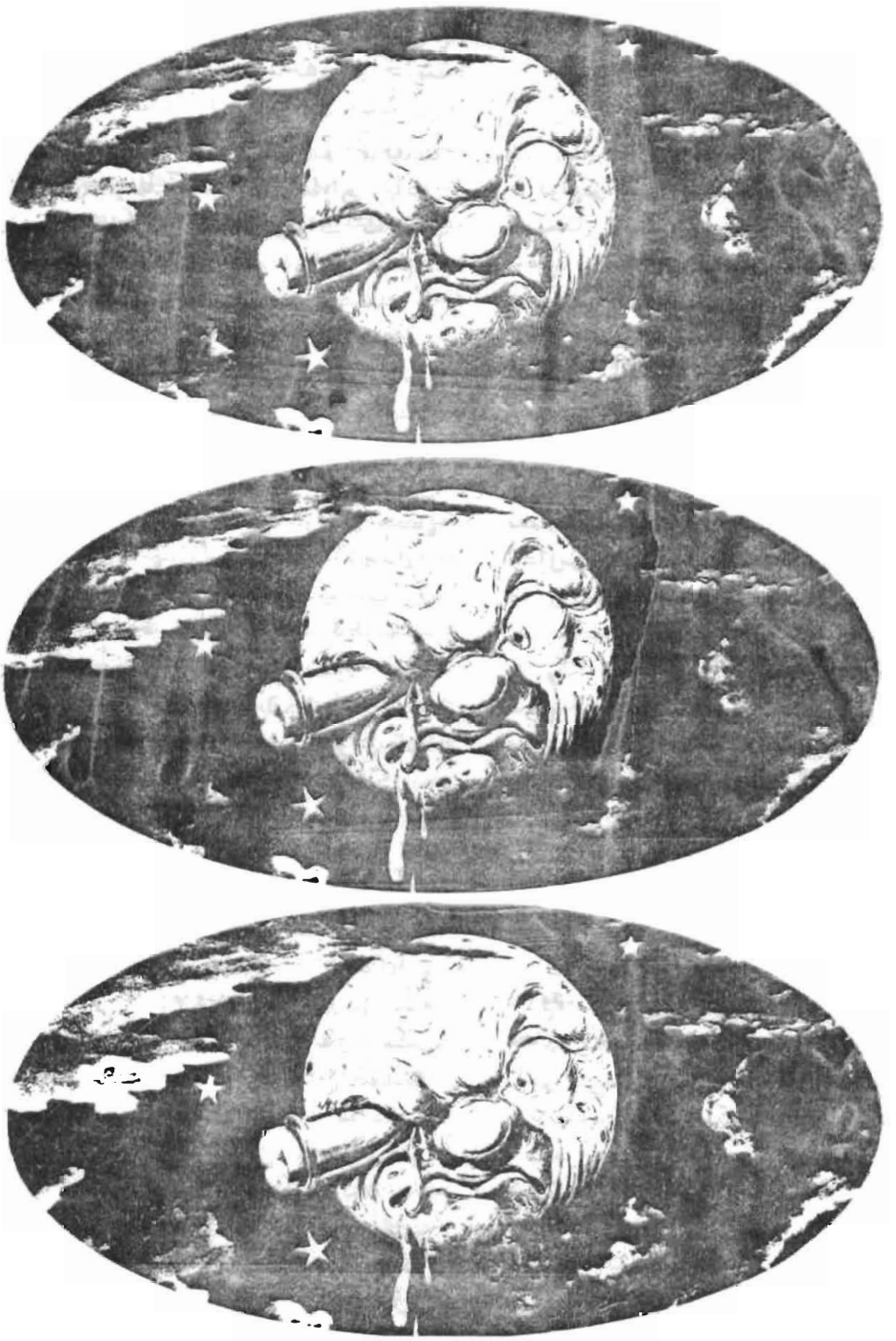
۴ دفترهای سینما

فروردین ماه ۶۰

۱۲۰ ریال

• تاریخچه‌ی سینما • تئودر اکیس و موسیقی
• سینمای میکلوش یانچو: مصاحبه ـ نقد
• سینمای مستند ایران • مهرجویی: یك مرور
• درباره‌ی فیلمها • یادداشتها
• از دست رفتگان • دوسیه‌های ماضی
• د.و.گریفیث: استاد سینما
نوشته‌ی ایریس بری
کتاب ضمیمه‌ی دفترهای سینما

تاریخچه‌ی سینما



تاریخچه‌ی شیرین سینما

قسمت دوم

* چند ماه بعد علیرغم موفقیت اختراع خود و با آنکه فیلمبرداران زیادی برای لانسه کردن سینماتوگراف به فتح همه‌ی کشورها فرستاده بودند و این فیلم ـ برداران اظهار عقیده می‌کردند که "سینماتوگراف" می‌تواند دارای استفادی تجارتی بشود، نظر لومیرها هم چنان همان بود که ابتدا بود. لومیر در سال ۱۸۹۶ به فلیکس مه‌گیش که پس از پایان خدمت سربازی خود برای فیلمبرداری می‌خواست به استخدام او درآید چنین گفت: "*می‌دانید این شغل آتیه‌داری نیست که ما به‌شما واگذار می‌کنیم بیش از هرچیز کاری. مثل دورگردهاست. ممکن است شش ماه تا یکسال طول بکشد شاید هم کمتر.*"

اما اگر لومیرها به آتیه‌ی اختراع خود اعتقادی نداشتند، درعوض شدیدا" به انحصاری بودن آن در دست خود متمایل بودند. امتناع آنها از فروش سینماتوگراف دلیل این امر است.

در حقیقت بعد از کشف عکاسی توسط "نیسه فورنیه‌س" (۱۸۳۳ ـ ۱۷۶۵) و "مانده داگر" (۱۷۸۷ ـ ۱۸۵۱) عده زیادی ازدانشمندان به مساءله‌ی عکس متحرک علاقمند شده و روی آن تحقیق می‌کردند. تجربیات "می‌بریج" انگیسی و "ماره" فرانسوی و "دمه‌نی" مجارستانی و بسیاری دیگر زمینه را آماده کرده بود.

در ایالات متحده‌ی آمریکا، "توماس آلوا ادیسون" (۱۹۳۱ ـ ۱۸۴۷) که در حاشیه‌ی کارهایش روی تلفن "گراهام بل" در سال ۱۸۸۷ موفق به ساختن اولین "فونوگراف" شده بود، در ۱۸۹۴ به‌کمک آسیستان انگلیسی خود "و.ک.ال‌دیکس" دستگاه ساده‌ای به‌شکل یک صندوق چوبی ساخت که مجهز به یک حفره چشمی بود و نام آنرا "کینه‌توسکوپ" گذاشت. ایده‌ی ادیسون اختراع ماشینی بود که درمورد تصویر همان کار فونوگراف را درمورد صدا انجام دهد. از حفره‌ی چشمی کینه‌توسکوپ که مثل عینک درست شده بود، می‌شد تصاویری رادر حال حرکت دید. این تصاویر، عکس‌هایی بودند ۲ در۳سانتیمتر که روی یک نوار سلولوئیدی شفاف بطول ۱۷ سانتیمتر چاپ شده بود. داخل جعبه را یک لامپ برقی روشن می‌کرد. تصاویر فیلم شده به دستور ادیسون توسط شرکت محصولات عکاسی "ایستمن کداک" تهیه شده بود. این دستگاه درآوریل ۱۸۹۴ در یالنی واقع در خیابان سیزدهم نیویورک به‌معرض تماشا و استفاده گذاشته شد و بزودی سالن‌های دیگر هم هریک بنوبه‌ی خود دست به این کارزدند.

مدیر یکی از این سالن‌ها که در آنزمان معروف بودند، مردی بود اصلا" مجارستانی بنام "آدولف‌زورکور" که قبلا" تاجر پوست خرگوش بود و بعدهایکی از برجسته‌ترین تهیه‌کننده‌های آمریکا شد و "مستر موویز" ("آقای سینما") لقب گرفت.

زوکور تعداد زیادی "کینه‌توسکوپ" در سالن‌ها نصب کرده بود که با انداختن یک سکه‌ی پنج سنتی کار می‌کرد و این

کینه‌توسکوپ‌ها در کنار فونوگراف‌های آن‌زمان ، دستگاههای امتحان زور بازو و ماشینهای اتوماتیک آب‌نبات و شکلات و نوشابه‌های گازدار قرار داشت !

این سالن‌ها کم‌کم موند مخصوص و فراوانی پیدا کرد که غالبا" از طبقات مختلف و متضاد بودند. به این ترتیب بود که قاچاق‌ماشین‌های سکه‌ای (کینه‌توسکوپ) یکی ازرشته‌های مهم فعالیت گانگسترها شد. سالن‌های " سینمای سکه‌ای" شبیه سالن‌های مورد علاقه‌ی ششلـــول بندهای وسترن شده بود. بجای بازی " رولت" هم دستگاههای دیگری جانشین گشتند که امید برگشت پول‌را برای قمارباز همراه می‌آوردند.

سکس اپیل هم در ظهور خود تاءخیر نکرد: اولین فیلم‌های کینه‌توسکوپ صحنـه‌هایی بود از پلیسی که درحال دستگیری دزدی است ، یک مسابقه‌ی بکس، دخترکی که از درخت سیب بالا می‌رود ، یا پسر شیطانی که می‌خواهد روزنامه‌ی مادر بزرگش را آتش بزند. اما بلافاصله بعد از اینها تصاویر زنان عریان با یک اروتیسم ساده ـ لوحانه جایگزین شد. دخترانی که دامن را بالا می‌زدندکه " فرنچ کان‌کان" برقصند ، که راف و گامون در ۱۸۹۵ کارگردانی کردند و یک بوسه روی لب را با پلان درشت‌نشان می‌داد. این فیلم ماجراها و رسوایی‌های زیاد برانگیخت اما بعدها مشابه آن ، صحنه‌ی فینال همه‌ی فیلم‌ها قرار گرفت. اما همه‌ی فیلم‌های کینه‌توسکوپ زندانی جعبه خود بودند. ادیسون سیستم نمایشای انفرادی را بر نمایش روی پرده و جلوی جمعیت ترجیح داده بود زیرا فروش دستگاه را سودمندتر از فروش فیلم‌ها می‌دانست. همچنانکه چندین سال قبل از آن هم به علل تجارتی مشابهی بجای بلندگوی بوقی شکل فونوگراف ، گوشی‌های انفرادی می‌ساخت.

***

باز به فرانسه برمی‌گردیم و از یک حادثه‌ی مهم که در تاریخ سینما نقش نسبتا" با اهمیتی داشت یاد می‌کنیم ، این حادثه آتش‌سوزی بزرگ " بازار شفقت " پاریس بود. تحت چنین نامی ، پاره‌ای از روشنفکران اشرافی پاریس، در ۱۸۸۵ نمایشگاه سالانه‌ای ترتیب دادند که در آن آثاری که وجه فروش آن به مصرف خیریه می‌رسید به‌معرض نمایش و فروش گذاشته می‌شد. " بازار شفقت" مختص تابلوهای نقاشی استادان زمان بود اما در ۱۸۹۷، اشراف روشنفکر، به این اندیشه افتادند که این‌بار از دستگاه سینماتوگراف برادران لومیر استفاده کنند که ظرف دو سال از اختراع آن ، همه‌ی اروپا را مجذوب و مفتون خود کرده بود. در ۴ ماه مه ۱۸۹۷ سالن نمایشی که در خیابان ژان گوژون در یک قطعه زمین برپا شده و با چوب ساخته شده بود جمعیت زیادی را در خود جا داده بود. هوا گرم و خفقان آور و پر غبار بود. هنوز برای روشنایی پروژکتور ازبرق استفاده نمی‌شد و لامپهایی که با گاز اتر می‌سوختند مورد استفاده واقع می‌گشتند. در اتاق نمایش، گاز " اتر " متراکم گشته بود ، دستگاه کارنمی‌کرد و آپاراتچی برای آنکه در تاریکی متوجه عیب پروژکتور بشود کبریتی روشن کرد که همین کبریت ، گاز موجود را ناگهان مشتعل و منفجر ساخت. آتش از اتاق نمایش به سالن چوبی سرایت کرد و ظرف چند دقیقه همهمه و آشوبی غریب درگرفت. این حادثه که خسارات جبران ناپذیری وارد آورد، اذهان مخالفان سینما را تحریک‌کرد و میدانی به دست آنها داد که علیه سینماتوگراف و مضرات آن داد سخن بدهند و مردم را با خود همصدا کنند. برای مدتی بازار سینماتوگراف بکلی کساد شد. با آنکه در این میان گناه اصلی متوجه برپاکنندگان " بازار شفقت" بود که محل نمایش را تماما" از چوب ساخته بودند اما کسی به این موضوع توجهی نکرد و همه سینماتوگراف رادستگاهی بسیار خطرناک شناختند. دیگر کسی به‌جز شهرستانی‌هایی که از پاریس عبور می‌کردند ، به دیدن سینماتوگراف در سه چهار سالن مفتوح در بلوارها نمی‌رفت.

اما سینماتوگراف لومیرها بکلی عقب‌نشینی نکرد. هنوز بودند کسانی که

بدنبال موفقیت آنها، دستگاهی تهیه می‌کردند، چند متری فیلم صرف مناظر محلی یا صحنه‌هایی از خیابان که تماشاچیان عادی را جلب کند می‌کردند. دوربین این اشخاص همه‌جا می‌گشت، ایستگاه ترن، رژه‌ی یک هنگ، دریا، بازیهای بچه‌ها، مسابقات اسبدوانی یا دوچرخه سواری . . .

آنها می‌کوشیدند از زندگی فیلم بگیرند بدون آنکه هرگز بفکر برانگیختن احساسات ظریف و عالی‌ی انسان باشند. " خروج از مراسم دعا " و " گلوله بازها " و "گردش‌یکشنبه" فیلم‌هایی بود اینچنین که فقط کمک به عبور از بحران ناگهانی سینما کرد.

با این حال در فرانسه مردی بود که هنوز به سینماتوگراف اعتقاد داشت، به این دستگاه شگفتی که به عقیده‌ی او حلال همه‌ی مشکلات او در تئـاتر " روبر هودینی " بود. این شخص " ژرژ مه‌لیس" نام داشت.

***

" ژرژ مه‌لیس" متولد محله‌ی سوم پاریس در هشتم دسامبر ۱۸۶۱ به‌هنگام اولین نمایش " گراند کافه" لومیرها، ۳۴ ساله بود. پدرش که اجدادی یونانی داشت، یک تولید کننده عمده‌ی کفشهای لوکس بود. می‌گفتند خیلی ثروتمند و میلیونر است. مادرش کاترین شوریک، از اهالی هلند و دختر چکمه‌ساز مخصوص دربار سلطنتی بود.

قریحه‌ی هنری ژرژ کوحولو، زود بروز کرد. شاگرد مدرسه‌ی " لوئل لوکزان" بود که از همان بچگی دفترچه‌هایش را پر از طرحهای نقاشی می‌کرد. می‌کوبندکه‌درکنـوی میز مدرسه‌اش یک تئاتر خیمه‌شب‌بازی هم ساخته بود. وقتی به سن رشد رسید تصمیم گرفت وارد مدرسه‌ی " بوزار " (هنرهای زیبا) پاریس شود و نقاشی بخواند. اما پدرش مخالفت کرد و او را مجبور ساخت که در کارخانه‌ی خانوادگی بکار سرپرستی ماشینها بپردازد. ملاحظه‌ی مکانیزم ماشین، بعدها به‌کار او خورد. در همین حال برای روزنامه‌ی " گریف" کاریکاتور ـ هایی با امضای مستعار " ژئو اسمیل " می‌کشید. چند ماه بعد او را برای کارآموزی متدهای تجارتی انگلیسی به یک فروشگاه بزرگ در لندن می‌فرستند. ژرژ برای رفع خستگی‌های روز، شب‌ها به موزیک هال ـ هایی می‌رفت که دو شعبده‌باز معروف آن زمان " مایکلین " و " دیوید دیوانت" در آنجا عملیات خود را انجام می‌دادند. ظرافت‌ها و تردستی‌های آنان، چنان ژرژ را مفتون کرد که از " دیوانت " درخواست نمود درس‌های اولیه‌ی شعبده بازی را به او بدهد. در بازگشت به وطن، ژرژ دربرابر دهشت پدرش اظهار داشت که می‌خواهد کار و وقتش را منحصر به شعبده‌بازی کند. و برای‌تکمیل رسوایی، از ازدواج با دختری که خانواده‌اش برایش در نظر گرفته بودند خودداری کرد و با دخترک زیبایی که تحصیلات صومعه‌اش رو به پایان بود، فرار نمود. ازدواج با این دختر که " اوژنی ژنن" نام داشت، یقیناً منجر به قطع رابطه‌ی پدر و پسر می‌شد اگر تصادفاً اوژنی دختر یک همکار هلندی و معتبر پدر شوهر خود نبـود. این تصادف موجب بخشش ژرژ از طرف پدرش گردید.

مه‌لیس با لباس سرخ و دکمه‌های طلایی و شلوار کوتاه و جوراب ابریشمین، ابتدا در کالری ویوین‌و بعد در" کابینه‌فانتاستیک" موزه‌ی " گرئون" به غیب کردن تخم مرغ و سکه‌ی پنج فرانکی می‌پرداخت، بعد از کلاهش خرگوش زنده و کبوتر سفید بیرون می‌کشید.

در همین احوال برای تکمیل حرفه‌ی خود، هر وقت که می‌توانست به تئاتر " روبـر هودینی" می‌رفت. این تئاتر که در نیمه‌ی قرن نوزدهم تاسیس شده بود توسط پسر " هودینی" اداره می‌گشت و همچنان مختص شعبده‌بازی و جادوگری بود. نمایشاتی که در این تئاتر به‌کمک وسایل و عرسک‌های مکانیکی داده می‌شد چنان روح فانتزی برست مه‌لیس را نوازش می‌کرد که خود در صدد فراگرفتن حقه‌های تئاتری مربوط به این نمایش‌ها برآمد و اندکی بعد با فروش سهم‌کارخانه‌ی پدری خود به برادرانش، تئاتر روبرو هودینی را از بیوه‌ی پسر هودینی خریداری کرد و به‌عنوان متورانسن و گرداننده‌ی این تئاتر

تا ۱۹۲۳ باقی ماند.

مه‌لیس مانند هودینی برای تماشاگران موهوم دوست خود عروسک‌های مکانیکی بکار می‌برد. می‌کوشید مکانیسم آنها را تکمیل کند، صحنه‌های وسیع و پر از حقه می‌آفرید. مثل " چشمه‌ی جوانی "، "آینه کاگلیوسترو"، اسرار ممفیس، قصر مسمر، سر بریده‌ی نافرمان . . .

با اقرار به نقص کار نمایشی و وسایل خود، مه‌لیس دائما" در کار طرح دکورهای تازه و ابداع ماشین‌های مکانیکی جدید و سناریوهای نو بود. به‌همین علت بزودی در ردیف بزرگترین کارگردانان تئاترهای شعبده‌بازی فرانسه درآمد.

عطش تازه‌جویی‌ی مه‌لیس بالاخره او را به‌جانب سینماتوگراف لومیرها کشید و آنرا مناسب‌ترین وسیله برای نمایش‌ها و حقه‌ها و تردستی‌های تئاتری خود تشخیص داد. اما وقتی که آنتوان لومیر (پدر لومیرها) از فروش سینماتوگراف به او خودداری نمود، مه‌لیس با کمی تفکر دریافت که سینماتوگراف شئی انحصاری برادران لومیر نیست. لئون کوموں، در کار تکمیل نوع دیگری از آن است، و شارل پاته و دمه‌نی هم به‌کمک هانری رولی دستگاهی را می‌سازند.

چندی بعد، مه‌لیس خبردار شد که در انگلستان دستگاههای نمایش فیلم، ساخت رابرت ویلیام پل بنام " بیوسکوپ " به‌معرض فروش گذاشته شده است، فورا" یکی از آن‌ها را با مقداری فیلم خرید و در تئاتر خود سانس‌های سینما ترتیب داد، اما این فیلم‌ها سست و بی‌معنی بودند و به‌همین علت مه‌لیس تصمیم گرفت که شخصا" فیلم تهیه کند. به این منظور به‌کمک یک مکانیسین بنام " کورستن " بروژکتور " بیوسکوپ " را تبدیل به دوربین فیلمبرداری کرد، حالا اشکال بر سر تهیه‌ی فیلم خام بود که در فرانسه وجود نداشت. ناچار به لندن رفت و ۲۵ هزار فرانک طلا (برابر با ده‌هزار دلار کنونی) از " پل " سابق‌الذکر فیلم خام ایستمن بی‌دندانه خرید و آنها را بوسیله‌ی یک مکانیسین دندانه‌دار کرد. وقتی به این ترتیب وسایل کارش آماده شد، مه‌لیس کمپانی تهیه‌ی خود را بنام " لاستار فیلم " تاسیس نمود و کار خود را آغاز کرد. در آوریل یا مه ۱۹۸۶، مه‌لیس اولین فیلم خود را بنام " مجلس ورق " به‌وجود آورد که خودش هم جزو بازیکنان آن بود. این فیلم جلوی یک پرده‌ی نقاشی شده آویخته به دیوار در پارک هشت‌هزار متری ویلای مه‌لیس برداشته شد. بعد از آن فیلم‌های دیگرش عبارت بودند از :"باغبان علف‌ها را می‌سوزاند"، " یک آب دهنده‌ی مضحک"، " ورود ترن ونسن "، " خروج از کارخانه عطرسازی ریبر" . . . بوضوح معلوم است که " مه‌لیس " با این فیلم‌ها به کپیه‌ی تمام و کمال فیلمهای " لومیر" که در " گران کافه " دیده بود پرداخته بود، تقریبا" تمام آثاری که در این یکساله‌ی اول در کاتالوگ فیلمهای او نام برده شده (هشتاد تا) هیچکدام اصالتی ندارند. اما این اقتباس " به سبک . . . " هامدت درازی طول نکشید. نخست به علت اینکه مه‌لیس طبع خلاقی داشت و دیگر به این خاطر که فهمید مردم خیلی زود از همیشه دیدن ترنی که به ایستگاه می‌رود، رفقایی که ورق بازی می‌کنند و باغبانهایی که موقع آب‌پاشی خودشان را خیس می‌کنند، خسته می‌شوند و سینماتوگراف اگر بخواهد دوام یابد و خود را تحمیل کند، باید یک نمایش واقعی بشود.

ادامه دارد

ترجمه‌ی حمید کمالی

باشگاه ادبیات

سینمای یانچو

سینمای میکلوش یانچو

* مصاحبه

ـ چرا شما در فیلمهایتان بطور مستمر از مطرح کردن توضیحات (بخصوص از لحاظ روانشناسی) سرپیچی کرده و چیزی جز اعمال بدون انگیزه که ظاهرا " بی‌هدف هستند ، نشان نمی‌دهید ؟

* در مجارستان بیشتر فیلمسازان سعی دارند که با موفقیتی نسبی چیزی بگویند . تکرار می‌کنم : با موفقیتی نسبی . این را می‌گویم زیرا ما نمی‌توانیم با آن درجه‌از وضوح و روشنی کـه می‌خواهیم پیام ـ هایمان را بیان کنیم . مطمئنا " مجارستان تنها کشوری نیست که در آن وضعیتی اینچنین وجود دارد . بعلاوه این سنتی است که در کشور ما ریشه‌ای دارد که به چند قرن قبل برمی‌گردد . مجارها همیشه گرفتار تغییرات دائمی بوده‌اند . آنها همیشه درمیان تشنجات سیاسی ، اقتصادی و اجتماعی زندگی کرده‌اند . به این دلیل است که خیلی به‌ندرت به‌رک‌گویی و بیان مسائلی که با آن درگیر هستند می‌پردازند . از آنجایی که همه‌ی ما در تلاشیم تا چیزی بگوییم و در عین‌حال به‌اندازه‌ی‌کافی رک‌گو نیستیم ، تا اندازه‌ی زیادی روی شکل فیلم برای بیان کردن یک مسئله حساب می‌کنیم . از زمانی که فیلم " بازگشت من " را ساختم سعی کرده‌ام که اینکار را به سادگی و صرفه‌جویی هرچه تمامتر انجام دهم . شاید به‌همین دلیل باشد که موقعیت‌ها و اعمال شخصیت‌ها مهمترین عوامل فیلمهای مرا تشکیل می‌دهند . آن چیزی که بیش از هرچیز دیگر مرا بخود جلب می‌کند شکل فیلم است . و اگر هـــم دنبال شکلی ساده و صرفه جویانه هستم بدین دلیل است که‌می‌خواهم آن رمانتیسم احساساتی را که بکرات برای فریب دادن مردم و سوء استفاده کردن از آنها مورد استفاده گرفته ، از بین ببرم .*

ـ در اکتفا کردن به نشان دادن اعمال شخصیت‌ها (که خیلی صریح انجام می‌شود) شما نه‌تنها احساسات و رمانتیسم را حذف می‌کنید بلکه بعد روانی و "زندگی درونی" شخصیت را هم حذف می‌کنید . پس از حذف تمام انگیزه‌های روانی ، شما چطور سودمند بودن این عمل را در تکامل بخشیدن به ساختمان فیلم توجیه می‌کنید ؟

* وقتی کسی درمورد برخوردهای پیچیده‌ی انسانها تحقیق کند بزودی با چنان کلاف سر درگمی از عوامل روانی ، اجتماعی و سیاسی روبرو می‌شود که قدرت تشریح کردن آنها را از دست می‌دهد . وقتی ما دریافتیم که چقدر وسائلی که دراختیار داریم محدود است ، به‌سادگی به این نتیجه رسیدیم که درباره‌ی همه‌چیز نمی‌توان توضیح داد . شاید بتوان اینرا دلیل خودداری من از توضیح‌دادن به‌حساب آورد . بدین ترتیب هرنوع تعبیر از مسائل مطرح شده در فیلم امکان‌پذیر است .

ـ در فیلم‌های شما دو مسئله بطور موازی با هم مطرح می‌شوند . از یک طرف اشتیاقی وجود دارد برای ساده‌کردن شکل فیلم و از طرف دیگر خودداری از توضیح دادن که در عین حال باعث نمی‌شود که مسئله‌ای را که مطرح می‌کنید پیچیده و گنگ شود . هنگامی که بعضی از تماشاگران فیلم‌های شما را می‌بینند ، درمی‌یابند که این

فیلم‌هاجنبه‌های استعاری‌دارند: آنچه‌که روی پرده دیده می‌شود به گونه‌یی انتزاعی نماینده‌ی واقعیتی است که نشان داده نشده است. ولی اینطور بنظر می‌رسد که حتی مسائلی از این بیشتر هم مطرح است و اینکه استعاره حتی معنای وسیع‌تری دارد، چرا که شما نه‌تنها از وضعیت های تاریخی مجارستان استفاده می‌کنید، بلکه از مسائلی جهانی استفاده کرده روی آنها فیلم خود را بنا می‌کنید.

* بله فکر می‌کنم که اینطور باشد. و برعکس فیلم " محاصره" که در آن تعقیب شونده و تعقیب کننده کاملا" مجزا و افراد مشخصی هستند که محدوده‌ی فعالیت های متعلق به‌خودشان را دارند ــ در فیلم " سکوت‌و فریاد" همه‌ی آنان به یک خانواده تعلق دارند. تعقیب کننده و تعقیب شونده با هم درآمیخته‌اند.

ــ دو راه ممکن برای ساختن یک فیلم وجود دارد. یکی اینکه فیلمساز دستمایه‌یی غنی در ابتدا در دست دارد و درطول فیلمبرداری از طریق حذف بعضی از عوامل به‌شکل تمام شده و پایانی فیلمی که روی پرده می‌آید، دست می‌یابد. و یا اینکه فیلمساز فقط نقطه‌ی‌شروع فیلم را در دست دارد و در طول ساختن کم‌کم آن را غنی می‌کند تا معنای کلی فیلم پس از انجام یافتن این روند آشکار بشود. شما در حین ساختن فیلم‌هایتان از کدامیک از این دو راه حل استفاده می‌کنید؟

* ماهمینطور که فیلمبرداری می‌کنیم، تمام داستان را مورد ملاحظه قرار داده و دوباره بررسی می‌کنیم و مرتبا" از میان راه حل‌های مختلف یکی را انتخاب می‌کنیم. گرچه باید بگویم که همیشه به‌دنبال طرحی کلی هستیم که معنای هر فصل از فیلم را مشخص می‌کند. پس می‌توان گفت که این شیوه‌ی‌فیلمسازی به راه حل دومی که شما به آن اشاره کردید نزدیکتر است. درون هر فیلم را که بکاوید با چند فکر اصلی روبرو خواهید شد که" دلیل وجودی " فیلم را تشکیل می‌دهند. ما اینرا از ابتدا می‌دانیم و این مسئله بصورت نقشه‌ی راهنمای ما در می‌آید. از جهت دیگر، از نقطه نظر تکنیکی ایده‌های معدودی داریم. تنها چیزی که در دست داریم چند طرح تکنیکی، چند فصل از فیلم و چند موقعیت داستانی است. بعنوان مثال تمام صحنه‌هایی که در آشپزخانه‌ی‌روستایی در فیلم " سکوت و فریاد " می‌بینید، به‌خاطر وجود خود آن آشپزخانه بوجود آمد و از قبل نمی‌دانستیم که آن آشپزخانه به‌چه صورت و شکل است. آن آشپزخانه را که قبل از فیلمبرداری دیدیم، بنظرمان خیلی عجیب آمد. با آن دو دری که داشت و دو پنجره‌اش و چشم‌اندازی که از مزرعه داشت بنظر ما خیلی جالب آمد. ما مجبور بودیم که از آن استفاده کنیم.

ــ دو نوع بدیهه‌سازی وجود دارد. در نوع اول، فکر اولیه و دستمایه از قبل شناخته شده‌اند و بدیهه سازی برای یافتن شکل‌هایی که به‌بهترین وجه آن فکر اولیه را بیان می‌کنند، انجام می‌گیرد. در نوع دوم، فیلمساز در حین فیلمبرداری‌ست که درمی‌یابد چه حرفی برای گفتن دارد. این کاریست که گاهی "گدار" انجام‌می‌دهد و کاریست که در فیلم‌های مستند هم می‌توان انجام داد...

* شیوه‌ی کار ما به این روش دوم نزدیکتر است و شایداین درباره‌ی علاقه‌ی زیادی که من به‌کار " گدار " دارم توضیح دهد. اگر مجبور باشم که یک نقشه‌ی از قبل طرح‌ریزی شده را دنبال کنم، احساس نخواهم کرد که مشغول ساختن یک فیلم هستم. از نقطه نظر من عوامل تکنیکی و شرایطی که در آن فیلمبرداری می‌کنیم باید مرتبا" دستمایه را عنی کنند.

ــ هنگامیکه فیلم " محاصره" پخش شد، شما اظهار داشتید: " این آخرین فیلمی است که من با این سبک می‌سازم چرا که نمی‌توانم فیلم‌های دیگری نظیر این بسازم."

* آیا می‌خواهید بگویید که من در همان جهت راهم را ادامه داده‌ام؟

ــ آیا خودتان اینطور فکر نمی‌کنید؟

* نه، ابدا". آیا شما فکر می‌کنید که مثلا" فیلمی چون " آه، همه‌چیز درست خواهد شد" مشابه فیلم " محاصره "

است؟

ـ نه، ولی تمایلی به رفتن در همان جهت را دارد. برای اینکه دقیق‌تر باشیم، اجازه بدهید که بگوییم که سری فیلم‌هایی که شما از "بازگشت من" تا "باد زمستانی" ساخته‌اید نمایانگر رجوعی دائمی به بعضی مطالب مشخص است. این مطالب مشخص در مختلف ترکیب شده‌اند و دقیقاً به این دلیل شما با آنها به طرق مختلفی روبرو شده‌اید. مسئله اینست که شما با یک فکر واحد شروع کرده و آنرا از فیلم به فیلم بیشتر و عمیقتر مورد تعمق قرار می‌دهید در حالیکه شکل‌های مختلف را برای بیان آن فکر واحد اختیار می کنید. این شکل‌های مختلف شاید مطابق با تفاوت‌های مربوط به سبک باشد، و شاید هم نباشد.

* شاید با این حرفها منظور شما اینست که من یک دیوانه هستم!؟

ـ نه، چون شاید تنها راه بیان کردن چیزی بازگشت مستمر به آن است. اصلاً شاید بتوان گفت ـ همانطور که "ژان رنوار" گفته است ـ که یک انسان در تمام زندگی‌اش یک مشغله‌ی ذهنی واحد بیشتر ندارد. اجازه بدهید بگوییم که این مسئله در مورد شما بیشتر صدق می‌کند تا درمورد دیگران. و بدون شک در یک لحظه‌ی بخصوص خود شما به این امر واقف می‌شوید و آگاهانه با آن برخورد می‌کنید. آیا شما فکر نمی‌کنید که هر فیلمی که می‌سازید به چشم‌انداز فیلم قبلی شما مربوط شده و در آن‌جا می‌گیرد تا همان تکنیکی را که در چندین فیلم مورد استفاده قرار داده‌اید بیشتر مطالعه کنید!

* من کاملاً متوجه هستم که فیلم‌هایم شبیه به یکدیگر هستند و حتی این مسئله مرا کمی می‌ترساند. مثلاً در فیلم "باد زمستانی" مسائلی را مطرح می‌کنم که قبلاً در شکلی دیگر مطرح کرده‌ام. شاید این بهترین راه نباشد ولی تنها کاریست که از دست من برمی‌آید. شاید بدین خاطر باشد که عموم تماشاگران این نوع فیلم‌ها را رد می‌کنند و دوست ندارند، نه‌تنها فیلمهایی که در کشور شما ساخته شده‌اند بلکه فیلم‌های مجارستان هم به این سرنوشت دچارند، گرچه جامعه‌ی ما تفاوت بسیاری با جامعه‌ی شما دارد. این مسئله حتماً رابطه‌ای با اشکالاتی در مکانیزم انسان دارد. بدبختانه عاملی که ما را بیش از عوامل دیگر به این مکانیزم جلب می‌کند مسئله‌ی "قدرت" و "سرکوب" و رابطه‌ی انسان با این دو مسئله است.

چطور است که ما به‌جایی می‌رسیم که این مسائل برای ما مطرح می‌شود؟ من به هنرمندانی که می‌توانند خود را درگیر جنبه‌هایی اززندگی که کمتر پیچیده است کنند، رشک می‌برم. بعنوان مثال، برای من واقعاً غیرممکن خواهد بود که فیلمی درباره‌ی عشق بسازم. چرا؟ نمی‌دانم... حتماً ریشه در دوران کودکیم دارد و بدون شک فقط در بررسی تاریخ کشورم و تاریخ خانواده‌ام و تاریخچه‌ی زندگی خودمن است که می‌توانم این مسئله را توضیح دهم. جریان از این قرار است که مادرم اهل رومانی و پدرم مجاری بود. بدین ترتیب من از زمان کودکی متوجه بعضی تضادهای سیاسی، اجتماعی و ملی شدم. محیط ناراحت کننده‌ای بود. و برای اینکه وضعیت عجیب و غریب‌تر شود، عده‌ی زیادی از ملی‌گرایان دو آتشه طرفدار مجارستان در آن قسمت از خانواده‌ی من که رومانی‌الاصل بود، وجود داشت. در طرف مجاری خانواده‌ی من، افرادی بودند با عقایدی که رنگ لیبرالی تندتری داشت. بعنوان مثال این اشخاص با نفوذ آلمانی‌ها در مجارستان مخالف بودند و طرفدار صلح بین کشورهای جهان بودند.

باید بگویم که اشخاصی مثل من بطرزی افراطی متوجه این تغییر و تحولات تاریخی هستند و از آن آگاهی دارند. البته زمان زیادی لازم خواهد بود برای اینکه تمام عواملی را که ما را تحت تاءثیر گذاشتند برای شما تشریح کنم. ولی بگذارید یک مثال دیگر برای شما بزنم: مسئله‌ی یهودیان هم در مجارستان همیشه بصورت یک مسئله‌ی مهم اجتماعی مطرح بوده است. من تعداد زیادی دوستان یهودی داشتم. اگر در رابطه با زمان حال این مسئله را بررسی کنید، بنظر نخواهد آمد

که این چیزی غیرعادی باشد. ولی باید به‌شما تذکر بدهم که در مجارستان زمانی بود که وضعیت خیلی فرق می‌کرد. برای مدتی طولانی، محله‌های مخصوص به‌یهودیان وجود داشت و حتی ازمیان بردن این‌قشربندی‌نیز این مسئله را پایان نبخشید.

قدرت نظامی نیز وجود داشت. و چیزی را که در فرانسه جالب می‌یابم اینست که همان وضعیتی را که کشورم در زمان کودکی من داشت (تحت حکومت رژیم "هورتی") امروز در فرانسه‌می‌بینیم. دقیقا" همان روش حکومتی که بر سنت‌های حفظ کند در اینجا نیز وجود دارد. و می‌رسیم به‌فکری که بصورت مشغله‌ی ذهنی من درآمده است. من همیشه هنگامیکه می‌بینم که قدرت فقط برای خود قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرد و توجهی به استفاده از قدرت برای منافع مردم (با در درنظر گرفتن مسئله‌ی آزادی) نمی‌شود، ناراحت می‌شوم. بعد از پایان فیلم "باد زمستانی" تعمق زیادی در مورد این مسئله کرده‌ام و در تحلیل نهایی راه حلی برای مسئله‌ی آشتی دادن " قدرت " انسان با " آزادی" انسان پیدا نکرده‌ام.

من اخیرا" کتابهای " باکونین" و " ماخنو " و اشخاص دیگری را که قبلا" با آثار آنها آشنایی نداشتم، خوانده‌ام ولی هنوز فکر می‌کنم که بجز جوابی فرضی جواب دیگری برای این مسئله وجود ندارد. می‌توانید مسائلی را که برای شما مطرح است روی کاغذ بیاورید یا درباره‌ی آنها فیلم بسازیدو یا اینکه بگذارید زندگی به‌صورت قبلی‌اش ادامه یابد. ولی بنظر من اگر نخواهید که زندگی را عوض کنید، فیلم ساختن یا نوشتن ارزش ندارد. واقعا" تاءسف بار است که این نوع فیلم یا این نوع کتاب به‌اندازه‌ی کافی توزیع نمی‌شود تا بدست کسانی برسد که باید برسد.

من وضعیت دشواری دارم. مسئله این نیست که ایده‌هایی برای فیلم ساختن ندارم. مسئله این است که دائما" با یک مسئله‌ی پیچیده اخلاقی روبرو هستم: این حقیقت که هنگامیکه علیرغم تمام مشکلات موفق به‌بیان کردن مسئله‌ای در فیلم‌هایم می‌شوم، می‌بینم که‌مسئله‌ی‌مطرح شده چیزی جز " ناامیدی " نیست. به این دلیل است که "چه‌گوارا" در حال حاضر برای من خیلی جالب است، چرا که او مرا به دوران کودکی‌ام هدایت‌می‌کند. هنگامیکه دفترچه خاطرات‌اورا می‌خوانم بی‌ریایی، صمیمیت و فداکاری و اخلاص را دوباره کشف می‌کنم. اینها مسائلی هستند که انسانیت باید مدتها پیش تجربه می‌کرد ولی من از خود سوءال می‌کنم که آیا بعد از همه‌ی این حرفها باید بگویم که من یک شخص بدبین نیستم ولی همیشه سعی‌ام این بوده که چیزی را ثابت کنم و به اساس و پایه یک اصل اخلاقی دست یابم. من گاهی خیلی از این مسئله غمگین می‌شوم و به اشخاصی که‌درحین زندگی روزانه به‌مقصود خود می‌رسند، رشک می‌برم: اشخاصی که با یک دید تراژیک مسائل را مطرح نکرده و با یک دید عملی به زندگی نگاه می‌کنند و سوءالاتی‌را که برایشان مطرح می‌شود به سادگی و با صمیمیت جواب می‌دهند.

ـ فیلم‌های شما گاهی باعث واکنش ـ هایی در مجارستان می‌شوند. آیا در حقیقت این بخاطر آن نیست که در مجارستان ـ در مقایسه با فرانسه ـ تماشاگران فیلم‌های شما راغنی‌تر و خشن‌تر می‌پندارند؟درفرانسه‌تماشاگران‌کمتربه تمام مفاهیم ضمنی فیلم‌های شما وقوف دارند.

* همیشه وقتی سوءالات مستقیما" مطرح نمی‌شوند این مسئله پیش می‌آید. ولی در کشور ما که تماشاگران به‌مفاهیم ضمنی هر وضعیت وقوف دارند و در جایی که این سوءالات حیاتی‌تر و ضروری‌تر هستند، در این شرایط فیلم‌های من حقیقتا" مسائل متعددی را مطرح می‌کنند. مثلا" در فیلم " آه، همه‌چیز درست خواهد شد" می‌توانید انعکاس همه‌ی وقایعی را که در ۲۰ سال اخیر در مجارستان اتفاق افتاده است، ببینید.

بنظر من در حال حاضر سینما نمی‌تواند با موفقیت بعضی مسائلی را که ادبیات به‌سادگی با آنها طرف می‌شود،

مطرح کند. در عین‌حال این مسئله راهی را که سینما باید در آینده اختیار کند، نشان می‌دهد. تمایلاتی در این جهت وجود دارد. مانند نحوه‌ی بیان مستقیم که مثل شیوه‌ی مستند سازی " سینما ـ حقیقت " تمایل دارد به‌نزدیک کردن "نمایش" به " زندگی واقعی ". عامل دیگر در این روند نوعی ساختمان دراماتیک جدید است که هدفش آزاد ساختن سینما از محدودیت ـ هایی است که " تصویر" و " زمان غیر واقعی " بر آن تحمیل می‌کنند.

برگردیم به سؤال شما. عامل دیگری نیز در فیلمهایم وجود دارد که تماشاگران مجارستانی به آن وقوف دارند و بخاطر آن از من انتقاد می‌کنند: این حقیقت که خود را تکرار می‌کنم. و این مسئله مرا ناراحت می‌کند.

ـ *تعداد زیادی از دیگر فیلمسازان و نویسندگان یک فکر بخصوص را مرتبا" در آثارشان تکرار کرده‌اند.*

* شاید، ولی هنگامیکه مـــردم ایـــن مسئله را بامن درمیان می‌گذارند احساس می‌کنم که قصد دلداری دادن دارند و این مسأله مرا خوشحال می‌کند چرا که درمی‌یابم که محبت دارند ولی بهرحال به من قوت قلب نمی‌دهد و در تحلیل نهایی شاید اصلا" نخواهم که به‌من قوت قلب دهند یا مرا آرام کنند.

ـ *اگر مردم شما را آرام کنند شما قادر نخواهید بود که بازهم فیلم بسازید. نتیجتا" شما نباید بگذارید که مردم شما را آرام کنند.*

*عده‌ی زیادی از ما فیلمسازان اضطراب خاصی داریم چرا که فیلم ساختن خیلی دشوارتر از کتاب نوشتن یا نقاشی کردن است. یک رمان حتی در شکل بسیار کوچک هم چاپ می‌شود، حتی اگر زیاد خوب نباشد و یا عده‌ی معدودی را تغذیه کند. بهرحال وجود دارد و قابل دسترسی است. در صورتیکه اگر یک فیلمنامه از طرف تهیه کننده قبول نشود، محکوم به‌فناست. درعین حالِ به‌دلیل اینکه فیلم ساختن گران تمام می‌شود یک فیلمساز محکوم است که در بین اشخاصی زندگی کند که احتمالا" قادر به پرداخت مخارج فیلم‌هایش هستند. و چیزی که عجیب است اینست که در کشور ما هم مانند فرانسه آمادگی کافی برای تهیه کردن فیلمهایی که در حدود صدهزار تماشاگر دارند، وجود ندارد. این وضعیت تراژیک است و این سیستم‌ها باید عوض شوند.

ـ *در مرحله‌ی اول بنظرم می‌آید که این مسئله مربوط می‌شود به ترسی که شما در ابتدا از آن سخن گفتید: ترس از اینکه فیلم‌های شما نتوانند عموم تماشاگران را راضی کنند. ولی درحقیقت هرکسی که فیلم‌های شما را دیده است آنها را فهمیده چرا که موضوع اصلی آنهامسئله‌ی" قدرت " است و همه‌ی انسانها هم قربانی " قدرت" هستند. دلیل دیگر اینکه فیلم‌های شما بسیار با شدت مسائل را مطرح می‌کنند و دقیقا" بههمین دلیل نیز لب کلام را بیان می‌کنند. در مرحله‌ی بعدی این سؤال مطرح می‌شود: آیا هیچ دلیلی وجود دارد که تصور کنیم که هر جامعه باید طوری اصلاح شود تا احتیاجات فیلمسازان را برآورده کند؟ به‌سختی می‌توان دریافت که‌چه نوع جامعه‌ای قادر خواهد بود که به اشخاص این فرصت را بدهد که هر تعداد فیلم که می‌خواهند بسازند. هنگامیکه می‌شنوم فیلمسازی گله و شکایت می‌کند که امکان " بیان " خود را ندارد، همیشه احساس می‌کنم که شکایت او براساس نگرشی بر نقش هنرمند بنا شده که ریشه در دوران پس از جنبش رمانتیک دارد.*

* درست می‌گویید. من هم همینطور فکر می‌کردم و از این موضوع ناراحت بودم چرا که می‌پنداشتم که این دید خیلی بد ـ بینانه است ولی حالا شما باعث شده‌اید که دریابم که این خیلی خوش‌بینانه است.

ـ *آیا می‌توانید درباره‌ی روش کار خود از آغاز تا پایان یک فیلم توضیح دهید؟*

* این کار آسانی نیست چون‌فیلمنامه‌ـ نویسم، " بیرو" و دستیار کارگردانم، " کوواکس" در این مورد از من بیشتر می‌دانند. فکر می‌کنم که رویدادهای تصادفی از عواملی هستند که روش کار مرا تعیین می‌کنند و این عوامل بیشتر و بیشتر

مرابه‌خود جلب می‌کنند: چطور این رویدادهای تصادفی اتفاق می‌افتند؟ بعضی وقتها این اتفاقات را مدیون همکاران هستم و " بیرو" هم در این مورد ایده‌هایی به‌من داده است. بعنوان مثال، شخصیت " مارینا ولادی" را در " باد زمستانی" در نظر بگیرید که در انتهای فیلمبرداری ناگهان عوض شد. شخصیت او برای خنثی کردن شخصیت اصلی فیلم ــ ژاک شاریه ــ بود. هنگامیکه مشغول مرور صحنه‌ی ماقبل آخر فیلم، که در آن " شاریه " کشته می‌شود، بودیم " کوواکس" به‌من گفت که شخصیت " مارینا ولادی " بسیار خسته کننده خواهد بود و نتیجتا" شخصیت " شاریه " را هم خسته کننده خواهد کرد. در آن هنگام هنوز صحنه را بعلت بعضی از اشکالات نورپردازی، فیلمبرداری‌نکرده بودیم. همان شب تمام شخصیت "مارینا ولادی"را عوض کرده و برای توجیه این تغییر چندین صحنه را که در استودیو فیلمبرداری شدند، اضافه کردیم.

ـ این مسأله‌ی رویدادهای تصادفی جالب است چرا که اولا "مسئله‌ی "ترکیب" عناصر مختلف را که در فیلم‌های شما اساسی است، آشکار می‌کند زیرا که رویدادهای تصادفی به‌شما اجازه می‌دهند که ترکیب جدیدی را اختیار کنید. ثانیا" این حقیقت آشکار می‌شود که این مؤلف یا " هنرمند " نیست که مسئول همه‌چیز است بلکه شخصی مسئول است که آمادگی استفاده از رویدادهای تصادفی را دارد و حاضر به قبول ایده‌هایی که‌ازمنشأ یا شخص دیگری به او داده می‌شود، است. و هنگامیکه آن شخص پذیرای ایده‌های اشخاص دیگر می‌شود، ما به حیطه‌ی فیلمسازی " گروهی " وارد می‌شویم. و این چیزی است که نقشی فزاینده در سینمای مدرن بازی می‌کند.

* در این مورد باید بگویم که همیشه با همکارانی چون " بیرو"، " کوواکس"، " گیولا هرنادی" و دیگران روی فیلمنامه‌ها کار می‌کنم. ما هر روز و هر شب بحث می‌کنیم. اول فیلمنامه‌یی می‌نویسیم که تقریبا" ۳۰ صفحه است. این فیلمنامه فقط موقعیت‌های اساسی را مطرح می‌کند. و کلا" مقدار بسیار کمی " گفتگو " دارد. پس از این مرحله همه‌ی مسائل را حل می‌کنیم. من فکر نمی‌کنم که قادر به ساختن فیلمی باشم که فیلمنامه‌یی تمام و کمال داشته باشد که همه چیز در آن از قبل پیش‌بینی شده باشد و من مجبور به‌دنبال کردن تمام اجزاء آن باشم. فیلم ساختن برای من مثل رفتن به سفری پر مخاطره و بی‌تدارک است. این هم درمورد خلق ایده‌های اولیه‌ی فیلم صدق می‌کند و هم درمورد به‌اجرا درآوردن این ایده‌ها. این سفری پر مخاطره برای دستیاران فیلم ــ بخصوص فیلمبردار ــ نیز هست.

بعنوان مثال، فیلمبردار فیلم " باد زمستانی " دقیقا" نمی‌دانست که چطور بعضی از فصل‌های فیلم را که قرار بود با استفاده از " برداشت" های ده دقیقه‌یی ساخته شوند، فیلمبرداری کند. بعلاوه ما برای چندین روز بدون اینکه فیلم‌های ظاهر شده در لابراتوار را ببینیم، فیلمبرداری می‌کردیم. بهرحال، برای اولین بار فیلمی را که خود ساخته بودم دوبار دیدم. حتی بخود گفتم که اگر یکی از فیلم‌هایم را آنقدر دوست می‌دارم که دوبار به دیدن آن می‌نشینم، این حتما" نشانه‌ی اینست که دارم پیر می‌شوم. ولی بار دوم که فیلم را دیدم از آن خوشم نیامد چرا که متوجه شدم که در طول ساختن فیلم مرتکب چند اشتباه شده‌ام. شاید ما باید تلاشی دیگر در ساختن فیلمی با چنین فصل‌های طولانی، بکنیم و ضمنا" دوباره درمورد این تکنیک تعمقی کنیم. ما در ضمن چنان مجبور به متمرکز و فشرده کردن وقایع داستان فیلم شدیم که فیلم شبیه به یک نمایش تأتری شده بود. ولی این شیوه‌ی‌ساختن فیلم در عین‌حال باعث شد که فکرهای مورد نظرمان نیز فشرده و متمرکز شوند و بدون شک این مسئله مهمتر ازحرکت‌های‌دوربین بود. و در تحلیل نهایی، فیلم اصلا" تأتری بنظر نمی‌رسد.

مسئله اینست که ایده‌ی‌تأتر در سطوح مختلف سینمای مدرن مطرح شده است.

* ما هم با این مسئله روبرو شده‌ایم. بعنوان مثال، ما از صحنه‌هایی برای فیلمبرداری استفاده کردیم که با چندین دری که داشتند (که برای ورود و خروج ـ های متعدد مورد استفاده قرار می‌گرفتند) به‌ما اجازه می‌دادند که همان تکنیک " برداشت " طولانی را مورد استفاده قرار دهیم.

ـ *آیا امکان این وجود دارد که شما فیلمی بسازید که در آن هیچ چیز از قبل پیش‌بینی نشده باشد؟ یکنوع اطاعت و پیروی از وقایع و رویدادها . . .*

* بله و نه. در حال حاضر یک چیز است که یاد گرفته‌ام و آن این حقیقت است که انسان باید به رویدادهای اتفاقی عادت کند.

این هم درمورد فیلمنامه نوشتن و هم درمورد فیلمبرداری صدق می‌کند. ما قبل از اینکه " ژاک شاریه " را ملاقات کنیم، فیلمنامه‌ی " باد زمستانی " را طوری نوشته بودیم که نقش اول برای " تونی پرکینز " مناسب بود. هنگامیکه " شاریه " را ملاقات کردیم و دریافتیم که آماده‌ی ایفای نقش اول است، فورا" فکر کردیم که یک سری تغییرات ضروری است. و در تحلیل نهایی، شخصیت خود " شاریه " فیلمنامه و فیلم را تغییری اساسی داد.

ـ *در بسیاری از فیلم‌های شما اشاراتی به شرایط تاریخی عینی می‌شود. ما که آشنایی زیادی با تاریخ مجارستان نداریم گاهی از خود سوال می‌کنیم که آیا این اشارات مستقیم هستند یا اینکه فقط یک نقطه‌ی شروع هستند؟*

* این اشارات مستقیم هستند.

ـ *حتی در فیلم " آه، همه‌چیز درست خواهد شد "؟*

* می‌دانید، درحقیقت اشاراتی مستقیم و مشخص در تاریخ وجود ندارد. من سالخورده هستم و خیلی زیاد مطالعه کرده‌ام: حقوق، مردم شناسی و تاریخ هنرهای مختلف. بنظرم می‌آیدکه تاریخ واحدی وجود ندارد، فقط شرح‌های ویژه و برداشت‌های مختلف از آن وجود دارد. یک مورخ فقط عقیده‌ی خودش را درمورد تاریخ می‌نویسد. من اکنون دارم آثار نویسندگان آنارشیست، یا آثاری‌درباره‌ی آنارشیسم، رامطالعه‌می‌کنم‌وچیزهای خیلی جالبی یاد می‌گیرم. بعنوان مثال من یک شرح وقایع " انترناسیونال اول" را که توسط اشخاصی که در آنجا حضور داشتند نوشته شده، خوانده‌ام. و توضیحی که این اشخاص می‌دهند کاملا" با شرح وقایعی که " مارکس " عنوان می‌کند، تفاوت دارد. این نشان می‌دهد که یک تاریخ نوشته شده وجود ندارد بلکه نوشته‌های مختلف در مورد تاریخ وجود دارد.

ـ *آیا این مسئله که شما با فیلمنامه‌های ناتمام شروع می‌کنید و یا آنها را در طول فیلمبرداری عوض می‌کنید، مشکلاتی در رابطه با سیستم تهیه‌ی فیلم در مجارستان ایجاد نمی‌کند؟*

* در حال حاضر اشکالی وجود ندارد و امیدوارم که این وضعیت ادامه پیدا کند. باید بگویم که شیوه‌ی کار ما که خیلی ساده و سریع است کارها را برایمان خیلی ساده می‌کند. ما " باد زمستانی" را که شامل دوازده فصل بود در یازده روز فیلمبرداری کردیم. خیلی کم اتفاق افتاد که در هر صحنه بیش از سه " برداشت" داشته باشیم. ما بیش از سی و شش‌هزار پا فیلم خام مصرف کردیم و در پایان فیلمبرداری هنوز سی هزار پا فیلم خام داشتیم.

ـ *شما اظهار داشتید که در فیلم " آه، همه‌چیز درست خواهد شد " خیلی بیشتر به فیلمنامه وفادار ماندید.*

* در حقیقت این فیلمنامه نبود که ما به آن وفادار ماندیم چرا که فقط یک خلاصه‌ی داستان در دست داشتیم. آن چیزی که ما به آن وفادار ماندیم طرح کلی فیلم بود. این فیلم نمونه‌ی حساسی را مطرح می‌کند.

ـ *آیا این به این دلیل بود که داستان سرگذشت شخصی شما بود، چرا که شما هم در جنبش انقلابی جوانان شرکت داشتید؟*

* شاید به این دلیل بود. بهرحال در این مورد هم ما چیزهایی را عوض کردیم.

ـ *بنظر می‌آید که دستوارتی که شخصیت‌های فیلم‌های شما به‌هم می‌دهند*

(از قبیل " برو آنجا " و " اینجا بایست " و " بیا اینجا ") احتمالا " مشابه دستوراتی هستند که شما به هنرپیشه‌ها و یا فیلمبردار می‌دهید . من شوخی نمی‌کنم و این مسئله را مطرح می‌کنم چون شاید با شیوه‌ی فیلمبرداری شما ارتباط داشته باشد . آیا شما صدا را بطور زنده سر صحنه ضبط می‌کنید یا اینکه آن شیوه از کارگردانی را انتخاب می‌کنید که شامل راهنمایی هنرپیشه‌ها و فیلمبردار در حالیکه فیلم بطور صامت فیلمبرداری می‌شود ، است ؟

* من هرگز سر صحنه صدابرداری نکرده‌ام ولی در فیلم " باد زمستانی " از نوعی میکروفن برای بعضی از کارها در بعضی از صحنه‌ها که صدایم برای دادن توضیحات به هنرپیشه‌ها شنیده نمی‌شد ، استفاده کردم . باید بگویم که به نتایج جالبی نیز دست یافتم .

ـ با درنظر داشتن شیوه‌ی کار و اعتقادات شما ، گاهی بنظر می‌آید که تضادی وجود دارد بین نحوه‌ی فیلمبرداری فیلم‌هایتان و این مسئله که فیلم‌هایتان بعد از فیلمبرداری صداگذاری می‌شوند .

* تا این زمان من فیلم‌هایی ساخته‌ام که داستان های تخیلی داشته‌اند . تماشاگران نبایـد از تصنعی که وجود دارد آگاه شوند . طبیعتا" تماشاگران خوب می‌دانند که یک فیلم " واقعیت " نیست ولی‌آنها نباید وجود دوربین و کارگردان را حس کنند و از آن آگاه باشند . بعلاوه نمی‌توانم فصل‌های اینچنین طولانی را بدون کارگردانی کردن هنرپیشه‌ها در حین فیلمبرداری ، بسازم .

از طرف دیگر ، اگر از صدابرداری سر صحنه استفاده کنم باید داستانی را پیدا کنم که خود من و تمام افراد سر صحنه بتوانیم مستقیما" نقشی در آن داشته باشیم . در اینصورت تماشاگران متوجه خواهند شد که این ما هستیم که داریم فیلم می‌سازیم . اگر اینطور بشود مردم خواهند گفت که این شیوه‌ی کار مثل نحوه‌ی کار " برشت " است . در حقیقت قبلا" هم به من گفته‌اند که مثل " برشت " کار می‌کنم . این عجیب است چرا که من به " برشت " علاقمندی چندانی ندارم .

ـ عجیب است که شما پذیرای رویدادهای تصادفی هستید ولی در عین حال حاضر به دخالت دادن صدای انسان (با تمام عوامل غیرقابل پیش‌بینی‌اش) نیستید . بنظر می‌آید که این یک تضاد آشکار است .

* این کاملا" درست است ولی من هنوز هم معتقدم که صدا برداری سر صحنه برای آن نوع فیلم‌هایی که می‌سازم ضروری نیست . مثلا" در آخرین صحنه‌ی " باد زمستانی " ـ هنگامیکه " میشل دلاهه" آن سوگند نامه را می‌خواند و صدایش کم و بیش شنیده شدنی است ـ حذف آن چیزی که او در اصل می‌گوید اصلا" مرا ناراحت نمی‌کند . در مورد " گفتگو"ها باید بگویم که فیلم من بر روی رابطه‌ی مخصوصی بین یک رشته از گفتگوها با یک رشته‌ی دیگر بنا شده است و بنظرم صدابرداری سر صحنه به‌فیلم چیز سودمندی اضافه نمی‌کند . هنگامی که " ایوا سوان " در حالیکه پشت به دوربین دارد می‌گوید "لازار ، لازار" ، اصلا" اهمیتی ندارد که تماشاگران ، پس از صداگزاری بعد از فیلمبرداری ، بشنوندکه‌او می‌گوید " مارکو ، مارکو" . باید این حقیقت را در نظر بگیرید که من یک داستان " تخیلی " را فیلم می‌کنم .

صداگزاری بعد از فیلمبرداری این امکان را به من می‌دهد که در صورتی که میل داشته باشم این داستان تخیلی را در آخرین لحظه عوض کنم . در حقیقت این هم نوع دیگری از استفاده از یک رویداد اتفاقی است . هنگامیکه نسخه‌ی دوبله شده به فرانسه‌ی " باد زمستانی " را آماده می‌کردم ، به صداهایی که سر صحنه ضبط شده بود گـــوش‌دادم و مطمئن شدم که باید روزی فیلمی بسازم که صدای آن سر صحنه ضبط شود . و این ما را برمی‌گرداند بـــــه مطلبی که قبلا" با شما در میان گذاشتم : با در نظر گرفتن اینکه ما فصل‌های طولانی را با یک " برداشت " می‌سازیم ، اگر بخواهیم سر صحنه صدابرداری کنیم ، خودمان هم باید در " برداشت " حضور داشته باشیم ، وگرنه عملی نخواهد بود .

ـ یک چیز در استفاده‌ی شما از فضا در فیلم هایتان بسیار جالب است: در فیلمهایتان حتی هنگامیکه تپه‌های وسیع و افق باز را می‌بینیم، با اینحال احساس می‌کنیم که در فضایی کوچک و بسته گرفتار شده‌ایم، بنظرم این مسئله بیشتر به نحوه‌ی " خلق " فضا در فیلم‌هایتان مربوط است تا به نحوه‌ی "فیلمبرداری" آن فضا. این " فضا"یی نیست که از قبل وجود داشته باشد تا شما به آن سرکشی کرده و تصمیم به ساختن فیلم از آن بگیرید. این فضایی است که فقط هنگامی موجودیت می‌یابد که شما " حرکت" را در آن خلق می‌کنید. این فضایی است که بصورت مشخصی توسط حرکات دوربین " موجودیت " می‌یابد. حتی اگر وسط یک صحرا باشیم، احساس تماشاگر اینست که در یک سلول کوچک زندان محبوس شده است.

* برای فیلم " باد زمستانی " ما محل‌هایی را برای فیلمبرداری پیدا کردیم که خیلی عادی بودند و من می‌ترسیدم که جالب نباشند. ولی وقتی شمافیلم را تماشا می‌کنید متوجه می‌شوید که در یک فضای مشخص و ساکن نیستید بلکه با فضایی " انتزاعی" که کاملا" آگاهانه ساخته و پرداخته شده است، روبرو هستید. در حقیقت این فضا در روی پرده سینما است که‌موجودیت می‌یابد.

ترجمه‌ی امید روشن‌ضمیر برگرفته از کایه دو سینما ـ اصل مصاحبه بوسیله‌ی " ژان لویی کومولی" و " میشل دلاهه" انجام گرفته بود.

باشگاه ادبیات

* نقد

* وقتی به آثار " میکلوش یانچو " نگاه می‌کنیم، درواقع با سینمایی نو و سبکی نو رو در رو می‌شویم.

یانچو کار خود را در سینمای مجارستان ـ که دریافته‌بیم سینمایی غنی و نبوغ‌آساست ـ به‌نحوی جدا می‌سازد. زبان او، درحقیقت زبانی‌ست که با زبان " پال شاندور" و یا " ایشتوان زابو " بکلی جداست. درست نکات مورد اهمیت در کار آنهاست که اینبار در اینجا تغییر اهمیت می‌دهند.

گام اول را یانچو با حرکات دوربین بدست می‌آورد. و اینکار به دو معنی انجام می‌شود، مهارت فنی، و انجام تدوینی خاص ــ به‌این معنی که یانچو تدوین را در داخل دوربین انجام می‌دهد، و از چرخش‌های دوربین و حرکات آدمها، هر دو به یک اندازه استفاده می‌کند.

به این ترتیب هر جزء و هر حرکت در فیلم، اهمیت بسیار دارد ــ اوج این نوع کار را در فیلم " سکوت و فریاد " می‌بینیم، در تقطیع‌هایی دور از هم، که سرآخر لزوم وجودی می‌یابند.

اما کار یانچو فقط در حرکات دوربین و در این نوع تدوین خلاصه نمی‌شود، او در عین‌حال، محتوا را نیز به‌همین نسبت، واجد اهمیت می‌سازد.

اگر دوره‌ی کاری یانچو را به دو قسمت مشخص تقسیم کنیم، می‌بینیم که در یک " سه فیلم " اول، یعنی: " بازگشت من " ــ " محاصره " " سکوت و فریاد "، فرم و محتوا در خدمت بیان شخصی غم‌آلودیی‌ست ــ اما در یک، " سه فیلم " بعدی، مثلا " مواجهه " ــ " آگنس دئی " ــ " سرود سرخ "، یانچوبتدریج از مرز خودش نیز عبور کرده است.

مسیری که به " الکترا " ختم می‌شود.

نگاه کنیم به فیلم " سرود سرخ " که کار تدوین و برش، را یک عامل داخل صحنه انجام می‌دهد، مثلا " حرکت مدام اسبها، که وقتی از جلوی دوربین عبور می‌کنند، ماجرای عقبی عوض شده‌است، بدون آنکه واقعا " قطعی انجام گرفته باشد.

به‌این ترتیب است که در فیلم " سرود سرخ " مجموع نماها از ۲۸ در نمی‌گذرد ــ که اما در فیلم " الکترا " این رقم به کمتر از یک سوم آن رسیده است.

در دو دسته فیلمی که ذکر شد، گفتیم که یانچو کار فنی خود را تغییر داده‌است، بعلاوه همین تغییر را در محتوا و موضوع نیز دارد.

در سه فیلم اول، از " بازگشت من " تاءکید داستانی بیشتر براساس پهن کردن تله‌ی داستانی درطول مدت فیلم، و بستن و در دام انداختن ناگهانی، در لحظه‌ی آخر وجود دارد.

نگاه کنید به صحنه‌ی آخر فیلم " بازگشت من " و یا خیلی روشنتر از آن، صحنه‌ی آخر فیلم "محاصره"ــتمامی فشار و سنگینی، در این لحظه‌ی آخر است که فرود می‌آید.

در فیلم " سکوت و فریاد " این بسته شدن تله، به اراده‌ی مرد داستان صورت می‌گیرد: بجای خودکشی، افسر همراهش را می‌کشد، و خود را با سربازهای تفنگ بدست رو در رو می‌کند.

در این رشته فیلم‌های اول، که یانچو با فیلم سیاه و سفید کار می‌کند، همراه با روزه‌ی دایمی باد، در حالیکه به‌دوره‌ی مشخصی از تاریخ مجارستان نظر دارد، بعلاوه وضعیت آدمهای (خوب یا بد) روشن است. اما از وقتی که یانچو در فیلم‌های بعدی، از " آگنس دئی " به‌بعد ــ مثلا "، با رنگ کار می‌کند، کار خود را نیز عوض کرده است. حالا خوب و بد بصورت معمول وجود ندارد.

و باز کار سینمایی یانچو در این دو نوع فیلم تفاوت دارد، در دوره‌ی اول، نشان می‌دهد که هرگز برای نشان دادن وحشت و هیجان و خشونت، تحمیلی بر تماشاگر ندارد. از همه‌چیز بسرعت رد می‌شود، اما سنگینی این لحظه‌های رد شده، عاقبت در یک لحظه به‌روی‌هم انباشته می‌شود و به‌ضربه‌ی‌نهایی می‌رسد. اینطور است که تاءثیر عاطفی کارهای او چندبرابر بیشتر می‌شود ــ نگاه کنیم به " محاصره "، سه مردی که از بالای برج خود را به‌زیر می‌اندازند، ضرب این صحنه، درواقع در صحنه‌های بعد، و بتدریج آشکار می‌شود.

اما کار یانچو یک خصوصیت اصلی نیز دارد که بر تمام فیلمهایش شمول پیدا می‌کند، و آن رابطه‌ی بین آدمهای داستان است که تحت‌الشعاع روابطی کلی‌تر قرار گرفته‌اند. درواقع می‌توان گفت که در فیلمهای یانچو، شخصیت‌سازی بصورت رایج سینمایی وجود ندارد. مجموع آدمها یک کل مهم را بوجود می‌آورند، اما هرکدام به‌تنهایی درواقع اهمیتی پیدا نمی‌کنند.

این نیز از مواردیست که یانچو بتدریج، از فیلم به فیلم، ارزشها را عوض کرده است. در " بازگشت من " ــ " محاصره " ــ " سکوت و فریاد " ــ . . . هنوز با شخصیت‌های داستانی روبرو هستیم، اما از " آگنس دئی " بخصوص در " سرود سرخ " می‌بینیم که فرد بکلی در این

جمع ارزش خود را از دست داده است. و همراه با همین پیشروی‌ست که یانچو از حرکات رقص مانند دوربین در فیلمهای اول، اصلا" به کورئوگرافی و رقص در فیلمهای آخر می‌رسد. می‌بینیم که فیلم " سرود سرخ" یا " الکترا " بیشتر یک فیلم موزیکال هستند ، که حرف‌ها سعی می‌شود از طریق موسیقی و رقص گفته شود.

گفتیم که یانچو در برقراری رابطه‌ی بین آدمها کاری انجام نمی‌دهد، اما همچنان چند خصیصه‌ی بارز دارد.

نخست " زن برهنه در منظره " است، در اینکار همواره موفق بوده، و همیشه بیشترین تاءثیر را از صحنه اخذ کرده است. بعنوان زیباترینش نگاه کنیم به صحنه‌یی از " محاصره":

زن برهنه درمیان صف بسته سربازان شلاق بدست، مجبور به دویدن و بازگشتن و تازیانه خوردن است.

در " سکوت و فریاد " در برخورد دو زن با یکدیگر، برهنگی بوجود می‌آید، و نکته‌یی حادث می‌شود که اشاره خواهیم کرد.

در " آگنس دئی " ــ صحنه‌ی آغاز فیلم ــ زن برهنه‌یی‌ست که اسب شکیلی را بدنبال خود از میان رودخانه به ساحل می‌کشاند.

در " سرود سرخ " همراه با موزیکال شدن فیلم، حـــالا برهنگی بیشتر حالت آیین و مراسم را پیدا کرده است. صحنه‌ی زیبا : پنج زن در صحرا ــ پشت به دوربین ــ به‌جلو می‌روند. سه زن وسطی، در حال راه رفتن، لباسهای خود را در می‌آورند و به‌زمین می‌ریزند، و این ترکیب دو زن پوشیده دردو سوی سه زن برهنه، بر زمینه‌ی منظره، به‌نما بندی خاص یانچو تبدیل می‌شود.

نکته‌یی که گفتیم به خصیصه‌ی دوم نیز بازمی‌گردد، ممکن است که این زنها در " سکوت و فریاد " همجنس‌باز باشند، اما یانچو تا فیلم آخر، بتدریج نشان می‌دهد که به مساءله به‌نحو دیگری نگاه می‌کند.

در واقع وقتی در طول تمام این فیلمها، هیچگونه رابطه‌ی عاطفی یا جسمانی، بوجود نمی‌آید ــ یعنی طبیعی‌تر از آن است که به بحث بکشد، پس هم‌جنس‌بازی نیز جزء همین طبیعی بودن در می‌آید. و نکته این است که بر این همه، بر جنسیت و برهنگی، یانچو بکلی نگاهی بی‌اعتنا دارد، مگر در حد یک نقاش برای برگرداندن آن به تابلوی نقاشی.

به این ترتیب است که صحنه‌های خیلی نادر بوسه ــ مثلا" در " آگنس دئی " ــ بکلی غیر منتظره و عجیب می‌نماید . . .

درصحبت از کار فنی یانچو، از یک نمای دور او بدون صحبت نمی‌توانیم بگذریم، درفیلم " سرود سرخ ".

دوربین از بالای تپه‌یی ناظر دایره‌ی مردان و زنان درحال رقص است، و با حرکت " زوم " سربازها را مـی‌بینیم که آنها نیز داخل مردم می‌شوند و می‌رقصند.

در حالیکه صدای شیپور عقب‌نشینی شنیده می‌شود، و سربازان از جمع، روبه‌خارج، به‌بیرون می‌دوند، دوربین نیز معکوس حرکت قبلی زوم را تکرار می‌کند. وقتی نمای دور دوباره به‌حالت اول برگشت، از خارج جمع، به‌داخل دایره شلیک می‌شود. تمام در ادامه‌ی کارهای ظریف فنی یانچو.

در صحبت از این صحنه خشن، باید اضافه کنیم که اما کارهای یانچو خشونتی نهانی دارد ــ وبهرحال، همه‌چیز به‌آرامی انجام می‌شود، هرگز هیچکس فریاد نمی‌کشد، و گلوله‌ها، صدای تفنگ را دارند ــ که‌ازتضاداین آرامش، با خشونت موضوع است که یانچو در صحنه موفق می‌شود (دقیقا" در " الکترا ").

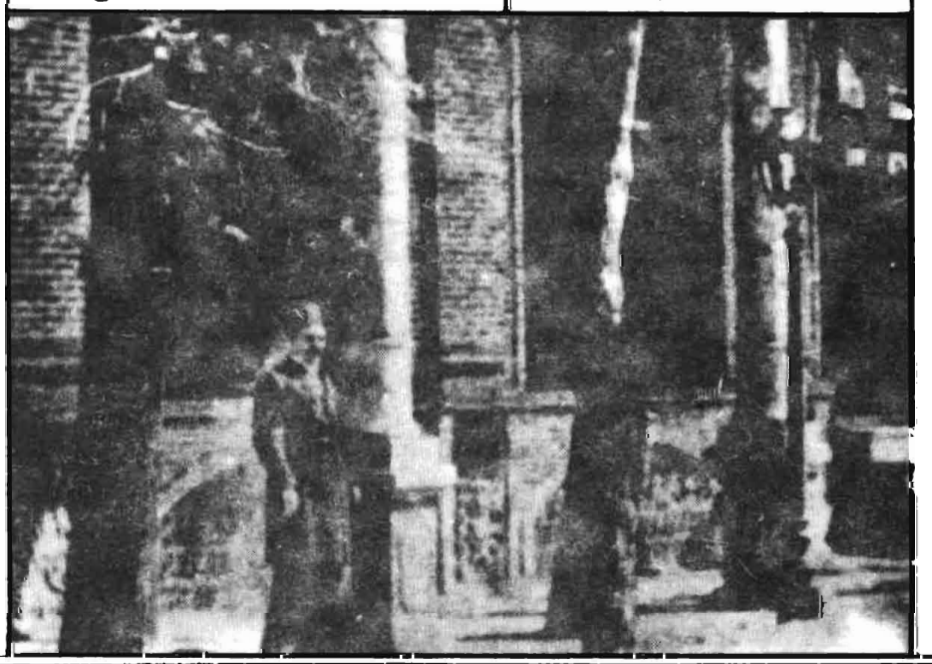
اما این آرامش، لابد برمی‌گردد به همان بی‌اعتنایی که اشاره کردیم ــ که بهرحال سینمـای خاص مکلوش یانچو را بوجود می‌آورد، دنیایی در عین‌حال ساده و بغرنج، که کشف آن به کنکاشی وسیعتر با محالی بیشتر، در کارهای این فیلمساز احتیاج دارد.

حمید کمالی

سینمای مستند ایران

شادروان سپنتا

میرزا ابراهیم خان صحافباشی



اردشیر خان مقابل قدیمی‌ترین سینمای ایران

سینمای مستند ایران

*شناخت از قبل

* هشتاد سال از عمر سینمای ایران گذشت، وجوانه‌هایی تازه در راهند، جوانه‌هایی که از درخت کم ثمر این پیر فرتوت روئیده‌اند. هشتاد سال عمر کوتاهی است برای رسیدن به حقیقت و عمر درازی است برای طفیلی بودن و ننگریستن به جهانی که هردم دیگرگون جلوه‌ها و کرشمه‌هایی از دل خود بیرون می‌دهد. جهانی که پر هیاهو به پیش می‌تازد و زنگ درایش را برای آنانکه خفته‌اند آهسته‌تر می‌نوازد.

سینمای هشتاد ساله‌ی ما از مسیر استبداد قاجاری، مشروطیت، استبداد صغیر، کودتا، دوران پهلوی، بازهم کودتا و انقلاب گذشته است و از برخورد اجتماع در حال حرکت و تحول که انقلاب مشروطیت را به‌پیش برد " ستارخان"ها و "باقرخان"ها داشت، فرزندانش در شهر و روستا فریاد آزادی سر دادند، با این پدیدار که ایستایی و خاموشی گزیدن از اصول بنیادی آن شده است، یأسی عمیق زائید و ریشه دواند. واأسفا که فرهنگ ایران با آن تلاطم ذاتی‌اش که در مولوی عرفان و در فردوسی حماسه می‌آفریند، اینک دستاوردی برای ما خفتگان نباشد. گویی ما فرزندان آنان نیستیم که تکیه‌گاه و چراغ فرهنگ جهان بودند. گویی چون اصحاب کهف در دل غار تاریک و نمور تاریخ خفته بودیم و خود نمی‌دانستیم که زمانه دگر شده است، فریادهای مظلومانه در فضای تنگ و غبارآلود می‌پیچد، برزگران بر زمینهای دیگران برده بودند و فرزندانشان در کارخانه استثمار شونده، و منتظر ما بودند تا غمشان را، دستهای پینه‌بسته و بازوان خسته‌ی آنها را بنگریم و نگذریم. اما سینمای ما در حلقه‌ی مسدود فرهنگی‌اش پیش می‌تاخت و در بی قاعده‌گی‌اش، جزئی از قانونمندیهای نظام دولتها در تحمیق مردم شد و چاره‌ای جز فرو پاشیدن نداشت. این سینما، مردم واقعی را همواره در ابری از تصاویر دور و مبهم می‌پوشاند تا شناخته نشوند و اخلاقیات و سیاست اندیشی خاص خود را داشت و یا بدامان سمبولیسم گنگی پناه می‌برد. و دچار فلسفه‌بافیهایی بود که ارتباط تنگاتنگش را با مردم دچار اشکال می‌کرد و یا تصاویر زیبا و شاعرانه‌ای با محتوایی " اخته" بروز می‌داد. و بیشتر هنر اندیشان و هنر ورزان سینما چنین بودند و بندرت جرقه‌هایی در تاریکی می‌درخشید.

هشتاد سال از عمر سینمای ایران گذشت، سینمایی که با فیلم مستند آغاز شد و می‌تواند در سینمای مستند قوام یابد. این سینما به‌عنوان مستقیم‌ترین طریق ارتباط با مردم و وسیله‌ای که تمام بافت و ذرات وجودش را از اجتماع و واقعیات بیرونی می‌گیرد، نقش ارزنده‌ای در آگاهی بخشی داشته و دارد.

برای رسیدن به مبحث شناخت در سینمای مستند ایران، ویافتن آن انگیزه‌ها و عللی که مانع رشد این سینما بود ضروری می‌نماید. بدین منظور در ابتدا دوره‌های مختلف تاریخ سینمای مستند ایران را مورد بررسی اجمالی قرار می‌دهیم. این دوره‌ها عبارتند از:

۱ ــ سینمای مستند در *دوران قاجار*
۲ ــ سینمای مستند در *دوره‌ی رضاخان*
۳ ــ سینمای مستند در *سالهای بیست*
۴ ــ سینمای مستند در *سالهای ملی شدن صنعت نفت*
۵ ــ سینمای مستند *پس از کودتا* و گروه *سیراکیوز*

۱ ــ سینمای مستند در دوران قاجار

*سال ۱۳۱۶ هـ.ق. در سالگرد تاسیس مدارس ملیه‌ی مظفریه، جشن مفصلی در باغ بهارستان دولتی برگزار شد، چیزی شبیه گاردن پارتی و عده‌ای از دوستداران علم و فرهنگ به‌ندای انجمن معارف پاسخ گفتند و در این گاردن پارتی شرکت جستند و هریک کالایی و دستگاهی را به‌نمایش گذاشتند و فروختند و دخل آنرا برای مدارس ملی اختصاص دادند. " عزیز السلطان " چادر مخصوص و سماور و چای تهیه کرده بود و با جعبه‌ی فونوگراف مردم را سرگرم می‌کرد، " آقا سید محمد خان آجودان " حضور با جهان‌نما تماشا می‌داد و علاوه بر " صحاف باشی " و " عبدالله میرزا " عکاس مخصوص، شخص دیگری نیز حضور داشت بنام " میرزا ابراهیم‌خان عکاسباشی " که بهمراه پدرش " صنیع‌السلطنه " تمثال " مظفرالدین‌شاه " را هدیه می‌کردند (۱).

"میرزاابراهیم‌خان‌عکاسباشی "درذی‌الحجه‌الحرام‌سنه۱۳۱۷هـ.ق.مطابق‌با سیچاق ئیل ترکی و ۱۹۰۰ میلادی، در التزام رکاب " مظفرالدین‌شاه "راهی‌سفرفرنگ‌شد.سلطان قاجاری، یوما" فیوما" حالات این سفر خیریت اثر را بطور ساده در سفرنامه‌ی مبارکه‌ی شاهنشاهی نگارش کرده است که به سعی و اهتمام غلام خانه‌زاد سلطانی " میرزا ابراهیم خان عکاسباشی " (و خانه‌زاد دولت جاوید " احمد صنیع‌السلطنه") بحلیه‌ی انطباع متحلی گردیده است.

این غلام خانه‌زاد سلطانی، اولین فیلمبردار فیلم مستند ایران است که همراه شاه در نمایشگاههای جهانی پاریس به‌تماشای فیلم می‌نشیند.

" خیلی تماشا داشت، به عکاسباشی دستور داده‌ایم همه قسم آن را خریده به تهران بیاورند که انشاءالله همانجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان بدهیم ".

در کتاب " بدایع وقایع " نخستین سفر مظفرالدین‌شاه به اروپا، آمده است " *آنروز شنبه دوم ربیع‌الثانی، مظفرالدینشاه در عمارت سوورن به‌استماع قدری موزیک و امتحان آلتسینو ماتو گراف که می‌خواستند ابتیاع فرمایند مصروف داشتند* " (۲) این دوربین در اختیار میرزا قرار می‌گیرد و در استاند بلژیک از جشن گلها سینموفتگراف اندازی می‌کند " *خانمها سوار بر کالسکه‌ها شده با دسته‌های گل از جلو ما عبور می‌کردند و عکاسباشی هم مشغول عکس سینمو ــ فتگراف اندازی بود* " (۳)

از آنجایی که منظور " مظفرالدینشاه " از نوکرها، تمام خواص درباری است، نه آنها که از پول مالیاتشان می‌بایست اصل و فرع قروض " السلطان " از بانک استقراضی روس تامین شود، این سینما خصوصی باقی ماند. حتی زمانیکه میرزا در تهران به‌دستور سلطان از دسته‌های قمه‌زن و شیرهای دوشان تپه، فیلم‌می‌گیرد، سینمائی خصوصی و خانوادگی و به عبارت دیگر کاملا" مصرفی است.

با " صحافباشی" و " روسی‌خان" سینما به‌میان مردم رفت، بخصوص " مهدی روسی‌خان" علاوه بر فیلمهای حکایتی، فیلمهای مستند (دورنما) را نیز در سینمایش نشان می‌داد. وی در اواخر تابستان ۱۹۰۷ سینمایش را با فیلم مستندی از جنگ روس و ژاپن افتتاح کرد که ورودیه‌ای بسیار سنگین داشت. در سالهای آخر سلطنت " محمد علیشاه " و دوره‌ی " احمدشاه " ، کارخانه‌های سازنده‌ی فیلم صاحبان سینماها را مکلف به نمایش فیلمهای مستند می‌کردند. طبق یک آگهی برای سینما " خورشید اردشیرخان" در آذرماه ۱۳۰۴ این سینما در هر سانس ۷ حلقه فیلم نمایش می‌داد که مطابق فاکتور کارخانه که به سینماها کرایه می‌داد، عبارت بودند از " *دورنما یک حلقه، سرگذشت یک حلقه، تارزان چهار حلقه و مضحک یک حلقه* "

۲ ــ سینمای مستند در دوره‌ی رضاخان

* اواخر سلطنت " احمد شاه"، یک محصل ایرانی مقیم پاریس بنام " خانبابا خان معتضدی" ضمن تحصیل در رشته‌ی الکترومکانیک به سینما علاقمند شد، یک دوربین " کومون" خریداری کرد و به ایران آورد و پس از کودتای ۱۲۹۹ حدود بیست سال پس از " مررا

ابراهیم خان عکاسباشی" ، سینمای مستند خانوادگی و خصوصی را به سینمای تبلیغاتی دولتی تبدیل‌کرد (وی نخستین فیلم رسمی خود را از " محمد حسن میرزای ولیعهد " و فرمانفرما گرفت) و این مصادف با زمانی است که رژیم حکومت الیگارشی به حاکمیت مطلقه تبدیل شده بود . " معتضدی " از افتتاح مجلس موسسان ، تاجگذاری ، راه‌آهن سراسری و افتتاح بیسیم فیلمبرداری کرد و این فیلمهای خبری و کاملا" تبلیغاتی در پادگانهای ارتش و سینماهای تهران به‌نمایش درمی‌آمدند . و بعدها " معتضدی " با تدوین آنها اولین فیلمهای سرود شاهنشاهی را برای سینماها ساخت و سینما بطور فعالتری در خدمت رژیم درآمد .

در این دوره چند فیلم مستند توسط فیلمبرداران خارجی از ایران ساخته شده است که قدیمی‌ترین آنها " علف " ساخته‌ی" مریان سی کوپر" ، " ارنست بی‌شودزاک " و خانم " مارگریت هریسون " است که در زمان سردار سپه ، ۱۳۰۳ ،به‌ایران آمدند . فیلم راه آهن در بهمن‌ماه ۱۳۰۹ تز طرف سندیکای راه‌آهن آلمان در سینما ایران به‌نمایش درآمد و فیلم دیگری بنام " کاروان زرد " که توسط فرانسوی‌ها ساخته‌شد .

خصیصه‌ی اصلی این فیلم‌ها ، نگاه فیلمسازان به زندگی واقعی مردم و ارائه تضاد آشکار این زندگی با تبلیغات دولتی است که همگی آنها در ایران با واکنش منفی روبرو شدند . فیلم " علف " ، به‌علت نمایش اسلحه در دست عشایر و زنده شدن خاطره‌ی بلوای قتل " رابرت ایمبری" در حوالی سقاخانه‌ی " نوروز خان " ، در ایران به‌نمایش در نیامد .

در این فیلم تصدیق نامه‌ای آمده است که امضای " امیر جنگ ایل بیگی بختیاری" ، " حیدرخان" رئیس طایفه‌ی " بابا احمدی" و " رابرت ایمبری" کنسولیار آمریکا در تهران را پای آن دارد و تصدیق می‌کند که : *" آقایان "مریان‌سی کوپر" ، " ارنست بی‌شودزاک" (در متن فارسی " کپتن ام سی کوپر") و خانم " مارگریت هریسون" اولین خارجیانی هستند که از منطقه‌ی " چونگاری " واقع در عربستان حرکت کرده و همراه ایل " بابا احمدی " مدت ۴۶ روز در کوههای زرد کوه به‌مسافرت پرداختند و به دره‌ی‌چهارمحال‌در اهلک رسیدند . "* (بتاریخ ۵ ژوئن ۱۹۲۴ و شهر ذی‌القعده الحرام سنه ۱۳۴۲)

فیلم " راه آهن " (۱۳۰۹) که راههای صعب‌العبور و زندگی دشوار مردم ایران را نشان می‌داد باردیگر در سال ۱۳۱۶ توسط شرکت "کامپساکس" تکمیل شد و صحنه‌هایی بدان افزوده شد که عمدتا" در ارتباط با رشدروحیه‌ی نظامی‌گری دولت است .

فیلم " کاروان زرد" ، هیچگاه در ایران به‌نمایش درنیامد و نمایش آن در اروپا با اعتراض برخی دانشجویان ایرانی روبرو شد و روزنامه‌ها این اعتراضات فردی را بزرگتر جلوه دادند که مثلا" " *واگون اسبی کذایی در تهران حرکت می‌کند که به تمام حیثیت مملکت ما برمی‌خورد* " . و دستگاههای تبلیغاتی نتیجه می‌گیرند که فیلمبرداری گروههای خارجی در ایران باید طبق ضابطه‌های سخت صورت بگیرد . زیرا بقول روزنامه‌ی اطلاعات " *با اینکه قید شده است که این فیلم را در پنج سال پیش برداشته‌اند ، معهذا این فیلم نماینده‌ی اخلاق اجتماعی ملت ایران خواهد بود ، زیرا در پنج سال یا دهسال تغییرات مهمی در اخلاق عمومی پیدا نمی‌شود* " (۴) نخستین بنیادهای سانور فیلم محکم و استوار می‌شود .

سینمای‌مستندایران در این سالها مستند خبری و تبلیغاتی است و یکبار در سالن سینما ایران تبریز شاهد نمایش فیلم مستند گزارشی هستیم . یومیه‌ی تبریز گزارش می‌دهد : " . . . در *پرده‌ی دیگر هم خرابه‌های خیابانهای جدیدالتاسیس و بناهای طرح جدید را نشان داده سپس بازار صادقیه و یخچال و میدان چایی و میدان صاحب‌الامر و تمیز کردن سبزه دردکان‌خشکباری* به‌عینه دیده شود ، در پرده‌ی دیگر هم دوغ‌فروش و خرازی فروش در میدان گوسفند با آن همه تردد مال و مواشی نشان داده یک مرتبه پرده‌ی فیلم عمارات و بناهای عالی اروپا دیده شود " (۵)

جدا از این ریپرتاژ آگهی ، دیگر خبری از این نوع فیلمها نیست . جزاینکه‌سینما "مایاک" قبل از نمایش فیلم " دختر لر " ، سفر رئیس‌الوزرا را به ترکیه نشان داد (۶) . و یا سه فیلمبردار ترک بنامهای " نجدت بیک" ، " کنعان بیک" و " مراد بیک " که در سفر " رضاخان"

به ترکیه فیلم گرفته‌اند ، برای تکمیل فیلمشان به ایران می‌آیند و از جشن مشروطیت ۱۳۱۳ فیلم می‌گیرند (۷) .

سینمای مستند در سالهای بیست

* ساعت سه بعد از ظهر روز دوشنبه سوم شهریور ۱۳۲۰ نیروهای متفقین ایران را از شمال و جنوب و غرب به‌اشغال نظامی خود درآوردند (۸) و بهمراه آنان فیلمبرداران انگلیسی نیز به ایران‌آمدند و از ملاقاتهای سیاسی ، مجلس و نیروهای انگلیسی در جنوب فیلم‌های خبری گرفتند . در روزهای اشغال ایران ، سینماهای تهران نیز قبل از نمایش فیلم اصلی ، اغلب اخبار جنگ نشان می‌دهند . مثلا " سینما " اخبار " چنین آگهی می‌دهد : " *برادران شیطان با شرکت لورل و هاردی ناطق انگلیسی بانضمام آخرین اخبار به‌زبان‌فارسی* " (۹) . و سینما "اخبار" مبادرت به نمایش مستقل جنگی از تجهیزات آمریکا ، شوروی و انگلستان و پیشرفتهای جنگی متفقین و تبلیغات علیه "هیتلر"ی‌ها می‌نماید . مردم اشغالگران میهنشان را در کوچه و بازار می‌بینند و بر پرده‌ی سینماها به‌عنوان ناجیان بشریت با آنها روبرو می‌شوند و از طرفی اعلامیه‌ی دولت را از رادیو تهران می‌شنوند که : " دولت به‌قوای نظامی کشور هم‌اکنون دستور می‌دهد که از هرگونه عملیات مقاومتی خودداری نمایند " (۱۰) و سینماها حالت انفعالی مردم را تشدید می‌کنند .

روزنامه‌ها بتدریج می‌توانند حقایق تلخ روزگار " رضاخانی " را روشن کنند ولی از آنجائیکه دولت اجازه‌ی رشد سینما را به فیلمسازان نداده و عملا" موجبات نابودی آنرا در سالهای ۱۳۱۳ و ۱۳۱۴ فراهم کرده است ، هیچ دوربینی برای ضبط این لحظات تاریخی آماده نمی‌شود .

سه سال بعـــــد " ابراهیم معتمدی" به‌مناسبت ورود یک مربی اسکی بنام " گاستون کاتی‌یار" ، صحنه‌هایی از پیک‌نیک مردم تهران و یک مسابقه‌ی‌اسکی را فیلمبرداری می‌کند (۱۱) . با تشکیل واحد فیلمبرداری در ارتش سروان " گلسرخی " (۱۲) و ستوان " خلیقی " مسئول تهیه‌ی فیلمهای گزارشی و تبلیغاتی شدند . از جمله فیلمی از حمل جنازه‌ی " رضاخان " از مصر به تهران در این مرکز ساخته شد . و باشکست حزب دموکرات آذربایجان که با حضور نیروهای نظامی در ۱۹ آذر ۱۳۲۵ صورت گرفت فیلمی از ورود " شاه " به تبریز برداشتند که او را در میان طرفدارانش نشان می‌دهد .

سال ۱۳۲۷ یک گروه فیلمبردار فرانسوی که در ایران بسر می‌برد ، فیلمی از مراسم زورخانه و عملیات ورزش باستانی گرفت و شرکت " میترا فیلم " ، در آغاز سومین دوره‌ی فیلمسازی درایران (سال ۱۳۲۷) به‌فیلم مستند نیز عنایت کرد . از جمله ، قبل از نمایش فیلم "طوفان زندگی " یک مستند گزارشی ــ تبلیغاتی از سازمان خدمات اجتماعی به‌نمایش درآورد .

۴ ــ *سینمای مستند در سالهای ملی شدن صنعت نفت*

* پس از قتل " رزم‌آرا " و شکست سیاست رذیلانه‌ی " علاء " ، دکتر " مصدق " نخست‌وزیری را بعهده گرفت و در روز ۲۹ خرداد ۱۳۳۰ از شرکت غاصب نفت انگلیس و ایران که طبق قرارداد ۱۹۳۳ بمدت ۶۰ سال حق بهره‌برداری از منابع نفت ایران را داشت خلع‌ید بعمل آورد . دولت انگلیس کشتی جنگی " موریشس " را روانه‌ی خلیج فارس کرد و بدلیل مصادره‌ی اموال غیر و ناتوانی ایران در اداره‌ی منابع نفت علیه ایران به‌دیوان داوری لاهه شکایت می‌برد . امپریالیسم آمریکا در دومین مرحله‌ی تاکتیکی خود می‌کوشد تا با سیاست موذیانه‌ای جای استعمار انگلیس را بگیرد ، مملکت با اعتصابات و تظاهرات برآشفته است و نیروهای وابسته به دربار ، تضادهای فرعی را دامن می‌زنند . کودتاهای مختلف عقیم می‌مانند . و در تمام این مراحل ایران مرکز ثقل خبرگزاریهای جهان بود ، پیروزی هر جناحی در ایران به آینده‌ی منافع حیاتی آنان در ایران و منطقه ارتباط داشت . فیلمبرداران و خبرنگاران خبرگزاریهای مهم جهان روانه‌ی ایران شدند و اسناد فراوانی در آرشیو خبرگزاریهای مختلف جهان از جمله در انگلیس و آمریکا مانده است (۱۳) . اغلب این فیلمها دارای تدوینی خبری ، بدون صدا و گاهی

بصورت " راش " (تدوین نشده) هستند که مواد خام بسیار مناسبی برای فیلم‌های مستند آینده بشمار می‌روند و بیشتر آنها را " ایران تله " که ظاهرا" مرکزش در بیروت بوده و یا " تهیه کرده است .

اینجا سیاهه‌ای از فیلمهای خبری روزهای ملی شدن صنعت نفت که در آرشیوهای مختلف ایران وجود دارد (و عمدتا" وزارت فرهنگ و تلویزیون) می‌آورم :

۱ ــ کابینه‌ی دکتر " مصدق " قبل از سی تیر (" فاطمی " و سرلشکر " زاهدی " نیز هستند .

۲ ــ تظاهرات احزاب سیاسی در خیابانهای تهران قبل و بعد از سی تیر با پرچم و نشانه‌های ویژه .

۳ ــ تظاهرات در سی تیر ــ هجوم پلیس سواره‌ی شاه به مردم .

۴ ــ فیلمهایی از شاه درهنگام سان ، رژه ، مانور ارتش با " ثریا " و تنها ، " مصدق " با شاه دست می‌دهد و پس از رد شدن او می‌خندد .

۵ ــ خروج انگلیسی‌ها از ایران با کشتی و جمع کردن اثاثه .

۶ ــ کشتی جنگی موریشس و ناوگان ایران در خلیج فارس و بندر آبادان .

۷ ــ ورود هیئت‌های نمایندگی آمریکایی و انگلیسی به ایران با پیشنهادهای جدید دایر به تشکیل کمپانی نفتی جدیدی با شرکت هیئت مدیره‌ی ایرانی ، انگلیسی و آمریکایی .

۸ ــ راهپیمایی زنهای چادری و بی‌چادر و مردها در صفوف منظم با پلاکارد .

۹ ــ حرکت " مصدق " به لاهه با هواپیما و سخنرانی در دادگاه .

۱۰ ــ " مصدق " در آمریکا و استقبال مردم با پرچم ایران و آمریکا .

۱۱ ــ بازگشت او به ایران و استقبال مردم در خیابانها .

۱۲ ــ ورود دکتر " فاطمی " به مجلس .

۱۳ ــ سخنرانی " شمس قنات‌آبادی " و " مکی " و " فاطمی " برای انبوه جمعیت در میدان بهارستان .

۱۴ ــ وضع زندگی اعراب جنوب در چادر و خیابانهای آبادان .

۱۵ ــ پالایشگاه آبادان و مهندسین ایرانی ، خطوط لوله‌ی نفت .

۱۶ ــ پائین کشیده شدن مجسمه‌ی "رضاخان" در ۲۵ مرداد با جرثقیل .

۱۷ ــ زد و خورد گروههای سیاسی در خیابانهای تهران قبل از کودتا .

۱۸ ــ مصاحبه‌های " مصدق " با خبرنگاران و در بیمارستان .

۱۹ ــ قرضه‌ی ملی و خریدارانش .

۵ ــ سینمای مستند اندکی پس از کودتا و " گروه سیراکیوز "

* فیلمهای خبری که در روز کودتا از تهران گرفته شده ، دارای ارزش تاریخی است . در یکی از این فیلمها ما بدرستی حضور پاسبانهای شهربانی را که " متین دفتری "رئیس شهربانی وقت به‌خیابانها آورد و افسران شعار دهنده‌را می‌بینیم و در صحنـــه‌ی کوتاهی " شعبان جعفری " با قابی از عکس شاه سوار بر یک جیپ با عده‌ای دیگر دیده می‌شود . در فیلم دیگری که اوساختمان‌نیمه‌مخروبه‌ی نخست وزیری گرفته شده ، پس از آنکه دوربین جای برخورد گلوله با ساختمان را نشان می‌دهد و سربازان مسلحی را در راهروها و گوشه و کنار ساختمان در حال کشیک نشان می‌دهد اتوموبیلی در صحن حیاط می‌بینیم که دکتر " بقایی " از آن پیاده می‌شود . در صحنه‌های دیگری از این فیلم آیت‌اله " کاشانی " ، " شمس قنات‌آبادی " و سرلشکر " زاهدی " نیز در مکانهای متفاوت دیده می‌شوند .

از حضور "مصدق" درداگادنظامی نیز فیلمی وجود دارد . این فیلم‌ها نیز کلا" دارای تدوین‌حساب شده و گفتار نیستند بلکه فیلمهای باصطلاح "آرشیوی" هستند که دارای ارزشهـای انکار ناپذیر تاریخی می‌باشند .

اما گروه دانشگاه " سراکیوز " ، گرچه بدعوت اداره‌ی‌هنرهای‌زیبای‌کشورازسال ۱۳۳۰ در

ایران شروع به‌ساختن فیلم کردند، اما هرگز به‌امور سیاسی روز نپرداختند. آنها در ابتدا تعدادی فیلم بنام " مناظر ایران" گرفتند و از سال ۱۳۳۲ وزارت فرهنگ و هنر با اصل چهار به‌توافق رسید که " گروه سیراکیوز" همچنان در ایران بماند و این گروه علاوه بر تشکیل کلاس فیلمسازی یک سری فیلمهای آموزشی تبلیغاتی برای اصل چهار و وزارت بهداری و کشاورزی ایران ساخت. این گروه گرچه هیچگاه مستقیما" به امور سیاسی نپرداختند ولی برنامه‌ای را به‌پیش می‌بردند که در جهت تعمیق سیاست‌های آمریکا در ایران بود. نوع تفسیر توضیحی ـ تبلیغاتی " گروه سیراکیوز" و اصل چهار، مدتها حاکم بر نوع تفسیر نویسی بر سینمای مستند بود که علاوه بر توضیح بسیار ساده‌ی دستورات بهداشتی و کشاورزی به توضیح صحنه‌ها نیز می‌پرداخت تا ارتباطش با تماشاگر روستایی آسان‌تر باشد. برای مثال در صحنه‌ای از فیلم " غدا و سلامتی" (از محصولات سازمان فیلمبرداری دانشگاه " سیراکیوز " با همکاری وزارت بهداری ایران ـ کمک فیلمبردار : " جیمز مک‌کرن" ، تدوین : " جک بوردلی" ، نویسنده : " جان هامفری" ، گوینده : " محمدعلی ایثاری") که در آموزشگاه آموزگار روستایی ی دهکده‌ی " پلشت ورامین " گرفته شده. شخصیت اصلی‌ی فیلم یکی از شاگردان کلاس بنام " اکبر " است ـ " *اکبر می‌خواهد پس از تمام کردن آموزشگاه دوباره به ورامین برگردد، در آموزشگاه طرز صحیح کشاورزی و دامپروری و مرغداری به‌شاگردان یاد داده می‌شود . . . پایه و اساس سلامتی خوردن غذاهای کامل است، اکبر بیاد مردم آبادی خودش می‌افتد*". صورت درشت اکبر و رجعت به گذشته در ده ورامین: زنی که دستهای پر تاولش را نشان می‌دهد و بچه‌هایی‌بادندانهای‌خراب و شکم باد کرده و گاو ضعیفی هم دیده می‌شود و می‌شنویم که : " *نخوردن سبزیجات ناخوشی پوست ایجاد می‌کند و زردی و ضعیفی بچه‌ها از بدی و ناجور بودن غذاست*" در این فیلم معلوم می شود که کتاب سبزیکاری در باغ که در کلاس تدریس می‌شود از طرف اداره اطلاعات و روابط فرهنگی آمریکا چاپ شده است و یا در فیلم دیگری درمورد چغندرکاری می‌شنویم که :" *مردم آمریکا،این فیلم را بوسیله‌ی برنامه‌ی همکاری اصل چهار به مردم ایران هدیه کرده‌اند*".

*شناخت ازحال

* پیشرفت سینمای مستند ایران پس از آخرین دوره‌ای که ذکر شد، مرهون مجاهدتهای مردم ایران در کسب آزادیهای اساسی و پیدائی جوانهائی بود که در وانفسای بحران فیلم فارسی و سد سکندری که مقابلشان قرار داشت، سینمای مستند را بهترین و نزدیکترین‌وسیله‌ی‌ارتباط با مردم‌یافتند .اگر در فیلم داستانی کارگردانها بخاطر موانع سانسور ۲۷ ماده‌ای از ارائه‌ی زندگی واقعی مردم فقیر، کارگران و زحمتکشان مملکت منع می‌شدند، فیلم مستند، این نزدیکی را در ذات خود داشت و گریز ناپذیر می‌نمود، تعدادی از فیلمسازان آینده از جمله " ابراهیم گلستان"، " کامران شیردل" و " سهراب شهید ثالث " با فیلم مستند آغاز کردند و آموخته‌های سینمایی خود را در فیلم مستند ریختند و از آنجائیکه بسیاری از این آثار در یک دایره‌ی مسدود از لابراتوار به آرشیو ره می‌پیمود و ارتباط دو جانبه‌ای با تماشاگر و حتی اهل حرفه پیدا نمی‌کرد نمی‌توانست لااقل از نظر تکنیکی پیشرفت سریع و دامنه‌داری داشته باشد. معذالک آیندگان راههای سینمای مستند را به مدد اندیشه، مشاهده‌ی آثار سینمای مستند جهان، نیازهای درون جامعه و تجربیات شخصی یافتند و کم و بیش این سینما را از نظر محتوا و تکنیک پیش بردند. ولی همواره موضوع شناخت به‌عنوان مهمترین علامت سوال پیش روی فیلم مستند سازان قرار داشته و دارد. این سوال که چه‌نوع شناختی می‌تواند بر سینمای مستند حاکم باشد تا فلیمسازشاهد راستین بر شرایط عینی و ذهنی روزگار خود باشد و آرمانهای آشکار و پنهان مردم‌اش را در بافت منسجم و نهایی اثر خویش داشته باشد؟

الف ـ شناخت سطحی و عمومی

فیلم مستند ساز، از آنجا که درکیر یک کار علمی ـ هنری و اساسی است، نمی‌تواند به‌شناخت سطحی‌ی‌خوداز مسائل بسنده کند و تنها از تاثیری که حواس او از رابطه با اتفاقات، موضوعات و انگیزه‌های دنیای خارج می‌پذیرد بهره بردارد و نوار فیلم بعنوان مخیله عمل کند و هرآنچه را که در برابر دوربین‌اش می‌گذرد ضبط کند و به آن شکل مادی بدهد. در این مرحله فیلمساز نمی‌تواند بدون رعایت اصول و قواعد شناخت علمی و درک درست از واقعیت شناخت خود را قابل تعمیم سازد. دراینجا ابتدا خصوصیات شناخت سطحی را با مثال‌هائی در فیلم مستند مورد بحث قرار می‌دهیم: " شقایق سوزان"، ساخته‌ی آقای" هوشنگ شفتی" (تهیه شده در اداره‌ی‌هنرهای‌زیبای کشور) بارزترین نمونه‌ی شناخت سطحی است. فیلم با نمای زیبایی از عبور یک کلک در رودخانه افتتاح می‌شود وبعد آمادکی برای کوچ، حرکت از رودخانه و کوهها، رقص با سرنا و دهل و رسیدن به قشلاق، سایر قسمت‌های فیلم را تکشیل می‌دهد و می‌شنویم: *" چرخ زندگی به‌آسانی می‌چرخد، کارشان حرکت و غذایشان کار دستهای خودکارشان است. . .* و *فاتح و پیروز بر قلل سرکش پای می‌کذارند. . .* " اما در این فیلم به‌هیچوجه شاهد روابط درونی و واقعی‌ی اعضای ایل، وظایف هریک از افراد ایل درحین حرکت و در ایل نیستیم. نمی‌توان فهمید که غذای آنها چگونه تاءمین می‌شود. از چه کوههایی می‌گذرند، چه مسافتی را طی می‌کنند و چرا وقتی صحبت از شقایق سوزان است، گل مینا نشان داده می‌شود؟ این مردمان سرخوش که بدنبال علفزار از ییلاق به قشلاق می‌روند آیا مشکلاتی هم دارند؟ با چنین مجهولاتی ما دربرابر یک شناخت سطحی قرار داریم که حتی انتظارات فیلم " علفزار کوپر و شودزاک" را هم برآورده نمی‌کند. گویی چنین آثاری نیز مشروط به دو مقدمه، یعنی محرک خارجی و تاثیر بر یکی از اعضای حسی مثل چشم می‌باشند که در اینجا فیلم جای همان شرط دوم، یعنی یکی از اعضای حسی را می‌گیرد. البته چنین مشخصاتی را با آن احساس محض که مشخصه‌ی سبک امپرسیونیسم است نباید اشتباه گرفت بلکه چنین شناخت حسی‌ای دارای مشخصات شناخت عمومی است. فیلم مستند خبری لحظاتی با " دراویش قادریه " ساخته‌ی آقای " منوچهر طبری" نمونه‌ی خوب دیگری از شناخت سطحی در سینمای مستند است، فیلمی که البته تماشاگر را تا محافل دراویش قادریه پیش می‌برد و لحظات هول‌انگیزی را پیش چشم مجسم می‌کند (۱۵). مردانی با گیسوان پریشان و چهره‌های برافروخته خنجر آخته در گونه‌ی خود فرو می‌برند و یا لب و دهان بر بخاری کداخته می‌گیرند و سینه وشکم را آماج سیخ و خنجر می‌کنند و ما نمی‌دانیم که چه رازی در آن دف و نگاه مرشد نهفته است که چنین کشاورزان خرده‌پا و زحمتکشان روستایی را به تحمل رنجی جادویی وامی‌دارد. چگونه روابط عینی‌ای بین مرشد و مراد حاکم است؟ کار آنها چیست؟ مذهب قادریه چه می‌گوید؟ آیا مرشد نیز خود توان این داوری‌ی ایزدی را دارد؟ این آیین ازکجا ریشه می‌گیرد؟ از کدامین راه آمده و اینجا در تن این مردمان مانده است؟ آنها جز سیخ بر تن زدن، بر چه‌چیزی قادرند؟ در چنین آثاری، فیلمساز بطور مستقیم با واقعیت روبرو می‌شود و اثرش سندی است زنده و گویا از یک واقعه در زمان و مکان معین. بسیاری از آثار سینمای مستند دارای چنین خاصیتی هستند. این آثار گرچه چشمی باز برهستی‌اند، اما بدنبال حقیقت نمی‌گردند (هرچند در سال ۱۹۶۱ این نوع سینما را " ژان روش"، " سینما حقیقت " نامید و دیگران سینمای مستقیم خواندندش تا گریبان خود را از شر تعاریف " حقیقت" برهانند). به‌عبارت دیگر اینگونه فیلم‌ها مفتون حادثه‌اندو کشف روابط علی شخصیت‌ها و حوادث را به‌فراموشی می‌سپارند یا نادیده می‌انگارند و می‌توان گفت مقدمه‌ای برای تحقیق بدست می‌دهند، همچنانکه فیلم " زار و نوبان" ساخته‌ی " ناصر تقوایی" تا حدودی چنین بود. بیشتر آثاری که در زمینه‌ی مردم‌شناسی و جامعه شناسی سیر می‌کنند امکان درغلتیدنشان به شناخت عمومی وجود دارد، یعنی فیلمساز همان آگاهی را از مسئله به بینندگانش ارائه می‌دهد که هر ناظر غیر کنجکاو دارای معلومات متوسط، در مواجهه با موضوع بدست خواهد آورد. هرچند با توجه به خصوصیات مختلف فیلم‌های مستند، آنها بطور مکانیکی در رده‌های مختلف قابل تقسیم و بررسی هستند و سینمای مستند تجربی، تعلیم و

تربیت، تحقیقاتی، تبلیغاتی، مردم‌شناسی و مردمی و مستند شخصی و یا خصوصی (که از دنیای ملموس برای بیان ایده‌ها وتصورات شخصی و خلاقیت فیلمساز استفاده شده است)، مستند خبری و گزارشی (مستند سبک و سنگین از نظر تهیه) در آنها قابل تشخیص است، ولی باید ارزش همگی آنها را در شناختی که از واقعیت دارند سنجید، حتی یک فیلم مستند درمورد قالی ("گل قالی" ساخته‌ی "هوشنگ آزادی‌ور") می‌تواند دارای شناخت همه‌جانبه از انواع مختلف بافت‌های قالی و مردمانی که آنها را می‌بافند باشد. در فیلم تجربی، تحقیقاتی‌ی رمانتیکی مثل "تخت جمشید" (ساخته‌ی مرحوم "فریدون رهنما" محصول ۱۳۳۹) سازنده جدا از آنکه دارای شناختی جامع از هنر معماری و حجاری ی تخت جمشید است، اما بدنبال نوستالژی های خود در تخت جمشید می‌گردد (همچنان که در "سیاوش درتخت جمشید"): "*آورده‌اند که هزاران سال پیش مردمانی به اینجا روی آوردند ... فرمانده‌شان چون در پی ساختن کاخی بود، چون به سرزمینی که مرودشت بود رسید گفت: اینجا و کلنگی به‌زمین می‌خورد*". ولی "فریدون رهنما"، در هیچجای فیلم نمی‌گوید که مردمان اصلی کجا زندگی می‌کردند؟ ستون‌های کاخ آپادانا بلند و رفیع ساخته می‌شد تا احساس حقارت را در شهروندان برانگیزد و اصولا" معماری و هنر هخامنشی در خدمت چه‌کسانی قرار داشت؟ البته مرحوم "فریدون رهنما"، حتی در کتاب "واقعیت‌گرایی‌ی فیلم" نیز از بیان انگیزه‌ها و انطباقات اجتماعی واقعیت طفره می‌رود وبررسی‌اش را محدود می‌سازد: "*به توانایی‌های فیلم در به‌چنگ آوردن واقعیت*" (*ص ۹*)، "*زیرا در سراسر تاریخ سینما این دو جنبه را در سینما می‌بینیم، یکی سیر زندگی یا همان ضبط لحظه‌های بی بازگشت ویکی دیگر کوشش ترکیبی با هنرهای‌دیگر*" (*۱۶*). به‌نظر وی: "*راه پی بردن کم و بیش واقعیت هر چیز فراوان شدن برخورد "من‌ها" با "نامن‌ها" است (ص ۱۳)*" و یا: "*بهرحال از برخورد من با نامن، دریافت ویژه‌ای از واقعیت بدست می‌آید که به‌گمان ما از هر دریافت دیگری و از هر نظریه‌ی دیگری بررسی پذیرتر است و کمتر امکان دارد در معرض یکسویی و یک جانبگی قرار گیرد*". که تحلیلی خشک و مکانیکی از درک واقعیت است. زیرا عیان نمی‌سازد که این برخورد در چه جهتی است و رو به چه دارد؟ "من" از چه قواعدی باید پیروی کند تا نتیجه‌ی برخوردش با جهان بیرونی ("نا من") درک واقعی و حقیقی باشد؟

بررسی‌ی سینما از نظر محتوایی که تاحدودی به‌تاریخ ادبیات برمی‌گردد نمی‌تواند تنها ملاک سنجش یک اثر باشد. زیرا انتخاب تکنیک مناسب نخستین مشغله‌ی ذهن هر فیلمساز است. تکنیک سینما، اصلی‌ترین وسیله‌ی بیان و مشخصه‌ی آن از سایر هنرهاست. فیلمساز باید کنجکاوانه کشف کند که به‌کمک تکنیک چگونه می‌تواند واقعیت‌هایی را که در دل طبیعت و جهان قابل رویت ما مکتوم و گنگ مانده است بیرون کشیده و عیان کند. همانطور که "میکل‌آنژ"، تن انسانی را از قفس تنگ سنگ مرمر بیرون کشیده و آشکار ساخته است. البته فرم و محتوا اموری تفکیک‌ناپذیر و درخور یکدیگرند و هر اثری تکنیک خاص خودش را می‌یابد. گرچه تکنیک‌های شاعرانه، بیان اثر را غنی‌تر کرده و سینما را پیشرفت داده‌اند (۱۷). در فیلم "تخت جمشید"، پس از صحنه‌ی کلنگ زدن، (توسط تدوینی سریع) با نشان دادن نه ستون‌ها و ستونهای کاخ آپادانا و حرکت رو به‌بالای دوربین روی آنها، نحوه‌ی ساخته شدن کاخ را ارائه می‌دهد و یا جایی که: "و باغی‌شد" با حرکت آرام افقی‌ی دوربین روی گلهای حجاری شده‌ی روی پله‌های تخت جمشید، حالت باغ را زنده می‌کند. و یا در فیلم "گوشه‌ای از طبیعت ایران"ساخته‌ی "فرامرز معطر"، تکنیک شاعرانه درخدمت موضوع قرار دارد. عدسی مخصوص دوربین با نزدیک شدن به بوته‌های کویری به آنها زندگی‌ی جدیدی می‌بخشد، بوته‌ها به‌درون دوربین می‌نگرند و می‌گذرند. فیلمساز با صدای خروش دریا روی کویر، موسیقی و حقه‌هایی سینمایی که هرکدام مفاهیمی جزیی هستند به استنتاج عاطفی دست می‌زند و مفاهیم کلی‌تری را درمورد حیات و آغاز آفرینش و زندگی بیان می‌کند. در صورتیکه در بیشتر لحظات فیلم "باد صبا" ساخته‌ی "آلبر لاموریس"، تکنیک و موضوع در تضاد با یکدیگرند، فیلمساز در صورتی که خود را "باد صبا" معرفی می‌کند، بادی ملایم و آرامش بخش، باد عاشقان که می‌خواهد بر

جانها نشاط شادی بدمد و مدعی است که از دوست داشتن مردم لذت می‌برد و در تضاد آشکار با " باد دیو" است ولی هلیکوپترش گاهی نقش همان " باد دیو " را دارد و مردم و حیوانات را وحشت‌زده می‌کند و از خود می‌رماند، در حالیکه وقتی به لوله‌های نفت می‌رسد، از شوق، آنها را به‌رقص وامی‌دارد. چرا باید مردم بهراسند و لوله‌های نفت، به‌همراه ضرب زورخانه به رقصی حادویی درآیند؟ " باد صبا" عاشق مردم است یا عاشق نفت است؟

ب ــ شناخت علمی

* پس از مبحث شناخت سطحی و عمومی ببینیم آیا می‌توان سینمای مستند را مبتنی بر شناخت علمی بررسی کرد و آیا فیلم مستندساز ضرورتا" باید به‌شناخت علمی مجهز باشد یا خیر؟ شناخت علمی مستلزم تجربه پذیری، عمومی بودن و کشف رابطه‌ی علت ومعلولی (علیتی) یا رابطه بین پدیدارها می‌باشد، اما وقتی ما از شناخت علمی در سینمای مستند بحث می‌کنیم منظور این نیست که براساس آن بتوان قانونی وضع کرد که هرکس با رعایت این قانون بطور مکانیکی قادر به کسب نتیجه باشد (همچنان که اگر انسان متخصص در هرکجای جهان فرمول"ای برابر ام سی دو" " را عمل کند به نتیجه‌ی واحدی خواهد رسید) بلکه شناخت علمی در اینجا، خود مرحله‌ی تازه‌ای از کار است و این نوع شناخت می‌تواند فیلمساز را در یک مرحله‌ی اساسی از ساخت‌اثربرای‌درک واقعیت یاری دهد. اگر در شعر بتوان ادعا کرد که در دوران طولانی‌ای علم حضوری و اشراق شاعر را به‌درک مفاهیم والایی واداشته بود (و استمرار و کوشندگی شاعر را برای نیل به چنین مرحله‌ای در هفت شهر عشق نادیده انگاریم) در سینما و بویژه سینمای مستند، بنظر من چنین درکی حاصل نخواهد شد، زیرا در شعر و عرفان واسطه‌ها تاحدودی از میان برداشته شده و شاعر عقل را منکر می‌شود تا به فرزانگی جاوید برسد و از عاطفه‌ی خویش بهره‌می‌گیرد، در حالیکه سینمای مستند واقعیات بیرونی را توضیح می‌دهد و یا روابط بین آنها را بیان می‌کند و خود به تجربه و تحقیق دقیق نیازمند است. کشف روابط علی در دنیای عینی‌ی جلوی دوربین، جریان پیچیده‌ایست که از طریق اشراق حاصل نخواهد شد، بلکه بایدبه‌روشی طبقه‌بندی شده و تنظیم گردد، زیرا که خمیرمایه‌ی فیلم مستند واقعیات عینی و خارجی است. البته فیلمساز قادر است بین دو تصویر اثباتا" یا نفیا" نسبتی برقرار سازد و تصور مرکبی بوجود آورد که چنین تصدیقی اگر در رابطه‌ی تنگاتنگ با ذهن باشد می‌توان آنرا درک اشراقی خواند!، چنانکه در فیلم "گوشه‌ای از طبیعت ایران" ــ پس از آنکه چندبار تصاویر خورشید، درخت و مرد خشت‌مال در کویر به‌یکدیگر می‌پیوندند ــ موسیقی کند می‌شود و حرکت مرد و قالب خشت‌مالی نیز کند می‌شود وبه‌این‌وسیله فیلمساز می‌خواهد درک انتزاعی از خلقت رانشان بدهد که‌حسی‌بسیار خصوصی و شخصی و یک درک هنری است. در حالیکه وقتی در ابتدای همین فیلم صدای امواج دریا روی شن‌های روان کویر شنیده می‌شود ــ دوران‌های اولیه‌ی زمین‌شناسی و شکل‌گیری زمین متبادر به ذهن می‌گردد. به مطلب بازگردیم. گفتیم که شناخت علمی می‌تواند فیلمساز را در مرحله‌ای از کار فیلمسازی یاری دهد و آن مرحله‌ی‌تحقیق‌نا ساختن نظریه و رسیدن به‌مرحله‌ی حقیقت‌جویی‌است. و بدین منظور فیلمساز به‌دانش خود از موضوع اکتفا نمی‌کند و واقعیت را در ارتباط وبرخورد با واقعیت‌های دیگر وارسی می‌کند و بررسی‌ی دامنه‌دار و اساسی‌یی‌برای‌رسیدن به‌عمق می‌آغازد و پیش می‌رود. بسیاری از آثار سینمای مستند، از آنجائیکه بخشی از واقعیت را مورد توجه دارند و خود را مقید به کنجکاوی‌ی هرچه بیشتر درمورد موضوع نمی‌نمایند و یا به‌عمد ارتباط جنبه‌های مختلف یک واقعیت متغیر را به‌فراموشی می‌سپارند، آثاری یک بعدی‌اند و به‌هیچوجه دارای شناختی همه‌جانبه نیستند، می‌توان بسیاری از آثار سینمای سیاسی را که در خدمت آگاهانه‌ی دولت‌ها بوده‌اند نام برد که بخشی از واقعیت را بطور منفرد دیده و هیچگونه ارتباطی بین جنبه‌های مختلف واقعیت قائل نشده‌اند، بهمین دلیل است که در تاریخ سینمای مستند خودمان شاهدیم دوربین بارها به‌درون کاخهای سلطنتی رفته و در همانجا مانده است. بارها دوربین یک فیلمساز به‌مراکز خدمات دولتی رفته و پشت درهای آنرا ندیده است. یعنی فیلمساز خود رااسیر واقعیتی می‌کند که در جلوی رویش اتفاق می‌افتد ــ از حسیات خودش بهره می‌گیرد

و درکی از جنبه‌های مختلف موضوع ندارد و بسیاری از آنها هنگامیکه از قبایل دورافتاده و مردم فقیر سخن می‌گویند ــ بطور رمانتیکی مایه‌ی دروازه‌های تمدن را مطرح می‌کنند و آنها را به آینده امیدوار می‌سازند. فیلمساز مستند در مرحله‌ی تحقیق باید به اسنادی که گرد می‌آورد اطمینان داشته باشد و آنها را از کانال‌ها و منابع مختلف تحقیق (افراد، اسناد مکتوب کتابخانه‌ها، محل‌های واقعی و هر سند دیگری) بیازماید و وارسی کند. البته اتکاء به مصاحبه شوندگان ومبنا قرار دادن سخنان ونظریات مردم عادی و یا گزارشات یکطرفه و رسمی، در برخی موارد به نظام ارزشی فیلم مستند لطمه وارد می‌آورد. بطور مثال برای ساختن فیلمی از نقش ایران در جنگ ظفار و موقعیت مردم این منطقه، استناد جستن به گزارش‌های رسمی دولتی ــ نمی‌تواند بیانگر نقش واقعی، اهداف و روشنگر ماهیت جنگ باشد و چنین است ساختن فیلمی مستند درمورد انقلاب ایران، گرچه قیام توده‌های میلیونی سراسر کشور سرنوشت‌ساز بود، ولی ارائه‌ی تظاهرات هر روزه‌ی این مردم در خیابانها، تیراندازی و فرار و گریز و یا مصاحبه‌های تلویزیونی سران رژیم گذشته، به‌تنهایی بسنده نیست. ریشه‌های سیاسی، اقتصادی و مذهبی حرکت این مردم، معادلات سیاسی، مباحثات ــ وحدت شعار (تاکتیک) و تضاد استراتژیک همه باید تحقیق و رعایت شود. در فیلم مستند "۱۹۳۶" (ساخته‌ی "محمد بزرگ‌نیا" و " حسن قلی‌زاده") این تحقیق از طریق دوربین مستقیم و یا بازسازی‌ی موضوعات و اتفاقات واقعی تا حد زیادی صورت می‌گیردو فیلم سعی می‌کند بیشتر لحظات زندگی‌ی یک کارگر کاندیدای مجلس شورای اسلامی را دنبال کند و فیلم سرشار از نشانه‌هایی است که بازشناسی آنها می‌تواند به درک محتوای فیلم که به‌قصد عیان ساختن شرایط اقتصادی ــ سیاسی و اجتماعی جامعه است یاری رساند و کار را از اثری صرفا" ناتورالیستی خارج سازد ــ کارگر (" محمدرضا سلیمانی") که پس از سالها خمودگی در حال بلوغ سیاسی است ــ دریک‌کارخانه‌ی مونتاژی‌ی وابسته، یعنی " لیلاند موتورز "، کار می‌کند، در جریان انتخابات تهدید می‌شود ــ نزدیکانش بخاطرسرخوردگیهای سیاسی نمی‌توانند حرکت فعال و بلوغ سیاسی او را بپذیرند. تضادش با سرمایه‌داری تاحدی روشن است و در نهایت فیلم قادر است تا سندی معتبر از تب و تاب روزهای قبل از انتخابات بخصوص در جلوی دانشگاه تهران باشد.

***

* در بسیاری از فیلم‌های مستند، گفتار نقش اساسی دارد و جای تصویر مفقوده را بر می‌کندو گهگاه تدوین را معنی می‌بخشد. غالب چنین آثاری از آنجایی که دارای ضعفی تصویری هستند، از گفتار مدد می‌گیرند. گفتار در چنین آثاری می‌تواند آگاهی‌بخش، تشویق‌آمیز، غلو کننده، برانگیزنده آموزشی، توضیحی، استعاری، پرخاشگر خاشع، خود شیفته، مبتنی بر سند یا احساس باشد و از حیث کلامی ساده و بغرنج، مفرح یا جدی. واکنش فیلمسازان ایرانی در سالهای ۴۰ دربرابر تفسیرهای نوع‌اصل چهاری، مشکل نویسی بود و انواع تصنع در کلام رایج گشت، چنانکه ارتباط فیلمساز را با تماشاگر عادی دچار اشکال می‌ساخت. بسیاری از تفسیر ــ نویسان، بنا به موقعیت و مقتضیات زمان، پیچش‌هایی استعاری در کلام می‌آورند و آنچه ناگفتنی است را با ابهام می‌گویند. از جمله در انتهای فیلم " موج و مرجان و خارا" که توسط " ابراهیم گلستان" برای شرکت نفت ساخته شده و اجرای طرح لوله‌کشی از گجساران تا حزبره‌ی خارک را نشان می‌دهد. بسیاری از این جملات سرنوشت‌ساز هستند و فیلم تبلیغاتی‌را بشکل دیگری ارائه می‌دهند. اما از آنجایی که این نوع جملات برای فرار از چنگ سانسور و سفارش‌ــ دهنده بصورت استعاری و بسیار خصوصی بیان می‌شوند همه فهم نبوده و جز درسطوح روشنفکری اثر خود را باقی نمی‌گذارند ولی نکته‌ای را ثابت می‌کنند: فیلمساز نتوانسته است با تمام تب و تابش حقیقت را کتمان کند و وجدان یا آگاهی به او نهیب زده است.

پ ــ درک حقیقت وسینمای مستند

* برخورد فیلم مستندساز با واقعیت از چه دست می‌باشد و فیلمساز چگونه به‌حقیقت

نایل می‌شود؟ شناخت علمی، فیلمساز را رو در روی کمیت رویدادهای جهان متغیر قرار می‌دهد ــ قوانین هستی را برای او روشن می‌کند ــ شناختی ساده، منسجم و موافق با امور عینی بدست خواهد آمد و سپس فیلمساز با آگاهی و درک درست از موضوع کار هنری خویش را می‌آغازد و هرچند این دو مرحله می‌توانند با یکدیگر وتواءم‌قوام یابند، حقیقت در جریان کشف واقعیت برای انسان روشن می‌شود. زیرا که حقیقت در یک تعریف عبارتست از " واقعیت به‌اضافه‌ی انسان" و حقیقت تا لحظه‌ی آفرینش هنری در حال پویایی است و آنگاه ثبت می‌شود و شاهدی بر زمانه و " من " فیلمساز است. آیا حقیقت موافق با امر خارجی است؟ اگر واقعیت ، در خارج از وجود انسان، حرکت پویای خود را ادامه می‌دهد، چرا دو تن در برابر این واقعیت قادر به تهیه‌ی دو فیلم کاملا" مشخص و متمایز از یکدیگرند. آیا شخص "الف" به شناخت علمی از موضوع دست یافته و شخص " ب " دارای شناخت علمی نیست؟ یا دو تن با شناخت علمی قادر به تهیه‌ی دو فیلم جداگانه هستند؟درمورد زندگی ایلیاتی و نقش بلوط در زندگی آنها، دو فیلم مهم در سینمای مستند ایران جای دارد که‌مرحوم‌دکتر"افشارنادری" و " حسین طاهری ــ دوست" آنها را ساخته‌اند و هردو دارای آگاهی کافی از منطقه، نحوه‌ی زندگی و نقش بلوط در زندگی این مردم هستند. اما کارها تفاوت بنیادی با یکدیگر دارد. کار " افشار نادری" کاری مردم شناسانه، از آب در می‌آید که مردم را در محیطشان بررسی می‌کند، نقش هریک از افراد ایل را مشخص می‌کند، تقسیم کار بین زنان، مردان و کودکان نشان داده می‌شود. نوع لباس و مسکنشان مورد توجه قرار می‌گیرد. در حالیکه " حسین طاهری دوست" نشان می‌دهد زندگی این مردم به‌نبات وابسته است و زمانی سفره‌ی افراد این شبه کمون با گوشت‌رنگین می‌شود که گوسفندی بخاطر پادرد مردی ذبح می‌شود تا پوستش را بپای او کشند. در اینجاست که " من" فیلمساز، یعنی اندیشه و ایدئولوژی و نگرش او به‌جهان هستی در کار فیلمسازی و درک‌اش از واقعیت برای تغییر تکاملی آن و انتخاب لحظه‌های معینی از زندگی تاءثیر درجه‌ی اول دارد. به‌اضافه‌ی‌این‌که‌خصوصیتهای‌فردی‌ومهارت‌های‌هنری‌وشناخت‌ابزار ، در ادامه‌ی شکل نهایی موءثر است . " من " فیلمساز تحت تاثیر تمام دانسته‌ها، شرایط‌اجتماعی سیاسی و طبقاتی‌اش شکل می‌گیرد و حضور فعال خود را در کار هنـــــری نشان می‌دهد در فیلم "نخل"ساخته‌ی"ناصر تقوایی" . گرچه با مراحل مختلف زندگی درخت نخل روبرو هستیم، درمی‌یابیم که ۴۵۰ نوع خرما می‌دهد و نحوه‌ی بسته‌بندی و صادرات خرما را می‌بینیم‌ولی " تقوایی " بطور استعاری زندگی یک نخل را با انسان زحمتکش نخلستانهای خوزستان نیز مقایسه می‌کند. عقیده‌اش را درمورد باروری و عفت زنان در صحنه‌ی گرده‌افشانی، با نشان دادن دو دختر پای درخت به‌عیان می‌گوید. صحنه‌های باردهی درخت خرما، همزمان با حرکت زن جوانی است که پیت نفت با مارک خارجی بر دوش دارد ودرحقیقت استثمار می‌شود. حتی سالخوردگی و سپس مرگ درخت را با انسان دردمندی‌مقایسه‌می‌کند. بلافاصله پس از کنده شدن درخت، در صحنه‌ی کوتاهی پسرکی را در گورستان می‌بینیم و در نهایت غرسی تازه کاشته می‌شود و امیدی تازه برای انسان تا مگر آنچه بود نباشد. بسیاری از فیلمسازان ایرانی در رژیم گذشته آرمانخواه و یا بدبین و معترض بودند. مثلا" در فیلم " جام حسنلو" که در اوج قدرت ساواک ساخته شد و همزمان با روزهای بدبینی و سرکوفتگی اغلب هنرمندان ایرانی است می‌گوید: " *سرنوشت هر آنکس که می‌بیند اینست که دچار مصیبت شود و این امر متعلق به همه‌ی زمانهاست*" یا در صحنه‌ی آخر فیلم مستند " آموزشگاه نابینایان " ساخته‌ی " رضا علامه‌زاده " یکی ازشاگردان به ویلن زدن می‌پردازد و منظور اینست که عاقبت کار این کوران ویلن‌نوازی‌درخیابانهاست. یا در فیلم کوتاه " سید اسماعیل " ساخته‌ی " حسین مهینی " که در سال ۱۳۵۳ به‌وضوح از مفهوم شهادت سخن می‌گوید، بدبینی مردم را از نظـــــامی گـری نشان می‌دهدو این واکنش با چند نمای تغییر شکل یافته از مردمی که نظاره‌گر بسته شدن بندهای پوتین هستند ارائه می‌شود و این مفهوم بدرستی از طریق تدوین بدست می‌آید. " بلابالاش (تئوریسین سینما)می‌گوید:

" *تصاویر به تنهایی واقعیت را تشکیل می‌دهند، فقط تدوین است که آنها را به حقیقت یا کذب رهنمون می‌سازد*" (۱۸).

البته ممکن است چنین تدوینی ، حقیقت منطبق با واقعیت را عریان نسازد و فی‌المثل هیچکدام از مردم بازارچه‌ی " سید اسماعیل " بدبینی خاصی نسبت‌به نظامیان نداشته باشند و ارتباطی بین جنازه‌ی شهدا و نظامی‌گری حس نکنند و یا آن جوان کور سرانجامی جز از نوازندگی در خیابان در انتظارش باشد. ولی در مجموع چنین تزی نتیجه‌ی شناخت فلیمساز از جامعه است که تدوین هم به‌او کمک می‌کند. همچنانکه در فیلم " دولت‌آباد " ، " کرامت دانشیان " تدوین حرکت بی سر و صدای قطار حامل نفت با زندگی فقیرانه‌ی مردم دولت‌آباد ، نشانه‌ای از غارت منابع حیاتی آنهاست. و نبودن صدا روی قطار در اینجا نقش درجه‌ی اول را دارد ، هرچند ممکنست این قطار در واقعیت خودش به‌سوی تهران حرکت کند تا نفت مصرفی همین مردم را خالی کند.

یامثلا "درفیلم‌مستند "۱۹۳۶" گرچه کارگری که خود را کاندیدای وکالت در مجلس شورای اسلامی کرده پیروز نمی‌شود و ما می‌فهمیم که او نمی‌توانسته نماینده‌ی طبقه‌ی کارگر باشد ، ولی در صحنه‌ی آخر می‌توان حضور فعال طبقه‌ای نوپا را که می‌رود تابه‌مسایل‌خودش‌علاقمنتر شود ، کنار در بالکن مجلس حس کرد و تصویر روی او ثابت می‌ماند.

در اینجا آگاهی بعدی تازه می‌یابد و فیلم مستند مبتنی بر واقعیت ظاهری سنجیده نمی‌شود ، بلکه چیزی ورای واقعیت‌گرایی مطرح می‌گردد که بی‌گمان حقیقتی موافق با امر خارجی است. اما کدام امر خارجی؟ سربازی که بند پوتینش را می‌بندد؟ قطاری که بی‌صدا به‌مقصد نامعلومی حرکت می‌کند؟ چشم بازی که به دوربین خیره شده است؟ یا مفاهیم کلی‌تری که (در ارتباط با " من " فیلمساز و شرایط جامعه) نشانه‌هایی از آنست. وقتی در فیلم " سبزوار" ساخته‌ی " خسرو مختاری " ، بچه‌ها برای امتحان دیکته کف حیاط مدرسه نشسته‌اند و چند معلم پشت سرهم جمله‌ای از " کلیله و دمنه" را با این مضمون به شاگردان دیکته می‌کنند که برای پیروزی باید متحد بود ، با " من " فیلمساز در ارتباط با شناخت او از شرایط جامعه روبرو هستیم. حقیقتی که از آرمانخواهی او ریشه می‌گیرد و در نفس خویش برانگیزاننده نیز هست. حقیقتی که در خود واقعیت تصویر موجود نیست ، اما در کلیت اثر و در ارتباط با شرایط جامعه قابل درک و صحیح است. پس حقیقت موافق و مطابق امر خارجی است. اما اغلب نه آن عینیتی که بطور مجزا در فیلم شاهد آنیم. بلکه آن تصور مرکبی که از پیوند واقعیات بیرونی ، با ذهنیات فیلمساز حاصل شده و بافت کلی اثر را بوجود آورده است. و ساختمان فیلم مستند ، آن چهارچوب قابل حصولی است که اندیشه‌ی فیلمساز و واقعیت بیرونی در آن پیاده می‌شود و در خودموضوع است.

محمد تهامی نژاد

یادداشت‌ها :

۱ ــ روزنامه‌ی معارف ، شماره ۱۳ اول صفر ۱۳۱۷ هـ.ق.
۲ ــ گردآورنده :"کوریلن" ،مترجم رضاقلی‌نیرالممالک وزیر معارف مظفری.
۳ ــ نقل از سفرنامه‌ی مبارکه شاهنشاهی روز ۲۱ ربیع‌الثانی ۱۳۱۸ هـ.ق.
۴ ــ روزنامه‌ی اطلاعات ، ۴ بهمن ۱۳۰۹.
۵ ــ یومیه‌ی تبریز ، ۲۶ فروردین ۱۳۰۸
۶ ــ روزنامه‌ی اطلاعات ، ۱۴ اسفند ۱۳۱۲.
۷ ــ سالنامه‌ی پارس ، سال ۱۳۱۳ ، صفحه‌ی ۱۹۷.
۸ ــ اطلاعیه‌ی شماره‌ی یک ارتش، اطلاعات ، سوم شهریور ۱۳۲۰ ، چاپ دوم.
۹ ــ روزنامه‌ی ایران ، سوم مهر ۱۳۲۰.
۱۰ ــ اطلاعیه‌ی دولت پنجشنبه ششم شهریور ۱۳۲۰.

۱۱ــ قسمتهای عمده این فیلم در فیلم مستند " اسکی " ساخته‌ی " علی قشقایی " در تلویزیون بکار رفته است.

۱۲ ــ سروان گلسرخی (بعدا " سرهنگ) تهیه کننده، فیلمنامه نویس و کارگردان فیلم " نقلعلی " با شرکت " اصغر تفکری" هم هست.

۱۳ ــ در آخرین سالهای قبل از انقلاب، وزارت‌فرهنگ و هنر مقدار زیادی از آنها را از " بی‌بی‌سی " خرید و خود این نگارنده نیز سال گذشته حدود ۱۴ دقیقه فیلم مستند برای فیلم مستند " دکتر فاطمی " (تهیه کننده، تلویزیون) خریدم. صاحب این فیلم آقای " گنجی " مدت ۲۵ سال آنرا بدور از چشم اغیار مخفی نگه‌داشته بود.

۱۴ ــ تعدادی از این فیلمها را خبرگزاریها از یکی دو فیلمبردار ایرانی‌خریده‌اند، همچنان که در جریان انقلاب نیز فیلمبرداران انگلیسی دربدر بدنبال بچه‌های ایرانی بودند. عده‌ای می‌فروختند و خیلی‌ها هم غرورشان اجازه نمی‌داد. از جمله، " عباس حجت‌پناه" که دست رد به‌سینه‌ی انگلیسیها زد و فیلم‌های نبرد خیابانی‌اش را به آنها نفروخت.

۱۵ ــ کاری را که گروه فیلمبرداری تلویزیون به‌سرپرستی آقای " احمد شاملو" نتوانسته بودند به‌تمامی انجام دهند و با پرخاش دراویش با به‌فرار گذاشتند.

۱۶ ــ نخستین‌بار " هوشنگ کاووسی " در شماره‌ی اول مجله‌ی نمایش، آذرماه ۱۳۳۵، در مقاله‌ی فیلم و استتیک، فیلم را باهنرهای دیگر سنجید، اما مشخصه‌ی کار مرحوم " رهنما " در اینست که می‌کوشد تا سینما را وادارد تا با هنرهای دیگر ترکیب شود و از امکانات آنها بهره بردارد در حالیکه " کاووسی " می‌گوید هر هنری دارای مشخصاتی است که فقط با وسایل بیان آن هنر بستگی‌دارد، عدم مشخصه‌ی یک هنر در هنر دیگر، نقص هنر دوم نیست. نبودن این نوع مشخصات و عدم شباهت‌است که بیشتر استقلال یک هنر را تایید می‌کند.

مجله‌ی نمایش، هشتم مرداد ۱۳۳۶ ص ۱۷.

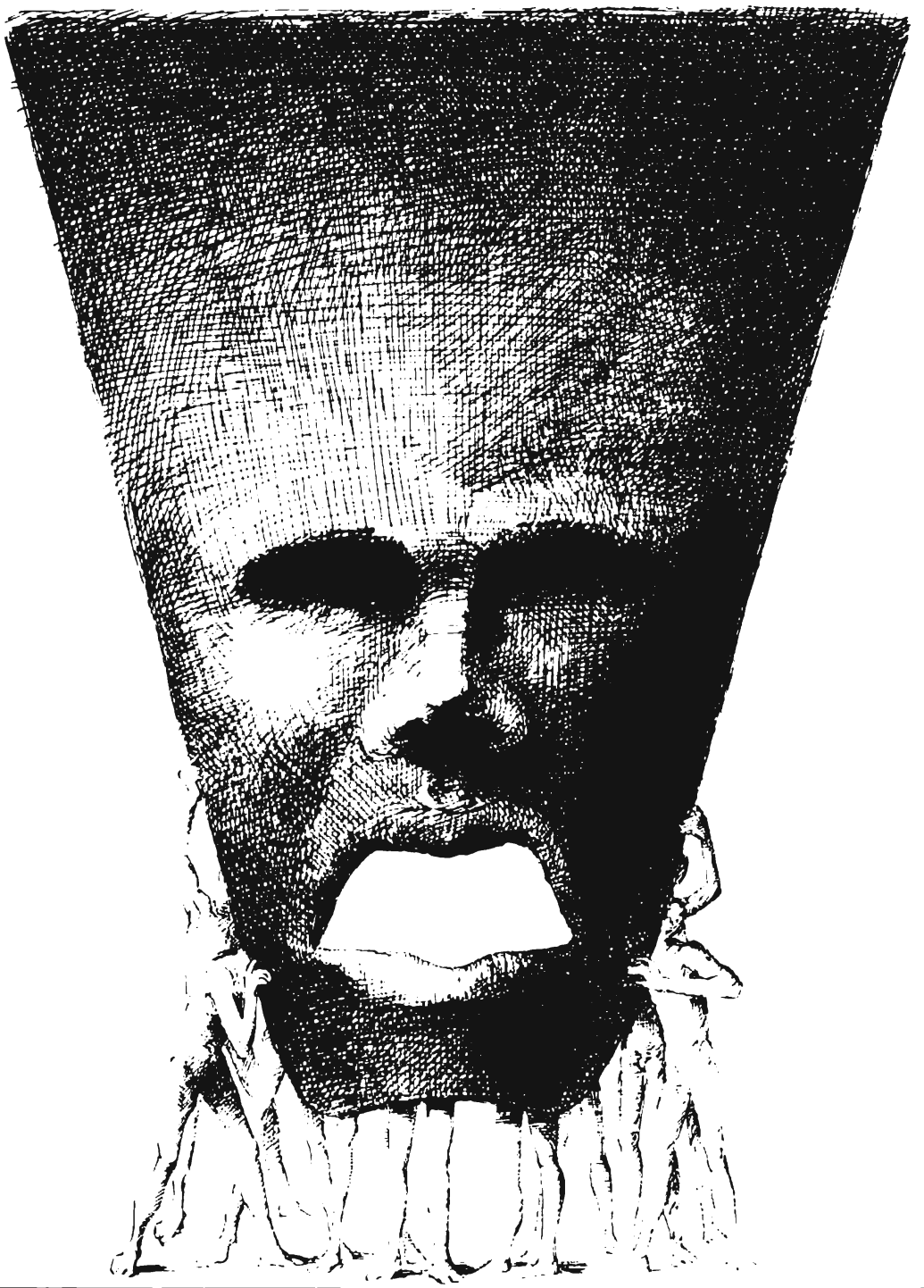
۱۷ ــ ژان میتری می‌گوید : " تاریخ هنر سینما، تاریخ سوژه‌ها و فیلمنامه‌ها نیست بلکه تاریخ تکنیکهای شاعرانه ایست که از حیطه‌ی‌قصه‌ی فیلم فراتر رفته است".

نقل از The Major Film Theories، ص ۱۹۵.

۱۸ ــ تئوری فیلم ، ص ۱۶۲ نقل از The Major Film Theories ، ص ۹۴.

پاشگاه ادبیات

تئودر آدورنو و موسیقی



تئودراکیس و موسیقی

* نه، این هرگز نمی‌تواند توجیه کننده باشد. اگر تنها به‌رغم باری که نام یک موسیقیدان با خود حمل می‌کند، آثارش را گرامی بداریم و شالوده‌ی داوری را از "مخلوق" به " خالق" تغییر دهیم، دچار مغلطه شده‌ایم.

ما، هیچکدام، نمی‌توانیم در برخوردی صادقانه، یک اثر را با توجه بنام خالقش مورد بازبینی قرار دهیم. اگر قرار است آثار " تئودراکیس" به‌همراه نقش عمده‌ی سیاسی او مورد توجه قرار گیرد این سوال پیش خواهد آمد که ارزشهای واقعی‌ی موسیقی در این میان به‌کجا خواهد رفت؟

نه، این هرگز نمی‌تواند توجیه کننده باشد. "تئودراکیس" در ایران دارای شهرت فراوانی است، و عده‌ای او را فقط هنگامیکه مجهز به‌لباس یک رجل سیاسی است دوست می‌دارند و جمعی از این عده، فقط دو اثر بسیار معروف " زوربای یونانی " و " زد " را از او شنیده‌اند. ــ که می‌توانیم به این دو، آثار دیگری مثل رثائیه برای " آلنده" و " چه‌گوارا " را نیز اضافه کنیم.

چهره‌ی انقلابی‌ی آدمهایی مثل " آلنده " و " چه‌گوارا "بالذاته دارای شخصیتی است که هر آهنگساز دیگری را در همین مقوله به‌شهرت می‌رساند.

شاید یک مقایسه‌ی کوچک بتواند ما را به مقصود نزدیکتر کند. در همان روزهای اوج " تئودراکیس " در یونان، آهنگساز دیگری شروع به درخشیدن کرد. این شخص که "مانوس حاجیداکیس " نام داشت، هیچگاه نتوانست به قدر و منزلتی که ملت یونان در کف " تئودراکیس " گذاشته بود،دست پیدا کند.

" حاجیداکیس" کمپوزیتوری است که آثار زیبایی دارد. برای فیلم نیز موسیقی ساخته که نمونه‌ی کار او " یکشنبه‌ها هرگز" است (عکس‌برگردان ایرانی‌ی آنرا با صدای حضرت "ویگن" حتما "شنیده‌اید، و اگر اشتباه نکرده باشم این معجون عدیم‌النظیر " جای تو خالی " نام داشت). اما این آهنگساز بداقبال، یک چهره‌ی سیاسی نیست. و لامحاله نامش هیچ قشقرقی تولید نمی‌کند. تا درمیان جوانان تب‌زده به یک بت انقلابی ارتقاء یابد. امـا، ما می‌توانیم در دهن خود این مقام را به او ارزانی داریم. خواهم گفت چگونه.

کافیست تصور کنیم که " کوستا گاوراس " او را جهت تصنیف موسیقی‌ی فیلم‌هایش برمی‌گزید. و همچنین، بفکر " حاجیداکیس" خطور می‌کرد که یکی دو مرثیه برای نام‌آوران انقلابی‌ی جهان بسازد و بدنبال آن، دستگیر و زندانی شده و برای مدتی هم به یک نقطه‌ی بد آب و هوا و دورافتاده تبعید می‌شد. نمی‌توانید از تصورتان این را حذف کنید که، بدنبال این دستگیری و یا تبعید شدن، جوانان پرشور برای آزادی‌اش اعتصاب براه نمی‌انداختند و بسوی ماشین " پاپادوپولوس " کوجه فرنکی پرتاب نمی‌کردند.

بدیهی‌است اگر این تصور در ذهن‌ما شکل بگیرد، ادامه‌ی آن اینطور است که، حتما " خبرنگار"بی.بی.سی" ترتیب مصاحبه‌یی را با او براه می‌انداخت و بدنبال آن " رژی دبره" نیز حتما " مقاله‌ی بلند بالایی راجع به او در مقدمه‌ی یکی از کتابهای انقلابیش می‌نگاشت.

اما" حاجیداکیس" از این شانس محروم ماند. " تئودراکیس " به‌مراتب از او خوش‌اقبال‌تر بود. از " گاوراس " هم همینطور. زیرا در مقابل همه‌ی سوءظن‌هایی که نسبت به "گاوراس " وجود دارد و عده‌یی او را بدون هیچ تردیدی عامل مستقیم"سیا"می‌دانند، کوچکترین شبهه‌یی درمورد " تئودراکیس" آهنگساز و همکار وی وجود ندارد.

خصوصا" اینکه در همان سالی که فیلم " زد " تهیه شد (۱۹۶۸) "تئودراکیس" تازه از زندان آزاد شده و در خانه‌اش بشدت تحت نظر بود. پخش موسیقی‌ی وی ممنوع بوده و حتی شنیدن آن جرم محسوب می‌شد.

موسیقی‌ی فیلم " زد " به‌سفارش خود " تئودراکیس"، از میان قطعه‌هایی که در سوگ دکتر " لامبراکیس" (دوستی که آهنگساز تا لحظه‌ی مرگ وی در لحظه به لحظه‌ی زندگیش شرکت داشت) ساخته بود، انتخاب گردید.

شاید نقطه‌ی شلاوع بداقبالی‌ی " گاوراس " از مصاحبه‌ی " گدار " باشد،که ادعا کرد مخارج تهیه‌ی فیلم را " سیا " پرداخته. این گفته، برای عده‌یی که حرفهای " گدار " را وحی منزل می‌دانند، مستمسکی شد بر علیه " گاوراس" (البته این شک، برای خود نگارنده‌نیز، تا این زمان همچنان باقی است) و هیچکس برای برائت " گاوراس" به این موضوع نیندیشید که، اگر قرار باشد فیلم را " سیا" تهیه کرده باشد، به این نتیجه‌ی دهشتناک می‌رسیم که "تئودراکیس "نیزمی‌بایست‌دستمزدش‌راازآن سازمان دریافت کرده باشد؟ حتی اگر چنین فرضی کنیم که قضیه‌ی تهیه‌ی فیلم، مثل همه‌ی زد و بندهای سیاسی، یک عمل پنهانی بوده است، نمی‌توانیم ادعا کنیم که " تئودراکیس " با آن سابقه‌ی سیاسی و دم و دستگاه حزب کمونیست یونان (که او یکی از اعضای آن حزب بود) از قضایا بی‌خبر مانده و درمقابل، منتقدین یک لاقبای ایرانی ــ در این گوشه‌ی‌دنیاو خارج از گود ــ این قضیه را کشف کرده‌اند. و نیز توجه داشته باشیم که بعد از فیلم " زد " همکاری‌ی " تئودراکیس" و " گاوراس " (به‌استثنای " دادگاه ویژه") ادامه داشته، و همچنان به‌قوت خود باقی می‌ماند. و این‌خود پاسخی است بر این ادعا که، ممکن است این توطئه‌ی"سیا"، مدتی بعد از تهیه‌ی فیلم کشف شده باشد.

بهرحال، ما به‌خود اجازه نمی‌دهیم " تئودراکیس " را در گناههای احتمالی‌ی " گاوراس" شریک کنیم و این راه گریز را می‌گذاریم، که شاید ایشان بعد از آنهمه جنجال ژورنالیستی که برعلیه " گاوراس " برپا شد ــ کماکان از قضیه بی‌اطلاع مانده است. و نیز این جمله‌ی‌معترضه که، اگر قرار باشد به گفته‌ی " نیکوس پولانزاس" (مارکسیست هموطن "تئودراکیس") امپریالیسم همواره ده " آس" برای توطئه افکنی در آستین داشته باشد چگونه می‌توان این تردید را از خود دور داشت که جنجالی که گریبانگیر " گاوراس " شده، یکی از همان آس‌ها نباشد!.

***

* این دیگر مسئله‌ی پوشیده‌یی نیست که همراه آمدن نام " تئودراکیس " به ایران، تاثیرات وی نیز در زمینه‌ی‌خاصی‌از موسیقی‌ی ما به‌ظهور رسید. (۱) و این تاثیر هنوز هم ادامه دارد. (۲)

با اشاره به توضیحات (۱) و (۲) در پانویس، باید تذکر دهم که توضیحات فوق از آنرو ضروری بنظر رسید که، یک ــ تاثیر موسیقی‌ی "تئودراکیس" در ایران را بهتر درک کنیم و همچنین، دو ــ پی ببریم که چگونه کذب موسیقی‌ی او، در پناه شخصیت به‌حق استوارش پنهان ماند و در عوض دارای شهرت شد؟

در ادامه‌ی مطلب، اصلا" ببینیم این " تئودراکیس " کیست؟

* " تئودراکیس" در ژوئیه ۱۹۲۵ در یک خانواده‌ی کوچک هنر پرور به‌دنیا می‌آید و در همان کودکی ترانه‌های محلی و فولکلور یونان را از پدر و مادرش فرا می‌گیرد و در دوازده سالگی موفق می‌شود اولین قطعه‌ی موسیقی را بنویسد.

پیش از جنگ جهانگیر دوم سرودی می‌سازد که سرود دریانوردان یونانی در طول جنگ می‌شود.و همین سرآغاز اشتهار و محبوبیت بی‌سابقه‌ی او در قلب ملت یونان می‌گردد.

در بیست ودو سالگی به نهضت مقاومت می‌پیوندد. لیکن دستگیر شده و به‌زندان می‌رود. در زندان دست از موسیقی بر نمی‌دارد و آهنگهای تازه‌ای می‌سازد.

در بیست وهشت سالگی اولین "موسیقی فیلم" را می‌نویسد ولی، سه سال بعد است که موفق می‌شود اولین سفارش بین‌المللی را دریافت کند.

سی و دو سال دارد که در فستیوال جوانان مسکو، برای تصنیف سوئیت شماره‌ی‌یک‌برای ارکستر وپیانو به‌دریافت مدال طلا نایل می‌شود.

زندگیش پیوسته همراه با مبارزه و لحظات ملتهب و بحرانی است. اما دهسال پس از برگزاری فستیوال مسکو، در ۱۴ دسامبر ۱۹۶۷ مردی که بعدها نقش بزرگی در زندگی‌ی وی ایفا خواهد کرد، به ریاست شورای سرهنگ‌ها برگزیده می‌شود. "ژرژ پاپادوپولوس" است که هفت روز پس از این تاریخ بایک کودتا همه‌ی امور یونان را به‌دست می‌گیرد و هم اوست که دستور منع پخش موسیقی‌ی "تئودراکیس" را صادر می‌کند. (۳)

آثار "تئودراکیس" بالغ بر ده "سنفونی"، دو "اوراتوریویک" اپرای عامیانه، سه "باله" و متجاوز از دویست ترانه‌ی عامیانه است.

***

* "بیداد" یا با نام اصلی‌اش "نامه‌های ماروزیا" (که قبلا "آنرا "عملیات ماروزیا" و فیلمسازش را "مکزیکی" تصور می‌کردیم و بقول عزیزی با طناب دیگران در چاه سقوط کردیم!) همانگونه از حرکت سودمی‌برد که، "زد".

"بیداد" را می‌توان فیلمی دانست که به‌سبب تامل در لحظه‌ها به موسیقی لحظه‌یی نیاز خاصی دارد و کمتر جایی فرصت می‌دهد که، آهنگساز یک "مایه"ی عمومی را بدست گرفته و آنرا گسترش بدهد.

از اینرو، بنا بر سرعت وقایع، آهنگساز ناگزیر است برای هرواقعه یک موسیقی‌ی جداگانه ــ و یا برای چند واقعه‌ی مشابه یک موسیقی‌ی خاص ــ بنویسد.

این موردی است که بشدت از حیطه‌ی کار "تئودراکیس" ــ که تخصص در تصنیف‌های عامیانه دارد ــ بدور می‌باشد. حتی در کلیه‌ی فیلم‌هایی که این آهنگساز برایشان موسیقی ساخته است متوجه این ضعف عمده می‌شویم که، او فقط در صحنه‌هایی که قائم بر مایه‌ی عمومی فیلم است و حادثه‌ی خاصی در آن روی نمی‌دهد، فرصت پیدا می‌کند موسیقی‌اش را رنگ و بویی بدهد. والا در لحظاتی که فیلمساز سعی دارد یک حادثه را در مدتی اندک به‌نمایش بگذارد دست "تئودراکیس" بشدت بسته می‌ماند. چه، در این صحنه‌ها نمی‌توان قسمتی از یک ترانه‌ی انقلابی را پخش کرد.

در زبان موسیقی، ادای‌این‌هیجان‌بسیار دشوار است. چرا که آهنگساز می‌بایست بی‌آنکه بیهوده باسازهای "کوبا" سر و صدا راه بیاندازد، ویا به‌نوازندگان دستور بدهد آرشه را بشدت بر روی سیمهای ویولن بکوبند و یا با سازهای بادی نعره‌های جانانه سر بدهند ــ تولید هیجان کنند.

سه طریقی که در بالا ذکر شد، معمول‌ترین نوع ایجاد هیجان است که، از شدت استعمال در باله‌ها و اپراهای مختلف همه‌ی طراوت‌های خود را از دست داده‌است. معمولا "آهنگسازان نیز، برای استفاده در این چنین‌صحنه‌هایی، بدون اندکی تفکر، بی‌درنگ به سه راهی که ذکر شد متوسل می‌شوند.

درمیان آهنگسازان فیلم، افراد قلیلی را می‌توان یافت که در چنین صحنه‌هایی، قادرند نکته‌های باریکتر از مو را بیان کنند. ــ که با هر قضاوتی نمی‌توان "تئودراکیس" را در شمار این افراد به‌حساب آورد.

درست است که گاهی ملودی‌هایی بس عادی و دلپذیر به‌ذهن "تئودراکیس" خطور می‌کند (که شنونده را دچار شعف می‌سازد) اما در عوض، نه‌تنها برای‌ایجاد هیجان تهیدست است، بلکه در بیان "مایه"های عمومی نیز ــ که ظاهرا" در قلمرو کار او قرار می‌گیرد ــ ناتوان است. و همه‌ی اینها از آنجا ناشی می‌شود که، این آهنگساز بسیار محترم و قابل تحسین و شدیدا" انقلابی از شناخت تصویر متعذر است.

او موسیقیدان و شاعری‌است که هم موسیقی ، و هم ادبیات را می‌شناسد و این را می‌توان از آن شعر معروفش که "ژرژ سه‌فریس" و "حاجیداکیس" را به‌نحو کنایه آمیز و بسیار زیبایی مورد تقبیح قرار می‌دهد ، دریافت .

اما چه می‌شود کرد ، او سینما را نمی‌شناسد .

" تئودراکیس" کیست که احساسات عالی او را در تصنیف‌ها و سرودهای انقلابیش می‌توان احساس کرد و لذت برد اما ، در سینما ، بخاطر شهرت سیاسی‌اش ، از او سوء استفاده شده است . و این همه در صورتی است‌که مقوله‌ای بنام " سینما " را هرگز دست کم نگیریم . (۴)

* تا قبل از دیدن فیلم " بیداد" چنین تصور می‌کردیم که به‌سبب توانایی‌های تصویری آدم استخوان‌داری مثل "سیدنی لومت" باید موسیقی‌ی " سرپیکو" بهترین کار "تئودراکیس" باشد اما ، قضیه توضیح دیگری راهم طلب می‌کند .

موضوع این است : " تئودراکیس " خود بخوبی احساس کرده است که کارش در زمینه‌ی موسیقی فولکوریک یونان است و تنها در این پهنه است که می‌تواند کار خود را به اوج برساند . وی این مسئله را از طریق جمله‌هایی مثل " *من به مردم یونان ثابت خواهم کرد که موسیقی‌ی ملی ما چقدر ارزش دارد* " بیان کرده است . (۵)

همین مسئله او را واداشته تا در فیلم‌هایی که فضای یونان را با خود دارد ، به موسیقی ، در مقـام یک عامل انتزاعی بنگرد . و درست به‌همین دلیل مواجه با شکست شود . ــ که خواهم گفت چرا .

با توجه به سابقه‌ی‌ذهنی ،از میان فیلم‌هایی که او را ملزم‌می‌ساخت تا هسته‌ی اصلی موسیقی‌ی ملی یونان را در کارش حفظ کند " *زوربای یونانی* "، " *روزی که‌ماهیها می‌میرند* " و " زد " را می‌توان نام برد . ــ که‌این هرسه در شمار بدترین کارهای " تئودراکیس است .

مایه‌ی اصلی‌ی " زوربای یونانی " ــ که بسیار معروف است و حقیقتا" بسیار هم زیبا ــ براساس یک رقص ملی پی‌ریزی شده است . ولی این فقط‌یک رقص است و تنها در همان فصلی که " زوربا " با آهنگ آن به رقص می‌پردازد جالب است و بس. و دیگر هیچ. شهرتی هم که‌این قطعه بدست آورد نمی‌تواند آنرا توجیه کند. شهرتی که " آنتونی کوئین " را وادار کرد تا در شوهای تلویزیونی اروپا ، با آن ، به‌رقص بپردازد . اما ، حتی اگر شخص رئیس جمهور آمریکا نیز با این آهنگ به‌رقص در می‌آمد ما همچنان آنرا در شمار موسیقی فیلم به‌حساب نمی‌آوردیم ! (۶)

" روزی که ماهیها می‌میرند " که براساس یک واقعه‌ی حقیقی ساخته شده ، از موسیقی‌ی بهره برده که با مساعی " کاکویانیس " مزاق همه‌ی توریست‌ها را خوش می‌آید . (عینا" همانند مراسم " قالیشویان " و زورخانه و عاشورا که فیلم سازان خودمان در فیلم‌هایشان می‌گذارند تا شاید یک اثر بین‌المللی ساخته باشند !)

موسیقی‌ی فیلم " زد " نیز ، بی‌نیاز از هر توصیفی ، خود نشان می‌دهد که از کجا برخاسته است .

پس، به این نتیجه می‌رسیم که ، هرگاه " تئودراکیس" الزامی در قبال موسیقی‌ی یونان نداشته باشد ، در ارائه‌ی موسیقی ی فیلم موفق‌تر است . " سرپیکو" ، " *حکومت نظامی*" و " *بیداد*" در این زمره‌اند .

با این اشاره که او در " حکومت نظامی" کوشش داشت از موسیقی‌ی آمریکای جنوبی سود ببرد . همین مطلب کیفیت کار او را در این فیلم به‌مقدار زیادی تقلیل داده بود .

البته اگر اشتباها" چنین متبادر بشود که ، نظر ما این است که استفاده از موسیقی ملی‌ی سرزمین‌ها کار درستی نیست ، بی‌شک سهو و خطایی پیش آمده است . چرا که " موریس ژار" ــ مثلا" ــ این کار را کرده و به‌نیکی هم از عهده‌برآمده است . و همینطور " نینو روتا " در " پدر ــ خوانده " (ساخته‌ی" کاپولا") اما هیچکدام از این آهنگسازان ، " فیلم " را فدای " موسیقی" نکرده‌اند . کاری که هیچگاه " تئودراکیس " از آن پرهیز نکرد .

***

* تکرار ، یکی از ویژگیهای کار " تئودراکیس " است . در همه‌ی فیلمهایی که موسیقی او

همراه تصویر است ، یک یا چند ملودی کرارا " تکرا می‌شود . این موضوع بیش از همه در "حکومت نظامی" دیده می‌شود که ، بیش از یک مایه‌ی اصلی ندارد ، و آن‌هم بوسیله‌ی ویولن‌ها ، کنترباس (بصورت اجرای پیزیکاتو ، که در ارکسترهای جاز سیاهان انجام می‌گیرد) و فلوت هندی (که ساز محلی آمریکای جنوبی است) بطور مرتب تکرار می‌شود .

در فیلم " بیداد" نیز به‌همان روش ماءلوف بازهم تکرار وجوددارد : در تیتراژ فیلم بوسیله "*ابوا*" و " هورن" و در صحنه‌ای که‌قاتل مهندس را برای مجازات می‌برند ، بوسیله‌ی آکوردهای گیتار و ملودی ویولن‌ها و " ابوا" . فقط در یک صحنه اندکی آرایش دیده می‌شود : بعد از تصمیم کارگران معدن ، مبنی بر اعتصاب ، همه از قطار پیاده می‌شوند و هنگامیکه سربازان برای سرکوبی می‌آیند همان مایه‌ی اصلی شنیده می‌شود منتهی این‌بار ریتم به‌وزن دو چهارم است .

در این اثر " لیتین" ، " تئودراکیس " سعی کرده برای موسیقی‌ی لحظه‌ای فیلم ، تلاش بیشتری به‌خرج بدهد (و بتصور ما ، بنابـــر خواست " لیتین") ولی این تلاش او را به‌دامن تقلید محض ، از آدمی مثل "*انیو موریکونه*" می‌اندازد .

توجه کنید به صحنه‌یی که همسر " رفینو گومز *پرالتا* " (مردی که متهم به قتل مهندس است) بانگرانی‌بدنبال سربازانی روان است که شوهرش را در حلقه‌ی محاصره‌ی خود گرفته ، تا برای اعدام به صحرا ببرند .

در این صحنه ، موسیقی ، با تفاوتهایی جزیی ، دقیقا " شبیه کاری است که " موریکونه" ، در فیلم " *دو قاطر برای خواهر سارا* ("*دان سیگل*") انجام داده است .

او در این تقلید دچار بی‌دقتی‌های بسیاری می‌شود . و گاهی موسیقی‌اش را نیمه‌تمام رها می‌کند . یعنی خطایی که هیچگاه در کار موسیقیدانهای حرفه‌یی‌ی فیلم دیده نمی‌شود . (البته می‌توان برای تعدیل خطای ایشان ، این بی‌نظمی را متوجه " تدوین " فیلم ساخت .)

در صحنه‌ای که زنهای معدنچیان با عزمی جزم و بطور دسته‌جمعی برای جلوگیری از ورود قطار می‌روند ، موسیقی با چنان شدتی در نیمه‌راه قطع می‌شود که گوشهایی را که حساسیت موسیقـایی دارند ، آزار می‌دهد .

***

و اما دست آخر چند نکته‌ی کوتاه ناگفته می‌ماند که به‌عنوان چکیده‌ی مطلب ، از دل همین نوشته بیرون می‌کشم :

۱ ــ " تئودراکیس" در جایی گفته است که ، تمایلی ندارد در چهارچوب کلاسیک بماند ، و بر آن است که از این محدوده بیرون بیاید . این توجیهی است برای کارهای‌عامیانه‌ی‌او . و درست به‌همین دلیل است که آثار وی ، حتی جدا از موسیقی فیلم (تا آنجا که ما در ایران ، با وجود اینهمه تنگی در عرضه ، توانسته‌ایم بشنویم) ، در درجه‌ی اول قرار نمی‌گیرد .

۲ ــ ارزش بخشیدن به یک اثر هنری بخاطر شخصیت ویژه‌ی خالق‌آن اثر کاریست که در خور یک دید " حقیقت جو " نیست .

صاحب این " قلم " همچنان در نظری که نسبت به‌آثار " تئودراکیس " دارد ثابت قدم است . ولو اینکه همه‌ی این آثار را شخصیتی مثل " تئودر آدرنو " که خود فیلسوفی موسیقیدان است ، ساخته باشد .

۳ ــ و البته اگر قرار باشد برای نگاه به‌موسیقی " تئودراکیس" دارای دیدی حقیقت‌جو باشیم ، شخصیت منحصر بفرد او را نیز باید به‌همین گونه بنگریم .

" روزنامه‌ی مقاومت " که‌حاوی سرگذشت پر مخاطره‌ی اوست چنان انقلابی در روح و روان خواننده برمی‌انگیزد ، که تنها از یک منظومه‌ی بلند شاعرانه ساخته است .

اشاره به این مطلب از آنرو ضرورت پیدا کرد تا روشن شود که ، نگارنده‌ی این سطور شخصیت معظم این مرد انقلابی را هیچگاه از نظر دور نداشته است .

* آن گفته‌ی " تئودراکیس " هنوز با صلابت در گوش من زنگ می‌زند که : " . . . *آنها تانک دارند و من ترانه. بدبختی آمریکایی‌ها اینست که هنوز تانکهایی اختراع نکرده‌اند که بتواند ترانه‌های مرا معدوم کند.* "

تورج زاهدی

یادداشت‌ها :

۱ ــ حتما" بیاد دارید که ادعای " مرتضی *حنانه*" درمورد کپیه‌برداری آهنگساز فیلم "قیصر " از موسیقی " زد" چه جنجالی برانگیخت. جنجالی که حتی کار را به دادگاه‌نیز کشاند. ادامه‌ی همین موضوع را بعدها در فیلم "*تپلـی*" و این بار صریح‌تر و غلیظ تر مشاهده کردیم ، و به سینماروها کمک شد تا یکقدم به " یقین" نزدیکتر شوند.

۲ ــ همین اواخر جای پایی از " تئودراکیس " در سرودی که با مطلع " *ای لاله‌ی* خفته *در خاک* و خون"آغاز می‌شود ، دیده شد. این سرود را البته جوان بسیار خوش ذوقی ساخته است که می‌رود تا سر فصل جدیدی در موسیقی ما برگشاید : " حسین علیزاده " ــ سرپرست گروه " عارف " که " موسیقی خلق لر " و همچنین " سواران دشت امید " و "حصار" از کارهای اوست. در این سـرود او سعی کرده بود بوسیله دو "تار" صدایی شبیه " بوزوکی" تولید کند. (" بوزوکی" ساز ملی یونان است و " تئودراکیس " از آن برای تصنیف موسیقی " زوربای یونانی" و " زد " استفاده کرده است.)

این ساز بنا بر توضیحات آقای " فریدون ناصری " ــ که تخصص در سازشناسی دارد ــ سازی است که بنا بر بلندی دسته و بزرگی کاسه ، نامش عوض می‌شود. این ساز سابقه‌یی بس طولانی دارد و از " بیزانس " به این سو وجود داشته است (سابقه‌یی به‌مراتب کهنتر از " ماندولین") ، و شکل ظاهری آن مخلوطی است از ماندولین و " گیتار " که از سوی کاسه به ماندولین و از دسته به گیتار تمایل دارد. به‌گمان نگارنده‌ریشه‌ی‌بوزوکی یک ساز شرقی است چرا که این ساز همان " عود " ایرانیست که از سوی " *فارابی*" به‌میان اعراب راه یافت و پس از تصرف " اسپانیا " بدست سپاه اسلام به آنجا کشیده شد. جنگ‌های صلیبی سببی شد تا این ساز در تمامی اروپا گردشی طولانی کرده ، و به‌سبب تولید موسیقی "پولی‌فونیک" و پیشرفته‌ی اروپائیان مشتقاتی مثل بوزوکی ، گیتار ، و ماندولین داشته باشد.

به‌هر سبب شاید تاءثیر پذیران ایرانی " تئودراکیس" این ادعای ما را به‌شدت هرچه تمامتر رد کنند. اما فراموش نکنیـم که ، " آیزنشتاین" در جایی گفته است : تاءثیر پذیری و تقلید یک تعهد ساده نیست. بیان کردن عواطف و احساسات دیگران نیز کار مشکلی است.

۳ ــ برای جستجوی بیشتر در احوال " تئودراکیس " رجوع کنید به " روزنامه‌ی مقاومت " نوشته‌ی " میکیس تئودراکیس" ترجمه‌ی سروش حبیبی انتشارات امیر کبیر ــ چاپ اول ، ۱۳۵۸.

۴ ــ نمونه‌ی عینی این مطلب را در ایران هم دیده‌ایم. سینماگران ما موسیقیدانهای خوبی مثل " *اسدالله ملک* " و " *جواد* معروفی " را به زمینه‌ی موسیقی فیلم کشانده ،و با اینکار این دو مرد را شهید کردند.

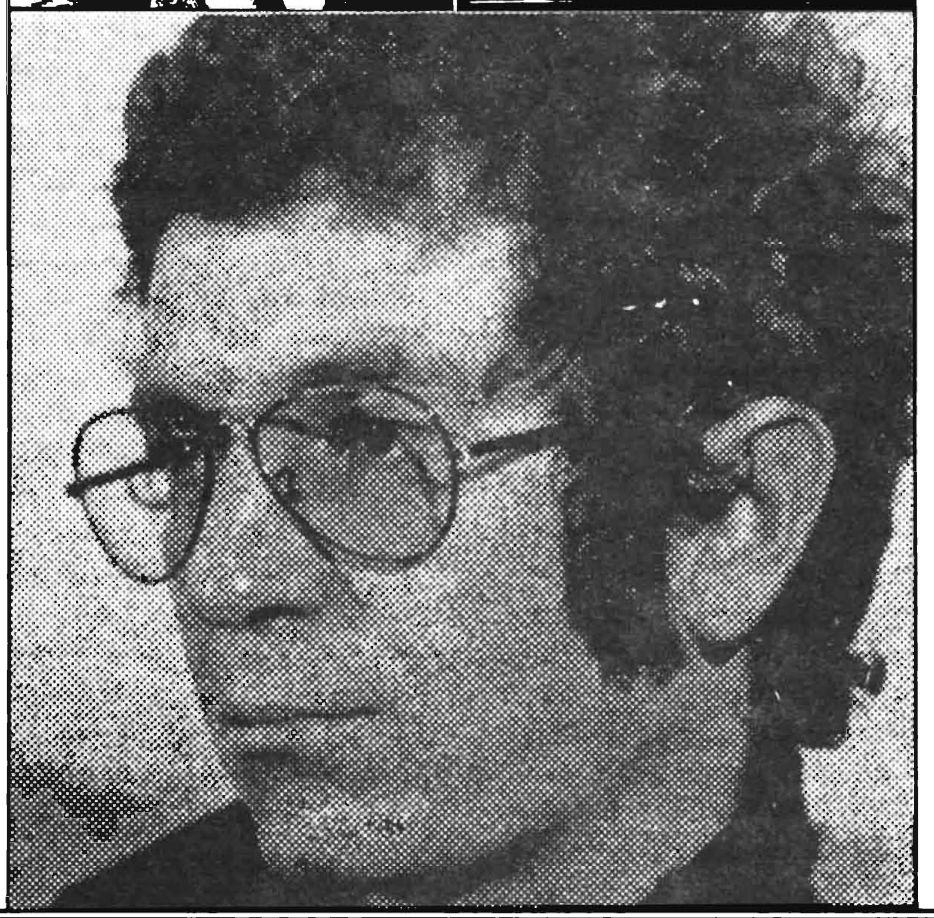
در بیان چگونگی موفقیت این آقایان در سینما ، همین بس که موسیقی آنها روی فیلم فقط صدای خانم " روشنک " را کم داشت!

۵ ــ این جمله که نقل به معنی شده است ، شاید از نشان دادن تمایلات واقعی او قاصر باشد. ولی ، شما می‌توانید نمونه‌های اصل آنرا بوفور در همان کتاب " روزنامه‌ی مقاومت " ببینید.

۶ ــ مثال عینی و ملموس‌تر این حکایت در وطن خودمان ، کاریست که " مرتضی حنانه " در فیلم " پل" براساس مایه‌ها (تم‌ها)ی محلی انجام داد ــ که گرچه برای یک رپرتوار موسیقی کارهای خوبی بود اما ، در متن یک فیلم سینمایی چیزی بود در حد برنامه‌ی گلهای رنگارنگ! با این توضیح که " حنانه" ، خود دوربین فیلمبرداری دارد و اوقات فراغتش را با تصویر پر می‌کند.

داریوش مهرجویی

از گاو تا آقای هالوو...



*گاو

* " داریوش مهرجویی" در فیلم " گاو" از یک خصوصیت اصلی برخوردار است: داستان " غلامحسین ساعدی".

باین ترتیب خط اصلی‌وجوددارد، اما بلافاصله باید بگوییم که بازگوی داستان با عین بازگوی فیلمی نمی‌تواند بخواند . . . " مهرجویی " ــ شاید با نظر " ساعدی" ــ عین داستان را حفظ کرده اما چند مورد آن، نقل سینمایی نبوده است و بازده‌های تصویری ندارد.

کاری که "مهرجویی " می‌کند در اکثر موارد درعین حال هم از کمال و هم از نقص برخوردار است . . .

اول فضا و محیط داستان، فضا و محیط یک روستا، درمی‌آید و در نمی‌آید . . .

و با آنکه شخصیت‌ها خیلی قابل لمس هستند، باز نسبت به آنها دور هستیم و به‌همین ترتیب خود محیط. . .

این ده واقعا" یک ده است، و مردمانش، دهاتی‌های آشنا هستند. اما خیلی سوءالها را درمورد خود بی‌جواب می‌گذارند که اگر این نپختگی شخصیت آنها را گناه اصل داستان بگذاریم کار فیلمساز در برگردان سینمایی رفع همین نقص بوده است . . .

گفتیم که بعضی از قسمتها، اگرهم در داستان قابل قبول باشد، در فیلم، توضیح لازم دارد ــ توضیح تصویری البته ! ــ اینطور است که قضیه‌ی دختر و پسر ماحرا تا عروسی او در عین‌حال که باید به‌همین اندازه مختصر و در کنار داستان اصلی باشد، نیزبه تکامل و پختگی بیشتری احتیاج دارد . . .

اما تکیه‌ی اصلی فیلم، پیوند مرد حیوان، (عاشق و معشوق) تا آنجا که مرد تبدیل به حیوان می‌شود، کافی و خوبست. اگر هم ایرادی بر فیلم وارد بیاید، بخاطر کوتاه بودن طرح اصلی است، و زوائد و اضافاتی که طول مدت فیلم را به‌حد نصابی برسانند.

ولی "مهرجویی" در این فیلم یک امتیاز بزرگ می‌آورد که کارش روان و بی ــ دست‌انداز است. . . بجز در چند مورد، تعویض نماها، قطع و وصل‌ها، و حرکات دوربین خیلی نرم انجام می‌گیرد. و از زمختی متداوله که تا بحال در فیلمهای فارسی دیده‌ایم، بکلی دور است . . .

" مهرجویی" در این حد حتی لحظات بسیار موفقی بدست می‌آورد و بطور کلی ترکیب‌بندی نماها از بیان سینمایی درخور داستان برخوردار است ــ بجز درچند مورد، البته!

کارهایکه که "مهرجویی " در فیلم خود می‌کند، نمی‌دانیم با وقوف و آگاهی است، و با تفسیرهای بعدی است که در دیدار از فیلم به‌ما دست می‌دهد، چون از دانش " مهرجویی" بی‌اطلاعیم . . . اما مسئله‌ی " فضای خارج از نمای فیلم در همان لحظه" در فیلم او وجود دارد، و بیشترین تاءثیر را در طویله دارد. هنگامیکه " مشدی حسن" در جلد گاو خود، در گوشه‌ی طویله افتاده، و دهانی‌ها بسوی او پیش می‌روند. دوربین با شانه‌ی آنها میزان شده، و سرهایشان از " کادر " خارج است، این لحظه بلافاصله رابطه و وابستگی ایجاد می‌کند و در حال‌کهـانی

از گاو خود باشد. قبلا" بر این مسئله تاکید شده و " مشدی حسن ــ گاو " درحالیکه سرش را بسوی سوراخی درسقف بلند کرده، با فریاد این موضوع را به " مشدی حسن ــ خودش" و درواقع تماشاگر گفته است . . .

فیلمساز از تقارن استفاده می‌کند برای سقوط و مرگ گاو با سقوط و مرگ "مشدی حسن"، اما این ابدیتی که او با آهسته کردن فیلم ــ با بازماندن قلب از طپیدن ــ می‌خواهد به‌آن برسد، تاثیر خیلی کاملی را ندارد، معذلک این تاکید لازم و حتمی است و از نکات مثبت فیلم بشمار می‌رود . . .

قضیه‌ی " بلوری‌ها " برای ایجاد تعلیق و ظهور هر از چندگاه ایشان، بخوبی روال خط فیلم را نگه می‌دارد، و آخرین نمای آنها هنگامیکه پس از مرگ مشدی حسن، برمی‌گردند، سعی دارد که وجود آنها را توجیه کند . . .

تمام صحنه‌های ماقبل آخر، از هنگامیکه بسراغ " مشدی حسن " می‌روند تا او را طناب‌پیچ کنند و با خود ببرند، تا سقوط و مرگ او، کاملا" موفق و از هیجان لازمه برخوردار است، و چون ساعدی جواب " حه خواهد شد؟" خواننده ــ و تماشاگر ــ را داده است، حتی به‌اوج هیجان لازم سینمایی نیز می‌رسد . . .

صحنه‌ی فرود فیلم ــ عروسی ــ هیجان و اوج هیجان را تکمیل می‌کند و آنچنانکه باید مشئوم و سیاه نیز هست ــ موفقیت تاءثیر صحنه‌ی قبلی ــ و نتیجه‌ی کلی فیلم را ــ از بین ببرد . . .

فیلم بغیر از چند صحنه‌ی زائد، و بغیر از آنکه از داستان نویسنده بسیار بهره برده بدون آنکه نوشته، سینما شده باشد، بخاطر بسیاری از لحظات موفق و بخاطر نرمی کار کارگردان، فیلم موفقی است، که از این موفقیت، دو سهم عمده را به دو نفر دیگر نیز مدیون است، موسیقی مناسب و خوب " هرمز فرهت" و شخصیت زنده‌ی " مشدی حسن".

از هنرپیشگان فیلم، عده‌ای خیلی بد بازی می‌کنند، عده‌ای عادی و یا خوب هستند، اما یکنفر هست که بار زیادی را بدوش می‌کشد : " انتظامی" در نقش " مشدی حسن " بازی او را در صحنه‌ای که از گم شدن گاو مطلع می‌شود، بیاد بیاوریم. و دیگر اینکه تا این لحظه از هنرپیشگی در سینما و تئاتر ایران، " انتظامی" نشان می‌دهد که با هنرپیشه‌های دیگرفاصله‌ی‌ناگهانی و زیادی دارد.

بابک بینا ، ۱۳۴۸

آقای هالو

* " هالو" با داستانی که دارد، قصد دارد ــ و قاطعا" ــ تبدیل به یک "قضیه‌ی سنتی نمایشی ایران" بشود، قضیه‌ی آمدن ولایتی ساده لوح به شهر و برخوردها و تضادهای میان ایندو (ده و شهر)، و اگر من با پیشداوری به تماشای فیلم رفته باشم. دقیقا" بخاطر همین نکته است : مسئله‌ی ایرانی بودن قضیه، و فیلم.

اما قبل از ادامه به عقب‌تر بر می ــ گردیم، به‌چند دلیل.

اولا" توضیح دوستی و رفاقت و احترام بنده، با، و برای حضرات: بهارلو ــ مهرجویی ــ مثقالی ــ و دیگران . . . و ثانیا" بعلت تمامی آنچه درباره‌ی این فیلم نوشته‌اند و خوانده‌ایم.

۱

همگی متفق‌القولند که علیرغم تمام نقایص، و با قبول آنها، همه را باید ندیده گرفت، و در همین زمره.. که اگر قضیه را بشکافیم این سئوال را پیش می‌آورد: در مورد این فیلم بالاخره باید کار نقد و بررسی کرد یا نه، و اگر نه، و بعلت اینکه زیربناست و دوباره سازی است و غیره، پس ممکن است بفرمایید تاکی باید دست روی دست گذاشت تا دوباره سازی تمام شود (یا آغاز شود؟) و از کی باید شروع به‌نقد واقعی کرد؟

زیر سازی را که تابحال چندین بار کرده‌اند، به اعتبار صریح خودتان، که اما نقدی نشده، بهمین نشانی که چشم پوشی باید کرد. که باید پرسید بالاخره نتیجه چه شد؟ بازهم اولین قدم است؟

یک نکته‌ی بدیهی که ظاهرا" ــ و متاءسفانه ــ توضیحش لازمست، اینست که قضیه‌ی فیلم خوب و فیلم بد را مثل اینکه درست متوجه نشده‌ایم... گویا اگر فیلمی صحنه‌ی رقص شکم و آواز داشت، فیلم بد، و اگر نداشت، فیلم خوبیست.

اما آیا ممکن نیست که یک فیلم صحنه‌ی رقص شکم و آواز داشته باشد، و فیلم خوبی باشد، و برعکس، یک فیلم هم این صحنه را نداشته باشد، و فیلم بدی هم باشد؟

ولی اگر معیارمان این چنین نباشد، و بخواهیم به‌کار نقد بپردازیم، دیگر زیربنا و دوباره سازی مفهومی ندارد. و حتی " صمیمت " هم بکار نمی‌آید.

بنده ممکنست با صمیمت کامل، مقاله‌ی خیلی بدی بنویسم.

می‌خوانیم که ارزش فیلم مهرجوئی را در " صداقت و صمیمیت " آن دانسته‌اند.

پس لطفا" تکلیف مرا ــ من خواننده را ــ روشن کنید. اگر اینها نقد فیلم نیست، که واقعا"، قربان دستتان! و اگرهست، پس یعنی فیلم محل بررسی و "نقد" را دارد، پس زیرسازی و صداقت و صمیمیت می‌ماند برای مجالس خودمانی.

و راستی آن دوست جوانمان، عزیز، چه شد که این‌بار در گفتن " بد است"، " محافظه‌کار " بود؟

" چند نکته‌ی کوچک هم که تغییری در قضاوت من در این که این فیلم یک بهترین است، نداده و نمی‌دهد را باید یادآوری کنم."

که آیا این یادآوری از آن "صراحت" بدور نیست؟

جواب این قضیه از دو حال خارج نیست، یا این دوست عزیز، در این مورد بخصوص به دلایـــل میهنی محافظه‌کار شده، و یا اینکه جدا منتقد عزیز فکر می‌کند که این فیلم، فیلم بسیار خوبی است؟ بله؟

پس زمان نقد رسیده، پس ما هم صبر نکنیم، پس بنویسیم.

۲

برمی‌گردیم به حرفمان.

گفتیم که‌این‌فیلم‌یک‌قضیه‌ی ایرانی دارد، و یک فیلم ایرانی است. این را البته ما نمی‌گوییم، تماشاچی می‌گوید، و احتمالا" نوازنده هم قبول دارد...

بسیار خوب، ... اما یکی ازاشکالات اساسی فیلم هم درست همین‌جاست.

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

شروع بکنیم از عنوان بندی.

فرشید مثقالی عزیز، مثل اینکه اصلا" داستان فیلم را نفهمیده ــ نمی‌دانم فیلم را دیده یا نه ــ برداشتی که کرده، فکاهی بودن فیلم است. بنابراین عنوان بندی خود را در روال و کار یک فیلم فکاهی می‌سازد. برداشت که غلط است، پرداخت از آن غلط‌تر...

مصالح کار طراح جوان و ایرانی ما، مصالح کار خیلی سنتی و خیلی کلاسیک فرنگی است، فرشته‌ها و گل و بوته‌های بیضی‌وار دور عکس... (نقاشی گرافیک اوایل قرن بیستم اروپا که این روزها دوباره سخت باب روز شده است...)

رجوع بفرمایید به صدها جلد کتاب ــ فیلم ــ نقاشی ــ ... فرنگی در تایید همین قضیه.

لااقل ایکاش فرشته‌ها مطابق نقاشی سنتی ایرانی، نقاشی می‌شد. خب، لابد وقتی پای صمیمیت درمیان باشد، ایرانی و فرنگی فرقی ندارد.

پس، عنوان بندی خبر از یک فیلم فکاهی می‌دهد که خیلی هم باید ظریف و بامزه باشد ــ ما فقط امیدواریم یک‌نفر به‌فرشید عزیز توضیح بدهد که این فیلم و این داستان اصلا" فکاهی نیست ــ و اما چیست، خواهیم گفت.

۳

گفتیم که فیلم، ایرانی نیست، و این ایرانی نبودن حتی در مرحله‌ی زننده‌ای است، این ایرانی نبودن، دقیقا" در مرحله‌ی مشاهدات یک جهانگرد خارجی، از ایران، و از این قضیه، قرار دارد.

فی‌المثل اگر آقای " مورتیمر. م. مورتیمر" هم به ایران می‌آمد و می‌خواست از قضیه‌ی یک مرد ولایتی و مسافرت او به‌تهران یک فیلم ۸ میلیمتری سرگرم کننده، برای تفریح اهل بیت درست کند، یقینا "همینطورها از کار درمی‌آمد.

خب، فیلمی که بخاطر موضوعش با فریاد، ادعای ایرانی بودن دارد، اصلا" ایرانی نیست، مگر بیک صورت خیلی باسمه‌ای واز دید خارجی‌وار، که ایهالناس، اینست مرد ولایتی ایرانی، وقتی به پایتخت می‌آید. (که مشکل " آقای هالو" می‌تواند مشکل هر شهرستانی دیگری در هر جای دیگر دنیا باشد. بصرف این "قضیه" فیلم ایرانی نمی‌شود.) آنوقت ما ایراد می‌گیریم چرا " رایشنباخ " وقتی فیلم جشن هنر را می‌سازد، مثل ندید بدیدها، الاغ و شتر نشانمان می‌دهد. که یعنی رنگ محلی. به این هم خواهیم رسید.

فیلم ایرانی نیست به این دلایل:

ــ طرز صحبت و مکالمات هالو جعلی است، که درنتیجه فقط شخصیت او را مضحک می‌کند. (بی‌هیچ فایده‌ای.)

ــ زن هرجایی، قاعدتا" نباید اینجوری باشد: جلوی آینه‌ی خیاطخانه مثل دخترچه‌هاقه‌قه بخندد، یا توی اتاق روی تخت، یکبر لم بدهد ــ که خیلی فرنگی‌وار است ــ . . . نمی‌دانم شاید آقای مهرجویی مدتها از اینجا دور بوده و فراموش کرده، شاید هم اینجوری تصویری‌تر است.

ــ قهوه‌چی، واقعا" به این صورت وجود دارد؟ یک قهوه‌چی ایرانی، از آن قماش، و به این صورت؟

ــ رویاها کلا" غیر ایرانی است، حتی اگر موضوع ایرانی مثل عروسی داشته باشد ــ مخصوصا" رویای اول در مسافرخانه، برداشت کامل از یک رقص " استریپ ــ تیز" با موسیقی و حرکات خاص آن. حتی زن هم فرنگی است.

ــ شخصیت‌ها و قسمت مربوط به معاملات ملکی شدیدا" اغراق شده است. چرا؟ ــ راستی با این اغراق، از " صمیمیت " بدور نیفتاده‌اند؟ ــ

ــ پیک‌نیک کنار رودخانه، کاملا" فرنگی است، . . .

و غیره . . . و غیره . . .

قبل از آنکه جواب بدهید، بنده توضیح حاشیه‌ای را هم بدهم.

فیلم چون ایرانی نیست، سعی دارد با " رنگ محلی " یا بقول خودتان این نقطه ضعف را بپوشاند:

تارزن در گاراژ ــ برنامه‌ی گلها ــ رقص قهوه‌چی ــ مراسم عرق خوری ــ تار زن‌ها ــ و بسیاری از مزه‌های زیادی فیلم . . .

۴

سئوال دیگری که پیش می‌آید اینست که هریک از شخصیت‌های این فیلم چه‌شان شده؟ چرا اینطوری هستند؟ از این سئوال می‌رسیم به عدم شخصیت پردازی.

۱ ــ شخصیت هالو ــ چون محیط قبلی آقای هالو نشان داده نشده، در نتیجه برخلاف قصه‌ی اصلی، هالو، اساسا" " هالو"ست، نمونه‌ی یک شهرستانی نیست. بهمان علت جعلی بودن طرز صحبت، و نشان ندادن شخصیت واقعی.

** معترضه، رجوع می‌دهم به فیلم " راه بدکاران" که این داستان و این فیلم

دقیقا" با آن مطابقت دارد ــ با توجه به فاصله‌ی وحشتناکی که تازه با همان فیلم متوسط اروپایی نیز دارد، بدون " چشم پوشی " و از این قبیل تشریفات ــ

در" راه بدکاران " دقیقا" محیط روستایی پسر و بستگی‌های او، با زمین ــ اقوام ــ و اخلاق روستایی، نشان داده می‌شود که در نتیجه انعکاس حوادث بعدی در پسرک، قابل قبول و فهمیده شده است... پسرک بخاطر محرومیت هایی که داشته (که دقیقا" نشان داده شده) در برخورد با یک زن بسیار زیبای هرجایی همه چیز خود را می‌بازد.

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

حتی درباره‌ی راستگو بودن هالو، بغیر از جمله‌ای که خود او برزبان‌می‌آورد: " من دروغ نمی‌گویم" هیچ توضیحی درباره‌ی صداقت او داده نمی‌شود. (خود داری از امضای سند کذایی، ربطی به صداقت هالو ندارد، هر آدم دیگری هم بجای او بود، امضاء نمی‌کرد)

و بخصوص بخاطر اینکه محیط " دغل" فعلی تهران باز دقیقا" نشان داده نمی‌شود (مگر در صحنه‌ی فوق‌العاده غلو شده‌ی "بیابان" !) ــ به این ترتیب که: قهوه‌چی، مرد بسیار خوش مشرب و صادقی است، و هرجایی بودن زن را، او به هالو می‌گوید ــ لات، لات جوانمردی است، اول می‌گوید" زن را ول کن " و بعد می‌زند ــ زنک هم زن مهربانی است و بی چشمداشت فوق العاده‌ای حاضر است خود را تسلیم هالو بکند ــ حتی بازهم بیاد بیاوریم مسافرخانه‌دارهم‌مردبسیارمهربانی‌است‌ــ و گذشته از اینکه درمورد گم شدن چمدان، اصلا" حق با گاراژ دار است ــ عمل گدای شل قلابی هم حتی در فیلم از طرف قهوه‌چی توجیه می‌شود...

در نتیجه محیط مثلا" مخوف تهران اصلا" در نمی‌آید ــ محیط قبلی هالو را هم که اصلا" ندیده‌ایم و نمی‌دانیم چیست، پس برخوردی هم بوجود نمی‌آید...

توضیح می‌دهم: زمینه‌ی هالو مشخص نیست، و کارگردان عاجز است از آفریدن محیط " دغلی" که برای تهران درنظر گرفته، در نتیجه " برخورد" یا بقول خودتان فیلم پیش نمی‌آید.

که در نتیجه تمام فیلم، قضیه‌ی حماقت‌های یک آدم‌هالوی ابله است، که حتی فکاهی هم نیست.

و علی‌رغم نمایی که حقیقتا" بنده را " ضربه " کرد: نمای صد در صد چارلی چاپلینی، هالو روی نیمکت در میان شاخ و برگ درختان، (چارلی در پارک ــ و غیره...) با کتاب و صدای پرندگان که البته بازهم فکاهی نیست. (که هیچ چیز دیگری هم نیست.)

۲ ــ شخصیت زن روشن نیست ــ بخصوص در مهمترین قسمت فیلم، هنگام خواستگاری هالو از او ــ که اصلا" توضیح داده نمی‌شود چرا حاضر نیست زن هالو بشود، در صورتیکه برای این نوع زن‌ها، ازدواج، بهشت دور از دسترس و مهمترین آرزوی آنهاست، اما هیچ توضیحی ندارد. اگر هم بگوییم از ترس لات است، آنهم حدس خودمان بوده، بغیر از صحنه‌ای که لات دست او را می‌فشارد، فیلم هیچ توضیح دیگری بر تاٴیید این فرضیه نمی‌دهد.

۳ ــ و خلاصه عرض شود که شخصیت قهوه‌چی معلوم نیست، شخصیت متصدی معاملات ملکی هم ــ و بهمین نحو...

و از این عدم شخصیت پردازی است که فیلم ــ و کارگردان ــ گرفتار " تیپ" ــ سازی شده است.

نتیجه اینکه چون فیلم شخصیت پردازی ندارد، ضربه‌های روحی را که به هالو وارد می‌شود، عاجزانه ناچار است از طریق ضربه‌های جسمانی نشان بدهد، مثل دو صحنه‌ی کتک خوردن هالو ــ

و " در راه بدکاران " بیاد بیآوریم که پسرک، نخست از نظر روحی خرد می‌شود و نزول می‌کند، و ضربه‌های جسمانی برای او انتهای قضیه نیست، زیرا بازهم بدنبال

زن می‌رود .

۵

ــ در صحنه‌های قهوه‌خانه‌ی کذایی است که فیلم از سینما به تئاتر سقوط می‌کند .

اما قبل از آن هم فیلم ، خیلی از تئاتر دارد .

۱ ــ مهرجویی خود متوجه این نکته هست ، و برای آنکه از شر تئاتر بودن نجات پیدا کند ، بیخودی آدمهایش را به بیابان می‌برد ، بیخودی در خیابان‌ها راه می‌اندازد . (تمام صحنه‌های راه‌پیمایی هالو و زنک زائد است . . .)

صحنه‌ی‌فروش زمین هیچ گونه علت سینمائی ندارد .

و از اینجا بیک نتیجه‌ی اصلی می‌رسیم : تمام صحنه‌های خارجی در فیلم زائد است .

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

۲ ــ قهوه‌خانه ، مرکز و محور تئاتر بودن فیلم است . رجوع به فرمائید به اصل نمایشنامه ، و کل صحنه‌های قهوه‌خانه در فیلم .

۳ ــ در صحنه‌ی معرفی قهوه‌خانه بخصوص بسبک تئاتر ، یکعده وارد صحنه می‌شوند ، شیرینکاری می‌کنند و بعد خارج می‌شوند ، مثل گدای شل ــ قهوه‌چی ــ جاهل ــ زوج خارجی ــ و غیره .

۴ ــ و آنچه باب قضیه‌ی تئاتر بودن فیلم را با اثبات می‌بندد ، بازی ــ هاست . . .فکر نمی‌کنم در این مورد جای حرفی باشد .

۶

ــ سخن آخر درباره‌ی کشدار بودن جمیع صحنه‌های فیلم است ، که اگر بخواهیم آنرا شماره گذاری کنیم ، بی‌اغراق می‌توان تمام فصل (سکانس) های فیلم را بدنبال هم ردیف کرد .

بنابراین ما را با ذکر دو صحنه فقط معاف بفرمایید :

ــ صحنه‌ی گاراژ .

ــ صحنه‌ی خیاطی .

و الخ . . .

۷

ــ اگر بگوییم از مهرجویی بیش از این انتظار داشتیم ، لابد می‌گویند پیشداوری . اما گفتیم پیش داوری ما چه بوده .

خب ، نکات مثبت فیلم کدامست ؟

صحنه‌ای که مرد تارزن در قهوه‌خانه آواز سر می‌دهد ، خوبست اما آیا ربطی دارد به هنر کارگـردان عزیز ما ؟

اصلا" بهتر است به‌دنبال نکات نباشیم . قضیه‌ی صمیمیت و صداقت را هم کنار بگذاریم . فیلم خوب خودمان رامحک قرار دهیم . که برای آن ، احتیاجی به زیربنا هم نیست .

حقیقت تلخ‌تر اینست که وقتی آدم فیلم خوب ساخت ، یعنی می‌تواند فیلم خوب بسازد ، و اگر فیلم خوب نساخت ، یعنی نمی‌تواند بهمین سادگی .

که امیدواریم مهرجویی در آتیه بیش از اینها بتواند .

تمام تعریف‌ها و تمجیدهایی که درباره‌ی هالو و مهرجویی بر سر قلم‌ها و زبان‌ها رفت ، سمی قتال و ضربه‌ای مهلک براساس کار یک کارگردان است ، که کاش خود ، اینهمه را بداند .

بابک بینا ، ۱۳۴۹

باشگاه ادبیات

* عامل اقتباس در سینمای مهرجویی

" آیا جورجیو موراندی نقاش ایتالیایی را می‌شناسید ؟ سوژه‌ی نقاشی‌های او همیشه بطری بوده. همیشه یک سوژه. و شاعرانی هستند که همیشه یک شعر را می‌سرایند. و فیلمسازانی که همیشه یک فیلم را می‌سازند . . . چرا که پرنده‌های سینه‌سرخ همیشه یک آواز را می‌خوانند . "

* بجز *"الماس ۳۳"* که به‌گفته‌ی *"مهرجویی"* تلاشی بود درجهت راهگشایی برای ورود به حیطه‌ی سینمای حرفه‌یی آن دوران ــ که به سختی اجازه می‌داد یک تازه وارد فیلمی غیر متعارف عرضه‌کند ــ بقیه‌ی فیلم‌هایی که از آن پس توسط "مهرجویی" ساخته شده، همه از آثار دیگران اقتباس شده است : " گاو " و " *دایره‌ی مینا* " از دو داستان " *غلامحسین ساعدی* " و "هالو" و " پستچی " از دو نمایشنامه، یکی ایرانی و دیگری آلمانی. هدف این مقاله، تحقیقی درباره‌ی *"تاکتیک‌های اقتباس"* "مهرجویی" در *این چهار* فیلم است. آیا او در فیلم‌هایش فراتر از اثر مورد اقتباس رفته است ؟

گاو

"عزاداران بیل" که از ۸ قصه‌ی متفاوت تشکیل شده در اوایل سالهای ۴۰ منتشر شد. نویسنده در این کتاب به بدبختی‌هایی که پی در پی گریبانگیر اهالی ده " بیل " می‌شود می‌پردازد. سبک کلی داستان‌نویسی " ساعدی" در اینجا، سبکی واقع‌گرایانه است و فقط به تشریح بیطرفانه‌ی وقایع و گزارش کردن حرفهایی که بین شخصیت‌های قصه رد و بدل می‌شود، بسنده می‌کند. جمله‌ها ــ اکثرا" کوتاه و مستندگونه ــ به توصیف مشخصات فیزیکی حادثه یعنی فضای واقعه و اعمال شخصیت‌ها می‌پردازد. اما دنیای ذهنی و تفکرات آدمها کاملا" توصیف نشده باقی می‌ماند. عاملی که "عزاداران بیل " را از یک اثر واقع‌گرایانه دور می‌کند، " وقایع " و حوادثی است که (با استفاده از این نثر واقع‌گرا) توصیف می‌شوند. در قصه‌ی اول *"ننه رمضان"* ــ که برای معالجه به‌شهر برده شده است ــ پس از مرگ، بازگشته و پسر ۱۲ ساله‌اش را با خود می‌برد. در قصه‌ی ششم اهالی صندوق فلزی مرموزی را پیدا کرده و بجای ضریح و امامزاده از آن استفاده می‌کنند، تا گروهی ارتشی آمده و آنرا می‌برند و اصلا" مشخص نیست که صندوق چه بوده است. در قصه‌ی هفتم حیوانی عجیب پیدا شده و به‌خرمن‌ها می‌زند و سپس توسط یکی از اهالی در شرایط عجیبی کشته می‌شود. بدین سبب است که لحن داستان توازن ندارد و بین بیان واقعگرا و اتفاقات نمادین فرا واقع گرایانه سرگردان است.

در فیلم *"گاو"*، "مهرجویی" این عدم توازن را از بین برده و به‌غیر از یکی دو مورد لحنی کاملا" واقع‌گرایانه اتخاذ می‌کند. در فیلم تاءکید روی قصه‌ی چهارم است که حربان " گاو" شدن " مشدی حسن" است و ازقصه‌های دیگر هم، عواملی وارد فیلم شده‌اند. کفتکوها بهتر پرورانده شده و مرکزیت گاو در زندگی مشدی حسن ــ که در اصل داستان تقریبا" پرورانده نشده بود ــ در فیلم با یک صحنه‌ی زیبا (شسته شدن گاو توسط مشدی حسن) براحتی القاء می‌شود.

تغییر دیگری که "مهرجویی" انجام داده مهم بودن‌گاو(در " زندگی *اقتصادی*" ده است. در داستان اصلی اشاره‌هایی به صحرا رفتن اهالی ده برای برداشت محصول و وجود خرمن ــ و حتی وجود یک گاو دیگر ــ می‌شود. در فیلم این عوامل به‌کناری گذاشته شده و گاو شیرده اهمیت فراوانی پیدا می‌کند، و بدین ترتیب مرگ گاو مشدی حسن روی زندگی تمام اهالی اثر می‌گذارد. استحاله‌ی ذهنی و روحی مشدی حسن پس از مرگ گاو با جملاتی کوتاه القاء می‌شود. در اصل داستان، وقتی مشدی حسن ــ که خیال می‌کند گاوش نمرده و در طویله است ــ روی بام نشسته، به اهالی می‌گوید: " *من اینجا منتظرم که اون (ماه) بیاد بالا تا من برم پایین و براش آب ببرم.* " ولی در فیلم این گفتگو بصورت زیر جریان پیدا می‌کند:

مشدی حسن: ماه که دراومد براش آب می‌برم.

مشدی جبار: اگه ماه درنیومد چی؟

مشدی حسن: هروقت گاو من تشنه‌ش بشه، ماه هم درمیاد.

این تغییر در متن بخوبی بیانگر حالت روحی و سقوط (عروج؟)مشدی‌حسن‌به‌درون دنیایی ذهنی است ــ دنیایی که در آن حتی عوامل طبیعت تابع خواست گاو اوست. با داخل کردن داستان " مو سرخه"ی دیوانه در قالب فیلم ــ که از قصه‌ی هفتم گرفته شده ــ " مهرجویی " با موفقیت سعی در ایجاد مقایسه‌یی بین این دیوانه و آن دیوانه (مشدی حسن) دارد. اولی آدم کاملا" منفعل است ولی مشدی حسن برعلیه شرایطی که بعد از مرگ گاوش بوجود آمده، طغیان می‌کند و حاضر به‌قبول شرایط جدید نیست. و این نیز اصلاحی‌ست که به قصه‌ی چهارم " ساعدی" عمق بیشتری می‌دهد. هدف " ساعدی" در " عزاداران بیل " نشان دادن عقب ماندگی اهالی یک ده است که در مواجهه با مصائب به خرافات روی می‌آورند و در اثر جهل و بلاهت عکس‌العمل مناسبی درمقابله با این گرفتاری‌ها از خود نشان نمی‌دهند. تنها آدمی که قدری منطقی فکر می‌کند و در بسیاری از مواقع راهگشاست، " *مسدی اسلام* " است که او هم در پایان داستان ساعدی بخاطر دخالتهای نابجای اهالی " بیل " در زندگیش، در و پنجره‌ی خانه‌اش را گل می‌گیرد و به شهر کوچ می‌کند و در آنجا هم کارش به تیمارستان می‌کشد. این مایه که اساس داستان " ساعدی"ست، در فیلم هم وجود دارد ولی، " مهرجویی" فراتر رفته و مقوله‌ی فلسفی برخورد یک " فرد " با " اجتماع" را در فیلمش مطرح می‌کند و این بصورت مایه‌ی اصلی روایت پدیدار می‌شود. این فرد اساسا" تنهاست: مشدی حسن بجز گاو به چیز دیگری نمی‌اندیشد و رابطه‌ی چندان گسترده‌یی با زنش و محیط اطرافش ندارد و مشغله‌ی دائمی فکری و محور اصلی تمام فعالیتهایش گاو است. پس از مرگ گاو و تغییر رفتار مشدی حسن، این اطرافیانش هستند که به‌سبب جهالتشان وی را بسوی مرگ می‌کشانند.

مساءله‌ی تنهایی مشدی حسن و سپس برخورد این فرد با اجتماع کوچک ده اساس این فیلم را تشکیل می‌دهد و بصورت مایه‌یی تراژیک در می‌آید. این مقوله اساسا" ساخته‌وپرداخته‌ی ذهنیت شخص کارکردان است و در داستان " ساعدی" اثر زیادی از آن دیده نمی‌شود.

آقای هالو

* این فیلم براساس نمایشنامه‌ی "*هالو*" *اثر* " *علی نصیریان* " ــ که اولین‌بار در سال ۱۳۴۲ در تلویزیون اجرا شد ــ ساخته شده است. نمایشنامه اثری ابتدایی‌ست که با یک سری آدمهای کلیشه‌یی سعی در روایت قصه‌ی سنتی برخورد سادگی روستایی باپیچیدگی شهر بزرگ، دارد (در این‌برخورد فقدان اصول و معیارهای اخلاقی در شهر بزرگ آشکار می‌شود). این نوع قصه‌ی سنتی ریشه در " *ادبیات چوپانی*"ی اروپا دارد. در این نوع آثار ادبی، زندگی پاک و آرام و ساده‌ی روستایی درمقابل انحطاط اخلاقی زندگی شهری قرار می‌گیرد. رشد این سبک با تجمع افراد در شهرها و خالی شدن تدریجی روستاها و مهاجرت به‌شهرها، همراه بوده است.

در ایران هم بموازات رشد جمعیت شهرنشین، ادبیاتی مشابه ادبیات " چوپانی" بوجود آمد که بیشتر بشکل قصه‌هایی در مجلات مختلف بوده و در سینما هم آثاری چون

" *شرمسار*" و " *بوالهوس*"و " *ترانه‌های روستایی*" بوجود آمده است. نمایشنامه‌ی " هالو " هم ، دقیقا" از این سنت پیروی کرده و قهرمان را در برابر دغلی‌ها و پلیدی‌های شهرنشین‌ها قرار می‌دهد و در پایان ، قهرمان با پی بردن به اصالت ارزش‌های خویش سربلند به شهر کوچک خود باز می‌گردد. در نمایشنامه،شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در ابتدایی‌ترین شکل مطرح شده‌اند. ولی " مهرجویی" با اضافه کردن خصوصیاتی مشخص به شخصیت آقای هالو (از جمله دفتر جنگ شعر او) و بسط دادن و کامل کردن شخصیت‌های دیگر (که آنها را از حالت قطب‌بندی شده‌ی آدمهای نمایشنامه ــ که یا سیاهند و یا سفید ــ در می‌آورد) عمق جدیدی به‌داستان می‌دهد. صحنه‌هایی هم به داستان " نصیریان " اضافه شده که، حال و هوای آقای هالو را در مواجهه با شهر بیشتر (و بهتر) نشان می‌دهد (صحنه‌ی) گاراژ ــ صحنه‌ی آدرس پرسیدن هالو از اشخاص مختلف ــ ماجرای دلال معاملات ملکی ــ آشنایی با فاحشه در خیاطی . . . و غیره). ولی کار اساسی‌یی که " مهرجویی" با داستان "نصیریان"کرده، تغییر دادن پایان قصه است که منجر به واژگون شدن روال سنتی داستان " چوپانی" می‌شود. در پایان که جاهل، هالو را کتک می‌زند و رویاهای هالو نابود می‌شوند، در صحنه‌یی گیرا هالو در حیاط قهوه‌خانه دستش بسوی کتاب جنگ شعرش می‌رود ولی ، پس از کمی مکث دست را عقب کشیده و می‌رود. در این لحظه‌ی کاملا" سینـــمائی، عمل هالو بیانگر وقوف او به این مساءله است که با ارزش‌های سابقش نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. در نتیجه، ارزش‌های اصیل روستایی که در ادبیات و سینمای " چوپانی" همیشه سربلند و پیروز می‌شوند، در اینجا، بصورت ارزش‌هایی درمی‌آیند که کاربرد عملی خود را از دست داده‌اند، و این چیزی نیست جز بدعتی اصیل در ادبیات و سینمای " چوپانی"ی این سرزمین.

در این فیلم نیز مایه اساسی " گاو " که همانا برخورد مردی غریب و بیگانه با محیطی ستیزه‌جو بود، تکرار می‌شود. غریبی و بیکسی در این فیلم بطور مشخص با شهرستانی بودن هالو و آمدنش به تهران عینیت پیدا می‌کند.

پستچی

* "گئورک بوخنر" نمایشنامه نویس چپ‌گرای آلمانی در سال ۱۸۱۳ بدنیا آمد و در سال ۱۸۳۷ بدرود حیات گفت. او سه نمایشنامه نوشت که در زمان حیاتش چندان توجهی به‌آنها نشد و فقط ۵۰ سال بعد از مرگش بود که‌گروه‌های‌نمایشی‌شروع‌به، اجرای آثارش کردند. فیلم " پستچی" از نمایشنامه‌ی " بوخنر" به‌نام " وویتچک" اقتباس شده است.

نمایشنامه که براساس یک واقعه‌ی تاریخی نوشته شده ــ شرححال سربازی‌است که علاوه بر اینکه گماشته‌ی یک افسر می‌باشد، مسئول اصلاح کردن سر و صورت درجه‌داران نیز، هست. این شخص ــ " وویتچک" ــ بازنی زندگی می‌کند که گویا قبلا" فاحشه بوده و از آن دوران قبل از آشنایی‌با"وویتچک" بچه‌ای هم دارد. " وویتچک " مردی مذهبی و درعین‌حال خیالاتی است و گاه به‌گاه دچار اوهام می‌شود و صداهایی می‌شنود (که با او صحبت می‌کنند). وقتی زن او با یک درجه‌دار جوان رابطه برقرار می‌کند، " وویتچک" ازروی حسادت ــ و شاید هم بخاطر اعتقادات مذهبی‌اش ــ او را به‌قتل می‌رساند. نمایشنامه در همین‌جا به‌علت مرگ " بوخنر " ناتمام می‌ماند. با اینکه نمایشنامه دارای جنبه‌یی سیاسی است (در جایی " وویتچک" می‌گوید: " ــ چیزی جزگار در زیر *آفتاب* وجود ندارد. *ما فقرا* حتی هنگامیکه *خوابیده‌ایم* عرق می‌ریزیم .") ولی تاءکید نمایش بر روابط " وویتچک" و زنش قرار دارد در عین‌حال باید اذعان کرد که نمایشنامه جو اختناقی را که " وویتچک" را احاطه کرده، نسبتا" کامل توصیف می‌کند (پزشکی که مرتب برای او نخود تجویز می‌کند و روی از آزمایش انجام می‌دهد و افسری که مدام به او دستور می‌دهد). نمایشنامه درهنگام کشته شدن زن " وویتچک" کاملا" به‌یک ملودرام تبدیل می‌شود و جنبه‌ی سیاسی‌اش از دست می‌رود. فیلم " پستچی" جنبه‌ی سیاسی اثر را عمده کرده و ملودرام را به دور می‌افکند. تغییر دیگری که "مهرجویی" در اثر بوجود

آورده تعویض سبک واقع‌گرایانه‌ی نمایشنامه با سبکی تمثیلی و نمادین است که آشکارا بخاطر شرایط سانسور آن دوره بوده است. جای افسر را یک زمیندار از اشراف می‌گیرد و جای دکتر را یک دامپزشک نیمه دیوانه و درجه‌دار جوان خود را به برادرزاده‌ی از فرنگ برگشته‌ی زمیندار می‌دهد. فیلم با لحنی که‌دور از درک تماشاگر عادی است، به‌تشریح و کالبد شکافی اجتماعی / اقتصادی جامعه‌ی آنروز ایران می‌پردازد. تقی پستچی هم در این قصه آدم تنهایی است که گرفتار " دوری باطل " شده : ماءمور بانک دائما" دنبال اوست، با زنش نمی‌تواند رابطه برقرار کند، مرتب از طرف زمیندار بکار کشیده‌می‌شود و برادرزاده‌ی زمیندار با زن او می‌خوابد و آخر پستچی طغیان کرده و زنش را می‌کشد و سپس دستگیر می‌شود. در اینجا مجالی برای یک تحلیل انتقادی از خود فیلم ــ فیلمی بسیار پیچیده ــ وجود ندارد. غرض اینکه‌فیلم قصه‌ی نمایشنامه‌را به یک چهارچوب ایرانی منتقل کرده و مسائلی را مطرح می‌کند که مختص جامعه‌ی استعمارزده‌ی آن دوره است. مایه‌هایی که در " گاو " و " هالو " دیده می‌شد در اینجا نیز تکرار می‌شوند : یک مشغلهٔ ذهنی دائمی (در اینجا بلیط بخت‌آزمایی) گریبانگیر شخصیتی تنهاست که در محیط خود بیگانه است و فیلم بر محور رابطه‌ی او با محیط ناسازگارش دور می‌زند.

دایره‌ی مینا

* محیط ناسازگار و غریبه‌یی که در این محیط از جایی بجای دیگر نقل مکان می‌کند، مشخصه‌ی اصلی ادبیات " دربدری" است. یک شخصیت بی‌خانمان که باهوش و زرنگ است مرتبا" در حال سفر است و معمولا" از شغلهای مختلف و دون‌پایه شروع کرده و با رندی و زیرکی و زیر پا گذاشتن قوانین اخلاقی به‌مدارج بالا صعود کرده و گلیمش را از آب بیرون می‌کشد. نویسندگانی چون " *لوساژ*" فرانسوی و " *توماس ناش*" انگلیسی از این شخصیت استفاده کرده‌اند تا تصویری غنی از طبقات مختلف جامعه ــ که این شخصیت با آنها دیدار می‌کند ــ و اخلاق و آداب و رسوم آنها را ارائه بدهند. داستان " *آشغالدونی*" *اثر* " *غلامحسین ساعدی*" هم دقیقا" به این نوع ادبیات تعلق دارد. پسری ۱۷ یا ۱۸ ساله بنام " *علی*" با پدرش در شهر گدایی می‌کند. پس از فروختن خون به یک دلال خون، علی پدر مریضش را به بیمارستان می‌برد. در آنجا وی با پرستاری بنام " *زهرا*" آشنا شده و از طریق او شغل‌های مختلفی را اختیار می‌کند تا بالاخره بصورت یکی از دستیاران دلال خون که در اول داستان با او برخورد کرده بود، در می‌آید.در ضمن او بعنوان خبرچین ساواک نیز به امرار معاش می‌پردازد.

" مهرجویی" در اقتباس این داستان همان سبک واقع‌گرایانه‌ی "ساعدی" را اختیار کرده است و وقایع را بدون حشو و زوائد با تکنیکی حساب شده نمایش می‌دهد. بخاطر شرایط دوران تهیه‌ی‌فیلم ،قسمت خبرچین شدن علی به‌کنار گذاشته شده و درعوض داستان دکتر جوانی به آن اضافه شده که سعی می‌کند آزمایشگاه خونی دایر کند تا نفوذ دلال خون را که خون آلوده به بیمارستان می‌فروشد، از بین ببرد. شخصیت " *اسماعیل*" راننده‌ی بیمارستان در داستان " ساعدی" بخوبی پرورانده شده و وی با برتری اخلاقی نسبی در رابطه با بقیه‌ی شخصیتها ــ و اشاره‌یی که " ساعدی" به آگاهی طبقاتی او می‌کند ــ آدم ویژه ایست و بدین ترتیب کتک خوردن " علی " از دست او ــ وقتی که خبرچینی " علی " آشکار می‌گردد ــ کاملا" قابل توجیه است. ولی این شخصیت در فیلم مبهم است و کتک خوردن " علی " از دست او در پایان فیلم زمینه‌ی قبلی ندارد.

بهرحال در اینجا نیز به مایه‌ی تنهایی و غربت در دنیایی ناسازگار که در سه فیلم قبلی " مهرجویی" وجود داشتند، بر می‌خوریم. این مـایه، چهار فیلم "مهرجویی" را در ضمن متفاوت بودن، با هم متحد می‌سازد چرا که یک موءلف با یک جهانبینی خاص این فیلم‌ها را ساخته و مساءله‌ی‌اقتباس‌از اثر دیگری در اینجا جنبه فرعی پیدا می‌کند. " مهرجویی" در این مورد می‌گوید : " ــ *هنر به‌هر شکل و شیوه‌یی، برگردانی ست از ذات هنرمند. از نحوه‌ی حضورش. از میلها و نفرتها و عشقها و نابسامانی‌های درونیش. ازتاریخ و محیطش. اینها با آدم می‌آید . . . و بعد در یک لحظه‌ی بخصوص بصورت مشی هنری بیرون می‌افتد. ضروری نیست*

که هرکاری می‌کنیم ادامه‌ی یک فکر و یک حس باشد چون آدم که ساکن نیست و دلش هم نمی‌خواهد که‌ازخودش‌واز کارهای قبلیش تقلید کند . اما بعضی چیزها هست که با آدم می‌ماند و خود آدم هم نمی‌داند چیست و چرا اینطوری است . "

آدمهای " مهرجویی " همیشه در رابطه با اجتماعشان مطرح می‌شوند و رابطه‌ی دردناک بین ذهن (فرد) و عین (اجتماع) و اثری که واقعیت روی فرد می‌گذارد ، اساس دنیای " مهرجویی " را تشکیل می‌دهد . شخصیت‌های "مهرجویی" درمقابله با حوادث گاه به‌درون خود پناه می‌برند و از واقعیت می‌برند (مشدی حسن) . گاه بوقوف و آگاهی دست می‌یابند که شروعی است برای پوست انداختن (آقای هالو) . گاه طغیان می‌کنند (تقی پستچی) و گاهی هم خود را کاملا" منطبق با حوادث می‌کنند (علی) . ولی ،همیشه غریبه‌یی در دنیایی پر تلاطم هستند .

بعنوان کلام آخر،گفته‌ی " اوکتاویو پاز " شاعر مکزیکی را درمورد فیلم " فراموش شدگان "اثر " بونوئل" نقل می‌کنیم :

" ــ برخورد بین تفکر درونی انسان و جو دنیای خارج از انسان ، ذات تراژدی را تشکیل می‌دهد . "بونوئل" این ابهام اساسی را دوباره کشف کرده است . . . مفهوم قدیمی سرنوشت ــ بدون‌خصوصیات‌ماوراء الطبیعه‌اش ــ هنوز معنی دارد : ما هم‌اکنون با جبری روبرو هستیم که‌از یکطرف ریشه در اجتماع دارد و از طرف دیگر ریشه در روان انسان . "

امید روشن ضمیر

باشگاه ادبیات

درباره‌ی فیلمها

*دزد بغداد

* کانون فیلم تهران مدتی‌ست قسمتی از برنامه‌هایش را اختصاص داده به‌نمایش فیلمهای صامت که حتما" تشکر و قدردانی بسیاری را هم طلب می‌کند. اما دو نکته وجود دارد که لازم به یادآوری‌ست:

یکی مسئله انتخاب نسخه‌های سالمی‌ست که تماشاگر با مشکلات بیشتری در تماشای فیلم صامت روبرو نشود. و دومی مسئله‌ی موزیک متن یا درواقع "افکتی"ـ ست که روی برخی از نسخه‌های موجود در کانون فیلم از طرف کمپانی پخش کننده گذاشته شده، در این مورد امیدوارم مسئولین کانون از این بنده بپذیرند که موزیک یا افکت‌های یاد شده به‌هیچوجه ربطی به موزیک اصلی فیلمها ندارند و ترجیح دارد به‌جهت راحتی تماشاگرهایی که قرار است سینما و تماشای فیلم برایشان ارزشی فراتر از وقت‌گذرانی داشته باشد، صدای فیلمها را ببندند و یا از صفحه‌های مناسب و موجود که مخصوص فیلمهای صامت هستند استفاده کنند.

***

* جذاب و بی‌نهایت سرگرم کننده ـ واقعا" نوشتن درباره‌ی " دزد بغداد " را به‌هیچ ترتیب دیگری نمی‌شود شروع کرد. چون این فیلم مشهور " فربنکس ـ والش" هنوز جذاب و بی‌نهایت سرگرم کننده باقی مانده!.

" دزد بغداد " فیلم موفقی‌ست بدلیل کادر فنی بی‌نظیر و مخصوص شخص " داگلاس فربنکس"، فیلم خوبی‌ست بدلیل کارگردانی رائول والش، و برای شخص من فیلم بسیار عزیزی‌ست به‌دلیل اثری که سالها پیش برویم گذاشت و علاقه‌ی جدی‌ام را به سینما باعث شد.

صحبت درمورد " دزد بغداد " را می‌توانیم به نق نقی که در مقدمه‌ی مطلب کردیم، درمورد موزیک متن فیلمهای صامت ادامه بدهیم.

دیگر حالا همه، حتی در ایران، می‌ـ دانند که در زمان صامت معمولا" در سالن سینما پیانویی هم قرار داشته که نوازنده‌اش در حین نمایش فیلم با نواختن قطعات مناسب، تماشای فیلم را دلپذیرترمی‌کرده. امااین قضیه در مهد سینمای صامت، یعنی آمریکا و اوج آن، یعنی حدود دهه‌ی دوم قرن بیستم، به‌عنوان وسیله‌یی تکمیل کننده در القای معانی به‌تماشاگر به‌کار می‌رفته.

آرام آرام که نواختن موسیقی به‌همراه نمایش فیلم رواج پیدا کرد، سالنهای نمایش فیلم، محلی شدند برای اجراهایی از آثار مشهور موسیقی کلاسیک. و این به‌ترتیبی بود که می‌بینیم سینمای صامت اصلا" حقی دارد نسبت به شناساندن موسیقی کلاسیک به نسلی از سینما بروهای آمریکا که در طول عمرشان هیچ نوع شناختی از موسیقی کلاسیک نداشتند.

وسواس درمورد استفاده از موسیقی در سینمای صامت (مثل استفاده از هر وسیله‌ی دیگر) به‌اوج رسید. موسیقیدانهای مخصوص سینما به‌وجود آمدند و گاه می‌شد که در موقع نمایش فیلمهای پر خرج و حماسی (مثل " بن ـ هور" ـ محصول ۱۹۲۷ و با شرکت " رامون نوارو ") ارکستر سنفونیک کامل به داخل سالنها برده می‌شد. موضوع وقتی جالبتر می‌شود که بدانیم از موزیک در حین

فیلمبرداری هم استفاده می‌شده، یعنی مثلا" برای ایجاد فضایی رمانتیک و از بین بردن صدای خشک چرخیدن فیلم در داخل دوربین، ارکستر به سر صحنه‌ی فیلمبرداری برده می‌شده و اصلا" هنرپیشه‌های مشهور قطعات محبوب و مخصوص به‌خودی داشتند که بی آنها موفق به اجرای نقش‌هایشان نمی‌شدند.

عادت به‌موسیقی در سر صحنه آنقدر همه‌گیر شد که در موقع آمدن ناطق یکی از مشکلات مهم فیلمسازی را تشکیل داد. چون هنرپیشگان دیگر نمی‌توانستند در صحنه‌یی ساکت و بی‌موسیقی بازی کنند!.

با توضیحات بالا دیدیم که موزیک چه نقشی مهم در سینمای صامت بازی می کرده و چطور این نقش مهم می‌تواند بعد از گذشت چند سال با سهل انگاری کمپانی پخش کننده یا مسئول نمایش فیلم از بین برود و تماشاگر از رسیدن به هدف غایی‌اش، یعنی تماشای فیلمی صامت با شرایط اولیع و اصلی‌اش دور بکند.

" دزد بغداد یک فیلم داگلاس فربنکس " است که این وابستگی فیلم به هنرپیشه‌ی‌اصلی چیزی بیشتر از آنی‌ست که ما ممکن است متصور باشیم. چـــون " فربنکس " این وابستگی را از دو طریق بوجود می‌آورد : (الف) ــ از طریق نقشی که در خلق و کارگردانی تمام فیلمهایش دارد و (ب) ــ از طریق آفریدن نوع قهرمانی که با خصوصیات فیزیکی خاصش، امکانات بیانی خاصی را طلب می‌کند.

در فیلم صحنه‌هایی هست که " فربنکس" به‌قصد خروج از قصر معشوقه به‌روی درختی در حیاط قصر می‌پرد. درخت خم می‌شود و او در کوچه به‌روی زمین فرود می‌آید. این صحنه که البته نظایر فراوانی را در همین " دزد بغداد" دارد، نمونه‌ی مشخصی‌ست از صحنه‌ی نوع فیلم مخصوص " داگلاس فربنکس " .

یعنی در صحنه، در مرحله‌ی اول قصه به‌کلی کنار گذاشته شده، در مرحله‌ی بعدی دکور در جهت این پرش ساخته شده (مثلا" فاصله‌ی‌ایوان و درخت به‌اندازه‌ی بی اختیار شده که فربنکس بتواند بپرد)، و در مرحله‌ی آخر حرکت دوربین، که اصلا" بخاطر نمایش این حرکت قهرمانی‌ست. پس بطور کلی " میزانسن" به‌خاطر " فربنکس " (فربنکس هنرپیشه) است که به‌وجود آمده. " داگلاس فربنکس" در زمان ساخته شدن " دزد بغداد " در اوج موفقیت و شهرت است. فیلمهای قبلی او به‌فروش فوق‌العاده‌یی دست یافته‌اند (از جمله " رابین هود " که‌بیش‌ازیک‌میلیون دلار استفاده رسانده) و به او امکان داده‌اند پرخرج‌ترین صحنه‌ها را برای این فیلم بسازد.

او را در ساختن صحنه‌ها و در قدم بعدی ساختن فیلم، گروه فنی نابغه‌یی همراهی می‌کنند (از جمله " ویلیام کامرون" طراح دکور) که فیلم به فیلم با او جلو آمده‌اند و به‌کلی تحت استخدامش هستند تا امکاناتی فراهم بیاورند برای نمایش قابلیت‌های بدنی و فکریش.

" دزد بغداد " دارای یک ساختمان بی‌نقص و نمایشگر اوج مهارت در استفاده از عوامل نمایش‌ست، به‌رغم اینکه می‌توانیم آنرا شروع کننده‌ی نوع خودش بدانیم.

فیلم دارای ساختمانی بی‌نقص است. چون صحنه‌های تشکیل دهنده‌ی آن همه وقف نمایش حقه‌های سینمایی، دکورهای عظیم و امکانات بدنی فربنکس شده‌اند و به دلیل پیش بردن قصه از هدف اصلی وجودیشان دور نمی‌شوند.

فیلم نمایشگر اوج مهارت در استفاده از عوامل نمایشی‌ست به‌دلیل صحنه‌ی ابتدای فیلم که تنها مثالی‌ست از دهها مثال نظیرش:

در مقدمه‌ی صحنه (که مقدمه‌ی فیلم هم هست) جادوگری را می‌بینیم که با ستاره‌های آسمان خط حرکت فیلم را روشن می‌کند ــ " خوشبختی باید بدست بیاید".

بعد از این، نمای دوری داریم از گذری در بغداد ــ نما دور است، چون باید محو تماشای دکورهای عظیم و خلق شده‌ی ذهن طراح دکور بشویم، که به‌عمد سعی دارد خاطرنشان کند در استودیو هستیم، و

به واقعیت کاری نداریم و متوجه لباسها و آرایش موها شویم که بر طبق روال از پیش تعیین شده‌ی فیلم، در تمام طول فیلم جدید هستند و مطابق روز.

نمای دور به نمای متوسطی قطع می‌شود، تا حالا داگلاس فربنکس را بین جمعیت تمیز بدهیم که در نقش جدیدش است بهمراه لباس و آرایشی نو.

نمای متوسط به نمایی نزدیک قطع می‌شود ــ می‌بینیم " فربنکس " خواب است و نما نزدیک است. چند ثانیه‌ی قبل هم که در نمای دور، رفت و آمد مردم را داشتیم. پس خود بخود قهرمان و جدا بودنش از محیط مشخص شده است. نمای نزدیک به نمای متوسط قبلی قطع می‌شود. مردی نزدیک چاهی می‌شود که "فربنکس" روی دهنه‌اش خوابیده (دهنه‌ی چاه بالاتر از زمین ساخته شده به این دلیل ساده که فربنکس رویش بتواند بخوابد!) آب می‌نوشد و دور شده از کادر خارج می‌شود. حالا می‌بینیم قهرمان کیسه‌ی پول مردک را دزدیده و به این ترتیب قصه تعریف شده، قهرمان شناخته شده و اولین شیرینکاریش را انجام داده است، و این تمام در حالی‌ست که هنوز چند ثانیه‌یی از نمایش فیلن نگذشته.

" دزد بغداد " بهمین روانی با صحنه‌هایی نظیر آن ادامه پیدا می‌کند تا مقدمه‌ی فیلم را تشکیل بدهد، تا زمانی که " فربنکس" بهخانه‌اش که در داخل چاهی‌ست، بر می‌گردد (و این چاه نه چاه اول فیلم، بلکه چاه دیگری‌ست).

فیلم را میان ــ نوشته‌هایی همراهی می‌کنند که تنها توضیح می‌دهند غرایبی را که ممکن است برای تماشاچی غربی ناآشنا باشد، مثل طناب جادو، و هیچگاه در خدمت‌تعریف شخصیتها و یا قصه بر نمی‌آیند. چون مغایر است با هدف اصلی فیلم و توهینی‌ست به تماشاگر آن زمان.

" دزد بغداد " جذاب است، بی‌نهایت سرگرم کننده است. قصد تعریف قصه ندارد. به‌دنبال ارائه‌ی خشونت یست می‌خواهد نمایش بدهد و از غرایب سینما لذت ببخشد. موفق هم‌می‌شود، چون ارتباطی را که خواسته در طول نیم قرن تابحال، توانسته برقرار کند.

امید تقدیمی

*تنگسیر

" تنگسیر"، ساخته‌ی " امیر نادری "، جزو فیلمهایی‌ست که، به‌غلط، به "موج نویی " و " متعهد" مشهور شده‌اند. اما برای توضیح غلط بودن این‌توهم، قبل از پیش رفتن می‌خواهم فراتر بروم و پیشنهاد کنم که این فیلم‌های " موج نو"ی اصلا" همان " فیلم فارسی "های قدیمی‌اند که تنها شکل عوض کرده‌اند. به‌دلایل این تغییر شکل بعدتر می‌رسیم.

بهرحال این‌جنین‌موج نو به‌صورتی پا گرفت که با تغییر قصه از بزن‌بهادری‌های یک قهرمان به فریادهای حق طلبانه‌ی فردی تحت ستم، احتمالا"، نام سینمای " متعهد " را نیز به‌دنبال خود یدک‌کشید. اما این جنین چرا شکل گرفت را من شخصا" به‌دلیل جدی نگرفتن " سینما"ی ایران از طرف منتقدین می‌دانم. من اما برای اثبات این‌ادعاکه سینمای " موج نو"ی ایران هیچ فرقی با سینمای " فیلم فارسی "

ندارد دست به مقایسه‌یی در ساختمان و پیش‌بردقصه‌ی دو فیلم به‌اصطلاح "موج نو"یی‌ی:"تنگسیر" و " فیلم فارسی " ی " جبار، سرجوخه‌ی فراری" ، ساخته‌ی " امان منطقی " می‌زنم . این که این هردو اصلا" از مدیوم سینما بدور هستند و تنها قصه را پیش می‌برند ــ آن‌هم به بدی ــ بحث جداگانه‌ایست . البته توضیح می‌دهم که " تنگسیر" ، حداقل ، چرا در داستان‌ــ گویی هم ناتوان و عاجز می‌ماند چه برسد به عرضه‌ی طرحی‌پنهانی در پس ساختمان ظاهری فیلم .

" تنگسیر" و " جبار، سرجوخه‌ی فراری" هردو در سالهای ۵۲ ــ ۵۱ ساخته شده‌اند و هردو نیز در سال ۱۳۵۲ اکران گرفته‌اند ــ اولی براساس داستانی از " چوبک " و بازی‌ی " بهروز وثوقی" و دومی بر پایه‌ی"فیلم‌فارسی "های‌نمونه‌ای‌ی " فردین" و با شرکت " فردین" . هر دو فیلم با موفقیت بسیار زیاد روبرو گردیدند و اولی حتی در نوروز ۱۳۶۰ نیز، دوباره، بر روی پرده آمد . ولی من‌پیشنهاد می‌کنم که دلیل موفقیت " تنگسیر" ، ــ برخلاف شبهه‌ی سیاسی‌ای که برانگیخته ــ کمابیش، به‌دلیل استقبال مردم از فیلمهای نمونه‌ای‌ی‌فردین شبیه است . و اصلا" یکی‌ست . بجای توضیح بیشتر، فکر می‌کنم ، بهترست مقایسه را آغاز کنم .

اول داستان فیلم‌ها را مطرح کرده بعد ببینیم هرکدام چطور قصه را پیش می‌برند . و بعدتر اینکه آیا قصه به‌کنار چیزی هم باقی می‌ماند؟

داستان " تنگسیر" ، قضیه‌ی مردی تنگسیری (زار محمد ــ بهروز وثوقی)ست که برعلیه زور و ستم قدرتمندان و رباخواران بوشهر برمی‌خیزد و پس از ــ مثلا" ــ کشاندن مردم به شورش جان از معرکه بدر می‌برد .

داستان " جبار، سرجوخه‌ی فراری" ، قضیه‌ی " جبار" از مبارزین مشروطه‌خواه است که پس از فرار از زندان و کمک به استقرار مشروطیت در ایران و کشتن زورگویان و قدرتمندان به زندگی عادیـــش برمی‌گردد .

در اولین نگاه متوجه شباهت‌هایی نه‌چندان کم می‌شویم . دو قهرمان، هردو علیه قدرتمندان برمی‌خیزند . "وثوقی" در سطح اولیه‌ی فیلم، خانواده‌ای دارد که بسیار راحت می‌توان ندیده‌شان گرفت ــ توضیح خواهـم داد که چرا ــ و " فردین " نیز خانواده‌ای دارد که آنهم زیاد مهم نیست و حتی مرگ یکی یا دوتا ازاعضای آن صدمه‌ای اصلا" به‌فیلم نمی‌زند ــ چنانکه نبـــودشان نیز بهمچنین .

قصه به‌کنار ببینیم " نادری " و " منطقی " هرکدام از چه طریقی و باچه‌زبانی‌قهرمانشان را معرفی می‌کنند ــ بعد تر می‌خواهم به این برسم که آیا این زبان مشترک نیست که برای تماشاگر آشناست و وامی‌داردش هم برای " فردین" و هم برای " وثوقی" هورا بکشد؟ جدا از مفاهیم سیاسی؟

هر دو فیلم پیش از رسیدن به تیتراژ صحنه‌یی نسبتا" طولانی دارند که قهرمان طی آن معرفی می‌شود .

در فیلم " امان منطقی " ، اول نمای دوری داریم که صحن زندانی را نشان می‌دهد و سپس رژه‌ی زندانیان از جلوی دوربین، پس از آن نمایی متوسط و زومی برای تاءکید از " فردین" که مشخص می‌کند او ، سوای دیگرزندانیان و"قهرمان "است . بعد نمایی دور از نظامیان (دشمن) . صحنه‌ی بعد اتاق بازجویی‌ست : نمای متوسط از مبارزی دیگر که در نمایی که شامل او و فرمانده است کتک می‌خورد . صحنه‌ی بعدتر: نمایی دور از حیاط زندان، دوباره، آماده شدن سربازان در نماهایی نزدیک از لبهای فرمانده و ماشه‌های تفنگ، و در نمایی دور،اعدام که حالا بـــاز نمایی متوسط و زومی به‌جلو از " فردین" . و زومهای متوالی از " فردین" .ما حالا قهرمان را شناخته‌ایم . و به این طریق از اول می‌دانیم که بزودی شاهد بزن‌بهادری‌ـ های او خواهیم بود . (هنوزخیلی مانده که به تیتراژ برسیم .)

به " تنگسیر" برگردیم . نـمای شروعی فیلم از دهانه‌ی‌یک‌چاه است . بعد نمایی دور از بیابانی که مردم در گوشه‌یی

به مراسم مذهبی مشغولند. دوباره نمایی متوسط از چاه. بعد نمایی از گاوی که می‌دود. سپس در نمای دور مردم ترسیده می‌دوند. و بـــاز نمایی از چاه (پس از شروع می‌دانیم قرار است از چاه قهرمان نجات‌بخش بیرون بیاید). بعداز چند رفت و برگشت دیگر از نمای دور مردم و دهانه‌ی چاه (و چه طولانی!) سرانجام در نمایی متوسط قهرمان از چاه بیرون می‌آید. نمایی از گاو، دوباره نمایی متوسط از "بهروز وثوقی" که از چاه خارج می‌شود. و در نمایی دور "وثوقی" و گاو را می‌بینیم. حالا دقت کنیم چطور "نادری"، خودآگاه یا ناخودآگاه قهرمان را جدا نگه می‌دارد. نمایی درشت از "وثوقی"، نمایی از گاو، نمایی دور از مردم، نمایی درشت از "وثوقی" (که در این جا زومهای فیلم فارسی جای خود را به‌نمایی درشت و جداگانه داده‌اند) و در نمایی متوسط "وثوقی" گاو را به‌زمین می‌زند. پس در اینجا هم تماشاگر بلافاصله ــ به همان روش قدیمـی، قهرمان را می‌شناسد و منتظر قهرمان بازی‌هایش می‌ماند.

نکته‌ی بعدی‌تیتراژ است. چقدر جالب است که تیتراژ دو فیلم عینا" به‌هم می‌مانند. در "جبار، سرجوخه‌ی فراری" تیتراژ بر روی نماهایی دور و متوسط از "فردین" سوار بر اسب می‌آید که در بیابان می‌تازد. در "تنگسیر" هم تیتراژ را بر روی نماهایی همچنان دور و متوسط از "وثوقی" می‌بینیم که در کنار دریا و نخلستان راه می‌رود، می‌نشیند و باز راه می‌رود.

اینجا هم باز شباهت‌ها در قهرمان ــ بازی‌ها، ذهن را بی‌اختیار آماده‌ی برانگیخته شدن نگاه می‌دارد. پس تا اینجا واکنش تماشاگر ربطی به هیچ قضیه‌ی سیاسی‌یی ندارد.

قضیه‌ی قهرمان درقبال زور و شعارهایش را در دو فیلم بررسی‌می‌کنیم. در "جبار"، پس از توقف قضیه‌ی‌اعدام، قرار است "فردین" را به اتاق بازجویی ببرند. اول در نمایی درشت جمله‌ی معروف وی را داریم که "از پابرهنه‌ها، بترس". بعد در اتاق فرمانده در نمای دور "فردین" وارد می‌شود، بلافاصله با نمایی درشت از او بر قهرمان بودنش تاءکید می‌شود. حالا در نماهایی متوسط و درشت "فردین" شروع به‌صحبت راجع به ملت روسیه و دولت روسیه و و اینکه ملتها برادرند می‌کنـد و نیز اینکه قرار است ملت حقش را از دولت بگیرد ــ همه در نماهایی متوسط و درشت.

در "تنگسیر"، در اولین صحنه در بازار، "وثوقی" عینا" درنماهایی‌متوسط و درشت ــ جدا از نماهای دور مردم کوچه و بازار ــ شعار می‌دهـدکه بله، "این چه مملکتی‌ست که حاکمش دزده، حاجیش دزده و . . . " همچنان همه در نماهایی درشت و متوسط.

حالا توجه کنیم به‌مورد نقطه‌ی اوج در هر دو فیلم که کشته شدن بدکاران به‌دست قهرمان است. نگاه کنیم به طرز کشته‌شدن بدکار بدست قهرمان. یک صحنه را مثال می‌آورم.

در "جبار، سرجوخه‌ی فراری" قرار است "فردین" یکی از بدکاران را بکشد. بطوریکه اول در نمایی متوسط او را می‌بینیم. در نمایی‌دورتر آدم بدکار را داریم که می‌خواهد "فردین" را بکشد. در نمایی متوسط از پشت "فردین"، او می‌چرخد و رو به دوربین برمی‌گردد. در نتیجه در نمایی دور بدکار فرار می‌کند. در نمایی متوسط "فردین" شلیک می‌کند. در نمایی دور بدکار به‌زمین می‌خورد. حالا "فردین" در نمایی درشت است که ضربه‌ی کاری را می‌زند و بدکار کشته می‌شود. در نمایی درشت می‌مانیم و این پایان صحنه‌است.

در "تنگسیر"، در بازار، قراراست قهرمان اولین بدکار را بکشد. نمایی دور داریم از بدجنس در بازار. نمایی متوسط‌از قهرمان، که جلو می‌آید. نمایی دورتر از بدکار. قهرمان از نمای متوسط به نمای درشت می‌آید. نمایی دو راز بازار. قهرمان در نمای درشت شلیک می‌کند. باز نمایی دور از بازار، همهمه و شلوغی، قهرمان در نماهای متوسط و درشت می‌زند و فرار می‌کند.

در هردوی این صحنه‌ها در نگاه داشتن قهرمانان در نماهای درشت،

خودبخود گفته می‌شود که این برتری در ذات قهرمان نیست، بلکه در ذات اسطوره است ـ اسطوره‌ی‌فیلم فارسی. از اینجا به‌بعد ـ حتی از آغاز تا پایان ـ ما آگاهیم که این قهرمان سرانجام همه‌ی بدجنس‌ها را می‌کشد.

یک صحنه‌ی مثالی‌ی آخر و سپس به جزئیات می‌رسیم. در آخر فیلم " جبار" پس از نمایی درشت از " فردین" ، او را می‌بینیم که درنماهای دور و متوسط دوباره در همان بیابانها بر اسب می‌تازد: همچنان برقراری‌ی سیستم زور احتمالا". (بدون اینکه شاید قصه هم این منظور را داشته، و"منطقی"هم‌خودبخود این مفهوم را قالب می‌کند.) در نماهای پایانی‌ی " تنگسیر" هم، پس از نمایی درشت از " بهروز وثوقی" ، او در نماهایی متوسط و دور در دل دریا پیش می‌رود. پس خود بخود همان مفهوم قبلی اعمال می‌شود.

شباهت‌ها بسیار زیاد است. در هردو " نوع" این سینماها فصل بندی‌ی صحنه‌ها را اسبها انجام می‌دهند. (نگاه کنید به صحنه‌های اعدام در " جبار، سرجوخه‌ی فراری" وقضیه‌ی‌اسبها و نیز در " تنگسیر" ، صحنه‌های خانه‌ی حاجی رباخوار که همچنان اسبها فصل بندی می‌کنند.)

رابطه‌ی هر دو قهرمان با زنش و خانواده سطحی است و اصلا" رابطه‌یی ندارند. در صحنه‌های " وثوقی " با خانواده‌اش، تمامی نماهای مربوط به زن و بچه دور است و نمای متوسط یا درشت قهرمان را، جدا از بقیه، تنها و مستقل نگه می‌دارد. اگر جایی نمایی‌متوسط و نزدیکتر از زن (نوری کسرایی) داریم دقیقا" بخاطر قهرمان است. چون بلافاصله حضور " وثوقی" بر نمای " نوری کسرائی" سنگینی می‌کند. (تا دورتر نرفته‌ایم، در جا، اشاره کنم به بازی بسیار بد خانم " کسرایی" که آنهم بر خنثایی‌ی زن تاءکید می‌بیشترمی‌کند!) من اما پیشنهاد می‌کنم در سینمای " نادری" قضیه به این حساب شدگی نیست و تنها برطبق سنت است‌که‌نماهایی از قهرمان و بقیه داده شود تا کار صحنه لنگ نماند.

در " جبار، سرجوخه‌ی فراری" هم، تنها جایی که وی را با خانواده‌اش می‌بینیم‌زمانی‌ست که به حیاط خانه‌اش آمده و زنش دارد می‌میرد. نمایی درشت از " فردین" ، نمایی دور از زن ـ که " منطقی" ناخودآگاه و تحت ذهنیات سیستم مردسالاری !! در نمای دور زن به‌جلو زوم می‌کند اما با حرکتی افقی از او می‌گذرد و روی دوربین عکاسی متوقف می‌ماند.

پس، اولین نتیجه را در اینجا بگیریم. فیلم " موج نو"یی " تنگسیر" ، کار " امیر نادری " هیچ تفاوتی با " فیلم فارسی"ی " جبار، سرجوخه‌ی فراری" ، کار " امان منطقی " ندارد. تفاوتی ندارد که هیچ اصلا" یکی‌ست.

***

فیلم " تنگسیر" ، نه‌تنها چیزی سوای قصه نمی‌دهد و طرحی نهانی‌تر را پیشنهاد نمی‌کند، بلکه قصه را هم خوب تعریف نمی‌کند. در ندادن طرح نهانی، پس، هیچ نوع فرهنگی راهم‌دردنبالش به‌ذهن تماشاگر القاء نمی‌کند یا پی‌ریزی نمی‌نماید.

چرا قصه را بد تعریف می‌کند؟ نگاه کنید به ساختمان داستان. صحنه‌های ارتباطی فصل های داستان همه در کوچه می‌گذرد. قهرمان در صحنه‌های طولانی در کوچه‌ها، مدتهاراه می‌رود. (این هم خود از شباهت‌هاست: "فردین " هم در بیابانها در صحنه‌های طولانی ی بی‌ارتباطی اسب می‌تازد.) اما اگر جای این کوچه‌ها را باهم عوض کنیم هیچ فرقی نمی‌کند. صحنه‌های مربوط به کشته شدن بدکاران هم دچار همین پراکندگی و بلاتکلیفی‌هستند. اگرجای همین صحنه‌ها را هم تغییر دهیم، تفاوت اصلا" نمی‌کند. صحنه‌های مربوط به خانواده را اگر حذف نماییم ساختمان بی‌خدشه‌باقی می‌ماند. در صحنه‌های ورود قهرمان به بندر، برای انتقام، او را می‌بینیم که به آرایشگاه، نانوایی و محلی برای غذا خوردن می‌رود. اگر این صحنه‌ها را هم جابجا کنیم، یعنی او اول به نانوایی و بعد به آرایشگاه و غذاخوری برود یا بالعکس و یا جابجا،

اتفاقی جدید نمی‌افتد. اگر حذفشان هم کنیم سر سوزنی تفاوت نمی‌بینیم. جز توضیحات حاشیه‌ای و اضافه که خب جاهای دیگر، مردم کوچه و بازار همان توضیحات پس‌زمینه‌یی (مثل در کشتی کار کردن " وثوقی " و کشتن انگلیسی‌ها که بسیار برشان تاءکید می‌شود) را می‌دهند. پس ساختمان بی‌نقص باقی می‌ماند. و به این ترتیب فیلم اصلا" ساختمانی ندارد که بوسیله‌ی سفت و محکم کردنش اصلا" ساختمانی درونی تر را پیشنهاد کند.

یک‌حرف‌آخری‌و آن‌اینکه این فیلم هم، همچنان که دیگر فیلمهای سینمای ایران، بدلیل عجز در شخصیت پردازی‌ی قهرمان و یا دیگر شخصیت ها به دامان " تیپ " سازی پناه برده. تیپ قهرمان تنگسیری ــ مثلا"ــ یاتیپ حاجی بد و تیپ نوکر وردست خوب (فنی‌زاده) و . . . : " تیپ " سازی‌یی که کار دیگری فراتر، انجام نمی‌دهد. همین است که هست.

بنابراین، و سرانجام، فیلم در دایره‌ی بسته و محتوم و عقیم فیلم فارسی مانده و سینمای ایران رابه‌رکود کشانده: دایره‌ی بسته‌ای از بی‌فرهنگی.

بعدالتحریر: گفتیم که فیلم "تنگسیر"، سوای بد پیش بردن قصه، فرهنگی هم نمی‌افزاید. هدف و کارکردی که پا به‌پای پیدایش سینما، تکوین یافته و شکل‌گرفته. توضیح دهم که یعنی چه؟

مثالی می‌زنم از فیلم " توهم بزرگ" کار " ژان رنوار" . با این توضیح که تمامی ساختمان به‌هم فشرده‌ی قبل و بعد از این صحنه است که حرف نهایی را می‌زند. اما درهمین‌صحنه‌ی‌کوتاه‌نگاه‌کنید‌چطور‌حرفهایی ورای قصه زده می‌شود. در صحنه‌یی در زندان، اسرا تصمیم می‌گیرند نمایشی بدهند ــ آدمهایی مختلف از سرزمین‌های مختلف . بازیگران گریم کرده نمایش می‌دهند و تماشاگران هم اسرای کشورهای متفاوتند. در اینجا خبر می‌رسد که فرانسه موفق شده قشون آلمان را از خاکش عقب براند. نمای متوسطی داریم از مردی انگلیسی (جالب است که قضیه نه از فرانسویها ــ مثلا"قهرمانان‌قصه‌ــ بلکه از فردی انگلیسی شروع می‌شود). در این نما شروع‌می‌کنند سرود " مارسی‌یز" را بخوانند. حالا دوربین حرکتی دایره‌ای شکل را آغاز می‌کند، که‌نماهای متوسطی از همه‌ی افراد ــ از جمله فرانسوی‌ها ــ را شامل می‌شود. حرکت، پس از دور کامل، بر روی مرد انگلیسی برمی‌گردد و پایان صحنه. بوسیله‌ی همین صحنه و حرکت دوربین ببینیم چه‌کاری انجام شده: اول قصه تعریف شده، آدمها در حین نمایش دادن و نمایش تماشا کردن می‌فهمند قشون آلمان شکست خورده و سرود می‌خوانند. دوم از طریق حرکت دوربین به‌این آگاهی می‌رسیم که انسانها باهم تفاوتی ندارند. آدمها، از هر ملیتی که باشند ــ سوای مرزهای دولتی‌شان ــ در بشریت مشترکند. پس اگر تفاوتی بین آنها وجود دارد ربطی به مرزهای کشورها و ملیت‌های مختلف ندارد. تفاوت در مرزی دیگر است. در مرز طبقات.

همین حرف و نکته‌ی فیلمساز است، که به فرهنگ قبلی تماشاگر چیزی افزوده و آنرا بارور و غنی‌تر کرده. نه از طریق قصه و شعار ــ چون اصلا" در قصه چنین حرفی مطلقا" وجود ندارد ــ بلکه از طریق سینما، بکار گرفتن ناخودآگاه تماشاگر و تبدیلش به خودآگاهو، حالا، افزودن چیزی بر این خودآگاه. منظورم از فرهنگ چنین چیزی بود.

پروانه مکانیک

۱۹۳۶*

* " ۱۹۳۶ " تجربه‌ای برای پاسخ به یک نیاز است. نیاز سینمای پس از انقلاب به فیلمهائی از مردم و برای مردم.

در جستجوی چنین سینمایی بود که ۱۹۳۶ تجربه شد. کارگری می‌خواهد نماینده مجلس شود. این جمله همه‌ی فیلمنامه‌ی سازندگان ۱۹۳۶ بود. به این شکل حرکت فیلم به‌همراه کوشش و مبارزه آن کارگر، " محمدِ رضا سلیمانی " آغاز شده و ادامه یافت. نحوه‌ی مبارزات انتخاباتی و تبلیغات " محمد رضا سلیمانی " و دیگر امورش همگی در تجانس کامل با شرایط زندگی و حرفه او بود و قرار گرفتن گروه فیلمساز نیز در کنارش به‌تندی تبدیل به بخشی از عملش شد بطوریکه حضور دائمی و واقعی او در مقابل دوربین یکی از بارزترین نشانه‌های فیلم گشته است.

همانطوریکه " سلیمانی " با مسایل تازه‌ای روبرو می‌شد و به‌حل آنها می‌پرداخت سازندگان فیلم نیز بامسایل خاص خود برخورد کرده و پیش می‌رفتند، از مسائلی مثل بدست آوردن نان روزانه که همان جستجوی روز بروز برای " نگاتیو و دوربین و نوار صدا باشد تا برخوردها و درگیریها.

و بدنبال یافتن راه حل این مشکلات در اواخر کار گروه " فیلمسازان جوان ایران " بوجود آمد، راهی برای تجربه وکار سینمای پس از انقلاب.

آنچه حاصل کار است می‌تواند آغاز شمربخشی درمورد سینمائی که بدان اشاره شد باشد. با توجه به اینکه کار انجام شده را به‌چشم یک تجربه در این زمینه بنگریم که سازندگانش مطلقا " مدعی انجام کاری بی‌نقص نیستند ولی یک چیز روشن را بپذیریم که سینمای جدید، آدمهای جدید و تجربه‌های جدید می‌خواهد و برای این آدمها وظیفه‌ای متصور نیست جز کارکردن و بسیار کارکردن و بهر سختی و مصیبت، زیرا اگر قرار است سینمای مورد بحث جان بگیرد باید که فیلمها ساخته شوند. بسیار. هرچند پر غلط و پر اشکال.

سینمای درست محصول تجربیات و انباشتگی فرهنگی آدمها و نسلهاست و بدانیم که دیکته‌ی ننوشته نمی‌تواند غلطی داشته باشد.

گروه فیلمسازان جوان ایران

* بیانیه‌ای که در بالا آمد و قبل از نمایش فیلم در اختیار تماشاگران گذاشته می‌شد قرار است نوید بدهد نیروهای جدید را که با تجارب جدید در حال ساختن سینمایی جدید هستند. البته به صورتی که ما به چطورش کاری نداشته باشیم و ادعاها را هم به صرف خودشان، همینجوری و دربست بپذیریم. که‌خب من نمی‌پذیرم و در یادداشتهایی که می‌آورم می‌خواهم همین را توضیح بدهم.

* سینمای داستانگو یک نوع سینماست که چه خوب یا چه بد! قواعد مخصوص به خودش را دارد. و برای کار در این نوع سینما باید الفبایش را بلد بود و رعایت کرد، حتی قبل از اینکه‌خواست ترتیب این الفبا را بر حسب خلاقیت شخصی یا خصوصیات فرهنگی یا . . . برهم زد و یا از نو چید و برای جمله ساختن از کلماتش هم دستور زبانی تازه وضع کرد.

قریب به‌اتفاق فیلمسازان سینمای ایران، الفبای این سینما را به‌تمامی نیاموخته‌اند. و برای جبران این نقیصه هر گروهشان متوسل به یک دسته بهانه می‌شود. از جمله، گروه " سهراب شهید ثالث" است که پای کندی‌ی ذاتی‌ی زندگی‌ی ایرانی را برای توجیه نقش خنثی‌ی کارگردان در قبال آنچه که آنطرف دوربین اتفاق می‌افتد پیش می‌کشد. در این گروه، با تفاوت‌هایی، " عباس کیارستمی" و جدیدا" تعداد زیادی " فیلمساز تجربی‌ی پس از انقلاب" (که طبیعتا" شامل هم می شوند " محمد بزرگ‌نیا" و " حسن قلی‌زاده" را) هم جای می‌گیرند.

از خصوصیات فیلمسازان این گروه یکی اصراری‌ست‌که بر این دارند که با واقعیت کار می‌کنند و به رابطه‌ی آن با خودشان اهمیت می‌دهند و در فیلمهایشان‌منعکسش هم می‌کنند.

" ۱۹۳۶" راجع به کارگری‌ست که می‌خواهد نماینده‌ی مجلس شود. کارگردانهای فیلم بنا بر سابقه‌ی کار تلویزیونی‌شان همه‌ی این قضیه را بصورت " رپرتاژی" طولانی سرهم می‌کنند بدون اینکه اصلا" انگیزه‌ها روشن شوند.

منظورم‌از"رپرتاژی"این‌است‌که‌صحنه‌ها نه‌ها انتخاب شده‌اند تا فقط نمایش بدهند یک سری واقعیت‌هایی را که سازندگان فیلم انتظار دارند مردم بدانند و از پیش در موردشان قضاوت‌هایی هم داشته باشند (نظیر کار دیگری که یکی از سازندگان فیلم درمورد واقعیت اعتیاد در جامعه کرده که می‌توانست براحتی درباره‌ی واقعیت گرانی سبزیجات هم باشد).

اما مشکل ازهمینجا شروع می‌شود که در همان انتخاب‌هم می‌بایست مسئله‌ی انتخاب کمک به ایجاد رابطه‌یی‌زنده با تماشاگر بکند و نه اینکه از این طریق فقط مواد خامی در اختیارش گذاشته شود.

بنابراین می‌بینیم برای توضیح: چرا یک کارگر می‌خواهد نماینده‌ی مجلس شود؟، گروه سازنده، کارگر و خانواده‌اش را در اتاق‌شان می‌چینند، آنها را نورپردازی‌ی دلخواه می‌کنند و با صدای زنگ از خواب بیدارشان می‌کنند. و بعد وقتی کارگر بدنبال کارهای روزانه‌اش می‌رود، گروه سازنده بدنبال اوست و برایش تصمیم می‌گیرد که در کجای مکانهای روزمره ترددش بیشتر بایستد یا نایستد. و به‌همین ترتیب است درصحنه‌های‌محل‌کارش که دیگر کارگر کنار گذاشته شده و گروه هم شاید فراموش می‌کنند برای تهیه‌ی فیلمی از سینمایی نو آمده‌اند و بنابر عادت مألوف کار در تلویزیون به‌سراغ سایر قسمت‌های کارخانه می‌روند تا در طی نماهایی طولانی مثلا" طرز ساخته‌شدن یک ماشین را نشانمان بدهند.

تا این قسمت فیلم که حالت مقدمه را دارد و از صحنه‌های بعدیست که درمی‌یابیم کارگر فعالیت انتخاباتی می‌کند، بااینکه همه‌چیز خواسته شده (حرکتهای دوربین، محل آنها و ...) هیچ دانشی بر پایه‌ی هیچ چیز به تماشاگر داده نمی‌شود. یعنی بلطف همان بهانه‌هایی که گروه " سهراب شهید ثالث" در اختیار گذاشته‌اند، فیلم تعدادی منظره از محل‌ها و آدمها بروی پرده آورده بدون اینکه برای ایجاد رابطه‌شان باهم و با مای تماشاگر کاری کرده باشد. راه رفتن آدمها، کار کردنشان، چای خوردنشان و ... حتما" بسیار عزیز و محترم است! اما ماچه امتیازی باید قایل شویم برای کسی که همین اعمال محترم را عینا" برایمان طی ساعتهای تمام نشدنی به‌نمایش می‌گذارد.

* صحنه‌ی سخنرانی کارگر در "کیان شهر" می‌تواند صحنه‌ی توضیحی فیلم باشد برای انگیزه‌ی اصلی فیلم: چرا کارگری می‌خواهد... امابدلیل مشخص نبودن موقعیت گروه سازنده درقبال آن چیزی که در صحنه اتفاق می‌افتد و یا قرار است اتفاق بیفتد همه‌چیز از دست می‌رود. کارگر سخنرانی مبسوطی در فواید جنوب شهر و مضار شمال شهر می‌کند بدون اینکه اثر آن را بر شنوندگان ببینیم. (البته امیدوام آن نماهایی را که بعدا" و جداگانه از صورت مردم (بخصوص‌بچه‌ها) برحسب جالب بودن چهره‌شان یا حالت قرار گرفتنشان‌برداشته

شده به‌حساب نمایش عکس‌العمل‌ها نگذاریم. انتظار من، حداقل، از عکس‌العمل در اینجا چیزی بیش از بالا انداختن ابرو یا حیرت یا تغییرات در ظاهر فیزیکی‌ست.) و فیلمساز، اگر بلد است، باید بتواند ارتباط این حرفها و کلا" این صحنه‌هایی را که براه انداخته شده را با همان نماهای دوری که با ترس از مجتمع‌های آپارتمانی و چشم‌اندازهای زباله‌دانی‌ها گرفته شده نمایش بدهد و اکتفا به عکسبرداری از تک‌تکشان نکند.

بجایش در حین این صحنه، گروه هیجان‌زده منتظرست " اتفاقی " بیافتد (هر " اتفاقی") تا بتواند ضعفش را در تبیین صحنه با آن جبران کند. وبه‌همین خاطر مثلا" اگر یک روحانی به‌سر صحنه می‌آید یکباره همه‌چیز رها شده و برطبق منطق صحنه معلوم نیست برای چه دوربین او را تعقیب می‌کند.

در اواخر این صحنه که مردم سر نخ نمایش را از مجریان شو (به‌زعم مردم) می‌گیرند و مشکلاتشان را مطرح می‌کنند، گروه در ابتدا باز به خیال وقوع اتفاقی جالب، از همان نوعی که ذکرش رفت، خودش را هم قاطی ماجرا می‌کند (کارگردان میکرفن بدست به‌جلوی دوربین می‌آید) و وقتی دیگر آرام آرام متوجه می‌شود صحنه دارد تبدیل به‌بیان ساده و صریح مشکلات مردم می‌شود (که ربطی به هنر و سینمای نو و مشکلات قهرمان فیلم ندارند) با یک " صلوات " قائله ختم داده می‌شود.

* صحنه‌هائی که به روابط خانوادگی کارگر می‌پردازد: صحنه‌ی او و خانم و بچه‌ها، صحنه‌ی او و خانم وبچه‌هاو پیرزنی که معلوم نیست کیست و صحنه‌ی او خانم و بچه‌ها وپدر زن توضیح چیزی نیستند جز جذابیتهایی که برمی‌گردد به لهجه‌ی شمالی، شوخی با شخصیت‌های مملکتی و ... اما فراموش نکنیم اینها جذابیتها نیستند و همان تحریکات لفظی فرهنگ فیلم فارسی هستند که تماشاگر روشنفکر را طوری تربیت کرده که خوش خوشانش می‌شود. و این صحنه‌ها جز طرق نشستن اهالی خانه، غذا خوردنشان، صورت شستنشان و ... آگاهی بیشتری به‌ما نمی‌دهند.

به همین روال است صحنه‌های مربوط به ستاد انتخاباتی کارگر که در آنها هم یک سری آدم دور تا دور او نشسته‌اند با این فرق‌که‌دیگردراینجاایماژزن و بچه و خانواده (تا پس رابطه نمایش داده شود!) را نداریم و اصلا" نمی‌فهمیم اینها کی هستند و برای چه در این ستاد کار می‌کنند. و ظاهرا" باید تنها اکتفا کنیم به صحبت ـ هایشان و اشاره‌هایی که به مثلا" پول گرفتن روزنامه‌ها بابت چاپ مقاله دارند. که اینها هم مثل همان متلکهای پدرزن به شخصیت‌های مملکتی بی‌خاصیت و بی‌ارتباط با هر حرکت فیلم هستند. و باز تکرار می‌کنم حتما" گروه سازنده با بکار گرفتنشان بطور ریشه‌ای (و حتی ناخودآگاه) داشته رجوع‌می‌داده خودش را به فرهنگ فیلم فارسی.

* صحنه‌های میانی‌بی در فیلم وجود دارند که در آنها قهرمان همینجور بی‌دلیل در پیشزمینه‌ی زباله‌ها و خانه‌های جنوب شهر قدم می‌زند و یا قطاری رد می‌شود ویا مردم گذر می‌کنند. این صحنه‌هاجدا از اینکه اضافی هستند و ربطی به صحنه‌های ماقبل و مابعد خود ندارند،

وجودشان دو علت اصلی دارد: یکی زبان فیلم فارسی سازی فیلمسازان به اصطلاح موج نو (مثل " مسعود کیمیایی ") که با این قبیل صحنه‌ها (در فیلمهای " کیمیایی" مثل قدم زدنهای " وثوقی" در بازارچه‌ها) اقدام به فصل‌بندی می‌کنند و انتظار هم دارند خروار خروار مفاهیم عمیقه به صرف همین قدم‌زدنها در زیر مثلا" طاق های ضربی و یا در پیش ـ زمینه‌ی خرابه‌ها منتقل شود که نمی‌شود. وگرنه بقولی‌فیلمهای " تارزان " هم از لحاظ نژادشناسی معتبرترین مراجع‌بودند!. دوم عادتی است که ریشه در پیشینه‌ی کار در تلویزیون سازندگان‌فیلم دارد و ظاهرا" در اینجا هم که فیلم قرار است مستقل از تلویزیون باشد اجتناب ناپذیر است. در

سریالهای تلویزیونی (ی حتی حالا) دستمزد بر مبنای دقیقه‌ای است که برآورد می‌شود. بنابراین فیلمبرداری از اینجور صحنه‌ها (مثال دیگرش غروب آفتاب‌های چند دقیقه‌ای) جدا از آسان بودنشان کمک به پر شدن قالب زمانی تعیین شده هم می‌کنند.

* صحنه‌های سلمانی، بانک و آن نشست آخر با دوست باز به جهت موقعیت اتخاذنکردن گروه سازنده با از صافی سینما گذشتنشان و کمکی که گروه از طریق رجوع به فلم فارسی (به‌جز موردهایی که ذکر شد در قسمت‌های قبلی در اینجا از طریق تدوین و صدا گذاری) می‌کند تاءثیر کمدی می‌آورند. که اگر خوشبین باشیم نباید هدف گروه بوده باشد.

* صحنه‌یی که قهرمان کارگر روبروی دانشگاه می‌آید صحنه‌ی کلیدی برای نوع کاریست که گروه سازنده دارد می‌کند. در این صحنه که بی‌ربط بی‌ربط است و معلوم نیست قهرمان از کجا می‌آید و به‌کجا می‌رود و برای چه به‌جلوی دانشگاه آمده، طی قدم‌زدنهایی نماهایی داریم از کتابها، نشریات گروههای سیاسی و اعلامیه‌ها و ... بی‌منطقی‌ی صحنه مزید وانمود کردن سینما ــ حقیقتی‌ست که در تمام فیلم (وحتی قبل از آن! ــ در بیانیه) ادعایش می‌رود.

مثال می‌زنم: قهرمان روبروی دکه‌یی می‌ایستد و دوربین در جلویش قرار دارد. قهرمان به‌طرفی نگاه می‌کند که در معرض دید ما نیست و فیلم قطع می‌شود تا تصویر شخصیت‌های سیاسی را ببینیم که احتمالا" بر مبنای تنها تاءثیر لبخند بیاورند. اما در اینجا مسئله اینست که گروه از دو دوربین بطور همزمان استفاده نمی‌کند. و اضافه براینکه بخاطر جالب بودن قهرمان به‌جلوی‌دانشگاه‌کشانده شده، در اینجا نیز با فیلمبرداری از اینکه او دارد بجایی نگاه می‌کند و سپس قطع و بعد فیلمبرداری از آن چیزی که تصمیم گرفته شده ما ببینیم و قهرمان دیده باشد تکلیف فیلم به‌عنوان رابطه‌ای که گروه با موضوع دارد است که روشن می‌شود. که از بالا به پایین، جدا از موضوع و بی‌اطلاع و بی‌تاثیر از آنست. درحالیکه در قسمتهایی برای ورود به صحنه و حضور در جلوی دوربین فرصت طلبی ــ هایی هم مشاهده می‌شوند.

* خب، انصافا" نمی‌شود از تشکیل " گروه فیلمسازان جوان ایران " ابراز خوشحالی نکرد. اما با این نمونه‌ی اول افق کارراً اصلا" روشن نمی‌بینم. مگر اینکه اشتباه کرده باشم. چون در مقایسه‌ی جستجوی‌نان روزانه با پیدا کردن نگاتیو و دوربین و نوار صدا به کاستی‌های فیلم رنگی از فریبکاری هم می‌زند که اصلا" خوش‌آیند نیست.

بهزاد رحیمیان

پاشگاه ادبیات

*سرباز اسلام

* " سرباز اسلام " نه فیلم سرباز است و نه‌سینمای اسلام و طبعا" سرباز اسلام هم نیست. یک نام است بر سر یک مقدار مواد خام هدر رفته. اسم روز، اسم آشتی.

بررسی چند و چون اسم بر فیلم در سینمای فارسی‌کاری جدی‌تر را می‌طلبد که حق ادایش برایمان محفوظ می‌ماند. اما از آنجا که نام این فیلم بخصوص پیچ و خم راههای صعب‌العبوری را بر خود هموار کرده است (یافتن وجه و اجازه‌ی کلید زدن و مکان یابی و بهره جستن از مستندهای گرفته شده و فعل فیلمبرداری و انجام کارهای فنی استودیوئی و اجازه‌ی نمایش و کشاندن جهت فیلم فارسی رو به سالن سینما) لذا مروری می‌کنیم بر " نام فیلم فارسی هرچند سریع و با توجه به مشکلات و نارسائی‌های مثلا" سال تهیه و به ردیف نبودن توالی سالها و مشخصات اولیه و شرح مختصر قصه و . . . و توجه کنیم که :

اولا"، خوب و بد بودن خود فیلم‌ها منظور نیست که بیشتر توجه به یک سازمان‌دهی و دوباره نگری است که مد نظر است و ثانیا" این طبقه بندی کاملا" پیشنهادی است.

سازمان و طبقه‌بندی نام‌ها:

اول ــ " امان منطقی " خود فیلم‌های " پهلوان مفرد"، " غلام ژاندارم " ، " بابا نان داد" و " آب نبات چوبی را در پرونده دارد. کارهای فرهنگ و هنری‌اش بکنار.

دوم ــ فهرست فیلم‌هائی که یادآوری آنها نیمی از تازگی‌ی نام فیلم مورد بحث را به‌فراموشی می‌سپارد.

۱ ــ " دزدو پاسبان" ۲ ــ " سرکار غضنفر " ۳ ــ " سرگروهبان " ۴ ــ "میهن پرست " ۵ ــ "استوار و پاسبان" ۶ ــ " پاسداران دریا " ۷ ــ " تک‌تازان صحرا " ۸ ــ " جبار، سرجوخه‌ی فراری " ۹ ــ " جنگجویان کوچولو".

سوم ــ فهرست فیلم‌هائی که هم در قصه‌ی ظاهری و هم در تشابه اسمی صرف، نام معادل‌های فرنگی‌اش را بیاد می‌آورد:

۱ ــ " دو عروس برای سه برادر" ۲ ــ " شانس و عشق و تصادف " ۳ ــ " زمین تلخ" ۴ ــ " جدال در مهتاب" ۵ ــ "پرستوها به لانه برمی‌گردند" ۶ ــ " مسیر رودخانه" ۷ ــ " اشکها و خنده‌ها" ۸ ــ " جاهلها و ژیگولوها" ۹ ــ " گدایان تهران " ۱۰ ــ " ماءمور ۱۱۴ " ۱۱ ــ "ماءمور ۰۰۰۸" ۱۲ ــ "الماس ۳۳ " ۱۳ــ " علی‌بابا و چهل دزد بغداد" ۱۴ ــ "زن خون‌آشام" ۱۵ ــ " طوفان بر فراز پاترا" ۱۶ ــ " هفت دختر برای هفت پسر " ۱۷ــ " رودخانه‌وحشی" ۱۸ ــ " تعقیب خطرناک" ۱۹ ــ " پسر خوانده " ۲۰ ــ " این گروه زبل" ۲۱ ــ " حادثه‌جویان" ۲۲ ــ " رام کردن مرد وحشی" ۲۳ ــ " پنجره".

چهارم ــ دونامی خواندن افراد ــ در فرهنگ عامیانه ــ هم سلسله فیلم‌هایی را بوجود آورده است:

۱ ــ " آقا مهدی کله‌پز" ۲ ــ " احمد چکمه‌ای" ۳ ــ " اکبر دیلماج" ۴ ــ " حسن دینامیت " ۵ ــ " حسن سیاه" ۶ ــ "حسن فرفره" ۷ ــ"حسین آژدان" ۸ ــ " رضا چلچله" ۹ ــ " رضا موتوری" ۱۰ ــ " رضا هفت خط " ۱۱ ــ " عزیز قرقی" ۱۲ ــ " علی سورچی" ۱۳ ــ " علی کنکوری" ۱۴ ــ " علی واکسی" ۱۵ ــ " غلام ژاندارم " ۱۶ ــ " احمد چوپان " ۱۷ ــ " مشدی عباد " ۱۸ ــ " مصطفی لره" ۱۹ ــ " مهدی فرنگی" ۲۰ ــ " مهدی مشکی و شلوارک داغ " ۲۱ ــ " هاشم خان " ۲۲ ــ " نقلعلی" ۲۳ ــ " صفرعلی " ۲۴ ــ " علی بی‌غم" ۲۵ ــ " صادق کرده " ۲۶ ــ " تقی پستچی " ۲۷ ــ " ممل آمریکایی "

پنجم فهرست فیلم‌هائی که نامشان از فرهنگ عامه گرفته شده است :

۱ ــ " سه‌قاپ" ۲ ــ " محلل " ۳ ــ " آب توبه " ۴ ــ " آفتاب مهتاب" ۵ ــ " اتل متل توتوله" ۶ ــ " یکی بود یکی نبود" ۷ ــ " خروس بی‌محل " ۸ ــ " خشت و آئینه " ۹ ــ " فیل و فنجان" ۱۰ ــ " زیر گنبد کبود" ۱۱ ــ " حسن کچل" ۱۲ ــ " بابا کرم" ۱۳ ــ " طوقی" ۱۴ ــ " راز درخت سنجد " ۱۵ ــ " خردجال" ۱۶ ــ " سنگ صبور"۱۷ ــ " ملا نصرالدین "

ششم ــ فهرست فیلم‌هائی که نامشان از لابلای اسطوره‌ی‌فارسی‌گرفته شده است :

۱ ــ " چهل طوطی" ۲ ــ " مروارید سیاه" ۳ ــ " چشمه آب حیات"۴ ــ " چشمه عشاق " ۵ ــ " گنج قارون " ۶ ــ " هفت شهر عشق " ۷ ــ " دختر شاه پریان" ۸ ــ "مرغ تخم طلا" ۹ ــ " عمونوروز " ۱۰ ــ " دایره مینا " ۱۱ ــ " گوزن‌ها " .

هفتم ــ فهرست فیلم‌های دوپاره‌ای :

۱ ــ " خواب و خیال " ۲ ــ " بیم و امید " ۳ ــ " نصیب و قسمت" ۴ ــ " ترس و تاریکی " ۵ ــ " زشت و زیبا " ۶ ــ " عشق و انتقام "

هشتم ــ فهرست فیلم‌های یک پاره‌ای اغلب با مفهوم عام و مطلق :

۱ ــ " افسونگر" ۲ ــ " اشتباه " ۳ ــ " شرمسار " ۴ ــ " گردباد " ۵ ــ " گناهکار " ۶ ــ " لغزش" ۷ ــ "بی‌پناه" ۸ ــ " غفلت " ۹ ــ " گمگشته " ۱۰ ــ " دسیسه" ۱۱ ــ "کینه " ۱۲ ــ " تقدیر" ۱۳ ــ " سرکش" ۱۴ ــ " اعتراف" ۱۵ ــ " کابوس" ۱۶ ــ "ایمان " ۱۷ ــ "معجزه" ۱۸ ــ " بوالهوس" ۱۹ ــ " جادو " ۲۰ ــ " اتهام " ۲۱ ــ " پیمان " ۲۲ ــ " گذشت" ۲۳ ــ " وحشت" ۲۴ ــ " محکوم" ۲۵ ــ " وسوسه".

نهم ــ فهرست فیلم‌های منصوب به قلعه:

۱ ــ " جنوب شهر" ۲ ــ " روسپی" ۳ ــ " زن یکشبه" ۴ ــ " بدنام" ۵ ــ " خاطرخواه" ۶ ــ " طوطی"

دهم ــ فهرست فیلم‌هائی که از ادب و فرهنگ کهن برای نامگذاری مایه می‌گیرد :

۱ ــ " آغا محمد خان قاجار" ۲ ــ " امیر ارسلان نامدار" ۳ ــ " یوسف و زلیخا" ۴ ــ " قزل ارسلان" ۵ ــ " رستم و سهراب" ۶ ــ " یعقوب لیث " ۷ ــ "بیژن و منیژه " ۸ ــ "آراس خان" ۹ ــ " حسین کرد شبستری" ۱۰ ــ " گوهر شب‌چراغ" ۱۱ ــ " طوفان‌نوح"۱۲ ــ " نسیم عیار" ۱۳ ــ " جاده زرین سمرقند " ۱۴ ــ " بهرام شیردل" ۱۵ ــ " شیرین و فرهاد " ۱۶ ــ " لیلی و مجنون" ۱۷ ــ " ستارخان" ۱۸ ــ " باباکوهی " ۱۹ ــ " حاتم‌طایی"

یازدهم ــ شخصیت‌های رادیوئی و تلویزیونی و ... سریال‌های موفق و نمایشنامه‌ها که به‌سینما راه باز کرده است :

۱ ــ " شاباجی خانم" ۲ ــ " خانه قمر خانم" ۳ ــ " ایوالله" (آغاسی) ۴ ــ " مراد برقی و هفت دختران" ۵ ــ " شهر قصه " ۶ ــ " صمد به‌مدرسه می‌رود" ۷ ــ " صمد و قالیچه حضرت سلیمان " ۸ ــ " صمد و سامی ، لیلا و لیلی" ۹ ــ " صمد "

و فولادزره دیو ۱۰ ـ صمد آرتیست می‌شود"

دوازدهم ـ فهرست فیلم‌هائی که از اسم افراد می‌آید:

۱ ـ "گلنسا" ۲ ـ "مریم" ۳ ـ "مراد" ۴ ـ "پریچهر" ۵ ـ "مرجان" ۶ ـ "خداداد" ۷ ـ "حیدر" ۸ ـ "ایوب" ۹ ـ "رشید" ۱۰ ـ "قدیر" ۱۱ ـ "مظفر" ۱۲ ـ "فتانه" ۱۳ ـ "قیصر" ۱۴ ـ "نواب" ۱۵ ـ "طغرل" ۱۶ ـ "بیتا"

سیزدهم ـ فهرست فیلم‌های "مادر"ی:

۱ ـ "مادر" ۲ ـ "بوسه‌ی مادر" ۳ ـ "مادر فداکار" ۴ ـ "من مادرم" ۵ ـ "روزهای تاریک یک مادر" ۶ ـ "نامادری"

چهاردهم ـ فهرست فیلم‌های "پدر"ی:

۱ ـ "مقصر پدرم بود" ۲ ـ "پدر که ناخلف افتد"

پانزدهم ـ فهرست فیلم‌های "مرد"ی:

۱ ـ "مرد" ۲ ـ "مرد اجاره‌ای" ۳ ـ "مردان خشن" ۴ ـ "مردان خبیث" ۵ ـ "مردان روزگار" ۶ ـ "مردان سحر" ۷ ـ "مرد بیست ساله" ۸ ـ "مرد جنگلی" ۹ ـ "مرد حنجره طلایی" ۱۰ ـ "مرد دو چهره" ۱۱ ـ "مرد ده میلیون تومانی" ۱۲ ـ "مرد روز" ۱۳ ـ "مرد سرگردان" ۱۴ ـ "مرد شب" ۱۵ ـ "مرد صحرا" ۱۶ ـ "مرد میدان" ۱۷ ـ "مرد نامرئی" ۱۸ ـ "مرد و نامرد" ۱۹ ـ "مردها و نامردها" ۲۰ ـ "مردهاو جاده‌ها" ۲۱ ـ "مرد هزار لبخند" ۲۲ ـ "مردی از اصفهان" ۲۳ ـ "مردی از جنوب" ۲۴ ـ "مردی در طوفان" ۲۵ ـ "مردی در قفس" ۲۶ ـ "مردی که رنج می‌برد"

شانزدهم ـ فهرست فیلمهای با نام فرزانه‌ای که با سینمارو سینمای فارسی غریبه مانده است:

۱ ـ "آرامش در حضور دیگران" ۲ ـ "آدمک" ۳ ـ "اسرار گنج دره‌ی جنی" ۴ ـ "جهنم باضافه من" ۵ ـ "هشتمین روز هفته" ۶ ـ "پسر ایران از مادرش بی‌اطلاع است" ۷ ـ "بیگانه بیا" ۸ ـ "خورشید در مرداب" ۹ ـ "زیر پوست شب" ۱۰ ـ "برهنه تا ظهر با سرعت" ۱۱ ـ "در امتداد شب" ۱۲ ـ "قیامت عشق" ۱۳ ـ "طبیعت بیجان" ۱۴ ـ "غریبه در مه" ۱۵ ـ "سایه‌های بلند باد"

هفدهم ـ فهرست فیلم‌های سه یار، "سپهرنیا، گرشا و متوسلانی":

۱ ـ "سه بمب آتشین" ۲ ـ "سه‌تا بزن‌بهادر" ۳ ـ "سه‌تا جاهل" ۴ ـ "سه تا نخاله" ۵ ـ "سه تفنگدار" ۶ ـ "سه جوانمرد" ۷ ـ "سه دیوانه" ۸ ـ "سه صفر هشت" ۹ ـ "سه فراری" ۱۰ ـ "سه قهرمان" ۱۱ ـ "سه کارآگاه خصوصی یا ۰۰۷" ۱۲ ـ "سه ناقلا در ژاپن"

هیجدهم ـ فهرست فیلم‌های یک هموطن در غربت:

۱ ـ "آقا جبار در پاریس" ۲ ـ "ابرام در پاریس" ۳ ـ "حاجی‌جبار در پاریس" ۴ ـ "یک اصفهانی در نیویورک" ۵ ـ "گلنسا در پاریس" ۶ ـ "در غربت"

نوزدهم فهرست فیلم‌های "ساموئل خاچیکیان" ـ بعنوان آدم نمونه‌ی‌تاریخ سینمای فارسی:

۱ ـ "تپه عشق" ۲ ـ "قاصدبهشت" ۳ ـ "شب نشینی در جهنم" ۴ ـ "چهار راه حوادث" ۵ ـ "خون و شرف" ۶ ـ "دختری از شیراز" ۷ ـ "بازگشت" ۹ ـ "دلهره" ۱۰ ـ "فریاد نیمه شب" ۱۱ ـ "یکقدم تا مرگ" ۱۲ ـ "ضربت" ۱۳ ـ "سرسام" ۱۴ ـ "عصیان" ۱۵ ـ "بی‌عشق هرگز" ۱۶ ـ "خداحافظ تهران" ۱۷ ـ "ببر مازندران" ۱۸ ـ "منهم گریه کردم" ۱۹ ـ "نعره طوفان" ۲۰ ـ "قصه‌ی شب یلدا"

بیستم فهرست فیلم‌های جاهلی و کلاه مخملی و بازارچه‌ای:

۱ ــ "کلاه مخملی" ۲ ــ "مرد میدان" ۳ ــ "جاهل محل" یا "شبی در لاله‌زار" ۴ ــ "کوچه مردها" ۵ ــ "مردی از جنوب شهر" ۶ ــ "زیر بازارچه" ۷ ــ "اول هیکل" ۸ ــ "تعطیلات داش‌سمال" ۹ ــ "جوجه فکلی"

بیست و یکم ــ "همایون‌بهزادی" بخاطر ضربه‌های سر در فوتبال در دورانی معروف و محبوب بود و سینما هم از این موضوع بی‌بهره نماند و نتیجه شد فیلم "سر طلایی" که از یک بیت تشنه‌گان فوتبال مایه گرفت:

۱ ــ "همایون سر طلایی" ۲ ــ "شیری پاطلایی" ("شیری" اشاره به "حمید شیرزادگان" فوروارد معروف اوایل دهه‌ی چهل شمسی تیم شاهین تهران است)

بیست و دوم ــ فهرست فیلم‌های روستائی:

۱ ــ "بلبل مزرعه" ۲ ــ "کلاه نمدی" ۳ ــ "پسر دهاتی" ۴ ــ "آهنگ دهکده" ۵ ــ "ترانه‌های روستایی"

بیست و سوم ــ فهرست فیلم‌هائی که از لابلای متون ادب معاصر اسمی برای خود یافته:

۱ ــ "امشب دختری می‌میرد" ۲ ــ "بوف کور" ۳ ــ "شوهر آهو خانم" ۴ ــ "داش آکل" ۵ ــ "تنگسیر" ۶ ــ "محلل" ۷ ــ "شازده احتجاب" ۸ ــ "خاک" ۹ ــ "ملکوت"

ماحصل این بررسی می‌ماند:

اولا" ــ نام ها اغلب جدا از مجموعه کل فیلم می‌ایستند.

ثانیا" ــ این شدنی است که فیلمی براساس تنها یک اسم مطلوب و مناسب روز ساخته شود و براساس اسم باشد که طرح و قصه و ساختمان فیلم پی‌ریزی شود.

ثالثا" ــ اسم فیلم می‌تواند مانند دیگر اجزاء سازنده‌ی فیلم بصورت مجرد باقی بماند. چیزی بصورت تنها یک اسم.

رابعا" ــ توجه بیشتر به‌بافت نام‌گذاری فیلم فارسی به‌لحاظ:

۱ ــ کشانیده شدن هرچه بیشتر سینمارو به سالن سینما.

۲ ــ عنصری موءثر در ساخت کل یک فیلم فارسی.

اهمیت خاصی دارد.

خامسا" ــ همانطور که اسم فیلم برای سازندگان آن مهم است برای من هم خالی از لطف و اهمیت نیست.

***

تهیه کننده و بازیگر فیلم (فیروز) و کارگردان (امان منطقی) در مجله‌ی تصویر (شماره‌های سال ۵۸ و ۵۹) کوشیده‌اند تا فیلم را انقلابی بخوانند. تا آنجا که به آنها مربوط است پیشنهاد جالبی است. اما کوشش خواهم کرد تا به‌فقط طرح هفت‌گانه موارد زیر قانع نباشم:

الف ــ فیلم یک ملودرام بد و سطحی "ازدواج"ی است که از طریق طرح مشکلات سر راه مجذوب دوشیزگان است.

ب ــ مبارز بودن قهرمان قصه، فیلم را انقلابی و یا اصلا" سیاسی نمی‌کند. در محدوده‌ی قصه‌ی فیلم قهرمان می‌تواند معلم، کاسب و یا راننده باشدکه فی‌نفسه هیچ بد نیست. قهرمان گزینشی کرده و برای توجیه عمر و زندگی راهی را می‌پیماید. دعوا اما بر سر چگونه مثلا" راننده بودن است از یکسو و از سوی دیگر توجه به این نکته‌ی ضروری که راننده بودن قهرمان فیلمی، ما را به‌دنیای ماشینیزم لزوما" نمی‌رساند.

ج ــ فیلم بنا شده بر مایه‌ی همیشه آشنای یک نگاه و یک عشق و ... و شیدائی و ماءلا" تنها و درست‌ترین و پاک‌ترین عشق و ... و بالاخره وصال یا ناکامی و از اینجا می‌رسیم به قسمت (د)

د ــ فیلم در چهارچوب یک "نوع" سینمای فارسی است. ("نوع"ها محدود است. جمع و جور کردن و دسته‌بندی آنها ماحصل کوششی خواهد بود که در آغاز

راهش هستیم.)

هـ ــ عبثی تلاش فیلم که می‌کوشد تا خود را به حوادث روز و مسائل این سالها بیاویزد.

و ــ جنبه‌های فرعی و انبوه مایه‌ها و اتفاقات و آدمها و مکانها تا چه حد خط ساده و اولیه فیلم را بلعیده است.

ز ــ قانع نبودن فیلمساز به سادگی ریشه‌ای فیلم. پریدن به مثلا" دارا و ندار بودن دو دلداده و برخورد دو نسل و اخلاق و ایمان و . . .

طبیعی‌ترین راه برای نزدیکی به‌فیلم و پاسخ به وعده‌ها، خرد کردن کل فیلم است به‌اجزاء سازنده‌اش از یکسو و از سوی دیگر مطرح کردن و نشان دادن نوع خاص این سینمای فارسی است.

با سوی دیگر شروع کنیم که شیرین‌ترین و پر تماشاگرترین نوع سینمای فارسی نوع " خاطرخواهی" است. " خاطرخواهی" یک نقطه‌ی شروع‌دارد و آن یک نگاه و یک عشق است و یک سرانجام که وصال ــ ازدواج ــ یا ناکامی است.

خاطرخواهی یا دلدادگی بستر حوادث و توجیه بند شدن یکساعت و نیم جماعت سینمارو روی صندلی داخل سالن سینما است. با یادآوری از طریق نام بردن فیلم‌ها روشن خواهیم شد که این نوع هم موج نو و کهنه نمی‌شناسد. نوع خاطرخواهی خود جنبه‌ها و شکل‌های ظاهری گوناگونی دارد که باید بهوش بود تا ساختار اصلی را فراموش نکنیم. چند مثال:

۱ ــ نمونه‌ی باهم و درهم جرقه‌زدن یک نگاه و یک عشق خود " سرباز اسلام".

۲ ــ ریشه در بچگی داشتن : " چرخ فلک".

۳ ــ با شروع فیلم وارث دلدادگی‌ای بودن که جائی و روزی شروع شده است: " قیصر".

۴ ــ نامناسب بودن سن: " میهمان".

۵ ــ از یک نگاه به نگاه دیگر . . . از عشقی به عشق دیگر : " سوته دلان" .

۶ ــ خاطرخواهی ممنوع: " طوقی"

۷ ــ : " برغم نقص عضو هم : " خداحافظ تهران".

۸ ــ شروع را مردمی کند : " کاکو".

۹ ــ شروع از زن فیلم است: " بابا شمل"، "بی‌تا" و " بلوچ".

۱۰ ــ قهرمان فیلم هم عاشق و هم معشوق می‌شود : " پنجره"

و از یکسو فیلم را خرد می‌کنیم به سه بخش : مرد، زن و برخورد.

با توجه به‌نوع خاطرخواهی و طرحهای هفت‌گانه، مرد را مرور می‌کنیم وزن را و برخورد و درهم فرو رفتنشان را که هم در عین حال و واحد به دوری و هم‌به‌نزدیکی‌شان منجر می‌شود.

***

بخش اول ــ جوانی حدود بیست سال، حتما" دیپلمه، خوش بر و بالا و احساساتی و رفیق‌باز و با رنگ مو و چشم روشن و پسر یک کارمند مثلا" عالیرتبه‌ی ساواک و جویای ادامه تحصیل و کار و امیدوار به توفیق در زندگی و . . .

اسم‌فیلم‌مارا هدایت‌می‌کندکه‌جوان‌لابد باید به دانشکده افسری برود ودانشجو بشود. جوان مادر ندارد و درعوض پدرش او را دوست دارد و نگران آینده‌ی زندگی اوست و طبعا" آینده و موفقیت او را همانطور که خود تشخیص می‌دهد دوست دارد. جوان از پدر متنفر است و تنها یک دوست دارد که هم وردست‌اش است و بعد همقطارش می‌شود. مذهبی غیر از اسلام دارد و امکانات مالی پدر خوب است.

پدرش دو مستشارآمریکائی دارد. آنها مصرند که در طول صحنه‌های ساواکی فیلم انگلیسی بپرانند و در چند صحنه در پسزمینه بنشینند و تمرین هفت‌تیر کشی کنند.

پدر چند ماٴمور مخصوص دیگر هم دارد که خط ربط قصه را پیش می‌برند. خانه‌ی پدری مجلل است و محل کار پدر گاهی اسرارآمیز و گاهی هم مجلل. پدر همیشه عاجز می‌ماند از درک خواسته‌های " واقعی " نسل جدید.

خانه‌ی دوست عادی است و تنها به این درد می‌خورد که اتفاق اصلی فیلم در آنجا رخ دهد. جرقه.

جوان تنها به لحاظ فارغ‌التحصیلی از

درس و مشق نیست که پایش به وقایع این سالها کشیده می‌شود بلکه لزوم حفظ خط دلدادگی است که او را به‌معرکه می‌کشاند. او را از این به‌بعد در کلانتری و بیمارستان و خیابان و تظاهرات و محلات پائین شهر و شکنجه‌گاه ساواک و خانه معشوق و خلاصه همه‌جا می‌بینیم. او تقریبا" در همه‌جا حضوری بی‌امان دارد و کشش درونی‌اش لحظه به لحظه در طول فیلم زیاد و زیادتر می‌شود. او که پسر یک ساواکی است به خطا شاید خاطرخواه خواهر یک مبارز می‌شود.

و حال مروری کنیم بر ماحصل این بخش:

۱ ــ در شناسنامه جوان فیلم هیچ چیز تازه‌یی نیست. همین قدر ساده و کم‌بار و ریشه‌دار در شخصیت پردازی این نوع سینمای فارسی. دهها سال است که همه با این شناسنامه آشنائی داریم.

۲ ــ ساواکی بودن شغل‌پدرشایدسوء‌ــ تفاهم برانگیزترین نکته‌ی این فیلم است. حرف روشن‌است. در بند ب بشکلی آورده‌ام که پدر این شخص اگر مثلا" تاجر فرش می‌بود و پولدار و نگران آتیه‌ی فرزند خویش وبی‌خبراز حس و حال او شاید کمتر عجیب می‌نمود اما در این‌جا تنها شغل پدر با خود باری منفی را حمل می‌کند که درست نیست. این شخص طبعا" به‌لحاظ ساواکی بودن نه‌تنها آدم نازنینی نیست که منفور هم هست اما حرف فیلم و کار فیلم در باب ساواک و ساواکی نیست و برما روشن نمی‌شود که به زعم فیلم چگونه ساواک بد است. آیا ما باید به‌رسم روز و همینطوری متقاعد شویم که بد است چون بد است؟ پیشنهاد می‌کنم که خط ساواک و ساواکی و شکنجه را از فیلم درآوریم و پدر را در لباس مثلا" طبابت ببینیم. ساختمان، لااقل، قصه‌ی فیلم هم بهم نمی‌خورد چون جوان همچنان واله و شیدا باقی می‌ماند و بهر دری می‌زند تا کامروا شود. فراموش نکنیم که مقدم بر هر انگیزه‌ای برای جوان، خاطرخواهی است که ارجح است.

۳ ــ شغل و امید به آینده و مقام و رتبه در جوان اول سینمای فارسی لااقل در چهارچوب این نوع خاص چیز مطلقا" مهجوری نیست. " سرباز اسلام" چرا مستثنی باشد؟

۴ ــ در خود کامل نبودن خانواده در اکثر قریب به‌اتفاق سنیمای فارسی چیز کلیشه‌ای است. یا مادر نداشتن و یا پدر خدابیامرز. تعداد پدر و مادرهای طلاق گرفته و فرزندان اغلب در طفولیت رها شده‌ی سینمای فارسی سر به میلیون می‌زند. آیا جبران کمبود محبت یکی از والدین حرف و قالب تازه‌ای است؟ نگرانی یکی از والدین برای آینده‌ی فرزند چی؟ آیا چه‌تعداد پدر یا مادری را می‌توانید بیابید که خواستار موفقیت فرزندشان باشند غیر از آنچه که خود از آینده و موفقیت تشخیص می‌دهند؟ و آیا تعداد از انگشتان یک دست متجاوز است؟ " سرباز اسلام" چرا جدا از بقیه؟

۵ ــ تنفر از پدر یا مادر و بیشتر از پدر در این نوع سینمای‌فارسی‌ازحد وفور نگذشته است؟

۶ ــ دوست بعنوان وردست‌شما را بیاد مثلا" " تقی ظهوری " آن سالها و " بهمن مفید " این سالها نمی‌اندازد. هنوز از حول و حوش اوائل دهه‌ی چهل چندان دور نشده‌ایم.

۷ ــ مشکل مذهب برای قهرمان فیلم پدیده‌ی جدیدی است؟ " حاتمی" را در " سوته دلان"و " ستارخان " از یاد که نبرده‌ایم.

۸ ــ پدر پولدار فیلم فارسی و در رنج و مشکل بودن قهرمان فیلم مثلا" " بلبل مزرعه" از یاد رفتنی است؟

۹ ــ آدم اضافی و شخصیت زائد در فیلم از چاشنی‌های همیشه داغ این نوع سینمای فارسی است. تمرینهای احمقانه‌ای که مستشاران بشکلی احمقانه‌تردرپسزمینه‌ی کادر انجام می‌دهند مزین بر کل بطالت وجودی‌شان است.

۱۰ ــ مزدوران بنقش آدم منفی سنتی این نوع سینمای فراسی هم جای خود را از دست نداده‌انـــد. آنها دست نخورده بجای خود باقی‌اند.

۱۱ ــ چلچراغ و شکوه خانه‌های اشرافی این نوع سینمای فارسی در این فیلم هم از یاد نرفته است.

۱۲ ــ حضور همیشگی قهرمان اول در صحنه‌های اصلی. توسل جستن به‌ماوراء‌ــ طبیعه. دو روی سکه خوش یمنی و بدبیاری سوءتفاهم و تصادف از مایه‌های همیشه جاویداین‌نوع‌است. جوان اول این فیلم هم همیشه همانجا هست که اتفاقا" بهتر می‌بود که بود و هست و شکر که هست.

۱۳ ــ این نه تصادفی است و نه عجیب که جوان طرف سیاسی نمی‌گیرد. او خاطره است و آدم شیدای سنتی این نوع سینمای فارسی تنها نگران عیال آینده است. او اهل صفا است.

***

بخش دوم ــ زن فیلم یک‌دختر است. حتما" یک‌دوشیزه. چشم و ابرو مشکی با سن حتما" چیزی زیر بیست سال و با قدی کوتاه‌تر از مرد، خجالتی و در اولین برخورد تمامی‌تمنایش درچهره و چشمهایش هویداست. خواهر یک مبارز مسلمان است و در خانه‌ای و خانواده‌ای قدیمی و سنتی و فقیر و با مادر و برادر زندگی می‌کند. خانه‌اش در محلات پائین شهر است. پرستار است و گرایش مسلکی مشابهی با برادر دارد.

دختر ترجیح می‌دهد که جوان از محل منزلش مطلع نشود و این راز سر به مهر باقی بماند که طبعا" نمی‌ماند. از قهرمان زن فیلم غیر از این نمی‌دانیم که خاطرخواه است و پیگیر ازدواج و هر فعلی کـه از او ســـر می‌زنـد قائـم بر حفظ و ادامه‌ی رابطه‌اش با جوان است. (مثال: تمامی فصل بیمارستان)

و حال مروری می‌کنیم بر ماحصل این بخش:

۱ ــ شناسنامه‌ی‌قهرمان زن فیلم در کلیشه کامل است. کلیشه حتی واضح‌تر است که او یک " زن" نیست که یک دوشیزه است. به‌همین دقت و با همین فاصله‌گذاری و مرزبندی. او باید زیر بیست سال داشته باشد تا با سن و سال قهرمان مرد فیلم متناسب باشد. کوتاهی قد او به نسبت مرد هم در سنت است. سنت ازدواجی.

۲ ــ دخترخواهر یک مبارز مسلمان است و این را درمی‌یابیم تنها از طریق پوششاش و اینکه برادر در هیئت و سر و وضع آن نوع آدم ظاهر شده و به مسجد رفته و نماز می‌گزارد. او باید و حتما" در مسیر برادر باشد و هیچ عذر و توجیهی نداریم که خود مستقلا" چی است و چگونه می‌اندیشد. چهار چوب و اسکلت شخصیتی او در کلیشه‌ی کامل زنی بعنوان جنس دوم است. کلیشه مشخص است و روشن، حتی قبل از آنکه به سالن سینما برویم. کلیشه روشن است چه در رفتار و مناسبات اجتماعی (از طریق شغل‌اش) و چه در رفتارواتصال‌خانوادگی (تمامی‌ی درگیری‌های خانوادگی) و چه در احوال شخصی‌ترین امر زندگی‌اش (از طریق آمادگی بالقوه‌ی عاشق شدن و ماءلا" در فکر شوهر بودن و حتما" انتخاب شوهر و سر آخر وصلت یا فراق). این بحساب نیامدن زن از طریق شخصیت پردازی و . . . تا موج نو منصوب به سینمای فارسی هم راه دارد.

۳ ــ خانه‌ای قدیمی دارند با در چوبی و درگاهی کوتاه و پائین‌تر از سطح و کلون و چفت و بند و حوض و سه‌دری و پنج دری که این خود در سنت کامل ــ حتی موج نو ــ معماری حقنه‌ی شده‌ی سینمای فارسی ــ بخصوص ــ این دهه است. بی‌آنکه " واقعا" بکار آیند. رها شده و ول مانده لای دست و پای اکثر طراحان صحنه و مدیران تهیه و فیلمسازان اواخر دهه‌ی چهل.

۴ ــ خانواده، سنتی است. آنها بر روی زمین می‌نشینند و برای میهمان صندلی می‌گذارند (مثال : فعل‌آشنایی‌و خواستگاری) و از سماور چای می‌خورند و با میهمان ــ بظاهر دشمن هم ــ مهربان‌اند. مادر و دختر چادر بسر می‌کنند و در خانه را بر روی غریبه و ناآشنا بدون استفسار باز نمی‌کنند.

۵ ــ خانواده‌ی دختر فقیر است. فقر را در می‌یابیم از جای منزل (محلات پائین شهر) و شکل و ترکیب خانه واسباب و لوازم اتاقی در منزل و سر ووضع ساکنین خانه. این بحث خود مفتوح است که در این دیار و با توجه به ترکیب و بافت انباشت ثروت دراقتصاداین‌ملک‌آیا قناعت کردن به شکل ظاهری خانواده‌ای‌کافی‌است‌تا

ما را از هرنوع کنجکاوی بیشتری در باب پولدار بودن یا نبودن " واقعی" خانواده‌ای برحذر دارد. پیچیدگی بسیار است ــ با توجه به مثلا" جماعت بازار ــ جواب بلافاصله و مستقیم برای اهل این نوع بررسی‌ها آسان نیست. اما تا آنجا که به‌ما مربوط می‌شود فقر خانواده کاربرد دارد در بوجود آوردن خط ربط و طرح توطئه‌ای‌قصه‌ای‌فیلم‌تا مثلا"محرکی برای برادر. چرا که در لابلای جملات دختر تا حدی این به‌ما می‌رسد .که‌وضعیت مالی خانواده‌اش به‌جمع اضداد و مشکلات فیما ــ بینشان بیشتر متمایل است.

۶ ــ دختر با مادر و برادرش زندگی می‌کنـد. در خود کامل نبودن خانواده هم ترفند تازه‌ای نیست. مایه،بسیار بسیار آشناست.

نکته‌ی جالب این است که مادر دختر بیشتر نگران قضیه‌ی اصلی، عشق و عاشقی و خواستگاری و سر و سرانجام است تا ناهم ــ جنسی‌های احتمالی عقیدتی دختر و پسر و حتی دو خانواده. او یک مادر است و نگران دختر خود و به عمق روابط کاری ندارد و هنوز هیچ نشده دامادفرضی‌ی آینده‌اش را دوست دارد. (فصل‌های خواستگاری و دیدارهای مجدد جوان از خانواده). مادر مرحم گذار پسرش است (فصل‌پسردراتاق‌خانه‌بعد از مراجعت از درگیری) و مهربان به جوان ــ داماد آینده است. برایش نوع و شکل مشکل فرقی نمی‌کند. چون او از سنت مادر (خانم " شهلا" و " ایران قادری") سینمای فارسی می‌آید تامادر مثلا" یک مبارز ــ حتی برغم تمامی تلاش‌های جانبی فیلم.

۷ ــ دختر پرستار است. از معدود شغل‌هایی‌که زن می‌تواند در سینمای فارسی اختیار کند. شغلی که به‌غلط و در زبان محاوره‌ای مردم کوچه و بازار چندان خوش لحن و گوش‌نواز نیست. اما در فیلم کاربرد دیگری می‌یابد. (به‌پیش راندن خط ربط طرح و توطئه‌ی قصه‌ی فیلم.) که بهرحال نفس پرستاری در سینمای فارسی سابقه و کارکرد دور و درازی دارد. (دایره مینا از ما چندان دور نیست.)

۸ ــ دختر ترجیح می‌دهد و حتی مصر است که جوان از محل منزلش مطلع نشود و دریچه‌ی عشق گشوده شده‌ی اولین آشنائی نیمه‌باز و یا شاید بسته بماند.

فیلم می‌کوشد و زیادی هم می‌کوشد (بند " و ") تا این راز سر به‌مهر باقی بماند تا شاید مخفی‌گاه محل برادر برملا نشود. این خواسته ــ حتی خود فیلم ــ عملی‌نمی‌شود تنها بدلیل‌ساختاری‌اولیه‌تر و طبیعی‌تر که قصه‌ی فیلم دارد و آن رتق و فتق امور عشق و عاشقی است. و هر نوع فرصت احتمالی را از خط دوم قصه‌ی فیلم می‌گیرد.

دختر می‌کوشد تا ــ طبق سنت ــ بدلیل عدم قدرت در پز دادن و شرم احتمالی از موقعیت خانه و کاشانه و محله و فقر خانوادگی و . . . ، جوان را وادارد تا رد او را گم کند. که این خود برای یک دختر در نوع داستانهای " ارونقی کرمانی" و " ر. اعتمادی " و " پرویز قاضی سعید " و " حسینقلی مستعان " و " حجازی" و " فاضل " و پاورقی‌ی مجلات زنانه کار عجیب و تازه‌ای نیست و این مایه از مایه‌های همیشه شاداب سینمای نوع خاطرخواهی فارسی است. بهتر است که از سرچشمه‌ها چندان دور نشویم حتی در این شخصیت و حتی در این فیلم بخصوص و حتی در این زمان.

این نکته قابل از یاد نرفتن است که " شخصیت " این نوع دختران در دنیای " واقع " و دنیای فیلم و دنیای آن نوع قصه‌ها در رابطه‌ی تنگاتنگ و جدا نشدنی با یکدیگر قرار دارد. دختران در دنیای " واقع " از روی داستانهای " پرویز قاضی سعید" مثلا" زندگی می‌کنند و " پرویز قاضی سعید " به درد دل آدمهای زنده‌ای گوش می‌دهد که مثلا" کتاب شانزدهم خود او را خوانده‌اند و تعلیم یافته‌اند و می ــ خواهند آن نوع رفتار کنند که استاد می‌گوید و . . . و بر این اساس کتاب هفدهم را می‌نویسد و دور و تسلسل و . . .

اینکه " واقعا" " واقعیت " بالاخره کدامست را نمی‌دانیم و اصلا" مرافعه‌ی ازلی‌یی که همیشه براه است بر سر ارجحیت کدامین " واقعیت " را بیاد نـداریم که

تابحال کسی خوابانده باشد.

***

بخش سوم ــ یک مرد جوان و یک دوشیزه‌ی جوان دو نهایت این فیلم نوع خاطرخواهی‌اند. ایندو طبعا" در خود پتانسیل جذب و دفع دارند. در طول فیلم عواملی آن دو را بهم نزدیک و زمینه‌هائی آنها را از هم دور نگه می‌دارد. اتفاق و تصادف سرآخر دیدار در باغ عدن را وعده می‌دهد. زمینه‌ی برخورد دو دنیاشان متجلی‌می‌شود در:

۱ ــ ترکیب ظاهری شناسنامه،

هر دو جوان و در شرائط عادی و طبیعی جذب یکدیگر می‌شوند. شرائط در موقعیت سن و سال و وضع ظاهری و فیزیکی و قد و قواره نمود دارد. لزوم بوجود آمدن عشق زمینه‌ساز هرجور عواقبی است. هرنوع تعارض احتمالی بعدی گریز ناپذیر است تنها به‌لحاظ شاید ضروری بودن این عشق.

۲ ــ شغل پدر و برادر،

دختر به‌لحاظ جنس دوم بودن نمی‌تواند و یا نباید در این نوع اسکلت ــ بندی نوع از خود حرکتی و ابراز شخصیتی نشان دهد و می‌ماند مفعول و لزوما" دنباله‌روی برادر. جوان امابه‌یاری انگیزه دلدادگی پشت می‌کند به پدر و زمینه‌ی تعارض موجود را به‌آشتی مبدل کند و حتی جلوتر می‌رود و تدریجا" جذب غیر رسمی گروه برادر می‌شود.

۳ ــ شغل دو جوان،

شغل دخترک هیچ مشکل نمی‌آفریند که خود حلال مشکلات است و مرکز آشتی و از بین رفتن برخورد دو جوان و برادر می‌شود.

کشیده شدن جوان فیلم با همراهی و کمک وردست به دانشکده‌ی‌افسری دو خط را پیش می‌برد. خط‌اول درخدمت توجیه اسم فیلم است و خط دوم که بدوا" غیر هم‌جنسی‌ِ دو خانواده را شدت می‌بخشد. بعدا" از طریق استحاله تدریجی جوان ــ به‌مدد انگیزه اصلی ــ در طول فیلم در خدمت هدف برادر درمی‌آید و بی‌آنکه طرف بگیرد در گروه آنان پذیرفته می‌شود.

۴ ــ در خود کامل نبودن خانواده،

پسرک مادرندارد و دخترک پدر ندارد. چون به‌لحاظ جنس دوم بودن دختر فیلم با ما قرار گذاشته است که از او چیزی ندانیم لذا بر ما روشن نیست که او با این کمبود چگونه است. کم و کیف تاءثیر بر ما پوشیده است. جوان اما عکس‌العمل دارد به واروی قضیه، یعنی تنفر از پدر. تنفر او انگیزه‌های جور و اجوری دارد که یکسرش هم در اینجاست. فقدان یک خانواده در طبیعی‌ترین شکل‌اش در جوان تاءثیر می‌گذارد و با الهام از عشق می‌تواند پشت کردن خودش را به پدر توجیه کند. به‌سمت گروه برادر بیاید و گروه او را بپذیرد.

۵ ــ دوست،

جوان دوست دارد و دختر دوستی ندارد. دوست جوان که وردست اوست رازدار و مهربان و آماده بخدمت است و دختر تنها. فیلم ترجیح می‌دهد که ما از دختر چیزی ندانیم و فیلم حتی از داشتن یک دوست برای او دریغ می‌کند. همه‌چیز باید در جوان اول فیلم باشد. اوست که مرکزیت دارد. و تمامی این الگو از سنت سینمای فارسی می‌آید. " ممل آمریکائی" را بخاطر آوریم که در آن " ممل " (قهرمان مرد فیلم) از دوستش کمک می‌خواهد. با او درد دل می‌کند و حتی راه چاره می‌جوید اما " نسرین " (قهرمان زن فیلم) هیچکس را ندارد. ساختاری بکلی مردانه. زن در محاق.

۶ ــ مذهب،

جوان مسلمان نیست و دخترکه‌پرواضح است. دختر راه چاره پیشنهاد می‌کند و مشکل حل می‌شود.

برداشتی همینجوری از یک شهامت " رومئو و ژولیت" وار. حرکتی بی‌ریشه در شخصیت تکوین یافته‌ی دختر در طول فیلم. اتفاقی در آخرهای فیلم. مثل یک صاعقه. تنها توجیه را می‌توانیم در این دست از لغات بیابیم : " اتفاق " ، " شانس" ، " تصادف" ، " الله بختکی" و " همین‌جوری" و " خب دیگه" و " الهام" و " بالاخره میشه دیگه".

و از همه مهمتربند "ه"طرح‌هفت‌گانه.

۷ ــ پولداری و بی‌پولی،

جوان در مکنت است و دختر در فقر. جوان بی‌دلیل از رفاه خانوادگی‌در رنج است و اقبال می‌آورد و به‌دختربرمی‌خوردو لابد درمی‌یابد که او فقیر است و مهر و عشق او را به دل می‌سپارد و از طبقه و مکنت خود بتدریج دست می‌کشد و سوی معبود پر می‌کشد. در اینجا هم گذشت و فاعلیت از جوان است. اوست که هر انگیزه‌ی بالقوه‌ای را بالفعل بدل می‌کند. از طبقه‌ی خـــود دست می‌کشد و نه بسوی رستگاری که بسوی دختر می‌شتابد.

۸ ــ مخالفت پدر و برادر،

پدر جوان مخالف وصلت آنهاست و طبیعی است که چرا و برادر دختر هم.

مشکل حل می‌شود از طریق اولا" جذب تدریجی جوان به قطب دختر و جدا شدن او از پدرش و ثانیا" وقوف تدریجی برادر دختر به " خوبی" جوان و اینکه او را نمی‌توان به‌لحاظ لباس ظاهری و حرفه محکوم نمود و احیانا" این تجزیه و تحلیل که در آدمی نهاد خوبی و شهامت هم وجود دارد و . . .

ساختار هم‌چنان از سینمای فارسی می‌آید. مخالفت بی‌دلیل و موافقت بی ــ اساس. بهمین وضوح و با این شکل سفید و سیاه.

۹ ــ سنت خانوادگی،

جوان بالای شهری است و "اف‌اف " دارند و روی میز نهارخوری غذا می‌خورند و شوفاژ دارند و پدرش کراوات می‌زند و سگ دارند و تلفن و دخترک همه‌ی اینها را ندارد و چه بهتر که بجایش لابد شرف دارد.

مشکل قابل حل است. در فصل خواستگاری، خانواده‌ی دختر برای میهمان صندلی می‌گذارند. مشکل سنت بی‌مشکل و جالب اینکه این قضیه‌ی صندلی آوردن برای یک میهمان از ما بهتران وارد شده بر یک خانواده سنتی را در فیلم " گنج قارون " هم داریم. بی‌هیچ کم و کاست.

اشاره‌ای می‌کنم به سه نکته و بحث را باز نگه می‌دارم:

اولا" ــ سنت دیکته شده‌ی سینمای فارسی که مثلا" سماور و قلیان از اصالت می‌آید و میز و صندلی از غیر اصالت خود طرز تلقی مخربی نیست؟

ثانیا" ــ خانواده‌ی سنتی پائین شهری پیشنهادی این فیلم با گذاشتن صندلی آیا خود دعوای اصلی دوگانگی را نپذیرفته؟ وباگذاشتن صندلی به رضا تن نداده است؟

ثالثا" ــ جوان " خوب " پیشنهادی فیلم چطور می‌پذیرد که از ارتفاع با جمع خانواده‌ی دختر باشد و حتی در این " میزانسن " با آنها چای بنوشد؟

۱۰ ــ اعتقاد سیاسی،

تکلیف دختر روشن است. جنس دوم و دنبالەرو. جوان حتی تا به آخرین لحظه که جان خود را از دست می‌دهد بر ما روشن نمی‌کند که به راه آمده باشد اما خدمتگزار عشق خود باقی و وفادار می‌ماند.

۱۱ ــ برخورد فیزیکی،

رو در روئی دار و دسته‌ی مزدوران پدر با مبارزان نتیجه‌اش ماء لا" به زوج می‌رسد. برخوردها از جلوی مسجد شروع می‌شود و به فرار و تعقیب در خیابان و تظاهرات و خانه‌ی دوست و خانه‌ی متروک منصوب به خانه‌ی امن و راهروهای شکنجه‌گاه و پشت بام زندان مثلا" اوین کشیده می‌شود و پای مستشاران آمریکائی هم با سلاح جدید (ترکیب طناب و چاقو) به‌معرکه کشیده می‌شود و جنگ علنی می‌شود. با دخالت جوان به صحنه‌های کارزار و با پشت گرمی عشق گروه برادر پیروز می‌شود تا صحنه‌ی آخر که عشق ناکام و نهضت با شهادت جوان و برادر براه می‌افتد.

۱۲ ــ سوء تفاهم، اتفاق و تصادف،

از نقطه‌ی شروع که بیاغازیم با تصادف روبروئیم. جوان و دختر تصادفا" یکدگر را در آنشب و آن محل می‌یابند و به‌یکدیگر دل می‌بازند. شروع با اتفاق.

تمامی زمینه‌ها براساس سه کلمه‌ی سوء ــ تفاهم و اتفاق و تصادف است که شکل می‌گیرد. فیلم امکان می‌یابد که به‌پیش برود، شانس پیدا می‌کند که قصه بهرحال راه بیفتد و صغرا و کبراها به‌هم گره بخورد و فیلم اصلا" با سوء تفاهم موجودیت بیابد.

با مثال چند مورد را ببینیم:

یک ــ مزدوران پدر اتفاقا" در آنشب

معروف به در خانه‌ی دوست می‌کوبند تا مبارز را گیر بیاورند و خط سوءتفاهم به پسر ارباب از همین‌جا شروع می‌شود.

دو ــ اتفاقا" پسر به مکالمه‌ی پدر در خانه گوش می‌دهد و خیلی چیزها را که نشاید می‌شنود.

سه ــ کاملا" بطور تصادفی جوان از محل منزل دختر مطلع می‌شود.

چهار ــ بطور کاملا" اتفاقی محل کار دختر ــ بیمارستان ــ مرکز ثقل کلی ماجرا می‌شود.

پنج ــ بطور اتفاقی جوان مأمور آن کلانتری و آن محل می‌شود.

شش ــ بطور اتفاقی دوست برادر کشته می‌شود و براشاس سوءتفاهم جوان مورد اتهام قرار می‌گیرد.

هفت ــ بطور کاملا" تصادفی محل کار پدر کشف می‌شود.

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

و سر آخر بطور کاملا" اتفاقی تراژدی صحنه‌ی آخر رخ می‌دهد. و اینهمه‌ازساختار سینمای فارسی است. حتی موج نوئی‌ها هم.

آنچه در صحنه‌ی آخر مهم جلوه می‌کند عقیم ماندن عشق است. مراسم توجیه‌پذیر نیست مگر با توجه به بند " هـ " طرح هفت‌گانه.

***

و آخرین ماحصل:

۱ ــ مکان‌ها دراین‌فیلم بخصوص هم مهم‌اند و هم بلافاصله سوءتفاهم برانگیز و خود دوگونه‌اند:

الف ــ مکانهای عادی که چشم تماشاگر سینمای فارسی با آنها غریبه نیست و همه‌ی سالها است که شاهدیم و ناظر مثلا" خانه‌ی اشرافی، خانه‌ی دوست‌مجرد، کلانتری، بیمارستان، خیابان و . . .

فیلم حوادث و آدمهایش را در این مکانها ول داد که دیدیم.

ب ــ مکانهای بالنسبه مهجورتر برای تماشاگر سینمای فارسی مثلا" صحن داخل مسجد و بقعه و صحن خارجی مسجد و نماهای خارجی زندان و شکنجه‌گاه و راهرو و اتاق بازجوئی و دفتر کار کارکنان‌ساواک و . . .

اینکه مکانها " واقعی " بودند یا نبودند و یا چه‌میزان بار " واقعی " داشتند یا نداشتند آنقدر مهم نیست که می‌بایست متناسب با فیلم، واقعیت دنیای فیلم را بیاورند که نیاوردند. اینکه تعدادی را صلیب‌وار و نیمه عریان در زیرزمینی رها کنیم و با تأثیرات صوتی بکوشیم تا فضا و حس و آدم و زجر و شکنجه بسازیم موفق نمی‌شویم چرا که اگر تابلوی دکان قصابی را بترس از گربه به بزازی بدل کنیم سرسوزنی توهم در حس بویائی گربه وارد نساخته‌ایم. آزموده‌ها را می‌توانیم بازهم تجربه کنیم. صحن حرم و مسجد در جای خود بسیار عزیز و گرامی اما قهرمان فیلم اگر بد کارگردانی شده باشد حرمت حریم حرم هم او را متبرک نمی‌سازد.

۲ ــ آمدن و بودن و ماندن و جا کن نشدن‌تمام شخصیت‌ها در طول فیلم ریشه در سینمای فارسی دارد. این جنبه از فیلم هم بسیار زجرآور است.

۳ ــ دیدیم که فیلم بصورت یک جنگ است. مجموعه‌ای از همه‌چیز. از عشق و عاشقی و از تعهد و مسئولیت و از جویای کار بودن و از مشکل نسل خود را داشتن و درگیریهای فقر و دارائی و از بررسی نظام ارزشها و ایدئولوژی و همه و همه‌چیز.

که این خود در سنت سینمای فارسی، بی‌رگ و ریشه نیست. یک فیلم محملی است برای کلیه نظرات و سیستم‌ها و طرز تلقی‌ها و فلسفه‌ها. یک ساعت و نیم فیلم با خود جور تمامی علوم و فنون و دانش‌ها و فلسفه‌ها و ایدئولوژی‌ها را باید یدک بکشد. آیا این نوع سینمای فارسی بعنوان جنگ تنها یک شوخی نیست که باید از سر مضحکه به‌قضایایش نگریست.

۴ ــ چون پند معلم‌ام را همیشه آویزه گوش داشته‌ام که آثاری هستند که به نقد در نمی‌آیند لذا لزومی ندیدم تا متذکر باشم کار تدوین و زمان بندی و خرد کردن نماها براساس موسیقی و نما و نمای دور و نزدیک و جای دوربین و . . . را.

خسرو دهقان

یادداشتها...

مکالمه

کارگردان : فرانسیس فورد کاپولا

* هاری (جین‌هاکمن)، یک استراق‌ـ سمعچی برحسب تصادف به توطئه‌یی برای قتل شخصیت برجسته‌یی پی می‌برد. بتدریج او گوشه‌هایی جدید از ماجرا را کشف می‌کند. اما بعد از حوادثی آگاه می‌شود خود نیز تحت نظر است و این در حالی است که قتل انجام شده و دیگر از او نیز کاری ساخته نیست.

* " کاپولا" فیلمنامه‌نویس معروف هالیوود جدید (با فیلمهایی نظیر " پاتون" و " گتسبی بزرگ")، پول‌سازـ ترین کارگردان تاریخ سینما، قرار است با این فیلم "مکالمه"اش فیلمی شخصی، سیاسی و به‌معنایی متعهد، ساخته باشد. بدلیل شخصیت روشنفکر و مد روز تلخ " هاکمن" در مقابله با محیط و زندگی، همزمانی حوادث فیلم با افتضاحات " واترگیت" و بالاخره، به‌نمایش درآوردن موقعیت فرد در یک سیستم و میزان توانایی او در جلوگیری از حرکت مهره‌ها.

مشکل فیلم تاءثیر گیری از سیستم و قالبی‌ست که فیلمساز و فیلم در آن مشغول به‌کارند. یعنی اگر فیلمسازی مثل " هیچکاک" در کار با مایه‌یی مشابه (فیلم " پنجره‌ی عقبی" مثلا") از ورای قواعد حاکم بر تولید، موفق به ساختن دنیایی ورای دنیای عینی فیلم می‌شود، در فیلمـ های " کاپولا" (و دیگر فیلمسازان هم دوره‌ی او) ما شاهد خورده شدن فیلمساز توسط سیستم و اصلا" تغییراتی در ساخت هستیم که در تناقضند با هدف اولیه‌یی که فیلم قصد رسیدن به آن را دارد و احتمالا" "کاپولا" هم نیتش را داشته.

در نهایت به‌قولی " مکالمه" جدول کلمات متقاطعی است که بعضی از خانه‌هایش حل شده و طرح و پر کردن بقیه‌ی خانه‌ها به‌عهده‌ی تماشاگر ـ مصرف‌کننده گذاشته شده. با این روش و تبدیل، موقعیت آخری قهرمان، " هاکمن" به سرنوشتی محتوم با لایه‌های ملودرام سوزناک درواقع می‌تواند همان سرنوشتی باشد که فیلمساز با استعدادی مثل " کاپولا" دچارش شده.

از منتقدی آمریکایی درباره‌ی "مکالمه" می‌خوانیم :

" مشکل می‌توان فهمید که آیا تخیل " کاپولا " در فیلم کمی خام است، یا اینکه احساس کرده است تا حدی ویژگی های فیلمهای تلویزیونی را برای اثر لازم است تا سرمایه گذاری شود و بینندگان را نیز بخود جلب کند. فیلم "مکالمه" شخصیت‌پردازی بدیع و شناخت صحیح اجتماعی را به‌صورت یک داستان پلیسی جنایی با پایانی غیر قابل قبول به‌بیننده ارائه می‌دهد. "

آمادر انتهاباید از تنهاموفقیت فیلم‌در جهتی یاد کرد که ارتباط به رابطه‌های به‌اجبار بر سرش فرود آمده (مثل قضیه‌ی " واتر گیت ") ندارد و برنده شدن فیلم در فستیوال کان را هم باید به‌همین خاطر دانست : تاءثیرات بـد دستگاههای ترانزیستوری در زندگی کنونی بشر!

مستأجر

کارگردان : رومن پولانسکی

* کارمندی (رومن پولانسکی) در پی خالی شدن آپارتمانی که مستاجر قبلی‌اش خود را از پنجره‌ی آن به بیرون پرتاب کرده، آن را اشغال کرده و زندگی پر برخوردی را با همسایگانش آغاز می‌کند.

بتدریج همسایگان و همه‌ی شهر از او (بنظر می‌آید) طلب شخصیتی نظیر مستاجر قبلی و طی طریقش را می‌کنند، که به خودکشی خواهد انجامید.

* تحمل این فیلم ماقبل آخر " پولانسکی" با میزانسن‌های خف آزارندهاش (اکثرا" از عدسی‌هایی استفاده می‌شود که ابعاد را تحریف می‌کنند) بسیار دشوار است. چون ظاهرا" در آن، آنهم بسیار آگاهانه، خصوصیت " شیزوفرنیک" دخترک فیلم " انزجار " (فیلمی دیگر از " پولانسکی"، با شرکت " کاترین دونو"، محصول ۱۹۶۵) بمسبک فیلمسازی اضافه شده و با زاویه‌ی دیدی تنگتر، جهانبینی تلخ‌تری نیز ارائه می‌شود.

" پولانسکی " سخت‌ترین زندگی‌های ممکنه را به خود دیده (از کودکی و اسارتش در " گتو"های جنگ جهانی گرفته تا بعدتر که مضمحل زندگی هالیوودی می‌شود ومجبور به روبرویی با قتل همسر، " شارون تیت" چند ماهه حامله و کرور مرگهای تصادفی دوستان نزدیک، اعضای گروه فنی و هنرپیشگان محبوبش می‌گردد و بالاخره جنجال‌ها و افتضاحات آخری مبنی بر فریب دخترکان کم سن و سال در آمریکا که موجبات مهاجرتش به اروپا را فراهم می‌آورد) و در زمان ساختن مستاءجر، ۴۲ ساله است و بعد از گذراندن نشیب و فرازهای فراوان هنری ــ تجاری با موفقیت جهانی " محله‌ی چینی‌ها" (محصول ۱۹۷۴ و با شرکت " جک نیکلسون ") بار دیگر امکان فیلم شخصی سازی آنهم در فرانسه‌ای‌رایافته‌که‌مورد علاقه‌ی خاص‌اش است و بارها در مصاحبه‌هایش گفته در آنجا از هرجایی، در فیلمسازی خود را راحت‌تر می‌بیند. تمکین به‌تضادهای موجود میان توهم و واقعیت (اسطوره و زندگی روزمره) که در فیلمهای پیشین " پولانسکی" نتیجه‌ای انتهایی می‌توانست باشد، در " مستاجر " به‌عنوان راه حلی برای ادامه دادن از همان ابتدای فیلم پیشنهاد می‌شود.

قهرمان فیلم که تنهاست و از برقراری ارتباط با محیط عاجز است ،پناه‌می‌بردبه از میان بردن خط فاصله‌گذار میان ذهنیت و عینیتش. در صورتیکه اصلا" این تردید اولیه کنار گذاشته شده که آیا تنهایی تحمیل نمی‌شود و آیا محیط نیست که حاضر به برقراری ارتباط نیست؟ و همین قاطعیت فیلم در بی‌توجهی به سئوالات و حملات مستقیم تمام عوامل عینی به‌تمام خصوصیات فردی و حتی ذهنی قهرمان فیلم تماشاگر را مستاءصل می‌کند. واین عقیده در خاتمه‌ی فیلم حاصل می‌شود که بعد از " مستاجر"، در صورتی منتقدی " پولانسکی" دوست باقی می‌ماند که رگه‌هایی از " مازوخیسم" در خود داشته باشد. و سرانجام نمی‌شود مهارت و استعدادهای " پولانسکی"ی خود باخته، آرایش کرده و با لباس زنانه رو به بیرون (نه مورد تماشا بلکه تماشاگر) می‌نشیند افسوس برانگیزاند، زیرا یادآور خاطره‌یی هستند که " پولانسکی" در یکی از مصاحبه‌هایش تعریف می‌کرد و باز می‌گشت به پیرزنی نود و چند ساله که برای بازی در فیلم " انزجار" مورد احتیاج بود و در آسایشگاهی زندگی می‌کرد:

" او زندگی کرده بود. بدون شک قبلا" عشاقی داشت... بالاخره باید در زندگیش شادی، عشق و مرگ وجود داشته باشد... نگاه کردن به این صورت به مردم... صورت‌هائی مثل چوب، چوب کهنه و گفتن اینکه دیگر پشت این چهره‌ها چیزی نیست، خیلی درد آور است. اما چیزی وجود داشته است و خاطره باز می‌گردد... به‌همین دلیل پیرزن گهگاه چیزی را به‌خاطر می‌آورد. خاطرات برمی‌گشتند اما چیزی ازشان دستگیر آدم نمی‌شد... اما آنچه می‌گفت نه‌آغازی داشت و نه پایانی. تکه‌های کوچک زندگیش که هیچ ارتباطی نداشتند، ولی همه‌ی اینها مرا بشدت تکان می‌داد چرا که او درست همان شخصیتی بود که باید درفیلم نشان داده می‌شد. و او همیشه نشسته بود، افسرده و بی‌حرف..."

سینما ـ چشم

کارگردان : ژیگاورتف

* " روش فیلمهای داستانی اثر تخدیری دارد و بعد از مدت معینی شخص را در یک حالت ثابت، هیجان زده و ناخودآگاه نگاه می‌دارد ... نمایشهای موزیکال، و نمایشهای تئاتری و سینمایی اول از همه بروی قسمت نیمه هوشیار شخص اثر می‌گذارد و حس آگاهی و هوشیاری عکس‌العمل دهنده‌ی او را در جهات مختلف از بین می‌برند ... ما برعلیه تبانی میان افسونگری کارگردان و تماشاگر ـ که تن در دادن به مجذوبیت است بر می‌خیزیم ... ما به مردم آگاه احتیاج داریم، نه به توده‌ی ناآگاهی که تسلیم هر پیشنهادی بشوند. زنده باد آگاهی عمیقی که می‌تواند بشنود و ببیند. مرگ بر حقه‌ی بوسه‌ها، قتلها و تمام حقه‌های جادو کننده. زنده باد دید طبقاتی: زنده باد سینما ـ چشم".

آنچه آمد تکه‌هایی ازبیانیه‌ی‌سینماگران معاصر آمریکای لاتین نبود. این قطعات بیان کننده‌ی‌شخصیتی‌ممتاز بودند در تاریخ سینما با نام "ژیگاورتف". " ورتف" را کاشف مستند سازی در روسیه و حتی دنیا دانسته‌اند. او تحصیلاتش را در انستیتوی روانشناسی و اعصاب مسکو شروع کرد، اما در انقلاب اکتبر در قسمت فیلم‌های خبری سینمای جدید روسیه شروع به کار کرد. و بعد از آن قسمت فیلم‌های خبری هفتگی را تاسیس کرد و گروهی را بدور خود جمع‌آورد که در عین همکاری نزدش آموزش می‌دیدند.

بعنوان تئوریسینی مبارز، " ورتف" پایه‌گذار مکتبی بود که حالا نام سینما ـ حقیقت بر خود دارد. او معمولا" فیلمنامه‌ی فیلمهایش را خود می‌نوشت. فیلمها و تئوری‌های او تاءثیر عمیقی بر سینمای دنیا گذاشته‌اند. تاءثیری که بقولی شاید حالا فقط در سینمای کشورهای انگلوساکسون خودنمایی می‌کند. ازمنتقدی درباره‌ی سینما ـ چشم می‌خوانیم :

* " ورتف " برای نخستین تشریح همه‌جانبه‌ی نگره‌هایش اولین از یک سلسله فیلم را که " سینما ـ چشم " خوانده می‌شدند تهیه کرد. طرح او برای این فیلم دربرگرفتن دستمایه‌های زیر بود : یک ـ کهنه و نو ، دو ـ بچه‌ها و بزرگ‌ها ، سه ـ بازار اشتراکی و بازار آزاد ، چهار ـ شهر و دهات ، پنج ـ مایه‌ی نان ، شش ـ مایه‌ی گوشت ، هفت ـ مایه‌ی عظیمی که در آن قاچاق ، قمار ، مشروب خواری ، تقلب ، و مواد مخدر ، مرض سل ، دیوانگی و مرگ در تضاد با سلامت و رشادت به‌نمایش در می‌آیند. " ورتف " با کار با معیارهای والا ، فرستادن هیئتهای سازمان یافته به تمامی قسمتهای مسکو و حومه، تمرکز مخترعی را نمایشگر می‌کرد که شانس اثبات ارزش اختراعش را یافته.او با برادرش و مدیر فیلمبرداری‌اش "میخائیل کافمن " در اردوگاه پیشتاز زندگی کرده و از بازارها با دوربین مخفی دیدن کردند. با آمبولانس‌ها به‌محل وقوع تصادفات رفتند. از پشت پنجره‌ها جاسوسی جنایتکاران را کردند.

در آبجو فروشی‌ها مکرر آمد و شد داشتند و با گروههای شاد دهقانان رقصیدند ـ از هیچ روش فنی‌که‌تاآن‌زمان برای دوربین یافته شده بود برای انتقال حس‌زندگی بروی پرده‌ی فیلم فروگذار نکردند. در صحبت درباره‌ی رویه‌های فیلمبرداری و تدوین آنها ، " اوسیپ بریک " که سینما ـ چشم را الگویی برای تمامی فیلمهای روسی می‌داند نوشته: " لازم است که از دایره‌ی محدود معمولی دید بشری پا فرا گذاشت ، واقعیت باید نه از طریق تقلید آن بلکه بوسیله‌ی بسط دادن محدوده‌یی که چشم بشر بطور معمولی آنرا دربر می‌گیرد ضبط شود".

خرابکاری

کارگردان : آلفرد هیچکاک

* گروه جاسوسهایی قصد انهدام شهر لندن را دارند. رهبرگروه را آقای "ورلاک" (اسکار هومولکا) به‌عهده دارد که بر سر نیل به مقصود برادر خردسال همسرش را با بسته‌ی محتوی بمب به‌کشتن می‌دهد. در این بین کارآگاهی هم هست که با همسر " ورلاک "، " سیلویا " (سیلویا سیدنی) روابطی به‌هم زده و در انتها هم موجب نجات او و عقیم ماندن نقشه‌های جاسوسها می‌شود.

* " خرابکاری " بر مبنای رمانی از " جوزف کنراد" به نام " مأمور مخفی " ساخته شده‌که خود عنوان فیلم دیگری‌ست از " هیچکاک"، بازهم محصول ۱۹۳۶. فیلم بخاطر تغییرات اجباری در فیلمنامه‌ی اصلی و بعضی اشتباهات از فیلم‌های خوب " هیچکاک" نیست. مورد اول برمی‌گردد به اینکه " هیچکاک " تصمیم داشته " رابرت دونات " (هنرپیشه‌ی نقش اول " سی و نه پله") استفاده کند که به جهاتی میسر نمی‌شود و به همین خاطر دوباره نویسی فیلمنامه برای کم کردن و عوض نمودن متن شخصیت کارآگاه به رغم کوششها به ساخت مثلثی فیلم (کارآگاه غریبه، همراه و مهاجم به خانواده : " سیدنی " و " هومولکا") لطمه می‌زند و با این ترتیب صحنه‌های اوج فیلم ، مثل صحنه‌ی پسربچه با بمب و صحنه‌ی دو نفره‌ی " سیدنی ــ هومولکا" که در آن همسر قصد کشتن شوهرش را دارد، بی‌ارتباط با بقیه‌ی صحنه‌ها می‌مانند و کارکردشان چون مبتنی می‌شود بر تحلیل‌های روانی‌یی که تنها در خودشان می‌شود جستجویشان کرد، شکست می‌خورند . و مورد دوم، مشکل بعضی اشتباهات، ارتباط دارد با همین صحنه‌های یاد شده که به‌جز ضعف‌های مستقل‌شان و برای رعایت نکردن اصول سینمای " هیچکاک" (مثلا" ، وظیفه‌ی فیلمساز در اینجا خلق تعلیق و حفظ‌آن است نه خراب کردنش بر سر تماشاگر) قابل ایراد هستند.

در مصاحبه‌یی از خود " هیچکاک" در این باره می‌خوانیم :

" در " خرابکاری" باید پسربچه‌ای را از این سر لندن به آن سرش می‌فرستادم، در حالیکه دوتا قوطی حلبی فیلم دستش بود که توی یکی از آنها بمب بود. این قسمت حدود ده دقیقه‌ای در فیلم طول می‌کشید. من تمام‌موانع سر راه را نشان دادم. بمب قرار بود سر ساعت یک منفجر شود. موانع پیچیده‌یی سر راه می‌تراشیدم، مثل کارناوال شهرداری که طی آن بچه سعی می‌کند از وسط دار و دسته رد شود ولی او را عقب می‌زنند. عاقبت او سوار اتوبوس می‌شود، در حالیکه بمب را همچنان در دست دارد. اما اتوبوس ناچار بود که همپای کارناوال و با سرعت آدم پیاده حرکت کند که این موضوع البته بر میزان دلهره می‌افزود. بعد به چراغ قرمز برمی‌خوریم ، به ماموران راهنمایی، به راه بندان، به توقف‌های پیاپی اتوبوس برای سوار و پیاده کردن مسافران. در خلال مدت من مرتب صفحه‌ی ساعتهای مختلف را نشان می‌دادم. هفت دقیقه‌به یک. پنج دقیقه به یک. داخل اتوبوس پسر بچه کنار زنی نشسته و با سگ کوچکی‌که زن در بغل دارد بازی می‌کند. قوطی حاوی بمب کنار او روی یک صندلی قراردارد. من وقتیکه از بمب فیلم گرفتم یک‌نوار دراز صد فوتی نگرفتم که بعد آنرا تکه تکه کنم و در لابلای فیلم جاهای مختلف قرار بدهم، بلکه‌بسته‌ی بمب را هربار از یک زاویه‌ی تازه نشان داده‌ام، چون به‌این ترتیب بسته هر دفعه از نو تماشاگر را تکان می‌داد. بازهم‌ساعت. یک‌دقیقه‌به‌یک. سه دقیقه بعد

از یک. بمب منفجر می‌شد و همه‌چیز را متلاشی می‌کرد : اتوبوس ، بچه ومسافران را .

در جریان نمایش خصوصی فیلم ، ناقد روشنفکر مآبی با مشت‌های گره کرده جلوی من دوید و گفت به چه جرئتی همچو کاری کردی؟ من خود یک پسر پنج‌ساله دارم . من در این‌مورد مرتکب خطا و گناه عظیمی شده بودم و آن اینست که بعد از اینکه تماشاگر را در جریان دلهره و دلشوره‌ای شدید قرار دادم ، آنها را خلاص نکردم و تسکین ندادم . بمب نباید منفجر می‌شد بلکه باید بنحوی کشفش می‌کردند و از اتوبوس بیرون می‌انداختند . "

اما " خرابکاری " امتیازهایی هم از طریق قرار گرفتن در دوره‌ی زمانی خاصش بدست می‌آورد . دوره‌ای که آلمان نازی در اوج قدرت بتدریج‌قصد دست‌اندازی‌به‌سایر کشورهارادارد و در شرایطی پر تلاطم ، ارزش‌های انسانی در حال تغییر شخصیتهای فیلمهای " هیچکاک " قابلیت تطبیق پیدا می‌کنند با حوادث بیرونی نظیر و حتی واقعیت .

اعصاب و رزمناو پوتمکین

کارگردان : سرگئی آیزنشتاین

* حادثه‌ای‌در روسیه‌ی پیش ازانقلاب . کارگر کارخانه‌ای بناحق متهم به‌دزدی می‌شود و او زمانی که مدیریت تهدید به نپرداختن حقوقش می‌کند ، خود را به‌دار می‌آویزد. کارگران دیگر بعنوان اعتراض دست به اعتصاب می‌زنند . پلیس می‌آید و " شربرانه" تظاهرات ناشی از وفاداری همه جانبه‌ی کارگران به یکدیگر را درهم می‌کوبد .

* شورش در داخل " رزمناو پوتمکین " در ژوئن ۱۹۰۵ . با ملوانان همچون خوک رفتار می‌شود و گوشت فاسد لاشه‌یی شروع یک طغیان را جرقه می‌زند . مردم شهر " ادسا " از شورشیان محاصره شده حمایت می‌کنند تا آنکه سربازان آمده و همه‌ی مردمی را که مقاومت کرده‌اند ، به‌گلوله می‌بندند درپایان اما کشتی‌های دیگری از شورشیان حمایت کرده و بدین ترتیب پیروزی بزرگی بدست می‌آید .

* " اعتصاب " و " رزمناو پوتمکین " از مشهورترین فیلمهای دنیا هستند و بارها در راءی گیریهای مختلف از سوی منتقدین در رده‌های‌بهترین‌های‌تمامی‌تاریخ‌سینماقرار گرفته‌اند . و واقعا" بیش از هر فیلمی هم درباره‌شان مقاله و کتاب نوشته شده و تقریبا" حرفی نمانده که در تحلیل و تفسیرشان نزده باشند . اما حالا تماشای این دو فیلم با این پسزمینه ، روبرویی با پدیده‌ای باستانی و عتیقه را می‌طلبد تا کارکرد سیاسی‌ای که در زمان ساخته‌شدن ، فیلمها داشته باشند و یا می‌توانستند داشته باشند . چون سینمای "آیزنشتاین" در این دوره یک سینمای سیاسی سازنده نیست و با نقشی که به‌عنوان " بلندگو "ی تبلغیاتی رژیم حاکمه و در ترویج و تثبیت ایدئولوژی مسلط (و نه شناساندن آن) بازی می‌کند صورت سینمایی تحمیقی را پیدا می‌کند که طبیعتا" پس از سالها برای روبرویی زنده نمی‌ماند و اگر بعللی باقی می‌ماند یکی از دلائلش نوآوریهایی است در استفاده از مدیوم (نظیر همان‌هایی که در فیلم‌های " هیچکاک " هم هستند و اینهمه مورد لعن و نفرین قرار می‌گیرند) .

برخلاف آنچه در نظراول بچشم می‌آید در " اعتصاب " و " رزمناو پوتمکین" با برپا کردن مراسمی در تحلیل وقایعی‌از گذشته‌ی انقلاب ، فیلمسازی بخدمت قانونی کردن سیستم جدید می‌آید . و " ایزنشتاین " که " پاولوف " مطالعه کرده و سخت تحسینش می‌کند با سینمایی دقیق فکر شده مفاهیمی تعیین شده از واقعیت را بر تماشاگر وارد می‌آورد . او ما را مجبور می‌کند فقط با استفاده از

چشم و گوش و کلا " اعصاب (در غریزی‌ترین شکلهای ممکن) واقعیتی تحمیلی را در ذهنمان خلق کنیم. حرکت‌ها، انگیزه‌ها و شخصیتها (نگران بازیگری هنرپیشه های آماتور نباشیم) همگی در حالاتی بشدت انتزاعی بوسیله‌ی ما و بخواست او وجود می‌یابند و در این حالات از یک‌طرف مفاهیم اجزاء ذکر شده، حتی اگر حامل واقعیاتی باشند، ارزش وجودی‌شان را از دست می‌دهند. از طرف دیگر رابطه‌ی " خلاق " فیلمساز با واقعیت آنچنان آگاهانه است که آن را خرد می‌کند و روابط پیچیده‌ی فکر شده‌ای برقرار می‌کند که یک بعد، بعدی برای ما تصمیم گرفته‌شده، بیشتر به‌آن نمی‌بخشد، با این ترتیب توهمی از واقعیت (واقعیتی که اگر اصیل باشد و صداقت در ایجاد توهمش هم بکار رفته باشد، دیگر مهم نیست) ارزشی نمی‌یابد مگر اینکه از قبل ارزشهایی برای سینمایی سرگرمی ساز (مثل سینمای هالیوود) قائل باشیم یا نباشیم.

منتقدی، " دوایت مک دونالد " درباره‌ی " آیزنشتاین " می‌نویسد:

بعنوان بلشویکی ثابت قدم ... آیزنشتاین هنر را بعنوان یک مخدر، وهمی گمراه کننده و پریشان کننده حقیرمی‌شمرد. او ادعا می‌کرد: " در یک شرایط کامل هیچ هنری وجود نخواهد داشت. " او هنر را پلید می‌دانست چرا که " زیر افسونش وی خود را درقبال صدای انقلاب بتدریج کر حس می‌کرد " و دنیای معاصر را برای آنها که خود را چون او بساختن جامعه‌ای جدید تفویض کرده بودند، بصورتی خشن و نفرت‌انگیز می‌نمایاند (البته این امکان وجود داشت که دنیای انقلابی واقعا " خشن بوده! اما این سادگی او را بیشتر از هنر می‌ترساند.)

اعتقاد بعدی، باینکه هنر کمونیستی تماما " " عملی " بوده و تنها از طریق " مفید " بودنش در یکزمان و مکان خاص باید قضاوت می‌شده وی را واداشت هنرش را بحد سلاحی سیاسی تنزل دهد.

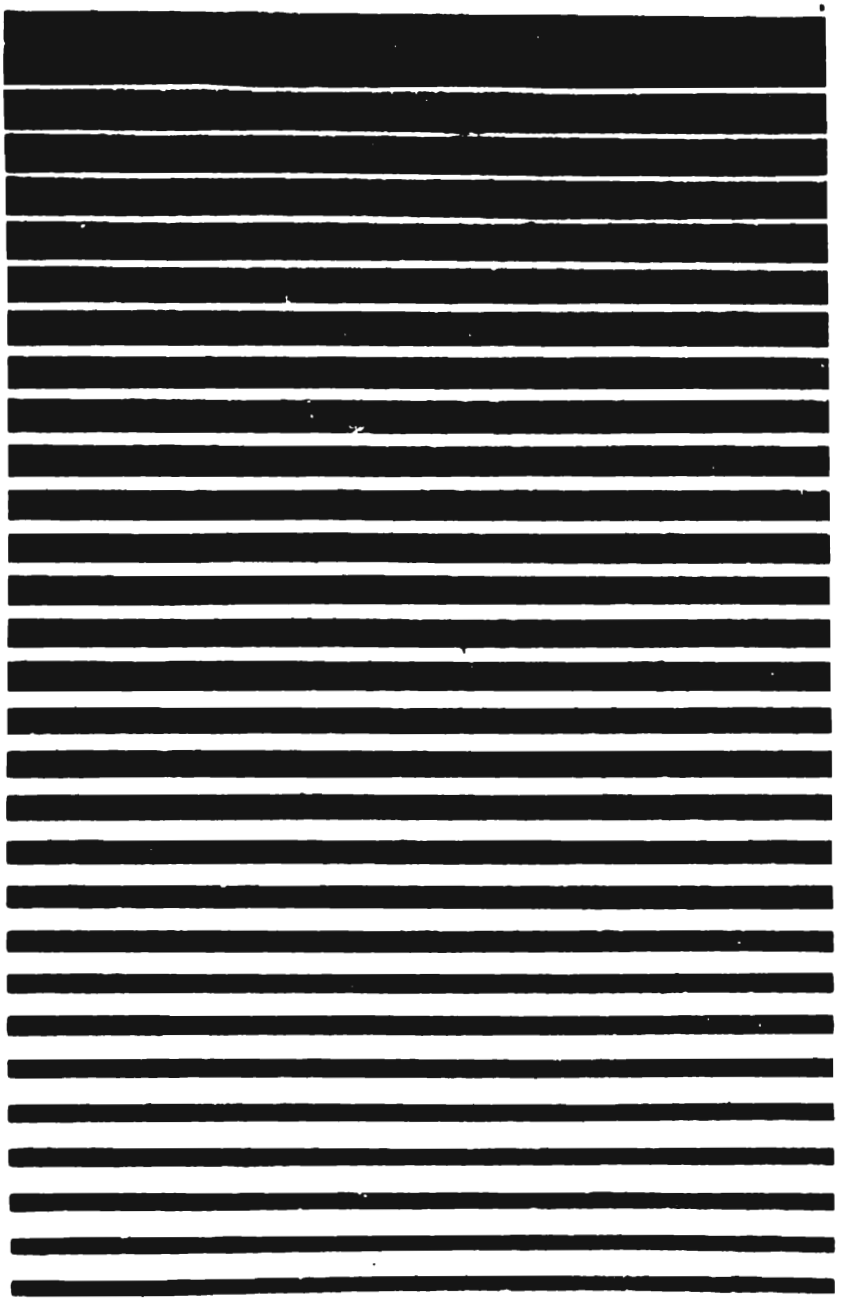
و اما برای همیشه بوسیله‌ی هنر فریفته شد، فیلمهایش را با تمامی انواع تاءثیرات ناب زیبایی شناسی پیچیده کرد بجای آنکه آنها را به پیامی ساده برای توده‌ها تبدیل نماید، آنها را به وسعت اهمیت انسانی رساند، در عوض آنکه برای گنجیدن در خط حزبی محدودشان کند. او، بطور خلاصه، بیش از اینکه یک کمونیست باشد، یک هنرمند بود و در اینمورد خود را مقصر می‌دانست!

و بهمین خاطر بود که " ساموئل گلدوین " (یکی از سران کمپانی‌های فیلمسازی آمریکا) پس‌از تماشای " پوتمکین " تلگرافی به این مضمون به " آیزنشتاین " مخابره کرد:

" سرگئی عزیز. پوتمکینت را دیدم و پسندیدم. دلم می‌خواهد یکی هم برای من بسازی اما کم‌خرج‌تر و با شرکت رونالد کلمن (از ستاره‌های آن روزگار هالیوود و هنرپیشه‌ای در مایه‌ی کاری گرانت.)

پاشگاه ادبیات

از دست رفتگان



رنه‌کلر

* متولد ۱۸۹۸ پاریس ـ کارگردانی که در نسل قدیم فیلمسازان فرانسه پس از " ژان رنوار " همیشه بزرگترین خوانده می‌شود. تنوع کارش در نوع‌های مختلف‌به همراه نوجویی‌هایی در تعالی مدیوم سینما اوراتاعضویت آکادمی فرانسه هم می‌رساند. از او بجز تعداد زیادی فیلم کلاسیک معتبر، سه کتاب نیز باقی مانده : پس از تعمق (۱۹۵۱) سینمای دیروز وسینمای امروز (۱۹۷۰) و سه داستان بلند.

فیلمها :

پاریس خفته (۱۹۲۴) ـ آنتراکت (۱۹۲۴) ـ روح مولن روژ (۱۹۲۴) ـ سفر خیالی (۱۹۲۴) ـ طعمه‌ی باد (۱۹۲۶) ـ کلاه حصیری ایتالیایی (۱۹۲۷) ـ برج (۱۹۲۸) ـ دو کمرو (۱۹۲۸) ـ زیر بام‌های پاریس (۱۹۳۰) ـ میلیون (۱۹۳۱) ـ آزادی از آن ماست (۱۹۳۱) ـ چهارده‌ژوئیه (۱۹۳۲) ـ آخرین میلیاردر (۱۹۳۴) ـ روح به غرب می‌رود (۱۹۳۵) ـ اخبار جعلی (۱۹۳۷) ـ هوای تازه (۱۹۳۹) ـ شعله‌ی نیو اورلئان (۱۹۴۱) ـ برای همیشه و یک روز (۱۹۴۲) ـ من با یک جادوگر ازدواج کردم (۱۹۴۲) ـ فردا اتفاق افتاد (۱۹۴۳) ـ و بعد هیچ نمانده بود (۱۹۴۵) ـ سکوت طلاست (۱۹۴۷) ـ زیبایی شیطان (۱۹۴۹) ـ گلهای شب (۱۹۵۲) ـ مانوورهای بزرگ (۱۹۵۵) ـ پورت دلیلا (۱۹۵۷) ـ دختر فرانسوی و عشق (۱۹۶۰) ـ تمام طلای دنیا (۱۹۶۲) ـ چهار حقیقت (۱۹۶۲) ـ جشن‌های شاد (۱۹۶۵).

نورمن تاروگ

* متولد ۱۸۹۹ شیکاگو ـ کارگردانی که به‌خاطر ساختن بسیاری از فیلمهای " جری لوئیس " شهرت دارد. او کارش را در سینما از ۱۹۱۳، بابازیگری شروع کرده و با ساختن فیلمهای آموزشی تا اواخر سالهای دهه‌ی بیست ادامه می‌دهد، تا اینکه در دهه‌های سی و چهل موقعیتش به‌عنوان کارگردان در هالیوود تثبیت می‌شود.

فیلمهای عمده :

هاکلبری فین (۱۹۳۱) ـ توپ جمع‌کن (۱۹۳۱) ـ اگر یک میلیون داشتم (۱۹۳۲) ـ انجمن (۱۹۳۶) ـ پنجاه راه به شهر (۱۹۳۷) ـ ماجراهای تام سایر (۱۹۳۸) ـ دیوانه‌ی موسیقی (۱۹۳۸) ـ شهر پسران (۱۹۳۸) ـ شب خوشبختی (۱۹۳۹) ـ تام ادیسون جوان (۱۹۴۰) ـ نلی‌کلی‌کوچک (۱۹۴۰) ـ معرفی لیلی مارس (۱۹۴۳) ـ مقدس هودلام (۱۹۴۶) ـ عروس وحشی می‌شود (۱۹۴۸) ـ شهر بزرگ (۱۹۴۸) ـ آن بوسه‌ی نیمه شب (۱۹۴۹) ـ لطفا" باور کن (۱۹۵۰) ـ پولدار، جوان و زیبا (۱۹۵۱) ـ اتاق برای یک نفر دیگر (۱۹۵۲) ـ پادوی گلف (۱۹۵۳) ـ یک مشت خوشی (۱۹۵۶) ـ پرندگان و زنبورها (۱۹۵۶) ـ پیراهن ـ خواب گرگی صورتی (۱۹۵۷) ـ کشتی را به‌باد مده (۱۹۵۹) ـ دیدار از یک سیاره‌ی کوچک (۱۹۶۰) ـ هاوایی آبی (۱۹۶۱) ـ دخترها! دخترها! دخترها! (۱۹۶۲) ـ تعطیلات در پالم اسپرینگ (۱۹۶۳).

می‌وست

*متولد ۱۸۹۲ بروکلین ــ هنرپیشه‌ی معروف آمریکایی که کارش رابا بازی در نمایشهای سرگرم کننده (در سن پنج سالگی !) آغاز می‌کند. از او در آن موقع به‌عنوان " بچه وامپ " یاد می‌شود. در کمدی‌های وودویل و بعدا" در برودوی‌بازی می‌کند (در سن چهارده سالگی). دراین دوره که از سال ۱۹۰۷ تا سال ۱۹۱۸ بطول می‌انجامد، کارهای لازمه‌ی حرفه‌اش را خودش انجام می‌دهد و بزودی نمایشنامه می‌نویسد، اولین‌نمایشنامه‌اش‌بنام "سکس" محصول (۱۹۲۶) با بازیگری، کارگردانی و تهیه و نوشته‌ی‌خودش در برودوی جنجالی به‌بار می‌آورد. نمایشنامه توقیف و خانم " وست " به‌مدت ده روز زندانی می‌شود. نمایشنامه‌ی‌بعدی‌اش‌در سال ۱۹۲۷ درباره‌ی " همو سکسوالیته " است. نمایش و تصنیف " دایموند لایل " او در سال ۱۹۲۸ موفقیت و محبوبیتی عظیم می‌یابد. وبعد از دو کار موفق تئاتری دیگر، عاقبت پیشنهادپارامونت رابرای بازی در فیلم می‌پذیرد.

بخاطر اخلاقیاتش، دائما" با قید و بندهای سانسور هالیوود درگیر است. در اکثر فیلمها، تصنیف‌ها از خود اوست، و درنوشتن‌فیلمنامه‌و مکالمات همکاری دارد. بسیاری از جمله‌هایش درباره‌ی عشق و سکس، تبدیل به اصطلاح می‌شود، و شدیدا" به زندگی جنسی آمریکایی راه می‌یابد. در سال ۱۹۳۵ بالاترین دستمزد را در آمـــریکا دریافت می‌کند. در طول دهه‌ی سی، هریک از فیلمهایش، یک واقعه بشمار می‌آید.

آخرین فیلمش در سال ۱۹۴۳ موفقیتی ندارد، و " وست " دوباره به برودوی و پس از آن به نمایش دوره‌یی در اروپا می‌رود. در ۱۹۵۴ در سن ۶۲ سالگی یک باشگاه شبانه را با موفقیت عظیمی به‌مدت سه سال اداره می‌کند. پس از آن از انظار ناپدید می‌شود. در سال ۱۹۷۰ در سن ۷۸ سالگی با فیلم " میرابر کینویچ" اثر "جان هیوستون" به‌سینما برمی‌گردد، می‌درخشد و خبر از کار بعدی می‌دهد: در سال ۱۹۷۸ در سن ۸۵ سالگی‌نقش اول فیلم "سکستت" را ایفا می‌کند.

فیلمهای عمده:

شب پشت شب (۱۹۳۲)، من فرشته نیستم (۱۹۳۳)، کلواندیک آنی (۱۹۳۵)، به‌غرب برو، مرد جوان (۱۹۳۶)، هر روز تعطیلات است (۱۹۳۸).

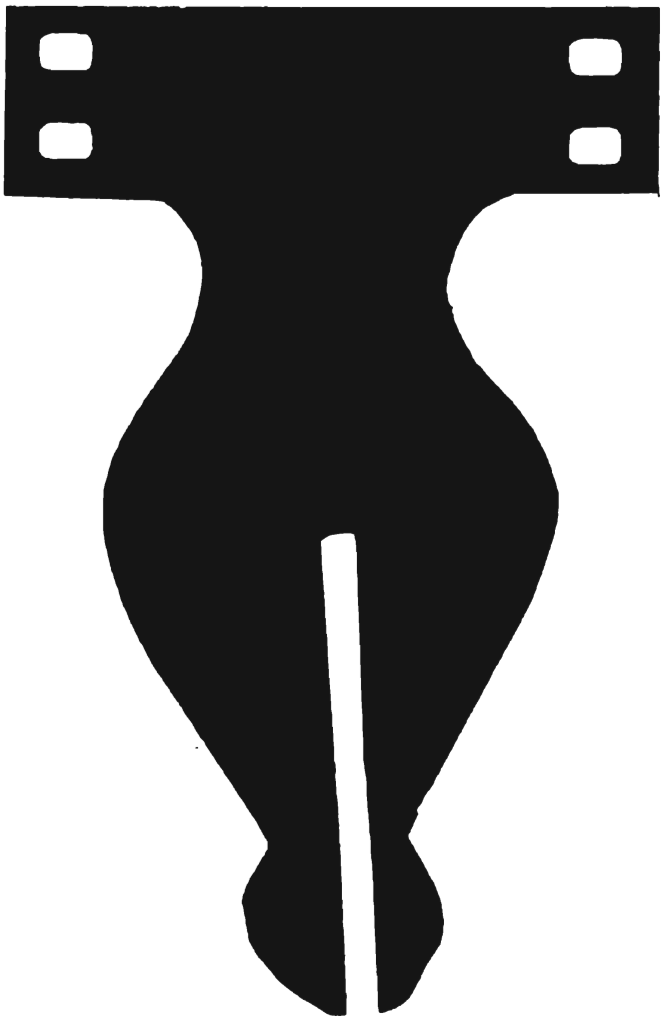
جرج رافت

* متولد ۱۹۰۳ نیویورک ــ هنرپیشه‌ی معروف‌فلیمهای گنگستری‌دهه‌ی‌سی‌آمریکا که اصلا" خود درابتدایکی از اعضاء گروه " آلکاپون" بود.

فیلمهای عمده:

صورت زخمی (۱۹۳۱) ــ شب پس از شب (۱۹۳۱) ــ تاکسی (۱۹۳۱) ــ پول خون (۱۹۳۲) ــ آلاچیق (۱۹۳۳) ــ بولرو (۱۹۳۴) ــ هر شب ساعت هشت (۱۹۳۵) ــ کلید شیشه‌یی (۱۹۳۵) ــ باید اتفاق می‌افتاد (۱۹۳۶) ــ ارواح در دریا (۱۹۳۷) ــ صدف شمال (۱۹۳۸) ــ تو و من (۱۹۳۸) ــ هر سپیده دم می‌میرم (۱۹۳۹) ــ خانه‌ی آنسوی خلیج (۱۹۴۰) ــ در شب راندند (۱۹۴۰) ــ نیروی انسانی (۱۹۴۱) ــ دورنمای خطر (۱۹۴۳) ــ تپه (۱۹۴۵) ــ نور قرمز (۱۹۴۹) ــ جانی آلگرو (۱۹۴۹) ــ یک حرفه‌ی خطرناک (۱۹۴۹) ــ نیک کین خوش اقبال (۱۹۵۱) ــ مردی از قاهره (۱۹۵۳) ــ بیوه‌ی‌سیاهپوش(۱۹۵۴) ــ دور دنیا در هشتاد روز (۱۹۵۶) ــ بعضی‌ها داغش را دوست دارند (۱۹۵۹) ــ محبوب زنها (۱۹۶۱) ــ پتسی (۱۹۶۴).

دوسیه‌های ماضی



سه‌گانه‌ی شهید ثالث

* " در غربت " ، اثر "سهراب شهید ثالث" ، فیلم بسیار خوبی است . ادامه‌ی طبیعی فیلم قبلی‌اش" طبیعت بیجان" است و برای بهتر دیدنش باید از " یک اتفاق ساده " شروع کرد .

" شهید ثالث" در " یک اتفاق ساده" اولین اثر کاملا" شخصی‌اش را خلق کرد ، موفقیت‌ها و جایزه‌ها بکنار ، ما صاحب فیلمسازی بی‌نهایت حساس و عاطفی شدیم که در عین‌حال به ابراز بیانی‌اش تسلط کافی داشت . " یک اتفاق ساده" اما چه می‌گفت ؟

حکایت بسیار ساده‌ی پسرکی بود که درعالم گنگ و ناشناخته‌ای بسر می‌برد که معیارها و ضوابطش ملموس و معین نبود . خواست‌های ابتدایی‌اش ، خوردن و پوشیدن و خوابیدن ، در ساده‌ترین و مکررترین اشکال ، مرتبا" تکرار می‌شد و ما عالم را نه از دریچه‌ی چشمان او ، که از نگاهی دورتر می‌دیدیم و او را ، که تیزی ضربه‌ها را هیچوقت خیلی درست حس نمی‌کرد . از همینجا ما " سهراب شهید ثالث" را در کار خلق شخصیتی دیدیم که امتداد و تکاملش را در آخرین فیلمش پیدا می‌کنیم .

مسئله مهم آدم‌های اصلی "تریلوژی" شهید ثالث ، بخلاف آنچه که ظاهرا" ممکن است بنظر بیاید ، یکنواختی و سکون و ملال زندگی‌شان نیست ، چون در هیچ‌لحظه‌ای نمی‌بینیم که اینها از ملال و سکون جاری در اطرافشان شکایتی کنند و به‌عذاب باشند و قدمی در تغییرش بردارند ، نوعی تقدیر محتوم را پذیرا شده‌اند که آنچنان برایشان عادیست که هوای اطرافشان . پسرک " یک اتفاق ساده" مرگ مادر را همانقدر عادی پذیرا می‌شود که رفتن مداوم به مدرسه را . ما او را اغلب در معرض تهدید و هجومی می‌بینیم که بصورت‌های گوناگون اعمال می‌شود و همیشه این دنیای تهدید آمیز اطرافش است که نظام زندگی محدودش را به‌خطر می‌اندازد . بهترین مثال رفتاری است که در مدرسه با او می‌شود و می‌بینیم معلمش از او می‌خواهد تا با گسترش دامنه‌ی ذهنش ، نظم امن آمد و رفتش را و استعداد محدودش را درهم بریزد . و این خود تهدیدی است . یا حضور ژاندارمی که نظم ماهی دزدی‌اش را بمخاطره می‌اندازد . پسرک ، بی‌دفاع و درمانده برای حفظ و حراستش به‌نظام تکرار شونده‌ای پناه می‌برد که امنیتش را درقبال حمله‌های ناشناخته تضمین می‌کند . نکته‌ای که در " یک اتفاق ساده" بسیار جذاب می‌نمود حضور دائمی و هشدار دهنده‌ی قطاری بود که اغلب صدایش در متن فیلم شنیده می‌شد . یا صدای گوینده‌ای که ساعت حرکت آن را اعلام می‌کرد . انگار این تمثیل " ارتباط " می‌خواست از آینده‌ای به " محمد زمانی" هشدار دهد که نشانه‌ی عزیمت او از بن‌بست " بندر شاه" بود . اما در انتهای فیلم همچنان می‌دیدیمش که کنار نیروی برتر "پدر" راه می‌رود و بخاطر معقول و مطیع بودنش هیچ صلهای نمی‌گیرد .

* در " طبیعت بیجان" ما محمد زمانی را در پیری و در انتهای راه می‌دیدیم . به‌انهدامی جسمانی کشیده شده و

گریخته به‌ملالی عمیق‌تر از بندر شاه. پیرمرد این‌بار در جایی‌افتاده، یا پنهان شده، که بی‌هیچ نیازی به‌در معرض خطر بودن "تکرار" را سپر حفاظت خود کرده است. گریز ازمیان مردم. بنشانه‌ی موجوداتی تهدید کننده (در " یک اتفاق ساده" این تهدید و تجاوز را در چشمان مرد مست توی کافه می‌دیدیم که به پسرک خیره مانده) یک ضرورت حتمی است. مردمی که شخصیت های " یک اتفاق ساده" و " طبیعت بیجان" را در هجومی مداوم می‌لرزانند، اما که نام امن پیرمرد " طبیعت بیجان" دیگر امن نمی‌ماند و در تصمیمی قطعی، که از جانب مقامی اداری و نامعلوم (و در تقدیری "کافکا" وار) اتخاذ شده، حصارش درهم می‌شکند. گفتنی است که تهدید این حصار ضعیف، به‌شکل‌های گوناگون در فیلم اتفاق می‌افتد. از جانب دلالانی که فرش دستباف زنش را به‌بهایی ناچیز می‌خرند، در حرکت مداوم قطار که به‌همراه قوت روزانه، نامه‌ی مرگبار را بهمراه می‌آورد، در حضور مامور جوانی که پشت در نشسته تا شغلش را از او بگیرد. " شغل" در "طبیعت بیجان" حکم همان حصار امنی را دارد که به‌قیمت قطع ارتباط با دنیای بیرون، آسودگی مکرر و ملالت‌بار "پیرمرد" را تامین می‌کند اما تضمین نمی‌کند. ضربه‌ی قطعی هجوم دنیای‌ترساننده‌ی بیرون، پیرمرد را وامیدارد که بقصد اعمال فاعلیت و اثبات حضور خود فراوان از این ناشناخته ــ به درون آن سفر کند. و این یک لحظه‌ی قطعی در مسیر "تریلوژی" شهید ثالث است: شخصیت شکننده‌ای که بقصد اعمال فاعلیت و اثبات حضور خود به‌درون ناشناخته سفر می‌کند.

"محمد زمانی" یک اتفاق ساده به " محمد آقای " پیر طبیعت بیجان تبدیل می‌شود و در این تبدیل فروتر و فروتر می‌رود. منزوی می‌شود و تا لحظه‌ای که بسان آقای "ک" فرانتس کافکا ــ به تقدیری خشن سپرده نشده، عزیمت نمی‌کند.

و عزیمت، نقطه‌ی آغاز " درغربت " است.

* در "سه‌گانه"ی شهید ثالث، به یک نگاه بسیار شخصی و برآمده از حسیات خاص خوداو برخورد می‌کنیم که در آن به اجزاء ظاهرا" بی‌اهمیت و ناچیز توجه بیشتری بذل شده، و اینکه در ظاهر فیلم‌ــ های او به روحیه‌ای "چخوف "وار شبیه می‌ــ شوند بخاطر همین نکته است.

شهید ثالث با روشی برخاسته از نگاه کنجکاو و دقیق و طبیبانه‌ی "چخوف"، جزئیات را از آن کل عظیم و بی‌شکلی که به آن وابسته‌اند جدا می‌کند و یکبار دیگر از نزدیک می‌بینـــد و در این کار چیزهایی را نشان می‌دهد که در آن متن درهم عظیم گم مانده بودند.

در ادامه‌ی این روش می‌رسیم به " آدم" های او و متنی که در آن زندگی می‌کنند و می‌بینیم که مثلا" در "یک اتفاق ساده"، کودک با مسائل یک جامعه‌ی شهری تماسی‌ناگزیر دارد اما در "طبیعت‌بیجان"، محمدآقا، به‌گوشه‌ای پرت گریخته و بیشتر ارتباطات شهری خود را به‌عمد یا به خاطر شغلش گسیخته است. به‌جزیره‌نشینی می‌ماند که در اوقات معینی، تهران با او رابطه برقرار می‌کند. اما "درغربت " شخصیت اصلی دوباره به تمدنی شهری رجوع می‌کند و نه اینکه از آن گریخته باشد که حتی خواهنده است و به‌دریوزه آمده. اما در هرسه‌ی این فلیمها ما با نگاه پوینده‌ای به‌روابط جامعه‌ای که متن زندگی است مواجه نمی‌شویم و شهید ثالث همیشه این جامعه را (شاید بخاطر نشناختنش) در هالهای‌از ناشناختگی‌و رمز می‌پیچد و ما فقط ناظر سبعیت و خشونتی کوبنده از جانب آن می‌شویم. در " یک اتفاق ساده" از بندر شاه تقریبا" چیزی نمی‌بینیم. در " طبیعت بیجان " فقط خانه‌ی راه‌بان پیر را می‌بینیم و اداره و عرق فروشی را، و در " در غربت" فقط دو سه نمای بسته و محدود را از " برلین": کارخانه، منزل، پارک، ایستگاه قطار و خیابان در شب.

* نکته اصلی و اساسی هر سه فیلم شهید ثالث در تشریح موقعیت انسان تنهای درماندهایست که در " یک اتفاق ساده" گیج و گول و منگ، منشاء ضربه‌هایی

را که دریافت می‌کند خوب درنمی‌یابد. در "طبیعت بیجان" گریخته و تنها، در یورشی از لانه‌اش به‌بیرون رانده می‌شود و در " در غربت" به‌دیواری عظیم از یک تمدن غریبه برخورد می‌کند. در هرسه فیلم مسئـلـه‌ی اساسی " راطه"ی فرد است با دیگران، و این رابطه، حتی در نبودش هم (طبیعت بیجان) اس و اساس فیلم است.

" در غربت" نمادین‌ترین همه‌ی فیلمهائی است که شهید ثالث ساخته. کارگر درمانده‌ی غریبه‌ای، آرام و در استحاله می‌کوشد با اطرافش رابطه برقرار کند ونمادین‌ترین شکل این بیگانگی، در زبانی است که نمی‌فهمد و در زبانی که نمی‌تواند بفهماند (نمونه‌ای از این دست را پیشتر در " صحرای سرخ " آنتونیونی دیده بودیم که در صحنه‌ای "مونیکا ویتی" در بارانداز با یک کارگر ترک سعی می‌کند حرف بزند، اما هرکدام بی‌ارتباط با دیگری فقط بزبان خودشان حرف می‌زنند).

این تقابل و دوگانگی وقتی شدت می‌گیرد که بدانیم " درون " حسین، تشکیل می‌شود از گروه ناهماهنگ و ضد و نقیضی از دیگر کارگران هم منزل او (همانطور که " درون " محمد زمانی پدر و مادرش بودند که مادرش را از دست می ـ دهد و " درون " محمد آقای "طبیعت بیجان"، زنش و پسرش ـ که پسرش مدتهاست رفته است) و نجیب ترین جزء این دورن " کاظم " است که در انتهای فیلم برمی‌گردد به وطنش، به نمادی از یک شکست قطعی، اما ضروری و ناگزیر. اگر " نزدیکان " قهرمان اصلی را در طول هرسه فیلم شهید ثالث تعقیب کنیم می ـ ببینیـــم در " در غربت " گسترش بیشتری پیدا کرده‌اند. از پدر خوفناک و مادر ملایم " محمد زمانی"، به زن ملایم و پسر از دور از دسترس "محمدآقا"ی طبیعت بیجان و به خیل کارگران جوراجور منزل " حسین " می‌رسیم. " محمد زمانی " حتی در تهدید حمله‌ی مداومی از جانب این درون ناشناس، یعنی پدرش است و چاره‌ای ندارد چون فقط یک پسربچه است. اما " محمد آقا" را چیزی از درون تهدید نمی‌کند و "حسین" همه‌ی این"درون"را شکست خورده و عاجز و درمانده در مقابله‌ی با عالم اطراف خود می‌بینند که به تحقیر در سعی باطلشان نظاره می‌کند. از اینجاست که شکست قطعی او از پیش فرا رسیده است و حتی از راه یک تماس جنسی هم هیچگاه در این دیوار ضخیم رابطه نفوذ نخواهد کرد (انسان شرقی روشنفکر کتاب "قرنطینه"ی "فریدون هویدا" از این راه پیروز می‌شود و به آرامش می‌رسد. اما به " ارتباط " و پذیرفته شدن، نه.)

* در رفتاری " کافکا"یی، "حسین" به تکلیف ماشینی محدود و معینی واداشته شده است. فیلم از همین صحنه باز می ـ شود. او به‌مثابه ابزاری بیجان انبوه سینی‌های فلزی همشکلی را به زیر تیغه‌ی قالب می‌فرستد و همه‌ی تقدیر محتوم او در این راه بسیار ساده و پرمعنی بیان می‌شود. ما هیچگاه به شروع حـادثـه پی‌نمی‌بریم، به‌علت حقیقی آمدن " حسین " به جایی چنین دور و غریبه، اما با نگاهی به آخر طبیعت بیجان (که هویت " محمد آقا" از توی آئینه بکلی محو می‌شود) می‌توانیم حدس بزنیم که ـ بجز علل مادی ـ او سعی می‌کند در جایی پذیرفته شود تا امکان یافتن هویت والاتری را بدست آورد. این هویت و تشخص در بازگشتش به وطن محققا" موثر خواهد بود و در دور باطلی که که گرفتار مانده بوده، گشایشی راه خواهد یافت. اما در غربت، همچنان بسته و رانده شده به "گتو"ی محقری می‌فرستندش که زبان ترکی‌اش بسان ستاره داود زردرنگی به‌پیش سینه اش دوخته می‌شود. ولی همه‌ی تراژدی " در غربت" در این نیست که شخص با فرهنگی مواجه شده که باو راه نمی‌دهد، بلکه در اینست که او این اجازه را با التماس می‌خواهد. در این که نقطه‌ی نجات او در خارج قدرت و انتخابش قرار گرفته است و این تم، یکی از مایه‌های اصلی "سه‌گانه"ی شهید ثالث است: محمد زمانی، سرگشته‌ی تقدیر معین و منحطی است که پدرش تعیین می‌کند، سرنوشت " محمد آقا" را دستگاه اداری بی‌عاطفه

ناشناخته‌ای رقم می‌زند و " حسین" خوشبختی و هویت تازه را پشت بیگانگی درهای قطوری جستجو می‌کند که به ضربه‌ی مشت نحیف او باز نمی‌شوند.

"تریلوژی" شهید ثالث، کودکی‌را، پیری‌را، و غربت را تعریف می‌کند. و آدمی را که درمانده است.

* " در غربت " فیلمی است که با هوشمندی بسیار ساخته شده است. نوعی خلاقیت شدید حسی در سراسر آن زبانه می‌کشد ــ به‌قولی از آن فیلم‌هائیست که با " دل " ساخته می‌شود. یکی از مشخصه‌های برجسته فیلم در نگاه باز و وسیع " شهید ثالث " است به هر دو سوی درگیری و اینکه ما چیزی را درمی‌یابیم که " حسین " نمی‌تواند دریابد و آن این حقیقت است که پشت این در بسته هم خبری نیست و تنهایی و غربت، بهمان شدت همانجا هم هست (یکبار "حسین" سعی می‌کندزنی را در پارک به‌تور بزند که مثل خود او تنها و ساکت و سرد نشسته است‌و بار دیگر با پیرزنی صحبت می‌کند که فناتر و از دست‌رفته‌تر از خود اوست. کسانی که در تالار غذاخوری کارخانه با او نشسته‌اند، به‌جزیره‌های غربت‌افتاده‌ای می‌مانند و کارگر توی قطار زیرزمینی که به او توهین می‌کند ــ و همینطور کارگر توی رستوران ــ هر دو تنها و درمانده‌اند). بهترین نماد این نکته‌ی فیلم، صحنه‌ی درخشانی است که حسین و دوست دانشجویش از پشت در فاحشه‌خانه رانده می‌شوند و در برویشان بسته می‌ماند: دری که پشتش فلاکت و نکبت نشسته است. اما حسین اینرا نمی‌فهمد و حتی زن خیابانگرد زوار در رفته به‌نظرش بسیار زیبا می‌آید. او می‌خواهد مرتبط بشود. بهر قیمتی که بشود و خودش را گول می‌زند. به‌عمد.

* گفتم که فیلم با هوشمندی ساخته شده است. مثلا" در اول فیلم تقریبا" یکروز کامل و ملال‌انگیز زندگی حسین را می‌بینیم، کارش را، رسیدنش را به‌منزل و منزل را و آدمها را (وقتی وارد خانه می‌شود سعی می‌کند در بازی تخته‌نرد رفقایش فضولی کند که به او می‌توپند دخالت نکند) و اطاقش را و خواب را.

غذا خوردنش را در کارخانه، می‌گذارد برای صحنه بعد ولی همچنان حساب روزها را درست نگاه می‌دارد و در تکه‌های بعدی شاهد تعطیلات خسته‌کننده‌ی او می‌شویم. یا وقتی نامه نوشتن " حسین" را نشان می‌دهد، در گوشه‌ی کادر عکس او را می‌بینیم که پیداست قرار است همراه نامه فرستاده شود، اما شهید ثالث با وسواس و به‌تاکید دوپلان را برای توضیح بیشتر آن می‌گذارد. با تشریح کلینیکی و دقیقی که از همه‌ی جزئیات و نکات زندگی از بدست می‌دهد و به نزدیکی بیشتر تماشاچی با " حسین" می‌انجامد: مثل وقتی که در قطار زیرزمینی، با شروع هتاکی مرد آلمانی مست، بعنوان اولین عکس‌العمل، کیفش را به سینه می‌فشارد.

* "در غربت" لحظه‌های "چخوف"وار فراوانی دارد. شهید ثالث استاد پروراندن لحظه‌های بی‌اهمیت زندگی است و این لحظه‌ها و کارهای ساده‌ی پیش پا افتاده شخصیت‌هایش به بعدی عمیق و لرزاننده می‌رسند (اگر لفظ " انسانی" اینقدر دست مالی شده و از رسم افتاده نبود حتما" بکارش می‌بردم!). در " طبیعت بیجان " وقتی پسر "محمد آقا" به مرخصی می‌آید، از میان کیف سربازی ــ اش سه پرتقال ریز بیرون می‌آورد و آنرا میان پدر و مادرش تقسیم می‌کند و مادر پرتقال را تا به آخر شام در دستش می‌فشارد. در " در غربت " وقتی کاظم بخاطر مرگ پدرش زار می‌زند، " حسین" لیوانی آب به او می‌دهد و او آرام آنرا می‌نوشد و بعد دوباره گریه می‌کند.

در " طبیعت بیجان"، پیرزن مدتها سعی می‌کند سوزنی را نخ کند و ما مضطرب و با بغضی که گلویمان را می‌فشارد ناظر عجز و ناتوانی وجود تا شده‌ی تسلیم و پیر او می‌مانیم. در " در غربت " حسین، با دقت و مراقبت، دانه دانه‌ی اسکناس ــ های خود را می‌شمارد، انگار که همه‌ی حاصل زندگیش را شماره می‌کند.

* بی‌گفتگو، زیباترین صحنه فیلم جایی است که دخترک آلمانی در خانه

حسین و دوستانش نشسته است.

حسین به‌خانه می‌آید و می‌بیند که معجزه عاقبت اتفاق افتاده! همه سعی می‌کنند هرچه را که دارند عرضه کنند و به‌تقاضای قبولی ارتباط از هیچ نمایشی نمی‌گذرند. " حسین " یک کارت پستال استانبول را به دخترک آلمانی نشان می‌دهد و دیگران چایی می‌آورند و موسیقی زیبا و غم‌انگیزی که یادآور بوی میهنشان است در فضا پخش می‌شود. دخترک کوچولوی زیبایی کنار در تکیه می‌دهد و همه معقول و مرتب سعی می‌کنند در خور این افتخار غیر منتظره رفتار کنند. دخترک آلمانی، بی‌توجه به همه‌ی اینها می‌رود و حسین خیره در کارت پستال منظره‌ی استانبول، می‌ماند. بافت اسن صحنه از حساسیت و غم غربت فوق ـ العاده‌ای سرشار است و رقت و محبتی که " شهید ثالث " نثار این خیل تنها مانده‌ی مهجور می‌کند، حکایت از عاطفه‌ی انسانی فراوان او دارد.

صحنه‌ی بسیار خوب دیگر فیلم، جایی است که " کاظم " در تاریک و روشن صبح از خواب بلند می‌شود و چراغ را روشن می‌کند، چمدانش را باز می‌کند و اسباب و اثاثیه‌اش را می‌بندد، حسین هم بیدار می‌شودو روی تختش می‌نشیند. بعد دوربین پله‌های مارپیچ منزل را از بالا نشان می‌دهد که کاظم در دایره‌های تاریک شونده‌ی آن رو به پائین می‌رود. کمی بعد می‌ایستد و پالتویش را می‌پوشد و دوباره به راهش ادامه می‌دهد. صحنه‌ایست بی‌نقص و فوق‌العاده که با حداقل حرافی، بیشترین حرف زده می‌شود.

* ترس از ناشناخته یکی از بصری شده‌ترین حس‌های فیلم است: حسین می‌ترسد که قمارکند، که جواب دهد، که شکایت کند. به تقدیری ازلی‌گردن گذاشته است. به‌تهدیدی که از طرف جامعه‌ی شهری بسوی " فرد " منزوی در جریان است. این تهدید در یک اتفاق ساده با نگاه هتاک‌مردمست‌توی‌کافه‌شکل‌می‌گرفت، در طبیعت بیجان، در چشمهای براق و خیره‌ی " درزین " راه آهن که چونان پیک مشئوم اسطوره‌ها بسوی راه‌بان پیر می‌خزید و در " در غربت " بصورت پیرمردان و پیرزنانی که اغلب آرام و سرد و ساکت می‌گذرند: در صحنه‌ای که حسین سعی می‌کند زن آلمانی را در پارک بتور بزند، پیرمردی موقر از میانشان عبور می‌کند. در صحنه‌ای که به فاحشه‌خانه می‌رود، پیرمرد چروکیده و خوش پوشی از پله‌ها آرام بالا می‌آید و در تمام لحظه‌هایی که حسین به منزلش وارد می‌شود، پیرزنی کنجکاو با نگاهی ثابت از همان در می‌پایدش.

* " شهید ثالث" قصد و نماد و حس و فن را به‌چیره‌دستی کنار هم بکار می‌گیرد. از مولف ترین مولف‌های سینماست. بیان شخصی‌اش بخاطر مهارت فنی‌اش به‌شمولی کلی تبدیل می‌شود و به سینمایی می‌رسد که مهر او را در تمام ۹۱ دقیقه‌ی فیلم بر پیشانی دارد.

* بازی‌ها در " در غربت "، بجز بازی پرویز صیاد البته، غیر حرفه‌ای و گاه ناشیانه‌اند، که باشد. چون شهید ثالث از این راه، یعنی از راه سینمای شسته رفته‌ی قصه‌گو حرفی نمی‌خواهد بزند. فیلمبرداری خوب فیلم کار رامین مولائی است که دست کمی از هیچ فرنگی کار کشته‌ای ندارد.

برخلاف " طبیعت بیجان" اینبار به حرکتهای دوربین در کار شهیدثالث برمی‌خوریم که بجا استفاده شده است. صداهای مختلفی که در فیلم بکار رفته در تشدید فضای خلق‌شده سخت موثراند، صداهایی از قبیل حرکت اتومبیل‌ها، بهم خوردن در، صدای پا و همه آن موسیقی طبیعی که همیشه در فضا منتشر است.

* یک حرف آخر دارم که می‌گویم و می‌گذرم: وقتی که به " یک اتفاق ساده" و " طبیعت بیجان" و " در غربت " نگاه می‌کنم، فکر می‌کنم اینها هرسه نه فیلمهایی درباره آدمهای دیگر و موقعیت فرهنگی و اجتماعی ـ و از این قبیل حرفها ـ که درباره شخص " سهراب‌شهیدثالث"ـ اند. راحت‌تر بگویم، حدیث نفس‌اند.

محتمل است اینرا او خود نداند و در خودآگاهش نداشته باشد: در " یک اتفاق ساده"، کودکی او را می‌بینیم و گم ـ گشتگی‌اشرا و اینرا که آهسته آهسته

اطرافش را کشف می‌کند، عینا" نظیر " یگورشکا"ی کوچک قصه‌ی " صحرا"ی چخوف. در " طبیعت بیجان " گریزش را از میان مردم عادی و پناه بردنش را به گوشه‌ای، به‌مخفی گاهی (و می‌دانیم که او چه مردم گریز قهاری است و همیشه هم بوده است). و هولش را از یکنواختی و فنائی که عاجل است و در راه است.

و در " در غربت" باز او را می‌بینیم که در طلب هویتی تازه و کامل و یابهرحال متفاوت و موفق، به‌دیاری‌دیگر و به فرهنگی رو کرده که در آن غریبه مانده است او موفقیت را در ایجاد رابطه‌ای می‌بیند که فقط به سعی یکطرفه‌ی‌او می‌انجامد. شاید این قصه‌ی کارگردانی است که می‌خواهد درباره‌ی فرهنگی که از آن می‌آید صحبت کند. اما مثل کارت پستال حسین، دریافته نمی‌شود و شاید همه‌ی " پس زدن" های این ولایت تازه را ــ که مهمان نواز نیست اصلا"ــ خودبشخصه‌تجربه‌کرده‌باشد: وقتی که بصورت محصلی ساده در " وین " درس می‌خواند. این باید حتما" حدیث نفس باشد. " سه‌گانه"ی سهراب شهید ثالث از تجربه‌های زندگی " سهراب شهید ثالث" برآمده‌اند و از خود او می‌گویند. دایره بسته می‌شود.

* او، قطعا" یکی از مهمترین فیلمسازان معاصر ماست (اگر نخواهیم که بگوئیم مهمترین) و در " در غربت "،با اوج استعداد و نبوغ خلاقه‌اش روبرو می‌شویم. خدا کند همیشه فیلم بسازد ــ گور پدر همه‌ی جایزه‌های برده و نبرده‌ی دنیا ــ و بداند که ما می‌دانیم چه وجود نادر و چه فیلمساز لایقی است. با " سهراب شهید ثالث " ما صاحب یک مولف برجسته شده‌ایم که " ارمانو اولمی" را توی جیب جلیقه‌اش می‌گذارد.

آیدین آغداشلو

سفرنامه‌ی آمریکا

* آقای دکتر کوشان که همراه آقای دکتر مصدق و همراهان ایشان به‌آمریکا عزیمت و با ایشان مراجعت کردند شرح مسافرت و مشاهدات خود را بنا به‌تقاضای هیأت تحریریه این مجله از این شماره می‌نویسند.

***

* ساعت چهار بعد از نیمه‌شب چهاردهم مهرماه هوا زودتر از معمول سرد شده بود. سردی هوا اگرچه کم باشد بخصوص برای کسی که شب نخوابیده باشد تأثیر بیشتری دارد.

در این وقت من با عجله از اهل‌خانه خداحافظی کردم و با یک تاکسی که خوشبختانه جلو منزل پیدا شد بطرف فرودگاه مهرآباد حرکت کردیم. قرار بود آقای دکتر مصدق صبح این روز به اتفاق هیأتی از برگزیدگان رجال کشور برای دفاع از حقوق ایران و رد شکایتی که انگلستان علیه ایران درمورد کمپانی سابق نفت به شورای امنیت کرده بود با هواپیمای هلندی بسوی آمریکا پرواز کند...

تفتیش گمرک بیشتر از حد معمول بود و اضافه بر مأمورین ایرانی یک پلیس هلندی نیز چمدانهای ما را تفتیش می‌کرد...

درست سر ساعت ۶ بوقت تهران چهار

موتور این هواپیمای ۴۸ نفره هلندی که هریک از موتورهای آن هزار قوه اسب دارد بشدت به‌گردش درآمد و چند ثانیه بعد از زمین برخاسته کوههای شمال غربی ایران را زیر بال خود گرفت و با سرعت ۴۰۰ کیلومتر در ساعت ولی آرام و یکنواخت دل ابرهای تیره را شکافته از آنها بالاتر رفت و آسمان تهران را از نظر ما مستور داشت.

داخل هواپیمای هلندی معروف به دی. سی. سیکس دو قسمت است: یک قسمت عقب آن که به هیأت اعزامی ایران اختصاص داده شده بود و جای نشستن برای شانزده نفر دارد. یکی هم قسمت جلو آن که محل دیگر مسافرین بود و جای بیست و دونفر را داشت. برای آقای دکتر مصدق در همان قسمت عقب هواپیما تخت‌ـ خوابی تهیه کرده بودند و ایشان بمحض ورود روی تختخواب، که بسقف هواپیما آویزان بود، دراز کشیدند وسایر آقایان در همان اطاق نشستند...

بعد به تبعیت از حس کنجکاوی خود خواستم به‌قسمت عقب هواپیما سری بزنم و ببینم آقایان رجال در چه حالند. خیلی آهسته به آن قسمت رفتم. پرده اتاقشان را عقب زدم اول چشمم به‌دکتر شایگان افتاد. دیدم یک کلاه "بره" (کلاه بی‌لبه و نرم) سرش کشیده و خودش را در پالتو و پتو پیچیده و غرق خواب است...

به اتاق خودمان برگشتم. سرجایم نشستم و بفکر فرورفتم و بخود گفتم من که با خرج خودم به این مسافرت می‌پردازم و کارمند دولت هم نیستم و خیال وزیر و وکیل شدن هم در سرم نیست که پروانه‌وار دور آقایان بگردم اصلا" چه لزومی دارد به محیط سرد و پر ریای تشریفاتی نگاه کنم.

یکی از مسافرین که با پسر کوچکش با این هواپیما برای معالجه عازم آلمان بود به‌تصور اینکه من دکتر طب هستم، مدتی از بیماری پسرش، که ظاهرا" گرفتار فلج کودکان بود، صحبت می‌کرد و با وجود آن که چندبار تذکر دادم که من دکتر اقتصاد هستم، دست برنداشت.

بعد آقایان مسعودی، دکتر مصباح ـ زاده، اللهیار صالح و اسدی به اتاق ما آمدند و کم کم اتاق ما پر و اتاق مخصوص خالی شد.

پس از پنج ساعت اندک اندک دورنمای تنگه بسفر نمایان شد و بوسیله چراغی که در داخل هواپیما روشن می‌شود اعلام کردند که هرکس بجای خود بنشیند، سیگار نکشد و کمرهارا ببندد. ماءمورین هواپیما گفتند که پس از چند دقیقه‌ی دیگر در فرودگاه اسلامبول خواهیم نشست.

ابتدا آقای کیوانی سرکنسول ایران در اسلامبول وارد طیاره شد و هرچه اصرار کرد که آقای دکتر مصدق چند دقیقه پائین بروند، ایشان که از ترک‌ها بواسطه رویه غیر دوستانه‌شان درمورد اختلاف ایران و انگلیس رنجیده بودند نپذیرفتند و در تمام مدت توقف که دو ساعت بطول انجامید، ایشان از آن هواپیما خارج نشدند.

ساعت توقف طیاره منقضی شده بود و کارکنان فرودگاه مسافران این هواپیما را با خواهش و تمنا از دست مردم نجات دادند، و به هواپیما سوار کردند. نزدیک ظهر بود که طیاره بسمت رم پایتخت ایتالیا حرکت کرد.

از استانبول تا رم که قریب شش ساعت طول کشید مسافرین هم ترسشان از هواپیما و هم غبار تکبر و نخوت از رویشان ریخته بود.

در حدود یکساعت و نیم در تالار پذیرایی فرودگاه به خرج دولت ایتالیا با صرف میوه و شیرینی و چای مورد پذیرایی قرار گرفتیم و از آنجا هواپیما بسمت مونیخ به‌پرواز درآمد و نزدیک ساعت شش و نیم بوقت آلمان به مونیخ رسیدیم.

شام از طرف کمپانی هواپیمائی هولندی در رستوران فرودگاه صرف شد و بیشتر از همه‌جا مورد پسند مسافرین قرار گرفت.

توقف ما در مونیخ کمتر از جاهای دیگر بود و بلافاصله پس از صرف شام بطرف آمستردام که مرکز شرکت هواپیمائی ک.ال.ام می‌باشد حرکت کردیم. ساعت ۱۰ هواپیمای ما در فرودگاه لاهه فرود آمد، و اینجا که شب بود یک عده نورافکن بسیار بزرگ برای فیلمبرداری و عکاسی آنجا را روشن کرده بود و فیلمبرداران

کمپانی‌های انگلیسی و آمریکایی و فرانسوی و غیره بااستفاده از آن نور به تهیه فیلمهایی برای اخبار دنیا مشغول بودند.

حوالی نیمه شب موتورهای قوی هواپیما به‌حرکت درآمد و بعد از اندکی پرواز از خاک هولند خارج شد و بسمت آمریکا به‌پرواز ادامه داد. صندلی‌های هواپیما را بصورت‌تختواب درآورده بودند و هر دو نفر روی یک تختخواب می‌خوابیدند.

بالاخره قرار شد من و آقای صالح یک جا بخوابیم. آقای اللهیار صالح فوری با لباس در قسمت جلو تخت دراز کشیدند، سرشان را زیر پتو کردند و خوابیدند و خوشبختانه ایشان هم مثل من لاغر بودند و من هم به احترام ایشان لباسهایم را نکندم.

هواپیما را سکوت محض فرا گرفت. فقط آقای دکتر بقایی تا مدتی از شب روی صندلی چرت می‌زدند. از قرار معلوم دو نفری‌روی‌یک‌تختخواب‌جایشان نمی‌شد. من خوابم برد و نفهمیدم عاقبت کار چه‌شد. دو سه ساعتی از پرواز گذشته بود که با تکان هواپیما چشمهایم را باز کردم و به بیرون نگاه کردم دیدم هواپیما در فرودگاه ایرلند برای بنزین‌گیری فرود آمده است.

بالاخره ساعت چهار صبح که هوا نیمه روشن بود همه سر و صورت شسته و تراشیده نشسته و منتظر چای بودند و مهمانداران هواپیما هم بی‌لطفی نکردند و چای مفصلی با گوشت و کره و مربا و قهوه و میوه به‌ما که آن شب طولانی را گرسنه گذرانده بودیم دادند و آقایان پس از اینکه شکمشان سیر شد جز آقای اللهیار صالح که مطابق معمول روزانه‌شان به‌خواندن قرآن مشغول شدند بقیه آقایان خنده و شوخی را شروع کردند.

آقای سلمان اسدی هم طبع شعرش گل کرده بود و مرتب اشعاری در وصف صبح اقیانوس به فارسی و انگلیسی و آقای دکتر سپهبدی هم به فرانسه می‌سرودند.

تازه آفتاب دمیده بود که هواپیما بعد از چهارده ساعت پرواز متوالی و یکسره بر فراز اقیانوس به فرودگاه کندار در نیوفون لند متعلق به کانادا به‌زمین نشست.

تالار فرودگاه علاوه بر بوفه قسمتهایی برای فروش کالا داشت و پست فرودگاه نیز همانجا بود. آقای امیر همایون بوشهری و من به یکی از قسمتهای فروش کالا که عموما" دخترها سمت فروشندگی آنرا به‌عهده داشتند مراجعه کردیم و هرچه پرسیدیم و خندیدیم آن دختر کانادایی از خونسردی عاقبت لب به خنده نگشود.

دراین فرودگاه برخلاف انتظار عموم و برخلاف آنچه شایع است به‌هیچوجه مشروبات الکلی وجود نداشت و مسافران که همگی مهمان شرکت هوایی بودند با صرف ساندویچ یا آشامیدن آب گوجه فرنگی یا پرتقال یا شیر سرد و گرم تغییر ذائقه دادند و همینکه کار بنزین‌گیری طیاره تمام شد مجددا" همه در آن نشستند و بعد از تقریبا" نیمساعت توقف در آنجا بسمت نیویورک پرواز کردیم.

بعد از پنج ساعت پرواز هواپیما به نیویورک نزدیک می‌شد. مسافران به تمیز کردن سر و صورت و لباس خود مشغول شدند.

پیش از همه من پیاده شدم تا از عده‌یی که در فرودگاه بودند عکس‌هایی بردارم.

در عین حال نطق او در رادیوها پخش می‌شد و نور زیادی وجود داشت که برای فیلمبرداری و تله‌ویزی‌یون عکس‌برداری کنند.

با این توضیحات عده‌ای قانع شدند و از در مخصوص بطرف گیشه‌های مخصوص مأمورین گمرک رفتند ولی باز عده‌ای از غرغر و عصبیت دست برنداشتند و یا نگاههای حسرت‌باری به‌بیرون، آنجایی که نخست‌وزیر مشغول ایراد خطابه بود و عکاسان و فیلمبرداران مشغول کار بودند نگاه می‌کردند و معلوم بود که بسیار عصبانی و ناراضی هستند که چرا آنجا حضور ندارند تا در جوار نخست‌وزیر از آنها فیلمبرداری و عکاسی شود.

نخستین چیزی که در بدو ورود به شهر نی‌یویورک جلب توجه مرا کرد کثرت اتومبیل بود.

این ترس از دردیدن چراغ و اشیاء دیگر اتومبیل که در ایران وجود دارد در

آنجا نیست. زیرا اگر بخواهند خود اتومبیل را می‌برند. اما وضع پلیس بقدری منظم است که زود پیدا می‌کنند و بدست صاحبش می‌دهند.

من جوانی را دیدم که به شش کمپانی برای خریداری رادیو، اثاثه منزل و غیره بدهکار بود و برای آن که آخر ماه بتواند اقساط را بپردازد طوری اوقاتش را منظم کرده بود که از وقتش حداکثر استفاده را ضمن کار می‌کرد. عموم امریکایی‌ها از کودکی به این‌طرز زندگی عادت می‌کنند.

هتل محل اقامت ما از هتل‌های متوسط نی‌یویورک بود که ۲۸ طبقه داشت و وقتی که‌مسافرین به هتل رسیدند باز هم مثل همه جا در گرفتن اتاق عجله داشتند و می‌خواستند از همدیگر سبقت بگیرند.

اتاق من در طبقه شانزدهم بود و پس از اینکه جامه‌دان‌هایم را به آنجا آوردند پنجره را باز کردم و از طبقه شانزدهم این عمارت یک قسمت از شهر نی‌یویورک را که از جنوب پیدا بود، آسمانخراشها خیابانها و ساختمان‌های مختلف آنرا تماشا می‌کردم.

در آمریکا دو سه نوع رستوران وجود دارد. یک نوع آن که به حد وفور در هر شهری دیده می‌شود و تقریبا" شبیه به هم هستند به‌نام دراگ‌استور یا داروخانه در خود آمریکا و سایر نقاط دنیا بنام بار آمریکایی یا آل آمریکن مرسوم است.

ما در اولین رستورانی که واردشدیم در یکی از این بارهای آمریکایی بنام بیگ‌مان تاور بود.

در آنجا ما آقای نمازی معروف را که دارای چندین کشتی نفتکش و میلیونها دولار ثروت هستند دیدیم که با محبت و صمیمیت با همه تعارف می‌کردند و غیر از آنها آقایان خسروشاهی و عامری که از بازرگانان معروف‌ایرانی مقیم آمریکا هستند در آنجا حضور داشتند و همانجا قرار شد مقداری ماشین تحریر فارسی و لاتین و منشی ایرانی و آمریکایی برای پیشرفت کار هیاءت اعزامی دراختیار هیاءت بگذارند. که به‌کارهای شورای امنیت برسند.

در همان روز اول ورود به نی‌یویورک محیط تاءثیر خویش را به آقایان هیاءت اعزامی بخشید و دیگر آن نخوت و غرور بی‌جا و خودگرفتن‌های بی‌مورد کم‌کم از وجودهای شریفشان ذایل می‌شد.

از ایجاد اختلاف طبقاتی با کمال شدت و جدیت در آمریکا جلوگیری می‌شود و خود مردم نیز به این امر عادت کرده‌اند و تمایلی به ایجاد این اختلاف ندارند. در قسمت سیاسی که به‌هیچوجه اختلاف طبقاتی وجود ندارد و در قسمت اقتصادی نیز دولت با وضع مالیات‌های سنگین بر درآمد و ارث و غیره و همچنین وضع قوانین و مقررات دیگری مانع تمرکز ثروت عده معدود و نیز تبذیر آن بدست همان عده می‌گردد. مثلا" شاید برای ما تعجب‌آور باشد اگر بدانیم یک میلیونر آمریکایی حق ندارد در ماه از مبلغ معینی که کفاف مخارج زندگیش را بدهدزیادتر از درآمد و دارایی‌اش برداشت کند.

این وضع اجتماعی منحصر به آمریکا نیست در اغلب کشورهای اروپایی هم وجود دارد.

خارجیانی که وارد نیویورک می‌شوند مخصوصا" اگر از مشرق زمین باشند در اولین نظر سه چیز باعث تعجب‌آنها می‌شود: اول عظمت دوم تمیزی و سوم نو بودن هر چیزی که در این شهر وجود دارد. من‌باب‌مثال دو نمونه از چیزهایی که در آمریکا وجود دارد و در ایران هم هست ذکر و این دو نمونه را با هم مقایسه می‌کنیم تا معنی عظمت معلوم شود:

در تهران بزرگترین رستوران که بیشتر از سایر رستورانها مشتری دارد چلوکبابی معروف شمشیری در سبزه‌میدان است که روزانه شاید در حدود پانصد نفر در آنجا غذا می‌خورند و مجموع کارکنان آن قطعا" از پنجاه نفر تجاوز نمی‌کند. اما در آمریکا شخصی است بنام آقای هوارد جونسون وی در شهر نیویورک به‌تنهایی سی و هشت رستوران و در تمام آمریکا دویست وچهل رستوران را اداره می‌کند و مجموع اشخاصی که روزانه در رستورانهای او غذا می‌خورند متجاوز از یک میلیون نفر می‌باشند و بیش از دوهزار و پانصد نفر پیشخدمت و آشپز در نزد او کار می‌کنند و امتیاز رستورانهای هوارد جونسون بر سایر رستورانها یکی

بستنی‌های معروف و متنوعی است که دارد و در همه جای آمریکا معروف است و دیگری باز بودن آنها در تمام مدت شبانه‌روز است و هر وقتی که مشتری وارد آن جاها شود هر نوع غذایی می‌تواند بخورد، یک مورد که این رستوران‌ها با چلوکبابی شمشیری کاملا" شباهت دارند این است که در رستورانهای هوارد جونسون هم مانند چلوکبابی شمشیری نوشیدن مشروبات الکلی اکیدا" ممنوع است. نمونه دیگری برای مقایسه عظمت، ساختمان سینما متروپل تهران است با ساختمان ایمپایر استیت نیویورک. ساختمان هفت طبقه سینما متروپل را که در چهار راه لاله‌زار واقع است اغلب دیده‌اند این ساختمان هفت طبقه که شش سال پیش پایان یافت و مورد اعجاب بسیاری از مردم شده است بقول خود صاحبان آن درحدود یک میلیون و دویست هزار تومان یا قریب دویست‌هزار دولار خرج برداشته و در زیر آن یک رستوران و روی رستوران سالون سینما متروپل و روی سالون هم چهار طبقه عمارت پنج اتاقه وجود دارد.

درنیویورک هم‌ساختمانی وجود دارد بنام ایمپایر استیت که بیست سال پیش پایان یافته است. ارتفاع این ساختمان ۳۸۰ متر است و چهل و یک میلیون دولار که تقریبا" دویست و پنجاه میلیون تومان می‌شود خرج ساختمان آن شده است. طبق آمار صحیحی که در دست است تا بحال دویست و پنجاه میلیون نفر از این ساختمان صد و دو طبقه‌یی دیدن کرده‌اند.

دراین ساختمان هفت نفر مأمور پاک کردن ۶۵۰۰ قاب شیشه در و پنجره‌های آن می‌باشند و وقتی انسان نظافت و تمیزی این ساختمان را می‌بیند نباید فراموش کند که فقط ۲۵۲ نفر جاروکش از صبح تا شب مشغول نظافت این ساختمان هستند.

ناحیه راکفللر از شش ساختمان عظیم تشکیل شده است که بزرگترین آنها ۲۶۰ متر و ۸۰ طبقه دارد و سالون معروف سینما رادیوسیتی‌هال جزو این ساختمانها است. اکنون که نامی از سینما برده شد بی‌مناسبت نیست که مقایسه کوچکی هم از سینماهای ایران و سینماهای آمریکا بکنیم. در آمریکا بطورکلی ۱۹۵۰۰ سالون سینما وجود دارد و در ایران با سینماهایی که شرکت ملی نفت ایران در خوزستان دارد جمعا" ۶۸ سالون سینما موجود است. در یکی از خیابانهای نیویورک موسوم به خیابان چهل و دوم تنها ۳۳ سینما وجود دارد. سینمای معروف رادیوسیتی هال گنجایش ۶۳۰۰ نفر را در صندلی‌های فنری بسیار راحت دارد و هر روز از ساعت ده صبح تا دو بعداز نیمه شب در این سینما در هشت سئانس فیلم نمایش می‌دهند و قیمت ارزانترین بلیط‌آن درروزها و اوقات معمولی یک دولار و سنت یعنی هشتاد ریال و گرانترین آن سه دولار و نیم درحدود دویست و بیست ریال است. برای دیدن فیلم‌های این سینما باید همیشه بلیط را قبلا" تهیه کرد و فروش روزانه آن بطور متوسط روزی هفت میلیون ریال است و یک فیلم معمولی را اقلا" دو ماه و یک فیلم عالی را شش ماه در آن نمایش می‌دهند. ولی سینمای متروپل تهران، که بزرگترین و جدیدترین سینمای ایران است، در حدود ۱۱۰۰ نفر در صندلیهای ناراحت جای می‌دهد. هر روز. سه سئانس از ساعت چهار تا ده بعد از ظهر فیلم نمایش می‌دهد. قیمت بیلط های آن ۸ ریال و ۱۲ ریال و ۲۵ ریال است و روزانه بطور متوسط بیست‌هزار ریال فروش می‌کند. در صورتی که بزرگترین سینماهای نیویورک روزی هفت میلیون ریال فروش می‌کند. بزرگترین فروش بلیط یک فیلم را در مدت یکماه و نیم که سینما متروپل تهران در عمرش بیاد دارد و باعث افتخار خود می‌داند صد هزار تومان است در حالیکه فیلم‌های معمولی در سینمای رادیوسیتی هال نیویورک در یک وهله نمایش که سه ماه طول می‌کشد بین پنجاه تا ۸۰ میلیون تومان است.

* برگرفته از مجله‌ی *عالم هنر* چاپ ۱۳۳۰ به صاحب امتیازی دکتر اسماعیل کوشان و سردبیری علی کسمائی.

نسل اول منتقدین: یک ریشه‌یابی

۲ـ طغرل افشار

* نام " طغرل افشار" برغم ناآشنایی در اذهان مردم، اما، بی‌هیچ تردیدی نزد وجدان بیدار " فرهنگ" و در ذهن پویا و پرتو وجودی آن، نامی آشناست.

" طغرل افشار" از قابل احترام‌ترین شخصیت‌های فرهنگ معاصر ایران است. چه‌باک از ذکر این نکته که وی برغم ناشناخته ماندن در ذهن جامعه (در نمای عمومی آن) و نیز حتی در ذهن قشری که در راستای فرهنگ و جریانات فرهنگی گام برمی‌دارد ــ لیکن، نقشی انکار ناپذیر در پیدایش، شکل‌گیری، نضج و تکوین بخشی از فرهنگ معاصر ایران داشته است.

(و چه غم که با وجود این اهمیت بسزا، این چهره و شخصیت، همچون دیگر همرزمانش، ناشناخته مانده است. و مگر این سازندگان فرهنگ، هویت، و شخصیت این سرزمین و این ملت را چند نفر می‌شناسند؟ . . . و بدرستی می‌شناسند؟

. . . و مگرچندنفر بدرستی "نوشین"، " پور داود " ، " سرکیسیان" ، " معین" ، " دهخدا" ، " بهاری" ، " سپنتا" و . . . را می‌شناسند.

. . . و واقعا" برای چند نفر اهمیت دارد که ، " نسیم خاکسار"کیست و چه‌کاره است؟

ــ که " بهاری" و " مصری " کی و چگونه مردند؟

ــ که " شمیم بهار " آیا واقعا" نام کسی‌ست که در همین حوالی زندگی می‌کند؟

ــ که . . . ؟

این نکته در شکل بسط یافته‌ی خود به این معناست که:

ــ اگر " سینما" (و فرهنگ تصویری) در دهه‌های اخیر در ایران را یکی از مهمترین وسایل ارتباط فرهنگی بدانیم. . .

ــ و اگر به‌میزان و قدرت " رسانه" وقوف و آگاهی کامل داشته باشیم، و بازتاب‌های اجتماعی / سیاسی ، اقتصادی و فرهنگی آنرا از مهمترین زمینه‌ها و عوامل شکل‌گیری‌ی‌طرزتلقی عمومی از مسایل جامعه به‌حساب آوریم . . .

ــ و اگر موارد بی‌شماری از روابط عینی موجود بین " فرهنگ اجتماعی"ی "جامعه" و " فرهنگ اجتماعی"ی ویژه‌ی موجود در بطن " فرهنگ تصویری" را از دیدگاههای مختلف مورد مطالعه و ارزیابی قرار دهیم. . .

. . . بنابراین می‌توانیم در این حال به‌نتیجه‌ی مستقیم اهمیت بی‌چون و چرا و قاطع " سینما" (بعنوان فعال‌ترین "رابط فرهنگی") واقف شده، با درک کامل اهمیت تعیین کننده‌ی آن، به بررسی

بپردازیم. آنگاه، با کنکاش در زوایای گوناگون، ابعاد متفاوت، و شکل‌های مختلف انعکاس و بازتاب بیرونی آن می‌توان بتدریج در هزارتوی پر رمز و راز و عجیب آن رسوخ کرده، جنبه‌های مختلف و متشکل موجودیت و حیاتش را شناخت.

در این شکل پرداختن به "سینما" ـ ست که می‌توان به " کشف " جنبه‌های گوناگون آن نایل شد.

بدین ترتیب بی‌تردید، یکی از ارکان اساسی و مهمترین عوامل حیات سینما (در بازتاب اجتماعی‌آن) رخ مینماید. که، " فرهنگ نوشتاری"ی سینماست.

به‌عبارت بهتر، هر آنچه که در اطراف " رسانه"، توسط " قلم"ی در نشریه‌یی، (با عناوین گوناگون) نوشته می‌شود.

اهمیت تعیین کننده‌ی نوشته‌های مختلف در شکل‌های گوناگون خود است که جهره می‌نماید:

ـ در جمله‌یی برای تبلیغ محصولی از " رسانه".

ـ در نوشته‌یی به‌منظور بازتاباندن و تبلیغ ایدئولوژی مسلط بر "رسانه" (و طبعا" ـ در نهایت ـ تبلیغ و تحکیم ایدئولوژی مسلط بر سیستم حکومتی جامعه.)

ـ در پرداختن به اخلاق حاکم (برآمده از بینش ایدئولوژی مسلط) بر شکل روابط بین عوامل و کارگران " رسانه". (از انعکاس زندگی و روابط خصوصی کارگردان، بازیگر، فیلمبردار و عوامل فنی گرفته تا شرح و بررسی طرز تلقی‌ی عوامل و افراد فوق از مجموعه‌ی رسانه.)

ـ در مقاله‌یی به‌منظور معرفی و شناساندن یک " جریان"، یک شخص، یک سیستم فکری، یک مسئله‌ی مربوط به " رسانه".

ـ در نوشته‌یی جهت " تفسیر " و " بررسی"ی طرز تلقی یک "سازنده" از جهان (: ایدئولوژی) و یا به‌منظور تبیین و تفسیر وجوه یک " اثر".

ـ در : " نقد فیلم":

این بخش درواقع منعکس کننده‌ی با اهمیت‌ترین، منطقی‌ترین، اصولی‌ترین و درست‌ترین‌و سالم‌ترین بخش " فرهنگ نوشتاری"ی سینماست.

بازتاب اجتماعی این بخش است که اهمیتی برابر و حتی بالاتر از رشته‌های گوناگون فرهنگی و هنری (از شعر و قصه و رمان و نمایشنامه‌نویسی تا موسیقی و تآتر و مجسمه‌سازی و . . .) می‌یابد.

* بحث بر سر اهمیت ویژه‌ی "نقد" و اصول نقد نویسی و بازتاب‌های اجتماعی " نقد فیلم " مسئله‌ئی نیست که در گنجایش و منظور این نوشته باشد.

چند سطری‌هم که آمد، جهت رجوع خواننده بود به‌زمینه‌ی بسیار مهم نقد فیلم نویسی و اهمیت آن در کل موجودیت رسانه.

نیز، از این طریق، متذکر شدن نقش و اهمیت افرادی که، در پیدایش، شکل دادن، هویت بخشیدن، اعتلا دادن و بقای فرهنگ نوشتاری سینما در شکل گسترده، و در معنا و چارچوبی مشخص‌تر، در زمینه‌ی " نقد فیلم" نویسی کوشیده‌اند و تلاش کرده‌اند و زندگی خود را در راه شناساندن این جنبه از حیات فرهنگی جامعه‌ی معاصر ـ و طبعا" به این وسیله در راه شناساندن توده‌گیرترین "رسانه"ی اجتماعی معاصر ـ فدا کرده‌اند.

از اینهمه طبعا" باید به حرف اساسی و " مسئله"ی اصلی مورد بحث این نوشته رسید : طغرل افشار.

* اهمیت " طغرل افشار " در کل جریان فرهنگ معاصر ایران در ارتباط تنگاتنگ با چند نکته‌ی اساسی تاریخ معاصر ایران و بویژه " تاریخ سینما"ی ایران است که نمود می‌یابد.

متذکر شدن نکات فوق احتمالا" می‌تواند در روشن شدن اهمیت " طغرل افشار" بعنوان یک " منتقد فیلم" مؤثر افتد. (نکات فوق را امیدوارم در لابلای مراحل مختلف این نوشته بیاورم.)

* با توجه به نقش ویژه‌ی "نقد فیلم‌ـ نویسی" در جهت اعتلای یک جریان فرهنگی (و چرا که نه حتی، شناساندن آن جریان و ابعاد و ویژگی‌های گوناگون رسانه) و از نظر دور نداشتن شکل پیدایش سینما در ایران، محدودیت‌های اجتماعی ناشی از طرز تفکر مذهبی جهت توسعه، همگانی

گشتن آن ، توجه مطبوعات ، محدودیت‌های سیاسی / اجتماعی و اقتصادی‌ی اعمال شده از سوی حکومت در طی دو دهه دیکتاتوری " رضاخانی " ــ می‌توان به دلایل ــ دست کم ــ ظاهری عدم وجود و حضور " منتقد سینما " در طی دو دهه‌ی فوق، و طبعا " نبود بخشی از جریان فرهنگی تحت عنوان " نقد سینما " پی‌برد.

(در این زمینه ، ــ اصلا " ــ به‌عدم شکل‌گیری حرکت‌های فیلمسازی در ایران ، در نطفه خفه شدن اولین کوشش‌های روشنفکران علاقمند به "رسانه" و فشارهای روزافزون حکومت بر بخش‌های فعال فرهنگی و پیشروان حرکت‌های اجتماعی / سیاسی ــ می‌توان اشاره داشت .)

* با کنار گذاشتن اولین حرکت‌های روشنفکرانه جهت شناساندن "رسانه" به‌مـــردم ، از طـــریق ــ به هر شکل ــ نوشتن " از مظفرالدین شاه تا بقیه و تا سالهای حدود ۱۳۲۷) ــ و با در نظر گرفتن آغاز حرکت دوباره (و بقول " تهامی" ، سومین دوره‌ی حیات)ی سینمای ایران ، و متذکر اهمیت نقش حضور نیروهای متفقین و در نتیجه تماسی بی‌واسطه با فرهنگ اروپایی و آمریکایی ، و درگیر شدن مستقیم ایران در تحولات جهانی ، و نقش عظیم جنگ جهانی در شکل‌گیری و برآمدن فرهنگی نوین از بستر و خاکستر جنگ و نیز ، بسیاری عوامل و مسایل پر اهمیت دیگر ــ بی‌تردید به‌اولین نوشته‌های در اطراف رسانه در طی سالهای ۲۷ تا ۳۳ بر می‌خوریم که توسط " طغرل افشار " نگاشته می‌شود.

(که با بازگشت " هوشنگ‌کاووسی " از اروپا و در کنار " افشار " و "فروهی" قرار گرفتن این امر به‌طور جدی دنبال می‌شود .)

پیش از پرداختن به چگونگی برخورد " طغرل افشار" در مقام " منتقد فیلم " با " رسانه" و براساس چگونگی تلقی‌اش از نقد فیلم ، و تحلیل نوشته‌ها ، نقدها و اظهار نظرهای وی ــ و از این طریق رسیدن به دیدگاه آغازین نقد فیلم در ایران ــ اما ، درست‌تر می‌بینم که به موردی اشاره کنم که قصد داشتم در پایان این بررسی آنرا بیاورم .

و آن مورد :

* " محمد تهامی‌نژاد" پژوهشگر و محقق سینمایی ، و نویسنده‌ی کتاب "ریشه‌یابی یاءس در سینمای ایران" ، در بخشی از کتاب خود تحت عنوان "۴۳ سال نقد فیلم در ایران" (۱) به اشتباه ، اولین نقد سینمایی " طغرل افشار " را نوشته شده به تاریخ ۱۸ مرداد ۱۳۳۲ قلمداد می‌کند ، و از نقد چاپ شده در این تاریخ در مجله‌ی " سپید و سیاه نو " ــ بر فیلم "دون ــ ژوان " ــ بعنوان آغاز کار این " اولین منتقد سینما در ایران "(۲) یاد می‌کند . (۳)

در صورتی که وی پیش از این تاریخ (که " تهامی " با استدلال به‌آن ، موردفوق‌الذکر را نوشته) هم ، در نشریات نقد فیلم می‌نوشته . رجوع کنید ــ مثلا" ــ به مجله‌ی دو هفتگی سینمایی " جهان سینما " (۴) ــ که از شماره‌ی اول (۹ شهریور ۱۳۳۱) در آن صفحاتی جهت " انتقادی بر فیلمهای دو هفته‌ی‌اخیر " اختصاص یافته است . لیکن تا شماره‌ی ششم نقدها بدون امضاء چاپ می‌شوند . از شماره‌ی اخیر (۱۸ آبان ۳۱) نام " طغرل افشار" در بالای مقاله‌یی تحت عنوان "فیلمهای حقیقی و ارزش آنها" آورده می‌شود و از شماره‌های بعد او علاوه بر نوشتن صفحه‌ی نقد ، تحت عناوین مختلف به بررسی فیلم‌های اکران عمومی می‌پردازد .

مقایسه‌ی خط فکری نوشته‌های فوق و مسایل مطروحه در آنها و نثر " طغرل افشار" ، هیچ شکی در این مورد که ، نوشته‌های بی‌امضای پنج شماره‌ی اول نیز متعلق به وی است ، به جا نمی‌گذارد .

تلاش بی‌وقفه ــی ناشی از عشق شدید به‌سینماوشناساندن "رسانه" به‌جامعه‌ازطریق نوشته‌های انتقادی و تحلیلی ــ از سوی " طغرل افشار " به این امر می‌انجامد که ، ــ بعنوان مثال ــ در شماره‌ی ۹ از نشریه‌ی مزبور (۳۰ آذر ۳۲) با چهار امضای " شوالیه افشار" ، " تماشاچی" ، "طغرل افشار" و " ط. ا." مطالب زیر را ــ به ترتیب ــ می‌نویسد :

ـ نقد فیلم‌های آلمانی : پرنسس رقص
ـ در کمان رنگین سینماهای تهران : مقاله و نقد
ـ انتقادی بر فیلم‌های دو هفته‌ی اخیر
ـ نظری بر فیلمهای نوین مجارستان و
. . .

یعنی بیش از یک چهارم کل مطالب مجله را.

گذشته از این، وی در کتابی که در زمینه‌ی سینما و نقد فیلمهای سال ۱۳۲۹ تا پایان سال ۱۳۳۲ ـ تحت عنوان " در کمان رنگین سینما" منتشر نموده(۵)، در مقدمه‌یی (" مختصری درباره‌ی میزان ارزش و اهمیت هنر سینما") با ذکر این جمله که،

" در این ۶ سالی که قلم به‌دست گرفته و درباره‌ی "هنر سینما" مطلب پردازی می‌کردم . . . " ، عملا" این امکان را به‌مامی‌دهد تا به کشف این نکته قایل شویم که، وی از حدود سال ۱۳۲۷ قلم به‌دست گرفته و ، " بعبارت بهتر محصولات سینما را برای مردم مورد بحث و انتقاد قرار داده و نکات مختلفی که چه از لحاظ هنری و چه از لحاظ اخلاقی و اجتماعی کم و بیش در بعضی از فیلمها وجود دارد بیان" نموده است.

نیز، با توجه به انتخاب بهترین فیلم‌های فصل زمستان ۱۳۲۹ از سوی وی و اهدای جایزه به سینمای نمایش دهنده‌ی بهترین فیلم سال (سینما " هما" برای نمایش فیلم " جانی بلیندا ") و از آنجا که، " بعد از این مراسم تصمیم گرفتم مراسم باشکوه و آبرومندتری برگزار کنم که نتایج عملی هنری آن برای عموم مردم بخصوص ارباب ذوق و هنر بیشتر و بهتر باشد. بدین منظور یک صفحه‌ازروزنامه‌ی ایران آنزمان به مسئله انتقاد فیلم اختصاص داده شد. "

پس، به این ترتیب براحتی می‌توان ردپای اولین رگه‌های واقعی نقدنویسی را جستجو کرد.

(این جنبه از حیات فرهنگ نوشتاری سینما، تفاوتی کاملا" بنیادی با گزارش‌ها و نوشته‌های خبری در زمینه‌ی نمایش، افتتاح یک فیلم و . . . دارد . (۶)ـ)

* در ادامه‌ی پیگیری‌ی‌جوانب‌گوناگون نقد فیلم نویسی " طغرل افشار " و در برداختن جدی‌تر و مستقیم‌تر به نوشته‌های فوق، خواندن مقاله‌یی از وی در زمینه‌ی " انتقاد، فیلم " الزامی‌ست. (۷)

* مبحث اصلی این کتاب به مسئله انتقاد اختصاص دارد اکنون دیگر بر اهل هنر اهمیت انتقاد در کلیه زمینه‌های هنری بطور محسوسی مسلم و واضح است زیرا انتقاد یگانه و بهترین وسیله مبارزه جهت اصلاح هنر و راهنمایی هنرمندان بشمار می‌رود . با وجود اینکه هنوز توده‌مردم و حتی خوانندگان جراید وکتاب‌هنوز آنطورکه لازم است به اهمیت انتقاد پی نبرده‌اند و کلیه نویسندگانی که قلم انتقادی داشته و در زمینه‌های هنری مطالب انتقادی نوشته‌اند پس از چند مدتی بعلت عدم درک اجتماعی مردم دست از اینکار کشیده‌اند ولی باید انتقاد را برای توسعه روشـــن بینی عمومی ادامه داد، اگر حقیقت را بخواهید هنوز اکثریت قاطعی بمفهوم اصلی انتقاد آشنا نشده و اصلا" از این کلمه سر در نیاورده و معنی آن‌را هم بدکویی از چیزی می‌دانند، چون هیچیک از هنرها در ایران به‌مفهوم واقعی خود شناخته نشده انتقاد هم یکی از مسائل دشواری است که هنوز سطح فرهنگ کشور اجازه شناختن آنرا نمی‌دهد، بارها شنیده‌ام که افراد روشنفکر و تحصیل‌کرده عمل انتقاد را مسخره کرده و مباحث انتقادی سینما را مطالب غیر مفهوم و بی‌ارزش خوانده‌اند، همین اشخاص هنگامیکه با من روبرو شده‌اند بقول خود دوستانه تذکر می‌دادند که دست از اینکار بیهوده و مسخره بردارم و اصلا" هنر سینما را کوچکتر از آن می‌دانستند که درباره آن بحث شود این طرز تفکر متاسفانه میان طبقه منورالفکر این کشور که کاری جز گردش در خیابانهای مرکزی شهر و عیاشی ندارند شدیدا" نفوذ دارد، سینما برای این اشخاص یک وسیله وقت‌گذرانی است و در جراید نیز چیزی جز نوولهای هوس‌انگیز عشقی و داستانهای جنایی نمی‌خواهند بخوانند. بارها با برخی آقایان مدیران

جراید بر سر نوشتن مطالبات سینمایی بحث کرده‌ام، آنها عقیده داشتند که باید سلیقه اکثریت رعایت شود، ولی ما خوب می‌دانیم که چه‌نوع فیلمهایی مانند دختر جوپان از میان محصولات فارسی و "طرابلس" و "یاسمین" و "چـــراغ جادو" و "جانباز" از میان محصولات خارجی با استقبال شدیدی روبرو می‌شوند در حالیکه شاهکارهای پر ارزش هنری و اجتماعی که تجلی واقعی هنر سینما هستند مانند فیلم‌های "تراموایی بنام هوس" و "پایان یک عمر" اصلا" مورد توجه و استقبال عمومی روبرو نمی‌شوند. در طی چند سال اخیربطور محسوسی سطح فکر مردم بالا رفته و بتدریج فیلمهای پرارزش نیز با استقبال عمومی روبرو می‌شدند از حمله فیلم‌های "لغزش" و "جانی بلیندا" که مدتهای متمادی در تهران نمایش دادند ولی یک بررسی دقیق نشان داد که فیلمهای فارسی بر فیلمهای خارجی صدمه زدند، بدین معنی که نمایش محصولات فارسی سبب شد که عده زیادی بر تعداد تماشاچیان سینما اضافه شود این تماشاچیان جدیدالورود که بخاطر فیلم فارسی شروع به سینما رفتن کرده بودند چون تعداد فیلمهای فارسی کم بود و آنها نیز می‌خواستند که هفته‌ای‌یکبار به سینما روند بدیدار فیلمهای خارجی شتافتند و البته چون به‌تیپ فیلمهای فارسی عادت کرده بودند هیچیک از فیلمهای خارجی مورد پسندشان واقع نشد بخصوص از فیلمهای سنگین دراماتیک وحشت نمودند، بدین جهت حالا دیگر فیلمی دیده نمی‌شود که از عیب‌جویی و اعتراض افراد مختلف در امان‌باشد، برای هر فیلم عیبی می‌گیرند و نظریات بقدری زیاد و در عین حال متضاد شده که اگر شما درباره یک فیلم از ده شخص مختلف سوال کنید آن فیلم چطور است هر یک بنحوی اظهار عقیده می‌کنند و هیچیک از این اظهار نظرها با هم توافق و یا تشابه ندارند، بدین ترتیب جنجال عجیبی بوجود آمده است که معلوم نیست چه نتیجه‌هایی در بر خواهد داشت بخصوص که تعداد تماشاچیان سینما در سال ۱۳۳۲ دوبرابر سال ۱۳۳۱ گردیده‌است.

سلیقهٔ شخصی و قضاوت هنری: مسئله مهم دیگری که کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد همانا وجه تمایز سلیقه شخصی افراد با یک قضاوت صحیح هنری است. بیشتر اشخاص روی خوش‌آمدهای شخصی برای فیلم تعیین ارزش می‌کنند در حالیکه باید بین سلیقه شخصی و ارزش اجتماعی فیلم فرق گذاشت بخصوص در مسئلهٔ انتقاد باید بکلی روی سلیقه‌های شخصی قلم کشیده شود زیرا چه‌بسا اشخاصی که به نکات و چیزهائی علاقمند هستند که از لحاظ اجتماعی برای دیگران کوچکترین ارزشی ندارد.

سلیقه و خوش‌آمد شخصی چیزی است که فرد از لحاظ شخصی به‌مقتضای روحیات مخصوص خود از آن لذت می‌برد و این لذت فردی دلیل بر ارزش آن چیز مورد نظر نیست زیرا ممکن است شما شخصا" از موسیقی جاز یا موسیقی محلی لذت ببرید ولی نباید از لحاظ هنری و اجتماعی آنرا مافوق و یا بهتر از موسیقی کلاسیک بدانید بنابراین بین سلیقه و خوش‌آمد شخصی و قضاوت صحیح هنری باید تفاوت گذارد.

وظیفه‌ی منتقد

شخص منتقد وظیفه دارد به متقضای تخصص و هدف خود سینما یا هر هنر دیگر را که مورد بحث قرار می‌دهد آنطور که لازم است با مفهوم واقعی خود به مردم بشناساند، عمل انتقاد به‌منظور تجزیه و تحلیل محصولات و آثار هنری از لحاظ اجتماعی برای توسعه فرهنگ و سطح روشن بینی توده‌های مردم است بدین جهت انتقاد باید بر یک پایه و اصول صحیح اجرا گردد گذشته از اینکه شخص منتقد باید هرگونه اغراض شخصی یا ملاحظات دوستانه را بکلی کنار گذارد باید از سلیقه شخصی و خوش‌آمد آنی خود نیز در موقع بحث و انتقاد چشم‌پوشی کند زیرا انتقاد برای بیان سلیقه فرد نیست بلکه یک عمل اجتماعی برای بیان حقایق و واقعیات هنری است در طی تاریخ منتقدین‌در زمینه ادبیات و سایر هنرها مانند بلینسکی وجود

داشتند که عده آنها نیز بسیار معدود بود ولی در زمینه سینما که کاملترین هنرها شناخته شده است نه‌تنها منتقدثابتی وجود نداشته بلکه از لحاظ انتقادی درباره سینما کمتر بحث شده است و مطالب سینمایی در جرائد و مجلات دنیا اختصاص به تنظیم و رپورتاژ از کمپانی‌ها وکارخانجات فیلمبرداری، شرح و تفسیر فیلمهایی که تهیه می‌شوند و بیوگرافی هنرپیشگان البته بشکل شرح زندگی خصوصی آنها اختصاص داشته است تا اینکه در چند سال اخیر در آمریکا و اروپا و همچنین شوروی بعلت تشکیل و فعالیت نهضت‌ها و سینه‌کلوب‌های هنری نویسندگانی هم به‌وجود آمدند که درباره هنر سینما دست به بحث و انتقاد زدند ولی ما باید بخوبی بدانیم که همانطور که انتقاد صحیح درباره محصولات سینمایی از لحاظ شناساندن این هنر به مردم و تعیین ارزش فیلم‌ها رل موثری را ایفا می‌کند همانطور هم روش غلط در انتقاد موجب گمراهی خوانندگان را فراهم می‌نماید. بنابراین برای معرفی و بیان نکات هنری بوسیله انتقاد باید دقت و نکته بینی کاملی بکار رود تا اثر و نتیجه آن از لحاظ اجتماعی مطلوب و مفید باشد.

کمال فرخی

یادداشت‌ها:

۱ ــ چاپ شده در کتاب " نقد فیلم در ایران " ــ ششمین مجموعه از ویژه‌نامه‌های سینما و تآتر (به همت " بهمن مقصودلو ") صفحه‌ی ۱۴، چاپ اول، اسفند ۵۲.

۲ ــ در بخش‌های بعدی در این مورد که چرا وی اولین " منتقد فیلم " در ایران است بحث خواهم کرد.

۳ ــ " مرحوم طغرل افشار " در مجله‌ی " سپید و سیاه نو " اولین نقد سینمایی‌اش را در تاریخ ۱۸ مرداد ۱۳۳۲ درباره‌ی فیلم " دون ژوان " و فیلمی از کارخانه‌ی " برادران وارنر " ، " " کودی جارت "! با شرکت " جمس کاگنی " نوشت . . . " : مقاله‌ی ذکر شده در پانویس یک.

۴ ــ جهان سینما ، مجله‌ی دوهفتگی سینمایی ــ موسس : " سیامک وثوقی " ، مدیر و سردبیر : " حسین فرهنگ " (در پنج شماره‌ی اول) و " هوشنگ قدیمی " (از شماره‌ی ششم).

۵ ــ " در کمان رنگین سینما " بقلم " طغرل افشار " ــ فروردین ماه ۱۳۳۳، چاپ " مسعود سعد " ، ۱۲۰ صفحه، ۳۰ ریال.

۶ ــ " محمد تهامی‌نژاد " با ذکر نمونه‌هایی گردآوری شده ازاین دست در لابه‌لای بخش‌های مختلف نوشته‌های خود که مجموعه‌ی کتاب " ریشه‌یابی یاءس در سینمای ایران " را می‌سازند، راهگشای خوبی شده برای بررسی و کنکاش در طرز تفکر جامعه‌ی ایرانی و برخورد این جامعه با " رسانه " و جهت‌گیری‌های مختلف روشنفکران و نویسندگان در برخورد به پدیده‌های گوناگون برآمده از "رسانه" :

در این زمینه رجوع کنید به :

یک ــ کتاب ویژه‌ی سینما و تآتر شماره‌ی ۲ و ۳ (قسمت اول " ریشه‌یابی یاءس . . . ") و دو ــ شماره‌ی ۵ (قسمت دوم " ریشه‌یابی یاءس . . . ") و سه ــ شماره‌ی۶ (فصلی‌از " ریشه‌یابی یاءس. . . " : " ۴۳ سال نقد فیلم در ایران ") چهار ــ صفحات ۲۲ تا ۳۳ شماره‌ی ۹۸ "رستاخیز جوان" (۹ تیر ۱۳۵۶) : مقاله‌یی تحت عنوان " سینمایی به دور از درک واقعیت " و پنج ــ ایضا" همان مجله (شماره‌ی ۸۸، ۲۴ فروردین ۱۳۵۶) : مقاله‌یی با عنوان " اخلاقیات و سینما در ایران " (صفحات ۳۵ تا ۴۵)

۷ ــ صفحات ۲۰ تا ۲۲ کتاب مورد اشاره در پانویس شماره‌ی پنج.

ادامه دارد

باشگاه ادبیات

دیوید وارک گریفیث

کتاب ضمیمه: د.و.گریفیث، استاد سینما

*وقتی " فانی وارد" در سال ۱۹۰۷ به صحنه بازگشت برای اولین‌بار در واشنگتن در نمایش کوتاه " دیوانه و دختر" به کارگردانی " جیمز ک. هاکت " ظاهر شد. این نمایش را " دیوید وارک گریفیث" ، نویسنده‌ای ناشناس که اشتهاری در حد جهانی در دهه‌ی بعد در انتظارش بود نوشته بود. روزنامه‌ی " نیویورک تلگراف" در گزارشی که روز بعد درباره‌ی این درام زندگی خانواده‌های تهیدست "سانفرانسیسکو"ومزارع‌رازک"کالیفرنیا" منتشر کرده بود، نمایشنامه‌نویس را بعنوان نویسنده‌ای که در نوشتن داستانهای کوتاه ارج و مقامی دارد معرفی کرد. او چندماه پیش از آن در " هفته نامه‌ی لسلی " چند شعر آزاد به‌چاپ رسانده بود. در ماه مه همان سال در " بوستن" ، در فرصتی که بخاطر ازدواجش دست داد، او خود را سی ساله، نویسنده‌ی حرفه‌ای و ساکن "لوئی‌ویل کنتاکی" معرفی کرده بود.

او تا سال ۱۹۰۷ سابقه‌ی ده سال حرفه‌ی بازیگری را در پشت سر داشت و در این‌موقع با نام مستعار فعالیت می‌کرد. او گرچه در قالب نویسنده، تمام آثار خود را با نام کامل منتشر می‌کرد اما عمیقا" حس می‌کرد که دیگر مشاغلش که همچون نبردی ناامیدانه برای حیات بود اثری ناخوشایند بر خانواده‌اش دارند :به این ترتیب بود که او با نام " لاورنس گریفیث" در " لوئی‌ویل " به بازیکری در تئاتر می‌پرداخت و در نمایش‌هایی که به‌نفع مستمندان اجرا می‌شد شرکت می‌کرد. بعدها با گروهی از نمایش‌دهندگان محلی همکاری می‌کـرد (۱) و بالاخره پس از یک تلاش ناموفق به " شرکت سهامی مفرت" پیوست. او در اینجا در تئاتر " تمپل ماسونی" در فصل تئاتری ۹۸- ۱۸۹۷ و اواخر ۹۹ - ۱۸۹۸ هر روز دوبار در نقش‌های درجه‌ی دوم ظاهر می‌شد. هنوز ساکنین " لوئی ویل" با خاطره‌ی خوشی از این‌تئاتر قدیمی که مدتها پیش در اثر آتش‌سوزی نابود شده است صحبت‌می‌کنند. بانوان مسنی که در هنگام فعالیت این تئاتر دختران جوانی بیش نبودند هنوز احساس رویایی خود درباره‌ی قهرمان اول مرد نمایشنامه‌ها که " اسکار ایگل" نام داشت را بیاد دارند. اما کمتر کسی به‌خوبی جوان بلند قامتی که در نمایش " لرد فانتروی کوچک " در نقش پادو ظاهر شده بود یا در " بادبزن خانم ویندرمیر" و "سه نگهبان" به‌ترتیب نقش‌های " پارکر سرانت" و " آتوس" را داشت بخاطر می‌آورد.

سال‌های ۱۹۰۰ در آن ایام در اوج شکوه خود قرار داشت و تئاتر، همچون امروز بخش عمده و اساس زندگی اجتماعی وروشنفکرانه‌ی‌مردم را به‌خود اختصاص داده بود. در آن موقع مردم روشنفکر " لوئی ویل" نه‌تنها از تئاتر " تمپل" حمایت می‌کردند بلکه‌تئاترهایی چـــون " ادیتوریوم" (با برنامه‌های جالبی چون گروه " سوسا" یا " سارا برنار ") ، " تئاتر خیابان" (با ملودرام‌ها) ، تئاتر " باکینگهام" (با نمایش‌های هجوآمیز) ، تئاتر " بیجو" (با واریته‌ها) و همچنین تئاتر به حق مشهور شده‌ی " ماکاولی" که سالها خود را وقف نمایش آثار بزرگ تئاتر جهان کرده بود هم از حمایت توده‌های مردم بهره می‌بردند. در همین تئاتر بود که " مری‌آندرسون "اولین کارهای خود را عرضه کرد و " موجسکا" برای اولین‌بار نمایشی از " ایبسن " را در آمریکا به‌روی پرده آورد.

و در همینجا هم بود که "گریفیث" جوان، از بالکن تئاتر، نمایش" رومئو و ژولیت " را

با بازی‌ی "جولیامالرو" دید و پس از آن تصمیم گرفت که به‌بازیکری و نویسندگی بطور جدی‌تری ادامه دهد. او می‌توانست دورادور نظری احمالی به قهرمانان معروفی بیندازد که بعد از شام در باشگاه "بندتیس" جمع می‌شدند تا به دوستان و آشنایانی که در قسمتهای مختلف تئاتری که به شکل نعل اسب بود نیربک بگویند. این افراد گاهی هم در بین پرده‌های نمایش می‌آمدند و سری به دیگر هنرپیشگانی که هنوز وقت به صحنه رفتن آنها فرا نرسیده بود می‌زدند یا باهم به رستوران "کروکفورد" می‌رفتند که "یک صدف سرخ شده یا سوسیس و مشروب" بخورند. اما "گریفیث" بخاطر جوانی و فقر همیشه بیرون این محیط‌های پر از شادی بود، کما اینکه شرکت در شادی‌های نه‌چندان با شکوهی که مردم شهر به‌آنها علاقمند بودند هم از عهده‌اش خارج بود ــ سالن کنسرتی چون "بیرود"، با ارکستر عالی و مستخدمین پر جنب و جوشش که در "گرین استریت" واقع شده بود یکی از همین اماکن بشمار می‌رفت که تقریبا" در هر اتاق پشت صحنه‌اش یک پیانیست سیاه پوست، اهل "نیو اورلئان" یا "ممفیس" و در اینجا آواره، مشغول نواختن یک ریتم "رک" کمتام متعلق به‌خود بود. یک از شهروندان آن ایام بخاطر دارد که" جری هرآهنگی را با آن سبک تند و ریز مخصوص خودش اجرا می‌کرد. اما ما بیشتر به هارپیست ارکستر تئاتر "تمیل" علاقه داشتیم. وقتی برنامه‌اش تمام می‌شد ما او و هارپش را سوار تاکسی می‌کردیم و به بیرون از شهر می‌رفتیم تا برای ما و معشوقه‌هایمان هارپ بنوازد."

در همین ایام " گریفیث" مشغول تعلیم آواز بود و در مدرسه‌ی " متدیست‌ها" ثبت‌نام و شرکت می‌کرد. تهیه‌ی بلیط پیش از آغاز کار هنرپیشگی‌اش را باید در حد فداکاری دانست.

اما سابقه‌ی زندگی این جوان بسیار آشنا و مملو از سنت‌های عمیق، شکوه و افتخار در گذشته و تنگی و مضیقه در حال بود. جد بزرگ پدری او، "سالاتیل گریفیث " افسر ارتش و کلانتر " سامرست کانتی" در " مریلند" شهروندی سرشناس در این جمهوری تازه‌پا گرفته بود (۲). پدر بزرگش، " دانیل وتربی گریفیث" (احتمالا" جوانترین فرزند "سالاتیل") در " چارلز تاون"، " جفرسون کانتی" در " ویرجینیا" ساکن بود اما در ۱۸۴۰ پس از دوبار ازدواج ناکام به‌سوی غرب به " کنتاکی " رفت، جایی که " جاکوب وارک گریفیث " فرزند بیست ساله‌اش زندگی می‌کرد. از زمانی هم که " دانیل گریفیث " با " مارگرت وارک"، همسر اولش ازدواج کرد ثروت و دارایی به این خانواده راه‌پیدا کرد." جاکوب گریفیـــث " در " کنتاکی" پزشکی می‌خواند و طبابت می‌کرد، او در جنگ مکزیک در " بوئنا ویستا وسالیتو " شرکت داشت و فرمانده‌ی‌اسکورت‌یکی از بیشمار قطارهایی بود که در ۱۸۵۰ از " میسوری" به " کالیفرنیا" در غرب آمریکا می‌رفتند. او در فاصله‌ی ۵۴ ــ ۱۸۵۳ عضو هیئت قانونگذاری " کنتاکی " بود. در سال ۱۸۴۸ با " مری پرکینز اوگلبسی " عضو دسته‌ی " کارتر" در " ویرجینیا" ازدواج کرد. ثمره‌ی این ازدواج دو پسر و دو دختر بود که یکی از پسرها چند ماه پس از تولد درگذشت. او در این ایام در محله‌ی " گریفیث" واقع در " اولدهام کانتی کنتاکی " زندگی می‌کرد تا اینکه جنگ داخلی آغاز شد و سروان " جاکوب " به فرماندهی اولین سواره نظام " کنتاکی" به‌جنگ رفت. او بزودی به‌مقام سرهنگی لشگر دوم ارتقاء یافت و دو بار در پل " هیووی " و دره‌ی " " اسکواچی" به‌سختی مجروح شد. در اواخر سال ۱۸۶۳ بود که اقدامات شجاعانه‌ی سرهنگ سبب شد که نام او در تاریخ جنگ‌های آمریکاثبت شود، او که برای سومین‌بار به‌سختی مجروح شده بود و توان حرکت نداشت توانست بوسیله‌ی‌یک اسب و یک درشکه‌ی یک اسبه هنگ خود را به پیروزی‌های درخشانی برساند. صدای بلند و پرطنین او باعث شده‌بود که‌همه لقب " جیک غران" (۴) را برایش دست بگیرند. او پس از پیروزی‌های درخشان در " جورجیا " به‌تاریخ ۱۰ ماه مه ۱۸۶۵ و پس از اینکه بیهوده تلاش کرد تا حتی وظیفه‌ی همراهی پرزیدنت " دیویس" به غرب را انجام دهد به‌خانه‌اش بازگشت، جایی کـــه همسر او ــ مثل همسر بسیاری دیگر از سربازان مجبور شده بود برای گذران زندگی در این جنگ تلاش زیادی بکند.

محله‌ی " گریفیث" در " کرستوود " چندان دوامی‌نیاورد: در ۱۹۱۱ خانه‌ی بزرگی به‌جای آن ساخته شد که تا همین اواخر سروهای بلندی که دور خانه‌ی قدیمی کاشته شده بودند و تمام ردیف درختانی که خانه را محاط‌کرده بودند، خانه‌ای که پانصد متر از شاهراه " لاگرانژ لوئی‌ویل" فاصله داشت، سرپا بود. شاید این خانه هرگز چندان اعیانی نبود، علت آن هم عدم حاصلخیزی زمین بود: جنگ که در اطراف " کنتاکی" شدت داشت به‌عقیم بودن زمین کمک می‌کرد. تا زمان تولد " دیوید وارک گریفیث" در ۲۳ ژانویه‌ی ۱۸۷۵، یعنی چندماه پیش ازاولین‌جنگ‌داخلی " کنتاکی"، مبارزه‌ی دایم با فقر شکل حادی به خود گرفته بود. در ۱۸۷۸ سرهنگ " گریفیث" بار دیگر از ناحیه‌ی خود به‌نمایندگی مجلس انتخاب شد، چیزی که خانواده به‌سختی باور می‌کرد. بهرحال پس‌ازمرگش‌در۱۸۸۵بود که روشن شد او بابت وام‌هایی که‌گرفته‌بیشترمبلغ دریافتی خود را نزول می‌پرداخت و درواقع چیزی باقی نمی‌ماند.

متصدی باجه، روزنامه‌نگار، سیاهی‌لشکر

* اولین و از نظر روانشناسی جالبترین خاطره‌ای که " د.و. گریفیث " به‌یاد دارد حضور در یک نمایش " فانوس جادو " به‌همراه پدرش است، کسی که او برایش احترامی در حد شخصیتی پرستیدنی قائل بود. اما خاطرات جلوتر او شامل گاوهایی که به‌هنگام غروب که فضا

حالتی ترسناک داشت به خانه بازمی‌گشتند و گردن کلفت‌های مدرسه وسوار شدن بەگاری در " لوئی ویل " که تنها دارایی خانواده بود می‌شود . او در کودکی مجبور بود بخاطر فقر همراه پدر و بقیه‌ی اطفال از زادگاهشان کوچ کنند و بەمزرعه‌ای و نهایتا " به شهر دیگری اسباب‌کشی کنند .

" گریفیث " کوچک هم سعی می‌کرد تا حد ممکن بەخانواده‌کمک‌کند ،او زمانی بعنوان متصدی باجه در فـروشگاه و انبار " لوئیس " و مدتی نیز بعنوان پادو در کتابفروشی " فلکسنر " کارکرد در حالیکه از اینکه مبادا دوستان متمول پدرش او را در حین انجام کار ببینند خجالت می‌کشید . بنظر می‌رسد که زمانی هم در روزنامه‌ی " لوئی‌ویل کوریر " و مدتی هم در یک فروشگاه دیگر کار می‌کرده است . زمانی هم در تئاتر " اودیتوریوم " بعنوان مشاور کار می‌کرد ، شاید مصادف با ایامی که " سارا برنار " در ۱۸۹۶ در نمایشنامه‌های " گیزموند " و " لیدی کاملیا " ظاهر شد . اما وقتی بالاخره در " شرکت سهامی مفرت " کار پیدا کرد شوق بازیگری در نقش‌های متوسط که شباهت‌هایی با نمایش‌های "شکسپیر" و نثر انجیل داشت در او پیدا شد و او این را از زمانی که پدر بزرگش زیر نور چراغ با صدای یکنواختی این کتابها را می‌خواند داشت .

" لاورنس گریفیث " پس از ترک " مفرت " حرفه‌ی بازیگری را بابی‌اقبالی‌ی‌مالی‌ادامه داد و با چند گروه تئاتری‌ی دیگر بەگردش رفت و کم‌کم ایفای نقش‌های معمول‌را کنار گذاشت . طبق حساب خودش او تقریبا " بی‌پول بود ، متناوبا " اخراج می‌شد و اغلب مجبور بود برای گذران زندگی بەکارهای مختلف موقتی بپردازد . جزئیات زندگی او در این سالها چندان مشخص نیست . دوره‌ای در زندگی او در همین حدود وجود دارد کەبەهفتەنامه‌ی " باپتیست " و سازمان " دائرەالمعارف بریتانیکا " در " کنتاکی " مقاله می‌فروخت . این را هم از زندگیش می‌دانیم که وقتی با ۱۹ دلار " لوئی‌ویل " را بەقصد " نیویورک " ترک کرد نقش کوتاهی در یک ملودرام داشت که همان زمان بارسیدن‌اوبه" نیویورک" این کار نیز به سر آمد ، او در این شهر بعنوان معدنچی مشغول کار شد تا اینکەبخت راەیابی به " برادوی"نصیبش شد . او در شرکت راهسازی " لندن لایف" با حقوق ۲۵ دلار در هفته استخدام شد ، اما تاب تنهایی در "مینیاپولیس"را نیاورد و با تحمل رنج به " لوئی ویل " بازگشت . دوباره به " نیویورک " رفت ، یک کار ساختمانی گرفت ، بعد بعنوان یکی از اعضای گروه تئاتری " آدا گری" موفقیت نسبی در آخرین تور او در سال ۱۹۰۴ کسب کرد ، او در این مسافرت‌ها نقش‌های کوتاهی را در نمایش‌های " Tribly " و East Lynne " ایفا نمود . در همان سال او را در شیکاگو و بەنقش " آبراهام لینکلن " در نمایشنامه‌ی " پرچم " بەهمراهی گروه " نیل آلامرا استوک " می‌بینیم و سال بعد با گروه " ملبورن مک‌داول " در نمایش " فدورا " . او دوباره به " پورتلند " ، " اورگان" بازگشت ، تنها ماند ، این طرف و آن‌طرف کارهای مختلفی از حمل الوار گرفته تا چیدن " رازک" و بازی در نمایشنامه‌های " حسابدار " در " سانفرانسیسکو" و " رامونا" در " لس آنجلس" گرفت و سپس در نمایش " الیزابت ، ملکه‌ی انگلستان " کار " نانس اونیل" بەنقش " سر فرانسیس دریک " ظاهر شد . از ژانویه تا ماه مه ۱۹۰۶ با این گروه به گردش پرداخت و در همان حال در نمایشنامه‌های " Rosmersholm " و " ماگدا " در "بوستون" ایفای نقش کردو در همان‌جا بود که با " لیندا آرویدسون جانسون " ،هنرپیشه‌ی جوانی‌که سال قبل در " سانفرانسیسکو " ملاقاتش کرده بود ازدواج کرد . علیرغم هزار دلاری که " جمیز هکت " برای نمایش " احمق و دختر " به او پرداخت هنوز موفقیت چندانی به او روی نکرده بود . اگرچه ۱۹۰۷ سال پر برکتی برای او نبود ولی ناکامی نمایش هم به گرفتاری‌هایش اضافه شد . او یک‌بار دیگرمجبور شد به کارهای غیر تئاتری چشم بدوزد . این‌بار او چیز جدیدی را تجربه کرد ــ سینما .

سینما در آن زمان چیز چندان تازه‌یی نبود چون از سال ۱۸۹۵ جای خود را باز کرده و تا این موقع کاملا " رایج و متداول بود ، اما هنوز سینما در سالن‌های پذیرایی بەنمایش درمی‌آمد و از نظر پیشرفت تکنیکی چندان بر نمایش یک سیرک برتری نداشت . بەویژه ، هنرپیشگان تئاتر نفرت زیادی از سینما و بازیگران آن داشتند . شاید این مسئله کمی غریب بنظر برسد اما از

زمانی‌که " جوزف جفرسون" در یک رشته فیلم‌های ابتدایی و " سارا برنار" در صحنه‌ی دوئل در " هملت "به‌سال ۱۹۰۰ ظاهر شدند این احساس شدت گرفت. حتی این مسئله بصورتی درآمد که یک هنرپیشه‌ی‌تئاترحاضربود از گرسنگی بمیرد اما بدنبال کار در سینما نرود.

حالا " گریفیث " زیر فشار مالی بساط خود را اطراف چندین موسسه‌ی‌فیلمسازی‌پراکندتا طرح‌های داستانی و فکرهای خود را به صاحبان این موسسات بفروشد. او در استودیو "ادیسون" با " ادوین. اس. پورتر " ملاقات کرد که چهار سال قبل در فیلم‌های " زندگی یک مأمور آتش نشانی آمریکایی " و"سرقت بزرگ قطار" اصول داستان سرایی در سینما که بعدها " گریفیث " آن را رونق داد را بر پا داشته بود. " پورتر " پیشنهاد " گریفیث " در مورد فیلمنامه‌ای براساس " توسکا " را رد کرد اما به او پیشنهاد کرد که نقش اول در فیلم " نجات ـ یافته از آشیانه‌ی عقاب " که قصد ساختنش را داشت بعهده بگیرد. " گریفیث" با بی‌میلی پذیرفت و ا ز آنجایی که این فیلم هنوز وجود دارد می‌توانیم هنر بازیگری او را در سطح بالایی شاهد باشیم. شیوه‌ی فیلم تقریبا" مشابه " سرقت بزرگ قطار " است ، با دکورهای نقاشی شده و نماهای خارجی که متناوبا" استفاده می‌شدند و با بازیهای ساده که هرگونه نیاز به بیان جملات را منتفی می‌ساخت و نماهای تمام قد از بازیگرانی که دائما" حرکاتی افقی در صحنه داشتند. " گریفیث " ، با اندامی متناسب ، نمایش استخوان‌داری در این فیلم عرضه می‌کند اما قهرمان دیگر و بقیه‌ی بازیگران این " وسترن" به‌خوبی عقاب بازی نمی‌کنند ! .

دوران بیوگراف

* کمی بعد او به استودیو " بیوگراف " واقع در خیابان چهاردهم مراجعه کرد تا بازهم طرح‌های خود را به‌فروش برساند و در اینجا بود که موفقیت نسبی به‌او روی‌کرد. او چند داستان، منجمله " ایساک پیر سمسار" را که در ماه مارس ۱۹۰۸ به‌فیلم تبدیل شد و فیلمنامه‌های " جوی مهتر" و " در چهار راه زندگی" را به استودیو فروخت. در این دو فیلم آخر همچنان بااکراه به بازیگری پرداخت ، او در فیلم‌های " استاد موسیقی" و " وقتی شوالیه‌ها شجاع بودند " هم شرکت داشت. معمولا" ارزش هر داستان فیلم ۱۵ دلار بودو به بازیگران هم روزی ۵ دلار پرداخت می‌شد. خانم "د.و. گریفیث " که زمانی در فیلم " وقتی سینما نوپا بود" بازی کرده و شهرتی به‌هم زده بود هم در " بیوگراف " کار پیدا کرد اما همچنان رابطه‌ی خود با " لاورنس گریفیث " را مخفی می‌کرد.کمی بعد " گریفیث " به‌چهره‌ی سرشناسی در " بیوگراف " مبدل شد. در یک بررسی اجمالی به خلاصه‌ی فیلمنامه‌هایی که در بولتن‌های " بیوگراف " منتشر می‌شد روشن می‌شود که او از همان ابتدا نقش عمده‌یی در فیلمنامه‌نویسی برای این موسسه داشت ، گرچه اغلب فیلمنامه‌های او خارج از اندازه‌های متعارف و معمولی آن ایام بودند.

در زمانیکه " گریفیث " به شرکت " بیوگراف " پیوست ، این موسسه با مشکلات متعددی روبرو بود. سازمان‌های " آمریکن موتوسکوپ" و " بیوگراف " در اوایل ترویج سینما رقابت سختی را علیه موسسه‌ی"ادیسون" براه انداخته بودند ، این‌موسسه نمایش‌های مختلفی از سیستم‌های‌متنوع نمایش فیلم‌و عکس را در اختیار داشت. تا آنکه موسسات دیگر توانستند با نمایش اولین فیلم‌های سینمایی رقابت خود را بابه‌موسسه‌ی"ادیسون " به مرحله‌ی جدیدی برسانند. این فیلم‌ها از سال ۱۸۹۶ با یک فیلم کوتاه از راه آهن بنام " راه آهن امپایر استیت " و چند نما از چهره‌ی " مک‌کین‌لی " کاندیدای راست جمهوری آمریکا آغاز می‌شود. بعدها " بیوگراف " با افتتاح یک سالن نمایش سرپوشیده نمایش یک رشته فیلم‌های کوتاه موفق را آغاز کرد و بعد از ۱۹۰۳ فیلم‌های متنوع‌تری را از نظر داستان به‌نمایش گذاشت که نسبت به الگوی " سرقت بزرگ قطار " کم حادثه‌تر بودند. در۱۹۰۶با ابداع وسایل نورپردازی استودیوها به فیلمبرداری از دکورهای داخلی پرداختند و " بیوگراف" به ساختمان شماره‌ی ۱۱ در خیابان

چهاردهم شرقی منتقل شد، اما دراین دوره فیلم‌های آن چندان موفقیتی نداشتند. سازمان‌های رقیب از این سازمان گوی سبقت را ربودند و روی این مسئله که موضوعات مختلف یا ابداعات ویژه‌ی موسسه ایست که آنرا ابداع کرده و یا در اختیار قرار دارد دعواهای قضایی زیادی برخاست. تا سال ۱۹۰۷ " بیوگراف " کمتر از بیست فیلم ساخت و این مسئله کارمندان آن موسسه رانگران کرد. ورود " گریفیث " به موسسه‌ی "بیوگراف" فورا" نشان داد که‌آینده‌ی خوبی در انتظار آن است.

همکاران " گریفیث " در این موسسه دریافتند که او بسیار فعال و پرانرژی است، توان او برای کار و نوآوریهایش این موفقیت را برای او فراهم آورد که فیلم " ماجراهای دالی " ، داستان کوتاهی که شباهت‌هایی با داستان فیلم " نجات یافته بوسیله‌ی ولگرد" که فیلم موفقی بود داشت، بسازد. فیلمبردار این فیلم " آرتور ماورین " ، برادر مدیر عامل موسسه یعنی آقای " ه. ن. ماروین " بود، اما این فیلمبردار زیر نظر " ج.و. بیلی‌بیتزر " فیلمبردار دیگر موسسه، که از ۱۸۹۶ بعنوان برقکار به این موسسه پیوسته بود کارمی‌کرد و درس می‌گرفت. " بیتزر" در خاطرات خود می‌نویسد: "در آن *ایام فیلمبردار همه‌ی کار فیلم بود، او مسئول همچیز بجز راهنمایی‌های در لحظه‌ی بازیگران بود. هم او بود که میزان نور و آرایش هنرپیشگان بلکه حتی زاویه‌بندی، سرعت حرکات و غیره را تعیین می‌کرد و در کنار همه‌ی اینها مشکلات خودش را نیز مجبور بود حل کند... من موافقت کردم که به هر طریقی که می‌توانم به " گریفیث " کمک کنم. او به دکوری برای نشان دادن ارابه‌ی کولی‌ها احتیاج داشت و این کار از دست من برمی‌آمد. ضمنا " پیشنهاد کردم که فیلمنامه را خلاصه کند و صحنه‌ها را طوری تنظیم نماید که برایش قابل فهم‌تر باشد... او چند شب بعد به منزلم آمد. دنبال جایی برای فیلمبرداری می‌گشت و خواهان رودخانه‌ای آرام وجاری که از نزدیکی منزلی رد شود بود. من برایش روی مقواهای خشک‌شویی پیراهن‌ها سر تیترهایی تحت عنوان درام، کمدی، فیلم‌های ترحم انگیز و صحنه‌های تماشایی و غیره باز کردم و به او گفتم که باید روی چه چیزهایی تاءکید کند... از آنجایی که خیلی خوب نمی‌شناختمش و فقط چند مورد بازیگریش را دیده بودم فکر نمی‌کردم که با حرارت چندانی دنبال این مسائل برود. او برای این راهنمایی ها و رهنمودهای دیگر خیلی متشکر شد. تمام شانزده سال بعد که با هم کار کردیم او هیچوقت در پذیرش نصایح یا رهنمود سرسخت نبود، بله، او حتی می‌خواست که پیشنهاد یا فکرهای تازه را بشنود. او همیشه به‌من می‌گفت که چهار چشم بهتر از دو چشم می‌بینند.* "

موفقیتهای اولیه

* به این ترتیب یکی از عالیترین همکاری‌های تاریخ سینما آغاز شد و " استاد " کار حرفه‌ای خود را آغاز کرد. فیلم " ماجراهای دالی" موفقیتی آنی کسب کرد و از آن ببعد " گریفیث" با همکاری " ماروین " یا " بیتزر " در پشت دوربین کار فیلمسازی را، روزی چهارده ساعت ، ادامه داد. فروش خوب بود. استودیوی واقع در خیابان چهاردهم فقط‌یک محل برای صحنه‌آرائی داشت، البته واقعیت این بود که فیلم‌های به‌نمایش درآمده به‌ندرت از یک حلقه تجاوز می‌کردند و کل طول فیلم از ۱۶۰۰ فیت بیشتر نبود (حتی اغلب از هزار فیت هم کمتر می‌شد). تعجب‌آور اینکه چگونه این فیلم‌ها با موفقیت قرین می‌شدند. تمام فیلم‌های " بیوگراف " در فاصله‌ی ژوئن ۱۹۰۸ تا دسامبر ۱۹۰۹ کار " گریفیث " بودند، یعنی به‌طور متوسط در هفته او یک فیلم دوازده دقیقه‌ای و یک فیلم شش دقیقه‌ای می‌ساخت.

این حجم کار و این تنوع شگفت انگیز است اما از آن هم شگفت انگیزتر زنده بودن و تحرکی بود که کار این تازه کار عرضه می‌کرد.

اگرچه آرشیو فیلم " موزه‌ی هنرهای معاصر" این بخت را داشته است که تمام تولیدات و اسناد موسسه‌ی " بیوگراف " را بدست آورد، اما بسیاری از فیلم‌ها خارج از ظرفیت بازیابی

هستند. تعداد قلیلی از نسخ که اغلبشان هم در وضعیت بدی بودند بدست آمده‌اند و تقریبا " همه‌ی نگاتیوها به‌خاطر انبارداری غلط در حال نابودی بودند. بعلاوه تمام فیلم‌های آن دوره‌ی " بیوگراف " دارای دو سوراخ در کناره‌ی فیلم بودند، لذا غیر ممکن بود که از آن نگاتیوها با دستگاه‌های جدید نسخه‌ای تهیه شوند. تنها بمدد تلاش جانفرسای آقای " ویلیام جمیسون " عضو آرشیو فیلم بود که وسیله‌ای فراهم شد تا بتوانند از این نگاتیوها نسخه‌های تازه و با کیفیت مرغوب بگیرند. او که سالها با موسسه‌ی " ادیسون " کار می‌کرد برای این منظور یکی از دستگاههای کپی‌برداری کهنه را از خطر نابودی رهانید و تقریبا " دوباره سازی کرد. آقای "ج. و. بیتزر " نیز تجربه و دانش سرشار خود را برای ساختن یک دوربین به شکل دوربین‌های قدیمی "بیوگراف" بکار انداخت تا از آن به‌عنوان پروژکتور استفاده کند. این دستگاه برای آزمایش نگاتیوها بسیار مفید است و در منتفی کردن هزینه‌ی زیاد نسخه‌برداری نقش عمده‌ای دارد. فراهم آمدن امکان دیدن حداقل بعضی از اولین کارهای " گریفیث " بر صحنه مدیون تلاش این دو پیشتاز خستگی ناپذیر سینماست. با اینهمه دو فیلم اولی که او کارگردانی کرده بود گم شده‌اند و فیلمی که قبلتر از آن‌دو ساخته است، " افعی سیاه "،بازیابی شده هرچند چندان جالب نیست.

کارهای اولیه‌ی گریفیث دارای چنان کیفیتی بودند و آنچنان مقبول مردم، که در هفده اوت ۱۹۰۸ موسسه با او قراردادی به مبلغ هفته‌ای پنجاه‌دلاربه‌علاوه‌ی ضمانت درصدی از سود فیلم که از پنجاه دلار کمتر نباشد امضاء کرد. در فاصله‌ی این قرار داد و قرارداد دوم (۶) با این موسسه که در سال ۱۹۰۹ به‌امضاء رسید او ۱۳۱ فیلم ساخت و تا قرار داد سوم (۷) در ۱۹۱۰ کار صد فیلم دیگر را به اتمام رساند و پیش از آنکه قرار داد چهارم (۸) را در ۱۹۱۱ ببندد ۹۵ فیلم دیگر هم ساخت. او که قراردادهای اول و دوم را با نام " لاورنس گریفیث " امضاء کرده بود واز قرارداد سوم به بعد نام کامل خود یعنی " دیوید وارک گریفیث " را پای قراردادها نوشت. این که چرا " گریفیث " بالاخره نام کامل خود را پای قراردادها امضاء کرد را شاید بتوان از میزان کسب موفقیت او و اشتهارش که حالا در سینما همه‌گیر شده بود دریافت. و شاید هم علتش این بود که او داشت در رسانه‌یی متفاوت کار می‌کرد و موفق شده بود.

" ادوین. اس. پورتر " در فیلم " سرقت بزرگ قطار" گامی مهم در جهت موازی پیش‌بردن حوادث بوسیله‌ی برش‌های متقاطع برداشته بود و از این طریق توانسته بود یک روش جدید در بیان داستان فیلم و متفاوت با شیوه‌های متداول پیش ابداع کند. " پورتر " قابلیت‌های سینما در تردستی با زمان و فضا و یا تعقیب مسئله‌ای‌پیوسته و برخلاف تمام تجارب عادی را کشف کرده بود.

نوآوری‌های تکنیکی

* " گریفیث" با شروع کار به شیوه‌ی " پورتر " که در " نجات یافته از آشیانه‌ی عقاب " هم بکار گرفته شده بود تلاش کرد تا ابزار کار خود را پیشرفته‌تر سازد. او این بخت را داشت که همکاری " بیتزر " را کسب کند، فیلمبرداری که همیشه مایل بود دست به تجربه‌های تازه بزند و اغلب هم موفقیتهای حیرت‌انگیزی کسب می‌کرد. برای مثال " گریفیث" در اوت ۱۹۰۸ در طی ساختن فیلم " بخاطر عشق طلا" پیشنهادکرد که جای دوربین از وسط صحنه تغییر کند. این کار تابحال سابقه نداشت. خیلی جالب است شخصی که خودش سالها کار بازیگری را تجربه کرده بود در یک لحظه این نیاز را احساس کرد که برای آزاد کردن سینما از قیود صحنه‌یی و تلفیق چند صحنه بانماهای متفاوت و از زوایای مختلف با سنت‌های فیلمسازی دست به نوآوری بزند. همین تجربه‌ی کار تئاتری او بود که طرح‌های تازه‌ای را در فکر او ایجاد می‌کرد، کما اینکه در اکتبر ۱۹۰۸ او نمایش مشهور " اینگمار آرایشگر" را بفیلم درآورد. در پی این فیلمها او در ماه نوامبر همان سال اولین فیلم خود را براساس وقایع جنگ داخلی، بنام " چریک" ، ساخت و

درهمان ماه و یازدهم برای اولین بار یک مسئله‌ی احتماعی را پایه‌ی یکی از فیلم‌های خود بنام " آوای بیراهن " قرار داد .

تیم " گریفیث ــ بیتزر " بخوبی کار می‌کرد . آنها در اوایل ۱۹۰۹ در فیلم " ادگار آلن‌پو " با اسادی و مهارت تمام از سایه و روشن‌ها استفاده کردند و در فیلم " تهذیب مست " از نور شمع برای نورپردازی که اینهم ابداعی دیگر بود سود جستند . تا روئـــــن ۱۹۰۹ " گریفیث " همچنان مشغول تکمیل ایده‌هایش و حرکت بسوی نوآوری‌های دیگر بود . او شیوه‌ی ابتدایی " بورتر " را به مرحله‌ی جدیدی از تحول در فیلم " ویلای تک‌افتاده " رسانید ، که در آن او از برش متقاطع برای بالا بردن میزان هیجان در صحنه‌های موازی استفاده کرد ، و بویژه در صحنه‌یی که دزدان قصد دارند به منزلی که مادر و فرزندانش تنها هستند وارد شوند و پدر نیز دارد با عجله خود را به خانه می‌رساند که آنها را نجات دهد . او در این مورد دست بکار جدیدی با تدبیری قدیمی ــ نجات در آخرین لحظات ــ زد . کاری که بعدها نیز در فیلم‌های او ادامه یافت . " گریفیث " تا ماه مارس ۱۹۱۱ (۹) این شیوه‌ی بیان داستانی را با فیلم " متصدی لاندیل " تعمیم داد که این فیلم بسیار مهیج و پر ضرب است ، بویژه در صحنه‌یی که قهرمان فیلم ، مأمور قطار ، در حال تعقیب قطار خود است تا قهرمان زن فیلم که بوسیله‌ی دزدان در انبار قطار زندانی شده است رانجات‌دهد . مقایسه‌ی دو فیلم " ویلای تک‌افتاده " و " متصدی لاندیل " نشان می‌دهد که کار " گریفیث " در فاصله‌ی این دوفیلم تاچه‌حد پیشرفت کرده است . درفیلم دوم دوربین‌باقابلیت انعطاف بیشتر و استفاده از زوایا و جایگیری‌های متنوع بکارگرفته‌شده‌است . شایدجالب‌توجه‌تر از همه ایجاز و اختصاری در تدوین هر نما باشد . در فیلم " ویلای تک افتاده " بسیاری ازصحنه‌هاباورود بازیگران به صحنه آغاز می‌شود و بعد از مدتی بازی او آغاز می‌گردد اما در فیلم دوم اصلا " از این ورودهای با فراغت خاطر خبری نیست و در

شروع هرنما هنرپیشگان در صحنه حضور دارند و اصلا" ــ هیچ لحظه‌یی تلف نمی‌شود ــ وقتی عجله‌و هیجان موضوعات مورد توجه هستند نباید هم هیچ فرصتی از دست برود.

او چندین نوآوری و پیشرفتهای دیگر راهم به سینما عرضه‌کرد.اوتدریجا" (وعلیرغم اعتراضات زیاد) دوربین را به هنرپیشه و صحنه نزدیک و نزدیک‌تر می‌کرد آنهم درمواردی که تداخل بازیگری یا حرکات احساسی‌ی کوچک از اهمیت بیشتری برخوردار بودند. اینکار دو نتیجه داشت: یکی اینکه تماشاگران از فاصله‌ی نزدیک‌تری شاهد حوادث می‌شدند و درعین حال بازیگری را آرامتر و صمیمانه‌تر می‌ساخت. تا این زمان نماهای دور هم برای اولین بار در فیلم " رامونا" (ماه مه ۱۹۱۰) ، و بعدها هرگاه که موردی برای بیان احساس دراماتیک پیش می‌آمد ابداع شده بود. محدودیتهای صحنه که در فیلم‌های اولیه‌ی سینما بسیار موثر بود ، کم‌کم از بین می‌رفت و حرکت در هر جهتی در صحنه رواج می‌یافت وسینما داشت به‌شکلی جدید از بیانی جاری، فصیح و کاملا" تازه بدل می‌شد.

خوشبختانه این دستاوردهای خلاق در این شکل جدید هنری آنقدر تازه است که بسیاری مدارک دست اول از تاءثیر آن بر تماشاگران آن ایام وجود دارد. برای مثال آقای " جوزف وود کروچ " به روشنی خاطرنشان می‌کند که او زمانی که کودکی بیش نبود و در "ناکسویل" زندگی می‌کرد با دوستانش همیشه با اشتیاق در انتظار فیلمهای " بیوگراف " بودند چون آنها را زنده‌تر، قابل‌قبول‌تر و مهیج‌تر از همه‌ی فیلمهای آن زمان می‌دانستند. " بیوگراف "اعتبار بزرگی کسب کرده بود ، و سینما روها دقیقا" از برتری فیلمهای آن موسسه آگاهی داشتند و با یاد بازیگران آن بزرگ می‌شدند. با اینهمه مردی که این فیلم‌ها را می‌ساخت و افرادی که برای آن کار می‌کردند هنوز بطور کامل شناخته نشده بودند.

" گریفیث" در شناساندن و اشتهار چندین هنرپیشه دست داشته است ، هنرپیشگانی که می‌توانستند تذکرات او را در صحنه اجرا کرده و در سینما که هنوز نتوانسته بود بطور کامل درمیان مردم محبوبیت پیدا کند بکار ادامه دهند ــ اشخاصی چون " آرتور جانسون" ، که مدتها در فیلم‌های " بیوگراف " نقش اول را داشت یکی از برجسته‌ترین این هنرپیشگان بود و " فرانک پاول" که‌اولین خون‌آشام سینما بود و بالاخره او کاشف " تدا بارا " با فیلم " یک احمقی بود" ، محصول ۱۹۱۴ بود. ولی هم‌زمان با اصرار " گریفیث " به " بیتزر " در این مورد که نماهای نزدیک و نزدیکتر از هنرپیشگان بگیرد چهره‌های گرفته شده چه با نور طبیعی و چه نور مصنوعی که کم کم داشت جا می‌افتاد ، دائما" کیفیت خود را از دست می‌دادند. لذا "گریفیث" شروع کرد به استفاده از یک عده بازیگران جوانی که بعلت تازه‌کاریشان هیچ خط مشخص بازیگری در کارشان بچشم نمی‌خورد. یکی از آنها دختر شانزده ساله‌یی بنام " مری پیکفورد " بود که کارش را با ایفای نقش‌های کوتاه در فیلمهایی چون " کاری که مشروب کرد " و " ویلای تک افتاده " و نقش طویل‌تری در " ویولن ساز کره‌مونا" آغاز کرده بود. سه تازه وارد دیگر سینما " بلانش سوئیت" ، قهرمان زن بسیاری از فیلم‌های " بیوگراف" ، " میبل نورماند" و " می مارش" بودند. دراوت ۱۹۱۲ خواهران "گیش" برای اولین‌بار در فیلم " یک دشمن نادیده " ظاهر شدند. " رابرت هارون" ، که کارش را برای اولین بار با نامه‌رسانی در استودیو شروع کرده بود بعدها به هنرپیشگی روی آورد. " مری پیکفورد" برادر خود " جک " را نیز به هنرپیشگی کشاند. روش کار "گریفیث" کاملا"مناسب‌کاربااین‌بچه‌های احساساتی بود ــ او بطور عادی همه‌ی صحنه‌ها را تمرین می‌کرد تا همه نقش خود رابه‌آسانی دریابند و فیلمبردار هم از کارراضی باشد. او هیچوقت از فیلمنامه استفاده نمی‌کرد. وقتی اصرار داشت که صحنه‌های خراب‌را دوباره بگیرند با مخالفت‌های شدیدی، بویژه هنگامیکه تازه کارگردانی را آغاز کرده بود ، روبرو می‌شد هرچند مثلا" در فیلم " ویلای تک افتاده" این اجازه را گرفته بود. "بیتزر" و دیگران از این افراط و زیاده روی‌هایش در کار سینما مات و مبهوت می‌ماندند.

نوآوری دیگر افزایش طول فیلم بود. " گریفیث" در ماه مه ۱۹۱۱، علیرغم مخالفت‌های شدید ، اصرار ورزید که فیلم " انوک آردن" را به‌جای یک حلقه‌ی معمولی در دو حلقه بسازد. البته هر حلقه بطور جداگانه به‌نمایش در می‌آمد ، چون هنوز این عقیده‌ی لجاجت‌بار پابرجا بود که تماشاگران بیش از دوازده دقیقه تاب تحمل یک فیلم داستانی را

ندارند. این باور باید رفع می‌شد، بویژه آنکه فیلم‌های کشورهای دیگر که به‌آمریکا می‌رسیدند عموما " طویل‌تر بودند ـ نوآوریهای سینمایی هم مثل اغلب موارد دیگر وقتی از خارج به آمریکا وارد شد زودتر در نزد مردم پذیرفته شد تااینکه خودشان در داخل بتوانند فیلم‌های طویل را محبوب کنند. اما اهمیت " گریفیث " در این نکته است که او این مسئله را دریافته بود که‌زمان ایجاب می‌کند فیلم‌های طویل‌تری ساخته شوند.

" گریفیث " در ۱۹۱۲ آماده بود که پیشرفت دیگری در کارش عرضه کند. او حرفهای زیادی برای گفتن و نوآوری تازه‌ای برای بیان این حرفها در سر داشت. او هنوز از مسائل و مشکلات اجتماعی دست برنداشته بود، او در اواخر این سال یکی از زیباترین فیلم‌های کوتاه خود را بنام " تفنگداران کوچه‌ی پیگ " ساخت. این فیلم چه بعنوان تجربه‌یی در واقعیت ـ گرایی، چه بعنوان پدر فیلمهای گانگستری دهه‌ی بعد یا بعنوان کاری تازه در ترکیب عوامل مختلف سینما کاری شایان توجه است. فیلمبرداری این فیلم بسیار غیر معمولی است و بخوبی می‌توان از این فیلم دریافت که در " تعصب " او از چه تکنیک‌هایی استفاده کرده است. یکی دیگر از فیلم‌های قابل توجه این سال " کلاه نیویورک " با بازی‌ی " لاینل باریمور " در نقش قهرمان و " مری پیکفورد " بود. در این فلیم از قطعْ به‌عقب‌ها، نماهای از نزدیک و صحنه‌هایی که با سهولت و استادی به‌دقت بسیار تدوین شده اند استفاده می‌کند: از نماهای کاملا" نزدیک بعنوان وسیله‌ای برای تشریح و از بازیگران تازه‌کار بجای بازیگران سرشناس و شناخته شده‌ی تئاتر استفاده شد. این‌طرح‌برای کادر کوچکی در مقایسه با تئاتر بوسیله‌ی "آنیتا لوس"، هنرپیشه‌ی شانزده ساله‌ی تئاتر در سان دیگو پیشنهاد شده بود. در این دوره، فکرهای تازه برای کار فیلمسازی هم از سوی اعضاء موسسه و هم از جانب افراد غیر عرضه می‌شدند. " مری پیکفورد " ، " مک سنت " و دیگران در بسیاری از طرحهائی که " گریفیث " عرضه کرد دست داشتند.

بررسی این مسئله قابل توجه است که فیلم‌های " گریفیث " درباره‌ی زندگی روزمره تا چه حد از فیلم‌های متعارف آن روزها برتر بودند. این امر بیشتر از هرچیزی به عواملی از جمله، آرایش، لباس، حرکات و فضای کلی بازیگری در فیلم‌های آن دوره بستگی دارد حال آن که از لوازم فعلی مثلا" فیلمبرداری نمی‌توان انتظار آن واقعیت‌گرایی‌های‌ابزارقدیمی فیلمسازی را داشت. به‌همین خاطر مشکل است دریابیم که چرا مثلا" فیلم " پیدایش انسان " او زمان نمایش یعنی ژوئن ۱۹۱۲ سنگ بنای محکمی برای تمام پیشرفت‌های بعدی " گریفیث " بود ـ البته نباید فراموش کرد که این فیلم به نوبه‌ی خود بسیار عالی است. داستان این فیلم که درباره‌اش گفته شده " بررسی روانشناسانه پیرامون تئوری داروین عروج انسان " برخوردی خام بین نیروی خشن و متفکر در دوره‌ی نوسنگی است که از حد یک طرح فراتر نمی‌رود توانست بحث و گفتگوهای زیادی را به‌میان آورد و منجر شد که احترام‌سینما درمیان مردم بالاتر رود. " گریفیث " تشویق شد که فیلم‌های پیام‌دار بیشتری بسازد. او مدتهاقبل در نظر داشت تا موضوعی جاه طلبانه‌تر یعنی داستان " جودیت از بتوئیل " را به فیلم برگرداند، موضوعی که اهمیت آن بیشتر از فیلم قبل بود، این فیلم به‌سال ۱۹۱۳ ساخته شد و اولین فیلم چهار حلقه‌ای آمریکا بود. این فیلم چه به‌عنوان یکی از کارهای حرفه‌ای " گریفیث " و چه در یاد تمام کسانی که آن را دیده‌اند زنده مانده است. " لوئیس جاکوب " در کتاب خود تحت عنوان " تکوین سینمای آمریکا " می‌نویسد: " شکل غیر معمولی فیلم " جودیت از بتوئیل " که بر پایه‌ی طرح چهار قسمتی قبلی او که یکبار هم در فیلم " پیپا می‌گذرد " مطرح شده بود خبر از شاهکار آینده‌ی " گریفیث " یعنی " تعصب " می‌داد. چهار قسمت فیلم همچنان موومان یک موسیقی کلاسیک در پی هم بودند و با هم رابطه داشتند، آنها روی هم و به‌طورمتقابل تاءثیر می‌گذاشتند و ترکیب آنها تاثیری کامل و قدرتمند بر بیننده داشت. قسمت‌های جداگانه‌ی هر کدام ساختمان درونی محکمی داشتند. تشبیهات آنان نه‌تنها در جزئیات هم دوست داشتنی بودند بلکه با حرکت دوربین و برش‌های ماهرانه کامل می‌شدند. "

من معتقدم که آقای " گریفیث " دوست نداشت بشنود که او تحت تاثیر فیلم‌های طویل ایتالیایی مثل " کجا می‌روی" قرار گرفته و این فیلم سبب شده که او جرات کند و اجازه‌ی ساختن فیلم‌های بلند را بگیرد ولی به عقیده‌ی من همینطور بوده است . او فیلم " کجا می‌روی" را ندید اما وجود این فیلم کارش را آسانتر کرده بود . فیلم " جودیت ازبتوئیل " به‌خاطر طویل بودن ، ترکیب پیچیده ، قدرت احساس ، جاه طلبی‌و هزینه‌هایش نقطه‌ی اوج همکاری او با " بیوگراف" بود ولی با اینهمه شاید پسندیدن این فیلم در حال حاضر کار مشکلی باشد . " بیوگراف" دیگر حاضر نبود همه‌ی تضمین‌ها و بودجه‌ای که او می‌خواهد را برایش تامین کند و او هم در آخر سال قرارداد خود با موسسه راسفت و سخت‌تر کرد . او ظرف سه سال با در کنار داشتن " بیلی بیتزر " اکثر هنرپیشگان زن و مرد موسسه را هم گرد خود جمع کرده بود . حالا دیگر آنها به چهره‌های سرشناسی بدل شده بودند و روز به روز دامنه‌ی اشتهار جهانی آنها گسترده‌تر می‌شد .

خاطرات "بیتزر " از آن ایام روشن کننده‌ی بسیاری از مسائل است . او می‌نویسد :

" وقتی آقای " گریفیث" تصمیم گرفت " بیوگراف " را ترک کند ، من ابتدا از پیوستن به او سر باز زدم ، هرچند که او به من پیشنهاد کرده بود حقوقم را سه برابر خواهد کرد . فکر نمی‌کردم او بتواند از عهده‌ی تهیه‌ی لوازم فنی بطور مستقل و پرداخت هزینه‌های فیلم و حقوق برآید . اما یکی از مسائلی که باعث شد من به سوی او کشیده شوم این حرفش بود که گفت با پنجسال کار مداوم و طاقت فرسا سر می‌کنیم ، و بزرگترین فیلمی را که تاکنون ساخته شده است می‌سازیم و میلیونها دلار از آن پول در می‌آوریم و سپس استراحت می‌کنیم ، پس از آن تو تمام وقت می‌توانی با دوربین و تمام وسایل دیگرت هر جا که خواستی‌بروی من هم می‌نشینم و فقط می‌نویسم . و حالا فکر می‌کنم او چطور می‌توانست راجع به این قضیه اینقدر مطمئن باشد . . . وقتی که ما در فیلمهایی که داشتیم نمی‌دانستیم یک فیلم پر فروش داریم تا اینکه به‌نمایش درآمد ؟ "

تولد یک ملت

* اما " گریفیث " می‌خواست کـه چنین فیلمی بسازد. آقای " هری ایتکن " که صاحب موسسه‌ی فیلمسازی " میو چول " بود هم این را می‌خواست و " بیتزر " هم به آنها پیوست. اوضاع البته در ابتدای کار چندان سهل و ساده نبود. " گریفیث " با عجله و ظرف چهار روز فیلمبرداری فیلم " جنگ سکس‌ها " را ساخت تا بودجه‌ای برای پرداخت حقوق کارمندان خود فراهم کند. در خاطرات " بیتزر " آمده است: " *همه می‌توانستند از همان ابتدا مشکل مالی را حس کنند... آنها مجبور شدند فیلم " لنگی‌ی‌بزرگ " به کارگردانی " کریستی کابان " را هم باعجله‌بسازندکه‌هزینه‌ی حمل و نقل گروه با تمام ابزار فراهم شود... بهرحال‌مابعدها‌فیلمهای " فرار " و " خانه‌ی عزیز " را هم ساختیم.* "

هر دوی این فیلم‌ها در زمانی پرتشویش ساخته شدند. علت اینکه " گریفیث " این فیلم‌ها را خودش نمی‌ساخت و صرفا " به کمک رساندن اکتفا می‌کرد این بود که کارگردانان این فیلم‌ها خود بهترین افراد موسسه " بیوگراف " بودند که می‌توانستند فیلم‌های هم ارز و شاید بهتر از فیلم‌های سابق " بیوگراف " بسازند.

تمام فکر " گریفیث " در این ایام روی فیلم بزرگی که طرحش را می‌ریخت، داستانی درباره جنگ داخلی و بازسازی براساس رمانی از " توماس دیکسون " بنام " The chansman " متمرکز شده‌بود. این البته همان " بزرگترین فیلمی که تاکنون ساخته شده " بود که " گریفیث " وعده‌اش را به " بیتزر " داده بود و ما آن را به‌نام " تولد یک ملت " می‌شناسیم.

" بیتزر " اینطور ادامه می‌دهد: " *تولد یک ملت " کلا " شخصیت " د.و. گریفیث " راتغییر داد. او که پیش از این عادت کرده بود خیلی راحت از کاری به کار دیگر برود و اغلب کارها را آسان می‌گرفت اما درمورد این فیلم کاملا " برعکس رفتار می‌کرد. او طوری با این فیلم رفتار می‌کرد انگار که ما با چه‌چیز ارزشمندی روبرو هستیم... من شخصا " شور و اشتیاق او را نداشتم. کتاب را خوانده بودم و پیش خودم فکر می‌کردم اینکه کاکاسیاهی دنبال یک دختر سفید پوست بکند هم فیلمی مثل همه‌ی فیلم‌هاست به‌علاوه‌ی اینکه چطور می‌توان این فیلم را در شهرهای جنوبی آمریکا نشان دهیم؟* " بهرحال کارگردان و فیلمبردارش کاملا " سرگرم بودند، " بیتزر " آنقدر با " گریفیث " کار کرده بود که می‌توانست از حرکات سر و دستش تشخیص دهد که این برداشت خوب از کار درآمده است یا نه. گروه کاملا " تمرین کرده و خود را برای‌این‌فیلم‌بلندو جاه‌طلبانه آماده کرده بود. هنوز کار تهیه‌ی فیلم شروع نشد بـــــودجه‌رو به‌اتمام رفت و " گریفیث " و " بیتزر " مجبور شدند به هرمرارتی که بود کار کنند. " گریفیث " افکت‌های تازه و دست اولی را به‌کار گرفت او حتی انتظار داشت نماهای درشتی از پاهای اعضای کلان در حال اسب سواری گرفته شوند. " بیتزر " درحالیکه روی زمین دراز می‌کشید تمام تلاش خود را به‌کار می‌گرفت تا وقتی سواران درمیان انبوهی از گرد و خاک به او نزدیک می‌شوند بتواند این نماها را بگیرد، این کار حتی برای سوارکاران هم مشکل و طاقت‌فرسا بود. گاهی یک‌طرف‌دوربین‌زیرسم اسب‌ها له می‌شد اما " بیتزر " سالم برمی‌خاست. کار تهیه و تدوین فیلم بالاخره تمام شد و موسیقی ویژه‌ای نیز برای آن ساختند. طول فیلم دوازده حلقه بود. تابحال چه‌کسی چنین چیزی شنیده بود؟ چه‌کسی می‌توانست آن را نشان دهد؟ " گریفیث " که همچنان خود امور تهیه‌ی بودجه را به‌عهده داشت و ضمنا " کارگردانی هم می‌کرد و مدیر صحنه هم بود حالا می‌بایست مدیریت امور تبلیغاتی را هم خود به‌عهده بگیرد. چند تماشاگری که برای اولین‌بار این فیلم به‌آنها نشان داده شد استقبالی نکردند. یکی از رجل سیاسی درباره‌ی فیلم گفته بود که: " *این کار مثل نوشتن تاریخ بر یک برق آسمانی است.* " فیلم در نیویورک با نمایش در " لیبرتی تئاتر " افتتاح شد و قیمت بلیط را دو دلار اعلام کردند. به این ترتیب مهمترین فیلمی که تاکنون ساخته شده بود در معرض تماشای مردم قرار گرفت. پاسخ مردم به آن

غیر مترقبه بود : مردم هرگز فکر نمی‌کردند تحت تاثیر چنین چیزی که همیشه می پنداشتند فقط عبور متوالی چند عکس است قرار گیرند . " تولد یک ملت " که حدود صد هزار دلار هزینه‌ی تهیه‌ی آن شده بود طی چند سال بعد توانست هیجده میلیون دلار بفروشد . از آن هم مهمتر این فیلم بـود کـــه‌سینمارا برای‌اولین‌بار و همیشه به جذابترین و محبوترین سرگرمی‌مردم بدل ساخت و مجبورشان کرد تا بپذیرند که فیلم هم جزئی از هنر است .

با اینهمه فیلم با مخالفت ها و سانسورهائی هم (۱۰) مواجه شد . موضوع مطرح شده در فیلم جای بحث زیادی داردو از نظر بسیاری فتنه‌انگیز است ، هرچند مسلما " خود " گریفیث " معتقد بود که او به درستی و امانت و بیطرفانه حقایق را درباره‌ی جنوب بعد از جنگ داخلی بیان کرده است . اما می‌فهمید چه وسیله‌ی بیانی غنی‌یی در دست دارد ، وسیله‌ای که خودش در تولد آن سهم زیادی دارد ، به همین خاطر به‌شدت در این باره که سینما باید همچون ادبیات امتیاز بیان‌آزاد را داشته باشداصرار می‌ورزید . اعتراضات به " تولد یک ملت " ، اقدام به سانسور و مانع نمایش فیلم شدن او را به اتخاذ موضعی مخالف و مبارز کشاند . او با استادی خودش و به‌طور غیر عمد سینما رابه محکمترین و بهترین وسیله‌ی تشریح تبدیل کرد و خود به عنوان کسی که در کار فیلم حرفه‌ای است از سینما همین استفاده را کرد .

تعصب

پیش از آنکه " تولد یک ملت " به‌نمایش درآید ، " گریفیث " فیلم جدیدی بنام " مادر و قانون " را تقریبا " کامل کرده بود . فیلم از داستانی امروزی که ناروائی‌های تحمیلی از سوی یک کارخانه‌دار دیندار بر کارگرانش در کنار بی‌عدالتی‌هائی که قانون هم گاهی ممکن است قادر به انجامش باشد را به‌طرزی غم‌افزا آشکار می‌کرد . به‌نظر او فیلم جدید تکان دهنده و حمله‌ای خشن و نابسنده بر تعصب و بیداد رسید ، بنابراین تصمیم گرفت با داستان امروزی‌اش سه داستان به‌طور موازی از بی‌عدالتی و تعصب در اعصار دیگر را به‌هم ببافد ، تا از فیلم یک خط حماسی بیرون بکشد . محلات پست عصر حاضر ، فرانسه‌ی قرن شانزدهم، بابل‌باستانی‌وCalvary می‌بایست از آن پلیدی که معتقدین به تقوی در طی قرون مرتکبش شده‌اند سخن گویند . او دکورهائی با ابعادی ساخت که پیش از آن در فکر هم نمی‌گنجید ، صدها بازیگر استخدام کرد و صدهاهزار متر فیلم گرفت . او در این کارتمامی سود حاصله ازفروش"تولدیک ملت " را سرمایه‌گذاری کرد .وقتی او به کارگرانش دستور داد تا دیواری آنچنان عریض که یک ارتش بتواند بر بالای آن رژه رود و تالارهائی چنان عظیم که جمعیت در آن به ابعاد مورچه مانندی کوچک بنـمایند بسازند ، آنها از تعجب مات شدند . در هالیوود همه درباره‌ی این فیلم صحبت می‌کردند . فیلم دوسال‌دردست‌تهیه‌بود ،با اینهمه از میان این همه فیلم گرفته شده و ولخرجی ، اشتیاق و علاقه‌ی شدید ، فیلمی با عظمت و اصالتی خدشه‌ناپذیر به‌نام " تعصب " پدیدار شد .

" تعصب " از اهمیتی فوق‌العاده در تاریخ سینما برخوردار است . این فیلم نقطه‌ی پایان و توجیهی بر تمامی مکتب سینمای آمریکائی مبتنی‌برقطع‌موجزوسرهم‌کردن‌طولهای‌متوالی‌ومختلف فیلم ، که با " سرقت قطار بزرگ " آغاز و در " تولد یک ملت"واین فیلم به حد اعلای خود رسید ، است . تمامی‌ی تدابیر فنی گذشته و تعداد زیادی تدابیر تازه در این فیلم به کار گرفته شدند ــ نماهای درشت و کوتاه و زیاد از صورت‌ها و دستهاو اشیاء ، تنظیم تدریجی برای ایجاد مناظر وسیع و کامل ، استفاده کردن از بخشی‌از سطح پرده برای نماهای مشخص ، زوایای مختلف دوربین و نماهای افقی متحرکی که عموما " اینطور پنداشته می‌شد که تهیه کنندگان آلمانی چند سال بعد بوجودآورده‌بودند ،برش‌های‌متقاطع و سریع که نظیر آنها هرگز تا " پوتمکین " دیده نشدند از آن جمله بودند .

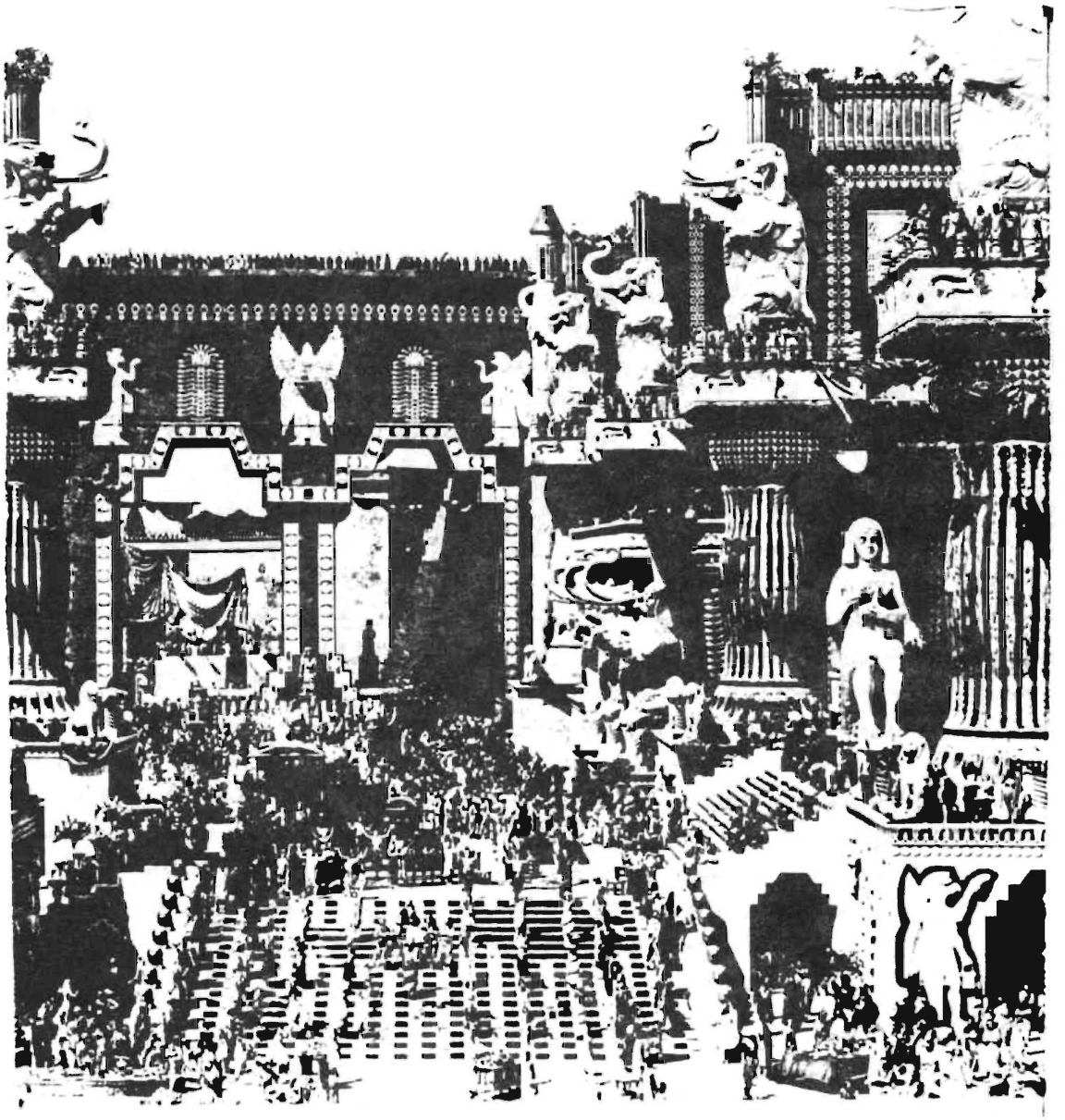
مفاهیم جامعه شناسانه‌ی قسمت امروزی فیلم شاید این روزها بیشتر از سال ۱۹۱۶ ، قابل درک به‌نظر برسند . بدون شک به‌کار گرفتن چنین مفاهیمی در این فیلم بود که سبب شد تا " لنین " در اوایل سال ۱۹۱۹ ترتیبی دهد که " تعصب " در سراسر شوروی به‌نمایش درآید : این کار تقریبا " دهسال بطور مداوم ادامه یافت . این فیلم تنها در آنجا به معرض تماشای عموم در نیامد بلکه به‌عنوان موضوع مطالعه برای مکتب بعد از انقلاب سینمای شوروی نیز بکار گرفته شد و تاثیری ژرف بر کار افرادی چون "آیزنشتاین" و " پودوفکین " گذارد (۱۱) . این نکته حقیقت دارد که عملکردهای " گریفیث " بیشتر غریزی است ، حال آنکه کارگردانان اهل شوروی بیشتر اصولی کار می‌کنند و سازمان یافته‌اند . اما با این وجود و تا حد زیادی به‌خاطر کارهای نمونه‌ای او بود که آنها هم نماهای منقطع ویژه‌ای ، به‌همراه ریتم از پیش تعیین شده و شتاب یابنده‌ای را به همراه مهارت در بهم پیوستن ایماژهای تصویری همراه با بینشی بر مسائل احساسی‌رااستنتاج‌کردند تا اینکه هر ایماژ در بهم پیوسته شدن با یکدیگر چیزی بیشتر از جمع ظاهری آن دو را برساند .

پر خرجی ووسعت فیلم‌های " جودیت ازبتوئیل" و " تعصب" عمیقا " بر فیلمسازی در همه‌جای دنیا تاثیر گذاشت . در آمریکا ، آنها بی‌شک بر کار " سیسیل ب . دومیل" تاثیر داشتند ، کسی که بعدها نامش با فیلم‌های پرخرج و تماشائی مترادف شد . در فرانسه تاثیر کار

" گریفیث" در این دوره را می‌توان در فیلم‌های آخری " آبل گانس" ردیابی کرد ، و در آلمان در کارهای " فریتس لانگ" . او شکوه و پیچیدگی را پا به پای بیان معانی به فیلم‌ها عطا کرد و در اروپا و آمریکا تمامی فیلم‌های مشهور دهه‌ی بیست تحت تاثیر او قرار داشتند و از الگوی‌او تقلید می‌کردند .

اگرچه " تعصب " احیاگر زمان بود اما برخلاف فیلم " تولد یک ملت " از موفقیت عامه‌ی عظیمی ، به‌خصوص در اروپا ، برخوردار نشد . تماشاگران آنرا گیج و خسته‌کننده یافتند . چیزهای زیادی در این فیلم وجود دارد ، بیش از حد معنی در آن نهفته ، ریتم آن به‌نحو بیرحمانه‌ای سرعت می‌گیرد ، هجوم شدید تصاویر ــ که بیشتر آنها تنها ۵ قاب طول دارند ــ به‌طرز خشنی بر احساسات تماشاگر کوبیده می‌شوند و نقطه‌ی اوج فیلم بیشتر به یک حمله‌ی عصبی می‌ماند .

فیلم هیچ ضعفی بجز هرج و مرج زیاد با خود ندارد و علاوه بر آن درکش کمی مشکل است . اشتیاق به آموختن و تغییر شکل دادن ها گاهی به‌نحو تکان دهنده‌ای مزاحم دریافت ذهن می‌شوند . میان نوشته‌های غنایی به‌طرز عجیبی با پانویس‌های پیوسته به آن سازگاری



دارد. صحنه‌های بابل علیرغم پیش‌برد دراماتیکی صحنه‌ی امروزی نقائصی دارد. قسمت فرانسوی به‌نظر می‌رسد گم می‌شود و سپس بطور ناگهانی دوباره ظاهر می‌شود.

اما قسمت‌های بابل و زمان حال فیلم‌چندان انتقاد پذیر نیستند و برای دو حلقه‌ی آخر در زمانی که نقطه‌ی اوج تمامی چهار داستان به یکدیگر نزدیک شده به‌نظر می‌رسد که تاریخ چون آبشاری بر سطح پرده جاری می‌شود، تنها تحسین است که باقی می‌ماند. " گریفیث" در کارگردانی‌ی صحنه‌های عظیم با جمعیت انبوه به‌غیرممکن ها دست می‌یابد، چرا که علیرغم اسراف در اندازه‌های نفس‌گیر، چشم گیج نشده و به‌نحوی مقاومت ناپذیر به‌سوی جزئیات مهم کشیده می‌شود. کار با بازیگران در صحنه‌های عاطفی، چه در عمق مسائل و چه در بیان حس بشر دوستانه به‌سختی برابری یافته‌اند. این مسئله به‌خصوص در صحنه‌های امروزی و بیاد ماندنی تر از همه ــ در صحنه‌ای که " رابرت هارون " به چوبه‌ی دار نزدیک می‌شد و " میریام کوپر" و " می‌مارش" برای یک نجات در آخرین لحظه به‌سوی زندان می‌رانند دیده می‌شود. این واقعگرایی‌ی جستجوگرانه در پی این زندگی تپنده نه‌تنها از قدرت " گریفیث" در کار با بازیگران، بلکه، با همان معیارها از مهارت در تدوینش نتیجه می‌شود.

صنعت فیلم آمریکا در این زمان از دوره‌ی سرمایه‌گذاری‌های کوچک و منافع شخصی‌ی اندک به دوره‌ی بودجه‌های کلان و اقدامات مشترک گذر می‌کرد (۱۲) " گریفیث" تاجر نبود بلکه کاملا" فرد گرا به‌حساب می‌آمد. او در آینده اغلب زیر فشار مشکلات کار کرد. اما در آن لحظه ایالات متحده آماده می‌شد تا وارد جنگ اروپا شود. فیلم طرفدار جنگ و ضد آلمانی‌ی " جی. استوارت بلاکستون" به‌نام " شعار جنگی صلح " و نیز فیلم ضد جنگ و ضد آلمانی " توماس وینس" بنام " تمدن " از قبل بر استفاده‌هایی که ممکن بود از سینما به‌عمل‌آید اشاره کردند و اکنون زمان تبلیغ برای " متفقین " بود.

***

گریفیث در اروپا

* در بهار ۱۹۱۷ " گریفیث" از جانب دولت انگلستان دعوت شد تا به اروپا رفته و فیلمی بسازد. او این پیشنهاد را پذیرفت و پس از مسافرتی به جبهه‌های جنگ کار روی فیلم " قلب‌های دنیا" را آغاز کرد. بخشی از این‌فیلم در فرانسه و بخشی دیگر دور و بر یک روستای انگلیسی فیلمبرداری شدند.

" قلب‌های دنیا" را باید به‌عنوان یک فیلم تبلیغاتی نگریست و در این زمینه موفق هم بود، اما در مجموع فیلم راضی کننده‌ای نیست. این فیلم تماشاگرانی که با شور و اشتیاق منتظر دیدن یک فیلم " گریفیث" هستند را ناامید می‌کند. فیلم در تشریح گرفتاریهای زنان و بچه‌های فرانسوی که پشت جبهه زندگی می‌کنند بسیار پراحساس و ملودراماتیک از کار درآمده است، اما سربازان آلمانی به‌نحو اغراق‌آمیزی " ترسناک " هستند و جنگ نیز، شاید از روی الزام، بیش از حد سطحی مطرح شده است. با اینهمه این فیلم برای "لیلیان گیش"، قهرمان زن در بدر فیلم، یک موفقیت شخصی به‌حساب می‌آمد کما اینکه برای " دروتی"، خواهر " لیلیان "، که نقشی‌کمدی را بازی می‌کرد و " اریک فن اشتورهایم"، ایفاگر نقش نازی، موفقیت تازه‌ای بود. هر کسی که فیلم را دیده باشد نمی‌تواند صحنه‌هایی که قهرمان زن فیلم سرگردان در چشم‌اندازهای وسیع، با لباس عروسی‌اش در دست این طرف و آن‌طرف می‌رود، یا نجات در آخرین لحظه هنگامی که دختر درون اتاقک زیر شیروانی چندک زده و سربازان با قنداق تفنگ پی در پی به در می‌زنند را فراموش کند.

شکوفه‌های پژمرده

* " گریفیث" بعد از اتمام فیلم " قلب‌های دنیا" به مدت دو سال از هالیوود دور بود. فیلم مهم بعدی او کار متفاوتی بود.

او این‌بار به‌ساختن فیلمی براساس داستان کوتاه توماس بورک به‌نام " مرد چینی و بچه" که از مجموعه داستانی " شبهای نارنجستان " برگرفته بود پرداخت. این فیلم هم همچون بهترین و بیشترین فیلم‌های او حاوی پیامی بود. فیلم قبلی او درباره‌ی جنگ بود، اما این فیلم او داستان زیبا و جذابی در مخالفت بدون خشونت با مقیاسی بین‌المللی بود. " لیلیان گیش" به‌خوبی نقش یک دختر سر راهی را در پایتخت یک کشور اروپائی ــ لندن ــ درآورده بود و " ریچارد بارتلمس" نیز در نقش پسرک چینی خوش درخشید. کار برخلاف همیشه بسیار آرام پیش می‌رفت و، پس از دوره‌ی معمول تمرین، کار فیلم در هیجده روز به‌اتمام رسید.

وقتی " شکوفه‌های پژمرده" به‌نمایش درآمد همه از تماشای بصیرتی که در فیلم به‌کار گرفته شده بود حیرت کردند. منتقدین آنرا " حیرت‌انگیز در سادگی" خواندند و عجولانه فیلمبرداری آنرا ، نه برحسب تصادف، مبهم و سایه‌دار نامیدند. بازی‌های این فیلم، آن هم ظرف نه روز کار، حیرت‌انگیز بودند ــ همه درباره لبخند " لیلیان"، حرکات "لیلیان" که به حرکات یک حیوان زخم خورده در بند می‌مانست و بازیگری " بارتلمس" صحبت می‌کردند. کمتر فیلمی توانسته به آن اندازه محبوبیت و مقبولیت عامه کسب کند.

تا ۱۹۱۹ سینما به سرعت یاد می‌گرفت که چگونه به آزادی با افکار و احساسات به‌مثابه‌ی اعمال کار کند و این فیلم " شکوفه‌های پژمرده"، علیرغم شکل تقریبا" تئاتری خود، با کاستن تدریجی از عوامل دراماتیک و تشدید احساسات صمیمانه نقش مهمی در همین زمینه ایفا کرد. شاید " گریفیث" در ساختن این فیلم تحت تاثیر سینمای غم‌انگیز دانمارکی آن ایام که بیشتر تاکید خود را بر فضا و عکس‌العمل‌های اخلاقی و روانی گذاشته بودند قرار داشت، هرچند که او و " اینس " از فیلمسازان اهل اسکاندیناوی آموخته بودند تا از نماهای چهره یا سایه به‌جای بازیگری به‌عنوان وسیله‌ای برای تشریح بهتر شخصیت‌ها استفاده کنند (۱۳). " شکوفه‌های پژمرده" در توسعه‌ی سینمای آمریکا نقش ممتازی داشت. این فیلم به‌عنوان یک کار استودیوئی شیوه‌های تازه‌ی نورپردازی و فیلمبرداری را، زمانی که کاملا" این روش دیگر طرفداری نداشت، عرضه کرد. فیلم در فصول کند و آرام خود صحنه‌های خشونت‌بار " تعصب" و در پایان سخت و شوم خود مرگ " می‌مارش" در " تولد یک ملت" را به‌یاد می‌آورد. اما در این فیلم اطمینان و مهارتی وجود دارد که هرگز قبلا" نظیرش دیده نشده بود. " شکوفه‌های پژمرده " تاثیر زیادی بر فیلمسازان داشت. تاثیر آن در آلمان غیر قابل انکاراست، در فرانسه بر کار " لوئی دلوک" و شاگردانش تاثیر ژرفی داشت و بدون این فیلم شاید هرگز " زن پاریسی"ی " چارلی چاپلین" ساخته نمی‌شد.

در ماه مه ۱۹۱۹ فستیوالی از فیلم‌های " د.و.گریفیث" در تئاتر " جورج .م. کوهن" در نیویورک بانمایش فیلم "شکوفه‌های‌پژمرده " افتتاح‌شد و با " سقوط‌بابل " (از "تعصب")، " قلب‌های دنیا" ، " مادر و قانون" (این هم از " تعصب") ادامه یافت. " گریفیث" در تابستان همان سال گروه خود را از هالیوود به " ماماروونک " در " نیویورک " برد که در آنجا استودیوی تازه‌ای احداث شده بود. هزینه‌ها شدیدا" بالا رفته بودند و اگر " گریفیث" خود مسئول این افزایش هزینه‌هابود، خودش‌هم بیشتر از هرکس دیگری از آن صدمه می‌دید. عملیات پیچیده‌ی مالی که حالا بخشی از فیلمسازی شده بود بیش‌تر از هر وقت دیگری اوقات او را اشغال می‌کردند. او احساس می‌کرد که لازم است دائما" کنار یا در " نیویورک" باشد که آن موقع هم مثل امروز مرکز مالی و نمایشگاه صنایع بود.

" گریفیث" به‌همراهی " مری پیکفورد"، " داگلاس فربنکس" و "چارلز چاپلین"

موسسه‌ی مشترکی برای پخش فیلم به‌نام " یونایتد آرتیستز " افتتاح کردند. " گل عشق" دومین فیلم از رشته‌فیلم‌هایی‌بود که برای این موسسه ساخت، " شکوفه‌های پژمرده " اولین فیلم بود. اما او در عین حال فیلم‌های " روزهای ارغوانی" محصول ۱۹۱۹، " بزرگترین سؤال " و " بت رقاصه" را هم برای کمپانی‌های فیلمسازی دیگر ساخت.

گریفیث در این ایام نیاز مبرمی داشت که یک فیلم پر سود دیگر بسازد. به‌همین منظور او ۱۷۵۰۰۰ دلار پرداخت تا کلیه‌ی حقوق برای برگرداندن نمایش " بسوی شرق " به فیلم را بخرد. این پول از کلیه‌ی هزینه‌ی " تولدیک ملت " فراتر می‌رفت، اصل داستان هم ملودرامی موفق بود. او درابتدا بخاطر این فیلم انتقادات شدیدی را تحمل کرد. مردم این نمایشنامه را قدیمی می‌دانستند و معتقد بودند به فیلم برگرداندن این نمایش چندان موفق نخواهد بود و اینهمه سرمایه‌گذاری برای آن صحیح نیست. اما هیچ چیزی " گریفیث" را نمی‌ترساند، او در ژانویه‌ی ۱۹۲۰ کار را آغاز کرد و همه‌ی گروه تمرین را شروع کردند و منتظر برف شدند. تمام صحنه‌های خارجی می‌بایست واقعی گرفته می‌شدند. در ماه مارس، زمانی که کولاک شدیدی فرا رسید صحنه‌های در برف در " ماماروونک " فیلمبردای شدند، دستیارها گاهی مجبور می‌شدند در کولاک دراز بکشند و پایه‌های دوربین فیلمبرداری را محکم بگیرند که کولاک آنها را با خود نبرد و خانم " گیش " مجبور بود به دفعات مابین صحنه‌ها خود را گرم کند که از سرما یخ نزند. بعد از این، صحنه‌های یخ در " ورمونت" ، درمصب‌رودخانه‌ی"وایت" ، و تحت شرایط کاملا" نامساعد گرفته شدند. " آلبرت بیگلوپین" در کتاب " زندگی و لیلیان گیش" از قول " ریچارد بارتلمس"می‌نویسد: " *لیلیان نه یک بار بلکه بیست‌مرتبه در روز، آنهم به مدت یک هفته، روی قطعات یخ بود و من هم از روی قطعات یخ می‌پریدم که او را نجات دهم.*"

بسوی شرق

* " بسوی شرق " یکی از پرسودترین فیلم‌هائی است که تابحال ساخته شده است. استاد یکبار دیگر استادی‌اش را نشان داده بود. مردم رفتند تا یک نمایش محبوب را در قالب جدیدی ببینند آنها کیفیت های ملودراماتیک آنرا ورای انتظارات خود یافتند. " گریفیث " در عین حال که سعی کرده بود به اصل نمایش وفادار بماند، اما به درستی آنرا در یک ابزار بیان تازه پیاده کرده بود ــ خصوصا" در آغاز فیلم، با افزودن پس‌زمینه‌ائی برای معرفی بهتر شخصیت‌ها و در آخر، با حذف نجات در آخرین لحظه توانسته بود به همراهی فیلمبرداری و تدوین ماهرانه ارزش بصری هنری آنرا به‌مراتب بالاتر ببرد. این تدبیر که به‌ندرت در دست او ناکام از کار در می‌آمد باعث شده بود که او این موقعیت خوب فعلی را کسب کند.

گذشت زمان سبب شده تا دریافت دقیق کیفیت‌های " بسوی شرق" آسان نباشد. بسیاری از عواملی که فیلم را زنده و دیدنی می‌کردند امروزه به تاریخ پیوسته‌اندو به همین خاطر تکنیک آن کهنه و پیش پا افتاده به‌نظر می‌رسد. تدابیر دیگرش هم که امروزه یا از مد افتاده‌اند یا اصلا" مورد استفاده قرار نمی‌گیرند بسیار مزاحم و عصبانی کننده به‌نظر می‌رسند، برای مثال می‌توان به صحنه‌های گذشت زمان، کمدی کم ارزش آن و نماهایی از شکوفه‌ها و حیوانات خانگی که برای بیان احساسات گرفته شده‌اند اشاره کرد. طرح اولیه‌ی فیلم خیلی خشن به‌نظر می‌رسد و موسیقی که برای آن ساخته شده و در نمایش مجدد فیلم که پس از ابداع شیوه‌ی انطباق صدا و تصویر بکار گرفته شده بود ــ بسیار قدیمی و نامناسب است. و اگرچه اغلب شخصیت‌های فیلم دو بعدی جلوه می‌کنند اما بامهارت کارگردانی شده‌اند و قسمت تحصیل " آنا " کامل و قابل قبول است. خانم " گیش " بخوبی رفتار و احساس زنی به شدت خسته را ــ حتی بهتر از " شکوفه‌های پژمرده"ــ در این فیلم پیاده کرده است. بازی‌ی او برای آن موقع بسیار درخشان بوده است و حتی می‌توان آنرا از بازی بسیاری از بازیگران امروزی هم‌بهتر دانست. صحنه‌هایی مثل غسل تعمید دادن بچه‌ی در حال مرگ و صحنه‌هائی که در آنها " آنا " می‌شنود که " ساندرسون " به ساختگی بودن ازدواج اعتراف می‌کند و " دیوید بارتلت " عشق خود را فاش می‌سازد، امروز هم به اندازه‌ی همان موقع موثر هستند. صحنه‌هائی چون پرواز در میان طوفان، صحنه‌های درد و رنج و دومین نجات از شاهکارهای کارگردانی، جایگزینی دوربین و تدوین هستند که " گریفیث " یک بار دیگر اهمیت و اعتبار خود در " تعصب " و " تولد یک ملت " را بیاد می‌آورد.

دوره‌ی حدفاصل " تعصب " و " بسوی شرق" مشخص کننده‌ی اوج موفقیت‌های " گریفیث " است. او به‌عنوان یک چهره‌ی با اهمیت بین المللی نقش مهمی در پیدایش این صنعت عظیم ــ در عین حالی که شکل هنری تازه‌ای را عرضه کرده بود ــ داشت. هیچ آمریکایی والامقامی ــ به‌جز " فرانک لوید رایت" (آرشیتکت بزرگ آمریکایی.م.) ــ بعد از "والت ویتمن " نتوانست در زمینه‌ی هنر به اندازه‌ی او اعتبار کسب کند. او یک دفعه‌ی دیگر بطور فعال به‌کار ادامه داد، اما دیگر سالهای پرثمر پشت سر گذاشته شده بودند. حالا افرادی که او تربیت کرده بود شهرت می‌یافتند، آنها، چه کسانی که در آمریکا زیر نظر او کار کردند و چه آنهایی که در اروپا از نفوذ کارهای او بهره گرفتند، توانستند افکار و تکنیک‌های جدیدی به سینما عرضه کنند. " اریک فون اشتروهایم "، که دستیار و بازیگر اول او بود در سالهای ۱۹۱۹ و ۱۹۲۱ به‌ترتیب فیلمهای " شوهران کور" و " همسران احمق " را ساخت که توجه زیادی را برانگیختند و شیوه‌های تازه‌ای را مطرح کردند. کارگردانی او ــ که با فیلم غم‌انگیز و فوق‌العاده‌ی " حرص" محصول ۱۹۲۴ به اوج رسید، پس از آن دچار رکود چشمگیری شد و تا سال ۱۹۳۷ که در " توهم بزرگ " بازی کرد کمتر حرفی درباره‌اش بر سر زبانها بود. " فرانک پاول " هم همینطور. " مک سنت "، خیلی پیشتر در رشته‌ی بازیگری حرفه‌ای شده بود و حتی برای ساختن کمدی‌های درخشان " کیستون " به " گریفیث "طرح می‌داد. " لاول شرمان" بد جنسه‌ی " بسوی شرق" به

کارگردانی پرداخت و فیلم‌های زیادی از جمله فیلم " با او بد تا کرد" را با بازیگری "می وست" در ۱۹۳۳ ساخت. " دونالد کریسپ" بعد از " شکوفه‌های پژمرده " کارگردان صاحب نامی شد او فیلمهای " دریانورد " با " باستر کیتون " را به سال ۱۹۲۴ و " دن کیو" را با بازی " داگلاس فربنکس " در ۱۹۲۵ ساخت که هنوز در خاطره‌ها زنده انـد. اگر بخواهیم نام همه‌ی هنرپیشگان صاحب‌نامی راکه‌اولین‌تجربه‌شان را زیر دست " گریفیث " کسب کردند واولین بار دوربین " بیتزر " چهره‌شان را ضبط کرد در اینجا بیاوریم باید چندین صفحه را به آن اختصاص بدهیم. همه‌ی اینها با مهارت‌ها و استعدادهای تازه‌شان سینما را تغذیه می‌کردند. اما زمان و سلیقه‌ها تغییر می‌یافتند. و از آن موقع به بعد تاکنون از فیلم‌های او حتی منتقدین بی‌مایه‌ی مطبوعات با عنوان " ملودراماتیک " انتقاد می‌کنند.

یتیمان طوفان

* اما با این حال " گریفیث" باردیگر با فیلم " یتیمان طوفان" (محصول سال ۱۹۲۱) ، علیرغم داستان کهنه‌ای که داشت توانایی‌های خود را در شخصیت پردازی، کار با جمعیت و ایجاد حالت تعلیق به همگان نشان داد. فیلم محبوبیتی عمومی یافت. "لیلیان" و " دورتی گیش" به‌موفقیت تازه‌ای دست یافتند و " مونت بلو " و " جوزف شیلد کراوت" هم مشتاقان زیادی پیدا کردند. این فیلم حتی امروز هم، علیرغم نقص‌هائی جزئی همچون نماها و میان ـ نوشته‌های‌ناپسند ونازیبا (هرچند که سنت شده بودند) از دختر کور خیره‌ای که کورمال‌کورمال به‌دنبال چیزی می‌گردد، می‌تواند توجـــه زیادی را به‌سوی خود جلب کند. البته این امر در مورد فیلم بعدی او، " رز سفید " (۱۹۲۳) صدق نمی‌کند، که این جدا از فیلم جنایی ـ اسرارآمیز او بنام "یک شب پر هیجان " است که در سال ۱۹۲۲ ساخت. دو فیلم بعدی او هنوز بخاطر احساسی که در آنها موج می‌زد، بخاطر شکوه و زیبایی فیلمبرداری و خشونت‌هایش قابل ذکر هستند. " آمریکا" (۱۹۲۴) یک " تولد یک ملت " دیگر نبود، اما فیلمی بود که فقط چند فیلمساز آن زمان قادر به ساختنش بودند. " زندگی عالی نیست"، آنهم محصول ۱۹۲۴، هم در حد خود شاهکار دیگری است. در این فیلم با شگفتی تمام کار فردی را می‌بینیم که پس از ساختن فیلم ضد آلمانی و ضد خشونت " قلب‌های دنیا" اینک فیلمی حساس و تاحدودی به

طرفداری از آلمان می‌سازد و با قدرت تمام تراژدی‌ی شکست و گرسنگی را در اروپای مرکزی نشان می‌دهد. این فیلم البته فاقد ارزش‌های شوک‌گونه صحنه‌های استادانه‌تر و قدرتمندتر " خیابان بدون شادی" ساخته‌ی " پابست"، فیلمی که سال بعد در همین زمینه ساخته شده‌است، می‌باشد. البته فیلم " گریفیث " ــ که مقدار زیادی از آن در آلمان فیلمبرداری شد ــ آخرین کار یک فیلمسازی‌قدیمی بود حال آنکه " خیابان بدون شادی " دومین فیلم یک تازه‌کار به‌شمار می‌رفت. این فیلم در میان تمام فیلم‌های آخری‌ی "گریفیث" عنوان بهترین را با خود دارد.

این فیلم تا مدتی آخرین تولید مستقل او بود، اگر قرار باشد کسی با واژه‌های مدح‌گونه " گریفیث " و کار حرفه‌ای او را ارزیابی کند بررسی دست‌آوردهای فوق‌العاده‌ی او با همین فیلم به انجام می‌رسد. او از این به‌بعد اغلب تحت شرایط نامساعد نسبت به خطرات و تجاربش کار می‌کرد و مشکلات مالی و حرفه‌ای که دائما" پیچیده‌تر می‌شدند او را به‌ستوه می‌آوردند. او در سن پنجاه سالگی ، در حالیکه بیش از صدها فیلم کارگردانی کرده بود، فیلم‌هائی که عمیق‌ترین فیلم‌های اصیل تاریخ سینما از آن زمره‌اند، با فیلمسازانی که خیلی از او جوانتر بودند و میراث آماده و تجربه‌شده‌ی‌او در سالهای دشوار را به‌کار می‌گرفتند رقابت می‌کرد. و به‌وضوح آشکار است که آنها خیلی بهتر از او می‌توانستند تکنیک‌ها وشیوه‌های تازه را به‌کار بگیرند و خود را با تغییرات سلیقه‌ها وفق دهند و سینمای بعد از جنگ را عرضه کنند.

چندان تعجبی ندارد که آقای " گریفیث " در این دوره به‌خاطر قراردادی که با شرکت " بازیگران مشهور ــ لسکی " داشت مجبور بودبا شرایط‌آنها کار کند و لذا نتوانست آنطور که خود می‌خواهد چهره کند. حتی امروز هم کارگردانانی که تحت شرایط استودیوها کار می‌کنند چندان دل به کار نمی‌دهند و بیشتر مایلند که مستقلا" به‌کار بپردازند. کما اینکه " گریفیث" هم همینطور بود. او در ۱۹۲۵ آنقدر ارباب خودش بود که نتواند به‌راحتی اعمال کنترل را بپذیرد و در عین حال مفید باشد. اما فشار هزینه‌های فیلمسازی و توزیع او را مجبور کرد که به خدمت یک موسسه‌ی بزرگ درآید. نتیجه این کار برای او بسیار سنگین و دردناک بود، و فیلم‌ها هم خوب از آب درنیامدند. لازم به‌یادآوری‌نیست هنرمندان دیگری که حتی در زمینه‌های متفاوت هنری کار می‌کردند هم، تحت شرایطی که به اندازه‌ی شرایط " گریفیث " سخت نبودند، دچار نزول کیفی شدند. (مثل مونه و تینسون).

گریفیث و ناطق

* معهذا، با تولید مستقل بعدی بود که استاد بار دیگر نشان داد که مسیر خود را بازیافته است. این فیلم " آبراهام لینکلن " بود که در سال ۱۹۳۰ ساخته شد. صنعت سینما با ظهور صدا در ۱۹۲۷ دچار تکان شدیدی شد و زمان برای " بازگشت " استاد بزرگ مساعد می‌نمود. این فیلم ناطق که " والتر هستون " در آن عنوان اول را داشت به‌عنوان دست‌آورد تازه‌ی " گریفیث" نامیده شد. و وقتی در اوایل سال ۱۹۳۱ برای بهترین کارگردان رای‌گیری به‌عمل‌آمداین " گریفیث " بود که‌عنوان اول را ربود. برای کسی که از سال ۱۹۰۷ مداوما" به‌کار فیلمسازی اشتغال داشت این پیروزی کمی غیرعادی به‌نظر می‌رسد. " گریفیث" خود چندان روی خوشی به این مسئله نشان نداد و معتقد بود که اگر اجباری در کار ساختن این فیلم وجود نداشت بهتر از کار درمی‌آمد، او این فیلم را اینطور می‌خواند : " *تاریخ خشک و بدون ذره‌ای احساس*". اما در دسامبر ۱۹۳۱ فیلم ناطق " تلاش " او ضعیف از کار درآمد و چندان استقبالی از آن نشد. برای مثال مجله‌ی " فیلم دیلی" درباره‌ی این فیلم نوشت : " *این فیلم سرگرم کننده‌ی بدی است و باید آنرا درام خانوادگی کهنه‌ای نامید که حتی موفقیت گیشه‌ای را هم کسب نکرد.* " شاید این حرف چندان بی‌ربط نباشد. مایه و روح فیلم اساسا" بر فیلم دیگر

او بنام " تهذیب مست " محصول ۱۹۰۸، بنا شده بود، به‌علاوه مسئله‌ی الکلیسم این روزها بعد از قانون منع استعمال الکل مسئله‌ی مورد علاقه و توجه مردم آمریکا بود. در واقع "تلاش" فیلمی است که امروزه بسیار مبتذل و سطحی می‌نماید، حتی اثری که می‌توانست بگذارد با صداگذاری بسیار بد تا حدودی زایل می‌شد ــ البته این امر در مقایسه با دیگر فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۳۰ چندان هم خراب نبود. بهرحال فیلم دقایق زیبائی هم دارد.

به این ترتیب " تلاش " را باید جزو آخرین کارهای استاد که نشان کوچکی از آثار گذشته‌اش در آن وجود دارد، نامید. از این به بعد پیشگام بزرگ سینما فقط گاه و بیگاه نشانه‌هائی از بزرگی گذشته را بدست می‌دهد و افسوس که ظهور او پس از این فقط در دادگاه و نظایر آن است. روزهای " بیوگراف" دیگر تمام شده بودند و خیلی دور بنظرمی‌رسیدند. بچه‌هائی که برای امتحان شانس خود پله‌های ساختمان یازده شرقی در خیابان چهاردهم را بالا و پائین می‌کردند حالا یا میانه سال شده یا مرده بودند و " بیلی بیتزر " روزهای احتضار را می‌گذراند. البته " لیلیان گیش"، خواهرش " دروتی" و " مری‌پیکفورد" و در کنار آنها " لاینل باریمور " نام هائی بودند که هنوز می‌درخشیدند. از این حقیقت هم نباید گذشت که خود آقای " گریفیث " هنوز با کارگردانانی که بیست سال از او جوانتر بودند نیز می‌توانست رقابت کند ــ او هنوز فضای غیر عادی زندگی‌ی لذت‌بخش را در عین حالی که خودش دیگر چندان وابستگی با آن نداشت را مطرح می‌کرد. او حتی ادعا می‌کند که متعجب است چرا عده‌ای هنوز سعی دارند خود رابخاطر فیلم‌های کهنه‌ی او ناراحت کنند. جهان ما با جهانی که او در آن به پیروزی رسید تفاوت می‌کند، دیگر داستان ساده‌ی پیروزی خیر بر شر فیلمنامه به‌حساب نمی‌آید و دیگر کسی به فکر خلق هنر در سینما نیست.

وقتی " گریفیث " قصد کرد که موضوع جنگ داخلی را موضوع اصلی " تولد یک‌ملت "قرار دهد، اینکار را به تنهایی و در خفا انجام داد. فقط نزدیکترین اعضاء گروه او به اهمیت فکری که او در سر داشت واقف بودند، با اینهمه حتی آنها هم از تصاویری که جلوی چشمان آنها جان می‌گرفت حیرت زده بودند. اما " آمریکا " ، که موضوع جنگ انقلابی را شامل می‌شد با آگاهی عمومی و کمک تاریخ‌نویسان و مجامع تاریخدان تهیه شد. " گریفیث " از همکاری نهادهائی چون " دختران انقلاب آمریکا " استفاده کرد و به‌خاطر تلاش همان‌ها بود که آن به یک فیلم آموزشی برای فراگیری تاریخ آمریکا بدل شد.

* وقتی " وان دایک " پس از تعارفات متقابل از " گریفیث " خواست که کارگردانی این فیلم رابه‌عهده بگیرداونیز متقابلا "بعنوان‌مردی‌که فراموش‌نمی‌کند "فقط محض‌تفریح "بااین‌خواسته موافقت‌می‌کندوبه‌این‌ترتیب‌فصل‌بیادماندنی‌حرکت‌مردم‌درفیلم " سان‌فرانسیسکو" (زمانی‌که‌سیاهی لشگرها از تپه‌ها بالا می‌رفتند را نه " وان دایک " بلکه " پسر سرهنگ حاکوب گریفیث پیر " ، که سالها پیش از " لوئی ویل " خارج شده بودتا بخت خود را برای اشتهار و خوشبختی بیازماید، می‌سازد. او هر دو را بدست آورده و شاهد نزولشان شده بود. اما آنهائی که امروزه فیلم می‌سازند خوب می‌دانند که چه‌کسی به آنها اصول این صنعت را آموخته است. مردم آمریکا هم، که ۴۵ سال تمام با آن دقت از سینما لذت بردند و حمایتش کردند، چندان تمایلی نداشته‌اند که آن‌را هنر بدانند. اما حالا بتدریج آنها می‌پذیرند که " گریفیث " یکی از بزرگترین و اصلی‌ترین هنرمندان زمان ما است.

د. و. گریفیث، استاد سینمای آمریکا
نوشته‌ی ایریس بری، از انتشارات آرشیو فیلم موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک، چاپ ۱۹۶۵ و ۱۹۴
ترجمه‌ی رحیم قاسمیان

یادداشت‌ها:

۱ ــ این عده شامل " جیم وایت "، یک آهنگر عاشق سینما، " ند ریجلی "ی کمدین و " گریفیث" بود و بعلاوه صاحب خانه‌هایی که چون نمی‌توانستند اجاره‌ها را جمع کنند ندرتا" به تجربه‌ی بازیگری می‌پرداختند.

۲ ــ او ملک صد جریبی "سیف‌گارد" خود در " ورسستر کانتی‌ی مریلند " را برای دخترش " نانسی بیوچامپ"، دختر بچه‌ای برده را برای دختردیگرش " نانسی اون بامز"،

ملک " ابرگیلدی" در " سامرست کانتی‌ی مریلند" را برای پسرش " مرلین" و بقیه‌ی دارائی خود (به استثنای یک زن برده که آزادش کرد) را به دیگر پسران خود یعنی "جفرسون" ، " سالاتیل ویلیام" و " دانیل وتربی " بخشید ، تا هنگامیکه وضع مالیشان خوب شد از آنها استفاده کنند .

۳ ــ امروزه این منطقه جزو ویرجینای غربی است .

۴ ــ"جیک غران" در سالهای بعد بخاطر اینکه در مجامع کلیسائی آثار " شکسپیر" را برای مردم می‌خواند اشتهار محلی زیادی کسب کرد . مردم کیلومترها راه را طی می‌کردند تا خود را به این برنامه برسانند .

۵ ــ این و بسیاری دیگر از جزئیات این کتاب را از کتاب ناتمام " د . و . گریفیث و گرگ" که آقای " گریفیث" اجازه‌ی بررسی آنرا به ما داده بود گرفته شده‌اند .

۶ ــ دردوم اوت ۱۹۰۹ " گریفیث" دومین قرارداد را امضاء کرد که به موجب آن علاوه بر ۵۰ دلار در هفته یک دهم از یک درصد هر فوت فیلم " پوزیتوی" که فروش برود نیز از آن او باشد و موسسه تقبل کند که در هر هفته مابه‌التفاوت تا صد دلار را ــ در صورتیکه به این مبلغ نرسد ــ تامین کند .

۷ ــ " گریفیث " در اول اوت ۱۹۱۰ سومین قرار داد را با مبلغ ۷۵ دلار برای هر هفته به‌علاوه‌ی کمیسیونی معادل یک هشتم از یک درصد برای هر فوت فیلم "پوزیتوی" که نمایش داده شود با موسسه منعقد کرد با این شرط که موسسه مابه‌التفاوت تا دویست دلار در هفته را تضمین کند .

۸ ــ " گریفیث " در ۱۱ نوامبر ۱۹۱۱ چهارمین قرارداد خود را به‌مبلغ ۷۵ دلار برای هر هفته به‌علاوه یک و سه چهارم دلار برای هر فوت فیلم به‌نمایش درآمده باموسسه امضاء کرد و در این مورد هم موسسه تضمین کرد که مابه‌التفاوت تا دویست دلار در هفته را به او بپردازد .

۹ ــ از ژانویه ۱۹۱۰ به‌بعد گروه زمستان را در کالیفرنیا سر می‌کرد . کتاب " گریفیث" جزئیات زیادی از این مسافرت‌ها را با عکس بدست می‌دهد ، مسافرت به " کادیکویل " و حوادثی در غرب وحشی واقعی که به‌خوبی فحوای آن روزهای چهارده ساعت کارسخت را بیان می‌کنند . طبق‌گفته‌ی" بیتزر" ، " گریفیث" از روزی که به " بیوگراف " پیوست تا زمانی‌که "تولد یک ملت " در " بوستون" به‌نمایش درآمد ، آوریل ۱۹۱۵ ، او حتی یک روز هم به مرخصی نرفت . او و گروهش بسیار سخت کوش و بسیار همراه و همکام بودند ، آنها که طبق معیارهای امروزی حقوق چندان زیادی هم نمی‌گرفتند ، لذت‌ها را در موفقیت ها و کار می‌جستند . هنرپیشگان حتی گاهی اوقات داستانهائی برای فیلم عرضه می‌کردند و در تهیه‌ی لباس و آماده شدن برای فیلمبرداری بهم کمکهای زیادی می‌رساندند . فیلمبردار برای حمل اسباب و اثاثیه‌اش تنها نبود و کارکردان امور برش و تدوین فیلم را هم خود به‌عهده داشت ، همه‌ی کسانی که در استودیو بودند سعی می‌کردند بهر صورتی ، حتی باانجام کار کارگری سخت ، بهم‌دیگر کمک کنند .

۱۰ ــ به کتاب " یک میلیون و یک شب " اثر " تری رمزی" ، چاپ نیویورک ۱۹۲۶ ، تجدید چاپ شده در سال ۱۹۶۴ ، صفحات ۶۴۴ ــ ۶۴۱ .

۱۱ ــ " لئونید تروبرک" ، کارکردان همراه " گریگوری کوزنیتسف"در ساختن فیلم‌های صاحب‌نام شوروی چون " بابل جدید" و " جوانی ماکسیم " ، در سپتامبر ۱۹۳۶ طی نامه‌ای که از مسکو برای " گریفیث " نوشت از او تقاضای شرح‌حالی کرد تا در کتاب " دائره‌المعارف دست اندرکاران سینما" به‌کار برد . او در این نامه خطاب به " گریفیث" اینطور نوشته است :

" این اجازه را می‌خواهم که خود را شاگرد شما بخوانم ، هرچند می‌دانم که در این هنر افراد زیادی نیستند که شایسته‌ی این نامیدن باشند .

. . . شما مسلما" می‌دانید که فیلم‌های شما چه تاثیر شگرفی بر کارگردانان و بازیگران شوروی داشته‌اند ، ــ " آیزنشتاین" ، "پودوفکین" ، "ارملر" ، " واسیلیف" ، "کوزنیتسف" و من ــ همه‌ی فیلم‌های شما در سالهای ۴ ــ ۱۹۲۳ ، به‌استثنای " تعصب " در ۱۹۱۹ ، را زمانی

دیدیم که تازه می‌خواستیم دست به کارگردانی بزنیم. شیوه‌ی فیلمسازی ما تحت تاثیر نفوذ فیلم‌هایی چون " شکوفه‌های پژمرده "، " خیابان رویا "، " بسوی شرق " و " یتیمان طوفان " قرار داشتند. بویژه این اواخر، یعنی طی سه چهار سال گذشته، ما کارهای شما را با علاقه‌ی شدیدتری بررسی کرده‌ایم، علت عمده‌ی آن اینست که در آن انساندوستی و واقعگرائی‌ای را می‌بینیم که ما هم باید به شیوه‌ی خودمان تلاش کنیم تا در فیلم‌هایمان ابرازشان داریم. "

۱۲ ــ در ماه مه ۱۹۱۵ " گریفیث " به‌همراهی " توماس. ه. اینس " و " مک سنت " سازمان تولیدی دیگری بنام " موسسه‌ی‌سینمایی‌تری انگل " ایجاد کردند و چهره‌های سرشناسی چون " داگلاس فربنکس "، " سر هربرت بیربوم تری "، " کنستانتین کولیه "، " ریموند هیچکاک "، " ویلیام.اس.هارت " و تعدادی دیگر را به سینما عرضه داشتند.

مراحل بعدی کار آقای " گریفیث " آنچنان پیچیده‌اند که بررسی آنها مقاله‌ی دیگری را طلب می‌کند. گفته می‌شود که او طی سالها کار طاقت فرسای حرفه‌ای حدود بیست میلیون دلار برای چهارصد فیلمی که شصت میلیون دلار برگرداندند خرج کرده است.

۱۳ ــ آقای " گریفیث " این مسئله را به این شکل اصلاح می‌کند که : او می‌گوید هرگز هیچ فیلم دانمارکی ندیده است هرچند که در مقیاس وسیعی درآمریکا به نمایش درآمده‌اند.

باشگاه ادبیات

۴
دفترهای سینما
ضمیمه‌ی ویژه‌ی

اردیبهشت ماه ۶۰
۵ ریال

نامه‌ی سرگشاده‌ی
سینماگران ایران
به ملت و دولت

نامه‌ی سرگشاده‌ی سینماگران ایران به‌ملت و دولت

* سرزمین‌ما، باردیگر در موقعیتی بسیار خطیر قرار گرفته است. و سرنوشت آن مستقیما" در گرو چگونگی عمل ملت و سپس دولت است. در شرایط کنونی بزرگترین کمک به دشمنان انقلاب و ایران توسط مسئولانی صورت می‌گیرد، که از توجه به مسایل اساسی کشور و برنامه‌ریزی‌های بنیادی برای آنها غفلت می‌ورزند.

با توجه به این امر جمعی از سینماگران ایران خود را موظف یافتند که پیش از نابودی سینما برای دورانی اگرچه محدود، باردیگر مسایل اساسی این رشته از هنررا که می‌توان آنرا صنعت فرهنگی نامید با راه حل بنیادی آن و منطبق با قانون اساسی بررسی و ارائه کنند.

آنچه در رژیم گذشته سینمای ما را مانند بسیاری از پدیده‌های انسانی و اجتماعی به‌انحطاط و نابودی کشاند در عامل وابستگی و اختناق بود.

اختناق از نمایش فیلم‌های هنری و فرهنگی و مترقی جلوگیری کرد، و راه را فقط برای ابتذال باز گذاشت از سوی دیگر دولت دربرابر حمایت از ورود فیلم‌های مبتذل خارجی، تولید فیلم داخلی را با شک و تردید نگریست. چرا که موضوع فیلم‌های خارجی خوب یا بد، به این سرزمین مربوط نمی‌شد، اما موضوع فیلم داخلی، خوب یا بد، به این سرزمین مربوط بود. و مردم متقابلا" به فیلم‌هایی که به‌خودشان مربوط باشد، علاقمند بودند.

دولت بخوبی می‌دانست که هر فیلمی که در ایران ساخته شده باشد، پانصد درصد گرانتر از فیلم خریداری شده از خارج تمام می‌شود. پس می‌باید پنج برابر حمایت داشته باشد، تا در شرایط عادلانه نسبت به‌فیلم خارجی عرضه شود، لکن نه‌تنها این حمایت، انجام نشد، که همواره بهترین تالارهای نمایش و امکانات دست اول، برای نمایش چندباره‌ی فیلم‌های خارجی، محفوظ ماند، و دولت برای حمایت و حتی رعایت عدالت درمورد سینمای داخلی، کوچکترین قدمی برنداشت. و فیلم داخلی را واگذاشت تا با مشکلات مالی و ارتباطی خود، از پا درآید.

با ورود انبوه فیلم‌های مبتذل خارجی، از آنجا که تعداد تالارهای نمایش فیلم محدود است، بین وارد کننده و تهیه کننده‌ی داخلی، بر سر گرفتن تالار نمایش، رقابت تشدید شد. در این رقابت کسی‌برنده بود که می‌توانست درصد بیشتری به تالار نمایش بپردازد و خواه ناخواه این رقابت با پیروزی فیلم خارجی، به‌پایان می‌رسید.

انحصار تالارهای نمایش توسط فیلم‌های خارجی، وارد کننده شدن صاحبان تالارها، زمینه‌ی رشد سازمان‌های پخش فیلم شد، که در عین توزیع فیلم ایرانی، وارد کننده‌ی فیلم خارجی، صاحب یا اجاره‌دار سینماهای بزرگ بوده‌اند و با جلب حمایت سیاسی دولت ــ که حتی دولت به وارد کنندگان وام می‌پرداخت ــ این سازمان‌ها به‌مراکز تراکم ثروت و قدرت و تصمیم گیری درباره سرنوشت سینما تبدیل گشتند. این سازمان‌های پخش فیلم، عملا" محل اجرای سیاست وابستگی و انهدام تولید داخلی بودند. به این ترتیب سرمایه‌هایی که در تولید داخلی فعال بودند، و با تحکیم و تثبیت واردات فیلم و با افزایش دایمی نرخ تورم، قدرت رقابت با فیلم خارجی را از دست می‌دادند، و با خارج شدن از حوزه‌ی تولید و وارد شدن در سازمان‌های پخش فیلم، به‌خدمت واردات فیلم درآمدند. بیکار شدن نیروهای مولد، و جذب بخشی از آنها در نظام واردات و توزیع فیلم خارجی، بصورت کارمند، دلال، پادو، و ... حاصل نهایی روند وابستگی سینمای ایران بود.

بدین‌ترتیب مجموعه‌ی سینمای داخلی، به‌تدریج از هم پاشید، و مجموعه‌ی جدیدی بر محور فیلم خارجی تشکیل شد. با چنین توطئه‌ای بود که دو سال پیش از سقوط رژیم گذشته، سینمای داخلی، بکلی ساقط می‌شود.

بازتاب فرهنگی روند فوق، در حرکت سینمای ایران، چیزی جز تقلید، تشبه‌جویی، و ذهنیت‌گرایی نبود، تبدیل شدن فیلم خارجی به رقیبی نیرومند، موجب بروز رقابتی رقت‌انگیز بین سینمای داخلی و فیلم خارجی شد، فیلم داخلی که از امکان طرح مسایل خودی در فیلم‌ها، محروم بود، سعی می‌کرد، با هرچه شبیه‌تر شدن خود به فیلم رقیب، امکان ماندن در صحنه‌را برای خود محفوظ بدارد. اما فقر روزافزون مالی، و بیگانه بودن مسایل مطروحه در فیلم با حقایق جامعه، این رقابت را روز بروز مضحکتر و در عین‌حال، غم‌انگیزتر می‌نمود، البته سینما هم مانند سایر پدیده‌های اجتماعی به‌گونه‌ای دربست رام دست‌آموز نظام حاکم نگشته بود. با آنکه تولید فیلم از مراحل مختلف نظارت و سانسور می‌گذشت، مع‌الوصف بسیاری از سازندگان بودند که تسلیم الزامات نظام حاکم نگشته و فیلم‌هایی ساختند که در آنها مسایل مردمی را تا حد ممکن، و گاه تا حد سالها توقیف و محرومیت از فیلمسازی، مطرح کردند. اصولا" ارزیابی سیاسی ــ اجتماعی و فرهنگی منزلت و اعتبار این هنرمندان و آثارشان در تاریخ سینمای ایران و نحوه‌ی برخورد جمهوری اسلامی با آنها، محتاج بحثی جداگانه است. همین‌قدر بس که در نظام پلیسی شاه، در سینما، به‌عنوان آشکارترین نوع فعالیت هنری، هسته‌های مردمی و مقاومی شکل گرفت. و علیرغم مضیقه‌ها و سختی‌های فراوان به‌دفعات بسیار عمل کرد.

متاءسفانه باید گفت که امروز بعد از دو سال از انقلاب مقدس و ضد وابستگی ملت ایران، نه‌تنها انقلاب به داخل مجموعه‌ی سینما راه پیدا نکرده، بلکه نظام وابستگی همچنان در سینما پابرجاست. و مجموعه‌ی نظام واردات و وابستگی، و واسطگی و توزیع فیلم خارجی، به‌عنوان میراث رژیم شاه، گذشته از آنکه به‌نفع تولید داخلی متلاشی نگشته، بلکه درجهت تنگتر کردن میدان برای تولید داخلی هر روز به شکل تازه‌ای تحکیم گشته است.

منع ورود فیلم خارجی به‌شرطی می‌توانست برای سینمای داخلی مفید واقع شود، که هماهنگ با آن وسایل و ابزار لازم برای تولید داخلی فراهم می‌شد. اما از آنجا که غرب و شرق از فیلم به‌عنوان یک پایگاه فرهنگی برای گسترش نفوذ خود، درممالک دیگر استفاده می‌کنند و از

سوی دیگر ورود فیلم به‌شکل غیرقانونی و به‌کمک کمپانی‌های غربی ادامه دارد، و همچنین سفارت‌خانه‌های بلوک شرق هم با سهل‌ترین شرایط وارزانترین قیمت سیل فیلم‌های تبلیغاتی را به ایران سرازیر نمودند. و از سوی دیگر گسترش ناامنی حرفه‌ای برای سینماگران توسط دخالت‌های متنوع نهادهای غیر مسئول و فقدان شناخت کافی و برنامه‌های اصولی و مشخصی از سوی دولت، تولید داخلی را همچنان به‌نفع ترقی قیمت فیلم‌های خارجی موجود، و وارد شده، متوقف داشته است. مخصوصا" با نحوه‌ی برخورد مسئولان جدید فرهنگ و هنر با فیلم‌های داخلی و خارجی، باید گفت که مجددا" موجبات سلطنت صاحبان عمده‌ی فیلم‌های خارجی، بر مجموعه‌ی امکانات سینما فراهم شده است. یعنی با توجه به اینکه تعداد فیلم‌های پروانه گرفته‌ی خارجی درحدود پانصد درصد بیشتر از فیلم‌های پروانه‌گرفته‌ی‌ایرانی‌ست، همه‌ی آن منافعی که سابقا" با واردات فیلم حاصل وارد کنندگان می‌شد، اینک با ایجاد بازار بورس و بازار سیاه برای فیلم‌های پروانه گرفته، دوباره، در مجموع بیشتر به‌دست می‌آید. و با تسلط مطلق بر تالار نمایش سینماها و بازار پر رونق نمایش، منافع آنان ابعادی گسترده‌تر یافته است. منباب مثال، فیلم‌های قدیمی " نورمن ویزدوم " که پیش از انقلاب دیناری نمی‌ارزید، با قیمت‌هایی در حدود یک میلیون تومان خرید و فروش می‌شود. درحالیکه فیلم پروانه گرفته‌ی اکران اول ایرانی، با سختی و مصیبت موفق به گرفتن تالار نمایش می‌شود.

در شرایطی که بسیاری از تولید کنندگان ایرانی برای گذران زندگی و تامین معاش روزمره خود به مسافرکشی، فروشندگی، یا کارمندی دفاتر و . . . پناه برده‌اند، روزانه میلیونها تومان پول تماشاگران سینما، به‌جای هدایت به حوزه‌ی تولید سالم، به جریان اقتصاد بیمار بازار سیاه و دلالبازی در مجموعه‌ی فعال سینمای خارجی وارد می‌شود.

خلاصه آنکه چون دولت انقلاب تابحال هیچ اقدامی بنیادی و اصولی، برای ایجاد انقلاب در مجموعه‌ی سینما به‌قصد راه‌انداختن تولید سالم داخلی انجام نداده است، ناگزیر به ابزار دست سینمادران و واردکنندگان فیلم تبدیل شده است و گویی هیچ رسالتی جز انباشته‌تر کردن جیب این اشخاص نداشته و ندارد.

ما معتقدیم، همانگونه که حکومت وابسته سقوط کرد، می‌بایست نظام وابستگی سینماهم منحل شود. سینما اصالت و حقیقت خویش را بازیابد و سرمایه، توزیع و سالن به‌جای حکومت بر نیروهای مولد، ابزار و وسیله‌ی کار آن شوند. آیا متصدیان مربوط در دولت انقلاب حتی یکقدم در این مسیر گام برداشته‌اند؟ اگر این بی‌توجهی و سهل‌انگاری، موجب تشدید وابستگی شود، یا منجر به بستن سینماها و تعطیل مطلق تولید شود ــ که در معرض آن هستیم ــ مسئول چه‌کسانی هستند؟ ما به ملت ایران و به‌همه‌ی کسانی که به نقش اساسی سینما، در جامعه‌ی امروز آگاه هستند هشدار می‌دهیم که اگر این بن‌بست ادامه یابد، و نظام سینمایی گذشته همچنان دست نخورده بماند، و نقش وزارت فرهنگ و آموزش عالی عملا" منحصر به لغو یا صدور پروانه نمایش شود، و از راه حل‌های ناشی از قانون اساسی استفاده ارگانیک و جامع نشود، بالاخره این بن‌بست با کاریکاتوری از راه‌حل‌های بلوک شرق درباره‌ی سینما، خواهد شکست و عملا" حل مشکل به حذف مشکل خواهد انجامید.

اما راه‌حل‌های کلی حل مشکل سینما، در دو بخش مشخص می‌شود:

۱ ــ تنظیم روابط مجموعه‌ی سینمای داخلی، با سینمای جهانی.

۲ ــ تنظیم روابط درونی مجموعه‌ی سینما.

۱ـ روابط سینمای داخلی با سینمای جهانی

الف : تنها فیلم‌هایی وارد ایران شوند که برخوردار از ویژگی‌های ممتاز سینمایی ـ فرهنگی ـ انسانی و انقلابی باشد و سالن‌های سینما در ایران مرکز نمایش شکوفایی زبان سینمای جهان، و همچنین مرکز اعتراض سینمایی انسان امروز به نظام‌های سلطه‌جوی ابر قدرت‌ها باشد.

قانون اساسی در این مورد می‌گوید:

اصل دوم ـ بند۶ : . . . ـ استفاده از علوم و فنون و تجارب پیشرفته بشری و تلاش برای پیشبرد آنها.

اصل سوم ـ بند ۴ : تقویت روح بررسی و تتبع و ابتکار در تمام زمینه‌های علمی، فنی، فرهنگی، و اسلامی از طریق تأسیس مراکز تحقیق و تشویق محققان.

اصل سوم ـ بند ۱۶ : تنظیم سیاست خارجی کشور براساس معیارهای اسلام. تعهد برادرانه نسبت به همه مسلمانان و حمایت بی‌دریغ از مستضعفان جهان.

ب : نحوه‌ی ورود و عرضه‌ی فیلم خارجی آنچنان باشد که به‌هیچ‌وجه وارد رقابت اقتصادی با تولید داخلی نگردد، بلکه تقویت کننده‌ی تولید داخلی و مکمل آن باشد. و برآیند آن رشد و حرکت تولید داخلی باشد.

در این‌مورد قانون اساسی می‌گوید:

اصل یکصد و پنجاه و سوم ـ هرگونه قرارداد که موجب سلطه بیگانه بر منابع طبیعی و اقتصادی، فرهنگ و ارتش و دیگر شئون کشور گردد، ممنوع است.

اصل چهل و سوم ـ بند ۸ : جلوگیری از سلطه اقتصادی بیگانه بر اقتصاد کشور.

اصل دوم ـ بند ۱۳ : تأمین خودکفایی در علوم و فنون و صنعت و کشاورزی و امور نظامی و مانند اینها.

۲ـ تنظیم روابط درونی مجموعه‌ی سینما

اجزاء مجموعه‌ی سینما، عبارتند از نیروهای مولد، سرمایه، سالن، و توزیع. برای آزاد ساختن نیروهای مولد از استثمار و از خودبیگانگی، و بازگرداندن آن به هویت ابداع کننده و مبتکر خویش باید از حاکمیت سه جزء دیگر این مجموعه بر آن، بشرح زیر جلوگیری کرد:

الف ـ تالار نمایش:

در گذشته از جهت اینکه تالار سینما، محل رقابت فیلم داخلی با فیلم خارجی بوده است، سهم دریافتی آن با ارقام وحشتناک شصت درصد و پنجاه درصد از کل فروش فیلم ترقی کرده است. با تغییر ضوابط وابستگی به استقلال به‌جهت آنکه رقابت اقتصادی بین محصولات

خارجی، با محصولات داخلی حذف‌می‌شود، خواه ناخواه، دیگر ضرورتی برای دریافت سهم‌القدر با ارقام بیرحمانه‌ی قبل نمی‌ماند. بهاین ترتیب، با توجه به اینکه تالار نمایش هیچگونه نقش مثبتی در تولید ندارد، و مانند یک مغازه، تنها محل عرضه محصول کار نیروهای مولد است، پس ماءخذ تعیین حقوق صاحبان آن‌دو مورد است:

اول: میزان اجاره‌ی محل تالار که متناسب با ارزش اقتصادی آن است.

دوم: میزان دستمزدهای کارکنان تالار که به‌منزله فروشندگان و اداره کنندگان محل عرضه‌ی کالا هستند.

به این ترتیب می‌تواند، دستمزد کارکنان و اجاره تالار، از جانب صاحبان فیلم پرداخت شود. و درصدهای اضافی بازمانده از فروش فیلم، به‌نفع نیروهای مولد، بکار گرفته شود.

قانون اساسی در این مورد می‌گوید:

اصل چهل و سوم ـ بند ۴: رعایت آزادی انتخاب مستقل و عدم اجبار افراد به کار معینی، و جلوگیری از بهره‌کشی از کار دیگری.

اصل چهل و چهارم: نظام اقتصادی جمهوری اسلامی ایران بر سه پایه بخش دولتی، تعاونی و خصوصی با برنامه‌ای منظم و صحیح استوار است...

مالکیت در این سه بخش تا جایی که با اصول دیگر این فصل مطابق باشد، و از محدوده‌ی قوانین اسلام خارج نشود و موجب رشد و توسعه‌ی اقتصادی کشور گردد، و مایه‌ی زیان جامعه نشود، مورد حمایت قانون جمهوری اسلامی است.

ب ـ سرمایه:

با بازگشت تالار نمایش به جایگاه اصلی خود، و مقید شدن صاحبان آن به منافع مشروع، بازگرداندن سرمایه هم تاءمین مشخص‌تری خواهد داشت. و تشکیل تعاونی‌های تولید، که قانون اساسی هم بر آن تاءکید دارد، می‌تواند، از حاکمیت سرمایه جلوگیری کند. گسترش تعاونی تولید در سینما برخلاف سایر تعاونی‌های تولید، هیچگونه نیازی به وام و سرمایه دولتی ندارد، بلکه درآمد حاصل از کارکرد خود سینما، به حد کفایت قادر به تاءمین سرمایه و "صندوق تعاونی تولید وتوزیع"، در سینما خواهد بود. با مقید شدن تالار نمایش و سرمایه به سودی مشروع و قانونی مازاد منافع حاصل از فروش فیلم باید به شیوه‌ای منطقی به صاحبان اصلی آن بازگردد، ایجاد یک "صندوق تعاونی تولید و توزیع" و جمع‌آوری آن مازاد، در این صندوق و پرداخت آن به‌صورت وام بدون بهره، به‌نیروهای مولد برای تولید درست، موجب حذف حاکمیت سرمایه از هنر سینما می‌گردد.

قانون اساسی در این مورد می‌گوید:

اصل چهل و سوم ـ بند ۲: تاءمین شرایط و امکانات کار برای همه به‌منظور رسیدن به اشتغال کامل و قرار دادن وسایل کار در اختیار همه کسانی که قادر بکارند، ولی وسایل کار ندارند، در شکل تعاونی از راه وام بدون بهره، یا هر راه مشروع دیگر، که نه به تمرکز و تداول ثروت در دست افراد و گروه‌های خاصی منتهی شود، و نه دولت را به‌صورت یک کارفرمای مطلق درآورد، این اقدام باید با رعایت ضرورت‌های حاکمه بر برنامه‌ریزی عمومی اقتصاد کشور در هر یک از مراحل رشد صورت گیرد!

ج – توزیع :

از یک سو با قطع رابطه‌ی مستقیم مراکز توزیع با سینمای جهانی، و حذف امکان رقابت فیلم خارجی با فیلم داخلی و از سوی دیگر با تشکیل یک " کمیسیون اکران " که برای فیلم‌های ایرانی و خارجی، بر حسب کیفیت و تاریخ صدور پروانه، نوبت و چگونگی نمایش، تعیین می‌کند، رابطه‌ی مراکز توزیع با تالارهای سینما هم قطع شده، در عین اینکه این مراکز دیگر کانون‌های قدرت و ثروت نخواهد بود، پایه‌ی توزیع و نمایش فیلم هم از تجارت به فرهنگ تغییر می‌کند.

به این ترتیب فراهم کردن امکان نمایش بهتر برای فیلم‌های فرهنگی‌تر، و قایل شدن به تشویق‌های گوناگون دیگر برای فیلم‌های فرهنگی، جهت عمومی تولید را به تعالی هدایت می‌کند.

کلیه‌ی آیین‌نامه‌ها و ضوابط و مقررات اجرائی برای به‌عمل درآوردن اصول فوق و تغییر ضوابط ارتباطی بین اجزاء مجموعه‌ی سینما از وابستگی به استقلال، تدوین شده و آماده‌ی عرضه است.

اکنون اعلام می‌داریم، که هرگونه تعللی را در توجه به این پیشنهادها، که از یکسو ناشی از واقعیت‌های سینما، و از سوی دیگر مبتنی بر مواضع قانون اساسی است، بشت پا زدن به انقلاب محسوب می‌کنیم. که ما می‌خواهیم با شکوفایی، و گسترش تولید در سینما، قدمی در گسترش انقلابمان برداشته باشیم.

والسلام – سینماگران ایران
اردیبهشت ماه ۱۳۶۰

۱ – مسعود اسداللهی ۲ – محمد رضا اصلانی ۳ – سیروس الوند ۴ – بهرام بیضایی ۵ – منصور تهرانی ۶ – جمشید حیدری ۷ – علیرضا داودنژاد ۸ – کامران شیردل ۹ – مهدی فخیم‌زاده ۱۰ – واروژ کریم مسیحی ۱۱ – عباس کیا رستمی ۱۲ – منوچهر مصیری ۱۳ – داریوش مهرجویی ۱۴ – میلاد ۱۵ – امیر نادری ۱۶ – ذکریا هاشمی

پاشگاه ادبیات

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/