جنگجو". من فیلم را قبلا" دیده بودم ولی تعجب کردم سینما پارک چرا آورده گذاشته "هفت جنگجو"؟ همان روز ما جلسه‌ی سینه کلوب داشتیم. پیش صاحب سینما رفتم و چون مرا می‌شناخت (صاحب سینماها اصولا" خب بعلت حرفه مرا می‌شناختند، ما هم یکدیگر را دیده بودیم.) خواهش کردم و فیلم را گرفتم بردم سینما "نیاگارا" محل جلسه‌ی صبح سینه کلوب. در جلسه‌ی نمایش به مردم گفتم یک فیلم ژاپنی خوب آورده‌ام. (سال ۳۸ یا ۳۹ بود) فیلم هم اتفاقا" بزبان ژاپنی بود و نوشته‌هایی هم وسطش چسبانده بودند. بهرحال هر صبح یکشنبه آنجا فیلم می‌گذاشتیم. حتا در سال ۳۶ موفق شدم که در انبار سینما "کریستال" فیلم "همشهری کین" را گیر بیاورم. همشهری کین را سالها بود ــ خریده بودند و گذاشته بودند در انبار خاک می‌خورد.

از مدیر سینما پرسیدم که‌شما چطور و چرا این فیلم را خریده‌اید. گفت "من این را وسط یک سلسله "پرودوکسیون" خریده‌ام. مجبور بودم بخرم." ــ چرا نمایش نمی‌دهید؟، "برای این که کار نمی‌کند و وقت برنامه ما را می‌گیرد". فیلم را گرفتم و چون نوشته وسطش نداشت و دوبله‌هم نبود، ما چیزی چاپ کردیم و دست مردم دادیم که این فیلم و موضوع و سبکش چیست "اورسون ولز" کیست. البته بگویم که مخالفان، اشخاصی را می‌فرستادند وسط سینه‌کلوب و شلوغ می‌کردند.

* *طرحی دیدم از اولین فستیوال جهانی فیلم تهران در سال ۳۸ این قضیه چه بود؟*

ــ در پائیز ۳۸ من "اولین فستیوال جهانی فیلم تهران" را برپا کردم. (قبل از فستیوال جهانی‌یی که از سال ۵۰ و ۵۱ شروع شد.) در سینما نیاگارا هیئت داورانی درست کردیم و به فیلمها جوایزی دادیم. این اولین کار مهمی است که انجام دادیم.

* *شما در مجله "هنر و سینما"، به‌اصطلاح وقتی که راهش انداختید، یک سلسله مقاله دارید راجع به اینکه صنف سینماگرها بیایند "سندیکا" درست کنند. خب آنموقع، تهیه کنندها چه‌جوری با این موضوع برخورد کردند؟*

ــ البته همه با من نظر بد نداشتند. بیشتر از همه تهیه ــ کنندگان ناراحت بودند. چون ضرر می‌دیدند. ونیز بعضی از به‌اصطلاح کارگردانان (که ما اسمشان را آنموقع گذاشته بودیم "کارچرخانان") اما افراد گروههای فنی، تکنیسین‌ها، فیلمبرداران، مونتورها، و حتی تعدادی از بازیگران روابط خوبی با من داشتند، چون می‌فهمیدند حرف من درست است. در درجه اول پیشنهاد دادم که تکنیسین‌ها دور هم جمع شوند. می‌گفتیم که شما مورد بهره‌برداری این اشخاص واقع شده‌اید. یعنی درواقع فیلم را شما می‌سازید. به بدی و خوبیش کاری ندارم. گفتم شما دور هم جمع شوید و از حقوقتان دفاع کنید، در برابر ــ مخصوصا" ــ شخص تهیه کننده، یا کارگردانی که به شما دستور می‌دهد بدون اینکه تکنیک بداند. حتی یکبار هم توانستم "ناقدین" و "سینما نویس" ها را دور هم جمع کنم. چون آنها هم کمی هرز می‌رفتند. نوشتن درباره‌ی فیلم مد شده بود. دو سه مجله، صفحه سینمایی باز کرده بودند. سعی کردم آنها را دور هم جمع کنم. ــ که بگویم بابا! این چیزها را ننویسید. هرچه بنظرتان می‌آید ننویسید. آنها از فیلمی که کار می‌کرد تعریف می‌کردند و در حقیقت عمال تهیه کنندگان بودند. دایما" به استودیوها رفت و آمد می‌کردند. یک عده "مترجم" هم پیدا شده بود که ترجمه می‌کردند. البته اگر دو سه هفته پست چیزی نمی‌آورد، معلوماتشان می‌خشکید. همیشه هم در مورد فیلم‌هایی که در جهان مطرح بود بحث

می‌کردند. من اسنادی هم در مورد ترجمه‌های باصطلاح نویسندگان آن زمان جمع‌آوری کرده‌ام. به‌هرحال من آنها را جمع کردم و صحبت کردم و نشد. مثل تمام گروه‌هایی که مدتی دور هم جمع می‌شوند، از هم پاشیده شدند.

* *واکنش این افراد درقبال دیدن فیلمی نظیر "همشهری کین" ــ مثلا" ــ چه بود؟*

نمایش "همشهری کین" هیچگونه بازتابی در مطبوعات نداشت. کسی چیزی ننوشت. همه را هم اتفاقا" دعوت کردم، آمدند و دیدند. منتها چون سالها بود که، فیلم از پرده‌های دنیا کنار رفته بود / و فقط در سینه‌کلوب‌ها به نمایش در می‌ــ آمد / بنابراین مطبوعات دنیا کمتر درموردش می‌نوشتند. بنابراین، از آنها کسی چیزی ننوشت.

* *فکر می‌کنید اقدامات شما تا چه حد موٴثر واقع شده؟*

ــ تمام اقدامات جهتی مثبت داشت. این بسیار اهمیت دارد که جوانها بسمت این هنر کشانده شدند. سینما مطرح شد و کانون فیلم‌ها و سینه‌کلوبها راه افتاد. و مجلات سینمایی باب شد. سینما مسئله شد. تا اینکه بعدها دوربین کوچک و ۸ و ۱۶ رواج یافت و همه فیلم درست کردند. مدارس سینمایی هم که خودتان فارغ‌التحصیل یکی از آنهائیدــ تاٴسیس شد. این افتخارات را من همیشه برای خودم می‌بینم که گوشه‌یی قدم برداشتم که بتوانم این هنر و این وسیله‌ی بیانی را در وطنم بعنوان یک مسئله بسیار جدی مطرح کنم، که مورد توجه واقع گردد.

* *آقای گاوسی! قبل از ادامه بحث و با توجه به اشاره شما به رواج سینما در سالیان اخیر، مایلم نظرتان را در زمینه‌ی این نوع سینما بدانم؟*

ــ من در دست بعضی از این جوانها که دوربین بود، واقعا" چیزهای بسیار درخشان، فکرهای بسیار عالی دیده‌ام که در صحنه‌های جهانی، در ملاقاتها و گردهم‌آیی‌های بین المللی واقعا" درخشیده‌اند. مثلا" ما آدمی به‌اسم "فاروقی" داشتیم که یک فیلم خوب ساخت ــ که اسمش نمی‌دانم مثل اینکه "طلوع سپیده" است، و جایزه هم برده ــ و بعد متاٴسفانه فیلم‌های بسیار بدی ساخت.

* برگردیم سر حرفمان، و برخورد شما با تهیه کننده‌ها بعنوان فیلمساز...

ــ وقتیکه من دو فیلم‌برای "بازار" ساختم ــ باصطلاح فیلم‌های قصه‌یی ــ عده‌ای گفتند که، "آقا! شما که آنهمه ایراد می‌گرفتید فیلم‌تان همین بود؟" جواب دادم که فیلم یک آدم ممکن است به‌گونه‌های مختلفی باشد. مثلا"، وقتی من می‌نویسم، تنهایم. وقتی فیلم می‌سازم بایستی "هنرپیشه" با من کار کند، تکنیسین کار کند و ... یک مقدار ضعف‌های آنها هم هست که وارد "کار" می‌شود. بعلاوه، من از فیلم خودم ببینید که صد درصد رضایت دارم یا نه. تفاوت من با دیگران امکان دارد این باشد که آنها آثار خود را در حد یک شاهکار جهانی می‌دانند، و بدون محابا به جشنواره‌های بین المللی می‌برند. ــ خیلی پیش‌آمده و ما دیده‌ایم.

* *نظیر شب‌نشینی در جهنم مثلا"؟*

ــ مثلا" همین فیلم و "طلسم شکسته"، و فیلم‌های دیگری که می‌فرستادند و رد شد. اما من می‌گفتم که، آقا! فیلم من دارای این معایب است اما، تا آنجا که می‌توانم به اصل و به‌نفس سینما و اصالت سینما نزدیک می‌شوم. مثلا" "۱۷ روز به *اعدام*" را درنظر بگیرید. در این فیلم معایب ممکن است خیلی زیاد باشد ولی، فیلم "دکوپاژ" دارد. در فیلم "دوربین" بعنوان شخصیت درام وارد صحنه می‌شود. ــ نه‌بعنوان تصویرگر.

* *معنای حرف شما آیا این نیست که قبل از شما کسی در این سینما "دکوپاژ" نمی‌کرد و اینکه، شما اولین کسی بودید که دکوپاژ را وارد کرده‌اید؟*

ــ دکوپاژ را بله، من وارد کردم. ــ و کارهای قبلا" حساب شده را. حتی چیزی که فیلمبردار مرا در آن موقع شگفت زده کرده بود این بود که، من پلان‌ها را قبلا" روی کاغذ حساب می‌کردم. از لحاظ زاویه معین، دره‌بین معین و حرکات معین. بعد می‌گذاشتم جلوش که می‌گفت به‌این شکل کار من چقدر آسان می‌شود! یعنی درواقع جنبه مهندسی سینما را وارد استودیوها کردم.

"۱۷ روز به اعدام" را که ساختم یکی از آقایان به من اعتراض کرد که "به‌عکس اینکه شما ــ یا طرفدارانتان ــ ادعا می‌کنید، این نخستین فیلم پلیسی *ایران* نیست. فیلم پلیسی ایرانی را من قبلا" ــ دو سال پیش ــ ساخته‌ام". من ــ البته ــ نه به‌قصد طنز ولی، به‌عنوان یک واقعیت پاسخ دادم که، "شما *اولین فیلم "با پلیس" را ساختید*، نه *فیلم پلیسی. فیلم با پلیس* آنست که درش پلیس دیده می‌شود *اما*، *فیلم پلیسی* آنست که ممکنه پلیس دیده نشود ولی، *فضا* و آتمسفر پلیسی‌ست، و شما شک دارید که *قاتل کدام است*؟ یعنی یک "جو" درامی در داخل فیلم بوجود بیاورید. "جو" درامی‌ی *باصطلاح از دید پلیسی*".

* *منظورتان این است که، دوربین در فیلم‌هایتان نقشی درامی به‌عهده دارد؟*

ــ بله و بویژه در فیلم "۱۷ ..." دوربین به‌عنوان یک شخصیت درام وارد صحنه شد و از آن کار کشیدم. خب، این چیزها را نمی‌دیدند و می‌گفتند: آقا شما هم که با همان هنرپیشه‌یی که در فلان فیلمفارسی بود کار می‌کنید. می‌گفتم: این آدم گناه ندارد. "دسیکا" ــ شخصیتی به این بزرگی هم در ۱۰ فیلم بی‌ارزش بازی کرده. باید دید تا چه حد می‌شود ازش کار کشید. چقدر استعداد دارد و چه‌جور می‌تواند کارا باشد. اگر "چاپلین" از قابلیت‌های "براندو" و "سوفیا لورن" سود می‌برد دلیل کوچکی "چاپلین" نیست. اینها هم بالاخره دو آدمند. ــ که چاپلین خیلی هم خوب از ایشان بازی می‌کشد. من هم سعی کرده‌ام این نوع کارها را به تبعیت و پیروی از این مردان بزرگ انجام دهم. به این ترتیب مقداری هوچیگری آغاز شد که من هم پاسخ دادم. البته در عین حال سعی کردم که خواسته‌های مردم را بطور موجهی در آنجا (فیلم‌ها) بگذارم. نه بطور ناموجه. مثالی می‌زنم: در "کسوف" (آنتونیونی) خانم "مونیکا ویتی" می‌رقصد. نرقصیدن هیچ از ارزش وی کم نکرده‌و، رقصیدن هم به ارزش او اضافه نکرده و نمی‌کند. این فی‌نفسه نمی‌تواند عیبی بشمار آید. همیشه می‌گفتم: آقا! قهرمان شما اگر آواز می‌خواند بخواند، خب فیلم "موزیکال" هم در دنیا هست. اما آخر درست‌وبجا بخواند. اولا"، دختری را که (این را همان موقع نوشتم) از خانه بیرون کرده‌اند، به چه دلیل می‌خواند. اصلا" آدم اگر خواننده‌ی واقعی هم‌باشدــ بقول معروف ــ در آن لحظه خواندنش نمیاد. این شخص باید در فیلم آواز بخواند؟ بسیار خب بخواند. ولی این می‌نشیند آواز می‌خواند، راه می‌رود آواز می‌خواند، بالا می رود آواز می‌خواند و ..."

* *بر سر فیلم "ماجرای زندگی" چرا با تهیه کننده‌ها درگیری پیدا کردید؟*

ــ مخالفین من دور مورد متنفذی جمع شده بودند. این شخص مقامی در وزارت کشور وقت داشت. پایش را کرده بود در یک کفش که فلانی ــ من ــ نباید این فیلم را بسازد، چون اگر هم ساخت جلوی آن را خواهیم گرفت. از این گذشته من به اصولی پایبند بودم. مثلا" روزی خواستم "راش"های فیلم "ماجرای زندگی" را ببینم، دیدم در اتاق مونتاژ قفله. نزد مدیر استودیو رفته، گفتم آقا در چرا قفله، کلید را بدهید، گفت شما بایستی قبلا" درخواست بکنید تا روز معینی بتوانید راش‌ها را ببینید. در آن لحظه، دو سه نفر دیگر هم که در همان استودیو فیلم می‌ساختند، آخر من که نمی‌توانم پیش‌بینی کنم. یک روز ممکنه سر کار دوربین باشم، هوا خوب باشد ــ زمستان بود، اتفاقا" ــ ولی امروز چون قرار بوده برویم بیرون کار بکنیم، منتها باران است، نه اینکه برف و باران مانع باشد، چون باران می‌آید و این پیش‌بینی نشده بوده، لذا آمده‌ام راش ها را ببینم که وقتم را بی‌مورد از دست نداده باشم. این به‌نفع شماست که تهیه کننده هستید. قبول نکرد، بگو مگو کردیم، گفتم من در این شرایط نمی‌توانم کار کنم، بعد در استودیو را به‌هم زده و آمدم بیرون. بعد آنها برایم اظهار نامه فرستادند و اینکه شما از این ببعد سمتی ندارید. البته کار به وکیل و ... کشید و من محکومشان کردم. البته من خواهان این شدم که به فیلم‌های گرفته شده کار نداشته باشند، ولی متاسفانه اینطور نشد چون هیچ ضابطه‌یی در دادگستری وجود نداشت. البته من جریان را بعدا" به اطلاع مقامات عالی رساندم و مقام مورد اشاره را از پستش برداشتم و بعد هم سعی کردم در دادگستری یک "کارشناس سینمایی" درست کنم که اتفاقا" خود من انتخاب شدم، و هنوز هم ــ در حال حاضر ــ کارشناس

رسمی هستم. (چون قضات ممکن است از یک موضوع اطلاع نداشته باشند در نتیجه به کارشناس ارجاع می‌کنند).

پلان‌هایی را که من گرفته بودم بعدها در فیلم گذاشتند. نوشته‌های موجود شاهد است که گفتند و نوشتند که این فیلم عجیبی‌ست، بعضی قسمت‌هایش خیلی بیهوده‌است، و بعضی قسمتهایش باقیمانده‌ی از فکری است.

* روی " *فیلم‌نامه*"ی *اثر*، *شخصا*" *کار کردید*؟

ــ بله، فیلم‌نامه‌اولیه‌یی که آنها به‌من داده بودند واقعا" بی‌ربط بود. همه‌چیز خلاصه می‌شد در آواز خوانی. خوب بخاطر دارم در جایی ازفیلم، آدم اصلی در کارخانه‌یی کار می‌کرد و به کارگرها هم آواز یاد می‌داد. چون صدا را بعد می‌گرفتند، من توی دیالوگ نوشته بودم که، صاحب کارخانه به جوان می‌گوید شنیده‌ام به کارگرها سواد یاد می‌دهی. (بجای شنیده‌ام که به کارگرها آواز خواندن یاد می‌دهی!) بعضی مواقع صاحب استودیوی " *دیانا فیلم*" ــ مرحوم *خاچاطوریان* ــ در حضور و در غیاب من راش‌ها را می‌دید منتها چون بی‌صدا بود، نمی‌فهمید چی گفته می‌شود. فکر می‌کردم شاید تا موقعی که فیلم آماده شود و مونتاژاولیه‌اش را تصویر بکنیم، بتوانم به وی نقطه نظرهایم را بقبولانم.

* *فیلم‌نامه اولیه را چه‌کسی* نوشته بود؟

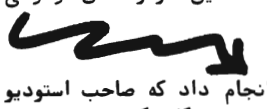
ــ آقای زاهدی (که باجناق آقای "*خالدی*" ــ موسیقیدان فعلی ــ بود و بعدها خودکشی کرد) نوشته بود: سه جوان درآغاز از دانشگاه بیرون می‌آیند و هرکدامشان چیزی می‌شوند. من گفتم آخر این سه تا که چیزی می‌شوند، باید عواملی پیدا کنیم که اینها را به آن سمت سرنوشتشان ــ باصطلاح ــ سوق می‌دهد. اولا" من دانشگاهش را زدم. سه جوان از کافه‌یی بیرون می‌آیند ــ و ما یک‌یک این سه را بررسی می‌کنیم که هرکدامشان چه می‌شوند. متاسفانه نشد، فیلم خوبی می‌شد ــ اگر می‌گذاشتند به آن روال پیش می‌رفتم.

* *در فاصله سالهای ۳۲ تا ۳۶ فعالیت‌های شما متوقف می‌شود. چرا*؟

اواخر ۳۲ دعوت شدم به آبادان تا فیلمی بنام " دزد بندر " بسازم. داستان فیلم را از قصه‌ی معروف "*گازبا*" گرفته بودند، (که بارها به فیلم درآمده) که داستانش در "الجزیره " می‌گذرد. رفتم به آبادان. متاسفانه پدرم حین ــ الفوت بود و نتوانستم بمانم. بعدها فیلم را براساس دکوپاژ من به پایان رساندند. ولی خب دکوپاژ نظارت می‌خواهد و درآن موقع فیلمی بود که یک خرده سر و صدا هم کرد و داستانش در آبادان می‌گذشت. در محیط بندر. در فیلمنامه دست برده بودم. البته تحت الهام مرد بزرگی بنام "*رنوار*" و فیلم "*رودخانه*"اش. دراثر حادثه‌یی پایم شکست و چند ماهی در مریض‌خانه بودم. بعد که آمدم بیرون، هنوز چوب زیر بغلم بود که " ۱۷ روز به *اعدام*" را جلوی دوربین بردم ــ که فیلمی بود که‌کمابیش از آن راضی بودم، منتها با تهیه‌کننده‌ی آن هم درگیری پیدا کردم. برای اینکه قرار ما این بود که رقصی در فیلم نگذارند و یا اگر می‌گذارند به‌من بگویم جا باز کنند. به‌دلیلی، به بهانه‌ای رقص در فیلم باشد. ولی بعد که فیلم آماده شد، از رقص‌های آماده‌ی موجود در آرشیوشان برداشته و چسباندند. منتها دوندگی کردم و قرار شد که سینمایی رقص‌ها را بگذارد و سینمایی رقص را نگذارد. تهیه‌کننده مرا خواست و گفت آقا مردم می‌گویند آنجا چرا آنجوری است و اینجا اینجور. ما آن‌یکی را هم می‌خواهیم رقص بگذاریم. زور من به‌کسی نمی‌رسید. فقط می‌توانستم طی یک "آگهی" در روزنامه‌ها اعلام کنم که اینها را من اضافه نکرده‌ام و از چشم من نبینید.

* *دقیقا" چه‌کسی رقص‌ها را به فیلم اضافه کرد، نسیمیان یا کردوانی؟ یا . . .*

ــ این کار را آقای کردوانی

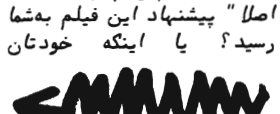


انجام داد که صاحب استودیو بود. وی گفت که مردم به دیدن رقص در فیلم‌ها عادت کرده‌اند و باید ببینند. و گذاشت. خانمی بی‌دلیل می‌رقصید و بعد هم نمی‌رقصید.

* *با نسیمیان چگونه به توافق رسیدید که فیلم را بسازید*؟

ــ وی کارمند استودیوی "*قصر طلایی*" بود که مامور شده بود "مدیر تهیه"ی من باشد . . . و نقشی نداشت.

* *خب، پس چگونه شد که اصلا" پیشنهاد این فیلم به‌شما رسید؟ یا اینکه خودتان*



تهیه‌کننده *پیدا* کردید؟

ــ ساختن این فیلم به‌من پیشنهاد شد، در این زمان کمابیش اسم من سر زبانها افتاده بود. حتی آقای کردوانی به‌من گفت " روزی که من شما را دعوت کردم همه تلفن کردند و گله که، دوست عزیز مگر قرار نبود که ما به این اشخاص مراجعه نکنیم. آنها ما را آدم حساب نمی‌کنند. به ما می‌گویند دلال و . . . " در روزهای اول هم واقعا" تمام اختیارات را به من داد ولی کم کم که فیلم ساخته می‌شد . . . بهرحال، اولین بار که فیلم را دید، خیلی هم خوشش‌آمد. روی این فیلم خیلی زحمت کشیده بودم. چند سال پیش در آن فستیوال گذاشتند، پس از انقلاب ــ در بهار سال جاری ــ هم این فیلم را در سینما، "*همای*" نشان دادند.

* *فیلم‌نامه را چه‌کسی* نوشته بود؟

ــ برادر آقای "کردوانی"، از یک رمان آمریکایی اقتباس کرده بود. من سعی کردم در آن دست ببرم. اساس قضیه بر یک اشتباه قضایی بود. داستان این بود که جنایتی اتفاق می‌افتد. شخص بیماری تحت تاءثیر بعضی تلقینات باصطلاح شهوانی و جنسی خود دست به جنایتی می‌زند. کسی "قاتل " را نمی‌شناسد. همه به شوهر آن خانم مشکوکند. چون همسایه‌ها همه گواهی می‌دهند که اینها سازش نداشتند و اغلب بینشان دعوا بوده و . . . شوهر این خانم هم دلیلی داشت که در این ساعت دقیقا" چه جاهایی بوده. عقربه متوقف شده‌ی ساعت نشان می‌داد که، در ساعتی جنایت رخ داده. از طرف بازپرس، شهود دعوت شده،و همگی به‌قتل می‌رسند. این مسایل نو بود. شوهر این زن محکوم به اعدام می‌شود. شانزده هفده روز به موعد مقرر مانده و . . . در صبح روز هفدهم قاتل را پیدا می‌کنند. من کمی خواستم عواملی هیجان انگیز بگذارم : ماشینی که می‌آید یکبار پنچر می‌شود، یکبار جلویش گله گوسفندی از این سوی جاده به آن سو می‌رود، از این نوع هیجانها تولید کردم. کار دیگری که کردم این بود که عامل آن جنایتهایی که در فیلم رخ می‌داد را تماشاگر نمی‌دید اما پایش را می‌دید، دستش را می‌دید. طوری زاویه را گرفته بودم که مجددا" این صحنه‌ها را در حینی که اقرار می‌کرد، نشان می‌دادیم. البته این‌بار درست زیر همان زاویه ولی زاویه‌ی باز که تماشاگر کاملا" همه رامی‌دید. "*فلاش بک*" زیاد بکار برده بودم در ضمن، چون شخصی که اقرار می‌کرد بیمار بود، من زوایا را یک‌خورده کج و معوج گرفتم . . .

* *که همه‌ی این تمهیدات در سینمای ما نو بود*؟ !

ــ نو بود البته، در قسمت اول دروبین اوبژکتیو بود. دوربین را راست گذاشتم، ولی دوم که باز همان صحنه‌ها را نشان می‌دادم با زاویه بازتر که قاتل را دیگر می‌دیدید. اما این‌بار کمی کج و کوله، کمی دفرمه و . . . بله این کارها نو بود، ولی خب عده‌ای نوشتند که آقا مگر دوربینتون کج بود که کج گرفتین؟

* *طرح فیلم‌نامه دراصل* به همین شکل بود؟

ــ آن فیلم نامه را خودم باصطلاح مجدداز تنظیمش کردم، و دکوپاژ و خلاصه همه‌چیز.

* *بعد خانه کنار دریا را داریم که* . . .

ــ نه قبل از آن یک فیلم دیگر هم در این میان وجود دارد.

* " *وقتی که آفتاب غروب می‌کند* "؟

ــ بله و برای کسی قرار بود بسازم که متاسفانه افسر ارتش بود و نتوانست بودجه‌ی این فیلم را وسط کار تامین کند. درگیری در اداره خودش پیدا کرد. قرار بود سال بعدش برویم تمامش کنیم. آن موقع هم لابراتوار رنگی در ایران نداشتیم. این اولین فیلم رنگی من بود.

* *من سر این فیلم دیدم* نوشته . . . " محصول مجله‌ی هنر و سینما " . . .

ــ مجله نه، " سازمان هنر و سینما" که، مجله‌ی " هنر و *سینما*" هم جزو همان سازمان هنر و سینما بود که . . .

* *که شما جزو سازمان* ــ دهندگانش بودید؟

ــ بله من و برادرم شریک بودیم ابتدا مجله‌ی هنر و سینما درآمد، بعد سازمان هنر و سینما شکل گرفت. راستی می‌دانید فیلمبردار " وقتی آفتاب غروب می‌کند " چه کسی بود ؟ " *ساسان ویسی*".

* *برای هیچیک از فیلم‌هایتان فیلم‌نامه‌ی مستقل از پیش نوشته شده و آماده‌یی داشته‌اید*؟

ــ فیلم‌نامه‌ی "*خانه‌ی کنار دریا*" را من سالها بود آماده

کرده بودم. بله سالها بود به‌اصطلاح برداشتشو نوشته بودم، فقط مانده بود که بصورت یک فیلمنامه‌ی درست درش بیارم. البته در آن هم من می‌خواستم حرفهایی بزنم.

* *یعنی این اولین فیلم شما بود که خودتان فیلمنامه‌اش را ارائه کردید؟*

ــ بله اولین فیلمی است که می‌توانم بگویم که، مقداری مثل سینمای " موءلف " بود (!)

* *و تهیه کننده قبول کرد؟*

ــ تهیه‌کننده‌اش خودم بودم ولی، دوتا آقا بالاسر بنامهای پخش کننده و مدیران سینما و دیگری " مردم" ــ داشتم. چون به این مردم توسط سینمای فارسی بهرحال مقداری جهت داده شده بود. ناچار ما سعی می‌کردیم بعضی از خواست‌های مردم را بگذاریم. البته بصورتی موجه. ولی خب، همان دشمنها می‌گفتند آقا شما که ایراد می‌گرفتید چرا اینها را گذاشته‌اید؟ می‌گفتیم آقا شما ببینید آن ایراداتی که می‌گرفتم چه بود. نمی گویم چرا این را گذاشته‌اید، می‌گویم چرا نابجا گذاشتید. و چرا بیهوده. من اما، در "خانه‌ی کنار دریا" کوشیدم " فضای عاطفی " بوجود بیاورم. مخصوصا" در قسمت اولش. در یک زمستان سخت و طوفانی در کنار دریای خزر می‌گذرد. سعی کردیم که آن فضا، و جو طبیعی محل را در بیاورم. به این جهت من این قسمت را خیلی دوست دارم. چون طبیعت در اینجا نقش نمایانی دارد، همه هم که دیدند، گفتند. صحنه‌یی هم در کویت می‌گذرد. ما کویت را در اینجا ساختیم. خیابانهای کویت را من جدا دادم یک‌نفر رفت گرفت. ولی آن‌چنان بهم چسباندیم در بندر خرمشهر و در یک دکور که همه خیال کردند که همانجاست. یا حتا مثلا" ما در بندر انزلی وقتی فیلمبرداری می‌کردیم ابر و زمستان بود. اکثر مردم لباس تیره تنشان است. فیلم سیاه و سفید بـــود. ما هم کمی "کنتراست" را بیشتر کرده بودیم. فضای صوری غم‌انگیز بود. بهرحال بایستی بازی و موضوع هم آنچنان غم‌انگیز باشد که با این جور دربیاید. نتجیتا" شما فضای عاطفی شدیدی در اوایل فیلم می‌بینید . و این هست، احساس می‌شود. حتا در نمایش اول بار یکی از دوستانم گفت که، من اصلا" ناگهان احساس رطوبت کردم. رطوبت. بله. این کار را ما کردیم، البته عشقی در این فیلم مطرح بود.

آدمها را سعی کردم که اولا" به بازی خوب وادارم. واکنش‌ها را نشان بدهم. حتا مثلا" در نماهای درشت. من به‌بازیگر می‌گفتم راجع به این موضوع خاص فکر کن. حس تو در چشمانت نمایان می‌شود. برای همین پلان‌های درشت اکثرا" می‌بینیم که زنده است. کار دیگری هم که کردم (و بعضی از فیلمسازان هم کردند و البته تتبع من نیست، بیخودی نباید گفت) و آن این است که واکنش گوینده را جستجو نکردم. واکنش شنونده را جستجو کردم. در عین حال مونتاژ من به این شکل بود که گوینده می‌خواست جمله‌یی بگوید، سر جمله را که شروع می‌کرد من قطع می‌کردم می‌رفتم روی شنونده و واکنش حرف گوینده را روی صورت "او" جستجو می‌کردم. و این کاری است خب کار قشنگی‌ست. خیلی از فیلمسازها اینکار را می‌کنند. می‌دانم که "برسون" (مخصوصا") زیاد این کار را می‌کند. جستجو در واکنش مخاطب را دوست دارم. می‌دانید، رهبری این نوع بازی کار خیلی مشکلی است. شما بایستی به بازیگر بگویید که من همینطوری حرف دارم می‌زنم، تو این واکنش‌ها را نشان بده.

* *شما یک قضیه‌ی خیلی مفصل درگیری با فرخ غفاری دارید که راستی غفاری در آن‌موقع چه واکنشی نسبت به فیلمهای شما نشان می‌داد؟*

ــ با آقای غفاری من در زمان تحصیل در پاریس آشنا شدم. من می‌دانستم که ایشان یک علاقمند به سینماست. بعدها هم مدتی در "*سینماتک پاریس*" با "*هانری لانگوا*" کار می‌کرد و بعد که آمد ایران، خوب من چون قبلا" ایشان‌را می‌شناختم با هم دوست شدیم. روزی ناگهان در مجله‌ی "صدف" شماره‌ی ۲ به مقاله‌ای برخوردم که با امضای مستعار "*ی. فارغ*" نوشته شده بود و در آن راجع به سینمای فارسی بحث شده بود و از جمله در متن نوشته به من تاخته شده بود.

* *ببخشید به شما به‌عنوان منتقد تاخته شده بود؟*

ــ نخیر، به‌عنوان "سازنده"ی "۱۷ روز به اعدام". ــ و بطور کلی منتقد ــ حس کردم مقاله طوری نوشته شده که به‌من برسد. من حتی ستایش برای "۱۷ روز به اعدام" از ایشان شنیده بودم که، "فلانی بعضی کارهای "هیچکاکی" دیدم کرده‌ای" و ... من ابتدا نفهمیدم مقاله را کی نوشته اما، فهمیدم کسی که آنرا نوشته، کم و بیش از سینما آگاهی داشته، مصمم شدم درصدد جستجو و شناخت این نویسنده برآیم. وقتی به‌من گفتند که "غفاری" نوشته، (با توجه به امضای "ی. فارغ" که در هم ریخته‌ی " غفاری " است.) تلفن زدم به این آدم ــ که شما چنین کاری کردید. در گفتارتان آن روز که باهم ناهار می‌خوردیم یک حرف دیگری زدید، ولی چیز دیگری نوشتید. بعدا" ایشان چون دید که پرده افتاده و پشتش نمایان شده، شروع کرد به توجیه ... و اینکه راستی می‌خواستم راجع به اون نوشته با هم صحبت بکنیم. گفتم اما مثل اینکه دیگر صحبتی باهم نـداریم ..... تا اینکه فیلم " جنوب شهر"

ایشان به‌نمایش درآمد و من " جنوب شهر " را دراز کردم ــ بقول معروف ــ نه روی کینه و بدجنسی. ببینید یک چیزی هست که آدم می‌تواند جوابش را بدهد. مثلا" شما بد یک منقد یا منتقد یا درســـت‌تـر از همـــه " ناقد" بنظر من ــ نمی‌توانید بگویید که آقا شکا چرا راجع به این فیلم ننوشتید؟ می‌گوید آقا من ننوشتم، بدی را هم خوب و خوبی را هم بد جلوه ندادم. می‌توانستم دست‌کم درباره‌ی فیلم او ــ که هزار عیب داشت ــ سکوت کنم. ولی، سکوت نکردم و معایب فیلم را آنچنان که باید باز کردم. گفتم که این آدم بگذار طعم عمل زشت خود را به‌چشد. خوب، تو اگر از فیلم من انتقادی داری شفاها" هم بگو، بعد هم در نوشته امضاء بگذار. مقاله‌ات فحش‌گونه بطور کلی. تو که به‌من می‌گویی بعضی صحنه‌هایت هیچکاکی بود ولی می‌نویسی که اینهمه اکسپرسیونیسم بی‌معنی یعنی چه ؟ خوب این چه معنی دارد؟ چرا بی‌معنی؟ از من بپرس، تا من بگویم آقا این آدم بیماری است. اگر من اکسپرسیونیستی در آنجا بکار بردم، نور تاریک روشن و آن صحنه‌ی کج بخاطر این است که یک آدم ... " اورتمان " حرف می‌زند. از دید اوست. تو لااقل این را باید فهمیده باشی. لااقل هزار فیلم اینجوری دیده‌ای. خلاصه ایشان با کار زشتش مرا علیه خود برانگیخت. البته شاید امروز که سالها گذشته من بگویم که تاختن من به غفاری یک‌نوع ضعف بود. نباید بگویم که غفاری مستحق چنین کاری نبوده ولی ای‌کاش من بزرگواری می‌کردم و در سکوت می‌گذراندم.

* *بعد از این همه سال حالا فکر می‌کنید انتقادات شما نسبت به‌فیلم ایشان درست بوده؟*

ــ می‌دانید، من عیب بیخودی از فیلمش پیدا نکردم. واقعا" این عیب‌ها درش بود. این آدم را اولا" من انتظار نداشتم که دوروئی نشان بدهد. بعدها به‌خودش هم گفتم. خودش هم اظهار تنبه کرد که کار من زشت بود و حتی از آن تلفنی که من کردم همیشه ستایش می‌کرد.

* *فکر می‌کنید پس چرا وی آن مقاله را نوشت؟*

ــ من خود درصدد پیدا کردن علتش برآمدم. ایشان سال ۱۳۲۹ وقتی که من فرنگ بودم به ایران آمده بوده و انگار همه می‌گفتند. آقای غفاری، غفاری، غفاری. در سال ۳۲ من آمدم و ایشان وقتی دوباره در ۳۵/ ۳۶ به ایران بازگشت، دیگر صحبت غفاری، غفاری نبود. صحبت کسان دیگری بود. این مسئله برای او گران آمد. این واقعیت است که ایشان تحصیلات سینمایی اصلا" ندارد (من شنیده‌ام که غفاری گفته من شاگرد ایدک بودم. درحالیکه واقعا" نبوده. چرا دروغ بگویم؟ دو سه جا هم از تحصیل سینما بدگویی کرده‌بود) نزد خودش مطالعاتی کرده و آدمی است با فرهنگ، با مطالعه و زبان فرانسه را خیلی خوب می‌داند. بهمین جهت باز دلش می‌خواست که صحبت از او باشد. ولی خب، آدمی آمده بود که مدارک خیلی محکم و معتبری راجع به سینما داشت. خب این نکته اسباب ناراحتی وی را فراهم کرد. نتوانست خود را کنترل کند.

* *یعنی یک حسادت حرفه‌یی...*

ــ بله، حسادت حرفه‌یی بوده. ببینید، بنده همیشه از آقای "*کیمیاوی*" ستایش کرده‌ام. این واقعیتی است. از من همیشه پرسیده‌اند بهترین فیلمسازان ایران چه‌کسانی‌اند؟ گفته‌ام" *شهید ثالث* " و " *کیمیاوی*"، و هیچ نوع

حسادت حرفه‌یی هم به ایشان نداشته‌ام. هردومان در دو جهت متفاوت به سینما خدمت کرده‌ایم. مثلا "کیمیاوی با فیلم "پ مثل پلیکان" یا "باغ سنگی" ــ که بهترین فیلم (و در حاشیه بگویم از "اوکی‌مستر" بدم آمد) او است. من نیز بشکلی. همینطور "شهید ثالث" که آدمی است که با دوربین جامعه‌اش را نگاه می‌کند و خیلی قشنگ هم. فرق یک ناقد با یک فیلمساز اینجا معلوم می‌شود که من می‌گویم: آقا! من چیزهایی که آقای "شهید ثالث" ــ در فیلمش ــ گفته، اگر من بخواهم بگویم با این سبک و روش نمی‌گویم. با سبک و روش دیگری می‌گویم. اما در عین حال منکر ارزش کارش که نمی‌توانم بشوم. بنده ممکن است آن چیزی که آقای "شهید ثالث" در فیلم‌هایش گفته و با آن زبان نگویم "با پلان طولانی نگویم" اما منکر این نمی‌توانم بشوم که پلان طولانی نباید باشد. چون ما فیلمسازان درخشانی را می‌شناسیم که پلان طولانی بکار برده و دلیلی برای دفاع از آن‌هم دارند. نه اینکه حوصله جابجا کردن دوربین را نداشته باشند. یا اینکه بخواهند از شر تطبیق دو پلان بگریزند. من همیشه این دو کارگردان ایرانی را ستایش کرده‌ام. بنظر من توی روال خودشان بهترین فیلمسازان ما هستند و بودند. و خوشبختانه بتازگی یکی از فیلمهای "شهید ثالث" در فستیوال شیکاگو یا سانفرانسیسکو هم جایزه برده.

* همینکه راجع به خانم "لوته آیزنر" ساخته؟

ــ نمی‌دانم، راجع به او ساخته؟

* اینطور شنیده‌ام.

ــ اتفاقا" اسم "لوته آیزنر" آمد. می‌دانید که آمد به ایران و پنج روز ماند و مهماندارش من بودم. این نویسنده از دوستان "غفاری" و من است، شاید کتابهایی که راجع به "اکسپرسیونیزم آلمان" نوشته بی‌نظیر باشد. کتاب اخیرش راجع به "فریتز لانگ" فوق‌العاده است و راجع "مورناتو" هم. اصلا" راجع به فیلمسازان آلمانی هرچه نوشته شاید بی‌نظیر باشد.

* برگردیم به قضیه‌ی غفاری...

ــ بله، آقای غفاری قبل از اینکه پای دوربین "جنوب شهر" بایستد ــ و قبل ازآن‌که پای دوربین فیلمهای تبلیغاتی‌یی که باکمک "مجید محسنی" و "آلکس آقابابیان" (؟) ساخت ــ بایستد، حتا صدای نفس کشیدن دوربین را در اروپا نشنیده بود فقط فیلم دیده بود. بنابراین تسلط چندانی بر دوربین نداشت. "شناخت دوربین"اش خیلی ضعیف بود، و این در فیلمهایش پیداست. فیلم دومش که رسوایی‌ی خاصی بود: "عروس کدومه؟"

این فیلم برای یک "فیلمولوگ" خیلی جالبه. در این فیلم، "غفاری" یک "کارگردان تحصیل‌کرده را دست انداخته ــ آدم عجیب و غریبی که یک عدد "ویزور" بر گردنش آویزان کرده و ... ــ آن فیلم ساخته شده که اصلا" یک کارگردان تحصیل‌کرده‌یی را که ما نمی‌دانیم کیست دست انداخته باشد. بعدها خودش خیلی اظهار ندامت کرد که آنرا ساخته ولی، برای توجیه موضوع گفت: "رنوار هم فیلمهای بد ساخته." من در مطبوعات پاسخ دادم که "یک فیلم بد رنوار، یک فیلم بد رنوار است." و البته او اشاره نکرده بود که، کدام فیلم رنوار؟!)

* درمورد "جنوب شهر" که نوشتید چه اتفاقی افتاد؟

ــ حرف اساسی من در نقد "جنوب شهر" این بود که هیچ تفاوتی بین این فیلم و فیلم‌های دیگر فارسی مشابه ــ که در آنها، به‌اصطلاح، خواسته‌اند "جاهل" را نشان بدهند ــ وجود ندارد. البته معایب فیلم "سوم" را من شفاهی در گوشش گفتم. ننوشتم.

* واکنش غفاری سر نقد "جنوب شهر" چه بود؟

ــ ناگهان سکوت کرد و دیگر هرگز جواب مرا نداد.

* با توضیحاتی که در مورد دست اندرکاران آن زمان دادید حالا می‌شود کم و بیش شکل روابط را حدس زد با... به‌اصطلاح پدر سینمای ایران، که شما در صحبتی گفتید، نه! پدر واقعا" نیست. فقط دوربین را برداشته و اینجا آورده.

ــ کوشش من همیشه این بوده که "انتقاد" و "بدگویی" از یک فیلم تبدیل به دشمنی و کینه‌ی خصوصی نشود. ولی متاءسفانه آنها بعلت اینکه بتی که ازشان ساخته شده بود خراب می‌شد، و یا احتمالا" ضرر مالی نصیبشان می‌شد، دشمنی می‌کردند. حتی در سال ۳۷ ــ در زمان "تیمور بختیار" ــ آقایان فیلمساز مرا کرفتار ساواک کردند. ساواک احضارم کرد، رفتم. پس از اینکه حرفهایی عنوان شد مبنی بر اینکه شما در پاریس با رژیم مخالفت می‌ورزیدید، رئیس اجرائیات (که فوت کرده) کاغذی جلویم گذاشت و گفت: "بنویس دیگر از فیلم فارسی انتقاد نمی‌کنم." گفتم: "این موضوع چه ارتباطی به مسایل سیاسی دارد؟" جواب داد که: "امروز انتقاد فیلم و فردا "انتقاد" چیز دیگر." گفتم: "هروقت به انتقاد چیز دیگری رسید، من این کاغذ را امضا می‌کنم. این حرفه‌ی من است و به‌شما ارتباطی ندارد." دیدیدند از عهده‌ی من بر نمی‌آیند اصرار نکردند و فقط تذکر دادند. بعدها هم بدفعات احضارم کردند و سین و جیم و ... حتی در تابستان همان سال یک شب مرا در محلی نزدیک چهار راه ایرانشهر نگاه داشتند. البته این بار هم به تحریک عوامل دست اندر در حرفه‌ی سینمای آن روز. اتفاقا" نخستین مقاله‌یی که بعد از آن شب نوشتم، همان "منیژه و بیژن" بود که خیلی تند هم نوشتم. تقریبا" دو سه هفته قبل از آن موضوع بود که انتقادهای تئاتری هم نوشتم.

* بله خوانده‌ام... سوای فیلم‌های داستانی، یک رشته مستند هست که من فقط آن "شاه لوله‌ی گاز"؟ بود انگار دیده‌ام.

ــ بله، "پالایشگاه تهران" را ساختم. "سوختگیری هواپیما" را در فرودگاه مهرآباد ساختم.

"لوله‌ی گاز" فیلم مشکلی بود. جون کارهای همشکل وجود دارد. یک مشت لوله‌است و ماشینهای ساختمانی که زمین می‌کند و بیابان داریم و ... فکر کردیم برای اینکه تماشاگر خسته نشود، به این‌فیلم ۸۰ دقیقه‌یی "شکل"ی بدهیم. از اینروست که "پلان‌ها" بسیار کوتاه، و "زوایا" نزدیک به‌هم گرفته شد. این جابه‌جایی دوربین کمی مردم را سرگرم نگه‌می‌دارد. بعضی اوقات حتا سعی کردیم یک "هیجان" بگذاریم. مثل عبور لوله از "زاینده رود" و ... وقتی فیلم به‌نمایش درآمد، من به از کسانی که نشسته بودند و می‌دیدند کجا احساس خستگی می‌کردید؟ گفتند: "نه اصلا". به‌نظر می‌آید چقدر کوتاه بود و ... "از این خوشم آمد و تعریفی دانستم که احساس کرده بوده‌اند فیلم کوتاه بوده است. سعی کردیم عکاسی فیلم قشنگ باشد. صحنه‌های هلیکوپترش خوبه، و مونتاژ خوبی دارد. درواقع هدف کلی در مستندها، هم "آموزش" بوده، و هم "رپرتاژ".

* خب، از کی دیگر فیلم نساختید؟ چطور شد که اصلا" نساختید؟

ــ بعد از شاه لوله، یک فیلم طرح اصفهان داشتم که در لابراتوار تلویزیون موجود است و مونتاژ نشده.

ــ که می‌خواستم‌به" رنه کلر" تقدیم کنم. بدلیل اینکه با هم رفتیم اصفهان و خیلی خوشش آمده بود. به او گفتم: "چه احساسی دارید، استاد!"؟ گفت: "همان احساسی که اولین‌بار در ونیز داشتم." گفتم: "چون اصفهان را دوست دارید، من درحال ساختن یک سلسله فیلم در زمینه‌ی کارهای دستی اصفهان هستم که به تو تقدیم خواهم کرد. بنام تو."

* عرض کردم چه شد که، دیگر اصلا" فیلمسازی را کنار گذاشتید؟

ــ والله، درصددم که باز فیلم بسازم. امیدوارم که باز روزی پای دوربین بایستم و به اندیشه‌هایم شکل دهم و"فیلم" بسازم. البته من سینما را رها نخواهم کرد. بهمین جهت کتابی ترجمه کرده‌ام بنام "سینما در ده درس". چیزهای دیگری نیز در دستم هست. "فیلمسازی" فقط یکی از شاخه‌های "سینما"ست. شما اگر بحث‌های مرا راجع به فیلم‌های "وسترن" دیده و شنیده باشید، دیگر بحث تکنیکی و بحث حتی "استیتک"ی هنری را کنار گذاشته بودم و به‌بحث جامعه شناسی پرداخته بودم. چون فکر می‌کنم که جوانهای ما به‌اندازه‌ی کافی تکنیک سینما را می‌شناسند، به‌اندازه‌ی کافی موازین و ضوابط "استتیک" سینما را می‌شناسد. حالا بایستی "جامعه شناسی فیلم" بشناسند. این است که، قصد ترجمه‌ی چند کتاب جامعه شناسی فیلم را دارم.

این مساله‌بی‌است ــ که امروز باید به‌دنبالش برویم. به‌دنبال رابطه فیلم با جامعه‌یی که اثر در در آن جامعه ساخته شده ــ در، یعنی، "زمان" و "مکان"ی که در ساختن فیلم سهم داشته‌اند. سهم کارگردان، فیلمبردار، بازیگر، مونتور و ... همه را می‌بینیم. سهم زمان و مکان مساله است. می‌خواهم دنبال شناساندن این عوامل به سینمادوستان بروم.

* *دکتر! از کی و چطور تدریس فیلم را شروع کردید؟*

ــ از همان اولین روزهایی که به ایران آمده بودم. چون خود از مدرسه‌یی سینمایی درآمده بودم، احساس می‌کردم که، وجود مدرسه لازم است. آدم یا زیر دست "استاد"، یا با نبوغش، یا با حرفه چیز یاد می‌گیرد. در ایران سینما اصلا "سابقه و ریشه قبلی نداشته. از نقاط دیگر آمده. نمی‌توانیم بگوییم "تئاتر که بوده"، تآتر با سینما دوتاست و اصلا "ارتباطی باهم ندارند. این بود که گفتیم که باید این فن را آموخت و آموزش داد. در اولین سالهای تاسیس دانشگاه ملی به رئیس آن و رئیس "هنرهای زیبا" و ... مراجعه کردم که، "شما یک کلاس فیلم یا ــ به‌اصطلاح یک کنفرانس درست کنید."

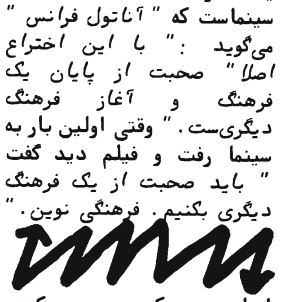
ابتدا نمی‌توانستیم بگوییم "مدرسه‌ی فیلم". چون مقداری پیش‌داوری‌ها هم بود. خلاصه، از آنجا که من دو سه جا کنفرانس داده و سخنرانی کردم و این رو آن رو مقالاتی در این زمینه نوشتم، توجه عده‌یی جوان جلب شد. بعد هم که مدرسه‌ی سینمایی درست شد و خودم چند کلاس سینمایی پراکنده درست کرده بودم ...

* *کجاها؟*

ــ در انجمن ایران و فرانسه و جاهای دیگر هم کلاس "شناخت سینما" بود.

* *دست تنها؟*

ــ در سال ۳۶، ۳۷ من از اشخاص مختلفی خواهش کردم که اگر اطلاعاتی راجع به سینما دارند، خاطراتشان یا تجربه‌هاشان را بیایند بازگو کنند. از "جلال مقدم" هم دعوت کردم و آمد و صحبت هم کرد. اشخاصی که بعدها چهره‌های معروفی شدند نه‌تنها در سنما که در چیزهای دیگر هم. "بهرحال، چون سینما دوست بودند. تا بالاخره دانشکده هنرهای دراماتیک درست‌شد و، بعد مدرسه‌ی عالی تلویزیون و سینما. مدارس دیگر هم دروس سینمایی گذاشتند. دانشکده‌ی علوم اجتماعی و تعاون" سینما و جامعه‌شناسی" گذاشت ــ که من خودم درس می‌دادم. دانشکده علوم ارتباطات، وسایل ارتباطی تصویری گذاشت که باز خودم درس می‌دادم. در جاهای مختلف، سینما و بیان تصویری فیلمی، بیان تصویر متحرک رواج یافت و ... بدلیل اهمیت سینماست که "آناتول فرانس" می‌گوید: "با این اختراع اصلا" صحبت از پایان یک فرهنگ و آغاز فرهنگ دیگری‌ست." وقتی اولین بار به سینما رفت و فیلم دید گفت "باید صحبت از یک فرهنگ دیگری بکنیم. فرهنگی نوین."



از اینرو بود که من سعی می‌کردم در تدریس همه‌ی جنبه‌های فیلم‌سازی و بازی خوب و فضای عاطفی و فضای صوری و ... را بازگو کنم و این جنبه از ارزش‌های آنرا هم بیان کنم که می‌شود در جامعه‌یی سینما این خدمات را واقعا" انجام دهد.

بهرحال، بعد از آن سخنرانی‌ها و کنفرانس‌ها در سالهای ۴۵ / ۴۶ اولین‌بار با "تاریخ سینما" در هنرهای دراماتیک، "تدریس" را آغاز کردم. ۱۲/۱۰ سالی درس می‌دادم. در مدرسه‌ی تلویزیون و سینما هم تکنیک و دکوپاژ تدریس می‌کردم. همیشه اولین کسی بوده‌ام که برای کرسی‌های سینمایی دعوت می‌کردند.

* *پس تدریس هم دنباله‌ی ــ درحقیقت ــ کار مقاله‌نویسی‌تان است؟*

ــ همین هدف من بوده. اینکه کار را جدی تلقی کرد. حق نداریم آنرا به‌شوخی بگیریم و توهین کنیم. این یک امر جدی‌ست.

* *با این طرز تلقی، حالا، راجع به رابطه‌تان با دیگر منتقدین ــ مثلا" "هژیر داریوش" و ... ــ توضیح دهید.*

ــ آقای "داریوش" از کسانی بودند که، وقتی سینه کلوب فعالیت داشت، دبیرستان می‌رفت، آنجا می‌آمد و خیلی خود را علاقمند نشان می‌داد و، از این طریق خیلی به‌من نزدیک شد. بعدها خواست که راهی را که من رفتم برود. درحالیکه انگلیسی خوانده بود به فرانسه و "ایدک" رفت. در این خلال ــ البته ــ کسان دیگری از ایدک درآمده بودند.

* *میر صمدزاده و ...*

ــ بله، حتی قبل از او و بعد از من ــ ی که دوره‌ی ششم فارغ ــ التحصیل شدم آقایی بنام "ادموند آکابرا" در آمد که اصلا" اصلیت "رومانی" داشت. بعد از جنگ جهانی دوم خانواده‌اش به ایران مهاجرت کرده و رادیوسازی می‌کردند. / در خیابان فردوسی روبروی بانک ملی ــ "رادیو بخارست" متعلق به آنها بود. / پدر "ادموند" با پدر من خیلی دوست بود. چون رادیو ازشان خریده بودیم.

در "پاریس" ادموند را دیدم که آمده بود رادیو بخواند. بعد رفت "ایدک". وقتی درآمد فیلمهایی هم ساخت که یک فیلمش انگار در ایران به‌نمایش درآمد: "مردان آبی پوش" ــ که برای "فرانسه" ساخته بود. در این میان خانمی بنام "آسواساطوریان" ــ که ایشان نیز از "ارامنه"ی "بلغارستان" بود و بعد از جنگ به ایران آمده بود ــ وارد ایدک شد. بعد از اتمام تحصیلات به ــ گویا ــ "برزیل" رفت و در آنجا کار می‌کند.

* *کارگردانی خوانده بود؟*

ــ اجازه بده من فهرست فارغ التحصیلان ایدک را ... ببین این عکس من با "ژان نگلسکو"ست. از این افراد کسی را که شما، "اورتی" راشاید اسمش را شنیده باشید. با من همدوره بود. "کاووسی. هوشنگ"..، ببینید! حالا دوره‌ی هشتم را ببینید. "آسوا" دوره‌ی هفتم باید باشد. این هم دوره‌ی هشتم. "لویی مال" ببینید! یا "کلود سوته" را. این فهرست آلفابتیکه. تا سال ۱۹۶۰. قسمت "ایران" را ببینید! ... "آکابرا، ادموند، ساطوریان، فری، کاووسی، میرصمدزاده، مهدی بعد "داریوش". *خانم طلعت* میر فندرسکی" بصورت مستمع آزاد خواند چون دیپلم نداشت. بله، داریوش بعد از او آمده. به‌ترتیب اگر نگاه کنید من اولینم. بعد آسوا ساطوریان، بعد آکابرو، بعد هم "فرزانه" است و بعد "میرصمد زاده" ...

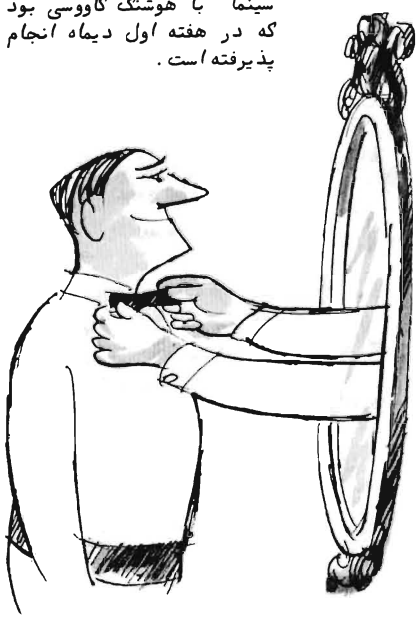
* *شما نمی‌خواهید دیگر بعنوان تدریس کننده ادامه دهید... مقاله هم نمی‌نویسید؟*

ــ کجا بنویسم؟ وقتی "رنوار" مرد ــ درست در بهمن ۵۷ که انقلاب پیروز شد ــ مقاله‌یی راجع به "رنوار" نوشتم. به هر روزنامه‌یی دادم چاپ نکرد. می‌گفتند ــ و راست هم می‌گفتند ــ کسی درمورد "رنوار" نمی‌خواند. اصلا" مسایل دیگری هست. تا اینکه در "موزه‌ی هنرهای معاصر" با نمایش تعدادی از فیلمهایش فرصتی برایم پیش آمد برای ستایش از "رنوار".

* *پس حالا، در لحظه، برنامه شما در زمینه سینما چیست؟*

ــ الان فقط ترجمه کتاب تا بعد ببینم که حوادث چه انتظاری ازمن دارد

آنچه آمد کوتاه شده چهار ساعت گفتگوی "دفترهای سینما" با هوشنگ کاووسی بود که در هفته اول دیماه انجام پذیرفته است.



بررسی نقد فیلم‌های دهه‌سی

دکتر "هوشنگ کاوسی" در زمره‌ی اولین تحصیل‌کرده‌های رشته‌ی سینما و فارغ‌التحصیل این رشته از مدرسه "ایدک" پاریس است که برای کار به ایران آمد. وی همچنین جزو اولین کسانی‌ست که اول‌بار در راه سینما قلم بدست گرفت. دکتر کاوسی کار نوشتن را در دهه‌ی‌سی در ایران آغاز کرد، بعدتر فیلم ساخت و درنتیجه فهرستی بدست داد که درآن وی را دست‌اندرکار جدی سینما قلمداد کرد: دکتر کاوسی منتقد ــ گزارشگر ــ فیلمساز ــ داور جشنواره فیلمهای هشت میلیمتری و سر آخر استاد سینما.

در این نوشته من تنها به کاوسی منتقد می‌پردازم و کارش را در دهه‌ی سی بررسی می‌کنم. چرا که اولا" در این دهه است که کار نوشتن در راه سینما اصلا" مطرح شد ــ همزمان با کاوسی دیگران نیز دست به این کار زدند، برای اولین‌بار ــ و دوم اینکه سیر کارهای کاوسی در دهه‌های بعد براساس مطالعه‌ی تمامی نوشته‌هایش است که می‌گویند ــ هیچ تغییری نیافته: نه در راه اعتلا و نه در راه ابتذال. همان بوده که هست. پس همین موضوع آخری بر آنم داشت که دریابم که چرا این تحصیل ــ کرده‌ها موفق به ایجاد یک فرهنگ صحیح سینمایی نشدند. درجا بکویم که متاسفانه یا خوشبختانه این نسل ــ بخصوص دکتر کاوسی ــ بر دیگر افراد نسل‌های بعدتر که سینما را موضوع قلمهایشان قرار دادند تاءثیر عظیمی گذاشته. دلیلی بر این گفته را اگر "دفترهای سینما" در حوصله‌ی خود بداند طی شماره‌های آینده باز خواهیم شکافت. بهرحال این تاءثیر و این همه دانش به‌ظاهر بکار گرفته شده همه در خلاء می‌ماند. خلاء بی‌دانشی اصلا" از این رسانه و حتی مخوف‌تر، خلاء تحریف این دانشهای ابتدائی بوسیله‌ی ذهن‌هایی که نه براساس اصول سینمایی بلکه از طریق فرهنگی جعلی با این هنر روبرو می‌شوند. پس من در همین دهه ــ دهه‌ی سی ــ می‌مانم و همین‌ها را بررسی می‌کنم. با این اطمینان که این نوشته تمامی کارهای بعدتر وی را نیز دربرخواهد گرفت. اما در همین جا، برای تنها و آخرین‌بار، بگویم که چنین نوشتمیی تنها از حس وظیفه‌یی می‌آید که من بعنوان علاقمندی از نسل جدید آنرا بر ذهن خود باری می‌یابم. می‌خواهم برگردم و سیر نویسنده‌ها و تاءثیر گذاردن بر فرهنگ و فیلم‌های سینمایی ایران را بررسی کنم تا شاید برسم به این که چرا از نسل قدیم‌تر هیچ فرهنگ پایه‌یی بیرون نیامد، فیلم درست ساخته نشد و در یک کلام، حالا در این سالها، ما نسل جدید در هیچ کجا ایستاده‌ایم، سرگردان که از کجا شروع کنیم، با چه پس زمینه‌یی و با چه دستمایه‌یی، متحیر و سرگردان. به موضوع برگردم.

دکتر کاوسی مشهور به این است که اولین بار به سینمای‌ایران تاخته و معایبش را تذکر می‌دهد. این سلسله نوشته‌ها را می‌توان‌به دو قسمت بخش کرد. اول گروه نقدهایی که بر فیلمهای فارسی نوشته شده و دوم دسته مقالات و نامه‌های وی که طی آنها به تهیه‌کنندگان و دیگر کارگردانان تاخته شده. این دو گروه با هم و درکنار هم کار می‌کنند. اما نتیجه ... بهتر است با هم، جزء به‌جزء، پیش رویم و نتیجه را از خلال کارها دریابیم.

دکتر کاوسی در این سلسله نوشته‌ها ــ در تمامی آنها ــ تنها چند نکته را چندباره یادآوری می‌کند. بارها و بارها تکرارشان می‌کند و پیشنهاد می‌کنم جز اینها در ذهن این نویسند ه ــ که برایش احترام قایلم ــ نبوده و حتی اصلا" مطرح نبوده. جمله به جمله‌ی نقدهایش در نامه‌ها و مقالات بازگفته می‌شود. گفتم جمله به جمله، می‌توان حدس زد که بر سر مفاهیم چه می‌آید. معانی‌ایکه می‌توان در دو جمله خلاصه‌اش کرد تمامی مسیر کاری آقای "کاوسی" را می‌سازد.

باهم پیش برویم. اول به نقدهای فارسی‌اش می‌پردازیم، در اینجا تکه‌هایی از این نوشته‌ها که معانی تکراری را پیش می‌کشند می‌آورم. با این مقدمه که ستونهای اول نقدها همگی تاختن است به تاجر ــ کارگردان ها که بگذارید بعد به آن بپردازم. پس از آن تمامی قصه‌ی فیلم را داریم که بیشترین فضای نقد مربوطه را شامل می‌شودو بعد خود نقدها را. نه‌نامی از کارگردان برده می‌شود و نه اطلاعات اولیه داده می‌شود. همینطوری، و در طی تنها دادن دانش‌های تاریخچه‌ای سینماییش. مهم نیست که موضوع بحث چه باشد. گفته‌ها عین همند. پس تنها برای خود نقدها نمونه می‌آورم. نقد فیلم "ولگرد". مجله‌ی روشنفکر، سال ۱۳۳۲:

"*کارگردان با کاردانی و نبوغ خود باید، روابطی بین حرکات دوربین فیلمبرداری و بازی هنرپیشگان ایجاد کند یعنی وظیفه‌ی مکانیکی دوربین را با وظیفه‌ی درامی آن تواءم نماید.*"

"*دکوپاژ نویسی تنها آن نیست که سناریویی را پلان بندی کنند. بلکه باید ارتباطی منطقی بین دوربین و حرکات و زوایای آن با جریان داستان پیدا نمود.*"

سال بعدش. نقد فیلم "تقدیر"، مجله‌ی فردوسی، سال ۱۳۳۳

"*... بدین ترتیب فیلمهایشان فاقد دکوپاژ، فاقد بازی درست، فاقد فیلمبرداری صحیح و فاقد مونتاژ است.*"

"*یکی از نکاتی که در دکوپاژ رعایت نمی‌شود ادامه‌ی صحیح موضوع و بازی‌هاست و در فیلم‌های فارسی دکوپاژ وجود ندارد. بنابراین موضوع، فیلمبرداری و مونتاژی به‌معنای واقعی نمی‌تواند وجود داشته باشد.*"

همان سال، همان مجله، هفته بعد. نقد فیلم "عایشه دختری از شیراز".

"*مونتاژ عملا*" و با معنی خود وجود ندارد، رل مونتاژ چسباندن صحنه‌ها و پلان‌ها باهم نیست، توسط مونتاژ برای سناریو و موضوع که در موقع فیلمبرداری بطور نامرتبی برداشته شده یک ادامه صحیح و یک جریان منطقی درست می‌کنند و ما دیدیم که ادامه در این فیلم وجود ندارد ...*"

نزدیکی‌های آخر سال ۱۳۳۳، مجله‌ی فردوسی و نوشته‌ای به بهانه‌ی فیلم "شاهین طوس".

"*اگر سینما در کشورما مبدل به نوار عکس متحرک سازی شده‌است علتش آن است که سازندگان این "آثار" "پیش خود "کارشان را فراگرفته‌اند و بهمین ترتیب اگر پیش روند یک قرن دیگر در همین پایه خواهند ماند، آنچه که تغییر می‌کند، "تکنیک" است نه "هنر".*"

حالا حتی وقتی به سال ۱۳۳۷ می‌رسیم می‌بینیم که نقدها همان قبلی‌ها هستند. بدون سر سوزنی تفاوت. توجه کنید به‌نقد فیلم "حکیم باشی"، مجله فردوسی، سال ۱۳۳۷.

"*زبانیکد با آن سناریو و گفتگوهای فیلم را می‌نویسند درست نمی‌دانند، محیطی را که در سناریو در فیلم می‌خواهند مجسم کنند نمی‌شناسند، از قوانین فیزیک و ارزش دراماتیک دوربین فیلمبرداری و حرکات آن بی‌خبرند ــ در دکوپاژ نمی‌توانند ریتم و تداوم داستان سناریو را حفظ کنند، مونتاژ فیلم برای آنها از چسباندن دو تکه فیلم به بدوی‌ترین طرز تجاوز نمی‌کند.*"

یا فیلم "طوفان در شهر ما"، همان مجله، سال ۱۳۳۷.

"*ایراد بزرگ نداشتن وحدت و تداوم صحیح است که مجموع ناقص هر دو، ریتم بد این فیلم را بوجود می‌آورد.*"

"*بزرگترین عامل خلاقه در ساختن یک اثر وحدت و تداوم در ریتم در آن اثر است.*"

که در این قسمت بخصوص، همین قضیه تا آخر تکرار می‌شود. و آخرین قطعه، فیلم "چشم براه"، آخرهای همان سال در همان مجله.

"*چونکه دکوپاژ فقط فنی‌ست‌ودرامی نیست دوربین رل درامی خود را ندارد.*"

پس از این نقدهای فارسی. با نظری اجمالی در می‌یابی کل حرفها چیست. نتیجه اینکه دکتر کاوسی در تمامی نوشته‌های نقدگونه‌ی دهه‌ی سی‌اش جز این دو کلام حرفی ندارد کمبزند، برغم موضوع، تنها خود را تکرار می‌کند. توضیح بیشتر را مبالغه‌ی مسخره‌آمیزی می‌یابم. پس تمامش می‌کنم.

حالا، در همان محدوده، می‌رسیم به ۳۳

به

دکتر " کاوسی" گروه دوم. این دکتر همچنان شهرت دارد که به‌فیلمسازان و تهیه کنندگان ایرانی تاخته و دعوایی همیشگی با آنها دارد. این البته از تمامی ستونهای اول و دوم نقدهای فارسی‌اش جداست. این دعواها اگر خوش‌بین باشیم قصدی سازنده در پشت سر دارند و نه . . . مثلا " هدف‌های‌شخصی. با هم جلو برویم. تا با هم به قصدهای نهفته برسیم، اگر که باشند. گروه دوم، چنانکه گفتیم از نامه‌ها و مقالات دعوایی تشکیل شده. برای آغازش نامه‌ای را مطرح می‌کنیم از دکتر کاوسی به دکتر " اسمعیل کوشان " به‌مناسبت نمایش فیلمش " یوسف و زلیخا " مندرج در مجله‌ی‌فردوسی به‌تاریخ سال ۱۳۳۵.

" موثرترین عامل هم در پیشرفت شما مردم‌داری و آداب‌دانی شماست‌که با تواضع توام است‌نه خدماتی که به سینمای فارسی انجام داده‌اید برای اینکه این سینمای فارسی بیشتر به‌شما " خدمات " انجام داده است تا شما به آن. برعکس مشهور، شما پدر سینمای فارسی نیستید، شما سینما را به ایران نیاوردید. شاید شما دوربین همراه خودتان به ایران آورده باشید، دوربین با سینما تفاوت دارد . . . "

و جلوتر :

" محصولات شما نمونه‌های بارز یک صنعت تصویر متحرک سازی منحرف و مبتذل است که این سینمای بی‌پایه و اساس فارسی را بوجود می‌آورد . . . "

" آقای " دکتر " کوشان " ای کاش این سینما را بوجود نمی‌آوردید، ای‌کاش شما بجای پدر سینما، پسر سینما بودید. "

" . . . در تمام طول این نوار دو پلان پشت سر هم پیدا نمی‌شود که حرکات بازیگنان با هم تطبیق داشته باشد. "

در سال ۱۳۳۶، به بهانه‌ی نمایش فیلم " یعقوب لیث صفار " نامه‌ای نوشته شده از طرف، بقاصطلاح، آقای " یعقوب لیث " به دکتر " کوشان "، کارگردان فیلم. نامه‌یی پر طمطراق در مجله‌ی فردوسی.

" اولا " آنچه که در این سلسله تصاویر متحرک درباره‌ی زندگانی ما ادعا می‌کنند کذب محض است، من رویگری می‌کرده‌ام، نه آهنگری ــ ثانیا " در سنی که ما را در دکان نشان می‌دهند که پتک به سندان کوبیم ما عیاری پیشه داشتیم . . . "

" . . . پس این یعقوب با ما هیچ شباهتی ندارد، اگر احیانا " شباهتی دیده می‌شود معلول تصادف است و زیان این کار بر آقای سید دکتر اسمعیل کوشان فرو خواهد ریخت . . . "

و بعد در ادامه، خود دکتر " کاوسی " می‌نویسد که :

" دوست عزیز ما آقای دکتر کوشان پدر سینمای فارسی، که برای طولانی شدن عنوان بهتر است دنبالش را " درآورده است " هم اضافه شود . . . "

" افسوس که این دوست ما تفحصات و مطالعاتش را درباره‌ی ژاپن ادامه داد و به‌دنبال کاری رفت که برایش ساخته نشده بود . . . "

یکماه بعد در همان مجله، به‌مقاله‌یی برمی‌خوریم که ظاهرا" فقط قصد پیش کشیدن دعوا دارد و حتما" به منظوری. بیش از این قصد چیزی از آن برنمی‌آید. مقاله‌یی تحت عنوان "بازهم شب نشینی در جهنم" به تاریخ ۱۳۳۶ و مجله‌ی فردوسی.

" آقای غفاری با این ثنا خوانی قطعا " خواسته توجه آقای میثاقیه را به‌خود جلب کند تا این تهیه کننده که خیال رساندن سینمای فارسی را تا دو سه سال دیگر به‌پای بزرگترین سینمای‌جهان را دارد گلاهی هم از نمد صنعت ملی سینما به قالب کوچک کلهٔ آقای غفاری ببرد. "

نوشته بعدی " قاصد بهشت " را انتخاب کردم به تاریخ یکسال بعد یعنی سال ۱۳۳۷، و در مجله‌ی فردوسی.

" خاچیکیان می‌گوید کارگردانی را با نوشتن نامه و دریافت جواب بهتر گفته باشیم ــ مکاتبه یاد گرفته است. من نمی‌دانم حقیقتا " موسسات کلاهبرداری در اروپا و یا آمریکا وجود دارند که به مردم رسزمین‌های دور دست کارگردانی با مکاتبه می‌آموزند یا نه ؟ و یا مردم ساده لوحی یافت می‌شوند که کارگردانی را از معلمین چندین هزار کیلومتر دورتر، با مکاتبه یاد می‌گیرند یا خیر؟ "

و سرانجام نوشته‌یی به‌بهانه‌ی فیلم " جنوب شهر "، مجله فردوسی، به سال ۱۳۳۷.

" اغلب ایرانیانی که در فرانسه تحصیل می‌کردند می‌دانندکه آقای غفاری هرگز در هیچیک از استودیوهای پاریس و با هیچ کارگردان فرانسوی کار نکرده و از هیچیک از مدارس سینمایی فرانسه فارغ التحصیل نبوده است. "

" کارگردان فیلم که دکوپاژ فیلمش را می‌نویسد باید جزئیات فنی سینما را بشناسد. دکوپاژ یک فرمول بین المللی دارد. "

" اگر قرار باشد با این مشخصات فیلمی بسازیم که دارای سهل‌ترین محتوا و آسان‌ترین فرم باشد و دوربین فیلمبرداری در آن فقط وظیفه عکسبرداری متحرک را انجام دهد نمی‌دانم می‌توان به آن اثر نام فیلم داد یا نه ؟ این کاریست که آقای غفاری انجام داده . . . "

" . . . از طرف دیگر غفاری درمقابل اشکال شماره یک فیلم که هر کارگردان با آن روبروست نتوانسته موفق شود ــ این اشکال عبارتست از حفظ تداوم در جریان داستان ــ بعلاوه حوادث مختلف را نتوانسته با یک ربط منطقی بهم بدوزد . . . "

نمونه‌ها را بسنده می‌یابم. چنین بود برخورد دکتر " کاوسی " با سینمای فارسی. حال به نتیجه‌گیری می‌رسیم. اگر دکتر کاوسی تنها همین نکات مهم درباره‌ی دکوپاژ و غیره را برای ارائه دارد ــ فراموش نشود همین هم در آن سالها مفری بود ــ و نیز اگر در حین تاختن به تهیه کننده‌ها و دیگر کارگردانان نیز همچنان همین دلایل را برای ردشان دارد و مداوم و مداوم تکرارشان می‌کند. اگر دکتر " کاوسی " فرنگ نرفتن دیگر فیلم‌سازان را بطور یکنواخت به‌رخ می‌کشد شاید، شاید به‌غرضی دیگر پس ذهنش نهفته بوده. حالا که به نوشته‌ها برمی‌گردم متوجه می‌شوم که چنین برمی‌آید که دکترکاوسی اصلا" در پی اشاعه‌ی فرهنگ ــ چنانکه می‌نماد ــ نبوده بلکه تنها در پی اشاعه‌ی خود بوده. و آن‌هم نه‌تنها به خواننده، بلکه ، و مهم‌تر به همان تهیه کننده‌ها و برای فیلمسازی. سالهای بعد می‌بینیم که با همین شگرد به ساختن فیلم قادر شده. این از نتیجه‌ی اول.

از سینمای فارسی که بگذریم به دکتر کاوسی‌یی می‌رسیم که کاملا " به دلیل دادن دانش‌هایی سینمایی مشهور گشته. اینجا هم می‌توان نوشته‌های مدلل ادعای بالا را به دو گروه تقسیم کرد. آموختن دانش از طریق نقدهای خارجی و دوم از طریق مقالات گزارش‌گونه‌اش. که آخری همچنان بیشتر حول و حوش سینمای فارسی می‌چرخد.

به عقب برگردیم و پا به‌پا ببینیم که نقدهای تاریخی دکتر به‌چه صورت کار می‌کرده. اینجا هم در شروع نقدها، قسمت اعظم نقد را قصه‌ی فیلم و ، این بار ، بیوگرافی کارگردان دربر می‌گیرد. و در ستون آخر یا حتی نیم ستون آخر، نویسنده راجع به فیلم صحبت می‌کند و آنهم سرسری و تعریف خوب یا بد و بی‌دلیل از فیلم و بازیگرانش. از همین ستونهای آخر قطعه‌هایی را نمونه می‌آورم. اینجا اما به‌دلیل نوع‌نوشته، نمونه‌ها یک خطی خواهند بود، چرا که همچنان که گفتم، اگر بیوگرافی و قصه را کنار بگذاریم حرف مهمی برای گفتن نمی‌ماند، و نوشته خلاصه ــ و تبدیل ــ می‌شود به صورتی از تعریف تاریخ سینما. که در همین حد هم تنها قابل استفاده است. انگار که فصلی از کتاب تاریخ سینما را ورق بزنید.

اولین نقد، "مزد ترس "، مجله‌ی روشنفکر، سال ۱۳۳۲.

" فیلم از بازیهای خوب، دکوپاژ دقیق و رژیسوری کامل برخوردار است "

یا : " زن دریای جنوبی "، مجله‌ی فردوسی، سال ۱۳۳۳. این یکی اما انگار، به‌توضیح بیشتر احتیاج دارد، از آن که دوباره که ورقش می‌زنم جز تعریف از فرانسوی‌ها، کلامی در مذمت هالیود و نیز حاشیه‌هایی بر تعصب نژادی آمریکایی‌ها چیزی نمی‌ماند به‌جز :

" با وجود پول زیادی که صرف ساختن این فیلم شده، فقط فیلمی‌ست درباره‌ی زنی در دریای جنوبی آمریکا. "

بعدی گزارش‌گونه‌ایست از سینمای ژاپن. دقیقا" تاریخ سینما، مندرج در مجله‌ی فردوسی سال ۱۳۳۳.

" سینمای ژاپن با وجود کارگردانان نابغه‌یی چون "کورو ساوا" و" میزوگوشی " جای خود را در جهان یافت. "

می‌توانم خط به خط از نوشته بیاورم اما همگی کلیاتی می‌شوند همچون خط بالا. پس در همین حد بپذیرید.

از این گروه، با نظری اجمالی بر آن، که بگذریم به گروههای بعدی و مهمترین بخش از این دو می‌رسیم. مقالات و گزارش‌ها، که قرار است به ما دانشهایی از سینما بدهند. البته بجز تاریخ سینما، چون نقدها مگر چیزی سوای آن بودند؟

اولی نوشته‌ایست با نام " آنچه از سینما باید دانست "، مجله‌ی روشنفکر ، سال ۱۳۳۳

" بندرت دیده شده کسی درباره‌ی

سناریو یا کارگردان و یا فیلمبردار یا مونتور فیلمی صحبت کرده و یا درباره‌ی سبک آن فیلم چیزی نوشته باشد."

"... دوربینی اجاره می‌کنند، فیلم خام تهیه می‌کنند. فیلم را در دوربین گذارده و آنرا در کوشه‌یی نصب می‌نمایند، اشخاصی را هم پیدا کرده و درمقابل دوربین به بازی وامی‌دارند. خاصیت فیلم حساس هم آنست که هرچه را در فاصله‌ی معینی از اوبژکتیو قرار گیر به روشنی در خود ضبط می‌کند و آنوقت آنرا ظاهر و چاپ کرده بعد هم در دستگاه نمایش گذارده روی پرده می‌اندازند و اسم آنرا می‌گذارند یک اثر سینمایی."

"سینما هنریست‌مستقل و در سیستم هنرهای زیبا جزء هنرهای پلاستیک یعنی در ردیف نقاشی، مجسمه سازی و معماری قرار دارد."

"... برای اینکه نه ریتم و نه ادامه‌ی منطقی صحیح از آنها وجود دارد. وانگهی سناریو نویس باید دوربین فیلمبرداری را تنها وسیله‌ی ضبط حرکات نداند، بلکه آنرا به‌عنوان یک پرستاژ تلقی کند ... برای اینکه امروز اگر دوربین وظیفه درامی خود را با وظیفه‌ی مکانیکی خود توام نکند فیلمی که بیرون می‌آید باید تئاتر فیلم شده نامید."

پس از آن مقاله‌یی با نام "فیلم فارسی به کجا می‌رود"، مجله‌ی فردوسی. سال ۱۳۳۳.

"در همه‌ی کشورها فلان بازرگان قند و شکر یا قماش اگر بخواهد سرمایه‌اش را در سینما بکار اندازد آنرا به کسانی‌که در این حرفه کار می‌کنند می‌دهد و بعد از تهیه‌ی فیلم از منافع آن استفاده می‌کند. در اینجا این تاجر شخصا" استودیو افتتاح کرده "سناریو نویس" و "کارگردان" می‌شود. اصلا" چنین فیلمی که ساخته اوست چه ارزشی می‌تواند داشته باشد."

چند ماه بعد، "استودیوها در جستجوی موضوع جدید"، مجله‌ی فردوسی، سال ۱۳۳۳.

"... سینما ملی‌ترین و بین‌المللی ـ ترین هنرهاست. دو نوع فیلم می‌تواند برای ملل هنرشناس قابل ارزش باشد. یا اینکه چیزی از ایران و ایرانیت داشته باشد یا چیزی از سینما دارا باشد..."

"دوربین را یکجا میخکوب می‌کنند و از آکتورهایی که به سبک تئاتر بد بازی می‌کنند فیلم بر می‌دارند سپس قطعات را بهم می‌چسبانند و نام مونتاژ بدان می‌نهند."

"متصدیان فیلمسازی ما به این نکته رسیده‌اند که فقط سوژه‌های خود را عوض کنند. گرچه سوژه و متن در فیلم از چهل تا پنجاه درصد ارزش آنرا تشکیل می‌دهد بعلاوه سوژه باید برای دوربین و مونتاژ پرورانده شود."

سال بعد، "باز چند کلمه درباره‌ی فیلم فارسی"، در همان مجله.

"فیلم فارسی کم‌کم بحرانی را که با آن مقابل شده حس می‌کند. ملودرام‌های رایگان که بدبختی و فساد اجتماع را البته نه از دریچه چشم عموم بلکه از دریچه چشم سناریو نویس‌ها و کارگردانان نزد خود آموخته نشان می‌داد مبتذل گردیده. قوانین دولتی هم به‌حق یا به ناحق روی خوشی به این صنعت ملی نشان ندادند."

و آخرین نمونه، "این سینمای وطن"، مجله‌ی فردوسی، سال ۱۳۳۶.

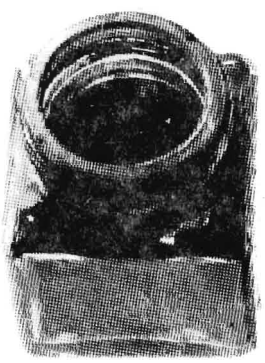
"سینمای فعلی فارسی که عکس برگردانی‌ست از سینمای مصری و هندی برای اینکه اکثریت کارگردانان فقط با تماشای این فیلم‌ها کارگردان شده‌اند بزودی در پای دیوار بلندی خواهند ماند."

"هدف ما در این مبارزه عبارتست از ۱ ـ حفظ اصالت هنر و فن سینما ـ ۲ ـ بالا بردن فرهنگ سینمایی مردم از یک راه سالم و صحیح ـ ۳ ـ متوجه ساختن مقامات مسئول به ارزش و اهمیت سینما."

هدف هرچه که بوده نتیجه همچنان منفی‌ست. برای نتیجه‌گیری این بخش مقایسه‌شان کنیم با هم و با بخش پیش انگار هیچ تفاوتی این نوشته‌ها ندارند. هرقدر هم که به گروه‌های مختلف تقسیمشان کنیم باز همان حرفهاست که تکرار می‌شود. پس نتیجه‌ی آخر، اولا" تاکیدی‌ست که بر نتیجه‌ی بخش اول و دوم و مهمتر اینکه دکتر کاوسی تنها از دانش فرمولی برخوردار است که آنرا به‌ضرب کلمات متفاوت سالها و سالها به دست‌اندار کاران و نیز تماشاگران و خواننده‌ها حقنه کرده. دانشی فرمولی که بعدها هم از جزوه‌های درسی‌اش، به‌عنوان استاد، تکرارشان می‌کند. بقول دوستی جزوه‌ها را که باز می‌کنی ناباور می‌مانی از تکرار مکررات.

نتیجه‌ی آخر و نتیجه‌ی کلی این‌که: تمامی دانش‌های مربوط به دکتر کاوسی نادرست می‌باشد. اگر هدف شخصی مانع نبود، اگر این اطلاعات فرمولی و کم، بسط می‌یافت، شاید به آن سه عامل مورد نظر می‌رسیدیم. بالابردن فرهنگ سینمایی مردم. باز شکافتن چنین تاثیرگذارانی، جنانکه می‌خواهیم، دلایل فقر فرهنگی و سینمایی ما را، خودبخود، آشکار می‌سازد. می‌توان همچنان‌به دیگران پرداخت، تا روزی که، سرانجام، موفق شویم دریچه‌یی بر روی هوای سالم فرهنگی بازگشاییم و دلایل را که بدانیم، نقطه‌ی آغازینی یافته‌ای.

پروانه مکانیک



فیشهای سینمایی

*

عقابی با دو سر

کارگردان و فیلمنامه نویس: میکل آنجلو آنتونیونی

هنرپیشگان: مونیکا ویتی و ...

محصول ۱۹۸۰

* آنارشیستی که به قصد ترور ملکه‌ی کشوری که در آن دیکتاتوری حکمفرماست وارد باغ سلطنتی شده بوسیله‌ی نگهبانان زخمی می‌شود. او خود را به اتاق ملکه رسانده و درآنجا پناه می‌گیرد. پس از آن میان ملکه و آنارشیست عشقی بوجود می‌آید. ولی بزودی یکی از نزدیکان ملکه از ماجرا باخبر شده، آنارشیست را، که حالا بعنوان کتابدار ملکه کار می‌کند، لو می‌دهد.

*

زیگولوی آمریکایی

کارگردان: پل- زیدر

مدیر فیلمبرداری: جان بیلی

هنرپیشگان: ریچارد گر و لورن هاتون

مدت‌نمایش: ۱۱۷ دقیقه

محصول ۱۹۸۰

* "جولیان کی"، جوان خوش تیپی‌ست که به‌عنوان راهنما برای زنان ثروتمندی که به دیدن شهر لس‌آنجلس می‌آیند کار می‌کند. وی در این کار با همسر سناتوری و نیز با زوجی که بیماری سادیسم ـ مازوخیسم جنسی دارند آشنا می‌شود. مرد این زوج کشته و "جولیان" مورد اتهام قرار می‌گیرد. "میشل"، همسر سناتور سرآخر شوهرش را قانع می‌کند که دفاع از "جولیان" را به‌عهده بگیرد

علاقمندان سینما!
تئاتر خود را به‌کدام زیر برای دفترهای سینما بفرستید:
تهران. کتاب آزاد.
خیابان وصال شیرازی. شماره‌ی ۱۹۵

تتمه‌ی یک منتقد و در حاشیه...

طوفان در شهر ما

* آغاز طوفان در شهر ما برای همه جالب است و تنها قسمت این فیلم که می‌تواند مستحق عنوان سینما باشد قسمتی است که از نوشته‌های فیلم تا صحنه سالن جروف‌چینی ادامه پیدا می‌کند، بعد از آن فیلم بد می‌شود، هر آن بدتر می‌شود، تا در نهایت بدی پایان می‌یابد.

عیب بزرگ این فیلم که همه بینندگان هم متوجه آن می‌شوند و هریک طبق فرهنگ و سوابق خود اشاره‌ی به آن می‌کنند نداشتن " وحدت " و " تداوم " صحیح است که مجموع ناقص هردو ریتم بد این فیلم را بوجود می‌آورد.

آبل گانس کارگردان بزرگ سینما می ــ گوید: " آنچه که فیلم را بوجود می‌آورد تصاویر نیست بلکه روح تصاویر است" " تصاویر " چیست؟ همین تصاویری که در تنظیم مقداری از آن خاچیکیان زحمت کشیده و سلیقه بخرج داده است ــ "روح تصاویر " کدام است ؟ همان " تداوم " و " وحدت" که در سناریو، در دکوپاژ، در کارگردانی، در مونتاژ دیده می‌شود تا فیلمی را زنده سازد. تصاویر فیلم خاچیکیان فاقد این " روح" است در نتیجه بیننده به فراخور معلوماتش می‌گوید " سر و ته نداشت " " باهم ربط نداشت " " قاطی پاطی بود " " شلوغ پلوغ بود " و غیره ــ اما بیننده‌ای که می‌شناسد و عیب را درک می‌کند، می‌گوید این فیلم فاقد وحدت، تداوم و در نتیجه ریتم صحیح است.

* فرض می‌کنیم یک غزل سعدی یا حافظ یا یک شاعر دیگر با خط زیبای نستعلیق نوشته شده جلو ما است. ما با کاغذ نازکی از روی کلمات خوش خط‌آن، رونویس می ــ کنیم و یا بدون رونویس کردن از آن تقلید می‌کنیم. وقتی مقداری از این کلمات با خط زیبا را، پشت هم ردیف کردیم، بدون آنکه رابطه‌ای بین آنها باشد، بیننده می‌گوید مجموعه این کلمات با خط زیبا نوشته شده اما شعر نیست. وقتی این کلمات با رشته‌ی معینی که وحدت وتداوم و ریتم است با هم مربوط شد آنوقت شعر بوجود می‌آید ــ پس شعر می‌تواند بدون خط زیبا هم نوشته شود و ردیف شدن کلمات زیبا پشت سرهم همیشه شعر نیست. از این مثال نتیجه می‌گیریم که در انتقاد یک اثر باید عوامل سازنده آنرا از هم تفکیک کرد و آنرا شناخت ــ آنچه که شعر را بوجود می‌آورد، عامل خلاقه است. خط را می‌توان تقلید و رونویس کرد. اما شعر را هرگز نمی‌توان تقلید و رونویس کرد.

البته چه بهتر که یک شعر خوب با خط زیبا نوشته شود ــ بزرگترین عامل خلاقه در ساختن یک اثر ایجاد وحدت و تداوم و ریتم در آن اثر است.

* در فیلم خاچیکیان مقداری از تصاویر که در ساختن بعضی از آنها انصافا " سلیقه و ذوق بکار رفته مثل کلمات پراکنده پشت سر هم ردیف شده بدون آنکه رشته‌ای آنها را به هم بپیوندد، وحدت، تداوم و ریتم در این فیلم وجود ندارد و این فیلم تشکیل می‌شود از یک سلسله تصاویر از هم گسیخته و بی‌روح آیا منظور خاچیکیان این بوده که در یک مکان واحد ماجراهای متعدد ایجاد کند؟ اخیرا " در فیلم " جزیره‌ای در خورشید" و هم اکنون در فیلم (بیلاق) دیدیم که در یک مکان معین ماجراهای گوناگون می‌گذرد. اولا" این مکان باید کوچک باشد تا بتوان آنها را بهم پیوند داد مثل (جزیره) فیلم اول و (هتل) فیلم دوم. ثانیا" ماجراها باید با ارزشی مساوی به موازات هم پیش رود بدون آنکه ارزش یک ماجرا مافوق ماجراهای دیگر باشد. خاچیکیان سعی می‌کند در شهر بزرگ تهران ماجراهای متعددی بسازد و آنها را به زور بهم بچسباند دو عیب بزرگ در اینجا بوجود می‌آید اولا" شهر تهران بزرگ است و حوادث به این طرز با هم چندبار روبرو نمی‌شوند ثانیا" یک ماجرا مافوق ماجراهای دیگر قرار دارد عیب سوم که از همه بزرگتر است این است که تازه بر چنین سناریو و فیلمی فلسفه‌ای هم به عنوان " تز " می‌خواهد ارائه شود و آن تز ظاهرا" افسانه " دیوانگان عاقل و عاقلان دیوانه " است تازه این فیلم در عین حال رئالیست، سورئالیست، اکسپرسیونیست، امپرسیونیست و فانتزی‌ست بدون آنکه هیچیک از اینها باشد. سر رشته بطوری از دست سناریو نویس و کارگردان و مونتوردر می‌رود که خودش نمی‌تواند آنرا بگیرد. پس بیننده چگونه می‌تواند آنرا پیدا کند؟ مطمئنا" هرکسی بعد از دیدن فیلم به خانه بیاید بخواهد داستان آنرا تعریف کند قادر نخواهد بود و متوجه می‌شود که داستان " قر و قاطی " است . . .

* یک نکته دیگر، در فیلم امیرارسلان قمر وزیر مبدل به سگ سیاه شد، در فیلم شب نشینی در جهنم حاج‌جبار را تبدیل به سگ‌توله کردند.

در " طوفان در شهر ما " ماهی به رقاصه گیتـار به رقاصه و رقاصه به بزغاله مبدل می‌شود اجرای این نوع " تروکاژ " مبتذل امروز در سینما کودکانه است و فقط کارگردانهای تازه‌کار و ندید بدید دنبال این نوع حقه‌های سینمایی می‌روند من از خاچیکیان انتظار این کار را نداشتم.

* آرمان هنرپیشه خوبی‌ست در سایر فیلمهای خاچیکیان بیشتراو را پسندیده‌ام. بازی او در این‌فیلم مبالغه آمیز است. آرمان در این فیلم دیوانه نیست بلکه رونوشت گوژپشت کلیسای نوتردام شده است. آن گوژپشت کاراکتر دیگری دارد، دیوانه نیست، فاکولته‌های مغزش بخوبی کار می‌کند فقط مقداری عقده‌ی حقارت که ناشی از شکل زشت و ناهنجار اوست او را از مردم گریزان می‌سازد ــ در حالیکه آرمان در رل دیوانه کاراکتر دیگری دارد فاکولته‌های اساسی مغز دیوانه یعنی اراده و شعور و حساسیت او درست کار نمی‌کند. پرسوناژ یک دیوانه چون فاقد شعور است نباید " بازی " کند، در صورتیکه آرمان بازی می‌کند بهتر بگوئیم آرمان بازی دیوانه نمی‌کندبلکه، "دیوانه‌بازی"، می‌کند تیپ او خوب اما روانشناسی و کاراکتر او جعل است.

پرسوناژ (سعید) کارگر چاپخانه که دانشور می‌سازد از نظر اجتماعی و از نظر روحی جعلی است. مخصوصا" از نظر روحی، چه، خوبی و مهربانی او بحدی مبالغه‌آمیز است که بیننده بجای احساس سمپاتی نسبت به او، احساس ترحم می‌کند.

(روفیا ــ سیمین) که از زلزله شمال گریخته به همه چیز شبیه است جز به یک قربانی طبیعت و اجتماع. گذشته از معایبی که در ظاهر و باطن پرسوناژ (پری ــ ویدا) وجود دارد. این زن جوان اگر استعدادش را پرورش دهد یک روز آکتریس خوبی برای سینمای فارسی خواهد شد.

طبیعت بزرگترین ظلمی که به (گرشا رئوفی) کرده آن است که او را کم و بیش همشکل با کلارک گیبل آفریده، این مشخصه ممکن است سبب شود تا این جوان شخصیت خود را هرگز پیدا نکند. در هرحال با آمادگی که رئوفی در کار سینما دارد بهتر است تا آن حد که دراختیار اوست چیز بیشتری به شباهتش با کلارک گیبل نیفزاید ــ انسان بهتر است بیش از هرکس بخودش شبیه باشد.

در هرحال، من آرزومندم همانطور که خاچیکیان در هر فیلم نسبت به فیلم گذشته‌اش پیشرفت محسوسی کرده در فیلم آینده‌اش بیش از این موفق شود.

هـ ک

مجله‌ی فردوسی، شماره‌ی ۳۴۱، ۲ اردیبهشت ماه ۱۳۳۷

یعقوب لیث

نامه زیر از طرف یعقوب لیث صفار برای آقای دکتر اسمعیل کوشان مدیر موسسه پارس فیلم فرستاده شده و چون اصل نامه دارای نثر فارسی آن دوره است ما تا آنجا که توانستیم آنرا به فارسی رایج امروز ترجمه کردیم!.

* لیله بیست و سوم شهر صفرالمظفر یکهزار و سیصد و هفتاد و هفت هجری قمری ــ آسمان ــ بهشت (در این نقطه از نامه اثر خانم یعقوب لیث صفار مشاهده می‌شود)

از ما یعقوب بن لیث صفار به سید دکتر اسمعیل کوشان.

سپاس بی‌حد خدای بزرگ را سزد و اما

بعد پس از آنکه در سنه ۲۶۵ هجری در جندی شاپور به مرض قولنج درگذشتیم به سبب خدماتی که به وطن و برادران و خواهران دینی کرده بودیم یک سر به بهشت هدایت شدیم و همیشه از اینجا ناظر و شاهد ترقیات و تنزلات مملکت خود بوده‌ایم و آرزو کرده‌ایم که خدای متعال سرزمین ما را همیشه مورد برکت و عنایت ذات خود قرار دهد ــ و اما از مرض قولنج همچنان در رنجیم حتی حکیم یونانی ذیمقراطیس هم نتوانست ما را شفا دهد و حکیمی ایرانی شیخ الرئیس ابو علی بن سینا با مرهمی آنرا تسکین داده فقط هرگاه خبر ناملایمی از مملکت به ما می‌رسد درد ما را عودت و شدت می‌دهد دو برادر کوچکتر ما علی و طاهر خبر آوردند که زندگی ما را در یک سلسله تصاویر متحرکه که از اختراعات قرن شما است نشان می ــ دهند ــ برای تماشای آن یک شب با پدر و بردران و یاران عیــار به دنیای شما آمدیم . آنچه در این مجلس دیدیم بقدری نامطبوع طبع ما بود که موجب بحران درد قولنج گردید و شبانه حکیم شیخ‌الرئیس را زحمت دادیم و به بالین طلبیدیم ــ اولا" آنچه که در این سلسله تصاویر متحرکه درباره‌ی زندگانی ما ادعا می‌کنند کذب محض است من رویگری می‌کرده‌ایم نه آهنگری ــ ثانیا" در سنی که ما را در دکان نشان می‌دهند که پتک په سندان می‌کوبیم ما عیاری پیشه داشته‌ایم ــ ثالثا" هرگز زنی به این اسم و هیات در زندگی ما وجود نداشته است و اصولا" ما وقت گرانبهایمان را اینسان صرف زنان نمی کردیم و جز لحظات کوتاهی در بستر آنان نمی‌غنودیم والا کاری از پیش نمی‌بردیم پس این یعقوب با ما هیچ شباهتی ندارد و اگر احیانا" شباهاتی دیده می‌شود معلول تصادف است و زبان این کار بر تو ای سید دکتر اسمعیل کوشان فرو خواهد ریخت و آن ندیم و آن داروغه هم گرفتار قهر مالک جهنم خواهند شد . اما آن (جمیله) "۱" جمیله با وجود آنکه هیات زنان عصر ما را ندارد باز خیال ما را متوجه خود ساخته است و ما او را به بهشت نزد خود خواهیم آورد برای آنکه بازیهای او خوب است و ما را خوش آمده و یقین داریم هنگام عودت و شدت درد اگر او قولنج ما را بفشارد احتیاجی به حکیم و مرهم نخواهیم نداشت اما نمی‌توانیم تعهد کنیم شوهر شوکت خاتون "۲" را هم به بهشت بیاوریم به سبب آنکه دوستان و جانشینان ما شاه عباس و نادرشاه و آقا محمد خان "۳" از او تکدری در خاطر دارند ولی پسران شاه عباس ومردم دهلی و مردم کرمان که از این سه سلطان رنجشی دارند شکر گزار شوهر شوکت خاتون هستند . برای اینکه مشارالیه در مجالس نمایش خود انتقام آنان را از این سه سلطان کشیده است و ما قول می‌دهیم اگر شوهر شوکت خاتون به بهشت آمد بشرط آنکه مزاحمتی برای ما فراهم نکند مجلسی برای نمایش اتللو "۴" توسط او ترتیب خواهیم داد تا چنانچه در دار دنیا موفق نشد در آخرت آرزویش تامین شود و اگر کاملا" رضایت خاطر ما را درک کرد او را به تصدی دیوان نمایش بهشت منصوب می‌کنیم ــ به تمام آنهائی که بخاطر نام ما متحمل عذاب الیم و مصیبت عظمی تماشای این تصاویر شده اند وعده می‌دهیم که به بهشت آیند ــ و اما ندیم و داروغه یک سر به قعر جهنم خواهند رفت و دو عمله سطبر بازو و با دو نیم سوز در انتظار ورود آنان خواهند ایستاد ــ شنیده‌ایم که خلیفه المعتمد بالله که در جهنم است برای اینکه تو ای سید دکتر اسمعیل کوشان انتقام او را از ما کشیده‌ای یک قطعه نشان درجه یک هنر به تو خواهد داد اما تنها هدیه‌ای که از ما نصیب تو خواهد شد مرض قولنج است که مبتلای آن خواهی گردید .

چند کلام از ما بشنوید

* دوست عزیز ما آقای دکتر کوشان " پدر سینمای فارسی ... " که برای طولانی شدن عنوان بهتر است دنبالش "... را درآورده است " هم اضافه شود . پس از آنکه با بی‌اعتنائی ابومسلم خراسانی که او را در " فیلم " شاهین طوس هجو کرد و نیز با گذشت یوسف پیغمبر که در "فیلم" یوسف و زلیخا او را به دم دندان گرگ درنده سپرد و کاری را که ۱۱ برادر با او نکردند او کرد مواجه شد به‌سراغ‌یعقوب بن لیث صفار که از بزرگترین شخصیت‌های تاریخ ایران و از برجسته‌ترین مظاهر ایستادگی در مقابل اشغال خارجی است رفت و بلائی بر سر یعقوب آورد که نه المعتمد خلیفه عباسی و نه برادرش الموفق توانسته بودند به سر او آورند .

سارهم چند کلام دیگر

+ آقای دکتر اسمعیل کوشان که من به دوستی و حسن نیت و تواضع او معتقدم اطلاعاتی درباره علم اقتصاد و زبانهای آلمانی و ترکی و انگلیسی و فرانسه داراست و سالها پیش کتابی درباره‌ی ژاپن نوشته که معلوماتی به علاقمندان می‌دهد .

افسوس که این دوست ما تفحصات و مطالعاتش را درباره‌ی ژاپن ادامه نداد و بدنبال کاری رفت که برای آن ساخته نشده بود . اگر او همچنان به شناساندن ژاپن پرداخته بود امروز قطعا" عضو افتخاری هیات مدیره انجمن روابط دوستی ایران و ژاپن می‌شد و یا اینکه به صادرات و واردات اجناس ژاپنی می‌پرداخت و صاحب دو تجارتخانه در ازاکا و ناگازاکی و دو حجره هم در سرای رشتی‌ها و تیمچه حاجب‌الدوله بود و بهتر از این "فیلم " سازی که از خشت مالی هم آسان تر است به توسعه " هنر سینما " و " صنعت فیلم " در ایران کمک می‌کرد و نتیجتا" به اخذ لقب " پدر سینمای فارسی ... را درآورده است" نایل نمی‌آمد .

دوسد کلام دیگر

* درباره‌ی نکات فنی " یعقوب لیث " وارد بحث نمی‌شویم . تماشاچی که کمی از ادامه داستان و" تطبیق حرکات" سر در ــ می‌آورد می بیند که این یعقوب لیث از یوسف و زلیخا هم دل و جگر زلیخاتر شده و چنان درهم برهم است که درهم‌بن نصر هم در ازای بخشودن هزاران درهم از آن سر در نمی‌آورد .

گفتیم درهم‌بن نصر یاد بازی‌های این " فیلم " افتادم . پدر یعقوب درعین آنکه صاحب یک (دکان آهنگری و تعمیر و لحیم‌کاری آفتابه مشربه و چراغ و قبل منقل) است ، بنظر می‌رسد در پشت دکان یک کلاس آموزشی فن بیان و دکلاماسیون هم دایر کرده است ، فی‌الواقع (بقول رژیسور ممدخان) او اعجوبه است چونکه پس از آنهمه شلاق خوردن مثل راسو روی یک یابو می‌پرد و در مسافتی دورتر پس از آنکه شعار وطنی داد می‌میرد .

ندیم یعقوب و داروغه که دو نماینده کامل صنعت "میم " و تجسم "کاراکتر" " مکتب" پارس فیلم هستند بدتر از یک کله پاچه مهوع به کیسه صفرای تماشاچی صدمه می‌زنند در جائی یکی از این دو روی یابوئی که نای یورتمه رفتن به سوی طویله را هم ندارد می‌پرد و می‌خواهد چهار نعل رود اما این یابو مثل وزغ شروع به جست و خیز می‌کند مثل آن است که این حیوان زبان بسته هم درک کرده که در یکی از این "فیلم" های فارسی مشغول بازیست "دیالوگ" فیلم خیلی شنیدنی است در یک " صحنه " سراسر زد و خورد عیاران لباس تاجر معروفی را درمی‌آورند بعدا" جارچی می‌گوید " دزدان لباس فلان را برده و جیبش را زده‌انـــد " معلوم شد که تاجر فوق‌الذکر مثل کانگورو یک جیب روی پوست شکمش داشته و بهمین مناسبت هم دزدان شلوار او را از پایش درآوردند ــ در جای دیگر درهم‌بن نصر با یک "حالت" نسخ و یک " بیان " نستعلیق به داروغه می‌گوید " ترا به دار خواهم زد ترا قطعه قطعه خواهم کرد ترا با دستان خود خفه خواهم کرد" از این قرار درهم‌بن نصر مدتی نزد لوطی غلامحسین معروف شاگردی می‌کرده است . در یک صحنه دیگر دوست ما دکتر کوشان هم بازی می‌کند مقداری "قبا آرخالوق " در گوشه‌ای ریخته شده دکتر ما چندتای از آنها را "پرو " می‌کند و بعد برمی‌دارد و می‌برد پس از اینکه از یک سمت پرده خارج شد و چرخی از پشت فیلمبردار زد مجددا" از سمت دیگر وارد "صحنه" می‌شود تا به سراغ "قبا آرخالوق"ها برود (میزانسن فیلم به معنای کامل ! .) کسی که این "فیلم" را تماشا می‌کند چنان می ــ اندیشید کـه ساکنین سیستان و بلخ و طخارستان در آن عصر همه "جاهل" و " نشمه " بوده‌اند و مردم مثل خوانندگان اپرا کمیک گفتنی ها و درددل خود را با آواز چلی می‌خواندند .

در چنین شرایطی که وفور نعمت الهی در هـر سو مشاهده می‌شده و مردم به تماشای رقص و استماع غنا و اکل دیزی می‌پرداخته‌اند یعقوب بی‌انصاف قیام کرده تا عیش و عشرت و زندگی راحت آنان را برهم زند . چنین موجودی را به جای سپهسالار کردن ــ در ازای چشیدن نمک ترکی ــ می‌بایست به جرم اختلال در نظم عمومی واشاعه اکاذیب به زندان و یا دارالمجانین می‌فرستادند .

نطق‌های وطنی یعقوب بسیار شنیدنی‌ست فقط او فراموش می‌کرد در ابتدا بگوید :" یعقوب لیث صفاری از سیستان گزارش می دهد ..." در هرحال این فیلم حـدی تاریخی" یک " کمدی " غیر عمد درآمده و من حتم دارم اگر می‌خواستند یک "کمدی" بسازند یک " درام " غیر عمد بیرون می‌آمد پس بهتر است که همیشه عده‌ای از مروجین "صنعت سینما" در ایران این فرمول را خاطر داشته باشندکه اگر می‌خواهند یک " کمدی" بسازند آنرا

" درام " شروع کنند و اگر خیال ساختن یک " درام " را دارند آنرا "کمدی" شروع کنند تصادف به هدف قطعی آنها خیلی کمک خواهد کرد.

با تمام اینها، ما به این دلسوزی . نسبت به تاریخ ایران و این حسن نیت! نسبت به قهرمانان ملی توجه می‌کنیم و چند عیب بسیار کوچک آنرا که همانا معلول نداشتن " وسایل فنی" در ایران است مورد غمز عین قرار می‌دهیم و پس از آزمایش به این "فیلم" نمره می‌دهیم.

"سناریو و دکوپاژ " (یک غلط) ــ " کارگردانی و بازیها " (دو غلط) ــ " نکات فنی و غیره " (سه غلط) پس (هفده). چون هفده نمره قابل قبولی‌ست آقای دکتر کوشان می‌تواند کماکان به‌کار ادامه دهد. آرزومندیم که یعقوب لیث صفار هم ایشان را ببخشد و از ابتلای به مرض قولنج معافش دارد ضمنا" امیدواریم‌مدال‌درجه‌یک هنر را که خلیفه المعتمدبالله برای او در نظر گرفته در آخرت بر سینه‌اش آویخته ببینیم . آمین یارب العالمین .

ه . ک . مجلهٔ فردوسی ، شماره‌ی۳۱۳، ۹ مهرماه ۱۳۳۶

خانه‌ی کناردریا

* درست در همین اواخر تابستان یک سال پیش بیاد سناریوئی افتادم که ده سال پیشتر طی یک اقامت کوتاه پائیزی در کنار دریای خزر و سپس یک دیدار کوتاه زمستانی دیگر در کرانه‌های کارون و شط ــ العرب ایده آنرا یافته بودم.

خلاصه‌ای که در چند صفحه از آن نوشته بودم لابلای کتابها و نوشته‌ها مدفون گردید و تا حدی نیز آنرا از یاد بردم ، تا اینکه تصادفا" ضمن یک جستجو، آنرا دوباره مقابل چشمان خود یافتم و همچنین بیاد آوردم در همان اوقات که قرار بود فیلم یا فیلمهائی برای یکی از استودیو ــ های تهران بسازم همین خلاصه سناریو را پیشنهاد دادم . جوابی را که شنیدم خیلی مضحک بود ــ لااقل مضحک از نظر من. برای اینکه اشکال و مانعی را آقایان برخ من کشیدند که یکی از مشخصات فیلم بود و عجب آنجاست سال گذشته که دست به تهیه این فیلم زدم باز شنیدم فیلمفارسی‌ــ سازان گفتند : عجب کاری کرده ــ این موقع و آنجا و کار فیلمبردای!

حالا ببینیم " موقع " و " آنجا " چه بود ــ همان که ده سال پیش هم مورد ایراد واقع شد.

سناریوی این فیلم حاوی دو قسمت کاملا" جداگانه است ــ قسمت اول طی یک زمستان سرد کنار بحر خزر می‌گذرد و قسمت دوم در تابستان گرم خوزستان. فیلمبردای در زمستان سرد دریا و تابستان سوزان صحرا، برای فیلم‌سازان فارسی "دیوانگی" تلقی می‌شد. " حق " هم شاید با آنان بود برای اینکه کار آسان را دوست دارند و هرگز بخود زحمتی نمی‌دهند و منتظرند تا تخم نیمروی باز از آسمان در بشقابشان بیفتد.

برای من که در قسمت اول فیلم کوشش کنار دریا و صید ماهی که به زحمت انجام می‌گردد ، پرده پشت و دورنمای درام سناریو است ، در زمستان می‌گذرد ــ در تابستان نمی توان صحنه‌ی صید ساخت و ماهی هنوز زنده از تور بیرون ریخت ــ از طرف دیگر صحنه‌های فیلم من دختران و زنان مایو پوش کنار دریا را که خیلی " تجاری ' است نشان نمی‌داد. من می ــ خواستم دریای سخت و خروشانی را نشان دهم که گروهی از مردان خشن با دست و پنجه نرم کردن آن قوت لایموتشان را از کام آن بیرون می‌کشند ، نه دریای آرامی که امواج لطیفش تن پری پیکران را می‌ساید.

نظرم چنین بود که درام بیرونی " طبیعت" را در کنار یک درام درونی " احساسی" قرار دهم و در نطقه‌ای این دو را باهم بیامیزم و شدت ضربت آنرا آشکار سازم بدون اینکه هیچگونه راه افراط و گزاف گوئی را پیموده باشم و یا اینکه لحظه‌ای از یک حقیقت بیرونی و درونی دور شده باشم. همچنین در کنار بازیگران انسانی طبیعت و عوامل آن نیز بازیگران دیگری بشمار می‌روند ــ دریا ــ طوفان ــ سرما ــ من حتم دارم در صحنه‌هائی که نسرین صفائی خانه کنار دریا را رها می‌کند تا بسوی سرنوشت رود و یا کامیاب کسروی غروبگاهان بسوی دریا می‌رود تا ماهی چند برای معاش و زندگی صید کند آثار سوزش سرما در چهره‌هایشان آشکار است.

براستی کار در چنین شرایطی سخت بود زمستان ۱۳۴۲ یکی از سخت‌ترین زمستانهای بیست سال اخیر بوده و بطوریکه می‌دانیم برف و سرمای مکرر درختان شمال را سوزاند در چنین سرمائی که گاه به ۱۵ درجه زیر صفر می‌رسید و وزش یک باد شدید ضمن اینکه مانع یخ زدن می‌شد قطرات ریز آب سرد را به سر و صورت و چشمان ما و همچنین چشم دوربین دوربین فیلمبردای می‌پاشید ، گاه بازیگران و فیلمبردار و من تا زانو میان امواجی که طوفان آنرا تا حدود ۳۰ متر دورتر از لب دریا می‌راند راه می‌رفتیم. خانه‌ای دو طبقه را که نزدیک دریا ساخته بودیم تا دکور فیلم باشد همیشه در معرض ریزش قرار داشت. اما پنجاه روز سرد در بندر پهلوی ماندیم و توانستیم تصاویری که اکثرا" در هوای ابر و بارانی ولی با عظمت و جلال دریائی برداشته شده است به ارمغان آوریم چنانچه بزودی دیده خواهد شد.

اواخر اردیبهشت و آغاز طلیعه گرما بود که به قصد ادامه فیلم و ساختن قسمت دوم عازم خوزستان شدیم. همه می‌دانند که جنوب ایران در چنین فصلی گرم است ولی قصد آن بود که آبادان را با آتش تابستانی آن جلوه دهم و میل داشتم حرارت سوزان خوزستان هم مثل سرمای زمستان شمال در فیلم و از چهرها احساس گردد.

خوشبختانه شرکت ملی نفت ایران نهایت کمک و همکاری را در این زمینه با هیئت فیلم " خانه کنار دریا " انجام داد و یک عده ۱۲ ۱۰ نفری توانستیم در یک منزل مجهز و خنک که شرکت در اختیار این هیئت قرار داد به کار خود ادامه دهیم در غیر اینصورت یک اقامت ۴۰ روزه در ماه خرداد و تیر در آبادان کار دشواریست.

در خوزستان نیز ما توانستیم صحنه‌های خود را بسازیم. در عین گرما، یک روز جمعه در نخلستان شطیط نزدیک آبادان کار می‌کردیم و گرما در آن روز به ۵۰ درجه سانتیگراد رسیده بود. در آن شرایط که دست به دوربین و مخزن فیلم می‌زدیم و آهن آن دست را می‌سوخت خوشبختانه به فیلم و مایع حساس آن صدمه‌ای نرسید و توانستیم مناظری زیبا از نخلستانهای جنوب ایران و خلوت و انزوای آن هنگامیکه خورشید سوزان پشت آن می‌درخشد و نسیم گرمی که از روی خلیج فارس می‌گذرد آنها را می‌لرزاند، برای تماشاگران این فیلم هدیه آوریم.

در فیلم خانه کنار دریا از نظر فیلم ــ برداری دو نکته حساس مورد نظر بوده است ــ دو نکته‌ای که شاید تاکنون فیلم‌برداران از آن هراس داشته‌اند ــ یکی فیلمبرداری در هوای ابر و مه‌آلود زمستانی بحر خزر و دیگر از صحنه‌های شب مخصوصا" در آبادان برداشته شده و آتش گازپالایشگاه عظیم ایرانی در اعماق افق آن زیانه می‌کشد.

و اما تم و مایه‌ی موضوع سناریو : تحولات یک زندگی ، فراز و نشیب‌های آن روی یک پرده وسیع طبیعت ، از عمق و زمینه‌ای عمومی جدا نیست و در مراحلی همبستگی میان آن‌نمایان است.

پایان فیلم نمودار علاقه‌ایست که من به کارهای جان هوستن و امیلیو فرناندز دارم ــ بطوریکه می‌دانیم این دو فیلمساز با ارج، دو شاعر عدم موفقیت و شکست زندگی‌اند ــ خانه کنار دریا نیز بر چنین اساسی استوار می‌باشد. زندگی‌های کوچک افراد می‌گذرد. در حالیکه زندگی بزرگ طبیعت ادامه می‌یابد و خورشید همچنان طلوع می‌کند.

ه . ک .

ناگهان تابستان گذشته

* نمی‌دانم بنا بر یک سابقه‌ی ذهنی یا سبب دیگری است که نام تنسی ویلیامز با نام الیا کازان برای من توام است‌تراموائی بنام هوس ــ ببیی‌دال در سینمای آمریکا و میان مجموعه فیلمهائی که ادعای روانشناسی یا روانکاوی دارد مقام خاص دیگری را نسبت به گربه روی شیروانی داغ و ناگهان تابستان گذشته داراست نمی‌گوییم فقط کازان حق تهیه فیلم از آثار ویلیامز را دارد و ریچارد بروکس و مانکیویچ حق دست زدن به نویسنده روانشناس را ندارند ــ نه هر کارگردانی حق دارد طبق اجازه نویسنده اثر، رمان یا پیس یا سناریو آنرا به سینما برد ــ خوشبختانه چون محک تجربه به میان آمد و ما می‌توانیم بگوییم یک الیا کازان با یک بروکس و منکیویچ متفاوت است. اشتباه نشود منظور ما این نیست که این مشخصه، کازان را سرآمد اقران و همکاران قرار می‌دهد و این عدم مشخصه منکیویچ بروکس، این دو را به

مراتب پائین‌تری تنزل می‌دهد. چنین ایده و چنین سنجشی خطاست. گفتیم کازان این مشخصه را داراست حالا این معلول معلومات روانشناسی بود یا نه بهرحال ویلیامز، نویسنده روانشناسی را بخوبی درک کرده است و زیر و بم قطعات روانی او را با تصویر نشان می‌دهد.

ویلیامز بنوبه خود آنطور که باید معرفی شده مقداری از صحبت او بجا و ناشی از موشکافی اوست در مسائل روانشناسی بطور اعم و مخصوصا" روانشناسی آمریکائی بطور اخص می‌باشد. شاید هم ارزش و اهمیت ویلیامز بیشتر از نظر تجزیه و تحلیل روانشناسی آمریکائی باشد تا بطور کلی روانشناسی انسانی.

فکر می‌کنم کلیه فیلم شناسان و جویندگان ارزش سینما با من در این مورد هم نظر باشند لذتی را که از تماشای تراموائی ویبیی دال برده‌اند. توانسته‌اند از دیدار "گربه" و "تابستان" ببرند. در صورتی که نویسنده همان است گرچه کلیه آثار یک نویسنده در مقیاس ارزش باهم برابر نیست بهرحال کازان بود که ویلیامز را به سینما برد و این شانس را او به نویسنده روانشناس داد. شاید هم اگر نقصی در نوشته‌های ویلیامز وجود داشته کارگردان تراموائی بنام هوس آنرا در دکوپاژ و فیلمش اصلاح کرده است ــ چون که ما، در نبوغ کارگردان "شرق بهشت" که در این اثر جای ویلیامز را به "اشتنبک" داد، کمترین شک نداریم.

ویلیامز یک شاگرد وفادار آمریکائی دکتر فروید است این دو فیلم اقتباس از او یعنی "گربه" و "تابستان" صمیمیت و صداقت نویسنده را نسبت به پزشک روانی اتر اتریشی می‌رساند. تمام کشفیات فروید در "لابیرنت" و دالانهای تو در توی ضمیر و زیر ضمیر و نا ضمیر با شکل آمریکائی آن در نوشته‌های ویلیامز مشاهده می‌گردد.

ناگهان تابستان گذشته، سرگذشت قتل "سباستین ونابل" یک جوان آمریکائی در پلاژهای اسپانیا طی یک تابستان است.

سباستین شاعر و علاقمند به همجنس است قبلا" از مادرش میسیز ونابل بعنوان "واسطه" استفاده‌می‌کرده و این زن پسران جوان را به وی معرفی می‌نموده اما در یک تابستان دختر عمویش کاترین را به قصد جلب جوانان همراه خود به پلاژهای اسپانیا می‌برد. در آنجا بر اثر حادثه‌یی جلوی چشم کاترین بدست همان جوانان کشته می‌شود (در اینجا کمپوزیسیونی وجود دارد که منکیویچ سالوادور دالی را به تنسی ویلیامز می‌آمیزد و آن ترکیب دست‌ها با هم است.)

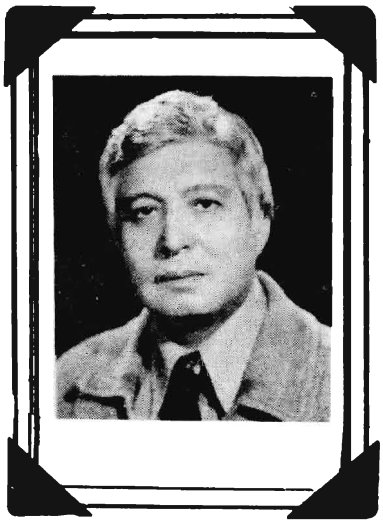
قتل سباستین در مقابل دیدگان زن جوان و مخصوصا" اخلاق خاص وی درمورد طرد زنان عقده و واخوردگی احساسی در کاترین ایجاد کرده که تظاهراتی از جنون در آن دیده می‌شود.

خلاصه پزشک جوانی بنام کوکوویس "مونتگمری کلیف" بهمان شکل که پزشک فیلم کودال مار در صدد معالجه زن جوان برآمد ــ راه بهبودی کاترین را جستجو در علت جنون آرام او می‌داند و عاقبت با یادآوردن و حکایت ماجرای قتل توسط کاترین با بیان داستان بشکل (فلاش ــ بک) چگونگی را می‌بینیم. حرکات دوربین و پیوند صحنه‌ها با هم منهای چهره درشت الیزابت‌تایلور کنار کادر مخصوصا" موزیکی که آنرا همراهی می‌کند جالب توجه بنظر می‌آید.

مسلم آن است که منکیویچ فیلمی بعنوان "گودال مار" اثر آناتول لیتواک را می‌شناخته و درساختن‌بعضی از صحنه‌های این فیلم آن را بخاطر آورده است.

با همه‌ی اینها با وجودی که متاسفیم از اینکه این پس یک پرده‌ای ویلیامز، از دست کازان در رفته باز نمی‌توانیم منکر نبوغ و مهارت جوزف لئو منکیویچ گردیم. او کارگردانی است که آثاری چون "همیشه حوا". "خانه بیگانگان" و "کنس پا برهنه" و خلاصه "جولیوس سزار" به سینما داده است.

ه. ک



آگهی تودیع

* در این هنگام که‌به‌قصد شرکت در دهمین فستیوال بین المللی سینمایی کان عازم کشور فرانسه هستم، برای مدتی از دوستان دور می‌شوم. امید است بزودی با توشه‌های فراوان و نو در همین صفحه‌ی مجله‌ی محبوب فردوسی با شما سخن گویم ــ از دوستان و عزیزان‌خداحافظی می‌کنم

ه.ک.

مجله‌ی فردوسی ۲۸۸، ۲۰ فروردین ۱۳۳۶.

فیشهای سینمایی

*

هفته‌ی تعطیلی
کارگردان : برتران تاورینه
هنرپیشگان : ناتالی بی ــ میشل گلابرو
مدت نمایش ۱۰۳ دقیقه
محصول ۱۹۸۰

* "لورنس"، معلم جوانی که دچار افسردگی شده پس از مراجعه به دکتر درمی‌یابد برای معالجه باید به مرخصی‌ای یک هفته‌ای برود. وی که شاگردانش را علاقمند و جوابگو نمی‌یابد تصمیم می‌گیرد کارش را ترک کند. اما پس از رفتن به شهری دیگر برای دیدار از پدر و مادر پیرش که روابطش با پدرش را صمیمانه‌تر می‌کند، و نیز آشنایی با پدر یکی از شاگردانش ــ تصمیم می‌گیرد کارش را ترک نکند. و بحثی درباره‌ی "لومیر" در کلاس مقدمه‌یی است دوباره بر علاقمندی و عشق وی به‌کارش.

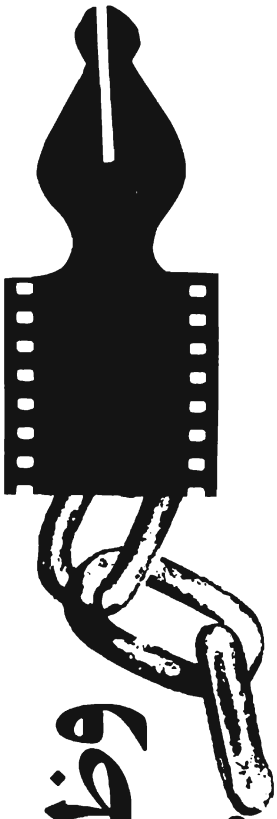
*

طبل حلبی
کارگردان : فولکر شلندروف
موزیک متن : فردریش مایر
هنرپیشگان : دیوید بینت و ماریو آدورف
مدت نمایش : ۱۴۵ دقیقه
محصول ۱۹۸۰

* "اسکار" پسری‌ست که در سن سه سالگی ــ پس از مشاهده‌ی رفتار ضد اخلاقی مادرش ــ تصمیم می‌گیرد که دیگر بزرگ نشود!.

فیلم سپس حوادثی را که برای مادر اسکار ــ که پس از چندی می‌میرد ــ و معشوقه‌اش که یک پارتیزان لهستانی‌ست و بدست آلمانها کشته می‌شود را دنبال می‌کند. پدر "اسکار" زن دیگری اختیار می‌کند. "اسکار" درمی‌یابد که صدای خارق‌العاده‌یی دارد. او با جیغ وحشتناکش یک گردهم‌آیی نازی‌ها را به‌هم می‌زند.

باشگاه ادبیات



وظیفه‌ی منتقد در جامعه‌ی در حال توسعه

● محمد کامل

✱بنا به طبیعت تولید فیلم در زمان معاصر، بر " منتقد سینما " نقش ویژه‌ای ــ در محدوده‌ی وجودی طبقه‌ی کارگر در این صنعت، چنانکه در هر رشته دیگر ــ مقرر است. وظیفه‌ی او تنها پس از تولید و توزیع فیلم آغاز می‌گردد. بنابراین، نقش "منتقد" ــ چه رویه‌ای تایید آمیز یا منفی به‌جانب فیلمی بخصوص پیش گیرد ــ همیشه پس از وجود مسلم آن روشن می‌شود. این امر "منتقد" را به حد منحصرا" یک مفسر و کسی که نوشته‌اش با خوانندگانی بسیار محدود ارتباط برقرار می‌کند ــ بخصوص در جهان سوم (در مصر به‌عنوان نمونه که نزدیک به هشتاد درصد مردم بیسوادند) ــ تنزل می‌دهد. این محدودیت از طریق موانعی که بوسیله‌ی رژیم‌های دیکتاتوری بر آزادی بیان و چاپ وارد می‌آید، شکل می‌گیرد. تمامی این محدودیات حسی از انزوا را بر منتقد تحمیل می‌کند.

یکی از راه حلهای این مسئله برای منتقد، بردن فیلم به‌میان مردم، بحث و دفاع از آن به‌روش جمعی می‌باشد. در اینجا باید، بین یک فیلم به‌نمایش درآمده به‌صورت دستاویزی برای گردهم‌آیی، و فیلم به‌عنوان وسیله‌یی برای تغییر اجتماعی و سیاسی ــ فرق قائل شد. در موردا‌ول، یک فیلم، با درک کامل این مطلب که اجتماع و بحث، اهداف اولیه و اصولی می‌باشند، برای تماشاگر به‌نمایش در می‌آید. در حالیکه فیلم ممکن است از نظر انتقادی به‌بحث درنیاید. در نتیجه، قانونی بودن سخنرانی و بحث جمعی از طریق توسعه یافتن، خود فیلم را ــ بدون درنظر گرفتن موضوعش ــ توجیه می‌کند. این نوع فعالیت می‌تواند به‌عنوان مستمسکی برای راه پیدا کردن به، مثلا"، یک دانشگاه ــ جایی که فعالیت‌هایی با این طبیعت مشتاقانه استقبال می‌شوند ــ کار کند. اگر " منتقد "، فیلم را به دهکده‌ها ببرد، موقعیت می‌تواند کاملا" متفاوت باشد. اگر منتقد، فیلمی که نتیجه‌ی ایدئولوژی حاکم و سانسور سیاسی روز مملکت را بیاورد، در حقیقت " دشمن " را به‌میان مردم آورده. چنین تجربه‌ای همانقدر معنی می‌دهد که اعتیاد را با داروهای مخدر درمان کنیم. به‌میان مردم رفتن بهرحال فعالیتی " نادر " است و معمولا" برخورد با پلیس یا اولیا امور محلی را در پی دارد.

نکته‌یی که منتقد باید متذکرش باشد اینست که، این وظیفه با تغییر کلی تولید فیلم سر و کار دارد. معنایش یک نبرد است. احتیاج به‌گفتن ندارد که، چنین نبردی قادر نیست با اسلحه‌هایی که منتقد اجازه حملشان را ندارد، برده شود. همچنانکه تقبل چنین امری ــ آنچنانکه شایسته باشد ــ مقدور نیست. مگر فیلمسازان و منتقدین مترقی گروههای خودشان را تشکیل بدهند. این قضایا حرکاتی در مسیر اصلی را شامل می‌شود: حرکت‌های آزادیخواهانه‌ی توده‌یی‌ی جامعه. اشتراکی کردن " تولید " فیلم باید بوسیله‌ی جمعی کردن خود انتقاد همراهی شود. چرا که، " منتقدین" جدید آنهایی خواهند بود که، از پیشرفت چنین تولیدی حمایت و دفاع کرده، و به‌آن کمک نمایند. چنین پیوندی بین فیلم و منتقد فیلم، اساسا" به از بین بردن جدایی‌ی منتقد از فیلم و رد تقسیم بندی سنتی کار در صنعت فیلم هم، مساعدت می‌کند. طبقه‌بندی کردن کار، منتقد را به‌حد بلندگویی برای تبلیغ منافع تجاری، یا هماوردی منزوی در حال نقد اثری هنری ــ که خود به‌هیچ‌عنوان در آن همکاری نکرده ــ به‌پائین می‌آورد.

امکاناتی بدینگونه به‌صورتی اولیه در " مصر" وجود دارند. این را می‌توان در زمینه‌ی " تولید" فیلم و نیز " نقد فیلم " دید. جایی که کشمکشی درحال پدیدار شدن است که، در طبقه‌ی مخالف و نیروهای عقیدتی تاثیر می‌گذارد. در یک طرف ایدئولوژی حاکم فرآورده فیلم وجود دارد که، برای تحریف کردن و کند کردن آگاهی توده طرح‌ریزی شده. این نیرو، اکثریت صاحبان فیلم، آنهایی که در این رسانه درگیری‌های شخصی ستارگان را دنبال می‌کنند، و ارتش کامل از مامورین ایالتی را شامل می‌شود. همچنین، بیشتر آنهایی را که بنوعی با صنعت فیلم سر و کار دارند (از استودیو و هیئت‌های تولیدی تا کمیته‌های فستیوال و اولیای توزیع فیلم) را دربرمی‌گیرد. چنین کارگزارانی با تکیه بر مقامشان، بطور مداوم تمایلات آزادیخواهانه در " رسانه " را می‌کوبند. موسسات فرهنگی درسی بوسیله‌ی بعضی از نیروهای ازنظر سوادی عقب‌مانده و دست راستی کنترل می‌شوند. چنین موقعیتی منجر به واداشتن روشنفکران وهنرمندان مترقی به‌کوششی می‌شود برای ایجاد اتحادیه‌ها و گروههای خودشان ــ که در ضدیتی با سینمای حاکم مصری قرار داده شده است. این جمع، تعدادی از فیلمسازان جوان و فارغ‌التحصیل" موسسه‌ی سینما" (که شانس ساختن شاید مستندی کوتاه با بودجه‌یی بسیار کم را یافته‌اند ــ که امکان دارد هرگز بر پرده نیاید) را شامل می‌شود. مشمولین، همچنین، منتقدانی هستند که، با مبارزه‌ی روزانه‌ی چاپ چیزی غیر از مبتذلات از نظر رسمی تائید شده برگیرند.

اثر چنین مقاومتی می‌تواند قابل توجه باشد، چنانکه تقریبا" تمامی پیامهای توده‌یی‌ی مصر در سالهای ۱۹۷۲، ۱۹۷۳ ، ۱۹۷۵ ، ۱۹۷۷ بر آن گواهی می‌دهند. روشنفکران و هنرمندان مصری بطور مداوم در زندانها شانه به شانه کارگران و دانشجویان شکنجه شده‌اند. این مقاومت در جواب کارکرد رژیم حاضر در مصر به‌رهبری " سادات " به‌عنوان مامور امپریالیسم آمریکا در منطقه و سرسپردگیش به سیاست مستعمراتی صهیونیسم تنها تقویتر و برنده‌تر خواهد شد. طبیعت مبارزه‌یی که درحال حاضر در مصر در حال پاگرفتن است، معطوف به‌دگرگونی مقدار زیادی از تصورات کلی درباره‌ی "سینما" و اهمیت آن می‌باشد. همچنانکه خیابانهای مصر شکل‌های جدید مقاومت ــ از نوعی که در قیام ۱۸ و ۱۹ ژانویه ۱۹۷۷ شاهدش بودیم ــ را به‌ثمر می‌آورد. با اینهمه نقش روشنفکر و هنرمند نمی‌تواند بر حرکتهای خودبخودی خیابانی تکیه داشته باشد ، بلکه باید به‌قسمت کاملی از پیشقراولان حرکت توده‌یی بدل شود. این مسئولیت، نقش "منتقد " را بکلی تغییر شکل می‌دهد ــ گسترش دادن نوع جدیدی از فرآورده‌ی فیلم که با نوع حاکم، بجای درکنار بودن، رو در رو شود. نقش سنتی منتقدی که در مقابل‌میزش منتظر می‌نشیند تا فیلم بعدی را تشریح نماید، باید پایان گیرد و، وظیفه‌ی منتقدی که بین محافل سینمایی توده‌یی در حال حرکت است، جایگوین آن گردد. در اینجا " منتقد " فیلمساز به آزادی خود و سینما از چنگال عقیم‌کننده‌ی " سرمایه" کمک می‌نماید.

این قسمت کامل وظیفه منتقد است که مجرایی باشد که از طریقش چنین سینمای مشکل‌گشایی به اکثریت مردم در محل کار و زندگی جمعیشان، صنعتی یا روستایی، برسد. و این می‌تواند راهی مهم برای ستیز با کنترلی باشد که سینمای مخدر و اولیاء مرتجع امور بر فرهنگ ملی ما و ذهنهای مردممان مسلط کرده‌اند✱

دفترهای سینما

منتشر کرده:

وجداگانه منتشر خواهد کرد:

*سینمای شیلی

ویراسته‌ی مایکل کانن

ترجمه‌ی سودابه فضائلی

*دنیای تبهکاران

نوشته‌ی کالین مک آرتور

ترجمه‌ی حسن مجتهدزاده

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/