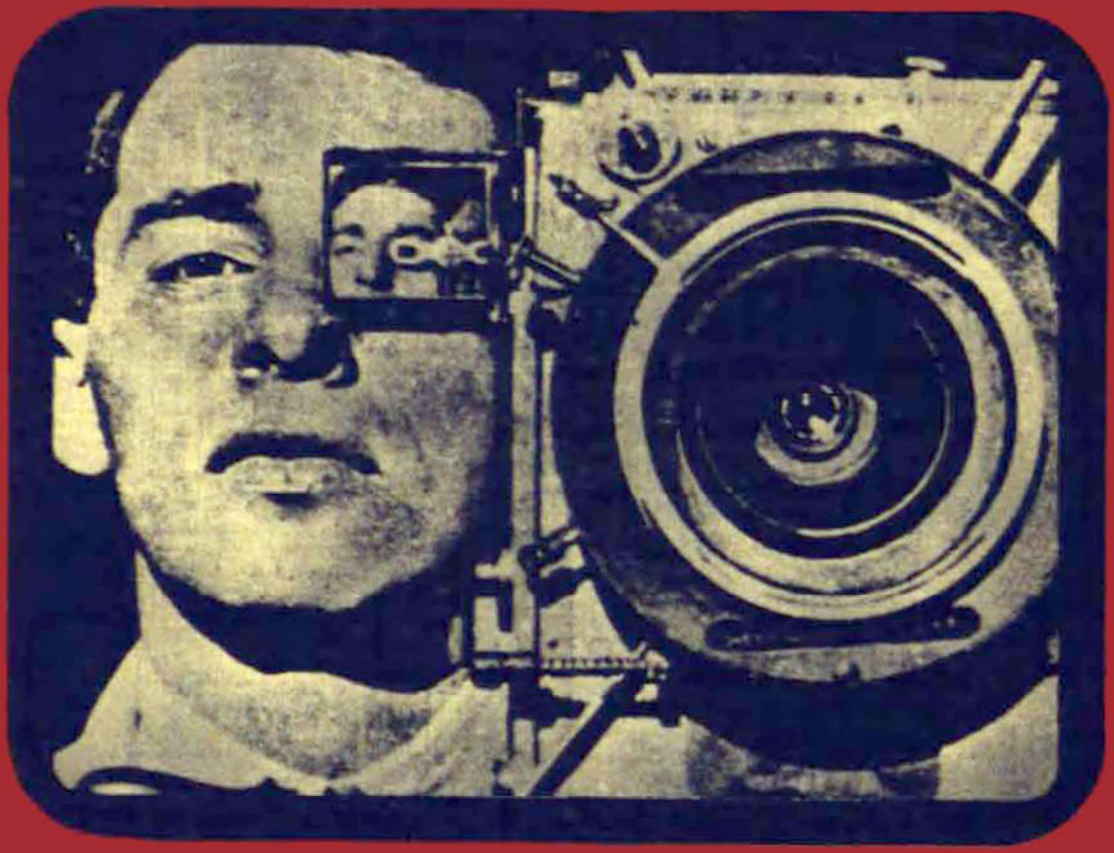
۶ دفترهای سینما

دی ماه ۶۰

۲۵۰ ریال



پاشگاه ادبیات

می‌خوانید:

سینمای شوروی در آغاز:

تاریخچه‌ی سینمای روسیه و شوروی ..... ۲ ..... جی‌لیدا

ایده‌های نوین از شکلهای نوین اجتماعی ..... ۲۱ ..... دوایت مک‌دونالد

شاعر به‌عنوان سینماگر:

یادداشت‌های داوژنکو ..... ۳۵ ..... مارکوکارینیک

معرفی‌ی داوژنکو ..... ۳۹ ..... یولیاسولنتسوا

جذابیت فاشیسم:

مصاحبه با لنی ریفنشتال ..... ۴۳ ..... کایه دوسینما

زندگینامه و فیلم‌شناسی ریفنشتال ..... ۵۱ .....

بدنبال فیلمفارسی...:

آب ..... ۵۳ ..... داود مسلمی

پرواز در قفس ..... ۶۱ ..... خسرو دهقان

فصل خون ..... ۸۰ ..... بهزاد رحیمیان

موسیقی‌ی متن فصل خون ..... ۸۳ ..... تورج زاهدی

درباره‌ی آگراندیسمان ..... ۸۹ ..... حبیب کاوش

سینما و تاتر:

تفاوت‌های سینما و تاتر ..... ۹۶ ..... سوزان سنتاگ

سرگرمی‌ی هنر:

قلمرو مشترک منتقد فیلم و جامعه‌شناس ..... ۱۰۸ ..... رابین وود

مصاحبه‌ی هیچکاک با تروفو ..... ۱۱۸ .....

و فیلمهای جیمزباند ..... ۱۲۲ ..... امید تقدیمی

درباره‌ی فیلمها:

جویندگان طلا ..... ۱۲۵ ..... حسین مجتهدزاده

از فریاد تا ترور ..... ۱۲۹ ..... تورج زاهدی

ماجراهای اداری ..... ۱۳۳ ..... امید روشن‌ضمیر

متروپلیس ..... ۱۳۶ ..... لوته ایزنر

گوژپشت‌نتردام ..... ۱۴۰ ..... امید تقدیمی

رسول پسر ابوالقاسم ..... ۱۴۳ ..... پروانه مکانیک

مقالات وارده

سیمریایی ..... ۱۴۶ ..... مهرداد دوست‌قرین

اگر شب فرا رسد ..... ۱۴۹ ..... هدایت خالصی

آقای رئیس جمهور ..... ۱۵۰ ..... بهمن احمدی

یادداشت‌ها:

ابلوموف ..... ۱۵۵ ..... جان هیم

سه پدرخوانده ..... ۱۵۶ ..... جیمز پلیس

سریر خون ..... ۱۵۷ ..... امید تقدیمی

سی‌بل ..... ۱۵۸ ..... پروانه مکانیک

توهم بزرگ ..... ۱۵۹ ..... فرانسوا تروفو

شبح اپرا ..... ۱۶۱ ..... پروانه مکانیک

از دست رفتگان:

کوشان، کراتر، روشا، وایلر و ..... ۱۶۴ ..... جمال امید

سینمای مستند سیاسی:

معرفی‌ی ایونس ..... ۱۶۸ ..... منوچهر اصفهانی

مصاحبه با ایونس ..... ۱۷۷ ..... فیلم کالچر

سینمای شوروی در آغاز

تاریخچه‌ی سینمای روسیه و شوروی :
فصل اول ، خواب و خیال‌ها

جی لیدا

* " تاریخ سینمای روسیه و شوروی" ، چاپ ۱۹۷۳ ، نوشته‌ی "جی لیدا" طی ۱۷ فصل و دو مقدمه بطور مفصل و تفسیری به‌سینمای روسیه (پیش از انقلاب) و سینمای شوروی (پس از انقلاب تا زمان معاصر)می‌پردازد . این کتاب (که "دفترهای سینما" امید دارد در آینده‌ی نزدیک به چاپ برساند) در نوع خود منحصر بفرد و بی‌نظیر است و نویسنده‌اش نیز متخصص سینمای روسیه وشوروی .

"جی لیدا" سابقه‌ی سه سال کار در مدارس سینمایی و استودیوهای فیلمسازی شوروی را دارد . مترجم سه مجموعه نوشته‌ی نگره‌یی از "آیزنشتاین" بوده . و آخرین کتابهای او " فیلم‌ها ، فیلم‌ها را بوجود می‌آورند" و " Dianying " (یک بررسی درباره‌ی سینما و تماشاگرانش در چین) هستند . "لیدا" در حال حاضر در دانشگاه "یورک" کانادا ، سینما تدریس می‌کند .

در روسیه ، حکومت از هرجریان هوای تازه‌ای که رو به خاور می‌وزد وحشت می‌کند و تمام پنجره‌ها را می‌بندد .

نارودنایاوولیا

* در ماه مه ۱۸۹۶ ، پر حرارت‌ترین پیشگامان سینما در بازاری جدید ، روسیه ، گرد هم آمدند . مراسم تاجگذاری‌ی نیکلای دوم میهمانان بسیاری را به سن‌پترزبورگ و مسکو جلب کرده بود . میان صدها بازرگان خارجی که برای استفاده از این فرصت و موقعیت آماده گرد آمده بودند نمایندگان صنعت نوزاد سینما هم بودند ، از فرانسه ، از انگلستان و از ایالات متحده . و به‌حق ، این سینماتوگراف "لومیر" (۱) بود که اولین تماشاگران سینما را در روسیه به‌خود جلب کرد ، در یک برنامه‌ی نمایش ، در "آکواریوم" (۲) که یک تاتر تابستانی سن پترزبورگ بود :

" نقطه‌ی اوج برنامه همان سینماتوگراف بدنام بود ، که قبل از پرده‌ی سوم "آلفرد پاشا" در پترزبورگ به‌نمایش درآمد . . . و به‌یقین که بدعتی غیرقابل تردید و جذبه‌یی عظیم بود . موثرترین آنها به‌ویژه تصویرهایی بود از ورود یک قطار به ایستگاه ، جنگ ، بازی ورق ، و شنا . با اطمینان می‌توان گفت که سینماتوگراف مغناطیسی برای عموم خواهد بود . . . " (۳)

دو روز بعد ، در ۱۹ مه ۱۸۹۶ ، آدم های "لومیر" اولین تالار نمایش فیلم در روسیه را در شماره‌ی ۴۶ "نوسکی پروسپکت" (۴) گشودند .

سینماگر پیشتاز انگلیسی ، رابرت پاول (۵) ، نخستین نمایش با سینماتوگراف خود را برای ۴ مه اعلام کرده بود ، اما نمایش فیلم تا روز ۲۶ مه ، در تالار تاتری در باغ وحش انجام نشد .

در عین حال ، در پایان ماه مه ، " کینه توفون ادیسون" (۶) به جمعیتی در یک تاتر تابستانی مسکو ، "هرمیتاژ" (۷) نشان داده شد . هنگامی که فیلم‌های "ادیسون" به سن‌پترزبورگ آورده شد ، یکی از مشتاق‌ترین تحسین‌کنندگان فیلم‌های او ، "ولادیمیر استاسوف" (۸) ۷۳ ساله بود ، منتقدی که نقشی بسیار مهم در زندگی "موسورگسکی" و "ریمسکی کورساکوف" بازی کرده بود . او تجربه‌اش را به برادرش "دیمیتری" (۹) چنین گزارش می‌دهد :

" روز دوشنبه از تماشای "عکس‌های متحرک" ، ابداع جدید این نابغه‌ی بزرگ "ادیسون" چه لذتی بردم . . " گلازنف " بود که مرا به تماشا برد . او قبلا " رفته بود و اشتیاق شدیدش وادارم کرد که من هم به تماشا بروم . واقعا " خارق‌العاده است ، به هیچ چیز شناخته شده‌ی قبلی شباهت ندارد ، و بطور حتم نمی‌توانسته قبل از قرن ما وجود داشته باشد . "گلازنف" و من آنچنان سرمست بودیم که در پایان با سر و صدا دست

زدیم و فریاد برآوردیم "زنده باد اسیون"! ...
البته این چیز هنوز کامل نیست، چون آدم‌ها و اشیاء و زمینه‌ی پشت آنها اغلب سفید می‌شوند و می‌لرزند... اما آدم‌های بی‌عرضه چطور می‌توانند علیه این پیروزی عظیم حرف بزنند! وقتی همه‌ی یک قطار از آن دورها پرواز ـ گنان می‌آید و تصویر را بطور مورب پاره می‌کند، چیزی که در لحظه به ذهن می‌آید همان تصویرست در "آناکارنینا" ـ تقریبا" غیرقابل تصورست. و وقتی آدم‌های توی قطار خیره نگاه می‌کنند و دیگران از قطار پیاده می‌شوند، با بسته‌ها و چیزهایشان، و قطار راهش را بسوی ایستگاه بعدی ادامه می‌دهد، مردم به این طرف و آن طرف می‌روند، به‌همان شکل زندگی‌ی عادی‌شان ـ آدم جمعیت زنده‌یی را می‌بینند!

مبهوت‌کننده‌تر تماشای یک آهنگرست موقع کار، و دیدن تمام گارش و حرکت شانه‌ها و بازوهایش... این یک فیلم معجزه بخش است!

و بعد تماشای دریایی که درست تا چند قدمی صندلی آدم می‌آید ـ "میرستیل مندلسن" (۱۰) را تصور کن ـ اما این حرکت نقره‌فام موسیقی خودش را می‌سازد..." (۱۱)

اولین فیلم‌هایی که در روسیه ساخته شد همین تظاهرات عمومی را واقعا" ایجاد کرد.

پس از استقبال از اولین نمایش عمومی‌ی سینماتوگراف "لومیر" در زیرزمین "گران کافه" در پاریس، در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵، دو برادر فورا" طرح‌هایی برای سفر و بردن این اختراع تازه به سراسر جهان ریختند، قبل از آنکه این اختراع تازگیش را از دست بدهد، و یا رقبا و مقلدان این فرصت را داشته باشند تا ماشینی مشابه بسازند. تنهاطی ماه ژانویه‌ی۱۸۹۶، "فلیسین تروی" (۱۲) (یک شیاد)، "الکساندر پرومیو" (۱۳) (یک صحنه‌گردان نمایش‌های سیار)، "فرانسیس دوبلیه" (۴) (یک کارگر ۱۷ ساله‌ی کارگاه "لومیر") و "فلیکس مسگیش" (۱۵)، مکانیسین و متصدی دوربین در استودیوی "لومیر" به چهار گوشه‌ی فرانسه، انگلستان و دیگر کشورهای اروپا فرستاده شدند تا در زمانی محدود حداکثر پول ممکنی را که برادران "لومیر" برای اختراع خود تصور می‌کردند در آورند. "پرومیو"ی صحنه‌گردان قرار بود به‌هرجایی که فکر می‌کرد ممکنست بتواند برای این اختراع اعتبار و تماشاگر کسب کند سفر کند. برای "دوبلیه"ی جوان یک برنامه‌ی سفر تنظیم شد، برنامه‌یی بسیار سریع و او می‌توانست با هر امتیاز دهنده‌ای تماس بگیرد. "لویی لومیر" یک ماشین بسیار گرانبها و ارزشمند در دستهای "دوبلیه" گذاشت، که برغم کوچکی‌اش و تنها با افزودن ضمائمی کوچک می‌توانست نقش یک دوربین، یک ماشین ظهور و چاپ و یک دستگاه نمایش فیلم (پروژکتور) را بازی کند، و به او دستور اکید داده شد که این دوربین را هرگز از جلوی چشم دور نکند، و به‌هیچ عنوان اجازه ندهد که پادشاهان و یا زنان زیبا مکانیسم و کارکرد آنرا معاینه کنند. پس از اجرای یک برنامه‌ی نمایش در آمستردام، بجای "دوبلیه"ی جوان جانشینی فرستاده شد تا مسیر او را ادامه دهد و خود او به مونیخ و سپس به برلین رفت. پس از چند نمایش در این شهرها به او دستور داده شد به ورشو و سپس در ماه مه به سن‌پترزبورگ و مسکو برود و آنجا در انتظار "شارل مواسون" (۱۶)، سر مهندس کارگاه‌های "لومیر" بماند. "مواسون" قرار بود از تاجگذاری‌ی تزار "نیکلای دوم" فیلمبرداری کند. هنوز هیچکس حق امتیاز نمایش عمومی‌ی‌مراسم‌را برای روسیه خریداری نکرده بود.

"نیکلای دوم" دو سال پس از مرگ "الکساندر سوم" هنوز تاج بر سر نگذاشته بود، اما سرانجام تصمیم به برگزاری مراسم گرفت، و نه در سن‌پترزبورگ، یعنی جایگاه دولت امپراتوری روسیه، بلکه در مسکو، یعنی پایتخت تزارهای روسیه‌ی باستان. از ماه‌ها قبل، تاریخ این مراسم تعیین شده بود: ۱۴ ماه مه. با وساطت سفارت فرانسه که مسئولیت کامل عملکرد این ماشین عجیب‌الخلقه را پذیرفته بود، که مثل بمب ساعتی صدا می‌کرد، گروه "لومیر" اجازه یافت تا جایگاهی ویژه و بلند بر فراز محوطه‌ی جلوی کرملین بسازد تا شاهد تمام اتفاقات این مراسم سلطنتی باشد. همه‌چیز به‌خوبی و آرامش گذشت، هم مراسم تاجگذاری‌ی‌آخرین تزار روسیه و هم‌فیلمبرداری‌ی اولین فیلم روسی، که عبارت بود از چند حلقه فیلم ۶۰ فوتی از نوار سلولوئید که بعدا" به فرانسه ارسال شد تا با دقت ظاهر شوند.

دو روز پس از مراسم تاجگذاری مراسم دیگری برگزار شد، که عبارت بود از حضور تزار در میان مردم روسیه و توزیع " یک قطعه کیک، یک بسته آب‌نبات، یک گیلاس پایه‌دار با امضای تزار و یک سوسیس، که ارزش کل همه‌ی این اقلام به‌پول امروز شاید حدود ۲۵ سنت بود. (۱۷) که همه در یک دستمال مزین به‌عکس خانواده‌ی سلطنتی پیچیده شده بود. به‌مدت چند روز مردم از سراسر

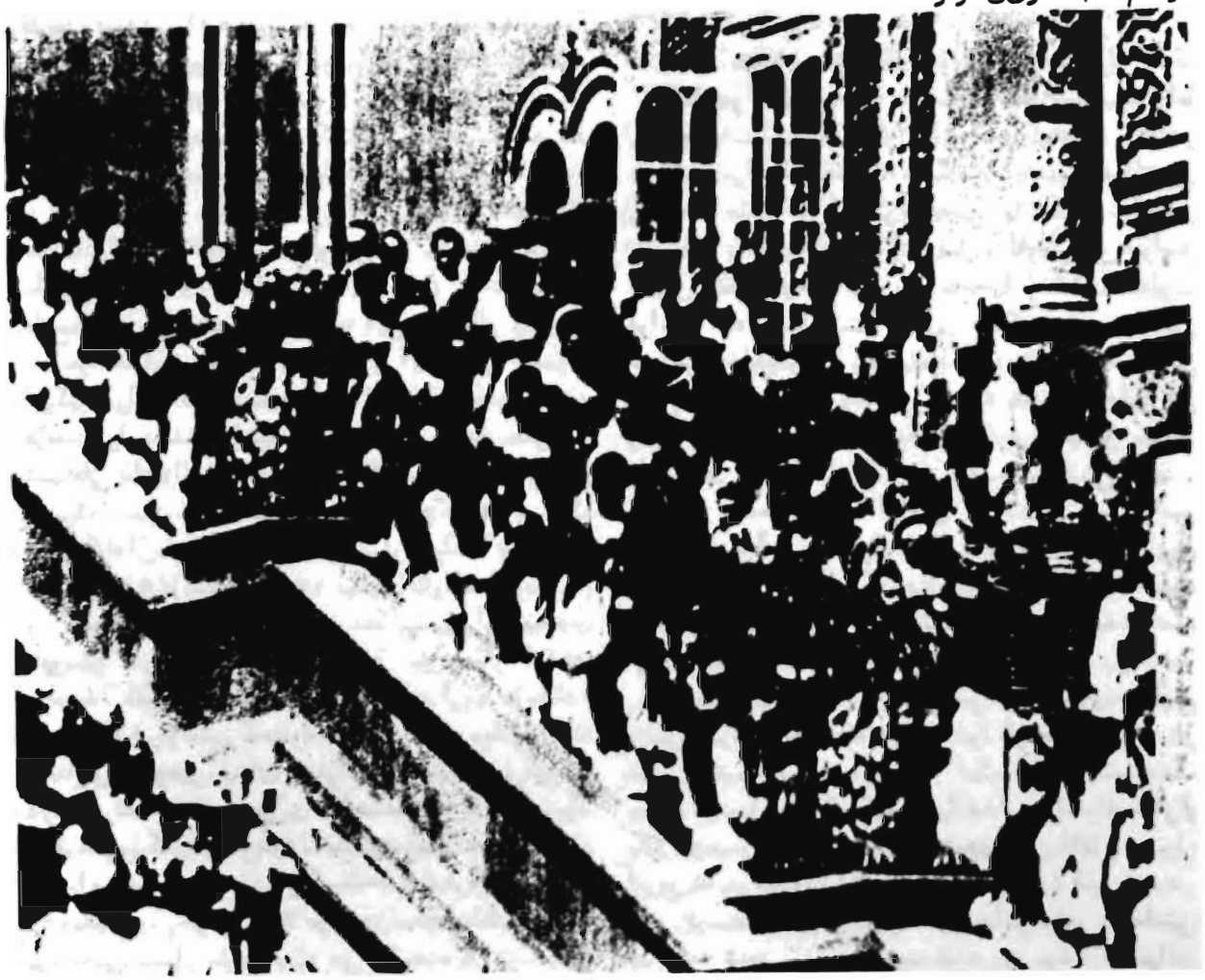
امپراتوری به جلگه‌ی "خودینکا" (۱۸)، بیرون مسکو آمدند، یعنی جایی که قرار بود مراسم در آن برگزار شود، و تخمین زده شد که صبح روز ۱۷ ماه مه، یعنی روز برگزاری مراسم، جمعیتی حدود نیم میلیون نفر برای گرفتن یادگاری و دیدن تزار در آنجا گرد آمده‌اند.

طبعا "**مواسون**" و "**دوبلیه**" نیز به "خودینکا" رفتند و خود را آماده‌ی فیلمبرداری از این رویداد تاریخی از جایگاهی در بام یک ساختمان نیمه‌تمام در کنار جایگاه تزار کردند. "**دوبلیه**" از این رویداد چنین یاد می‌کند:

"ما حدود ساعت ۸ صبح به محل رسیدیم چون قرار بود مراسم تمام روز طول بکشد و تزار نیز قرار بود در همان ساعت برسد. از جایگاه دیدم که دارند تعدادی از یادگاری‌ها را زودتر از وقت موعود تقسیم می‌کنند، پس پایین آمدم و از لابلای جمعیت فشرده و متراکم بسوی محل مراسم که ۵۰ متری با جایگاه فاصله داشت بزور راه گشودم. در راه بازگشت به جایگاه جمعیت که از تاءخیر شروع مراسم بی‌صبر شده بود فشار آورد و هنگامی که تنها ۸ متری با دوربین و جایگاه فاصله داشتم، فریادهایی از پشت سر شنیدم و ترس و وحشت غریبی جمعیت را فراگرفت. روی شانه‌های نفر کناری پریدم و سعی کردم خود را بالا بکشم تا از توده‌ی هراسان وترسان مردم درامان باشم. این ۸ متر به‌اندازه ۸ مایل بود، جمعیت را زیرپاهایم می‌دیدم که نومیدانه به پاهای من می‌آویختند و ساق‌هایم را چنگ می‌زدند. وقتی سرانجام دوباره به بالای بام ساختمان رسیدم، آنقدر عصبی بودیم که نه می‌توانستیم ابعاد فاجعه را حدس بزنیم و نه می‌توانستیم دوربین را بکار بیندازیم.

تخته‌کوبی‌شل و وارفته‌ی دو خندق شکسته شده و در داخل آن و نیز در داخل گودال کنار جایگاه صدها نفر افتاده بودند، و درمیان جمعیت وحشت‌زده هم هزاران نفر دیگر زیر دست و پا مانده بودند. وقتی سرانجام به خود آمدیم،

مراسم تاجگذاری تزار



شروع به فیلمبرداری از این صحنه‌ی وحشتناک کردیم. ما فقط ۶ ـ ۵ حلقه‌ی ۶۰فوتی‌ی‌فیلم با خود آورده بودیم، و سه حلقه از آنرا برای صحنه‌های‌جیغ و داد و فریاد، سقوط در چاه و مرگ مردم در اطراف جایگاه تزار، یعنی به‌جای مراسم دیگری که قرار بود در آن برگزارشود، مصرف کردیم. من پلیس را دیدم که بسوی جمعیت حمله برد تا شاید هجوم و فشار این امواج انسانی را متوقف کند. کاملا" محاصره شدیم و تنها دو ساعت بعد بود که ما قادر به تفکر شدیم و به‌فکر ترک محلی افتادیم که اکنون با اجساد له شده و زیر دست و پا مانده پوشیده شده بود. قبل از آنکه بتوانیم محل را ترک کنیم، پلیس متوجه ما شد، و ما را همراه گروه‌های دیگری از شاهدان و مخبران جمع و جلب کرد. تمام تجهیزات ما توقیف شد و از ما بازجویی کردند و ما را تا عصر همان روز که سرانجام کنسول ضمانت‌مان را کرد نگاه داشتند."

در حالیکه واگن‌های انباشته از اجساد بیش از ۵۰۰۰ تن بسوی یک گورستان عمومی حرکت کرد، تزار تمام طول شب را در یک میهمانی‌ی‌رقص که توسط سفیر فرانسه برپا شده بود می‌رقصید. حتی یک کلمه از این فاجعه در مطبوعات روسیه منعکس نشد.

یک هفته بعد فیلمبرداران مسکو را ترک کردند، "**مواسون**" بسوی پاریس رفت، و "**دوبلیه**" با دستگاه دوم که از توقیف درامان مانده بود، بسوی "شورین" (۱۹) آلمان حرکت کرد تا در پلاژ جدید آنجا یک نمایش عمومی ترتیب دهد.

حکومت روسیه توجه خاصی مبذول داشت تا جشن سالیانه در "نیژنی نووگراد" (۲۰) را ـ در این سال بخصوص که سال تاجگذاری بود ـ از همیشه دیدنی‌تر کند. روز افتتاح جشن که قرار بود بیست و دوم ژوئن باشد، به‌تعویق افتاد و مراسم بخاطر حادثه‌ای که رخ داد به‌محل دیگری که بسیار تماشایی‌تر و مطلوبتر بود، یعنی جایگاه ویژه‌ای برای برگزاری مراسم درکناره‌ی "ولگا"، نقل مکان یافت. میان دیدار کنندگان این جشن، تاتارها، ترک‌ها، گرجی‌ها و قزاق‌ها هم بودند و نیز روس‌ها و اروپایی‌ها. آدم‌های مهم در اکثریت بودند و با جمعیت معمول چنین جشن‌هایی تفاوت بسیار داشتند. همه فاجعه‌ی "خودینکا" را فراموش کرده بودند یا تظاهر می‌کردند که چنین واقعه‌ای اصلا" رخ نداده است و اینها تماشگرانی بودند که هنگام گذر از کافه کنسرت "**شارل‌اومون**" (۲۱) و قبل از آغاز نمایش "عکس‌های زنده" در محل اجتماع کرده بودند. آنها هریک ۵۰ کپک پرداختند و به‌داخل رفتند و برنامه‌ای کاملا" مشابه با آنچه در زیرزمین "گران کافه" و در "نووسکی پراسپکت" به‌نمایش درآمده بود دیدند. اولین قسمت برنامه " **ورود قطار به یک ایستگاه میان راه**" بود. این فیلم به ساده‌ترین شکل ممکن حوادث زیر را نشان می‌دهد: قطار از راه می‌رسد، از کنار دوربین می‌گذرد و در حالیکه از سرعتش کاسته می‌شود و سرانجام در اشکوب ایستگاه "ویلفرانش سور" متوقف می‌شود و تعدادی مسافر با اثاثیه پیاده می‌شوند. مسافرینی که تنها اندکی از دیدن چیزی که بایست وسیله‌ای مخصوص باشد در ایستگاه آشنای خود به‌هیجان آمده‌اند صحنه را خالی می‌کنند و به‌منزل می‌روند و این پایان فیلم است. بقیه‌ی‌قسمت‌های‌برنامه ـ که شامل یک اسب‌سوار، یک دیوار در حال فرو ریختن، یک ساحل، بچه‌ای که به او غذا می‌دهند، یک رژه‌ی ارتشی‌ست ـ هرگز به‌اندازه‌ی ورود قطار به ایستگاه تاثیر و توجه بر ـ نمی‌انگیزد. کل برنامه تنها ۱۵ دقیقه به‌طول انجامید، اما تماشاگران حاضر به‌ترک سالن نشدند، آنها می‌خواستند قطار بخار را چندین و چند بار ببینند. در همانسال، در تمام دنیا ـ در لندن در انستیتوی سلطنتی‌ی پلی تکنیک، در نیویورک در تالار موسیقی‌ی "کاستروبیال"، در اسپانیا و سوئد ـ قطار در حال حرکت "**لومیر**" باعث شد تا بسیاری از تماشاگران حساس از وحشت جیغ بکشند.

در میان تماشاگران روسی‌مرد جوانی نیز حضور داشت که از مشاهده‌ی آنچه می‌دید و معنای واقعی این ابداع جدید سخت تکان خورده بود. او "**ماکسیم گورکی**" ی‌جوان‌بود که از جریان این جشن برای روزنامه‌های "اودسا" و "نیژنی نووگرود" گزارش می‌نوشت.(۲۲). او از این ابداع تازه به‌شدت تحت تاثیر قرار گرفت و دو مقاله به این اختراع اختصاص داد، که در یکی از آنها می‌نویسد:

" بی‌آنکه‌از اغراق گویی بترسم، باید بگویم که از این ابداع جدید به‌خاطر تازگی‌ی بی‌حدش به‌حد وسیعی می‌توان استفاده برد. اما با توجه به اندازه و میزان انرژی‌ی‌عصبی که می‌طلبد، نمی‌توان گفت که نتایجش تا چه حد عظیم خواهد بود؟ آیا این امکان وجود دارد که برای میزان فشار عصبی‌ای که در تماشگر برمی‌انگیزد وسیله‌ای جبرانی یافت؟ اما مسئله‌ی مهمتر اینست که اعصاب ما مردم ضعیف‌تر وکم واکنش‌تر می‌شود. ما

اکنون نسبت به احساسات و عواطف طبیعی زندگی روزانه‌ی خود کمتر از پیش واکنش بروز می‌دهیم ، و مشتاق و تشنه‌ی احساسات و محرک‌های قوی‌تر و جدیدتری هستیم. سینماتوگراف همه‌ی اینها را به‌ما می‌دهد. از یکسو اعصاب ما را تحریک می‌کند و از سوی دیگر آنرا رخوت می‌بخشد! عطش برای چنین محرک‌هایی جادویی و عجیب هر دم افزونتر می‌شود و ما هر آن کمتر از پیش نسبت به تاثیرات و تاثرات زندگی روزمره امکان واکنش و ضربه دیدن داریم. این عطش برای غرابت و تازگی می‌تواند رهنمون ما باشد ، رهنمون بسوی دورتر و دورتر ، "تالار مرگ" می‌تواند در اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم از پاریس به‌مسکو آورده شود."

"**گورکی**" بیش از آنچه خود درک‌می‌کرد یک پیامبر واقعی بود ــ پیامبری که از شهری می‌نوشت که بعدها به‌نام خود او نامیده شد. نوشته‌ی‌او حتی می‌تواند تفسیر و توضیحی بر توسعه و گسترش ۶۰ سال آینده‌ی سینما به‌حساب آید ، اما کلماتش بیش از هرچیز ، به‌درستی و با دقت بیان کننده‌ی سینمای روسیه‌ی پیش از انقلاب است تا توضیحی بر سینمای هر مکان و هر زمان دیگری.

در همین زمان "**الکساندر پرومیو**" ، نمایش دهنده و مبلغ آواره‌ی سینما ، پس از ترک "**مسگیش**" در آمریکا ، به روسیه می‌رسد و توجه خود را مستقیما" معطوف دربار و خانواده‌ی سلطنتی می‌کند. هیچ اثر و مدرکی از نحوه‌ی نزدیکی او به دربار وجود ندارد ، اما می‌دانیم‌که موفقیت او مرهون ارائه‌ی برنامه‌ی "**لومیر**" به شخص **تزار** ، ملکه واطرافیان **تزار** در هفتم ژوئیه‌ی ۱۸۹۶ است. کار "**پرومیو**" از نظر تبلیغاتی عالی بود اما بسیارگران تمام می‌شد. با توجه به اقامت او در بهترین هتل‌ها در سراسر دنیا و میزان رشوه‌های کلانی که ناگزیر به‌پرداخت آنها بود می‌توان به‌میزان هزینه‌های گران او پی برد. هنگامی که روسایش در لیون او را احضار کردند ، پرداخت مخارج سفرها قطع شد.

اما موفقیت سینماتوگراف در جشن سالیانه و در قصر کار خود را کرد ، و دو برادر با نام‌های "**ایوان و آرتور گرون والد**" (۲۲) به پاریس رفتند تا سهم روسیه از این ابداع جدید را خریداری کنند. دو مکانیک از لیون به مسکو اعزام شدند و "**دوبلیه**" پس‌از پایان کارش در "شورین" ، در ماه سپتامبر به‌مسکو فرستاده شد تا مسئولیت فنی ایجاد تاءسیسات جدید را برعهده بگیرد.

دوبلیه

گروه"**دوبلیه**" با کمک دستیارش "**سواتون**" (۲۳) ، زیر نظر مدیریت "**ایوان گرون والد**" ، انبار کوچکی در "کوزنتسکی موست" (۴۴) را به‌مقر سینماتوگراف در مسکو تغییر شکل دادند. آنها ماشین سه‌کاره‌ی خود را به‌کار انداختند. ماشینی که صبح‌ها به‌عنوان دوربین عمل می‌کرد و از مناظر و مردم مسکو فیلم می‌گرفت ، و بعد از ظهرها و شب‌ها نقش پروژکتور را بازی می‌کرد و نیز به‌عنوان یک ماشین ظهور و چاپ که فیلم‌های گرفته شده در صبح را برای نمایش در روز بعد آماده می‌کرد. بیشتر فیلم‌ها تنها نوارهای مبتذل و نمایشی و درهم و برهمی بودند که تنها برای جلب توجه تماشاگران فیلمبرداری می‌شدند. انبار قابل سکونت بود و آنها در همان محل غذا می‌پختند و می‌خوردند و شبها در همان محل می‌خوابیدند.

زمستان سال ۷ ــ ۱۸۹۶ بسیار سخت و آشوب‌زده بود ، هم در انبار "کوزنتسکی موست" و هم در امپراتوری روسیه. امیدهای بزرگ مردم روسیه به **تزار** جدید جامه‌ی عمل به‌خود نپوشیده بود. موجی از اعتصاب‌ها در سراسر امپراطوری و بخصوص در مسکو رخ داد. گروه "**لومیر**" نیز با بحرانی از آن‌خود دست به‌گریبان بود چرا که شش دستگاه مشابه در مسکو می‌کوشیدند تا با تقلید از سینماتوگراف همان موفقیت را کسب کنند.

فرانسوی‌ها هم زمستان و هم بحران عمومی را با برنامه و ماشین بهتری به‌سلامت گذراندند. پلیس به‌شدت مظنون مسکو نیز همان گرفتاری‌های معمول را برایشان ایجاد می‌کرد، از آن جمله، دو ماه تمام اجازه‌ی نمایش صحنه‌هایی از دیدار تزار از پاریس را به تعویق انداخت.

در ماه مارس به ذهن "**آرتور گرون والد**" خطور کرد که چشمه‌ی تماشاگران مسکویی خشکیده است و تصمیم گرفت تا سفری بزرگ را به سراسر امپراتوری روسیه آغاز کند. بعدها معلوم شد که این تصمیم درست بوده چرا که بروز یک فاجعه در فرانسه ضربه‌ای شدید به سینما در سراسر جهان زد. در ماه مه بازار خیریه‌ی سالانه‌ی پاریس، در یک مجتمع سرهم بندی شده از چوب برپا شد. "جهان زیبا"ی پاریس در حال تماشای سینماتوگراف جدید و تازه ابداع شده بود که یک توده فیلم که‌بدون حفاظ در جایی افتاده بود آتش گرفت‌و در عرض چند لحظه زبانه‌های آتش همه‌جا را فراگرفت! پس از فرونشستن آتش ۱۸۰ محروح به‌جا ماند که ۱۳۰ نفر آنان از نخبگان و برجستگان فرانسه بودند. پس از این حادثه، هرگونه کوششی برای‌برپایی‌یک تالار سینما در هرجای دنیا فورا" با عکس‌العمل و حملات عمومی مردم و مطبوعات روبرو می‌شد. همانطور که سینما هردم آشناتر و عمومی‌تر می‌شد، ناگزیر بود از شهرها دورتر شده و به‌بیرون و حومه‌ی شهرها، به‌جشن‌های خارج شهر و به روستاها برده شود. با اینحال و برغم همه‌ی این مسایل، سینما صاحب تماشاگران عادی و طبیعی‌ی‌خودشد ــ تماشاگرانی با خواستهایی بسیار ساده، که دیگر نمی‌شد بدون صرف هزینه و خرج‌های گزاف آنها را راضی کرد.

تفریح ارزان خواسته‌ی‌همیشگی‌ی یک روسی بود، چه در تابستان پرغبار و چه در بهار گل‌آلود روسیه. مردم فقیر، چه در شهرها و چه در روستاها، معمولا" با آوازها و رقص‌های دسته جمعی تفریح می‌کردند، اما به‌محردی که نمایشی در حد وسع آنها به‌حدود و منطقه‌ی قابل دسترس آنها می‌رسید بسویش هجوم می‌آوردند. تاترهایی که آنها دیده بودند یا در ابتدایی‌ترین قوالب‌ها و شکل‌ها بود و یا مبتذل‌ترین شکل تاتری بود که به ذهن آدمی خطور می‌کند. پس این فیلم‌های کوچک چونان شهدی از بهشت فرانسه بود. برای دو سال گروه آواره‌ی نمایشگران محکوم به رنج بردن از سرمای روسیه، گرسنگی‌ی‌روسیه و بیم و هراس‌های "**گرون والد**" بودند که می‌خواست تمامی کپک‌هایی را که ممکن بود بتوان از تماشاگران روسی درآورد به‌چنگ آورد.

در پاییز ۱۸۹۷ "**لومیر**" ها به این فکر افتادند که اختراع آنها باید عمر و بهره‌ای بیش از این دوره‌ی کوتاه مدت داشته باشد. دیگر اختراعات خلق‌الساعه و تازه چون این، دلایلی برای اثبات این اعتقاد بودند. معدن طلای روسی آنها آنچنان بازده شگرفی را نشان داده بود که به آنها جراءت داد تا به‌فکر استفاده‌های بیشتر و کلان‌تری بیافتند و از همین رو "**مسگیش**" را فرستادند تا به "**دوبلیه**" بپیوندد و او با خود برنامه‌هایی بیشتر و طولانی‌تری که به‌تازگی فیلمبرداری شده بود آورد تا به برنامه‌ی قدیم، یعنی ورود قطار، بچه و رژه بیافزایند. اولین اقدام "**مسگیش**" نمایش این فیلم‌های تازه به **تزار** در قصر "لیوادیا" (۲۵) بود. "**مسگیش**" چنین می‌نویسد:

"*من صحنه‌هایی از روسیه: مسکو، کرملین و تاجگذاری را به تزار نشان دادم و بعد چند صحنه از فرانسه. تزار علاقه‌ای بی‌حد و وصف نشان داد و سؤالات زیادی درباره‌ی مکانیسم کار از من کرد. من شرح دادم و یک نما از فیلم را به او دادم. او آنرا جلوی نور گرفت و نگاه کرد و سپس آنرا دست به‌دست چرخاندند. سپس از من*

مسگیش

تشکر کرد و آرزو کرد که با اختراع "لومیر" در روسیه به موفقیت برسم." (۲۶)

و علاقه‌ی تزار به سینما همچنان و با همان شدت ادامه یافت.

سال ۱۸۹۷ برای "لومیر"ها در روسیه بیش از آنچه‌انتظارش را داشتند با حادثه همراه بود. در جشن "نیژنی نووگراد" آنسال، غرفه‌ی نمایش آنها در یک آتش‌سوزی بطور کامل سوخت و یک دستگاه فیلمبرداری گم شد. "مسگیش" این حادثه را کار ارواح خبیثه و بدخواهان دانست. اما این حادثه خود تبلیغی موثر بود و گروه دعوت شدند تا فیلم‌هایشان را مجددا" در تاتر "آکواریوم" " سن پترزبورگ" به‌نمایش بگذارند، یعنی در همان تاتری که "لینا کاوالی‌یری" (۲۷) و " لابل اوترو" (۲۸)، یک رقاص اسپانیایی طناز و زیبا در آن برنامه داشتند. "دوبلیه" و "مسگیش" به‌عنوان یک ضرب شست تبلیغاتی پر سر و صدا از "اوترو" فیلم گرفتند. یک افسر آجودان عالی‌مقام حکومتی هم نقش هم‌رقص او را بازی کرد، البته با نوشیدن شامپانی و بوسه‌های پی درپی. دو شب بعد، مدعوینی شامل دوک‌های عالی‌مقام، سفرا و افسران ارتش از تماشای افسر آجودان که تا به این حد آشکار مورد اهانت قرار گرفته بود وحشت‌زده شدند و مسگیش" را که در همان لحظه در غرفه‌ی خود نشسته بود به‌خاطر "اهانت به ارتش روسیه" دستگیر و تحت مراقبت پلیس، شبانه به‌طرف مرز فرستاده شد (۲۹). اقبال با "دوبلیه" همراه بود که کسی معترض او نشد. او که در امان مانده بود "گرون والد" را ترغیب کرد تا سفر دیگری را بسوی جنوب تدارک ببیند.

در فرانسه، درام "دریفوس" ابعادی جهانی یافته بود. پرونده‌ی سروان "دریفوس"، که در سال ۱۸۹۴ به‌زندان محکوم شده بود، به‌خاطر اعتراض "امیل زولا" موقتا" کنار گذاشته شد و خود "زولا" محاکمه و بخاطر انتقاد از وزارت جنگ فرانسه محکوم شد. در ماه اوت، سرهنگ "هانری" از وزارت جنگ، پس از اعتراف به جعل اسنادی برعلیه "دریفوس" خودکشی کرد. با تجدید رسوایی ماجرای "دریفوس" به غرور و نخوت بورژوازی فرانسه لطمه‌ای شدید وارد آمد.

یهودیان سراسر جهان از اوج ماجرایی که به‌زندگی خصوصی و عمومی آنها تا به این حد نزدیک بود به‌هیجان آمده بودند. درست مقارن با همین زمان بود که گروه "دوبلیه" به مناطق یهودی نشین جنوب روسیه رسید.

طی دو روزی که آنها در "کیشینف" (۳۰) سپری کردند، از سوی مردم مرتبا" درباره‌ی نبودن فیلم‌هایی از ماجرای "دریفوس" در برنامه سوءال‌هایی شد. این مسئله فکری را به‌ذهن "دوبلیه" آورد که در آن شرایط‌زمانی و مکانی و با توجه به‌میزان دانش و درک او، نوعی پیش‌بینی نبوغ‌آسای نظریاتی بود که بیست سال بعد از آن ممکن بود به‌آنها دست یافت. زمانی که نمایش در شهر همجوار، یعنی "ژیتومیر" (۳۱) برگزار شد، قسمتی دیگر به برنامه افزوده شد. از میان سه دوجین فیلم از موضوع‌های گوناگون که آنها با خود حمل می‌کردند، "دوبلیه" چند صحنه را انتخاب و به‌هم وصل کرد: صحنه‌ای از یک رژه‌ی ارتش فرانسه به فرماندهی یک سروان، صحنه‌هایی از یک خیابان پاریس با ساختمانی عظیم و نمایی از یک یدک‌کش فنلاندی که کنار یک کرجی پهلو می‌گیرد و صحنه‌ای از دلتای نیل. از خلال این فصل بوجود آمده و البته با کمک گفتار و نیز با کمک از تخیل تماشاگران این داستان بازگو می‌شود: "دریفوس" قبل از بازداشت، کاخ وزارت دادگستری، یعنی جایی که در آن محاکمه شد، "دریفوس" را به‌کشتی منتقل می‌کنند و جزیره‌ی شیطان که به آن تبعید و در آن زندانی شد، و طبعا" همه در سال ۱۸۹۴. فیلم جدید با استقبال و علاقه‌ی عموم روبرو شد و در روز اقامت آنها در شهر با ازدحام جمعیت همراه بود. "دوبلیه" برای آنکه کسی مظنون نشود روی دو عامل حساب می‌کرد: عدم اطلاع مردم از تاریخ‌ها و عزیمت سریع از هر شهر. با اینحال گهگاهی از او سوءال‌هایی درباره‌ی قد و هیکل "دریفوس" و نبودن گیاهان و درخت در جزیره‌ی شیطان می‌شد. اگر سال‌های بعد تر این سوءال‌ها ادامه داشت شاید ادامه دهنده‌ی راه او، یعنی "کوله‌شف" می‌توانست (۳۲) به آنها جواب بدهد. بهرحال این حیله هنگامی که آنها به مراکز بزرگتر و شهرها رسیدند کشف شد*.

یافتن شهرهایی که این "عکس‌های جاندار" در آنها هنوز تازه باشد هردم دشوارتر می‌شد. این معدن داشت به‌انتها می‌رسید. در سال ۱۸۹۹ گروه سرانجام "اودسا" را به مقصد "قسطنطنیه" ترک کرد تا راهی "پاریس" شود.

* بعدها فیلمساز دیگر فرانسوی "ملیس" از ماجرای "دریفوس" فیلم‌هایی ساخت که همه با موفقیت تمام در اروپا به‌نمایش درآمدند.

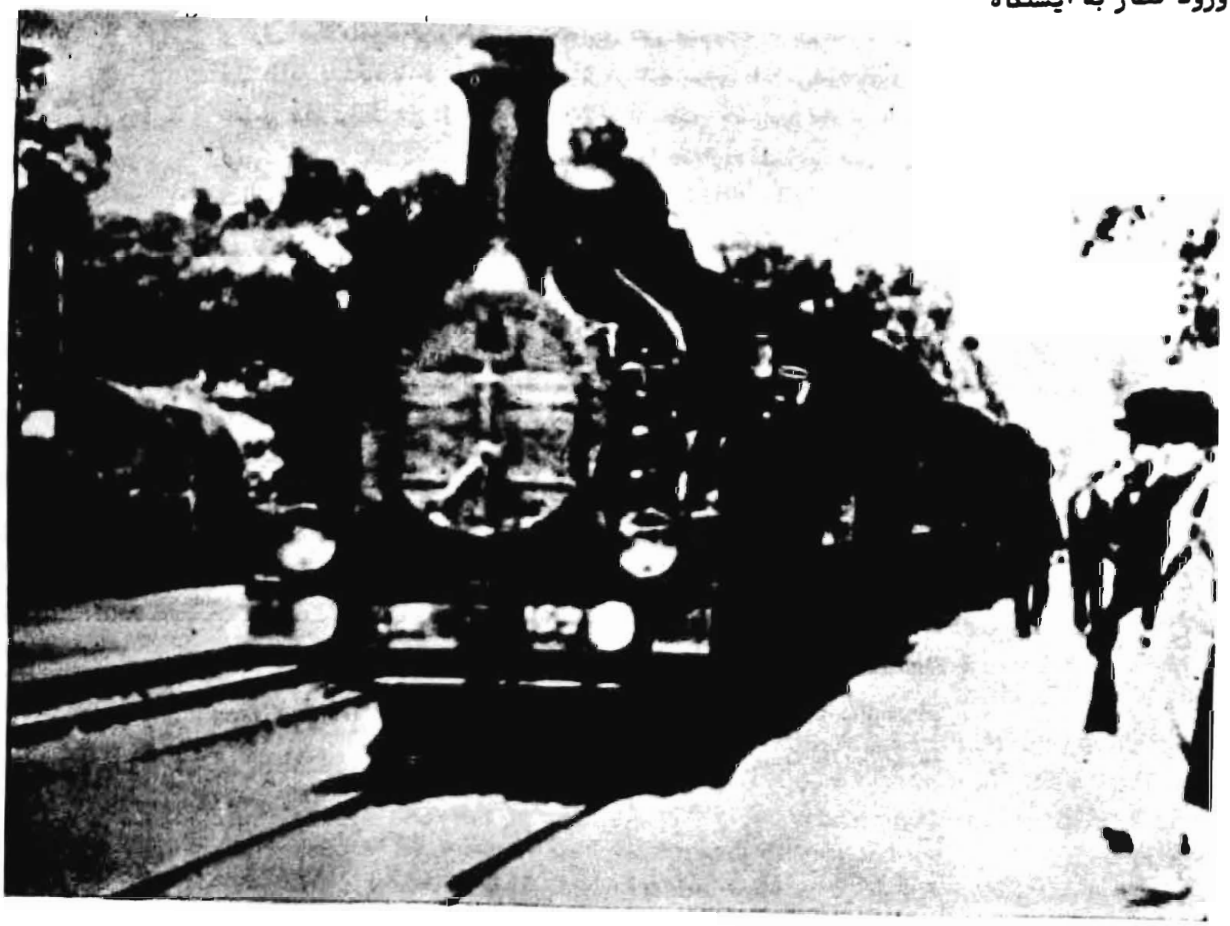
نمونه‌ها و دستگاه‌های تقلیدی از اختراع "**لومیر**" در سراسر اروپای آنروز در گردش بود، و ماشین‌های مخترعان دیگر عبارت "حقوق انحصاری" را به جمله‌ای بی‌مسما و بی‌معنا بدل کرده بودند.

"**س.م. نیکولسکی**" (۳۳) یکی از پروژکتورهای "**رابرت پاول**" را خرید و بعدتر، "**ر.ی. استرمر**" (۳۴) یکی از دستگاه‌های "**پاته**" (۳۵) را خرید و به "روستوف" (۳۶) آورد. در "برلین"، "**مستر**" (۳۷) یکی از "توماتوگراف" (۳۸) های خود را به "**روزن ورلد**" (۳۹) فروخت، که او سینماهای زنجیره‌ای خود را در مسکو در سال ۱۹۰۴ افتتاح و آغاز به‌کار کرد. اولین برنامه‌های این ماشین‌ها ابتدا توسط کمپانی‌های "**لومیر**"، "**پاته**" و "**گومون**" (۴۰) فرانسه تامین می‌شد، البته با چند فیلمی هم از کشورهای دیگر. برنامه‌های تازه‌ی این "خواب و خیال"ها، همانطور که سینما اکثرا" در آن روزها نامیده می‌شد، اغلب برای نمایش در روسیه خریداری یا دزدی می‌شد: و اغلب آنها کوشش‌هایی برای نسخه‌برداری از قطار ترسناک و موفق "**لومیر**" و

ورود قطار به ایستگاه

تکرار موفقیت تجاری او بود. بعد از عزیمت "**دوبلیه**"، دنبال‌کنندگان راه او ناگزیر بودند تا میدان‌ها و حیطه‌های تازه‌ای را که او پشت سر گذاشته بود بیابند. آنها سفرهایی را آغاز کردند، نه به شهرها، بلکه به بخش‌ها، قصبات، و حتی به روستاها، و وسایل الکتریکی و برق خود را نیز با خود حمل می‌کردند. بسیاری از روس‌ها شاید هنوز به‌یاد بیاورند که چگونه دستگاه‌های پروژکتور در هوای آزاد برپا می‌شدند و آنها پشت ردیف نیمکت‌هایی که از متصدی کفن و دفن یا قناد اجاره شده بودند به‌انتظار غروب خورشید می‌نشستند تا با جادوی سیاه و سفید سرگرم شوند و یا به‌وحشت بیافتند.

بعد از اولین نمایش عمومی و رایگان سینما در جشن، و در بازار جنبی‌ی آن، تولید کنندگان فرانسوی فیلم تمام بازار روسیه را به‌خود اختصاص دادند. اتحاد بسیار محکم روسیه ـ فرانسه را چه از نظر سیاسی و چه از نظر اقتصادی می‌شد در تمام جنبه‌های فرهنگی و صنعتی زندگی روسی دید. اما حتی فیلمسازان فرانسوی منتظر نشدند تا از این امتیاز و امکان استفاده کنند، بلکه از هر روش و



شیوه‌ی غیر دوستانه و هر فشاری برای بیرون راندن دیگر رقبای غیر فرانسوی از این زمین بکر سود جستند. در روسیه، برنامه‌های سینما منحصرا" در اختیار فرانسوی‌ها بود. اولین کمپانی‌های سینمایی که در روسیه نمایندگی داشتند "**پاته فرر**" (۴۱) (۱۹۰۴) و"**گومون**" بودند و این پیشتازان تمامی بازار را در اختیار خود گرفته بودند. اگر هم کمپانی‌های دیگر فرانسوی یا غیر فرانسوی وجود داشتند، تماشاگر روسی از آنها بی‌اطلاع بود! کمپانی "**پاته**" به‌ویژه از موقعیت استراتژیک خاصی در تمامی دوران قبل از انقلاب برخوردار بود، و از یک توزیع‌کننده‌ی اصلی فیلم در روسیه به تولید کننده‌ی اصلی فیلم در روسیه بدل شد. هم "**پاته**" و هم "**گومون**" کسب و کار خود را براساس فروش ماشین‌های نمایش بسیار مشهور و خوب خود بنا کرده بودند، و در حالیکه در ابتدا فیلم‌ها را مستقیما" به نمایش دهندگان سیار می‌فروختند، ایده‌ی گشایش یک دفتر نمایندگی هرگز به‌ذهن آنها خطور نکرده بود (۴۲). تنها معیار فروش و قیمت‌گذاری این بود که اولین نمایش دهنده‌ای که فیلم تازه صادر شده‌ای را می‌خرید باید ۵۰ کپک بابت هر متر می‌پرداخت، و دیگران بین ۳۵ تا ۱۶ کپک برای هر متر از نسخه‌ی چاپی می‌پرداختند.

اولین ترتیب دهنده‌ی روسی نمایش فیلم که‌متوجه امتیاز جمع‌آوری و سپس کرایه دادن فیلم شد "**لیبکن**" (۴۳) اهل "**یاروسلاو**" (۴۴) بود که نسخه‌هایی از هر فیلمی را که می‌توانست بخرد جمع‌آوری کرده و آنها را برای نمایش در شهرها و قصبات اجاره می‌داد. سودی که از این راه نصیب او شد او را به این فکر انداخت که شعباتی افتتاح کند و نیز نمایندگی انحصاری (تنها "سیبری" و "ترکستان") محصولات کمپانی دانمارکی "**نوردیسک**" (۴۵) و "**ویتاگراف**" آمریکایی و دیگر کمپانی‌هایی که هنوز نتوانسته بودند در بازار روسیه‌ی مرکزی نفوذ کنند را از آن خود کند. حتی یکی از مقلدان و دنباله‌روهای او تا به آنجا پیش رفت که برای تهیه‌ی فیلم پول قرض کند، اما در روند تهیه‌ی فیلم ورشکست شد و کمپانی‌را به "**الکساندر خانژونکوف**" (۴۷) فروخت که بعدها به‌چهره‌ای‌برجسته در میان تهیه‌کنندگان فیلم در روسیه بدل گشت.

اما ترتیب دهندگان نمایش ترجیح می‌دادند سفر کنند. هرچند چندین مرکز نمایش فیلم و سینما ایجاد شده بود، که اکثرا" مغازه‌هایی بودند که کنار خیابان برپا شده بودند، اما "عرضه کنندگان"، یعنی صاحبان و مالکان پروژکتورها، دریافته بودند که سفر به شهرهای روسیه و "تعهدات محدود" سودآورترست. اما همانطور که کسب و کار سازمان یافته‌تر و ثابت‌تر می‌شد، و در حالیکه چندین ترتیب دهنده‌ی شجاع‌تر نمایش محدوده‌ی فیلم‌های خود را با کمک آژانس‌های کرایه‌ی فیلم وسعت بیشتری بخشیده بودند، اکثرا" همان چند برنامه‌ی محدود از شهری به شهری می‌رفت و در همین اوان بود که شجاع‌ترین نمایش‌دهندگان بخشی از منافع اضافی‌خود را برای ساختن و تغییر و تزئین ساختمان‌هایی به سینما در شهرهای بزرگ به‌خطر انداختند.

اولین کسی که‌آینده‌ی درخشان این حرفه را که او تنها به‌عنوان یک‌حرفه‌ی موقت پذیرفته بود دریافت "ی.آ. **گانزمن**" (۴۸) بود. او در سال ۱۹۰۳ دو سینما به‌نام "الکتریک تیاتر" در مسکو بازکرد و این تجربه آنچنان موفق از کار درآمد که در سال ۱۹۰۵ او عملا" انحصار این حرفه را در "لیتوانی"، یکی از ایالات امپراتوری روسیه را به‌دست آورد. او از حقوق و مایملک خود در مسکو بعد از ورود "**هنزل**" (۴۹) و تعداد دیگری از افراد جدید و شجاع حرفه‌ی نمایش صرف‌نظر کرد. سینماهای "**هنزل**" که " خواب و خیال" نام داشت، در برادوی‌ی "مسکو"، یعنی خیابان "تورسکایا" (۵۰) تماشاگران عظیم و مشتاق خود را یافت، و دیگر برای هیچکس شکی باقی نماند که این " خواب و خیال"ها تجارتی سودبخش است.

رشد و ترقی سریع و قابل ملاحظه‌ی این انبارهای تازه برپا شده آغاز شد و دیوارکوب‌های قرمز و آبی و سبز به دیوارها چسبانیده شد، آنچنان که انگار سال ۱۹۰۴ شاهد برگزاری یک رشته جشنواره خواهد بود که درحقیقت نبود و نشد. دوره‌ی ۶ – ۱۹۰۴، یعنی دوره‌ی اولین جهش سریع و محبوبیت و مردم پسند شدن سینما در عصر قبل از جنگ در روسیه، در عین حال بحرانی‌ترین دوره‌های تاریخ روسیه بود. در فوریه‌ی ۱۹۰۴، جنگ بیهوده‌ی روس و ژاپن آغاز شد، به‌خاطر حرص و طمع ۶ – ۵ نفری که می‌خواستند از منافع خود در "منچوری" حفظ و حراست کنند، و این مورد مخالفت ژاپنی‌ها واقع شد (که‌به‌دنبال همان منافع بودند) و جنگ آغاز شد. در سال ۱۹۰۴، مبارزه و برخورد بین ارتش‌های دو کشور بود، که در فاصله‌ای بعید و دور از دسترس می‌جنگیدند. اما در روسیه، سینما ابتدا تماشاگرانی تازه از میان جمعیتی‌شاد و سرخوش

یافت که نسبت به پیروزی‌های روسیه در شرق مطمئن بودند، و سپس خیل آنهایی که می‌خواستند از اخبار دهشتناکی که از جبهه‌های "سیبری" و "منچوری" می‌شنیدند فرار کنند، یا بهتر است گفته شود از ترس و وحشتی که از خلال اخباری که درمی‌یافتند که سانسور مطبوعات اجازه‌ی انتشار آنها را در ستون‌هایی مزین به پرچم روسیه می‌داد. در خلال همین سال، حرفه‌ی سینما در مسکو از کسب و کار کوچکی چون سینماهای کوچک "خواهران بلینسکایا" (۵۱)، که تنها ۲۴ صندلی و ۳۰ جای ایستاده داشت به قصر باشکوه "آبراموویچ"(۵۲) بدل شد که ۵۰۰ صندلی داشت. در همین سال بود که "روزن والد"، "کینوفون" خود را در "سولودنیکف" (۵۳) افتتاح کرد و آنرا " سینمو ـ تاتر و نمایشگاه‌پوستر، طرح‌های آبرنگ و نقاشی" نامید، با افزودن برنامه‌ی "بزرگترین پدیده‌ی جهان ـ یک نقاش بی‌دست! ـ "سینیور بارتوجی" (۵۴). تالار او، اولین سینما با سالن انتظار بود، و یک تبلیغاتچی بیرون در که مردم را با فریادهای خود و دادن بروشورهایی به‌سینما فرا می‌خواند. اما هنگامی که مردم به‌درون می‌آمدند، جذابیت وکشش به‌آن حدی نبود که انتظار می‌رفت ـ بوی تند غذای سرخ کرده از آشپزخانه‌ای در پهلوی سینما آزار دهنده بود. علاوه بر این تمام برنامه‌های اعلام شده و تنظیم شده تنها ۴۵ دقیقه به‌طول می‌انجامید. "روزن والد" توجه زیادی به جلب تماشاگران جدیدی از گروه دانش‌آموزان مدارس داشت، که او درساعات زنگ تفریح به آنها نزدیک می‌شد، سعی می‌کرد برنامه‌های سینمای خود را با سلیقه‌ی بچه‌های در حال رشد تطبیق دهد، و نیز با وسیله‌ی تشویقی دیگری که کاستن از بهای بلیت بود. با اینحال، در سال ۱۹۰۴، هنوز اطمینان کافی به پیروزی در جنگ برای مردمی وجود داشت که علاقه و توجه واقعی به این تفریح تازه یافته بودند. دو میهمان توسط تبلیغاتچی او به سینما وارد و به دیدار "روزن والد" رفتند. " ما برنامه شما را دیدیم و دریافتیم که شیوه‌ی شما اینست که همه‌ی آن اسبها و آدم‌ها و تجهیزات را پشت پرده نگاهدارید، اما چیزی که می‌خواهیم بدانیم اینست که چرا همه‌ی اینهارابه‌اینجا می‌کشید که تنها نشان بدهید توپی آتش می‌شود؟". جشن‌های روستایی اغلب از تاتر سایه‌ی ژاپنی استفاده می‌کردند، و فهم این نکته آسان بود که طرز کار با سینما و همه‌ی آنچه به‌نام سینما خوانده می‌شد گیج‌کننده است. سینما ثابت کرد که یک اسباب بازی معمولی نیست، و این حقیقت را ثابت کرد که دانش و اطلاع بیشتر از حقه‌هایش از تعداد تماشاگرانش نمی‌کاهد.

در سال ۱۹۰۵، میدان جنگ نزدیکتر شد. از کشتار دسته جمعی صدها نفر در ماه ژانویه در " سن پترزبورگ" به رهبری "پدر گاپون" (۵۵) که از "نیکلای دوم" نان و کار می‌خواستند تا سنگرهای خیابانی مسکو در ماه دسامبر، همه و همه آنرا به سالی بدل کردند که جای کمی در آن برای تفریح وجود داشت. تنها فیلمبردار خارجی که در این دوره‌ی تاریخی در روسیه بود، "فلیکس مسگیش"، اکنون در قرارداد کمپانی تجارتی "وارویک" (۵۶) بود. جهان چشم به امپراتوری دوخته بود که در بیرون با ژاپن می‌جنگید، در داخل مورد تهدید شورش‌ها و مشکلات خانگی بود، و "مسگیش" دوبار به روسیه فرستاده شد، تا از "تزار" فیلمبرداری کند. او که در ماه ژانویه به روسیه وارد شده بود دریافت که "سن پترزبورگ" را فضایی از یک بحران فرا گرفته. سه روز بعد از آنکه در جلوی دوربین او، کوششی برای قتل "تزار" واقع شد، "مسگیش" این رویداد و رخدادهای بعد از آن، یعنی "یکشنبه‌ی خونین" نهم ژانویه را چنین شرح می‌دهد:

" سن پترزبورگ درگیر قیام بود. ما در حالتی از وحشت روزمره و در جوی از تفتیش زندگی می‌کردیم. پلیس مردم را بی‌دلیل بازداشت می‌کرد. مردم را در خیابان‌ها تفتیش بدنی می‌کردند، گذرنامه‌ها را بطور مداوم بازدید می‌کردند. قزاق‌هایی که از "نووسکی پراسپکت" حفاظت می‌کردند شب و روز از شلاق‌های خود استفاده می‌کردند. من در هتل "دوفرانس"، نزدیک قصر زمستانی اقامت داشتم. هتل را بسته بودند اما صاحبانش، "برادران رنو"، به‌چند مخبر اجازه داده بودند در هتل بمانند ...

کاگران کارخانه "پوتیلوف" (۵۷) در اعتصاب بودند، فعالیت سیاسی آغاز شده بود. در بیست و دوم ژانویه، حوالی ظهر، جمعیتی در طول خیابان "مورسکایا" (۵۸)، درست زیر پنجره‌های هتل جمع شدند. دوربین من، جایی پشت پنجره‌یی در طبقه‌ی اول پنهان بود و از پشت پرده‌های سیاه دیده نمی‌شد، اما می‌توانست فیلمبرداری کند. ناگهان موج تظاهرکنندگان (به من گفته شد که تعداد جمعیت درحدود صد هزار نفر است) به "پراسپکت" هجوم آوردند و بسوی

طاق پیروزی حرکت کردند و در حالیکه شعارها و شمایل‌های مذهبی با خود حمل می‌کردند بسوی میدان جلوی قصر زمستانی رفتند، که فوجهای قزاق و موتوری در آن موضع گرفته بودند. صدای شیپور شنیده شد. یک اسکادران سواره نظام با شمشیرهای برهنه بسوی جمعیت تاختند. صدای رگبار شلیک‌های مداوم به‌گوشم خورد، و سپس صدای فریاد و ضجه‌ی جمعیت، که میان سربازان به‌دام افتاده بودند و می‌کوشیدند فرار کنند. شکستی سهمگین بود. صدای سم اسب‌ها را روی شنگفرش‌ها شنیدم. خون برف‌ها را سرخ رنگ کرده بود. شب فرا رسید، اعتصاب کارگران برق شهر را در تاریکی فرو برده بود، در گوشه و کنار خیابان‌ها آتش افروخته بودند. زخمیان را با برانکاردها جا به‌جا می‌کردند ـ صدها نفر کشته شده بودند..." (۵۹)

اما "**مسگیش**" نمی‌گوید که آیا توانسته فیلم‌ها را به سلامت از مرز رد کند یا نه.

همان شب "**ایزدورا دانکن**" (۶۰) وارد "سن پترزبورگ" شد و از تعداد تابوت‌های سیاهی که از خیابان‌ها عبور می‌دادند به‌وحشت افتاد (۶۱). فردای همانشب او برای تماشاگرانی نخبه و ویژه که در اوج شادی و لذت‌شان، با جدیت‌تمام حاضر به‌پذیرش وقوع یک فاجعه نبودند رقصید. تنها انعکاس رویدادهای سال ۱۹۰۵ در فیلم‌های خبری‌ی خارجی اسامی جدید است بر صحنه‌های قدیم، مثل **صحنه‌هایی از سن پترزبورگ قبل از انقلاب**، که در آن سازنده‌ی فیلم مجبور می‌شود تا با بهره‌گیری از تخیل خود، "پدر گاپون" را در حال رهبری‌ی‌امت‌خود بازسازی کند و غیره، یا صحنه‌ها را چون فیلم‌های خبری باز بیافریند. محصولات زیادی از این دست در استودیوهای "ونسان" (۶۲)، کمپانی‌ی "**برادران پاته**" توسط "**فردینان‌زکا**" (۶۳) ساخته شد. او با فیلمبرداری از بریده‌ی جراید وگزارش‌های خبری‌ی مطبوعات درباره‌ی انقلابی که به اروپا هشدار می‌دهد، و با استفاده از یک رشته‌فیلم‌های موجود در آرشیو و کاتالوگ کمپانی‌ی "پاته" که با عنوان "رویدادهای تاریخی، سیاسی و منطقه‌ای" طبقه‌بندی شده بودند فیلم‌هایی با عناوین "**ترور دوک بزرگ سرگیوس**"، "**شورش در سن پترزبورگ**"، "**شقاوت‌های ضد سامی**"، "**انقلاب‌روسیه**" "**شورش در اودسا**" و ... ساخت. این فیلم آخر، که توسط "**لوسی‌ین نونگت**" (۶۴) کارگردانی شده بود، اولین فیلمی بود که بطور غیر مستقیم به‌شورش در کشتی‌ی "**پوتمکین**" اشاره داشت، فیلمی که بعدها در تاریخ سینما چنین مشهور شد*.

رزمناو پوتمکین

حتی اگر این فیلم‌های "مستند"، امکان و اجازه‌ی طهور بر پرده‌های سینماهای روسیه رانیز داشتند، کمتر کسی تمایلی به رفتن به سینما داشت، چرا که چیزهای بسیار دیگری وجود داشتند که ذهن آدم‌ها را اشغال کنند. یک تاریخنگار درباره‌ی این دوره می‌گوید:

"توهم قدرت خدشه‌ناپذیر نیروی نظامی در منچوری، و توهم نیکخواهی‌اش با یادآوری خاطره‌ی "یکشنبه‌ی خونین" ونیز با دستگیری‌ی کارگران و زحمتکشان در اولین روزهای ماه مارس برباد فنا رفت. شکست حکومت در دست و پنجه نرم کردن با نارسایی‌های‌صنعتی، همراه با محو شدن این توهمات، همچون نشانه‌ای بود از خیزش عمومی‌ی‌طبقه‌ی‌کارگر. (۶۵)

در تابستان هنگامی که پایان جنگ نزدیک به‌نظر می‌رسید، چند تازه وارد جدید دم و دستگاه‌های خود را برافراشتند. یکی از آنها "**کارل آلکسن**" (۶۶) بود که "الکتروبیوسکوپ" (۶۷) خود را در انباری خالی در بولوار

* "**ژرژسادول**" یادآوری کرد که در کاتالوگ "**گومون**" "اکلیس‌از فیلم‌های ۱۹۰۵ به نسخه‌ی دیگری از شورش در کشتی "پوتمکین" به‌نام "شورش‌در یک رزمناو روسی" برخوردد است.

"استراستنوی" (۶۸) برپا کرد. سینمای او ۵۰ صندلی داشت و خود او به‌عنوان صندوقدار، متصدی‌کنترل بیلت‌خا، اعلام کننده‌ی برنامه و بالا و پایین برنده‌ی پرده انجام وظیفه‌می‌کرد. اعتصابات عمومی در ماه‌های سپتامبر و دسامبر و سیر ناخوشایند جنگ و نیز خفقان شدید در کشور مردم را به‌حدی عصبی وخشمگین ساخته بود که هرگونه امید و اطمینانی به کسب وکار سینما را از بین برده بود. نه تماشاگران طبقه‌ی متوسط شهری و نه روستاییان و کارگران فقیر شهرک‌ها و روستاها تمایلی به صرف وقت و توجه به این "خواب و خیال"ها نداشتند، چرا که واقعیت‌های اطرافشان بیش از حد منکوب کننده بود. در دوران طوفان‌های مداوم اجتماعی، چون این، چه از نظر جمعی و چه از نظر روحی و روانی، رویدادهای فراوانی رخ می‌دهند.

سال هزار و نهصد و پنج اتحاد و همستگی لیبرال‌ها و روشنفکران را به‌حدی قوی ساخت که "تزار" و دولت او برای بقای خود آماده و مایل به‌هرگونه سازش و تغییر روشی بودند. آنها به ایجاد یک مجلس نمایندگان بنام "**دوما**" تن دادند که چیزی در حد یک مجلس عوام به‌سبک روسی بود و مجلس سنای آن نیز شورایی سلطنتی بود که جنبه‌ی انتخابی نیز داشت. با گذشت زمان، دستگیری‌ها و خفقان به‌شدت خود باقی بود، تا اینکه سوسیال دموکرات‌ها ناگزیر به یافتن شیوه‌ها و راه‌هایی مخفی برای ابراز نظرات خود در انتخابات شدند، چرا که تمام سخنگویان خیابانی آنها توسط پلیس دستگیر شده بودند. آنها تالارهای تاریک سینما را کشف کردند.

"**وسولود چایکوفسکی**" (۶۹) یکی ازاین حوادث را در طی انتخابات سال ۱۹۰۶ به‌عنوان نمونه چنین شرح می‌دهد:

" خوب به‌یاد می‌آورم، قبل از آغاز انتخابات "دوما"ی اول در یکی از جلسات نمایش فیلم در یکی از سینماهای الکتریک، صدایی از نقطه‌ای در تالار کاملا " تاریک سینما شنیده شد که مردم را فرا می‌خواند تا به نامزدهای سوسیال دموکرات رأی بدهند. در میان بهت و حیرت ناشی از این عمل غیر قانونی، رئیس سینما دستور داد تا چراغ‌ها را روشن‌کنند. بعد از چند لحظه، یک بازرس پلیس ترسان و لرزان و رنگ پریده به‌دنبال صاحب سینما که از ترس قالب تهی کرده بود وارد تالار شد. سینما شلوغ بودوتماشاگران که از تجمع خود قدرت و قوت قلب یافته بودند او را به‌باد استهزاء گرفتند. سرانجام در حالیکه باسوت و خنده همراهی می‌شد و مردم را تهدید می‌کرد، دست خالی سینما را ترک کرد." (۷۰)

در ماه مه اولین "**دوما**" افتتاح شد و در ماه ژوئیه "**تزار**" باردیگر قدرت خود را یافت و "**دوما**" را منحل کرد. این اقدام با عکس‌العمل‌های نارضایتی و عدم اطمینان همراه بود. نیروهای روسی در **هلسینگفورس** (۷۱) طغیان کردند و در ماه اوت، درست در چندقدمی‌ی "**استولیپین**" (۷۲)، نخست وزیر وقت بمبی منفجر شد.

"**تزار**" بار دیگر عقب نشست و اعلام کرد که زمین را بین روستاییان تقسیم خواهد کرد، و این اقدامی بود که هرگز در زمانی دیگر دست به انجام آن نمی‌زد. تمام دو سال ۷ ـ ۱۹۰۶ به‌مبارزات بین "**دوما**" و "**تزار**" سپری شد که سرانجام توقیف ۱۶۹ نفر از اعضای "**دوما**"ی اول منجر شد با افتتاح سومین "**دوما**"ی روسیه در نوامبر ۱۹۰۷ پایان یافت.

تحت پوشش اغتشاشات‌سیاسی‌ی‌این دوره، صاحبان دستگاه‌های نمایش فیلم از جشن‌های روستایی و خارج شهر و بازارهای مکاره به شهرها رو آوردند. چنین به‌نظر می‌رسید که همان شمار تبلیغاتی‌ی‌آنها در خارج از شهرها، یعنی "**آخرین معجزه‌ی قرن بیستم**" اکنون می‌تواند جماعت شهرنشین و اندک پیچیده‌تر را نیز جلب کند. مردان کسب و کار و حرفه‌های کوچکتر حالا به اندیشه‌ی این کسب و پول آسانترش افتادند. یک نمونه‌ی دقیق و توضیح دهنده مردی بود موسوم به "**هچمن**" (۷۳) که صاحب یک فروشگاه ساعت بود و در پاییز سال ۱۹۰۶ دو سینما باز کرد و هر دو را "گران الکترو تاتر پاریسی" نامید. یکی از این دو سینما در دروازه‌ی "سرتنکا" (۷۴) و دیگری در "آربات" (۷۵) بود. در کنار سینمای "سرتنکا" یک فروشگاه لوازم و اثاث منزل وجود داشت که صاحبش ظرف یکماه مغازه را به سینما بدل کرد و آنرا "گران الکترو" نامید، به این امید که بتواند بخشی از سودی را که به‌نظر می‌رسید به جیب "**هچمن**"سرازیر می‌شود بسوی خود جلب کند.

حتی هتل لوکس و اشرافی‌ی"متروپل" نیز یکی از تالارهای بزرگ رقص‌خود را به "سینما مدرن" بدل کرد.

در سال ۱۹۰۸ وسعت این حرفه به‌جایی رسید که توجه مقام‌های رسمی را به‌خود جلب کرد و قوانینی برای محدود ساختن گسترش و جلوگیری از

رشد آن وضع شد. قانون جدید چنین می‌گفت:

" ... ***تاترهای الکتریک ... به‌خاطر رشد و گسترش نامتعادل و غیر طبیعی‌اش نباید کمتر از ۳۵ متر از یکدیگر فاصله داشته باشند (این شامل غرفه‌های نمایش، تالارهای تاتر و دیگر محل‌های برنامه‌دار هم می‌شود) ... و تعداد این تاترهای الکتریک در مسکو نباید از ۷۵ محل تجاوز کند.***"

تاتر که از این رقیب تازه به‌وحشت افتاده بود از کلیه‌ی نفوذ سیاسی‌ی‌خود بهره برد تا قانونی را از تصویب بگذراند که ساعت کار سینما را محدود می‌کرد. آنها به‌خاطر مشکلات روزافزون اقتصادی‌ی‌خود و با استفاده از کلیه‌ی منابع مطبوعاتی و تفسیرهای نشریات کوشیدند تا به هدف خود برسند. نشریه‌ی "مسکوسکی لیستوک" (۷۶) در یک مقاله خطر سینما را برای‌کلیه‌ی هنرهای دیگر به خوانندگان خود گوشزد کرد. این مقاله می‌گوید: " ***به‌ویژه ... تصور کنید که چگونه زندگی در یک درام، که توسط بازیگران‌درجه‌ی‌اول اجرا می‌شود جای خود را به یک‌پرده بدهد، پرده‌ای که در روی آن تنها تظاهر به‌زندگی با بیانی بی‌رنگ و احساسات جلوه می‌کند.***" اگرچه این تاترهای الکتریک در هر موقع بعد از ظهر (معمولا" ۱ یا ۳ بعد از ظهر) می‌توانستند کار خود را آغاز کنند اما مجبور بودند در ساعت ۹ بعد از ظهر ببندند. وضعیت این تاترهای "قانونی" دیگر به‌حدی از مضحکه رسید که سرانجام به خواری تن دادند و ابتدا درمورد ۱۰/۳۰ و سپس ۱۱ تن به‌سازش دادند. آخرین اهانت و خواری هنگامی فرا رسید که چند تاتر مسکو یک برنامه‌ی فیلم به برنامه‌ی تاتر خود افزودند.

تاترهای الکتریک برنامه‌های خود را هفته‌ای یکبار عوض می‌کردند، اما کم‌کم رقابت باعث شد تا هفته‌ای دو تا سه‌بار برنامه‌ی خود را تغییر دهند، حتی کار به آنجا رسید که یک سینما کوشید تا هر روز برنامه‌ی جدیدی به عرضه بگذارد. هر برنامه بطور متوسط شامل دو، گاهی سه فیلم درام، ، یک فیلم "علمی"، یک یا دو فیلم مجلسی، و سه تا چهار فیلم کمدی و مفرح بود که مجموع طول نمایش همه‌ی آنها با انتراکتی برای خروج تماشاگران از تالار ــ سنتی که هنوز هم در سینماهای روسی معمول است ــ حدود ۳۰ دقیقه بطول می‌انجامید. باید یک وجه تفریق و تفاوت بین دو نوع از این فیلم‌ها نیز اشاره کرد: یک فیلم درام از ۴ تا ۸ نما تشکیل می‌شد که یکی از آنها برای تغییر صحنه بود، در حالیکه یک کمدی شامل ۱۰ تا ۱۵ نما بود، حتی اگر طول فیلم کوتاهتر از فیلم درام باشد. هیچکدام‌از فیلم‌ها نه رنگ می‌شدند و نه از نظر کیفیت نور یکدست بودند، که این بسیار عجیب است، چرا که تمام تهیه‌کنندگان فرانسوی از شیوه‌های رنگ زدن به فیلم‌ها در لابراتوار بهره می‌بردند. "**پاته**" و "**گومون**" احتمالا" آنقدر نسبت به تماشاگران روسی خود مطمئن بودند که به افزودن چنین اضافات جلب کننده‌ای به فیلم‌ها نیازی احساس نمی‌کردند. یک توجیه دیگر شاید این باشد که هیچیک از خریداران فیلم‌ها یا سینماها مایل به پرداختن بهای اضافی برای گرفتن فیلم‌های رنگ شده یا اصلاح نور نبودند. عناوین و نوشته‌های وسط فیلم‌ها به‌زبان فرانسه بود و اقتباس یا ترجمه یا تغییر به‌ذهن کسی خطور هم نمی‌کرد.

شاید ذکر دو نمونه‌ی‌بسیار موفق از فیلم‌های این دوره خالی از لطف نباشد. یکی از آنها "**زندگی و مصیبت عیسی مسیح**"، محصولی از "**پاته**" به سال ۱۹۰۲ بود. این فیلم خشم شورای مقدس کلیسا را برانگیخت و بر سر این فیلم اولین جنگ از رشته جنگ‌های بی‌پایان کلیسای "ارتدکس" و رقیب تازه‌اش درگرفت. هنگامی که این فیلم برای اولین بار به روسیه رسید به‌خاطر "اهانت به انجیل‌ها" سانسور شد. اما در پخش مجدد آن به سال ۱۹۰۷ با اقبال روبرو شد و به‌نمایش عمومی درآمد. رقیب بزرگ این فیلم در شهرت و محبوبیت و جذابیت فیلم "**تمدن در طی اعصار**" بود که در سال ۱۹۰۸ توسط "**ژرژ ملیس**" (۷۷) ساخته شد *. فیلم که با قتل "**هابیل**" به‌دست "**قابیل**" آغاز می‌شود، جنایت و اعمال ضد بشری را درطی‌ی اعصار تعقیب می‌کند ــ و پیش زمینه‌ای برای فیلم معروف "**گریفیث**" (۷۷)، "**تعصب**" است. شور و حدبه و سرخوردگی و تلخی‌ای که این فیلم برانگیخت به‌بهانه‌ی‌دایمی برای سانسور آن بدل شد اما هیچکدام از اینها از محبوبیت آن چیزی نکاست.

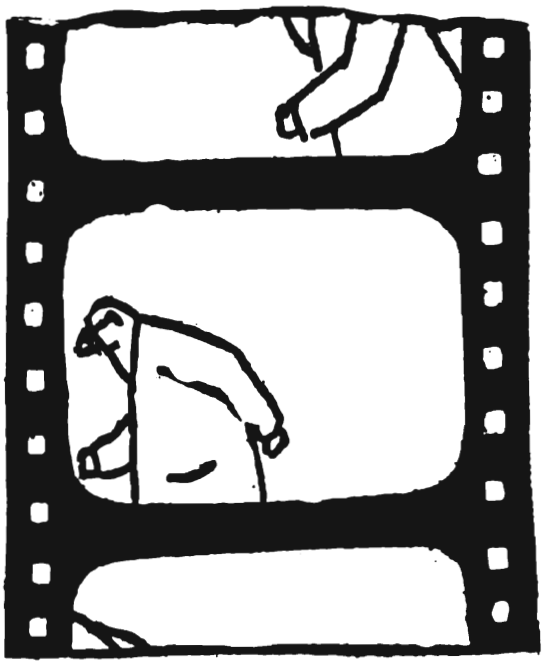
---

* هرچند هیچ مدرک و سندی وجود ندارد که توزیع‌کننده‌ی فیلم‌های "**ملیس**" در روسیه را معرفی کند، اما این فیلم‌ها باید احتمالا" بطور غیرقانونی در روسیه نمایش داده می‌شدند، همانطور که "**لوبین**" فیلم‌های او را در آمریکا بطور غیرقانونی نشان می‌داد. فیلم "**سفر به ماه**" "**ملیس**" (۱۹۰۲) در تمام روسیه به‌نمایش درآمد

در کوشش عمومی برای آرام کردن احساسات‌عمومی‌ی‌صد دولتی بعد از پایان فاجعه ـ آمیز جنگ روس و ژاپن و قیام‌ها، سانسور مطبوعات اندکی‌کمتر شد. در آوریل ۱۹۰۶، ۵ ماه پس از این اقدام، تمامی‌ی اقدامات و نهادهای اختناق حکومت دوباره با قدرت سابق برقرار شدند و قرار شد فیلم‌ها نیز مورد بازبینی دقیق‌تری قرار گیرند. واکنش این اقدام و روحیه‌ی محافظه‌کاری سال‌ها قبل از انقلاب در این گفته‌ی "**میرسکی**" *(۷۹)* به‌خوبی پیداست: "*نوعی ترس عمیق از هر تغییری، و این فرض اثبات شده که لمس تنها یک سنگ باعث می‌شود تا تمام عمارت فرو ریزد یکی از مبانی‌ی‌اضمحلال و سقوط قدرت پادشاهی بود و نشانه‌ای از رشد و گسترش نارسایی‌ها و سترونی*" *(۸۰)*

شکل‌های سانسور فیلم اکثرا" بسیار بدوی و ابتدایی بودند. بطور معمول، در اولین نمایش عمومی‌ی‌هر فیلم تازه، یک بازرس پلیس حاضر می‌شد تا مطمئن شود که‌همه‌چیز روبراه است، و اجرت مناسبی برای این نظارت خود می‌گرفت. یکبار، یکی از فیلم‌های کمپانی‌ی "**گومون**"، یعنی اقتباسی از اثر "**تورگنیف**، "**پدران و پسران**" توقیف شد و خسارت حیران ناپذیری به "**خانژونکوف**" وارد آورد که بیست نسخه از آنرا وارد کرده بود. بعدها وارد کنندگان فیلم نظامی جدید وضع کردند که عبارت بود از نمایش یک نسخه از فیلم خود به پلیس برای گرفتن "حواز". یکی از موضوع‌هایی که از همان روز نخست ممنـــوع بود، نمایش هر فیلمی بر مبنای انقلاب کبیر فرانسه بود، و مهم نبود که مسئله تا چه حد غیر مستقیم در درام بکار رفته باشد. همراه با این، هر فیلم دیگری که نمایشگر مرگ با گیوتین یا خشونت به هر سلطنت طلبی بود نیز شامل توقیف می‌شد. حتی فیلمی که در آن اعدام "**مری استوارت**" نشان داده شد نیز توقیف شد. در آوریل ۱۹۰۸ فیلم‌های هرزه نگارانه (که به آن "نوع پاریسی" می‌گفتند) رسما" مارک غیر قانونی خورد و هنگامی که یکی از سینماها به‌نام "مفیستو فلس" برای امتحان اقدام به‌نمایش برنامه‌ای از فیلم‌های ممنوع کرد بسته شد. با اینحال، یک تالار نمایش بود که توسط پلیس بازدید نمی‌شد. این سینما " سینما ـ تاتر وطن‌پرستان" بود که توسط یک گروه مرتجع با احساسات ضد نژاد سامی که خود را " اتحاد خلق روسیه" می‌نامیدند اداره می‌شد. سیاست اداره‌ی این سینما و حامیان قدرتمندش، که گروه بدنام "صدها سیاه" بود از سوی پلیس و نخبگان و عالی رتبگان بطور نهانی حمایت می‌شد. برغم این کمک، تاتر بسته شد، چرا که هیچ تهیه‌کننده و فیلمبرداری نیافتند که حاضر باشد از عملیات تحریک آمیز آنها که به قتل عام‌های خونین در تمام بخش‌های امپراتوری روسیه منجر می‌شد فیلم بگیرد.

شیوه‌ی ابتدایی‌ی‌نمایش و استفاده از نور توسط متصدیان پروژکتور به انفجار و مجروح شدن و گاهی فلج شدن متصدیان منجر می‌شد. هنگامی که استفاده از برق معمول شد، این انفجارها، آتش ـ سوزی‌های پر خطرتری را به‌همراه داشتند، که به خاطر ساختمان غیرحفاظتی‌ی‌غرفه‌های محل استقرار پروژکتور و بی‌تجربگی‌ی‌بسیاری‌از متصدیان تازه‌کار و تازه استخدام شده بود. مرگ از اتفاقات و حوادث معمول و متداول بود. در محلات و روزنامه‌های آن روز می‌توان به‌عباراتی چون "قربانیان سینماتو ـ گرافی" و "خطرات عکس‌های جاندار" بسیار برخورد. این خود سلاح دیگری برای مطبوعات و مقام‌های دولتی بود که علیه سینما بکار می‌بردند. چون تماشاگران مجبور بودند نسخه‌های فرسوده و داغان شده را ببینند، چرا که صاحبان فیلم می‌خواستند از هر سانتیمتر متاع با ارزش خود تا حد امکان پول درآورند، درصد حوادث بالا می‌رفت و بزودی حرفه‌ی پزشکی هم به دشمنان سینما افزوده شد.



هرچه این کسب و کار رشد و توسعه‌ی بیشتری می‌یافت، کیفیت و ارزش فیلم‌ها نازلتر می‌شد، و حملات مطبوعات، روحانیون و پزشکان بیشتر می‌شد و در عین حال طمع صاحبان فیلم‌ها برای افزودن نمایش فیلم به غرفه‌های تفریحی و برنامه‌های تاترهای عامه پسند بیشتر می‌گشت.

موقعیت مشابهی نیز در سینمای آمریکا رخ داد، و آن هنگامی بود که پس از فرو نشستن هیجان تماشای "**سرقت بزرگ قطار**" و عدم ظهور هیجانی تا به آن حد، تماشاگران سطح بالا از سینما دور شدند. در یک نشریه‌ی تجارتی روسیه در سال ۱۹۰۸، آگهی‌ی تبلیغاتی‌ی مشابهی چون آگهی‌ی زیر بسیار ظاهر می‌شد:

برنامه‌های تفریحی زیر برای سینماها موجود است:

پدیده‌های زنده

۱ ــ بانوی خالکوبی شده ــ یک زن آمریکایی

۲ ــ غول ۱۷ ساله ــ با وزن ۲۳۰ کیلو

۳ ــ گوتوله‌ی شگفت‌انگیز ــ با وزن ۱۷ کیلو

۴ ــ مار بوآی رام نشده

این نزول فاحش بر کسب و کار سینما تاثیری بسزا گذاشت، تهیه‌کنندگان خارجی و توزیع کنندگان روسی فیلم نومیدانه کوشیدند تا سرمایه‌های خود را یکبار دیگ حفظ کنند.

کمپانی‌های خارجی فیلمبرداراتی به روسیه فرستادند تا محصولاتی جهانی‌تر تهیه کنند اما اولین این فیلم‌ها که در خود روسیه به‌نمایش درآمد توسط فیلمبرداران کمپانی‌ی "**گومون**" در سال ۱۹۰۷ تهیه شد و نمایش آنها در روسیه نتایج دیرهنگامی به‌دنبال داشت. این ۴ فیلم عبارت بودند از:

۱ ــ تشکیل سومین "دوما"ی دولتی،

۲ ــ ــــان از نیروهای مسلح توسط خانواده‌ی سلطنتی،

۳ ــ رژه‌ی نیــروها در میدان جلوی قصر زمستانی،

۴ ــ حرکت دسته‌جمعی زوار در کیف".

این چهار فیلم اولین فیلم‌های روسی بودند که بر پرده‌های سینماهای روسیه توزیع وسیع داشتند. عقیده‌ی عمومی این بود که "***ما چندان هم روی پرده بد نیستیم***" و سپس همه برای ساختن فیلم‌های روسی اشتیاق نشان دادند. جاه طلبانه‌ترین این فیلم‌ها اقتباسی از "**بوریس گودونف**"، اثر "**پوشکین**" بود. به این شکل که از احرای تاتری در تاتر تابستانی‌ی "**عدن**" صحنه به صحنه فیلم گرفته بودند که شامل ۲۲ صحنه، به‌معنای فیلمی شامل ۲۲ نما بود.

"**پــاتــه و گومون**" وضعیتی بسیار مطلوبتر برای تولیدات خود در روسیه پدید آوردند، چرا که برای فیلم‌هایی که در روسیه می‌ساختند لابراتوارهایی نیز برای ظهور و چاپ فیلم‌های خبری و نمایشی خود پدید آوردند و نیز شبه‌ای برای تهیه‌ی عنوان نوشته‌های روسی برای صادرات خود.

اکنون صنعت فیلم روسیه تنها به‌مردی فعال و پــر انرژی نیاز داشت تا از این موقعیت مطلوب بهره گیرد تا صنعت سینمای روسیه زاده شود.

در پاییز سال ۱۹۰۷، این آگهی‌ی تبلیغاتی در روزنامه‌ها و مجلات روسیه خودنمایی کرد:

برای اولین بار در روسیه
استودیوی سینماتوگراف
تحت سرپرستی‌ی فیلمبردار مشهور دوما
ا.ا.و. درانکوف" (۸۱) برای سینماها فیلم تولید می‌کند.
موضوع‌های روز! حوادث روسیه بر پرده‌ی سینماها
مناظری از شهر و روستاها
هر هفته با موضوع‌های تازه
فیلم‌ها در هر نقطه و جایی که بخواهید تحویل می‌شود.

با این آگهی‌ی تبلیغاتی، تولید و صنعت فیلم روسیه اولین فیلمبردار و تهیه کننده‌ی خود را یافت، "**الکساندر درانکوف**" (۸۱) گذشته‌ی "**درانکوف**" چندان درخشان‌تر از آنچه این آگهی می‌گفت نبود. او مخبر عکاس نشریات مصور روسی و خارجی بود، نشریاتی چون "**اخبار مصور لندن**"، "**ایلوستراسیون**" و چند نشریه‌ی دیگر. او افتخار این را یافتــه بود که عکاس رسمی‌ی "دوما" و اعضای آن باشد. چند عکاس و فیلمبردار آماتور روسی بعد از ۱۸۹۶ از فیلم به‌عنوان یک وسیله‌ی شخصی استفاده کرده بودند، اما "**درانکوف**" اولین عکاس حرفه‌ای روسی بود که می‌توانست با فیلمسازان خارجی به‌رقابت برخیزد.

با این اعلام از طرف "**درانکوف**"، کمپانی‌های خارجی به رقابتی خطرناک کشیده

شدند، چرا که مطبوعات روسی بیشتر خواستار فیلم‌ها و محصولات بومی بودند. زمان گذشت و چون آگهی‌ی "**درانکوف**" نتیجه‌ی شگرفی در برنداشت، "**پاته**" (در فوریه‌ی ۱۹۰۸) به‌تولید و توزیع فیلم پرداخت و اولین محصول روسیه، "**قزاق‌های دن**" ساخته شد. این فیلمی بود که با ۱۳۵ متر طول که تماما" شامل صحنه‌های ساختگی‌ی اسب‌سواری و صحنه‌هایی از زندگی در اردوگاه و آسایشگاه‌ها بود. طی‌ی‌کمتر از دو هفته، حدود ۲۱۹ نسخه از این فیلم به‌بهای هر نسخه ۷۴ روبل فروخته شد. با این پیروزی "**پاته**" فورا" کار تهیه‌ی یک رشته، شامل ۲۱ فیلم اززندگی‌ی‌مردم روسیه تحت عنوان کلی‌ی" **روسیه با تصویر**" را آغاز کرد که بیشتر از "قزاق‌های‌دن" با استقبال عمومی روبرو شد.

دیگر کمپانی‌های بزرگ اروپایی نیز به امکانات بازار بزرگ روسیه پی‌بردند. کمپانی‌ی "**تئوفیل پاته**"ی (۸۲) فرانسوی و شرکت بزرگ فیلم ایتالیایی‌ی "**سینه**" (۸۳) نمایندگانی به مسکو فرستادند. "**گومون**" که فرصت دستیابی به بازار روسیه را دیر دریافته بود، با شتاب تمام و با دو فیلم به بازار هجوم آورد ــ "**روستف درکنـــاره‌ی دن**" و تشیع جنازه‌ی‌اسقف نیکون گرجی در ولادیمیر و با اقبالی بیشتر از یک رقیب روسی ــ "**خانژونکوف**" (۸۴) روبرو شد. "**خانژنکف**" پس از سه فیلم ــ **افتتاح بنای یـادبود در محل جنایت گراندوگ** "**سرگئی الکساندریوویچ**" و **مـناظری‌از شهر** "**یاروسلاو**" و یک کمدی که هرگز پخش نشد ــ احساس کرد که در ساختن فیلم بیش از پخش آنها احتمال خطر وجود دارد، بنابراین موقتا" از فیلمسازی کناره گرفت و میدان را برای ورود "**درانکوف**" بازگذاشت. لحظه برای "**خانژنکف**" هنوز فرا نرسیده بود.

از فوریه‌ی ۱۹۰۸، "**درانکوف**" یک رشته فیلم، شامل ۱۷ فیلم، یکی پس از دیگری عرضه کرد، که او را به موفقیت وپیروزی‌ی‌عظیمی رساند، و از همه‌ی رقبایش از جمله کمپانی‌ی‌قدرتمند "**پاته**" پیش انداخت. مقایسه‌ای بین‌عنوان رشته فیلم‌های "**درانکوف**" و رشته فیلم‌های "**پاته**"، نشان دهنده‌ی هوش و توجه بیشتر "**درانکوف**" به میل و سلیقه‌ی تماشاگران، بویژه تماشاگران روسی برای تماشای فیلم‌هایی بر مبنای حـوادث پر تحرک و زرق و برق بیشتر و صحنه آرایی‌های متنوعتر بود. به این ترتیب "**درانکوف**" به سلطان بلامنازع سینمای روسیه بدل می‌شود و خیلی زود به‌مقام یک شخصیت مهم بدل می‌شود و این را مدیون استعداد و سلیقه‌ی غیرعادی خود در استفاده از روش‌های تبلیغاتی است. اولـین حرکت او این بود که با استفاده از تابستان آرام جای خود را میان مردم محکم کند. روز ۸ ژوئن، خود را به ضلع کاخ "**یلاگین**" (۸۵)، جایی که "**استولیپین**" نخست‌وزیر زندگی می‌کرد دعوت کرد. "**درانکوف**" فیلم‌های خود را به او و میهمانان عالیقدرش نشان داد، با آنها غذا صرف کرد و سپس از آنها فیلم گرفت و حتی تا به‌آنجا پیش رفت که خبر این فیلم را به مطبوعات نیز داد. فیلم "**استولیپین**" فورا" توسط پلیس توقیف شد، اما "**درانکوف**" که وحشت نکرده بود قدرتش را نشان داد و روز ۲۰ ژوئن به کاخ "**گاچینا**" (۸۶) رفت و فیلم‌هایش را به ملکه مادر "**ماری فیودورونا**" (۸۷) و خانواده‌ی سلطنتی نشان داد. ملکه آنقدر از این اولین مواجهه‌ی خود با سینماتوگراف به‌شادی و شعف آمد که تقاضای تکرار برنامه را کرد ــ بخصوص تماشای‌دوباره‌ی‌فیلم‌هایی را که خود در آنها ظاهر شده بود. تابستان باشکوه "**درانکوف**" با نمایشگاه بین‌المللی‌ی‌صنعت سینما در "**هامبورگ**" مصادف شد، و او با فیلم‌هایش در آن شرکت کرد و چند مشتری نیز بدست آورد. یکی از نتایج موفقیت او در "**هامبورگ**" برقراری‌ی ارتباط و تماس با "پاریس" بود، که به او تقاضای خرید فیلم‌هایش بـرای فرانسه را کردند. "**درانکوف**" به افتخاراتش چیز دیگری افزود، اینکه او اولین فرد روسی بود که محصولات بومی را به خارج نیز صادر می‌کرد.

اینجا بود که "**خـانژنکف**" اندکی بی‌صبری شـد. او می‌دید که "**درانکوف**" تمامی‌ی افتخارات و قدرت را از آن خود کرده است و مبارزه‌ای تجارتی را با او آغاز کرد که می‌بایست تا مرگ ادامه یابد ــ مبارزه‌ای که در تمـامی‌ی‌صنعت‌های جوان در اکثر کشورهادرگرفته بود: "**پاتـه و گومون**" در فرانسه، "**ویتاگراف**"، (۸۸) و "**لوبین**" (۸۹) در آمریکا، همان جنگی که رقبا در همه‌جا داشتند، "**درانکوف و خانـژنکف**" نیز در روسیه آغاز کردند. اولین اقدام "**خانـژنکف**" دعوت از نماینده‌ی کمپانی‌ی"**ایتالا ــ فیلم**" (۹۰) به روسیه بود، چرا که می‌خواست با تنوع بیشتری از فیلم‌های "**درانکوف**" او را در این مبارزه شکست دهد. جواب "**درانکوف**" خلق شـوری تازه بود ــ فیلم گرفتن از خود "**تولستوی**".

اولین پیروزی‌ی"**درانکوف**" غلبه بر نفرت "**تولستوی**" از هر عکاسی، در موقعیت جشن

هشتادمین سالگرد تولد او بود. یار و یاور بزرگ "**درانکوف**"، چه در این مورد و چه در موارد بعدی کسی جز همسر "**تولستوی**"، "**سوفیا آندریوونا**" نبود، که برای این همکاری‌خود نیز دلایل خود را داشت. در "**تراژدی‌ی تولستوی**" دختر "آنها"، "**الکساندرا**"، درباره‌ی مراسم جشن تولد در ۲۸ اوت ۱۹۰۸ چنین می‌گوید:

"*منادیان هر رویداد فراموش نشدنی ــ عکاسان ــ کم‌کم در منزل ما ظاهر شدند. بیاد می‌آورم که پدر نشسته بود، درمانده روی نیمکت و پای دردناکش را دراز کرده بود، مادر داخل شد تا او راضی کند که از او عکس بگیرند. او با صورتش شکلکی از درد و ناراحتی درآورد و رد کرد، اما فیلمبرداران قسم خوردند که خیال ندارند مزاحم او شوند و از او نخواهند خواست که ژست بگیرد. آنها سعی کردند تا از او در چمن*

تولستوی

منزل و از ایوان عکس بگیرند، در حالیکه پدر بی‌حرکت نشسته بود، و با نگاهی مالیخولیایی به‌جلو خیره شده بود."

۵ متر فیلمی که "**درانکوف**" موفق به گرفتن آن شد کاری عالی بود. از وقتی که "**تولستوی**" توسط کلیسای ارتدکس در سال ۱۹۰۱، به‌خاطر تعلیمات انحرافی‌اش طرد شده بود، به چهره‌ای نمادین از یک رشته اصول مسلم بدل شده بود که همه درباره‌اش صحبت می‌کردند، و اغلب بی‌اعتنا به‌ارزش او به‌عنوان یک هنرمند. ظهور "**تولستوی**" بر پرده به‌خشم عمومی دامن زد. این "**جانور وحشی در باغ وحش**" که با چشم‌های دریده از پرده به بیرون می‌نگریست نمی‌توانست "**تولستوی**" باشد، روزنامه‌های طرفدار او اعتراض کردند ــ "*ما را بایک هنرپیشه‌ی گریم شده فریب داده‌اند.*" روزنامه‌های ضد "**تولستوی**" نیز به‌همان نسبت وحشی بودند ــ حتی یکی از آنها تلویحا" دست یک کارگزار تبلیغاتی را در ماجرا می‌دید ــ اما همه‌ی آنها هنگامی ساکت شدند که "**درانکوف**" خاموش سرانجام و با غرور، مدرکش را عرضه کرد، بیانیه‌ای از سوی همسر "**تولستوی**"، "**سوفی آندریوونا**" (۹۱)، که مصرانه می‌گفت ظهور و حضور همسرش در چنین فیلمی "*تنها و منحصرا*" *در رابطه با یک موضوع آموزشی و علمی است.*" از آنجا که همسر "**تولستوی**" با صمیمت تقاضایش را مطرح کرد، این به یک ژست عالی بدل شد، خانواده‌ی "**تولستوی**"-بنابراین نیازی نداشت که متاع "**درانکوف**" را امتحان کند و "**درانکوف**" پیروز شد.

واکنش و جواب "**خانژنگف**" به این مقابله یک شکست بود. دو فیلم کوچک او از **کوهستان‌های قفقاز** از سوی "**درانکوف**" که تهیه کننده و برنامه‌ریز بهتری بود با سه فیلم نمونه‌ای از "**درانکوف**"، پر احساس و حرکت جواب داده شد. حرکت بعدی‌ی "**خانژنگف**" اما یک ضربه‌ی عالی بود، که به کناره‌گیری‌ی‌موقت "**درانکوف**" از تهیه و تولید فیلم منجر شد.

فرانسه در آغاز سال ۱۹۰۸ ایجاد و تشکیل شدن یک کمپانی‌ی جدید فیلم را دیده بود که به پیشرفت سینما به‌عنوان یک صنعت بسیار کمک می‌کرد. اما بر رشد و توسعه‌ی کلی‌ی‌سینما به‌عنوان یک هنر تاثیری منفی داشت. این کمپانی‌ی "فیلم هنری" با این هدف تشکیل شد که مشهورترین هنرپیشگان تاتر رادربهترین‌نقش‌های تاتری‌شان در قالب یک فیلم عرضه کند و به‌نمایش بگذارد. تابیر سال ۱۹۰۸، فیلم‌های این کمپانی به بازار جهانی راه یافت و "**خانژنگف**" برای توزیع این فیلم‌ها در روسیه قراردادی منعقد کرد. اولین فیلمی که او از این کمپانی به روسیه وارد کرد " L'arlesienne " بود، " اقتباس شده برای سینما" از نمایشنامه‌ی مشهور "**آلفونس دوده**" توسط پسرش "**لئون دوده**"، با بازیگری‌ی‌ستارگان تاتر "**ادئون**" و "**کمدی‌فرانسز**"، و به‌کارگردانی‌ی "**آلبر کاپلانی**". " L'arlesienne " با وحد و شعف تمام از سوی تماشاگران روسی روبروشد، و باردیگر سینما با اقبال طبقات بالای جامعه روبرو

شد، که به سینما اعتبار و تشخص می‌بخشیدند. "**خانژنگف**" به این موفقیت خود ادامه داد و فیلم "**سوءقصد به دوک دوگیز**" را نیز وارد کرد و به‌نمایش گذاشت که با موفقیت بیشتری از سوی تماشاگران متظاهر طبقات بالای جامعه همراه بود. هرکس که به تاتر علاقمند بود به‌تماشای این فیلم‌ها آمد تا مقایسه‌ای بین شخصیت‌پردازی‌ی "**لوبارگی**" با اجرای مسکویی‌ی "**تزار فیودود ایوانویچ**" (۹۲) انجام دهد که در تاتر "هنر" مسکو دهمین سال اجرایش را سپری می‌کرد.

"**درانکوف**" نومید شد چرا که می‌دید فیلم‌هایی که او نساخته است از سوی تماشاگرانی که او هیچگاه امید جلبشان را نداشت با استقبال روبرو می‌شوند. او فیلم "**آتشی در سن‌پترزبورگ**" را ساخت، که برغم روحیه‌ی شدید تبلیغاتی و رنگ زدن آن با رنگ‌های متنوع (آبی برای صحنه‌های شب، قرمز شرابی برای آتش، کهربایی برای صبح و غیره ....) برای اولین بار در روسیه نمی‌توانست در مسابقه با هنرپیشگان بزرگ تاتر فرانسه شرکت و برابری کند. این احساس سقوط و نزول او را واداشت تا فیلم‌های اولیه‌ی خود را مجددا" عرضه کند. او فیلم "**بازار دغلکاران مسکو**" را با اندک تدویس محدد به عنوان یک فیلم جدید ـ "*مخلوقاتی که زمانی انسان بودند، شخصیت‌های گورکی*" ـ به بازار عرضه کرد و هیچکدام موفقیتی نیافتند.

شرکت‌های دیگر در روسیه خیلی زود به سود دست یافتند. شرکت بین‌المللی‌ی ("**کلیپس ـ رادیوس ـ اوربن**") (۹۳) با دو فیلم خود: "**فاجعه‌ی مسینا**" و "**عملیات دکتر دوین**" (با ۵ قطع، ۴۲۰ متر در کل و با قیمت غیرقابل رقابت ۱ روبل برای هر متر فیلم) که تماشاگران بسیار علاقمند و مشتاق را به حیرزدن و غش‌کردن وامی‌داشت به پول گزاف دست یافت. "**گومون**" بدعت امید بخش خود را وارد بازار کرد ـ اولین فیلم نقاشی متحرک که در روسیه به‌نمایش گذاشته می‌شد ـ کار "**امیل کول**" (۹۴). شرکت "**رویال ویو**"ی (۹۵) انگلیسی فیلم‌های خود را کهاز جنگ روسیه ـ ژاپن و از هر دو جبهه فیلمبرداری شده بودند وارد روسیه کرد که حالا توسط مقام‌های روسی اجازه‌ی نمایش یافتند. این فیلم‌های جنگی در "**میدان مارس**"، "**سن پترزبورگ**" با یک بلندگو که از آن صدای شلیک توپ و تفنگ پخش می‌شد به‌نمایش درآمد. موقعیت "**درانکوف**" هنگامی به‌کلی نومید کننده شد که "**خانژنگف**" سومین فیلم از رشته فیلم‌های‌هنری‌ی‌خود را به‌نام "L'empreinte"، با "**بازیگری‌ی**" "**سورین**" (۹۶)، "**ماکس دیرلی**" (۹۷)، و "**میستنگت**" (۹۸)، که در اروپا مقامی همسان "**مری پیکفورد**" در آمریکا داشت، به‌نمایش گذاشت.

"**ب.ل. لیخاچف**" این دوره را در کتاب تاریخ خود چنین جمع بندی می‌کند:

"*از همه‌ی اینها چنین برمی‌آمد که سینما در روسیه به مرحله‌ای انتقالی به یک دوره‌ی جدید رسیده بود. تولید فیلم در روسیه به چیزی بیش از یک "رژه‌ی باشکوه" دست نیافته بود و تماشاگران خواستار فیلم‌های دراماتیک بودند، بیشتر دوست داشتند تا اشتیاق خود را با* "Arlesienne" *فرو بنشانند تا ورود و خروج شاه سوئد.*" (۹۹)

آنها بیشتر به فیلم‌روسی تمایل داشتند و حاضر بودند تا به فیلمی که احتمال داشت دراماتیک باشد واکنش مطلوب نشان دهند. "**درانکوف**" این را درک کرد و به کلیه‌ی رقبایش ضربه‌ای قاطع زد و اعلام کرد که می‌خواهد فیلمی درباره‌ی "**استر کارازین**" (۱۰۰) بسازد" با شرکت حداقل ۱۰۰ نفر ـ هنرمندانی که از تاترهای دراماتیک "سن پترزبورگ" در لباس‌ها و وسایل تاریخی". "**درانکوف**" با این اعلام دوباره بار دیگر برتری خود را می‌جست. اگر او می‌توانست حتی نیمی از آنچه را که قول داده بود بسازد، تماشاگران مشتاق به‌آنچه انتظارشان بود دست می‌یافتند. دوک "**دوگیز**" و دکتر "**دوین**" در این هیجان فراموش می‌شدند. "**درانکوف**" قبل از شروع به ساختن فیلم سفارشاتی برای خرید آن از تمامی‌گوشه و کنار امپراتوری دریافت کرد، و این موفقیتی را در تمام کسب و کار سینما نوید می‌داد. این به انتهای ماه سپتامبر ۱۹۰۸ برمی‌گردد. عصر جدیدی آغاز می‌شد. صنعت مستقل تولید فیلم روسی کم‌کم داشت تحقق می‌یافت.

ترجمه‌ی امید روحانی

---

1) Lumiere/Cinematographe
2) Aquarium
۳ ـ هفدهم ماه مه ۱۸۹۶
4) Nevsky Prospect
5) Robert Paul
6) Edison Kine Tophone
7) Hermitage
8) Vladimir Stasov
9) Dimitri

10) Meerstille/Mendelssohn

۱۱) سی‌ام ماه مه ۱۸۹۶، چاپ شده در ایسکوستووکینو I Skusstvo Kino، مارس ۱۹۷۵.

12) Felicien Trewey
13) Alexandre Promio
14) Francis Doublier
15) Felix Mesguich
16) Charles Moisson

۱۷) مجله‌ی "هارپرز ویکلی" (Harper's Weekly، ۱۸۹۶، صفحه‌ی ۷۰۶، همچنین نگاه بیاندازید به قصه‌ی "تولستوی"، "خودینکا" و قصه‌ی "گورکی"، "تماشاگر" که از این رویداد نوشته‌اند. و نیز شرح کامل جزئیات واقعه را در کتاب "تاجگذاری تزار" نوشته‌ی "آیملرمود" (لندن ۱۸۹۶)

18) Khodinka
19) Schwerin
20) Nizhni - Novgorod
21) Charles Aumont
22) Ivan, Arthur Grunwald
23) Swatton
24) Kuznetsky Most
25) Livadia Palace

۲۶) از کتاب "مسگیش" : "چرخش دستی دوربین"، پاریس ۱۹۳۳.

27) Lina Cavalieri
28) La Belle Otero

۲۹) همان کتاب.

30) Kishinev
31) Zhitomir
32) Kuleshov
33) S. M. Nikolsky
34) R. I. Stremer
35) Pathe
36) Rostov
37) Messter
38) Thaumatograph
39) Rosenwald
40) Gaumout
41) Pa The Fr برادران پاته

۴۲) از کتاب "ب.س. لیخاچوف"، به‌نام "فیلم در روسیه"، لنین‌گراد ۱۹۲۷

43) Libken
44) Yaroslavl
45) Nordisk

46) Vitagraph
47) Alexander Khanzhankov
49) Henzel
48) I. A. Gutzman
50) Tverskaya
51) Belinskaya
52) Abramovich
53) Solodnikov
54) Bartogi
55) Gapon
56) Warwick
57) Putilov
58) Morskaya

۵۹) "مسگیش" همان کتاب.

60) Isadora Duncan

۶۱) کتاب "ایزادورا دانکن"، "زندگی‌ی‌من"، ("ویکتور گولانچ"، لندن، ۱۹۲۸).

62) Vincennes
63) Ferdinand Zecca
64) Lucien Nonguet

۶۵) از کتاب "ماوور" به‌نام "تاریخ اقتصادی روسیه"، (چ.م. دنت و پسران"، لندن ۱۹۱۴)

66) Karl Alksne
67) Electrobloscope
68) Strastnoi
69) Vsevolod Chaikovsky

۷۰) از کتاب "وسولود چایکوفسکی" به‌نام "سال‌های نخستین سینمای روسیه" (لنینگراد ـ ۱۹۲۸).

71) Helsingfors
72) Stolypin
73) Hechtmann
74) Sretenka
75) Arbat
76) Moskovski Listok
77) Georges Melies
78) D. W. Griffith
79) Mirsky

۸۰) از کتاب "میرسکی"، "روسیه، یک تاریخ اجتماعی" (کرست، لندن، ۱۹۳۱)

81) Alexander Drankov
82) Theophile Pathe
83) Cines
84) Khanzhonkov
85) Yelagin
86) Gachina

87) Marie Fyodorovna
88) Vitagraph
89) Itala - Film
91) Sophia Andreyevna
92) Tsan Fyodor Ivanovich
93) Eclipse - Raclios - Urban
94) Emile Cohl
95) Royal View
96) Severin
97) May Dearly
98) Mistinguett
۹۹) منبع یاد شده.
100) Strenka Razin

ایده‌های نوین از شکل‌های نوین اجتماعی : آیزنشتاین و پودفکین

دوایت مک دونالد

* "دوایت مک دونالد" جزو نامدارترین منتقدین غرب است. او سال‌ها نقد فیلم نوشته و در تمام این مدت از سینما نفرت داشته! چون بیشتر، تخصصش در زمینه‌های دیگر (بخصوص ادبیات) است. در دهه‌ی بیست، "مک دونالد" پس از فارغ‌التحصیلی از آکادمی‌ی "فیلیپ اکستر" با چندتن از دوستانش مجله‌ی " Miscellany " را بنیاد می‌نهد. و در ادامه، چه به‌عنوان سردبیر یا سردبیر مشاور، یا نویسنده و یا منتقد فیلم با نشریات زیر همکاری می‌کند:

۳۶ – ۱۹۲۹ "فورجون"، ۴۳ – ۱۹۳۸: "پارتیزان ریویو"، ۴۹ – ۱۹۴۴: "پولیتیکس"، ۵۷ – ۱۹۵۶: "انکانتر" و ۶۶ – ۱۹۶۰: "اسکوایر".

مقاله یی که می‌خوانید بازمی‌گردد به دوره‌ی کاری "مک‌دونالد" در اوایل دهه‌ی سی و زمانیکه او مارکسیست است. بعدتر البته "تروتسکیست" شده اما پس از مدتی منکر آن نیز می‌شود. بطوریکه از خود او نقل است : " مدت زمانی طولانیست که توهم من از مارکس و تروتسکی برطرف شده است. "

از سال ۱۹۲۶ که "آیزنشتاین" فیلم "پوتمکین" و "پودوفکین" فیلم "مادر" را ساختند، اتحاد جماهیر شوروی به بقیه‌ی دنیا نشان داده است که از سینما چه استفاده‌هایی می‌توان‌کرد. "تولستوی" و " داستایفسکی" از رمان اروپایی استفاده کردند و چنان تغییرات اساسی در آن بوجود آوردند که بنظر می‌آمد که ذات " رمان" در دست‌های آنان تغییر کرده است. به همین روال " آیزنشتاین" و " پودوفکین" سینما را انتخاب کرده و چنان توسعه‌اش داده‌اند که بنظر می‌آید که سینمای‌شوروی هم چیزی کاملا" متفاوت از سینمایی‌ست که در آمریکا و کشورهای دیگر وجود دارد. سرعت این توسعه (۱) اعجاب انگیزتر می‌شود اگر شاهکارهایی را که تاکنون از شوروی به دنیای غرب‌رسیده‌اند در نظر بگیریم.

" مهمترین هنر ما سینماست. " ــ لنین

" شکل دادن به عواطف و افکار توده‌ها یکی‌از مسائل سیاسی ماست و در این رابطه سینما بسیار موثر است. " ــ آیزنشتاین

داوژنکو، آیزنشتاین و پودوفکین در کنگره‌ی سراسری کارگران

در اینجا ما با یک اظهاریه و با یک توضیح روبرو هستیم. اظهاریه از این قرار است که سینما اهمیت اساسی برای کشور شوراها دارد. و توضیح اینست که سینما وسیله‌ای‌ست که به طرز بی‌سابقه‌ای در تحت تاءثیر قراردادن توده‌ها و آموزش دادن آنها در رابطه با اصول کمونیسم، موءثر است. این هدف اجتماعی در شکل دادن هر فیلمی که در شوروی ساخته می‌شود موءثر است. بدین ترتیب هر وقت که صحبت از سینمای شوروی می‌شود مطمئنا کسی پیدا خواهد شد که فریاد بزند: "سینمای تبلیغاتی!" و تصور کند که همه‌ی مسائل را حل کرده است. به حرات می‌توان گفت که همین اتحاص ضعف مشابهی را در "بهشت گمشده" ـ که می‌خواست " خصوصیات پروردگار را برای انسان تبیین کند" ـ پیدا خواهند کرد. ولی حقیقت اینست که هنر معمولا" برای تحلیل از یک طبقه‌ی اجتماعی بکار می‌رود. اینکه هنرمندان دوره‌ی " رنسانس" از طبقه‌ی اشراف تحلیل می‌کردند و هنرمندان شوروی از طبقه‌ی کارگر تحلیل می‌کنند تمایز زیاد مهمی را مطرح نمی‌کند. هنرمند در مورد گرایش ویژه‌ی نظرات اجتماعی، اخلاقی و مذهبی خویش بطور افراطی تعمق نمی‌کند. او نظرات رایج عصر و مملکت خود را اختیار می‌کند و یا ـ اگر با روحیه‌اش بیشتر سازگاری داشته باشد ـ بر ضد آنها طغیان می‌کند. ولی " هنر" اوست که برای او اولویت دارد. او در مورد نظراتش راجع به کمونیسم، فرقه‌ی مذهبی " مورمون" ها و یا تجارت آزاد دستورالعمل می‌پذیرد، ولی هیچگاه در مورداینکه " بیان" هنری‌اش در رابطه با این موضوع‌ها چگونه باشد تحمیلی نمی‌پذیرد. سینماگر هالیوودی دقیقا" با این نوع تحمیل روبروست: او هرگز نباید سانسور گرایش را با شیوه‌ی سیاسی‌ای طریف و مستکرانه منعکس کند. هر فیلمی باید توسط ۱۲۰ میلیون " ارباب" آمریکا درک شود که بدین معنی است که هر فیلم باید تا می‌تواند به حالت خنثی که نه خوب و نه بد است و کیفیتی متوسط دارد، نزدیک شود. با اینکه سینماگر شوروی در یک چهارچوب مشخص سیاسی کار می‌کند ولی در عین حال برای بیان این مسائل سیاسی (هر آنطور که دلش بخواهد) آزادی کاملی دارد. در مورد تکنیک فیلم وی می‌تواند گستاخ و باریک بین و تجربی باشد. و این نوعی آزادی است که هر هنرمندی باید داشته باشد. در مقایسه با قید و بندهایی که گریبانگیر سینماگر هالیوودی است، این آزادی‌ی سینماگران

شوروی به‌آنها اجازه داده است که در زمینه‌ی تکنیک بسیار جلوتر از همتای هالیوودی خود بروند . . . اگر تماشاگران شوروی در سطح تمام کشور فیلم‌هایی را که بسیار درخشان هستند (یعنی فیلم‌هایی که گستاخ ، ظریف و برای تماشاگر عادی غیر قابل‌درک هستند) جالب می‌یابند ، دقیقا" بخاطر همین جنبه‌ی تبلیغاتی فیلم‌های شوروی است که زیبایی شناسان غربی آنقدر ناراحت کننده می‌یابند . این جنبه‌ی تبلیغاتی رویه‌ی شیرین قرص تلخ هنر است . از آنجا که طبقه‌ی کارگر شوروی نمی‌تواند بدون هضم کردن هنری والا به تحلیل سیاسی از خود دست یابد ، هر دو عنصر را یکجا می‌بلعد . مسئله‌ای که زیبایی شناسان غربی در نظر نمی‌گیرند این است که سینمای شوروی در درجه‌ی اول تبلور یک بازسازی اجتماعی عظیم است . این بیداری ملی مانند محرکی است که نه تنها این شیفتگی تماشاگران شوروی را برای فیلم‌های تجربی (وبنابراین دشوار) از نظر تکنیک و جدی (و بنابراین بدون کشش) از نظر موضوع امکان‌پذیر می‌سازد ، بلکه به‌کارگردانان برای ساختن این گونه فیلم‌ها میدان می‌دهد . " آیزنشتاین " می‌گوید :

" *ایده‌های نوین فقط از شکل‌های نوین اجتماعی بر می‌خیزند . شوروی دارای این شکل‌های نوین اجتماعی است و نتیجتا " شوروی در جهان پیشرو است . به‌عنوان مثال " رنسانس " فقط هنگامی می‌توانست پدیدار شود که نظم قبلی از بین رفته باشد . در مورد هنر سینما نیز همین موضوع صادق است : شکل‌های نوین سینما فقط بعد از تغییرات اجتماعی عظیم پدیدار می‌شوند . در حال حاضر اروپا و آمریکا در جستجوی چیزی هستند که نمی‌توانند آنرا پیدا کنند ، به این دلیل است که از ایده‌های ما استفاده می‌کنند .* " شاید گفته شود که هیچ‌ملتی هنر والا را نپذیرفته است مگر اینکه تمام مردم مست بوده باشند . تاجرانی که برای ساخته شدن کلیساهای قرون وسطایی هزینه فراهم کردند مست چیزی بودند که "لنین" آنرا "افیون توده‌ها" می‌نامید . شهروندان " آتن " که تمام روز روی سکوهای سنگی نشسته و نمایش‌های "**سوفوکل**" و " **آشیل** " را تماشا می‌کردند آشکارا مست بودند : مست " غرور ملی " که قویترین لیکوراست . شهروندان شوروی امروز مست یک تئوری عظیم اجتماعی هستند و این عامل است که شور و شوق دیوانه وار آنها را برای سینمای خوب تبیین می‌کند . ما آمریکایی‌هایی زیادی هوشیار و معتدل هستیم .

بدین ترتیب این عامل " تبلیغاتی " بجای اینکه نقطه ضعف کشنده‌ی سینمای شوروی باشد ، از لحاظ فلسفی و تاریخی بزرگترین منبع نیرویش است . گرچه این عامل گاهی باعث اغراق غیر هنری می‌شودولی در عین حال نوعی جدی بودن انگیزه و نوعی جدی گرفتن موضوع فیلم را باعث می‌شود که در فیلم‌های شوروی به‌چشم می‌خورد و کمبودش در فیلم‌های آمریکایی حس می‌شود . " **آیزنشتاین** " می‌گوید :

" *تفنن احساساتی وارد فیلم‌های ما نمی‌شود . سینماگران شوروی همیشه پیامی را در فیلم‌هایشان مطرح می‌کنند چرا که می‌خواهند به بازسازی‌ی کشور تحت حکومت رژیم کمک کنند . برای سوژه‌ی فیلم ، ما همیشه به قلب توده‌ها می‌رویم و احتیاجاتشان را درک کرده و فیلمنامه‌هایمان را روی آن بنا می‌کنیم .* " سینماگر شوروی پیامی برای مردم دارد و مردم هم تشنه‌ی آن پیام هستند . او این پیام را به شیوه‌ی خودش بیان می‌کند و قوانین بازی را خود تعیین می‌کند و تماشاگران هم بخاطر پیام فیلم قوانین را قبول می‌کنند . تعلیمات مسیح حتما " برای مردم غیر قابل درک بود و ما می‌دانیم که حتی برای مریدانش نیز گاهی چنین بود . ولی او در بیان کردن مفاهیم توسط مثل‌های اخلاقی مصر بود و حرف‌های خردمندانه می‌زد تا کسانی که دلشان می‌خواهد دور او جمع شوند . " *ولی بدون استفاده از مثل‌های اخلاقی او با آنها صحبت نکرد و هنگامی‌که با مریدانش تنها شد ، تمام توضیحات را برای آنان داد .* " پیامبران ، هنرمندان و فلاسفه نمی‌توانند در مورد رابطه‌شان با مردم سازش و یا تمکین کنند . هنگامی که هنرمند پیامی ندارد (مانند وضع فعلی هنرمندان آمریکا) او می‌تواند حیثیت خود را با دور نگهداشتن خود از مردم حفظ کند . ولی این راه حل برای سینماگر که با توده‌ی تماشاگران سر و کار دارد ، وجود ندارد . چون هیچ چیز برای گفتن به آنها ندارد ، باید آنها را " سرگرم " کند . " **هنری فورد** " و " **توماس ادیسون** " پیام آوران هستند نه " **کینگ‌ویدور** " و " **جوزف فن‌اشترنبرگ** " . اگر آثار سینماگر آمریکایی بندرت پویا و قوی و کامل از آب در می‌آید به این دلیل است که اربابش ــ عامه‌ی مردم ــ کارهای سینمایی آسان توخالی و کاملا " مرده را ترجیح می‌دهد . این در مورد سینماگر شوروی صدق نمی‌کند . پیام او از او یک ارباب می‌سازد که تنها مقامیست که یک انسان با استعداد می‌تواند تحمل کند .

چندین نکته را به این بحث باید اضافه‌کرد .

تمایز بین سینماگر شوروی و آمریکایی را نمی‌توان کاملا" در مفاهیم " ارباب " و " برده " و یا " اسارت" و " آزادی " خلاصه کرد . این حقیقت دارد که سینماگر شوروی در رابطه با جهان‌بینی اجتماعی‌اش " آزاد "نیست‌وملزم است که ایده‌های کمونیستی را در فیلم‌هایش مطرح کند ، ولی این‌هم حقیقت دارد که او به هر حال " خودش"می‌خواهد که این عمل را انجام دهد . او هم به اندازه‌ی دیگران از بینش کمونیستی الهام می‌گیرد .سینماگر آمریکایی آزادی‌ی بیشتری دارد و وی ملزم نیست که یک تئوری‌ی خاص سیاسی را تبلیغ کند ولی دقیقا" همین است که وی را محدود می‌کند .ارتباط برقرار کردن میان سینماگر شوروی و تماشاگرانش بسیار ساده‌تر است چرا که ایدئولوژی‌ی کمونیسم برای این سینماگر دیدگاه ویژه‌ای را مطرح می‌کند که وی می‌داند با دیدگاه تماشاگران آثارش مشابه است . مذهب مسیحیت برای نسل‌های زیادی از هنرمندان همین کار را کرده است . سینما گر آمریکایی ـ مانند بقیه‌ی هنرمندان آمریکایی ـ یک سیستم مشخص را ندارد که در چهارچوب آن فعالیت کند و دقیقا" به این دلیل مهم سرگردان است . و آن شلوار پرس کن‌های زیرک که صنعت فیلم آمریکا را اداره می‌کنند نیز نمی‌دانند که مردم چه می‌خواهند و آمار فروش فیلم‌ها این‌نظر را تاءیید می‌کند ! . یک نکتـه هم در مورد "ارباب" بودن سینماگر شوروی در رابطه با تماشاگران فیلم‌هایش باید اینجا مطرح شود گرچه این درست است که سینماگر آمریکایی را برده‌ی تماشاگران فیلم‌هایش بدانیم ، همتای روسی‌اش چنان با تماشاگران فیلم‌هایش هم‌عقیده است که به سختی می‌توان دریافت که کدام طرف تفوق دارد .رابطه‌ی بین سینماگران و تماشاگران شوروی مانند دوهمکار است تا یک رابطه‌ی سلطه‌گر با تحت سلطه . مطلب دیگری که باید روشن شود این ادعا است که‌سینماگر شوروی آزاد است تا با تکنیک پیشرفته‌تماشاگرانش را مسحور کنددر صورتی که قیدی بر گردن سینماگر آمریکایی نهاده شده تا تکنیکش را در سطح فهم عامه نگاه دارد . حقیقت اینست که فیلم‌های‌شوروی حتی دقیق‌تر از فیلم‌های آمریکایی برای توده‌ی مردم در نظر گرفته می‌شوند . تکنیک درخشانی که آنها بدان دست یافته‌اند به‌سادگی چیزی است که " آیزنشتاین" و دیگران پس‌از یک تحقیق علمی درباره‌ی عکس العمل تماشاگران به آن رسیده‌اند . از این لحاظ برتری‌تکنیکی‌ی‌فیلم‌های شوروی مربوط به بی‌اعتنایی به مردم نمی‌شود بلکه ، برعکس، بریک تعمق هوشمندانه‌تر و فشرده‌تر در مورد تماشاگران بنا شده است . هالیوود سعی کرده است که فقط ذوق تماشاگران را ارضاء کند (و این تلاشی عبث است چرا که ذوق عامه کاملا" بی‌ثبات است و سعی بیهوده‌ای است چرا که ذوق عامه همیشه‌بد است) در صورتی که روس‌ها این مسئله را بی اهمیت‌تلقی کرده و به عمق مسئله رفته‌اند : *آنها در پی آنچه که تماشاگر را " راضی" می‌کند نرفته و به دنبال آنچه تماشاگر را " تحت تاءثیر" قرار می‌دهد و آنها را تکان می‌دهد (چه تماشاگران بدانند و یا ندانند و چه دوست داشته باشند و یا نداشته باشند) رفته‌اند .*

هنگامی که تکنیک سینمایی‌ی‌فیلم‌های شوروی را در نظر می‌گیریم اولین چیزی که جلب توجه می‌کند بلوغ هنری سینماگران شوروی است .بیشتر سینماگران هالیوودی " عملی" فکر می‌کنند و خوب می‌دانند چطور یک فیلم را سرهم کنند ولی‌هنگامی که صحبت از تئوری‌های زیبایی شناسی می‌شود ، آشکارا سکوت می‌کنند . ولی سینماگران شوروی تعمقی عمیق و طولانی در مورد طبیعت سینما کرده‌اند . این سینماگران شوروی هستند که‌هنرشان را تحلیل می‌کنند و در زمینه‌ی بحث در مورد

جنبه‌ی زیبایی شناسی هنرشان سردمدار هستند. در آمریکا سینماگران ـ شاید بنحوی خردمندانه تئوری را به طبقه‌ی روشنفکر واگذار می‌کنند. علل این اختلاف آشکار پیچیده‌تر از آن است که در اینجا مورد بحث قرار گیرد. یک عامل عجیب ولی احتمالا" مهم اینست که در شوروی تا سالها بعد از انقلاب اکتبر کمبود فیلم خام وجودداشت. این عامل سینماگران شوروی را مجبور کرد تا مقدار زیادی در مورد هنرشان تحقیق و تعمق کنند و سپس آن مقدار کم و عزیز فیلم خام را مصرف کنند. بسیاری از سینماگران هالیوودی از یک جیره‌بندی فیلم خام سود خواهند برد ـ گرچه استادی چون " **فن اشتروهایم** " دقیقا" برعکس این اصل عمل می‌کند. هر دلیلی که می‌خواهد وجود داشته باشد، دو کارگردان بزرگ شوروی در بیانشان در مورد سینما بسیار فصیح هستند بطوریکه می‌توان دستآوردهایشان را در زمینه‌ی تکنیک با استفاده از گفته‌های خودشان تبیین‌کرد. اساس تکنیک سینمایی فیلم‌های شوروی‌تدوین است یعنی ترکیب " نما " های مختلف در یک ترتیب دلخواه. دقیق‌تر بگوییم: بعد از اینکه حلقه‌های فیلم در درون دوربین گردیدندسینماگر "نما"های گرفته شده را رویهم " سوار " می‌کند، یعنی او آنها را قطع کرده و آنها را در ترتیبی ترکیب می‌کند که می‌خواهد در روی پرده نمایان شوند. روس‌ها در تاءکیدی که روی تدوین می‌کنند در حقیقت اعلام می‌کنند که حرکتی که مهم است حرکتی نیست که در مقابل دوربین انجام می‌شود بلکه حرکتی است که هنگامی که یک " نما " تمام شده و " نما"ی بعدی جای آن را می‌گیرد، خلق می‌شود. " **آیزنشتاین** " می‌گوید: " ***سینما قبل از هر چیز تدوین است.*** " و " **پودوفکین** " نیز به همین اندازه روی این عامل تاءکید می‌کند:

" ***من ادعا می‌کنم که هر جسمی یک جسم مرده است حتی اگر در مقابل دوربین حرکت‌کند، چرا که حرکت در مقابل دوربین را نمی‌توان به مثابه‌ی حرکت روی پرده به حساب آورد. این حرکت چیزی جز مواد خام برای ساختن آن‌حرکت واقعی که از متصل کردن قطعات مختلف فیلم بدست می‌آید، نیست. تنها هنگامی که جسمی در ارتباط با اجسام دیگر قرار داده شود، تنها هنگامی که این جسم در یک ترکیب تصاویربصری مختلف و مجزا مورد استفاده قرار گیرد، در آن هنگام است که دارای " زندگی " سینمایی می‌شود. هر جسمی باید از طریق تدوین طوری روی پرده بیاید که یک معنای " سینمایی " و نه" عکاسی " داشته باشد. تدوین آن نیروی خلاق اولیه است که به عکس‌های بی‌روح بعدی زنده و سینمایی می‌بخشد.***"

واقعیت است که بهترین غذا را برای‌دوربین فیلمبرداری فراهم می‌کند. سینماگران شوروی این حقیقت بزرگ را دریافته‌اند همانطور که سینماگران آلمانی آن را فراموش کرده‌اند. "**آیزنشتاین**" فریاد می‌زند:

" ***از واقع‌گرایی‌ی ساختگی دور شویم و به واقعیت باز گردیم اوازدکورهای‌استودیووهنرپیشه‌ی حرفه‌ای،پیش بسوی مکان اصلی و شخص اصلی. یک هنرپیشه‌ی‌سی‌ساله‌احضار می‌شود تا نقش یک مرد شصت ساله را بازی کند. او ممکن است برای چند ساعت و یا چند روز تمرین کند. ولی یک مردشصت ساله‌ی‌اصلی‌شصت سال تمرین را در پشت سردارد.***"

" **پودوفکین** " می‌گوید:

" ***اصل اعتقادی من اینست که می‌خواهم فقط با مواد خام اصلی و حقیقی کار کنم. من معتقدم که این غیر ممکن است که در کنار درختان وجویبار و چمنزار واقعی، یک‌هنرپیشه‌را که یک‌ریش مصنوعی دارد و چین‌های صورتش نقاشی شده است و بازی تاءتری دارد، نشان بدهیم. این با ابتدایی‌ترین اصول " سبک " تناقض دارد.***" سینماگران آلمانی با زیرکی و پرکاری روی صورت هنرپیشه‌ها خطوطی می‌کشند که تقریبا" حقیقی می‌نماید، با چوب و

گچ و چسب کاخ‌هایی می‌سازند که تقریبا" بنظر می‌آید که از سنگ محکم ساخته شده‌اند. ولی سینماگران شوروی با تنبلی و ساده‌لوحانه دوربین‌هایشان را مقابل پیرمردان قرار داده و چین و شکن‌های واقعی‌را فیلمبرداری می‌کنند ودوربین‌شان را مقابل کاخ‌ها قرار داده و سنگ‌های واقعی را به تصویر می‌کشند. این سینماگران دریافته‌اند که دوربین و فیلمی که دوربین ضبط می‌کند وسائل صناعتی هستند مشابه قلم‌مو و رنگ‌هایی که دراختیار یک نقاش است. آنها دریافته‌اند که چیزی که در مقابل دوربین است یک چیز تصنعی نیست بلکه ـ مانند منظره‌ای که روبروی یک نقاش قرار دارد ـ مواد خام واقعیت است. کارکردن یک نقاش بوسیله‌ی نگریستن به مناظر از طریق یک شیشه‌ی رنگی و کار کردن یک سینماگر در استودیو ـ این چیزیست که به قول " پودوفکین " مخالف *" ابتدایی‌ترین اصول سبک"* است. کم گفته‌ایم اگر ادعاکنیم که‌سینماگران شوروی به‌واقعیت‌وفادارند. آنها " مست" واقعیت هستند. در مقایسه با چشم‌انداز تصویری‌ی فیلم‌های شوروی، فیلم‌های آمریکایی فضایی دم گرفته و یکنواخت دارند. سینماگران شوروی دوربین‌هایشان را به میان فضای باز دنیای ابرها، نور خورشید، آبهای روان، کوه‌ها، کاخ‌ها، قلعه‌ها، خیابانهای‌شهرها و چمن‌زارها برده‌اند. آنها نیروهای بی حساب دوربین را ـ که می‌تواند تمام دنیای مادی را با قدرتی که فقط از ماشین بر می‌آید در نوردد ـ عیان ساخته‌اند. و از طرف دیگر آنها حتی با وضوح بیشتری نشان داده‌اند که دوربین بوسیله‌ی یک " نمای درشت" می‌تواند بینش خود را تا کوچکترین جزئیات وسعت بخشد. بعنوان مثال آنها شیوه‌ی زندگی‌ی یک روستایی را از طریق نشان دادن جزئیاتی چون ظروف سفالی‌ای که او در آنها غذا می‌خورد و گردن‌بند بدوی‌ای کمزنش در روزهای جشن بخود می‌آویزد و دسته‌های کهنه‌ی گاو آهنش و نرده‌هایی که با بی‌قیدی در اطراف زمینش پراکنده‌اند، نمایان می‌سازند. در روبرو شدن با طبقه‌ی اجتماعی‌ی پیچیده‌تری، جزئیات واقع‌گرایانه بیشتر می‌شوند. یک ژنرال دقیقا" بوسیله‌ی نشان داده شدن سرتاپایش از دگمه‌هایش و موی روغنی‌اش تا پوتین‌های براقش تصویر می‌شود. مهمانی‌ها ـ با ظروف چینی و کریستال و نقره و شراب ـ یکی از مایه‌های‌محبوب سینماگران شوروی است. سینماگران آلمانی هم تبحری در زمینه‌ی تصویر کردن رنگ محلی با استفاده از این جزئیات واقعی دارند. ولی یک استفاده‌ی خیلی مهم از جزئیات وجود دارد که سینماگران شوروی در آن بی‌رقیبند و آن استفاده از " نمای درشت" برای تاءکید روی ریتم دراماتیک است. یک مثال عالی در فیلم **"اکتبر" یا " ده روزی که دنیا را تکان داد"** وجود دارد که چشم **" کرنسکی"** را در یک " نمای درشت" بسیارنزدیک می‌بینیم در حالیکه او تاج سلطنتی را روی یک تنگ می‌گذارد. با نزدیک کردن دوربین به چند اینچی‌ی‌چشم **" کرنسکی"** و تاج سلطنتی، رابطه‌ی دراماتیک این دو جسم بخوبی بیان شده است.

" پودوفکین" می‌نویسد: *" یک جزء همیشه مترادف است با تمرکز و حدت دراماتیک. دوربین خود را ملزم می‌کند و حتی شوق رسیدن به عمیق ـ ترین زوایای زندگی را بروز می‌دهد. دوربین به جایی نفوذ می‌کند که تماشاگر با نگاهی سطحی و معمولی به اطرافش نمی‌بیند. در جزئیات مخفی‌ای که توسط دوربین کشف می‌شود یک عامل بینش وجود دارد، عاملی خلاق که به زحمات انسان مهر هنر را می‌زند. هنگامی که سطح کلی و واضح دنیا ناپدید می‌شود و روی پرده یک جزء کاملا" مخفی عیان می‌شود، نمایش سینمایی به اوج‌قدرت بیانی‌ی خود می‌رسد."*

دو اصل اساسی‌ی‌تدوین و " واقعی" بودن، مقام هنرپیشه شوروی را بطرز بی‌سابقه‌ای تغییرداده است. تدوین تمایز بین هنر پیشه و محیطی را که او در آن به ایفای نقش می‌پردازد، از بین برده است. همه چیز بصورت مواد خام دوربین در آمده است. **" پودوفکین"** می‌نویسد: *" انسانی که ازاو فیلمبرداری می‌شود فقط مواد خامی است برای ترکیب بعدی تصویر او که هنگام تدوین ساخته می‌شود."* و **" آیزنشتاین"** می‌گوید: *" من‌اعتقادی به ستاره‌های سینمایی و سیستم ستاره سازی ندارم. شخصیت‌های اصلی فیلم " کهنه و نو" من یک گاو شیرده، یک زن روستایی که شیر می‌گیرد و یک ماشین شیرگیری است."* این نقطه‌نظر به سادگی دریافتن این حقیقت است که ریتم‌های سینمایی فقط بوسیله‌ی کارگردان در حین تدوین بدست می‌آیند. و در حیطه‌ی تدوین حیوان‌ها، مناظر و حتی اشیاء بیجانی مانند یک ماشین شیرگیری همانقدر " هنرپیشه" هستند که انسانها. هیچ دلیلی وجود ندارد که یک سینماگر نتواند گاهی همان تاءثیراتی سینمایی تکان دهنده‌ای را که از یک هنرپیشه‌ی قابل می‌گیرد، از یک ساعت رومیزی بگیرد. اگر تدوین اهمیت هنرپیشه را پایین آورده است، اصل " واقع‌گرایی" تحول عظیم‌تری راباعث شده است. و این مسئله استفاده‌ی انحصاری از

هنرپیشه‌های غیر حرفه‌ای ـ حداقل توسط "آیز ـ نشاین" و "پودوفکین"ـ است. ملوانان فیلم "پوتمکین" ملوانان واقعی هستند. قهرمان "پایان سن پترزبورگ" در زندگی واقعی هم یک حسابدار است. قهرمان زن فیلم "کهنه و نو" واقعا" یک زن روستایی است و غیره ....

ولی سینماگران شوروی به هیچ وجه واقع‌گرایان ساده به سبک مکتب "زولا" نیستند. "زیبایی ـ شناسی" آنها ترکیب گیج کننده و جالبی از "طبیعیگرایی" و عوامل "ساختگی" و مصنوعی است. "پودوفکین" می‌نویسد: "ماده‌ی خام یک سینماگر آن اتفاقات واقعی نیست که در زمان و فضای واقعی حادث می‌شوند. ماده‌ی خام او نوارهای سلولوئیدی است که این حوادث روی آنها ضبط شده است. بین حادثه‌ی طبیعی ونمایان شدنش روی پرده‌ی سینما یک تمایز آشکار وجود دارد. و دقیقا" همین تمایز است که از فیلم یک "هنر" می‌سازد."

ـ مارس ۱۹۳۱

ترجمه‌ی امید روشن ضمیر

***

توضیحات "مک دونالد"

۱ ـ فیلم‌هایی که در شوروی قبل از ۱۹۲۶ ساخته شده‌اند تقریبا" هیچ ارتباطی چه از نظر تکنیکی و چه از نظر تئوریک با فیلم‌هایی که بعدا" ساخته شده‌اند، ندارند. سینمای شوروی در سال ۱۹۲۴ چنان بدوی و در مرحله‌ی جنینی بود که یک صاحبنظر در این مورد چنین نوشت: "بعضی از افراطی‌ترین طرفداران سینمای شوروی انتظار دارند که سینمایی سوسیالیست و توده‌ای بوجود بیاید که مشابه "تولد یک ملت" از لحاظ ساختار باشد ولی معنا و مفهوم متفاوتی داشته باشد، که دراین سینما خود مردم مشارکت داشته باشند. احتیاجی نیست که بگوییم که "انتظار" این "طرفداران افراطی" با فیلم "پوتمکین" که ۲ سال بعد ساخته شد، برآورده شد. و همین نویسنده تمام سینمای شوروی را بدین طریق رد می‌کند: "امروزه سینمای شوروی در پایین‌ترین مکان رده‌بندی سینمای بین‌المللی جای دارد. صنعت سینمای شوروی محتاج به متخصصان تکنیکی و عکاسانی که بتوانند یک عکس ساده بردارند، است."

زندگینامه و فیلم‌شناسی‌ی پودفکین

* "وزولود پودفکین" در سال ۱۸۹۳ در "پنزا" بدنیا آمد و در سال ۱۹۵۳ درگذشت تحصیل فیزیک و شیمی در دانشگاه مسکو. در جنگ جهانی اول در قسمت توپخانه است. در ۱۹۱۵ اسیر می‌شود و سه سال در بازداشتگاه می‌ماند. در ۱۹۱۸ به مسکو برمی‌گردد. در مدرسه‌ی سینمایی ایالتی، شاگرد "ولادیمیرگاردین" و "کولشوف" است، دستیار و بازیگر برای هردو. مدرسه را ترک می‌کند تا با "کولشوف" در شرکت شخصی فیلمسازی‌اش همراه باشد. در ۱۹۲۱ با گروه "کولشوف" در نمایشی اقتباس از "یک تکه گوشت" نوشته‌ی "جک لندن" را بازی می‌کند. در ۱۹۲۵ "کولشف" راترک می‌کند. از ۱۹۲۶ مستقلا کارگردان فیلم است. در تعدادی از فیلم‌های خودش (۱۹۲۶) و چند فیلم از دیگران "بابل جدید" (۱۹۲۹) بازی می‌کند. در مدرسه‌ی سینمایی ایالتی آغاز به تدریس می‌کند. به سفر دور اروپا می‌رود. در ۳۴ ـ ۱۹۳۳ کتاب "بازی در فیلم" را می‌نویسد. در ۱۹۴۴ یکی از هنرپیشگان "ایوان مخوف" است. در ۱۹۴۶ فیلم "دریاسالار ناخیموف" او از طرف کمیته مرکزی محکوم می‌شود.

گرسنگی... گرسنگی	۱۹۲۱
تب شطرنج	۱۹۲۵
ساختمان مغز	۱۹۲۶
مادر	۱۹۲۶
پایان سن پترزبورگ	۱۹۲۷
طوفان بر فراز آسیا	۱۹۲۸
یک ماجرای ساده	۱۹۳۲
فراری	۱۹۳۳
پیروزی	۱۹۳۸
مینین و پوژارسکو	۱۹۳۹
بیست‌سال سینمای شوروی	۱۹۴۰
جشن در ژیرمونکا	۱۹۴۱
قاتلین آزادند	۱۹۴۲
بنام سرزمین پدری	۱۹۴۳
دریاسالار ناخیموف	۱۹۴۶
سه برخورد	۱۹۴۸
ژوکوفسکی	۱۹۵۰
بازگشت واسیلی‌بورت‌نیکوف	۱۹۵۳

زندگینامه و فیلم‌شناسی‌ی آیزنشتاین

* سرگئی‌آیزنشتاین" در سال ۱۸۹۸ در "ریگا" به دنیا آمد و در سال ۱۹۴۸ درگذشت. از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ در رشته‌ی مهندسی و معماری تحصیل‌می‌کند. در ۱۹۱۸ وارد ارتش می‌شود. نقاش پوستر و طراح تئاتر است. در ۱۹۲۰ به مسکو می‌رود. کار صحنه را با طراحی دکور "مکبث" برای "سرگئی یوتکه‌ویچ" آغاز می‌کند. کارگردانی‌ی نمایش "مکزیکی" اثر "جک لندن" را در ۱۹۲۲. "گریگوری آلکساندروف" را در مقام هنرپیشه رهبری می‌کند. درعین حال خودش برای "آلکساندرتروسکی" بازی می‌کند. اولین فیلمش را در سال ۱۹۲۳ می‌سازد. تدوین مجدد فیلم "دکتر مابوز" برای نمایش درشوروی (۱۹۲۴). در سال ۱۹۲۵ فیلم "رزمناو پوتمکین" را با دستیاری‌وبازی‌ی "آلکساندروف" می‌سازد. در ۱۹۲۶ برای معرفی فیلم به برلین می‌رود. از ۱۹۲۷تا۱۹۲۹ساختن "کهنه و نو" با "آلکساندروف" و "اکتبر". در ۱۹۲۹ به اتفاق آلکساندروف و "ادواردتیسه" به برلین، سویس، پاریس و لندن سفر می‌کند. شرکت در کنگره‌ی فیلمهای مستقل. همکاری در تهیه‌ی یک فیلم ناتمام. آغاز کار تدریس فیلم. در تهیه فیلم "عشق احساساتی" به آلکساندروف کمک‌می‌کند(۱۹۳۰). عقد قرارداد باپارامونت توسط "جس لاسکی". به آمریکا می‌رود و فیلمنامه‌ی "تراژدی آمریکایی" را می‌نویسد، که توسط پارامونت رد و قراردادش باطل می‌شود. "آپتون سینکلر" قبول می‌کند مخارج "تهیه‌ی یک فیلم" در مکزیک را بپردازد. پس‌از آنکه در ۱۹۳۱ شصت هزارمتر از فیلم را برای چاپ به هالیوود می‌فرستد با "سینکلر" بهم می‌زند. ویزای بازگشت به آمریکا را رد می‌کند و وقتی مدت اجازه‌ی اقامتش سرمی‌آید، "سینکلر" قبول می‌کند نگاتیوهای فیلم را به مسکو بفرستد؛ فیلم را می‌فرستد اما بعد دستور می‌دهد برگردانند و با "سال‌لسر" قرارداد تدوین فیلم را در آمریکا می‌بندد. در ۱۹۳۳ "برفراز مکزیک" از "لسر" پخش می‌شود. "ایزنشتاین" کار تدریس را در انستیتو مسکو شروع می‌کند. در ۱۹۳۵ ساختن "دشت بژین" را شروع می‌کند، اما ناتمام‌می‌ماند. در سال ۱۹۳۷ کار بر روی، "آلکساندرنوسکی" را آغاز می‌کند. بعلت آغاز جنگ برنامه‌ها متوقف می‌شود. "مری سیتون" از بازمانده‌ی فیلم‌های استفاده نشده‌ی "رعد بر فراز مکزیک" فیلم "زمان درخورشید را می‌سازد(۱۹۳۹). بقیه به وسیله‌ی "سینکلر" در "روز مرگ" (۱۹۳۳) و در "زنده باد ویلا!" (۱۹۳۴) بکار رفته است. در ۱۹۴۰ در بالشوی تآتر کارگردانی می‌کند. در ۱۹۴۱ فیلم "ایوان مخوف" را در "آلما آتا" شروع می‌کند. فیلمبرداری و تدوین قسمت اول و دوم "ایوان مخوف" از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ بطول می‌انجامد. در قسمت دوم مقداری صحنه‌های رنگی گنجانده می‌شود. در ۱۹۴۶ قسمت دوم فیلم مورد انتقاد قرار می‌گیردو بایگانی می‌شود. در ۱۹۴۷ برنامه‌ی تهیه‌ی قسمت سوم فیلم بصورت تمام رنگی آماده می‌شود. نسخه‌های تدوین شده‌ی آمریکایی فیلم مکزیکی را می‌بینند. در ۱۹۴۸ بر اثر حمله‌ی قلبی می‌میرد. در ۱۹۵۸ قسمت دوم فیلم پخش می‌شود "جی‌لیدا" از مواد استفاده نشده، برنامه‌ی‌مکزیکی‌ی "ایزنشتاین" را گردآوری می‌کند. در ۱۹۶۶ یوتکه ویچ "وکلایمان" نسخه‌ی فیلم "دشت بژین" رابا‌موسیقی‌ی "سرگئی پروکوفی‌یف" فراهم می‌آورند. "تیسه" فیلمبردار تمام فیلم‌های "ایزنشتاین" است. از "ایزنشتاین" آثار نوشته باقی مانده از جمله: "مفهوم فیلم".

باشگاه ادبیات

شاعر به‌عنوان سینماگر

یادداشت‌های داوژنکو:
جایی برای زیستن نیست

مارکو کارینیک

* درباره‌ی "داوژنکو"، این درخشانترین چهره‌ی سینمای شوروی (با توجه، البته، به "ژیگا ورتف") که اکثر فیلمهایش در تهران به نمایش درآمده است برای شناخت بیشتر دو متن انتخاب کرده‌ایم: یکی تکه‌هایی از مصاحبه‌ای با همسرش "یولیا سولنتسوا" که به مناسبت هشتادمین سالگرد تولد "داوژنکو" صورت گرفته و دیگری متن کوتاه شده‌یی از مقاله‌ای نوشته‌ی "Marco Carynnyk" که در کتاب "The Poet as Filmmaker" به چاپ رسیده است.

"ایور مونتاگ" در ضمیمه‌ی ادبی‌ی مجله "تایم" اشاره می‌کند که، "الکساندر داوژنکو" ــ همانند "ژان ویگو" ــ با وجود آثار معدودی که در زمان حیات خود بوجود آورده است، فیلمساز مهمی بشمار می‌آید. در زمان حیاتش، او فقط هفت فیلم بلند ساخته است. حتی اگر سه فیلم دیگر را که در آغاز فعالیت سینمایی‌اش ساخته ــ و خود هیچگاه به‌عنوان کار قابل بحثی از آنها یاد نکرده ــ و پنج فیلم "مستند" که (بعنوان "تدوینگر" و "نویسنده‌ی گفتار") در آنها فعالیت داشته را ــ در نظر بگیریم، تازه آثار او به پانزده کار می‌رسد.

اکثر نوشته‌های "داوژنکو" ــ که هنوز بطور کامل منتشر نشده ــ بیان کننده‌ی طرح‌های بیشماری‌ست که به دلایلی نیمه کاره رها شده، و یا هیچوقت آغاز نشده است. "داوژنکو" در شرح زندگی خود (به سال ۱۹۳۹) می‌نویسد:

"بخاطر نبودن فیلمنامه‌های خوب در استودیو، و اینکه اکثرا" من از نویسنده‌ها جدا افتاده بودم کم‌کم مجبور شدم که شخصا" شروع به نوشتن فیلمنامه‌های خود کنم. (حالا ــ البته ــ کاملا" به آن عادت کرده‌ام. با اینکه فکر می‌کنم که این نوع کار نه خوب و نه مفید است. چرا که، به این ترتیب، "کارگردان" مجبور به انجام دادن کاری دوباره است: یکبار در "فیلمنامه" و بار دیگر درهنگام تهیه‌ی آن مجبور به تکرار یک چیز است. این کار، اضافی است و بدون شک عمر کارگردان را کوتاه می‌کند.)

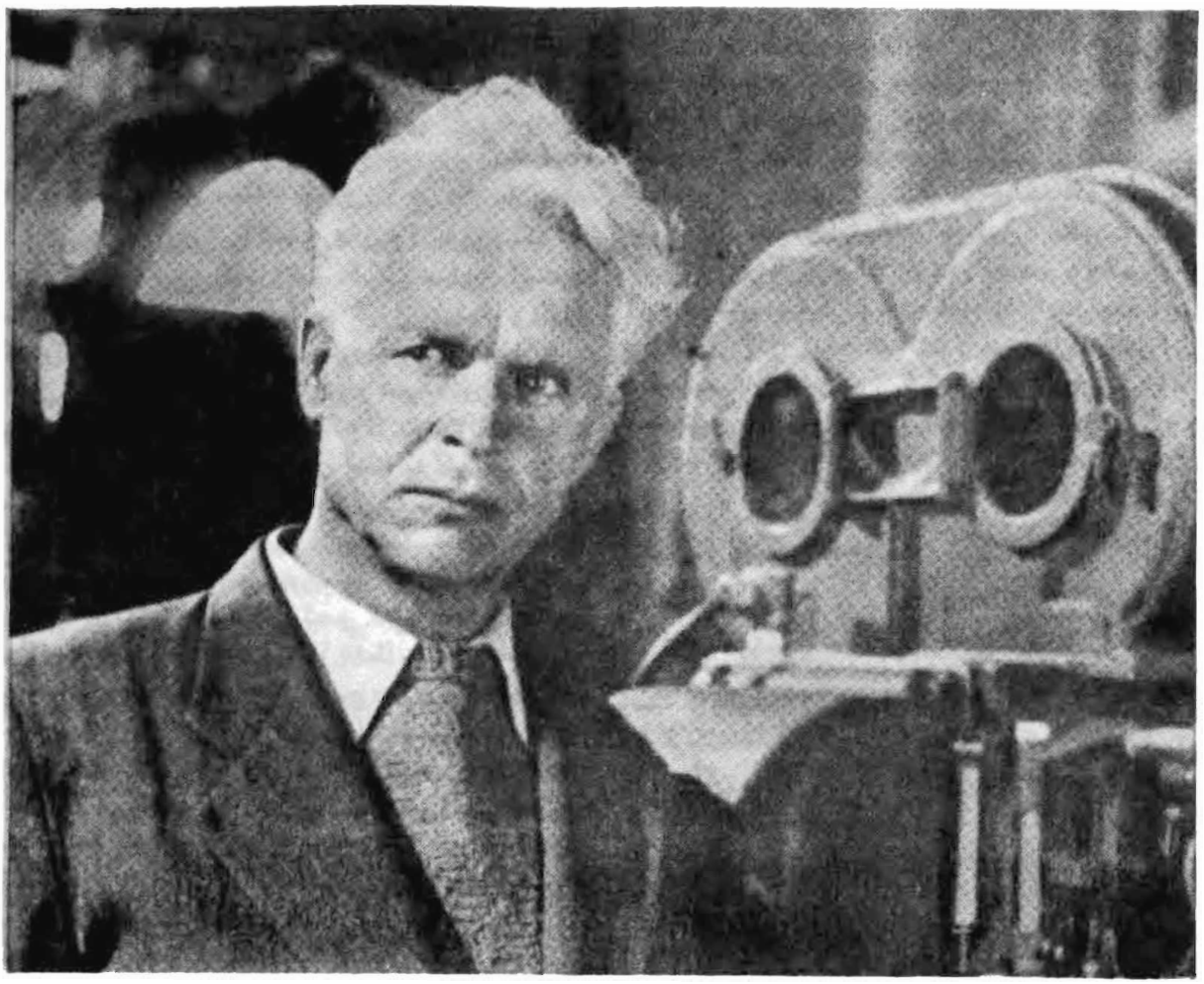
البته اگر بطور معمول فیلمنامه دریافت می‌کردم، حتما" می‌توانستم آثار بیشتری بوجود بیاورم. در عین حال قبول می‌کنم که، با وجود شانزده سال فعالیت در سینما آثار کمی بوجود آورده‌ام. اما، این کاملا" تقصیر من نبوده است. بلکه، علاوه بر من، بوروکرات‌هایی که همیشه فکر می‌کردند من هر کاری را انجام می‌دهم نیز، مقصر بوده‌اند."

یادداشت‌های "داوژنکو" از سال ۱۹۴۱ تا زمان مرگش در ۱۹۶۵، شامل موارد بسیاری‌ست که نشان دهنده‌ی مشکلاتی‌ست که او در محیط فعالیتش داشته است.

با وجود این مشکلات بسیاری از کارهایش نیمه‌تمام، و یا هیچگاه آغاز نشده است. همچنین، یادداشت‌های "داوژنکو" نشان می‌دهند که، در طی سال‌های بعد، وی فعالیت‌های هنری خود را از "فیلمسازی" به "نوشتن" مبدل ساخت. او امیدوار بود که بتواند مسایلی را که نمی‌تواند از طریق فیلم بیان کند، بوسیله‌ی "نوشتن" بگوید.

"داوژنکو" در یادداشت روز دهم آوریل ۱۹۴۲ خود به طعنه چنین می‌نویسد:

"اغلب فکر می‌کنم که چقدر زندگیم به‌هدر رفته‌است. شانزده‌سال جریمه و مجازات کار اجباری در یک آشغالدانی بورژوایی! جایی که مجبور بودم با افرادی که از من متنفر بودند همکاری و زندگی کنم. کسانی که عمیقا" از آنها متنفرم. افرادی بی‌هویت اخلاقی، و خشک و بی‌روح، بدون ذره‌یی نجابت انسانی. آدم‌هایی که از ملت من متنفرند. خدا می‌داند چقدر از سلامتی، شادی زندگیم، و وقتم را با مردمی که دیگر دلم نمی‌خواهد آنها را ببینم، از دست داده‌ام. اگر من انرژی و شوق شانزده سال تلاش خود را در راه ادبیات صرف کرده بودم، می‌توانستم دست کم یک دوجین اثر ادبی خلق کرده باشم. و حالا تمام کتب نانوشته‌ی



من ، به بچه‌هایی می‌مانند که متولد نشدند . و چه غم بزرگی‌ست که آنها هیچگاه متولد نخواهند شد ، و همیشه بصورت طرح‌هایی در ذهنم باقی خواهند ماند ."

در یادداشت چهارم جولای ۱۹۴۵ او چنین می‌نویسد :

" من یک کارگردان سینما هستم . در تمام سال‌های کارم هیچوقت ، حتی یک نسخه‌ی بی‌عیب از فیلم خود را در یک سالن نمایش تمیز با پرده‌ی نمایش سالم و خوب ندیده‌ام . سالن‌های نمایش همگی عذاب‌آور ، و پرده‌ی آنها به کوچکی‌ی یک تمبر پستی هستند . گویی هیچوقت به‌فکر کسی نرسیده است که پرده‌ی نمایش می‌تواند به‌اندازه کافی بزرگ و تصویر آن شفاف‌تر و دقیق‌تر باشد . پخش صدا افتضاح است . چاپ فیلم بسیار کثیف و پر از اشکالات فنی‌ست .

فکر تماشای فیلم همیشه مرا عمیقا " غمگین می‌کند ! فیلم همیشه بسیار بدتر از آن چیزی‌که من در فکرم داشته‌ام ــ و ساخته‌ام ــ از آب درآمده ! و این یکی از بدبختی‌های زندگی من بوده است . من همیشه قربانی کارم شده‌ام . حتی یک روز هم رضایت و آرامشی از نتیجه‌ی کارهای بی‌اندازه سخت و پیچیده‌ام به‌دست نیاورده‌ام . هرچه زمان جلوتر می‌رود ، بیشتر درمی‌یابم که بیست سال از بهترین سال‌های عمرم را هدر داده‌ام . چه کار می‌توانستم بکنم ؟ ! "

شکوه‌های "داوژنکو" قابل درک و منطقی بنظر می‌آیند . اما ما امروز می‌توانیم ببینیم که کمال او در هنر شعر نویسی به‌همان اندازه‌ی کمال هنرش بعنوان "شاعر سینما" اهمیت و اعتبار دارد . گرچه باید گفت که فضیلت در یک هنر غیر قابل تفکیک از کمال در هنری دیگر است .

"داوژنکو" فیلمنامه‌ی اکثر فیلم‌هایش را خودش نوشته و بعدها آنها را بازنویسی کرده و بصورت "رمان سینمایی" درآورده است .

در خلال جنگ جهانی دوم او تعداد زیادی "مقاله" و "داستان کوتاه" منتشر کرد . و در آخرین سال‌های زندگی‌اش دست به‌کار نوشتن تعداد بسیاری رمان‌های مصور شد ، که بعد از مرگش

"سرگئی می‌نین" ــ بازیگر ــ صد در صد نمی‌تواند به‌زبان دیگری بدون لهجه ــ تکلم کند. و از همه مهمتر اینکه فیلم‌های ناطق کنونی اثر هنرهای محاوره‌ای (تآتر) را از بین خواهد برد. ما باید فکری به‌حال این مسئله بکنیم. آخر مگر ما چند نمایش خوب روی این سیاره داریم؟ بدون شک تو حتما" می‌دانی که زمین یک سیاره است، سیارمی‌ست که از "سوفوکل" شروع می‌شود و باید گفت‌که متاسفانه با "عشق بهاری" خاتمه‌می‌یابد.

تعداد آنها حتی از هزار هم تجاوز نمی‌کند و این تمام آن چیزی است که ما در طول هزاران سال کسب کرده‌ایم. آیا بین آنها به‌اثری برمی‌خوریم که تابحال بر صحنه نیامده باشد؟ اما یک فیلم مدت سه سال روی پرده‌ها نمایش داده می‌شود و حدود ۷۰ میلیون نفر هم در روز از آن دیدن می‌کنند. می‌توانی تصور کنی که چه اتفاقی می‌افتد، وقتی که همه‌ی این مهملات یکدفعه شروع به صحبت هم بکنند. هنوز هیچ چیز نشده زوجهای جوان برای لاسزدن به‌سینما می‌آیند واصلا" توجهی به‌فیلم ندارند ــ تازه از این بدتر هم خواهد شد و ... خودت بهتر می‌دانی. دلم می‌خواهد یک فیلم ناطق بسازم و در آن، مقدار گفتگوها را به‌حداقل برسانم. و فقط گفتگوها را بعنوان صدا بکار ببرم. اگر ما بتوانیم وضعیتی را در بازی بوجود بیاوریم که برای درک آن احتیاجی به‌داشتن زبان نباشد، به‌کلمات نیز نیروی بیشتری داده‌ایم. اینطور فکر نمی‌کنی؟ شاید به این‌وسیله ما بتوانیم به بازارهای جهان دست یابیم.

در اینجا من تقریبا" با دست خالی زندگی می‌کنم ــ و این احساس ناخوشایندی است. نمی‌دانم کی دوباره قادر خواهم بود به خارج سفر کنم. در اینجا شنیده‌ام در مسکو قراردادی با "آمریکا" درحال امضاست که بدنبالش عده‌ای را به آنجا خواهند فرستاد و شنیده‌ام که یک نفر را هم از "اوکراین" می‌فرستند. من نامه‌ای به "وروبیوف" نوشتم و از او خواستم که مرا مستقیما" از برلین به آمریکا بفرستد که به این ترتیب در وقت صرفه‌جویی بشود.

"وروبیوف" در تلگرافی جوابم را این‌چنین داد: "فکر سفر را هم نکن ــ وروبیوف". فقط همین.

آیا می‌توانید بوسیله‌ی دوستانمان و یا "چاپلین" و یا هر کس دیگری حداقل برای یک ماه مرا به هالیوود بیاورید تنها چیزی که لازم دارم ویزا و یک بلیط گشتی است.

من زبان نمی‌دانم اما، استفاده‌ی زیادی خواهم کرد، "سرگئی میخائیلوویچ"! و اگر مشکل مسکو در زمانی که من آنجا هستم حل نشود، من همه‌چیز را به‌شما برخواهم گرداند. از همه‌ی اینها گذشته، من شدیدا" دلم می‌خواهد که درباره‌ی یکی از فیلمنامه‌هایم با "چاپلین" مشورت کنم، چون به‌روی آن زحمت زیادی کشیدم. و اگر او از آن خوشش نیاید دست کم می‌تواند چند چیز جالب از آنرا انتخاب کند. در حال حاضر این فیلمنامه در کشورمان قابل فیلم شدن نیست. محتوای آن بسیار صلح‌جویانه است.

درمیان میلیونها آدم معمولی که در اثر جنگ تبدیل به آدم‌کش می‌شوند، من یک انسان معتدل و معمولی را انتخاب کرده‌ام ــ و درحقیقت کمتر از معمولی. هیچ تلاشی درجهت و مورد خارج کردن او از خصوصیات اخلاقی شهری‌اش به‌ثمر نمی‌رسد. او هرگز به روش و رفتار نظامی خو نگرفته است. او تنها یک بار شورش می‌کند و آن زمانی‌ست که فرمانده‌اش او را وادار می‌کند که، سیزده بار سرنیزه‌اش را به یک مترسک فروکند! او طوری ــ با خشونت تلخ ــ به‌مترسک ضربه می‌زند و سرنیزه فرو می‌کند که گویی او باعث تمام سختی‌هایش بوده است.

او از تنهایی خود به‌تنگ آمده است. او را برای خدمت به یک بیمارستان ارتشی که صدها مایل از جبهه فاصله دارد فرستاده‌اند. در آنجا برسبیل اتفاق به او مدال داده‌اند و بعنوان مأمور محافظت زندانیان جنگی در یک اردو مشغول به‌کارش کرده‌اند.

در پشت سیم‌های خاردار صدها مرد قوی و شجاع بی‌دفاع و بی‌دلیل زندانی شده‌اند و بالای سر آنها سربازی با حق تیر گذاشته‌اند. آنها از جزئی حرکات او بیم دارند و در اینجا سرباز شروع به‌اهانت به آنها می‌کند. پس از جنگ او به دهکده‌اش بازمی‌گردد. اما عادت کردنش به امر و نهی باعث ایجاد رعب و وحشت در دهکده می‌شود. او عملا" می‌خواهد دهکده را با سیم خاردار محصور کند. تلاش جوان‌های ده در مغلوب کردنش، منجر به نابودی عقیده‌اش در مورد قدرت مطلق فردی‌اش می‌گردد. و بالاخره پس از کتک زدن عده‌یی از جوان‌ها که به او حمله‌ور شده‌اند، بر زمین می‌افتد و شروع به گریه می‌کند. دهقان پیری از او می‌پرسد که، "چرا گریه می‌کنی؟"

او سرش را بلند می‌کند و پاسخ می‌دهد:

"چرا گریه نکنم وقتی که همه از من می ــ

بعضی از آنها بوسیله‌ی "یولیا سولنتسوا" به‌فیلم برگردانده شد. او همچنین برروی رمان حماسی بلندی بنام "گلدن گیت" نیز کار کرد.

تزار

"داوژنکو" در زندگینامه‌ی خود نام سه فیلم ناتمام "کمدی" را ذکر می‌کند. "تزار" ("بهترین کمدی ناتمام من")، "سرزمین مادری" ("درباره‌ی یهودیان در فلسطین") و "چاپلین گمشده" (درباره‌ی "چارلی چاپلین" بروی یک جزیره‌ی خالی از سکنه). در نوشته‌های متعدد "داوژنکو" هیچ اشاره‌یی به این دو اثر آخر وجود ندارد. اما نامه‌ها و یادداشت‌های او گواه کار او در مدت هفده سال روی داستان "تزار" می‌باشد. و به‌نظر می‌رسد که "طرح" هجو آمیز زندگی‌ی "نیکلای دوم" (آخرین امپراتور روسیه) اولین بار در حدود سال ۱۹۲۸ به‌فکر "داوژنکو" رسیده باشد. در آن زمان او هشت صحنه برای آن نوشت که متاءسفانه این نوشته که از آرشیو او باقی مانده، تاکنون منتشر نشده است. "داوژنکو" در یکی از نامه‌هایش که از "برلین" (در سال ۱۹۳۰ به "سرگئی آیزنشتاین" (که در آن زمان سرگرم بازدید از آمریکا و مکزیک برای ساختن فیلم "تراژدی آمریکایی" بود نوشت، این "طرح" را بطور کامل برای وی شرح داد:

"سرگئی میخائیلوویچ عزیزم!

من از همان "پانسیون ماریای" پاریس برایت نامه می‌نویسم. سه هفته را در پاریس گذراندم. مجبور شدم که در اطاق شماره‌ی ۳۲ که شما قبلا" در آن زندگی می‌کردید، اقامت کنم. زندگی کردن در اتاق شما برای من شانس بزرگی بود. سه هفته هم در لندن گذراندم. می‌توانم بگویم که باصطلاح سیاحت خوبی کرده‌ام و حالا قوارست تا دو هفته‌ی دیگر بطرف "کیف" حرکت کنم. در طی این مدت من شاهد ساخته شدن چند فیلم ناطق بوده‌ام، و برخی‌از آنها را نیز دیده‌ام و باید بگویم که، آنها راخیلی بد ساخته‌اند. من حتی وسایل صدابرداری را در فاصله‌ی بسیار نزدیکی در محل فیلم‌برداری دیدم. برای خودم یک شلوار گشاد آخرین مدل، یک دوربین "لایکا" و یک پیراهن "ژرسه" خریدم! چیزهایی که یک توریست احتیاج دارد. حتی برای خودم یک دستگاه "فونوگراف"، "سگ‌نشان"، خریدم. نمی نمی‌خواهم پیش خود تصور کنی منظورم سگ‌های هراسناکی است که بطور دسته‌جمعی در پیاده‌روی خیابان‌های آلمان حرکت می‌کنند، بلکه، فقط مقصودم تصویر سگ کوچکی‌ست که برروی بدنه دستگاه "فونوگراف" نقاشی شده. سگ سفیدی با پوزه و گوش‌های سیاه، نه صبر کن ببینم ... بله درست است‌گوش‌هایش سیاه است. برای خودم صفحه‌های زیادی خریدم.

بگذریم، راستی برای خودم یک قلم خودنویس هم خریده‌ام ــ اگرچه برای راحتی بیشتر نامه‌ام را دارم با مداد می‌نویسم. خیلی از فرانسوی‌ها در پاریس نسبت به‌من اظهار محبت می‌کردند، گرچه سودی برایم نداشت. بین خودمان باشد شرشان را از سرم کم کرده‌و حالا بسیار خوشنودم. فکر می‌کنم آنها آدم‌های حیله‌گر و بدجنسی باشند. من نامه‌ای از شوروی دریافت نکرده‌ام. بنابراین، متاءسفانه نمی‌توانم برایت دروغ سرهم کنم. اگرچه شنیده‌ام که در لنینگراد یک اعتراض همگانی برپا شده است وکارکنان اداره‌ی پست و تلگراف، کارگردانان فیلم و فیلمبرداران سر به‌شورش گذاشته‌اند. این شورش به‌رهبری "شورین بی" ــ یکی از پایه‌گذاران سینمای ناطق ــ که برعلیه "تاگر" ــ که او نیز یکی از پیشگامان سینمای ناطق و هم ردیف "شورین‌بی" است ــ برپا شده. وی توانسته نظر گروهی از کارکنان پست و تلگراف "کرملین" را بخود جلب کند. اگر نظر مرا بخواهی بهتر بود هردوی آنها می‌مردند چون فقط با مرگ آنهاست که امکان دارد وسایل واقعی صدا به شوروی برسد.

"پودوفکین" در حال اتمام فیلمش می‌باشد ــ فیلم بصورت صامت خواهد بود.

سرت را درد نیاورم "سرگئی‌میخائیلوویچ" گمان می‌کنم! گمان می‌کنم که موقعیت ما چندان تعریفی ندارد و اینطور که پیداست برای مدت طولانی نیز تغییری نخواهد کرد. بیشتر از این راجع به این موضوع صحبت نمی‌کنم. زیرا فکر می‌کنم که، خودت همه‌چیز را به‌خوبی می‌دانی. حالا، اساسا" من به کارهایمان فکر می‌کنم. و اینکه چگونه می‌توانیم فیلم‌هایمان را روانه بازارهای جهانی سازیم. همانگونه که در دوران صامت این کار را می‌کردیم.

(البته من تمام مسایلی را که کاملا" به سینما مربوط نمی‌شود اما به‌همان اندازه اهمیت دارد را نیز، در مد نظر دارم.) فکر می‌کنم که مردم ما به‌هیچ وجه نمی‌خواهند و نمی‌توانند وارد بازار رقابت‌غیر ضروری کمپانی‌های آلمانی، فرانسوی و انگلیسی ــ که می‌توانند به سه زبان فیلم بسازند ــ بشوند. به‌خصوص اینکه بطور مثال

ترسند."

در پایان، اونیفورم و مدال‌هایش به‌سرقت می‌رود. او لباس‌های شخصی (معمولی)ی خود را می‌پوشد و ناگهان تبدیل به آدمی می‌شود که‌قبل از رفتن به‌جنگ بود.

"سرگئی میخائیلوویچ"! من داستانم را بدون تفسیر برایت نوشتم. شاید به‌نظرت کمی نارسا و ضعیف باشد. در واقع فکر می‌کنم که، خیلی جالب‌تر و عمیق‌تر از آن باشد که من تعریف کردم. با تمام این احوال، اگر به‌نظر شما خسته‌کننده بیاید، من آنرا با "چاپلین" درمیان نخواهم گذاشت.

از آنجا که بیش از این در برلین نمی‌توانم بمانم، از شما تقاضا می‌کنم که، فورا "تلگرافی و خیلی صریح با دو کلمه‌ی "آری" یا "خیر" به‌من پاسخ دهید.

منتظر جواب شما در ۱۲ یا ۱۳ اکتبرهستم. اگر جواب شما منفی باشد باور کنید نخواهم رنجید و برایم مسئله‌یی‌نخواهدبود. واگر جواب شما مثبت است، من در انتظار ویزا و بلیط خواهم بود.

سلام مرا به "الکساندرف" و "تیسه" برسانید. ۱۵۰ دلاری که برایم مانده است، هنوز به "آناشوا" نداده‌ام.

دوستدار تو الکساندر داوژنکو

شواهد تائید نشده‌یی در دست است که نشان می‌دهد فیلم "تزار" قرار بود در سال ۱۹۳۴ بوسیله‌ی "اوگراین فیلم" در "کیف" تهیه شود.

اما، به‌دلایلی (احتمالا "سیاسی") تهیه‌ی آن متوقف شد. چه، رژیم شوروی در آن زمان با تلاش زیادی در حفظ روح انقلاب می‌کوشید. تا آنجا که حتی اجازه‌ی ساختن هجویه‌یی درباره‌ی مسایل سلطنتی رژیم گذشته را نمی‌داد!

در سال ۱۹۴۰، "داوژنکو" در داستان کوتاهی بنام "صلیب ژرژ مقدس" به ایده‌ی طرح داستان "تزار" رجعت می‌کند.

به‌نظر می‌آید که این داستان کوتاه از یک قسمت از فیلمنامه‌ی فیلمی که هیچگاه ساخته نشده است، برداشته شده باشد.

صلیب ژرژ مقدس

یک نفر به‌من می‌گفت ــ یادم نیست چه کسی ــ که، فیلسوفی فرانسوی بحثی دارد راجع به برتری ــ حکم ناحق بر حکم برحق.

او می‌گوید لذت بدست آوردن مدال در حالیکه آدمی سزاوارش نیست، تا اینکه سزاوار آن باشد، بیشتر است. مهم نیست که این موضوع چقدر ممکنست مسخره بنظر بیاید. اما فکر می‌کنم حقیقت بسیاری در آن نهفته است.

باید اعتراف کنم که استحقاق دریافت مدال صلیب "ژرژ مقدس" را (برای اولین‌بار) نداشتم. این مدال در طول جنگ لااقل برای من دارای اعتبار و اهمیت بسزایی بوده است. حال داستان را برایتان از اول تا به‌آخر شرح می‌دهم. و شاید هم مافوق‌های ما از آن برای جنگ‌های آینده استفاده کنند. اینطور اتفاق افتاد که در بیمارستانی (که در محل یک مدرسه قدیمی دخترانه برپا کرده بودند) مرا برای پوست کندن سیب‌زمینی و کارهای دیگر که اکثرا" شامل خالی کردن ظروف آشغال بود ــ به زیرزمینی که آشپزخانه در آن قرار داشت فرستاده بودند. یک شب من‌وآشپزها با مقداری الکل که برای ضد عفونی کردن درا‌ختیار داشتیم و نیز مقداری الکل طبیعی که آنرا در آزمایشگاه و از طریق آزمایش‌های مختلف بدست آورده بودیم، حسابی مست کردیم. بیشتر از ظرفیتمان نوشیدیم و طبیعتا" شروع به وراجی کردیم و کم‌کم بحث بین ما بالا گرفت و با مشت و لگد به‌جان یکدیگر افتادیم. به‌سختی به‌یادم می‌آید که، وقتی سرآشپز یک بطری محکم به‌دهانم کوفت، چه اتفاقی افتاد؟

بچه‌ها می‌گویند بلافاصله بیهوش شدم و وقتی که روی زمین غلتیدم به یک اشکاف برخورد کردم، که همین باعث شد دکتر کشیک که درطبقه‌ی بالا قرار داشت صدای آن را بشنود. خلاصه دکتر با سرعت زیاد خود را به‌آشپزخانه می‌رساند اما با اینحال صد نفر از آشپزها که هنوز توانایی کنترل خود و ایستادن داشته‌اند، برای حفظ جان فرار می‌کنند. دکتر مربوطه دستور می‌دهد مرا، که هنوز بیهوش بودم برای بیرون آوردن خرده شیشه‌ها از صورتم به‌روی تخت عمل بیمارستان منتقل کنند، و سپس به طویله ببرند تا حتی کوچکترین اثری از یک آدم مست و لاابالی (یعنی بنده که بدرد هیچ کاری نمی‌خورد) در بیمارستان نباشد. و این یک نمونه از عدالت است در دنیا. البته کسی بعدا" نگفت که دکتر در اتاق عمل با من چکار کرد. اما صبح وقتی که از خواب بیدار شدم، اول از همه خودم را روی یک برانکارد در قسمت مربوط به بیمارانی که وضعشان بحرانی و خطرناک است یافتم. دوم اینکه تمام سر و کله و بازوهایم طوری باندپیچی شده بود که فقط یک چشمم پیدا بود و گذشته از این‌ها این‌قسمت بیمارستان به‌دقت تزئین شده بود. تمام ملحفه‌ها و پیراهن سربازها ــ از

جمله پیراهن خودم ــ بسیار سفید و تمیز بودند. از همه مهمتر اینکه شخصی به‌بیمارستان آمده بود که گویا آدم مهمی بود چون همه با احتیاط و با نوک پنجه راه می‌رفتند و بیماران، ساکت روی تخت‌هایشان خوابیده بودند. او که بود؟ یک دقیقه صبر کن همه‌چیز را توضیح خواهم داد. در باز شد. شما فکر می‌کنید چه‌کسی وارد شد: هورا... خودش بود، "تزار" و همراهانش "پرنس اولدنبرگ" و ژنرال "ویه‌کف" ــ و در پشت سر اعلیحضرت، عالیجنابان، ملوان "دژونکو" وارث تاج و تخت ("ولیعهد") را بغل کرده بود که در دستش یک سبد پر از مدال و صلیب بود.

پس از اینکه "تزار" مدتی دراتاق قدم زد در جلوی تخت من ایستاد. نمی‌دانم چه‌چیز جالبی در شخصیت من نظرشان را جلب کرده بود؟ لکه‌ی خون تازه‌یی که روی پتویم بود، و یا حس وطن‌پرستی که از آن یک چشم سالمم با وفاداری و قدرشناسی به‌ایشان چشمک می‌زد؟

بهرحال هرچه بود، ایشان جلوی تخت من مکثی فرمودند و بدون توجه به اینکه دکتر مربوطه از ترس اینکه "تزار" با من صحبت کند، نزدیک به غش کردن بود و عالیجناب اعلیحضرت یک سؤال همایونی از من فرمودند. "خب، بگو ببینم، کهنه سرباز (بخدا قسم می‌خورم که این عین جمله‌شان بود). بگو ببینم که چگونه مجروح شدی؟

نمی‌دانم تحت اثر چه عاملی (شادی و یا غم ناشی از کارکردن در آشپزخانه) تمام داستان را سر راست و با صدای بلند برای "تزار" تعریف کردم: "چطور بگویم اعلیحضرت آنها سه نفر بودند. کاش بودید و می‌دیدید که آنها چطور بر سرم پریدند، طوری که حتی یکی از آنها را نتوانستم ببینم، یک، دو، سه و بنگ" پس اعلیحضرت "تزار" رو به "ولیعهد" کرد و گفت: "چه صداقت بی شائبه‌ای! او حتی نمی‌تواند کار قهرمانانه خود را بیان کند... این باعث خوشنودی من است". و به‌دنبال این سخن خود، یک مدال صلیب "ژرژ مقدس" درجه‌ی چهار از سبد "ولیعهد" بیرون کشید و بر روی سینه‌ی من نصب کرد. سپس از در خارج شد. حال شما اسم اینرا چه می‌گذارید؟ جراءت می‌کنید که بگوئید یک اشتباه بود؟ آیا یک مقام سلطنتی می‌تواند دچار اشتباه شود؟ نه اشتباهی رخ نداده بود. بنابراین بعد از این فورا" ... نه این یک دروغ است نه فورا" بلکه به‌آهستگی شروع کردم بفهمم که کی هستم و به‌چه کار می‌آیم. من بسیار شجاع و قویدل شدم و این هوس به کله‌ام افتاد که سطل‌ها و پاتیل‌هارا از خون دشمن پر کنم! این میل بقدری در من شدت گرفت که ظرف سه، چهار روز حالم بهبود یافت و تقاضا کردم که مرا به خط اول جبهه بفرستند. بعد از همه‌ی این حرف‌ها برای یک قهرمان چه جایی بهتر از در سنگر بودن است.

حماقت‌های اتمی

مایه‌یی که مانند خطی سرخ در سرتاسر آثار دوران جنگ "داوژنکو" به‌چشم می‌خورد اشاره به غیر منطقی و غیر انسانی بودن جنگ دارد.

"داوژنکو" به‌عنوان "خبرنگار" و نظاره‌گر و فیلمبردار جنگی در خط اول جبهه‌های جنگ طولانی‌ی "آلمان" و شوروی وقایع بی‌شماری از نابودی و مرگ بی‌رحمانه انسانها را مشاهده و اکثرا" در دفترچه یادداشت خود ثبت کرده است. در اواخر جنگ، "داوژنکو" یادداشت‌های روزانه‌ی خود را که بیشتر درباره‌ی دردها و رنج‌های بشری بود کنار گذاشت و به این می‌اندیشید که چطور رهبران و فرماندهان تهی‌مغز، توده‌ها را به‌سوی جنگ سوق می‌دهند و توجهی به خطرهای ناشی از کشتار اتمی که منجر به‌نابودی بشر می‌شد نداشتند. (این قسمت در زمان انتشار در شوروی سانسور شده بود).

سوم سپتامبر ۱۹۴۵

جنگ جهانی پایان یافته است، این جنگ با انفجار اتمی به‌آخر رسید. چهل میلیون روسی برادران و خواهران من، از بین رفته‌اند. پدر هشتاد ساله‌ی خود من از گرسنگی در "کیف" تلف شد و من به‌سختی به‌وسیله‌ی افراد خودمان زخمی شدم. به‌زحمت زنده‌ام ــ من چه می‌خواهم؟ و به چه احتیاج دارم؟ کار! من کار می‌خواهم و قدری شادی. من کار پیدا خواهم کرد. اما، شادی را نخواهم داشت. وقتی مردم به‌سختی روزگار می‌گذرانند من چگونه می‌توانم خوشحال‌باشم. من شرمگینم، بسیار هم شرمگینم. مثل اینکه همه‌ی اینها تقصیر من است که آنها فقیر هستند و خیلی بد لباس می‌پوشند و جایی برای سکونت ندارند. مثل این است که من آنها را فریب داده‌ام. به‌دروغ به‌آنها قول زندگی بهتر داده‌ام، خونشان را مکیده‌ام و تعطیلات و استراحت‌شان را سلب کرده‌ام و خوی نجیبانه‌ی آنها را عوض کرده‌ام.

آنها قهرمان هستند یا نه؟ بله آنها قهرمانند، خیلی بیشتر از قهرمان ... صدها بار

بیشتر، آنها قهرمان و قربانی هستند. آنها آلمانها را زیر بار جسدهاشان له کردند و سربازان آلمانی در خون کشته‌های آنها غرق شدند. طبیعت من طوری است که نمی‌توانم خوشحال باشم. من همیشه به‌بیچارگان، افسردگان و افراد سرگردان فکر می‌کنم. این احساسی‌است که مدت‌هاست در خودم یافته‌ام. نمی‌دانم شاید این بستگی به ذهنیاتم دارد و یا شاید ضربه‌یی روحی از زمان‌های دور باعث آن بوده است. من می‌خواهم کار کنم. می‌خواهم با تمام وجودم باور کنم که بشریت دیگر به ژنرال‌ها و افسرها، به تانک‌ها و توپ‌های حقیر شان اعتنایی ندارد. می‌خواهم باور کنم که تمام این مجسمه‌های بزرگ قهرمانان سوار بر اسب‌هایشان و افتخارات بیشمار مارشال‌ها که از زباله‌دان تاریخ بیرون کشیده شده‌اند، از نیاکان ما به ارث رسیده است و دیگر بشر احتیاجی به آنها ندارد. دلم می‌خواهد باور کنم که صلح روزی جایگزین تمام این کثافت‌ها خواهد شد. و دیگر احتیاجی به قهرمانان قربانی شده نخواهد بود. من می‌خواهم همراه با برادرانم بخاطر تمام خالقین، متفکرین و مدافعان آزادی‌ی بشر، بخاطر قهرمانان رنج کشیده و به‌خاطر تمام کسانی که از وقوع جنگ متنفرند، مجسمه ی بزرگی را برپا سازم."

سه ماه بعد، "داوژنکو" با استفاده از این یادداشت‌ها شروع به‌نوشتن یک فیلمنامه کرد که هیچگاه به‌پایان نرسید، و فیلم هرگز ساخته نشد.

بردگی (طرحی برای یک فیلمنامه)

۱ ــ بشر، تلاش در رسیدن به بالاترین قله را دارد، شکوفایی‌ی فکر انسان، دانش.

۲ ــ جنگ دنیا را فرا گرفته است، دانشمندان دیگر قوه‌ی تخیلشان را از دست داده‌اند. آنها قدرت تخیل خود را به‌اندازه‌ی کافی در راه کشف الکترون، پوزیترون، نوترون بکار برده‌اند. دانشمندان، اسرار بشریت را با دقت و موشکافی بررسی کرده‌اند و سپس متوقف شده‌اند.

۳ ــ چه باید کرد؟ آیا آخرین گام را باید برداشت یا نه؟ حرفت را بزن آیا باید بگذاری بمب اتم باقی بماند؟ و یا این حرف را نزنی. در لحظه‌ای چنین سرنوشت‌ساز در تاریخ این سیاره، دانشمندان از وجدانشان بهره‌یی نگرفتند، زیرا، وجدان‌شان خفته بود. آنها گروهی گرفتار فقر معنوی و اخلاقی بودند. آنها فاقد وجدان و حساسیت بودند. آنها برده‌ی اختراعات خود بودند، حرفت همین بود.

۴ ــ پیش از این آنها در خانه‌هاشان به بحث پرداختند، اما آنها به‌تمام جنبه‌های اختراعات خود فکر نکردند، آنها فقط "غلامان سرمایه" بودند.

۵ ــ بمب اتمی آزمایش شد. انعکاس جهانی اهمیت جهانی. اما فقط دانشمندان از آنها آگاهی نداشتند. کسی آنها را تحسین نکرد. خبرنگاران آنها را احاطه نکردند. فیلمبرداران خبری از آنها فیلمی تهیه نکردند. و روح شیطان در دنیا سرگردان شد.

۶ ــ آنها از اجتماع جدا شدند، دوستان و خانواده‌شان از آنها فاصله گرفتند. آنها در زندانهای اشرافی خود حبس شدند، مانند مجرمین خطرناک اجتماع، چیزی که واقعا" بودند.

۷ ــ مخلوق نبوغ شیطانی آنها به دست خیانتکاران، نادانان، بی‌رحمان و رهبران جانی افتاد.

۸ ــ آنها تمدن را نابود کردند ــ و شاید تمامی زمین را.

اودیسه‌ی فضایی

در سال ۱۹۵۴ در دومین کنگره‌ی نویسندگان شوروی "داوژنکو" سخنرانی‌ی درباره‌ی پروازهای بین سیاره‌یی ایراد کرد. او در قسمتی از سخنان خود گفت: "آنگونه که بیشتر دانشمندان برجسته اظهار داشته‌اند در چهل سال آینده، یعنی در آغاز سال ۲۰۰۰ بشر تمام منظومه‌ی شمسی را کشف خواهد کرد. بدون شک در زمان حیات نیمی از ما و یا شاید حتی نود درصد از ما این نظریه به‌تحقق خواهد پیوست.

جز فیلم چه‌چیز دیگر می‌تواند تصویر ما را به‌دنیاهای دیگر ببرد؟ چه‌چیزی دنیای درونی و دانش ما را به‌ابعاد فوق‌العاده گسترش خواهد داد؟ سینما! و این چه امکان گسترده‌ایست برای فیلمنامه نویسان امروزی و چه محتوای ارزنده‌یی در این کار خلاقه بوجود خواهد آورد.

نویسندگان و بوروکرات‌های ادبی که در آن جلسه حضور داشتند به‌سخنان او گوش می‌دادند، هیچگاه تشخیص ندادند که خود "داوژنکو" مشغول نوشتن چنین فیلمنامه‌یی بود. این فیلمنامه‌یا در حقیقت طرحی برای یک فیلمنامه با مضمونی شبیه به مضمون فیلم "اودیسه‌ی ۲۰۰۱" ساخته‌ی "استانلی کوبریک" پس از مرگ او منتشر شد.

"داوژنکو" دقیقا" دو ماه و نیم پیش از مرگ، آغاز به‌نوشتن آخرین قسمت فیلمنامه‌اش کرده بود:

دراعماق‌فضا ــ خطوط اصلی‌یک فیلمنامه‌ی علمی ــ تخیلی درباره‌ی پرواز به ماه،

حرکت یک لکه در فضا : زمین ، مریخ ، احتمالا " یک سیاره‌ی دیگر ، زمین . اشتباهی در محاسبات پرواز رخ می‌دهد : بیش از هشت سال طول می‌کشد تا اشتباهات رفع شود .

افراد کشتی‌ی‌فضایی : سه مهندس جوان روسی .

یکی از آنها از زندگی خصوصی‌اش راضی نیست . او حتی در روی مریخ هم نمی‌تواند ناراحتی‌های خود را فراموش‌کند . او حتی در آنجا نیز رویای زندگی پر مشقتش روی زمین را می‌بیند . مشکلات فنی هرچه زودتر و با دقت باید برطرف شود . ابتدا باید حماسه‌ی بزرگی از زندگی در فضا به‌معرض نمایش گذارده شود . آنها به مریخ نزدیک می‌شوند . و در حال چرخش به دور سیاره رفته رفته ، به آن نزدیکتر می‌شوند ، و به‌کشف اسرار دریاها ، کانال‌ها ، و گیاهان عجیب نایل می‌آیند . کشش جوی . فرود . آنها از کشتی پیاده شده و به سیاره‌ی جدید پا می‌گذارند . مریخ! همه‌چیز به‌قدری مهم است که می‌تواند به‌طریقه‌ی رنگی روی پرده‌ی عریض به‌نمایش درآید . علایم حیات موجودات متفکر . آنها کجا هستند ؟ به‌چه‌چیز شباهت دارند ؟ شاید زیر زمین زندگی می‌کنند . مثلا در یک راهروی زیر زمینی در عمق ۱۰ تا ۱۲ کیلومتری که ، گه‌گاه به‌طرف سطح می‌آیند . همانطور که ما به جو پرواز می‌کنیم و سپس مسافرتی به سیاره‌یی که در نظر دارند . مریخی‌ها به‌چه‌چیز می‌مانند ؟ آیا آنها کوتوله هستند و یا شاید شبیه ما هستند ؟ آنها چه تفاوتی با ما دارند ؟ در این فیلم ما از صحنه‌های مستند جنگ جهانی دوم به‌ترتیب تاریخ ، نبردهای مهم ، طرحهای اساسی دوجانبه‌ی چین و شوروی ، جشنواره‌های گروهی جوانان ، طغیان رودخانه‌ها ، انفجارات عظیم اتمی ، و فاجعه‌های عظیم طبیعی در ژاپن ، استفاده می ــ کنیم .

این وقایع مستند می‌تواند با تضاد با آرامش در پرواز در فضا به‌مثابه‌ی کارت ویزیتی برای مریخی‌ها محسوب شود . چقدرازعمر ما می‌ــ گذرد ؟ درباره‌ی خود چه می‌دانیم ؟ درمجموع بیست‌هزار سال ولی ، در حقیقت چیزی حدود هفت یا هشت‌هزار سال به‌نظر می‌رسد . و حالا مریخی‌ها را درنظر بگیریم تاریخشان به ۱/۵ میلیون سال قبل می‌رسد .

حداکثر باید سعی کرد که فیلم به‌صورت یک اثر تراژدی دربیاید . فیلم باید دارای گفتار مخصوص باشدو ، در صحنه‌های‌داخلی ، گفتگوهای دو نفره یا چند نفره یا تک گویی داشته باشد . برعکس فیلم‌های دیگر ، صحنه‌های فضایی کاملا " صامت است . این بسیار پیچیده است . این می‌تواند یک "سکوت" باشد و یا سکوت با استفاده از موسیقی . این می‌تواند سکوت یک رؤیا باشد . مردان خواب‌زده ، در فضا درحال جولان هستند . آنها خواب ترانه‌ها و تصاویر زمین را می‌بینند . این می‌تواند سکوت یک تفکر باشد . سکوت آزادی . سکوت سرنوشت . سکوت ندامت از بیگانگی . از هر چیز کوچک و زودگذر . سکوت وجد . سکوت خام خیالی .

ماجرا باید شامل یک پایگاه ستاره‌شناسی در روی زمین و پایگاهی در سیاره‌یی دیگر باشد . بوسیله‌ی گفتار و تصاویر مناسب و کوتاه اتفاقات زمین را نشان می‌دهیم . "ماریا" چه می‌کند ؟ او هشت سال صبر می‌کند و در تمام این مدت شب‌ها به‌آسمان خیره می‌شود . موهایش سفید شده است . اما ، هنوز جوان می‌نماید . زمان درمقابل نیروی امیدواری او عقب‌نشینی کرده است . از "نماد ــ گرایی" در فیلمنامه اجتناب می‌کنم . اما ، شکل تازه‌یی از شعر ارائه می‌دهیم : صورت جدیدی از حماسه و یک جهان‌بینی تازه‌ی شاعرانه .

این فیلم شعری‌ست درباره‌ی موقعیت انسان در نیمه‌ی دوم قرن بیستم ــ و ارضای بزرگترین خواسته‌اش . در پایان این قرن شاید انسان بتواند خود را از دایره‌ی مسدود منظومه شمسی رها سازد . یکی از قهرمانان به‌زمین بازنخواهد گشت . او در سیاره‌یی دیگر خواهد مرد و یا در آنجا برای همیشه باقی خواهد ماند . برای یک شخص ، پیروزی‌ی بازگشت ناتمام خواهد ماند . یک نفر به تاریکی و سرمای فضا خیره خواهد ماند ، بدون اینکه کسی به او خوشآمد گوید و این ، فیلم را انسانی‌تر خواهد کرد . همه‌ی اطلاعات درباره‌ی سیارات و ستارگان ناپیدا و بی‌شماری که اجتماع غیرقابل تصوری از اشیاء فضایی را بوجود آورده‌اند را مطالعه کنید . تمام دنیا به این برنامه فضایی چشم می‌دوزند . ایستگاه‌های رادیویی ، متصدیان دستگاه‌های ارتباطی ، و دانشمندان . تمام سمینارهای فضایی در "مسکو" ، " پاریس" ، "واشنگتن" و "رم" درباره‌ی آن بحث می‌کنند . آنها به‌گزارش‌های رادیو به‌دقت گوش می‌کنند و مطلع می‌شوند که ، مریخ در جایی که باید باشد ، نیست . پس چه اتفاقی افتاده است ؟ سپس تمام علائم به‌مدت

هفت سال قطع می‌شود. همه‌چیز ساکت است. اما پس از این مدت کاشفان پیدا می‌شوند و علایم از آنها شنیده می‌شود. و دوباره تمامی‌ی دنیا به‌هیجان می‌آید. ما سعی خواهیم کرد چیز فوق‌العاده‌ای که از نظر علمی معتبر است را در اینجا مطرح کنیم:

گشتی‌ی فضایی مجهز به یک دوربین تلویزیونی است. بوسیله‌ی آن، گروه، هرچه را که در فضا می‌بیند به‌زمین مخابره می‌کند. و بدین سان زمینی‌ها قادرند همه‌چیز را درباره‌ی مریخ و مریخی‌ها ببینند.

در اینجا روی زمین ما می‌توانیم ناظر تحقیقات، تفسیرها و پیام اعضای گروه باشیم، به زمینیان از جمله، ناظر ارتباط آنها با خانواده‌شان باشیم:

ـ "من می‌دانم که تو فقط می‌توانی مرا و حرکات لبهایم را ببینی، زیرا من از سیاره‌ی دیگری با تو سخن می‌گویم. اما من هیچگاه نمی‌توانم افکار و احساساتم را فراموش کنم. وقتی بازگردم همه‌چیز را بازگو خواهم کرد. بخاطر اینکه من نمی‌توانم فراموش کنم که..."

تلویزیون فقط تصویر را نشان می‌دهد و قادر به انتقال صدا نیست اما پرفسور "سوکولیانسکی" با خواندن حرکات لب‌های آنها به‌سخنان آنها پی می‌برد. راستی که قابلیت انتقال افکار آدمی چقدر است؟ آیا این قابلیت نامحدود است؟ و یا با زمان در فضا گم می‌شود؟ فرض کنیم این‌مخلوقات متفکر با استفاده از زبان معمولی صحبت نمی‌کنند. در این صورت، آنها بیلیون‌ها سال است که قادر به خواندن افکار یکدیگر هستند. پس، اکثر قسمت‌های فیلم مربوط به رابطه‌ی بین سیاره‌ای و ماوراء زمینی صامت خواهد بود، و تنها صدای فیلم توضیحات گوینده خواهد بود. براستی این مخلوقات متفکر چه کسانی هستند؟ اگر چنین موجوداتی نباشند، فیلم دارای محتوایی بسیار بدبینانه خواهد بود. و اگر آنها برتر از ما باشند، در این صورت هزاران سوءال پیش خواهد آمد. آیا جالب خواهدبود که اگر آنها پست‌تر از ما باشند؟

آیا آنها به‌گونه‌ای غیر از ما هستند؟ چگونه؟ دقیقا" مثل ما؟ این نیز باید در مد نظرمان باشد.

مجراهای بی‌شماری ـ به‌مانند راه‌های باریکی در تمام سطح سیاره گسترده‌اند ولی، در آنجا اثری از کوه‌ها، و گودال‌های عمیق نیست. اثری از رودخانه‌های خروشان که آزادانه روانند به‌چشم نمی‌خورد. در آنجا هیچ‌چیز شبیه دریاها و اقیانوس‌ها نیست. به‌هرجا که بنگری تنها گستره‌ی آبی و نارنجی تیره می‌بینی. این تمام آن دنیای متفاوت، سرد و توان فرساست. آیا نیازی هست که من هیجان مریخی‌ها را از دیدن سفینه‌ی فضایی در آسمان تیره‌ی سیاره‌شان نشان دهم؟ آیا آنها با شتاب خود را به‌محل فرود سفینه خواهند رساند؟ و یا سفینه در صحرای مرده‌یی فرود خواهد آمد. و مریخی‌ها مثل ماهی‌های ژرف‌ترین اقیانوس‌های زمین غیرقابل‌دسترس هستند؟ مشکل گرما و تنفس را چگونه حل خواهیم کرد؟ تحقیقات ما نشان داده است‌که درجه‌ی حرارت سطح مریخ در ارتفاع پانزده کیلومتری تقـــریبا" نزدیک به درجه حرارت زمین می‌باشد.

تمام سیاست‌های استعماری امپریالیست‌ها و انواع احساسات ناسیونالیستی مردم زمین، و تمام ستیزها و بی‌فرهنگی، بی‌شک علایمی نکبت‌بار از توحش و عقب‌افتادگی است. دنیای انسانی گسترش خواهد یافت، و به دامنه‌ی وسعت هرچیز هزاران بار افزوده خواهد شد، و شعور و آگاهی به قله‌ی رفیعی از جلال دست خواهد یافت. شاید همه‌ی آن چیزی که دوربین‌های تلویزیونی به‌ما نشان می‌دهند، حقیقـی نباشد، آیا این یک بیهودگی جهانی و یا خلسه و بی‌خبری همه‌گیر را باعث خواهد شد؟ شاید در جایی تمام سیاست پیشه‌گان دستور صادر کنند که برای مدت ششماه تمام تلویزیون‌ها از کار بازایستند، آیا در این صورت همه‌چیز به‌صورت اولیه‌ی خود باز خواهد گشت؟ نیمی از سال می‌گذرد، تلویزیون‌ها دوباره روشن خواهند شد و دیگر بار همه‌ی آنها تصاویر پیشین را نشان خواهند داد. دنیای جدید و بیروح ـ با موجودات متفاوت و فضانوردان زمین ـ انسان‌های مهم زمانه‌ی ما نیز جزو قهرمانان فیلم خواهند بود. از جمله سرپرست یک "مزرعه‌ی اشتراکی" و مادران فضانوردان. و این به جنبه‌های واقعی فیلم می‌افزاید. من نمی‌دانم آیامردم چیزی درباره‌ی تصاویر عجیب روی تلویزیون خواهند گفت، و یا ما آنها را در کنگره‌ی صلح جهانی نشان خواهیم داد؟ شاید ما سنفونی‌ی شماره‌ی ۱۰ "شوستاکوویچ" را برای مریخی‌ها اجراء کنیم. آیا براستی درک آدمی قادر خواهد بود که به عمق این وحدت پایدار گیتی پی ببرد؟ ادامه‌ی فیلم موضوع دیگری را روشن خواهد کرد. اینکه این مخلوقات متفکر، از نظر فرهنگی، از ما ساکنان زمین بسیار پیشرفته‌تر هستند. اما، فقط ساکنان سیاراتی که

توانسته‌اند جامعه‌ای کمونیستی بنا کنند.

و هر کجا ساکنان آن هنوز نتوانسته‌اند یک چنین جامعه‌یی را بنا سازند، سیاره‌ی آنان در اثر جنگ به ویرانه‌یی تبدیل شده است و یا تحت سلطه‌ی دیوانگان و سلطه‌جویان درآمده‌است. پرواز بازگشت به‌زمین. زمین از مریخ دیده می‌شود. به آن نزدیک‌تر می‌شویم. فرود می‌آییم؟ آنها از کجا می‌آیند؟ سرزمین پریان؟ آنها از دنیایی دیگر به جهانی بازگشته‌اند که، در آنجا متولد شده‌اند و محکومند که در همانجانیز بمیرند. و به‌همین دلیل آنها زمانیکه پا بر زمین می‌گذارند از خوشحالی آنرا می‌بوسند و فریاد سر می‌دهند.. تمام اینها برای چیست؟ این فانتزی برای چیست؟

دارای چه معنایی است؟ شاید اصرار داشته باشد که بگوید این برای پیشرفت بشرلازمست. این آخرین هدف است که بشر برای فرد خلق کرده و بسوی آن گام می‌نهد. برداشت تازه‌یی از شعر "شعله‌ی‌ابدی پرومته". محتوای فیلم شامل فضاهای بیکران زمان و حرکت در فضاست. تصویر تازه‌یی از دنیا، که برای دانشمندان و کودکان به‌یکسان جالب خواهد بود.

۱۵ ژوئن ۱۹۵۴ مسکو

ضمیمه‌ی فیلمنامه، ۲۸ سپتامبر ۱۹۵۴

یکی از اعضای گروه وجود حیات را در سیارات دیگر باور ندارد. آن شخص می‌میرد و آنان که اعتقاد به زندگی متفاوت در فضا دارند به هدفشان می‌رسند. آنها برنده می‌شوند. من باید شروع به نوشتن بکنم."

قوانین مستبدانه و بوروکراسی مایوس‌کننده تقریبا" به پایان رسید. "داوژنکو"در سحرگاه ۱۹۵۶ براثر سکته‌ی قلبی مرد. او چند ساعت قبل از مرگش، با بدبینی و یاس، آخرین نظریاتش را درباره‌ی "هنر"، "عشق" و جذبه‌ی زندگی بیان کرده بود.

۲۴ نوامبر ۱۹۵۶

هنر ما بسیار یکنواخت، کسالت‌آور و بی‌روح است، زیرا هنرمندان از واقعیت کار خود فاصله گرفته‌اند. قدرت رفیع اندیشه، سادگی و عمق دید هنرمندان ــ که در طول سی سال شکل گرفته بود ــ امروزه جای خود را به کوته‌نظری و یکرنگی واقع ــ گرایی داده است. و هنرمندان بی‌تفاوت و بی ــ اندیشه مانند حشرات کوچکی همه‌جا را پر کرده‌اند. در اینجا دیگر عشق وجود ندارد، دیگر جایی برای زیستن نیست."

معرفی بروایت یولیا سولنتسوا

* داوژنکو" را در سالهای آخر عمر بیش از هر چیز دیگر فضاهای دوردست خارج مجذوب کرده بود. اینجا من برگزیده‌ای از نوشته‌های او را که در جلد سوم مجموعه‌ی آثارش چاپ شده است دارم: "... این فیلم باید در میان دیگر پرسوناژها چهره‌های شخصیتهای برجسته‌ی زمان ما را هم نشان بدهد، مثل "شوستاکوویچ"، "پیکاسو"، "انشتین"، "توگلیاتی"، "پابلونرودا"، "ژولیت کوری" و همینطور مادران، قهرمان‌های فضایی. این حقیقت تکان دهنده این قسمت تخیلی را درخشانتر می‌کند. هنوز مشخص نیست که این اشخاص می‌خواهند درباره‌ی یک برنامه‌ی تلویزیونی‌ی غیرمتعارف اظهار کنند یا می‌خواهند یک کنفرانس صلح جهانی تشکیل بدهند. یا ما می‌خواهیم سنفونی شماره‌ی ده "شوستاکوویچ" را اجرا کنیم."

"این ما را بسوی دیدگاه تازه‌ای ازعظیم‌ترین سوال‌ها می‌کشد: زندگی و مرگ چیست و اگردقیق‌تر صحبت کنیم، وجود (هستی) چیست؟ و آیا ممکن است که این همان زمانی نباشد که هماهنگی‌ی ابدی‌ی جهان راه خود را به ذهن همه‌ی مردم پیدا می‌کند؟و" یک چیز دیگر که فیلم باید آشکار کند این است که موجودات هوشمند کرات دیگر به آنچنان رشد فرهنگی دست پیدا کرده‌اند که هرجا به انگاره‌های ذهنی و اجتماعی معینی رسیده‌اند از ما موجودات خاکی پیشتر افتاده‌اند. و هنگامیکه نتوانسته‌اند به این کار بپردازند بدلایل مختلف منقرض شده‌اند و از بین رفته‌اند. بعد از از بین رفتن سیاره‌شان در جنگ یا بعد از از میان رفتن بدست ستمگران و دیوانگان..."

* صحبت کردن از شاگردان "داوژنکو" به مفهوم قطعی‌ی آن، شاید آدم را به جاهای دور و درازی بکشاند، چرا که او واقعا "اصیل و منحصر به فرد بود. ولی من شنیده‌ام که کارگردانهایی از "آمریکا"، "ژاپن" و "اسپانیا" گفته‌اند که از داوژنکو" چیز یادگرفته‌اند. کار آنها عوامل تغییر شکل یافته از سبک "داوژنکو" را در خود گرفته

است. طبیعتا" او درسینمای شوروی نیز پیروانی دارد." در سال ۱۹۵۵ "داوژنکو" با یک گروه از کارگردانهای آینده در موسسه‌ی سینماتوگرافی جلسات درس و بحث دستجمعی تشکیل داد. سخنرانی‌های او گروه عظیمی از شنوندگان را از کلاسها و دانشکده‌های مختلف بدور هم گرد می‌آورد." "الکساندرمینا"ی کارگردان همچنین بخاطر می‌آورد که: " وقتی او وارد شد، اینطور بنظر رسید که ناگهان روشنایی‌ی اطاق زیاد شده است. بعد از سخنرانی‌ی او من برای رسیدن به خانه شش مایل پیاده‌روی کردم، با قطار زیرزمینی نرفتم. چون می‌ترسیدم آن احساس معجزه مانند را از دست بدهم..."

" او حرفهایش را چطور شروع کرد؟ چه چیزی را در ما به حرکت درآورد؟ توضیح این مسئله خیلی مشکل است چون او مستقیما" با قلب‌های ما سروکار داشت. شما به حرف‌های او گوش می‌دادید و ناگهان احساس می‌کردید که تنها کف اطاق نیست که زیرپای شماست. و تمامی‌ی فضاهای خارج برفراز سرتان. این سالها قبل از پرتاب "اسپوتنیک" بود و به آدم احساس عجیبی می‌داد.." سالها از مرگ "داوژنکو" گذشته است و هنوز کارگردانهایی مثل "لاریساشپیتکو"، "الکساندر میتا"، "ایرنیاپاولوتسکایا"، "اونار ایزوئه لیانی"، "گئورگی شنگلایا"، و عده‌ی دیگری از این گروه خود را شاگرد "داوژنکو" می‌دانند. فیلمهای "داوژنکو" که موفقیت جهانی کسب کرده‌اند تنها به جلب نظر منتقدین، مورخین و صاحبان آرشیوها نپرداخته‌اند. بگذارید سابقه‌ی "داوژنکو" را تنها در "آمریکا"، "ژاپن"، "فرانسه"، "چکسلواکی"، "مجارستان"، "آلمان"، و "کانادا" مورد نظر قرار بدهیم. یک سمپوزیوم بین‌المللی درباره‌ی آثار او عده‌ی زیادی از دانشجویان و اهل فن را در سال ۱۹۲۹ از کشورهای مختلف به "مسکو" کشید. در بعضی از دانشگاههای درجه‌ی اول جهان مثل "برکلی"، "ایلی‌نویز"، "استانفورد"، و "بوداپست" دوره‌هایی درباره‌ی آثار "داوژنکو" تدریس می‌شود.

کتابهای خود او و کتابهایی که درباره‌ی او نوشته شده در "انگلستان"، "فرانسه"، "مجارستان"، "بلغارستان"، "لهستان"، "آمریکا"، "چکسلواکی"، "ویتنام"، "ایتالیا" و بعضی کشورهای دیگر بچاپ رسیده‌اند. من اخیرا" با شنیدن این خبر که مجموعه‌ی جدیدی از آثار "داوژنکو" در "آمریکا" چاپ شده است خیلی خوشحال شدم... می‌بینید همانطور که گفتم صحبت درباره‌ی شاگردان "داوژنکو" بدرازا کشید.

* در خود "شوروی" از فیلمهای "داوژنکو" بطور مداوم کپی‌برمی‌دارند و مقدار زیادی از نوشته‌هایش برای انتشار آماده می‌شود. از آنچه که تا کنون چاپ شده مجموعه‌ی چهارجلدی‌ی آثار او که بزبان روسی نوشته شده از همه مهمتر است. همینطور دو مجموعه‌ی سه جلدی و پنج جلدی که بزبان "اوکرائینی" نوشته شده‌اند. جالب است بدانیم که درتمام کلاسهای ادبیات دبیرستانهای "اوکراین"، آثار "داوژنکو" تدریس می‌شود و معلمین به "مقالات برگزیده برای معلمین مدارس" که "داوژنکو" نوشته است توجه نشان می‌دهند.

* من خود ویراستاری‌ی کتابی راجع به خاطرات دوستان "داوژنکو" را با نام "زندگی‌ی با حرارت" به عهده گرفته‌ام که در "اوکراین" چاپ می‌شود. این کتاب ۱۸۰ یادداشت از ۴۰۰ یادداشتی را که من درباره‌ی "داوژنکو" جمع کرده‌ام دربرمی‌گیرد. در بین کسانی که این یادداشتها را رقم زده‌اند نامهایی مثل "سرگئی آیزنشتاین" زیاد بچشم می‌خورد.

در این کتاب هیچ نوشته‌ای از من نیست. چون قصدم این بود که اول دیگران حرفهایشان را بزنند. ولی البته من تصمیم دارم روزی خاطرات خودم را هم بنویسم.

* من همچنین تعداد زیادی از نامه‌هایی که به "داوژنکو" نوشته شده را هم جمع‌آوری کرده‌ام و دارم آنها را برای چاپ آماده می‌کنم. دوتا از این نامه‌ها که به مناسبت شصتمین سالروز تولدش برای او فرستاده شده اینجا دارم. یکی از "گریگوری کوزینتسف" کارگردان و یکی هم از "نیکلای نیکونو"ی شاعر:

" دوست عزیزم. من از روز تولد شما توسط یک روزنامه باخبر شدم. بطرز وحشتناکی از اینکه قبلا" این مطلب را نمی‌دانستم که بموقع برایت تبریکی بفرستم متاسف هستم. از اینکه راه زندگیم تا این حد با شما نزدیک بوده است احساس غرور می‌کنم و همینطور از اینکه سالها پیش ما کارمان را باهم‌شروع کردیم. برای من شما همیشه باارزش‌ترین آدمی‌هستید که در نسل واقعا" صادقمان دیده‌ام. من هرگز فیلمهای شما را فراموش نمی‌کنم. وقتی احساس غربت می‌کنم، علیرغم حافظه‌ی ضعیفم این فیلمها بیادم می‌آیند. بعد، من دوباره احساس می‌کنم که هنر چیز شگفت‌انگیزو بی‌نظیری است و فکر می‌کنم که شاهکارهای راستین هرگز از

معیارهای تجاری هراسی به خود راه نمی‌دهند. و یکبار دیگر من آن اسبهای فیلم "آرسنال" را می‌بینم که به پیش می‌تازند و وجودم از یک احساس شادی نفس‌گیر لبالب می‌شود. و آنها همینطور به پیش می‌تازند و هیچ چیزهم جلودارشان نیست. تو آنها را در این دنیای پهناور و در ذهن آدم‌ها پیاده کرده‌ای. سالها گذشته است ولی من بوضوح "پیرمرد بوژنکو" را می‌بینم که تفنگ خودکارش را روی صحنه می‌گرداند... رانندگان تراکتور که در شب مهتابی می‌رقصند و دهقان پیری که زیردرخت سیب خوابیده است و " قزاق‌های زاپوروژی" را می‌بینم با جست و خیزهای وصف‌ناپذیرشان، صورت‌بادخورده‌ی "میکروئین"، برگهای سرخ پائیزی، و چهره‌های بسیار دیگر، عقاید، کلمات، و تصویرها را می‌بینم. تو کار برجسته‌ای کرده‌ای. هرقدر که خلق کرده‌ای و گفته‌ای، چه با لذت و چه با خشم، همه خوب است، عاقلانه است و انسانی!

... با زحمات صادقانه ات، ثروت سرشاری بدست آورده‌ای، همه از طلای ناب. در میان آنچه که بدست آورده‌ای، هیچ کاغذ پاره‌ای نیست که تو را خیلی راحت به مرد ثروتمندی تبدیل نکند. دارائی‌ی‌تو هر روز رشد می‌کند و همه به این همه ثروت تو رشک می‌برند. از تو بخاطر اینکه آنها را اینقدر سخاوتمندانه به ما دادی متشکریم. ما این ثروت را از همت بلند تو، بدست آورده‌ایم... گریگوری کوزینتسف."

" الکساندرپتروویچ عزیز، در روز تولد تو من از مسکو دور بودم. شصتمین سالروز تولد آدم یک موقعیت استثنائی است، هرچند که غم‌انگیز باشد. فقط دوسال مرا از این روز جدا می‌کند... اگر آثار شما نبود زندگیم فقیرانه‌تر می‌شد. منظورم دید وسیع و بارقه‌های نبوغی است که در کارهای شما بچشم می‌خورد. من واقعا "خوشحالم که این مطلب را در روزی به شما می‌گویم که آن استاد برجسته مشغول نگاه کردن به کارهایی است که انجام داده و همینطور کارهایی که نکرده و همچنین به همه‌ی آنچه که در آینده انجام خواهد داد. شما مردی از یک دوران بزرگ هستید و باید احساس شادی‌ی‌زیادی بکنید که در زمانی زیست می‌کنید که زمین برای دستیابی به آنچه که هنوز قابل روئیت نیست، مثل اقیانوس کبیر، شکافته می‌شود. شما مردی برای این زمین و این دوران هستید. نیکولای تیکونو".

زندگینامه و فیلم‌شناسی‌ی داوژنکو

* "الکساندر داوژنکو" در سپتامبر ۱۸۹۴ دریک خانواده‌ی اوکراینی بدنیا آمد. چهارسال در آموزشگاه معلم‌ها: فیزیک، علوم طبیعی و ورزش. در دانشگاه، بیولوژی می‌خواند. در جنگ جهانی‌ی اول در جبهه‌ی لهستان می‌جنگد. مشاغل سیاسی در "کیف"، "خارکف"، لهستان، برلین. آموزش نقاشی. طراحی‌ی‌درروزنامه‌ومجله‌در "خارکف" (۱۹۲۳). در ۱۹۲۶ به "اودسا" می‌رود و اولین فیلمش را با همکاری می‌سازد. "ایوان" اولین فیلم ناطقش است. دوره‌یی در ارتش، نمایشنامه و داستان کوتاه و بلند می‌نویسد. تنها کار سینماییش در دوران جنگ نوشتن فیلمنامه و سرپرستی فیلمهای خبری‌ست. همسرش "یولیاسولنتسوا" که از ۱۹۳۰ به بعد با او همکاری دارد، بعد از مرگش چندتائی از طرحهایش را می‌سازد.

واسیای اصلاح طلب	۱۹۲۶
میوه‌های عشق	۱۹۲۶
کیف ممهور سیاسی	۱۹۲۷
زونیگورا	۱۹۲۸
آرسنال	۱۹۲۹
زمین	۱۹۳۰
ایوان	۱۹۳۲
تزار (ناتمام)	۱۹۳۴
جبهه	۱۹۳۵
شورس	۱۹۳۹
آزادی	۱۹۴۰
پیروزی در اوکراین (با همکاری)	۱۹۴۵
میچورین	۱۹۴۸
خداحافظ، آمریکا (ناتمام)	۱۹۴۹ – ۵۱

جذابیت فاشیسم!

مصاحبه با لنی ریفنشتال
سینمای خالص تاریخی

مصاحبه‌ی زیر مصاحبه‌ای قدیمی و تقریبا منحصر به‌فرد با "**ریفنشتال**" است که بـاز مـی‌گردد به سال ۱۹۶۴، که نکته‌های مهمی از فیلمسازی (به ویژه قسمت‌های مربوط به "**نورابی**" ، " **پیروزی اراده**" و " **المپیا**") و زندگی‌اش را در سال‌هائی طولانی در بر می‌گیرد.

"کایه دو سینما": باید به نکته‌ای اشاره‌کنم که کوچک اما لازم است. درباره‌ی دشواری‌هائی که فیلمسازی برایتان به وجود آورده چه‌می‌گویید؟ و یا به‌طور کلی راجع به اتهام‌هائی که به شماوارد آمده است.

"**ریفنشتال**": این چیزی نیست که خوشم بیاید درباره‌اش صحبت کنم و در ضمن چیزی هم نیست که حالا دیگر از صحبت کردن درباره‌اش بترسم. اما بدون شک، این برای شما لازم بود که این سئوال را مطرح کنید... و بدون شک لازم است که من به شما جواب بدهم. خب! در کنار اولین اتهام‌هائی که به من وارد شد یکی این بود که من معشوقه‌ی "**هینلر**" بوده‌ام البته به جز او خیلی‌های دیگر هم مطرح شدند. من همه را مطلقا ردمی‌کنم. تنها چیزی که همه توانستند بفهمند ــ و خدا می‌داند بعد از چقدر تحقیق! ــ این بود که "**هینلر**" گفته بود من با استعداد بودم. و این چیزی بود که خیلی‌های دیگر هم بهش معتقد بودند....

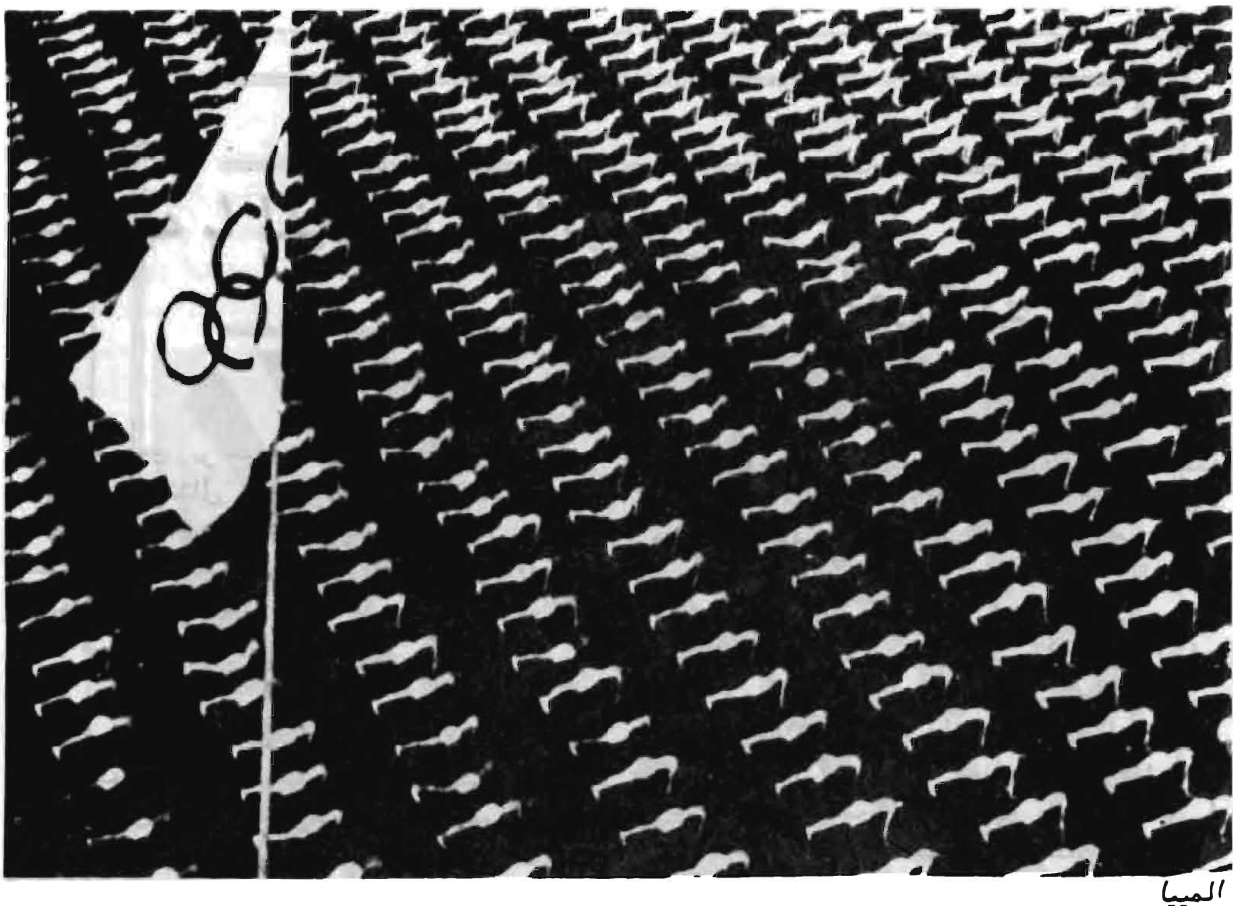
من چه کاری کردم که سیاسی بود؟ خب من عضو هیچ حزبی نبودم.

کسی بودم که قبل از به روی کار آمدن "**هینلر**" بخوبی شناخته شده بود.

من مطمئنا فیلم‌های بیشتری قبل از ظهور "**هینلر**" ساختم تا بعد از آن. خب، مستقل بودم و به اندازه‌ی کافی هم پول داشتم. درسال ۱۹۳۱ تهیه کننده‌ی فیلم‌های خودم بودم. " استودیوی فیلم لنی ریفنشتال" قبل از ساخته شدن "S.O.S EISDERG" تشکیل شد. "**پیروزی اراده**" برای من مشکلات بیشماری را بعد از جنگ به همراه آورد. این فیلم، فیلمی تبلیغاتی بود که به خواسته‌ی "**هیتلر**" ساخته شد. ولی باید به خاطر داشته باشید که این در سال ۱۹۳۴اتفاق افتاد. و برای دختر جوانی مثل من مطمئنا" غیر ممکن بود حوادثی را که داشت اتفاق می‌افتادپیش بینی کند. در آن زمان "**هینلر**" امتیازهائی در سراسر جهان بدست آورده بود و عده‌ی زیادی را تحت تاءثیر قرار داده بود و در کنار همه البته "**وینستون چرچیل**" را. و من به تنهایی باید پیش بینی می‌کردم‌که همه‌چیز روزی عوض خواهد شد؟

در آن زمان مردم به زیبایی معتقد بودند، به ترکیب چیزهای زیبا، به صلح و به حوادث بدتر که قرار بود زمانی بعد اتفاق بیافتد!. ولی چه کسی این‌را می‌دانست؟ چه کسی درباره‌ی این موضوع‌ها صحبت کرده بود؟ پیش‌بینی‌ها کجابود؟ و چرا این آدم قرار بود من باشم؟ چطور من می‌توانستم اطلاعات‌بیشتری‌از "**وینستون‌چرچیل**" داشته باشم. آیا می‌شود این را از من توقع داشت؟ از چه کس دیگری این موضوع خواسته شده‌بود؟ عده‌ی خیلی زیادی در آن موقع فیلم می‌ساختند وخیلی‌های‌دیگرماموریت ساختن فیلم‌های‌تبلیغاتی‌را قبول می‌کردند. ولی هیچ کدام از آنها به‌اندازه‌ی من متهم نشدند. نه حتی یک نفر. فقط من. چرا؟ به این دلیل که من یک زنم؟ به‌این دلیل که فیلم بیش از حد موفق بود؟ نمی‌دانم. حالا، بهر حال می‌توانم از خودم دفاع کنم. اما من تابه‌حال از خودم دفاع نکرده‌ام و حالا هم خیال ندارم اینکار را بکنم. ضرب‌المثلی است که‌می‌گوید:

کسی که از خودش دفاع کند خودش را متهم کرده! از تمام این حرفها که بگذریم، ماموریتی



المپیا

به من محول شد. خب من قبول کردم. موافقت کردم که مثل خیلیهای دیگر فیلمی بسازم که خیلیهای دیگر با یا بدون استعداد می‌توانستند این کار را بکنند. برای این فیلم بود که مجبور شدم چند سالی را، بعد از دستگیریم توسط‌ه‌ی‌فرانسوی‌ها، در کمپها و زندانهای مختلف سپری کنم. اما اگر حالا شما این فیلم را ببینید متوجه‌می‌شوید که هیچ‌چیز درآن بازساری نشده‌است. همه چیزدر آن حقیقت دارد. هیچ تفسیر غرض‌آلودی درآن نیست، به‌این دلیل ساده که هیچ تفسیری درآن نیست. یک تاریخ است. یک فیلم خالص تاریخی.

"کایه": ولی فکر نمی‌کنید که واقعیت متاثر از احساساتی که فیلم نشان می‌دهد (چیزی که لزوما قسمتی از زیبایی‌آن است) اهمیت بخصوصی‌دارد؟

"ریفنشتال": این یک فیلم خالص تاریخی‌است. من اعلام می‌کنم: این‌یک "سینما- حقیقت" است. فیلم حقیقتی را منعکس می‌کند که درسال ۱۹۳۴، تاریخ بود. بنابراین یک مستند است نه یک فیلم تبلیغاتی. اوه! من به چیزی می‌دانم تبلیغات چیست. پافساری در خلق دوباره‌ی اتفاقات بخصوصی به منظور سرخ یک بر نهاده.

من خودم‌را در مرکز حادثه‌ای یافتم که‌واقعیت زمان بخصوص و محل بخصوصی بود. فیلم من‌از خبرهائی‌ساخته‌شد که‌ازاین‌مطلب ریشه‌می‌گرفتند.

بهرحال برای من مشکل است فکر کنم که در سال ۱۹۳۷، دو سال پیش از جنگ، فرانسه جایزه‌ی بزرگ خود را به یک فیلم تبلیغاتی‌بدهد.

حالا ما از زمانی که می‌شد این فیلم را با دیدی خالص ببینیم بسیار دور هستیم و نمی‌توانیم در آن چیزی را که قبلا گفتم یعنی سینما- حقیقت را ببینیم از این نقطه‌ی نظر. فیلم از آن زمان به بعد به‌این دلیل دارای اهمیت است که انقلابی در سبک فیلم‌های خبری به وجودآورد، که در آن زمان یک سبک کاملا ثابت داشت. من خواستم که فیلمی بکار دهنده بسازم: فیلمی شاعرانه و محرک. ولی در حین ساختن فیلم بود که احساس کردم می‌توانم این کار را انجام بدهم.

پیش از آن هیچ خبر درباره‌اش نمی‌دانستم. همه‌خبر از زیستم به‌وجود آمد.

اگر امروز شما از من بپرسید که مهمترین‌عامل در ساختن یک مستند چیست، عاملی که باعث می‌شود شخص ببیند و احساس کند. می‌توانم بگویم دو عامل مهم وجود دارند. اول‌استخوان-

بندی‌ی‌آن‌است، ساختمان فیلم، به‌طور خلاصه‌بنای فیلم. ساختمان آن بایدشکل حقیقی داشته باشد. چون تدوین فقط زمانی می‌تواند معنا و اثرمخصوص خود را داشته باشد که با سبک مخصوصی در تارو ـ پود ساختمانی بنیادی پیچیده شده باشد.

ولی این به عنوان یک مثال کلی‌ارزشی ندارد چون ممکن است کسی به وسیله‌ی‌نشان‌دادن‌چیزهای مخصوص و در راهی کاملا مخالف موفق باشد، به وسیله‌ی جدا کردن تدوین و ساختمان فیلم.

آیا می‌شود همه‌چیز را شرح داد؟ شاید همه‌ی این چیزها ناشی‌از بختی است که بعضیها دارند و بعضیها ندارند. قبلا گفتم که دو عامل مهم وجود دارند. دومی حس ریتم است.

"کایه": آیا می‌توانید درباره‌ی رابطه‌ی ریتم و ساختمان فیلم توضیح دهید؟

منظورم این است که آیا شما از کاری که فیلم بطورکلی انجام می‌دهد و این حرکت دراماتیکی که فیلمهای شما دارند آگاهید؟

ریفنشتال: در "**پیروزی اراده**" بطور مثال‌می‌ـ خواستم که عوامل بخصوصی را به پیش زمینه‌بیاورم و عوامل دیگری را در پس‌زمینه قرار دهم. اگر همه چیز در یک سطح باشد (به این دلیل که شخص نتوانسته سلسله مراتبی را بدست دهد) فیلم از شروع محکوم به شکست است. در فیلم باید حرکت وجود داشته باشد. حرکت کنترل شده‌ای درهردو: ساختمان چیزهایی که فیلمبرداری شده‌اند و خود فیلم. همه‌چیز به‌طور کلی باید تا به آخر طوری کارگردانی شوند که نکات مهم مشخص شوند (باید متوجه باشیم که در بیشتر فیلم‌های مستند نکته‌ی مهم به‌جای آخر فیلم در اول فیلم است)، و اگر شما از من بپرسید که چطور یک فیلم بدون هیچ طرز عمل دراماتیک از پیش داشته‌ای، یک اثر دراماتیک مخصوص ایجاد می‌کند، من شما را بر ـ خواهم گرداند به‌چیزی که الان گفتم: دراماتیک ساختن فیلم جزئی از ساختمان آن است. این‌مسئله در مورد "**المپیا**" هم صدق می‌کند.

"کایه": حالاما به چیزی می‌رسیم که در فیلم شما مشترکا دیده می‌شود: هر دوی آنها به واقعیت بخصوصی شکل می‌دهند. شکلی که خود روی فکر اولیه‌ی خاصی درباره‌ی‌شکل پایه‌ریزی شده است. آیا شما چیز بخصوص آلمانی‌ای در اهمیت دادن به شکل‌می‌بینید؟

"**ریفنشتال**":به‌طور ساده باید بگویم که من به طرز مخصوصی به هر چیز زیبا جذب می‌شوم. بله

المپیا

زیبایی و هماهنگی . . . و شاید این اهمیت دادن به ترکیب وهمینطور به‌شکل‌یک اثر بخصوص آلمانی است ولی خودم هم همه‌ی این چیزها را دقیقا نمی‌دانم . این از ناخودآگاهم می‌آید نه از دانش من . من در خودم ظاهر شدن چیزها و حوادثی را می‌بینم و سعی می‌کنم که آنها را از طریق تصویر توصیف کنم . بیشتر از این چه می‌خواهید که اضافه کنم ؟ هر چیزی که به طور خالص واقعی است، تکه‌ای از زندگی ، معمولی است و مرا جذب نمی‌کند . من شیفته‌ی چیزهای زیبا ، قوی ، سالم و زنده هستم . من طالب هماهنگی هستم . وقتی هماهنگی بدست می‌آید خوشحال می‌شوم . فکر می‌کنم از این راه به سئوال شما جواب داده‌ام .

"گایه":به هنگام ساختن "المپیا" "فکراولیه‌ی‌شما چه‌بود ؟

"ریفنشتال":قبل از هر چیز ، مدت زیادی طول کشید تا مطمئن شدم که می‌توانم این فیلم را شروع کنم . اولین علاقه‌ی من به این موضوع ،ورزش‌بود . من همیشه به ورزش علاقمند بوده‌ام ومی‌خواستم پیوستگی‌یی از سینما و ورزش بدست دهم . وقتی که این فکر را داشتم ، دوباره شروع‌کردم به‌شک‌کردن . فکر کردم ، تلاش کردم ، پس زدم تا اینکه بالاخره تصمیم گرفتم . بعد همه‌چیز به سرعت اتفاق افتاد . بلافاصله به مشکل دوربین پرداختم . در تمام‌مدت به خودم می‌گفتم غیر ممکن است که بشود همه‌ی حوادث را به تمامی‌درفیلم ارائه داد . ازآنجا ،به طور خودکار به‌این نتیجه رسیدم که دو فیلم بسازم . یکی درباره‌ی ژیمناستیک و دیگری ورزش ــ های دیگر .

بعد از آنکه راجع به آن تصمیم گرفتم ، توجهم به دو عامل جلب شد . اول از همه ، از نقطه نظر فردی ، پرورش کامل بدن و اراده ، و بعد از آن ، تعصب عظیمی که از رقابت و به مقام‌رسیدن ــ که در بطن مسابقات نهفته است ــ ناشی می‌شود .

برای اینکه‌در چنین رو در رویی‌ای تمام مردان و زنان در مسابقه باید برای خودشان و دیگران بهترین چیزی را که می‌توانند ارائه کنند . از اینجا فضایی غیر معمولی و بالاتر از سطح عادی زندگی نتیجه می‌شود . این‌چیزی است که می‌خواستم‌نشان بدهم .

در فیلم نقطه‌نظر بشری و نقطه‌نظر زیبایی شناسی به هم مربوط می‌شوند تا حدی که خودشان صرفا به‌خاطر طبیعت وجودی‌ی‌مسابقات به حوادث ربط پیدامی‌کنند . مشکلاتی که با آنها شروع کردم به آسانی حل نشدند . در کنار بقیه‌ی چیزها برای‌من واضح بود که فیلم فقط در یک حالت جالب‌می‌شود . بدون شک برای دوربین ، گرفتن هر چیزی که برای تماشاگر جالب باشد امکان‌پذیر بود ، ولی برای‌آن حالت جالب ما باید مقداری از سنگینی‌ی حادثه را ــ مثل‌فیلم‌های خبری ــ ازشکل حادثه‌می‌گرفتیم .

از آن لحظه به بعد شروع کردم به هر ورزشی با چشم عدسی نگاه کنم . هر دفعه لازم بود که به چیزهایی فکر کنم که دلیل موقعیت دوربین در رابطه با این یا آن حادثه بود . هیچ دلیل‌اساسی وجود نداشت‌که دوربین همیشه یکی دومتر بالاتر از زمین قرار بگیرد ، یا دور از موضوع و یاحتی‌روی آن . کم‌کم کشف کردم که در لحظه ، اضطراب‌ناشی از حادثه می‌تواند راهنمای من باشد . همه چیز از آن جا ریشه می‌گیرد که بدانیم کی و چطور این اضطراب‌ها و فشارها را مراعات کنیم و یا آن‌ها را از بین ببریم . در همین حال پرسپکتیوهایی‌بودند که باید رعایت می‌شدند یا پرسپکتیوهایی که باید پیدا می‌شدند . در یک مسابقه ، مثلا ، ما یک حرکت دوربین صدمتری داشتیم . و دوربین هم به خوبی کارکرد . ولی من احساس کردم که تصویر مسابقه باید با نماهای بسیار نزدیک کامل شود . هیچ حد میانی‌ای بین نزدیکی‌بیش از حد و تعقیب حرکت‌از یک فاصله‌ی معین وجود نداشت . و نمی‌توانستیم مثلا به‌دونده‌ها نزدیک‌شویم بنابراین‌ازعدسی‌های تلسکوپی استفاده کردیم . من به دنبال نقطه‌ی مناسبی بودم . در اینجا بود که شروع به کار با عدسی‌های عظیم تلسکوپی کردیم که از آن به‌بعد کمک‌های زیادی به ما کرد .

از طریق نماهای ثابت ، نماهای ریتم دار و نماهای نقاشی شده از طریق حرکت‌های تکنیکی‌بود که ریتم و زندگی‌ی‌فیلم ایجاد شد . با این حال از طریق مواجهه با مشکلات بود که راه‌ها تعیین می‌شد . آزمایش می‌شد و نتایج بدست آمده‌فکرهای کوچک و بزرگ را باعث می‌شد .

برای مثال ما سعی کردیم که جایی ، دوربین‌را به زین اسب وصل کنیم . ولی برای جلوگیری از مکان‌های شدید مجبور شدیم آن را در قالبی‌کشی قرار دهیم که داخلش انباشته از پر بود . موقعی‌که "ماراتون"انجام می‌شد ما به پشتمان سبدی بسته بودیم که داخلش یک دوربین کوچک قرار داشت که به طور خودکار عمل می‌کرد و همه‌ی اینها به این خاطر بود که دونده متوجه هیچ چیز نشود . در نتیجه مرحله به مرحله جلو رفتیم و همیشه باید موضوع‌ها و فکرهای تازه‌تری پیدا می‌کردیم . این کار همچنین بسیار سرگرم‌کننده بود .

باید بگویم که ما گروه غیر معمولی‌ای راتشکیل می‌دادیم. برای سرگرم کردن خودمان، درست مثل کار کردن، همیشه با هم بودیم حتی در شنبه و یکشنبه. وقتی در چادرها می‌ماندیم، صحبت می‌کردیم و می‌گذاشتیم که فکرها جاری شوند. تمرین بسیار خوبی بود. همیشه گفتگوهای شبانه‌ی طولانی‌ای داشتیم.

"کایه": گفته شده که شما وسایل بسیار زیادی داشته‌اید.

"ریفنشتال": ما کمتر از آنچه مردم گفته‌اند داشتیم. به عکس‌ها و سواهد آن دوره نگاه‌کنید. آن‌ها احساسی از بدبهه‌سازی می‌دهند. دربیشتر جاها، تاثیرات بدست آمده ازکارهای‌فی‌البداهه‌ی گروه ایجاد شده است. مردم نمی‌دانستند و یا متذکر نشدند که ما چه چیزهایی کشف کردیم. دوربین بی‌صدا، برای این‌بکار می‌رفت تاورزشکارها ادیت نشوند به وسیله‌ی یکی از فیلمبردارها ساخته شد و دوربین برای نماهای زیر آب به وسیله‌ی یکی دیگر از آنها.

"کایه": درباره‌ی این دو فیلم "پیروزی اراده" و "المپیا" دقیقا بین شروع پروژه و اجرای آن چه اتفاق‌هائی افتاد؟ منظورم این است که چه چیزی شما را برای شکل دادن به فکر اولیه‌تان راهنمایی کرد؟ آیا یک نوشته داشتید؟ یا خلاصه‌ی طرح؟ یا یک نقشه؟

"ریفنشتال": من حتی یک صفحه برای **"پیروزی اراده"** و **"المپیا"** ننوشتم. از لحظه‌ای که من تصویر روشنی از فیلم در سرم داشتم، فیلم به وجود آمده بود. ساختمان و اصلا همه چیز خودش به وجود آمد!. این یک نوع‌ی درک مستقیم‌وخالص بود.

من فکر اولیه‌ای را داشتم و بعد تشکیلاتی به وجود آوردم، گروه فنی را به جاهای مختلف ومورد نظرم فرستادم، ولی شروع حقیقی‌ی شکل دادن به فکرم در هنگام تدوین اتفاق افتاد. من **"المپیا"** را به تنهایی تدوین کردم. همانطور که روی‌تدوین **"پیروزی اراده"** به تنهایی کار کردم. این لازم بود چون هر تدوین کننده‌ای نشان مخصوص خودش را روی فیلم می‌زند. تجربه ثابت کرده که اگر دو یا سه نفر روی تدوین یک فیلم‌کارکنند امکان‌ایجاد

المپیا

هیچ نوع هماهنگی وجود ندارد. طبیعت فیلم‌های من ایجاب می‌کرد که به وسیله‌ی یک نفر تدوین شوند و آن یک نفر باید کسی باشد که فکر اولیه را داشته که به دنبال یک همچون هماهنگی‌ای بوده است. هماهنگی از تدوینی به‌یک سبک دیگر به وجود نمی‌آید.

برای "**المپیا**" من یک سال و نیم در اتاق تدوین زندگی کردم‌و هیچ وقت قبل از ساعت‌پنج صبح به خانه نرفتم. در اتاق دیوارهای شیشه‌ای کوتاه در هر طرف ساخته بودم که تکه‌های فیلم را روی آنها آویزان‌می‌کردم که به‌کف‌اتاق می‌رسیدند. من آنها را در کنار یکدیگر به‌طور منظم آویزان کرده بودم و از دیواری به دیوار دیگر می‌رفتم، نگاه می‌کردم، مقایسه می‌کردم تا هماهنگی ولحن دلخواه و مخصوص فیلم را از طریق اندازه گیری قابها بدست بیاورم. در نتیجه در این مدت زیاد درست مثل آهنگسازی که آهنگ می‌سازدهمه چیز را با هم به کار گرفتم تا ریتم مخصوص را ایجاد کنم.

از طرف دیگر همیشه این فکر را در سرم‌دارم و بسیار احتیاط می‌کنم که مجموع صدا و تصویر بیش از صد درصد نشود. تصویر قویتر است؟ صدا باید در پس زمینه قرار بگیرد. صداست که قوی است؟ پس تصویر باید در درجه‌ی دوم قرار بگیرد. این قوانین ابتدائی‌بی است که من همیشه رعایت می‌کنم.

"گایه": یک سئوال کوچک حالا، قبل از اینکه به بقیه‌ی سئوال‌ها برسیم، این است که آیا حقیقت دارد که شما از مسکو پیشنهاد کار گرفتید؟

"**ریفنشتال**": بله حقیقت دارد. از من خواسته شد که بروم و در شوروی کار کنم. در آنجا از کارهای من بسیار خوششان آمده بود. فقط من. واقعا قادر نبودم خودم‌را در جایی غیر کشورخودم توصیف کنم. من حتی نمی‌توانستم تصور کنم‌در جایی دیگر کار کنم. باید در کشور خودم زندگی می‌کردم. فقط همین.

"گایه": از زمان جنگ به بعد، آیا فیلم های زیادی دیده‌اید؟

"**ریفنشتال**": من هنوز هم بندرت به سینما می‌روم. مدت کوتاهی بعد از جنگ فیلم "**بازی‌های ممنوع**" اثر "**رنه کلمان**" را دیدم که بسیارخوشم آمد فیلم "**یادداشتهای روزانه‌ی یک کشیش**" کار "**روبرتبرسون**" بود. از موج نوییها چیزی ندیده‌ام جز از "**بنفس افتاده**" (ساخته‌ی "**گدار**") که‌از آن خیلی زیاد خوشم آمد.

"گایه": از زمان جنگ به بعد چه کارهایی کرده‌اید؟

"**ریفنشتال**": خیلی ساده است: سال‌های۴۸-۴۵ در اردوگاه‌ها و زندان‌های مختلف. از ۴۹ تا ۵۳ درگیر کشمکشهایی برای اعاده‌ی اعتبار و دوباره بدست آوردن فیلم‌هایم بودم که در پاریس‌و رم پراکنده شده بودند (ولی در رم یک بد شانسی به من رو کرد: نگاتیو "**پیروزی‌اراده**" در ترن ناپدید شد!). در ۵۲ - ۵۱ نسخه‌ی ایتالیایی "**نورآبی**" را تهیه کردم، با تدوین و موزیک جدید. در ۱۹۵۵ موفق شدم که یک‌فیلم رنگی درباره‌ی کوهستان آماده کنم ولی‌درادامه‌ی کار با شکست مواجه شدم. در ۱۹۵۶، افریقا. در ۱۹۵۷ در اسپانیا (که در آنجا سه فیلمنامه نوشتم).

در ۹- ۱۹۵۸ به یک تور آلمانی برای نمایش "**المپیا**" رفتم. در ۱۹۶۰ در لندن بودم، در آنجا به کمک دو فیلمنامه‌نویس انگلیسی نسخه‌ای جدید از "**نورآبی**" را برای یک باله نوشتم. در ۱۹۶۱ افریقا. در ۶۳- ۱۹۶۲ هنوز افریقا و در ۱۹۶۴ شمارا‌ملاقات می‌کنم که‌ازمن سئوال‌می‌کنید.

درحالیکه هیچوقت راجع‌به افریقانمی‌پرسید. چرا؟

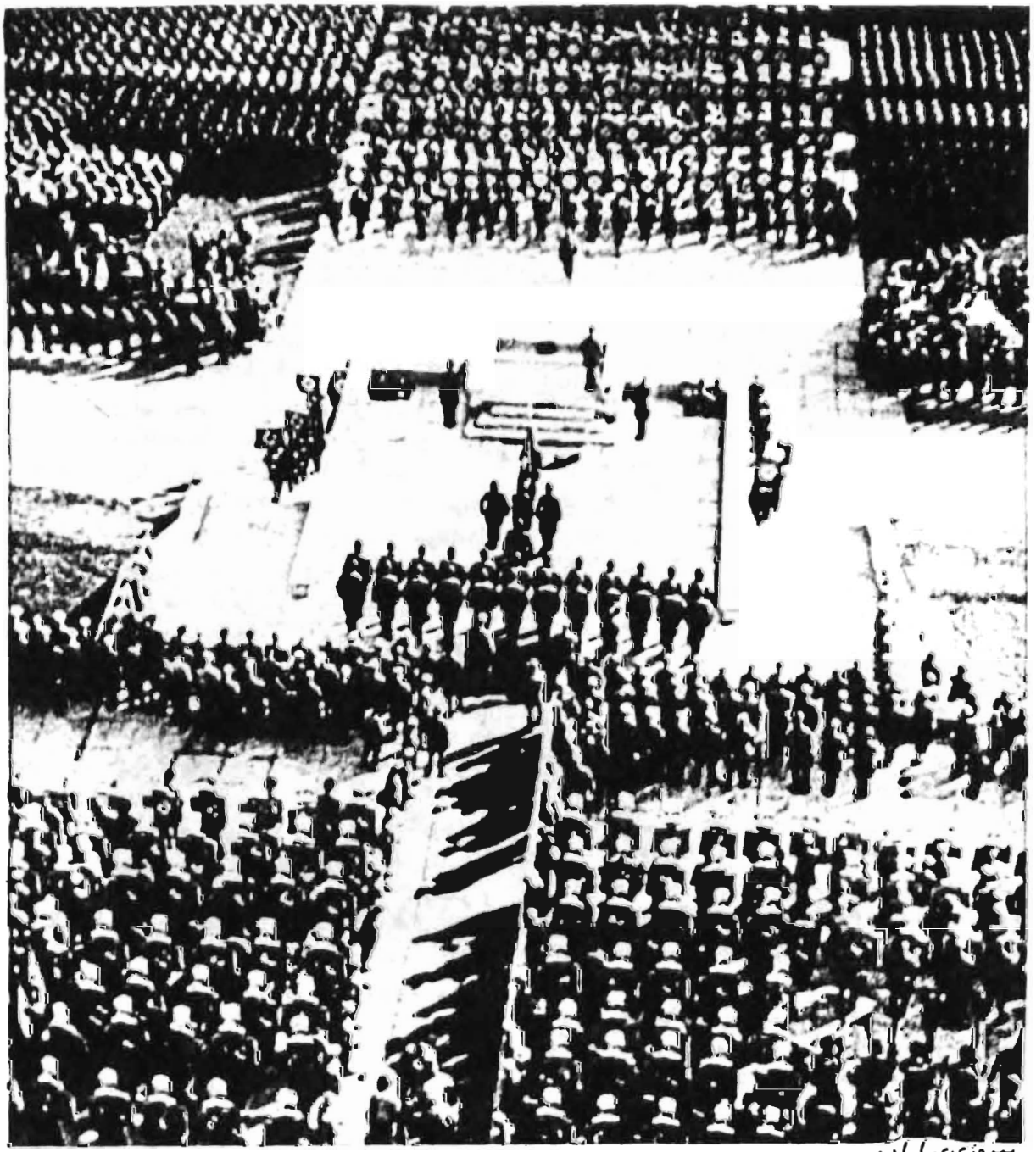
"گایه": به زودی به‌آن هم می‌رسیم. ولی حالا می‌خواهم از شما خواهش کنم درباره‌ی دوبرنامه‌ی بزرگی که شکست خورد صحبت کنیم:

"VOLTAIR AND FREDRICR"
"GENTHESILEA-PENTHESILEA"

"**ریفنشتال**": خب. داستان "GENTHESILEA-PENTHESILEA" دلیل مخصوصی برای به وجود آمدن داشت. زمانی که من جوان بودم و نمی‌دانستم که روزی سینماگر خواهم شد، فکر می‌کردم همیشه تا آخر عمر یک رقاص باقی‌خواهم ماند، نوشته‌ای را درباره‌ی "ماکس رینهارت" نوشتم.

وقتی خود او مرا دید فریاد زد: بالاخره "PENTHESILEA" ی خودم را پیدا کردم. در آن موقع اصلا نمی‌دانستم‌که‌این چه‌معنایی می‌توانست داشته باشد ولی شروع به جمع‌آوری اطلاعات کردم و دانستم که "**ملکه‌ی آمازون**" چه کسی است و "**هنریخ فون‌کلیست**" کیست.

از آن لحظه به بعد شروع کردم به طور جدی هر چیزی را که درباره‌ی این ملکه نوشته شده بود بخوانم... خب البته در آن موقع هم صحبت از ساختن یک "PENTHESILEA" بود که‌قرار



پیروزی‌ی اراده

بود من در آن بازی کنم. ولی آن یک فیلم صامت بود. به عقیده‌ی من در آنصورت فیلم دلیل‌وجود داشتن خود را از دست می‌داد. چون قشنگ‌ترین چیزی که در آن وجود داشت زبان " **هنریخ‌فون کلیست**" بود. به هر حال این فکر با من بود و بعد از "**نورآبی**" تصمیم به‌ساختن‌آن‌گرفتم. فیلمبرداری‌ی "PENTHESILEA" بزرگترین آرزوی من شد.

سال‌های زیادی گذشت قبل از اینکه چیزی‌شکل بگیرد. ولی در آخر، من به اندازه‌ای با این فکر زندگی کرده بودم که احساس کردم به اندازه‌ی کافی بالغ شده‌ام تا به‌آن سبک مخصوص خودش‌را بدهم. زمانی بود که فکر می‌کردم این فیلم را از روی نسخه‌ی کوتاه شده‌ی نمایشنامه بسازم. ولی نه: لازم بود که همه چیز حفظ شود. به عنوان یک نمایشنامه، این کار برای گوش ساخته شده بود. به عنوان یک فیلم، می‌توانست با یک ساختمان سبک دار شکل بگیرد که به کلماتش تمام انعکاس‌صدا رابدهد. طرحی‌که‌من‌از "PENTHESILEA" داشتم احتیاج به حرکت تصویر داشت و دکور و

قالبی که بتواند مساوی با شعر باشد : یک وحدت ریتمیک.

ما واقعا این فیلم را با دکورهای استودیو نمی‌بینیم. بلکه طبیعت را می‌بینیم. ولی‌طبیعت اغراق شده. مثلا در آنجا خورشیدی خواهد بود، یک خورشید واقعی، منتها ده برابر بزرگ شده. یک درخت، درخت واقعی، با شاخه‌هایش ولی ده برابر بزرگ شده. و در میان همه‌ی آنها، صورت شخصیت‌ها، ولی هر کدام در یک‌سطح دیگر. بدون اینکه فراموش کنیم که زبان همه باید با تصویرها هماهنگ شود.

و حالا "VOLTAIR AND FREDRICR"

این یک پروژه‌ی بسیار محبوب دیگر من بود. با کمک یک دوست بسیار عزیز: " **ژان کوکتو**." من با او مدت کوتاهی بعد از جنگ آشنا شدم، جایی که برای استراحت رفته بود، و وقتی که او گفت از فیلم‌های من خوشش آمده است بسیار خوشحال شدم. و دوستی‌ای بین ما به‌وجود آمد، بعد از اینکه ما چند بار یکدیگر را در "مونیخ" و "پاریس" دیدیم، او برایم از یک فکر عالی گفت: "لنی"، من به کمک کارگردانی‌ی‌توئی‌خواهم به آرزوی‌بزرگم برسم، آرزویی که مدتهاست داشته‌ام. من بسیار دوست دارم که یک رل دوتایی " **والتر وفردریک کهیر**" را بازی کنیم. و عنوان فیلم می‌شود: " **والتر و فردریک**".

بسیار مشتاق بودم. شروع کردیم که چیزهایی درست را کنار هم قرار بدهیم و رد و بدل نامه‌ها روی این موضوع شروع شد. نامه‌های او " والتر و **فردریک**" امضاء می‌شد و گاهی " **والتروفردریک و ژان**" که این احساس را می‌داد که سه نفش به‌جای دو نقش نوشته می‌شد. به‌زودی ما شروع به نوشتن فیلمنامه کردیم. برای این کار او رادر "ریویرا" ملاقات کردم و شروع به نوشتن کردیم. فکر ما این بود که پس زمینه‌ی فیلم رابطه‌ی " آلمانیها ـ فرانسویها" باشد که این کار به وسیله‌ی یک‌اغراق تمسخر آمیز سبک انجام می‌شد. بدبختانه مرگ فرصت پایان دادن به این پروژه را به " استاد بزرگ" نداد.

"گایه": حالا از افریقا می‌پرسم: درآنجا چقدر گردید، فکر می‌کنید آنجا چه بکنید؟

"**ریفنشتال**": وقتی که سینما برایم ممنوع شد، شروع به عکاسی‌کردم. وقتی که افریقا را کشف کردم، آنهارا فقط برای‌علاقه‌ام به‌افریقامی‌گرفتم. از "کنیا" شروع‌کردم واقعا درآن غرق شدم. بعد با یک دوست شروع بـه نـوشتن فیلمنامه‌یی مستند کردم که مایه‌ی اصلیش خرید و فروش برده‌ها بود. من این پروژه‌ها را به جمعیت ضد برده فروشی "لندن" واگذار کردم.

بعد یک حادثه‌ی ناگوار کوچک داشتم. با عده‌ای از جنگلبانان به طرف شمال "کنیا" می‌رفتیم که درباره‌ی آرایش مردم آنجا تحقیق کنیم که " لندرور" به یک رودخانه‌ی خشک افتاد. دراین حادثه جمجمه و چند دنده‌ی من شکست و مجبور شدم در بیمارستانی در"نایروبی" برای مدتی‌بستری شوم. درآنجا بود که وقتی بهتر شدم تصمیم به نوشتن فیلمنامه گرفتم. همه‌چیز به سرعت انجام شد و در پائیز ۱۹۵۶ برای شروع آماده بودیم. در حال گرفتن نماهای آزمایشی بودیم که بلایی دیگر سر رسید: جنگ "سوئز". تمام وسائل ما در قایقی بود که دو ماه طول کشید از کانال عبور کند. وقتی ما بالاخره آنها را بدست آوردیم فصل باران شروع شده بود. ما باید ۲۰۰۰ کیلومتر رانندگی می‌کردیم. ازاقیانوس "اطلس" تا "کنگو". اما در این سفر به قدری زمان و پول مصرف شد که وقتی رسیدیم دیگر پول به اندازه‌ی کافی برای ساختن فیلم نداشتیم. من به آلمان پرواز کردم که با کمک شریکم با یک‌کمپانی‌ی‌پخش‌فیلم صحبت کنیم. اما وقتی به آنجا رسیدم فهمیدم که این آدم هم‌در "اطریش" با ماشین به دره پرت شده و باید چندین ماه بین مرگ و زندگی در بیمارستان بستری باشد... نقشه‌ی من به هیچ رسیده بود.

اما من هنوز غم غربتی برای این کشورداشتم. نقشه‌های دیگری کشیدم و در ۱۹۶۱ دوباره شروع دم. دوستان جدیدی پیدا کرده بودم که می‌خواستم با آنها فیلم مستندی درباره‌ی "فیل" بسازم، سودی که از این کار بردم آشناییم با "اوگاندا"، "سودان" و شرق "افریقا" بود. وقتی به "آلمان" برگشتم که ترتیب یک سفر قطعی را بدهم، همه‌چیز به‌نظر خوب می‌رسید. بدبختانه روز بعد از آنکه به "برلین" رسیدم ساخته شدن دیوار "برلین" شروع شد. شرکای من کارهایی در "برلین" داشتندو برگشتند. منبع پولی دوباره خشک شد. حالا در نوامبر ۱۹۶۴ در "مونیخ"، در حال ترتیب دادن‌یک سفردیگرهستم. موضوع: "سودان" زمان‌فیلمبرداری: نوامبر ۱۹۶۴ تا جون ۱۹۶۵. اما حالا باید به‌فیلم ۱۶ میلیمتری قانع بشوم. تمام اینها مستلزم یک کار خسته کننده و جهنمی است اما از این راه است که زندگی من دوباره شروع می‌شود.

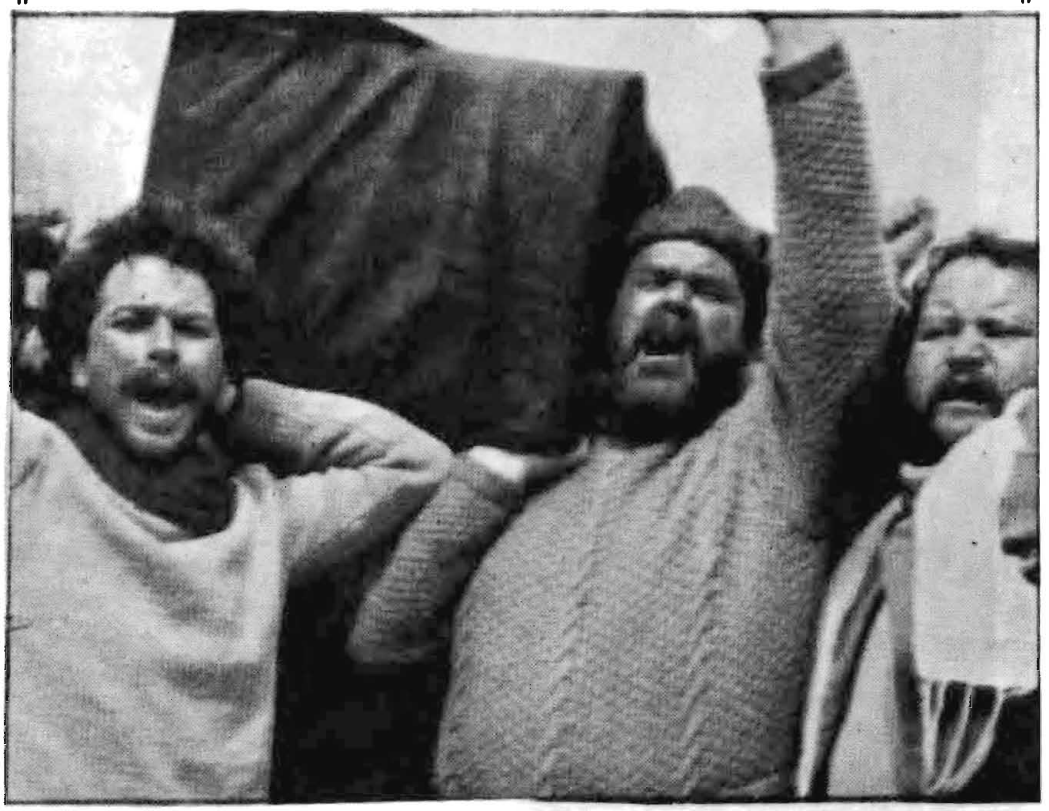
زمان حرکت برای پس فردا برنامه‌ریزی شده است.

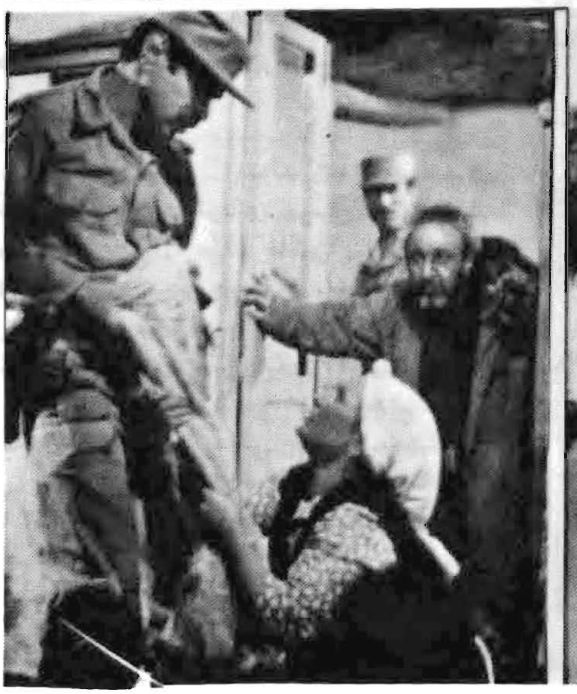
زندگینامه و فیلم‌شناسی‌ی ریفنشتال

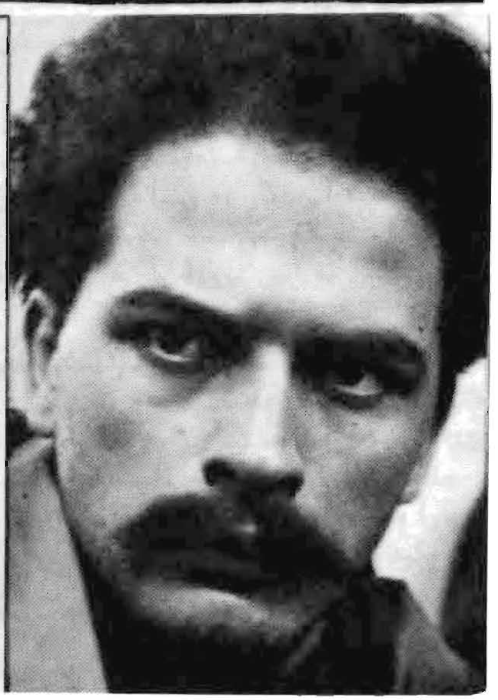
* " لنی ریفنشتال " متولد ۱۹۰۲ برلین : فارغ‌التحصیل مدرسه‌ی هنرهای برلین . توجه به هنر رقص. آغاز کار با "ماکس راینهارت" ۲۴ – ۱۹۲۳ : آغاز به طراحی و گرداندن برنامه‌های رقص. ۳۳ – ۱۹۲۶ : بازی در اولین فیلم سینمایی‌اش و ادامه به بازیگری تا ۱۹۳۳ به صورت حرفه‌ای. ۱۹۳۱ : بنیاد نهادن شرکت خصوصی‌ی تهیه‌ی فیلم . ۱۹۳۲ کارگردانی‌ی نخستین فیلمش "نور آبی" . ۳۷ – ۱۹۳۶ : ساختن فیلم‌های مستند بنا به سفارش "رایش سوم" ("پیروزی‌ی اراده " و " المپیا"). ۴۲ – ۱۹۴۱ : آخرین کارش در سینما ، " Tiefland " .

باشگاه ادبیات

بدنبال فیلمفارسی...







مروری بر سه فیلم حبیب کاوش

* "حبیب کاوش" فقط سه فیلم "آب"، "پرواز در قفس" و "فصل خون" را ساخته. در حالیکه فیلم چهارمی را هم در دست تهیه دارد. "کاوش" نمونه‌ی مشخص فیلمفارسی‌ی سینمای بعد از انقلاب است. سینمایی جدید که با حفظ تمامی‌ی کلیشه‌های سینمای قدیم سعی در خلق نشانه‌هایی جدید را دارد برای ارتباطی جدید با تماشاگر. و هدف از مجوعه مقالات این فصل توضیح همین است.

آب

داود مسلمی

محصول نولید فیلم، ۱۳۵۳
کارگردان: حبیب کاوش
فیلمنامه: احمد محمود
فیلمبردار: هایراپنیان
موزیک: بابک افشار
هنرپیشگان: سعید راد، سپیده، جمشید مشایخی، سمسارزاده و مرتضی احمدی.

* "آب" در سطح ساده‌ی اولیه‌ی خود اصلا" قصد بیان چه چیزی را دارد؟

مردی (**توفیق/ جمشید مشایخی**) که صاحب انبار و بشکه و کاری‌های توزیع آب در شهرستانی می‌باشد، برای حفظ حاکمیت خود در این امر، از راه‌های مختلف می‌کوشد جوانی (**مسلم / سعیدراد**) ـ که سعی در بوجود آوردن شبکه‌ی توزیع مستقل خود دارد ـ را از سر راه بردارد. او در این راه با کمک آدم‌هایش اسب وی را کشته، گاریش را شکسته و خود وی را مضروب می‌کند. در این میان شخص دیگری با چهار دوستش (که کارگران "**توفیق**" هستند) به دفاع از "**مسلم**" درمقابل "**توفیق**" می‌ایستند. در رودر رویی‌ی نهایی "**مسلم**" برغم زخمی شدن، "**توفیق**" را می‌کشد و خود نیز می‌میرد. (؟)

اگر از ادعای فیلمساز مبنی بر اجبار به سانسور حدود نیم ساعت از فیلم در رژیم قبل به‌سهولت بگذریم و امیدوار باشیم فیلم اصلا" قرار نبوده با اتکاء به آن نیم ساعت "سانسور" شده کار کند و حرفش را بزند و "پیام" را برساند، و بپذیریم که هیچ فیلمی (در حیطه‌ی سینمای حرفه‌یی ـ به‌معنای سینمایی که به تماشاگر و گیشه و پول و تهیه کننده و ... متکی است) در رژیم قبل، در محاق توقیف کامل نیفتاده، و بالاخره با سلام و صلوات حتی امکان نمایش یافته و در سطحی وسیع نیز حتی از تماشاگر زیادی برخوردار شده ("**دایره مینا**" مثلا") و حرف‌ها و ادعاهای فیلمسازان این دیار را در زمینه‌ی فیلم‌هایی که می‌خواسته‌اند بسازند و امکانش را نیافته‌اند و یا ساخته‌اند و سانسور آنها را مثله کرده را باز چندان جدی نگیریم، آنوقت راحت‌تر می‌توانیم با سینمای این دیار برخورد کنیم و از هزاران متر فیلم‌های حرام شده توسط فیلمسازانی نظیر "**کاوش**" به ساخت ذهنی‌وبرداشتشان از "**رسانه**" دست بیابیم.

"**حبیب کاوش**" (که فعالیتش در حیطه‌ی سینما از تاریخ پیش از ساخته شدن این فیلم را مطلقا" نمی‌دانم چه بوده) با اتکاء به "**شکل**" رایج فیلمسازی در حول و حوش این سالها (فیلم فارسی‌ی‌سنتی‌ی "**یاسمی**"، "**کوشان**" و بقیه.) و با چشمداشتی به مسایل و حرفهای منعکس در سینمای

باصطلاح متفاوت این سال‌ها (فلیمفارسی‌ی متفاوت "کیمیایی"، "نادری"، "گله"، و بقیه... که با تکیه بر زمینه‌ی پرورش یک قهرمان ــ ضد قهرمان؟ ــ قصد بیان مثلا" معضلات اجتماعی را دارد.) از همان صحنه‌های اولیه‌ی فیلمش به بیراهه می‌رود:

یک

فیلم با نماهایی آغاز می‌شود که خانه‌هایی با شکل و ساخت معماری‌ی چند دهه‌ی پیش خراب می‌شوند.

نماهایی نیز از ردیف خانه‌های نوساز داریم. این نماهای ابتدایی ما را می‌تواند رجوع دهد، (و زمینه‌یی بچیند برای تفکر جهت اندیشه‌ی نهایی فیلمساز و حرف اساسیش) به آنچه که در همین لحظات اول می‌توان پنداشت که فیلمساز قصد بیانش را دارد.

ببینیم این دونمای اولیه قصد بیان و تعریف چه‌چیزی رادارد. و اصلا" این نماهای ابتدایی را به‌عنوان ماجرا چگونه می‌توان تعریف کرد.

احتمالا" فیلمساز با قرینه قرار دادن و تقابل نماهای فوق می‌خواسته است ویرانی، نابودی، و اضمحلال چیزی (که هنوز ــ در خط و مسیر اصلی‌ی داستانی‌ی فیلم ــ نمی‌دانیم چیست و در این مرحله مهم هم نیست.) و بنا و پاگیری‌ی چیزی جدید را نشان دهد.

خب، این‌تعریف ساده‌ی راحت را در برخورد با حرف تعمیم یافته‌ی داستان فیلم اینگونه می‌توان تفسیر و توجیه کرد که. قرار است حرف فیلم در نهایت "بیان" و "تعریف" ــ مثلا" ــ نابودی‌ی ناگزیر و تدریجی‌ی یک ساخت اجتماعی و پیدایی و جایگزینی‌ی ساخت و نظام جدیدی از شیوه‌ی تولید یا اصلا" شیوه‌ی تفکر، زندگی، حکومت و یا چیزهایی از این دست باشد.

بسیار خب، همه‌ی اینها را در تعریف می‌توان پذیرفت. لیکن، چرا فیلمساز قادر به بیان این همه از طریق تصویر، و یا چیزی که از ابتدا به آن پناه برده: تمثیل ــ نیست؟

و اصلا" چرا صحنه در کل بد است، و دور ریختنی؟

می‌توان دلیل این امر را از طریق نوع کاری که فیلمساز با مکان‌های مختلف در فیلمش انجام می‌دهد دریافت. اینکه فیلمساز این نکته را مطلقا" نمی‌داند که:

در سینما هر شیء و هر مکان مطلقا" معنایی فراتر از آنچه که در کلیت مادی‌ی آن شیء یا مکان نهفته است ــ ندارد. مگر اینکه با (و از طریق) عاملی، به آن شخصیتی جدید، و پس در نتیجه، مفهومی جدید ببخشد.

پس بنابراین، یک خانه‌ی قدیمی، کماکان یک خانه‌ی قدیمی می‌ماند ــ مگر اینکه عاملی بیرونی ــ یک شخصیت، یک حرکت ــ به آن معنا و مفهومی جدید عطا کند.

تصویر "کاوش" در نماها به این علت ساده که موفق به منتقل کردن مفهوم بیشتری از آنچه که بر پرده می‌بینیم ــ و در واقع معنایی بیشتر از مفهوم فیزیکی این عمل را منتقل نمی‌کند، پس اصلا" کاربرد بیشتری نمی‌یابد.

این مسئله هنگامی بدتر می‌شود که نماهایی از ردیف خانه‌های نوساز را فیلمساز در فیلم می‌گنجاند ــ مثلا" نوعی قرینه‌سازی‌ی‌تصویری. خب، تا اینجا ــ که هنوز چیزی آغاز نشده ــ یک‌رشته نمای کاملا" بی‌معنا و مفهوم داشتیم، نماهای دیگری نیز به آنها افزوده شد.

نماهای اخیر نیز چون صرفا" عکس‌هایی از یک سری خانه‌های نوساز هستند، در بطن خود در حد همان عکس‌ها و تصویرها باقی می‌مانند و نه موفق می‌شوند معنایی جدید و بیشتری ارائه دهند و نه حتی در تقابل با نماهای قبلی موفق به ایجاد و خلق مفاهیم جدیدی می‌شوند.

پس، الف) نماهایی که ویران شدن خانه‌ها را نشان می‌دهد، در تقابل با خانه‌های نوساز حاوی‌ی هیچ حرفی نیست. و ب) از آنجا که در مسیر خط اصلی داستان تاءثیر ندارد، بی‌مورد است.

پ) حاوی‌ی‌حتی هیچ مسئله‌یی نیست. مصافا" اینکه ج) این صحنه‌هارا حتی نمی‌توان در کلیت خود ــ و به‌عنوان فصل‌هایی جدا و مستقل از این فیلم ــ به عنوان یک فیلم (نظیر کرور فیلم‌های هشت میلیمتری که با همین زمینه‌های ذهنی و با همین نوع نماها و تصاویر ساخته می‌شوند) پذیرفت. دوربین بر خطی مستقیم و از چپ به راست خانه‌های در حال ویران شدن را در فاصله‌یی دور نشان می‌دهد (و گرد و خاک ناشی از آن را) و از جهت مخالف، در نماهایی دیگر خانه‌های نوساز را!

این صحنه‌ها حتی به‌عنوان تمثیل‌هایی جهت توضیح و هشدار چیزهایی که خواهد آمد و خواهیم دید هم به‌کار نمی‌آیند. حتی اگر در پس ذهن فیلمساز این صحنه‌هاحاوی‌ی اندیشه‌یی بوده

باشد (و یا دنبال باشد کماکان جدا از کل فیلم) بدو پرده می‌آیند .

باره این صحنه‌ها در مسیر داستان فیلم تاثیری ندارند . و به‌عنوان نماهایی مستقل ، کاملا" از بقیه‌ی فیلم هم جدا می‌ایستند .

دلیل اصلی‌ی این جدا ایستادگی بین این صحنه‌ها و کل فیلم (و البته صحنه‌های مختلف و دیگر فیلم هم) در این نکته است که ، در این فیلم اصلا" "برش" مفهومی ندارد . توضیح می‌دهم .

صرف قطع از یک نما به نمایی دیگر ، و از صحنه‌یی به صحنه‌ی بعد دلیل بر وجود "برش" در یک اثر سینمایی نمی‌شود .

علت این عمل مهم است و الزام در پس حرکت درونی‌ی اثر است که وجود "برش" را امری احساس بانذیر می‌گرداند .

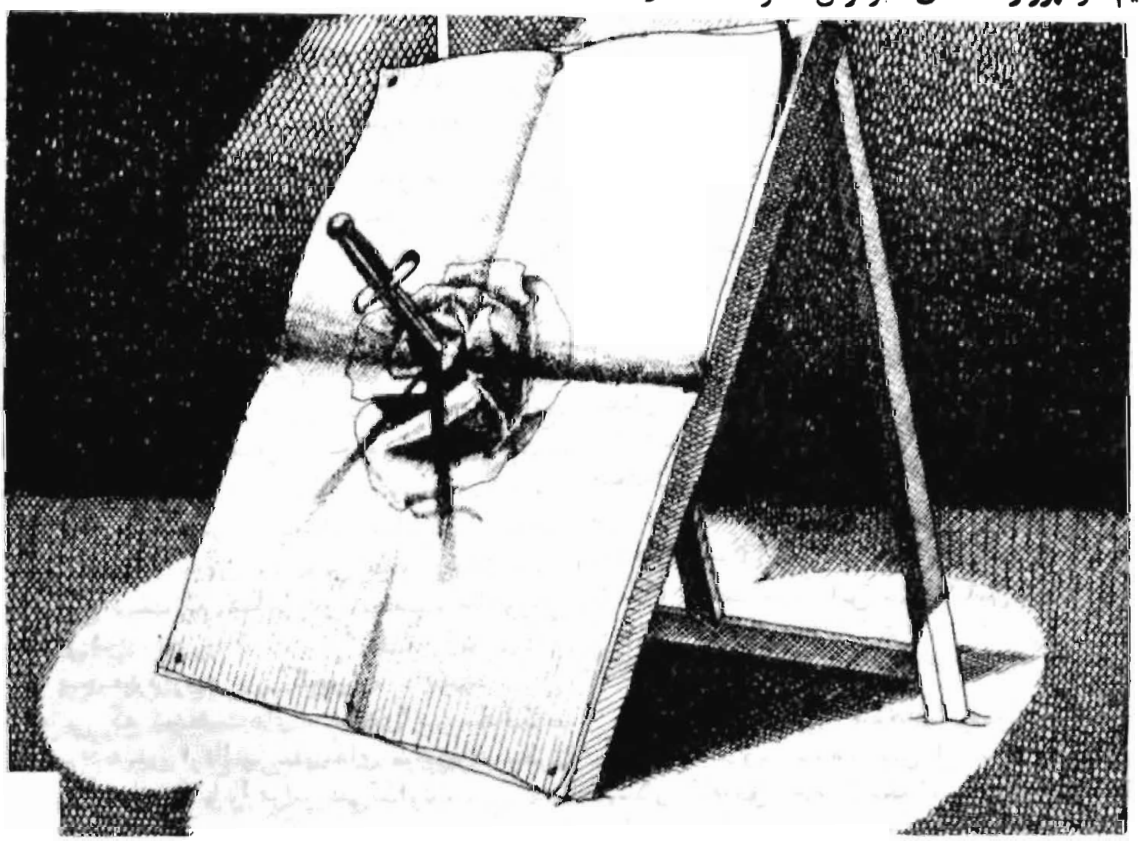
با این توضیح ـ به‌عنوان نمونه ـ به صحنه‌یی اشاره می‌کنم که نما باز می‌شود به تصویر عمومی‌ی میدان از بالا .

نمای بعدی طبیعتا" باید ادامه‌ی منطقی‌ی نمای قبل باشد . لیکن عدم درک‌برقراری‌ی‌رابطه‌ی درونی بین یک نما و نمای بعدش از سوی فیلمساز ، موجب این امر می‌شود که بلافاصله نمایی داشته باشیم از پرواز دسته‌ی کبوتران ـ و نه ـ مثلا" ـ نمایی که در همان چند ثانیه‌ی تلف شده ، کمک به شناخت بیشتر ما از این مکان مخصوص فیلم می‌کند .

پس برمی‌گردم به همان حرف که فیلم "برش" ندارد . بنابراین چون اساسا" حرفی به اسم نظم درونی‌ی‌اثر و توالی‌ی بدست آمده از طریق "تدوین" وجود ندارد ، خود به‌خود ، نماهای ابتدایی‌ی‌مورد اشاره اصلا" علت وجودی نمی باشد و زائدند .

مسئله قصدم از تاکید بر آن ، اشاره به این نکته در شیوه‌ی فیلمسازی‌ی **"کاوش"** (و عموما" فیلمساز ایرانی‌ی این سال‌ها) است که ، از آنجاکه حرفی برای گفتن ندارد (و در عین حال می‌خواهد نشان دهد که برغم الکن بودن قادر به تکلم است) شروع به نشان دادن چیزهایی می‌کند که مطلقا" بی‌معنا و مفهوم است . احتمالا" فیلمساز اگر دوربینش را در جنگل می‌کاشت و بریدن و سقوط درختان را نشان می‌داد هم ، همینقدر صحنه نسبت به بقیه‌ی فیلم غریبه می‌ماند و کار نمی‌کرد .

فیلم پس می‌تواند از جایی دیگر هم شروع شود . مثلا" صحنه‌ی قهوه‌خانه ـ که در کنار میدان نوزده آب واقع است ـ



دو

میدان درواقع مرکز ثقل مکانی‌ی‌داستان فیلم جهت پیشبرد خط‌اصلی است. در اینجا قرار است وضعیت شخصیت‌ها، روابط‌و مسایلشان روشن شود و "برخورد" پیش بیاید. تمام صحنه‌هایی که در میدان فیلمبرداری شده، نمایانگر نفهمیدن چیزی به اسم "صحنه‌پردازی" از سوی "کارگردان" است.

هر بار که صحنه "میدان" است، نمایی باز داریم که‌تمامی‌ی‌محوطه‌را شامل می‌شود. و به‌تدریج نماهایی دیگر از قسمت‌های مختلف میدان نشان داده می‌شود. برای بار اول می‌پذیریم که به این شکل فیلمساز می‌کوشد ما را از طریق نماهای متفاوتی که نشانمان می‌دهد با جوانب مختلف آن آشنا سازد. منتها در این مسیر، وقتی فیلمساز برای چندین‌بار به ـ مثلا" ـ نمای آشنای از حفظ شده‌یی مثل نماهای محوطه‌ی میدان از بالا می‌رسد نشان می‌دهد که دیگر حرفی برای گفتن ندارد. و صرفا" به‌علت عجز در بدست دادن موقعیتی جدید از مکانی واحد است که این کار را می‌کند.

تماشاگر صحنه رایکبار قبلا" دیده و با تمام زوایای محل نیز ـ از بالا ـ آشنا شده، پس دیگر لزومی به تکرار آن نیست. پس حالا که نماهای بعدی (از همان مکان و همان زاویه‌اند) حرف جدید، موقعیت جدید و میزانسن جدیدی را در بر نمی‌گیرند، پس چه لزومی به دوباره دیدن آنها هست.

بنابراین، کماکان میدان، در همان معنای اولین خود باقی مانده و برغم تفاوتی که مفهوم این مکان قرار است داشته باشد در اولین نمایی که آنرا می‌بینیم و آخرین باری هم که در صحنه‌ی آخر می‌بینیم، این امر مطلقا" به‌وقوع نمی‌پیوندد.

بنابراین با بیشترین تعدادنمایی که برای شناساندن تمام میدان بعنوان یک صحنه‌ی اصلی تلف می‌شود اما، فیلمساز بالاخره حتی‌نمی‌تواند موقعیت دوربین خود را درقبال صحنه روشن کند.

وی با بیشترین تعداد نمایی که تلف می‌کند هیچگاه موفق به خلق فضا (حالا این پیشکش) و دست کم شناساندن موقعیت ظاهری‌ی صحنه نمی‌شود.

صحنه‌پردازی‌ی "کاوش"، بویژه در صحنه‌هایی که شخصیت‌های متعددی در میدانگاه جولان می‌دهند، ازقالب سنت‌های موجود دربطن فیلمفارسی مطلقا" پا را فراتر نمی‌گذارد.

سه

در صحنه‌ی بسیار بد کار شده‌یی، "مسلم" پس از اینکه چرخ گاری را برای تعمیر به استاد تعمیرکار می‌دهد، سوار اسب می‌شود و ناگهان فیلمساز وی را در وسط بیابانی ول می‌کند و او هم تاخت می‌زند و فیلمساز (که علت این صحنه را مطلقا" نه در صحنه‌ی پیش روشن کرده و نه در صحنه‌ی بعدی روشن می‌کند) تازه به این رضایت نمی‌دهد و با حرکت آهسته وی را نشان می‌دهد.

در سنت کلیشه‌یی‌ی بسیار مستعمل شناخته شده ـ صحنه‌ی اسب سواری‌ی"مسلم" می‌تواند مثلا" بیانگر روح عاصی و با سهایی‌ی شخصیت باشد. ببینیم همه‌ی اینها (اگر اصلا" فیلمساز قصد چنین نتیجه‌یی از این صحنه را داشته‌باشد و نه مثلا" قصد پر کردن فیلم و یا مثلا" استراحت دادن به تماشاگر.) چگونه بر پرده آمده، بیان می‌شوند.

نماهایی متعدد و متوالی ار قهرمان سوار بر اسب و تکرار موءکد شده‌ی همان نماها در شکل تصویری‌ی‌جدیدی: حرکت آهسته ـ به خودی خود هیچ چیز جدیدی در توضیح وجهی از شخصیت قهرمان روشن نمی‌کند.

با توجه به مفاهیم ذهنی‌ی داده شده از سوی ما به این صحنه ـ که حتی اگر مفاهیم مورد نظر فیلمساز هم نباشند، مفهومی که وی در نظر داشته نمی‌تواند چیزی خارج از این حدود و چارچوب باشد ـ (و یا اگر حتی ادعا شود که هیچیک از اینها نبوده که اصلا" صحنه بی‌ربط بی‌ربط می‌شود و طبعا" به زاید بودن‌آن می‌توان رسید.)هم، باز به عدم موفقیت صحنه باید اشاره کرد. چه، فیلمساز به جای آنهمه نمای دور از قهرمان سوار بر اسب بر زمینه‌ی خاکستری و خالی‌ی بیابان و تکرار مدام آن در شکل تاءکید شده‌اش، می‌توانست با استفاده از ساده‌ترین شکل صحنه‌پردازی و با بکارگیری عوامل طبیعی‌ی موجود در صحنه (یک درخت، مثلا") از طریق ساده‌ترین شکل ممکن در محدوده‌ی سینمای فارسی، به بیان راحت حرف این صحنه نایل آید.

چهار

در صحنه‌یی آدم‌های"توفیق"، در کوچه‌یی با "مسلم" گلاویز شده، پس از ضربه‌ی سطحی که پیشکار "توفیق" به "مسلم"می‌زند، دعوا ناگهان

با حرکات آهسته ادامه می‌یابد. و "مسلم" نقش زمین می‌شود و غلت و واغلت می‌زند و طبعا" موزیک سوزناک را داریم و صدای فرشتگان‌را.

تمثیل بازی‌هایی که درواقع در این جا راه حلی برای ختم صحنه‌ی دعوا است، نیز کماکان حضور خود را از طریق شیر آب گاری که بازمانده و آب از آن روان است اعلام می‌کند. (بماند که بی که اصلا" و لزوما" دلیلی بر حضور ناگهانی‌ی "همسر/ سپیده" و "مادر" وجود داشته باشد، این دو سر می‌رسند و... ساختمان قصه هم حتی چنین حضوری را پیشنهاد نمی‌کند. (نه ساختمان ظاهری، و نه ساختمان درونی‌تر آن.)

دلیل عدم موفقیت این صحنه، نه فقط در شکل بد کار شده‌ی آن (که دلیلی عمده است.) که، در تاءکید فیلمساز بر آن به‌عنوان یک صحنه‌ی کلیدی جهت ادامه‌ی واقعه است، در شکل اخیر: حرکت آهسته.

به‌بیانی دیگر، از آن نمایی که فیلمساز تصمیم می‌گیرد با کند نشان دادن واقعه‌ی رخ داده در صحنه، ذهنیت تماشاگر را متوجه امری مهم در صحنه‌بکند، درواقع ناخودآگاه وی را رجوع می‌دهد به کوچکترین عوامل موجود در صحنه که خواه ناخواه حضورشان در آنجا باید کارکردی داشته باشند و در خلق فضا سهیم شوند. این عوامل می‌توانند حتی در شکل افت و خیز قهرمان بر زمین تجلی کنند (یا در نمای درشت بسیار طولانی‌ی شیر آب گاری که آب از آن جاری‌ست.)

و نوعی مثلا" جان کندن و مرگ را از پیش خبر دهند.

احتمالا"، فیلمساز از طریق این صحنه امیدوار بوده که سرنوشت محتوم قهرمان را ـ پیش از وقوع طبیعی‌ی‌آن ـ در شکلی تمثیلی بیان کند (حتی شخصیت‌های موجب مرگ محتوم: پیشکار و سرکارگر) و با نشان دادن آب جاری از شیر گاری به عامل اصلی این برخورد (آب) اشاره کند ـ که خب، صحنه بعلت تاءکید بیش از حد بر شکل "برخورد" و عوامل حاشیه‌بی‌ی دیگر (نظیر همان ورود همسر و مادر به صحنه) اصلا" مفهوم خود را از دست می‌دهد. (حتی قبل از خلق آن!) و طبعا" باین ترتیب فیلمساز موفق به بیان حرف خود در طی صحنه نمی‌شود.

پنج

ذهنیت شکل گرفته از سنت فیلمفارسی، و نیز عدم سواد و شعور سینمایی و اینکه فیلمساز ایرانی متاءسفانه تنها چیزی که یا اصلا" ندیده و یا کم دیده "سینما" بوده است، تاءثیری مخرب بر جریان فکری و واکنش‌های ذهنی و درک زیبا ـ شناختی‌ی آنها داشته است.

در نمایی از فیلم، در پیشزمینه چند کودک در حال بازی هستند: آجرهایی را دایره‌وار و در صف چیده‌اند.

در پسزمینه "توفیق" درگفتگویی اشاره به این امر می‌کند که کسی توانایی مقابله با من را ندارد و " خلاصه هرکس با من درافتاد، ورافتاد"... ـ که آجرهای چیده شده پشت سر هم با حرکت یکی‌از کودکان واژگون می‌شوند، و خنده‌ی "توفیق" و نمای آخر و پایان صحنه!

فیلمساز به‌تنها همه‌چیز را از طریق کلام "توفیق" توضیح می‌دهد بلکه با بکارگیری تصنعی‌ـ ترین عوامل صحنه‌یی و با زمینه‌چینی و ایجاد اتفاقی کاذب. قصد تاءکید بر گفتار را دارد. درواقع نه اینکه از این طریق قصد تعوق و دست‌یابی به یک بیان کامل را داشته باشد (نظیر چیزی نزدیک به تآتر "اپیک" ـ مثلا")که درواقع، به این دلیل ساده که مطلقا" سینما و کاربرد تصویر را نمی‌شناسد.

شش

انگیـــزه‌ها در فیلم مطلقا" روشن نیست.

از ابتدای فیلم "مسلم" را صاحب اسب می‌بینیم و در اواسط فیلم است که با توضیحی که "توفیق" می‌دهد متوجه می‌شویم که او اسب را مدتی کوتاه است که خریده ـ انگیزه‌ی‌اصلی‌ی‌این امر (جدا از توضیحات کلامی که می‌شنویم و سینما نیست این اصلا") در ساختمان اثر مطلقا" روشن نیست.

احتمالا"، حضور اسب صرفا" جهت تسهیل در امر پیشبرد یکی از گره‌های داستان (قضیه‌ی فصل طولانی و زایدی که طی آن مباشر در میدانگاه به بهانه‌ی دوستی و صحبت با "مسلم" وی را مشغول می‌کند و "سرکارگر" مقدمات کشتن اسب را فراهم می‌کند، تا صحنه‌ی خانه‌ی "مسلم" در صبح زود روز بعد و رویت‌جسد اسب و تا نماز خواندن مرد در همین صحنه، و ادامه‌ی داستان به این ترتیب که "مسلم" خود گاری را می‌کشد...) تولید باصطلاح هیجان بیشتر، و نیز از طریق آن، بدست آوردن امکانی جهت فصل‌بندی‌یی در فیلم که از طریق اسب سواری‌های "سعید راد" طی نماهایی متعدد ومتوالی در بیابان حاصل می‌شود.

و گفتیم این نماها نه به نماهای قبلی‌ی خود و نه به نمای بعدی‌ی خود مطلقا" ارتباطی ندارند. می‌توان فصل را کاملا" درآورد و دور ریخت. در سطحی دیگر حتی انگیزه‌های شخصیت‌های دیگر فیلم درقبال واکنش‌هایشان روشن نیست. آن چهار پنج نفر چرا درمقابل "توفیق" می‌ایستند؟

گذشته از حدس‌هایی که تماشاگر عادی می‌تواند بزند و حرفهایی که می‌توان براساس آن حدس‌ها عنوان کرد اما، انگیزه‌ها هیچیک در موقعیت‌ها مشخص نمی‌شود.

خلق موقعیتی سینمایی و بسط آن از طریق زبان سینما و دست یافتن به فضاساری‌یی که واقعیت وحودی‌ی‌شخصیت‌ها را در قبال "موقعیت" (چه موقعیت اتخاذ شده از سوی فیلمساز، و چه موقعیت مبتنی بر واقعیت‌گرایی) روشن کند: این است آن لحظه‌یی‌که می‌توان گفت یک فیلمساز موفق شده به یک بیان سینمایی دست یابد. ــ اینکه فیلمساز تا چه حد موفق شود موقعیت بدقت فکر شده‌ی خود را روی پرده آورد (خوب یا بد) اصلا" بحث دیگری‌ست.

وقتی از انگیزه در سینما حرف می‌زنیم، در حقیقت قالب بیانی‌ی متفاوتی نسبت به "ادبیات" یا "تآتر" ــ مثلا" ــ را در نظر داریم. مثالی می‌زنم.

در "**سامورایی**" اثر "**ملویل**"، انگیزه‌ها، از ساختمان درونی‌ی اثر و صحنه پردازی‌یی مختص آن ساختمان جدا نیستند. (و اصلا" از آن ناشی می‌شوند) هر حرکت "**حف کاستلو/ آلن دلون**" بیان کننده‌ی جنبه‌یی از شخصیت، و در نتیجه‌ی انگیزه‌های درونی‌ی او در حرکت به سوی مرگی آگاهانه انتخاب شده ــ می‌باشد.

گذشته از آرایش ظاهری‌ی شخصیت وی، انگیزه را می‌توان در آرایش صحنه‌ی بدقت پرداخت شده‌ی مثلا" اتاق قهرمان دید. در سطحی وسیع‌تر، اتاق رئیس پلیس و صحنه‌ی خانه‌ی دار و دسته‌ی‌تبهکار (و دختر سیاه) و تقابل مکان اخیر با دو محل قبلی بافت.

هفت

در سنت فیلمفارسی همیشه بر حضور شخصیت‌های اضافی در فیلم تاءکید شده است. نبود شخصیت "**مرتضی احمدی**" در فیلم هیچ لطمه‌یی به ساختمان ظاهری فیلم نمی‌زند. ــ برغم اینکه در یک صحنه‌ی توضیح کامل: گفتگو با "**توفیق**" و بعد ماجرای آخرهای جیده شده! ــ شرکت دارد. چه، حرفهایی که‌وی‌عنوان‌می‌کند مطلقا" اهمیتی ندارد، بلکه حرفهایی که "**توفیق**" می‌زند در چارچوب ساختمان اصلی تعیین کننده‌اند. بنابراین حضور او در حد یک شنونده‌ی حرف (و باین ترتیب تسهیل امر شنیدن توضیح برای تماشاگر) است و بس. یعنی اصلا" بی‌اهمیت.

به این معنا که "**توفیق**" می‌توانست حتی این توضیحات را در صحنه‌یی، در خلوت، به‌خود (و در واقع به تماشاگر) بدهد، (و یا عین همین حرفها را به پیشکارش بزند.) و مطلقا" خللی در ساختمان قصه‌ی فیلم وارد نشود. همچنین است شخصیت "مادر" و حتی اگر پیش‌تر برویم: "همسر".

هشت

توضیحات کلامی همیشه راه حل آخرین بوده‌اند*. در صحنه‌های اولیه‌ی فیلم، در صحنه‌یی قهوه‌خانه را داریم که‌پیش از آنکه ابتدایی‌ترین شکل عوامل حاکم بر روابط شخصیت‌ها روشن شده باشد و ما بدانیم کی چه‌کاره است و چرا فلان حرف را می‌زند، فیلمساز از آنجا که قادر به بسط روابط بین شخصیت‌ها از طریق "میزانسن" و فضاسازی نیست آنها را وامی‌دارد هی حرف بزنند و از آنجا که می‌خواهد جنبه‌ی ذهنی‌ی‌برآمده‌از حرفها و فکرهای فیلم‌های باصطلاح متفاوت این سال‌ها را هم هرچه سریع‌تر ارائه دهد، در این صحنه شاهد گفتگویی هستیم که ماحصل کلام دال بر همبستگی ــ ست.

علاوه براین، دقایق طولانی و کسالت‌باری در فیلم وجود دارند که زاید وطولانیند. و سعی در توضیح واضح‌ترین چیزهای موجود در صحنه دارند. اشاره‌ی سریعی می‌کنم و می‌گذرم. کل صحنه‌های ابتدایی‌ی فیلم، فصل اسب‌سواری، دو نشست در قهوه‌خانه، فصل گفتگوی "**توفیق**" و پیشکار، کل صحنه‌یی که طی آن، آن دو نفر کاری را خراب می‌کنند و . . .

حالا که به فیلم فکر می‌کنم، و دو سه نمونه‌ی ذکر شده در طی نوشته را جهت ارائه‌ی تلقی فیلمساز از "رسانه" کافی می‌بینم، اما، به‌عنوان یک نتیجه‌ی کلی ذکر نکته‌یی را چندان بی‌مورد نمی‌بینم:

"**کاوش**" که برای پیشبرد داستان فیلم مجبور به طرح توضیح‌هایی‌ست که خود این توضیحات نه‌تنها کمکی به پیشبرد خط داستانی فیلم نمی‌کنند، که به عدم توازن آن در خط

داستانی و سطح اولیه‌ی آن نیز، کمک می‌کنند.

در نتیجه، فیلم از یک رشته صحنه‌های مطلقا" بی ارتباط با یکدیگر تشکیل می‌شود. جالب اینجاست که قرار است فیلم از لحظه‌ی کار کند که "مایه"ی اصلی رابطه‌ی آن تعداد شخصیت مورد نظر فیلمساز (و طبعا" موءکد شده) با یکدیگر در سطح اثر متجلی شود. ــ و در واقع مبنای اصلی‌ی اثر را تشکیل دهد. فیلم، بنابراین مطلقا" حتی به حفظ و نگاهداری‌ی طرحی ساده و ابتدایی و متوالی در ذهن تماشاگر هم حتی موفق نمی‌شود و دست‌نمی‌یابد.

کار فیلمسازی‌ی **"کاوش"** حتی در ابتدایی‌ترین و بدیهی‌ترین شکل خود (در کار با ترکیب عوامل صحنه با یکدیگر، و گرفتن یک نتیجه‌ی مشخص ــ که حتی در پیشبرد حفظ ظاهری و ساده و "رو"ی داستان نیز تاءثیری ندارد ــ و نیز، در "برش"ها از وسایلی ساخته و پرداخته و چیده شده در صحنه تا پیوند آنها به شخصیت‌های فیلم در هر صحنه) دچار اشکال است.

پس، "آب" نه به همه‌ی دلایلی که وجود دارد و در سطح اثر متجلی‌ست ــ که با توجه به موارد ذکر شده به همان دلایلی که آمد، بنابراین فیلم بدی‌ست. با ژستی شدیدا" متظاهرانه (که جلوه‌های خطرناک و مخرب خود را کاملتر ــ بالاخره ــ در **"فصل خون"** نشان داد.) و عیوبی بی‌شمار که طبعا" در فیلم اول و فیلم‌های دوم و سوم و دهم و ... و پنجاه و هفتم هر فیلمساز بدی به‌چشم می‌خورد.

بعدالتحریر

فرهنگ ایستا، منحط و در نطفه و ریشه عقیمی که از طریق مکان‌ها، آرایش صحنه‌ها، لباس‌ها، و چگونگی روابط شخصیت‌ها و هرچه بیشتر گنگ نشان دادن زمان و مکان قصه‌ی فیلم تبلیغ می‌شود، نه بدلیل حضور دایمی‌ی سانسور بر مسایل روز که بدلیل عدم شناخت فیلمساز از ابتدایی‌ترین روابط و فرهنگ اجتماعی‌ی جامعه ایران است.

لباس‌های مردم، روابط شخصیت‌ها با یکدیگر، نوع گفتار، رفتار و حرکات ایشان مطلقا" ربطی به مکان موجود در فیلم ندارد. (محل فیلمبرداری حاجی نزدیک دلیجان و اصفهان است.) بی‌مکانی و بی‌زمانی (به‌معنای حضور مادی در عرصه‌ی واقعیت اجتماعی نداشتن) از مشخصات فرهنگ عقیم فیلمفارسی ست.

فیلم ــ بنابراین ــ بی‌مکان وبی‌زمان است. این امر بیشتر از آنکه ارتباطی به حضور سانسور داشته باشد، ریشه در عدم آگاهی‌ی فیلمساز از ساده‌ترین روابط موجود اجتماعی در ساختار جامعه دارد. این امری اتفاقی نیست که فیلمساز در اثر بعدیش (**"پرواز در قفس"**) حتی موفق به ارائه‌ی طرحی ساده‌از موقعیت طبقاتی‌ی جامعه نمی‌شود. (اشتباه نشود: نشان دادن یک خانه‌ی اشرافی و یک خانواده‌ی ثروتمند، و درقبال آن یک اتاق محقر، به هیچ روی بیان موقعیت طبقاتی‌ی جامعه نیست. چه اگر چنین بود سال‌ها پیش‌تر **"مجید محسنی"** و یا **"سیامک یاسمی"** ــ در **"گنج قارون"** مثلا" ــ برای نشان دادن وضعیت زندگی‌ی **"قارون"** و در مقابلش **"علی بی‌غم"** و **"حسن جفجفه"** باید به جوخه‌های اعدام سپرده می‌شدند ــ که می‌دانیم نه‌تنها نشدند بلکه تشویق هم شدند.)

همچنین، چندان تعجب‌انگیز نیست که عدم درک ریشه‌ی مسایل پس از قیام، و بعنوان نمونه مشکلات صیادان در شمال، **"کاوش"** را به مسیری می‌کشاند که به تکرار حرفهایی با این مایه و زمینه ــ که در عرصه‌ی نمایشی‌ی پیش از قیام می‌شد پذیرفتشان و بس (و در دو اثر **"آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند"/خسروحکیم‌رابط** و **"صیادان"/اکبرروادی** ــ متجلی می‌شوند.) می‌پردازد.

"احمدمحمود" که فیلمنامه‌ی **"آب"** را بر اساس قصه‌یی از خود نوشته است، درطی‌ی‌نوشته (نامه) بی‌درمجله‌ی **"فردوسی"** ی (آن سالها) از فیلم به عنوان یک **"کثافتکاری"** یاد می‌کند و به خود حق می‌دهد که برای آن **"سوت بلبلی"** بکشد! و اینکه، **"حبیب کاوش"** **"تصورمی‌کند"** **"کلمه"** یعنی **"سینما"**

متن نوشته :

" . . . و اما بعد از این حرفها ، اشاره کنم به " آب " که نوشته‌اید " کار فیلمبرداریش متوقف شده" و نوشته‌اید " هر چند کارگردان حق دارد به‌سبب اطلاع بیشتر ازمسائل فنی‌فیلم ، برداشت ـ هایی از یک سناریو داشته باشد ولی حق اینست که نویسنده سناریو را هم با عقاید خود مجاب کند " .

دوست عزیز ! باور کن که بجان خودت از این قضاوت لذت بردم . چرا که حرف من و درد من و اساسا " قول قرار من (که در دفتر خانه اسناد رسمی چهارمیخه شده) همین است .

اجازه دهید اول‌عرض کنم که کار فیلمبرداری متوقف نشده است . بلکه فیلمبرداری تمام شده ، مونتاژ شده و حتی صدابرداری‌هم شده اما حضرت کارچرخان که " تصویرگر ! "است و مدعی در " فن تصویر سازی ! " ، گهگاه ، در فیلم بی‌اینکه حتی اشاره‌ای داشته باشد و نه اینکه مشورتی با من ، چنان " تصویر" چپانده است به حلقوم فیلم که من تماشاگر ایرانی به خودم و پدرجدم حق‌میدهم برایش " سوت بلبلی " بکشم !

خودت خوب میدانی که من نه سینماگرم و نه در این زمینه ادعایی دارم ، امادست‌کم "چیزی" را که می‌نویسم ، برای نوشتنش هم دلیل دارم و هم توضیح ولی کارچرخان محترم و تصویر ساز " آب " برای کارهائی که خودسرانه کرده است نه توضیحی دارد و نه دلیلی موجه و چنین است که مخلص برای حذف و تغییر بعضی صحنه‌ها برانگیخته می‌شوم و به استناد سند رسمی که در دست دارم اقدام می‌کنم تا از طریق مراجع قانونی ، نمایش فیلم را (البته اگر توفیق داشته باشد و اکران گیرش بیاید) تا حذف و تغییرات لازم ، متوقف سازم و . . . . راستی بعد از چهل سال زندگی کردن تو این مملکت چقدر خام و خوش باور که خیال می‌کنم بعضی مراجع هنری به‌رسمیت شناخته که سری دارند و صدائی و ریاستشان غبغب‌می‌گیرد و جایزه سپاس می‌دهد : به من فلک زده که ۲۰ سال است بی هیچ مزد و منتی قلم می‌زنم (اهمیت که چه عرض کنم) جواب دوستانه می‌دهد ؟ . . . رئیس محترم سندیکای هنرمندان ایرانی رامی‌گویم که وقتی برایش احترام قائل می‌شوم و (محض اطلاع) رونوشت‌اعتراضی را که به دفتر خانه‌رسمی کرده‌ام برایش می‌فرستم ، چنان براق می‌شود و چنان جواب سربالا می‌دهد و چنان تپق زنان می‌گوید :

" من اصلا آدمی بنام فلان که نویسنده باشد نمی‌شناسم " که بیا و تماشا کن . . . ، و همینجا بگویم اگر ریاست محترم سندیکای هنرمندان ایرانی ، مخلص را نمی‌شناسد مسئله مهمی نیست . نباید بشناسد . چون هم تو می‌دانی و هم من و هم خودش که فرصت سرخاراندن ندارد چه رسد به مطالعه . . . .

دوست عزیز می‌بینی چقدر دلم پر است ؟ . . . می‌بینی که وقتی آمده‌ام ثواب کنم چطور کباب شده‌ام ؟ . . . آن از کارچرخان محترم که باید سناریو را بخوانی و بعد فیلم را ببینی تا بدانی چه می‌گویم و اینهم از سندیکای مربوطه . ای کاش فیلمنامه را همانطور که در اختیار "بهمن مقصودلو" بود ، می‌گذاشتم و گول عجز و لابه وزاری کارچرخان محترم فعلی را (که صد بار بقول خودش گرفتن سناریوی "آب "با زندگی اش بستگی دارد) نمی‌خوردم که انسانیت "مقصودلو" استفاده کنم و فیلمنامه"آب "رابگیرم و بدهم‌بدستش تا چنان کند که کرده است .

باور کن آنقدردلم پراست که‌دارم خفه‌می‌شوم . اما با همه‌ی این حرفها دلم نمی‌خواست دراین‌باره حرفی بزنم و خیلی بی سر و صدا جلو نمایش فیلم را بگیرم (کاری را که از طریق مراجع قانونی آغاز کرده‌ام) . چرا که حداقل باید ذهن تو را روشن کنم . حداقل باید به تو بگویم که من ادعای سینماگری ندارم و به کارگردان (اگر کارچرخان نباشد) حق می‌دهم که هرچه دلش بخواهد دخل و تصرف کند ، اما نه اینکه تغوط . آخر اگر نان گندم نخورده‌ام ، نان گندم که دیده‌ام و (فی‌المثل) می‌دانم که تو ملک ما بدلائل بسیار امکانات کم است و گاهی کارگردان مجبور می‌شود در پاره‌ای از صحنه‌ها تغییراتی دهد ، اینرا می‌دانم . . . اما چرا دیگر گشافتکاری ؟ . . . باورکن بعضی آدمها فقط " حجم " هستند و " کلمه" و کارگردان "آب " از این قماش است که تصور می‌کند " کلمه " یعنی " سینما " ، . . .

پرواز در قفس

خسرو دهقان

محصول : لنز فیلم ، ۱۳۵۷
کارگردان : حبیب کاوش
فیلمنامه : بهمن زرین پور
موزیک : روبیک منصوری
تدوین : ایرج گل افشان
هنرپیشگان : سعید کنگرانی ، فرزانه داوری ، منوچهر فرید ، فخری خوروش و عنایت بخشی .

مقدمه

* آهنگ آن بود که قبل از هرنوع دخول به مدخل "**کاوش فیلم**" و احتمالا "طرح‌ریزی‌ی اولیه‌تری در ساختمان عمومی‌ی نقد دو قضیه را بدوا" مطرح سازم که با اشاره‌ی ویراستار دم فروبستم و به راهنمایی‌ی ایشان قرارشد بصورت مقاله‌یی جداگانه تهیه شود و در آینده نشریابد و فعلا "به کلامی موجز دلخوش باشیم :

در مورد اول اشاره‌یی تیزنگر به پس‌زمینه‌ی آقای "**کاوش**" و طرزتلقی‌شان را از لابلای مثلا" مصاحبه‌هایشان و غیره داشته باشم و در مورد اول ارایه کنم مطلبی را مماس با مقاله‌یی وعده‌ای تحت این نام "لزوم تنظیم نگره‌ی بومی نقد فیلمفارسی" و ماءلا" رهنمودی بنیادی برای نظریه‌پردازی و دستیابی به شگردهای موثر نقد فیلمفارسی بر پایه‌ی ویژگیهای همساز با این مرزوبوم . (وعده و وفا) .

* * *

ای کاش کافی بود تا بسنده کنم به اینکه "**پرواز در قفس**" فیلم بسیار بسیار بدی است و تمام و نقطه . اما چنین نیست . احتمالا "شاید لازم بود تا بدوا "حساب و کتاب روشن و پاک باشد و شرط کافی‌ی قضیه خود از اول کافی نیست . اما باید جبرا "موظف و دلخوش باشم به انگاره‌های داوریم که پسندهای روزنیست و بکوشم تا به کار بیاندیشم و ارزشهای با تاءسف نادانشته‌اش .

ساختمان عمومی‌ی نقد همان است که در "**سرباز اسلام**" (شماره‌ی‌چهارم "**دفترهای سینما**") بوده‌است . فیلم درچهارچوب نوع خاطرخواهی است . از نوع ناکام‌اش . بی‌هیچ کم‌وکاست . طبیعی است که چون معتقدم این فیلم از نوع خاطرخواهی است حتی به رغم تمامی‌ی کوششهای حاشیه‌ای در القای نکات و مفاهیمی دیگر و یا توجیه ناکامی‌ی قهرمانان فیلم باید که ساختار نقد "**سرباز اسلام**" محفوظ بماند و با این فیلم بکوشم تا عمیقتر و دقیقتر و با اشاره و شرح جزئیات بیشتری اولا" نوع خاطرخواهی را دقیق‌تر روشن کنم و ثانیا "فیلم را درست‌تر باهم ببینیم و ثالثا "مجهز شویم درمقابله با فریب‌احتمالی‌ی‌القائات حاشیه‌ای فیلم و رابعا" راههایی پیشنهادی را برای نزدیکی به نحوه‌ی طرف‌شدن با فیلمفارسی را پشت‌سر گذاریم و یا لااقل امتحان کنیم و خامسا "ساختمان مناسبی را برای نقد نوع خاطرخواهی‌ی فیلمفارسی و در عمل و تجربه پی‌ریزی نمائیم .

* * *

"**پرواز درقفس**" را در پنج بخش(بخش مقدمه بکنار) مرور می‌کنیم . از اسم فیلم شروع می‌کنیم و حال و روز پسر و دختر را می‌پرسیم و درهم فرورفتن و سوا ایستادنشان از هم را که طبعا" به دوری و نزدیکی‌شان منجر می‌شود و می‌رسیم سرآخر به یک موءخره .

* * *

بخش اول

"**پرواز در قفس**" نامی است در رده‌ی فیلمهای با نام فرزانه‌ای(۱) . غریبه و نامفهوم با خیل سینماروفارسی . دراین مورد حتی نوجوانان حول و حوش بیست سال هم مشکل به مقصود آقای "**کاوش**" دست یافته و می‌یابند . مردم یا از کنار اسم فیلم می‌گذرند که باید بگذرند و یا از عناوین فرزانه‌ای سوا می‌ایستند که باید بایستند و با بحد بضائت توشه‌ای برمی‌گیرند و در لابلای فیلم گم

می‌شوند که می‌شوند و چرا؟

اولین مشکل فیلم از اسم فیلم می‌آید. اسم فیلم را چه کسی گذاشته است؟ اطلاعات ما کافی نیست اما شقوق راه حل هم بی‌نهایت نیست. اسم فیلم را یا **بهمن زرین‌پور** گذاشته که محتمل‌ترین است (۲) و یا نویسنده‌ی اصلی‌ی داستان که شاید در اصل داستانی درکار بوده است و یا تهیه کننده و یا آقای "**کاوش**" و یا یک بنده خدائی که رهگذر بوده است. نتیجه تا آنجا که قرار می‌شود فیلم قبل از بهمن ۵۷ ساخته شود توفیر چندانی نمی‌کند که همه بنوعی مایه‌ای پررنگ و یا کم رنگ فلسفی و یا مشخص‌تر گفته باشیم ملودرام و یا تراژدی را از فیلم می‌خواسته‌اند. مایه‌ی دلچسبی که از ره‌آوردهای موج نو (۳) است و از اواخر سال چهل به بعد سر به نیست شدن قهرمان(های) فیلم حتی پول و اقبال بیشتری را هم به گیشه می‌آورده است. اما نام "**پرواز در قفس**" که در قبل از بهمن ساخته شده و در بعد از بهمن به نمایش درآمده (۴) و طبعا "دراین بینابین کارهای فنی‌اش به انجام رسیده دیگر نمی‌تواند نام خوبی برای آقای "**کاوش**" بخصوص بعد از بهمن باقی بماند. چرا که حالا آقای "**کاوش**" بعد از بهمن براحتی قادر است قفس را بدرد و بکوبد و پرنده (۵) را نگذارد که در محدودی قفس به پرواز درآید و به افق سربرکشد. براساس فیلم موجود (۶) و چفت و بست هندسه‌ی اقلیدسی (۷) این حکم جاری است که "**سهراب**" و "**مریم**" بهم برسند و کامروا شوند که نمی‌شوند و چون نمی‌شوند فیلم پرفروش می‌شود و به هدف قبل‌تر (۸) وفادار می‌ماند.

محکومیت به پروازهای محدود (۹) در قبل از بهمن با خوشداشتهای بعد آقای "**کاوش**" سازگار نیست. یا این و یا آن. یا حوادث فیلم (۱۰) باید عوض شوند تا بپذیریم که سرآخر "**سهراب**" و "**مریم**" باید بمیرند و اسم فیلم "**پرواز در قفس**" باقی بماند و یا حوداث فیلم دست نخورده باقی بماند و سرآخر "**سهراب**" و "**مریم**" کامروا شوند و اسم فیلم به مثلا "**پرواز در افق**" تغییر یابد.

نتیجه این که:

۱ ــ اسم فیلم می‌تواند مانند دیگر اجزای سازنده‌ی فیلم بصورت مجرد باقی بماند. چیزی

حبیب کاوش در حال کارگردانی

بصورت تنها یک اسم.

۲ ــ اسم نمادگرایانه‌ی فرزانه‌ای فیلم آیا خود حجتی بر نادیده گرفتن مردمی که آقای "کاوش" شاید بسیار نگرانشان است نیست؟ و آیا اضطراب ایشان صرفا "یک دلمشغولی‌ی بسیار بسیار خصوصی‌ی بدوی نیست؟ چیزی درحد یک رسم روز مثلا".

۳ ــ اسم فیلم تعارض برانگیز است. به لحاظ آنکه باید خطوط گوناگونی را دنبال کند و همه کس را راضی نگهدارد. هم باید گیشه را بپاید هم زمینه‌ساز مسایل فلسفی‌ی فیلم باشد و هم مطرح کننده‌ی طرز تلقی‌های سیاسی باشد.

۴ ــ این نوع اسم‌گذاری از فرآورده‌های موج‌نو است. در سینمای قدیم فارسی موارد چیزی نزدیک به صفر است. (۱۱)

۵ ــ لیستی دیگر از اسامی فیلم‌ها ارائه می‌گردد تا اولا "روشن شود که دراین چندسال اخیر صاحب تنها اسامی جدیدی شده‌ایم و ثانیا" متوجه باشیم که سازندگان آنها بالاخره فیلمهایی را که بلـدند می‌سـازند و نام فیلم برایشان چتر مناسبی است و ثالثا "پیشینه‌ی "هنری"ی نویسندگان و کارگردانان (و یا حتی دست‌اندر ــ کاران) را از یاد نبریم و رابعا "بخاطر داشته باشیم که اسم فیلم و خود فیلم برغم هرچیز جدا از هم می‌ایستند. و اسامی:

الف ــ "قیام" کار: "رضا صفایی". ب ــ "منافق" نویسنده و کارگردان: "اسماعیل‌پورسعید" ج ــ "شورش" و ترور" دو کار از: "منصور تهرانی". د ــ "مفسدین" و "فریاد مجاهد" دو کار از: "امان منطقی". ۶ ــ بالاخره اصلا" چرا پرواز؟ و چرا قفس؟ و چرا "پرواز در قفس" و چرا نه مثلا "در امتداد شب" (۱۲)

۷ ــ نمایشنامه‌ی" آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند" از "خسروحکیم‌رابط" بدل می‌شود به فیلمنامه‌ی "نان و خون" که توسط آقای "کاوش" ساخته شده و حتی در مجله‌ی "تصویر" به همین نام تبلیغ شده است. (۱۳) و سرآخر فیلم "فصل خون" اکران می‌گیرد.

* * *

بخش دوم

هسته‌ی مرکزی‌ی خانواده‌ی "سعادت" سهراب است. "سعید کنگرانی". پسر ارشد یک‌خانواده‌ی مرفه با پدرومادر و یک خواهر و دایی‌ی سناتورش. شاگرد محصل کلاس ۱۲ که بطور معمول باید ۱۸ ساله باشد. علاقمند به سگ خانگی، متنفر از سگ ولگرد، محبوب پدر، مهربان با کلفت خانه، دارای توان عشق، شوخ و بذله‌گو، سرحال و سرزنده، با شورت و بدن برهنه در سرسرای خانه راه برود، مبادی‌ی آداب در مجالس، خوش سرووضع و لباس، مدام لباس عوض کن، خوش بیان، باندازه‌ی کفایت لوس، غیرتی، بزن بهادر فوکلی، ضد سنت خانوادگی، مدگرا، عینکی (آفتابی و طبی)، مدافع خواهر د رجبهه‌ی مادر، دخترباز، وردست دوست، موتورسیکلت سوار، نقاش، پینگ پونگ و تنیس باز، دله (۱۴)، مخالف سگ ولگردکشی، اهل پرسه و وارد به ایراد خطابه‌های سحطی‌ی سیاسی، مدافع مظلوم، ضدسرمایه و سرمایه‌دار و سرمایه‌داری، طرفدار فقرا، علاقمند به بادکنک، وارد به بازی و شکلک و اداو اصول کودکانه، ادیب، دوستدار پدر، مرد صلح و ضدمناقشه، ویسکی لب نزده‌سیگار پک نزده، وارد در گفتاگوی باپدر، کیف تسمه‌دار بلندبردوش انداز، پیراهن روی شلوارانداز، تناسب رنگ در لباس رعایت کن، تشنه‌ی رانندگی، تعلیم دهنده‌ی رانندگی، دل رحیم، اشک دختر را تحمل نکن، دستمال کاغذی را برای اشک پاک کردن به دختر دست بدست‌کن، از بابا سیلی‌خور، بموقع زبون و توسری خور، در شرایط بحرانی به اندازه‌ی‌کافی ساکت، حمام وان‌گیر، به فلسفه و رویا فرورو، خوشنویس‌پرآینه‌ی بخارآب گرفته‌ی‌حمام، مخالف اخراج کلفت، حافظ جملات کلیشه‌ای مادر، اهل نزاع و بگومگوی خانوادگی، پی‌گیرعشق، پلاس حوالی‌ی مدرسه‌ی دخترانه، بدون اجازه‌ی وردست آب‌نخور، مصر دریافتن خانه‌ی محبوب، اهل فرار و تعقیب با پدر دختر، آگاه به اینکه دوشیزگان و یا زن‌ها گل دوست هستند، پی‌گیر بیشتر عشق، معترف به آن، عاشق بالفعل، ابراز کننده‌ی شادی‌ی لبریز از پیروزی برای وردست، درگیر شونده با محافظین و مراقبین پدر، معترف به عشق دختر در حضور پدر و مادر خود، عصیان کننده، حاضر به شرکت در میهمانی‌ی خانوادگی، قبول راحت اینکه خواهرش دوست‌پسر داشته باشد و دوست پسر او پسردائی‌اش باشد و بپذیرد که در حضور او آنها با چشم و ابرو بهم برسانند که از مجلس جیم شوند و به خلوت بروند و او قضیه را طبیعی بینگارد و خاموش بنشیند و به پرت و پلاهای دایی سناتور گوش بدهد، تفرج کننده با تله کابین بهمراه معبود، به میهمانی شبانه‌ی دخترکان و آقاپسرها برو، و در میهمانی یار را در رکاب خویش داشته باش، در میهمانی به جمع پوچ‌بازی‌کنندگان بپیوندد، در

میهمانی به شخصیتش لطمه بخورد و با پسردایی سناتور دعوا کند و فحش بدهد و بشنود، با دلداده‌به‌سقاخانه‌ی محل بروند و برای یکدیگر دعا کنند و قرار و مدار بگذارند، از پدر دختر کتک بخورد، حاضر شود که فرارداده شود و ماه طلعت خود را در خانه و پیش پدر تنها بگذارد، از دایی سناتور سیلی بخورد و تهدید کند که دفعه‌ی بعد چه و چه می‌کند، پیشنهاد پدر را برای سفر به فرنگ بپذیرد، کتلت بدزدد و در روزنامه‌ی زمان انقلاب بپیچد، مادر را بفریبد که با دایی خوش رفتاری خواهد کرد و به منزل او خواهد رفت و پوزش خواهد خواست، به راه آهن برای سفر به اصفهان تلفن کند، با دلداده در شهر بقصد وقت کشی پرسه بزند، در پای قفس پرنده‌ی عشق برای معبود خطابه بخواند و در گوشه‌ای با او غذابخورد، "مریم" را به پارک خرم ببرد، با دلداده بر صندلی‌های‌دوارسوار شود و با درون زهرآگین به دیار دیگر بشتابد، بگذارد که کتابهای "شریعتی" از لای اسبابهایشان رهاشود و بزمین بیفتد. (۱۵)

و حال مروری می‌کنیم برماحصل این بخش:

۱ــ شناسنامه ــ در شناسنامه‌ی جوان فیلم هیچ چیز تازه‌یی نیست. همین قدر ریشه‌دار در شخصیت پردازی‌ی‌این‌نوع سینمای فارسی. اما همه چیز در اینجا جمع است. یک مجموعه و یا جنگ. نوع خاطرخواهی‌ی سینمای فارسی با چند مورد از موارد فوق کار سرهم‌بندی کردن یک فیلم را می‌کرده است و می‌کند. فیلمنامه‌ی این فیلم اما قناعت را شرط عقل ندانسته است. ورطه‌ی هولناکی که فیلم در آن سقوط کرده است. رژه‌ی نقاط برجسته و پر رنگ شخصیت جوان اول فیلم از جلو دیدگان، خود حجتی کافی بر مدعای بدی‌ی فیلم است.

۲ــ ترکیب و بافت خانواده ــ "سهراب" پسر ارشد یک خانواده‌ی چهار نفره است. با تعدادی کلفت و نوکر و آشپز و راننده و باغبان و مباشر و محافظ و مراقب....

بعضی از آنها را می‌بینیم و درخط اتصال قصه جا دارند و بعضی ندارند. آنهایی را می‌بینیم که در پیشبرد خط عشق و عاشقی و زمینه‌ای تراژدی‌ی فیلم موثرند و بقیه از فیزیک غایبی برخوردارند. اگر فیلم تنها در حد ساختار ساده‌ی خاطرخواهی می‌ماند همین تعداد آدمی که می‌دیدیم کافی بود اما فیلم مدعای بحرکت آورنده‌ی خط دیگری است که بعد اجتماعی ــ سیاسی است و در آن حیطه وجود دایی سناتور معنا پیدا می‌کند که لزوما "بوجود افراد دیگری محتاجایم. وجود "کیومرث" (پسردایی) توجیه چند پهلویی را می‌طلبد. به روایت خواهر "سهراب" خوب سواری می‌دهد اما حسادت را دامن می‌زند و زخم رو به درمان اجتماعی‌ــسیاسی‌ی "سهراب" را نمک می‌پاشد (۱۶). تعدادی آدم لای هم‌می‌لولند که در ابعادی توجیه‌پذیرند و در بعدی برخلاف مایه‌ی اصلی درحرکتند. فیلمنامه‌ی بسیار قوی لازم می‌بوده است مهم آنکه فیلمی یک خطی را با زور و چسب تبدیل به دو خطی کردن مکافاتی دارد که جبران ناپذیر است. و فیلم بد است چون جواب مکافات‌ها را نمی‌تواند که بدهد و آدمهایی که بخواهند هردو خط فیلم را بجلو برانند لااقل اینها نیستند.

۳ ــ سگ ــ در رابطه‌ی سگ و "سهراب" داریم:

الف ــ از سگ ولگرد متنفر است. آنها را کورشده‌های ولگرد خطاب می‌کند. (۱۷)

ب ــ سگ خانگی را دوست دارد. اسم سگش "هیدا" است. او را شسته و خشک می‌کند و گاهی هم نوازش می‌دهد.

ج ــ می‌شنود که جملگی‌ی خانواده‌اش در تدارک هلاک کردن سگهای ولگرد هستند. (۱۸)

د ــ وسیله‌ی‌آشنایی‌ی اولیه‌اش را تصادفا" سگ فراهم می‌کند. (۱۹)

هــمخالف سگ ولگردکشی است.

و ــ از لاشه‌ی سگهای مسموم شده متهوع می‌شود.

ز ــ درحالی که مخاطب پدر قرار می‌گیرد معبودش در ردیف سگ ولگرد قلمداد می‌شود.

ح ــ غذای سگهای ولگرد را به اشتباه کش می‌رود.

ط ــ سگ رل اصلی را در کنار و بموازات حوادث نازل بر "سهراب" دارد.

ی ــ با چرخشی ۱۸۰ درجه‌ای در روحیه‌ی "سهراب" (۲۰) سگ ولگردی که ناظر بر نهار ــ خوردن عاشق و معشوق است نوازش می‌بیند. فیلم بد است بدلیل قائل بودن "سهراب" به اینکه دو نوع سگ موجود است. (۲۱) و بخاطر توجیه تراژدی که در فصول آخر ضروری است، قصه‌ی جداگانه‌ی سگ همراه فیلم و شخصیت‌ها راه می‌افتد و به لحاظ تعارضاتی که در رابطه‌ی سگ و "سهراب" موجود است و چون بالاخره سگ هر نوع کارکردی در فیلم دارد و در هر صحنه خودی نشان می‌دهد.

۴ ــ عشق ــ در اولین نگاه اولین عشق و تمامی‌ی اولین‌ها و پاک‌ترین‌ها و بهترین‌ها شروع

می‌شود. عامل تقریبا "هر حرکتی برای او خاطره‌خواهی است (۲۲). مشکلات او با خانواده‌ی خود و دختر برغم تمامی‌ی گفتگوها و شعارها و راست‌ها و غیر راست‌ها از هموار نبودن راه رسیدن به معبود است که ریشه می‌گیرد (۲۳). او بطور بی‌امان پی‌گیر قضیه‌ی‌عشق و عاشقی است.

همه‌ی مهربانیهای با کلفت خانه، دادن تعلیم رانندگی، اصرار دریافتن خانه‌ی‌محبوب، فرار و تعقیب با پدر دختر، اهداءگل، ملاقاتهای پنهان، شجاعت و اعتراف و عصیان علنی به عاشق بودن و ایراد انواع و اقسام خطابه‌ها در محل‌های گوناگون جهت پی‌گیری‌ی‌بی‌وقفه‌ی‌اوست.

۵ ــ رفتار اجتماعی و شخصی ــ جوانی است به معنای آن‌روز زمان تهیه‌ی فیلم امروزی. شوخ و بذله‌گو، مبادی آداب، خوش بیان، بانزاکت و بموقع زبون و توسری خور، مردصلح و ضدمناقشه، در شرایط بحرانی باندازه‌ی کافی‌ساکت.

و در احوال شخصیه اهل ناخنک به آشپزخانه، هواخواه بادکنک و مقلد و بازی درآر و شکلک‌ساز، تشنه‌ی رانندگی و بی‌اعتنا به مسایل ناموسی و درعین حال غیرتی.

فیلم بد شخصیت بد درخود جای می‌دهد و این چنین شخصیتی فیلمی را بد می‌کند.

۶ ــ ورزش و تفریح و جسم وجان ــ جوان دچار هیچ نوع مشکل دراین باره نیست. از تمامی‌ی امکانات استفاده می‌کند و به تن خود بد نمی‌گذراند. او سرحال و سرزنده است. موتور سیکلت سوار می‌شود. پینگ پونگ و تنیس بازی می‌کند. تله کابین سوار می‌شود و به پارک خرم می‌رود. در وان حمام دراز می‌کشد و به ویسکی لب نزده و سیگار نکشیده است. و بزن بهادر و اهل خطر کردن و درگیری با محافظین پدر است. از پدر و دایی سیلی می‌خورد و با پدردختر برخورد پیدا می‌کند. در بیابان‌ها و تفرجگاهها پرسه می‌زند. آدمی بی مشکل در فیلمی پرمشکل.

۷ ــ وضع ظاهری ــ جوانی شیک و تروتمیز در فیلمی زشت و کثیف.

"**سعید کنگرانی**" در بوتیک "**پروازدرقفس**" هرچه دوست دارد می‌پوشد و هر رنگ لباس و هر مدل. به معنایی که آمد امروزی است. با حجاب حوله ونیم‌تنه‌ی عریان در سرسرای خانه راه‌می‌رود، دایم لباس عوض می‌کند، هرجور عینکی بچشم می‌گذارد، کیف بر دوش می‌اندازد. با انواع و اقسام کلاه‌ها و دستمال گردن‌ها ظاهر می‌شود.

۸ ــ بدترین نوع دوست بعنوان وردست ــ بی‌هویت. بدون اسم. بدون همه چیز. گاهی ترک موتورسیکلت سوار است و گاهی‌هم در حوالی‌ی مدرسه‌ی دخترانه با "**سهراب**" پلاس است. و همقدم قهرمان است در راه یافتن‌خانه‌ی"**مریم**" و بمعاونت او از محافظین کتک می‌خورد و همین. فیلم این ریختی خالی است.

۹ ــ ذوق ــ نقاشی می‌کند. افاضات ادبی می‌براند و ترکیب جدیدی برای رفتار موج یافته که به"فش فش موجها" موسوم است(۲۴). اهل سخنوری است و با پدر بحث و گاهی مجادله می‌کند. در فلسفه و رویا فرو می‌رود. خوشنویس است و برآئینه‌ی بخارآب گرفته‌ی حمام حکاکی می‌کند. حافظ جملات کلیشه‌ای مادر است و بالاخره کتابهای"**شریعتی**" را با خود به پارک "**خرم**" می‌برد.

۱۰ ــ اعتقاد و طرز تلقی‌ی سیاسی ــ اجتماعی ــ اعتقادخاص مکتبی وسیاسی در پس کله‌ی"**سهراب**" نیست. هیچ جور طرفیتی‌ندارد. قرار هم نبوده که داشته باشد (۲۵). نتیجه آنکه مقادیری طرزتلقی که نه و شعار هم حتی که نه بلکه الفاظی را در دهان"**سعید کنگرانی**" گذاشته‌اند. او را به ایراد خطبه‌های سیاسی در دشت و دمن و پارک و بوستان واداشته‌اند و گذاشته‌اند تا خود را مدافع مظلوم جا بزند و ضد سرمایه و سرمایه‌دار و سرمایه‌داری بشود و طرفدار فقرا و مخالف اخراج کلفت خانه بگردد (۲۶).

اما از طرفی طرفیت او را بوضوح در مورد سگها دیدیم. دیدیم که بغیر از عناوینی که به کلفت خانه دارد از کنار سایر افراد همطرازاو به راحتی و وضوح می‌گذرد و مطلقا" نگران موقعیت اجتماعی و طبقاتی و غیره‌ی آنها نیست. از امکانات سرمایه ــ در ظن خود ــ به بهترین شکل استفاده می‌برد. به سخنان دایی سناتور که اندرباب بی‌اهمیت جلوه دادن زندانیان سیاسی است در سکوب کامل گوش می‌دهد. و همین.

آدم فیلم سیاسی نیست. اگر فیلم ادعایی اضافی ندارد ــ که دارد ــ ما هم حرفی نداریم ــ که داریم. لذا:

الف ــ به شرط اول، شخصیت پسرک فیلم در این حدود سیاسی ــ اجتماعی است.

ب ــ به شرط ثانی، فیلم چون قادر به خلق و بسط آدم سیاسی ــ اجتماعی نیست پس بد است.

۱۱ ــ اعتقاد مذهبی ــ یکبار با معبود برای راز و نیاز و قرار و مدار به سقاخانه می‌رود. به فرمان فیلمساز می‌رود تا سنت فیلمفارسی حفظ شود. هیچ نقل و انتقال حس و مفهومی نه در سطح

اولیه‌ی صحنه است و نه در ژرفای فیلم. چیزی بدوی. می‌توانیم قرار بگذاریم که زمینه و خطوط بسیار بسیار بدوی در فیلم کار را بد می‌کند.

۱۲ ــ دارندگی ــ "سهراب" بچه پولدار است. پولداری‌ی خانواده را در وجوه زیر داریم:

الف ــ در شکل و ترکیب و محل قابل تخمین خانه. داشتن امکانات‌استخر و باغ و باغچه و زمین تنیس و میز پینگ پونگ و حمام وان و ریخت آشپزخانه و اشیاءزینتی‌ی منزل و نوع و مدل ماشین.

ب ــ در اسم‌ها و سمت‌ها و شغل‌ها ــ دایی سناتور و عمو تیمسار و "کیومرث" متخلص به "کیو" و "سهراب" و "شهرام" و "سعادت" و "هیدا" (اسم سگ) و "اعظم‌السلطنه" و مامی. و در جبهه‌ی رودررو: "رباب" (کلفت) و "صفر" (نوکر) و باغبان و مباشر و مراقب و محافظ و رانندد و آشپز و.....

ج ــ در جاها و اماکن ــ "دراگ استور" و دبیرستان "رازی" و مکانهای تفریح.

و بالاخره.

در زدوبند در ژاندارمری و در امکان فرستادن "سهراب" به فرنگ و در سگ خانگی داشتن و در جشن تولد عظیم راه انداختن و سلمانی را در منزل دعوت کردن و در نوع و شکل لباسها و آرایش و در نگرانی‌ی بی‌سرپرست ماندن امپراطوری (۲۷) بسر بردن و در رعیت داشتن و

در نامیده شدن از سوی کلفت به اعیان و اشراف و جمعه‌ها تا ظهر خوابیدن!

و نکته و اشکال اصلی این که پولداری موضوع اصلی فیلم نیست و اصلا "موضوع فیلم نیست. بنابراین تمامی‌ی ولنگاری بسط دارندگی در فیلم بسیار بد است.

* * *

بخش سوم

هسته‌ی‌مرکزی‌ی‌خانواده "مریم" است. "مریم" بدون فامیل. "مریم" گمنام باز ی شده توسط یک بازیکن گمنام. یک تجانس کامل. یک چهره‌ی جدید. یک شخصیت پرورده نشده و جدید در فیلم. دختر "رباب" خانم و آقا "مصطفی". "رباب" خانم کلفت خانه‌ی "سعادت" و آقا "مصطفی" دکه‌دار سیگار فروش محله‌ای گمنام (۲۸).

"مریم" در کلاس ده درس می‌خواند و حدوداً "شانزده ساله است. با احساس و عاشق لطافت گل و طبعا "پرنده، نگران پرنده‌ای بدون آشیانه، کمک بحال مادر در مواقع ضروری، بی‌دست و پا، اشک ریزان با مادر به‌هنگام بروز ساده‌ترین مشکل، به مدرسه‌ای در حول و حوش چهارراه مرتضوی می‌رود، چند تا همکلاس بدور خود دارد و اسم دو تا را مشخصا "ذکر می‌کند، دوستی بعنوان وردست ندارد، برگ خشک می‌کند و لای دفتر و کتاب می‌گذارد و پرنده‌ای در قفس بعنوان مونس دارد، خطابه‌ی‌پدر را در رد و طرد پرنده می‌شنود. به کنجاوی و غیرت پدر در مورد چارقد به اکراه و ترس جواب می‌گوید، احتمالا "خواهر و یا برادری دارد. با دوستانش در بازی‌ی والیبال شرکت نمی‌کند. با "سهراب" به گشت و گذارد می‌رود و از قول پدرش می‌گوید: "هرکس چه بخواهد و چه نخواهد سیاسی زندگی می‌کند."، دزدکی و با شرکت جرم مادر بزک خفیفی می‌کند و با مادر بر سر بستن و یا نبستن گردن بندی که برای سر سفره‌ی عقدش پس انداز شده بگو مگو می‌کند، با شراکت جرم مادر جیم می‌شود و با "سهراب" به ماشین سواری‌ی‌بیرون شهر می‌رود، مشق رانندگی می‌کند. مراقبت می‌کند که پرنده‌ای را در جاده زیر نکند. در چمنزار و صحرا پرسه می‌زند. در پاسگاه ژاندارمری از "سهراب" برای پاک کردن اشک دستمال کاغذی می‌گیرد. با اشک و ناله و زحمت و به کمک مادر وانت باری را گیر می‌آورند. بتدریج احساس گناه می‌کند و سرمی‌خورد و مریض می‌شود. پدر برایش لیموشیرین می‌آورد و خواستار جفتی برای پرنده در قفس می‌شود. در رویای "سهراب" بر روی بلم دراز می‌کشد. می‌فهمد که "سهراب" هم عاشق او است و خوشحال می‌شود و مداوا می‌شود. تله کابین سوار می‌شود. لباس عاریه‌ای می‌پوشد و به میهمانی‌ی شبانه‌ی دخترانه و پسرانه‌ای می‌رود. در بازی‌ی جمع شرکت می‌کند. با "سهراب" به سقاخانه می‌رود و قسول و قرار می‌گذارد. از پدر کتک می‌خورد و در زیرزمین حبس می‌شود و قرار می‌شود که به کرمانشاه برود. به شیوه‌ای تلفنی با "سهراب" قرار و مدار می‌گذارد. با "سهراب" در شهر پرسه می‌زند. به ابراز عشق "سهراب" در کنار قفس صدها پرنده‌ی‌عشق گوش می‌دهد. کتلت مسموم می‌خورد و به پارک "خرم" می‌رود و بازی و تفریح می‌کند و به دیاری دیگر می‌شتابد.

و حال مروری کنیم بر ماحصل این بخش:

طبقه بندی متناسبی با بخش گذشته را بر روی نقاط برجسته‌ی شخصیت دخترک می‌بینیم.

۱ ــ شناسنامه ــ دختری از یک خانواده‌ی فقیر. ۱۶ ساله و کلاس دهم. عاشق بالقوه و

جویای معشوق. جنس دوم و مفعول و بی‌هویت و بی‌رفیق. باقیافه‌ی‌ظاهری‌ی مرغوب و با طراوت.

شناسنامه‌ای بی‌رمق و کلیشه‌ای درفیلمفارسی شخصیتی که بر رویش کار نشده است. بهمین‌بدی.

۲ ــ ترکیب و بافت خانواده ــ دختر یک خانواده‌ی چندنفری، با پدر علیل سیگار فروش فقیر (۳۰). و مادر کلفت و برادر و خواهری احتمالی. خاله‌ای به نام "اقدس" دارد. پدر دواخور است. (۳۱) و زن و شوهر کرمانشاهی‌اند. گاهی کمک بحال مادر است و او را در ارتکاب جرمها شراکت می‌دهد. از پدر می‌ترسد و حساب می‌برد. با مادر در برخورد با ساده‌ترین مشکل اشک‌ریزان است.

خانواده‌ی معمولی و عادی، با روابط تو در تو و متقابل خام. هرکدام در نهایت. پدر بیخودی خشن و همینطوری دلسوز و کمی بیشتر که با ترحم. با پیشینه‌ی سیاسی‌ی "سی‌تیر" آن سالها. و تازه در حد یک معرفی‌ی لفظی و در فاصله‌ی رخوتناک بالاانداختن دو استکان و به همان قوت و بهمان حد جدی. شاید یک تعارف پیاله‌ای، برای توجیه کمبود یک پا. این چنین مثلا" آدم نازنینی بله قربان گوی فروش یک نخ سیگار است. یک‌دوگانگی در شخصیت پردازی.

مادر بالقوه مهربان و مرحم است. عطوفتی در اصل نامعقول. کلفت دیگران و کلفت خانه. شخصیتی نا آرام و با عجله. حایل دختر تا سرحد شراکت در جرم، تا حد حمایت از کارهای ناشایست هم. شخصیتی ریشه دار در مایه‌های مادر فیلمفارسی. آنطور که ما از قبل در مورد فیلمفارسی انتظار داریم و تصمیم گرفته‌ایم. چیزی در حدود خانم "نادره" و یا "ایران دفتری" و یا "ایران قادری". مفعول و غم و غصه خور و سرویس دهنده و نه بیشتر.

خاله "اقدس" یک راه بر قصه است. می‌توانست عمه "رضوان" باشد. چه فرق می‌کند. شخصیتی بهمان حد پرورده شد که مثلا" رختخواب پیچ خانه.

و بقیه هیچ. نوع آدمها و نوع روابط نه از دنیای "واقع" می‌آیند که نباید بیایند که اگر بیایند اصلا" چه مرضی است فیلمسازی. و نه واقعیت خود فیلم را می‌آورند. که شخصیت‌ها از مخلوقهای قراردادی‌ی تعبدی‌ی فیلمفارسی می‌آیند. می‌شود تجسم کرد که "فرزانه داوری" و "فخری خوروش" را برداشت و بجایش "سپیده" و "نادره" و یا "آفرین" و "ژاله" را نشاند. مگر در اصل چه فرق می‌کند؟ منابع یکی است و ذهن یکی و کارکرد هم طبعا" یکی می‌شود. و فیلم به این .ت علی‌الابد بد می‌ماند که می‌ماند.

۳ ــ پرنده ــ دررابطه‌ی مرغ عشق و "مریم" داریم:

الف ــ زمینه‌ساز اولین برخورد و جرقه‌است.

ب ــ "مریم" قفس پرنده نگه می‌دارد. پرنده جفتی ندارد. بعدتر برایش جفتی پیشنهاد می‌شود.

ج ــ بایدعقیده‌ی‌پدرش را بشنود که لعنت بر وجود زندان و زندانبان به کنایه.

د ــ قفس پرنده توسط پدر کوبیده می‌شود.

هـ ــ درپای قفس صدها پرنده‌ی عشق به لالایی عشق گوش می‌دهد.

و ــ در مشق رانندگی مواظب استکه پرنده‌ای را زیر نگیرد.

ز ــ بسیار القاءمی‌شود که تنها مونسی که دارد قفس و پرنده است.

پرنده در فیلم چها رکار کرد دارد. اولا" در خدمت نمادگرایی است. و ثانیا" اشارات سیاسی را همراه می‌آورد و ثالثا" متقارن سگ است. و رابعا" درشخصیت‌پردازی‌ی "مریم" موثر است. او را حدودا" لطیف و..... معرفی می‌کند. اگر لطافتی در "مریم" یافت شود فیلم در القای این کار موفق است. "مریم" این نوع فیلم هیچ احتیاجی به تمهیداتی این چنینی ندارد. او در قرارداد لطیف و احساساتی است حتی قبل از آنکه وارد سالن سینما شویم. و ترکیب پرنده و "مریم" در سطح ساده‌ی اولیه خوب‌نیست. وظایف دیگری که برعهده‌ی پرنده و اگذار شده است خود بکنار.

۴ ــ عشق ــ از دخترک چیزی سر نمی‌زند. بهلول و سترون است. معشوق است نه عاشق. حتی وقتی که مریض می‌شود و به رختخواب می‌افتد. از بیحاصلی‌ی احتمال انجام ماجرا و توهینی که تحمل کرده است می‌رنجد. او در یک کلام دنباله‌رو است. فیلم اگرقراراست فیلم خاطرخواهی باشد که هست چطور می‌تواند چنین عشق و عاشقی را در خود بپرورد. اگر بتواند که می‌تواند فیلم بدی می‌شود که هست.

۵ ــ رفتار احتماعی و شخصی ــ دست و پا چلفتی است (۳۲). "مریم" این فیلم نباید که چنین باشد که هست. او که قرار است با زندگی سخت همنشین بوده باشد چطور چنین شلخته است. شاید گناه با ماست که "مریم" و "فرزانه داوری" را با هم اشتباه می‌کنیم.

اگر گاهی هم می‌تواند گریزی بزند به کمک

و همیاری مادر است که توفیق می‌یابد. خود به تنهایی نا امید کننده است. رفتار مهمی از او سر نمی‌زند و نشانی از رفتارش در فیلم نیست. از فیلم به جز این انتظاری نیست.

۶ ــ ورزش و تفریح و جسم و جان ــ پا در رکاب است وهیچکاره. متغیر تابع "سهراب" است. حتی در تفریح و رسیدگی به جسم و جان. زمینه‌ی مستقل و مشخص از سلامت فیزیک او در دست نیست. دیگر از فیلم چه می‌ماند؟

۷ ــ وضع ظاهری ــ به خاطر ناداری اوایل لباس ساده می‌پوشد. بتدریج می‌کوشد تا طناب را پاره کند. و از اینجا به بعد دچار مشکل می‌شود. پدرش دوست دارد که او چارقد سر کند و از او در رابطه‌ی معلم و پوشش استفسار می‌کند. در سایه‌ی مادر گاهی بزک خفیفی هم می‌کند. با مادر بر سر گردن بند بگومگو می‌کند و لباس مجهول‌الهویه‌ای می‌پوشد و به میهمانی می‌رود و توهین انتظاری را زیاد معطل نگه نمی‌دارد. وضع ظاهری‌ی مهمی ندارد. و این نه از سادگی و یا بینش و طرز تلقی‌ی احتمالی‌ی سیاسی می‌آید که از کم مایگی‌ی فیلم مایه می‌گیرد. قضاوت ما بستگی به میزان اطلاعاتی دار دکه فیلم در اختیار می‌گذارد. اطلاعاتی در این حدود که آدمیزادی با فلان سلیقه و فلان نمودهای ظاهری در فیلم نقشی برایش تدارک دیده شده است. برای فیلم شاید ارائه‌ها مهم نیستند. برای ما هم اطلاق بد بودن به فیلم زیاد دشوار نیست.

۸ ــ وردست ــ چند تا همکلاسی دارد. دوست شخصی ندارد. دو نام به گوش می‌خورد "نسرین" و "ژیلا" که آشنای او هستند. به آنها اشاره‌ای می‌شود و فیلم می‌گذرد. از وردست هم خبری نیست. شخصیتی بی‌کس که تقارنی هم در کار نیست. پس هیچ. فیلم هم هیچ.

۹ ــ ذوق ــ ذوق مهمی در کار نیست. برگی خشک می‌شود و لای چند برگ کاغذ می‌رود. نقاشی‌ی گربه‌ای با بادکنک متصل به دم در کنار رختخوابش وجود دارد. همین.

هر چیز در فیلم در سطح اولیه‌اش چقدر ناقص است و چقدر می‌توانست خوب باشد. کارکرد بدیهی فدای شاید موضوعات مهم‌تری شده است که نشده است. برای نمونه همین نقاشی‌ی گربه را بگیریم. فیلمی که‌یک‌نقاشی‌ی‌گربه‌ی‌ساده‌ی اولیه را نتواند که بکشد و برساند و توجیه کند به مفت نمی‌ارزد.

۱۰ ــ اعتقاد و طرز تلقی سیاسی ــ اجتماعی یکبار مرتکب ادای جمله‌ی اهدایی پدر می‌شود که "*هرکس چه‌ب خواهد و چه نخواهد سیاسی زندگی می‌کند.*" و لاغیر. به‌صداگذاری‌ی‌فیلم از زبان "سهراب" گوش می‌دهد. و جز تصدیق و رضا و تسلیم وتائیدهیچ از او سراغی نداریم. هیچ عمل و یا عکس‌العمل. هیچ عذری برای بد نبودن فیلم وجود ندارد و اگر قرار است تا به این حدود و به این شکل قانع باشیم و اگر فیلم داعیه‌یی در این حدود دارد که بله دختر از طرزتلقی‌ی‌سیاسی ــ اجتماعی برخوردار است.

۱۱ ــ اعتقاد مذهبی ــ یکبار بدنبال یار به سقاخانه می‌رود. بدون اراده و مطیع و همین. آنچه که ما باید از فیلمفارسی بطور مداوم داشته باشیم. انتظاری قلیل از بضاعتی صغیر. کل اعتقاد و رابطه‌ی فیزیکی خلاصه می‌شود در همین جیره‌ی مختصر. یک توبه و یا قولی بر پاکی و وفادار ماندن و چهارتا سوگند و نه بیشتر. آیا باید بپذیریم که قهرمان زنی معتقد به اصول و مکتبی فوق بشری داریم. فیلم بدتر از آن است که یا بتواند دراین زمینه خود را درحدود فیلمفارسی‌ی "فردین و فروزانی" نگه دارد و یا در مسیری غیر متعارف قدم بردار.

۱۲ ــ ناداری ــ "مریم" دختر فقیری است. دختر یک خانواده‌ی فقیر. فقر را از وجوه زیر داریم:

الف ــ در شکل و ترکیب خانه ــ خانه در محله‌ای قرار دارد که با دو سه کورس اتوبوس تا منزل "سهراب" فاصله دارد. لابد یکی بالا و یکی پائین شهر. بر روی زمین می‌خورند و می‌خوابند. ترکیب و چیده شدن اشیاءاتاق حالا دیگر بتدریج آشنای فیلمفارسی‌ی‌این سالهاست. لحاف و تشک و بالش پیچیده در رختخواب حایل دیوار. حتما سماور و استکان و نعلبکی و طاقچه و عکسی از معصومین آویز و چهار تا خرت و ریز دیگر. حتما" بدون صندلی و برای میهمان هم حتی. با حیاط مختصر و حوض و شیر آب برای ظرفشویی و در کوچه کوتاه و کلون چوبی که با دو تا پله به حیاط‌راه باز می‌کند.

ب ــ در اسامی و شغل‌ها ــ "رباب" و آقا "مصطفی" و "مریم و" اقدس" حتی اسم مغازه ــ داری که بساط آقا "مصطفی" در حریمش پهن است در همین قماش است.

ج ــ در جاهاو اماکن ــ به مدرسه‌ای درحول و حوش سلسبیل و چهارراه مرتضوی می‌رود. و در مورد جاها و اماکن دیگر بخصوص تفرج گاهها دخترک دنباله‌روی جوانک است. از او بیشتر از این چیزی یاد نمی‌گیریم.

و بالاخره:

در لباس و پوشش افراد خانواده‌ی دختر. در تاءکید براینکه او ساعت دارد (۳۳). و همکلاس دختر "جعفر" است. در میان همکلاسیهایش این تنها او است که روسری دارد (۳۴). در اینکه پدرش عرق می‌خورد نه مشروب و یا ویسکی. در غیرت پدر. در نوع ماشینی که مادر را به پاسگاه ژاندارمری می‌رساند و تاکسی‌باری که آنها را از مهلکه نجات می‌دهد.

ناداری‌ی دختر در این حدودها است. که القاء می‌شود که کم و ضعیف و بد است و هزار اما و چرا بدنبال دارد. و مهمتر آنکه ناداری موضوع فیلم نیست. فیلم اگر در باب دلدادگی باشد که جای حرف بسیار دارد با فقر دختر مشکل آفرین نیست. آنها با هم مشکل پول ندارند. دخترک بقدری موم وسربزیر است که در شتاب توسل به یار هرطور کوتاه می‌آید. مشکل رابطه‌ی آنها ازناداری‌ی دختر نیست که مایه می‌گیرد. و چون فیلم سیاسی نیست تمامی‌ی تمهیدات بکار رفته برای القاء فقر دختر بی اثر است. به صرف فقیر بودن به این شکل و به این شیوه انتقال نه آدم سیاسی ساخته می‌شود و نه دید سیاسی زائیده می‌شود و نه فیلم بد ازدواجی بدل به اتمام حجت سیاسی ـ اجتماعی می‌شود.

* * *

بخش چهارم

یک آقاپسر و یک دختر خانم دو نهایت این فیلم نوع خاطرخواهی‌اند ایندو طبعا "در خود دارای استعداد نهانی‌ی جذب و دفع‌اند. در طول فیلم عواملی آن دو را بهم نزدیک و زمینه‌هایی آنها را ازهم دور نگه‌می‌دارد. اتفاق و تصادف سر آخر دیدار در باغ عدن را وعده می‌دهد. زمینه‌ی امکان برخورد دو دنیایشان متجلی می‌شود در:

۱ ـ ترکیب ظاهری‌ی شناسنامه

هر دو جوان و در شرایط عادی و طبیعی جذب یکدیگرند. شرایط در موقعیت سن وسال و وضع ظاهری و فیزیکی و قد و قواره‌نمود دارد. لزوم بوجود آمدن عشق زمینه ساز هر جور عواقبی است. هر نوع تعارض احتمالی‌ی بعدی گریزناپذیر است، تنها شاید به لحاظ ضروری بودن این عشق.

۲ ـ ترکیب و بافت خانواده

شکل ظاهری‌ی خانواده‌ها در فیلم بظاهر کامل است. هردو پدر و مادر دارند. "سهراب" خواهری و "مریم" برادر یا خواهری دارد. هردو درچهارچوب خانواده‌ی خود از یکسو دچار مشکل‌اند و از سوی دیگر از حمایت عضوی از خانواده برخوردارند.

"سهراب" از حمایت بی‌چند و چون پدر بهر شکل برخوردار است و "مریم" تا مرحله‌ی شراکت در جرایم مادر را در کنار خود دارد. مادر "سهراب" و پدر "مریم" بشکلی متقارن‌اند. هردو با فاصله‌ی بیشتری از فرزندان خود. هر دو پدر تشابه‌هایی دارند در خشونت و در اینکه دوست دارند بچه‌ها را از دید خود موفق ببینند. هردو پدر زیر نفوذ عیالهای خود هستند و در جمع ـ بندی‌ی آخر این آنها هستند که به نفع و اراده‌ی بچه‌ها کوتاه می‌آیند. مادرها آن قدر قدرت دارند که پدر را اگر گریزی از طرز تلقی‌اش دارد بسوی خود بکشند.

"سهراب" دایی سناتور و "مریم" بطور متقارن خاله "اقدس" را دارد. دایی سناتور برای حل مشکل خانواده فرا خوانده می‌شود و "مریم" را برای خلاصی به خانه‌ی خاله "اقدس" پناه می‌دهند. "سهراب" دریک قفس و "مریم" در قفس دیگری است (۳۵). "سهراب" ضد سنت خانواده است و "مریم" هم. هردو از مشکل اختلاف نسل رنج می‌برند تا تفاوت طبقاتی و یا بینش احتمالی‌ی سیاسی ـ اجتماعی. هردو خانواده خود را نمی‌فهمند و خانواده‌شان هم به همین سیاق آنها را.

مادر "سهراب" از دید خود راست می‌گوید که چرخش صدوهشتاد درجه‌ای فرزندانش رانفهمد. او حامل نسل خود و طرز تلقی‌ی خود و بافت طبقاتی‌ی خود است. این مشکل فرزندان است که قدرت ارائه‌ی چیزی همسنگ با او را ندارند. قوت استدلال آنها چیزی کم دارد. او موظف به تظاهر طرز تلقی‌های خودش است. مشکل اما از عدم انطباق دو نسل است (۳۶). "سهراب" دوست دارد که از تمام امکانات طبقاتی‌ی خود بهره‌مند شود و به سنتها اما تن درندهد. فیلم جدید می‌کوشد تا عدم تجانس را در طرزتلقی‌ی سیاسی ـ اجتماعی‌ی او ببیند. که چنین نیست و خواهد آمد که چرا نیست.

پدر دختر بافت خود و طرز تلقی‌ی خود و سلیقه‌ی خود را دارد و حق دارد و راست می‌گوید که دارد. سیاق زندگی‌ی او بهرحال دختر را می‌آزارد و دختر طبعا "متعلق به نسل جدید است. او حال و هوای دیگری دارد. زمینه‌ی شدن و یا نشدن در تماس و دوستی و عشق با "سهراب" است که حاصل می‌شود و یا نمی‌شود نه در خانه و کاشانه و .....

می‌توانست نباشد. اولا "چون دختر است و جنس دوم و بحساب نمی‌آید و دنبالمرو است و ثانیا" با پسردایی حشر و نشر دارد و تنیس بازی می‌کند و خطبه‌هایی در رد مظالم می‌خواند و برای "مریم" دل می‌سوزاند. که این همه بخوبی نشان می‌دهد که تغییری از فیلم اول به فیلم دوم صورت گرفته است. نمونه‌ی کامل شخصیتی گیج که موظف است جوری حرف بزند و باید جور دیگرتری عمل کند. یک ناهمرنگی‌ی‌کامل. شخصیتی نان خور در فیلمی به نرخ روز. و چنین است که پدر دختر بله قربان گویان سیگار خارجی می‌فروشد و تبسم می‌کند و شادمان است که شوهر کلفت خانه‌ی "سعادت" است.

شدنی نیست که خانواده‌ها و جوانان هردو درست و یا هردو به غلط باشند. مشکل جوانان حاصل می‌شود و فیلم راه می‌افتد و جریان می‌یابد از درست بودن یکی و غلط بودن دیگری. خانواده‌ها اگر درست باشند و جوانان هم درست که تراژدی حاصل نمی‌شود و آنوقت می‌رسیم به آنجا که اصلا "دعوا برسر چیست؟

اگر هردو غلط باشند طرز تلقی‌ی فیلمساز در این وسط چکاره است که خواسته تا مثلا "تراژدی بسازد.

و خانواده‌ها اگر درست و جوانان غلط باشند. اولا" جوانان به سزای اعمال خود رسیده‌اند و ثانیا "دو خانواده‌ی عکس هم چطور می‌توانند در عین‌حال و باهم درست باشند و ثالثا" طرز تلقی‌ی اجتماعی ـ سیاسی فیلمساز چه می‌شود.

و جوانان اگر درست و خانواده‌ها غلط باشند. اولا" خانواده‌ها به سزای اعمال خود رسیده‌اند و ثانیا" و ثالثا" و ایضا".

دو خانواده داریم. یکی الف و دیگری ب. دو جوان وارث را که چون خیلی اتفاقا" یکجور می‌اندیشند ج نام می‌گیرند. دوخانواده‌ی‌عکس‌هم (مالی) چطور می‌توانند نتایج یکسانی بزایند؛ اگر یکی از آنها بر علیه خانواده‌ی خود عصیان نکند. خط عصیان "سهراب" در اینجا کجاست؟ و یا "مریم"؟حزاقرار به عشق.

"سهراب" بر علیه خانواده‌ی خود هیچ عملی انجام نمی‌دهد و بامزه اینکه آخرین دلگی خود را از کتلت آغشته‌ی آشپزخانه انجام می‌دهد. شخصیتی چنین محتاج که امکان خوردن یک نهار را از جیب خود ندارد چطور می‌تواند آدم مثلا" اجتماعی ـ سیاسی باشد.

بافت خانواده درهم و مغشوش است در رابطه اولا" هرکدام مستقلا" با خود و در خود و ثانیا" با یکدیگر و ثالثا" با جوانان. طبعا" به این لحاظ فیلم باید بد باشد که چاره‌ی دیگری ندارد.

۳ ـ سگ و پرنده

زمینه‌ی اولین جرقه پرنده است. بنابراین داریم پسر و دختر و بهانه‌ی جرقه را که پرنده است و داریم پسر و دختر و سگ را که وسیله‌ی هلاکت است.

پرنده وصل کننده و سگ فصل کننده است. طرزتلقی‌ی اجتماعی ـ سیاسی‌ی‌جدید تحمیلی به "سهراب" باز این طرح ساده را بهم می‌ریزد و طرح نوینی را جایگزین آن نمی‌کند.

سگ بالاخره سگ است. اگر ولگرد است زمینه و دلیل دارد و اگر خانگی است دلیل و بهانه‌ای را طلب می‌کند. و معضلات اما:

الف ـ سگ هر دو نوع است. خانگی و ولگرد.

ب ـ سگ خانگی را باید شست و تمیز کرد و از سگ ولگرد متنفر بود و از لاشه‌اش مشمئز شد.

ج ـ همزمان طرز تلقی‌ی اجتماعی ـ سیاسی داشت و قایل به این دوگانگی بود.

د ـ سگ ولگرد را در صحنه‌ی آخر طعام داد. بی‌دلیل.

در حد ساده دختر با پرنده مشکلی ندارد. اولا" به لحاظ در حکم نشان بودن پرنده و ثانیا" بخاطر اینکه دختر به لحاظ جنس دوم بودن مسئله آفرین نیست و ثالثا" چون پرنده بر فیلم وارد شده است لذا اگر مشکلی در مورد پرنده باشد مشکل از موجودیت کل فیلم است و لاغیر.

۴ ـ عشق

عشق کارهای عجیب می‌کند و در آدمی چون بودیعه نهاده شده پس هر موقع و بهرشکل مورد استفاده و یا دستبرد قرار می‌گیرد. در فیلم موجود سعی می‌شود در اولین نگاه بوجود آید که در شروع هر دو قضیه را جدی نمی‌گیرند. عشق یکی را وامی‌دارد تا به خانواده پشت کند و دیگری را به مریضی‌ی بالینی می‌کشاند. عشق کار نمادـ گرایانه می‌کند. خودشناسی می‌دهد. حرکت افقی‌ی دوربین را به کمک می‌گیرد. نه یک بار و نه چند بار. جای کاشت دوربین معین می‌کند. پرنده را از تنهایی می‌رهاند. مادر را به شراکت در جرم وامی‌دارد. وردست را به توسری خوری وامی‌دارد. گل به هدیه بدل می‌شود. روابط با کلفت را مهربان می‌کند و طوری مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد که به حساب حمایت از طبقه‌ی زیر به تماشاگر قالب می‌شود. یک دختربار موتورسیکلت

سوار را به راه می‌آورد. عاشق را اهل فرار و تعقیب می‌کند. ملاقاتها و رفت و آمدهای بواشکی می‌سازد تا که مجبور به فرار می‌شود. بارها عاشق را به ادای سخنرانی‌های سوزناک وامی‌دارد.

عشق خیلی کارها کرده‌است و خیلی کارهای دیگر می‌تواند در روی‌کره‌ی‌زمین بکند و تا قیامت هم خیلی کارهای دیگر خواهد کرد. اما در فیلم به کار نیافتاده و مانده همچنان بعنوان یک توان. به فیلمی که فقط عشق توان دار داشته باشد و سر به مهر باقی بماند فیلم بد می‌گوئیم. در "سهرب" و"مریم" بسیار بود که حس نشد و در ذهن جا نگرفت و منتقل نشد و به نوار سلولوبید بدل نشد که حیف. فیلم بد همیشه کارش همین است.

۵ ــ رفتار اجتماعی و شخصی

"مریم" در رابطه با پسرک مفتون و واله و مطیع و پا در رکاب است. هیچ علاقه‌ای به ابراز وجود ندارد. هیچ فعل خاصی از او سر نمی‌زند که مقبول پسر واقع شودو "سهراب" همینطوری و یلخی باید بپذیرد و نتیجتا" ما بپذیریم که در دل او جا باز کرده است.

پسرک اما در حضور و مصاف با دختر حرکاتی دارد که در غیبت او ندارد. شوخ و بذله‌گو و مهربان و بزن بهادر و مبادی‌ی آداب و خوش بیان و غیرتی است. اداو اصول درمی‌آوردوبازی‌ی کودکانه می‌کند که بسیار مطبوع طبع معبود قرار می‌گیرد. اما وقتی که کوتاه می‌آید و سیلی می‌خورد و مرد صلح می‌شودو در شرایط بحرانی به اندازه‌ی کافی ساکت می‌ماند در حضور دختر نیست. هر مقدار که رفتار پسر مقبول است به نزدیکی‌شان و افتادن مهر او در دل دختر کمک می‌کند. و هرکجا شخصیت اجتماعی‌ی او مضموم است از دید دختر در امان می‌ماند. فیلم به دلیل ترسیم همین نوع شخصیت در رابطه‌ی جمعی و شخصی بد است.

۶ ــ ورزش و تفریح و حسم و جان

"مریم" در مورد تفریح و ورزش و رسیدن به سلامت تن دنباله رو است. پا در رکاب معشوق. در قسمت ششم بخش اول یاد گرفتیم که "سهراب" سرزنده است و اهل تفریح و ورزش های جورواجور و تمامی‌ی امکانات خود را در اختیار معشوقه قرار می‌دهد. زمینه‌ی هیچ نوع تعارضی در بین آن دو موجود نیست. دختر چشم و گوش بسته و مطیع در خدمت است.

فیلم بد است به لحاظ اینکه در پشت پرسه‌ها و انواع و اقسام تقویت عضله و کامل شدن فهرست تفرج‌گاهها هیچ نیست. دوتا آدمیزاد موظفند به خرج تهیه کننده کمی خوش بگذرانند که فی‌نفسه هیچ بد نیست. بدی از آنجاست که هیچ رابطه‌ای (حتی معقول‌و غیر معقول) بین اتفاقاتی که در یک تفرج‌گاه می‌گذرد با تفریح‌گاه بعدی نیست و خیلی از موارد براحتی قابل حذف‌اند. مثال:

الف ــ فصل سواری با تله کابین را از فیلم درآورده فرض کنیم چه اتفاقی خواهد افتاد؟ محققا" هیچ.

ب ــ اگر باشنیدن‌بازی‌ی تنیس ما مقداری اطلاعات کسب می‌کنیم چرا باید شاهد بازی پینگ پونگ پدر و پسر باشیم؟ آنها طبعا" می‌توانستند در دو طرف تور تنیس مثلا" باهم اختلاط کنند. چه نکته و یا زمینه‌ی نمایشی در پس بازی‌ی پینگ‌پونگ وجود داشت و چه عایدی اطلاعاتی را نصیب ما کرد جز کامل شدن فهرست انواع واقسام‌ورزش‌هایی خاص.

۷ ــ وضع ظاهری

"مریم" تابع مطلق است. بی‌کم‌وکاست. زمینه‌ی باهم بودن و درهم بودن بسیار هموار است. او در اوایل فیلم سرو وضع مثلا "فقیرانه‌ای دارد ولی بتدریج در خدمت سیستم "سهراب" درمی‌آید و برغم آنکه از پدر در مورد چارقد استفسار می‌شود و با مادر بخاطر گردن‌بند بگومگو می‌کند اما به لطف و با شراکت جرم همان مادر آرام و آرام مشکل احتمالی‌ی سر راه خودو "سهراب" را هموار می‌کند تا آنکه در فصل آخر دیگر می‌شود خانم "فرزانه داوری".

چون فیلم قادر نیست که در پوشش و آرایش لااقل دوتا آدم اصلی‌اش را متناسب با حرف و محتوای ادعایی خود درآورد بد است و چون دست کم آنقدر زیرکی‌ی بدوی در فیلمساز موجود نیست که بداند در فیلم رنگی صرف پوشاندن لباسهای رنگی نشان دهنده‌ی اولا" بی اطلاعی‌ی بسیار ریشه‌ای است راجع به رنگ ترکیب آن در صحنه و ثانیا" تاءکیدکننده‌ی‌ذوق زدگی است لذا فیلم چاره‌ای جز بد بودن ندارد.

دعوا که نداریم اما تذکر دوستانه‌ای لازم است که ببین برادرجان، کلام و گفتاگوی و شلوار پاچه تنگ و دستمال گردن زرد رنگ و عینک آفتابی را باید قادر بود که در کنار هم جفت کرد تا توانست از آنها بفراخور حال خود و فیلم حس و حرف و پیام و یا حتی شعار گرفت و منتقل کرد.

۸ ــ وردست

وردست " سهراب " در این فیلم هم یک سرویس دهنده‌ی خوب است. بی مخارج و

خوب و مطیع و مهربان باضافه تمامی‌ی صفات نیک آدمی. وردست اهل وصل است و نه فصل. دختر که وردست ندارد کار را ساده تر می‌کند. وردست به جن و پری بیشتر شبیه است که دراین فیلم اسم او را هم نمی‌شنویم.

۹ ــ ذوق

دختر دراین مورد مختصر فعالیتی دارد و پسر همه کاره است. زمینه‌های ذوقی‌ی این دو موجود در خدمت هرچه بیشتر شیدایی است. ذوق بتمامی درخدمت عشق است. فهرست قسمت نهم بخش اول و مکثی کوتاه بر روی زمینه‌هایی با فرسنگها فاصله معرف بدی‌ی شخصیت گمارده شده در فیلم است و چون فیلم قائم به بیش از پنجاه درصد این فرد است لذا بد است.

۱۰ ــ اعتقاد و طرزتلقی‌ی‌اجتماعی ــ سیاسی.

دخترک قانع است تنها به گفتن اینکه هرکس چه بخواهد و.....

و پسرک در گشت و گذارها مقداری حرافی می‌کند. درباب سرمایه و سرمایه‌دار که چون صاحب همه چیزاند پس فلان و فلان و.....

در این قسمت این بخش صحبت از این است که زمینه‌های سیاسی و طرز تلقی‌ی آنها از مسایل اجتماعی در اتصال و یا عدم اتصال دو دلداده‌چه نقشی دارد. بدون تردید هیچ. آنها پرسه می‌زنند و حرف می‌زنند و بادکنک دست می‌گیرند و مشق رانندگی می‌کنند. و "سیاست" و "اجتماع" کار خود را انجام می‌دهد و مسایل و مشکلات خود را دارد و این پسر و دختر هم کار خود را می‌کنند و مشکلات خود را دارند. مسایل آنها حتما "سیاسی و اجتماعی هم هست اما کار فیلم آن نیست. آنها هرچه از بورژوازی و سرمایه‌داری دلگیر باشند و یا نباشند و هرچه اندر فواید رنجبر و مضرات خانواده‌ی "آریستوکرات" در صحنه‌های همینطور ول مانده داد سخن برانند؛ در حفظ و تحکیم و یا تضعیف و یا ادامه و عدم‌رابطه‌ی‌خودشان بعنوان عاشق و معشوق چیزی نه آفریده‌اند و نه بما منتقل کرده‌اند.

چون رابطه‌ای که برغم هرنوع گرایش سیاسی بکار خود بهرحال ادامه می‌دهد کشانیدن میزان ندبه‌های اجتماعی و سیاسی فیلم را بد می‌کند. فیلم بد است به دلیل استفاده نشدن و یا سوءاستفاده از سیاست و اجتماع و نه بدلیل بد بودن خود سیاست و اجتماع که واضح است.

۱۱ ــ اعتقاد مذهبی

شاهدیم که آنها به سقاخانه می‌روند. مکان و حرمت آن را بعاریه می‌گیرند. برای قرار و وصل. گرایش‌طبیعی‌ی‌ایندو آدم وامانده به ماوراءالطبیعه هضم شدنی است و مشخص کننده‌ی آنست که اعتقاد مذهبی بهرحال برایشان راه گشا است بخصوص در این بخش که حرف از جدائیها و اتصالات است.

۱۲ ــ دارا و نداری

پسرک دارا است و دخترک نــدار. زمینه‌ی بوجود آمدن قصه و شکل گرفتن و راه افتادن دلدادگی از همین دوگانگی است. بنابراین هسته‌ی مرکزی‌ی‌تراژدی مثلا" از دارا و نداری است که بوجود می‌آید. هرچه در طول دقایق فیلم جلو می‌رویم پسرک کار خود را انجام می‌دهد و از نعمتهای پولداری متنعم می‌شود و مشکلاتی دارد که نه از نفس دارا بودن حاصل می‌شود که از طرز تلقی و از دید و بقول او از عوارض سرمایه‌دار بودن است و این بر می‌گردد به طرز تلقی‌ی دو نسل و نه دو طرز تلقی نسبت به پولدار بودن. چون به شهادت فیلم موجود نشانی در دست نداریم که پسرک طرز تلقی‌ی خاصی در عمل نسبت به مرفه بودن خانواده‌ی‌خود داشته باشد. آنچه او را می‌آزارد این است که چرا والدینش با حفظ تمام مکنت خوداسباب‌بازی‌ی جدیدی که "مریم" باشد را برای او بدست نمی‌آورند و حتی در این مصاف او را تنها می‌گذارند و تازه بخود جراءت می‌دهند و ساده‌ترین وسیله‌ی اتصال آنها یعنی کلفت خانه را هم بیرون می‌کنند و.....

"سهراب" هم رفاه را می‌خواهد و هم "مریم" را که از دید خانواده‌اش شدنی نیست. و طبیعی است که نیست. خانواده‌اش بافت خود و طرز تلقی‌ی خود را دارند و درست دارند. پدرش شاید بشکلی می‌خواهدتفهیم کند و اگر می‌کرد چه خوب که *" پسر جان لباسهایی را که من برایت خریده‌ام از تنت درآور و بعد هرجوری که دوست داری فکر کن و هر دخترئ را هم که می‌خواهی بگیر."*

مشکل در مکنت نیست که مکنت اصلا "چیز بدی نیست. مشکل از طرزاستفاده‌ی‌آن است. پدر خانواده بسیار صریح و روشن می‌گوید چون من بعنوان تصمیم‌گیرنده‌ی خانه‌ام طبیعتا" دوست دارم افراد تحت تکلفم مطابق سلیقه و طرزتلقی‌ام تصمیم بگیرند. می‌دانم که این شیوه برای شما مضموم است اما برای ذائقه من بسیار بسیار گوارا است. عاطفه و محبت پدری‌ام بسیاربسیار زیاد است اما هرچیز از ظن خودم. تو که" سهرابی" برو و خود را باش.

دخترک کماکان هیچکاره است. دخترک با

دستیاری‌ی مادر به آب و آتش می‌زند که جذب سیستم "**سهراب**" بشود که باید بشود و می‌شود.

آنچه به این قسمت از این بخش می‌رسد آنکه دارایی‌ی "**سهراب**" و نداری‌ی "**مریم**" مشکل آفرین خاطرخواهی‌شان نیست. این تضاد بر بستر جریانات دلداگی مدد رسان هم بسیار هست. کار از جای دیگر گیر دارد.

فیلم بد است و به لحاظ کوششی که می‌شود تا از طریق "**سهراب**" مشکل واقعی‌وار و نه جا زده شود و فیلم ساده‌ی‌پسر و دختری را بدل به موج جدید مردم پسند کند. فیلم به اندازه‌ی کافی و در جای خود مردم پسند هست. کوششهای حاشیه‌ای برای هدفهای حاشیه‌ای است.

و بر ماحصل این بخش مروری می‌کنیم:

دواردهرمینه‌ی امکان مرور شده در حفظ و تداوم موفقیت رابطه‌ی‌آن دو گام زد. آنچه که وصال را ممکن نساخت فقط‌وفقط سم‌سگ‌بود که به کتلت زده شده بود و مقداری دلگی. سهمین سادگی و برغم‌تمامی‌کوششها در باب ایدئولوژی و سنت خانوادگی و تفاوت نسل و پول و دهها مسئله‌ی دیگر، می‌شود بخود اجازه داد وکلمه‌ی تراژدی را نوشت؟ مشکل است. تراژدی را خراب نکنیم.

موخره

مقداری گفتنی‌ی پراکنده است که باید گفت و حرفهایی است که باید زد. جایش درست همین جا و همین امروز است.

۱ــ **تراژدی** ــ تراژدی که چه؟ نشستن و تماشای بدبختی‌ی انسان چه فایده دارد؟ بیشک برای لذت. لذت تراژیک بغرنج است. تراژدی معرفت به رنج است و این معرفت ما را لبریز از شادی می‌سازد. شگفت‌انگیز شتاب مردم است برای دیدن تراژدی و تسکین هوس گریستن. تراژدی بیش از هرچیز یک اثر دراماتیک است. یعنی بستر جریانی است که در شرایط گوناگون با قهرمان تراژیک می‌ستیزد. بتدریج که جریان به پیش می‌راند، این حقیقت بیشتر بر تماشاگر غلبه می‌کند که قهرمان فیلم او نیست. در معماری‌ی "**پرواز در قفس**" اما هرکس مصالح روانی‌ی خود را می‌آورد.

آن طور که در بخش اول آمد دست‌اندر ــ کاران فیلمنامه خط تراژدی را طلب می‌کرده‌اند و ما طرز تلقی‌ی ساده و بسیار اولیه‌یی را از تراژدی در چند خط بالا ارائه دادیم وفیلم‌را هم مرور کردیم. حال با داشتن داستان سگ در طول فیلم و یک پیچش سریع در آخر چطور می‌توان زمینه‌ی ستیز با قهرمانان را توجیه کرد. تصمیمش با شما است.

و اما تراژدی اصلا "می‌توانست رخ ندهد اگر "**سهراب**" دلگی نمی‌کرد. پس آیا دلگی موضوع فیلم است؟

۲ ــ فروش

فیلم پرفروش بوده است. به چند دلیل:

الف: نمایش در نوروز ۵۹.

ب ــ اشتیاق مردم برای دیدن تراژدی و تسکین هوس گریستن.

ج ــ بودن دو هنرپیشه‌ی جوان بدنبال هم با پس‌زمینه‌ی "**در امنداد شب**" و "**معل آمریکایی**" و "**همسفر**".

د ــ خلاء این نوع سینما در دو سه سال اخیر.

۳ ــ اعاده حیثیت

از یاد نبریم بی‌گناهی و معصومیت و جبرا" اعاده‌ی حیثیت بی‌چون و چرای **رمئو و ژولیت**" هر عزا و عروسی به تعبیرات آدمهای عادی و حتی غیرعادی (۳۷). و یا "**یوسف و زلیخا**" و "**ویس و رامین**" و "**زهره و منوچهر**" و "**گل باجی**" و "**مش غضنفر**" و.....را

۴ ــ پیشانی

در عنوان بندی جمله‌ای می‌بینیم که عین این جمله در آفیش فیلم و در آگهی‌ی تبلیغاتی‌ی فیلم هم هست که یک پیشانی است بر تارک فیلم که می‌خوانیم: "***به یارانی که بجای خون فریاد به رگ دارند.***"

پیشانی گذاشتن بر مقاله و کتاب و فیلم و عیره یک سنت است. به ما چه که از کجا می‌آید و چی‌هست‌ودرست‌است یا نه و.....اما بلافاصله این فکر را منتقل می‌کند که فیلم یک بیانیه‌ی سیاسی است. و یا ساده‌تر که پیشانی اصلا" عصاره‌ی فیلم است. و کاملا" صریح و روشن. که چنین نیست و کوشیدم تا به تفصیل مطرح کنم که فیلم سیاسی ــ اجتماعی نیست. برای بهتر روشن شدن چرای گذاردن پیشانی؛ توجه کنید به کاری متشابه درهمین‌حدود مربوط به فیلم "**سرباز اسلام**".

در آگهی‌ی تبلیغ فیلم می‌خوانیم:

برای هر کسی به مقتضای کردارش درجه و مقامی وجود دارد و بدون شک هرکس به پاداش کاری که می‌کند خواهد رسید و به آنان ظلمی بیشتر از آنچه که کرده‌اند نخواهد شد."

فیلم "**سرباز اسلام**" را دیده‌اید یا نه که واقعا" چندان فرقی نمی‌کند. این عصاره را با فیلم مقایسه کنید و خود نتیجه‌گیری کنید. براین

نوع پیشانی هیچوقت اقبالی نیست.

۵ ــ زمان

بودن دایی سناتور و وجود روزنامه‌ی زمان انقلاب و ویسکی و غیره ثابت می‌کند که کار روی فیلمنامه و فعل فیلمبرداری در چه زمان به انجام رسیده است و کارهای فنی (صداگزاری) چه موقع آغاز شده است و امکان نمایش یافتن فیلم اول و دوم را با هم بسنجیم و نتیجه‌ی ساده‌ی حاصله را ببینیم که هر فیلمی را به هر فیلم دیگری می‌توان تبدیل کرد! کافی است "زمان" را دریابیم و مگر نه اینکه آقا "**مصطفی**"ی فیلم بما می‌آموزد که "**هرکس چه بخواهد و چه نخواهد سیاسی زندگی می‌کند**". بنابراین مصایب دنیا آنقدرها هم مصایب مصایب نیست، همه چیز چون قند.

۶ ــ مکان

منهای چهارراه‌مرتضوی و سلسیل از مکان چه می‌دانیم؟ هیچ. مشکل از ست فیلمفارسی است. حوادث نوددرصد فیلمفارسی‌ها در تهران اتفاق می‌افتد و ما تقریبا" صددرصد همینطوری باید بپذیریم که در تهران هستیم. فیلم "**کندو**" نمونه‌ی روشن فیلمی است که قرار است درباره‌ی تهران باشد. اما از تهران خبری نیست، تهران بطور اخص و مکان بطور اعم جزءفرض‌های دانسته‌ی همیشگی‌ی فیلمفارسی است.

۷ ــ شگرد

در مورد مسایل فنی و تکنیکی چند نمونه را باهم می‌بینیم.

الف ــ نمونه‌ی‌اول ــ "زوم"

"زوم" از معضلات سینمای فارسی است. از دیدگاه دست اندرکاران فیلم خوشمزه‌ترین شاه‌کلید عالم است. در برابر اکسیر جوانیش کمتر عحوره‌یی تاب می‌آورد. موج کهنه و نو ندارد. آدم گنده‌ها بمراتب کمتر از آدم ناحسابی‌ها آن را می‌فهمند و طرز کارکردش را کمتر کسی است که بلد باشد. اینکه چه جور معجونی است و کی و کجا درست شده بما ربطی ندارد. فعلا "بهتر است که نداشته باشد. تنها بدنیست و می‌ارزد که کاربردش را بیاموزیم.

در فیلم به وفور از آن داریم. صدو هشت بار "زوم "به‌جلو و عقب‌روی پرنده. نهصدوچهارده بار روی پرچم، هفتادبارروی سیب‌زمینی و چهل و سه بار روی بابا و ننه‌ها و دوازده‌بار روی درخت و آسمان. وبالاخره یکبار روی مژه‌ی، از دست راست هفتم، پلک بالای چشم چپ "**کیومرث**" خان.

ب ــ نمونه‌ی دوم ــ جای دوربین

جای دوربین را چه کسی معین می‌کند و چه کسی آن را می‌کارد. احتمالا" باغبان استودیو.

چند نمونه:

ــ جای دوربین به هنگام بازی‌ی پینگ‌پونگ

ــ جای دوربین هربار که به آشپزخانه می‌رویم

ــ جای دوربین در جشن تولد

ــ جای دوربین در حیاط مدرسه‌ی دخترانه

ــ جای دوربین در آخرین نمای فصل جشن تولد، مسلط بر "**رباب**" و "**مریم**"

ج ــ نمونه‌ی سوم ــ تدوین

اولین معارفه‌ی تماشاگر با دایی سناتور در منزل "**سعادت**" و در یک نشست خانوادگی است. بطور متناوب نمایی از سگ لای نمای تک تک مدعوین قرار می‌گیرد. در اینجا یک دوگانگی رخ می‌دهد. در فکر و ذهن و حس دست‌اندرکاران بوضوح روشن است که نمایی از سگ به هر معنا و نماد در این فیلم بخصوص یعنی دایی را در ردیف او قراردادن و یک حور نیش و یا توهین. یک جور طرف گرفتن سرهن. به زبان فیلمفارسی یعنی دایی‌ی بد. و اما به زبان سینمای ساده و بسیار بسیار اولیه یعنی نیش و یا توهین به همه. به تک تک افراد. حتی "**سهراب**". چون نمابندی و تدوین طوری است که سینمای صحنه چنین القاء می‌کند. اینکه در ذهن دست‌اندرکاران چه می‌گذرد ما که نمی‌دانیم. آن چیزی که مجموعه‌ی صحنه از طریق تدوین منتقل می‌کند اجاره‌ی صدور چنین حکمی را بما می‌دهد و لاغیر. طبیعی است که این همه برای فیلمساز محفوظ است که از قاب فیلم ذهنها معنا و اگر و چرا و اما بتراشد. خب بتراشد.

د ــ نمونه چهارم ــ منشی صحنه

توجه کنید به لباس "**منوچهر فرید**" درچند صحنه‌ی خانگی که بدون تعویض انجام گرفته است. آقای "**سعادت**" ملبس به شلوار و پیراهن و جلیقه مورد نظر است.

هـ ــ نمونه‌ی پنجم ــ بازی‌ها

بازی‌ها در نوع خود بسیاربسیار بد است. از نوع بدترین‌ها نمونه‌ی‌باری‌ی‌بد "**سعید کنگرانی**" درصحنه‌ای است که از بیرون می‌آید و توسط راننده هدایت می‌شود که صندوق عقب ماشین را که لاشه‌های سگهای مسموم ولگرد در آن قرار دارد را ببیند.

طرز راه رفتن و نحوه‌ی اخم کردن و بسمت دوربین آمدن و دور زدن و رفتن ایشان را بخاطر بیاورید و دیگر اینکه مشکل است بازی‌ی اولین ایشان در فیلم "**رضا مونوری**" را فراموش کرد که شخصیت همچنان دست نخورده باقی مانده است.

و بالاخره کدام احمقی است که بلد نبودن "**سهراب**" را در سیگار کشیدن بتواند بحساب آقای "**سعید کنگرانی**" بگذارد. بازی‌ی اینجوری بد است که دنیای بیرون فیلم بر آدمی مستولی است. نمونه‌ی بازی‌ی بد "**فرزانه داوری**" در صحنه‌ی سرازیر شدن از پله‌ها را دوباره ببینید. و "**فخری خوروش**" و "**فرید**" و "**بخشی**" اما که می‌کوشند تا ثابت کنند و نمایانند که چون اهل تئاتر و هنرپیشه لروما" هنرمندانه و خوب بازی می‌کنند. **فخری خوروش**" مثلا" کلافه می‌کند که بشنید من **فخری خوروش**" و فلان و فلان چطور به نقش "**رباب**" کلفت فادرم که خوب بازی کنم که می‌کنم. کوشش واقع گرایانه‌ی فیلم از طرفی و بحث فاصله گذاری بین خود و شخصیت بازی از طرف دیگر و بازی‌ی خانم **خوروش**" ملغمه‌ای می‌سازد که درست نیست. که بد است. در سینمای کلاسیک فارسی قضیه زیاد بی‌رگ و ریشه نیست. سینما ستاره‌بازی‌ی مثلا "**فردین**" تماشاگر را تعلیم و عادت داده است که شخصیت او را مثلا در **قصر زرین**" نباید نداشته باشیم و تنها "**فردین**" را به ذهن بسپاریم. **ماهم**"**فخری خوروش**" را فول می‌دهیم که فراموش نکنیم. و"**رباب**" کلفت را در چند صفحه‌ی قبل پشت‌سر گذاردیم که گذاردیم. اگر چنین برداشتی معایر با خواست دست‌اندر کاران است بهتر است دعوا را بین خودشان حل کنند و از فیلم در برابر بازی‌ی "**فرید**" و"**بخشی**" و"**خوروش**" اعاده حیثیت نمایند.

و در مورد نورپردازی و فیلمبرداری در صحنه‌آرایی و رنگ و زمان سنجی و غیره بهتر است که چیزی ننویسم. بس است.

۸ ــ نمادگرایی

در جهارچوب فیلمفارسی نما ربطی ندارد که نماد چیست. و نشانه شناسی چه معجونی است و حاشیه‌ها و معانی کدام‌اند. در حد بسیار ساده

و اولیه باید آنقدر معرفت آموخته و بخرج بدهیم که هر نشان لااقل در این نوع فیلم‌ها بهتراست که معنای اولیه‌ی‌خود را گم نکند و گیج نباشد که گلدان و آفتابه و انبر و تشک ابزار و اشیاء است و کاربردی خاص خود دارد و معنا و غیره بماند تا بعد و مثلا" بفراخور حس و بینش و سواد بتوانیم معنای دوم و سوم و..... و صدم را از مثلا کبریت‌وخاک‌انداز بگیریم.

در فیلم موجود هر چیز اول نشان است و بعد چیز. نمونه فراوان است. چندتا را مرور کنیم و یافتنی‌های احتمالی فیلمساز را در مد نظر داشته باشیم که می‌تواند از کجاها سردربیاورد و آدمی را به کجاها که نشاند. نمونه‌ها:

اسم فیلم ــ انواع قفس ــ پرنده ــ سگ ــ ساعت ــ دست به دست زدن دو دوست ــ برگ خشک کردن ــ تنیس ــ پینگ پونگ ــ عرق ــ ویسکی ــ استخر ــ کتلت ــ روزنامه ــ رنگ نشک خانه ــ گل ــ عکس یادبود گرفتن ــ پیکان ــ وانت‌بار ــ عصای زیربغل ــ سیب زمینی ــ سماور ــ رختخواب پیچ ــ لوستر ــ اتوبوس ــ پرچم ــ پاسگاه ژاندارمری ــ معتاد ــ المپیک ــ جزام ــ حوض ــ طاقچه ــ تلفن ــ سلمانی ــ بادکنک ــ حمام ــ کارواش ــ دبیرستان رازی ــ "**باراباس**" عرق فروش ــ قضیه‌ی۳۰تیر سالهای ۳۰ ــ مرداب انزلی ــ اسب ــ وان ــ عینک ــ خنده‌های هیستریک "**فرید**" ــ لیست که تمامی ندارد که راحت کنم همه چیز.

۹ ــ لهجه

در فیلم موجود خانواده‌ی "**مریم**" به لهجه و با گویشی غریب صحبت می‌کنند. در طول فیلم درمی‌یابیم که آنها کرمانشاهی‌اند. روشن است که به شیوه‌ی تهرانی‌کرمانشاهی را صحبت می‌کنند. اینکه تهران ملاک و ضابطه‌ی فارسی سخن گفتن رسمی‌ی‌مملکت است خود جای حرفهای بسیار دارد و اینکه لهجه‌ی "اصیل" (۳۸) با طغمه‌ای بنام فارسی‌ی تهرانی قاطی می‌شود و بیخودی یکی فرض می‌شود خود دعوابرانگیز است. فارسی‌ی تهرانی نتیجه‌ی شرایط بیشتر اقتصادی و مهاجرت از دور و بر مملکت است که بوجود آمده و ترکیبی جدید ساخته، با لهجه‌های گوناگون و با زبانها و گویش‌های رنگارنگ که خود جه‌ها می‌کند. اما تا آنجا که به سینما و شخصیت پردازی و آدم‌سازی در محدوده‌ی قصه‌ی‌فیلم برمی‌گردد نتیجه می‌ماند لهجه‌های گاه دهاتی و همیشه عجیب و غریب گوناگونی که بر فیلمفارسی سوار است. و در فیلم موجود نتیجه به چیز مسخره‌ای بدل شده که تازه خود معلوم نیست اصلا "چرا کرمانشاهی و نه خوزستانی و یا کرمانی. بدیهی است که بکارگرفتن مثلا" آدمهای کرمانشاهی وبکارگیری‌ی لهجه‌ی آنها دراین فیلم بخصوص انگیزه‌ای را جواب نمی‌گوید جز نمادگرایی‌ی خام این فیلم و استفاده‌های حاشیه‌ای برای تفهیم مفاهیم حاشیه‌ای به قصه، هدفهای حاشیه‌ای و لاغیر. فیلم به همین دلیل هم بد است.

۱۰ ــ جنگ و یا کارنون

فیلم یک جنگ است. فیلمفارسی همیشه یک جنگ است. بی‌مرز و درو دروازه. همه چیز در یکساعت و نیم. آیا چنین حیطه‌ی گسترده‌ای تنها در کارتون نیست که می‌گنجد. کارتون به معنای خاصی که با فیلمفارسی همساز می‌شود. همه چیز و همه‌کس و همه‌جا در پیش رو. همه چیز در مستقیم‌ترین و رویه‌بی‌ترین حالت ممکن. همه چیز در نهایت درجه‌ی بد و خوبی. قرمزقرمز و سبزسبز و آبی‌آبی. آدمهای نازنین و سگهای غیر نازنین. مادرهای همین‌حوری و تخت و هموار و صاف و مهربان و فداکار و غیرمادری‌ها و نامادری‌ها و نامردی‌ها و نامهربانی‌ها.

بیاد داشته باشیم که طغمه‌ای بنام "**پرواز در قفس**" آلبومی است از تضاد نسل‌ها و دارائی و نداری و طبقه و کم طبقه و هیچ طبقه و زیر طبقه و تمامی‌ی تاریخ مدون و غیر مدون لایه‌های طبقاتی از "**فیثاغورث**" تا تهران این‌ایام. از مباشرین و حمالها و راننده‌ها و پادوها و کلفت و کنارها تا "**سعادت**" ها و نیمه سعادت‌ها و در راه سعادت‌ها. از نظام ارزشها و بی‌ارزشیها و ناارزشی‌ها و بالنسبه ارزشها. از کاه تا کوه. از نوچه‌ی برادارن "**آب منگل**" تا "**آرشین‌مالالان**" و "**آلن دلون**" این سالهای باز تهران. از سادگی بالفطره و طبیعی‌ی فیلمی که می‌توانست باشد تا پیچیدگی‌ی غیر موجه بالفعل فیلمی که موجود است. از سینما تا غیرسینما.

۱۱ ــ تقارن

طرح تقارنی که در قصه‌ی فیلم موجوداست؛ موجه جلوه می‌دهد این نحوه‌ی جدا کردن و خرد کردن فیلم به دو پاره‌ی پسر و دختر و بررسی هرکدام و عاقبت کار که بالاخره آره یا نه‌ی رابطه. تا آنجا که فعلا به این قسمت این بخش مربوط است آنکه ساختمان نقد از ساختمان تقارنی‌ی فیلم جدا نیست. اما اینکه تقارن در فیلمفارسی چه می‌کند و اینکه باید سگ و پرنده و دایی سناتور و حتما" خاله "**اقدس**" را کنار هم داشته باشیم مبحثی است آتی در نگره‌ی بومی‌ی‌نقدفیلمفارسی.

۱۲ ــ پسند روز

"**حبیب کاوش**" چندان گناهکار هم نیست. به آگهی تبلیغاتی‌ی سازمانی برای ارائه فیلمهایش در مجله‌ی "**تصویر**" عنایت بفرمائید و خود نتیجه "**تلاش فیلم**" تقدیم می‌کند:

دوران کودکی" اثر "ماکسیم گورکی" ــ "مارک دانسکوی"

"درجستجوی نان" اثر "ماکسیم گورکی" ــ "مارک دانسکوی"

"دانشکده‌های من" اثر "ماکسیم گورکی" ــ "مارک دانسکوی"

"جوانی‌ی ماکسیم" (نبردکارگر) اثر "ماکسیم گورکی" ــ گریگوری کوزینتسف

"بازگشت ماکسیم" اثر "ماکسیم گورکی" ــ "گریگوری کوزینتسف"

"ماکسیم در ویبورگ" اثر ماکسیم‌گورکی" ــ "گریگوری کوزینتسف"

"شاه لیر" اثر "ویلیام شکسپیر" ــ گریگوری کوزینتسف"

"دن‌کیشوت" اثر "سروانتس" ــ گریگوری کوزینتسف"

"اعتصاب ــ سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتاین"

صحبت سر آن نیست که فیلم سیاسی چه و چه و چرا مثلا" نامی از "**سرود سرخ**" ساخته‌ی "**یانچو**" در لیست موجود نیست. و یا "**اعتصاب**" ساخته‌ی "**آیزنشتاین**" هست. هرکدام از فیلمها و هر کدام از سازندگان آن حرمت خود را در جای خود دارند. دعوا بر سر پسندروز است. همین.

۱۳ ــ زواید

به یک نمونه در فیلم برمی‌خوریم. شاید بهترین نمونه سیب‌زمینی‌یی پوست کنده شده نشسته در کنار بشقاب آقا "**مصطفی**" باشد. مرتب، باید سیب‌زمینی را نمک نزده و دست نخورده و پوست گرفته و شاد و شنگول در کنار بشقاب ببینیم و مرتب‌استاد عرق را بدون مزه و با نمک نوش فرماید تا بالاخره در یک صحنه شاهد غضب استاد و له شدن سیب‌زمینی باشیم که بازنخورده در ظرف باقی می‌ماند. در طول چند فصل سیب‌زمینی را باید شاهد باشیم و وجود برخ کشنده‌اش را تحمل کنیم و بپذیریم که خورده نشود و بپذیریم که عرق فروشی پاتوق استاد است و "**باراباس**" می‌فروش هم هرشب این قصه را می‌داند. در اینجا یا باید من و تماشاگر یک چیزمان بشود که اتفاقا "نمی‌شود و یا آن می‌فروش و مشتری‌ی محترمش باید در یک فیلم "واقع‌گرا" حالی به حالی‌شان بشود که می‌شود. و اصلا" بیچاره سیب‌زمینی.

۱۴ ــ وردست

اسطوره‌ی وردست در فیلمفارسی سردراز دارد. هر آدمیزادی در پست وردست می‌تواند جای بگیرد. وردست در سینمای فارسی آنچنان جا افتاده که جدیدترین نوع‌اش را شاهد بوده‌ایم. خانم **فرنگیس فروهر** بعنوان وردست خانم "**جمیله**" در فیلم **خوشگلترین زن عالم**". یک وردست کامل و درخدمت. بی‌کم و کاست.

وردست هزار چهره و هزار کاره است. و در هر نوعی به نوعی. در نوع خاطر خواهی بطور عام و در این فیلم بخصوص متقارن با رقیب است. چون رقیبی به آن صورت موجود نیست که درهیکل پسر و یا دختری (و یا باز بصورت متقارن) ظاهر شود؛ وردست جایگزین او که خود را به لباس کل مشکلات درآورده است می‌شود. بدی فیلم و مشکلات از آنجا آغاز می‌شود که سادگی به پیچیدگی بدل می‌شود. فیلم قادر به طرح و گشایش قضیه نیست و وردست به همان صورت کلیشه‌ای و بد در فیلم باقی می‌ماند.

۱۵ ــ پشت صحنه

در فصل خلسه و رویا در وان حمام آنچه حایز اهمیت است آن نیست که در روی پرده اتفاق می‌افتد بلکه آن اتفاقاتی است که در پشت صحنه رخ می‌دهد. تقسیم و جمع کنید و بخاطر آورید که تعدادی آدم فنی با یال و کوپال و غیره و غیره به مرداب انزلی رفته و خورده و خوابیده و شنا کرده و فیلم گرفته و در ماسه لمیده‌اند و قهرمان فیلم را از لای دست و پای اسبان رها کرده و با عدسی‌ی فلان و فلان از آنها فیلم که نه عکس گرفته و شب‌ها پای سفره بحث کرده و در ته کله آروزها و افق‌های آتی را حکاکی کرده و بضرب مصنوعات به سیر آفاق و انفس‌در دل آسمانها رفته و بعد به تهران آمده و در اتاق تدوین و پشت مووبلا نشسته و در استودیو پرسه زده و با صدای فیلم آنچنان کرده که کرده و بعد فیلم را در کمال "تواضع" به یارانی که.....

.....تقدیم کرده‌اند.

اگر در تقسیمات سینمای سیاسی فعل و انفعال فوق را کار برای یک فیلم سیاسی ــ اجتماعی می‌نامند ما هم دعوایی نداریم. فیلم به این شکل و با این تعریف و در این محدوده سیاسی است. آدمها هم سیاسی‌اند و فیلمساز هم سیاسی است. ما هم خواهیم کوشید تا برای سینمایی که سیاسی می‌دانیم نام جدیدی بیابیم. کاری مشکل

نیست. شدنی است. مگر در تهران چه کار شدنی نیست.

* * *

پانویس‌ها:

۱ ــ اولا" " فرزانه " معادل فرنگی "انتیلکچوال" پیشنهاد شده بوده است که بد نیست. چیزی در حدود کمی بیش از روشنفکر. ثانیا" چند نمونه‌ی دیگر نام‌هایی در این ردیف: "*چریکه‌ی تارا*" ــ "*فریاد زیرآب*" ــ "*سفر سنگ*" ــ "*قدیس*" ــ "*باغ سنگی*" ــ "*دندیل*" ــ "*برنج سرخ* ــ *عبور از مرز شب*" ــ "*وقتیکه آسمان بشکافد*" ــ *درختها ایستاده می‌میرند*" ــ "*مهر گیاه*" ــ "*تازیانه بر باد*" ــ

۲ ــ به شهادت عنوان بندی فیلمنامه نویس آقای "**بهمن زرین‌پور**" است.

۳ ــ موج نو بهرحال (چه درست و چه غلط و چه بحق و چه به ناحق) منسوب به فیلم‌هایی است (کارگردانان و در بعضی موارد دست‌اندر ــ کاران سازنده‌ی فیلم و گاهی تهیه‌کننده‌هاهم) که از نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل شمسی نامشان را به قلمی دیگر می‌نویسند. نقطه‌ی شروع مثلا" با یکی از این فیلمها است: (پیشنهاد خاصی ندارم، تصمیم با شما است).

"**وسوسه شیطان**" ــ "**شوهر آهوخانم**" ــ "**قیصر**" ــ "**الماس ۳۳**" ــ "**سه دیوانه**" ــ "**شب قوزی**" و "**خشت و آئینه**" و نظایر احتمالی آن بکنار. چرا که آن فیلمها تداومی منظم را بدنبال نداشتند. در حالیکه موج نو تا همین روزها گریبان را رها نکرده است و هستند فیلمسازهائیکه در همین لحظه از نسل قبلی خود می‌گیرند و ظاهرا" اینطور پیدا است که پیشگامان موج نو تثبیت شده‌اند و حالا بچه‌ها را شاهدیم و بچه‌های ما نوه‌های آنها را. برای مثال فیلم "**مرز**" کار آقای "**حیدری**". (یافتن تشابه‌ها. مشق شب شما خواننده.)

۴ ــ در شماره‌ی اول مجله‌ی "**تصویر ۵۸**" تبلیغ آفیش فیلم را شاهدیم و در شماره‌ی دوم مجله‌ی "**تصویر ۵۹**" برای برنامه‌ی نوروزی سال ۵۹ می‌خوانیم:

هدیه‌ی نوروزی سینماهای: ریولی ــ امپایر ــ سانترال ــ آسیا ــ رکس ــ میامی ــ ملت ــ تیسفون ــ سانیا

و زیر خطوط فوق عکس پسر و درختر در چمن‌زار.

۵ ــ اول پرنده در فیلم رل یک پرنده را دارد که کارکرد خاص و طبیعی خود را دارد. بتدریج با اشاره‌ی پدر و دختر تبدیل به نشانه می‌شود. نمادی که به هیچ کار نمی‌آید. پدر به لطف از دختر می‌خواهد که پرنده دو تا شود.

۶ ــ اولین فصل گفتگوها و پرسه و گشت و گذار "**سهراب و مریم**"

۷ ــ از هندسه‌ی اقلیدسی در کاربرد باشکل قدیمی و کلاسیک ساختمان قصه‌ای فیلمفارسی بهره جسته‌ام که در مقابل طرح موج نویی‌ی قصه‌ی فیلمفارسی بعنوان ریاضیات جدید می‌تواند قرار بگیرد.

۸ ــ از نظر یکسال و اندی تفاوت زمانی.

۹ ــ اسم فیلم بدقت، "**پرواز درقفس**"

۱۰ ــ حتی از طریق گفتگوها هم

۱۱ ــ در لیست کامل کلیه‌ی محصولات سینمای ایران (۱۳۵۱ ــ ۱۳۲۷) تهیه و تنظیم از "**رضا شمشادیان**" به تنها دو مورد زیر برخوردیم:

الف ــ "صیادان در نمکزار" (سال ۴۴ کار "اکبر هاشمی"

ب ــ "*جهنم سفید*" (*سال ۴۷ کار "خاچیکیان"*)

۱۲ ــ فیلمی تهیه شده در سال ۵۶ و با شرکت "**سعید کنگرانی و گوگوش**".

۱۳ ــ صفحه‌ی ۶۱ مجله‌ی "**تصویر ۵۹**" شماره‌ی دوم.

۱۴ ــ به آشپزخانه‌ناخنک می‌زند.

۱۵ ــ ترتیب توالی‌ی قصه در فیلم رعایت شده است.

۱۶ ــ صحنه‌های سرازیرشدن **فرزانه‌داوری**" از پله‌ها و جشن تولد.

۱۷ ــ صحنه‌ی اول فیلم

۱۸ ــ گفتگوی تلفنی‌ی خواهر در مورد خرید سم.

۱۹ ــ همان صحنه‌ی قسمت ۱۶

۲۰ ــ که در اصل چرخشی نیست. تغییر شخصیت از ناز و ادا و خود را لوس کردن در پیش روی دخترک است که نتیجه می‌شود.

۲۱ ــ در این فیلم بخصوص

۲۲ ــ اینکه خاطرخواهی‌اش چقدر ریشه‌ای است و به چه عمقی رسیده است جای تردیدی بجا می‌گذارد که فیلم را بد می‌کند.

۲۳ ــ حجت بر این قسمت تحلیل در جای خود خواهد آمد.

۲۴ ــ فش و فش موجها از دقیقا" متن

گفتگوهای دونفره با "مریم" آمده است.

۲۵ ــ جبر زمانه و اتفاقاتی که در فاصله‌ی زمانی‌ی تمام شدن فیلمبرداری و صداگزاری افتاده می‌بایست فیلم را نه از این رو به رو که لااقل بی ــ اعتنا به "زمان" نشان ندهد.

۲۶ ــ برای حفظ حداقل خط ربط با معشوق.

۲۷ ــ از متن گفتگو در فیلم

۲۸ ــ از نقطه نظر هویت مکان

۲۹ ــ پا زخم شدن و تاکسی گیرنیاوردن

۳۰ ــ معلول از یک پا در قضیه‌ی ۳۰ تیر سال ۳۰

۳۱ ــ آقا "**مصطفی**" دواخور یک قپول (یا پنج سیر) جیره‌ی هرشب پاتوق مسیویی بنام "**باراباس**" است.

۳۲ ــ صحنه‌ی سرازیر شدن از پله‌ها

۳۳ ــ از این طریق‌ها ذوق و سن و حال آفریده می‌شود و اختلاف طبقه را می‌دهد که برای آدمی در آن وضع طبقاتی ساعت بسیار مهم است.

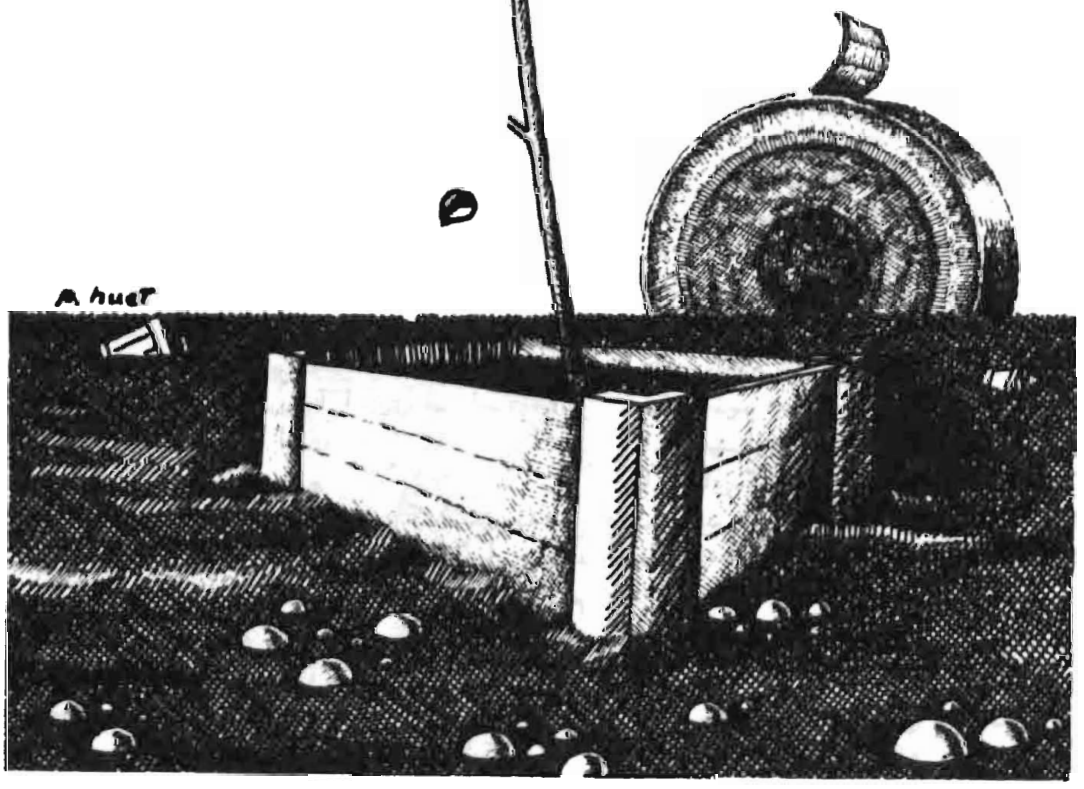
۳۴ ــ القای طبقه و مستمند بودن و نه مذهب و ایمان و غیره.

۳۵ ــ قفس بافته شده از تفاوت طول عمرشان با والدین.

۳۶ ــ به دقت طول عمر

۳۷ ــ نمونه: آقای "**آل احمد**" در "**انتقاد کتاب**"، صفحه‌ی ۱۵ شماره‌ی‌هفتم، دوره‌ی سوم، خرداد و تیر ۱۳۴۵

۳۸ ــ گیومه روشن می‌کند که اصالت لهجه‌ی تهرانی هم دهها و صدها اگر و اما و محدوده و گستره دارد.



فصل خون

بهزاد رحیمیان

محصول : اسکار فیلم ، ۱۳۵۹
کارگردان : حبیب کاوش
فیلمنامه : خسرو حکیم رابط
موزیک : فریدون ناصری
فیلمبردار : رضا بانکی
هنرپیشگان : علی نصیریان ، سعید کنگرانی ، ولی شیراندامی ، جمشید لایق و حمید لیقوانی .

"ژان رنوار" در تعریفی هر آنچه که روی پرده‌ی سفید به‌حرکت درآید را سینما می‌داند . با التفات به این تعریف "فصل خون" البته سینماست . اما قصه‌یی دارد که بد تعریف می‌شود . زیبایی‌شناسی‌اش از حد زیبایی‌شناسی‌ی کارت ـ پستال‌های توریستی‌ی "سوپر مارکت"های دوران سابق فراتر نمی‌رود . و میزانسن‌اش خلاصه در مفاهیم سوار کردن به‌اجزاء تصویر است .

"حبیب کاوش" هم در تعاریفی تعهد را در ذات هنرمند می‌داند . و برای سینماگر حق تفکر و سپس اعتراض قایل است . چون او را معمار آینده‌ی جامعه می‌داند و معترض به مسایلی که در اطرافش به نا"حق" می‌گذرد . اما "فصل خون" چیزی سوای این تعاریف رانشان می‌دهد . تعهدش در تفکیک خوب و بد ، در تفکیک "ساواکی ـ فئودال ـ . . . " از "انقلابی ـ دهقان ـ . . . " دوران سابق ، خلاصه می‌شود . و اعتراضش در حد طرح مفاهیمی کلی از قبیل آزادی‌ی حق استفاده از "زمین ـ دریا ـ . . . " است .

***

در بندری که معلوم نیست کجاست،عده‌یی "مردم خوب" مشکلی دارند . یک نفر از این عده که ظاهرا" با بقیه تفاوت دارد و همه به اواحترام می‌گذارند و پیشقدم در سعی برای رفع مشکل است ؛ بخاطر عدم همکاری با عده‌یی "مردم بد" که مشکل را ایجاد کرده‌اند مورد خشم قرار می‌گیرد . "مردم بد" برای اینکه شر این "آدم خوب" کم شود با حرکاتی آن عده از "مردم خوب دارای مشکل" را نسبت به او بدبین می‌کنند ، تا جایی که‌منجر به قتلش می‌شود . و بعد از مرگ "آدم خوب" ، آن عده "مردم صاحب مشکل" یکباره به‌خود می‌آیند . ولی در موقع مراسم دفن به‌دست "مردم ایجاد کننده‌ی مشکل" کشته می‌شوند . بطوریکه فقط دو نفرشان باقی می‌مانند و آن دو نفر هم به یکدیگر می‌گویند تازه آغاز حرکت است .

"حبیب کاوش" می‌گوید (به‌یقین در مصاحبه‌های بعد از انقلابش) : "فرهنگ منحط غرب باعث شده تماشاگر ایرانی شهرهای آمریکارا بهتر و دقیق‌تر از شهرهای خودش بشناسد" ،ودر "فصل خون" با اینکه در شهری جز تهران (مکان سنتی‌ی‌فیلمفارسی) فیلمبرداری شده ، استفاده از مکان آنقدر گنگ است که اگر بر دانش از خارج تالار سینما آمده‌ی تماشاگر تکیه نشود فیلم حتی توضیحی بر نام محل وقوع داستان نمی‌دهد .

دریا ، پسزمینه‌ی افق ، کشتی‌های باربری ، قایق حمل و نقل مسافر در رودخانه ، قهوه‌خانه و . . . که اکثرا" از نماهای دور و بالا نمایش داده می‌شوند فقط مبین ذوق‌زدگی‌ی فیلمساز و گروه فنی از جذابیت‌های نمایشی‌ی اجزای منتشره ! هستند . بطور مثال گاه می‌بینیم دریا که قرار است جزو عوامل مهم فیلم باشد ، زیبا می‌شود . (درحد همان کارت پستال‌های ذکر شده) و گاه مخوف (در حد قایق‌های گشتی‌ی "مردم بد") . قهوه‌خانه معلوم نمی‌شود کجای شهر است و محلش چه ارتباطی با خانه‌ی "مردم خوب ـ صیادان" دارد (با اینکه در گفتگوی ابتدای فیلم می‌شنویم زیر پل واقع است و در آنجا هوایی ـ با کرور معانی‌ی عمیقه برای استنشاق نیست . ساواک کجای شهر است که "آدم خوب" در خروج از آن مواجه با محفل درانتظار بقیه‌ی "مردم خوب ـ صیادان "

می‌شود؟ و گشت‌های "آدم خوب" و تماشای قمار ـ بازی‌ی عده‌یی و بیکاری‌ی عده‌یی دیگر و کسادی، در شهر دیگری می‌گذرد؟ و این اصلا" دید عینی آدم خوب است یا دید ذهنی‌اش؟ نماها و صحنه‌ها نه فقط از طریق قصه، بلکه از طریق سینما هم به یکدیگر مربوط نمی‌شوند. توضیح هیچ چیز نیستند.

در شهر محل وقوع داستان همه مگر "آدم خوب ـ صیاد"ند. و پس بقیه که "آدم خوب ـ صیاد" نیستند طرف "آدم بد ـ ساواک"ند: قماربازها، بیکارها، قایق‌ران‌ها، فروشنده‌ها، . . . و سیاهی لشکرهای انباشته شده در قهوه‌خانه؟

مردم خوب مشکل چه را دارند؟ صید آزاد. اما این مشکل را که ایجاد کرده؟ مردم بد. توضیحی برای این مساله در فیلم نیست و اگر هم قبل از این مردم بد راایجادکننده‌ی مشکل دانستم از روی حدس بود. حدس از نوعی که کارگردان هم برویش در طول فیلم (و حتما" در قبل و بعد از تماشای آن هم) تکیه‌ی زیادی داشته. از "مردم بد ـ شیلات" در فیلم چیز زیادی نمی‌فهمیم. اینکه "مردم بد ـ شیلات" در رابطه با آن صیادان تحت استخدام (مردمی که بالاخره معلوم نمی‌شود خوبند یا بدند) چه می‌کند، معلوم نیست برغم اشارتی هم که مثلا" به درگیری‌ها و در یا علی گفتن با صدای بلند پس از رفتن عامل "مردم بد" در صحنه‌ای می‌شود، نوع مشکل روشن نمی‌گردد.

قبل از توضیح چند و چون بدی وسوع خوبی و اکتفا کردن صرف به بدی و خوبی از طریق مشروب‌خوری و لباس شیک پوشی و حیله‌گری درمقابل چای‌خوری و لباس بد پوشی و سادگی که برخورد و تفکیک بوجود نمی‌آید. توجه مطلق به ظاهر، استفاده‌ی نمایشی از آن را مشخص می‌کند. و استفاده‌ی نمایشی ممکن است (و فقط ممکن است) در طول تماشای فیلم آه حسرت و تف و لعنت با خود همراه بیاورد. ولی پس از تماشای فیلم چه کمکی به تماشاگر می‌شود؟ تحریک می‌کند. لذت می‌بخشد. گمان می‌کنم پورنوگرافی هم همین کاربرد را (و به‌وجهی بهتر حتی) داشته باشد.

تفاوت آدم خوب محترم ساعی در رفع مشکل با بقیه چیست و تفاوت چگونه در او هست و در بقیه‌نیست؟ توضیحی برای این هم در فیلم نیست. در چند صحنه البته گفتگوهایی به‌عنوان راهنمایی رد و بدل می‌شود: تو که "آدم خوب ـ عموتراب" را می‌شناسی؟ مگر تو او را نمی‌شناسی؟... نه. مگر اینکه اصلا" قرار بوده این شک در تماشاگر هم بوجود بیاید: مگر او را نمی‌شناسیم؟

" آدم خوب " با "مردم بد" همکاری نمی‌کند. می‌گوید نمی‌توانم. چرایش مشخص نیست. اصلا" بخاطر همین نامعلومی بعدتر کشته شده و تغییر یکباره‌ی "مردم خوب" را باعث می‌شود.

"مردم ساده‌ی خوب" بخاطر توهمی که "مردم رزنگ بد" درشان ایجاد کرده‌اند، "آدم خوب" را می‌کشند. خوبی بخاطر بر حق‌بودنش خود را از بین می‌برد. و این از بین بردن خود منجر به پیروزی و نوید آغاز "حرکت" می‌شود.

بنابراین "فصل خون" با ساخت بالا طرف چه‌کسی را می‌گیرد. آدم بد را؟ یا آدم خوب را؟ مردم بد مدت‌هاست که از بین رفته‌اند و مردم خوب مدت‌هاست که پیروز شده‌اند! و خورشید آگاهی‌ی‌فیلم‌حیلی‌وقتست که طلوع کرده. مشکل بر سر پرداختن به شکست‌های قبل یا پیروزی‌های قبل نیست. موضوع بر سر نوع پرداختن به آنهاست و فیلمساز وقتی می‌تواند معمار آینده‌ی جامعه باشد که در "فیلم" کردن گذشته در ارتباط با زمان حال تماشاگر اثری پیدا کند. وگرنه حالا، مخفیانه و حتی با خط خوش، "مرگ بر شاه" بر دیوار نوشتن

فایده‌یی ندارد ـ کاری هم ندارد : در ابتدای فیلم و بروشورهای آن و پوسترهایش، علنا" و با خط خوش، نوشته شده ـ ای خشمتان (اشاره و خطاب به "مردم خوب" است) نشانه‌ی بیداد (اشاره به "مردم بد" ایجاد کننده‌ی مشکل است)، فریادتان (امیدوارم اشاره به آن فریادهای موقع کشته شدن "آدم خوب ـ عمو تراب" نباشد) رساتر باد.

***

اولا" دیدگاه فیلم از "مردم بد ـ ساواک" همانست که قبلا" بوده. اتاق‌ها همه تاریکند... و مامورانِ همه شبیه "ثابتی"اند و شنونده‌ی ناحق حرف‌های حق: در طی‌ی صحنه‌ی اول فیلم که "آدم خوب ـ عمو تراب" بر بالای بند تاب می‌خورد (لابد بخاطر ایجاد تاءثیرات نمایشی) کلیاتی در باب "هوا بودن دریا برای صیاد" و "قرق کردن دریا" و کلا" مشکل‌مطروحه‌ی فیلم "نطق" می‌شود که در اولین و آخرین نما شنونده و به‌طریقی طرف صحبت سرهنگ ساواکیست. یعنی تصویر کردن دورنمای صاحب شدن دریا بوسیله‌ی "آدم خوب ـ صیاد" نه برای "مردم خوب ـ صیادان" بلکه برای "مردم بد ـ ساواک"

در این صحنه مقادیری فورکلور هم رد و بدل می‌شود بر مبنای مرغ کاکایی و کشتن دریا "آدم خوب ـ صیاد" را و بعدتر... کشتن دریا و "مردم بد ـ ساواک"، هردو، "آدم خوب ـ صیاد" را. ارتباط این دو فراز با حرکت‌های افقی‌ی دوربین که همانطوری "مردم بد ـ صیادان مزدور" را به سرهنگ ساواکی مربوط می‌کند که سرهنگ ساواکی را به "آدم خوب ـ عمو تراب"، درتضاد قرار می‌دهد نتیجه را با اینکه : "صیاد خرابکار نیست" "صیاد گرسنه است". "صیاد این طرف است" و "دریا آن طرف است!"

***

دوما" فیلم عاجز از شخصیت‌سازی برای قهرمان‌هایش است. و روشش در این‌باره مبتنی‌ست برمفهوم قایل شدن (از طرف خود و نه تماشاگر) برای اجزایی که در تصاویر شخصیت‌ها در کنارشان یا برشان واقع می‌شوند. مثل "آدم بد ـ سرباز شیلات" با تفنگ، "آدم خوب ـ قهوه‌چی" با کلاه و... تا اینجا قضیه‌می‌تواند اشکالی نداشته باشد و تعبیر شود (که می‌شود) به عجزکارگردان. ولی در بعضی موارد که توسل می‌شود به مفاهیمی کلی‌تر قایل شدن (باز از طرف خود و نه‌تماشاگر) برای همان اجزاء در تصاویر، توهین به‌حساب می‌آید. مثل شال گردن سرخ برای "آدم خوب ـ جواد" که روزنامه‌خوان هم هست، شال سبز برای "آدم خوب ـ سید" که می‌گوید مغزش مثل ماهی کوچک است و گوسفند برای مردمی که مشخص نیست خوبند یا بدند. سوما" فیلم کلا" و نهایتا" در همین حدود است که کار نمی‌کند و بد است. خلاصه می‌کنم و می‌گذرم :

نماهایی از مردم واقعی برای پر کردن صحنه‌های "بازی"کردن‌هنرپیشه‌هاو "کارگردانی"ی "کاوش" زیادی‌اند و خود را جدا نشان می‌دهند. هم از لحاظ ساخت و هم از لحاظ کاربرد.

موزیک در اغلب صحنه‌ها فرصت و مجال توجه به آنچه در صحنه‌ها می‌گذرد یا نمی‌گذرد نمی‌دهد. مثل صحنه‌ی عزاداری برای آن "آدم خوب ـ صیاد" در دریا غرق شده که گوی سبقت از ضجه‌ی حاضرین می‌رباید.

چند حادثه‌ی مهمی که در فیلم رخ می‌دهد : مرگ آن "آدم خوب ـ صیاد" در دریا، کشته شدن "آدم خوب ـ عموتراب" و ...، به‌خودی‌ی‌خود نمی‌تواند توجیه کننده‌ی حرکت‌های داستانی‌ی بعدی‌شان باشد.

قضیه‌ی "آدم خوب ـ گل‌بالا" که در اواخر فیلم و به‌جبر وارد می‌شود همانطور هم در برخورد با دیگر مردم "خوب ـ صیادان" خود را نشان می‌دهد : قضیه‌یی جدا از فیلم از طریق قهرمانی جدا از سایر قهرمانان (حتی به‌لطف مشکلات مشترک).

استفاده از چرخاندن آهن در آتش، طی‌ی دو جریان مختلف شاخص پریشانی در استفاده‌ی کارگردان است از نماد. چون از آتش و آهن در یک صحنه : جمع شدن "مردم خوب ـ صیادان" برای رفتن به‌مقر "مردم بد ـ ساواک" یک چیز مستفاد می‌شود و در صحنه‌یی دیگر: صحبت "آدم خوب ـ عمو تراب" با "آدم خوب ـ گل‌بالا" چیزی دیگر.

.....

و بالاخره صحنه‌ی کشته شدن "آدم خوب ـ عمو تراب" بدست "مردم‌خوب ـ صیادان" کلیدی‌ست‌بر نوع طرزتلقی و انتظار کارگردان از "مردم ـ تماشاگر": "آدم خوب ـ عموتراب" در لحظاتی قبل از کشته شدن به‌دست "مردم خوب ـ صیادان" استغاثه می‌کند که لحظه‌یی فرصت بدهند تا او حرفش را بزند!.

موسیقی‌ی متن فصل خون

تورج زاهدی

* حالا دیگر مدتی است که "زبان" در هنر، دارای اعتبار خاصی شده است.

در هنرهای ترکیبی مثل اپـرا، تاتر و یا سینما، که ملغمه‌یی از چند فن مختلف را تشکیل می‌دهند، هنر دارای زبان خاصی است.

نقالی که پرده‌های نقاشی شده از یک روز عاشورا را به دیواری آویختـه و با بیان خاصی از روی آن، به تشریح یک ظهر داغ می‌پردازد، در آن واحد هنرهای نقاشی، تآتر و قصه‌پردازی را دراختیار دارد. و چگونگی موفقیت او در تلفیق درست و اصولی‌ی این سه هنر خلاصه‌می‌شود.

توانایی او در یکی از این سه هنر، آن دو دیگر را تحت‌الشعاع قرار داده و لامحاله نتیجه‌ی نهایی کارش را به‌مقدار زیادی نزول می‌دهد.

"سارتر" درتعریف شعر می‌گوید اگر شما کبریتی بکشید که فقط کبریت باشد، در این صورت کاری که کرده‌اید، در زبان ادبیات، یک جمله ـ پردازی‌ی ساده است. اما اگر توانستید کبریتی بکشید که هم کبریت باشد و هم چند چیز دیگر، (چون حای بسیاری برای قوه‌ی تخیل بازگشوده‌اید) در این صورت وارد قلمرو "شعر" شده‌اید.

می‌بینیم که به گفته‌ی "سارتر" بسیاری از اشعاری که ما خوانده‌ایم شعر نیستند. چرا که بنابراین تعریف، شعر، کلامی است که پا را از محدوده‌ی "واقعیت عینی" فراتر نهد.

شعری که از تفنگ و ساچمه و گرسنگی (بطریقی که در نشریات سیاسی می‌بینیم) بطور گزارش‌گونه سخن بگوید بیان گام به‌گام واقعیت کرده است. پس شعر نیست، شعار است.

در واقع شاعر خوب کسی‌است که بدون استفاده از کلماتی مثل کارگر، تفنگ، چریک و مبارزه یک شعر سیاسی بگوید. زیرا که در غیر این صورت همه‌ی اخبار رادیو، آنجا که به‌وقایعی این چنین می‌پردازد، اگر با لحن شعرگونه گفته شود، شعر است!

حالا بهتر می‌شود فهمید که چرا هیچیک از نمایش‌های موزیکال در ایران، اعم از تآتر و سینما، به کوچکترین موفقیتی در پیدایی یک زبان مشترک دست نیافتند، زیرا که صحنه (یا تصویر) و شعر، هر دو، فقط در قلمرو واقعیت محض بودند. چیزی که اگر برای صحنه یا تصویر ممکن باشد برای شعر ناممکن است.

در این صورت تآتر یا سینمای موزیکال ما تبدیل به ترازویی شده است که یکی از کفه‌هایش همواره سنگین‌تر است و لذا همیشه نامیزان می‌ماند.

بهمان نسبتی که "شعر" از "نثر" روحانی‌تر است، "موسیقی" نیز روحانی‌تر از "شعر" است. پس اگر هنری که بیان واقعیت دارد، بجای "شعر"، با موسیقی درآمیزد، موقعیت خطیرتری را برای خود خریده است.

این قاعده‌ای است که زمان و مکان خاص‌را طلب نمی‌کند و تا این لحظه در هرجا و هر زمان صادق است. بنابراین "کارگردان" و "آهنگساز" فیلم "فصل خون" نمی‌توانند بنا بر میل خود خارج از این سیستم قرار گیرند. مگر اینکه کارشان را بطور جداگانه ارائه دهند. یعنی فیلم بدون موسیقی باشد و موسیقی نیز بدون فیلم. مثل "کاستی" که‌ارموزیک متن "فصل خون" در بازار پخش شد. زیرا همینکه پای تلفیق پیش بیاید، مشکلات هم شروع می‌شوند.

با این تعریف، یک فیلمساز موظف است که فضایی جهت موسیقی در فیلمش بارکند. یعنی بیان آنچه را که از طریق تصویر ممکن نمی‌داند به موسیقی بدهد. به‌طریقی که دو زبان، درکنار یکدیگر سخن بگویند.

به‌گفته‌ی دیگر "موسیقی" و "تصویر" در دو

مقیاس سخن می‌گویند. دو زبان مختلف، در کنار یکدیگر، تبدیل به‌زبان سومی می‌شوند که می‌تواند حوزه‌ی بسیار وسیع‌تری را دربرگیرد.

ساده‌تر اینکه موسیقی و تصویر در دو مقیاس عمل نکرده و هردو از یک موضوع سخن بـرانند. در اینصورت از این تلفیق، زبان سومی پدید نخواهد آمد که توانایی‌های فیلم را افزایش دهد.

اگر قرار باشد یکی از مدیوم چنان الکن باشد که مزاحم سخن گفتن آن یک باشد، بهتر است که اصلا" حضور نداشته باشد.

بعدا" خواهیم گفت که در این فیلم، موسیقی و تصویر، چگونه از این اصل تخطی کرده و در نتیجه، در تولید یک زبان سوم، با شکست مواجه می‌شوند.

***

* هنگامی که موسیقی‌ی فیلم، از طریق "کاست"، جدا از خود فیلم شنیده شود، نشان می‌دهد که اثری است که روی آن فکر شده و از "ارکستراسیون" درست و "هارمونی"ی حساب شده برخوردار است.

در این موسیقی، جز اینکه برای دستیابی به یک قطعه‌ی بزرگ ارکستری، ارکستر را ضعیف می‌بینیم چیز دیگری مشاهده نمی‌شود. پیداست که "**ناصری**" بر آن بوده است تا اثر شکوهمندی خلق کند و بهمین مناسبت اثرش را برای یک ارکستر بزرگ می‌نویسد. اما "ویلون‌ها" تعدادشان کم است و بهمین دلیل تاثیری که بدست می‌دهند بسیار ضعیف است. این‌امر بخصوص در قطعه‌ی پایانی‌ی فیلم که "ویولونها" نقش ویژه‌یی برعهده دارند، بیشتر مشاهده می‌شود. اگر او می‌خواست ویولونها را دوبار ضبط‌کند (میکس صدا روی صدا) قطعا" اثر سازهای دیگر محو می‌شد.

"**ناصری**" از معدود "کمپوزیتورها"ی تحصیل‌کرده‌ی ایران است و ظاهرا" خوب می‌داند چگونه باپول یک ساندویچ، قطعه‌ی خوبی برای یک فیلم بنویسد! لذا کسی توقع ندارد ارکستری که ایشان با آن کار می‌کند، با ارکستر سنفونیکی که "**ماکس اشتاینر**" مرحوم مثلا"، دراختیار داشته، پهلو بزند.

اما مسئله‌ی مهمی که قضیه را به‌آسانی حل می‌کند اینست که ابتدا ببینیم آیا فیلم "**فصل خون**" واقعا" به چنین نوعی از موسیقی نیازمند است؟

موسیقیدانان بهتر از ما می‌دانند که یک ارکستر می‌تواند لحن‌های مختلفی بخود بگیرد. آیا برای یک فیلم "وسترن" می‌شود از یک "ارگ الکترونیکی" استفاده کرد (ایتالیایی‌ها البته این کار را کرده‌اند). در این صورت حس حاصل از این ساز ناهماهنگ چه تاءثیری دارد؟

هرگاه زبان تصویر با زبان موسیقی دچار دوگانگی شود، هر دو مدیوم فدا می‌شوند. "نقالی" را در نظر بگیرید که "شاهنامه" را با موسیقی‌ی راک بخواند! در این صورت ما از اسطوره‌ای شکوهمند، چیزی در حد یک "آتراکسیون" ساخته‌ایم.

" **جان بورمن**" برای فیلم "**نجات یافتگان**" از دو نـوازنده‌ی دوره‌گرد "بانجو" و "گیتار" می‌خواهد قطعاتی را ارتجالا" برای او بنوازند. و بعد، مقداری از این بدیهه نوازی را روی فیلمش می‌گذارد.

او براحتی می‌توانست از آهنگسازی مثل "**لالو شیفرین**" که قبلا" برای یکی از فیلم‌های او ("**جهنم در اقیانوس آرام**") موسیقی‌ی متن ساخته بود، بخواهد تا برای فیلمش موسیقی بنویسد.

اما قطعا"، او، به مسئله‌یی مثل "زبان" توجه خاصی داشته است که کار دو نوازنده‌ی بدیهه‌نواز را به مجموعه‌ی کار "شیفرین" و دیگران ترجیح می‌دهد. و احتمالا" فیلمسازان ما اگر دستشان می‌رسید "**بورمن**" را بخاطر چشم‌پوشی‌ی به‌زعم آنها غیر قابل بخشش از یک کار بزرگ ارکستری، به‌تیمارستان می‌فرستادند!

پس می‌بینیم که قدم اول اینست که مشخص کنیم کدام عملکرد ارکستر با زبان تصویر همگام است.

توضیح بیشتر اینکه، ارکستری که "**واگنر**" بکار می‌برد با ارکستری که "**موتسارت**" آثارش را برای آن می‌نوشت تفاوت‌های بنیادی دارد.

موسیقی "باروک"با موسیقی‌ی "**بتهوون**"، جدا از تفاوت در ماهیت، تفاوت‌ارکستری هم دارد.

کنسرتوی پیانوی شماره‌ی یک "**چایکوفسکی**" با همه‌ی کنسرتو پیانوهای "**موتسارت**" تفاوت بنیانی دارد. این تفاوت ربطی به سبک‌های غیر ـ همسان "**چایکوفسکی**" و "**موتسارت**" ندارد. چه‌اگر "**موتسارت**" باهمان ارکستری که "**چایکوفسکی**" با آن اولین کنسرتو پیانواش را اجرا کرد، قطعه‌یی را آغازمی‌کرد، آن قطعه پس از اتمام کار با همه‌ی قطعات دیگر "**موتسارت**" تفاوت داشت.

پس مسئله‌ی رنگ‌آمیزی ارکستر، سوای

مسایل بنیادی و زیبایی شناسانه در موسیقی، برای همراهی با تصویر، موضوع ویژه‌ای است.

در فیلم "گاو" موسیقی غالبا"، با یک "سنتور"، یک "فلوت" و یک "ضرب" سخن می‌گوید. اگر "فرهت" می‌خواست ارکستر مجلسی‌ی رادیو تلویزیون را وارد کار کند، قطعا" فیلمساز از این کار ممانعت به‌عمل می‌آورد. ولو اینکه می‌دانیم او آثار برجسته‌یی هم برای ارکستر مجلسی نوشته است.

پس "ناصری" و "کاوش" در همان ابتدای کار برای انتخاب ارکستر، به یک اشتباه بزرگ دست می‌زنند. ارکستر، مخصوص فیلم‌های باشکوه است ولی فیلم با داعیه‌ی واقع‌گرایی سعی در بیان ساده‌ی ماوقع دارد.

تااینجای کارمی‌بینیم که حتی اگر "ناصری" عالی‌ترین تاثیراتی را که از تصاویر پذیرفته است بازبتاباند، هنوز نتوانسته است منطبق با فیلم پیش برود. چون کارش در اساس کلمه، با فیلم "کاوش" منطبق نیست. و فراموش نکنیم که دو خط موازی هیچگاه یکدیگر را قطع نخواهند کرد.

بنظر می‌آید که آهنگساز و کارگردان فیلم "فصل خون" چنین تصور کرده‌اند که موسیقی‌ی فیلم می‌تواند قدم به قدم با تاءثیرات حاصل از فیلم پیش برود.

به این معنا که هرگاه در فیلم فصول فرحبخش و نشاط انگیز داشتیم موسیقی با ریتم احیانا" تند شادی را نشان دهد، و هرگاه صحنه‌ی ترسناک داشتیم، موسیقی به تبع آن تولید هیجان کند ــ و همه‌ی فیلم به همین سان.

در این صورت، موسیقی فیلم را دوباره ــ گویی کرده است. حال اینکه قبلا" نتیجه گرفتیم که موسیقی از جایی شروع می‌شود که قدرت تصویر، یارای بیان منظورات نهایی را نداشته باشد.

پس نتیجتا" در این فیلم، زبان سومی که از تلفیق موسیقی و تصویر بدست می‌آید در کار نخواهد بود.

اگر این حدس مادرست باشد ــ و حدسی هم که ما می‌زنیم از روی شواهد و قرائن است که در فیلم بچشم می‌خورد ــ این دومین خطای بزرگی است که "ناصری" و "کاوش" مرتکب شده‌اند.

اما اگر به‌عهده‌ی اتفاق نگذاریم، اولین جایی که درفیلم، موسیقی آغاز می‌شود: فصلی که "جواد" و دختر با هم صحبت می‌کنند ــ موسیقی تابع محض فیلم نیست.

"جواد" مشغول وارسی و میخ کوبیدن به قایق است و دختر، گویا، لباس‌ها را روی بند می‌گذارد، ــ و در همان حال با هم گفتگو می ــ کنند. صحبتشان درباره‌ی عمو "تراب" است که شب‌پیش، از دختر، وضع آن دو را استفسار کرده است.

نظر به اهمیتی که وضعیت این دو نفر در فیلم دارد (پایان فیلم را بخاطر بیاورید) موسیقی، آرام آرام شروع به‌نواختن می‌کند و اگر اشتباه نکرده باشم، سه‌ضربی است و تمپوی بسیار آرامی دارد. و با وقار خاصی، بدون اینکه به خود صحنه‌یی که درمقابل چشم تماشاگر است کار داشته باشد. بدون توجه به معنای ظاهری گفتگوی دو جوان فیلم، به اهمیت موضوع و تاءثیرات و مسئولیت‌هایی که از عمق این گفتگو برخاسته و بعدها ادامه پیدا می‌کند می‌پردازد. و نیز درعین حال ظرافت عشق را هم به مدد نوای دل‌انگیز سازهای بادی چوبی در خود جمع‌دارد. کاری بدیع و بسیاردرخور توجه.

پس موسیقی به‌نحو چشم‌گیری عمیق‌تر از تصویر عمل‌کرده است. و این چیزی است که ما می‌گوئیم باید باشد.

در اینجا موسیقی فقط خود تصویر را نمی‌گوید. بلکه عمیق‌تر از آن عمل کرده و تا جائیکه امکان‌پذیر است، صحنه را تکامل می‌بخشد. و درکنار موضوع جاری‌ی در فیلم، فضاهای دیگری هم که ذهن تماشاگر را به‌تخیل وامی‌دارد، بوجود می‌آورد. نظیر این صحنه در جای دیگری نیز مجددا" تکرار می‌شود. "دایی حسین" و "جواد" باابلاتکلیفی درموردوضعیت‌عمو "تراب"ــ که‌همه را دچارتردید ساخته‌است ــ باهم‌گفتگومی‌کنند. ودرهمین اثنا شخص مشکوکی که بشدت مورد سوءظن صیادان است، طبق نقشه‌ی قبلی و برای بدنام ساختن عمو "تراب" سراغ او را از آن دو نفر می‌گیرد و با این پرسش، آتش تردید آن دو را ــ که از دوستان طرف اعتماد عمو "تراب" هستند ــ بیش از پیش شعله‌ور می‌سازد.

صحنه چیز پیچیده‌ای ندارد. دو آدم، قدم‌زنان درمورد وضعیت شخص سومی که اتهامش بر هیچکس حتم نشده است، صحبت می‌کنند، و بعد کسی می‌آید و سراغ همان شخص را از آنها می‌گیرد.

می‌بینیم که با صحنه‌ی بظاهر ساده‌یی سر و کار داریم. و موضوع بخصوصی برای خلق یک موسیقی وجود ندارد. اما، تماشاگر حرفه‌یی می‌داند که در زیر این آرامش، ظاهرا"، جریانات

حادی درحال شکل‌پذیری است، و چیزی که بسادگی مورد صحبت قرار گرفته است، بزودی نطفه‌ی یک مشکل بزرگ و اجتماعی صیادان آن ناحیه راتشکیل خواهد داد.

"**ناصری**" در این صحنه با تیزهوشی خاصی نکته را بخوبی می‌گیرد و با سازهای کوبی فضایی وهم‌آلود و رعب‌آور تولید می‌کند و در نتیجه مطابق همان اصلی که برشمردیم از پوسته‌ی بیرونی‌ی "مایه" که آنرا مایه‌ی "الف" نامگذاری می‌کنیم، گرچه بظاهر چیزی برای گفتن ندارد اما، در اصل، همه‌ی فضای توانفرسای موجود را ــ حتی بیشتر از تصویرهایی که فیلمساز می‌دهد ــ تولید می‌کند. و گرچه هیچ چیز را نمی‌توان به‌رغم حدس و گمان به اثبات رساند اما، حدس می‌زنم که نه فیلمساز و نه آهنگساز، پی به اهمیت این مایه نبرده باشند، چرا که این مایه اساسا" گسترش پیدا نکرده، و در هیچ جای دیگر از فیلم بگوش نمی‌رسد.

تنها کوششی که "**ناصری**" به‌نوعی، برای حفظ این مایه به‌خرج داده است، این بوده که "دایره‌ی زنگی" را در یکی دو جای دیگر بصورت اجرای ریز حفظ کرده است. اما سازهای دیگر با تلاش رو به‌فزون آنرا پوشانده، و در نتیجه حاصل کار را محو و نابود می‌کنند.

این مایه را از آنرو نام‌گذاری کرده‌ام که نقش مهمی دارد و بعدها نیز مکرر به آن اشاره خواهم کرد.

***

* با همه‌ی دقتی که بخرج داده‌ام نتوانستم در جاهای دیگر فیلم نیز موردی برای نشان دادن موفقیت کار "**ناصری**" پیدا کنم. و با کمال تاءسف باید گفت که به‌جز همین دو مورد، "**ناصری**" در این فیلم موفق نیست.

چیزی که در فیلم بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد ــ و شاید بتوان گفت محور اصلی فیلم است ــ "دریا"ست.

دریا در شب، دریا در سحر و دریا در غروب، سه حالت مختلف را برای بیننده تداعی می‌کند. اما مورد مراجعه، به ضرورت صید پنهانی‌ی صیادان (که دوربین هم مدام به‌همراه آنهاست) شب است. و همیشه هم در چنین فصلی، ژاندارم‌ها در کمین نشسته‌اند. و لذا وجود موزیکی که بتواند دلهره‌های ناشی از محاصره‌ی قوای انتظامی را به منصه‌ی ظهور برساند، بشدت واجب می‌نماید.

اما اشتباه "**ناصری**" اینست که خطر را بزرگتر از آنچه که هست نشان می‌دهد. او در چنین صحنه‌هایی ابتدا "سنج" را ــ با توالی ضربات مکرر برای حفظ "دلهره" ــ وارد زمینه می‌کند و همینکه فضای لازم را برای دلهره و آوردن سازهای دیگر آماده کرد "تیمپانی" و سازهای بادی را هم وارد می‌کند و شدتشان صدای ارکستر را به‌حدی می‌رساند که تصویر در آن میان گم می‌شود. تفاوت موسیقی و خود فیلم چنان زیاد است که به‌سختی می‌توان رشته‌هایی ولو کوچک را از آن دو، به‌هم مرتبط ساخت. تقابل موسیقی و تصویر در این قبیل صحنه‌ها، چنان نابرابر است که بعنوان مثال شما بخواهید فیل گرسنه‌یی را با "پفک نمکی" سیر کنید!

دلهره‌یی را که "**ناصری**" در این فصول نشان می‌دهد، دست کم می‌تواند نمایانگر این باشد که، نیرویی به سواحل ایران حمله کرده باشد. یعنی موضوعی که مسئله‌ی صیادان درقبال آن بسیار ناچیز است.

و درواقع هم فقط اتفاقاتی از این دست می‌تواند توجیه کننده‌ی حضور چنین موسیقی پر سر و صدایی در فیلم باشد. والا وجود چنین موزیکی

برای بیان حضور دو ژاندارم حقیر که کار چندانی از آنها ساخته نیست ــ خود فیلم بطرزی بسیار غیر واقعی خلاف اینرا می‌گوید ــ فوق‌العاده زیاد است.

موسیقی چنان است که گویی دریا مطلقا" دهشت‌انگیز و خوفناک است. و این زشتی، جزیی از سرشت و جوهر دریاست.
انگار نه انگار که در همین فیلم تصاویر نسبتا" زیبایی از دریای آرام و طلایی رنگ نیز مشاهده می‌شود.

دلهره‌یی که در فیلم تولید می‌شود ناشی از شرایط نامطلوب زیست در آنجاست. حضور یک نیروی مخرب مثل "ساواک" که مانع و رادع محکمی درمقابل صید پنهانی صیادان است، به هر صورت دلهره‌انگیز است. اما این دلهره نه‌تنها مطلق نیست، از نفس دریا هم ناشی نشده است.

در اینجا دلهره امری اعتباری است که از مسایل ثانوی‌ی جاری در ساحل تولید شده است. و اینهمه می‌تواند با همان "موومان" بسیار زیبای "الف" که احتمالا" کمی هم رنگ‌آمیزی شده باشد (چون در اینجا طول زمانی صحنه زیادتر است) بیان شود.

هنگامی که موسیقی در چنین فصلی تمامی توش و توان خود را بروز می‌دهد، برای نمایاندن فصل‌هایی مثل مرگ شخصیت "جمشید لایق" و یا مرگ عمو "تراب" در فیلم بصورت یک فاجعه نشان داده می‌شود ــ چه کار بیشتری می‌تواند انجام دهد؟

در این دو موقعیت یاد شده، نهایت کاری که موسیقی می‌تواند بکند اینست که آنرا همپای فصل‌های ماهیگیری پنهانی در دریا (که گفته شد با خطر دستگیری از سوی ژاندارم‌ها همراه است) نشان دهد. چرا که قبلا" همه‌ی قدرت خود را بی‌مهابا در این صحنه‌ها نشان داده است. و ما می‌دانیم که از حیث ارزش تصویری، این چند صحنه دارای ارزشهای یکسان نیستند.

فصل دیگری که مکرر در فیلم دیده می‌شود، تجمع و راهپیمایی‌ی صیادان بسوی مقاصد مختلف است (ساواک ــ دریا ــ شیلات و ...) که در همه‌ی این صحنه‌ها ــ با اندک تفاوتی یک نوع موسیقی شنیده می‌شود.

یک موسیقی‌ی بشدت دلهره‌آور و مالیخولیایی که چهره‌های برافروخته‌ی صیادان درمقابلش هیچ است. آخر این همه هیجان برای چه؟

حرکت صیادان به‌لطف موسیقی، چنان قراردادی می‌شود که گویی دسته‌ی "بالابان" ارکستر نظامی ارتش در حالی که طبل‌ها و سازهایشان را به‌صدا درآورده‌اند در حال رژه هستند!

این به‌عقیده‌ی ما همان چیزی است که در سینما، از آن، بعنوان تحمیل موسیقی بر تصویر یاد می‌کنند. حال آنکه در این گونه فصول نیز همان "مایه"ی آشنای "الف" بسیار مقتدر و در عین حال آرام و باوقارتر می‌توانست گویای حرکات دسته‌جمعی صیادان باشد.

این مایه که می‌توانست بحتمل اندکی بسط داده‌شود، هم قادر بود گویای اولین تلاش‌های غریزی، برای رسیدن به یکپارچگی گروهی صیادان باشد، و هم، بیانگر فضای پرمخاطره‌ی حاکم بر فیلم. تجاوز از این حد، یعنی گسیختگی و جدا شدن از فیلم. و این همان کاری است که متاءسفانه صورت پذیرفته است.

این چیزی است که در همه‌ی فیلم‌های فارسی مشاهده می‌شود. گویی آهنگسازان ما چنین پنداشته‌اند که در همه‌حال، مشغول خلق یک اپرا هستند.

اما سینما اپرا نیست. در سینما رکن اصلی تصویر است و هرگاه، تصویر ناتوان بماند، موسیقی آنچه را که به‌زبان تصویر "ناگفتنی" است باز می‌گوید. اما در اپرا، اساس، موسیقی است. حرکت‌ها، شخصیت‌ها و گفتگوها بر مبنای موسیقی شکل می‌گیرند.

یک اصل ابتدایی اینکه در تمام طول یک اپرا، بطور مداوم موسیقی شنیده می‌شود. اما، در سینما اینطور نیست. موسیقی همانگونه که مذکور افتاد، فقط جایی که می‌بایست، ضرورتا"، بیان ناگفته‌ها را برعهده بگیرد حضور پیدا می‌کند.

اما در همه‌ی فیلم‌های فارسی (و در همین فیلم "فصل خون") به‌همان سیاق اپرایی، موسیقی بسیار زیاد شنیده می‌شود. آنقدر زیاد که بالاخره تاثیرات خود را از دست می‌دهد.

***

تعلیقیه

ناگزیر از آنم که اشارتی ولو کوتاه به‌وضع موسیقی فیلم در مملکتمان داشته باشم.

سوای اشخاص مغرض و بی‌مقداری که مدت‌ها بعنوان آهنگساز فیلم، پهنه‌ی سینمای وطن ما را جولانگه خویش ساخته بودند، سینماگران جوان، در پی تفحص‌های بسیار توانستند چهره‌هایی را به حیطه‌ی فیلم بکشانند که در عالم موسیقی به

منصب‌های رفیع دست یافته‌اند.

آدم‌هایی مثل "چکناواریان"، "فرهت"، "حنانه"، "مشکوه"، "روشن‌روان" و همین "فریدون ناصری" که همگی از تحصیلات عالیه برخوردارند. "حنانه" را اطلاع دارم که طی یازده سال، مدرسه‌ی عالی کاتولیک‌های "رم" را ــ که به‌جز کشیش‌ها کسی را در آنجا راه نیست و دروس موسیقی را از سرودهای "گریگوار" تا درس‌های پیچیده‌ی "باخ" تدریس می‌کنند ــ به اتمام رساند.

"فریدون ناصری" تخصص در سازشناسی دارد و وسعت اندیشه‌ی او را در موسیقی ملل از برنامه‌یی که در رادیو تحت عنوان "موسیقی سرزمین‌ها" داشت، بیاد دارم.

به‌هرحال همه‌ی اینهایی که نام بردم، با کمال افتخار، در دنیای موسیقی، ارزشی به‌مراتب فراتر از کسانی مثل "جری گلد اسمیت"، "برونو نیکلای" و "انیو موریکونه" دارند.

اما آنچه که ارزش "موسیقی‌ی فیلم" آنها را از همتاهای غربیشان نازل‌تر ساخته است بدون شک معلول روابط پیچیده‌یی است که این مؤلفین را دچار سرگیجه ساخته است.

"المر برنشتاین" آهنگساز بزرگی است که در زمره کارهای کلاسیک نیز برای خود محبوبیتی دست و پا کرده است. از میان آهنگسازان فیلم ایرانی، "حنانه" به او ارادت خاصی می‌ورزد. اما همانقدر بین "برنشتاین" و "حنانه" فاصله هست که بین "فورد" و یک فیلمساز ایرانی.

این فاصله بطور اعم نیز بین سینمای آمریکا و سینمای ایران و به‌تبع آن بین موسیقی فیلم در آنجا و موسیقی فیلم در ایران مشهود است.

بی که قصد توهینی به‌کسی‌باشد، باید گفت همزادهای غربی هنرهایی که در ایران وغرب مشترکند، بشدت قوی‌تر و کامل‌ترند. آنچه که از غرب‌آمده است، در ایران بیشتر در شکل کاریکاتوریش امکان حیات یافته است. و عدم فرهنگ و بینش همه‌جانبه، یارای برابری را از چهره‌های وطنی آن بازستانده است*.

معدودی از لحظات نادر فیلم می‌شود که بسیار زودگذر است.

و دیگر، همان ساز و آوازهای همیشگی است که در یک رابطه‌ی نامربوط به‌فیلم به‌گوش می‌رسد.

این از خصوصیات "سانتی‌مانتالیزم" در هنراست. در این نوع هنر، موسیقی (و یا هر مدیوم دیگر) ملزم است که مستقیماً عواطف را منعکس کند. بی‌آنکه سوای مقامی که حداکثر در حد یک "مخبر" نصیبش می‌شود، برای رسیدن به‌اعماق موضوعات از خود تلاش نشان دهد.

و چنین است که می‌بینیم هنر می‌شود وسیله‌یی که مجبور است ادای خنده، درد، شادی، حزن، هیجان، فریاد، و هر واکنش دیگری را دربیاورد. هنر تبدیل می‌شود به‌چیزی که دیگر هنر نیست بلکه ادای هنر را درمی‌آورد.

و سوگوارانه باید به این موضوع اشاره کرد که جای پای "سانتی‌مانتالیزم" را در همه‌ی شئونات هنر این ملک می‌توان پیدا کرد. و این موضوع خشم‌برانگیز چنان است که شاید در آینده طی نوشته‌ی مستقلی از آن سخن بریم.

به‌هرحال آنچه که ما در ایران بنام موسیقی فیلم می‌شناسیم چنان معجون‌مشبک و پیچیده‌یی است که نمونه‌اش در هیچ کجای دیگر دنیا پیدا نمی‌شود. زبان ما، برای بیان اینکه. این هنر در ایران چه راه خطایی را می‌پیماید، توانایی کامل ندارد. بهتر آن است که تتمه را با اندک تصرف به شیخ‌اجل‌بسپاریم ــ آنجاکه‌در باب‌سوم "گلستان"ش می‌گوید:

"ابلهی دیدم سمین، خلعتی ثمین دربر، فصبی مصری بر سر. کس گفت:

ــ سعدی! چگونه همی بینی، این دیبای معلم. بر این حیوان لایعلم؟

گفتم:

ــ خطی زشت است که به‌آب زر نبشته‌است!

یه آدمی نتوان گفت ماند این حیوان

مگر در راعه و دستار و نقش بیرونش

نگر تو در همه اسباب ملک و هستی او

که هیچ چیز نبینی حلال جز خونش(!)

* "موسیقی‌ی فیلم" نیز از این قاعده خارج نیست. آنچه که در ایران بنام موسیقی‌ی‌فیلم مطرح می‌شود ــ حتی اگر موسیقی‌ی‌فقیر و رنگ باخته‌یی نباشد ــ کوچکترین دخالتی به‌تصویر، که رکن اصلی کار است، ندارد. و اگر فیلم‌های معدودی می‌توان نام برد که موسیقی فیلم هم در آن سهمی داشته است، این سهم داشتن، تنهاشامل پاره‌های جای پای فلسفه غرب در عرفان اسلامی نیز ــ که حقیقتاً مایه‌ی فخر هر ایرانی است ــ مشاهده می‌شود.

"ابوعبید جوزجانی" شاگرد "ابن سینا"، در جایی اشاره می‌کند که استادش، از طریق شرح "فارابی" بر کتاب متافیزیک "ارسطو" دنیاهای تازه‌یی را کشف می‌کند.

درباره‌ی آگراندیسمان

حبیب کاوش

* " درباره‌ی اگراندیسمان" متن کامل مقاله‌یی‌ست که "حبیب کاوش" سالها پیش برای یکی از مجلات سینمایی فرستاد. البته در آن زمان مقاله به‌چاپ نرسید. و حالا هم که می‌رسد بخاطر بدست دادن طرز تلقی‌هاست پیش از آغاز کار کارگردانی.

وقتی بخاطر یک اثر هنری تاٴیید و تکذیب کنندگان و یا بهتر متاثرشوندگان از آن اثر به بحث و جدل می‌پردازند، این نشانه‌ی هنری و قابل توجه بودن آن اثر است. ولی، متاسفانه گاهی اوقات بعضی از نقد نویسان آنچنان تعجیل در تاٴیید و یا تکذیب قضیه دارند که بدون فهم تمامیت و درک ماهیت آن به هایهوی برخاسته و هریک به نحوی از انحاء قسمتی رنگین را بصورت علمی بدست گرفته و دارودسته‌ای براه می‌اندازند که در خور گفتگو می‌باشد.

بیش‌ازچندهفته‌ازنمایش‌فیلم "اگراندیسمان" که آخرین اثر شایسته و برجسته‌ی "میکلانجلو آنتونیونی" است نمی‌گذرد. باید خدا پدر و مادر "آنتونیونی" و همچنین واردکننده‌ی فیلم را بیامرزد. زیرا عرضه‌ی "اگراندیسمان" بصورت محکی درآمده "تا سیه روی شود هرکه در او غش باشد."

اینک که تحولی از نظر هنری در این مملکت درحال نضج گرفتن است و نوپردازان را جولانگاهی پدید آمده تا ملت را با هنر نو و موج نو آشنا سازند، نمی‌زیبد که جمعیت معدود سینمابنویس از قلمزنی‌ی‌خود در راه پراکنده‌گوئی استفاده کرده و جنینی را که قلبش به طپش درآمده در رحم خفه کنند.

مدتی است که خود را غرق در مطالعه‌ی نقادی یا بهتر بگویم نقالی‌ی سینمابنویسهای وطنی کرده‌ام و تا آنجا که دستگیرم شده هریک از آنان بدون درک کلی "اثر" مبالغی "برداشت" خود را از فیلم بطور دست و پا شکسته بیان نموده بودند که من از این فوج سینمابنویس که به سبب هیاهویی که قبلا" ایجاد کرده و سینه‌ی مردانه‌ی خود را با سنگ سینمای نو زخمی کرده بودند توقع اینچنین کندذهنی و بیمایگی را نداشتم.

اما محرکی که بنده را وادار به اعتراض کرد همانا مجله‌ی معتبر و سنگین ماهانه‌ی "بازار ویژه ادبیات و هنر" بود که با آن رای کبود و بی‌طرفانه‌ی خود، در لوث کردن مقاله‌اش سهمی بسزا داشت. آقای منتقد تحت عنوان فیلم "اگراندیسمان" همچون محاوره‌ی "جمهوری"ی افلاطون" به "آنتونیونی" توپیده بود که دلم به حال بی‌هنری‌ی " آنتونیونی"ی‌بدبخت! کباب شد. آقای منتقد آنچنان در رد اثر "آنتونیونی" قلم را رها کرده بود که خیلی خوب می‌شد دریافت که ما هم می‌توانیم حتی برای یکبا رهم شده با "قهرسیان" معامله‌ای بکنیم. این آقا! آنچنان حکیمانه لیچار سرهم بافته بودند که مایل نیستم با تجدید نگارش آنها ملال خاطرآورم ولی آیا صحیح است تاثیری را که نمی‌شناسیم، کورکورانه آنهم بخاطر ارضای غرور بی‌جایمان عمومیت داده و دیگران را نیز در این...سهیم کنیم؟ آیا بهتر نبود آقایان نقدنویسان که فیلم را "نفهمیده" بودند قلم را زمین می‌گذاردند و شجاعانه اظهار ضعف می‌نمودند، تا اینکه، چندجمله‌ی ترجمه‌ای خشک و بی‌روح که غربیی و ناماٴنوسی را از ده فرسنگی فریاد می‌کشید و چندین جمله‌ی عوام‌فریب فارسی‌ی در هم‌آمیخته و در مجلات سینمائی و غیرسینمائی بخورد خلق‌الله دهند، بشیره مالی بهردازند؟

آیا اعتراف به ضعفشان، خود ابراز شجاعت نبود؟

این حقیقت را می‌پذیرم که "اگراندیسمان" یک اثر نامحدود می‌باشد و هرکس می‌تواند نسبت

به بینش خود از آن برداشت متفاوت نماید، ولی این برداشت می‌بایست در خط اثر و در راه و روش و خواست ایجادگر آن باشد.

از آغاز تا فرجام فیلم، هر مکانی و هر صحنه و حتی هر تصویر گویای دنیای "آنتونیونی" بود که مهارت خاصش با افه‌های لازم ترکیب یافته و مبین این مهم بود که بشر، بشر قرن بیستم همانند عکس چتربازی که کارگاه عکاسی "توماس" را تزیین کرده بود در هوای زندگی معلق و سرگردان است.

"توماس" نمونه‌ای از این انسانها بود. شخصیتی که خود را نشناخته بود. یقینا"، تا او خود را درک نمی‌کرد محیط مفهوم واقعی‌ی خویش را برای وی اذعان نمی‌نمود.

"آنتونیونی" عکاسی را برای این سرگشتگی و بی‌هدفی انتخاب کرده بود. آیا هدف او از این انتخاب چه بوده است؟

برای "آنتونیونی" زندگی مفهومی جز پوچی ندارد. پوچی، سرگردانی، تنهائی. زندگی را لحظات تشکیل می‌دهند و اگر پوچی و سرگردانی باید در زندگی ثابت شود ابتداءلحظه را شامل خواهد شد و این "توماس" عکاس است که با حرفه‌ی خویش لحظه و لحظه‌های زندگی را متوقف می‌کند.

آری فقط اوست که قادر است زبان را متوقف و در آن به پژوهش پرداخته و پوچی و سرگردانی را در آنها ثابت نماید.

در پوچی این زندگی پوچ اسیریم
از پوچی آن هیچ بجز هیچ نگیریم

و باز چرا "آنتونیونی" فلسفه‌ی خویش‌را در میان جوانان سرگشته و حیران بویژه در لندن بثبوت می‌رساند؟

"آنتونیونی" بخوبی آگاه است که نسل امروز آماده‌تر برای یک چنین اثباتی می‌باشد، زیرا این جمع بعلل شکستها و واخوردگیها که جسم آنان را چون تابوتی متحرک درآورده به پوچی و طنز نزدیکترند.

در قسمت اول فیلم، شاهد جوانان شاد و بی‌خیالی می‌شویم، جوانانی که خود را به یکرنگ درآورده و تفاوتها را از میان برداشته‌اند و سرمست و بی‌خیال به دین و قانون تنه زده و در خود و تخیلات خویش می‌زیند

ولی آنان از کجا بدین فلسفه رسیده و چرا رسیده‌اند؟

"آنتونیونی" در سراسر فیلم با مهارت شگرفی همین مهم را گویا می‌شود. قهرمانش "توماس" را از یک حالت معلق و سرگردان (بعکس فرموده‌های حضرات منتقدین، ناموفق و بدهکار) گذرانده و زمینه‌های لازم را دراو بوجود آورده تا به پوچی نزدیک و نزدیکتر می‌نماید تا جائیکه "ران" را بفهمد و زندگی حالت طنز برایش یافته و جوانان شاد و بی‌خیال اوائل فیلم را تاءیید و حتی در آنان حل شود.

قبل از هرچیز آدمهای یک اثر "فیلمیک" باید حلاجی شوند تنها در آن موقع است که ولکنشهای آنان برای ما منطقی و قابل حل خواهد بود.

همه آدمهای اطراف عکاس تبعیت صرف از او می‌کنند، از کسیکه خودش سرگردانست. او با تلاش مذبوحانه‌ای کوشش حقیقت‌یابی در تصاویرش را دارد چه در آنزمان که شب را در نوانخانه بسر می‌برد و چه موقعیکه با فریاد، خواهش، التماس از مدل تنهایش می‌خواهد که احساس بوجود آورد. غافل از اینکه حقیقت چیز دیگری است، جای دیگری است و بدلیل همین سراب است که سرگردان و عاصی به زندگی ادامه می‌دهد.

در میان مدلهائیکه با او کار می‌کنند تنها یک مدل (همان‌مدل اولیه) حقیقت را از سراب تمیز داده است و بهمین سبب زندگی برای او طنزی بیش نیست.

احساسات، جنب وجوش، همچنان فریادها

و تاءییدهای عکاس برای او بی‌معناست. او در اوهام و تخیلات خویش زیست می‌کند بطوریکه وقتی در منزل "ران"، "توماس" از وی می‌پرسد که *"چرا به پاریس نرفتی؟"* او در پاسخ می‌گوید: *"من الان در ناف پاریسم"* زیرا او همه چیز را در خود ایجاد می‌کند، اینجا و آنجا در وجود خود اوست، در بطن اوست

صحنه‌ی بعدی دیدار از کارگاه دوستش "بیل" است. "بیل" اظهار می‌نماید وقتی شروع به خلق این آثار می‌نمایم خودم هدف شخصی برای گفتن ندارم، ولی بعدها برایم فرم و شکل پیدا می‌کند و بعد اشاره به یک تابلوئی می‌نماید که در آن "پایی" یافته است.

این توجیه هنرمندانه‌ی "آنتونیونی" از هنر نقاشی‌ی آبستره انعکاسی از برخورد دنیای عینی بر دنیای ذهنی و یا ناآگاهانه ماست؟ در آینده امکان دارد این ناآگاه بر اثر تصادفی آشکار شود و خالق بفهمد که چه بوجود آورده است؟ مگر نه اینکه هنرمند در زمان خلق اثرش باید در هنر خود محصور باشد؟

بهمین دلیل است که در اواخر فیلم، زمانیکه عکاس بخانه آمده و خبری از عکسها و فیلمها نیافته و تنها یک عکس آنهم تصویری بسیار خفه از جسد در باغ، را می‌یابد. دخترک به او می‌گوید که *"چقدر شبیه به تابلوی بیل است"* این همان ناآگاه است که هنرمند در یک حالت خلسه به آن عمومیت بخشیده و امروز این دو به آن رسیده‌اند و در تاءیید این کلام "آنتونیونی" تاءیید تصویری نیز می‌کند به معنای اینکه دخترک دستش را به گیره‌های عکاسی که بوسیله‌ی رشته‌ی نخی بهم پیوسته‌اند، اشاره می‌کند.

زمانیکه "توماس" بروی صندلی نشسته و دختری موهای او را می‌نوازد "توماس" ادامه‌ی اینکار را از وی می‌خواهد و دخترک بدون هیچ اعتراضی مشغول می‌شود. این خود تاءییدی است به نقش زن در زندگی مرد امروز و نقش او در مسایل جنسی و برای آرامش روحی.

در بیرون کارگاه که "توماس" سوار بر رولز رویس خویش می‌شود، ما شاهد دو عروسک دیگر می‌شویم که از خود دارای هیچ اراده نیستند بطوریکه وقتی "توماس" انزجارش را از کیف صورتی‌ی آن دختر بزبان می‌آورد، بدون هیچ اعتراضی پذیرفته و کیفش را مخفی می‌کند. این زنده‌های بی‌اراده همگی بدنبال سرابی هستند که "آنتونیونی" فریاد می‌کند و بالاخره قهرمانش "توماس" را از این سراب آگاه می‌سازد.

رنگ ساختمانها و آواز جاز داغ "توماس" (در داخل اتومبیل) گویای درون ملتهب و کوششگر اوست.

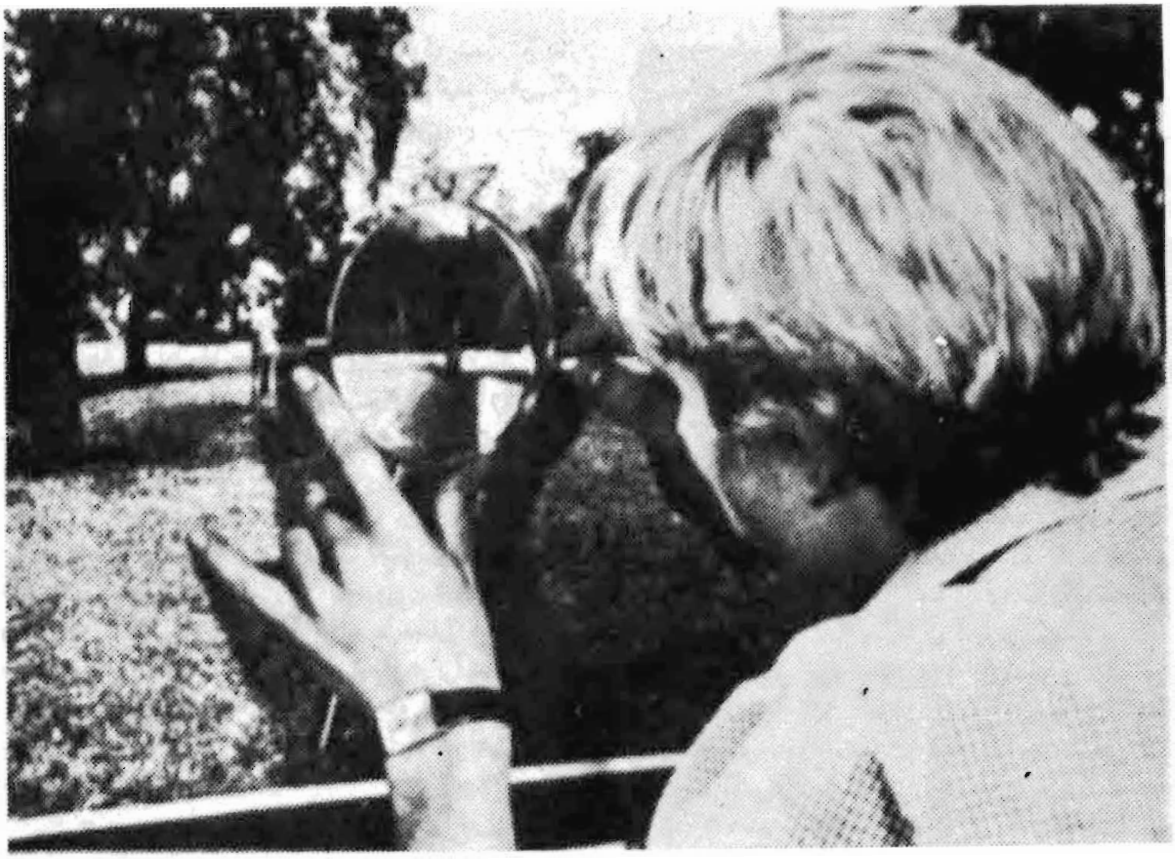
ورود او را بدنیای آرام بی‌تلاشی می‌بینیم و بلافاصله عتیقه فروشی و اختلاف این‌دو نسل، پایبند بودن پیرمرد بقید و بند و ردکردن آنها بصورت مضحک پف کردن (فوت کردن) و کهنه و عتیقه شدن عنصر جت در یک عکس عتیقه فروشی. هرکدام به‌تنهایی بحث مفصلی دارد که فقط به ذکر آن اکتفا می‌کنیم.

اما صحنه‌ی پارک. نموداری است از لایتناهی زندگی و همانطوریکه درشرح شغل "توماس" گفته شد، کارش متوقف کردن لحظه و یا لحظاتی است از زندگی و در اینجا است که فیلم سیر تکاملی خود را طی می‌کند. توقف یک لحظه از زندگی پیش می‌آید تا پوچی‌ی آن به ثبوت برسد.

"توماس" عکسهائی از معاشقه‌ی یک دختر با عاقله مردی می‌گیرد. بعد از چندین عکس دخترک متوجه او شده و تصمیم به مخفی کردن مدرکی می‌گیرد که امکانش نیست و تلاشی است بی ثمر زیرا هیچ چیز موجود برای همیشه کتمان‌پذیر نخواهد بود.

در بازگشت به عتیقه فروشی "نماد" جالبتری ما را بخود مشغول می‌کند. دختری نسبت به روح عتیقه فروشیش بیک آهنگ قدیمی گوش می‌کند و تکرار او را خسته کرده و بهمین جهت تصمیم به تعویض در او ایجاد گشته ولی آگاه نیست. در مکالمه به "توماس" می‌گوید: *"می‌خواهم به ناپل بروم"* وقتی "توماس" سرزنش می‌کند دخترک یکباره از "ناپل" به "مراکش" می‌زند. معلوم می‌شود فکرش دارای ارگان صحیحی نیست و و نیز به نوعی سرگردانست و تابهنگام علاقه‌ی بی‌حد "توماس" را بیک "ملخ" احساس می‌کنیم. ارزش بی‌حا و آنی‌ی ملخ و بلافاصله فراموش شدن آن، نمادی است از وجود آن مرد پارک که زمانی پیرامونش فکر می‌شد، ارزش داشت. ناگهان از بین رفت و هیچ شد، بطوریکه شاهد صحنه‌ای بودیم که "توماس" بعد از مرگ آن مرد در پارک به کارگاهش برگشته و لگدی به ملخ می‌زند.

و اما درصحنه‌ی رستوران با شخصیت جالب و پخته‌ای بنام "ران" برخورد می‌کنیم که از حد "توماس" و امثال او گذشته و به نهایت طنز رسیده است، طنزی که حتی تصاویری که فقر و کثافت را در نوانخانه بصورت خشنی نمایانگر شده بود، در "ران" تاثیر نکرده و با یک حالت بی‌حالتی تمام



عکسها را از نظر می‌گذارند، همچنین دستور غذا که باز نمایشگر بی‌هدفی و سرگردانی‌ی "**توماس**" می‌باشد و سرانجام توجه آندو به تعقیب کنندگان و فراموشی‌ی تعقیب از جانب "**توماس**" قبول تابلو Go away (دورشوید) و بلافاصله افتادن آن. **همه و همه ضد و نقیض‌هائی است از بی‌آرامشی و بی‌هدفی‌ی "توماس"**. بوق زدن ناگهانی بمنظور برانگیختن صحنه‌ای جاندار و هیجان‌انگیزی که بتواند باقی مانده فیلمهای دوربین خود را تمام نماید و خودگی و بی‌خبری‌ی مردم و زمخت‌شدن احساسات و ماشینی شدن روح آنها و تازه ادامه‌ی بوق زدن و خروج مردی بحالت آرام درحالیکه بیلچه‌ای در دست دارد و بلافاصله برگشتن و رفتنش هرکدام نیز گویای این زمان و نوع زندگی می‌باشد.

زمان و زندگی که خود چنین فلسفه‌ای را در "**آنتونیونی**" ایجاد کرده تا بر آن و بعنوان یک هنرمند عمومیت بخشد.

دراین هنگام دخترک را مشاهده می‌کنیم که با عجله رسیده، تا مدارک موجود از جنایت را نابود سازد. دختری که نوع دیگر سرگردان، خود-ناشناخته و اجیر دیگران می‌باشد.

"**توماس**" در اثر اصرار زیاد وی فیلم دیگری به او می‌دهد. ولی او چون دیگران بلحظات می‌اندیشد، بهمین جهت بنا بدلخواه خودش اضطرابی که او را فرا گرفته، فراموش کرده و لحظاتی را با "**توماس**" بخوشی می‌گذراند و همچنین بحث آنان در مورد زن و نظریه‌ی "**توماس**" در همین مورد و عروسک بودن زن و تنها برای التیام بخشیدن بغرایز شهوی‌ی مرد و تولید نسل و نیز جوب کبریتی را که "**توماس**" روی سر مجسمه‌ی زنی قرارداده و آن را بطورآگاهانه‌ای نوازش می‌دهد تائید تصویری می‌باشد از فلسفه‌ی "**توماس**" در مورد زن.

در تصویرهای بعدی نمونه بارزی را مشاهده می‌کنیم که "**توماس**" صفحه‌ابرا می‌گذارد و دخترک طبق قانون قبلی شروع به رقص می‌کند ولی "**توماس**" نظر به قانون شکنی و محدود به حدود نبودن بشر قانون را عوض می‌کند و دخترک همانند همه‌ی‌رسهای دیگر فیلم (بجز مدل اول) قانون را کورکورانه پذیرفته و ریتم رقصش را عوض می‌کند و با سیگاری که از "**توماس**" می‌گیرد در مقام تائید وی می‌آید. و بالاخره خروج دخترک از کارگاه "**توماس**" بصورت "آگراندیسمان" دیگر که با یک حقیقت مجازی خود را ناآگاه فریب داده و به اصطلاح خودش موفق درکارش (که داستان بشر در

تمامیت زندگی می‌باشد) می‌باشد هرکدام به تنهایی اثباتی است بر ادعای "آنتونیونی".

امانقطه‌ی‌کمال‌فیلم، صحنه‌ی "آگراندیسمان" تصاویر است که طی‌ی چاپ عکسها، افکار "توماس" اززمینه‌ی قبلی که از اصرار دخترک داشت و مسیر نگاه دخترک به یک نقطه و سپس "آگراندیسمان" در پی "آگراندیسمان" و بالاخره تفکر سرسام‌آوری که "توماس" را بکام خود کشید (اوج کار "آنتونیونی" درآینجا بود که بجای نمایش صحنه‌ی پارک فقط با "ساندافکت" آن اتمسفر را برای تماشاگر ایجاد و همچنین زوایای تحسین‌آفرین و خلاصه‌ایکه از غرق "توماس" در عکسها به تماشاگر داد بطور کامل متاثر شونده‌ی خود را در افکار مکاشفه قرارداد) همان لحظه‌ای می‌باشد که ترکیب همین لحظات را ما زندگیش می‌نامیم. همان لحظه که تعمق و تفکر زیاد بازیگر "آنتونیونی" در قالب شخصیت یک عکاس "آگراندیسمان" در "آگراندیسمان" می‌کند تا به نهایت پوچی آن برسد.

بهرجهت کشف "توماس" و خستگی‌ی او از این تفحص، او را وادار به تلفن می‌کند، لکن در همین هنگام آزرده می‌شود و "توماس" بفکر این می‌افتد که هم‌اکنون آدمهای آن جنایت بسراغ وی آمده‌اند و با ترس و دلهره بمنظور بازکردن در می‌رود اما متوجه دو دختر که خواستار مدل بودن می‌باشند، می‌شود و بعلت خستگی آنان را بداخل می‌خواند. ولی آنان که برای درست کردن قهوه بداخل خوانده شده‌اند حتی نمی‌توانند و نتوانستند قهوه را درست کنند و بازهم همان شخصیت همیشگی‌ی "توماس"، انحراف فکر، پرش از موضوعی به موضوع دیگر، فرار از زندگی، ناآگاه بخاطر ازدیاد بن‌بست ایجاب می‌کند که او با آنان به شوخی و تفریح و حتی به عریان کردن یکدیگر بپردازند (زیرا تنها لحظه‌ای است در زندگی که انسان را کاملا "مشغول و از خودبیخود می‌کند!) و بازنمایانگر یک تلاش در زندگی است که درآخر تنها اجسام مچاله شده‌ای از اعماق آنان بجا می‌ماند و دیگر هیچ.

بازهم بطور ناگهانی افکار گسیخته سری اولیه پیوند یافته و بسراغ عکسها می‌رود. احساس می‌کند که باید با کسی و یا کسانی این مقوله را در میان نهد. بهمین علت نزد دوست نقاش نوپرداز خود می‌رود ولی دوست نقاشش با دخترک مشغول است و در اینجا است که "توماس" با بی‌تفاوتی از کنار آنها می‌گذرد و شبانه به پارک می‌رود.

پارک توهم عجیبی دارد که گویای درون ملتهب "توماس" می‌باشد. جسد بیروح آنمرد در آنجا افتاده است.

"توماس" بکارگاهش برمی‌گردد، اما عکسها و فیلم‌ها ربوده شده‌اند و تنها یک عکس مات و خفه از جسد بجا مانده است.

وجود همان عکس می‌باشد که او را وادار می‌کند تا موجودیت جنایت را بپذیرد. دراینجا دخترک پیش "توماس" آمده و "توماس" سعی می‌کند قضیه را باو بفهماند ولی دخترک هیچ نمی‌فهمد زیرا زمینه‌ای برای اینکار ندارد و خیلی دورتر از "توماس" می‌باشد. او هنوز یک عروسک است.

عکاس تشنه و بی‌هدف به خیابان می‌رود و دریک آن متوجه دخترک واسطه‌ی جنایت می‌شود و پس از یک تعقیب کوتاه او را گم می‌کند. بدنبال همان تعقیب است که بیک تالار موسیقی‌ی داغ و گویای روح لجام گسیخته نسل حاضر، رهنمون می‌شود. در آنجا خواننده با هیجان می‌خواند. دیگر ملیت و نژاد و رنگ معنای خود را از دست داده است. سیاه و سفید باهم می‌رقصند و هرچه خواننده و ارکستر تلاش می‌کنند حاضرین، همچنان آنانرا بیحال نظاره می‌کنند تا اینکه آمپلی‌فایر صدائی از خود درمی‌آورد (پارازیت). یکی از نوازندگان درصدد بهبود آن برمی‌آید ولی این همان لحظه‌ی تصادفی است که شخص قید بوجود می‌آورد و دیگران هم مانند گوسفند از آن تبعیت می‌کنند.

با شکستن "گیتار" هیجان به اوج می‌رسد. نوازنده دسته‌ی شکسته‌ی "گیتار" را بجان حاضرین می‌اندازد. "توماس" بی‌هدف نیز چون دیگران درصدد بدست آوردن "گیتار" شکسته برمی‌آید و پس از پیروزی در زمان و مکان دیگری پی به بی‌ارزشی‌ی آن می‌برد. رهایش ساخته و طردش می‌کند. (در فیلم "شب" نیز شاهد یک چنین صحنه‌ای در بازی‌ی "مارچلو" با "مونیکاویتی" در روی جدولهای سیاه و سفید بودیم) و باز در تعقیب فکر اولیه به منزل دوستش "وان" می‌رود.

"وان" زمینه‌ی او را طی کرده است و از "توماس" می‌خواهد که در جوار "جالینوس" که در نور خفه و تاریکی او را کنار دیوار گذاشته‌اند، پکی بزند.

بله قرن بیست، قرن شکست فلسفه‌هااست. دیگر "جالینوس" برای نسلی که به پوچی رسیده است کیست؟ و چه می‌گوید؟

در نزدیک قفسه‌های کتاب سخنان آندو را می‌شنویم که کتابخانه گویای آنست که "وان" گذراننده‌ی این زمینه است و شناسنده‌ی افکار و

عقاید گوناگون بزرگان عالم است.

دنیائی که "**ران**" و دوستان همفکرش بوجود آورده‌اند. زیبائی است که "**جالینوسها**" و امثال آنها را ساخته و گذاشته‌اند. شاید نوعی افکار سوررئالیستی بر آنها چیره گشته. بهرجهت افکارشان برای "**آنتونیونی**" روشن و منطقی می‌باشد.

انجام فیلم نزدیک می‌شود و فقدان جسد در پارک، "**توماس**" را بخواست "**آنتونیونی**" نزدیکتر می‌نماید. در اینجا توهم پارک و بی‌آرامی‌ی درختان گویای افکار جدیدی است که درحال تکوین در وجود "**توماس**" می‌باشد.

اثری از جنایت وجود ندارد. جسد را برده‌اند. حقیقتی نیست و یا اگر هست در دسترس او نیست و او نماینده‌ی بشر امروز است. او واخورده و گیج از پارک سرازیر می‌شود و بالاخره بازی‌ی پانتومیم تنیس را می‌نگرد و در آنها غرق می‌شود، تا آنجا که توپ فرضی را با رغبت تمام بداخل زمین بازی پرتاب می‌کند.

"**توماس**" بین خود و آنها وجه مشترکی می‌بیند، وجه مشترکی که خود را جزئی از پیکر افکار آنان می‌یابد و در آخر صدای برخورد توپ و راکت فرضی آنان را می‌شنود.

* * *

از آغاز تافرجام فیلم، شاهد زمینه‌سازهائی بودیم برای پیوستن "**توماس**" از سرگردانی و معلق بودن (همانند تابلوی چتربازی که "**آنتونیونی**" در کارگاه عکاسی "**توماس**" عمدا "بکار برده بود) به دنیای تخیلی‌ی‌آن جوانان که تفاوت ظاهری را از میان برداشته و درخویشتن خویش زندگی پرتو را یافته‌اند. و بدین ترتیب با تصویر دور و بالارفتن دوربین که "**آنتونیونی**" از "**توماس**" در پهنه‌ی زمینه‌ی سبز میدان بازی گرفت، گویای ورود و حل شدن "**توماس**" بدنیای‌تخیلی‌ی‌جوانان‌مذکوربود.

۱۸ خرداد ۱۳۴۶

سینما و تاتر

تفاوت‌های سینما و تاتر: هنرهای متضاد؟

سوزان سنتاگ

* "سوزان سنتاگ" معادل غربی و باسواد "جلال آل‌احمد" است در مقاله‌نویسی. یعنی تخصص دارد در مقاله‌نویسی راجع به‌همه‌ی‌زمینه‌ها: سینما و تئاتر، عکاسی، نقاشی ... و سرطان! و "تفاوت‌های سینما و تئاتر" از کتاب "Styles Of Radical Will"، چاپ ۱۹۶۹، ترجمه شده است.

* مسئله‌ی بزرگ اینست که، آیا دو هنر "سینما" و "تآتر" از هم دور و حتی متضاد هستند؟ آیا چیزی واقعا" و اصالتا" "سینمایی" وجود دارد؟

تقریبا" تمام افکار و عقاید برآنند که این اختلاف وجود دارد. یک تعریف پیش پا افتاده و عوامانه می‌گوید که، سینما و تآتر هنرهایی کاملا" نامربوط و متضاد هستند و هرکدام از آنها شکل و استانداردهای مخصوص به‌خود دارند. "اروین پانوفسکی" در مقاله‌ی تحسین‌برانگیز "سبک و وسیله در سینما" که در سال ۱۹۳۴ نوشته و در ۱۹۴۶ بازبینی شده است.) می‌گوید که یک معیار برای ارزیابی سینما، رها بودن آن از ناخالصی‌های تآتری است. برای صحبت درباره‌ی فیلم باید ابتدا "طبیعت اولیه‌ی وسیله" را تعریف کنیم. آنها که می‌اندیشند طبیعت تآتر زنده به‌تجویز نیاز دارد، و کمتر از علاقه‌ی سینما دوست‌ها، به هنر تآتر اعتماد دارند، بندرت خطی مقایسه‌ای بین این دو هنر را پیش می‌گیرند.

تاریخ سینما اغلب با تاریخ رهایی‌هایش از دست الگوهای تآتری آمیخته بوده است. اول از همه با رهایی از "یکجانبگی"ی تآتری (دوربین ثابت، که موقعیت یک تماشاگر را هنگام تماشای تآتر از روی صندلیش بازسازی می‌کند.) بعدبازی‌ی تآتری (حرکات متداول در تآتر و اغراق آمیز ـ حال آنکه بی‌فایده، چون حالا می‌توان با "نمای درشت" همین احساس را در تماشاگر فیلم ایجاد کرد.) و بعد، دکور بندی‌های تآتری. (بی‌توجه به این فرصت که می‌توان تماشاگر را در واقعیت فرو برد.) سینما را هنرپیشرو ـ از خطه‌ی سکون تآتری بسوی روانی بیان، از هنرمندی‌های تآتری بسوی طبیعی‌گرایی‌ی بی‌واسطه‌ی سینمایی می‌دانند. اما این نظر بیش از حد ساده است.

این چنین ساده‌انگاری‌ی مفرط، بر دوپهلوو گنگ بودن میدان دید چشم دوربین صحه می‌گذارد. از آنجائیکه دوربین می‌تواند نوع نسبتا" ساکن و غیرقابل انتخابی از دید را ـ مثل نماهای تدوین شده که کاملا" با سلیقه‌ی فیلمساز برگزیده می‌شوند واینک کاملا" با سینما آمیخته است ـ عرضه کند، و می‌تواند هرگونه هنر نمایشی را بصورت فیلم منعکس کند، لذا سینما هم "رسانه" است، و هم هنر. (این خاصیت "رسانه" بودن یا جنبه‌ی غیر هنری سینما را در نظر داشتن، با ظهور تلویزیون شدت گرفت.)

اینک می‌توان به‌همان ترتیب که یک فیلم سینمایی می‌سازند از نمایشنامه، باله یا اپرا و هر حادثه‌ی ورزشی فیلم برداشت. اگر بگوییم، به‌این ترتیب "حوادث فیلم شده" را به‌نظر تماشاگران می‌رسانند، اشتباه نگفته باشیم. اما، تآتر هرگز "رسانه" نیست. چون می‌توان یک فیلم "از" نمایش ساخت اما، نمی‌توان نمایشی "از" یک فیلم ساخت. لذا، سینما رابطه‌ی تصادفی ـ اگر بتوان اسمش را گذاشت ـ با صحنه دارد. برخی از فیلم‌های سینمایی در آغاز نمایشنامه‌های فیلم شده بودند.

"دوز"، "برنار" و "باریمور" اینک در حیطه‌ی سینما کار می‌کنند. یک فیلم انگلیسی متعلق به سال ۱۹۱۳ موجود است‌که‌درآن "فوربس ـ رابرتسون" در "هملت" ایفای نقش می‌کند. و در فیلم "اتللو" که به سال ۱۹۲۳ در آلمان ساخته شده است، "امیل یانینگز" بازی‌می‌کند. حتی اخیرا" نمایش "ننه دلاور" با بازی "هلن ویگل"

درکنار گروه "برلینر انشامبل" بصورت فیلم درآمده، و چندنمایش "پیتر بروک" و "پیتر وایس" به فیلم برگردانده شده‌اند.

اما از همان آغاز و حتی در محدوده‌ی "رسانه" بودن فیلم و دوربین بعنوان یک وسیله‌ی صرفا "ضبط کننده"، عملکرد سینما بیش از تآتر بوده است. همچون عکاسی‌ی امروزی، برخی از حوادثی که بصورت عکس‌های متحرک تهیه می‌گشتند، در صحنه ظاهر می‌شدند اما، بقیه ارزششان به این بود که در صحنه ظاهر نمی‌شدند. دوربین همچون شاهدی، بیننده‌یی ناپیدا، و چشم بینایی عمل می‌کرد. (شاید بتوان "اخبار" روز را موردی بین دو مورد فوق دانست اما، سینما بعنوان "فیلم خبری" فقط گوشه‌یی از سینمای "رسانه" است.) خلق یک فیلم مستند با واقعگرایی زودگذر، کاملا" با هدف تآتر مغایر است. این ارتباط تنها هنگامی برقرار می‌شود که، "حادثه‌ی واقعی"، ضبط شده‌ی یک نمایش تآتری باشد. اولین استفاده‌ها از فیلم‌های متحرک، ثبت کارهای واقعی و روزمره ــ آنهم نه بر صحنه‌ی تآتر ــ بود. برای مثال ***فیلم‌های "لوئیس لومیر" (از خیابان‌های شلوغ پاریس و نیویورک که به سال ۱۸۹۰ گرفته شده است) موارد استفاده‌ی سینما را در خدمت تآتر پیش بینی می‌کند.***

دیگر موارد استفاده‌ی غیر تآتری از سینما، که به آغاز تاریخ سینما برمی‌گردد ــ خلق تصورات و خیالات است. چهره‌ی پیشتاز در این زمینه کسی جز "ژرژ مه‌لیس" نیست. او نیز همچون بسیاری از کارگردان‌های بعد از خود، شکل مربع / مستطیل پرده‌ی سینما را با صحنه‌های نمایش متناسب می‌دید. او نه‌تنها حوادث بلکه مسافرت‌های تخیلی، عوامل خیالی و نظایر آنها را به‌نمایش گذاشت. اما این (حتی با در نظر داشتن این واقعیت که "مه‌لیس" دوربینش را "در برابر" حرکت قرار می‌داد و بندرت منتقلش می‌کرد) باعث نمی‌شود که فیلم‌های او را تآتری بنامیم. فیلم‌های "مه‌لیس" در رابطه‌ی با اشخاص و اشیاء، و در ارائه زمان و فضا بصورت دو عامل در ظاهر مجزا، از اصالتی "سینمایی" ــ به‌مفهوم کامل کلمه برخوردار هستند.

فرق بین تآتر و سینما در مواردی ست که تولید و یا تجسم می‌یابند. اما، دقیقا" این تفاوت از کجا برمی‌خیزد؟

تمایل غریبی برای کشیدن این حد فاصل وجود دارد. در تآتر مهارت و تصنع بیشتر

می‌چربد. حال آنکه سینما متعهد به واقعیت است ــ به یک واقعیت فیزیکی‌ی‌نمایی که بقول "زیگفرید کروچر" بوسیله‌ی دوربین "رها" می‌شود. برای مثال فیلم‌هایی که در زندگی واقعی برداشته می‌شوند، بهتر از آنهایی هستند که در استودیوها برداشته‌اند. (سینمایی‌ترند.) اگر "رابرت فلاهرتی" و ایتالیایی‌های نو واقعیک‌را، یا پیروان سینما حقیقت، "ورتف"، "مارکر" و ... نمونه‌های ترجیح یافته‌تری هستند، می‌توان دوره‌های فیلم‌های صد درصد استودیویی را که در حوالی ۱۹۲۰ ساخته می‌شدند و عموما" دارای صحنه سازی‌ها و دکور پردازی‌های زشت و متظاهرانه بودند ــ رانیز مورد قضاوت قرار داد. حال آنکه فیلمسازان فوق عموما" "در محل" فیلمبرداری می‌کردند و طبیعت واقعی را در معرض دید قرار می‌دادند. بهترین نمونه برای یک فیلم استودیویی "کابینه‌ی دکتر کالیگاری" است.

"پانوفسکی" به فیلم "کابینه‌ی دکتر کالیگاری" به‌خاطر "صحنه‌سازی‌ی دور از واقعیت" حمله می‌کند و مصرانه معتقد است که، در سینما "واقعیت بدون سبک و استیل را بایدبا چنان مهارتی‌فیلمبرداری کرد که نتیجه‌ی کار صاحب سبک باشد."

اما دلیلی برای پافشاری در یک نمونه‌ی منفرد برای سینما وجود ندارد، و تنها کافی ومفید است که توجه کنیم ستایش اغراق‌آمیز از واقعگرایی در سینما در واقع یک راز سیاسی / اخلاقی است.

اغلب ادعا می‌شود که سینما هنری اجتماعی و توده‌یی است. همین که این توصیف را خیلی جدی بگیریم، می‌خواهیم که (همچون "پانوفسکی" و "کروچر") فیلم‌ها همچنان در یک سطح مبتذل هنری بازتاب سرمنشاء خود باشند، و نسبت به تماشاگران کثیر تحصیل نکرده‌اش وفادار باقی بماند. به این ترتیب یک جهت‌گیری کم و بیش مارکسیستی با یکی از اصول اساسی رومانتیسم

همداستان می‌شود.

سینما که زمانی هنر عامی و مردمی نام گرفته بود، اینک هنری موفق و قابل اعتماد است. ــ برعکس تآتر که اینک وانمود سازی، تظاهر و دروغ است و به ذائقه‌ی طبقه‌ی اشراف و جوامع طبقاتی خوش می‌آید. در پس ایراد و اعتراض منتقدین، صحنه‌پردازی‌ی "دکتر کالیگاری" و

"فیلم بعنوان قالب حقیقی" (که بسال ۱۹۲۹ نوشته شده) به سینما همچون وسیله‌ی "شعر تصویری" و "معماری پویای نوری" می‌نگرد. به گفته‌ی او، سینما "رویای باخ را، دریافتن معادل نوری برای ترکیبات موسیقایی" ــ تحقق می‌بخشد. امروزه فقط فیلمسازان معدودی ــ از جمله "رابرت بریر" ــ باین مفهوم فیلم نظر دارند، و کیست که

بازی‌های خوب و طراحی‌های زیبای فیلم "نانا" اثر "رنوار"، و اثر زیبای "درایر": "گرترود" ــ این احساس وجود دارد که این فیلم‌ها درست نبوده‌اند، که این فیلم‌ها احساس متظاهرانه و پرمدعایانه‌یی را به‌نمایش می‌گذاشتند که، با احساس مردمی و این جهانی‌ی زندگی فعلی جور درنمی‌آیند.

بهرحال نگاه تلفیقی در سینما الزاما" هم ارز پیروی اشتباه آمیز از تآتر نیست. از آغاز تاریخ سینما نقاشان و مجسمه‌سازانی بودند که ادعا می‌کردند آینده‌ی واقعی سینما در مهارت ساختاری آن نهفته است. البته این یک امر مجرد و انتزاعی است، و شباهتی به گفتارهای مجازی و تمثیلی ندارد.

"تئووان‌دوزبرگ" در مقاله‌یی تحت عنوان

بتواند ادعا کند که این سینمایی نیست؟

آیا چیزی می‌تواند بیشتر از این انتزاعی و از تآتر بدور باشد؟ نکته‌ی مهم اینجاست که خیلی زود به‌این سوال جواب ندهیم.

بعضی‌ها فرق سینما وتآتر را برپایه‌ی تفاوت‌های فیلمنامه و نمایشنامه قرار می‌دهند. "پانوفسکی" این تفاوت را به شرایط "قراردادی"ی دیدن یک نمایش و یک فیلم مربوط می‌سازد. او می‌گوید: در تآتر "فضا ثابت است و رابطه‌ی ناظر و آنچه می‌بینند بطور تغییر ناپذیری در سکون است"، حال آنکه در سینما "تماشاگر یک جای ثابت دارد اما، موضوع یک تجربه‌ی زیباشناسانه واقع نمی‌شود و این ثابت بودن مکان نشستن او صرفا" یک امر فیزیکی است. در سینما تماشاگر در حرکت دایمی‌ست، چون چشمانش همچون

عدسی‌های دوربین با صحنه حرکت می‌کنند و هر لحظه تغییر فاصله و جهت می‌دهند."

کاملا" درست است، اما مسئله‌ی دیدن به‌تنهایی نمی‌تواند جدایی سینما و تآتر را تضمین کند. "پانوفسکی" همچون بسیاری از منتقدین، از تآتر یک مفهوم عمیق "ادبیاتی" انتظار دارد. در نظر او تآتر بیشتر با ادبیات، کلمات و کتاب سر و کار دارد. و حال آنکه سینما یک "تجربه‌ی بصری" است.

یعنی بطور ضمنی از ما خواسته می‌شود که دوره‌ی سینمای صامت را سینمای خالصی بدانیم و به‌تآتر صرفا" بصورت "نمایشنامه‌هایی" بنگریم از دوران "شکسپیر" تا "تنسی‌ویلیامز". اما امروزه دیگر فیلم‌ها صرفا" تصاویری بعلاوه‌ی صدا نیستند و تآتر از آنچه که سابقا" بوده چه چیزی بیشتر کسب کرده، و یا چه تفاوتی با "نمایشنامه" در آن ایجاد شده است؟

شاید "پانوفسکی" در مورد افشای عیوب تآتری در سینما خیلی ساده‌انگاری می‌کند اما، او در این مورد حق دارد که از نظر تاریخی، تآتر تنها یکی از هنرهایی‌ست که به‌سینما خوراک می‌دهد. همانطوریکه او خاطر نشان می‌سازد، شایسته است که سینما را بجای "فتوپلی" یا "فیلمنامه"، "تصاویر متحرک" بخوانیم.

سینما چیز زیادی از تآتر ــ بعنوان یک هنر نمایشی و هنری که متحرک است ــ نمی‌گیرد. حال آنکه تآتر از کارهای هنری ایستا چیزهای زیادی را کمک می‌گیرد. نقاشی‌های بد قرن نوزدهم و کارت پستال‌ها و مجسمه‌های مومی "مادام توسو" و "داستانهای مصور" مواردی‌هستندکه "پانوفسکی" به آنها اشاره می‌کند. اما آنچه تعجب‌آور است اینست که، او اصلا" سینما را با عکسبرداری‌های تشریحی امروزی مثل آلبوم‌های خانوادگی مربوط نمی‌کند. تکنیک‌های داستان‌پرداری که بوسیله‌ی نویسندگان مشهور قرن نوزدهم توسعه یافت، پیش الگوی مناسبی برای سینما بود. "آیزنشتین" در مقاله‌ی تحسین‌انگیز خود درباره‌ی "چارلز دیکنز" به این مسئله اشاره می‌کند.

سینما مطمئنا" تصاویری‌ست که حرکت می‌کنند. اما، اجزای مشخص فیلمها تصاویر نیستند بلکه اصولی ارتباطی‌ست بین تصاویر، و ربط یک "نما" به "نما"ی دیگری که قبل از آن آمده. و به "نما"یی دیگر که بعد از آن می‌آید. هیچ‌چیز ویژه‌ی "سینمایی"ی دیگری، بغیر از ارتباط تصاویر، تفاوت سینما و تآتر را بیان نمی‌کند.

"پانوفسکی" سعی می‌کند که با نفوذ سینما در تآتر و برعکس، مقابله کند. در تآتر ــ برخلاف سینما ــ نه‌تنها تماشاگر نمی‌تواند زاویه‌ی دید خود را تغییر دهد، بلکه دکور صحنه نیز در طول یک پرده تغییر ناپذیر است. (مگر در مواردی مثل طلوع یا غروب آفتاب که با تکنیک‌های پشت پرتوافکنی اینکارها را می‌کنند) ما باید اینرا بپذیریم که نمایش ایده‌آل نمایشی‌ست که در آن خروج وجود ندارد و صحنه‌ی ایده‌آل صحنه‌یی‌ست که یا اتاق نشیمن باشد یا صحنه‌ی خالی.

چیزی در همین حد دگماتیک، نظریه‌یی‌ست که در مورد "روابط در سینما" گفته شده است.

اینکه: از آنجاییکه سینما تجربه‌ی بصری‌ست، تمام اجزای آن باید بشکل جزیی از تصاویر ــ و وابسته به آن ــ نمایان شوند.

"پانوفسکی" در حمایت از این طرز تلقی می‌گوید: "هرگاه یک احساس شاعرانه، طغیان موسیقیایی یا استعاره‌ی ادبی ارتباطش را با حرکت مرئی کاملا" از دست می‌دهد، تماشاگر حساس بلافاصله این عدم ارتباط را درمی‌یابد."

اما این حرف تا چه حد در مورد فیلم‌های کنایه‌یی و استعاره‌دار "گدار" و "برسون" با آن داستان‌های پیچیده‌شان و شخصیت‌هایشان که الزاما" زیبا هم نیستند ــ جور در می‌آید؟

اینرا چگونه می‌توان با دوربین ثابتی که "اوزو" در فیلم‌هایش بکار می‌برد مرتبط ساخت؟

سقوط کیفیت متوسط فیلم‌ها در اوایل دوره‌ی سینمای ناطق (در مقایسه با دهه ۱۹۲۰ که اوج فیلم‌های صامت بود.) غیرقابل انکار است. البته براحتی می‌توان اینرا به رجعت سینما به‌تآتر مربوط ساخت. این واقعیتی‌ست که، در دهه‌ی ۱۹۳۰ فیلمسازان خیلی بیشتر از همتایان سابق خود به تآتر چشم داشتند. ده‌ها اثر مشهور تآتری همچون "مرز خارجی"، " شام در ساعت هشت"، " روح مهربان"، "قرن بیستم"، "او کار اشتباهی کرد"، " آنا کریستی"، "ماریوس"، "کلوچه‌های حیوانی"، " جنگل سنگ شده" به فیلم برگردانده شده بودند.

موفقیت فیلم‌های برگردانده شده‌ازتآتر را، باید در مطابقت دادن محتوای داستانی آن و ارتباط گفتار و حرکت جستجو کرد، که در این میان چند فیلم که براساس نمایشنامه‌های "شاو" و "وایلدر" ساخته شده بودند، و فیلم‌هایی که "اولیویه" برپایه‌ی آثار "شکسپیر" (از جمله: "هانری پنجم") ساخت، و "میس جولی" اثر

"*آلف سیوبرگ*" ممتاز هستند. بااینهمه، فیلم‌های بسیاری براساس نمایشنامه‌های معروف ساخته شدند و وفادار نماندند. یک نمونه‌ی اخیر در این مورد، فیلم "*گرترود*" *آخرین اثر* "*درایر*" *است*.

این فیلم که من آنرا شاهکار کوچکی می‌دانم از آن نمایش‌های تعیین کننده است اما تماشا در یک نمای متوسط فیلمبرداری شده بود.

برخی از فیلم‌هایی که در بالا به‌آنها اشاره کرده‌ام، از نظر هنری کم‌ارزش و بعضی حایز اهمیت هستند. (این درمورد نمایشنامه‌هایشان

اگرچه بیشتر بازی‌ها و فعالیت‌ها در فیلم "*در اعماق*" *اثر* "*گوروساوا*" (که برداشت بسیار حالبی از اثر "گورکی" است.) در یک اتاق بزرگ اتفاق می‌افتد. اما، همین فیلم به‌اندازه‌ی فیلم "*سریر خون*" که اقتباس آزادی از "*مکبث*" است، "سینمایی" می‌باشد.

کیفیت فیلم "*بچه‌های وحشتناک*" *اثر* "*ملویل*" همانقدر برای تماشاگر سینما عجیب است، که "*جویندگان*" *اثر* "*جان فورد*" یا مسافرت با قطار در یک فیلم سینه‌راما.

جویندگان

هم صدق می‌کند. هرچند که بین شایستگی یک فیلم و اصل نمایش هیچ ارتباطی وجود ندارد.) بهرحال خوبی‌ها و بدی‌ها را نمی‌توان بعنوان یک عامل تمیز دهنده‌ی سینما و تآتر بکار برد. اگر سینمایی، چه ازنمایش اقتباس شده باشد یا نه، گفتگوهای تآتری داشته باشد یا نه، و چه دوربین ثابت باشد یا متحرک ـ اینها هیچیک الزاما" باعث تآتری شدن فیلمی نمی‌شوند. بعلاوه در هیچ کجا نوشته نشده که در فیلم، دوربین باید حتما" متحرک باشد.

آنچه باعث می‌شود یک فیلم بطرز منزجر کننده‌یی تآتری دربیاید، استفاده‌ی نامناسب و بد از خاصیت داستان پردازی‌ی آن است.

برای مثال می‌توان فیلم "*تو هم متغول باش امیلی*" *اثر* "*اوتان لارا*" را ـ که بطور حیره ـ کننده‌یی از قراردادها و مواد تآتری در سینما بهره می‌گیرد ـ با اثر بد و زحمت "*اوفولس*": "*دایره*" ـ مقایسه کرد.

"*آلاردیس‌نیکول*" در کتاب سینما و تآتر در سال ۱۹۳۶، می‌نویسد که می‌توان اختلاف این

دو هنر را در اختلاف شخصیت‌ها دانست. او می‌گوید:

" عملا " در تآتر شخصیت‌ها نمونه‌ی تیپ هستند. حال آنکه در سینما، ما برای قهرمانان زندگی مستقلی قایلیم و به آنها توانایی بیشتری می‌دهیم." (باید متوجه بود که در مورد مشابه، "*پانوفسکی*" برخلاف این معتقد است که، سینما کاراکترهای ثابت و ایستایی را می‌طلبد.)

با اینحال تزی که "*نیکول*" ارائه می‌کند دلخواه و اختیاری نیست. هرچند شاید در نظر اول به اینصورت درنظر آید. من مایلم این نظر را به این واقعیت مرتبط ساریم‌که، گاهی عامل شخصیت‌پردازی، خود دقایقی از یادنرفتنی در فیلمی ایجاد می‌کند. کیفیت داستان پردازی فیلم‌ها پیشرفت شایانی کرده است. و همین است که باعث می‌شود شخصیت‌های دلنشینی در فیلم‌های بزرگ ظاهر شوند. حال آنکه برعکس، توافق جزئیات داستانی غربی بصورت یک اصل درآمده است، و احساس‌اتحاد شخصیت‌ها را در ذهن تداعی می‌کند. (اتحادی که نهایتا " بصورت "تیپ" تجلی می‌کند.)

با اینهمه تز "*نیکول*" در برابر این که "*وقتی ما به تآتر می‌رویم، انتظار داریم یک تآتر ببینیم نه چیز دیگری*" ناقص بنظر می‌رسد. این "تآتر، و نه چیز دیگر" چیست؟ این همان تصور هنری قدیمی است.

طبق گفته‌ی "*نیکول*" وقتی ما درون یک تماشاخانه هستیم "*بهرحال احساس ساختگی بودن یک تولید تآتری در درون ما برانگیخته می‌شود، و همین باعث می‌شود که ما آماده شویم که، چیزی این واقعیت تآتری را از ما نگیرد.*"

در صورتی که در سینما هرکدام از تماشاگران تقریبا " در یک سطح هستند، و همه اینرا باور دارند که دوربین دروغ نمی‌گوید، و از آنجاییکه هنرپیشه‌ی فیلم و نقش او عینا" یکسانند، لذا تصاویر از آنچه که بر ذهن می‌گذرند فاصله‌یی ندارند. باین ترتیب سینما تجربه‌ی واقعی زندگی را به‌ما می‌دهد.

آیاتآتر نمی‌تواند این فاصله‌ی حقیقت هنری و حقیقت زندگی را محو کند؟ آیا این همان چیزی نیست که تآتر سنتی و بومی می‌خواهد انجام دهد؟ این همان چیزی نیست که امروز بعنوان بده‌بستانی بین هنرمند و تماشاگر مطرح می‌شود؟ ــ چیزی که سینما هرگز نمی‌تواند بدان نایل آید.

اگر یک تمایز غیرقابل تقلیل بین سینما و تآتر وجود داشته باشد، شاید این باشد:

تآتر به‌استفاده‌ی مداوم یا منطقی از فضا محدود است. حال آنکه سینما، با بهره‌گیری از تکنیک‌های جدید "تدوین" ــ که از اصول پایه‌یی ساختن یک فیلم هستند ــ از فضا استفاده‌های منقطع می‌کند.

در تآتر بازیگران یا در صحنه هستند، یا بیرونند. وقتی که آنها در صحنه هستند، یا قابل مشاهده‌اند یا از روی وابستگی به یکدیگر قابل لمسند.

در سینما یک چنین رابطه‌یی الزاما" دیدنی (قابل رویت) نیست. (برای مثال: آخرین صحنه‌ی فیلم " *در سایه‌های پیشینیانمان*" *اثر* "*پاراجانف*").

برخی فیلم‌ها که بی‌جهت تآتری لقب می‌گیرند آنهایی هستند که به‌توالی فضا سازی و فضا تاءکید دارند. مثل: *شاهکار* "*هیچکاک*": "*طناب*"ــ*یا* "*گروترود*"، اما، تجزیه و تحلیل دقیق‌تر هر دو فیلم نشان می‌دهد که فضاسازی آنها چقدر پیچیده است.

نماهای بلند و بلندتر که سینمای ناطق به آنها تکیه دارد، بهمان اندازه‌ی نماهای کوتاه فیلم‌های صامت سینمایی هستند.

پس خاصیت سینمایی در متحرک بودن دوربین و تغییر جهت زاویه‌ی برداشتن صحنه نیست بلکه، مهم ترتیب تصاویر ــ و امروزه: تلفیق صدا با آن است.

برای مثال، "*مه‌لیس*" اگرچه‌هرگز دوربینش را از حالت ثابت درنیاورد اما، در مورد ارتباط صحنه‌ها فکر دقیقی داشت. او دریافته بود که، تدوین هم ارزش دستان تردست جادوگران است و پیش بینی می‌کرد که، یکی از جنبه‌های آتی‌سینما (به‌مثابه تمایزی با تآتر) این خواهد بود که در سینما هر واقعه‌یی امکان‌پذیر است، و هیچ چیز نیست که نتوان آنرا به‌طرز متقاعد کننده‌یی به‌نمایش درآورد. "*مه‌لیس*" درفیلم‌هایش با استفاده از تدوین به‌این واقعیت جامه‌ی عمل می‌پوشاند.

داستان پردازی در سینما ترکیب و آهنگی آمیخته از هماهنگی و انفصال در خود دارد.

"*ژان‌کوکتو*" در این مورد می‌گوید: " ***در یک فیلم توجه ابتدایی من به این نکته معطوف است که نگذارم ایماژها سیل‌آسا سرازیر شوند. بلکه با هرگدام آنها مقابله و مخالفت کنم و طوری آنها را بدنبال هم متصل سازم که روانی خود را از دست ندهند.***"

(اما آیا این چنین مفهومی را از ترکیب فیلم در نظر داشتن، تکذیب این فکر ما نیست که: *"سینما صرفا" سرگرمی‌ست، نه ابزاری برای تفکر؟"*)

برای اینکه حد و مرزی بین سینما وتآتر بکشیم، نکته‌ی تداوم مکانی در نظر من مهمتر است تا اینکه بگوییم، تآتر همچون رقص سه‌بعدی است حال آنکه سینما ــ همانند نقاشی ــ دو بعدی. *ظرفیت‌های تآتر برای استادانه ساختن زمان و مکان، ساده اما پر زحمت‌تر از سینما هستند. تآتر نمی‌تواند با توانایی‌های سینما در زمینه‌ی بازگویی و تکرار کاملا" کنترل شده‌ی ایماژها و درهم‌آمیزی تصاویر و کلمات مقابله کند.* (هرچند امروزه با تکنیک‌های پیشرفته‌ی نورپردازی این درهم آمیزی تاحدودی امکان پذیر است اما، به‌پایه‌ی سینما نرسیده است.)

تآتر را بعنوان هنری با واسطه توصیف کرده‌اند. ظاهرا" چون بطور معمول مرکب از نمایشی از قبل موجود است، که بواسطه‌ی اجرایی خاص، یکی از تدابیر متعدد ممکن از نمایشنامه را ارائه می‌کند. برعکس، سینما به‌هنر بی‌واسطه شهرت دارد ــ شاید علتش این باشد که اثرات غیرقابل انکاری برچشم دارد و در مقیاس بزرگتر از واقع عرضه می‌شود، و یا به‌گفته‌ی *"پانوفسکی"*: *" در سینما واقعیت فیزیکی است."* و: شخصیت‌های فیلم‌ها *" بدور از هنرپیشه وجود زیبا ــ شناسانه‌یی ندارند."* اما یک احساس معتبر دیگر هم هست که چرا به سینما هنر بی‌واسطه، و به تآتر هنر با واسطه می‌گویند. ما با چشم‌های خود آنچه را که بر صحنه‌ی تآتر رخ می‌دهد می‌بینیم، ولی آنچه را که بر پرده‌ی سینما می‌بینیم مشاهدات دوربین فیلمبرداری است. در سینما داستان ــ پردازی با حذف و جاانداختگی ادامه می‌یابد (از طریق قطع و یا تعویض نما) چشم دوربین تنها نقطه‌ی دید است و دائما" تغییر جا می‌دهد. اما، تغییر نما سوالاتی را برمی‌انگیزاند که ساده‌ترین آن اینست: از دید چشم چه‌کسی، به این نما نگریسته می‌شود؟ ابهام دید چشم ناظر در تمام طول داستان‌پردازی در سینما، معادلی در تآتر ندارد.

البته نمی‌توان از تاءیید نقش مثبت این ناهمگونی در سینما صرف نظر کرد. شاید بیشتر به این خاطر باشد که سینما یک عینیت است، حال آنکه تآتر یک نمایش است. با اینهمه، *سینما، تآتر یا حتی نقاشی و موسیقی و دیگر انواع هنرها یک مشغله‌ی ذهنی و فکری منتج از آگاهی هستند.*

جسه‌ی موضوعی فیلم و نمایش تآتر را می‌توان به "وسیله" تعبیر کرد ــ وسیله‌یی برای ابراز وجود که فقط از طریق سینما یا تآتر ابراز نمی‌شود. هر تجربه‌ی زیباشناسانه‌یی هم این ابراز وجود را با ابزارها و اسباب‌های خود معین می‌کند. با درنظر گرفتن این امر، *سینما در فیلم‌های مختلف تجلی نسبتا" یکسانی دارد، حال آنکه نمایش تآتری تغییر ناپذیر و ناپایدار است. این اختلاف* تآتر و سینما ــ در نمایشی بودن یا نبودن ــ فراتر از نظر *"پانوفسکی"* است. ــ که معتقد است: *"فیلمنامه برخلاف نمایشنامه ــ بدور از به‌فیلم درآمدن هیچ ارزش زیباشناسانه‌یی ندارد."* و شخصیت‌های سینمایی ستارگانی هستند که به آن نقش‌ها در ــ می‌آیند. البته این امر هم شاید صحت داشته باشد که، آن مورد بخاطر اینست که سینما عینیت است ــ کلیتی‌ست که آماده شده و نقش‌های سینمایی با بازی هنرپیشگان منطبق و مساوی است. حال آنکه در تآتر (خاصه درغرب) فقط نمایش‌های نوشته شده "کاملا"" یک عینیت هستند. و لذا بدون به‌صحنه بردن هم وجود دارند.

با اینهمه، این دو حالت نیز مورد شک و تردید است. چون فیلم‌ها برای نمایش در صحنه درنظر گرفته نمی‌شود، لذا، می‌توان هر لحظه جزئیات بسیاری در آنرا تغییر داد. البته اینطور هم نیست که تآترها هم الزاما" و دقیقا" براساس نمایشنامه‌های نوشته شده عرضه شوند. در سال‌های اخیر، ما با تآترهایی مواجه هستیم که‌همان اندازه به اصل خود وفادار است، که داستان اصلی به فیلمنامه‌ی فیلم.

با اینهمه هنوز یک اختلاف اساسی دیگر باقی می‌ماند. چون سینما عینیت است، لذا کاملا" قابل محاسبه و عمل آوردن است. یک فیلم مثل یک کتاب است، و ساختن فیلم همچون کتاب نوشتن است. درواقع این قابلیت تعیین شدن در فیلم، شباهت‌هایی به ــ مثلا" ــ موسیقی دارد. (هر "نما" زمان معین و راویه‌ی دید معین دارد، و می‌توان با رویهم انداختن تصاویر چندین حالت مختلف ایجادکرد.) البته مسلم است که بسیاری از فیلمسازان تمایل دارند که نظرات خود را تا حد ممکن دقیق به صحنه عرضه کنند. برای همین اصلا" عجیب نیست وقتی می‌بینیم که *"بازبی برکلی"* تمام صحنه‌های طویل رقصش را با یک دوربین برمی‌دارد و *"برسون" بارها تاءکید کرده است که از نظر او تنها وظیفه‌ی کارگردان، یافتن زاویه‌ی صحیح برای برداشتن هر نما و ارتباط* بخشیدن به *ایماژهاست، تامعنای خود را بتوانند*

بخوبی عرضه کنند.

اما در تآتر فقط تا حد ناچیزی می‌توان به این نکته‌ی ظاهری نزدیک شد (و اتفاقا" بدرستی، منتقدین فیلم فرانسوی، کارگردان‌های صاحب سبک را "*مؤلف*" می‌نامند.) چون نمایشنامه‌های تآتری بطور زنده اجرا می‌شوند و در مقایسه با سینما قابل تنظیم نیستند لذا، نمی‌توان از آنها انتظار تاءثیرات متحرک متمرکز موءثر را داشت.

با اینهمه احمقانه خواهد بود اگر فکر کنیم بهترین فیلم‌های سینمایی آنهایی‌هستند که از بهترین صحنه‌بندی برخوردارند. چون یک صحنه ممکن است بخوبی منظم نشده باشد ولی، بخاطر غریزه‌ی کارگردان بهتر از آن صحنه‌ی از قبل تنظیم شده بیرون آید. بعلاوه، همیشه در سینما مسئـلـه‌ی بالبداهه ساختن امری گیرا و موءثر بوده است. (بالبداهه ساختن را در کار برخی فیلمسازان ـ مثل "*گدار*" ـ می‌توان بخوبی مشاهده کرد.) بهرحال بطور مسلم سینما بخاطر طبیعت ویژه‌ی خود، هنر دقیقتری نسبت به تآتر است.

اما باید توجه داشت: جوانترین هنرها ضمنا" مدت‌های زیادی در خاطره‌ها باقی می‌ماند. *سینما یک ماشین زمان است*. سینما زمان را در خود حفظ می‌کند. حال آنکه تآتر چه تآتر جدید و چه تآترهای قدیمی، تنها، قابلیت مدرنیزه شدن دارند. سینما گذشته‌ی زیبا را مجددا" زنده می‌کند، و بدون استعاره، مد، و شیوه‌هایی ـ که شاید امروزه بنظر بیننده خنده‌آور بیاید ـ گذشته را در جلوی چشم احیاء می‌نماید.

حس تاریخی‌ی تمام آنچه که بر نوار سلولوئید فیلم ضبط می‌شود، آنقدر زنده و واضح است که اکثر فیلم‌هایی که دو سال از زمان تهیه‌شان گذشته باشد، ترحم و تاءثر بیننده را برمی‌انگیزاند. (این تاءثری که من به آن اشاره می‌کنم فراتر از احساسی‌ست که از دیدن فیلم‌های کارتون یا عکس‌های قدیمی به انسان دست می‌دهد.) سینما برخلاف تآتر (که همیشه زنده جلوه می‌کند.) عمر می‌کند. این احساس تاءلم و تاءثر را در "واقعیتگرایی"ی تآترنمی‌توان یافت. *دیدن هیچ اثر تآتری از "مایاکوفسکی" نمی‌تواند با اثری که از دیدن یک فیلم "پودوفکین" در ما زنده می‌شود، برابری کند.*

این نیز باید در یاد بماند که بدعت‌های سینمایی در مقایسه با تآتر موثرتر هستند. بعلاوه، چون بررسی تاریخی فیلم‌ها نسبت به تآتر بسیار ساده‌تر است، لذا فیلمسازان بیشتر از کارگردان‌های تآتر بر گذشته‌های هنر مربوط به خود مسلط هستند.

نکته‌ی اصلی در بسیاری از بحث‌های سینما "توانایی" است، و اینکه تا چه حد می‌توان آنچیزی را که منظور نظر است، درآورد.

در این میان آنچه که کاملا" محسوس است جانشینی سینما بجای تآتر می‌باشد ـ که کم‌کم کهنه می‌شود.

"*آرتو*" *سابقا*" پیش بینی کرده بود که *سینما باعث کهنه شدن تآتر می‌شود*.

"*پانوفسکی*" درمورد "توانایی" می‌گوید:

چشم دوربین دنیایی از توانایی را به بیننده عرضه می‌کند که تآتر اصلا" به فکرش هم نمی‌تواند بیفتد.

"*میرهولد*" ـ در مواجهه با چنین مشکلاتی ـ معتقد است که تنها امید برای تآتر در رقابت توءام با حسادت بهفته است. او می‌گوید:

"*بیایید تآتر را سینمایی کنیم*." او می‌افزاید: *باید که در به صحنه بردن تآترها بیش از پیش نوآوری کرد و مثلا*" *هر نمایش را بجای چند صد نفر برای چند صد هزار نفر عرضه کرد*، و غیره. او از کسانی بودکه معتقد بودند *صدا باعث سقوط ارزش سینما شده است*، و علت این تلقی را در این می‌دانست که چون هنرپیشگان یک زبان بین‌المللی مشخصی ندارند، لذا نمی‌توانند نقش‌های خود را بخوبی ایفا کنند. او حتی نمی‌توانست تصور کند که در صورت بروز چنین مشکلی تکنولوژی حتی سال‌های ۱۹۳۰ می‌توانست این مشکل را براحتی حل کند.

آیا سینما دنباله‌رو، رقیب یا دوباره احیاء کننده‌ی تآتر است؟

انواع هنرها اغلب مهجور و متروک شده‌اند (اینکه چرا اینطور شده خود مسئله‌ی دیگری است.)

نمی‌توان مطمئن بود که تآتر در حالت سقوط چاره‌ناپذیری است، ولی چرا تآتر باید بوسیله‌ی سینما متروک شود؟

آیا تآتر یک وظیفه و تمایل مشخص بعهده دارد؟

آنهایی که پیش‌بینی مردن تآتر به‌ذهنشان خطور می‌کند سعی دارند رابطه بین تآتر و سینما را با رابطه‌ی بین نقاشی و عکاسی مقایسه کنند. اگر شغل نقاش چیزی بیشتر از تقلید و جعل کردن

استفاده‌ی از فیلم را بعنوان یک عامل تآتری مطرح کرد. او که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ تآتر را سنتز نهایی تمام هنرها می‌دانست، معتقد بود که حتی هنر تازه‌ی سینما نیز در آن تجلی خواهد کرد. بدون شک سینما نیز در آن ایام فقط شامل همان چیزهایی بود که "مارنیتی" بدان می‌اندیشید. یعنی، برنامه‌های سرگرم کننده‌ی کافه‌ها را به فیلم درآوردن. (او نوع هنر آینده‌ی ابداعی خود را "تآتر واریته‌ی آینده" نام نهاده بود.)

پس از آن، این فکر گاه و بیگاه مطرح می‌شده است. در دهه‌ی ۱۹۲۰ در گروه تآتری "باوهاس" ("گروپیوس"، "اروین‌پیسکاتور" و بقیه) سینما جای مشخصی داشت "میرهولد" در این سال‌ها بر استفاده‌ی از سینما در تآتر پافشاری می‌کرد. او نیز همچون "واگنر" معتقد بود تمام امکانات در دسترس را از همه‌ی هنرهای دیگر باید در تآتر بکار گرفت.

استفاده‌ی واقعی از فیلم، تاریخ زیبا و طویلی دارد که "روزنامه‌ی امروز"، "تآتر حماسی" و غیره را شامل‌می‌شود. در سال‌های اخیر در "برادوی" حتی برخی صحنه‌های چند فیلم را در خلال تآترها نشان می‌دادند. در دو نمایش موفق موزیکال سال: "بامن به‌جاسوسی بیا" و "سوپرمن" (که هردو هزل‌گونه‌یی از نمایش‌های اصیلشان بودند) ناگهان نمایش قطع می‌شد و تکه‌یی فیلم به‌نمایش درمی‌آمد.

البته با این کار استفاده‌ی از سینما در تآتر بصورت کلیشه‌یی درمی‌آید. با اینحال برخی از کارگردانان جوان و نوپرداز از آن بهره می‌گیرند. ("آندی وارهول" و "مورای") اما بنظر می‌رسد که استفاده از فیلم در تآتر روز بروز کاهش یافته، و مهجور می‌شود.

اینک تمایل جذاب دیگری وجود دارد و آن گونه‌یی از رادیکالیسم است. سوالی که هر هنرمند باید از خود بپرسد اینست: ریشه‌ی آن چیزی که من بعنوان هنر عرضه می‌کنم در چیست؟ این بدین معنی نیست که تمامی هنرمندان معتقدند که هنر در حال پیشروی است.

یک موضع رادیکال الزاما" یک موضع پیشرو نیست.

دو موضع اصلی رادیکال را در هنر امروز در نظر بگیرید. یکی از آنها پیشنهاد می‌کند که، خط فرضی حایل بین "نوع" را باید شکست تا تمام هنرها به یک هنرمنجر شوند. موضع دیگر اینست: باید خط بین هنرها را روشنتر از گذشته ترسیم کرد و برای هر هنر تعریف مشخصی بدست داد.

نقاشی باید نقاشی باشد. موسیقی فقط باید راجع به‌چیزهایی باشد که به آن مربوط می‌شوند. همینطور ادبیات و غیره.

این دو موضع بنظر غیر قابل سازش می‌آیند، بغیر از این که هر دو در ارضای دایمی و پایدار جستجوی هنری مدرن‌ریشه دارند ــ هنری که معین و مشخص باشد. بهمین علت "شوپنهاور" پیشنهاد می‌کرد و "پاتر" ادعا کرد که تمام هنرها غایت موسیقی را در سر دارند. حتی در سال‌های اخیر، اینکه همه‌ی هنرها بسوی یک هنر می‌روند ــ از جانب هواخواهان سینما نیز پذیرفته شده‌است: آنها فیلم را بعنوان تنها هنر دقیق، پویا و پیچیده‌ای که می‌تواند موسیقی، ادبیات و تصویر را تلفیق کند، پیشنهاد می‌کنند.

یا، هنر را از آنجا باید محدود و معین در نظر گرفت چون هر هنری خود جامع و کلی است. این پایه و اساس سرنوشت و تقدیری است که توسط "واگنر"، "مارنیتی"، "آرنو"، "جان کیج" (و تمامی آنهایی که تآتر را چیزی کمتر از یک هنر جامع نمی‌دانند و معتقدند تمام هنرها باید در خدمت این هنر درآید) مطرح می‌شود. همچنان که ایده‌ی ادغام‌هنر در میان نقاشان، مجسمه سازان، معماران و موسیقیدانان رشد می‌کند، تآتر به‌عنوان کاندیدای اول هنر جامع عرض‌اندام می‌کند. البته طرفداران تآتر اظهار می‌دارند که موسیقی، رقص، نقاشی، سینما، دکلمه و غیره ... ــ همه را می‌توان بر صحنه‌ی تآتر عرضه کرد. به‌عقیده‌ی آنها تآتر همه‌چیز می‌تواند باشد، حال آنکه سینما فقط امکان دارد کمی بیشتر از آنچه‌هست پیشرفت کند.

در ۱۹۲۳ "بلا بالاش" به تفصیل نظریه‌ی "مارشال مک لوهان" را پیش‌بینی می‌کند، و فیلم را به‌عنوان مبشر "فرهنگ بصری" جدیدی توصیف می‌نماید که چشمان (بویژه "چهره" را که بخاطر قرن‌ها هنر "چاپ"، بیروح و از بیان عاجز مانده بود.) را به‌ما باخواهد گرداند.

آنچه مهم است اینست که، هیچ تعریف یا صفت اختصاصی از تآتر یا سینما ــ حتی بدیهی‌ترینشان ــ مسلم فرض نشود.

برای مثال: هم سینما و هم تآتر هنرهای موقتی و فانی هستند. در آنها نیز همچون موسیقی (و برخلاف نقاشی)، همه‌چیز همیشه در دسترس نیست.

آیا می‌توان اینرا تغییر داد؟ طمع و

نباشد، اختراع دوربین مسلما" نقاشی را کهنه‌کرده است. اما نقاشی فقط "تصویر" کردن نیست و سینما نیز، تاتر توده‌ها ــ که می‌توانند در هرجایی که راحت هستند تماشایش کنند نیست. درمورد نقاشی و عکاسی قضیه از این قرار بود که، وقتی نقاشی ادعا کرد روش جدیدی بنام "آبستره" عرضه می‌کند از عکاسی عقب افتاد. واقعگرایی‌ی عکاسی بود که بنظر می‌رسید نقاشی را رها و آزاد کرده باشد و به آن اجازه بدهد تا مجرد و انتزاعی (آبستره) شود.

عین همین جریان در مورد سینما هم تکرار شده است. قدرت مافوق سینما برای عرضه‌ی تخیلات، باعث شده که تآتر نیز جسارتی نشان دهد و آرام آرام طرح قراردادی "داستانسرایی" را محو سازد.

نقاشی و عکاسی تقریبا" به‌موازات و همزمان توسعه یافتند. ولی سینما و تآتر فقط در برخی اصول به این همسانی و برابری در توسعه دست پیدا کردند. تآتر با امکانات آتی خود که در پیشرفت آن ورای واقعگرایی روانشناسانه ریشه دارد با آینده‌ی فیلم‌های داستانی برابری خواهد کرد. برعکس، نزدیک شدن سینما به زندگی‌واقعی، تمایل سینما را به تآتر را نشان می‌دهد. (دلیل اینکه، بجای ابداع و ابتکار، حرکت بسوی نمایش درام‌های شخصی را پیش می‌گیرد.) عجیب نیست که پس از فیلم مستند (که میراث‌خوار "سینما حقیقت" است) شاهد تآتر مستند "تآتر واقعیت" باشیم. (برای مثال: "بازجویی" از: پیتروایس، و کارهای اخیر "رویال شکسپیر کمپانی" در لندن.)

اثری که تآتر در سال‌های اخیر بر سینما داشته، بر همگان معلوم است. به‌عقیده "کروچر" ریشه‌ی نورپردازی‌ی فیلم "دکتر کالیگاری" را می‌توان در تجربیات "ماکس‌رینهاردت" در نمایش "گدا" دید ــ که قبل از این فیلم بر صحنه آورده شده بود. حتی در این سال ها نیز این تجارب دوطرفه بودند. چنانکه تآتری‌ها بلافاصله تجربیات "فیلم‌های اکسپرسیونیست" را جذب کرده و تآتر اکسپرسیونیستی عرضه نمودند. همچنین، شیوه‌های نورپردازی ــ که دائما" در تآتر رو به پیشرفت بود ــ بلافاصله در سینما مورد استفاده قرار می‌گرفت، و برعکس، تآترها با استفاده از صحنه‌ی گردان خواستند که چرخش دوربین را تقلید کنند. (در سال‌های اخیر از تآتر "گورکی" در لنینگراد خبر ابداع تکنیک‌های جدید

نورپردازی می‌رسد. (این تآتر از سال ۱۹۵۶ احداث شده و "گئورگی‌توستونوگوف" بیشتر تآترهای آنجا را کارگردانی می‌کند.)

اما امروزه این راه از سینما به تآتر یکطرفه شده است. به‌صحنه بردن بسیاری از نمایش‌ها (خصوصا" در فرانسه و اروپای مرکزی و شرقی) ملهم از سینما است. هدف از تطبیق طرح‌های جدید سینمایی برای صحنه (به‌استثنای استفاده‌ی آشکار از سینما در تهیه‌ی یک اثر نمایشی)، دستیابی به آن کنترل دقیق و کاملی‌ست که سینما بر توجه تماشاگر دارد. اما شاید حتی این تصور هم خیلی سینمایی باشد. بعنوان مثال: "جوزف اسوبودا" هنگام کار در تآتر ملی چک در پراگ، سعی کرد تا با الصاق یک سری آیینه فکر دوربین فیلمبرداری و نگاه آنرا در ذهن بیننده بیدار کند.

منتقدین لندن در مورد این نمایش نوشته‌اند: " صحنه از دو آیینه‌ی بزرگ ــ که روبروی هم کار گذاشته شده بودند ــ تشکیل می‌شد، و هرچه در هر کجای صحنه اتفاق می‌افتاد ــ از طریق چشم یک مگس بزرگ شده بود ــ دیده می‌شد. زاویه‌ی قرار دادن این آیینه‌ها طوری طراحی شده بودند که هر چیزی را چند برابر می‌کردند. تماشاگر نه‌تنها هنرپیشه را از جلو بلکه از پشت سر نیز می‌دید. گویی دوربین فیلمبرداری را از هلیکوپتری آویخته باشند تا فیلمبرداری کنند."

"مانیتی" شاید اولین کسی باشد که

چشمداشت فرم چند واسطگی در تآتر، نه‌تنها ایجاب می‌کند که نمایش پیچیده‌تر و طویلتر (همچون اپراهای واگنری) به‌صحنه بیایند، بلکه این تآتر مسلما" فشرده‌ی تآتر تجربه‌یی خواهد بود که به شرایط نقاشی نزدیک می‌شود. این جنبه‌ی از فشردگی فزاینده را برای نخستین‌بار "مارنیتی" مطرح کرد. او آنرا همزمانی و تقارن می‌داند. "مارنیتی" می‌گوید: *تآتر که در نهایت بصورت سنتز تمام هنرها درمی‌آید "طرحها و اختراعات قرن بیستم ــ از جمله سینما ــ را بکار خواهد گرفت، و همین باعث می‌شود که مدت نمایش کوتاه‌تر شود و بتوان بسیاری از عوامل را با یکدیگر تلفیق کرده، و در زمان نسبتا" کوتاهی عرضه داشت."*

یک نظریه‌ی ناقد و موءثر در سینما و تآتر پیشرفته، ایده‌ی هنر بشکل یک کنش خشونت‌آمیز است. منابع آنرا باید در "آینده‌گرایی" و "سوررئالیسم" پیدا کرد. نمونه‌های کتابی آنها برای تآتر، نوشته‌های "آرتو" و برای سینما دو اثر کلاسیک از "لوئیس بونوئل" هستند: "عصر طلایی" و "سگ اندلسی".

کارهای جدیدتر این رشته را در نمایشنامه‌های جدید "یونسکو" و فیلم‌هایی از: "هیچکاک"، "کلوزو"، "فرانژو"، "رابرت آلدریچ" "پولانسکی" ــ و نورپردازی‌های جدید سینمایی در تآترهای تجربی جدید و صدا پردازی‌های "کیج" فقید و "کامونت یانگ" ــ باید یافت) در این نظریه هنر با پرخاشگری و تعرض برابری می‌کند.

این تئوری درباره‌ی هنر ــ به‌مثابه‌ی یورشی بسوی تماشاگر ــ قابل درک و روشن است. البته نباید این را فراموش کرد که، این تئوری در کاربرد تآتری خود باید مورد سوال و تردید قرار گیرد. چون این نیز مسلما" بعد از مدتی به‌شکل کلیشه‌یی و قرار دادی درمی‌آید، و تازگی خود را برای تماشاگر از دست می‌دهد.

بعلاوه میزان نفوذ و عمق این پرخاشگری و تعرض باید عادلانه معین شود. با اینهمه، این محدودیت‌ها نیز باعث نمی‌شوند که "آرتو" از خشونت کارهایش بکاهد. "پیتر بروک" هوشیارانه و بی‌پرده انکار کرده است که کارهای گروهش در لندن در "تآتر خشونت" که "ماراساد" اثر "وایس" به‌اوج می‌رسد، از آثار "آرتو" ملهم است. او می‌گوید اگر کارهایش "آرتو"یی هم باشد، این تاءثیر بسیار ناچیز و اندک است. (البته ناچیز از نظر "آرتو"، نه از نظر ما.)

تا مدتی تمام ایده‌های مفید در هنر شدیدا" فریبنده بودند. مثل این فکر که هر چیزی فقط همانست که‌هست، نه چیز دیگری.

نقاشی فقط نقاشی، و مجسمه‌سازی فقط مجسمه‌سازی‌ست. یک شعر فقط شعر است، نه نثر و غیره. و ایده‌ی متمم آن اینست: یک نقاشی می‌تواند "ادبی"، یا یک شعر می‌تواند نثر، و تآتر می‌تواند با سینما در رقابت یا اتحاد، و سینما هم می‌تواند تآتری باشد.

ما به ایده‌های جدیدی نیاز داریم که شاید ایده‌ی ساده‌یی باشند، ولی آیا خواهیم توانست آنرا تشخیص دهیم و بشناسیم؟

ترجمه‌ی رحیم قاسمیان

سرگرمی‌ی هنر

قلمروی مشترک منتقد فیلم و جامعه شناس :
شمال از شمال غربی

رابین وود

از شش فیلم اخیر "**هیچکاک**"، "**شمال از شمال غربی**" بیش از سایر فیلمها به برآوردی قراردادی که "**هیچکاک**" را بعنوان یک نمایشگر چیره دست سبک معرفی می‌کند نزدیک است. در اینکه فیلم مورد بحث در کنار همسایه‌های بلافصلش، اثری است سبک وزن و وقفه‌ایست آرامش بخش که درآن "**هیچکاک**" را با پافشاری‌ی کمتر از میزان حداکثر درحال کار می‌بینیم، تردیدی نیست و من نیز منکر این نکات نیستم، ولی اینکه این فیلم "**شمال از شمال غربی**" فیلمی است ناچیز و تفنن‌آمیز که ارزش توجه جدی را ندارد، این را شدیدا نفی می‌کنم، وقتیکه در اشاره به فیلمهای اخیر "**هیچکاک**" از "**سرگیجه**" تا "**مارنی**" این پنج فیلم را تشکیل‌دهنده‌ی یک سلسله‌ی ناگسسته از شاهکارها خواندم، "**شمال از شمال غربی**" را از نظر دور نداشتم.

یک اثرتفریحی‌ی سبک می‌تواند عمق، ظرافت باریک بینی و لطافت داشته باشد. می‌تواند متضمن ارزشهای پخته و عمیقی باشد. در واقع من فکر می‌کنم که یک چنین اثر باید هم واجد یک کیفیاتی باشد. اگر "**گلدفینگر**" (**پنجه طلایی**) مرا سرگرم نمی‌کند به این خاطر است که چیزی برای جلب ونگهداری‌ی توجه آدمی ندارد. نتیجه‌ی کار یک "هیچ" است، اثری که بود و نبودش فرقی نمی‌کند و در غایت امر، چیز خسته‌کننده‌ای است. سبکی و ناچیزی‌ی اساسی‌ی فیلم‌های "**جیمزباند**" در مقایسه‌ای تضادآمیز، بنحوی کامل عمق، جاذبه، اصالت و تمامیت این اثر "**هیچکاک**" را روشن می‌سازد.

یک فیلم، خواه اثر مشغول کننده‌ی سبکی باشد یا نباشد، یا یک اثر هنری است و یا هیچ است. ضرورت اساسی‌ی یک اثر هنری آن است که از نظر "تم" (مایه‌ی درونی) ساختمان و سازمان جامع و مرتب و متشکل و کاملی داشته باشد. "**گلدفینگر**" مجموعه‌ای از قطعاتی است که با توجه کامل به فروش گیشه حساب شده و بدون آن که در تداوم آن ضرورت عمیق‌تری بجز پیشبرد داستان وجود داشته باشد سرهم شده‌اند.

درمسیر این داستان هیچ تحولی بجز پیشرفت وقایع رخ نمی‌دهد، درحالی که می‌دانیم اساس یک ساختمان ارگانیک (کامل و جامع در وجود خویش) تحول است.

می‌گویند فیلم "**گلدفینگر**" خود را جدی نمی‌گیرد. چه بدتر! اگر فیلم خود چنین است پس چگونه دیگران ممکن است آن را جدی بگیرند؟ من نمی‌دانم چگونه یک ذهن بالغ و پخته می‌تواند به چیزی که به نحوی نتوان آن را جدی گرفت بپردازد و به آن مشغول شود. "**شمال از شمال غربی**" در سطح اسکلت و طرح داستان (اگر بتوان طرح و ساختمان داستان این اثر را از سوژه‌اش تفکیک کرد، چون این کار بیش از آنچه در آغاز بنظر می‌رسد مشکل است) نیز خود را جدی نمی‌گیرد. بعبارت دیگر، از ما نمی‌خواهند که عینا و واقعا باور کنیم که این اتفاقات ممکن و شدنی است. اما نگاه کردن با این نظر به فیلم، نگاهی سطحی است که در آن چیزی سوای طرح داستان بنظر نمی‌رسد. عنصر طنز و تمسخر در سطح داستانی، این وظیفه را دارد. از طرف دیگر جنبه‌ی "خود مسخره کردن"، فیلم‌های "باند" صرفا وسیله‌ای بسیار حیله‌گرانه برای آن است که تماشاگر درهرگونه تمایلات سادیستی و سکسی که ممکن است داشته باشد بدون احساس ناراحتی خود را غرق کند.

مسلما جامعه‌شناسان و منتقدان زمینه‌های مشترکی دارند ولی توفیق تجارتی و محبوبیت فیلمی که بیش از یک‌قصه‌ی مصور پسر بچه‌ها چیزی بدست انسان نمی‌دهد بنظرمن به حیطه‌ی کار جامعه‌شناسان مربوط می‌شود.

حتی مقایسه‌ی این فیلم با "**شمال از شمال غربی**" ،برای علاقمندان "**هیچکاک**" مسخره جلوه می‌کند، ولی یک لحظه تعمق کافیست تا بدوست ـ داران "**هیچکاک**" بفهماند هنوز در هیچ جا تفکیک قاطعی بین این دو فیلم بعمل نیامده است.

قبول کردم که "**شمال از شمال غربی**" نسبتا فیلم آرامی است. فیلمی است مشغول کننده و تفنن‌آمیز، یعنی فیلمی که نباید از آن مفهوم متمرکز و ساختمان خارق‌العاده و "ریزبافت" آثاری چون "**سرگیجه**" و "**روح**" را انتظار داشت، معذلک این فیلم تکوین و تحولی مربوط و منطقی و ساختمانی محکم دارد که درعین حال به‌اندازه‌ی کافی روشن و ساده است تا تماشاگر بتواند گاه ظرافه‌پردازیهای جذاب ولی بیربط را هضم کند و بپذیرد (عکس العمل آن خانم غریبه هنگامی که "**کری گرانت**" در راه فرار از هتلی که رئیس "سیا" ویرا در آن زندانی کرده است از اتاق وی می‌گذرد). این نوع بذله‌ها در اثری از این نوع مجازورواست. مثل فیلم "**سرگیجه**" (که تشابه بین قهرمان‌زن‌فیلم آن را با "**شمال از شمال غربی**" مربوط می‌سازد)، فیلم مورد بحث را می‌توان نسبت به مراحل عمده‌ی تحول و تکوین احوال قهرمان مرد، به سه مرحله (موومان) تقسیم کرد، "موومان" اول در طرحی کمرنگ تمام آنچه را که (از جهت هدف فیلم) باید در مورد وضعیت و تلقی‌ی کلی‌ی قهرمان مرد بدانیم ارائه می‌دهد. در همین قسمت قهرمان بجای "**جرج کاپلان**" عوضی گرفته می‌شود و مورد تعقیب جاسوسان و پلیس، هردو، قرارمی‌گیرد. "موومان" اول فیلم‌در آنجا تمام می‌شود که می‌فهمیم موجودی بنام "**جرج کاپلان**" وجود خارجی ندارد.

در "موومان" دوم فیلم، قهرمان، با دخترک، "**ایوکندال**"، سروکار پیدا می‌کند و بعد از این رابطه، درحالی که قهرمان (و تماشاگر) از ابهام وضع و رفتار دخترک دائم بر سر خوردگی، سرگشتگی و حیرتش اضافه می‌شود، دستخوش تغییر و تحول می‌گردد. "موومان" آخر هنگامی شروع می‌شود که قهرمان مرد به ماهیت اصلی‌ی دخترک پی می‌برد و ـ نقطه‌ی عطف فیلم ـ داوطلبانه نقش "**کاپلان**" را می‌پذیرد. این قسمت، در حالتی تمام می‌شود که رابطه‌ی مرد و زن استحکام یافته است.

"**شمال از شمال غربی**" شباهتی آشکار به "**۳۹ پله**" و هم به "**خرابکار**" دارد. هرچند لزوم بحث درباره‌ی برتری‌ی فوق‌العاده‌ی این فیلم به آندو اثر وجود ندارد ولی قابل ذکر است که "**هیچکاک**" وقتی که از او پرسیده بودند چرا "**خرابکار**" را از نو ساخته است جواب داده بود که در آن فیلم شخصیت‌ها جالب نبودند و او در "**خرابکار**" اولیه مرتکب این اشتباه ابتدائی شده بود که بجای قهرمان خوب ماجرا، قهرمان بد را از مجسمه‌ی آزادی‌ی آمریکا آویزان نگهداشته بود. این نکته‌ی دوم بهیچ وجه نکته‌ی‌کم اهمیتی نیست و با نکته‌ی اول ارتباط نزدیک دارد. آنچه قهرمانان "**شمال از شمال غربی**" را از آدمهای "**خرابکار**" جالب‌تر می‌سازد بیش‌ازآنکه پیچیدگی‌ی قهرمانان فیلم‌اول باشد رابطه‌ی ایشان با "آکسیون" فیلم است. در "**۳۹ پله**" و "**خرابکار**" هر دوی قهرمانان بوضعی ناگهانی و غیرقابل پیش بینی در ماجراهای رعب‌آور پرتاب می‌شوند ولی این ماجراها در واقع ارتباطی ارگانیک (جامع و متشکل) با افراد ندارند. در مورد اتفاقاتی که برای قهرمانان آن دو فیلم می‌افتد همان نکته و معنا و مفهومی که در مورد این اتفاقات برای "**راجر تورنیل**" قهرمان "**شمال از شمال غربی**" وجود دارد موجود نیست. بهمین ترتیب برای آویزان شدن قهرمان خبیث فیلم "**خرابکار**" از مجسمه‌ی آزادی هیچ دلیل و معنای خاصی نمی‌توان یافت جزاینکه بگوئیم فیلمساز خواسته است حالت تعلیق و اضطراب را، بصورت غایتی در حد خود کامل، کش بدهد، ولی آویزان شدن "**راجر تورنیل**" با یک دست از کوه "**راشمور**" درحالی که بدست دیگر زن مورد علاقه‌اش رانگهداشته‌است (و در همین حال "**لئونارد**"، جاسوس همجنس‌گرای فیلم، نماینده‌ی عقیمی و تخریب پا بر پنجه اومی‌فشرد). در آویزان شدن این مرد تهلیغات با آن سابقه‌ی بی قید و علاقه و مسئولیتش به این وضع از کوه، نکات فراوانی وجود دارد. این تفاوت را می‌توان (با اعمال بی‌عدالتی در زیادی ساده کردن آن دو فیلم اولیه) به این صورت خلاصه کرد که "**شمال از شمال غربی**" سوای یک اسکلت داستانی، یک "سوژه" نیز دارد.

در واقع فیلم مورد بحث ما، در سطحی عمیق‌تر، وجوه مشترک بیشتری با "**پنجره‌ی عقبی**" دارد تا با "**۳۹ پله**" و "**خرابکار**". فیلم با تصاویری از رفت و آمد مردم و وسایط نقلیه در نیویورک آغاز می‌شود. از میان این تراکم، "**راجر تورنیل**" ظاهر می‌شود. وی سر راه رفتن به منزل، حین سوار شدن در آسانسور، حرکت در پیاده روی شلوغ و سوار شدن در تاکسی مطالبی را به منشی‌اش دیکته می‌کند.

از میان این تراکم آدمها و وسایط نقلیه‌ی شهر بزرگ، "**راجر تورنیل**" بعنوان نماینده‌و محصول این شهر ظاهر می‌شود، در یک بازگوئی فشرده‌ی استادانه، ما با تمام خصوصیات اصلی‌ی این مرد و زندگی‌ی او آشنا می‌شویم: مردی است حسور و قاطع، چرب‌زبان، ظاهرا" بیش از حد مطمئن، کاملا"نسبت به دیگران بی‌ملاحظه و بی‌مسئولیت (یک تاکسی را از چنگ مسافر قبلی‌اش درمی‌آورد به این بهانه که منشی‌اش مریض است. بعد به منشی می‌گوید که حالا این مرد فریب‌خورده خود را یک نیکوکار واقعی حس خواهد کرد!)، "**راجر تورنیل**" هم چنین مشروبخواری است قهار، یک مرد زن طلاق‌داده (آنطور که بعد معلوم می‌شود، دوبار) و بوضعی شگرف، تحت تاثیر و سلطه‌ی مادر خویش است که به گفته‌ی خود او "مثل یک سگ تازی هنوز دهان وی را بو می‌کشد که ببیند مشروب خورده است یا نه".

در واقع "**راجرتورنیل**" مردی که کاملا در سطح زندگی می‌کند و از قبول هرگونه تعهد و مسئولیتی سرباز می‌زند (شغل تبلیغاتچی بودنش نیز خوب با این خصوصیات جور درمی‌آید). مردی است با وجود اطمینان به نفس‌اش، ناپخته و نابالغ و زندگی‌اش سخت دستخوش آشفتگی است. بخصوص که خودش به این نکته واقف نیست، مردی است که بعنوان اتکاءبیش از هرچیز به ظواهر تمدن مدرن تکیه می‌کند، به دفاتر کار، بارهای مشروب، ماشینها، مردی است که در زندگی‌اش تکاپو و سرعت جای احساس مقصد و هدف داشتن را گرفته است. مردی است عادی مثل هزاران مرد دیگر یک شهر مدرن که بخصوص اطمینان به نفس و جذابیت و ذکاوتش او را برای تماشاگر قابل لمس و اشنا می‌سازد. طوری که در آغاز بیننده متوجه نقایص و محدودیت‌های او بعنوان یک موجود انسانی نمی‌شود. ما تماشاگران فیلم می‌توانیم در شروع ماجرا، با خوشحالی و بدون فکر و تعمق بین خودمان و خاطر جمعی‌ی این مرد که خود را حاکم و مسلط بر محیط خویش می‌داند، پیوند برقرار کنیم.

ولی ناگهان ظرف ده دقیقه بعد از شروع فیلم، زمین از زیر پای او(ما) درمی‌رود. "**هیچکاک**"در هیچ فیلم دیگر خود پوچ بودن معنای نظام بشری را به این زیبائی بیان نکرده است، در این موردی که یک اشتباه و تصادف محض باعث می‌شود "**تورنیل**" درحالی که می‌رود تا به مادرش تلگراف بزند توسط دو هفت‌تیربند دزدیده

شود (این نکته را "**هیچکاک**" بشکلی آشکار، جدی‌تر و با شدت بیشتری در فیلم‌های دیگرش مثلا "در "**مرد عوضی**" و "**پرندگان**" نیز بیان کرده‌است)... در سالن یک هتل شلوغ که "**تورنیل**" تا لحظه‌ای پیش در بار آن با همکارانش مشروب می‌خورد ناگهان هرج و مرج حکمفرما می‌شود.

بقیه‌ی‌مرحله‌ی‌اول فیلم وقف آن شده است که زره و سلاح محافظ یک مرد امروزی که "**راجر تورنیل**" برای امنیت خویش به انها متکی است اندک اندک از پیکر او جدا شود. در میان جمعیت او کاملا از همه جدا می‌افتد، مرد فرصت‌طلب به دست "فرصت" (شانس) مغلوب شده است. مردیکه تاکسی‌ی دیگران را از دستشان بدر می‌آورد در اتومبیلی زندانی می‌شود که از آن نمی‌تواند خارج شود و حتی از جلب توجه دیگران نیز عاجز است. او را به‌خانه‌ی‌مردی به نام "**نانزند**" می‌برند و در آنجا تمام "دلایلی" که برای اثبات هویت خویش ارائه می‌دهد با تحقیر رد می‌شود. مشروب خوار قهار مجبور می‌شود "بوربن" مفصلی بنوشد که بعد او را پشت رل اتومبیلی بنشانند و یک تصادف درحالت‌مستی" بوجود بیاورند. در واقع اشاره‌ی قبلی در فیلم به این نکته که "**راجر تورنیل**" مشروبخوار قهاری است رانندگی‌ی او را در حال مستی و فرارش را از دست توطئه‌گران ممکن و معقول جلوه می‌دهد... اما این امر خود نکته‌ی دیگری را به ذهن تماشاگر می‌آورد و آن اینکه یک چنین مرگی

برای "راجر نورنیل" چقدر درخور و مناسب است، این مرگی است که در هر صورت دیگر می‌تواند نصیب او شود که اغلب مست پشت رل می‌نشیند! آن طرز راندن رعشه‌آور یک اتومبیل لجام گسیخته تعمیم منطقی‌ی وضع اساسی و همیشگی "راجر نورنیل" است.

در مورد جاسوسان فیلم قابل توجه است که "هیچکاک" به آنان بمنزله‌ی جاسوس علاقه‌ای ندارد، تماشاگر فیلم در وضعی قرار نمی‌گیرد که به تجسس درباره‌ی ماهیت فعالیت این جاسوسان علاقمند شود، جاسوسان فیلم را می‌توان صرفا" بعنوان نماد نیروهای بی‌نظمی (آشفتگی ـ اختلال ـ ناامنی ـ هرج و مرج) و تخریب پذیرفت. انگیزه‌ی منطقی‌ی اعمال ایشان همانقدر برای ما بی اهمیت است که انگیزه‌ی حمله پرندگان در دو فیلم بعد تر. مثل پرنده‌ها، این جاسوسان بیش از آنکه نمودار آشفتگی‌ی نهفته در زیر نظام ظاهری‌ی امروز باشند عواملی هستند که بوسیله‌ی آنان این نظام بهم می‌ریزد و آشفتگی و اختلال بر دنیای فکری‌ی قهرمانان تحمیل می‌شود.

• میزان "خودشناسی"ی "راجر نورنیل" بر خلاف تصور خودش بسیار ضعیف است. همین مقدار ناچیزی را هم که او از وجود خویشتن می‌شناسد قطعیت تزلزل ناپذیر جاسوسان در اینکه، از "جرج کاپلان" است را متزلزل می‌سازد.

در واقع خوب که توجه کنیم می‌بینیم وجود و هستی‌ی "راجرتورنیل" بعنوان یک انسان درست و کامل همانقدر واقعی است که هستی‌ی "جرج کاپلان" ... در کلانتری او پشت تلفن به لحنی موکد به مادرش می‌گوید: "منم، پسرت" "راجر تورنیل"؟ چنانچه گوئی کم‌کم خودش هم دراین باره شک افتاده است.

تنها رابطه‌ی "تورنیل" ـ که ظاهرا اندکی از استحکام برخوردار است ـ رابطه‌ای او با مادرش است.

این رابطه نیز بی‌ثمر از کار درمی‌آید و شک و بدبینی‌های ما در قدم بقدم بر تزلزل "تورنیل" می‌افزاید. در یک صحنه‌ی بعدی تصویر و نمونه‌ای هجوآمیز از رابطه‌ی "راجر تورنیل" و مادرش بدست تماشاگر داده می‌شود: "تورنیل" به اتفاق مادرش و کارآگاهان پلیس به منزل "تانزند" می‌رود و در آنجا با زنی روبرو می‌شود که نسبت به او رفتاری محبت‌آمیز و مادرانه دارد ولی (درست مثل مادرش) نسبت به او با شک و بدبینی رفتار می‌کند، تشابه این دو زن را "هیچکاک" برای تماشاگر موکدتر می‌سازد: هر دو زن در این صحنه عینا مثل هم ایستاده‌اند، دست به سینه!

یکی از خنده‌دارترین و در عین حال ناراحت کننده‌ترین صحنه‌های فیلم آنجاست که: "تورنیل" و مادرش از جستجوی اتاق "کاپلان" در هتل فارغ شده و دارند با آسانسور پائین می‌آیند. در این آسانسور دو مردی که چیزی نمانده بود "تورنیل" را با اتومبیل از صخره‌ها پائین بیاندازند با او و مادرش و جمعی دیگر همراه هستند. در اینجا مادر "تورنیل" به این دو مرد رو کرده و به لحنی شاد می‌گوید: "ببینم، جدا" شما خیال دارید پسر مرا بکشید؟"... و تمام سرنشینان آسانسور، از مادر گرفته تا قاتلین و سایر مسافران از این شوخی قهقهه‌ی‌خنده را سرمی‌دهند ... درحالی که "تورنیل" عاجز و درمانده در میان آنها ایستاده است.

"هیچکاک" با بی‌پروائی خاص خویش، آنجا که "تورنیل" در آشفتگی‌ی کامل و نهایی پرتاب می‌شود، صحنه‌ی وقوع را محلی قرارداده است که نماد نظام جهانی شناخته شده: سازمان ملل متحد!

بعد از آن که "تانزند" واقعی بضرب کارد از پا درمی‌آید، در تصویری که از بالای بام ساختمان گرفته شده است، پیکر ریز و میکروسکوپی‌ی "راجر تورنیل" را می‌بینیم که دیوانه‌وار درحال فرار است: تبلیغات‌چی‌ی خاطرجمع و متکی به خویش که آنقدر بقدرت و تاثیر شخصیت خود اطمینان دارد تا حد یک نقطه‌ی ریز و غیرقابل تشخیص نزول کرده است، نقطه‌ای کاملا تک افتاده و جدا از دیگران زیرا که اکنون هم تحت تعقیب نیروهای "نظم" است (بعنوان "تورنیل") و هم تحت تعقیب نیروهای "بی‌نظمی" (بعنوان "جرج کاپلان"). در این لحظه است که تماشاگر یک لحظه از قهرمان جدا می‌شود تا حقیقت موضوع را دریابد. جلسه‌ی اداره‌ی اطلاعات روشن می‌کند که "کاپلان" (که تقدیر "تورنیل" با محل وی بستگی دارد) وجود خارجی ندارد، وی آفریده‌ای مناسب و "ردگم‌کن" موهومی است که برای منحرف ساختن توجه جاسوسان از "عامل" واقعی‌ی دولت، تراشیده و ابداع شده است.

برای محافظت "تورنیل" چه باید کرد: هیچ! او را بحال خود رها می‌کنند تا گلیمش را از آب بیرون کشد، او را در حالی رها می‌کنند که کلیه‌ی پناه‌های تمدن حفاظ خود را از سر او برگرفته‌اند. او چاره‌ای ندارد جز آن که بهرچه از

هوش و قدرت در اختیار دارد متوسل شود. اولین مرحله‌ی فیلم در آنجا ختم می‌شود که در آن خانم منشی عبارتی برای سنگ گور یک موجود بی‌وجود را برزبان می‌آورد: "خداحافظ آقای "**تورنیل**" هرکجا که هستی".

* * *

دومین مرحله‌ی فیلم با صحنه‌ای شروع می‌شود که "**تورنیل**" را در ایستگاه راه‌آهن (باز در میان جمعیت) مشاهده می‌کنیم، وی در یک تصویر دور و عمومی در جمعیت ناپدید می‌شود. در فصل بعدی با صحنه‌ی قطار، برخورد "**تورنیل**" با "**ایو کندال**" و اولین مرحله‌ی رابطه‌ی آندو سر و کار داریم.

"**ایوکندال**" با همان ظاهری که در ملاقات اولیه از او می‌شناسیم نشان می‌دهد که نقطه‌ی مقابل و برگردان کاملی برای "**راجرتورنیل**" است. موجودی اهل دنیا (مادی ـ طرفدار لذایذجسمانی) قید همه اخلاقیات را زده، فاقد عواطف عمیق و بی‌تعلق به همه چیز و همه کس. موجودی که "سکس" را چنان تلقی می‌کند که یک مشروب کوکتیل را (دختر به لحنی معنا به "**تورنیل**" می‌گوید: "شبی طولانی در پیش است و کتابی را هم که شروع کرده‌ام چندان جالب نیست.... مقصودم را که می‌فهمی؟") در وجود این دختر کمابیش حالت "نمفومانیا" (بیماری‌ی ولع جنسی‌ی زیاد در زن) احساس می‌شود، بنظرمی‌رسد که وی به "**تورنیل**" دقیقا همان رابطه‌ای را پیشنهاد می‌کند که آرزوی اوست، رابطه‌ی جسمانی‌ی بدون دخالت عواطف، سکس بدون مسئولیت.... بعد، وقتی دختر "**تورنیل**" را از دست پلیس در تختخواب دیواری مخفی کرد و پس از خروج وی از مخفیگاه هنگامی که معاشقه‌ی آندو آغاز شد، تماشاگر وجود یک جریان نهانی را در زیر ظاهر وقایع احساس می‌کند.

"**تورنیل**" از دختر می‌پرسد چرا از وی که یک متهم به قتل است وحشتی ندارد. دختر می‌گوید مگر "**تورنیل**" خیال قتل او را دارد. "**تورنیل**" می‌پرسد: اجازه می‌دهی که ترا بکشم؟" دختر به زمزمه می‌گوید: "خواهش می‌کنم" و یکدیگر را می‌بوسند.

این گفتگو ظاهرا بازیگوشانه بنظر می‌رسد ولی در لحظه‌ی بوسه دستهای "**تورنیل**" سر دخترک را در میان می‌گیرد بوضعی که گوئی می‌خواهد او را خفه و یا سرش را خرد کند. دستهای دخترک بطرف گردن "**تورنیل**" رفته و سر او را در حالت تسلیم به سوی خود می‌کشاند. "**تورنیل**" ناگهان متوجه خطر شده پی می‌برد که ممکن است واقعا در این ماجرا عواطفش نیز دخالت کند. دختر نیز در زیر ظاهر آرامش حالت مراقبت توام با تمنا وجود دارد. این هر دو حالت را "**هیچکاک**" با ظرافتی اعجاب‌آور که خاص خود اوست به تماشاگر منتقل می‌سازد، خصیصه‌یی در "**هیچکاک**" که کمتر شناخته و تقدیر شده است. صحنه با تصویری از بوسه و آغوش پایان می‌پذیرد. در حالیکه دختر از بالای شانه "**تورنیل**" نگاه می‌کند و چشمانش مملو از نگرانی است... یک لحظه بعد او برای "**واندام**" (رئیس جاسوسان) پیامی به این مضمون می‌فرستد: "فردا صبح با او چه کنم؟".

آنچه که قرار می‌شود روز بعد دختر با این مرد انجام دهد این است که او را می‌فرستد تا با هواپیما به گلوله‌اش ببندند. مقدمه‌ی وصل سوءقصد به جان مرد، صحنه‌ی جدائی او با دخترک است. این صحنه با تصویر زیبائی ختم می‌شود که در آن دست مرد در یک لحظه‌ی گذرا دست زن را که دسته‌ی چمدانش‌راگرفته می‌پوشاند و بعد دست خود را عقب می‌کشد: به اینوسیله مسئله‌ی علاقه‌ای که بین این دو ایجاد شده و با کمال اختصار و صرفه‌جوئی بیان می‌شود.

در اینجا آنچه ظاهرا بنظر ما می‌رسد (چون هنوز از ماهیت‌واقعی‌ی "**ایو**" خبری نداریم) موضوع قراردادی و قدیمی‌ی زن شروری است که علیرغم میل خویش به عشق واقعی پایبند می‌شود. یک مقایسه‌ی سردستی بین رابطه‌ی‌این دونفر در این فیلم بارابطه‌ی "**جیمزباند**" و "**پوسی گالور**" (دختر جودوکار) در فیلم "**گلدفینگر**" نشان می‌دهد که یک‌فیلم "مشغول‌کننده‌ی‌سبک" تاچه حد می‌تواند از زیبایی، لطف، شعور و عمق برخوردار باشد، اگر بوسیله‌ی "**هیچکاک**" کارگردانی شده باشد.

صحنه‌ی مربوط به فرار قهرمان از دست هواپیمای سمپاش شهرتی بسزا دارد و بعنوان یکی از درخشانترین قطعات یک فیلم "**هیچکاک**" شناخته شده است. در مورد این صحنه آنچه اغلب به آن توجه نشده رابطه‌ی این فصل با محتوای فیلم و اثری است که بر محتوا دارد. البته این فصل بخودی‌ی خود مستقلا درخشان است و نمونه‌ی بارزی از ایجاد هیجان و دلهره بوسیله گول زدن تماشاگر و عقیم گذاشتن انتظار او محسوب می‌شود. هیجان از لحظه‌ای شروع می‌شود که آن مرد دهاتی در بیابان آن جمله‌ی رعشه‌آور را

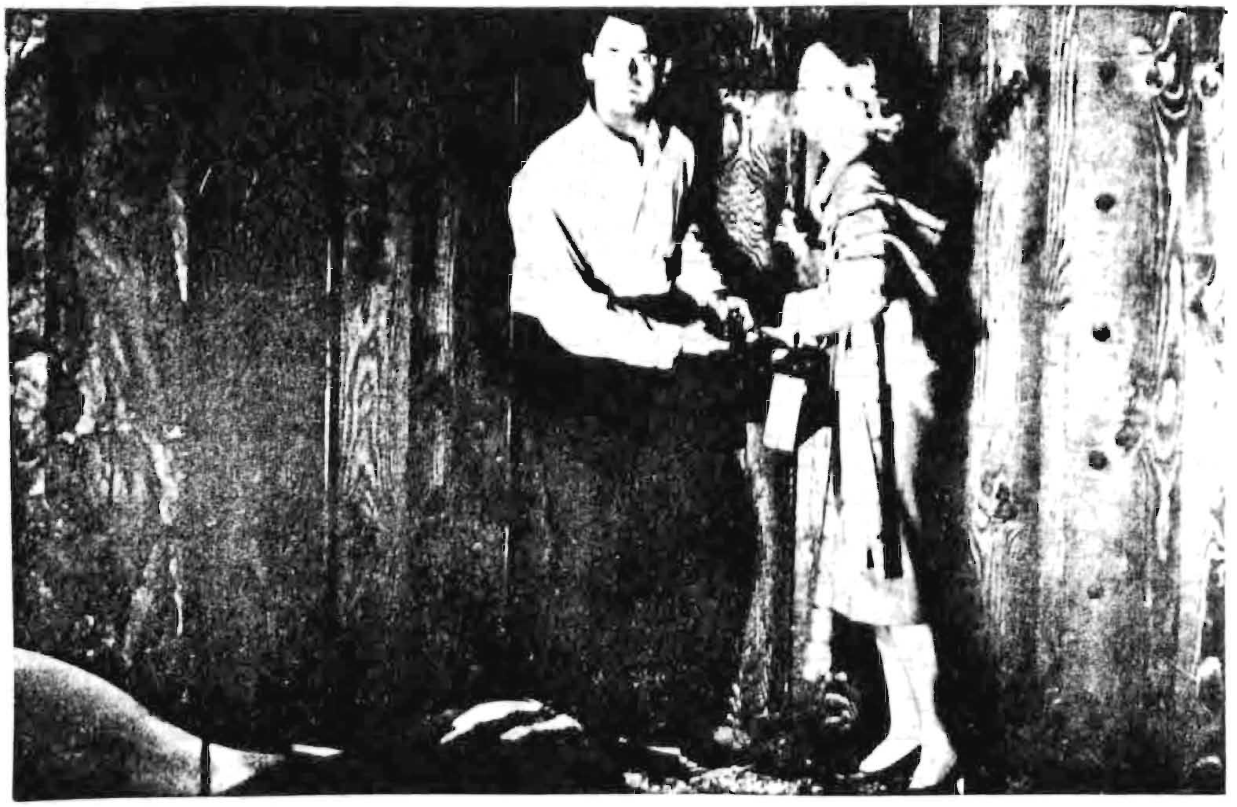
برزبان می‌آورد: "هواپیما دارد جائی را سمپاشی می‌کند که اثری از غله نیست"... و بعد بلافاصله هیجان و تحرک با انفجاری شدید آغاز می‌شود.

این فصل از فیلم هرچند بار که انسان فیلم را دیده باشد جاذبه‌ی جادوئی خود را حفظ می‌کند، حتی اگر آدم دقیقا "تصویر به تصویر بداند که لحظه‌ی بعد چه اتفاقی خواهد افتاد. با توجه به این نکته، یعنی با توجه به اینکه برای بیننده دیگر در این فصل عامل "غیرمنتظره" وجود ندارد باید از خودمان بپرسیم پس چرا فصل هواپیما همچنان گیرا و مهیج است.

فصل تعقیب هواپیما تقریبا در وسط فیلم پیش می‌آید، بلافاصله قبل از این فصل ما با خیانت دخترک، "**ایوکندال**" و با تمام هیجان عاطفی که از رابطه‌ی آندو ایجاد می‌شود آشنا شده‌ایم (ما تماشاگران می‌دانیم که "**راجر نورنیل**" مورد حمله قرار خواهد گرفت ولی او خودش خبر ندارد) ولی پشت این ظواهر خبرهایی به مراتب بیش از اینهاست.

"**راجرنورنیل**" همیشه داخل" زندگی کرده است: داخل شهرها، داخل ساختمانها، داخل اتوموبیل‌ها. او را بعنوان مردی می‌شناسیم که محیط راحت و طبیعی‌اش محیط امن دفتر کار و بار و میخانه است. اکنون‌این مرد خود را ناگهان درمحیط "خارج" در محیط سرگشاده می‌بیند و آنهم چه محیط سرگشاده‌ای! بیابانی یکدست،صاف و بی درخت. بی‌هیچ خانه‌و حفاظ و پناهی، بیابانی با خاک خشک و آفتاب سوخته که از هر طرف تا چشم کار می‌کند، تا بی‌نهایت گسترده شده است. مرد، در وسط این چنین بیابانی ایستاده است: نقطه‌ای است تک و منفرد که تمام دنیا به مقابله با او برخاسته است، مردی است کاملا "لخت" و صدمه پذیر، انسان مدرنی است که از همه‌ی وسایل اتکاء و قدرت و همه دوستی‌ها و همراهی‌ها محروم شده است. اتوبوس(این آخرین وسیله‌ی رابطه‌ی او با سایر مردمان، با تمدن) حرکت کرده دور می‌شود، هواپیمای سمپاش چرخی زده بجانب او پیش می‌آید. تصور مربوط به ایجاد این صحنه تصور فوق‌العاده جالبی است، این صحنه خیلی بیش از ارزش مقامی و مکانی در فیلم واجد اهمیت و مرکزیت است.

نخستین تصویری که "**نورنیل**" ازدخترک، "**ایوکندال**"، داشته، به این ترتیب درهم ریخته و نابوده شده است. دومین تصویری که از دخترک دارد (یکدختر جاسوس و خائن) نیز غلط و گمراه کننده است، هرچند هر دوی این تصورات با "**ایو**" واقعی بی‌ارتباط نیستند. وقتی که بعد از فصل هواپیما "**نورنیل و"ایو**" بار دیگر در اتاق



هنل باهم روبرو می‌شوند دختر بجانب مرد می‌دود و شاهد آسوده خاطر شدن او هستیم، آسودگی نه فقط بخاطر اینکه "راجرنورنیل" را زنده می‌بیند بلکه چون او مسئول مرگ "نورنیل" نبوده است.

دستهای مرد می‌رود تا دور سر او حلقه شود و دخترک را در آغوش می‌کشد. در حرکتی شبیه به آنچه درصحنه‌ی‌قطاردیده بودیم ولی‌این حرکت کامل نمی‌گردد و حلقه‌ی آغوش بسته نمی‌شود. "نورنیل" مکثی می‌کند، از دختر دور می‌شود و در مورد "باهم بودن" گوشه‌ای بدخترک می‌زند. در اینجا بنحوی گذرا اشاره‌ای به یکی از ماه‌های آشنای "هیچکاک" شده است: موضوع لزوم اعتماد بر اساس غریزه. هرچند در وقتی که این اعتماد دور از عقل و منطق بنظر می‌رسد. حدائی این دو نفر را تقطیع تصاویر در جهش متناوب از روی یک چهره بر چهره‌ی دیگر بیان می‌کند و آشتی‌ی نیمه کاره‌ی آنها را (از یک طرف مرد آشکارا صورت موفتی دارد و با سوءظن همراه است) یک حرکت زیبای دوربین نشان می‌دهد، درحالیکه دختر بطرف مرد می‌آید و دوربین آندو را در یک تصویر با حرکتی نرم و دلپذیر بهم پیوند می‌دهد.

دخترکت "نورنیل" را از تنش درمی‌آورد تا بدهد آن را بشویند. "نورنیل" می‌گوید: "ازوقتی‌که بچه بودم حتی مادرم را هم نمی‌گذاشتم لباسهایم را از تنم دربیاورد."

دختر به او می‌گوید که حالا دیگر پسر بزرگی شده است. دو سه جمله از آن حملات سردستی و ظاهرا غیرقابل توجه است که پرده از خیلی نکات برمی‌دارد. قبل از آنکه دختر از اتاق خارج شود "نورنیل" از او می‌پرسد: "تا بحال کسی را کشته‌ای؟" و اینجاست که به ما یادآوری می‌شود که این دختر واقعا دسیسه‌ی قتل "نورنیل" را کشیده بوده است.

مرحله‌ی میانی و دوم فیلم با صحنه‌ی حراجی پایان می‌پذیرد. در اینجاست که "نورنیل" نظر خود را نسبت به "ایو" با منتهای تلخی بیان می‌کند. دراین صحنه "واندام"، رئیس جاسوسان پشت‌سر "ایو" ایستاده است و پنجه‌ی او با ژستی که که در عین‌حال هم نوازش و تهدید است دور گردن "ایو" حلقه می‌شود.

یک تصویر درشت این حرکت را موکد می‌کند و در ذهن ما بین این لحظه با لحظه‌ای که "نورنیل" بوضعی مشابه "ایو" را در آغوش می‌کشید رابطه برقرار می‌شود. ولی در نوبت دوم، این حرکت با شائمتی بمراتب بیش از دفعه‌ی‌اول همراه ماست و (حتی پیش از آنکه ما حقیقت وجود "ایو" را بدانیم) بخوبی وخامت وضع "ایو" را عیان می‌کند.

"نورنیل" او را مجسمه می‌نامد و به او می‌گوید: "چه کسی را گول می‌زنی، تو اصلا احساسی نداری که آزرده شوی". ما می‌بینیم ـ ولی نورنیل نمی‌بیند که دخترک بگریه افتاده است: این فصل تکرار فشرده شده‌ی فیلم "بدنام" است. ولی موضوع آنقدر که ظاهرا بنظر می‌رسد پیش‌پا افتاده نیست. ما در این زمان دیگر از قدرت بهبودی بخش رابطه‌ی بین "نورنیل" و "ایو" برای هردوی ایشان واقف شده‌ایم (هرچند هنوز از ماهیت واقعی‌ی‌بیار "ایو" در این مورد خبری نداریم). اما در حال حاضر ـ پس از آنکه "نورنیل" به کمک پلیس از چنگ جاسوسان می‌گریزد ـ چنین بنظر می‌رسد که این رابطه برای مدتی از هم گسسته و نابود شده است.

مرحله‌ی سوم فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن وضعیت لحظه‌ای پیش (گسسته شدن رابطه‌ی "تورنیل" و "ایو") معکوس می‌شود، در فرودگاه رئیس "سازمان جاسوسی" برای "تورنیل" حقیقت راجع به "ایو" را روشن می‌کند و "نورنیل" بخاطر دخترک نقش "کاپلان" (جاسوس) قلابی را می‌پذیرد. بلافاصله قبل از وقوف به ماهیت "ایو"، "نورنیل" عبارتی بکار می‌برد که در آن دو تصویری را که وی از "ایو" دارد یکی می‌کند. می‌گوید: "این هرزه‌ی جنایتکار، "ولی بعد متوجه می‌شود که جان "ایو" بستگی به، اقدام او دارد و می‌پذیرد که "کاپلان" باشد که در واقع با قبول این امر در یک رابطه‌ی عمیق و معقول مسئولیت پذیرفته است. وقتی که "نورنیل" مسئولیت وتعهدراازخود سلب و طرد می‌کند این کار اساس جنسی داشت و علتش روشن بود. وی از قید و ازدواج خلاص شده و هیچکدام از این دو ازدواج بظاهر هیچگونه اثری در او نگذاشته است.

در لحظه‌ایکه "تورنیل" مسئولیت را می‌پذیرد چهره‌اش ناگهان زیر نور هواپیما روشن می‌شود... بلافاصله تصویر قطع و نخستین تصویر "کوه راشمور" روی پرده ظاهر می‌گردد.

این "قطع" صحنه و جهش به صحنه‌ی بعدی اثر احساسی شدیدی دارد چون با صرفه‌جویی و ایجاز شگفت‌انگیز تحول قهرمان ماجرا را برای ما روشن می‌کند. اگر ما می‌گوئیم که در اینجا مجسمه‌های کوه "راشمور" بیش از آنکه معنای نمادین را داشته باشند ارزش دراماتیک (نمایشی) دارند از

آن‌روست که معتقدیم لفظ نمادین معنای دقیق و خیلی ساده‌ای را ارائه می‌دهد. این مجسمه‌ها نماد دموکراسی در برابر عوامل شر و بدی" نیستند (این تعبیر متعلق به منتقدان سینمائی فرانسه است) بلکه با تاثیر عاطفی که بر بیننده می‌گذارد القاءکننده‌ی معنای نظم و ثباتی هستند که "راجر تورنیل" قهرمان ماجرا به سوی آن پیش می‌رود و برای رسیدن به آن قبول رابطه‌ای معنا دار و عمیق همراه با مسئولیت‌های مربوطه، یکقدم اساسی محسوب می‌شود.

صحنه‌ی آشتی‌ی تورنیل "با "ایو" (بعد از صحنه‌ی تیراندازی‌ی قلابی) شاید زیباترین صحنه‌ی فیلم باشد و ابتدا، محل وقوع، برای نخستین بار در طول فیلم ما در میان درختان، در میان سایه ـ روشن و آرامش بخش قرارداریم، اثر این صحنه اثر مربوط به محتوای داستانی است تا اثری که ناشی از زیبائی‌ی ظاهری‌ی منظره باشد، اثری است که (طبق معمول "هیچکاک" در این فیلم و در واقع در تمام فیلم‌هایش...) بیشتر بوسیله‌ی تداعی و بصورت یک مفهوم درونی‌ی قابل استنباط است تا آنکه بشکل یک نماد آشکار مجسم و القاء شده باشد. این منظره زمینه‌ای مناسب برای شروع یک زندگی‌ی جدید است. ثانیا" موضوع "میزانسن" در بین است. "تورنیل" که ظاهرا" بضرب گلوله در صحنه‌ی پیش کشته شده بود از عقب اتومبیل خارج می‌شود، دوربین عقب می‌کشد و "ایو" را نشان می‌دهد که در کنار اتومبیل "خودش" ایستاده است. اما آندو را در یک تصویر عمومی مشاهده می‌کنیم که در منتهی‌الیه چپ و راست پرده سینما ایستاده‌اند و بهم نگاه می‌کنند. بین آندو فضای درختی و آفتابی که از لای شاخ و برگها می‌تابد قراردارد. همه چیز ساکن و آرام است. آندو بوضعی که گوئی از هم خجالت می‌کشند مردد بنظر می‌رسند. بعد تصویر قطع می‌شود، تصویری است از "تورنیل" به تنهائی که شروع بحرکت می‌کند: دوربین همپای او از چپ به راست بحرکت درمی‌آید، قطع: تصویری از "ایو" که حرکت‌می‌کند، دوربین از راست به چپ همراه او می‌آید. به این سان آندو پیوند می‌یابند، "هیچکاک" بازیبایی‌ی هرچه تمامتر تماشاگر را در حرکت آندو بسوی یکدیگر، بسوی "همبستگی "ای که پیش از این مورد تحقیر و تمسخر "تورنیل" بود شریک می‌کند.

ما، و "تورنیل"، آخرالامر ایو" واقعی را می‌شناسیم، یا شایددرست‌تر باشد که بگوئیم "ایو" واقعی بالاخره ظهور" می‌کند و شخصیت واقعی‌اش با تفوق بر (یا شاید هضم کردن) دو شخصیت سابق، خلق ـ یا لااقل متبلور و مجسم ـ می‌شود. ولی ما فهمیده‌ایم که آن دو شخصیت اولیه‌ی ایو" هرچند تا حدودی جعلی و قلابی، آن چیزی بود که "ایو" واقعا ممکن بود بشود. همانطور که در فیلم "سرگیجه"، "جودی" (دختر کارگری که "جیمز استوارت" بعد از مرگ معشوقه‌اش پیدا می‌کند و براساس شباهت موجود، می‌کوشد تا او را به معشوقه‌ی‌از دست رفته بدل سازد) عناصری از هردو شخصیت دروغینی را که بخود بسته‌است (شخصیت معشوقه‌ی مرده و شخصیت دختر کارگر که در واقع هردو جعلی است) در وجود خویش دارد.

دختری که به "تورنیل" می‌گوید حرفهایش تا چه حدود او را آزرده است، "ایو" واقعی است. بلافاصله ما تصویری گذرا از "ایو"، نخستین "ایو"ی که در مسافرت با قطار شناخته بودیم، برای ما زنده می‌شود. دخترک در توجیه روابطش با "واندام" رئیس جاسوسان می‌گوید:

ـ آن هفته روز تعطیل کارگری کاری نداشتم بکنم این بود که تصمیم گرفتم عاشق شوم!

و بعد درباره‌ی تصمیم به کمک کردن به سازمان ضدجاسوسی می‌گوید: "اینکار را قبول کردم شاید چون اولین باری بود که کسی از من می‌خواست کار بدرد بخوری انجام دهم" ـ این حرفها ما را با "ایو" یک دختر دل بدربازن و پر تهور و بی‌عاطفه آشنا می‌کند. دختری که می‌توانست "تورنیل" را به کام مرگ بفرستد و هنوز هم حاضر است که رابطه‌ی خودش را با مردی که دوست می‌دارد فدای ایمان و اعتقادش کند. رشته‌ها جمع و جور و همه چیز روشن می‌شود و در آنجایی که مرد از دخترک می‌پرسد:

ـ چرا زندگی‌ی تو اینطوری بود؟

و دخترک جواب می‌دهد:

ـ بخاطر مردهائی مثل تو.

ـ مردهایی مثل من چه عیبی دارند؟

ـ به ازدواج اعتقادی ندارند؟

ـ ولی من تا بحال دوبار ازدواج کرده‌ام.

ـ نگفتم!

تابحال شرایط "ایو" را وادار کرده است که گاه به جانب یک جنبه و گاه بجانب جنبه‌ی دیگر شخصیت مصنوعی‌اش کشیده شود. ولی حالا در رابطه با "تورنیل" موجودیت واقعی‌ی او تحقق می‌پذیرد.

دختر به "تورنیل" می‌فهماند که اگر این بار

با او ("**ایو**") ازدواج کند، از آن به آسانی گریزی نخواهد داشت.

"**تورنیل**" با شوخی و تلخی می‌گوید: "پس ممکن است باز برگردم به همان قرار اول و از تو متنفر شوم، چون آن موقع بیشتر لذت می‌بردم". حالت چهره و لحن کلام "**تورنیل**"، ظاهرا می‌رساند که وی قصد شوخی دارد ولی این عبارات باز ما را بیاد وحشت قبلی‌ی "**تورنیل**" از پا بندشدن و مسئولیت می‌اندازد. "**هیچکاک**" در اینجا ــ و در "**پنجره‌ی‌عقبی**" ــ آنچه بما عرضه می‌دارد صرفا "مسئله‌ی ساده‌ی "رستگاری از طریق عشق" نیست، در اینجا دگرگونی‌ی‌ناگهانی صورت نمی‌گیرد: آنچه از این تغییر حال بما القاء می‌شود موضوع قدرت شفابخش یک رابطه‌ی متعادل همیشگی است. "**ایو**" به "**تورنیل**" خاطر نشان می‌سازد که (بخاطر گلوله خوردن از دست دخترک) و الان باید "شدیدا "زخمی و وضعش وخیم "باشد. "**تورنیل**" جواب می‌دهد: "هیچوقت خودم را این قدر زنده حس نکرده‌ام".

آن شخصیت جذاب و پدر مآب رئیس سازمان جاسوسی، (که بقول "**ژان دوشه**" منتقد فرانسوی، حکم یک جور وسیله‌ی آسمانی و خدایی را دارد) در نظر ما بدجوری محکوم می‌شود. در فیلم کاملا به "**تورنیل**" حق داده می‌شود وقتی که می‌گوید "برای دستگیری‌ی افرادی مثل "**واندام**" (رئیس جاسوسان) نباید از وجود یک زن استفاده کرد. فحشا، هرچند برای یک هدف قابل تحسین، باز فحشاست. اخلاقیات قابل ایراد (تلاش در راه رسیدن به یک هدف خوب از طریق وسایل خلاف اخلاقی) نظیر اقدام "**مارک‌روتلند**" ــ **شون کانری** ــ در فیلم "**مارنی**" را) "**هیچکاک**" فقط بصورت نتیجه و محصول انگیزه‌های قوی‌ی‌غریزی توجیه می‌کند، انگیزه‌هائی که بر اساس عواطف صحیح قراردارد، اما "**هیچکاک**" در جائی که آدمیان با حسابگری‌ی سرد و دقیق و (نه بصورت عاطفی و غریزی) دست به اعمالی می‌زنند که از نظر اخلاقی ایراد دارد اقدام آن‌ها را موجه نمی‌سازد، بنابراین اقداماتی از این قبیل، فقط در یک حد و سطح شخصی و فردی قابل بخشایش است و نه در سطح سیاسی...

بنابراین ما با تلاش "**تورنیل**" بخاطر بیرون کشیدن "**ایو**" از فحشا بخاطر هدف سیاسی صد در صد همراهی و موافقت داریم و با تلاش و اقدام مصممانه‌ی او که مدلل بر آن است که وی بالاخره مسئولیت فردی را تقبل کرده است.

پیش از آن که به اوج هیجانی‌ی‌فیلم، به فصل مربوط به تعقیب و فرار بروی مجسمه‌ها بر فراز کوه برسیم، ناظر تلاش "**تورنیل**" برای نجات "**ایو**" از منزل "**واندام**" هستیم. در همین قسمت است که می‌بینیم "**وندام**" از ماهیت‌واقعی‌ی "**ایو**" مطلع شده و قصد دارد وقتی که هواپیما روی دریا رسید "**ایو**" را سر به نیست کند. "**لئونارد**" (معاون و وردست رئیس جاسوسان) در اینجا بعنوان مظهر مجسم نیستی و انهدام معرفی می‌شود. انگیزه‌ی او حسادت جنسی است، حسادت به "**ایو**" که "**لئونارد**" بشیوه‌ای پرآب و تاب و نمایشی، حقیقت وجود "**ایو**" را برای "**واندام**" فاش می‌کند، بچه وسیله؟ بوسیله‌ی تیراندازی به "**واندام**" با اسلحه بی‌خطر "**ایو**"...

فصل اوج هیجانی‌ی فیلم، در حدود و روی چهره‌های سنگی‌ی روسای جمهوری می‌گذرد، چهره‌هایی که حالت آنها نمودار نظم و ثبات است و زمینه‌ی تلاش استیصال‌آمیز "**تورنیل**" را در راه نجات خودش و "**ایو**" تشکیل می‌دهد. آندو در حالیکه با دو دست از لبه‌ی پرتگاه آویخته‌اند ــ توجهی مهمل و درمایه‌ای‌طبیعتگرا ــ درباره‌ی دو ازدواج قبلی‌ی "**تورنیل**" بحث می‌کنند. "**تورنیل**" می‌گوید:

"زنهایم از من جدا شدند گمانم چون زندگی‌ی مرا خیلی خسته کننده و بی‌هیجان می‌دیدند." به این ترتیب تلاش بخاطر ادامه‌ی زندگی علیه عوامل انهدام (جاسوسان) با استحکام رابطه‌ی "**تورنیل**" و "**ایو**" و بسته شدن‌پرونده‌ی‌گذشته توام می‌شود. در اینجا باردیگر دو دلباخته دست یکدیگر را در دست می‌گیرند، اگر این عمل برای ما تاثیر عاطفی و اخلاقی دربردارد از آن روست که این صحنه‌ی آخری‌ی پیوند دست‌ها، از نظر تماشاگر، حکم نقطه‌ی اوج و نهایت در یک سلسله پیوند دستها را در صحنه‌های قبل دارد (که ضمنا" مشخص کننده‌ی مراحل مختلف‌رابطه‌ی ایندونفر نیز هست): صحنه‌ای که دخترک، سر میز غذا در قطار، موقع تماشای کبریت، دست مرد را بوضعی تحریک کننده نوازش می‌کند، صحنه‌ایکه در ایستگاه قطار، موقع خداحافظی، بعد از آن که دختر (به ادعای‌خودش) از "**کاپلان**"، برای "**تورنیل**" وقت ملاقات گرفت، دست مرد دست دخترک را می‌فشارد و بالاخره آنجا که "**تورنیل**" با یکدست از لبه‌ی‌صخره آویخته است و با دست دیگر دست دخترک را محکم گرفته و در حالی که پرتگاهی عظیم زیر پای آندو دهن باز کرده است،

لطف فیلم، مهارتهای سهمگین در آن، سیلان مداوم ابداعاتش، نمک و شور و هیجانش چیزهائی است که همه بوضوح می‌توانند ببینند و حس کنند

ترجمه‌ی پ. د

صحنه‌ایکه نمودار آخرین آزمایش پایداری‌ی‌مرد است و همه چیز به میزان قدرت تحمل و اراده‌ی‌او بستگی دارد. "**لئونارد**" بالای سر آندو ایستاده است. "**نورنیل**" می‌گوید: "کمک، کمکم کن!" و این کلام اثری شدید در تماشاگر بجا می‌گذارد. "**لئونارد**" پیش می‌آید و پا به روی دست "**نورنیل**" می‌گذارد.

"**نورنیل**" این رنج را آنقدر تحمل می‌کند تا "**لئونارد**" بضرب گلوله از پا درمی‌آید. بعد "**نورنیل**" دست "**ایو**" را گرفته و او را بالا می‌کشد. یک "قطع" ناگهانی، در حالیکه گفتگو ادامه‌ی همان گفتگوی‌صحنه‌ی‌قبلی است، دنباله‌ی عمل بالاکشیدن دختر به بستری در یک‌کوپه‌ی‌قطار ختم می‌شود. در اینجا دخترک دیگر مقام "**خانم نورنیل**" را دارد. پیوند این دو صحنه بدینوسیله، به وجهی زیبا رابطه‌ی بین نجات "**نورنیل**" از زجر و رابطه‌ی‌او با دخترک را بیان می‌کند. در آخرین تصویر، قطار وارد تونل می‌شود. این یک نماد جنسی است که فیلم تا این لحظه بسویش در حرکت بود. شاید ایراد بگیرند که گفتگو با این لحن و به این‌ترتیب درباره‌ی‌فیلم "**شمال از شمال غربی**"، این فیلم را زیاده از حد جدی جلوه می‌دهد. ولی

مصاحبه‌ی هیچکاک با تروفو:
رویکردی به هنر انتزاعی

** ما در طول گفتگوهایمان چندین بار به "شمال از شمال غربی" اشاره کرده‌ایم. "سی و نه پله" را می‌توان همچون خلاصه‌یی از کارتان در "انگلیس" بشمار آورد و، "شمال از شمال غربی" فیلمی‌ست که تمامی‌ی کارتان را در "آمریکا" در خود خلاصه می‌کند. همیشه مشکل است که تمامی‌ی زیر و بم‌های یک "قصه" را در چند کلمه جمع‌بندی کرد اما، در این یکی تقریبا" غیر ممکن است.*

ــ این مسئله‌نکات فرعی‌یی از فیلمبرداری را مطرح می‌کند. شما ممکن است بیاد آورید که، در طول اولین قسمت، انواع اتفاقات با چنان سرعت گیج کننده‌یی بر قهرمان وارد می‌آید که، او نمی‌داند همه‌ی این چیزها راجع به چیست.

بهرحال، "کری گرانت" سراغ من آمد و گفت:

" این طرح وحشتناکی است. ما تابحال یک سوم فیلم را فیلمبرداری کرده‌ایم و من هنوز نمی‌توانم از آن سر دربیاورم."

** او حس می‌کرد که داستان بیش از حد گیج کننده است؟*

ــ بله، اما بی‌که متوجه باشد داشت یک خطا از "گفتار" (دیالوگ) خود را بکار می‌برد.

** راستی می‌خواستم ازتان بپرسم، آیا شما هیچوقت گفتاری بدون فایده را در صحنه‌یی بکار می‌گیرید؟ پیش آگاهی‌یی به اینکه مردم توجهی به آن نخواهند کرد؟*

ــ چرا ما باید همچون کاری بکنیم، پناه بر خدا؟

** خب، برای امکان دادن به تماشاگر که بین دو لحظه‌ی بحرانی نفسی بکشد. یا اینکه، موقعیت را برای استفاده‌ی آن گروه از تماشاگرانی که ممکن است شروع فیلم را از دست داده باشند، جمع‌بندی کرده باشید.*

ــ آن عملکرد به دوره‌ی "گریفیث" برمی‌گردد. "گریفیث" ــ مثلا" ــ در نقطه‌یی در اواسط فیلمش چند خط" میان نوشته"ی روایتگر را جای می‌دهد تا به این ترتیب ــ برای استفاده‌ی دیر آمدگان ــ تمامی‌ی آنچه را که گذشته جمع‌بندی کند.

** شما مشابه آنرا در دوسوم بقیه‌ی "شمال از شمال غربی" دارید. در صحنه‌ی "فرودگاه"، گفتاری وجود دارد که، در طی‌ی آن "کری گرانت" هر آنچه که از شروع فیلم بر او گذشته را به "لئو. جی. کارول" ــ نماینده‌ی ضد جاسوسی ــ می‌گوید.*

ــ آن صحنه کارکردی دو جنبه‌یی دارد.

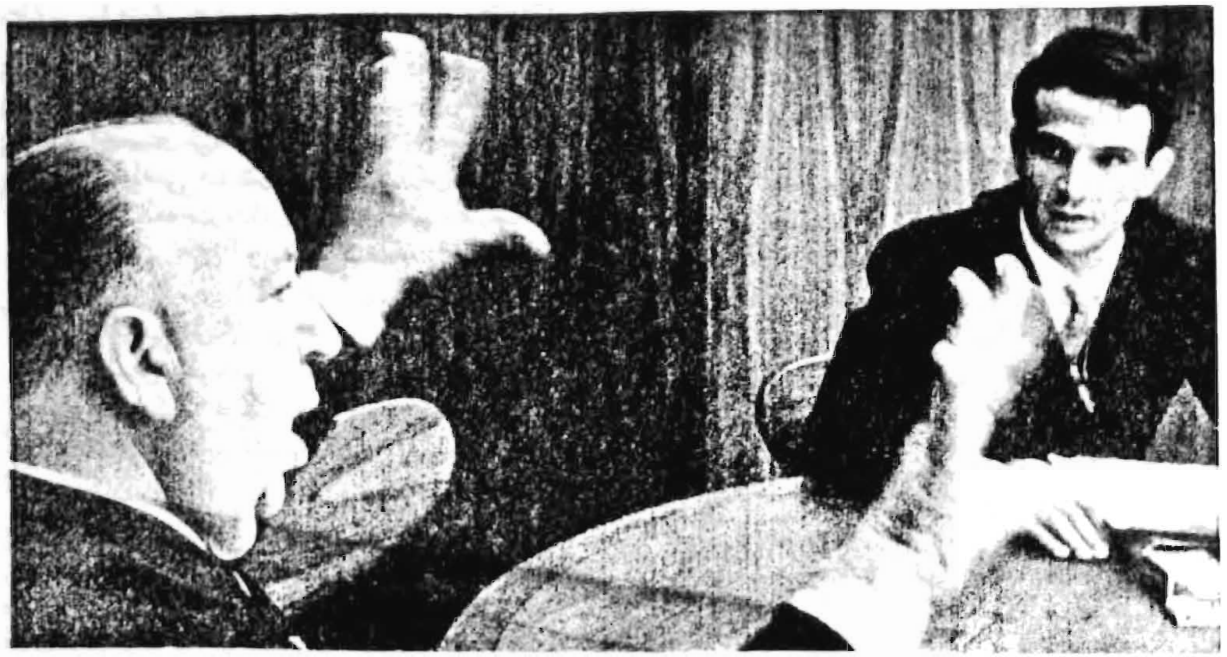
اولا"، جریان اتفاقات را برای تماشاگر روشن و جمع‌بندی می‌کند. دوما"، این بازگویی‌ی "کری گرانت" کلیدی‌ست برای نماینده‌ی ضد جاسوسی تا چند عنصر گم شده در این اتفاقات اسرارآمیز را بازیابد.

** بله. اما، ما نمی‌دانیم او چه می‌گوید. زیرا صدایش بوسیله‌ی غرش پروازهای هواپیما محو می‌شود.*

ــ لازم نبود آنچه گفته می‌شد شنیده شود. چرا که، تماشاگر قبلا" این اطلاعات را داشت. این واقعیات در صحنه‌ی پیشین روشن شده بود. زمانی که نمایندگان ضد جاسوسی تصمیم می‌گیرند از کمک کردن به "کری گرانت" ــ به این دلیل که امکان دارد سوءظن جاسوسان را برانگیزد خودداری کنند.

** البته حالا بیاد دارم. صدای گرکننده‌ی هواپیماها همچنین در جهت هدف دیگری نیز بکار گرفته می‌شود. وادارمان می‌سازد تمامی‌ی تصورمان از زمان را از دست بدهیم. نماینده‌ی ضد جاسوسی در طول سی ثانیه به "کری گرانت" داستانی را می‌گوید که در واقعیت ــ حداقل ــ سه دقیقه برای گفتن وقت می‌گرفت.*

ــ دقیقا"، این قسمتی از بازی بازمان است. در این فیلم هیچ چیز به‌عهده‌ی اتفاق



نبود، و به‌همین دلیل است که، هنگامی که تمام شد، من موضعی محکم اتخاذ کردم. من هرگز پیش از آن با "**متروگلدوین‌مایر**" کار نمی‌کردم، و زمانی که "تدوین" فیلم پایان یافت، آنها فشار زیادی بر من وارد کردند که تمامی‌ی صحنه‌ی آخر فیلم را حذف کنم و من رد کردم.

*** چه صحنه‌یی بود؟**

ـ دقیقاً" بلافاصله پس از صحنه‌ی کافه تریا ـ که مردم بوسیله‌ی تلسکوپ به "کـــوه راشمور" نگاه می‌کنند. بیاد می‌آورید که "**اوامری سنت**" به طرف "**کری گرانت**" شلیک می‌کند. در حقیقت او تنها وانمود می‌کند که وی را کشته تا زندگیش را نجات دهد. خب، در صحنه‌ی بعدی او به جنگل برده می‌شود که دختر را ملاقات کند.

**** زمانی که دو ماشین به هم می‌رسند؟ ولی آیا آن یک صحنه‌ی کلیدی نیست؟***

ـ آن صحنه، صحنه‌یی ضروری‌ست. چرا که، در حقیقت این اولین ملاقات آنها از زمانی‌ست که "**کری گرانت**" فهمیده که دختر، معشوقه‌ی "**جیمز میسون**" است. و در عین حال صحنه‌یی‌ست که در طی آن، او متوجه می‌شود دختر برای "سازمان جاسوسی" کار می‌کند.

قرارداد من بوسیله‌ی نماینده‌هایم بسته شده‌بود، و هنگامیکه من آن را دوباره خواندم متوجه شدم که (گرچه درخواستش را نکرده بودم) آنها ماده‌یی را قید کرده‌اند که، طبق آن به من کنترل کامل هنری فیلم داده شده بود. ـ صرف‌نظر از زمان تولید، هزینه و یا هرچیز دیگری. در نتیجه، **توانستم مؤدبانه بگویم: "من** خیلی متاءسفم اما، این صحنه باید در فیلم باقی بماند".

**** بنظرم می‌رسد که نماهای حقه‌یی‌ی زیادی در فیلم وجود دارد.***

ـ ما یک کپی‌ی دقیق از سرسرای سازمان ملل متحد ساخته بودیم. می‌دانید، کسی از آن دکور برای فیلمی بنام "**دیوار شیشه‌یی**" استفاده کرده بود و پس از آن "**دگ هامرشولد**" هر نوع فیلمبرداری‌ی فیلم‌های داستانی در محل اصلی راممنوع‌کرد. به همین ترتیب، در همان حین که ماءموران محافظت وسایلمان را جستجو می‌کردند، ما صحنه‌یی را که "**کری گرانت**" وارد ساختمان می‌شود بوسیله‌ی دوربین مخفی فیلم‌برداری کردیم. به ما گفته شده بود که حتی عکس هم نمی‌توانیم بگیریم. بنابراین، در پشت یک وانت دوربین را پنهان کردیم و به این طریق، به به‌اندازه‌های کافی فیلم برای پسزمینه بدست آوردیم. آنگاه پس از اینکه یک عکاس را واداشتیم اجازه‌ی گرفتن چند عکس رنگی از داخل محل را به‌دست آورد، من همراه او مثل یک سیاح، دور و بر می‌گشتم و زمزمه می‌کردم: " آن نما را از آنجا بگیر. و حالا، یکی از بالای سقف رو به پایین." از عکس‌های رنگی بدست آمده برای دوباره ساختن دکورها در استودیویمان استفاده کردیم. محلی که در آنجا مرد از پشت چاقو می‌خورد، سالن استراحت نمایندگان است اما، برای حفظ شخصیت سازمان ملل، ما آن را در فیلم. "سالن عمومی"

خواندیم . ــ و این عنوان همچنین توضیح می‌دهد که، چطور مردی با چاقو توانسته به آنجا وارد شود. بهرحال، اماکن بدقت دوباره سازی شده بودند. من بشدت به سندیت دکورها و اسباب صحنه اهمیت می‌دهم. هنگامی که نمی‌توانیم در محل‌های واقعی فیلمبرداری کنیم، من خود را وا ــ می‌دارم از همه‌چیز عکس‌های تحقیقی بگیرم.

زمانی که آماده می‌شدیم "سرگیجه" را فیلمبرداری کنیم (که در آن "جیمز استوارت" نقش کارآگاهی درس خوانده را بازی می‌کند که از نیروی پلیس بازنشسته شده) من عکاسی را به "سانفرانسیسکو" فرستادم. ماموریت او این بود که چند کارآگاه بازنشسته را بیابد ــ بویژه فارغ ــ التحصیلان دانشگاه را ــ و از آپارتمان آنها عکس بگیرد.

برای "پرندگان" نیز به همین روال. جهت بدست آوردن مشخصات صحیح شخصیت‌ها، و برای قسمت لباس، من از تمامی‌ی ساکنین "بوده‌گا ــ بی" ــ مرد، زن و بچه‌ها ــ عکس گرفتم. نسخه‌ی دقیق آن رستوران "پرندگان" واقعا" در آنجا وجود دارد. و خانه‌ی معلم تلفیقی‌ست از خانه‌ی یک معلم در "سانفرانسیسکو" و خانه‌ی معلمی در "بوده‌گا ــ بی". من آنرا به هر دو طریق آراستم. زیرا، چنانکه ممکن است بیاد آورید، معلم در آن فیلم در "بوده گا ــ بی" کار می‌کند اما، از "سانفرانسیسکو" می‌آید. و خانه‌ی کشاورزی که بوسیله‌ی پرندگان کشته می‌شود، المثنای دقیقی‌ست از مزرعه‌یی که در آنجا وجود دارد: همان ورودی، همان سرسراها، همان اطاق‌ها، همان آشپزخانه. حتی منظره‌ی کوهستان که در بیرون پنجره‌ی "هال" نشان داده می‌شود، کاملا" دقیق است.

خانه‌یی که در پایان "شمال از شمال غربی" مورد استفاده قرار می‌گیرد، مینیاتوری‌ست از خانه‌یی ساخته‌ی "فرانک لوید رایت" ــ که از فاصله‌ی دور نشان داده می‌شود. ما قسمتی از آنرا برای صحنه‌یی که "کری گرانت" دور آن می‌چرخد، ساختیم.

* *علاقمندم راجع به صحنه‌ی طولانی‌ی "کری گرانت" در مزرعه‌ی ذرت صحبت کنیم که مدت زمانی طولانی پیش از ظاهر شدن "هواپیما" آغاز می‌شود. صحنه برای حدود هفت دقیقه کاملا" ساکت است. این یک "چرخش قدرت" واقعی‌ست.*

در "مردی که زیاد می‌دانست" یک صحنه‌ی ده دقیقه‌یی وجود دارد که کنسرتی در "آلبرت هال" را نشان می‌دهد. ــ *بابدون هیچ گفتاری ــ اما، آن صحنه بوسیله‌ی موسیقی‌ی "کانتاتا"، و با انتظارواقعه‌یی که منتظرش هستیم، قابل تحمل می‌شود. فکر می‌کنم طریقه‌ی قدیمی‌ی کار با این نوع حرکات سرعت بخشیدن به "تدوین" ــ بوسیله‌ی استفاده از قطع‌های کوتاه و کوتاه‌تر ــ بوده، در حالیکه در "شمال از شمال غربی" تمامی‌ی نماها از طولی مساوی برخوردارند.*

ــ در اینجا شما با زمان کار نمی‌کنید بلکه، با "ریتم" سر و کار دارید. طول نماها برای نشان دادن فاصله‌های متفاوتی بود که، یک مرد باید برای محفوظ ماندن بدود. بیشتر از آن، برای نمایش اینکه هیچ حفاظی برای رسیدن به آن وجود ندارد. این نوع صحنه‌ها نمی‌توانند تماما" "ذهنی" باشند. چرا که ــ در آن صورت ــ در یک آن ولحظه) می‌گذرند. لازم است که هواپیمایی که نزدیک می‌شود را نشان داد. حتی پیش از آن که "کری گرانت" متذکرش شود. زیرا، اگر نما زیادی سریع باشد، هواپیما سریع‌تر از آنکه تماشاگر متوجه شود چه اتفاقی در حال وقوع است، به "قاب" داخل و، از آن خارج می‌شود.

ما همین را در "پرندگان" داریم: زمانی که "تیپی هدرن" در قایق مورد حمله واقع می‌شود. ــ اگر پرندگان وادار می‌شدند در یک آن به داخل قاب پرواز کرده و از آن خارج شوند، تماشاگر ممکن بود فکر کند، این تنها تکه‌یی کاغذ بوده که به صورت دختر خورده. با گرفتن آن صحنه بطور "ذهنی"، دختر را در قایق نشان می‌دهید. وی را می‌بینید که "بارانداز" را تماشا می‌کند، و ناگهان چیزی به‌سرش می‌خورد. این اما، همچنان زیادی سریع است. بنابراین باید قاعده‌ی نقطه‌ی دید را بشکنید. عملا" زاویه‌ی "ذهنی" را واگذاشته و به نقطه‌ی دیدی "عینی" متوسل می‌شوید (با نشان دادن پرنده پیش از آنکه ضربه بزند) تا در نتیجه، تماشاگر کاملا" بر آنچه قرار است اتفاق بیفتد آگاهی‌ی کامل داشته باشد.

ما همین قانون را در "شمال از شمال غربی" بکار می‌گیریم تا به این طریق، مردم را برای تهدید حمله‌ی هواپیما آماده سازیم.

* *فکر می‌کنم "ریتم" سریع شونده در بیشتر فیلم‌ها بکار گرفته می‌شود تا مشکلی فنی را از پیش پا بردارد، یا چیزهای مختلف را در اتاق "تدوین" باهم جور کند. بطور مداوم، هنگامی که کارگردان به اندازه‌ی کافی فیلم نگرفته است،*

"تدوین‌گر" با استفاده از باقیمانده‌ی نماهای مختلف و تدوین آنها به‌عنوان نماهای کوتاه، کار را راه می‌اندازد. این کار اما، هیچگاه واقعا" رضایت‌بخش نیست. آنها اغلب از این فن برای نشان دادن اینکه ــ مثلا" ــ کسی زیر اتومبیل می‌رود استفاده می‌کنند.

ــ منظورتان این است که همه‌چیز زیادی سریع اتفاق می‌افتد؟

** در بیشتر فیلم‌ها بله.*

ــ من در یکی از نمایش‌های تلویزیونی‌ی اخیرم، به‌عنوان اساس یک محاکمه، صحنه‌ی تصادف با اتومبیل داشته‌ام. کاری که کردم استفاده از پنج نما ازمردم ناظر واقعه‌بود که پیش از نمایش خود واقعه نشان دادم. یا بهتر بگویم، پنج نفر را درست وقتی که صدای آنرا شنیدند، نشان دادم. سپس از واقعه فیلم گرفتم. دقیقا" همان هنگامی که، مرد پس از آنکه موتور سیکلتش واژگون شده، و ماشین مهاجم در حال دور شدن است ــ به زمین می‌خورد. اینها لحظاتی هستند که باید زمان را متوقف سازیدو، آنرا از هم باز کنید.

** می‌فهمم. حالا به صحنه‌ی مزرعه‌ی ذرت برگردیم. جذاب‌ترین جنبه‌ی آن صحنه این است که، کاملا" بی‌دلیل می‌باشد. صحنه‌یی‌ست که از تمامی‌ی نکات قابل بـاور، یا حتی از هر نوع اهمیتی خالی شده. سینما، بارویکردی به این طریق، تبدیل به یک هنر انتزاعی‌ی واقعی می‌گردد. همانند موسیقی.*

در اینجا دقیقا" همین تجرد ــ که شما غالبا" به‌دلیلش مورد انتقاد قرار گرفته‌اید ــ است که به این صحنه، تمامی‌ی جذابیت و قدرتش را می‌بخشد.

بر آن (صحنه)، عمدا" بوسیله‌ی "گفتار" تاءکید شده. زمانی که کشاورز ــ که درحال سوار شدن به اتوبوس می‌باشد ــ به‌هواپیمای درحال نزدیک شدن اشاره کرده و به "کری گرانت" می‌گوید: "نگاه کن! یک هواپیمای سم‌پاش دارد می‌آید."، و سپس اضافه می‌کند" مسخره است، ذرتی وجود ندارد که سم‌پاشی شود"... ــ و او درست می‌گوید، البته. این تمامی‌ی نکته است: هیچ چیز وجود ندارد که سم‌پاشی شود! چطور کسی می‌تواند به بی‌دلیلی اعتراض کند، زمانی که آنقدر تعمدی می‌باشد. آشکار است که آن فکر، فانتزی‌ی نامعقول بودن، عنصر کلیدی فرمول فیلمسازی‌ی شما می‌باشد.

ــ حقیقت اینست که، من به نامعقول بودن (پوچی) به روشی کاملا" مذهب‌گونه می‌پردازم.

** از آنجا که آن صحنه در جهت پیشبرد گنش بکار گرفته نمی‌شود، نوع مفهومی نیست که، بسادگی هرگز به ذهن یک "فیلمنامه نویس" خطور نمی‌کند. تنها یک "کارگردان" می‌تواند فکری همانند آن را به تصور درآورد!*

ــ به شما می‌گویم که این فکر چطور پا گرفت. متوجه شدم که با موقعیت کلیشه‌یی‌ی قدیمی مواجهم: مردی که مورد هدف قرار گرفته تا احتمالا" تیر بخورد.

حالا، این امر معمولا" چطور انجام می‌گیرد؟ شبی تاریک، در یک چهار راه باریک شهری: قربانی‌ی در حال انتظار ایستاده و در یک شعاع نورانی‌ی زیر یک چراغ خیابانی. سنگفرش‌ها "با باران اخیر شسته شده‌اند". نمایی درشت از گربه‌یی سیاه که در کنار دیوار یک خانه می‌خزد. نمایی از یک پنجره، با صورتی پنهان شده که پرده را عقب می‌زند تا به بیرون نگاه کند. پیش آمدن آرام یک "لیموزین" سیاه، و غیره و غیره. حالا، "آنتی‌تز" صحنه‌یی مثل این چیست؟ هیچ سیاهی‌یی، هیچ شعاع نورانی‌یی، هیچ شکل اسرارآمیزی در پنجره‌ها. هیچ چیز. تنها، آفتاب درخشان و یک بیابان گونه‌ی تخت باز، با تنها یک خانه یا درخت که، در آن هر تهدید در کمینگاهی می‌تواند پنهان شود.

شما نگره‌ی‌مرادرباره‌ی استفاده از شکلات در سوئیس، و آسیاب بادی در هلند بخاطر می‌آورید. خب باهمان طرز تلقی (همچنانکه به‌دلیل احساس من برای تخیل آزاد) من صحنه‌یی را برای "**شمال از شمال غربی**" طرح‌ریزی کردم اما، هرگز عملا" آنرا نساختیم. به ذهنم خطور کرد که، هرگاه ما از "نیویورک" در حال حرکت در جهت شمال غربی باشیم، یکی از توقف‌های در راه در "دیترویت" می‌باشد. جایی که اتومبیل‌های "فورد" را می‌سازند. آیا شما تا بحال یک "تیمار خط" دیده‌اید؟

** نه هرگز ندیده‌ام.*

ــ آنها مطلقا" بی‌نظیرند. بهرحال، من می‌خواستم گفتگویی طولانی داشته باشم بین "کری گرانت" و یکی از کارگران کارخانه، در حالی که در کنار "تیمارخط" قدم می‌زنند. آنها ممکن است ــ برای مثال ــ درباره‌ی یک سر کارگر صحبت کنند. پشت سر آنها اتومبیلی در حال ساخته شدن است: قطعه به قطعه کنار هم گذاشته می‌شود. سرانجام اتومبیلی که آنها دیده‌اند که‌از یک پیچ و مهره‌ی

ساده در حال بهم وصل شدن است، کامل می‌شود، با روغن و بنزین. و کاملا" آماده‌ی آنکه از خط به بیرون رانده شود. دو مرد به آن نگاه می‌کنند و می‌گویند: " آیا این عالی نیست!" سپس در اتومبیل را باز می‌کنند، و جسدی بیرون می‌افتد!

* *این یک فکر بی‌نظیر است!*

ـ جسد از کجا آمده؟ آشکارا از اتومبیل که نیامده، از آنجا که آنها را دیده‌اند که از "صفر" شده! جسد از "هیچ‌کجا" بیرون می‌افتد. متوجهید! و امکان دارد جسد همان سر کارگری باشد که دو مرد درباره‌اش گفتگو می‌کردند.

* *این نمونه‌یی کامل است برای هیچ مطلق! چرا این فکر را به عمل نیاوردید؟ آیا به این دلیل که صحنه را زیاده از حد طولانی می‌ساخت؟*

ـ مسئله‌ی زمان مطرح نبود. مشکل اصلی این بود که، ما نمی‌توانستیم این فکر را در داستان جای دهیم. می‌دانید، حتی یک صحنه‌ی بی‌دلیل، باید توجیهی برای آنجا بودن داشته باشد!

ترجمه‌ی نیلوفر عزیزی

و فیلم‌های جیمزباند:
یک نمونه، جاسوسه‌یی که دوستم داشت

امید تقدیمی

راه‌حلهای جدیدی که سینما در چندسال اخیر برای بازگرداندن تماشاگرهای از دست‌رفته‌اش انجام داده منتقدی که سینما را اصلا" به دلیل کارگردان به عنوان مولف فیلم جدی گرفته بوده و وجود هر جزیی از فیلم را منوط به اراده‌ی فیلمساز می‌دانسته، دچار مشکل خواهد کرد. چون عملا" در بسیاری از فیلمهای جدید مثل "**برخورد نزدیک از نوع سوم**" کارگردان هیچکاره است و این به دلیل نوع سینمایی‌ست که این فیلمها در رده‌اش قرار می‌گیرند و باعث شده آدمهای دیگر دست ـ اندرکار، نقش مهمتری در به وجودآوردن فیلم داشته باشند. مثلا" در یکی از صحنه‌های "**برخورد نزدیک از نوع سوم**" به قول یکی از بازیگرانش (که این فیلم کلا" بازیگر به معنای متعارفش نداشت) دوربین را رو به آسمان گرفته بودند و از آنها خواسته می‌شد که همینجور به هوا خیره شوند با این توضیح که بعدا کادر را در لابراتوار پر می‌کنیم!

"**جاسوسه‌یی که دوستم داشت**" فیلمی از همین نوع فیلمهاست که البته در مقایسه با فیلم نظیرش "**برخورد نزدیک از نوع سوم**" فیلم موفق‌تریست و اگر برگردیم به هدف‌اصلی‌ی هنر سینما، می‌بینیم فیلم خوبی هم هست.

این آخرین فیلم "**جیمزباند**" فیلم خوبیست چون قالبش را بدرستی پیدا کرده:

بر طبق سنت کاریکه سینما با ادبیات می‌کند رمان "**فلمینگ**" و شخصیت "**باند**" کتاب را کنار گذاشته، خشونت سری فیلمهای قبلی را تا مقدار زیادی تعدیل کرده و برخوردها را به جزیی از عوامل نمایشی هر نما تبدیل نموده ـ شخصیت "**باند**" فیلمهای قبلی به کلی عوض شده و دیگر با آن ابرمرد روبرو نیستیم، ولی آنچه هم که می‌بینیم، به رغم بعدهایی جدید مثل بذله گویی صورتی، آنچنان انسانی نیست (البته نه بدلیل تغییر هنرپیشه و آمدن "**راجرمور**") ـ سکس هم که در فیلمهای قبلی نقش مهمی را داشت در اینجا بی اهمیت شده و اگر اشاره‌ای به آن می‌شود بیشتر به جهت نمایش‌دادن آن ابعاد جدید است از شخصیت "**باند**" که ذکر کردم ـ مقابله‌ی "**باند**" با "**اسنرو برگ**" (**کورت یورگنز**) از آن حالت روبرویی‌ی قطب‌ها خارج شده و صحنه‌های مربوطه به این قضیه آنقدر کم اهمیت شده که می‌توان امیدوار بود در فیلمهای بعدی به کلی حذف خواهد شد ـ مسیری که فیلمهای قبلی‌ی "**باند**" داشت، و آن فیلمها را به طرف افسانه‌ی علمی سوق می‌داد، یکباره تغییر کرده و درجهت آبستره قدم برمی‌دارد.

"**جاسوسه‌یی که دوسنم داشت**" فیلم مفرح و جذابی‌است، چون در قالب درستش به خوبی کار می‌کند در عین اینکه قصه را کنار می‌گذارد تا امکانات بیشتری برای کار بدست بیاورد. کاریکه مستقیما برمی‌گردد به توانایی‌ی‌کادرفنی‌ی‌فیلم و بخصوص طراح صحنه، به نوعی که دیگر احتیاج نیست به حقه‌های سینمایی. مثلا نگاه کنیم به بهترین صحنه، یعنی صحنه‌ی تعقیب با اسکی که در آن انتخاب درست مکان، قابلیت هنرپیشه‌های بدل، مهارت فیلمبردار و جای صحنه در کل فیلم که بعد از مقدمه‌ای کوتاه است، اصلا دلیل حادثه را توضیح نمی‌دهند و تنها توجه دارند و توجه ما را هم به مسئله‌ی نمایش و بخصوص شگفتی بر- می‌انگیزانند.

دراین صحنه می‌بینیم آنقدر آگاهی هست که احتیاجی دیده نشده به ایجاد توهم که خود "**راجرمور**" است که دارد اسکی بازی می‌کند (تعداد نماهای نزدیک "**مور**" به حداقل رسیده، چون قصدبوده با موزیک، با رنگ و با حرکت نمایش به بهترین وجهی شروع شود و ادامه پیدا کند با پرش آخر از روی پرتگاه تا به اوج‌برسد .که در اینجا پرش واقعی‌ست با هنرپیشه‌ای بدل و پرش آنقدر ادامه پیدا می‌کند تا تبدیل به سقوط با چتر نجات شود. آنهم چترنجاتی منقش به علامت مشخصه‌ی بریتانیا که‌موطن "**باند**" است. صحنه اما تمام نمی‌شود، دو دست از طرفین کادر داخل می‌شود، چترباز را مشت می‌کنند تا تیتراژ آغاز شود.

"**آلبرت بروکولی**" تهیه کننده‌ی "**جاسوسه‌یی که دوسنم داشت**" در مصاحبه‌ای صحبت از "**جیمز باند**" غلط ـ"**جیمزباند**" درست می‌کند و از انتخاب درستش در مورد "**راجرمور**" تعریف می‌کند. در صورتیکه فیلم انگار نه فیلمی از "**جیمز باند**" بلکه فیلمی در هجو "**جیمزباند**" است. چون می‌بینیم اصلا شوخی با مایه‌های "**جیمزباند**"های قبلی، یکی از مایه‌های اصلی‌ی‌فیلم‌است.

مثلا در بسیاری از صحنه‌ها، شوخی با مایه‌ی جاسوسی و جاسوس است. "**راجر مور**" وسیله‌ای شده برای دادن همان حس تفریح که گفتم یکی از دلایل موفقیت فیلم است: در "**جیمزباند**"های قبلی به دلیل تابو بودنِ جاسوسی در نزد تماشاگرها انگشت گذاشته می‌شدبر روی این مسئله و به تخیل توسل می‌شد تا هم‌حس کنجکاوی ارضاء شود و هم انگیزه‌های "**باند**" برای مثلا" نجات دنیا روشن شده باشد.

درحالیکه در "**جاسوسه‌یی که دوسنم‌داشت**" عوض شدن صحنه‌ها ربطی به تعقیب خط جاسوسی در فیلم ندارد و این تا حدیست که صحنه‌ها را می‌توان‌حتی جدا از فیلم به طور مستقل تماشا کردو لذت برد.

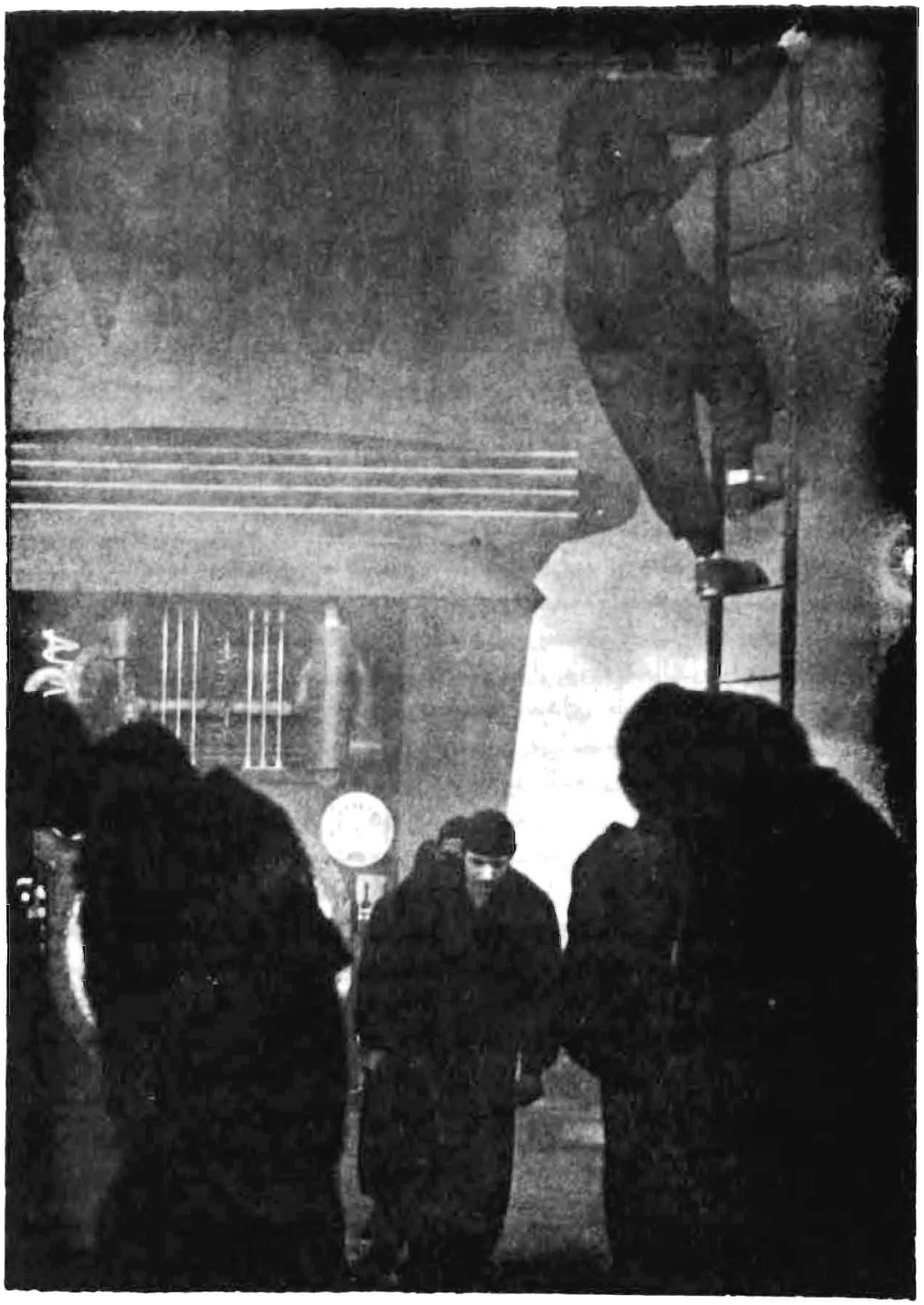
به همین ترتیب است رابطه‌ی "**مور**" با "**باربارا باخ**"، باریبس و با "**کیو**" که با توجه سازندگان فیلم به این پس زمینه، که اکثریت تماشاگرهای فیلمش قبلا فیلمی از "**جیمزباند**" دیده‌اند، این رابطه‌ها را نه فقط توضیح نمی‌دهند، بلکه آن را تبدیل به یک وسیله می‌کنند.

"**جاسوسه‌یی که دوستم داشت**" دو "آس" برنده دارد که یکی وجود آن هنرپیشه‌ی غول ـ آساست که نشان می‌دهد چطور در فیلمهای قبلی استفاده‌ی درستی از وجود این نوع نقش در قبال "**جیمزباند**" نشده (مثلا "نگاه کنید بخصوص به "**پنجه طلایی**") ودیگری خلق یا در حقیقت اختراع وسایل مکانیکی ست که به همان‌خوبی‌ی فیلمهای قبلی در موفقیت فیلم سهم دارند.

هنرپیشه‌ی غول‌آسا (**ریچارد کیل**) که در فیلم بنام "**کوسه**" خوانده می‌شود، در قالب موجودی زنده (و نه مثلا آمده از کرات دیگر) صحنه‌هایی فانتزی با "**راجرمور**" به وجود می‌آورد و همین قابل لمس بودنش است که باعث می‌شود حتی جاودانی بودنش هم‌برای تماشاگر قابل توجیه باشد. دراین مورد نگاه کنید به صحنه‌ی تعقیب با ماشین که بعد از سقوط ماشین به داخل کلبه‌ی آن مردک روستای (قبل از ورود ماشین چه آگاهانه مکثی داریم که مخالف قواعد سینماست، همراه با افکت صدای طبیعت) که کوسه بسادگی از کلبه بیرون می‌آید، در را می‌بندد و با نیم نگاهی به صاحب کلبه و تکاندن لباسهایش از کادر خارج می‌شود.

در مورد اختراعات جدید فیلم می‌بینیم در اینجا توضیحات به حداقل رسیده‌اند (نگاه کنید به صحنه‌ی ورود ماشین "**باند**" به بندر و توضیحاتی که "**کیو**" در نمایی دور به "**راجرمور**" می‌دهد و ما آنها را نمی‌شنویم) و تنها هر صحنه یکباره با وسیله‌ای مکانیکی شروع می‌شود که بدون حقه‌های سینمایی کار می‌کند (مثل موتور روی آب) و باعث می‌شود موفقیت هم در ارتباط نزدیک و بدون واسطه با تماشاگر بدست بیاید.

درباره‌ی فیلمها



جویندگان طلا

حسین مجتهدزاده

یک رشته توصیحات اولیه : "**جویندگان‌طلا**" محصول ۱۹۲۵ ، "**چارلی‌چاپلین**" کارگردان و مثل همیشه نویسنده‌ی داستان و مصنف‌موسیقی‌ی‌متن و هرپیشه‌ی اول. دوسال بعد از "**زنی از پاریس**" ، اولین فیلم بلندش، یک شکست تمام عیار ، در اوج شهرت و محبوبیت ، احتمالا" به این علت که خودش در فیلم شرکت نداشته و آن را با " **آدولف منجو**" ساخته ، و حالا برای بازگرداندن پول ، همچنان که اعتبار، دست به طرحی آرزومندمی‌زند . چهارده‌ماه فیلمبرداری و یک میلیون دلار خرج و . . . آنچه می‌خواسته ، و کمابیش منتقدین فیلم را می‌پذیرند و "**چاپلین**" به "**پانتئون**" بزرگان هالیوود در سالهای بیست بازمی‌گردد ، البته اگر هرگز از آن خارج شده باشد .

فیلم حاضر اما نسخه‌یی نیست که او در ۱۹۲۵ ساخته . در ۱۹۴۲ و به هنگام پخش مجدد ، میان نوشته‌های فیلم را خود "**چاپلین**" نرمی‌دارد و به جای آن گفتار می‌گذارد ، هرچند این نمامی‌ی تغییری نیست که فیلم در این لحظه دچارش شد و این کار همراه شود با بیرون آوردن چند صحنه و احتمالا (طی‌ی‌چندروایت) اضافه کردن صحنه‌هایی و مجموعه‌ی این تغییرات بویژه گفتار فیلم که عمیقا بر حالت فیلم تاثیر می‌گذارد وطبق معمول درانجا تحریف شده و تاثیر مخربش تشدید یافته و این که حالا فیلم در فاصله‌یی پنجاه ساله دیده می‌شود ، سبب می‌گردد دیدگاه منتقد کاملا متفاوت باشد ، چون بخصوص دراین فاصله اولا بقدر کافی از شهرت افسانه‌یی و تاثیر گذارنده و رعب‌آور "چاپلین" دور شده‌ایم که بتوانیم خود را از محدودیت‌هایش دور کنیم و ثانیا" و در عین حال به دلایلی که معمولا" برای اغلب هنرمندها اتفاق می‌افتد ، هنوز دچار آن غم دوری نشده‌ییم که بر قضاوتمان از اثر و "چاپلین" تاثیر بگذارد .

برگردم به فیلم .

یادداشت را می‌شود از مایه‌ی اصلی‌ی " **چاپلین** " در این فیلم ، و همچنین فیلم‌های دیگرش، شروع کرد . صحنه‌یی در همان ابتدای فیلم وجود دارد که دربرگیرنده‌ی بازمایه‌ی "**چاپلین**" است : نگاه کنیم به رشته نماهای اولیه‌ی فیلم : در مقابل نماهای عمومی از آدم‌ها که بصورت گروهی و در صف‌های بزرگ به سوی شمال درحرکت هستند (و همچنین می‌شود دقت کرد به نحوه‌ی گرفتن نماها ، به اجزای نماها ، آدم‌ها و کلبه‌ها در مقابل پس‌زمینه‌ی برفی که همگی بخوبی نمایشگر مشکل اصلی‌ی فنی‌ی "**چاپلین**" در فیلم هستند و این که این ضعف فنی ، علیرغم تمامی استادی‌ی او و این که می‌دانیم در این لحظه چیزی دور و ور ده سال است که فیلم می‌سازد ، به صحنه‌های اولیه محدود نمی‌شود و کمابیش در صحنه‌های برفی باقی می‌مانند) ولگرد تنها از کوره‌راهی می‌گذرد . این مقابله‌ی فرد با اجتماع از همان فیلم‌های اول آشکارا وجود دارد و آرام آرام بدل می‌شود به استوارترین مایه‌ی "**چاپلین**" . مایه ، اما ، در میانه‌ی فیلم بنائی مستحکم‌ترمی‌یابد : نگاه کنیم به نمای متوسط ولگرد در پشت پنجره‌ی میخانه بعد از این که دخترها قرارشان را با او فراموش کرده‌اند . پنجره به نحوی پر مفهوم سدی‌ست که ولگرد را از جامعه‌اش دور نگهمیدارد و حتی به او تحمیل می‌کند به زندگی در حاشیه‌ی اجتماع ادامه دهد .

بلافاصله بعد از این نکته باید توضیح داده شود که ولگرد دراین مقابله که دائما" به مبارزه تبدیل می‌شود چیزی (یا دستکم چیزی اصلی) را از دست نمی‌دهد و حتی از این طریق که سعی بر حفظ فردیت خودش درمقابله‌ی اجتماع مبادرت می‌کند برای خود ارزشهایی نیز دست و پا می‌کند (و به این نکته توجه کنیم که آدمهای محبوب "چاپلین" در فیلم‌ها همیشه اینگونه شخصیت‌های

فردگرا هستند که حاضر نیستند تنهایی‌خودرا در مقابل ارزشهای اجتماعی فراموش کنند : ولگرد ، "**جیم‌بزرگ**" و دخترک در این فیلم ــ ولگرد ، دخترک و از جهتی سگ در"**زندگی سگی**") و در عین‌حال متوجه باشیم که نمایش گروه‌های انسانی برای"**چاپلین**" همراه نوعی از دست دادن ارزش فردی‌ست که در این فیلم نیز وجود دارد ، اما بیان روشن‌تر (و نه لزوما استوارتر)ش را در صحنه‌ی اولیه‌ی"**عصرجدید**" می‌یابد که نمایی از گوسفندان که درحال رفتن به مسلخ هستند با نمایی از آدم‌ها که به راهروی زیرزمینی می‌روند ترکیب می‌شود .

نمایی که چند لحظه قبل‌تر از نمای پنجره وجود دارد (لحظه‌یی که ولگرد با شنیدن سروصدائی که از میخانه می‌آید متوجه می‌شود سال جدید آغاز شده و دختران هنوز نیامده‌اند و سرانجام صحنه منتهی می‌شود به یک نمای متوسط ولگرد که از میان در نیمه باز بیرون را نگاه می‌کند) و نمای پنجره (و فیلم البته پراست از این نماها و حتی صحنه‌ها) حالتی احساساتیگر به فیلم می‌آورند که رفته رفته بدل می‌شود به یکی از مشکلات فیلم که"**چاپلین**" موفق به حل آن نمی‌شود . و از اینجا می‌شود رسید به مشکل دیگر او که اصلی‌تر است و ساختار فیلم را بکلی ازهم می‌پاشد : نگاه کنیم به مسیر فیلم از لحاظ روایت و حالت ، هردو ، که اصلا پاره‌پاره است و این به حدی می‌رسد که فیلم بکلی تبدیل به یک کمدی‌ی چند قسمتی می‌شود ، "کمدی" را اجبارا آوردم چون در بسیاری از لحظات فیلم اصلا کمدی نیست و این دو حالت مداوما و بنا به ساختار روایت از پیش زمینه به پس زمینه می‌روند و به عکس، می‌بینیم که اصلا می‌شود فیلم را به سه قسمت مجزا تقسیم کرد (صحنه‌های اولیه تا لحظه‌ی آمدن ولگرد به شهر ــ۲) تمامی‌ماجرای آشنایی با دختر در شهر ــ۳) بازگشت به معدن طلا . خب بلافاصله می‌بینیم که این سه قسمت هیچگونه ارتباطی با یکدیگر ندارند . به عنوان مثال می‌بینیم که تدبیر "**چاپلین**" برای ارتباط دادن قضایای شهر به صحنه‌ی‌انتهایی‌ی معدن براساس پیداشدن "**جیم**" خاطره ازدست ــ داده بسیار تصنعی‌ست (تصنعی البته دیگر مشکل بسیار شناخته‌شده‌ی اغلب کارهای"**چاپلین**"است : نمونه‌ی بهتر این امر شاید صحنه‌ی انتهایی باشد ، ولگرد که حالا ثروتمند شده، به درخواست خبرنگارها که می‌خواهند زندگینامه‌ی او را بنویسند لباس قدیمی‌اش را می‌پوشد که عکس بگیرد . بعد

دچار آن اتفاق حادوثی می‌شود و سراخر با محبوبش برخورد می‌کند و فیلم به اصرار زیاد به سوی یک"پایان خوش" ساختگی هدایت می‌شود) و دقیقا به دنبال همین مشکل است که شخصیت‌ها ناگهان پدیدار و ناپدید می‌شوند (نگاه کنیم به صحنه‌های اولیه در معرفی‌ی شخصیت‌های "**جیم**" و"**لارسن**") و می‌بینیم که"**لارسن**" به جز یکی دو شوخی‌ی‌خاطره‌از دست دادن"**جیم**" کارکرد دیگری ندارد (حتی روایت را حلو نمی‌برد) و فقط وسیله‌یی‌ست برای پیام‌های اخلاقی (وسطحی‌ی "**چاپلین**") یا وارد کردن صحنه‌های فرعی‌ی مربوط (کشش ماموریس فانون) .

و بعد ازاین توضیحات فهرست‌وار می‌شود برگشت به مشکل"**چاپلین**" با حالت نگاه کنیم که به دنبال تمامی‌ی این اتفاقات"**چاپلین**" صاحب دو روایت شوخی ــ حدی می‌شود که با هم و

همچنان که گفته شد بدون هیچ توازن اعمال‌شده‌یی پیش می‌روند. احتمالا موفق‌ترین لحظه‌یی که "چاپلین" سرانجام می‌تواند حالت تلخ را به درون یک شوخی بیاورد شوخی‌ی پختن کفش و بعد خوردن آن است با تمام جزییات از بررسی کفش که پخته شده یا نشده تا میخ‌ها که تبدیل به استخوان می‌شوند، تا بند کفش که اسپاگتی‌وار بلعیده می‌شود تا جناغ شکستن تا... در مقابل می‌بینیم در شوخی‌ی نمک زدن وخوردن شمع چراغ (دقیقا با همین مایه) موفق نیست.

و زمانی که به این تلخی، پیام‌های عمیق‌تر هم اضافه می‌شود مشکل "چاپلین" جدی‌تر می‌شود، دراین مورد می‌شود نگاه کرد به شوخی‌یی‌که طی آن "جیم" ولگرد را بصورت مرغ می‌بیند و درپی کشتن و خوردن اوست. بلافاصله می‌بینیم که شوخی مبین پیام فیلم است: آزمندی‌ی‌جویندگان که انسانیت خود را فراموش کرده‌اند و دراین راه تبدیل شده‌اند حتی به آدمخوار. می‌بینیم که اجرا بسیار ناموفق است، رویه‌ی کمدی درنمی‌آید (البته رویه‌ی‌جدی آن هم قابل بحث است) و تلاش "چاپلین" برای موفق شدن شوخی تنها به کش دادن آن و گسستگی‌اش می‌انجامد. و البته این توضیح را هم می‌شود داد که این روی تلخ روایت است که اغلب برای او مزاحمت ایجاد می‌کند و در یک کلیت می‌شود نگاه کرد به تناقض لحن فیلم با پایان خوش ساختگی‌ی فیلم (که قبلا توضیحش آمد). هرچند لحن تلخ "چاپلین" در فیلم‌بعدی، "سیرک" (محصول ۱۹۲۸)، به سطح می‌آید و حتی ناچار می‌شود پایان خوش را کنار بگذارد.

و حالا بعد از کمابیش روشن شدن رئوس مشکلات "چاپلین" با حالت و روایت می‌شود به شوخی‌ها رسید که دیگر حالا نه‌تنها چشمگیرنیستند بلکه در خیلی جاها حتی موفق هم نیستند. بدبختانه ذکر مشکلات "چاپلین" در مورد شوخی‌ها احتیاج به توضیحات پس زمینه‌یی دارد که به دلایل زیاد از آن پرهیز می‌کنم. یک مثال، دلیل پرهیز را تا حدی روشن می‌کند: شوخی‌ی‌رقص دقیقا و به همین شکل از "فتی آربوکل" می‌آید در "آشپز"، محصول ۱۹۱۸ ("چاپلین" ممکن است برای این که فیلم بسازد مجبور باشد تمامی‌ی‌فیلم‌های کمدی پیشترش را ببیند، ولی تماشاگر ایرانی نه می‌خواهد و نه می‌تواند این مرور را داشته باشد).

گذشته‌ازاین‌که "چاپلین" از دیگران می‌گیرد (احتمالا دیگر همه متذکر این امر هستند که موفق‌ترین شوخی‌ی "عصرجدید"، کارگرانی که در کارخانه روی یک نوار متحرک کار می‌کنند از "رنه کلر" می‌آید یا دخترک نابینای فیلم معروف دیگری از "چاپلین"، "روشنایی‌های شهر" در شخصیت مشابهی ریشه دارد که "فرانک کاپرا" قبل‌تر در "گردن کلفت" بکارش می‌گیرد) ازفیلم‌های‌قبلی‌ی خودش نیز می‌گیرد، او بخصوص در فیلم‌های بلند مداوما به شوخی‌های فیلم‌های کوتاه بازمی‌گردد: فکر رقص با سگ در "زندگی‌ی سگی" و صحنه‌ی گسترش یافته‌ترش در "جویندگان طلا" و یا فکر شوخی‌ی‌استخدام در "زندگی‌ی‌سگی" که در "عصر جدید" وارد می‌شود.

شوخی‌ها، اما، همیشه موفق نیستند: دعوا با دوست دختر و افتادن ساعت یا آتش گرفتن پای ولگرد و برف پاک کردن. در اولی بخصوص ضرب شوخی از بین می‌رود و بیش از حد طولانی می‌شود و حتی وقتی بسیار متهورانه شوخی‌یی که یک‌بار اجرایش موفق بوده (درجریان‌باد قرارگرفتن ولگرد هنگامی که به دستور "لارسن" می‌خواهد کلبه را ترک کند) دوباره تکرار می‌کند ناموق می‌ماند (قصد مقایسه ندارم، که در این صورت یادداشت دراین قسمت تبدیل می‌شود به فهرست اما به یک مقایسه‌ی دم دست ناگزیرم: در مورد تکرار یک شوخی در یک فیلم نگاه کنیم به شوخی‌ی‌ایستگاه قطار در "دوستان‌من" ساخته‌ی "مونیچلی" هرچند مقایسه‌ی "چاپلین" با "مونیچلی" علاقلانه بنظرنمی‌رسد!)

در مقابل اینها تعدادی شوخی‌ی موفق است و یکی استادانه. نگاه کنیم به دعوای "لارسن" و "جیم" که لوله‌ی تفنگ در تمام طول آن به سوی ولگرد است و یا شوخی‌ی خرس که سریع و کوتاه است و... شوخی‌ی کلبه در انتها که بکلی نمایشگر ذهنی کمدی است. و می‌بینیم که مثلا مشکل "چاپلین" را در مقداری از شوخی‌هایش حتی در این فیلم ندارد، طولش‌دقیقا "محاسبه شده، کش پیدا نمی‌کند و سریع است، تمامی‌ی مراحل تکوین یک شوخی را در خود دارد، آرام شروع می‌شود، در یک لحظه ضربه می‌زند و یک لحظه‌ی بعد، بعد از یک آرامش یک ضربه‌ی دیگر و سرآخر به اوج می‌رسد. و درعین حال متوجه مهارت "چاپلین" باشیم در رابطه‌ی ضربه‌ها با لهجه‌های آرام و زمانی که میان دو جزء شوخی وجود دارد و نیز رابطه‌ی نماهای داخلی با نماهای خارجی و این که او چقدر استادانه هیجان را در میانه‌ی شوخی در آن جاری می‌کند، بعد از این که ولگرد از طریق در بازشده‌ی کلبه در آستانه‌ی‌سقوط قرار می‌گیرد و علیرغم این امر که تماشاگر قبلا از طریق نماهای

خارجی با موقعیت کلبه آشناست، هیجان تا لحظه‌ی آگاهی‌ی ولگرد بوجود نمی‌آید. و در کنار این مهارت اما، همچنان متوجه ضعف فنی‌ی "چاپلین" باشیم در نماهای خارجی که از کلبه می‌گیرد (احتمالا به این خاطر که نماها در داخل استودیو فیلمبرداری شده) و این که چنین نماهایی اصلا بر حالت شوخی تاثیر می‌گذارند، هرچند شوخی خیلی استوارتر از آن است که این نماها بتوانند خدشه‌یی اساسی به آن بزنند.

و قبل از این که یادداشت را تمام‌کنم اشاره‌یی می‌کنم به "**زندگی‌ی‌سگی**" به عنوان یک فیلم کوتاه از "**چاپلین**" در ادامه‌ی مطلب.

در "**زندگی‌ی‌سگی**" نگاه کنیم که "**چاپلین**" مشکلات اساسی‌ی "**جویندگان طلا**" و سایر فیلم‌های بلندش را ندارد. به دنبال مایه‌های عمیق نیست و هنوز گرایش اصلی‌اش سادگی‌ست. از صحنه‌های اولیه که به سادگی مشابهت زندگی‌ی ولگرد و سگ را بیان می‌کند تا صحنه‌یی که ولگرد سگ را نجات می‌دهد (با همین مایه) تا صحنه‌یی که دخترک را نجات می‌دهد (باز با همین مایه). و متوجه باشیم که ارتباط صحنه‌ها بقدری استوار است که اصلا درهم ادغام می‌شوند و بیانگر مایه‌ی واحدی هستند. و شوخی‌ها که بعضی در می‌آیند (غلتیدن ولگرد زیر دیوار چوبی) و بعضی درنمی‌آیند (شوخی‌ی استخدام) که کش پیدا می‌کند. اما بهرحال کوتاه بودن فیلم و روایت لزوم فشردگی و تمرکز نسبی‌ی شوخی‌ها را می‌آورد.

و با این مقایسه حالا می‌شود به طرزی ساده‌تر رسید به حرف آخر که "**جویندگان طلا**" به طرزی نمونه‌یی نشان می‌دهد که "**چاپلین**" در فیلم‌های بلند صاحب رشته مشکلاتی اضافی می‌شود که اولا در فیلم‌های کوتاه با آن روبرو نبوده و ثانیا در این دوره موفق به حل آن نشده و ثالثا و به همین دلیل در این دوره حتی نمی‌تواند به حد فیلم‌های کوتاهش برسد. "**جویندگان طلا**" به دلیل پاره پاره بودن روایت، حالت مغشوشش، عدم توازن میان حالت جدی ـ شوخی و پراکندگی‌ی شوخی‌ها که لزوما همه موفق نیستند فیلم بسیار بدی‌ست که تنها سعی می‌کند به کمک صحنه‌ی کلبه روی پای خود بایستد و نمی‌تواند.

از فریاد تا ترور

تورج زاهدی

* اگر شما دریک نوول مبنا رابرپایه‌ی حادثه‌یی غافلگیر کننده قرار دهید، کاربرد نهایی‌ی آن، در حکم لطیفه‌یی‌ست که بیش از یکبار قابل تعریف نیست.

در فیلم " **تنها در تاریکی**" ساخته‌ی " **ترنس یانگ** "، همه‌ی ماجراها، پیش درآمدی است برای ده دقیقه‌ی نهایی‌ی فیلم، که " **ادری هیپورن**" در هیئت یک زن نابینا، با " **ریچـــارد کرنا**" به یک مصارضه‌ی مرگبار دست می‌زند.

فصل‌نهایی‌ی‌فیلم، تنها عامل نگاهدارنده‌یی‌ست که به فیلمساز جرأت می‌دهد تا صد و بیست دقیقه فیلم خام را بخاطر یک حادثه‌ی چند دقیقه‌ای حرام کند.

نوع دیگر، فیلمهایی هستند که براساس فقط یک رویداد ساخته می‌شوند. اما این رویداد مثل فیلم " **ترنس یانگ**" یک اتفاق ده دقیقه‌یی نیست که کاربردی در حد یک لطیفه داشته باشد. بلکه از نوعی است که محور اصلی قصه بر آن ماجرا استوار است، و تمامی فیلم بطور طبیعی.صرف رشدوپرورش آن می‌شود. مثل " **حادثه‌یی در ترن**" ساخته‌ی " **کاوراس**" و یا " **گاو**" ساخته‌ی " **داریوش مهرجویی**".

برخی دیگر از فیلمها مقطعی از روال زندگی را با " وزن" طبیعی بیان می‌کنند، بی آنکه حادثه‌ی ویژه‌یی درآن به وقوع‌بپیوندد، مثل "**مستخدمه‌های ویلکو**" ساخته‌ی " **آندره وایدا**" یا کمی آشناتر: " **طبیعت بی جان**" از " **سهراب شهید ثالث**".

دسته‌ی چهارم فیلمهایی هستند که از حوادث عدیده و گوناگونی برخوردارند. حوادثی که در یک شکل منطقی، کوچکترین ارتباطی با یکدیگر پیدا نمی‌کنند. مثل فیلم " **دنیای دیوانه‌ی دیوانه**" ساخته‌ی " **استانلی کرامر**".

***

* فیلم " **از فریاد تا ترور**"، از حیث داستان (و فیلمنامه)، به چنان گسیختگی‌ی ناهمگونی مبتلاست که یک فیلمساز بسیار توانا نیز در قبال آن، نتیجه‌ی چندان درخشانی ببار نخواهد آورد. و درمثال بالا درردە‌ی دسته‌ی چهارم قرارمی‌گیرد.

* مرکز قصه‌را، بظاهر، سه دوست دبستانی تشکیل می‌دهند که بعد از سالها مجددا" در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.

۱ــ شکل دیگری از این قضیه، بصورتی در " **گوزن‌ها**" ساخته‌ی " **کیمیایی**" آمده است: دوبار دبستانی بعد از سالها بهم می‌رسند و روابطشان مورد مکاشفه قرار می‌گیرد. در این فیلم هر دو دوست از ابتدا تا پایان فیلم بطور مستمر حضور دارند و قصه تماما" حول روابط آندو دور می‌زند. اما . . .

۲ــ بجز قهرمان اصلی، که از ابتدا تا پایان قصه، حضور مداوم دارد، دو نفر دیگر فقط لحظات کوتاهی ظاهر می‌شوند. اولی حدود ده دقیقه در ابتدا و دیگری بیست دقیقه در پایان فیلم. حوادث به‌گونه‌یی است که اگر این سه‌نفرهمکلاس هم نبودند، خللی به ساختمان فیلمنامه وارد نمی‌آمد. و در این صورت احتیاجی هم به ترانه‌یی که در فیلم خوانده می‌شود پیدا نمی‌شد. (ترانه‌ی فیلم‌که شعرش از خود فیلمساز است، بر روی واژه‌ی " همکلاس" بسیار تاءکید می‌کند!).

* در کنار این طرح (همکلاس بودن سه‌قهرمان فیلم)، موارد فرعی زیادی در قصه وارد می‌شوند که هر کدام به تنهایی می‌توانند موضوع یک فیلم باشند:

۱ــ قهرمان فیلم بعلت عدم اشتغال به کار مورد بی‌مهری پدر واقع شده و ظاهرا" از خانه رانده می‌شود. در صحنه‌یی از فیلم، مادرش از او می‌خواهد در مقابل ماوقع تشویش به دل راه نداده و خونسردی خویش را حفظ کند.

۲ــ قصه روی درگیری بسیار مهم پدر و پسر که بیان زبانی و تصویری زیادی طلب می‌کند، تاءکیدی بسیار جزئی دارد.

ـ و چیزی‌که خود می‌تواند موضوع یک فیلم جداگانه باشد، با یک " رجعت به گذشته"ی مختصر برگزار می‌شود :

ما، در یک فصل کوتاه بدون صدا، از طریق دنبال کردن تصورات پسر، درگیری او را با پدرش مشاهده می‌کنیم و پسر از خانه رانده می‌شود. فقط همین !

فیلمساز فقط از طریق همین رجعت به گذشته است که " پدر" را به ما نشان می‌دهد. و دیگر هم به او رجوع نمی‌کند.

" مادر" نیز دست کمی از او ندارد. وی فقط در فصل ابتدایی‌ی فیلم، در چند دقیقه‌ی گفتگو با پسرش ظاهر می‌شود، و ما دیگر هرگز او را نمی‌بینیم.

اگر فیلم‌فقط به چند شبانه روز از زندگی پسر می‌پرداخت می‌شد بنوعی برای عدم حضور پدر و مادر در فیلم دلایلی دست و پا کرد. اما قهرمان فیلم در قصه، صاحب کار می‌شود، ازدواج می‌کند، بدست ساواک می‌افتد، در یک توطئه‌ی قتل شرکت می‌کند اما، همچنان پدر و مادرش در جایی خارج از قصه بسر می‌برند !

* قهرمان فیلم وارد قهوه‌خانه‌یی می‌شود. با قهوه‌چی خش و بش هایی دارد که حکایت از دوستی‌ی نسبتا" عمیق آنها می‌کند. ولی ما نمی‌دانیم این دوستی از کجا پیدا شده و چه سرانجامی دارد. (چرا که قهوه‌چی در همینجا رها می‌شود و دیگر او را نمی‌بینیم !).

و سپس از طریق گفتگوهای فیلم است که می‌فهمیم قهوه‌چی قهرمان کشتی بوده و مدال قهرمانی هم کسب کرده است و حالا با اداره‌ی قهوه‌خانه‌یی ـ که حتی به خود او تعلق ندارد ـ روزگار به عسرت و تنگی می‌گذراند. (مسئله‌ی‌نا‌مربوطی که از موضوع فیلم خارج است).

تا فراموش نکرده‌ام باید بگویم یک فصل گریه‌ی قهوه‌چی هم داریم که بسیار غیرمنطقی‌است. قهوه‌چی، شب‌هنگام، موقع‌خواب، درقهوه‌خانه‌اش و با یک خراب شده‌ی دیگر به اندازه‌ی کافی وقت برای گریستن دارد. و این اشک افشانی او، پیش چشم مشتری‌هائی که‌بعضی احتمالا" جزومشتری‌های حرفه‌یی‌ی قهوه‌خانه‌اش هستند، شدیدا "غیرطبیعی است.

مگر اینکه رنجهای درون او مبتنی بر یک غم غربت عمیق و فلسفی باشد که می‌دانیم چنین نیست.

* در همین قهوه‌خانه است که پسر به یک‌آگهی بر می‌خورد که طی ان اعلان شده است که، به یابنده‌ی سگی با فلان مشخصات مژدگانی داده می‌شود. پسر نیز آگهی را از روزنامه جدا کرده و در جیب می‌گذارد.

با این کار، و از این لحظه، فیلم، ناگهان وارد مسیر تازه‌یی می‌شود، و در واقع قصه‌ی‌تازه‌یی مطرح می‌شود. (چنانکه فیلم بعدا" می‌گوید) حتما" قهرمان فیلم‌می‌خواهد سگ‌را یافته‌ومژدگانی را دریافت کند. پس تا اینجا سه قصه داریم که در کنار هم زورچپان شده‌اند.

* پسر، بدنبال دیدن آگهی به خیابان " جمشید" می‌رود (چرا؟) و در آنجا بطور اتفاقی همکلاس دوم را می‌بیند که معتاد است و درچهارراه در حال پاک کردن شیشه‌ی اتومبیل‌هاست.

این همکلاس دوم کیست؟ چرا معتاد شده‌است؟ نمی‌دانیم. البته این ندانستن زیاد برای ما تولید نگرانی نمی‌کند چرا که احتمالا" خود فیلمساز هم نمی‌داند !

اما فیلمساز فرصت خوبی پیدا می‌کند تا در این گیر و دار، برای مدتی دوربینش را روی‌ساکنان نگون بخت " جمشید" بچرخاند (به شیوه‌ی فیلمهای خبری‌یی که در گزارشهای تلویزیون نشان می‌دهند)، تمهید بسیار مستعملی برای بیان مثلا" فساد ناشی از دستگاه حاکم.

* حالا تقریبا" بیش از یک چهارم فیلم گذشته است که یک تیمسار هم در وسط‌قضایا سبز می‌شود و پسر را بخاطر پیدا کردن سگ به سمت راننده‌ی خویش بر می‌گزیند.

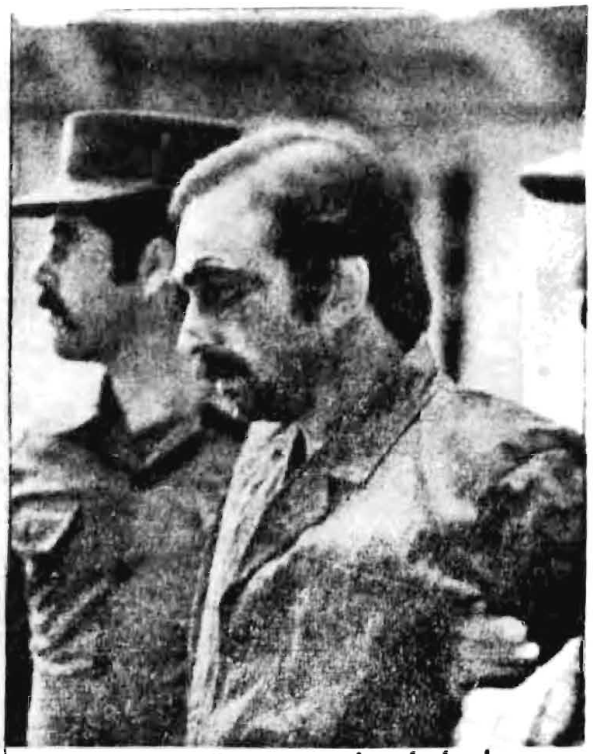
فیلمساز تا اینجا برای قهرمانش یک شغل دست و پا کرده، و چون می‌بیند برای ازدواج آمادگی کامل دارد، بلادرنگ و بطور خلق‌الساعه دختری در فیلم کشف می‌کند و قهرمانش را زن می‌دهد.

ظاهرا" او قصد دارد با این کار، مرگ قهرمانش را در پایان فیلم، تبدیل به یک‌تراژدی کند.

اینک فیلم وارد چهارمین قصه می‌شود.

چنانکه از یک گفتگوی فیلم بر می‌آید، دختر با پسر، هم محله بوده و دو رفیق دیگر او را هم می‌شناخته است. لذا آشنایی پسر با دختر می‌بایست در پس سلسله‌یی از حوادث طبیعی‌نهفته باشد. حوادثی که به خودی خود تشکیل یک قصه‌ی جداگانه می‌دهند. اما این قصه‌ای است که فیلمساز ـ این بار بر خلاف گذشته ـ هرگز آنرا برای‌تماشاگر تعریف نمی‌کند.

و این شانسی‌ست برای تماشاگر که، قصه‌ی‌هنوز گفته نشده به پایان می‌رسد !



* فیلم از اینجا به بعد به آن همه داستان که دارد قانع نشده و دچار یک سرگیجه‌ی عجیب می‌شود و ناگهان چند داستان دیگر را بطور دست به نقد عنوان می‌کند. گویی فیلمساز با همین یک فیلم، بر آن بوده است تا ــ با فرصتی که بدست آورده ــ همه‌ی فیلمهای زندگیش را تا بیست سال بعد ساخته باشد!:

۱ــ سر و کله‌ی یک زندانی سیاسی پیدامی‌شود که تیمسار از سوی رژیم مأمور به حرف آوردن اوست.

فیلم چند فصل طولانی را به او اختصاص می‌دهد. حتی جلسه‌ی محاکمه‌ی او را هم بطورکامل نشان می‌دهد (چرا؟) و برای اینکه حضور این آقای انقلابی را موجه جلوه دهد، قهرمان فیلم را توسط ساواک دستگیر می‌کند (چرا؟) و ترتیبی می‌دهد تا هر دو نفر با هم روبرو شوند.

۲ــ حالا سه چهارم از فیلم می‌گذرد و تماشاگر قضیه‌ی سه رفیق دبستانی را که توسط ترانه‌ی فیلم مرتبا "گوشزد می‌شود تماما" بدست فراموشی سپرده است‌که، ناگهان سر وکله‌ی رفیق‌سوم پیدامی‌شود.

* از این لحظه به بعد بنا برخواست فیلمساز، تماشاگر محکوم است که آنچه را از آغاز تا به حال دیده است بدور ریخته، و همه‌ی فکرش را روی این آخرین قسمت فیلم متمرکز کند.

با این توضیح که فیلم ظاهرا" از یک خط یکپارچه تشکیل شده و قسمت قسمت نیست.

نکته‌ی بسیار جالب و بسیار بدیعی که از این زمان به بعد در فیلم اتفاق می‌افتد ــ و می‌توان آن را جزو بدعت‌های فیلمساز بحساب آورد ــ اینست که، از این لحظه به بعد قهرمان فیلم عوض می‌شود (!)

حالا، رفیق سوم، که رهبر یک سازمان‌سیاسی است، همه‌ی کاره‌ی فیلم می‌شود. و توجه داشته باشید که به پایان فیلم فقط بیست دقیقه (کم و بیش) مانده است. و فیلمساز به ما نگفته است (و هیچگاه نمی‌گوید) که این همکلاس سوم، چگونه از بین دونفر دیگر که اولی یک "لمپن" و دومی معتادی رو به مرگ است ــ ناگاه یک چریک انقلابی از آب در می‌آید.

* فیلمساز که دیگر ظاهرا" نبوغ قصه‌نویسی‌اش ته کشیده است (فیلمنامه نیز از خود ایشان است) آخرین قصه‌را هم تقدیم می‌کند:

رفیق سوم بوسیله‌ی ایادیش پسر را می‌دزدد و به سیاق "جیمزباند" با چشم بسته، به محضر خویش فرا می‌خواند (واقعا" راه دیگری برای این ملاقات وجود نداشت؟)

او ــ مطابق قصه‌ی جدید ــ از پسر می‌خواهد تا در عملیات ترور انقلابی تیمسار شرکت جوید!

اینجا دیگر معجزه هم نمی‌تواند فیلم رانجات دهد.

۱ــ آدمهای توی اتاق چون وجودشان دراین صحنه زیادی است نمی‌دانند با دستهایشان چکار کنند! در این فصل چنان بلاتکلیفی دست وپاگیری حکم‌فرماست که تا پایان صحنه نفس تماشاگر را به شماره می‌اندازد.

۲ــ پسر ابتدا نمی‌پذیرد که تیمسار آدم بدی است و باید اعدام انقلابی بشود چون به هر حال نان سفره‌ی او را تأمین می‌کند. اما با اولین‌توضیح بی بدیل دوست سوم که او را دشمن خلق‌می‌نامد، بی‌درنگ قانع شده و از جای بر می‌خیزد و در یک صحنه‌ی اشک‌ریزان او را در آغوش می‌کشد. نتیجه معلوم است. پسر"لمپنی"که بنا بر گفته‌ی خودش نمی‌داند خلق یعنی چه، با یک جمله‌ی رفیق انقلابیش تبدیل به "چه‌گوارا"یی دوآتشه‌می‌شود.

۳ــ حکایت بسیار با نمک و خوشمزه‌ی حیرت پسر، از دستگیرش به آن وضع غیر طبیعی، آنهم توسط دوستی که سالیان دراز از دیدار وی‌بی‌نصیب مانده است ــ بماند. چرا که قصد لطیفه تعریف کردن ندارم.

* مابقی فیلم دیگر نیاز به توصیف ندارد.

ساواک می‌فهمد (چطور می‌فهمد؟) عده‌یی دست ـ اندرکار توطئه هستند تا تیمسار را در مسیر هر روزیش ترور کنند.

و بدین ترتیب، فیلمساز ترتیب کار را طوری می‌دهد تا یک برخورد شدید، بین پلیس و انقلابیون، به طریقی که در فیلم‌های "پکین پا" پیش می‌آید، در فیلمش داشته باشد.

به هر ترتیب، در پایان فیلم همه کشته می‌شوند ـ به جز رفیق سوم که، بطرز معجزه ـ آسایی (؟) از مهلکه جان سالم بدر می‌برد و می‌رود تا مبارزه را در یک بعد وسیع‌تر ادامه دهد (پایان فیلم "**تنگسیر**" را بخاطر بیاورید) و این البته چیزیست که فقط فیلمساز تضمین می‌کند، نه ما.

***

* "**منصور تهرانی**" فیلمنامه نویس، کارگردان، سراینده‌ی ترانه و سازنده‌ی موسیقی متن فیلم "**از فریاد تا ترور**" کسی است که کارش را با ساختن فیلم‌های کوتاه آغاز کرد و فیلمهایش درجشنواره‌ی سپاس نیز تحسین شد.

بعدها برای بسیاری از تصنیف‌های روز شعر ساخت (و چنین می‌نماید که شعرهایش از حیث روانی و بلاغت بر دیگر همقطارانش برتری داشته باشد. زیرا او توانست برای زبان ترانه در ایران توانایی‌های جدیدی خلق کند) و همین اواخر شعر خوبی از او، روی یک سرود ملی شیلیایی بامطلع "بر پا خیز، از جا کن ـ بنای کاخ دشمن" شنیدیم که توسط گروه کر و ارکستر سنفونیک تهران اجراشد.

"**از فریاد تا ترور**" اولین فیلم بلند این فیلمساز جوان است. و اگر تعمدی نداشته باشد که همه‌ی قصه‌هایی را که از زمان کودکی تا بحال شنیده است، در یک فیلم بگنجاند ـ بدون شک می‌تواند روی آینده‌ی خود حساب کند. بطوری که شوخی‌های قلمی ما هم نتواند خللی به فیلمش وارد کند!

دعای ما ـ اگر البته مابه‌ازایی داشته باشد ـ برای بهبود کارش بدرقه‌ی راه ایشان باد.

باشگاه ادبیات

ماجراهای اداری

امید روشن‌ضمیر

* در ابتدا باید به شرایط ویژه‌ی نمایش فیلم در تهران اشاره‌ای کرد: وفور فیلم‌های اتحاد جماهیر شوروی در اکران عمومی و نمایش فیلم‌های اروپای شرقی در تلویزیون فرصت بی سابقه‌ای در اختیار سینما دوستان و عامه‌ی تماشاگران قرارداده است تا به ارزیابی سینمای این کشورها بنشینند. بی‌سابقه، چرا که همراه با فیلم‌های برتر این‌سینما، بنجل‌های رده‌ی پایین صنعت فیلم این کشورها نیز به نمایش در می‌آیند و نتیجتا " چشم‌اندازی وسیع از فعل و انفعالات سینمایی این کشورها ارائه می‌شود ــ چشم اندازی که حتی در کشورهای اروپای غربی و یا آمریکا نیز وجود ندارد. شاید این‌شرایط ویژه و جو فعلی، موقتی و گذرا باشد (چنانچه مسئولین نارضایتی خود را از این مسئله عنوان کرده‌اند) ولی بهرحال باید فرصت را غنتنم شمرد تا آشنایی‌ای ــ هرچند غیر مستقیم ــ با زندگی و فرهنگ این کشورها پیدا کرد.

برای تحلیلی هرچند خلاصه از این فیلم " کمدی "، مروری کوتاه بر سینمای شوروی ضرورت دارد چرا که فقط با قرار دادن‌این‌اثر درچهارچوب سنت‌های سینمایی‌ی شکل گرفته قبل از آن و تحولات سیاسی/اجتماعی شوروی می‌توان به تمام مفاهیم ضمنی‌ی‌آن دست یافت.

پس از دوران طلایی‌ی سینمای شوروی (۳۰ ــ ۱۹۲۵) که در طی آن " **آیزنشتاین** " ، " **پودوفکین** "، " **داوژنکو** " و " **ورتف** " آثار تاریخساز خود را ساختند، نوبت به دوره‌ی " واقع‌گرایی‌ی‌سوسیالیستی " وآثاری‌چون "**سه‌گانه‌ی ماکسیم**" اثر " **کوزنیتسف** " و " **تروبرگ** " و " **چاپایف** " اثر برادران " **واسیلیف** " می‌رسد. تمایز این دو دوره در این است که در اولی‌جسارتی درزمینه‌ی تجربیات تازه در رابطه با شکل فیلم و نوآوری‌ها و بدعت گذاری‌هایی درزمینه‌ی‌زیبایی ــ شناسی و سبک فیلم به چشم می‌خورد، ولی در دوره‌ی دوم سبکی متوسط و ساده رایج می‌شود که محتوایی نسبتا " مشخص دارد که ارکان مختلف این محتوا توسط بنیان گذاران " **واقع‌گرایی‌ی سوسیالیستی** " ساخته و پرداخته شده است. در فیلم‌های دوره‌ی دوم تاءکید بیشتری روی‌چهره‌های تاریخی که از قهرمانان ملی روسیه‌ی تزاری هستند دیده می‌شود. خود " **آیزنشتاین** " که معتقد بود که باید " توده‌ها " قهرمان فیلم‌ها باشند، در این دوره‌ی دوم به ساختن فیلم‌هایی در مورد قهرمانان ملی مانند " **الکساندرنوسکی** "و" **ایوان مخوف** " پرداخت. در فیلم‌های مهم این دوره به قهرمانان سوسیالیستی‌ی" نمونه" و " سر مشق " و " مثبت" پرداخته می‌شود. در " **سه گانه‌ی ماکسیم** " قهرمان اول فیلم " **ماکسیم** " ــ کارگری ساده که در طی اعتصابات " سیاسی " می‌شود و بالاخره به مقامی مهم در دستگاه دولت شوروی می‌رسد ــ یک انسان " نمونه" است. "**چاپایف**" هم یک‌فرمانده‌ی ارتش سرخ طی جنگ داخلی است که با اینکه اشتباهاتی به جهت غریزی عمل کردن مرتکب می‌شود، معهذا یک قهرمان باقی‌می‌ماند. در فیلم " **شورس** " (۱۹۳۹) اثر " **داوژنکو**"هم همین تاءکید روی فردی که می‌تواند سرمشق‌دیگران باشد را مشاهده می‌کنیم. این فیلم‌ها نمونه‌های برجسته‌ی تبلور " واقع‌گرایی سوسیالیستی " در سینمای شوروی هستند. در دوره‌ی سلطه‌ی این زیبایی شناسی عده‌ای از سینماگران شوروی که مایل به نوآوری‌هایی در زمینه‌ی شکل و محتوا بودند یا مورد حمله قرار گرفتند (شاهکار " **داوژنکو** " یعنی‌فیلم "**زمین**"توسط یک‌روزنامه نگار پرنفوذ " **ایزوستیا** " به نام " **دمیان‌بیدنی** " بخاطر " ضد انقلاب " بودن و " شکستگرایی " و تصویر کردن روستاییان بوسیله‌ی واقع‌گرایی‌ی" افراطی "، مورد حمله قرار گرفت و از اکران پایین کشیده شد تا پس‌از سانسور دوباره به نمایش درآید) و یااینکه فیلم‌هایشان توقیف شدند (قسمت دوم فیلم " **ایوان مخوف** " اثر " **آیزنشتاین** " که در سال

چاپایف

۱۹۴۶ ساخته شد فقط ۱۲ سال بعد، یعنی درسال ۱۹۵۸ توزیع شد.) لقب " شکل گرا " یکی از رایج‌ترین اتهاماتی بود که در این دوره به‌امثال " **آیزنشتاین** " بسته‌می‌شد دوره‌ی‌سلطه‌ی بلامنازع " واقع‌گرایی سوسیالیستی " مصادف است با تحکیم قدرت سیاسی‌ی**استالین** و گسترش کنترل حزب و دولت در تمام شئون اقتصادی، سیاسی‌وفرهنگی‌ی شوروی. سیاست لیبرالی‌ی" برنامه‌ریزی اقتصادی نوین " که از سال ۱۹۲۱ اعمال می‌شد جای خود را به اولین " برنامه‌ی ۵ ساله" داد که طی آن (۳۲– ۱۹۲۸) سیاست‌های سختگیرانه‌ی (در مقایسه با برنامه‌ی قبلی) صنعتی کردن کشورو اشتراکی‌کردن زمین‌های کشاورزی اعمال شد. تاءکید روی تهیه کردن مواد خام صنعتی و ماشین آلات سنگین بود که تهیه‌ی کالاهای مصرفی را تحت‌الشعاع می‌داد. تصمیم‌گیری‌های اقتصادی همه از ارگان‌های بسیار بالا اتخاذ می‌شد. و در زمینه‌ی سیاسی شاهد تصفیه‌های خونین و محاکمات مسکو (۳۸– ۱۹۳۶) هستیم که باعث تحکیم سلطه‌ی شخص "**استالین**" گشت.

دوره‌ی " رنسانس" و پیدایش " موج نو" در سینمای شوروی مصادف است با ظهور " **خروشچف**" و نطق مخفی‌ی او در بیستمین کنگره‌ی حزب کمونیست در سال ۱۹۵۶ که در آن به بسیاری از سیاست‌ها و " کیش شخصیت" " **استالین**" حمله شده بود. در این دوره آزادی‌ی بیشتری در زمینه‌های اقتصادی (بخصوص صنعتی) به مسئولان رده‌ی پایین امور داده شد و توجه بیشتری به‌تولید و توزیع کالاهای مصرفی شد. این سیاست کم وبیش در دوره‌ی " **برژنف**" ادامه پیدا کرد. پی آمد این جریان سست شدن کنترل حزب (بطور نسبی) بر شئون اجتماعی، **فرهنگی** و هنری شوروی بود.

تبلور این سیاست را در زمینه‌ی سینما در فیلم " **چهل و یکمین**" (۱۹۵۶) اثر " **گریگوری‌چوخرای**" می‌توان مشاهده کرد که در آن قهرمان پروری‌های فیلم‌های دوره‌ی " **استالین**" فراموش شده و به مسائل " خصوصی"، مثل عشقی که بین یک روس سفید اسیر و نگهبان بلشویکش بوجود می‌آید، پرداخته‌می‌شود. همین‌مایه درفیلم‌های " **حماسه‌ی یک سرباز**" اثر " **چوخرای**" و " **وقتی که لک لک‌ها پرواز می‌کنند**" اثر " **کالانوزف**" نیز پرورانده‌شده است. " جنگ کبیر میهنی" که مایه‌ی اصلی‌ی بسیاری از فیلم‌های قبلی را تشکیل می‌داد در این دو فیلم مهم به صورت زمینه در آمده و ماجرای

عشقی بصورت روایت اصلی نمودار می‌شود. در ضمن " خوشبینی " که یکی از ارکان " واقع‌گرایی‌ی سوسیالیستی " است در اینجا به حداقل رسیده است. فیلم " **ماجراهای اداری** " دقیقا " به این " نوع " فیلم‌ها تعلق داشته و محصول ویژه‌ی‌دوره‌ی " لیبرالیزه " شدن اجتماع شوروی است.

در اداره‌ی مرکزی‌ی آمار مسکو مردی میانسال و مجرد که دارای دو پسر کوچک از ازدواج قبلی‌اش است، کار می‌کند. رئیس اداره زنی است خشک که کاملا " مقررات را رعایت کرده و بسیار سخت‌گیر است به‌طوری که کارمندان اداره او را " **خون‌آشام** می‌نامند. دوست کارمند میانسال که از سویس برگشته به کارمند پیشنهاد می‌کند که با خانم‌رئیس گرم گرفته تا بتواند مقام ریاست قسمت " صنایع سبک " را برای خود دست و پا کند. کارمندمیانسال دلسردانه این کار را شروع می‌کند ولی در این‌روند خود عاشق خانم رئیس می‌شود و خانم رئیس هم عواطفش گل می‌کند و پیشنهاد ازدواج او را می‌پذیرد. هنگامی که دوست کارمند به خانم‌رئیس می‌گوید که کارمند بخاطر مقام این‌کار را کرده، " **خون آشام** " با سردی با کارمند مشتاق برخورد کرده و به او می‌گوید که: مقام از آن توست ولی دیگر نمی‌خواهم ترا ببینم. کارمند برای ثابت کردن عشقش استعفایش را تقدیم می‌کند ولی‌خانم رئیس آن را پاره می‌کند. این کار چندین بار تکرار شده و آخر کار به دعوایی " دوستانه "می‌کشد که به تخریب دفتر خانم رئیس می‌انجامد. در پایان دعوا به خیابان می‌کشد و دو دلداده پرخاش کنان سوار تاکسی می‌شوند و می‌روند. در نظر اول، فیلم داستان عاشقانه‌ی ساده‌ای می‌نماید که در ضمن نگاهی انتقادی به بوروکراسی شوروی دارد: اولین کار کارمندان زن پس از رسیدن به اداره، در آوردن آینه و آرایش کردن سر و صورتشان است. در اولین روزی که دوست کارمند ــ که تازه از سویس برگشته ــ به‌دیدار "**خون‌آشام**" می‌رود، منشی ــ که دائما " مشغول صحبت کردن با شوهرش از طریق تلفن است ــ به او اجازه‌ی ورود نمی‌دهد. معاون یک جعبه سیگار "مالبورو" در آورده و روی میز منشی می‌گذارد و منشی فورا " به او اجازه‌ی ورود به اطاق " **خون آشام** " را می‌دهد. یک مددکار اجتماعی برای اعضاء بی سرپرست خانواده‌ی‌یک کارمند که تصور می‌شود مرده است اعانه جمع می‌کند ولی در همان لحظه کارمند متوفی پیدایش می‌شود. در سطح یک داستان عاشقانه، فیلم موفق به برقرارکردن ارتباط عاطفی با تماشاگران است ولی از سطح یک کمدی‌ی‌متوسط هالیوودی‌ی دهه‌ی ۳۰ بالاترنمی‌آید. ولی این سطح داستانی‌ی‌عاشقانه و انتقادی سطحی از بوروکراسی نیست که فیلم را جالب می‌کند. چون در حقیقت فیلم تبلوری از گذار جامعه‌ی شوروی از دوره‌ی " **استالین** " به دوره‌ی پس از "**استالین**" است. می‌توان خانم رئیس را مظهر خشک اندیشی و جزمی بودن دوره‌ی " **استالین** " دید که با آن سخت‌گیری‌اش وغیر احساساتی بودنش نماینده‌ی انعطاف ناپذیر بودن دستگاه دولتی و حزب در دهه‌های سی و چهل در جامعه‌ی شوروی است. کارمندان اداره و بخصوص کارمند میانسال که‌عاشق او می‌شود مظهر نیروی دوره‌ی " **خروشچف** " و پس از آن هستند. عشق کارمند میانسال تغییری ژرف در خانم رئیس بوجود می‌آورد: موهای ساده‌اش را آرایش می‌کند، عینک مردانه‌اش را که به اوظاهری خشک و سختگیر می‌دهد، بر می‌دارد و لباس‌های تیره رنگش جای خودرا به لباس‌های رنگارنگ و زنده می‌دهند. و با منشی‌اش که تا آن موقع برخوردی خشک داشته است خوش رفتاری می‌کند و با هم در مورد مد لباس و غیره گفتگویی بسیار دوستانه برقرار می‌کنند. او دیگر یک " **خون‌آشام** " ــ شاید اشاره‌ای به تصفیه‌های خونین " **استالین** " در دهه‌ی سی ــ نیست بلکه یک " انسان" شده است و پس از سالها که به گفته‌ی خودش گریه‌نکرده، بالاخره کارمند میانسال اشکش را درمی‌آورد!.

این مسائل که شاید ناآگاهانه در بافت روایتی پدیدار شده‌اند، به فیلم بعد جدیدی می‌بخشد. اما در مطرح کردن مسائل خصوصی عاطفی بعنوان اساس قصه، فیلم از " واقع‌گرایی‌ی سوسیالیستی " دهه‌های سی و چهل فاصله می‌گیرد. کارمند میانسال یک " قهرمان" نمونه نیست و شخصی است که در مواقع بحرانی دائما " دروغ می‌گوید و خانم رئیس هم زن کاملی نیست و یک حالت دمدمی مزاجی از خود بروز می‌دهد.

نکته‌ی آخر اینکه فیلم به شیوه‌ای بسیارآگاهانه تماشاگران جماهیر دوردست شوروی و تماشاگران اروپای شرقی و بقیه را نیز در نظر دارد چرا که سه یا چهار بار روایت قطع شده و مناظر قشنگ کارت‌پستالی از مسکو همراه باآهنگ‌های عامه‌پسند، نشان داده می‌شود. و این نیز برای کسانی است که مسکو را ندیده‌اند!.

متروپلیس

لوته آیزنر

* این روزها قسمت‌های زیادی از "متروپلیس" از مدافتاده و حتی کمی احمقانه ــ به نظرمی‌رسد. بویژه صحنه‌هایی که در آن "کلوسال" زیاده از حد احساساتی نمایانده شده.

"لانگ" هنوز به سادگی‌ی "ام" که در آن واقعیت به نحوی طبیعی بازتابنده‌ی رگه‌های غرابت گردیده ــ دست نیافته بود.

برای یافتن زیبایی‌ی نور و شکل‌ها در "متروپلیس" (و هم‌چنان که در دیگر فیلم‌های آلمانی) نیازمند آنیم که به ورای "سطح" راه‌یابیم.

قرینه‌سازی‌ی عادلانه‌ی "زیگفرید" منتقل کننده‌ی ریتمی آرام و نفوذ ناپذیر است ــ همانند از آن سرنوشت که بر حماسه فرود می‌آید.

در صحنه‌های پرجمعیت "متروپلیس" اما، ریتم، پویا (دینامیک) می‌گردد. "لانگ" علاوه‌بر دارا بودن ذهنی مشاهده‌گر، از نعمت تلفیق آنچه که می‌بیند، به روشی بسیار شخصی نیزبرخوردار می‌باشد. حال، این چه "ماکس راینهارت" (۱) باشد ــ که ارتش سیاهی لشگرهایش را در صحنه‌یی وسیع در "Grosses - Schauspie L.Haus" کارگردانی می‌کند ــ و چه، کشفیات تاتری اکسپر ــ سیونیست‌ها و مشخصا "اروین پیسکاتور" (۲) در کاربا " Ballung " (توده‌ی شکل‌های بشری) در "همسرایان سخنگو" و آرایش توده‌ی سیاهی لشکرها بر فراز داربست‌های بیشمار صحنه در "همسرایان سخنگو" جمعیت به توده‌ی به هم فشرده‌ی محزونی بدل می‌شود که، اغلب، تقریبا" بدون شکلی مشخص، موضوعی می‌شود برای حرکت سنگین ماشین واری که از آن، در وقفه‌های ریتمیک، یک شخصیت متمرد ــ یک رهبر همسرایان ــ خود را جدا می‌سازد.

برای "پیسکاتور" ــ که بشدت تحت تاثیر نمایش‌های تاتری‌ی روسی بوده است ــ " مرد ناشناس اکسپرسیونیست "متعلق به یک جمع بوده و بدنش، یا توصیف‌گر جهتی به جلو، و یا اراده‌یی مهارشده بود.

"پیسکاتور" ــ در اصطلاح تاتری ــ مفسر عصری بود ملتزم به‌صنعت و "Weltanschavung" ذاتا" ساختمان گرا. او حتی طرح ــ ریزی کرده بود که سیاهی لشکرها را به عناصر معماری‌یی بدل‌کند، تا که بعدتر، آنها را به حرکتی سریع ــ و به نحوی مرجحانه با شکلی مثلثی وار (چه منفردانه و چه جمعی) ــ وادارد.

او دارای این برتری بود که سیاهی‌لشکرهای مجزامانده را وادارد به یک سمت متمایل شوند تا در همان حال، کششی متعالی را ابقا سازد. ــ شبیه به آن چیزی که کارگردانان اکسپرسیونیست در طلبش بودند. ("پیسکاتور" اصولا" دراین مورد، از آنها متفاوت بود. چه، وی تمامی‌ی حرکت‌های انتقالی را منع نمی‌کرد).

"شورش ماهیگیر" (۱۹۳۴) ــ فیلمی که "پیسکاتور" آن را در "شوروی" ساخت ــ هنوز، چندین نشانه‌ی این روش بیانگر را دارا می‌باشد.

برای مثال، شخصیت اصلی‌ی فیلم که به همراهی‌ی گروهی از کارگران اعتصابی از راهروبی می‌گذرد، برای لحظه‌ای می‌ایستد، شانه‌هایش را بالا می‌کشد، سینه‌اش را به جلو می‌دهد، و پاهایش را از هم گشاده و در حالتی قهرمانانه و آسوده خاطر می‌ایستد، که نظیرش را هنوز در آگهی‌های تبلیغاتی‌ی آلمانی برای محصولاتی مژده دهنده‌ی قدرت در مقابل ضعف اعصاب می‌توان مشاهده کرد!

"کورتز" (۳) برای این امر گفته‌یی دارد:

شکل شخصیت‌های فیلم‌های آلمانی همواره در "Geistiger Fechte Stellung" *به نحوی غیرعادی ایستاده، همانند یک شمشیرباز به نظر می‌رسد.* تا آنجا که به "کارگردانی‌ی جمعیت" برای سینما مربوط می‌شود، "لانگ" پیش کسوتی داشته: "اوتورپورت" (۴) ــ که فیلم بی‌نظیر "Homunculus" را در ۱۹۱۶ کارگردانی کرده است.

کسانی که سینمای آلمان برای ایشان از "**کالیگاری**" آغاز می‌شود، واجب‌است‌یک قسمت این فیلم شگرف که تقریبا" بدون توجه از کنارش گذشته‌اند ــ را ببینند. این فیلم، علاوه بر نورپردازی‌ی سایه‌روشن‌دار، دربرگیرنده‌ی تمامی‌ی عناصری ست که، سینمای آلمان در پانزده سال آینده شاخص آنها بود.

طرز رفتار "**اولاف فونس**" (به نقش- Hom" "unculus ژست‌های خشن و ظاهر ریا ــ کارانه‌اش ــ پایه‌گذاری (و پیش‌بینی کننده)ی روش بازیگری‌ی "**کورتز**" در "**پلکان عقبی**" ویا "**سایه‌های هشداردهنده**" و نیز، "**کلاین‌روگ**" در "**متروپلیس**" می‌باشد.

اما، تاثیر "Homunculus" بر "**متروپلیس**" ــ بویژه ــ در حرکت‌های توده‌یی‌ی مشخص ظاهر می‌شود که، دقیقا" بیاد آورنده‌ی شورش مهیجی است که بر علیه "Homunculus" برانگیخته شده، وطی آن، جمعیت، در هجومی بطرف پلکان خود را به شکل مثلثی مرتب می‌کند. این شباهت‌ها بین "**ریپرت**" و "**لانگ**" آشکار است.

علاوه براین، "**لانگ**" مدتی با "**ریپرت**" به عنوان "فیلمنامه نویس" کار کرده.

برای تشریح توده‌ی ساکن شهر زیرزمینی در "**متروپلیس**"، "**لانگ**" از سبک وارگی‌ی اکسپر ــ سیونیستی تا ــ و برای ــ ایجاد و نتیجه‌ی شگرف استفاده کرد: موجوداتی فاقد شخصیت، قوزکرده، پست، بی‌روح وبنده‌وار، ملبس به البسه‌یی بدون هیچ ــ نشان ــ وابستگی به دوره‌ی شناخته شده‌ی تاریخی‌یی.

"سبک وارگی" در طول صحنه‌ی تغییر ساعات کار، زمانی که دو ردیف به یکدیگر برمی‌خورند و با قدمهایی موزون و لرزان، رژه می‌روند و نیز، هنگامی که توده‌ی منسجم کارگران با سرهایی خم شده و کاملا" فاقد موجودیتی فردی به داخل بالا روندها رانده می‌شوند به نهایت می‌رسد.

خانه‌ها (مکعب‌ها)یی که گوشه به گوشه برهم نهاده شده، ردیف پنجره‌های یک شکل، یا چند در اریب شکل و... به یکنواختی‌ی شهر زیر زمینی کمک می‌کنند.

آپارتمان‌های سربازخانه گونه سپس زمینه‌ی مناسبی برای نمایش ماشین وارتوده‌های فاقد شخصیت را تشکیل می‌دهد. دوربین‌های "**فروند**" یا "**ریتو**" (۵) آنها را ــ همچنانکه عرض حیاط(ی که بعدتر، صحنه‌ی مشهور سیل در آن به وقوع می‌پیوندد) را طی می‌کنند، ثبت می‌کنند. دراینجا توده‌ها در حرکتی ردیفی به صف درمی‌آیند و، همچنانکه بوسیله‌ی همسرایان اکسپرسیونیست به کار گرفته شده ــ در چندین گروه مستطیل یا لوزی شکل (که تیزی‌ی مطلق پیرامونش هرگز بوسیله‌ی حرکتی فردی شکسته نمی‌شود) به حرکت درمی‌آیند. گروه قربانیان "**مولوخ**" (۶) با همین کمال ماشینی حرکت می‌کنند. نمای عظیم اتاق ماشین به صورت خدایی حریص تغییر شکل می‌یابد. (یادآور "**کابیریا**"ی "**پاسترونه**")(۷).

صف گروههای مستطیل شکل ــ و هم فضا ــ بطرف دهان حریص رانده می‌شوند. ما قبلا" متذکر آرایش قرینه یی‌ی جنگنده‌ها در "**زیگفرید**" شده‌ایم. تکرار همین طرح را در فیلم "**پیروزی‌ی اراده**"

(۱۹۳۵)، (ساخته‌ی "لنی ریفنشتال"، و درباره‌ی یک رژه‌ی نازیها در "نورنبرگ") می‌توان یافت.

ساکنان شهر زیرزمینی بیشتر به آدمهای بی اراده‌ی مکانیکی می‌مانند تا به آدم ماشینی‌ی خلق شده بوسیله‌ی "**روتوانگ**" (۸). تمامی‌ی حضور آنها بوسیله‌ی ریتم ماشین‌های پیچیده شکل گرفته: بازوهایشان به میله‌های چرخی‌ی عظیم بدل می‌شود. بدن‌هایشان در درون فرورفتگی‌های نمای ماشینخانه ـ‌ی نمایشگر عقربه‌های ساعتی‌ی عظیم ـ جای می‌گیرد.

عنصر بشری تا حد عنصری ماشینی استیلیزه شده: در فرورفتگی‌ی بین دو سطح، قطر هر پیکر در جهت مخالف قطر پیکر همسایه‌اش قرارگرفته.

"**گورتز**" چنین حکم می‌کند که، قوانین "تشکیل فضا" در مورد بدن انسان نیز اعمال می‌شود. چرا که، بدن انسان ابعاد خودرا بر ساختار صحنه‌یی تحمیل می‌کند.

آلمانی‌ها از غلو برای خلق یک نوع استفاده نمی‌کنند. آنها "سبک وارگی" را بـرای خلق یک کلیشه به کار می‌گیرند. در این امر، آنها بابیشتر کارگردانان شوروی‌ی قالب‌بندی شده تفاوت دارند.

جدا از مردان ماشینی، "**لانگ**" در طلب آنست که، گروههای سیاهی لشکر خود را بیشتر و بیشتر در طرحی هندسی جای دهد. در "**زیگفرید**" بدن انسان اغلب به عنوان عنصری صحنه‌یی بکار گرفته شده.

در "**متروپلیس**" اما، این امر، خود به یک عامل اصلی‌ی معماری بدل می‌شود: در خود جمع شده و بیحرکت مانده، همراه با دیگر بدنها در درون مثلث‌ها، بیضی یا نیمدایره‌ها. با اینهمه، برغم این "سبک وارگی"ی هندسی: آخرین نشان زیبایی شناسی‌ی اکسپرسیونیستی ـ "**لانگ**" هیچگاه کهنه نمی‌شود. حتی هنگامی که جمعیت وی "معماری گونه" گردیده، زنده باقی می‌ماند. ـ همچنانکه در مورد هرم بازوهایی که در طول سیل به التماس دراز شده، و گروه کودکانی که در آخرین جزیره‌ی سیمانی به بدن "**ماریا**" چسبیده‌اند.

"**لانگ**" هرازگاهی این گروه بندی هرم شکل (که همچنین در جنگ تن به تن مطرح شده‌ی دستهای مشتاق دراز شده بطرف "**ماریا**"ی ساختگی ـ که بر بالای وحش انجیلی ظاهر شده ـ و نیز، در حرکت ماشینی‌ی آدم آهنی، یافت می‌شود.) را با گروه‌بندی مثلثی‌یی جابه‌جا می‌سازد که، راءسش بوسیله‌ی تاءثیر پرسپکتیوی امتداد یافته.

ـ این امر ـ بطور مثال ـ در صحنه‌ی شورش "Homunculus" انجام شده. "**لانگ**" این مفهوم را چندین بار به کارگرفته. به عنوان نمونه، کودکانی که به جانب جزیره‌ی کوچک یورش می‌برند. یا کارگرانی که برای از بین بردن ماشینخانه و دستگیری‌ی آدم آهنی هجوم می‌آورند. همچنین حرکت دسته جمعی ی کارگران بطرف در کلیسا ـ به رهبری‌ی سرکارگر درراءس‌مثلث(بازی شده بوسیله‌ی "**هنریخ‌گئورگ**" (۹) ـ قابل توجه می‌باشد.

نیمدایره‌ی کارگران شورشی در حول لاشه‌ی درحال دود ماشین‌ها قسمتی از کنش می‌باشد. نمای از بالای مربعی که، در آن کارگران به دور پدر غمگین دایره‌می‌زنند، پیکرجامد "**رامپ**" (۱۰) نمودار شده ـ همچون متهم کننده‌یی ناشناس ـ به روشنی شکل‌گرا و عاملانه بدست آمده است.

درعین حـال برداشتها وقرض گرفتن از "**کالیگاری**" باید مورد توجه قرارگیرد: "**روتوانگ**" ـ همچون "**سزار**" (۱۱) ـ دیوانه می‌شود و "**ماریا**" را در طول پشت‌بام‌ها به دوش می‌کشد. گاهی، سبک وارگی‌های بهم‌بافته شده‌ی گروهها سست‌تر می‌شود:

کارگرانی که در دخمه‌ها به "**ماریا**"ی ساختگی گوش می‌دهند، برغم تحریف اکسپر ـ سیونیستی‌ی صورتهایشان ظاهری فردی‌تر به خود می‌گیرند. گاهی نیز گروههای متشکل می‌توانند جان بگیرند و قسمتی کامل از کنش را تشکیل دهند. نظیر صحنه‌یی که در طی‌ی آن کارگران از "برج بابل" در پنج صف‌همگرا به سمت جلو حرکت می‌کنند. در همین صحنه، منظره‌ی شورشیانی که از پله‌ها بالا رفته و به طرف "شخص برگزیده" که دست‌هایش را در حالت جذبه به سمت بهشت دراز کرده ـ هجوم می‌برند، یادآور طرزکار "**پیسکاتور**" با برخورد توده‌ها می‌باشد. طرز کار هندسی با جمعیت، گاهی بوسیله‌ی شباهتهای ظاهری‌ی حالاتی ایجاد شده بوسیله‌ی "تدوین" تقویت می‌شود. "**ماریا**" که سعی می‌کند پنجره‌یی سقفی را روبه بالا فشار دهد، نقطه‌ی مقابل "**فره‌در**" (۱۲) قرار می‌گیرد که در خانه‌ی مرموزی که "**ماریا**" در آن به اسارت گرفته شده را می‌کوبد.

در "**عروسک مومی**" (۱۳) حرکت صورت "**وی زی‌یر**" که شمشیرش را تیز می‌کند ـ بوسیله‌ی حالت نانوا که خمیر را قوام می‌آورد. ادامه می‌یابد.

در "**آخرین خنده**" (۱۴) حرکتی که نامزد انجام می‌دهد تا کیک را شیرین کند، با حالت

دربان که سرش را شانه می‌زند ــ به هم پیوند شده است.

صحنه‌هایی که در دفتر وسیع اتفاق می‌افتد، با تنها چند بازیگر که در وسعت فضا گم شده‌اند، کمتر از صحنه‌های حاوی‌ی جمعیت کارگران موءکد می‌نماید.

ــ باغ کسل کننده‌یی که بچه‌های ثروتمندان برای بازی به آن فرستاده می‌شوند.

ــ استادیوم ورزشی (سبک معماری‌ی آن یادآور معماری‌ی نازی‌هاست) که در آن این بچه‌های تذهیب شده به تمرین می‌پردازند،

ــ همراه با خانه‌ی لذتی که بوسیله "**ماریا**"ی ساختگی اداره می‌شود... تماما" بازندگی شهر زیرزمینی تضاد دارند.

به همین ترتیب، آشتی‌ی ظاهری کارگر با رئیس خشنش (ترتیب داده شده بوسیله‌ی پسر رئیس، با این شعار که، " قلب واسطه‌ئی‌ست بین مغز فرمان دهنده و دست زحمتکش") مستقیما" از "**اوفا**" و "**تئاتن‌هاربو**" (۱۶) ــ همکار آن زمان "**لانگ**" می‌آید. احساسات‌گرائی، و ذائقه‌ی دلسوزانه‌اش برای ابهت دروغین، وی را به سرعت به تاریکی‌ی ایدوئولوژی‌ی "نازیسم" لغزاندند.

"**لانگ**" در "**متروپلیس**" ــ همچنانکه در دیگر فیلمهایش ــ به نحوی تحسین برانگیز، با نورپردازی کار می‌کند:

شهر آینده‌گرا، همچون هرم باشکوهی، تشکیل شده از آسمانخراش‌هایی روشن ــ ظاهر می‌شود. توسط نماهای باحقه ساخته شده، و نورپردازی ی بدقت انجام شده، پنجره‌های روشن و ادامه‌ی دیوار تاریک، همانند مربع‌های سیاه و سفید یک تخته‌ی شطرنج بنظر می‌رسند. نور انگار که منفجر شده، مه‌ی نورانی پخش می‌کند که همچون بارانی رنگین کمانی می‌بارد. الگوهای شهر با خیابانها و پل‌های حلو آمده‌اش به نظر عظیم می‌رسد. به کمک "Spiegeltechnik" "**شوفتان**" (۱۷) بعدتر، شناخته شده بعنوان "**تکنیک‌شوفتان**" نمای خارجی‌ی خانه‌های کارگران (که تنها قسمتی از ارتفاع کلی‌ی آن عملا" دراستودیو ساخته‌شده) بزرگ شده است. نور قادر است حتی اثر صدا را نیز خلق کند:

صدای سوت کارخانه، بوسیله‌ی بیرون جستن نوز از چهار نورافکن به نمایش در آمد، همچنین نور نقش اساسی در خلق آدم آهنی بازی می‌کند. در این "جادوی آزمایشگاه" ابزار شیمیایی‌ی انباشته از نور مشعشع و لوله‌های شیشه‌یی‌ی مارپیچ ناگهان شروع به درخشیدن نموده، نورهای زیگزاگی و جرقه‌ها منفجر شده و حلقه‌های آتش به هوا برمی‌خیزند. نورپردازی و تصویرهای برهم منطبق شده، توده‌ی چرخان ماشین‌ها را ساخته و آسمانخراش‌های باریک شبح‌وار، "**فرولیخ‌فره‌در**" را به کابوسی تب‌آلود کشانده، و او بیهوش می‌شود. در موقعیت‌های نادری که طی آن "**لانگ**" فشار بر تاءثیرات نوری را کم می‌کند، ناگهان متوجه می‌شویم که ماشین‌ها عملا" هیچ دلیل وجودی‌یی ندارند: آنها کاری بیش از تشکیل نوعی پس زمینه‌ی محرک انجام نمی‌دهند. یک ضمیمه. نوعی صدا خفه کن که، (در ارکستراسیون تصویری‌ی شلوغ "**متروپلیس**": فیلمی صامت) ما قادریم آنها را بشنویم ــ همانند سوت کارخانه.

ــ بخار نورانی‌یی که از توده‌ی هیزم برمی‌خیزد،

ــ دود برخاسته از ماشین‌های منهدم شده،

ــ آبشارها و فواره‌های آب که در نور راهروهای آهنی‌ی زیرین فرو می‌روند،

ــ بخار غبارآلود ناشی از کارخانه که طرح بدن‌های کارگران را می‌پوشاند،

ــ سعیدی‌ی مروارید مانند شمع‌های دوروبر صلیب‌هایی که در تاریکی‌ی کلیسای زیرزمینی

افراشته شده،

ـ و سرداب تاریک مقبره‌ها که در آنها مشعل الکتریکی‌ی مخترع، نیمرخ سیاه "ماریا"ی فراری را تعقیب می‌کند؛

ـ در همانحال که، اینجا و آنجا، اسکلتی سفید در مخروط نور شکلک درمی‌آورد تا سختی

فضا را افزایش داده و به یک اوج کاملا" دراماتیک دست یابد.

اینهمه، توسط "لانگ" بکار گرفته شده تا سنگینی‌ی‌فضا را افزایش داده، و در نتیجه به یک اوج کاملا "دراماتیک دست یابد.

---

1) Max Rein hardt
2) Erwin Pisatot
3) Kurtz
4) Otto Rippert
5) Freund and Rittov
6) Moloch
7) Pastrone's Cabiria
8) Rotwang
9) Hein rich George
10) Rasp
11) Cesare
12) Freder
13) Waxworks
14) The Last Laugh
15) Ufa
16) Thea von Harbou
17) Shufton
18) Frohlich Freder

گوژپشت نتردام

امید تقدیمی

* تماشای فیلمی از سینمای صامت برای ما که تماشاگر تربیت شده در سینمای ناطق هستیم، مشکلات بیشماری را فراهم می‌کند. چون برخلاف تصور رایج، سینمای صامت سینمای ناطقی نیست که فقط صدا نداشته باشد. سینمای صامت را بهتر است و درست‌تر است که بعنوان مدیومی اصلا" جدا از سینمای ناطق بشناسیم که شروع، اوج و نزول مخصوص بخودش را داشت. زبانی داشت و امکانات‌نمایشی‌ی‌بخصوصی و از همه مهمتر تماشاگر خاصی داشت که بر دو شق قبلی تاءثیری مستقیم را القاء‌می‌کرد.

زبان سینمای صامت در تمامی‌ی الفبا با زبان سینمای ناطق فرق‌هایی را داراست. بدین معنا که مثلا" در تدوین یک قطع یا یک تاریک شدن صحنه، معنایی را می‌دهد که در سینمای ناطق فاقد آن است.

یا در مورد بازی‌ی هنرپیشه‌ها این توهم که حرکات غلو شده‌ی بازیگران در بعضی از فیلمها (توجه کنیم، در بعضی از فیلمها) از تئاتر می‌آید و تاثیر سالمی از تئاتر در سینما نیست، یکسره غلط است. چون اولا "فیلمهایی وجود دارند که با همان هنرپیشه‌هایی که تصور می‌کنیم از تئاتر آمده‌اند، ساخته شده‌اند و در آنها هیچ از حرکات غلو شده خبری نیست و دوما اگر نگاهی دقیق نسبت به این مسئله داشته باشیم متوجه می‌شویم حرکات به عمد غلو شده‌اند تا به عنوان تشابه و زبان به کار بروند. مضاف بر آنچه که ماقبل از این در تئاتر دیده بودیم و بعد از آن در سینمای ناطق خواهیم دید ـ یعنی حرکات در حد یک‌الفبای زبانی. در مورد امکانات نمایشی اگر بخواهیم توجه کنیم (کهامیدوارم آرام آرام خواستن‌ها را کنار گذاشته و بیشتر به اجبار بپردازیم) متوجه کادر آکادمیکی می‌شویم که ابعادش با کادر آکادمیک سینمای ناطق تفاوت دارد و این بخودی خود بحث در کمپوزیسیون را در سینمای صامت وارد مبحث جدیدی خواهد کرد. و یا اهمیت مسئله‌ی رنگ پیش می‌آید، به این دلیل که فیلمهای صامت اکثرا بصورت رنگی نمایش داده می‌شدند. و این به ترتیبی بود که فیلمها در لابراتوار با شیوه‌های مختلف رنگ آمیزی رنگ

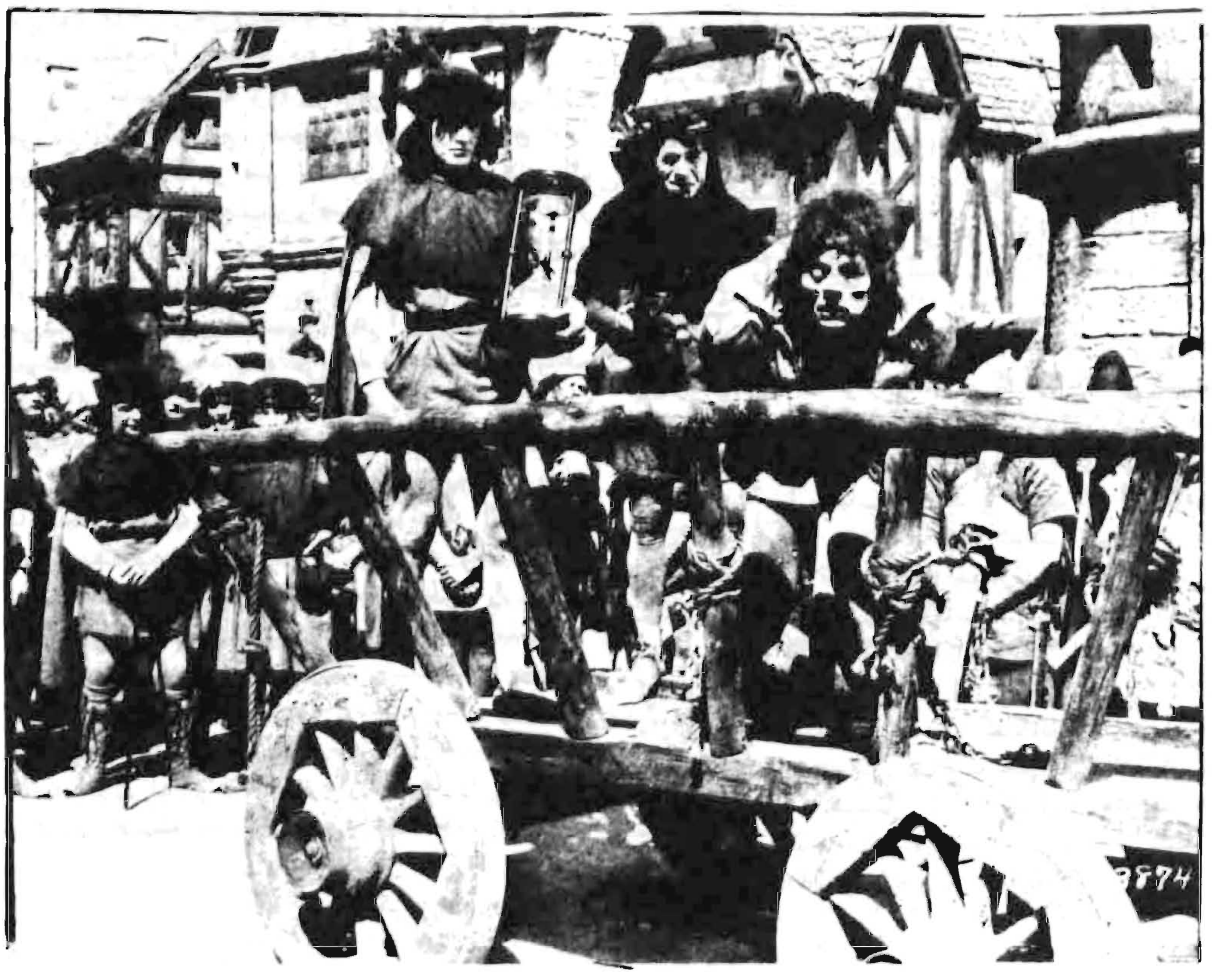
می‌شدند و این رنگ در نمایش بصورت وسیله‌یی دیگر برای زبان فیلم به کار می‌رفت. مثلا" شروع یک صحنه که قرار بوده عده‌یی روبروی آتش نشسته باشند، کارگردان کافی بود رنگ قرمزی به روی آن عده بکشد. بی‌آنکه احتیاجی به نشان دادن آتش داشته باشد. اینجا گریزی بزنیم به مسئله‌ی تماشاگر آن زمان که زبانی را که به آن اشاره شد، به خوبی می‌شناخته و متوجه و حتی نگران کاری بود که مثلا"مدیوم سینما با مدیوم‌های دیگر هنری می‌کرده. این موضوع طبیعتا بر روی کار فیلمسازی هم بی‌تاءثیر نمی‌توانسته باشد. مثلا" اگر قرار بوده کتاب "سه تفنگدار" به فیلم دربیاید، فیلمساز با توجه به اینکه تماشاگر آینده‌ی فیلم او، رمان را از بر می‌داند، در وهله‌ی اول مجبور بوده ساختمان فیلم را بر مبنای آگاهی‌ازپیش دانسته‌ی تماشاگر تنظیم کند و در مرحله‌ی بعد این مسئله دستش را باز می‌کرده در ابداع‌هایی که می‌توانسته با مدیوم سینما بکند و مدیوم دیگر(در اینجا ادبیات) را بعنوان دستمایه‌یی فرعی‌بکاربگیرد، در حد استفاده از دکور یا نورپردازی.

تمام سعی من تا به حال این بود که از سه شقی که در تفاوت‌های سینمای صامت با سینمای ناطق به میان کشیدم، فقط رئوسی را بدست بدهم چون‌قبل از هرچیز همانطور که لابد از مطالب بالا برمی‌آید، در هریک از شق‌ها اگر بیشتر برویم، مطالب پیچیده‌تری مطرح می‌شوند که امکان موشکافی‌ی‌بیشترشان متاسفانه وجود ندارد. اما امیدوارم ذکر رئوس بالا این فایده را دربرداشته باشند که تا تماشاگر سینمای صامت نیستیم و نشده‌ایم، امید برقراری‌ی‌ارتباط‌را هم با این سینما نباید داشته باشیم، و این البته فقط وقتی اتفاق خواهد افتاد که اصلا"قبل از هرچیز معیارهای تماشای سینمای ناطق را کنار گذاشته باشیم.

* * *

"گوژپشت نتردام" متعلق به دوره‌ی اوج سینمای صامت است و همچنین یکی از بهترین فیلم‌های "لون چینی" از بزرگترین هنرپیشه‌های آن دوران.

فیلم از طرف دیگر اولین کار طراحی صحنه‌ی "هانس دریر" بزرگترین طراح صحنه‌ی



سینماست در آمریکا. این دو بزرگترین‌هایی بودند که می‌شناسیم، بقیه‌ی خیل سازنده‌ی فیلم از کارگردانان و مدیر فیلمبرداری گرفته تا هنرپیشه‌های نقش‌های دوم، همه گمنامند، درعین اینکه بهترین کار را در سطح بزرگترین‌ها ارائه می‌کنند.

در مورد "گوژپشت‌نتردام" و کلا" سینمای صامت هنوز منتقدی که جرئت به نقد نوشتن را داشته باشد، نداشته‌ایم و این با توجه به مشکلاتی که اتفاق می‌افتد که گوشه‌هایی از آن را در مقدمه‌ی مطالب ذکر کردم. بنابراین در ادامه اکتفا خواهم کرد بیک مقدار اطلاعات و احیانا تحسین از آدمهای‌اصلی‌ی‌فیلم یعنی "چینی" و "دریر" همراه با توضیحی در انتها.

"لون‌چینی" هنرپیشه‌ی نامدار زمان صامت به دلیل انعطاف بدنی و هنر پانتومیمی که از کودکی در ارتباط با پدر و مادرکرولالش در او شکل گرفته بود، امکان این را یافت که وارد عالم سینما بشود. "چینی" فقط با یک جعبه‌ی وسایل گریم وارد هالیوود می‌شود و با قابلیتی که در ایفای نقش‌های متفاوت از خود نشان می‌دهد، باعث می‌شود فقط در طی‌ی سالهای ۱۹۱۷ تا ۱۹۱۹ چند نقش مختلف را باهم عهده دار باشد.

"چینی" به زودی بصورت ستاره‌یی در می‌آید که‌نوع فیلم مخصوص بخودش را هم دارا بود (بهمراه کادر فنی). او در طول ۱۸ سال بازیگری کمتر در هثیت واقعی‌اش در فیلمها ظاهر می‌شود. حال به جهت اینکه نمونه‌یی داشته باشیم از مشقاتی که "چینی" برای اجرای نقش متحمل می‌شده و همچنین اهمیتی که در آن زمان نسبت به جزئیات معمول داشته می‌شده، فهرستی خواهم آورد از وسایل گریمی که "چینی" را در "گوژ پشت نتردام" بصورت "کازیمودو" در می‌آورد:

صفحه‌یی فلزی که سینه را می‌پوشاند و به شانه‌ها قلاب می‌شود ــ قوزی که از لاستیک درست شده و به وزن ۷۰ پوند به پشت بسته می‌شد ــ بندهای چرمی که صفحه‌ی فلزی را به قوز متصل می‌کردند، بقسمی که امکان راست‌ایستادن سلب می‌شد ــ پوششی به رنگ پوست که با موهای حیوانات پوشیده شده بود و تمام بدن را دربر می‌گرفت ــ ماسکی به روی صورت از جنس موم ــ قلاب فلزی که از داخل دهان لثه‌ها را می‌فشرد تا دهان همیشه نیمه باز نگه داشته شود و کله‌یی مصنوعی که به روی سر چسبانده می‌شد.

"چینی" با شروع سینمای ناطق سرنوشتی مثل سینمای صامت پیدا می‌کند، چون بعد از بازی در اولین فیلم ناطق در حالیکه خود را برای بازی در فیلم "دراکولا" آماده می‌کرد، به دلیل سرطان گلو درمی‌گذرد.

"هانس دریر" طراح صحنه‌ی نابغه اما مهجوری‌ست که در آلمان تحصیل کرد، مدتی در آفریقا برای ارتش به کارهای معماری پرداخت، بعد به آلمان برگشته در استودیوی "اوفا" شروع بکار کرد تا اینکه در ۱۹۲۳ برای طراحی‌ی "گوژ پشت نتردام" به هالیوود آمد و نزدیک به سی‌سال به فعالیت ادامه داد.

تجارب کار "دریر" در سینمای اکسپر ــ سیونیستی آلمان هنگامیکه امکان بازده در دنیای حرفه‌یی هالیوود را پیدا می‌کند نتایج درخشانی را به دنبال می‌آورد.

مثلا" در همین فیلم "گوژپشت نتردام" کلیسای نتردامی که "دریر" می‌سازد، بی‌اغراق با نتردام اصلی برابر ی می‌کند. در این فیلم تعدد صحنه‌ها و نقشی‌که نتردام و میدان روبروی آن در پیشبرد حوادث فیلم بازی می‌کند، روشنگر چگونگی‌ی‌سهم‌بزرگ او از موفقیت فیلم هستند.

در صحنه‌ی آخر فیلم، "کازیمودو" و "اسمرالدا" در پشت‌بام "نتردام" مشغول مقابله با مردمیکه قصد ورود به حریم کلیسا را دارند هستند. عظمت صحنه‌ها و اصلا" نوع رابطه‌ی "کازیمودو" و "اسمرالدا" در طی‌ی نماهایی از مردم، کلیسا و سربازها (که همه "اسمرالدا"، این طبقه گم کرده، را می‌خواهند) کارگردانی جز "ورسلی" را تداعی می‌کنند. مثلا" فیلمسازی مثل "گریفیث" را.

فیلم با "کازیمودو" که ناقوس می‌نوازد پایان می‌گیرد، در زیر نوری که از ناقوس منتشر می‌شود (ناقوسی که طی‌ی فیلم نقش بزرگی ــ در حد معشوق ــ را برای "کازیمودو" بازی می‌کرده) "اسمرالدا" را خطاب می‌کند و می‌میرد. اگر موفق به‌تماشای فیلم نشده باشید تعجب می‌کنید که چطور در فیلمی صامت "کازیمودو"، "اسمرالدا" را خطاب می‌کند. توضیح بلافاصله‌اش این است که در زمان صامت اکثریت تماشاگران لب خوانی می ــ کرده‌اند و فیلمسازان با توجه به این نکته هنرپیشه را مجبور می‌کرده‌اند گفتگوها را لب بزنند و این به‌ترتیب و دقتی بوده که حتی مثلا" یکبار که در فیلمی از "سیسیل ب. دومیل" هنرپیشه‌ها "سخنانی" ! مخالف شئون مذهبی ابراز می‌کنند، سالن سینما به‌هم ریخته و کار به‌جنجال می‌کشد.

رسول پسر ابوالقاسم

پروانه مکانیک

سابقه‌ی چندین سال کار تئاتری‌ی "داریوش فرهنگ" کارگردان فیلم " رسول پسر ابوالقاسم " ظاهرا" کمکی به حل مشکل فیلم وی نمی‌کند ، چون بازهم با "فیلمفارسی"یی ، با ظاهری متفاوت رو ـ درروداریم .

عده‌ای کارگر از دهی برای کار به کوره پز ـ خانه‌ای آورده‌می‌شوند . و پس از مدتی ، یکی از جوانان کارگر در فرار از دست پدرش که قصد کتک زدنش را داشته از تپه‌ای پرت می‌شود و دوستش ـ که ظاهرا" به‌کمک معلمی که تا آخر فیلم هم متوجه نمی‌شویم کیست به آگاهیهایی ! دست یافته ـ تحت تاءثیر این قضیه از کوره‌پزخانه فرار می‌کند .

قبل از پرداختن به فیلم توضیح کوتاهی بدهم در مورد این دستمایه .

در سینمای بعد از انقلاب ، کارگر و مشکلات کارگری دستمایه‌ی کار چندین کارگردان (تلویزیون وکانون‌پرورش‌فکری)قرارگرفته‌که‌نشانه‌ایست‌برباب‌روز بودن این موضوع ، که بخودی‌ی خود هم جالبست و هم بحث برانگیز .ولی رویکردها ، تا آنجا که چندین فیلم از این دست را دیده‌ام ، همگی سطحی بوده‌اند . تا سرانجام که در این فیلم دیگر اصلا" بکلی موضوع بهانه شده و فیلمی ساخته می‌شود که اتفاقا" چند کارگر هم در حول و حوش قصه‌ی اصلیش حضور دارند .

در مورد فیلم "رسول پسر ابوالقاسم" با چندین مشکل روبروایم : سری مشکلات فیلمفارسی‌ـ ها ، به‌علاوه چند مشکل خاص کارگردانی با پسزمینه‌ی هنری ! ـ که درهم بافته شدن این همه فیلم را بکلی ملالت‌بار می‌سازد .

ببینیم از شروع ، با چه نوع رویکردی مواجهیم . در صحنه‌ی آغازین ـ که بسیار هم طولانیست ـ شخصیت‌ها معرفی می‌شوند : با نماهایی در لابلا از مرغ‌هایی که آب می‌خورند ـ نمادی از شهادت ؟ ـ یا اسفند دود کردن زن‌ها ـ آیین و سنت ؟ ـ که در حدی انتزاعی باقی می‌مانند . در همین مرحله یکی از مشکلات کارگردان ـ که مستقیم از دل مشکلات فیلمفارسی‌ها می‌آید ـ خود را نشان می‌دهد : مشکل تیپ‌سازی ـ برداشت نادرست از قضیه‌ی تیپ‌سازی و کاربرد آن و اینکه تا چه حد می‌شود از تیپ ، معانی‌ی بیشتری در جهت حرف اصلی‌ی فیلم گرفت . نگاه کنید برای نمونه به کار با تیپ " همفری بوگارت" در تمامی‌ی فیلم‌های گنگستری ، که چطور ازاینکه رگ لب بالای "بوگارت" پاره شده‌و درست نمی ـ تواند بخندد استفاده می‌شود در جهت ساختن تیپی برای او . طرز تلقی‌ی غلط کارگردان از این مسئله باعث شده که فقط با گریم کار کند ! در حالیکه چشم چپ ، راه رفتن لک لکوار یا کله‌ی بد تراشیده شده از عناصر تیپ‌سازی ، لااقل در سینما ،نیستند . (چنانکه در تئاتر نیز فکر نمی‌کنم باشند !)

بعدتر ، در صحنه‌ی پیوند دهنده‌ی ده به کوره‌پزخانه به‌مشکل دوم فیلم ـ و همچنان متعلق به فیلمفارسی ها ـ برمی‌خوریم : لهجهٔ جعلی . در اینجا بازیگران واداشته شده‌اند با لهجه‌ای صحبت کنندکه‌مستقیما" ازفیلمفارسی‌هامی‌آید ("تنگسیر" ، "غزل" . . .) . اگر قرار است لهجه کاربردی داشته باشد (بطور نمونه ، در جهت نمایاندن خصایص قومی و سنتی ، یا رجوع بلافاصله دادن به این خصایص در همان نگاه اول) در این فیلم کنار گذاشته شده و تنها رجوعی که می‌دهد به‌همان فیلمفارسی‌هاست . لهجه‌ای که در طی سال‌ها در فیلمفارسی‌ها ساخته و پرداخته شده ، نگهداشته شده و حالا به سینمای بعد از انقلاب رسیده و مانده .

و بالاخره کوره‌پزخانه ، جزء اصلی فیلم . در این مرحله است که دیگر بکلی در زیر قید و بندهای پر اشکال فیلمفارسی‌ها هستیم . در اینجا دو سوءال پیش می‌آید . اول اینکه اگر قرار است همان روالی از پیشبرد قصه در این قسمت از فیلم

دنبال شود که در قسمت‌های قبلتر شده، پس دیگر نماهایی از کارگران معمولی ــ غیر بازیگر ــ که کار می‌کنند چه معنا ــ قالب جدیدی می‌تواند به فیلم بدهد؟ (پیشنهاد معنا ــ قالبی مستند داستانی مثلا"؟) ــ جز اینکه درریتم طبیعی‌ی فیلم وقفه بیاندازد. دوم اینکه اگر بناست قالب مستند داستانی‌یی، که در اینجا فقط به آن اشاره شده، به‌کار رود پس قضیه‌ی بقیه‌ی فیلم که همان قصه‌ی قدیمیست که حالا باید پیش برده شود چیست؟ این سر درگمی برای خود کارگردان هم بوده: پیش بردن قصه‌یی کلیشه‌یی با ظاهری جدید و نیز حرف‌های مهمی که قرار بوده در مورد کارگر و استثمارش و وضع زندگیش زده شود که نمی‌شود. توضیح دهم که چرا این سردرگمی‌ها به‌هیچ ــ وجه در حیطه‌ی سینمای داستانی جای نمی‌گیرند. ببینیم اینکه برای ساختن چنین داستانی کارگردان بجای کار در استودیو در محل واقعی کار کرده ــ محلی که اصلا" نمی‌دانیم کجاست، و آیا وجودی واقعی دارد یا نه؟ ــ تفاوتی را باعث شده؟ مثلا" درگیر شدن از نزدیک و واقعی با اتفاقات کوره‌پز ــ خانه؟ برای این، به عقب‌تر برگردیم و ببینیم گروه سازنده ی فیلم با موضوع چه رابطه‌یی برقرار می‌کنند یا نمی‌کنند. اصلا" گروه شامل چه کسانیست؟ نوع کارش چیست؟

گروه در برگیرنده‌ی کارگردان و عده‌یی بازیگرست که به کوره‌پزخانه آمده. تا آنجا که به کارگران (جزء مهم فیلم در ظاهر) مربوط است ما حضورشان را فقط در گوشه و کنار قاب‌ها حس می‌کنیم و انگار بقیه‌ی قضایا (نوع زندگیشان یا استثمارشان یا هر برداشت دیگری که فیلم به‌زور می‌خواهد مطرحش سازد)، ظاهرا" به‌عهده‌ی پسزمینه‌ی ذهنی‌ی اجتماعی ــ سیاسی‌ی خود تماشاگر گذاشته شده. پس تا اینجا فقط جدایی گروهست از موضوع. حالا این عده در این محل، قصه‌ی خودشان را دنبال می‌کنند. قصه‌ی عده‌یی کارگر در کوره‌پزخانه‌یی. ــ درست همچنانکه قبلتر، کارگردانان فیلمفارسی‌ها، برای همسازی با ذائقه‌ی تنوع‌طلب تماشاگر، بازیگران را در عوض استودیو به اماکن سبز و خرم حوالی‌ی شمیرانات می‌بردند. (که این هم، خود وجه تشابه دیگریست با فیلمفارسی‌ها!).

بهرحال، "رسول پسر ابوالقاسم" در همین حد، حداقل، داشتن روالی منطقی برای قصه‌یی کلیشه‌یی هم عاجز می‌ماند، چون پر است از صحنه‌هایی که بی‌دلیل و بدون ارتباط با قبل و بعدشان بکار رفته‌اند. برای نمونه به‌یاد بیاورید صحنه‌یی را که کارگران (بازیگران) خوابیده‌اند و مضحک فیلم به داستان شب رادیو گوش می‌دهد. در اینجا قرار بوده چه اتفاقی بیافتد؟ تضاد بین زندگی‌ی سخت کارگران و دلخوشکنکهای دولت نشان داده شود؟ تا بعدتر خنده‌ی تلخی بیاید؟ خب، چون طرف اول قضیه، یعنی سختی‌های زندگی‌ی کارگران و غیره را ندیده‌ایم این صحنه‌ی طولانی‌ی کسالت‌بار نه‌تنها خنده‌ی تلخ نمی‌آورد، که قصه را هم حتی پیش نمی‌برد. برای نمونه‌ی دوم صحنه‌ی بدنبال هم دویدن بچه‌ها در پایان فیلم را مثال می‌توان زد. صحنه‌یی بسیار طولانی که طی آن بچه‌ها دقایقی بلند به‌دنبال هم می‌دوند تا بهانه‌یی بدست دهند برای نماهایی از کارگری که می‌خندد و خشت‌هایی که قالب زده شده‌اند. همین ظاهرا"، چون نه‌بطور مجزا، و نه در ارتباط با بقیه‌ی فیلم، معنایی نمی‌آورد. کارکردش متوقف ساختن ریتم فیلم است و بس. یا نمونه‌ی آخری، نماهای آمدن مباشر که این هم ظاهرا" باز بهانه‌ایست برای گفتگوهایی کلیشه‌یی و یا اطوارهای مباشر که نه خنده می‌آورد، نه موضوع جدیدی را مطرح می‌سازد و نه طرف مبهمی از قضیه‌یی را روشن می‌کند. نمونه‌ها را بسنده می ــ یابم برای توضیح تزلزل ساختمان پیش‌برنده‌ی قصه؛ اگر اصلا" ساختمانی برایش فرض کنیم. و همین درهم‌برهمی‌ی ساختمان و صحنه‌های مجرد بی‌دلیل هم، باز ریشه در فیلمفارسی‌ها دارد. با این تفاوت که فیلمفارسی‌سازان، در سرگرم کردن تماشاگرانشان بدون آنکه ادعای بیشتری داشته باشند حرفه‌یی تر و موفق‌تر بودند.

به مسئله‌ی بعدی یعنی نقش بازیگران اشاره‌یی گذرا می‌کنم. بازیگران فیلم ("ژیان"، "لطفی"، "کاویانی"، "خانم آدینه"...) که همگی سوابقی طولانی در کار تئاتر دارند، در فیلم به‌دلیل ضعف کارگردان دچار بی‌هویتی‌یی شده‌اند که بطور مدام تصنع را به‌رخ می‌کشد. تصنعی آشکار هم برای کارگران کوره‌پزخانه و هم برای تماشاگر! بازیگران در طول فیلم مرتب فقط بامزگی (یا بیمزگی؟!) می‌کنند. بدنبال هم می‌دوند. توی سر هم می‌زنند. گاهی هم غمگین می‌شوند و کارهایی از این دست، تا سرانجام در این باره، می‌رسیم، به صحنه‌ی زاید و پر لکنت مدرسه که معلوم نیست معلم چرا این حرکات‌را انجام می‌دهد. معلمی که قرارست آگاهی‌ی‌سیاسی‌ی نهایی را بدهد کیست؟ چون تنها ذکری از او را می‌شنویم

و اینکه در طی گفتگویی شتابزده، سرش بوی قرمه ـ سبزی می‌دهد. اینهمه برمی‌گردد به عدم شخصیت‌پردازی و بی‌هویتی‌ی نقشهای اصلی‌ی فیلم. تا دورتر نرفته‌ایم به قضیه زن در این فیلم اشاره‌ای کنم که جدا نیست از مشکل زن اصلا" در سینمای ایران. در اینجا هم، مثل بقیه‌ی فیلمفارسی‌ها، زن تنها در جهت توضیح شخصیت مرد بکار می‌رود (تمامی‌ی صحنه‌ی اتاق سرکارگر و همسرش) و بی‌انگیزه می‌نماید. ولی در این فیلم دوگانگی‌ی خود کارگردان (سرگرمی‌ساز ـ روشنفکر) مشکل جدیدتری را هم همراه آورده. و آن عدم تجانس این‌زن (همسر سرکارگر) با بقیه‌ی زنان کوره‌پزخانه است (که در یکی دو سه جا حین کار می‌بینیمشان). این عدم هماهنگی می‌توانست معانی‌ی جدیدی بیاورد: یکی نبودن با بقیه‌ی کارگران یا وابستگی به طبقه‌ای بالاتر و مرفه‌تر. ولی باز به‌دلیل همان نبود شخصیت پردازی و توضیح کافی، و همچنان مجزا بودن صحنه از بقیه‌ی فیلم کارکردش محدود به این می‌شود که زن آراسته‌ی سر کارگر ـ که در جلوی دوربین راحتی‌ی یک بازیگر معمولی سینما را هم ندارد ـ با لهجه‌ای من‌درآوردی از شوهرش درمورد کارگری کمک بخواهد و او جواب بدهد که کاری از دستش برنمی‌آید! همین. پایان صحنه، پایان نقش و قضیه‌ی این زن و پایان همین قضیه در خودش! و این سر درگمی که این صحنه اصلا" برای چه بود؟ نقش زن چه بود؟ و تنها چیزی که باقی می‌ماند و مخرب است، تصنعی بودن بازیگران است. و مهمتر، سر درگمی‌ی فیلمساز درقبال زن ـ کارگر (معمولی) و زن ـ بازیگر (روشنفکر).

همینجا قضیه‌ی بازیگری را پایان می‌دهم با اشاره‌یی انتهایی. جالبست که هرجا کارگردان حس می‌کند فیلم کسالتبار شده، برای مفرح ساختن تماشاگر، بازیگرانش را به رقص و آواز وامی‌دارد. ترفند قدیمی، شناخته شده و کلیشه‌یی‌ی فیلفمارسی‌ها. حالا واقعا" نقش کارگران حول و حوش بکلی تغییر شکل داده: آنها جمع می‌شوند تا بازیگرانی (نه به اندازه‌ی "بهروز وثوقی" و "فردین" شناخته شده) برایشان برقصند و سرگرمشان سازند، که حداکثر کارکرد فیلم در ارتباط با کارگران‌هم هست! و نیز تاءکیدیست مهم بر جدایی‌ی فیلمساز از موضوع و حتی تضادش با آن که دیگر هر نوع ادعای مردمی بودن یا سیاسی بودن را خنثی می‌سازد.

و سرانجام اشاره‌یی آخری بر نبود میزانسن در "رسول پسر ابوالقاسم" که دیگر به‌دلیل پسزمینه‌ی‌کار تئاتری‌ی کارگردان، متعجبمان می‌سازد. چون اگر این جزو ضعف‌های شناخته شده‌ی سینمای ایران بوده ـ متاءسفانه ـ و دیگر مهم انگاشته نمی‌شده ـ همچنان متاءسفانه ـ در این مورد، چنانکه گفتم، غیر منتظره است. در هیچ تک صحنه‌یی، حداقل، میزانسنی وجود ندارد و حرکت دوربین‌ها هم فکر شده و آگاهانه نیست. و این نبود میزانسن ـ که در مورد فیلمفارسی‌ها این اواخر سعی در ایجادش شده بود و شکست خورده بود به‌دلیل عدم شناسایی بزبان رسانه ـ درین فیلم به‌کل ندیده گرفته شده. که این نه به‌جهت کار جدید با نبود میزانسن است! که پیشنهاد می‌کنم اصلا" برای کارگردان چیزی به‌اسم میزانسن معنا ندارد.

نتیجه: فیلم کسل می‌کند چون همان فیلمفارسی‌ی سابق است که با ادعای بیمورد سیاسی بودن و حرف‌های عمیقه زدن حتی مفرح هم نیست. سرگرم هم نمی‌کند. در حد فیلمفارسی هم ضعیف و پر خدشه است. و بالاخره انتظارمان از کارگردانی از تئاتر آمده را بی‌دلیل می‌نماید. در یک جمله فیلم به‌تمامی‌ی معنای کلمه "بد" است.

یادداشت: قضیه‌ی بکار گرفتن موضوعی اساسی ـ کارگران و وضعیتشان مثلا" ـ وتحریف‌آن و مغلطه‌کردن در سخن تا آنجا که موضوع بکلی از یادها برود، و در پس آن پرداختن به موضوعی حاشیه‌یی و انحرافی، که انحراف‌ذهن‌تماشاگرراهم به‌دنبال دارد، همان تحمیقی‌ست که نطفه‌ی "سینمای تبلیغاتی" را می‌بندد ـ که‌شایدواقعا" خواست واقعی‌ی‌فیلمساز نبوده باشد، اما بهرحال در همان جهت کار می‌کند.

باشگاه ادبیات

مقالات وارده

** از این پس زیر عنوان بالا منتخبی از مقالاتی را که خوانندگان "دفترهای سینما" ارسال می‌کنند بچاپ می‌رسانیم. البته لازم به توضیح نیست که چاپ این مقالات به‌منزله‌ی قبول یا تأیید نظرات نویسندگانش نیست.*

سیبریایی

مهرداد دوست‌قرین

* چند ماه پیش فیلم "**سیبریایی**" ساخته‌ی "کونچالوفسکی" از کشور شوروی برنده‌ی جایزه‌ی فستیوال کان ۱۹۷۹ در دو یا سه سینمای تهران بر پرده آمد. هواداران این فیلم، پوستر تبلیغاتی آن را در بسیاری از نقاط تهران چسباندند، اما فیلم فروش اندکی داشت و بزودی از اکران برچیده شد. این فیلم هم‌اکنون دوباره در یکی از سینماهای تهران به نمایش درآمده و به‌جاست چند سطری درباره‌ی آن نوشته شود.

"**سیبریایی**" نه ادعای انقلابی بودن دارد که خیل مشتاقان "سینمای‌انقلابی" را به سینما بکشد (آنچنانکه فیلمهای "**حکومت‌نظامی**"، "**خرمگس**" "**پداگوژیکی**" و غیره کرد) و نه چون بسیاری از فیلمهای رایج شوروی دارای محتوایی سرگرم کننده و تجاری که خیل بیکاران محروم از تفریح را به گیشه‌ها بکشاند.

عده‌ای که به منظور دیدن فیلمی از کشور "شوراها" به تماشا نشستند، اگرچه از دیدن صحنه‌های "**لنین**" و "**اسنالین**" در صندلیهای خود جابجا شدند! و از فیلمبرداری زیبای فیلم نیز لذت بردند، اما با حالت وسواس از سینما بیرون آمدند و گفتند "*این دیگر چه فیلمی بود و چه می‌خواست بگوید؟*"

خب اگر با پیشداوریهای غلط به تماشای فیلم نرفته باشیم و حوادث فیلم را همچون آن زنجیر اسارتی که نسل به نسل، چه قبل و چه بعد از انقلاب اکتبر منتقل می‌شود، دنبال کنیم، با وجود ناقص بودن فیلم، زیاد گیج نمی‌شویم.

"سیبریایی" از چهار قسمت تشکیل شده که سه نسل را دربرمی‌گیرد: ۱ ـ کودکی "**کوریا**" ۲ ـ جوانی "**کوریا**" و فرار او با معشوقش "**آناستازیا**"، ۳ ـ بازگشت "**کوریا**" و پسرش "**الکساندر**" به ده بعنوان کادرهای حزبی، ۴ ـ جوانی‌ی "**الکساندر**". فاصله‌ی ما بین هر دو قسمت نیز با صحنه‌هایی مستند و سیاه و سفید از انقلاب اکتبر، سرکوب ضدانقلاب، دوران سازندگی و ظهور فاشیسم در اروپا پر می‌شود.

قسمت اول:

"**پلامنتوف**" یک "مبارز انقلابی" (بقول خودش) که از دست قزاقها گریخته به ده می‌آید، و درخانه‌ی "**کوریا**" و پدرش پناه می‌گیرد. او از حق یک شکارچی در مقابل قلدر ده دفاع می‌کند. کشتی ابتکاری او که بر روی یخ حرکت می‌کند توسط اهالی ده به آتش کشیده می‌شود. و قزاقها او را دوباره دستگیر می‌کنند و کتک‌زنان از پیش چشمان "**کوریا**"ی کوچک می‌برند. او که توانسته تاثیر مثبتی بر "**کوریا**" بگذارد، حلقه‌ی زنجیری را که به گردن دارد درآورده و بعنوان یادگار به "**کوریا**" می‌دهدو به او می‌گوید که بزودی "*روی باتلاقها، شهرهای افسانه‌ای می‌سازند.*" و به این ترتیب نوید آینده‌ی درخشانی را می‌دهد که‌هیچگاه تحقق نمی‌یابد. سپس تصویر پدر "**کوریا**" را می‌بینیم که تک و تنها با انداختن درختان تنومند کاج جاده‌ای را که به ستاره‌ی درخشانی ختم می‌شود می‌سازد. پدربزرگ، شخصیت جاودانی که در سراسر فیلم حضور دارد و شاهد تغییرات فلاکت بار ده‌اش است قبلا" به پدر "**کوریا**" گفته که "*جاده‌ای که تو*

می‌کشی به *مرداب شیطان* ختم می‌شود. "او در فیلم جزئی از طبیعت تغییر ناپذیر ده است که انقلاب را سراب و تغییر را فاجعه می‌داند و ظاهرا" حداقل بخشی از افکارکارگردان‌را بیان می‌کند، هر چند ناکامل بودن فیلم شناختن شخصیتها را مشکل می‌کند.

ما بین قسمتهای اول و دوم فیلم، صحنه‌هایی از جنگ جهانی اول که منجر به شورش در ارتش تزاری و انقلاب اکتبر در شوروی می‌شود با آهنگ سریع ارگ مسخره‌ای نشان داده می‌شود. با حرکت دست راست "لنین" جمعیت به طرف راست می‌گریزد و با تکرار همین صحنه‌به‌شیوه‌ی Reverse با حرکت دست چپ "لنین" جمعیت به طرف چپ پراکنده می‌شود. البته از این صحنه برداشتهای مختلف ممکن است بشود اما اگر به آهنگ تند تدوین تکرار صحنه‌ی پراکنده شدن جمعیت و آنهم از زاویه بالا (که معمولا "برای رساندن تسلط ازبالا یا بی‌ارادگی بکار می‌رود) دقت کنیم، با توجه به مضمون کلی‌ی فیلم و اشارات مکرر دیگر که از آن صحبت خواهد شد، منظور فیلمساز برای مسخره کردن انقلاب را بهتر خواهیم فهمید.

پس از صحنه‌های انقلاب، قسمت دوم با تاکید بر جاده و خرسی که در آن پرسه می‌زند شروع می‌شود! "کوریا" که اکنون به دوران جوانی رسیده، بر فراز درختی پروازلک‌لک‌ها‌را در دور دست می‌بیند. (رابطه‌ی صحنه‌های انقلاب، جاده‌ی که به خوشبختی باید برسد و پرواز به اندازه‌ی کافی گویا هستند). اما روال زندگی اهالی ده چون سابق در جریان است. سپس برادر "آناستازیا" (هنرپیشه‌ی اول زن فیلم که بعدها با "کوریا" ازدواج می‌کند) را می‌بینیم که از شهر و انقلاب فرار کرده و به ده بازگشته. "آناستازیا" برخورد تند و شجاعانه‌ای با او دارد که علت آن روشن نیست. آیا این برخورد ناشی از انقلابی بودن "آناستازیا" است؟ هنگامیکه "آناستازیا" به جنگل می‌رود، وحشت مرموزی او را می‌گیرد. پدر بزرگ ابدی به او نزدیک می‌شود و میوه‌ی سرخ رنگی را پس از کمی مقاومت به "آناستازیا" می‌خوراند. "آناستازیا" سپس نزد "کوریا" که مشغول خوردن همان میوه است می‌رود. "کوریا" با گفتن اینکه *"حالا دیگر انقلاب شده و نوبت ماست"*، "آناستازیا" را می‌رنجاند. (گویا "آناستازیا" از خانواده‌ی مرفهی است). او نیز از سرلج و برای زجر دادن "کوریا" می‌رود و به پسرعمویش، "فیلکو" که آدم خل وضعی است پیشنهاد ازدواج می‌دهد. تمام این صحنه‌ها از هنگام بازگشت برادر "آناستازیا" ناقص بنظر می‌رسند و مفهوم کاملی را نمی‌رسانند.

خانواده‌ی "فیلکو" به خواستگاری‌ی "آناستازیا" می‌رود و برسر میز، لیوانی که در دست "آناستازیا"ست می‌شکند. قبلا" یک بطری بهمین نحو در دست پدر "کوریا" شکسته. آیا این حکایت از سرنوشت یکسان هردو اینها رادارد؟ (پدر کوریا"، در راه کشیدن جاده خوشبختی جان می‌سپارد و "آناستازیا" بعدها توسط ضدانقلابیون در آتش سوزانده می‌شود.)

پس از نمایش صحنه‌هایی از سرکوب ضد ـ انقلابیون در شوروی و سپس سازندگی، قسمت سوم فیلم دوباره با تاکید برجاده‌ی معروف شروع می‌شود. اینبار "کوریا" و فرزندش "الکساندر" به ده باز می‌گردند. (قبلا" "کوریا" و "آناستازیا" از ده رفته و ازدواج کرده‌اند. "آناستازیا" بدلایل نامعلومی توسط ضدانقلابیون کشته شده و "کوریا" و پسرش گویا به حزب کمونیست پیوسته‌اند.)

"کوریا" در نزدیکی‌ی ده به پسرش می‌گوید: *"پسرم اینجا وطن اصلی منست. کار زیادی توش نشده. ولی خب، باید بسازیمش."* جمله‌ی "کوریا" تمام نشده که اهالی ده با شلیک تفنگ از آنها استقبال می‌کنند. آنها بالاخره با زور وارد ده می‌شوند. برادر "آناستازیا" از خواهرش پرس و جو می‌کند و "کوریا" با خونسردی جواب می‌دهد، *" او خیلی وقته مرده، در طوفان انقلاب کشته شد."* در صحنه‌ی دیگری بی‌تفاوتی نسبت به مرگ "آناستازیا" تاکید شده. هنگامی که "کوریا" جریان سوختن "آناستازیا" را برای برادرزنش تعریف می‌کند، "الکساندر"، پسر او را می‌بینیم که با بی‌تفاوتی‌ی کامل سیگاری دود می‌کند و مشخصا" آتش سیگار یادآور آتش مادرش است. دراینجا نیز بی‌تفاوتی‌ی‌پدر و پسر نسبت به مرگ "آناستازیا" کاملا" روشن نیست. آیا چون آنها به افرادی حزبی بدل شده‌اند احساسات خود را از دست داده‌اند؟! البته کارگردانی که شعله و دود سیگار "الکساندر" را به مشابه‌ی بی‌تفاوت بودن نسبت به مرگ "آناستازیا" نشان می‌دهد هیچگاه از نشان دادن تصاویر درشت و چهره و اندام "آناستازیا" در زمان حیاتش غافل نمانده.

پدر و پسر ("کوریا و "الکساندر") به ده آمده‌اند تا مقدمات زدن‌جاده‌ای را به مرداب شیطان برای استخراج معدن فراهم کنند. مرداب شیطان در حقیقت همان راهی است که پدر "کوریا" جان خودرافدای‌آن‌کرد و به سعادت هم نرسید. طی جلسه‌ای اهالی ده به سبب وحشت خرافی که از

مرداب شیطان دارند، با این طرح مخالفت می‌کنند اما در راه‌گیری که بعمل می‌آید، دستیار حزبی پدر و پسر با فشار و تهدید، اهالی را وادار به تأیید طرح می‌کند. عکس "استالین" در پس زمینه و نگاههای مبهوت و تمسخرآمیز اهالی به مجله‌های صنعتی که "کوریا" با خود آورده گویای وجود جو زور و بی‌اهمیت بودن طرحهای صنعتی از دیدگاه دهاتیهاست و کارگردان نیز خود را در کنار دهاتیهای مخالف طرح قرار می‌دهد و همفکری خود با آنها را در مورد مرداب شیطان بعدا" به نمایش می‌گذارد. برادر "آناستازیا" با طرح مخالفت می‌کند و می‌گوید که " *اهمیتی برای برنامه‌های حزب قائل نیست*. این حرف او با عکس‌العمل شدید و نازیوار "الکساندر" پسر "کوریا" مواجه می‌شود که می‌گوید، " *اون داره از حزب و دولت بد می‌گه؟ باید تیربارانش کنیم*. " و مردک بیچاره بخاطر همین حرفش دستگیر شده و روانه شهر می‌شود و موسیقی‌ی ملایم و گریه‌ی اهالی او را بدرقه می‌کند.

پدر و پسر که خرافات اهالی را نسبت به مرداب شیطان به مسخره گرفته‌اند، خود تصمیم می‌گیرند که به آنجا بروند. "کوریا" خواب می‌بیند که در باتلاق گیر کرده و با اشباح مواجه می‌شود. نماهای وحشتناک خواب همانند نماهای انقلاب سیاه‌وسفیدند. با توجه به اینکه مرداب شیطان در حقیقت انتهای همان راهی است که پدر "کوریا" آروزی رسیدن به آن را داشته و بعبارت دیگر سعادتی بوده که پس از انقلاب نوید داده می‌شده، برداشت نمادین "گونچالفسکی" را از انقلاب می‌توان دریافت. این حوادث ضمنا" درس جانانه‌ای به "کوریا" و پسرش که به خرافات اعتقادی نداشتند می‌دهد!

قسمت‌سوم با کشته شدن "کوریا" بدست برادرزنش که به ده بازگشته و فرار "الکساندر" خاتمه می‌یابد و اینبار او زنجیر اسارت پدر را بگردن دارد.

پس از صحنه‌های مستند دیگری از سازندگی که بطرز "گدر" و مسخره‌ای بدنبال هم می‌آیند، به قسمت چهارم فیلم می‌رسیم. "الکساندر" از پرورشگاه فرار کرده و به ده باز می‌گردد. پدربزرگ ابدی از او پذیرایی می‌کند و وی با اولین دختری که می‌بیند روی هم می‌ریزد. گرامافونی که "الکساندر" آورده، توجه دختر را جلب می‌کند و درحالیکه اینندو در حال رقص و تجربه‌ی خجالت زده‌ی برخوردهای جنسی هستند، ارتشی‌ها برای گرفتن سرباز به منظور اعزام به جنگ با آلمان از راه می‌رسند. سه هفته از جنگ گذشته و اهالی خبری از آن ندارند. کله‌ی جوانان را درحال نوشیدن یک لیوان عرق می‌تراشند و به کشتی می‌فرستند. "الکساندر" نیز با اصرار خود را جزو مشمولین جا می‌زند و بی‌توجه به احساسات دوست دخترش و با حالت تمسخر نسبت به‌گریه‌ی‌او از وی جدا می‌شود. و اما پدربزرگ ابدی‌ی عصا بدست، از زاویه بالابر این موجودات حقیر که به پاس بها ندادن به خرافات به چنین روزی افتاده‌اند نظاره دارد و افسوس می‌خورد.

فیلمی به این زیبائی که از خشونت، سکس، و طنز نیز بی‌بهره نیست و خصوصا" انقلاب اکتبر را به مسخره می‌گیرد و آن را به راهی تشبیه می‌کند که به جای سعادت به مرداب ختم‌می‌شود وبالاخره فیلمی که حقانیت سنت و خرافات را بر تفکر مادی و تغییر شیوه‌ی زیست به نمایش می‌گذارد، چرا که جایزه کان نگیرد! و اما تکلیف هواداران فیلم چه می‌شود؟ اولا" مفاهیم فیلم زیاد آشکار نیست و از برخی صحنه‌ها برداشتهای متفاوت می‌توان کرد، ثانیا" می‌توان در فیلمبرداری زیبای فیلم غرق شد و ثالثا" در "نامه‌ی مردم" ارگان مرکزی حزب توده‌ی ایران درباره فیلم "مادر" به تاریخ ۱۹ اسفند ۱۳۵۸ می‌خوانیم: *برای نشاندادن رئالیسم سوسیالیستی گورکی بر پرده تصویر لازم می‌بود که کارگران (منظور کارگردان است،) علاوه بر استفاده از صنعت کلاسیک سینمای شوروی و به کارگیری شیوه‌های آیزنشتاین، از تکنیک شگردهای معین برای درک مفاهیم انقلابی و شناساندن آنها به توده‌هایی که به روش سینمایی بورژوایی عادت دارند نیز استفاده شود.* " (روشن است که منظور، فیلم جدید و رنگی "مادر" است و نه اصل آن که ساخته "پودوفکین" است.) جالب اینجاست که دراینگونه فیلمها نه تنها از شگردها و فرم هالیوودی بلکه از محتوای آنچنانی نیز استفاده شده (اگر بتوان فرم و محتوا را به‌آن صورت جدا کرد). اما اشکال فیلم "سیبریایی" شاید در گنگی و تا حدودی نمادین بودن آن باشد که باعث عدم استقبال توده‌های عادت کرده به "روش سینمای بورژوایی" شده، نه چیز دیگر.

اگر شب فرا رسد

هدایت خالصی

* افسانه‌ها و نیروهای‌زاده‌ی‌تخیل و خرافات آخرین زمزمه‌های حیات خود را در آغاز شورش‌های مردم ستمدیده در انقلاب کبیر اکتبر می‌سرایند.

نقش روشنفکر در این میان یافتن حقیقت در بین اوهام و پدیده‌هائی که زمینداران جهت ابقای قدرت خود نشر می‌دهند بسیار مهم و اساسی‌است. روشنفکر و کسی که کنجکاو است، ذهن و فکر خلاق او می‌بایست تقویت نیروهایی جهت آزادی مردم‌از نیروهای ارتجاعی و واپس گرا ـ آنهائی که برای سودجوئی خود این خرافات را رایج می‌سازند ـ بکار رود.

فیلم ماجرای دانشجوئی است که به قصری راه می‌یابد و از این مکان است که رشته‌ای ازافسانه‌های قدیمی که روایتی است از شکار " **پرنس استاخ** " شکل می‌گیرد. صاحب قصر که در ابتدا با پرنس طرح دوستی می‌ریزد بعد از چندی به او خیانت می‌کند و او و دار و دسته‌اش پرنس را می‌کشند. و از آن پس روح " **استاخ**" در جستجوی انتقام از ساکنین قصر بر می‌آید که در آن میان دختر جوان صاحب قصر را نیز باید نام برد.

تظاهر به حقیقی وانمود کردن این افسانه توسط گروهی ابراز می‌گردد که طرفدار حفظ زمینها هستند و با تهدید و کشتار گروهی از مردم ازجمله سرپرست قصر و یک دانشجوی جوان محیطی رعب‌ـ انگیز و ترس‌آور را ایجاد کرده و وانمود می‌کنند که این افسانه‌ها واقعی هستند و روح " **پرنس استاخ**" و افراد او جان افراد محلی را تهدید می‌کند.

فیلم از بازی‌ی گیرای هنرپیشه‌هایش بهره می‌جوید که تا اواخر فیلم فضای آکنده از ترس و دلهره و از طرفی کنجکاوی تماشاگران را جهت‌کشف حقیقت بر می‌انگیزاند. داستان فیلم در پی القای پیامی است که همانا در آغاز قرن بیستم، تاریخ تخیلات واهی و افسانه‌های رعب‌انگیز که اشاره‌ای نیز به عقاید مذهبی خرافی در آن می‌نماید بسر رسیده است و عصرجدید باسرآغازی از واقعیتگرائی راه خود را هموار می‌کند. چه این افکار تنها برای حفظ منافع طبقات حاکمه وفئودالها بوجودآمده‌اند، تا با نشر آنها مردم ساده دل در رخوت و تخیل و هذیان هرگز به‌فکر تاءمین آزادی و حقوق حقه‌ی خود بر نیایند.

فیلم افکار تخیل‌گونه‌اش از یک واقعه را با تکنیک خوب فیلمبرداری درهم می‌آمیزد و راه واقع‌گرایی را پیش می‌گیرد تا ایده‌های مارکسیستی خود را عرضه نماید اما این بینش تنها نقطه نظر ساده‌ای نیست که اسطوره بسازد و دم از آزادی و و در هم کوبیدن اختلافات طبقه‌ای و ایجادانقلاب بزند، بلکه همانگونه که در سینمای جدید شوروی می‌بینیم بینش مارکسیستی و دیدگاه‌های فلسفی جدید بطور هماهنگی در هم می‌آمیزند! و هنر سینما از طریق تصویر پردازی بصورت عرصه‌ای جهت قیاس اینگونه ارزش های فلسفی مطرح می‌گردد و مثال زنده و خوب این موضوع فیلم " **سیبریائی**" است.

اما فیلم از زیربنای فکری " **پیراندللو**"ئی هم برخوردار است، چه " **اندللو**" بوده که در خلق آثار توام با توهم و واقعیات راه گشود و سینما را بصورت هنری معرفی کرد که از بسیاری از جهات مسائل اولیه‌ی هنر مدرن ـ بطرز اجتناب‌ناپذیری ـ به‌آن‌منتهی می‌شود. کوبیسم، فوتوریسم وسورئالیسم با توجهی که به همزمانی شکل، حرکت، و ارکستراسیون رویا، توهم و واقعیت دارند منطق خود را در سینما می‌یابند و "**پیراندللو**" احساس می‌کرد از طریق خیالپردازی است که می‌توان به بهترین وجهی حقیقت را آشکار کرد. او آینده‌ی سینما را بدون حد و مرز می‌دید و براستی این نظر در مورد فیلم واقعیتگرای توام با تخیل و توهم " **شکار وحشی شاه استاخ**" (نام دیگر فیلم"**اگر شب فرا رسد**")مصداق پیدا می‌کند و این موضوع تازه‌ای نیست چه " **گدار**"، " **رنوار**" و " **برگمان**" نیز از سنت " **پیراندللو**"یی در خلق آثارشان استفاده نموده‌اند.

آقای رئیس جمهور

بهمن احمدی

■ فیلمی با تبلیغات نسبتا "زیاد، بر پرده‌ی برخی از سینماهای "مهم" تهران نمایش داده می‌شود، با نام "آقای رئیس‌جمهور". درحالیکه سایر فیلمهایی که بر اکران عمومی نمایش داده می‌شود، همچنان همان فیلمهای همیشگی صادره از فرهنگ مبتذل و فاسد کشورهای امپریالیستی و سرمایه‌داری می‌باشند و هیچ مسئله‌ی تازه و قابل بحث و گفته نشده‌ای را باعث نمی‌گردند (و می‌باید نگران خیل عظیم مردمی بود که، ناچار، همه‌روزه به دیدن این چنین فیلمهایی می‌روند- که البته "نگران" بودن‌تنها نیز دردی را دوا نمی‌کند)، آنچه که باعث می‌گردد دیدن فیلم "آقای‌رئیس جمهور" و نوشتن درباره‌ی آن خالی از فایده نباشد، اولا "،بدلیل بعضی ویژگیهای این فیلم است، ثانیا" بخاطر بدست آوردن شناختی بیشتر از همیارها و ضوابط و سلیقه‌های فرهنگی توزیع کنندگان و نمایش دهندگان کنونی فیلم در ایران.

برای توضیح ویژگیهای این فیلم ابتدا مروری بر اطلاعاتم درباره‌ی آن، بویژه درباره‌ی ترکیب سازندگان اصلی فیلم می‌کنم.

" آقای رئیس جمهور"، محصول مشترک "فرانسه"، "مکزیک"، "کوبا"، تهیه شده در سال ۱۹۸۰ ،براساس رمانی نوشته‌ی "آلەخوکارپانینته" نویسنده‌ی کوبایی. درباره‌ی این نویسنده فعلا" اطلاعی ندارم، غیر از آنکه متعلق به کشوری است که دیگر مدتهاست صدایی از انقلاب از آن بگوش نمی‌رسد، یا اگر هم صدایی باشد، در حد زمزمه‌ها و نجواهایی است که نظام حاکم در آنجا اجازه‌ی بلندتر شدن به آن نمی‌دهد.

سازندگان اصلی‌ی فیلم چه کسانی هستند؟

■ "کوستاگاوراس": تهیه کننده. "گاوراس" را حالا دیگر خیلی‌ها می‌شناسند. فیلمهایی که خودش کارگردانی کرده اکثرا "بعد از انقلاب ،توسط تاجران روشنفکری که کم و بیش همان خط فکری "گاوراس" را دنبال می‌کنند، در ایران نمایش داده شده است؛ "زد"، "اعتراف"، "حکومت نظامی"، "دادگاه ویژه". "گاوراس" را با فیلم "زد" شاید بتوان ابداعگر آن نوع خاصی از "فیلم سیاسی" دانست که باظاهری" انقلابی" توجه تماشاگران خود را بسوی داستانهای کلیشه‌ای پرحادثه و بزن و بکوب، رمانتیک، درباره‌ی "قهرمانها" و طبعا" با همان زبان سینمایی و همان شیوه‌ی رایج فیلمهای هالیوودی آمریکایی جلب می‌کند، و سیاست را نیز عوامفریبانه درحد مفاهیم و تعابیر بورژوایی آن مطرح می‌کند. خلاصه‌ی کلام یک روشنفکر لیبرال و مشخصا" ضد کمونیست (فیلم "اعتراف" نمونه‌ی آشکار آن از این نظر است)، که بقولی با این نوع فیلمهای سیاسی در نهایت جناح چپ را درون جناحهای امپریالیستها می‌سازند.

■ "رژی دبره": یکی از فیلمنامه‌نویس‌ها. روشنفکر بورژوای فرانسوی، منتقد و تئوریسین سابق جنگهای چریکی در آمریکای لاتین، و طرفداران کنونی احزاب "سوسیالیست" اروپایی (اروکمونیسم) و اخیرا" مشاور آقای "فرانسوامیتران"، "سوسیالیست"، رئیس جمهور امپریالیسم فرانسه.

■ و بالاخره "میگوئل لیتین": کارگردان و یکی از فیلمنامه‌نویس‌های فیلم. "لیتین" فیلمساز شیلیایی، در دوره‌ی حکومت سه ساله‌ی "آلنده" برای مدتی مدیریت بخش دولتی سینمای شیلی را در دست داشت و قبل از آنهم فیلمهایی در شیلی ساخته بود، و بعد از کودتای آمریکایی ژنرال "پینوشه" به کشورهای دیگر آمریکای‌لاتین مهاجرت کرد و به فیلمسازی ادامه داد. (اخیرا" فیلمی از "لیتین" را به نام "بیداد" براکرانهای سینماهای ایران نمایش دادند).

شاید مهمترین عاملی که آدمی آشنا با گذشته‌ی "لیتین" را بدیدن فیلم" آقای رئیس جمهور" جلب می‌کند نام "لیتین" بعنوان کارگردان فیلم باشد. و این از آنروست که کارنامه‌ی فیلمسازی و فعالیتهای سینمایی "لیتین" او را بعنوان فیلمسازی مترقی و دمکرات با گرایشاتی به "چپ" شناسانده است (کسی که حتی به ناپیگیریهای رژیم" آلنده" نیز انتقاداتی

وارد می‌دانسته است).

اما نام "لیتین" همراه با نام روشنفکران لیبرالی مثل "گاوراس" و "دبره" (چیزی که شاید در ابتدا باعث تعجب نیز شده باشد) نشانه‌ی تحولی در دیدگاه سیاسی "لیتین" می‌باشد. اینکه نقطه‌ی آغاز این تحول کجا بوده را خبر ندارم، اما طبعا" می‌توان ریشه‌های آنرادر فیلمهای قبلی "لیتین"، در تزلزلات و ناروشنی‌های آن، و در عدم دستیابی به یک مشی انقلابی چه از نظر سیاسی/ایدئولوژیک و چه از نظر روش و سبک فیلمسازی (زیبایی‌شناسی فیلم، نحوه‌ی تولید و توزیع و نمایش آن و...) جستجو کرد.

برای اثبات این نظر و توضیح این تحول (غلطیدن کامل به ورطه‌ی امپریالیسم) در دیدگاه سیاسی "لیتین" می‌بایست خود فیلم را مورد بررسی قرار داد.

فیلم درباره‌ی دوره‌ی آخر زندگی رئیس جمهور دیکتاتور یکی از کشورهای آمریکای لاتین می‌باشد (در فیلم نام کشور مشخص نمی‌گردد و ظاهرا "وصف‌الحال تمام کشورهای آمریکای لاتین است، اما نامها و مکانها نزدیک به مکزیک یا کوباست!). آقای رئیس جمهور که برای استراحت و معالجه و همچنین برای آشنایی و مستفیض شدن از فرهنگ اروپایی اوایل قرن بیستم (و برای وارد کردن آن به کشور خود به صورت فرهنگ‌استعماری) به پاریس می‌رود، مدام مواجه می‌شود با از یکطرف شورشهایی از جانب زنرالهای ارتش خودش (ارتش دست‌پرورده امپریالیستها) که قصد کودتا دارند و دم از آزادی و برابری نیز می‌زنند، و هربار نیز شکست می‌خورند، و از طرف دیگر حرکتهای اعتراضی مردم (بویژه دانشجویان) تحت رهبری شخصی بنام "لوئیس مارتینس". که عاقبت بر اثر اعتصابات سراسری مردم و با رهبری "مارتینس" (و نیز شخصی با لقب دانشجو) و با توصیه‌ی سفیر آمریکا، رئیس جمهور مجبور به فرار از کشور گشته و در پاریس می‌میرد و در گورستان "مونپارناس" مدفون می‌گردد.

حال ببینیم نحوه‌ی برخورد فیلم به مسایل اصلی که در آن مطرح می‌شوند چگونه است؟

از یکطرف مواجه هستیم با یک رژیم دیکتاتوری فاسد وارتجاعی و وابسته به امپریالیستها (مشخصا" آمریکا)، و این در شرایطی است که سیاست استعمار کهن به سیاست استعمارنو تبدیل شده است، و از طرف دیگر با زندگی و مبارزات مردم تحت ستمی که بدلیل نازل بودن سطح آگاهی و تشکلشان یا با دنباله‌روی از سیاستمداران سازشکار و یا با دست زدن به حرکات آنارشیستی، دچار شکست شده قتل عام می‌گردند، تا اینکه سرانجام با اعتصابات گسترده موفق به اخراج رئیس جمهور گشته و ـ ظاهرا "ـ پیروز می‌گردند.

الف ـ در مورد رئیس جمهور و رژیم دیکتاتوری.

رئیس جمهوری که قرار است نمایانگر دیکتاتوری کارگزار امپریالیستهاباشد، آدمی دائم‌الخمر، ترسو و با رفتاری و حرکاتی مسخره‌آمیز معرفی می‌گردد. با ساختن چنین کاریکاتور مضحکی از یک دیکتاتور بجای آنکه نفرت و انزجار تماشاگر از چنین فردی که در راءس چنان رژیم مستبد و ددمنشی قرار گرفته است، برانگیخته شود، باعث تفریح و خنده و حتی ایجاد حس علاقه و دلسوزی نیز نسبت به آقای رئیس جمهور از طرف تماشاگران می‌گردد. البته روشن است که تمسخر و استهزاء زندگی یک بورژوای اشراف منش که نمایانگر انحطاط و ابتذال زندگی این افراد باشد کاملا" درست و جایز است، فقط هنگامی این عمل خطرناک می‌گردد که شوخی‌ها نه در جهت ایجاد فاصله بین تماشاگر و آن نوع زندگی و تولید حس انزجار نسبت به آن، بلکه صرفا" به قصد خندان‌و (آگاهانه یا غیرآگاهانه) درجهت ایجاد احساس دوگانه‌ی تمسخر/ترحم، یعنی همان احساسی که نسبت به یک کمدین در انسان بوجود می‌آید، بکار گرفته می‌شود. چند مثال می‌زنم:

۱ ـ در صحنه‌ای رئیس جمهور در قصرش در پاریس برای استراحت و معالجه بسر می‌برد و ناگهان خبر شورش ژنرال "هوفمان" را می‌آورند و رئیس جمهور ناگهان سراسیمه می‌شود و درحالیکه با لباس زیر و با حرکاتی تمسخرآمیز هرچه بدستش می‌آید می‌شکند و اسلحه‌ای خالی را بسوی نزدیکانش نشانه می‌رود، و بالاخره گریه‌کنان روی یک مبل می‌افتد، و در همین هنگام سرباز فرانسوی نگهبان قصرش بالای سرش می‌آید و اجازه‌ی رفتن به جبهه‌ی جنگ می‌خواهد (که البته این صحنه‌ی بخصوص انتهایش، همچنانکه بقیه‌ی شوخیهای فیلم، درگرفتن خنده چندان موفق نیست، اما همچنان در جهت ایجاد نزدیکی و همدردی نسبت به شخصیت رئیس جمهور حرکت می‌کند).

۲ ـ صحنه‌ای که در سالن اپرا بمبی از جانب "انقلابیون" منفجر می‌شود و هنگامیکه همه درحال فرار هستند، رئیس جمهور بلند می‌شود و فریاد می‌زند: "سرود ملی را بنوازید".

۳ ـ صحنه‌ای که "مشاور" و سفیر آمریکا سراغ رئیس جمهور آمده‌اند وبه‌اوخبر می‌دهند که

باید فرار کند و شروع به آماده شدن و جمع کردن وسایل می‌کنند، جزو وسایلی که رئیس جمهور می‌خواهد بردارد یک یادگاری مادربزرگ (یک مار کوکی) نیز هست.

و....

و در این رابطه قابل ذکراست نقش "راوی"ی فیلم که آنهم کسی نیست جز همان مشاور (یا سفیر یا منشی مخصوص رئیس جمهور ـ "پیرآلتا") که حکم مفسر و تحلیل کننده‌ی قضایا را دارد.

مثلا "درجایی که رئیس جمهور خبر شورش ژنرال "**هوفمان**" را می‌شنود و آشفته می‌گردد، راوی از رئیس جمهور بعنوان "هنرپیشه‌ی ماهر" اسم می‌برد. و یا در گفتار انتهایی فیلم وقتی از خاک "وطن" در کاسه‌ای روی قبر رئیس جمهور صحبت می‌کند، می‌گوید: "*معلوم نیست چرا این اشخاص زمانیکه بر مسند قدرت تکیه دارند از آب و خاک وطنشان در مقابل غارتگران دفاع نمی‌کنند؟*" (نقل به معنا). و اگر صحبتهای راوی بیانگر دیدگاه سازندگان فیلم باشد (که هست) صحبت از "آب و خاک وطن" چیزی نیست جز همان تفکرات فریبکارانه‌ی بورژوایی.

ب ـ درباره‌ی زندگی مردم تحت ستم و مبارزاتشان.

در مورد نحوه‌ی زندگی و فلاکت مردم، ظاهرا" فیلم قصد نمایش آن را ندارد، اما درباره‌ی مبارزاتشان ـ درکنار نمایش طولانی و خسته‌کننده‌ی شورشهای دورن ارتش که، بگونه‌ای ناکافی و نادقیق، در حال توضیح نقش ارتش وابسته به امپریالیستها در چنین حکومتهای بی‌ثباتی می‌باشد ـ یا بصورت جنبش خودبخودی و با

رهبری سیاستمداران سازشکار و فریبکار است (که در مورد ماهیت این "رهبران" سازشکار توضیحی داده نمی‌شود) ، و یا بصورت حرکتهای خودبخودی و آنارشیستی نمایش داده می‌شود .

در مورد حرکت آنارشیستی که توسط فردی بنام "**میگوئل**" (مجسمه‌ساز) رهبری می‌شود ،نحوه‌ی برخورد فیلم جالب است : یکی اینکه راوی‌ی فیلم (همان مشاور رئیس جمهور) او را "*فردی که در رویا بسر می‌برد*" می‌نامد ، و دیگر اینکه دوربین فیلمساز "**میگوئل**" را در تصاویری بسیار نزدیک و کج ، و با حرکاتی تند و شتابزده نمایش می‌دهد . و این نشان می‌دهد که سازندگان فیلم نه از دیدگاهی انقلابی که حرکتهای اعتراضی خودبخودی و بی‌نقشه‌ی آنارشیستی‌ی مردمی مبارز را به نقد می‌کشند ، بلکه از دیدگاهی ضدانقلابی که به آن به دیده‌ی تحقیر می‌نگرد و آن را به کلی مردود می‌شمرد ، برخوردارند .

همچنین در طول فیلم از شخصی بنام "**مارتینس**" بعنوان "رهبر" مبارزات مردم نام برده می‌شود .این شخص را یکبار در حالیکه سروان (یا ژنرال) "**تسهرا**" را بعنوان افسری "مبارز" معرفی می‌کند ، می‌بینیم . اما در چند صحنه‌ی بعد که خیانت "**تسهرا**" و کنار آمدنش با رئیس جمهور آشکار می‌شود (و از همینجاست که "**میگوئل**" وارد ماجرا می‌شود) ، دیگرخبری از "**مارتینس**" نیست ، تا اینکه بالاخره در انتهای فیلم مجددا " صحبت از "**مارتینس**" بعنوان "رهبر مبارزان" (همراه با شخص مجهول‌الهویه‌ی دیگری با لقب "**دانشجو**") می‌گردد . همچنین در انتهای فیلم که رئیس‌جمهور درحال فرار از کشور است ، در خیابانهای شهر سربازهای "ارتش وابسته" را بعنوان "ارتش خلق و انقلاب" مشاهده می‌کنیم .

ممکن است هواداران تیز بین آقای "**میگوئل لیتین**" بگویند که در اینجا "**لیتین**" بگونه‌ای کنایه آمیز و هوشمندانه درحال افشای ماهیت عوامفریبانه‌ی رهبران حکومت جدید است ، که از ناآگاهی مردم ستمدیده سوءاستفاده کرده و برجنبشهای اعتراضی مردم سوار شده و خود قدرت را بدست می‌گیرند . اما آنچه که فیلم عرضه می‌کند غیر از آنست ،زیرا :

اولا " ،فیلم در مورد ماهیت "**مارتینس**" (جز همان اشاره‌ی گنگ و ناروشن و ناکافی در مورد خیانت "**تسهرا**") هیچ توضیحی نمی‌دهد و مطلقا " سکوت می‌کند (همچنانکه در مورد "**دانشجو**" نیز) اگر "**لینین**" در فیلم "**بیداد**" (متاسفانه فیلم دیگری از "**لینین**" ندیده‌ام) ضمن مرزبندی با حرکتهای خودبخودی‌ی توده‌ها که در شکل آنارشیستی ترور نظامیان صورت می‌گیرد ، با دیدگاه راست روانه‌ای که اشکال "قانونی" مبارزه را پیش می‌کشد نیز ، هرچند بگونه‌ای متزلزل و ضعیف ، مرزبندی می‌کند و ضرورت سازماندهی و تشکیلات انقلابی را مطرح می‌کند . دراینجا ، در فیلم " **آقای رئیس جمهور**" ، نه تنها اشکال آنارشیستی مبارزه‌ی توده‌ها از دیدگاهی ضدانقلابی و تحقیرآمیز بکلی مردود می‌شمرد ، بلکه در مقابل دیدگاه راست و سیاستمداران لیبرال نیز بکلی سکوت می‌کند .

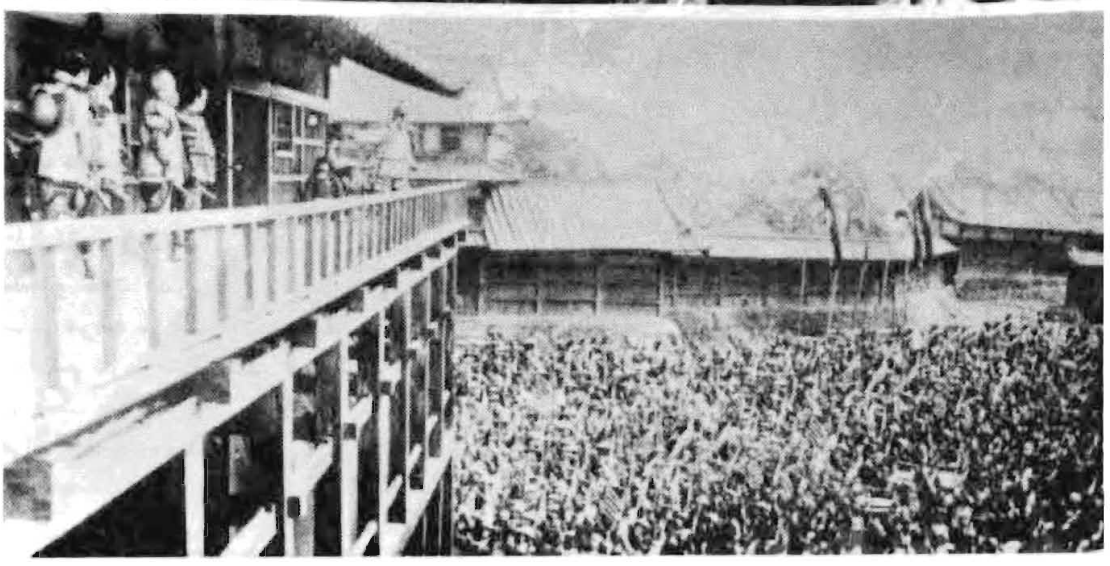
ثانیا " ،نحوه‌ی نگرش دوربین فیلمساز به مردم و مبارزاتشان خود گویای دیدگاه ضدانقلابی و ضدمردمی سازندگان فیلم است .نحوه‌ای که مردم در طول فیلم نشان داده می‌شوند اکثرا " بصورت سیاهی لشکر و یا بقول معروف نقش نعش را دارند که تنها بدرد آن می‌خورند که تیرباران و قتل عام گردند . بویژه در قسمت انتهایی‌ی فیلم تصاویری که مردم را (در حالیکه پس از شنیدن خبر دروغین مرگ رئیس جمهور ، تظاهرکنان و سرودخوانان به خیابانها ریخته‌اند و با سرکوب ارتش مواجه می‌گردند) نشان می‌دهد ، اکثرا "از دید رئیس جمهور بوده (در خاطرات رویاگونه رئیس جمهور مجددا "همان تصاویر را می‌بینیم) و همچنین قتل عام مردم ، بگونه‌ای فاشیستی ، فاقد هرگونه احساس و عواطف انسانی نسبت به آدمهایی است که دسته دسته اعدام و کشتار می‌شوند .

اینک می‌توان دریافت درحالیکه نه فقط خبری از انقلابیون واقعی درفیلم وجود ندارد ، بلکه به مبارزات خودبخودی مردم نیز از دیدگاهی انقلابی برخورد نمی‌شود ، نمایش رئیس جمهور دیکتاتور بگونه‌ای مضحک/ترحم‌آمیز (که تنها حکایت از انتقادات لیبرالی یک روشنفکر بورژوا از یک دیکتاتور دارد) ، چه تاثیر خطرناک و توهم‌آمیزی بر ذهن بیننده‌ی ناآگاه باقی خواهد گذاشت . و این گونه است که دیگر اثری از ترقیخواهی در فیلم آقای "**میگوئل لیتین**" بچشم نمی‌خورد .

---

* *فرستادن این یادداشت برای " دفترهای سینما " ــ اگر البته چاپ شود ــ بهیچوجه به معنای تاءیید یا پذیرش مشی این نشریه نبوده ، بلکه صرفا " بخاطر آنست که از هر روزنه‌ای که امکانش باشد ، می‌بایست برای نشر افکار و عقاید استفاده نمود .*

یادداشتها



ابلوموف

جان پیم

* بیشترین قسمت ۲ بخش آخر رمان ۴ بخشی‌ی "**ایوان گنچاروف**" (که در سال ۱۸۵۹ نوشته شده) از این اقتباس حذف شده است. اشاراتی که در گفتار متن قسمت نهایی‌ی فیلم به وقایع تشریح شده در این ۲ بخش نهایی‌ی رمان "**گنچاروف**" می‌شود در حفظ کردن لحن طنزآلود و متوازن رمان و منتقل کردنش به فیلم ناتوان است. مثال: وضع رقت‌انگیز "**ابلوموف**" در پایان داستان هنگامی که در بهشت کاذبی که خانم خانه‌دار مهربانش برای او فراهم کرده، بوسیله‌ی بازگشت برادر فاسد این خانم و تحمیل اراده‌اش بر فضای خانه، کاملا "عیان می‌شود. "**میخالکف**"، کارگردان فیلم "**برده‌ی عشق**" (فیلمی که به اندازه‌ی همین فیلم "**ابلوموف**" سرشار از غم غربت و احساس از دست رفتگی) دوباره آشکارا درگیر تصاویر یک گذشته‌ی ناپدید شده و منحط است و بنظر می‌رسد که میل ندارد که این انحطاط را محکوم کند. او نظر خوشی نسبت به املاک فئودالی‌ی "**ابلوموف**" با ۳۵۰ رعیتش دارد و جذابیت جنبه‌ی غم‌انگیز شخصیت "**ابلوموف**" برای او بسیار جالب است. بعضی جنبه‌های شخصیت "**ابلوموف**" که در رمان منعکس شده بود، در فیلم تقریبا" بطور کامل حذف شده است: حماقت تام و تمام "**ابلوموف**"، سخنان "رقت‌انگیز" او (این صفتی است که "**زاخار**" در رمان برای بعضی از ناله‌های ایراد‌گیر او بکار می‌برد) و بطور خلاصه آن قسمت از شخصیت او که دوست داشتنی نیست (و این دقیقا" چیزی است که "**ابلوموف**" را انسانی بسیار جالبتر از دوستش "**اسنولتز**" ــ که شخصیتی است ۲ بعدی ــ می‌کند) از جنبه‌هایی از شخصیت "**ابلوموف**" هستند که عمدتا" حذف شده‌اند. تا آنجا که می‌توان از فیلم حدس زد، "**ابلوموف**" هرگز به "**اولگا**" پیشنهاد ازدواج نمی‌کند. بدین ترتیب به سختی می‌توان ابعاد واقعی‌ی انگیزه‌های "**اولگا**" را ــ که در حقیقت "**ابلوموف**" را فقط به عنوان انعکاس قدرت خودش دوست می‌دارد ــ دریافت. و این عامل است که تاءسف "**اولگا**" برای مرگ "**ابلوموف**" را کمتر قابل قبول می‌کند. این افسوس خوردن در حقیقت اشتیاق و دلتنگی‌ی غم‌آلودی است برای سادگی و خلوص باطن "**ابلوموف**". ولی تمام این نکات عمدتا" مسایلی جزئی هستند چرا که رمان "**ابلوموف**" که وقایع اتفاقیه‌اش بسیار کم است، کاملا" غیرقابل اقتباس است. هدف "**میخالکف**" در حقیقت عرضه‌ی قسمتی از این رمان است و او اینکار را با روشن بینی انجام می‌دهد. فیلم "**میخالکف**" آکنده از دلتنگی‌های "رمانتیسم" قرن نوزدهمی است: بنظر می‌آید که پاکی‌ی روح "**ابلوموف**" بدلیل خاطره‌ی عشق مادرش است؛ "**زاخار**" بی دست و پا نقش للهی او را بازی کرده و پس از اینکه "**ابلوموف**" غیظ کرده و اعلام می‌کند که مثل بقیه‌ی مردم نیست، او را آرام کرده و موهایش را نوازش می‌کند.

ولی در خاتمه "**زاخار**" جای مادر را به شیوه‌ای رضایت بخش نمی‌گیرد. "خاطره" تنها چیزی است که می‌ماند. فیلم نهایی به شیوه‌ای جالب غیر احساساتی است. گرچه "**اولگ تاباکوف**" که نقش "**ابلوموف**" را بازی می‌کند ظاهری حیوانی دارد، ولی خصوصیات بچگانه‌ی قهرمان داستان را بخوبی القاء می‌کند. تلاش های "**ابلوموف**" برای خشنود ساختن اطرافیانش و از ریشه درآوردن درختی که جلوی چشم‌انداز آلاچیق روستایی‌ی "**اولگا**" را می‌گیرد، بطرز قانع کننده‌ای غریزی است. نیازهای ناگهانی‌ی او (خوردن یک غذای پرچربی در نیمه‌شب به منظور جبران رژیم غذایی‌ی سالم گیاهی‌یی که "**اسنولنز**" به او تحمیل کرده) بنحوی یکسان ساده و با نشاط است. او مانند یک کودک عشق و محبت بر می‌انگیزاند ولی نه برای اعمالی که انجام می‌دهد بلکه برای اینکه بسادگی "حضور" دارد.

سه پدرخوانده

جیمز پلیس

* "رابرت مارمادوک" (**جان وین**)، "**پدر فویرت**" (**پدرو آرمنداریز**) و "**ویلیام کیرنی**" (**هری کری‌ی پسر**) به "ولکام آریزونا" می‌آیند تا به بانکی دستبرد بزنند. در راه بدون آنکه بدانند "**باک سویت**" (**وارد باند**) کلانتراست‌به‌او برمی‌خورند و هم اوست که‌پس از سرقت تعقیبشان می‌کند. آنها در حین فرار به زن حامله‌ای (دختر کلانتر) برمی‌خورند و قول می‌دهند پدرخواندگی‌ی طفلش را، پس از مرگش که بزودی فرا می‌رسد، قبول‌کنند. انجیلی راهنماییشان می‌کند که طفل را به "اورشلیم جدید" ببرند،که در راه "**پدرو**" و "**ویلیام**" کشته شده و تنها "**رابرت**" موفق می‌شود بچه را به پدربزرگش برساند. در ضمن خود او نیز به یکسال زندان محکوم می‌شود، در حالیکه در این فاصله پدربزرگ و مادربزرگ به او و بچه می‌رسند.

این فیلم "**جان فورد**"، کارگردان بسیار معروف آمریکایی، درمقایسه با آثار دیگر این فیلمساز، اصلا" نمودی ندارد. بخصوص در صحنه‌های آخری که ارواح دو همکار کشته شده‌ی "**جان وین**" او را به ادامه‌ی راه ترغیب می‌کنند کاملا" خارج از رویکرد و نوع طرف شدن "**جان فورد**" با سینماست. و حتی بشدت مضحک می‌نماید. اما چیزی که این فیلم را بشدت قابل تعمق می‌سازد، پرداختن آشکار به مایه‌هایی‌ست که

جان خود را در راه رساندن طفلی که پسرخوانده‌شان است از دست می‌دهند. در همین جا مایه‌ی دوم و مهم، فیلم نیز بدست می‌آید ــ نوزایش: این سه پدرخوانده با بدنیا آمدن بچه، انگار خود نیز از نو زاییده می‌شوند و حتی می‌توان گفت تطهیر می‌گردند. چون برای نجات طفل باید به آبادی‌یی برسند که مترادف است با دستگیریشان. اما درست از لحظه‌ی ورود "پدرو" به دلیجان مادر ــ که حس ورود به یک کلیسا را می‌آورد ــ تا بعدتر که تمامی‌ی تر و خشک کردن طفل به‌مراسمی مذهبی می‌ماند، حس جدیدی از رستگاری این سه قهرمان را فرا می‌گیرد. (در صحنه‌ای که قرار است سه پدر خوانده متوجه دلیجان تک افتاده در صحرا بشوند، گردبادی برمی‌خیزد که انگار طبیعت است که آنهارا به‌سوی طفل رهنمون می‌سازد). مایه‌ی سوم، که همچنان جزو مشغله‌های ذهنی‌ی فیلمساز بعدها در دیگر فیلم‌های "فورد" مایه‌های اصلی‌ی وی شده و دیگر بدلیل ساختمان پیچیده و فشرده‌ی فیلم‌ها به این وضوح ("سه پدر خوانده") بچشم نمی‌خورند.

مایه‌ی اصلی‌ی "سه پدر خوانده" بخصوص، و دیگر فیلم‌های "فورد" فداکاری‌ست. اینکه برای بدست آوردن معیارهای والا و یا هدفی که در پیش است باید چیزهایی را هم از دست داد.

کل فیلم بر این محور فداکاریست که می‌چرخد، تا جاییکه "پدرو" و "ویلیام" حتی است، بدلیل وضوح بیش از حد اگر خنده‌دار بنظر می‌رسد، اما مشخص کننده‌ی طرز تلقی‌ی مذهبی فیلمساز از اصلا" خانواده‌است. که چنانکه آمد جزو اصلی‌ترین مایه‌های "فورد" می‌گردد. ارواح دو پدرخوانده که مشوق سومی در ادامه‌ی راه می‌شوند، به‌نشانه‌ی خانواده‌ی کودک بدل می‌گردد.

سریرخون

امید تقدیمی

"سریرخون" بهترین فیلم "کوروساوا" تا "در سواوزولا"، با اقتباس از "مکبث" شکسپیر موفق‌ترین نمونه را در برگردان نمایشنامه‌های او به فیلم ارائه می‌دهد. چه به قول منتقدی تا بحال فیلمسازانی که آثار "شکسپیر" را دستمایه قرار داده‌اند (نظیر لارنس اولیویه" و حتی "گریگوری کوزیننسف") بیشتر تئاتر دوست بوده و به رغم کوشش‌ها موفق به خلق فیلمی نشده‌اند که به طور مستقل و جدا از نمایشنامه‌ها بتواند اثری هنری باقی بماند و معانی‌ی‌خاص خودش را هم همراه بیاورد.

و فیلم "کوروساوا" با اینکه از هیچ جهتی به پای اثر اصلی نمی‌رسد، به دلیل سینمای خوبی که دارد برچسب موفق‌ترین را به خود می‌گیرد.

"کوروساوا" همیشه "شکسپیر" مورد تحسینش بوده و از خیلی قبل (اینطور که خود ادعا می‌کند) حتی قبل از "ولز" ("اورسن ولز" پیش از این دوبار "شکسپیر" را مورد استفاده قرار داده: یکی در سال ۱۹۴۸: "مکبث" و دیگر درسال ۱۹۵۲: "اتللو")قصد داشته "مکبث" را فیلم کند. او در فیلمش نظیر "میز و گوشی" و "کوبایاشی" با اضافه کردن خصایص شخصی به شخصیتها و بعد دادن به کنش‌ها از لحاظ تعابیر روانشاسانه نوعی را که در آن مشغول کار است غنی می‌کند و این مرحله‌یی‌ست‌ابتدایی برای توفیق. سپس، باز در چهارچوب نوع. قصه کنار گذاشته می‌شود و عوامل موجود در تصاویر که هنرپیشه‌ها جزئی از آن هستند و "جنگل" (که با توجه به مایه‌ی چوب می‌تواند تغییر شکل داده تیر و کمان بشود و یا دیواری از قلعه برای تکیه و پناهگاه)، "مه" و "اسب" اصل را تشکیل می‌دهند و به طور مجزا و در ارتباط با یکدیگر معانی‌یی را به وجود بیاورند و یا نمایشگر بشوند که درحال عادی نمی‌آورند و ندارند. استادی‌ی "کوروساوا" و آنچه "سریرخون" را بهترین فیلمش می‌کند در اجرای همین نگره‌یی است که آمد.

"سریرخون" یک فیلم تراژدی نیست چون مشکل از نفس انتخاب راهی است که قهرمان در

ابتدای فیلم در جنگل انتخاب می‌کند. قضیه‌ی جهت نداشتن که تنها بعد از قبول نیروی بالاتر ــ ماوراءالطبیعه از بین می‌رود و تعریف ماوراء‌ــ الطبیعه. و بالاخره نتیجه‌ی مرگ که ابتدا با گم کردن جهت، نظیر ابتدای فیلم (تیرها ــ درختهای جنگل) نوید داده می‌شود و دیگر "**میفونه**" اگر هم بخواهد از طریق شمشیر بروی سربازان کشیدن جهت پیدا کند، دیر شده چون چوب، جنگل او را درخود گرفته و تباه کرده‌اند.

"**کوروساوا**" همیشه گفته فیلمنامه‌هایی را که برای فیلمسازان دیگر می‌نوشته (و این "**سربیرخون**" را هم برای فیلمسازی جوانتر از خود نوشته بوده و به‌خاطر خرج زیادی که فیلم به‌بارمی‌آورده کمپانی‌ی "توهو" از "**کوروساوا**" خواسته خود کارگردانی را به عهده بگیرد) از لحاظ بصری قویتر از فیلمنامه‌هایی است که برای خودش می‌نویسد. فیلم به خاطر طراح صحنه‌ی نابغه‌اش "**یوشیروموراکی**" و فیلم‌ــ برداری‌ی بی‌نظیر "**ناکائی**" (حتما باید یادآوری کرد اینهمه به لطف مکان، دامنه‌ی کوه "فوجی"، امکان پذیر شده) سرشار از صحنه‌هایی ست که بی‌توجه به آنچه در خود صحنه‌ها می‌گذرد آبستره وار لذت می‌بخشایند و به مایه‌های اصلی‌ی فیلم غنا می‌دهند.

سی بل

پروانه مکانیک

* دختر جوانی که دوره‌ی تحصیل دررشته‌ی آموزگاری‌ی دبستان را می‌گذراند ("**سالی فیلد**") دچار بیماری‌ی چند شخصیتی شده و به کمک روانکاوی ("**جوان وودوارد**") از طریق بازگشت به کودکی ریشه بیماریش را در مادرش یافته و شروع به معالجه می‌کند.

"**سی بل**"، با قصه‌ای چون آنچه آمد، در نوع "فیلمهای ترسناک" قرار می‌گیرد که در چند سال اخیر دستمایه‌ی محبوب فیلمسازان هالیوودی گشته. این نوع فیلم در ورای قصه‌ای سرگرم‌کننده با کار با حسهای پنهانی‌ی تماشاگر، محدوده‌ی وسیعی را برای بازگویی‌ی طرزتلقیهای اجتماعی باز می‌کند و محبوب نیز واقع می‌شود. به نقل نه کلمه به کلمه از "رابین وود": "*در این نوع فیلمها معمولا "خانواده ــ به نشانه‌ی استقرار نظم و رفاه طبقه‌ی متوسط ــ مورد هجوم عاملی خارجی قرار گرفته و ثباتش به خطر می‌افتد.*" رفته رفته اما، در طی‌ی همین چند سال اخیر، کار با این دستمایه کمابیش تغییر یافته و عامل خطر خارجی شکلهای متفاوت بخود می‌گیرد، تا جاییکه در "سی بل" مادر (بعنوان جزیی از خانواده) خود منشاء خطر واقع می‌شود و نسل جدید (عضو جوانتر و کوچکتر خانواده) از طریق طبقه ــ خانواده ــ اش است که متزلزل شده و دچار بی‌هویتی (روی دیگر سکه‌ی چند هویتی) می‌گردد.

در کنار این مسئله کارگردان با انتخاب روانکاو زن ابعاد دیگری هم به فیلم می‌بخشد. از جمله زن مستقلی که به کمک دختر جوان می‌آید تنهاست ــ و باز بعنوان نماینده‌یی از طبقه‌ی متوسط مرفه دچار تزلزل است. البته در حاشیه اشاراتی هست که او ازدواج کرده و بچه هم دارد ولی از خانواده‌اش در فیلم اثری نمی‌بینیم، پس این نماینده‌ی این طبقه هم خود از پایه دچار مشکل است.

نکته‌ی دیگر مشترک در نوع، قضیه‌ی شهر نشینی (بخصوص در "نیویورک ــ "متروپلیس"؟) و انهدام و زوال خصایص انسانی در زیر بار ساختمانها و آسمانخراشهاست. دراین فیلم، از مردم شهر جز گذرا و آنهم بصورتهای تغییر شکل یافته چیزی نمی‌بینیم و حتی جایی که قرارست ارتباطی عاطفی با پسری جوان برقرار شود قضیه اصلا "با ماسک آغاز می‌شود (گریم پسر به صورت دلقک)، و در کنار آن نماهایی از بالا و پایین بصورت غلو شده، دختر را بصورت ذره‌ای ناچیز و له شده زیر بار معماری نشان می‌دهد. و بالعکس تمام محیطهای باز و آرامی که به درمان دختر هم کمک می‌کنند در دل طبیعت جای دارند. (بخصوص در این مورد نگاه کنید به صحنه‌ی آخر.)

متاسفانه فیلم به دلیل ضعف کارگردان در همین حد می‌ماند و از اینهمه استفاده‌ی دیگر نمی‌شود. در کار با شخصیتهای متفاوت " **سالی فیلد** "، شخصیتهایی که هر کدام سطحی از زندگی را ــ می‌کوشند ــ نشان دهند: دختری آموزگار که در محله‌ی هارلم زندگی می‌کند، دختری با لهجه فرانسوی و با تیپ و فرهنگ بورژوایی، دختری علاقمند به هنر نقاشی و موسیقی و دختری بدون اعتماد به نفس ــ که در همان سطح دختر بورژوا، هنرمند، فقیر، اگر قرار است با قضیه‌ی طبقه و تضادهای طبقاتی‌ی نهفته زیر یک پوسته کار شود بدلیل ناتوانی درست از کار در نمی‌آید، و همه در سطح اشاره باقی می‌مانند. بخصوص در مورد فیلم "**سی‌بل**"، که چنانکه گفتم، بدلیل خصایص مشترک نوع ــ که بنا به قصه أشکال مختلف بخود می‌گیرند ــ و نیز قضیه‌ی چند شخصیتی بودن بخصوص، جای کار بسیار است.

در مورد اینکه کارگردان در کار با کلیشه‌ها ناموفق می‌ماند، می‌شود فیلم را مقایسه کرد با فیلم خوبی از همین نوع: "**خواهرها**" ساخته‌ی "**برایان دی پالما**"، که موفقیتش را در چهارچوب نوع از طریق صرفا" تکیه بر تهاجم عامل خطر خارجی بر خانواده بدست می‌آورد. در حالیکه در "سی‌بل" ، کارگردان به موضوعات متعددی اشاره می‌کند و بدانها نمی‌پردازد. چون قضیه‌بی‌کار با کلیشه بهرحال مهم نیست، مهم این است که چطور کلیشه‌ها را به کار گرفت که معانی‌ی جدید و مضاعفی هم بدست آید. که کارگردان چنین نمی‌کند و در دام کلیشه‌ها اسیر باقی می‌ماند.

نکته‌ی برجسته‌ی فیلم، پس، تنها بازی‌ی خیلی خوب "**سالی فیلد**" است که کسالت صحنه‌های داخلی‌ی آپارتمان روانکاو را از بین می‌برد، که زیادیند و پایه‌ی فیلم بر آنها استوار است!

و سرانجام، پایان فیلم، که نمایشگر آشفتگی‌ی کارگردان در ساختن یک اختتامیه در ارتباط با بقیه‌ی فیلم است: با ساختمانی که از آغاز به فیلم داده شده ــ ساختن تک صحنه‌های مهیج، رجعت به گذشته‌های پیاپی و ادغامشان در زمان حال تنها برای پیش بردن قصه و هیجان بخشیدن به آن ــ (که می‌توانست ساعتها ادامه یابد!) به بن بست رسیده و با گفتاری توضیحی در پایان، سروته این کلاف درهم پیچیده بهم رسانده می‌شود.

توهم بزرگ

فرانسوا تروفو

* حوادثی که زندانیان آلمان‌ها در جنگ اول در بازداشتگاهها بوجود می‌آورند، قصه‌ی فیلم را تشکیل می‌دهد. زندانیانی که از هر طبقه به جبر در کنار هم قرار گرفته‌اند تا امکان یابند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. ارتباطی محتوم‌تر اما میان یکی از افسران فرانسوی ("پیر فرهنه") و رئیس بازداشتگاه ("**فن اشتروهایم**") به خاطر وجود پس زمینه‌ی اشرافیت بر قرار می‌گردد که فرصت فرار ایجاد می‌کند برای دو زندانی که نقش یکی‌شان را "**ژان گابن**" بازی می‌کند.

من آنقدر خودسر نخواهم بود که تنها فیلم "**رنوار**" را که تماشاگران در سرتاسر دنیا فهمیده

و دوست داشته‌اند کم ارزش بشمارم. من فقط فکر می‌کنم که "**توهم بزرگ**" درست به همان اندازه‌ی "**تونی**" و "**دراعماق**" یا "**جنوبی**" فیلم خوبی است؛ و موفقیت چشمگیر آن، اگر نتیجه‌ی سوء‌تفاهم نباشد، بخاطر مسایل ظاهری است. تمام آن چیزهایی که ما در کارهای "**رنوار**" دوست می‌داریم (و تمام چیزهایی که وی بخاطرشان مورد انتقاد قرار می‌گیرد) ــ تغییرات لحن و آهنگ، خودمانی بودن، شوخ طبعی، حاشیه‌پردازی‌ها، بکربودن، گرانقدر بودن ــ همه وجود دارند. اما این بار به خدمت یک مایه‌ی میهن پرستانه در‌آمده‌اند، و هرکسی می‌داند که فیلمهای مربوط به جنگ، مقاومت، و فرارکردن از زندان خودبخود موفق می‌شوند، خواه باروک‌باشند ("**شهربی‌دفاع**") خواه تغزلی (**من متهم می‌کنم**)، یا شبه شاعرانه ("**مکانی دراروپا**")، یا ادبی ("**نبرد راه‌آهن**")، یا رمانتیک ("**کانال**")، یا کمدی ("**بازداشتگاه شماره ۱۷**")، یا هوشمندانه ("**امید انسان**")، یا عوام‌فریبانه ("**زندگی در صلح**")، یا انتزاعی ("**یک زندانی‌محکوم‌به مرگ فرار کرده است**")، و یا کاملا" غیرقابل توجه ("**آخرین شانس**").

بطور خلاصه، در این نوع فیلمسازی هر کاری مجاز است، و "**توهم بزگ**"، تحسین شده بوسیله‌ی "**روزولت**"، "**سلین**" و "**فیلد مارشال گورینگ**"، استثنایی بر قاعده‌ی فوق نیست. "**توهم بزرگ**" در بلژیک توسط "**هانری‌اسپاک**" وزیر ــ برادر یکی از فیلمنامه‌نویس‌های فیلم ــ توقیف شده، درآلمان بوسیله "**گوبلز**" (که تمام‌صحنه‌های فیلم را که در آنها نسبت به یهودی‌ها همدردی نشان داده می‌شد حذف کرد) تکه و پاره شد، و در فستیوال فیلم ونیز تحریم گشت. "**موسولینی**" جایزه‌ی بزرگ فستیوال را به فیلم "**میهمانی‌ی‌رقص**" ارزانی داشت. و در فرانسه "**جرج آلتمن**" منتقد

نسبت به ضد یهودی بودن فیلم اعتراض کرد.

ایده و مفهوم اصلی‌ی‌این فیلم، که در "**مارسی‌یز**" و البته در "**قاعده‌ی بازی**" تکرار می‌شود، آنست که دنیا به شکلی افقی، و نه عمودی تقسیم شده است. "**رنوار**" به روشنی توضیح می‌دهد که مسئله‌ی طبقات باید باقی بماند بیشتر به این خاطر که طبقات معینی خود بخود از بین می‌روند. از طرف دیگر، مسئله‌ی مرزهای ملی، که سرچشمه‌ی‌تمامی‌ی‌سوء‌تفاهمات بین انسانها است، باید از میان برداشته شود.

دلیل دیگری که این فیلم تا این اندازه محبوب است آنست که این یکی از معدود فیلم‌های "**رنوار**" است که در آن روانشناسی جای شعر را گرفته است. غرابت و غیرمعمولی بودن این فیلم شاید از همه‌ی فیلمهای‌فرانسوی‌ی "**رنوار**" کمتر باشد.

شبح اپرا

پروانه مکانیک

* "اریک" (لون چینی) شبح اپرایی در پاریس، به یکی از خوانندگان جوان (ماری فیلیپن) عاشق شده، می‌ربایدش و به زیرزمین اپرا می‌بردش، اما به وی اجازه می‌دهد که برای خواندن، چندبار به اپرا بازگردد. در طی این مدت "ماری" به معشوقش ماجرا را بازگفته، و سرانجام او به کمک مردم شهر شبح را می‌کشد.

"شبح اپرا" به کارگردانی "ریوپرت جولیان" در سال ۱۹۲۵ ساخته شد. سالی که برای سینما سال افت محسوب می‌شود ولی، موفقترین فیلمها ــ چه از نظر هنری و چه تجاری ــ نیز در همین سال ساخته شدند. اما تا جایی که به این فیلم مربوط می‌شود، موفقترین فیلم سال، و از نظر بازیگری، موفقترین فیلم "لون چینی" می‌باشد.

فیلم درواقع بر دو محور می‌چرخد: یکی طراحی صحنه‌ی بی‌نظیر در زیرزمینهای محل اقامت شبح، که به دلیل خوفی که خود معماری برمی‌انگیزد در ایجاد فضای ماکابر بسیار موفق است. و دیگر، و مهمتر، بازیگری‌ی‌عالی‌ی "لون چینی"، تا جایی که فیلم فقط در خطه‌ای گیرا و نفس گیرست که مربوط به زندگی و اعمال شبح در حیطه‌ی اقامتش است.

با آنکه در سال ۱۹۲۵ و حتی بعدتر، کارگردان و سازمانهای پخش فیلم برای سرعت بخشیدن به ریتم فیلم تکه‌هایی از آن را درآورده‌اند، اما همچنان بازی‌ی وصف‌نشدنی‌ی "چینی" ست که هنوز آن را بشدت محکم و استوار نگه‌می‌دارد ــ فیلمی را که کارگردانی‌ی خوبی نداشته و می‌توانسته پس از اینهمه دستکاری حالا دیگر کار نکند.

"لون چینی" که بجز در فیلم "Of Mice and Man" که بدون ماسک ــ به نقش "لنین" ظاهر می‌شود، بدلیل بازیهای براساس صورتک و گریمش مشهور است، در این فیلم ماسک بر چهره دارد و در صحنه‌ای که دختر نقاب روبی‌ی وی را برمی‌دارد تا چهره‌ی اصلیش (صورتک دوم) را ببیند، بازیی‌ی چنان پرقدرت بر پرده نقش می‌بندد که بقولی "این افسوس را برمی‌انگیزد که کاش تمامی‌ی فیلم چنین جذاب می‌بود".

صحنه‌های خارج از حیطه‌ی "چینی" ــ صحنه‌های مربوط به آواز دختر و معشوقش و خلاصه تمامی‌ی صحنه‌های بالای زمین! ــ چنان نبود این بازیگری را به رخ می‌کشند ــ و حالا کسالت بازی‌ی فیلم را بدلیل تمام اشکالات فنی‌ی اشاره شده ــ که مسلما" اگر پیش برد قصه در فیلم مهم نبود، تماشاگر ترجیح می‌داد آنها کاملا" حذف می‌شدند تا دوباره، هرچه زودتر به فضای مخوف شبح برگ دد. این خود یکی از مایه‌های فیلم می‌شود: شبحی که چنان وحشت زاست و چنان قیافه‌ی کریهی دارد، بدلیل تسلطش بر موسیقی و اصلا" شخصیت نرم و هنرمندانه‌یی که دارد بشدت سمپاتیک می‌شود ــ دوگانگی‌ی طبیعت. و این دوگانگی در تمام فیلم بسط می‌یابد، (توجه کنید اصلا" به دوگانگی‌ی خود ساختمان اپرا ــ ساختمانی مجلل و روشن با زیر زمین‌هایی مخوف و تاریک)، و آنقدر پیش می‌رود تا سرانجام لحظه‌یی که شبح، عنصری از طبیعت دوگانه کشته می‌شود کاملا" افسوس و حتی خشم‌برمی‌انگیزد. صحنه‌یی بی‌نظیر: مردم که از کشته شدن مردی بدست شبح خشمگین شده‌اند، تعقیبش کرده از زیر زمین بیرونش می‌کشند، تا سرانجام روی پلی، از دو طرف محاصره‌اش می‌کنند. اصلا" در همینجا، مردم کور شده از خشم، خود عامل تهاجم ترسناکی می‌شود، و همین تقابل و تضاد بین شبح بدقیافه‌ی جذاب و توده‌ی وحشتناک مردم یکی دیگر از مایه‌های فیلم می‌گردد: تاءکید البته همچنان بر دوگانگی‌ست. بهرحال، "چینی"ی محاصره شده، در یک لحظه دست‌در جیب کرده مشت بسته‌اش را بطرف جمعیت می‌گیرد که آنها با

فاصله از ترس عقب می‌نشینند. ولی او به دو طرف نگاه می‌کند، می‌خندد و مشتش را باز می‌کند. دستش خالی‌ست. یک لحظه‌ی بهت زدگی ــ هم در مردم و هم در مردم تماشاگر! ــ و جمعیت که عصبانی شده به سرش می‌زند و، او را به رودخانه می‌اندازند و پایان فیلم.

به دو محور طراحی‌ی صحنه و بازیگری باز گردیم. از شروع آشناییمان (همراه با دختر) با زیرزمین و "**اریک**"، سنگینی‌ی معماری و "**چینی**" را حس می‌کنیم. که جذابیت "**چینی**" هنگامی بشدت برما فرود می‌آید که با بدن کشیده و انعطاف‌پذیرش جزوی از معماری می‌شود. و این تا آخر فیلم باقی می‌ماند. در تمام صحنه‌های ابراز عشقش و نیز گذشتنش از رودخانه‌های زیرزمینی و کانالهای مختلف، بدلیل لباس سیاه و نوع بافرنج استفاده‌اش ازنرمش بدن، باقوسهایی ست که به‌هیکلش می‌دهد. بنابراین "شبح اپرا" جزوی از معماری‌ی ترسناک زیر زمین می‌شود. و کم کم جزو قیافه‌ی وحشت‌زا و نفس ماکابر بودن فضای پایین.

به همین ترتیب که جلو برویم، و در لحظه‌های فیلم تاءمل کنیم، متوجه می‌شویم که در حقیقت این "**چینی**"ست که به فیلم مایه پس مایه می‌دهد. و تا آنجا پیش می‌رود که فیلم، به رغم کارگردانی‌ی متوسطش، و نیز به رغم تمامی‌ی قسمتهایی که از فیلم درآمده، همچنان از تمامی نسخه‌های دیگری که از این قصه ساخته شده قویتر و بیادماندنی‌تر باقی می‌ماند. و شاید بهمین دلیل‌ست که فیلم را موفقترین فیلم "**لون‌چینی**" می‌دانند.

نکته‌ی آخری اینکه، همین مایه‌هایی که گفته شد بدلیل حضور "**چینی**" به دست می‌آیند، نکاتی مشترک با فیلمهای ترسناک ساخته شده در آلمان، "**نوسفراتو**"ی "**مورنائو**" مثلا"، بدست‌می‌دهد که همچنان ابعاد جدیدیست اضافه شده بر فیلم: پس، هم مایه‌ی جذب تماشاگر به موجود به ظاهر وحشتناک ــ و منفور مردم ــ جا برای بررسی دارد، و هم حتی، اگر بخواهید، تقابل این وحشت ظاهری و وحشت اصلی‌ی ناشی از خشم کور مردم، می‌تواند لایه‌ای باشد برای برداشتهای سیاسی!

از دست رفتگان

اسماعیل کوشان

جمال امید

دکتر "اسماعیل کوشان" ،متولد ۱۲۹۴ بعد از مدتها که در بیمارستان بستری بود ، سرانجام درگذشت .

دکتر "اسماعیل کوشان" که از طرف دست ـ اندرکاران به عنوان تحسین "پدر سینمای ایران" و از جانب منتقدین غالبا "بخاطر همین عنوان انتقاد می‌شد ، پس از رکودی ۱۲ ساله ، در سال ۱۳۲۷ سینمای ایران را فعال کرد و از این جهت پدر سینمای ایران عنوان گرفت که چون سایرین با شکست‌های اول کنار نرفت و باقی ماند تا بهرحال تداومی را با عنوان سینمای ایران پدید آورد .

برای دکتر "اسماعیل کوشان" سینمای متفاوت وجود نداشت و مشخصات سینمای خوب از دیدگاه او پرداخت تکنیکی مناسب بر روی داستانی موثر ، با پرورش بازیهای خوب بازیگران محسوب می‌شد .همه‌ی همت "کوشان" در طی سالها ، گسترش امکانات فنی و ارتقاء شاخص‌های تکنیکی فیلم‌ها بود ، به انتقاداتی که در همین زمینه به او وارد می‌شد ، اهمیتی نمی‌داد ، برایش این کارنامه جالب بود که سازنده‌ای اولین فیلم ناطق ایرانی ، اولین فیلم رنگی ، اولین فیلم سکوپ سیاه و سفید ، اولین فیلم سکوپ رنگی و اولین فیلم مشترک باشد . . .

* * *

اسماعیل کوشان "که برای ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی اقتصاد در برلین بسر می‌برد ، با دیدار یک فیلم ایتالیائی که به آلمانی دوبله شده بود ، جذب سینما گردید و با حرفی یکی از دوستانش برای دریافت اطلاعات بیشتر به دیدار استودیو "اوفا" رفت . اما خیلی زود سینما برایش یک حرفه شد . بدوا "به عنوان سیاهی لشگر در چند فیلم آلمانی ، از جمله فیلم "صدای صحرا" ظاهر شد و در همین حال او که رشته اقتصاد را به پایان رسانیده بود ، تحصیلش را در رشته‌ی روابط عمومی (شاخه‌ی تلویزیون و سینما) در دانشگاه برلین ادامه داد و این سال نخست شروع جنگ جهانی دوم بود . رشته‌ی تازه‌ی تحصیلی ، امکان بیشتری برای "کوشان" جهت انجام کارهای عملی در سینما فراهم آورد ولی جنگ بتدریج دامنه‌اش گسترش یافت و "کوشان "ناچار به "وین" سفر کرد و فعالیتش را به عنوان دستیار کارگردان و گاه فیلمبردار در "وین‌فیلم "تعقیب کرد . پس از یکسال "کوشان" قصد بازگشت به ایران را کرد و در راه بازگشت در "استانبول" (ترکیه) ـ در سال ۱۹۴۵ (۱۳۲۴) دو فیلم خریداری کرد و با همکاری‌ی دانشجویان ایرانی‌ی مقیم استانبول آنها را به زبان فارسی دوبله کرد . این دو فیلم "دختر فراری" (محصول فرانسه) و "گیتانلا" ـ "زن سنگدل" (محصول اسپانیا) درسال ۱۳۲۵ پیاپی در سینمای تازه تاسیس "کریستال" به نمایش درآمد و مردم که برای اولین‌بار با فیلم خارجی به زبان فارسی روبرو شده بودند به شدت از آن استقبال کردند .

توفیق این دو فیلم دوبله ، "دکتر "کوشان" را برای تهیه‌ی فیلم ایرانی مصمم‌تر از گذشته ساخت . او فکرش را با دوستان هم‌دوره‌ی تحصیلی‌اش ("یگانگی" ، دکتر "ضیائی" ، "فرود" ، مهندس "انصاری" ، دکتر "شیخ" و دکتر "افشار") در میان گذارد و "میترا فیلم" (در کوچه‌ی "ممتاز" ـ بین "لالزار" و "سعدی") موجودیت یافت و از طرف موسسین مهندس "انصاری" جهت تهیه‌ی وسایل فیلمبرداری و چاپ و لابراتوار به "مصر" سفر کرد و وسیله‌های لازمه از جمله دوربین فیلمبرداری‌ی "پل‌اندهاول" را وارد ایران کردند و بدین ترتیب تهیه‌ی اولین فیلم ایرانی ("طوفان زندگی") از مرحله‌ی فکر وارد مرحله‌ی عمل گردید .

فیلمنامه‌ی "طوفان زندگی" را "نظام‌وفا" نوشته بود که قصه‌اش مشابه قصه‌ی اکثر فیلم‌های خارجی‌ی محبوب تماشاگران درآن زمان بود : جوانی تنگدست شیفته دختری متمول بود که پدر حریص دختر مانع دوستی‌شان می‌شود ، پسر جوان سرخورده ، دنباله‌ی فعالیت خود را گرفته و سرانجام موقعیت اجتماعی خوبی بدست می‌آورد تا جائیکه پدر ورشکسته‌ی دختر ، برای نجات خود ، به او متوسل می‌شود . . .

"طوفان زندگی" را "علی دریابیگی" کارگردانی و دکتر "کوشان" فیلمبرداری کرد . "اینا آوشید" ، "فرهاد معتمدی" و "ناصر طائفی" بازیگران این فیلم بودند . "طائفی" برای فیلم موسیقی‌ی متن نوشت و اجرا کرد . صداپرداری‌ی فیلم سر صحنه با همت مهندس "کامرانی" و مهندس "بدیع" صورت گرفت . امور چاپ فیلم به عهده‌ی مهندس "جوادی‌پور" و "خان‌باباخان معتضدی" بود . فیلمبرداری‌ی "طوفان زندگی" ، با هزینه‌ای نزدیک به سیصدهزارتومان در طول دوسال صورت

گرفت.

فیلم صد دقیقه‌ای "طوفان زندگی"، همراه با فیلم کوتاهی از افتتاح درمانگاهی در نزدیکی "زنجان" بمدت ۸ دقیقه ــ در سینما "رکس" به نمایش درآمدو نتیجه شکست مطلق بود. (سال ۱۳۲۷)

شکست فیلم "طوفان زندگی" سبب انحلال "میترافیلم" گردید و دکتر "کوشان" سال بعد "پارس فیلم" را در طبقه‌ی فوقانی‌ی سینما "متروپل" بوجود آورد که بعدها محلش ابتدا به سینما "تخت جمشید" (عصر جدید) و سرانجام در محل فعلی‌اش، کیلومتر ۱۴ جاده کرج ادامه پیدا کرد.....

فیلم‌شناسی درمقام کارگردان:

"زندانی‌ی‌امیر"، "شرمسار"، "مستی‌ی عشق"، "مادر"، "دزد عشق" "افسونگر"، "عروس فراری"، "شیرفروش"، "دندان افعی"، "سایه‌ی سرنوشت"، "گلاه مخملی"، "انتقام روح"، "اهریمن زیبا"، "دوستت دارم"، "اشکها و خنده‌ها"، "ابرام در پاریس"، "حسین کرد شبستری"، "امیر ارسلان نامدار"، "گوهر شب‌چراغ" "نسیم عیار"، "غروب بت پرستان"، "نسل شجاعان"، "شیرین و فرهاد"، "ماه پیشونی"، "عباسه و جعفر برمکی"، "جنگجویان کوچولو" و "شیر خفته".

گلوبر روشا

کارگردان، متولد ۱۹۳۸ در باهیای برزیل. رهبر و پیشرو سینمای نووی برزیل. در آغاز رورنامه‌نویس و منتقد فیلم است. نخستین فیلم کوتاهش را در ۱۹۵۹ و اولین فیلم بلندش را در ۱۹۶۱ می‌سازد. خشونت و به قالب درآوردن موضوع‌ها، آمیخته‌یی از نگره‌های سیاسی اجتماعی‌ی او در فیلم‌هایش است. به‌عنوان بهترین تألیف او از "زیبایی شناسی‌ی خشونت" یاد کرده‌اند. "روشا" همچنین "تاریخ سینمای برزیل" را در ۱۹۶۳ منتشر کرده است.

بعضی از فیلم‌های مهمش عبارتند از: *"خدای‌سیاه، شیطان سفید" (۱۹۶۴)، "آنتونیو-داس کورتس" (۱۹۶۹)، "شیر هفت سر" (۱۹۷۰) "گلارو" (۱۹۷۵).*

ویلیام وایلر

کارگردان، متولد ۱۹۰۲ در آلزاس فرانسه. تحصیلات در سوییس. آموزش موسیقی در کنسرواتوار پاریس، در همین دوران با "کارل لامل" که خویشاوند مادر اوست برخورد می‌کند و کاری در کمپانی‌ی فیلمسازی‌ی "یونیورسال" بدست می‌آورد. در هالیوود "وایلر" تمام مراحل را از پادویی تا دستیاری کارگردانی به‌تدریج طی می‌کند. اولین کارگردانی در ۱۹۲۵. در طی دو سال بیش از چهل فیلم وسترن دو حلقه‌یی می‌سازد. در اوایل دهه‌ی سی شروع نیمه موفقی با فیلم‌های بلند سینمایی دارد. ازدواج با "مارگارت سالیوان" (۳۶ ــ ۱۹۳۴). بزودی با "ساموئل گلدوین" دست همکاری می‌دهد و اولین محصول آنها فیلم "این سه نفر" به اقتباس از "ساعت بحه‌ها" اثر "لیلیان هلمن" است. با این فیلم "گرگ تولند" فیلمبردار را می‌شناسد که شروع همکاری‌های بعدی است. "بت دیویس" تعدادی از فیلم‌های مشهورش را برای "وایلر" بازی می‌کند. بسیاری از هنرپیشه‌ها از فیلم‌های او اسکار می‌گیرند. اسکارهای خود او برای این فیلم‌هاست: "خانم مینیور" (۱۹۴۲)، "بهترین سالهای زندگی‌ی‌ما" (۱۹۴۶)، "بن‌هور" (۱۹۵۹). که هرسه اسکار بهترین فیلم را هم گرفته‌اند. در ۱۹۶۵ به‌خاطر خدمات سینمایی‌اش جایزه‌ی "ایروینگ تالبرگ" به او اهداء می‌شود.

بعضی از فیلم‌های مهمش عبارتند از: *"خانه‌ی تقسیم‌شده" (۱۹۳۲)، "دادز ورث" (۱۹۶۳). "جزه‌بل" (۱۹۳۸)، "بلندی‌های بادگیر" (۱۹۳۹) "نامه" (۱۹۴۰)، "روباه‌های کوچک" (۱۹۴۱). "داستان گارآگاهی" (۱۹۵۱)، "کاری" (۱۹۵۲)، "تعطیلات در رم" (۱۹۵۳)، "ساعات ناامیدی" (۱۹۵۵)، "ترغیب دوستانه" (۱۹۵۶)، "کشور بزرگ" (۱۹۵۸)، "بن‌هور" (۱۹۵۹)، "ساعت بچه‌ها" (۱۹۶۲)، "کلکسیونر" (۱۹۶۵)، "چگونه می‌توان یک میلیون دلار دزدید" (۱۹۶۶)، "دختر مسخره" (۱۹۶۸) و "آزادی ال‌بی جونز" (۱۹۷۰).*

بازلی کراتر

آندرو ساریس

* من تماس بسیار کمی با "**کراتر**" منتقد فیلم بادوام روزنامه‌ی "نیویورک تایمز" داشتم. طولانی‌ترین ملاقات من با وی در طول یک مسافرت دریایی صورت گرفت. بیادمی‌آورم که در آن موقع به این فکر افتادم: آیا این همان مردی‌ست که بیش از ۲۵ سال است بعنوان یک دستگاه عظیم انتقادی‌ی تک نفره فعالیت می‌کند؟ آیا این همان مرد پر هیبت و ترسناکی است که در شکل دادن ویا ویران کردن شهرت حرفه‌ای سینماگران وهنرپیشگان قدرت فراوانی دارد؟ براستی این همان شخصیتی است که پرقدرت‌ترین و با نفوذترین منتقد فیلم در تاریخ روزنامه‌نگاری‌ی آمریکاست؟ و بالاخره آیا این همان مردی‌ست که من بارها بخاطر بیان عقاید پیش پا افتاده‌اش در نوشتارهایم به او حمله می‌کردم؟ ولی حتی هنگامیکه قدرتش راز دست داد، شکوه و جلالش باقی ماند.

از سال ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۷ او سلطان واقعی منتقدین فیلم بود. او کاملا "قادر بود که نقدی منفی در مورد فیلمی پرخرج و مهم بنویسد ولی همیشه در مورد انگیزه‌ها و آمال سینماگران تعمق می‌کرد گرچه این مسئله عقیده‌ی او را در مورد فیلم تمام شده تحت تاءثیر قرار نمی‌داد.

"**کراتر**" بطرزی شایان توجه از اولین کسانی بود که‌از "نوواقعگرائی "ی ایتالیا در دهه‌ی ۵۰ – ۱۹۴۰ دفاع کرد و با یکدندگی به "موج‌نو"ی فرانسه حمله کرد. در سال ۱۹۶۳ بود که اولین اشتباه بزرگ خود را با نوشتن نقدی سراسر تحسین‌آمیز در مورد فیلم "**کلئوپاترا**" اثر "**منکیه ویتس**"، مرتکب شد. خود "نیویورک تایمز" با چاپ کردن گزارشی در مورد عقاید منفی‌ی دیگر منقدان در مورد این فیلم درست در زیر مقاله‌ی "**کراتر**" موضع او را به خطر انداخت. و سپس هنگامیکه "**کراتر**" برای ایراد سخنرانی از شهر خارج شده بود، یک منتقد دیگر جای او را گرفت. دیر یا زود "**کراتر**" می‌بایست نشان دهد که در دوران و طرز تفکری که دیگر زمانش گذشته است، خود را محبوس کرده است.

مقاومت غریزی‌ای که "**کراتر**" در برابر "تئوری‌ی مؤلف" و مسئله‌ی سبک تصویری بعنوان تنها معیار یک هنرمند و مسئله‌ی اسطوره و "نوع" سینمائی، از خود نشان می‌داد شاید در شهرت یافتن او بعنوان یک منتقد بسیار مرتجع دخیل بوده باشد. ولی تا پایان دوران سلطه‌اش او زیاد از ذوق و غرایز خوانندگان بی‌شمارش بدور نبود.

"**کراتر**" و خوانندگانش معتقد بودند که بعضی سوژه‌ها از بعضی دیگر "مهم"تر هستند و مکانی پایین رتبه برای فیلم‌های کمدی، حادثه‌ای، عشقی، انتزاعی و تجربی قایل بودند. از نظر او وظیفه اساسی‌ی سینما تهذیب و روشن کردن توده‌های مردم بود. خود "**کراتر**" یک لیبرال روشنفکر بود که با شدت و حدتی یکسان با سانسور و "مک کارتیسم" مقابله کرد. شاید او بیشتر از آن جنتلمن بود که عقاید خود را در مورد سکس در سینما ابراز نماید. و او چنان شهروند خوبی بود که نمی‌توانست کمیت فزاینده‌ی خشونت را در سینما بپذیرد.

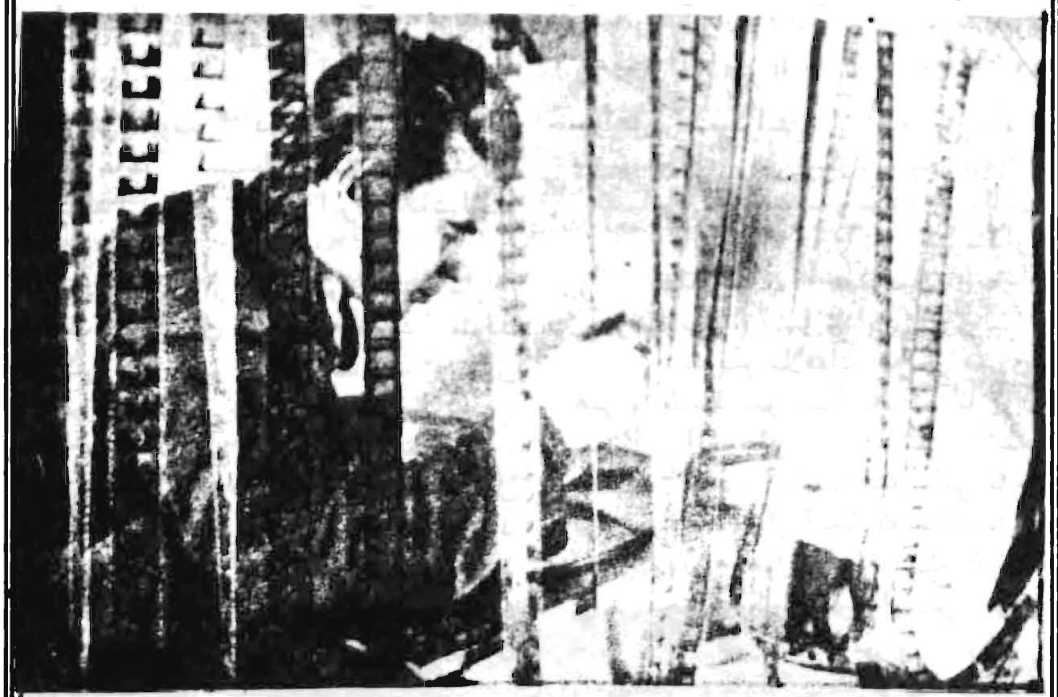
به هرحال آن استبداد ذوق "خوب" و "سطح بالا"یی که عقاید او تبلور سلطه‌اش بود، شاید در زندگی‌ی حرفه‌ای فیلمسازان تکرو و رمانتیکی مانند "**اروسن ولز**" و "**نیکلاس ری**" تاءثیری مخرب داشت.

به هر صورت، بنظر نمی‌آید که هیچ منتقد دیگری در آن دوران و یا در "نیویورک تایمز" می‌توانست حال و هوای تماشاگران سینما را به دقت "**بازلی کراتر**" ارزیابی کند!

و . . .

"**ملوین داگلاس**" هنرپیشه‌ی آمریکایی، متولد ۱۹۰۱. "**گلوریا گریهام**" هنرپیشه‌ی آمریکایی، متولد ۱۹۲۵. "**آبل گانس**" کارگردان فرانسوی، متولد ۱۸۸۹. "**ویلیام هولدن**" هنر پیشه‌ی آمریکایی، متولد ۱۹۱۸. "**ناتالی وود**" هنرپیشه‌ی آمریکایی، متولد ۱۹۳۸.

سینمای مستند سیاسی



معرفی‌ی ایونس:
از نخستین هنرمندان مستندساز

منوچهر اصفهانی

" یوریس ایونس" در ایران نامی آشنا نیست. چون اساسا "سینمای مستند" و بویژه "سینمای مستند سیاسی" در ایران ناشناخته مانده.

"ایونس" یکی از نخستین مستندسازان تاریخ سینماست. او اوایل قرن در "هلند" متولد شد. پدربزرگش عکاس و پدرش صاحب چندین فروشگاه دوربین عکاسی بود. به این ترتیب، طبعا" خود او نیز از کودکی، بادوربین آشنا شد.

"ایونس" اولین فیلم خود را در سال ۱۹۱۱ به‌کمک افراد خانواده درباره‌ی موضوع مورد علاقه‌اش یعنی بازی‌ی " سرخپوست ـ سفید پوست" ساخت: برای گریم از پودر شکلات استفاده کرد و تاج پر سر سرخپوست را نیز، از پرهای دزدیده شده‌ی بوقلمون درست کرد.

پس از اتمام تحصیلات در دبیرستان، به تشویق پدر و برای کمک در گرداندن فروشگاه‌های او، در کالج اقتصاد "روتردام" ـ که در آنزمان مشهور بود ـ نام نوشت. اما، قبل از اتمام تحصیلات به ارتش فراخوانده شد و با اتمام جنگ جهانی‌ی اول ـ که "هلند" در آن بی‌طرف بود ـ به‌کالج بازگشت. تظاهرات مردم به‌مناسبت مشکلات اقتصادی‌ی پس از جنگ، و آشنایی صمیمانه با سردبیر روزنامه‌ی دانشجویی‌ی کالج ـ که‌دارای‌افکارچپی‌بود ـ توجه "ایونس" را به‌مسایل اجتماعی/سیاسی‌جلب‌کرد. پس‌از دوسال‌تحصیل و آشنایی با مسایل تجارت و نظام جهانی‌ی بانک، تراست‌ها و کارتل‌ها و ... ـ که برای سر و کله‌زدن با مشکلات کسب و کار پدرش کافی بود ـ "ایونس" احساس کرد که باید، دانش خود را در مورد مسایل فنی‌ی عکاسی بالا ببرد.

به‌همین منظور در سال ۱۹۲۲ به دانشگاه معروف "شارلوتنبرگ" در "برلن" رفت. این دوران‌که مملو بود از جدال نیروهای انقلابی و خواهان دموکراسی از یک طرف، و هواداران فاشیسم از طرف دیگر، سبب بروز چندین سبک "عصیانی" در هنر ـ و بویژه در نقاشی ـ شد.

"ایونس" با آثار هنرمندان این دوره (" شوئنبرگ"، هیندمیت"، "آیسلر"، و "آیزنشتاین") آشنا شد.

بتدریج علاقه‌اش به‌امور فنی‌ی عکاسی و به هنر و فلسفه نیز بسط یافت. با بالا رفتن ارزش پول آلمان نسبت به پول هلند، "ایونس" تحت فشار مالی ناچار دانشگاه را ترک کرد. وی از آنجا که علاقمند به اقامت در آلمان‌بود، مشغول کار در یک کارخانه شد. این اولین تجربه‌ی کارگری‌ی "ایونس" بود.

"ایونس" درمورد شرکت خود در راه‌پیمایی‌ی کارگران که برای خواسته‌های ابتدایی انجام می‌شد ـ گفت:

"می‌دانستم و جدا" احساس می‌کردم که حق با کارگران است. آنها اولین مبارزات آلمانی‌ها را علیه فاشیسم دامن می‌زدند."

پس از دورانی که بیشتر به تماشای فیلم و موسیقی شنیدن گذشت، به"آمستردام "بازگشت و در شرکت پدرش به‌کار ادامه داد. در آنجا، گروهی از هنرمندان محفلی تشکیل داده بودند که با نمایش فیلم و نقد و تحلیل آنها همراه بود.

با توقیف فیلم "مادر" (ساخته‌ی "پودوفکین") و تلاش "ایونس" برای نمایش خصوصی‌ی آن، این محفل شکل جدی‌تری به‌خود گرفت، و سبب پیدایش گروه فیلم "لیگ" گردید. از آن پس، امکان نمایش محدود فیلم‌هایی که امکان اکران عمومی نداشتند ـ فراهم آمد.

برنامه‌های این محفل مورد توجه هنرمندان، دانشجویان، حقوقدانان، معلمان و ... قرار می‌گیرد. فیلم‌های مستند، تجربی و داستانی‌از سراسر اروپا به‌نمایش درمی‌آید: فیلم ـ

هایی از "روتمان"، "رنه کلر"، "کاوالکانتی" ـ بتدریج از خود فیلمسازان دعوت می‌شود که در جلسات نمایش فیلم‌های خود حضور یابند و بحث کنند.

فیلم‌های شوروی نیز، به این ترتیب، قابلیت نمایش می‌یابند، و "ایونس" با مطالعه‌ی دقیق و کادر به کادر فیلم‌هایی چون "آرسنال" و "پوتمکین" درس‌هایی از ریتم، کمپوزیسیون و تداوم تصویری می‌آموزد.

"ایونس" اولین فیلم مشهور خود را به‌نام "پل" در سال ۱۹۲۸ ساخت. این فیلم مکانیسم پل راه آهنی را بر روی رودخانه‌یی در "آمستردام" نشان می‌دهد ـ که به هنگام عبور کشتی‌ها بلند می‌شود و دوباره بر جای خود می‌نشیند. این فیلم ـ بقول "ایونس" ـ *"آزمایشگاهی‌ست از حرکات، تن، اشکال، کنتراست، وزن و روابط مابین آنها."*

پس از ساختن فیلمی درباره‌ی داستان عشقی‌ی یک صیاد بیکار، وی به‌مدت چهارماه "باران" را به کمک "ژان فرنو" در "آمستردام" فیلمبرداری می‌کند.

این فیلم ریزش باران، نقوش مختلف بر آسفالت خیس و همچنین مردمی که در زیر باران به سرکارهای خود می‌شتابند ـ را نشان می‌دهد. این فیلم چنان اثری بر تماشاگران گذاشت که در پایان یکی از اولین نمایشها، مردم به‌دنبال بارانی‌های خود گشتند، و از اینکه فهمیدند هوای بیرون بارانی نیست، تعجب کردند.

منتقدان فرانسوی "باران" را یک "شعر سینمایی" خواندند.

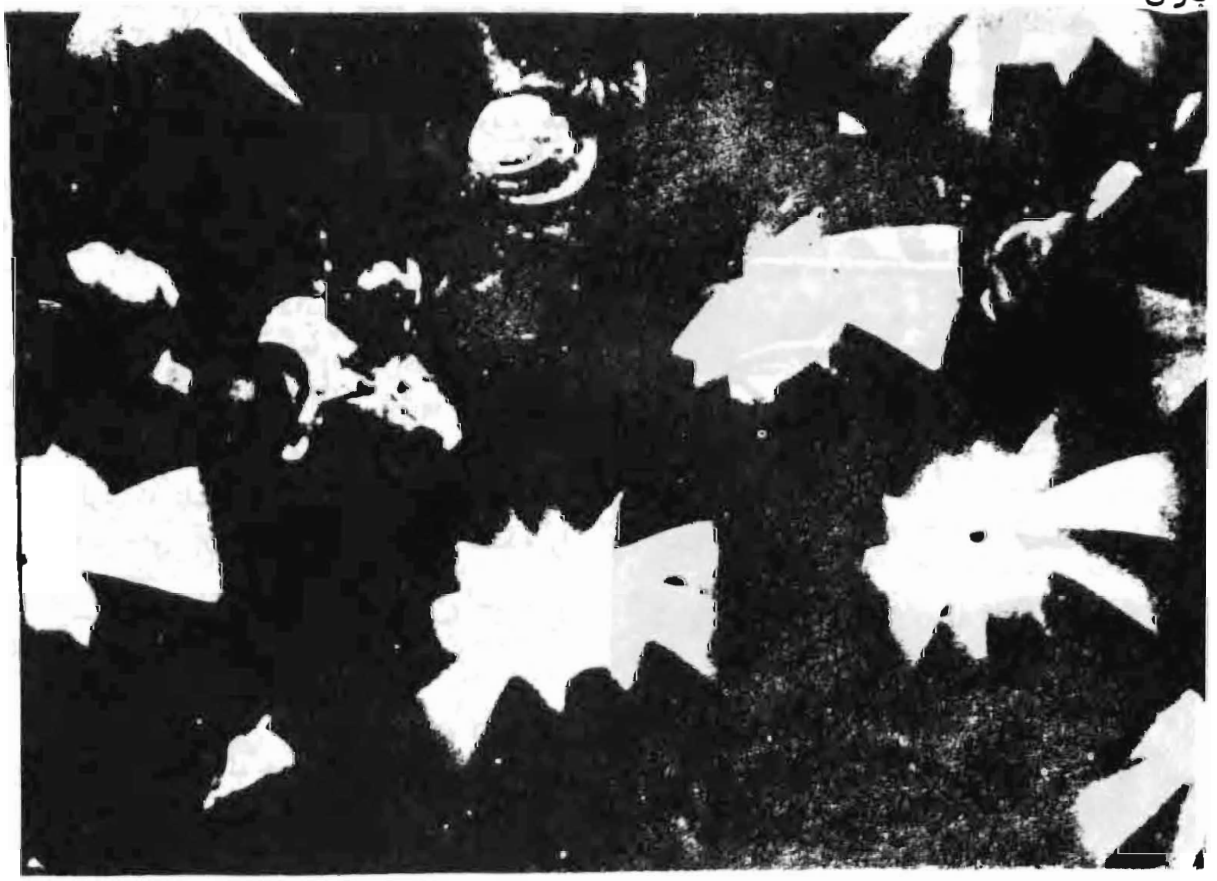
***

"پودفکین" طی مسافرت کوتاهش در سال ۱۹۲۹ به هلند، از "ایونس" دعوت کرد که‌از شوروی دیدن کند.

"ایونس" چند ماه بعد به‌مسکو رفت و در خانه‌ی "آیزنشتاین" ساکن شد. سپس به شهرهای دیگر شوروی سفر کرد، و طی مدت کوتاهی ده‌ها سخنرانی برایش ترتیب داده شد، و آثارش به‌نمایش درآمد.

تحولات اجتماعی که در آن سال‌ها در شوروی صورت می‌گرفت، ترکیب متفاوت تماشاگران آنجا با دیگر کشورها، و بویژه حضور و کنجکاوی‌ی "کارگران" در سالن‌های نمایش و بحث‌هایی که پس از نمایش صورت می‌گرفت ـ، تجربیات جدیدی

باران



برای "ایونس" بود.

"ایونس" گفتگویی را که بین خود و یکی از تماشاگران پس از نمایش "پل" و "زوبیدرزی" صورت گرفت، اینطور نقل می‌کند:

" من می‌خواهم کمی بیشتر راجع به آقای "ایونس" بدانم. اینکه او در سال ۱۹۱۷ چکار می‌کرده؟ پدرش کیست و چکار می‌کند؟ هلند دارای چه‌نوع حکومتی است؟ آیا آقای "ایونس" معمولا" از همین کارها می‌کند؟ و اینکه ... چه مدت است کارهایی از این دست می‌کند؟"

این سوالات گرچه مترجم "ایونس" را دستپاچه کرد اما، خود وی را به‌وجد آورد. او گفت که، در سال ۱۹۱۷ در حال اتمام "دبیرستان" بوده و ـ متاسفانه ـ در آن سال (۱۹۱۷) با وجود آنکه تظاهراتی برای بهبودی‌ی شرایط کار صورت گرفت اما، در هلند "انقلاب" نشد. و ادامه داد که پدرش چند مغازه‌ی عکاسی دارد و خود وی متعلق به طبقه‌ی متوسط جامعه است و سه سال است که فیلم می‌سازد.

و در اینجا شخص سوال کننده گفت:

" من فکر می‌کنم که آقای "ایونس" یا متقلب است یا "دروغگو..."

و سپس رو به "ایونس" کرده، افزود:

" شما می‌گویید که از طبقه متوسط هستید اما، فیلمی که الان از شما دیدیم، درست از همان زاویه‌یی به "کار" می‌نگرد که، چشمان یک "کارگر". من این را می‌دانم، چون خودم هم دقیقا" همینطور می‌نگرم. پس شما فیلم کس دیگری را برداشته و اینجا آورده‌اید و یا این که، خود کارگرید و تظاهر می‌کنید که از طبقه‌ی متوسط هستید..."

و با لبخند ادامه داد:

" ... و این مسلما" کار بیهوده‌یی‌ست. چون‌شما در کشور "کارگران" و "دهقانان" هستید.

"ایونس" در جواب گفت که، مدرکی با خود ندارد که ثابت کند متعلق به طبقه‌ی متوسط است. وی سعی کرد نظر مشخص سوال کننده را دریابد. پرسید:

ـ " دقیقا" در کجای فیلم من شما "کار" را همانطور می‌بینید که خود تجربه کرده‌اید؟"

و او در جواب گفت:

ـ " در چندین جا، ... بویژه درهنگام کارسنگین با سنگ ـ که خودم هم انجام‌داده‌ام."

"ایونس" درمورد فیلمبرداری‌ی آن صحنه توضیح داد که، برای تعیین زاویه‌ی درست دوربین به‌مشاهده‌ی آغاز و پایان و "وزن" کار پرداخت اما، موفق به یافتن زاویه نشد. تا اینکه خود سعی در جا به‌جا کردن سنگ‌ها کرد:

" ... زود خسته شدم. چون عادت به آن کار نداشتم. اما، چیزی که می‌خواستم‌فهمیدم... اول باید دید که کجای سنگ را باید گرفت. وسط را نه، بعضی گوشه‌ها را. و فهمیدم که یک قلق باید برای توازن بکار برد و، با استفاده از وزن بدن، سنگ را جا به‌جا کرد. فهمیدم که بیشترین فشار به عضلات شانه و چانه وارد می‌آید، پس در هنگام فیلمبرداری باید بر آنها تکیه می‌کردم... واقعیت دوربین‌را هدایت می‌کرد نه تلاش زیباشناسانه‌ی من برای یافتن بهترین توازن خطوط و نور. این زاویه‌ی واقعگرایانه ـ اتفاقا" ـ زیباترین زاویه نیز از آب درآمد. تا وقتی که سنگینی‌ی کار را نفهمیده بودم نمی‌توانستم فیلمبرداری‌یی رضایت‌بخش و حقیقی از کارگران آنجا بکنم."

سوال کننده با عنوان " خوب است. خیلی خوب است" رضایت خود را اعلام کرد.

آیزنشتاین و ایونس در دهه‌ی سی

پس از بازگشت از شوروی، "**ایونس**" دو فیلم تجاری/ صنعتی برای شرکت‌های "فیلیپس" و "کریسوت" ساخت. او در این فیلم‌ها برای اولین‌بار "صدا" بکار برد و تجربیات نوینی نیز در مورد ساخت فیلم کسب کرد. اما ــ آنطور که خود می‌گوید ــ به‌مشکلی برخورد کرد: نشان دادن حقایق اجتماعی از طریق چنین فیلم‌هایی امکان نداشت. او از یک طرف می‌توانست کار "صنعتی/ تجاری" خود را با موفقیت ادامه دهد، و از طرف دیگر، مشتاقان فیلم‌های دیگرش باعث تشویق او به پرداختن به مسایل اجتماعی و مورد علاقه‌اش می‌شدند. "شوروی" دویست نسخه از هریک از فیلم‌های "**باران**"، "**پل**" و "**زوییدرزی**" را درخواست کرده بود.

در دومین سفر "**ایونس**" به شوروی (۱۹۳۲) به او گفته شد که طی آن‌مدت میلیونها نفر فیلم‌هایش را دیده‌اند.

"**ایونس**" پس از ساختن فیلمی درباره‌ی یک طرح عظیم فاضل‌آب کشتی در شوروی، به بلژیک رفت تا فیلمی درباره‌ی کارگران معدن "بوریناژ" بسازد.

"بوریناژ" حایی بود که "**ون‌گوگ**" دست از "موعظه" برداشت و به "نقاشی" روی‌آورد.

"**ایونس**" در شرح حال خود می‌گوید، "*ون گوگ" واعظ به آنجا رفت تا دردهای معدنچیان را تسکین دهد اما، خود به آنجا رفت تا دردهای آنها را ضبط‌کرده و به‌جهانیان نشان دهد.*

فیلمبرداری‌ای‌ن‌فیلم بطور مخفی و در زیر فشار مأمورین پلیس صورت گرفت.

در طی اقامت "**ایونس**" در "**شوروی**"، بین او و طرفداران "**ورتف**" و "سینما ــ حقیقت" بحثی درگرفته‌بود مبنی بر اینکه، آیا می‌توان در فیلم‌های مستند، یک واقعه‌ی گذشته را با همان افراد بازسازی کرد یا نه؟

"**ورتف**" و طرفدارانش بحث می‌کردند که نمی‌شود. و اینکه یک واقعه را همان حال که هست ــ و بهمان صورت ــ باید فیلمبرداری کرد. اما "**ایونس**" نظرش این بود که این کار جایز است.

در فیلم "**بوریناژ**" اتفاق جالبی افتاد، که می‌توان گفت "سنتز"ی بود برای دو نظریه‌ی فوق.

کارگران معدنچی به "**ایونس**" گفته بودند که هروقت مقامات به خواسته‌های آنها جواب نمی‌دهند تصویر نقاشی شده‌ی از "**مارکس**" را به‌دست دو فرد قوی‌هیکل داده و خود بدنبال آنها دست به راه‌پیمایی می‌زنند.

بوریناژ

"**ایونس**" از آنها خواست یکی از آن راه‌پیمایی‌ها را قبل از آمدن پلیس در صبح زود برتیب دهند تا فیلم آنها را بگیرد. ولی این بازسازی‌ی صحنه‌ی راه‌پیمایی با یورش پلیس مواجه و خود به تظاهرات و صحنه‌ی زدو خورد واقعی بدل شد. شخص "**ایونس**" نیز از کتک پلیس "بلژیک" بی‌نصیب نماند. خوشبختانه با هوشیاری یکی از کارگران، دوربین و فیلم از چنگال پلیس نجات یافت و سالم ماند.

فیلم "**بوریناژ**" تاءثیر فراوانی روی فیلمسازان مستند گذاشت. "**جان گیریرسون**" از تاءثیر مهم آن بر روی مستندسازان انگلیسی یاد می‌کند. ــ به این ترتیب که آنها را برای مطرح کردن لزوم گسترش طرح‌های عمرانی‌ی مسکونی به محلات فقیرنشین کشاند.

***

در سال ۱۹۳۴، "**ایونس**"، "**زمین نو**" را ساخت که موسیقی‌ی آنرا "**هانس آیسلر**" نوشت.

این فیلم نشان می‌دهد که چگونه برای بالا نگاه داشتن قیمت گندم در بازار، دولت‌های غربی، کشاورزان را تشویق می‌کنند که گندم خود را به دریا بریزند. مقامات فرانسوی جلوی نمایش فیلم را می‌گیرند: "*آقای "ایونس" خواهش می‌کنم وضعیت خطرناک را دریابید. اگر اجازه دهیم این فیلم در اطراف پاریس نمایش داده شود، به‌فکر بسیاری از مردم خطور خواهد کرد که بلند شوند و بطرف شهرداری راه بیفتند و تقاضای نان کنند... ما فیلم‌های "باران" و "پل" شما را دیده‌ایم و مقام شما را در صنعت سینما درک می ــ*

کنیم اما ، شما فیلمی را آورده‌اید که ما نمی‌توانیم اجازه‌ی نمایش به آن بدهیم . این فیلم خیلی واقعی است . "

در این زمان "**ایونس**" بصورت یک چهره‌ی شناخته شده برای تصویر کردن مسایل اجتماعی درآمده بود . سال‌های دهه‌ی سی پر از حوادث و دیگرگونی‌های اجتماعی عظیم بود : رکود عظیم اقتصادی‌ی کشورهای‌سرمایه‌داری، ظهور فاشیسم در اروپا و مبارزات مردم علیه این بحران‌ها .

گروهی از هنرمندان و نویسندگان آمریکا ـ که کمیته‌ی "مورخان معاصر" را تشکیل داده بودند ـ از "**ایونس**" دعوت کردند که ، به خرج این کمیته به اسپانیا برود و فیلمی از نهضت ضد فاشیستی مردم آنجا تهیه کند . "ایونس" همکار جوان خود "**ژان فرنو**" را خبر کرد و "**ارنست همینگوی**" هم به‌محض شنیدن درباره‌ی این پروژه ، مسئولیت نوشتن متن و گویندگی‌ی فیلم را به‌عهده گرفت .

"**ایونس**" در آغاز از دوست و همکار خود "**هلن وان دانگن**" خواست تا با استفاده از فیلم‌های موجود در آرشیوهای خبری‌ی آمریکا ، مقدمه‌یی برای مطرح کردن مسئله‌ی اسپانیا سر هم کند . اما بزودی متوجه شد که غالب این فیلم‌ها نقطه نظرهای "**فرانکو**" را تصویر کرده‌اند . پس "**ایونس**" و دیگران به اسپانیا رفتند و پس از دیدن چندین ده ، "فوئنتدونا" ـ که یک ده معمولی‌ی اسپانیایی واقع در ۴۰ کیلومتری‌ی *زمین اسپانیایی*

"مادرید" بود ـ را برای فیلمبرداری انتخاب کردند .

در آغاز باید مردم ده را متقاعد می‌کردند که برای استثمار آنها و پول درآوردن از جنگی که درگیرش بودند به اسپانیا نرفته‌اند .

"**ایونس**" در اسپانیا دریافت که بیطرف بودن در جنگ غیرممکن است . او در" شرح حال" خود به این نکته اشاره می‌کند که پس از نمایش فیلم "**زمین اسپانیایی**" در آمریکا و انگلیس ، از او کرارا" سوال می‌شد که چرا به‌طرف دیگر درگیری (جبهه‌ی "**فرانکو**") نرفته و فیلم بیطرفانه‌یی نساخته؟ عده‌یی از منتقدان محافظه‌کار با دیدن این فیلم گفتند که "ایونس" از هنر به "تبلیغات" روی آورده . و او پاسخ می‌گفت که یک فیلمساز مستند باید درقبال‌مسایلی چون فاشیسم و ضد فاشیسم موضع داشته باشد .

" قضیه خیلی ساده می‌شود ، وقتی در نظر بگیری که اگر به‌طرف دیگر بروی یا کشته می‌شوی یا به زندان می‌روی ، پس دیگر نمی‌توانی بیطرف باشی ، نه بعنوان یک سرباز و نه فیلمساز . "

او ادامه می‌دهد : *" اگر می‌خواهید هر دو طرف قضیه را تصویر کنید باید دو فیلم بسازید "* و سپس اشاره به دو فیلمی می‌کند که یکی توسط ایتالیایی‌ها و دیگری توسط شوروی‌هادرباره‌ی جنگ "اتیوپی" ساخته شده . در اولی شکفتن گل مانند بمب‌هانشان داده می‌شودو در دومی ضایعات ناشی

از آن. "**ایونس**" می‌گوید که، بسیاری فیلم مستند را با سند اشتباه می‌گیرند. و معتقد است که، اینها دو چیز سوا هستند.

با ساختن "**زمین اسپانیایی**"، "**ایونس**" از فیلم به‌عنوان یک ابزار سازماندهی و رشد آگاهی مردم و درگیر کردن آنها در کمک به نهضت ضد فاشیسم استفاده می‌کند. بطور مثال، از درآمد فیلم برای خریدن آمبولانس و وسایل پزشکی برای فرستادن به جبهه استفاده می‌شود.

البته از این فیلم برای ترغیب دولت‌های غربی برای کمک به جمهوری‌خواهان نیز استفاده می‌شود اما، بطور مثال، مهمترین چیزی که توجه "**روزولت**" رئیس جمهور وقت آمریکا را پس از دیدن فیلم جلب کرد، کیفیت تانکهای شوروی بودند که به‌نفع جمهوری‌خواهان می‌جنگیدند. (که باعث شد در مورد کارآیی آنها و مقایسه‌شان با تانک‌های آمریکایی سوالاتی بکند) بر عکس "**روزولت**"، فیلم تاحدودی، توجه خانم "**روزولت**" رابه مسایل جمهوری‌خواهان جلب کرد.

"**زمین اسپانیایی**" در سال ۱۹۳۷ بر روی پرده آمد و مورد استقبال هواداران جمهوری ـ خواهان قرار گرفت. این فیلم "**ایونس**" را در ادامه‌ی مستندسازی مصمم‌تر ساخت. گروه "مورخان چهارصد میلیون معاصر" یکبار دیگر از او خواست که فیلمی درباره‌ی جنگ چین و ژاپن بسازد، ـ که حاصل آن "۴۰۰ **میلیون**" بود که غالبا" در جبهه‌ی "**چانگای‌چک**" و زیر فشار مأمورین سانسور او ساخته شد، و در سال ۱۹۳۹ برای اولین‌بار به‌نمایش درآمد. این فیلم در پاریس اجازه‌ی نمایش عمومی نیافت و تنها در محافل خصوصی نشان داده شد. علت آن، هم این بود که فرانسه و ژاپن یک قرارداد تجاری امضاء کرده بودند. در برخی ایالات آمریکا نیز از نمایش فیلم جلوگیری شد. ژاپن نیز از این فیلم اینطور یاد کرد: " ***یک فیلم ضد ژاپنی که بطور مخفی در هالیوود نمایش داده می‌شود. یک فیلم توطئه‌آمیز که بدستور "کمینترن" و برای جمع‌آوری پول‌برای چین درست شده است.***"

"**اریک بارنف**" در کتاب " **تاریخ سینمای مستند**" درباره‌ی این فیلم می‌نویسد: " ***۴۰۰ میلیون از جهت توضیح تحولات چین دارای ارزش چندانی نیست اما، لحظه‌های فراموش نشدنی از وحشت جنگ‌های مدرن را ثبت می‌کند.***" بیست سال بعد، "**ایونس**" فیلم دیگری از چین پس از انقلاب ساخت بنام "**۶۰۰ میلیون مردم با تو**".

"**نیرو وزمین**" را "**ایونس**" درسال ۱۹۳۹ بدعوت "**پـر لوزنتز**" برای وزارت کشاورزی‌ی

نیرو و زمین

ایالات متحده می‌سازد که موضوع فیلم درباره‌ی طرح برق‌رسانی به روستاهای آمریکاست.

این فیلم، زندگی‌ی خانواده‌ی کشاورز "**پارکینستون**" را قبل و پس از برق رسانی نشان می‌دهد. "**نیرو و زمین**" غالبا" از شیوه‌ی بازسازی‌ی صحنه‌های قدیم ساخته شده. بیشتر اطلاعات این فیلم توسط تصاویر منتقل می‌شوند و گوینده‌ی فیلم نقش پیام‌رسان را ندارد. "ایونس" می‌گوید: "***چیزی را که می‌خواهی بگویی، نشان بده ... وقتی نویسنده‌ی خوبی هستی چرا فیلم بسازی؟***" با اینحال فیلم‌های "ایونس" همیشه از متن و موسیقی‌یی قوی برخوردارند.

"**ایونس**" فیلم جنجال برانگیز دیگری درباره‌ی نجات اندونزی از دست نیروهای اشغالگر ژاپنی ساخت و برخلاف میل مقامات هلندی و انگلیسی، جانب نیروهای آزادیخواه را که برای استقلال اندونزی می‌جنگیدند گرفت و این به مذاق دولت‌هایی که می‌خواستند اندونزی را همچنان تحت استعمار نگاه دارند، خوش نیامد. اما این مانع از این نشد که "**ایونس**" به هر ترتیب نسخه‌یی از فیلم را تهیه کند و به جاوه بفرستد تا مورد استقبال ده‌ها هزار بیننده بشود، و از آن به‌عنوان سلاحی برای تشکل و مبارزه برای استقلال استفاده کنند.

از "**زمین اسپانیایی**" به‌بعد هر جا که نهضت آزادی‌بخش و تاریخ‌سازی در جریان بوده، "**ایونس**" و دوربینش نیز حضور داشته. ۱۹۵۸ در جمهوری خلق چین، ۱۹۶۰ در مالی و کوبا، ۱۹۶۳ در شیلی، ۱۹۶۵ و ۱۹۶۷ در ویتنام شمالی. "**هفدهمین توازی**" در سال ۱۹۶۷ به سبک "سینما ـ حقیقت" در ویتنام شمالی و "**مردم و تفنگ‌هایشان**" در سال ۱۹۷۰ در لائوس فیلمبرداری شد و کار آن در پاریس به‌اتمام رسید. (هر دو فیلم اخیر در فرانسه توقیف شدند.)

در سال ۱۹۵۶ "**ایونس**" دست به تجربه‌ی گروهی و نوینی زد. او با فیلمسازان آشنای خود در ۵ کشور چین، شوروی، فرانسه، ایتالیا و برزیل تماس گرفت و قرار شد فیلمی در ۵ قسمت که هر قسمت زندگی و مسایل زنان در یکی از ۵ کشور را نشان می‌دهد برای فدراسیون دموکراتیک بین‌المللی زنان تهیه کند. هر قسمت را یک گروه از همان کشور به سبک خودتهیه کرد و البته طرح کلی‌ی‌فیلم قبلا" بانظارت "**ایونس**" ریخته شده بود. این فیلم در سال ۱۹۵۸ در روز جهانی زنان در پکن به‌نمایش درآمد.

در سال‌های ۶۰ و ۷۰ نیز "**ایونس**" همچنان به زندگی‌ی پر کار خود ادامه داده. اما از آنجا که اطلاع دقیقی از فعالیت‌هایش در دهه‌ی هفتاد نداریم، مقاله را با فیلمشناسی‌ی او تا این دهه خاتمه می‌دهیم.

۱۹۱۱ ــ هلند تیرآتشین
* اولین تجربه‌ی فیلمسازی‌ی "ایونس" با شرکت خانوادماش.

۱۹۲۸ ــ هلند پل
* مطالعه‌ی پل راه‌آهن روتردام بر روی رودخانه‌ی "ماس".

۱۹۲۹ ــ هلند Branding - Breaker
* داستان عشقی‌ی ساده‌ی ماهیگیری بیکار در "کاتویک"، یک شهرک ساحلی

۱۹۲۹ ــ هلند باران
* باران در آمستردام

۱۹۲۹ ــ هلند "من" دوربین
* فیلمی تجربی ــ استفاده از دوربین بعنوان راوی. فیلم اما به سبب کسر بودجه ناتمام ماند.

۱۹۲۹ ــ هلند Schaat Senrijden-Skating
* فیلمی درباره‌ی اسکی روی یخ که بعلت فرا رسیدن فصل بهار ناتمام ماند.

۱۹۲۹/۳۰ ــ هلند ما داریم می‌سازیم
* فیلمی به مناسبت بیست و پنجمین سالگرد تاءسیس اتحادیه‌ی کارگران ساختمانی ــ "ایونس" با استفاده از نماهایی که در این فیلم به کار نبرد سه فیلم دیگر ساخت: ۱ ــ بنیاد ساختمانی در آمستردام، ۲ ــ معماری‌ی مدرن آمستردام و ۳ ــ روشهای جدید برای حفاری.

۱۹۳۱ ــ هلند رادیو فیلیپس
* فیلمی مستند به درخواست کمپانی‌ی "فیلیپس" ــ اولین فیلم استودیویی‌ی "ایونس"

۱۹۳۱ ــ هلند Creosote
* فیلم مستند ــ تبلیغی درباره‌ی طرز ساختن و موارد استفاده‌ی جوهر قیر.

۱۹۳۲ ــ شوروی آواز قهرمانان
* ساختمان اولین کوره‌ی انفجاری در منطقه‌ای در "اورال". "آواز قهرمانان" یکی از ده فیلمی بود که به مناسبت جشن پانزدهمین سالگرد تاءسیس سازمان جوانان مسکو انتخاب شد.

۱۹۳۱/۳۳ ــ هلند زوییدرزی
* ترکیبی از نماهایی از "ما داریم می‌سازیم" و فیلمهایی که در ظرف سه سال برداشته شده بودند.

۱۹۳۳ ــ بلژیک بوریناژ
* عواقب اعتصاب کارگردان معدن بوریناژ در سال ۱۹۳۲

۱۹۳۴ ــ هلند زمین نو
* نماهایی که حین دوباره سازی‌ی "زوییدرزی" گرفته شده بود، در این فیلم، برای نمایش تاءثیرات بحران اقتصادی که پس از تکمیل پروژه‌ی ساختمانی بوقوع پیوستند، مورد استفاده قرار گرفت.

۱۹۳۷ ــ آمریکا زمین اسپانیایی
* داستان یک ده در حوالی‌ی مادرید در زمان جنگ داخلی: فعالیت روستاییان برای آبیاری‌ی زمینهای تازه بدست آمده به موازات مبارزه‌ی مردم اسپانیا در راه آزادی نشان داده می‌شود.

۱۹۳۸ ــ آمریکا ۴۰۰ میلیون
* شرح جنگ ۴۰۰ میلیون چینی علیه اشغالگران ژاپنی در سال ۱۹۳۷

۱۹۳۹/۴۰ ــ آمریکا نیرو زمین
* شرح اهمیت و فواید برق رسانی به روستاها برای کشاورزان آمریکایی

۱۹۴۰ ــ آمریکا مرز جدید
* درباره‌ی افتتاح جبهه‌ی باختر دور از سوی آمریکا. این فیلم به علت عدم توافق "ایونس" با تهیه کننده ناتمام مانده و فیلمهای تدوین نشده هم گم شدند!.

۱۹۴۱ ــ آمریکا جبهه‌ی روسی‌یما
* فیلمبرداری‌ی این مستند تبلیغی، بلافاصله پس ازحمله‌ی آلمان به شوروی در ژوئن ۱۹۴۱ آغاز شد.

۱۹۴۲ ــ آمریکا نفت چراغ علاءالدین

۱۹۴۲/۴۳ ــ کانادا قرارگاههای عملیاتی!
* درباره‌ی افراد اسکورت کانادایی که قافله‌های دریایی را از عرض اقیانوس اطلس در زمان جنگ جهانی‌ی دوم می‌گذراندند.

۱۹۴۳/۴۴ ــ آمریکا دشمنت ژاپن را بشناس
* این فیلم قرار بود ازبهم پیوستن فیلمهای خبری و دیگر فیلمهای گرفته شده در جنگ

با ژاپن در اقیانوس آرام ساخته شود، اما میسر نشد.

۱۹۴۴ ـ آمریکا — زن دریا

* داستان یک تاجر دریایی‌ی نروژی و زنی که با او کار می‌کرد. نقش زن قرار بود به عهده‌ی "گرتاگاربو" گذاشته شود اما او قبول نکرد و فیلم در نتیجه ساخته نشد.

۱۹۴۶ ـ استرالیا — اندونزی فرامی‌خواند

* همبستگی‌ی کارگران بندر و دریانوردان استرالیا با اندونزی‌ی نوبنیاد.

۱۹۴۹ ـ چکسلواکی — نخستین سالها

* به منظور تصویر چهار کشور جدید سوسیالیستی‌ی جدیدالتاسیس

۱۹۵۱ ـ لهستان — صلح پیروز است

* به مناسبت کنفرانس بین‌المللی‌ی صلح در ورشو. در اکتبر ۱۹۵۰. شامل تظاهراتی که همزمان با آن در ورشو صورت گرفت.

۱۹۵۲ ـ شوروی، آلمان شرقی — دوستی پیروز است

* درباره‌ی کنگره‌ی جوانان در برلن، ۱۹۵۱

۱۹۵۲ ـ لهستان، آلمان شرقی — تور مسافرتی‌ی صلح

۱۹۵۴ ـ آلمان شرقی — آواز رودها

* تقدیم به مردمی که بر روی و اطراف سنن رودخانه‌ی بزرگ جهان کار می‌کنند.

۱۹۵۶ ـ آلمان شرقی — بچه‌ی من

* بدرخواست فدراسیون بین‌المللی‌ی دموکراتیک زنان. درباره‌ی نقش مادری‌ی زنان که آنها را در سراسر جهان به هم پیوند می‌دهد.

۱۹۵۶ ـ آلمان شرقی — رزباد

* بدرخواست فدراسیون بین‌المللی‌ی دموکراتیک زنان. هرقسمت داستان یک زن و نقش او در یکی از پنج کشور: برزیل، شوروی، فرانسه ایتالیا و چین.

۱۹۵۶ ـ فرانسه، آلمان شرقی — ماجراهای تیل اسپیگل

۱۹۵۷ ـ فرانسه — تور ماهیگیری به پاریس رسیده

* مستند شعر گونه درباره‌ی: ماهیگیری در پاریس

۱۹۵۸ ـ چین — بهار زودرس

* فیلمبرداری از زمستان، بهار و جشن بهاری در نقاط مختلف چین

۱۹۵۸ ـ چین — ۶۰۰ میلیون باتو

* درباره‌ی تظاهرات عظیمی که در اقصی نقاط چین بوقوع پیوست و در پکن به اوج خود رسید.

۱۹۶۰ ـ ایتالیا — ایتالیا یک کشور فقیر نیست

* مستندی تلویزیونی بدرخواست ای.ن.آی، شرکت ملی‌ی گاز و نفت در ایتالیا. قسمت اول در شمال ایتالیا، قسمت دوم در جنوب و قسمت سوم درسیسیل فیلمبرداری شده.

۱۹۶۰ ـ مالی — فردا در نانگیلا

* جوانی ۱۹ ساله به مردم روستای خود می‌آموزد که چگونه زمینهایشان را آبیاری کنند.

۱۹۶۰/۶۱ ـ کوبا — دفترچه‌ی سفر

* زندگی روزمره در کوبای پس از انقلاب

۱۹۶۲ ـ کوبا — مردم مسلح کوبا

* درباره‌ی آمادگی‌ی مردم کوبا برای برداشتن اسلحه و دفاع از وطن

۱۹۶۳ ـ فرانسه و شیلی — در والپارزو

* درباره‌ی والپارزو و بندرش. تجربه‌ی گروهی‌ی "ایونس" و دانشگاهیان شیلی

۱۹۶۳ ـ فرانسه و شیلی — سیرک کوچک

* درباره‌ی عکس‌العمل بچه‌ها به هنگام تماشای سیرک

۱۹۶۵ ـ فرانسه — باد شدید شمال

* راجع به باد خشک و سرد شمالی در فرانسه و اثراتش بر زندگی‌ی مردم.

۱۹۶۵ ـ ویتنام و فرانسه — آسمان و زمین

* زندگی‌ی روزمره در ویتنام شمالی و جنوبی

۱۹۶۶ ـ هلند — بندرگاه روتردام

۱۹۶۸ ـ ویتنام و فرانسه — هفدهمین توازی

* زندگی با وجود جنگ و بمباران در ویتنام ادامه دارد.

ایونس و همینگوی

ـ این فیلمشناسی‌که با همکاری‌ی "موزه‌ی فیلم هلند" در "آمستردام" تهیه شده، از کتاب "دوربین و من" نوشته‌ی خود "ایونس"، چاپ انتشارات بین الملل نیویورک، ترجمه شده.

مصاحبه با یوریس ایونس :
نفی عینیت برای نمایش واقعیت

** آیا "زمین اسپانیایی" اولین فیلم شما در ایالات متحده بود ؟*

ـ اولین فیلم اصلیم. اما پیش از آن بر سر پروژه‌ای برای موسسه‌ی "جنرال موتورز" کار می‌کردم ـ چه بود ؟ "موسسه‌ی سلوآن" ، فیلم قرار بود آموزشی باشد. من با "هلن وان دانگن" روی آن کار می‌کردم. مقدار زیادی کار کردم اما فیلم زود تمام شد. پروژه این بود که فیلم‌های بلند را گرفته و آنها را برای اهداف آموزشی کوتاه کنیم. پروژه‌ای بسیار جالب ، ولی همانموقع جنگ اسپانیا آغاز شد. من رابطه‌ی این جنگ با اروپا و تمامی‌ی جنگ در راه را دیدم. دیدم که فاشیسم برای اولین‌بار دست به حملات نظامی در خارج از مرزهای آلمان زده است. جنگ اسپانیا هشداری بر این بود که جنگ جهانی‌ی‌دوم در راه است. فکر کردم که جای من در آنموقع در اسپانیاست. نه ساختن فیلم‌های آموزشی برای "موسسه‌ی سلوآن". بنابراین استعفا دادم.

در آن موقع ، در زمان ساختن "زمین اسپانیایی" ، متوجه شدم که مردم واقعا" با من هستند. در ایالات متحده تمایلی در جهت ساختن فیلم‌هایی چون "زمین اسپانیایی" ، فیلم‌هایی راجع به اتفاقات مهمی که در حال وقوع در تاریخ دنیا بودند ، بوجود آمده بود. جنگ اسپانیا تاءثیراتش را حتی بر ایالات متحده گذارد ، چرا که در واقع آغاز جنگ جهانی‌ی دوم بود.

** این هنگامی است که شما به "ضد فاشیست زودرس" متهم شدید ؟*

ـ درست است... بدبختانه بعضی از مردم افراطی‌ی کشور شما ، حتی در طول جنگ درباره‌ام می‌گفتند که "ضد فاشیستی زودرس" هستم. فکر می‌کنم این عنوانی شرافتمندانه بود ، و من به این دلیل ملقب به آن شدم که پیش از جنگ جهانی در جبهه‌ی علیه فاشیسم در اسپانیا بودم.

بهرحال ، بعضی از مردم خوب شما : "ارنست همینگوی" ، "آرکی بالد مکلین" ، "هرمان شوملین" ، "جان دوس پاسوس" ، "لیلیان هلمان" ، یک گروه کامل از روشنفکران و نویسندگان آمریکایی در آن‌موقع از فیلم جانبداری کردند.

ماسازمانی تشکیل دادیم بنام "گروه مورخان معاصر" ، "شوملین" تهیه کننده‌ای فعال بود ، و می‌توانید بگویید که او کسی بود که قسمت‌های بودجه و فنی را بدست گرفت. "زمین اسپانیایی" واقعا" بدون هیچ‌سرمایه‌گذاری‌ی کلانی ساخته شد. فکر می‌کنم تمامی‌ی فیلم باید حدود ۱۸۰۰۰ دلار خرج برداشته باشد ، برای فیلمی یک ساعته ساخته شده حداقل‌با چهارماه کار در اسپانیا. همه کار می‌کردند اما هیچکس حقوقی نمی‌گرفت. این درواقع فیلمی بود که با کارمان برای کمک به اسپانیا هم‌یاری نمود ، متوجهید. ما دست‌اندرکاران سینما با کارمان می‌خواستیم در جنبش مردم اسپانیا در جنگشان برای آزادی مساعدت کرده باشیم.

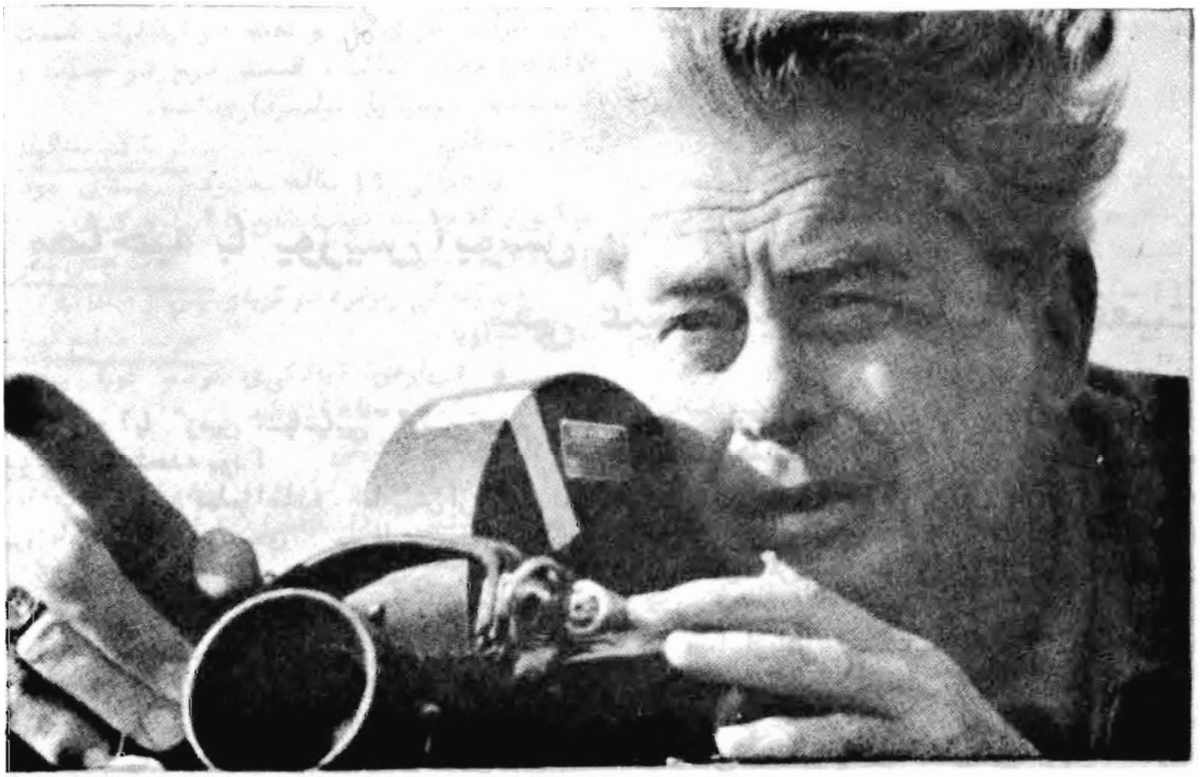
** آیا "زمین اسپانیایی" برای اهداف پول درآر بکار گرفته شده بود ؟*

ـ بله ، اما اقدامی غیر تجاری بود. همه در ازاء هیچ کار می‌کردند ، افرادی مثل "ویرژیل تامسون" ، "مارک بلیتزستین" ، "ایروین ریز" ، "هلن وان دانگن" ، همه تنها برای کمک به اسپانیا کار می‌کردند. و هنگامیکه سودی بدست می‌آمد ، برای فرستادن آمبولانس برای ارتش مردمی‌ی اسپانیا مصرف می‌شد.

** آیا "گروه مورخان معاصر" فعالیت‌های دیگری به‌جز ساختن "زمین اسپانیایی" داشت ؟*

ـ هیچ ، هیچ. ابدا" هیچ چیز. ما نمی‌خواستیم درگیر هیچ نوع فعالیت سیاسی شویم فقط سینما.

حتی "همینگوی" ، که گاهی در اسپانیا بود



و به‌دیدن من می‌آمد، در جلسه‌ی فیلمبرداری حاضر شد. او بعدتر، می‌دانید که گفتاری برای **"زمین اسپانیایی"** نوشت و خودش آنرا روی فیلم خواند. مقاله‌های وی درباره‌ی اسپانیا تماما" برای "نیویورک تایمز" نوشته شده‌اند.

هنگامی که پول بدست آمد، عایدی‌ای از فیلم. ما چند شاسی‌ی اتومبیل ـ شاسی‌ی اتومبیل می‌گویند؟ ـ قسمت پائینی‌ی شاسی، را از "کمپانی‌ی فورد" خریدیم. این ابزار به مادرید فرستاده شدند و آنها وسایل خودشان را برای حمل و نقل افراد زخمی ساختند.

*** *آیا همین " گروه مورخان معاصر"، فیلمتان درباره‌ی چین، " چهارصد میلیون"، را نیز تهیه کرده است؟***

ـ نه دقیقا" ... فکر می‌کنم که در آن زمان افرادی تغییر کردند. **دوس پاسوس"** در آن قضیه نبود. **"لوییس ریز"** داخل گروه شد. همچنین چندبانکدار چینی در نیویورک، اسمشان را فراموش کرده‌ام. افرادی هم وارد شدند که به ما کمک کنند. بنابراین **"چهارصد میلیون"**، بهمان ترتیب، همان نوع تولیدی بود که **"زمین اسپانیایی"** زیرا منطقی بود که زمانیکه ما حمله‌ی فاشیسم را در اروپا نشان داده‌ایم، پس از آن فاشیسم دیگری در آسیا را نمایش دهیم. از آنجا که فاشیسم ژاپنی در آن موقع در حال حمله به چینیها بود، بسیار منطقی بود که به چین رفته تا فیلمی بسازیم. **"ارنست همینگوی"** بامن در چین نبود، اما بعدتر به آنجا رفت. واقعا"، این فکری عالی در جهت آزادی و بر ضد فاشیسم بود که آن دو جنگ در دو طرف کره‌ی زمین را بهم ربط داده و بااین فیلم‌ها به آن نیروها حمله کنیم.

*** *آیامدت زمان این فیلم هم حدود یک ساعت بود؟***

ـ بله. و شما باید متوجه باشید که این فیلم‌ها با امکانات بسیار اندکی ساخته شده‌اند. برای **"چهارصد میلیون"** گروه تنها شامل **"رابرت کاپا"**، عکاس "لایف" در آن‌زمان، **"ژانی فرنو"**، خودم، و چند چینی می‌شد. و در اسپانیا تعداد حتی کمتر بود، تنها **"ژانی فرنو"** و من و دو دستیار فیلمبردار. که بنابراین ماحراحوبی‌ی بسیار کوچک ما، می‌توانید بگویید، به نتایج بسیار عظیمی منتهی شد.

برای مثال، می‌دانید که **"زمین اسپانیایی"** اولین‌بار در "کاخ سفید" به‌نمایش درآمد. **"همینگوی"** و من از طرف پرزیدنت **"روزولت"** به "کاخ سفید" دعوت شدیم و فیلم را نمایش دادیم. **"روزولت"** واقعا" حسی از آنچه در اسپانیا درحال وقوع بود بدست آورد. زیرا تا آن موقع او تنها آنچه "واقعیت" خوانده می‌شود را دیده بود. او فیلم‌های خبری‌ی عینی از اسپانیا دیده

بود، بدون آنکه بداند واقعا" در آنجا چه می‌گذرد، در نتیجه در فیلم ما، وی واقعا" آنرا دید و حس کرد. حالا می‌توانست ببیند که این یک جنبش مردمی بود، که مردم اسپانیا در آنجا درگیرند.

* *آیا "روزولت" در آن زمان بیانیه‌ای صادر نکرد که همه‌ی مردم لازمست این فیلم را ببینند؟*

ـ بله. ولی ما از این بیانیه برای تبلیغ استفاده نکردیم. زیرا، می‌دانید، کار قشنگی نمی‌بود. ما از آن به‌عنوان حمله‌ای در یک روزنامه استفاده نکردیم، ولی او آنرا گفت و ما در مکالماتمان به‌کارش می‌بردیم، متوجهید.

* *با توجه به فیلم "چهارصد میلیون"، کتابی که درباره‌ی زندگی‌ی شما بوسیله‌ی "استالیج فیلم آرشیو"، اینجا در جمهوری‌ی دموکراتیک آلمان به‌چاپ رسیده، تهیه‌کننده را "موسسه‌ی تاریخ امروز" اعلام کرده است.*

ـ بله بله. چون تصمیم گرفته شد که "**زمین اسپانیایی**" و نتایجش می‌بایست به فیلم "**چینی**" ربط داده شود ـ بهترست که برای هر فیلمی یک شرکت مستقل تشکیل دهید. "تاریخ امروز" از همان نوع شرکتی‌ست که "**مورخان معاصر**" بود. همچنین، پولی که از "**چهارصد میلیون**" بدست آمد برای کمک پزشکی به ارتش چین استفاده شد.

* *آیا هالیوودی‌ها در کار "چهارصد میلیون" دست داشتند؟*

ـ بله، مسلما". اول با بدست آوردن مقداری پول، چون ما به مقدار معینی پول برای خریدن مواد خام و غیره، و مسافرت احتیاج داشتیم. در نتیجه چند تن از هالیوودی‌ها به ما مساعدت کردند. اما مهمترین هم‌یاری از طرف "**دادلی نیکولز**"، نویسنده ـ تهیه‌کننده انجام شد که به گروه وارد شد و گفتاری بسیار عالی برای فیلم نوشت. بله و چه‌کسی آنرا خواند؟

* فردریک‌مارچ.

ـ "**فردریک‌مارچ**"، بله. و همه کمک کردند به این طریق آسانتر بود ـ همگی نیروهایشان را یکی ساختند. وقتی این کار را می‌کردید اصلا" مسئله‌ی حقوق مطرح نبود، واقعا" هدف کمک به مردم چین در جنگشان علیه تهاجم ژاپنی‌ها بود.

* *آیا این فیلم‌ها در سراسر ایالات متحده نشان داده شدند؟*

ـ بله، ولی با مشکلاتی، بدلیل، آنچه ما می‌گوییم، موضوع "جدل‌آمیز" آن. با اینهمه فکر می‌کنم "**زمین اسپانیایی**" به حدود چهارصد سالن سینمای آمریکا راه یافت. بله، چنین فکر می‌کنم، ولی باید از "**شوملین**" بپرسید. فیلم‌ها البته در سازمان‌های زیادی دیده شد. آنها همه‌جا بصورت

۱۶ میلیمتری به‌نمایش درآمدند. بعدتر در همه‌جای دنیا "**زمین اسپانیایی**" فیلم محبوبی شد. حالا این فیلم "سند تاریخی"ای درباره‌ی این جنگ است. چیز دیگری نبود. ما حالا آن‌را در پاریس به مردم زیادی نشان می‌دهیم، به جوانان، و آنها می‌گویند واقعا" به این طریق بهتر از خواندن کتابهای زیادی اطلاعات کسب می‌کنند. آنها می‌گویند که با این فیلم سرانجام حسی از آنچه در اسپانیا به‌وقوع پیوست بدست می‌آورند. فیلم احساساتیگرایی‌ای از چیزی ـ بریگاد بین‌المللی ـ نیست، بلکه‌واقعا" درباره‌ی مردمی‌ست که متقاعد شده بودند می‌بایست درجا، حالا، موضعی بگیرند تا از یک جنگ‌جهانی‌ی دوم جلوگیری شود.

* *شما در آن زمان حس کردید که اسپانیا مقدمه‌ایست بر یک جنگ عظیم...*

ـ بله، بله بله. "**فرانک‌کاپرا**" بعدتر از این فیلم استفاده کرد ـ چرا که "**مقدمه‌ای بر جنگ**" را می‌خواست بسازد یعنی اولین فیلم از سری‌ی "**چرا می‌جنگیم**".

"**فرانک کاپرا**" در آن موقع سرهنگ بود. استودیوهای "پارامونت" کارها را تحویل گرفته بودند، و "**کاپرا**" در اولین فیلمش دستمایه‌ی "**زمین اسپانیایی**" را در "**مقدمه‌ای بر جنگ**" بکار می‌گیرد.

* بهمان ترتیب، *آیا حس می‌کنید که*

"ویتنام" احتمالا" مقدمه‌ایست بر جنگی بزرگتر؟ آیا مشابهتی تاریخی وجود دارد؟

ـ امیدوارم که نه، ولی می‌تواند باشد. اما من آنرا بلافاصله، چنانکه اسپانیا بود، نمی‌بینم، متوجهید. فکرنمی‌کنم بلافاصله پشت ویتنام جنگ جهانی‌ی سوم باشد. عوامل زیادی در کارند. ولی این یک نقطه‌ی خطر است، می‌دانید، و ما باید امپریالیسم آمریکای مهاجم را نشان دهیم. ما باید به مردم هشدار دهیم. می‌دانید، امپریالیسم سازمان بسیار حریصی‌ست!

* *روایتی هست که شما پس از فیلمبرداری‌ی "چهارصد میلیون" در چین، دوربینی را که استفاده می‌کردید، برای چینی‌ها بجای گذاشتید. این در واقع تنها دوربین در دسترس بود برای فیلمبرداری از جبهه‌ی چینی‌ها در مبارزه علیه ژاپنی‌ها.*

ـ بله. ما سه دوربین داشتیم ـ دو دوربین دستی، و یک "فرنچ دوبری"ی بزرگ. هنگامیکه خارج شدم، یک دوربین بجای گذاشتم که مستقیم به خدمت جبهه‌ی **"هشتمین مسیر ارتش"** در **"ینان"** به‌رهبری **"مائوتسه‌تونگ"** و **"چوئن‌لای"** و نیز "ارتش کمونیست" رفت. آنها هیچ چیز نداشتند. اصلا" دوربینی نداشتند. ولی من این دوربین را بجای گذاشتم و این واقعا" به سرآغاز صنعت سینمای نوی چین بدل شد.

* *آیا شما هیچکدام از فیلم‌های چینی‌ای را که با این دوربین گرفته شده دیده‌اید؟*

ـ بله، بله، بله. فیلم‌های بسیار جالبی ـ چون من یکبار دیگر در سال ۱۹۵۸ به‌چین بازگشتم و آنها فیلم‌هایی را که در آنجا ساخته شده بودند نشانم دادند، و چهار فیلمبردار نزدم آمدند و گفتند، "ما با دوربین شما کار کرده‌ایم و از این موضوع بخود می‌بالیم." و حالا این دوربین در "موزه‌ی انقلاب" در پکن است. گاهی با یک هدیه‌ی متواضعانه می‌توانید کاری انجام دهید که بازتاب‌های بسیاری دارد.

* *می‌گویید که در سال ۱۹۵۸ به چین بازگشتید ـ آیا این برای فیلم "شش‌صد میلیون"تان بود؟*

ـ نه، آن یک کمی دیرتر بود. در سال ۱۹۴۹ من برگشتم و دو فیلم ساختم، **"نامه‌ی چین"** و فیلم دیگر **"شش صدمیلیون با تو"** بود. آن مثل شعری از **"مایاکوفسکی"** بود، مثل شعری بسیار ستیزجویانه، مثل جزوه‌ای سیاسی، می‌توانستید بگویید ـ شکلی که من گاهی بسیار دوست دارم، برای صحبت به صراحت بسیار در شکلی کوتاه. به شکلی شعرگونه حتی. من در آنجا به تهاجم نیروهای انگلیس به لبنان اعتراض کردم. در جا گرفتاری‌هایی در خاور نزدیک پیش آمده بود، و یک میلیون چینی در یک شب در حلوی سفارت انگلیس دست به تظاهرات زدند. این تظاهراتی شگفت‌آور بود ـ انفجار بشری، می‌توانید بگویید و من از آن فیلمبرداری کردم و این فیلمی شد بنام **"شش صد میلیون با تو"** فیلمی کوتاه بود، بسیار کوتاه ـ شش دقیقه.

چهارصد میلیون

* فکر می‌کنم شما "چهارصد میلیون" را با اولین فیلمتان برای دولت ایالات متحده دنبال کردید ــ "نیرو و زمین".

ــ بله. هنگامیکه از آسیا بازگشتم، فکر می‌کنم باید سال ۱۹۳۹ باشد، بسیار خوشحال بودم زیرا می‌دانستم که "پرلورنتز" در "خدمات فیلم ایالات متحده" کار می‌کند. او با تقاضایی پیش من آمد، وی همزمان به "فلاهرتی" و چند فیلمساز دیگر نیز مراجعه کرد، با این خواسته که آیا ما می‌توانیم فیلمی برای آنها بسازیم. و آن اولین ملاقات من با "پر لورنتز" بود. او واقعا" تهیه‌کننده‌ای بسیار عالی به‌معنای واقعیش بود. او همه‌چیز را جای خودش قرار داد، و برای بقیه‌اش من سهم خودم از کار را انجام دادم.

* موضوع "نیرو و زمین" چه بود؟

ــ برای من یک پروژه درباره‌ی "سیاست جدید اقتصادی‌ی روزولت" بود که بسیار جالب می‌نمود. می‌توانید بفهمید ــ من در آن زمان موافق "سیاست جدید اقتصادی‌ی روزولت" بودم و همچنان فکر می‌کنم بسیار خوب بود. "نیرو و زمین" مربوط به قسمت کشاورزی تحت نظر "هنری والاس" بود، درباره‌ی کار "اجرایی‌ی برق رسانی‌ی روستایی"، درباره‌ی اینکه چطور شرکت‌های خصوصی نیروی برق را در مملکت شما تحت مالکیت دارند. در ممالک زیادی نیروی برق ملی شده، ولی همچنانکه می‌دانید در ایالات متحده نیروی برق تحت مالکیت خصوصی‌ست. بنابراین آن شرکت‌های بزرگ علاقمند این نیستند که شبکه‌های عظیمشان را به مزارع دورافتاده یا روستاهای کوچک بفرستند، جایی که مشتریان‌زیادی ندارند و استفاده‌ای نمی‌برند، متوجهید. در نتیجه کمپانی‌ها نیروی برق به آنها نمی‌دادند. پس دولت "روزولت" وامی به مزرعه‌داران کوچکتری که در مزارع دورافتاده بودند داد ــ دولت خرج شبکه را می‌داد، کشاورزان در طی بیست سال هزینه‌اش را می‌پرداختند، و در نتیجه شبکه از آن خودشان می‌شد. و هنگامیکه شبکه‌ساخته می‌شد آنها می‌توانستند به هر شرکتی مراجعه کنند. بنابراین رقابتی بین شرکت‌های برق بوجود آمد. و سپس شرکت‌های برق به کشاورزان خدمات عرضه می‌کردند زیرا سرمایه‌ای از دست نمی‌دادند. "نیرو و زمین" پروژه‌ای بسیار جالب بود، متوجهید، برای کمک به مزرعه‌داران بسیار کوچک در برابر شرکت‌های بزرگ برق.

* نیروی برق در مزرعه به‌خانواده درهردو سطح کار و زندگی‌ی خصوصی کمک می‌کرد...؟

ــ بله. "پر" به من کمک کرد که از هر نوع امکاناتی در جهت تحقیق در مورد مزارع آمریکایی برخوردار شوم. به‌همه‌جای ایالات متحده رفتم. سعی کردم مزرعه‌ای نمونه‌ای بیابم، که همیشه بسیار مشکل است نه زیاد در جنوب و نه زیاد در شمال، و نه زیاد در غرب. من در "اوهایو" ــ در "سنت کلرزویل"، نزدیک کلمبیا ــ خانواده‌ای کشاورز پیدا کردم، خانواده‌ی "بیل پرگینسون"، و در آنجا واقعا" آنچه را که غالبا" انجام می‌دهم به اجرا درآوردم: با مردم زندگی کردم، برای دو ماه در مزرعه زندگی کردم، همراه با فیلمبردارم، که "فلوید کرازبی" بود، او بعدتر یک فیلمبردار بزرگ هالیوود شد، ولی در آن زمان در مستندها اغلب با "پر لورنتز" کارمی‌کرد.

در ساختن "نیرو و زمین"، به زندگی‌ی رعیتی‌ی کشور ایالات متحده‌ی شما بسیار نزدیک شدم که این تاءثیر عظیمی بر من گذارد ــ این خانواده‌ی "پارکینسون" و نیز دیگر خانواده‌های آنجا، آنها واقعا" مردمی هستند بااساس دموکراتیک برای زندگیشان، و من عالیترین خاطرات را از این فیلم دارم.

* در فیلم، شما در آغاز با مشکل نبود نیروی برق کار کردید، ولی آیا قسمتی از فیلم نشان نمی‌داد که چه اتفاقی برای خانواده رخ داد و چطور آنها تغییر کردند وقتیکه نیروی برق تولید شد؟

ــ بله، بله. ما چنین کردیم که قسمت اول "نیرو و زمین" خیلی بسادگی بدون برق است، و قسمت دوم با برق بود. در نتیجه فیلم ابتدا زندگی‌ای بسیار مشکل، بدون برق، برای یک زارع را نشان می‌دهد. زارعی که گاوهایی خوب و مزارع ذرت دارد، حتی برای آنها هم مشکل بود. بخصوص برای زنان، متوجهید؟ پس من آنرا نشان دادم و بعد ما نشان دادیم که چطور ممکن شد آنها چنین نتیجه‌ی جمعی‌ای را بدست آورند و اینکه آنها از کمک وام دولتی برخوردار شدند. و سپس هنگامیکه اولین جریان‌های برق به خانه‌های آنها رسید، نمی‌گویم که تمامی مشکلاتشان را حل کرد، زندگی آنها را کمی تغییر داد. زندگیشان کمی آسانتر شد، و بدلیل اینکه کمی آسانتر شده بود، می‌توانستند کمی ساعات استراحت بیشتری داشته باشندو قادر شوند کمی به‌کارهایی که می‌خواستند برسند. "نیرو و زمین"، این فیلمی که این زندگی‌ی روستایی را لمس می‌کند، فیلمی درباره‌ی

سیاهی‌ها و سفیدی‌ها نیست، فقط فیلمی است که حقیقت اصیل را نشان می‌دهد.

* *اما در پشت آمدن نیروی برق به این مزرعه، ایده‌آلهای مترقی‌ی پیشروی "سیاست اقتصادی"ی روزولت قرار داشتند، چنین نیست؟ آیا این فیلم خشم جمهوری‌خواهان پارلمانی‌ی مخالف "خدمات فیلم آمریکا" را برنیانگیخت که متعاقبا "آنرا از بین‌برد؟*

ـ بله، اما چیزهای مختلفی وجود داشت، متوجهید. فقط جمهوری‌خواهان مطرح نبودند، بلکه پای شرکت‌های خصوصی و شرکت‌های برق هم درمیان‌بود. "اداره‌ی برق رسانی‌ی روستایی" مشکلات زیادی داشت. داستانی‌وجود دارد که دو شرکت ـ خصوصی و دولتی ـ آمده و شبکه‌ها یی را به‌موازات هم کشیدند تا مشتری بدست آورند. و حتی‌اغلب بین آن دو گروه کار به خشونت می‌کشید ـ نه‌خود گروه‌ها ـ ولی آنها بنوعی بر علیه یکدیگر روشی خصومت‌آمیز داشتند. و حتی در زمانهای معینی ـ من این را در فیلم نگنجاندم ـ گاهی کار به تیراندازی نیز می‌کشید، می‌دانید، تحریک یکدیگر. بنابراین این درواقع پروژه‌ای سیاسی بود، که بدلیل رفاه کشاورزان کوچکتر مسئله‌یی بسیار مهم برای دولت "سیاست جدید اقتصادی" هم‌بود. در نتیجه کشاورزان بزرگ هم از "نیرو و زمین" خوششان نیامد، آنها اکثرا" جمهوریخواه بودند.

* *فکرمی‌کنم این فیلم بوسیله‌ی "ار. ک. او" به‌صورتی سراسری به‌نمایش درآمد.*

ـ "ار. ک. او" فکر می‌کنم. من بزرگترین پخش را در زندگیم بدست آوردم ـ سه یا چهار هزار سالن سینما.

* *برایتان جالب خواهد بود درباره‌ی این کتاب که "پرلـونتز، و فیلم مستند" خوانده می‌شود و بوسیله‌ی "دانشگاه اوکلاهما" چاپ شده بدانید. این کتاب جدید نوشته‌ی "رابرت ال. اسنایدر" درباره‌ی زندگی‌ی "لورنتز" می‌باشد. در اینجا اشاره شده که "نیرو و زمین"، در یک سال نمونه‌ای‌ی ۱۹۶۱، تنها در یک نمایش خصوصی‌ی "اداره کشاورزی" ۲۹۵ بار به‌نمایش درآمد. بیست و شش هزار نفر که یعنی در حدود صد نفر در هر بار نمایش، فیلم را در سال ۱۹۶۱ دیدند. اما آن تنها برای نمایش خصوصی‌ی "اداره کشاورزی" بود. بعلاوه، "نیرو و زمین" به اجاره‌ی "موزه‌ی هنرهای مدرن "در نیویورک درآمده ونسخه‌هایی در مالکیت خصوصی نیز وجود دارند ـ برای‌مثال، یکی از مدارسی که من در آن سینما درس می‌دهم، "موسسه هوراس مان"، نسخه‌ای در اختیار دارد. و "آرشیوهای عمومی" هم نسخی دارند و تا آخر.*

ـ اوه. من از این امر خیلی خوشحالم. چرا که "نیرو و زمین" تنها یک سند تاریخی نیست بلکه هنوز حقیقتی پایدار را در خود دارد. برای این کتاب عالی از شما متشکرم. پس از خواندنش، آنرا در آرشیو "یوریس ایونس" در آمستردام به امانت خواهم گذارد.

درباره‌ی این کتاب راجع به "پرلورنتز" باید بگویم که من همیشه از کار با "پر" خاطرات بسیار خوبی دارم. او واقعا" عالی بود. مردی بود که درکی وسیع از مشکلات ما داشت و همچنین انتخاب من برای ساختن فیلمی، بلافاصله پس از بازگشتم، کاری جسورانه بود ـ این امر مستلزم اراده بود، با مشکلاتی. "خدمات فیلم ایالات متحده" سازمانی مستقل بود، اما همچنان برای من اراده‌ی اجتماعی‌ی او احترام قائلم.

* *او همیشه بطرزی آگاهانه با استعدادترین افراد را انتخاب می‌کرد.*

ـ بله، برای او استعداد مطرح است. و درستی. او می‌دانست که من درباره‌ی این فیلم به هیجان خواهم آمد. و می‌دانست که من از پروژه‌ای که به یک کشاورز کوچکتر کمکی کند هیجان‌زده خواهم شد ـ چرا که می‌توانید بگویید این خط من است. و نیز او می‌دانست این مرد می‌تواند همچنین فیلم‌های خوبی بسازد، در نتیجه وارد کار شد. "پر"، می‌توانید بگویید، مردیست واقعی.

* *ولی در همانحال که فیلم شما در بهار سال ۱۹۴۰ در حال تدوین بود، "خدمات فیلم ایالات متحده" با "کنگره" مشکلاتی داشت.*

ـ بله، بله، بله ـ با "کنگره" مشکلاتی داشت. نه بدلیل کار من، بلکه بخاطر انبوهی از مشکلات. بدبختانه به این دلیل که فکر می‌کنم این یکی از بهترین جنبش‌های سینمایی‌آمریکا بود. زیرا، چنانکه می‌دانید من همچنین از شروع یک جنبش مستند در نیویورک با آن کار می‌کردم ـ با "پاول استراند"، "لئو هوروبتز" و افراد زیادی، سینمای مستند در ایالات متحده بشدت علاقه‌ی مرا جلب کرد و فکر می‌کنم که "پر لورنتز" حرکتی بسیار سخاوتمندانه انجام داد که با مردی که تنها چندسال بود به ایالات متحده آمده کار کند و این اعتماد را داشته باشد. افراد دیگری از این ـ می‌توانید بگویید ـ این "مکتب مستند نیویورک"،

زمین

نیز برای "پر لورنتز" کار کردند ــ برای مثال، روی فیلم "خیشی که دشتها را شکافت" و "پر" بعدتر یک فیلم عالی‌ی "رابرت فلاهرتی" را تهیه کرد، "زمین" ــ یک شاهکار.

برای من "زمین" بهتر از قسمت مستند فیلم "فورد"، "خوشه‌های خشم" بود، متوجهید. اگر "خوشه‌های خشم" اقتباس شده از کتاب "اشتاین بک" را ببینید، "زمین" "فلاهرتی" فیلم مستندیست از همان قصه که در همان زمان در ایالات متحده رخ داده است.

* ولی همچنانکه می‌دانید، نمایش این حقایق ناخوشایند راجع به هدر دادن و سوء استفاده‌ی دولت آمریکا از زمین‌هایش در این فیلم‌ها، و دیگر عوامل باعث شد که "خدمات فیلم ایالات متحده" بوسیله‌ی "کنگره"، از طریق تامین نکردن بودجه، در ژوئن سال ۱۹۴۰، از بین برود. در طول جنگ جهانی‌ی دوم، تعداد زیادی از مستندسازان، آن معاصرین قبلی‌ی شما، در ارتش و سرویس‌های اطلاعاتی در حال ساختن فیلم بودند. و، همچنانکه بیاد می‌آورید، "مک کارتی" و "کمیته‌ی فعالیت‌های ضد آمریکایی" ("شکار جادوگران") آغاز بکار کرد، و بعضی از معاصرین شما در آن زمان به زندان رفتند ــ "جان هوارد لاوسن"، "رینگ لاردنر، پسر" و بعضی از کسانیکه‌شما با آنها کار می‌کردید. بنابراین حدس می‌زنم که اگر شما به آمریکا بازمی‌گشتید ممکن بود که بعضی از دوستان قدیمتان را همچنان در حال کار ببینید، اما بعضی‌ها بواسطه‌ی سابقه‌ی "فیلمسازان لیست سیاه" بودنشان خرد شده بودند. و دیگران مصالحه‌هایی را بعنوان سیاسیون قدیمی‌ی بی‌خطر پذیرفته بودند.

ــ می‌دانید که من موضع گرفتم. ممکن است نامه را بیابید. من اعلامیه‌ای برای "ده‌نفر هالیوود" نوشتم. می‌توانید آنرا در یکی از کتابهای راجع به من پیدا کنید. "وگنر"، "کلود" و "لیختنشتین" آنرا در کتاب "جمهوری‌ی دموکراتیک آلمان" شان دارند. بد نیست آنرا بگیرید. نامه به‌نفع دوستان فیلمساز آمریکایی من

که‌به زندان رفته بودند نوشته شده است.

* ***ولی شما خودتان به این کمیته فراخوانده نشدید، چنانچه "برتولد برشت" و بعضی از خارجیان مقیم آمریکا خواسته شدند...؟***

ـ هرگز، نه. من قبلا" آمریکا را ترک کرده بودم. در این قضیه درگیر نبودم. ولی ما بشدت نگران آمریکایی‌هایی بودیم که بسیار دوستشان می‌داشتیم.

* ***بعدتر در رابطه با جنگ، شما فیلم‌هایی برای دولت آمریکا و برای " انجمن ملی‌ی فیلم کانادا" ساختید. برای آمریکایی‌ها شما دو فیلم ساختید، درست است؟***

ـ بله، اول من، با کانادایی‌ها بودم. "**انجمن ملی‌ی فیلم**"، و فیلمی راجع به نبرد "آتلانتیک شمالی" ساختم، در همراهی‌ی قافله‌هایی که از "هالیفاکس" به "لندن"، به "مورمانسک" می‌رفتند. بر روی کشتی‌های نیروی دریایی‌ی کانادا، من عملیات علیه زیردریایی‌های نازی‌های فاشیست که به آن قافله‌ها حمله می‌کردند را فیلمبرداری کردم.

* ***این فیلم " قرارگاه‌های عملیاتی" بود؟ من در آنموقع یک سوداگردریایی‌ی جوان بودم ـ هجده نوزده‌سال داشتم. آنرا به‌خوبی به‌یاد می‌آورم.***

ـ ممکن است شما را جایی دیده باشم... در یکی از کشتی‌ها. "**قرارگاه‌های عملیاتی**" برای تبلیغات جنگی در کانادا مورد استفاده قرار گرفت. و بعد "**کاپرا**" مرا فراخوانده و گفت ـ " تو این فیلم‌ها را ساخته‌ای، و آن یکی با "**پرلورنتز**" را، و ما تو را بخوبی می‌شناسیم، و هنر تدوین فیلم‌های مستندتان برایمان بسیار مهم است، چون ماتدوینگران خوب زیادی داریم، ولی آنها تخصصشان تدوین فیلم‌های داستانی‌ست. و "**کاپرا**" می‌دانست که من تمامی‌ی حقوق فیلم‌هایم را به او داده‌ام، در ازای هیچ پولی، چون بالاخره این برای مساعی‌ی جنگیمان بود. و "هلند"، مملکت خودم، با متفقین بود. در نتیجه "**کاپرا**" از بعضی از قسمت‌های فیلم من در "**پیش درآمدی بر جنگ**" استفاده کرد. و سپس "**آناتول لیتواک**" فیلمی درباره‌ی چین ساخت، با استفاده از دستمایه‌ای از "**چهارصد میلیون**" من، که "**نبرد برای چین**" خوانده شد. درست است؟ بنابراین، فکر می‌کنم در سال ۱۹۴۲ بود، که من به ایالات متحده برگشتم به هالیوود، و در آنجا درکنار کمک‌ها و تدوین چند فیلم دیگر، فیلمی ساختم. این فیلم " **دشمنت ژاپن را بشناس**" نامیده می‌شد. و در آنجا موقعیت دیگری، می‌توانید بگویید، مشکلی داشتم. استقلالم در طرز تفکر سیاسی، از عموم " سران عالیرتبه ارتش ایالات متحده" متفاوت بود. بنابراین فیلم را ساختم، و مسلما" با لذتی زیاد. "**هلن وان دانگن**" با من کار می‌کرد ـ و "**کارل فورمن**"، که در آنموقع گروهبان بود، حالا او تهیه‌کننده و کارگردان است. ما یک واحد داشتیم. و دستمایه‌ی عظیمی از ژاپن بدست آوردیم. یکصد و بیست و شش فیلم داستانی، و تمامی‌ی فیلمهای خبری از سال ۱۹۳۲ به بعد را دیدیم... تعدادی بسیار زیاد.

سازمان ما عمدا" تمامی‌ی فیلم‌های ژاپنی‌ای که وجود داشت‌را دراختیار داشت. و از تمام آنها من فیلمی در حدود بیست دقیقه ساختم، تا اول ببینم به کجا قرار است برویم. اساس این فیلم بر آن بود که پس از جنگ، پس‌از پیروزی بر ژاپن، درجهت ازبین بردن فاشیسمی که درآنجا بود، می‌بایست "امپراطور" را بعنوان جنایتکار جنگی در نظر می‌گرفتید، این نقطه نظر من بود، میلیونها ومیلیونها نفر در این امر با من موافق بودند. نظریه‌ی من از هیچ گرفته نشده بود، بلکه از زندگی نتیجه شده بود، فقط‌نظریه‌ی خصوصی‌ی آقای "**ایونس**" نبود. این فکر به آن معنا بود که درجا، در طول جنگ، "افسران عالیرتبه" نقشه‌ای داشتند که با "امپراطور" کنار بیایند. این تمامی‌ی نقشه‌ی دیگر متفقین، انگلیس و هلند، نبود ـ ما همیشه فکر می‌کردیم که "**هیتلر**" بنوعی از " امپراطور ژاپن" تقلید کرده که "هیتلریسم" در حقیقت حتی ریشه‌اش را در "ژاپن" یافته، در فرهنگ "بوشیدو" و در پرستش نظامیگری‌ی " ژاپن".

ولی "**کاپرا**" گفت، " آنها نمی‌توانند فیلم شما را قبول کنند، و گفته‌اند که باید این پروژه را متوقف کرده و باید واحد ما را ترک کنی." بنابراین من آنجا مانده بودم، باردیگر با نقطه نظری درباره‌ی مسئله‌ای بسیار مهم، و من نمی‌توانستم سازش کنم.

هنگامیکه می‌گویند درباره‌ی یک کارخانه و اینکه چطور بطری‌هایش رامی‌سازد مصالحه کن، آنجا من می‌توانم آن مصالحه را انجام دهم، چرا نه؟ ولی نه درباره‌ی چیزی به بزرگی‌ی این یکی در تاریخ دنیا. پس من گفتم، " خیلی بد شد، مرا با چتر نجاتی به "یوگوسلاوی" بیاندازید، اگر شما مرا در اینجا نمی‌خواهید، من می‌خواهم یک خبرنگار جنگی باشم " این چیزی بود که ازشان

خواستم، اما آنها گفتند نه. فکر می‌کنم حالا می‌توانم این قصه را بگویم، نه؟ چرا نه؟

* *کاملا*".

ـ این یک مملکت آزاد است. خبر جدا افتادن‌من از این فیلم درباره‌ی ژاپن به "واشینگتن" ارسال شده بود، و پس از چهار هفته "**سرهنگ کاپرا**" مرا فراخواند و گفت، "**یوریس**، ما فیلم راپس گرفتیم و آنها می‌گویند خطی که تو در نظر گرفتی ابدا" خط " عموم کارمندان واشینگتن" نیست. بنابراین پس از آن "**کاپرا**" بسیار سخاوتمندانه کمک کرد تا در استودیوی "**یونایتد آرتیستز**" کار کنم، فیلمی بسیار شناخته شده، "**داستان جی‌جو**" بعنوان مشاور.

* "یوریس"، *می‌خواهم درباره‌ی پروژه‌ی دیگری که در آن زمان ساختید، ازتان بپرسم ـ "مردم روسی". این یک فیلم دولتی نبود، مگر نه؟*

ـ نه، نه...

* *ولی فیلم‌های گرفته شده بوسیله‌ی "کاپرا" مورد استفاده قرار گرفت. درست است؟*

ـ نه و بله. این دستمایه خام بود چون تازه گرفته شده بود. به‌این ترتیب بود ـ فیلم "**جبهه‌ی روسی‌ی ما**" خوانده می‌شد ـ فیلمی بود که من ساخته بودم. "**جبهه‌ی روسی‌ی ما**". نه ـ یک لحظه ـ آیا پیشتر گفتید فیلمی که "**کاپرا**" ساخت "**نبرد شوروی**" نام داشت؟

* *من دو عنوان در رابطه با فیلمی ساخته شده در سال ۱۹۴۲ برای " Art Kino " شنیده‌ام. یکی بنام " مردم روسی" و دیگری بنام " مردم روسی‌ی ما".*

ـ اینها تماما" بنوعی غلطند. عنوان رسمی‌ی فیلمی که ساختم "**جبهه‌ی روسی‌ی‌ما**" خوانده شده. فیلمی درباره‌ی یک دوره‌ی شش ماهه بین حمله‌ی فاشیست‌ها به شوروی در ژوئن ۱۹۴۱ و به "پرل هاربر" در دسامبر ۱۹۴۱ بود. یک دوره‌ی شش ماهه، همچنان فکر می‌کنم که مستندها باید تصویری از تاریخ دنیا یا سیاست‌های دنیا داشته باشند. من پیش بینی کردم، و افراد زیادی با من موافق بودند، که به دلایلی ایالات متحده می‌بایست به این نبرد کشانده می‌شد. نمی‌توانید از آن جدا بمانید. فاشیسم هم یک‌جنبش‌جهانی بود که به ایالات‌متحده هم کشانده می‌شد، متوجهید؟ بنابراین، نظر من، و عده‌ی‌زیاد دیگری، این بود که خیلی خوب می‌شد اگر ایالات متحده در کنار انگلیس و هلند می‌جنگید ـ متوجهید؟ بنابراین در آن دوره، که درکش برای مردم مشکل است، بود که ایالات متحده بطرف جنگ کشیده می‌شد، بدلایل همچنان منطقی تا آنجا که من می‌توانم قضاوت کنم، متوجهید؟ پس فکر کردم بهتر بود که آنرا "**جبهه‌ی روسی ما**" بخوانم، متوجهید؟ مال ما. واژه‌ی "مال ما". گفتن این هوشیارانه است که ـ " تو درگیری". من به مردم ایالات متحده می‌گویم: " شمادرگیرید" این جنگ تنها انگلیسی‌ها، یا فرانسویها، یا ایتالیاییها، یا هلندی‌ها یا ممالک اسکاندیناوی بر علیه فاشیسم نیست. این یک جبهه است، ضد فاشیست است.

بنابراین من دستمایه را از فیلم‌هایی‌که‌تازه‌از شوروی آمده‌بودند بدست آوردم، اولین حمله و اولین بمباران‌های هوایی و مقاومت مردم شوروی و "ارتش سرخ". و آن فیلم تمامی‌ی آن‌را در یک شکل کوتاه نشان می‌دهد ـ حدود یک ساعت، نه؟ من آن را همراه با "**لوییس مایلستون**"، که مرا در آن یاری کرد، ساختم. و "**والتر هوستون**" متن آنرا خواند. این فیلمی بود که واقعا"، آنها به من گفتند، الگویی بود کهاز آن سری‌ی " **چرا می‌جنگیم**" ساخته شده بود. فیلم من بنحوی مستقل با بودجه‌ای کم تهیه شده بود، ولی این تفسیری بود که می‌توانید بگویید، بوسیله‌ی" **چرا می‌جنگیم**" دوباره و بهتر ساخته شد. پیوندی وجود دارد بین این فیلم، " **جبهه‌ی روسی ما**"، و سری " **چرا می‌جنگیم**". و این یکی ازدلایلی‌ست که "**کاپرا**" از من خواست به‌گروهش بپیوندم، زیرا او می‌دانست که من این نوع فیلم را ساخته‌ام.

* و " Art Kino "، *که با آن شما جبهه‌ی روسی‌ی ما" را ساختید، آیا در آن موقع سازمان تولیدی‌ی خصوصی‌یی بود؟*

ـ این یک سازمان تولیدی‌ی خصوصی بود.

* *و بعضی از فیلم‌های روسی‌یی که شما در "جبهه‌ی‌روسی‌ی ما" استفاده کردید بعدتر در تلفیقات دیگر به استفاده درآمد؟*

ـ بله فکر می‌کنم استفاده‌های دیگری از بعضی از این فیلم‌ها که ما در فیلممان بنام "**جبهه‌ی روسی‌ی ما**" با هم تلفیق کردیم نیز شده است. چون می‌دانید که گروه " **چرا می‌جنگیم**" حدود نیم دوجین فیلم ساخت، و فیلم‌های متفاوت بهم مربوط، متوجهید. برای نمونه فیلم "**نبرد شوروی**"ی "**کاپرا**"، بعضی از قسمت‌های دستمایه‌اش از فیلم من، "**جبهه‌ی روسی‌ی ما**" بود. این اما در اصل دستمایه‌ی من نبود ـ دستمایه‌ای بود که از خبرنگاران جنگی‌ی شوروی که

فیلم‌هایی در طول نبردها برداشته بودند بدست آمده بود.

* *فکر می‌کنم این یکی از عملکردهای یک هنرمند مستندساز است که زیاد فهمیده نشده ــ در حقیقت، کار تدوین یک فیلم کاملا" جدید از فیلم‌های کهنه‌تری که از قبل وجود داشته‌اند. ولی آیا خطرات بخصوصی در این رابطه وجود دارد، مخصوصا" هنگامی که شما فیلم‌های دشمن را برعلیه خودش بکار می‌گیرید؟*

ــ اول تمامی‌ی فن تلفیق ــ در اینجا چنین می‌خوانیمش ــ مطرح است. نمی‌دانم آیا این واژه در ایالات متحده وجود دارد...

* *ما هنوز کاملا" برای آن روش کلمه‌ای مقرر نساخته‌ایم...*

ــ کتاب جالبی درباره‌ی این موضوع نوشته‌ی "جی لیدا" وجود دارد بنام "فیلم‌ها، فیلم‌ها را بوجود می‌آورند". آنرا می‌شناسید؟

* *بله، و در مجله‌ی سابقم، "فیلم کامنت"، این کتاب بوسیله‌ی "کاری گری" مرور شده بود.*

ــ در آنجا بعضی از این داستانهایی را که برایتان گفتم خواهید یافت. و بنابراین فن تلفیق بخودی‌خود، درجا، مشکل است، ولی هنگامیکه از دستمایه‌ی دشمن استفاده می‌کنید، حتی مشکل‌تر می‌شود. ببینید، آسانتر است که مسلسلی از دشمن تصرف کنید و دوباره پرش کرده و به اوشلیک کنید ــ این آسانست. فیلم اما خیلی مشکلتر است. و نمی‌توانید اینکار را انجام دهید ــ درست چنانکه شما پیشتر گفتید ــ نمی‌توانید این کارها را به‌نحوی غلط، برعلیه احساسات واقعی‌ی بشری انجام دهید.

ممکن است مثال کوچکی از آن را برایتان بگویم؟ من فیلم‌هایی ژاپنی را بدست آوردم ــ زیرا باید این فاشیسم را در ژاپن بکشید. زمانیکه یک سرباز ژاپنی می‌میرد مستقیم به بهشت می‌رود چرا که در راه خدمت به امپراطور کشته شده. متوجهید که امپراطور ژاپن مسئله‌ی اصلی‌ست. در درنتیجه وقتی که سربازی کشته می‌شود، ژاپنی‌ها استخوانش را به وطن می‌فرستند، آنها بسته‌هایی از خاکستر سوزانده شده‌اش را به مملکتشان می‌فرستند، به ژاپن.

البته، پس از آن تظاهرات یادبود عظیمی در آنجا براه می‌اندازند ــ آنها بیوه‌ها، اقوام و خواهرها را فراخوانده و این افراد بسته‌ها را در مراسمی برانگیزاننده تحویل می‌گیرند. ولی البته ما از اطلاعاتی که بدست آورده بودیم می‌دانستیم اینها همیشه تمامی‌ی خاکستر سربازی نبود که گفته شده، و نامش روی جعبه بوده. این تنها خاکستر معمولی بود، یا شاید از آن افراد دیگری که سوزانده شده بودند، و این برای خانواده زیاد منصفانه نبود.

سپس شروع کردم از این دستمایه استفاده کنم، تا بگویم ــ نگاه کنید، این یک رسوایی‌ست، اول ادعای اینکه سرباز مرده، هنگامیکه برای امپراطور بمیرد به بهشت می‌رود. سپس حتی جمع‌آوری‌ی استخوانهایی ناشناس در یک جعبه و گفتن اینکه متعلق به این مرد است و براه انداختن مراسم برای او.

و بعد هنگامیکه به تدوین رسیدیم، مادران، خواهران و همسران را نشان دادیم، و زمانیکه خاکستر آنچه را که آنها فکر می‌کردند شوهران، برادران و پسرانشان هستند به‌نمایش گذاردیم ــ آنها تکان خوردند، بشدت تکان خوردند. و این چنان برانگیزاننده بود که من تمامی‌ی صحنه را بیرون آوردم. صحنه بیرون ماند. چون نمی‌توانستید این کار را انجام دهید. چون در آن فیلم، این اشخاص افراد بشدت صادق و ساده‌ای بودند ــ آنها گول خورده‌بودند ولی همچنان احساساتشان از صحت عمل و عمق عظیمی برخوردار بود. در نتیجه ... چنان محدودیت‌هایی برای تدوین تلفیقی وجود دارد، متوجهید.

* *مراسم تدفین خانوادگی‌ی ژاپنی‌ی سربازان مقتول، و بقایای منتسب به‌آنها، همدردی‌ای در فیلم شما خلق می‌کرد...*

ــ همدردی‌ای که درحقیقت در آن موقع در جهت آنچه ما می‌خواستیم درباره‌ی ژاپن داشته باشیم کمکی نمی‌کرد، متوجهید. بنابراین بفرمایید. ما هم مغرضیم، حتی دولت ایالات متحده. زیرا شما نمی‌توانید در زمان جنگ همدردی‌ای برای دشمن برانگیزید. ولی در لایه‌ای عمیق‌تر، اگرمن احتمالا" فیلم را برای خودم بسازم، این صحنه را خواهم داشت.

اما در این نوع "چرا می‌جنگیم"، در دنیای فیلم‌های تبلیغاتی، بسیار مشکل است که از فیلم‌های دشمن که این نوع احساسات را همراه می‌آورند استفاده کرد.

* *"ویلاردوان دایک" به من گفت که او و دیگر مستندسازان در طول جنگ با "دفتر اطلاعات جنگی" کار می‌کرده‌اند ــ آنها فیلم "پیروزی‌ی اراده"ی "ریفنشتال" را بدست گرفته، قصد داشتند آنرا وارونه کرده و از آن*

برعلیه نازیها استفاده کنند. ولی او گفت که فیلم بسادگی بیش از حد قدرتمند بوده و اینکه نمی‌توانسته برای هدف‌های تبلیغاتی‌ی متفقین بکار برده شود.

با توجه به اصطلاح "تبلیغاتی"، در آمریکا این اصطلاح چیزی بسیار مخرب و خطاکارانه را پیشنهاد می‌کند. فیلمساز تبلیغاتی سعی می‌کند به ذهن من خزیده و فاسدم کند. آیا تبلیغات لزوما" از چنین طبیعتی برخوردار است؟ تبلیغات می‌تواند صادق باشد؟

- ــ بله، این اما مسئله‌یی زبانی‌ست. تبلیغات برای ــ و فکر می‌کنم درست می‌گویید ــ برای توده‌ی آمریکایی. " تبلیغات" بوی بسیار بدی دارد، نه؟ متوجهید که به نظر زیاد خوشایند نمی‌آید. ولی برای ما در اروپا واژه‌ی تبلیغات شرافتمندانه تر است. اگر شما دلیلی موجه داشته و از آن آزادانه و صریح صحبت کنید...

* *دلیلتان را تبلیغ می‌کنید...*

ــ دلیلتان را تبلیغ می‌کنید، بنابراین به این ترتیب ما اروپاییها به این واژه واکنش نشان نمی‌دهیم. ولی می‌دانیم که در ایالات متحده همیشه مباحثه‌ای درباره‌ی تبلیغات برانگیخته می‌شود. آیا تبلیغات هنراست؟ و آیا تبلیغات صد هنر نیست؟ و آیا تبلیغات زیاده از حد به حلو می‌تازد؟ من فکر می‌کنم این تماما" به شرایطی بستگی دارد که فیلم در آن ساخته شده. در یک موقعیت جنگی ــ برای مثال، در "**چرا می‌جنگیم**"، ــ فیلم‌ها تبلیغاتی هستند. نمی‌توانید بگویید نبوده‌اند. یک مرکز فیلم‌های تبلیغاتی وجود داشت و در راءس آن " **فرانک کاپرا**" قرار داشت. چه او خوشش بیاید و چه نیاید، متوجهید. ولی می‌توانستید، شاید اگر این واژه زیادی لطمه‌می‌زند، و همچنین برای "**فرانک**" هنگامیکه این مصاحبه را بخواند، یا آنرا بر پرده ببیند، او نمی‌بایست رنجیده شود، چرا که برای ما، حس می‌کنیم که این انگیزه‌ای شرافتمندانه است پس از آن به صراحت تبلیغات را بکار می‌برید. بگذارید هر کس فیلم خودش را بسازد، و نیز تبلیغ کند، بگذارید سعی کند شما را تبلیغ کند. متوجهید منظورم چیست؟

* *پس آیا می‌گویید که مقداری از، یا بیشتر، چهل‌سال کار فیلمسازی‌ی شما چنین تبلیغاتی داشته ــ در بهترین معنای کلمه؟*

ــ فکر می‌کنم باید پیدا کنید، حتی در بهترین معنای کلمه، فکر می‌کنم باید برای آن در ایالات متحده واژه‌ی دیگری پیدا کنید. چون به این، چون به این... سادگی نیست.

به‌معنای آمریکایی " تبلیغات" همچنین زیاده از حد ساده‌گرا، و می‌دانید ــ نمایش سیاهی‌ها و سفیدی‌ها، و نه زیاد هنرمندانه است. بهترین و والاترین شکل تبلیغات همچنین یک شکل والای هنریست. چرا؟ "**زمین اسپانیایی**" بنحوی بخصوص، مسلما" در ضدیت با فاشیست‌ها تبلیغات است. بله، بنابراین "**همینگوی**" و من مبلغ هستیم، و اگر فیلم‌های ارزان و سطح پایینتری درباره‌ی آن انگیزه‌ی اسپانیایی بسازید، آن احتمالا" به‌معنای آمریکایی‌ی‌کلمه چیزیست که شما تبلیغات می‌خوانید. ولی‌من فکر می‌کنم "**زمین اسپانیایی**" درجا تبلیغی در سطح بالاست ــ بیشتر یک" گواهی دادن" است یا آنچه شمامی‌گویید...

* ***شهادت دادن.***

ــ شهادت، شهادت یک فرد، در جاییکه شما می‌دانید نقطه‌نظر او چیست ــ من خودم را پنهان نمی‌کنم. حتی فیلم من نیز از آزادی برخاسته.

در ویتنام، من همگام مردم ویتنامی هستم علیه آنچه آمریکایی‌ها در آنجا انجام می‌دهند. در " **اندونزی فرا می‌خواند**"، من طرفدار مردم اندونزی هستم. چشم دوربین‌من باز است و مردم می‌توانند مرا به اسم‌های متعدد بخوانند یا به پشتم زده بگویند، " کارت را بخوبی انجام دادی." این طریقی‌ست که هنرهای واقعی در شروع شکل گرفته‌اند، زمانیکه من نمی‌خواهم خودم را با خلاقان بزرگی چون "**رافائل**" و "**میکل‌آنژ**" مقایسه کنم، ولی در آن سطح آنها افرادی هستند که نظریاتی مستقیم دارند و به‌آنها معتقدند. این بیشتر باوری مذهبی‌ست، می‌دانید ــ آنها اعتقاد و باوری داشتند و برای آن کارمی‌کردند. آنها فیلم‌های "عینی" راجع به مذهب نمی‌ساختند. مستقیم به جلو. با سبک‌هایی گوناگون. در ابتدا تصاویر حضرت "**مریم**" کاملا" سبک‌وار و با برگ‌های طلایی بودند، و بعدتر این تصاویر بسیار واقعگرا شدند، حتی تصاویر "**مریم**" سیاهپوست نیز بوجود آمدند، متوجهید.

بنابراین بی‌ادبانه است که هنرمند را به این متهم کرد که تنها یک مبلغ است، یا همیشه یک مبلغ بوده، یا هرگز مبلغ نبوده است.

* *این واژه‌ی "Temoignage"، واژه‌ی‌فرانسوی برای شهادت یا گواهی دادن... فکر می‌کنم ما حس‌می‌کنیم که فیلم‌های شما همیشه شخصی بوده‌اند. آنها غیر شخصی نیستند، کاملا" ذهنی*

بوده و همیشه سبکی قابل شناسایی داشته‌اند.

ـ من برای کسانی که فیلم‌های مرا می‌بینند احترام قائلم. من نمی‌خواهم به آنها چکش زده و بگویم " من درست می‌گویم و شما غلط." واقعا"، من می‌کوشم آنها را فعال کنم تا راجع به آن فکر کنند. حتی با "**هفدهمین توازی**"، اگر بعضی از بینندگان مخالف من باشند، همچنان متحیر شده و درباره‌ی جنگ فکر می‌کنند، که پشت آن چیزی بیشتر از تنها نظریه‌ی " افسران عالیرتبه" و پنتاگون وجود دارد.

* *در چندین فیلمتان درباره‌ی ویتنام که من دیده‌ام، شما هرگز حمله‌ای شخصی به پرزیدنت جانسون نمی‌کنید، یا هرگز با " GI " آمریکایی همچون شخصی منفرد رفتار نمی‌کنید...*

ـ هرگز. اصول ایدئولوژیک عظیمی در این قضیه دخالت دارند.

* *حالا، در دوره‌ی کاری‌ی شما عناوین بسیار مشهوری خلق شدند، اما احتمالا"، بهمین ترتیب، پروژه‌هایی نیز بوده‌اند که فقط نیمه کاره مانده یا ابدا" کامل نشدند. آیا شما بعضی از ناامیدی‌های از این قبیل دارید؟ ـ حدس می‌زنم چنین چیزی طبیعی می‌بود.*

ـ بله، چند چیز از این قبیل دارم. یک ناامیدی در ایالات متحده نهفته است. قرار بود برای "**موسسه‌ی سلوآن**" ساخته شود. آیا "**موسسه‌ی سلوآن**" بود؟ راجع به آن مطمئن نیستم، اما قرار بود فیلمی باشد که بوسیله‌ی دانشگاه نیویورک مورد استفاده قرار گیرد، وابسته به دانشگاه. این بلافاصله پس از "**نیرو و زمین**" بود، فکر می‌کنم، بلافاصله پس از آن، زیرا "**فلوید کرازبی**" فیلمبردار آن بود. ما شروعش کردیم. نامش این بود ـ کلماتی که بعدتر بوسیله‌ی پرزیدنت "**کندی**" بکار گرفته شدند ـ نامش "**مرز جدید**" بود. پروژه‌ای بسیار جالب بود. ولی بنحوی ناگهانی بوسیله‌ی "جنرال موتورز" متوقف شد، درست زمانیکه جنگ آغاز شد. ناگهان دیگر بودجه‌ای در دسترس نبود.

* *این یک دوره‌ی بی‌نظیر درمستندسازی‌ی آمریکاست. ولی فیلم‌های دولتی‌ی ما امروزه متفاوتند. من شخصا" چند تن از فیلمسازان "آژانس اطلاعاتی"ی ایالات متحده را می‌شناسم که به‌کارشان مغرور نیستند. آنها خشم خصوصیشان را نگه می‌دارند اما در همانحال حقوق خوبی گرفته و راحتند. از این می‌ترسم که مستندسازان آمریکایی به یکدیگر " لطیفه‌های گوشه‌ی خانه "ای‌ی زیادی راجع به پیروزی‌های کوچکشان بر ضمانت‌ها بااین‌شبکه بگویند، پیروزی‌هایی مثل قطع‌هایی بخصوص در اتاق تدوین یا گذاشتن یکی دو کلمه‌ی غیر متعارف در گفتار فیلم.*

ـ بله، بله. آنها می‌گویند، " این خیلی بد نیست"، یا چیزی مانند آن...

* *باید اضافه کنم که فکر می‌کنم در یک برنامه‌ی اطلاعاتی‌ی دولتی، جایی واقعی برای فیلم وجود دارد، باید یک آژانس وابسته به دولت باشد که فیلم‌هایی بسازد که تبلیغات واضح و زمخت نباشند. فیلم‌های دولتی می‌توانند در خدمت یک هدف خالص اطلاعاتی، درآیند. بعضی از فیلم‌های " U.S.I.A " از این نوعند، و من قصد ندارم آن تعداد کمی را که تحسین می‌کنم بی‌اعتبار سازم، ولی حالا از اکثریت‌ست که حرف می‌زنم.*

ـ بله، بله. می‌توانم این را بفهمم. این موقعیتی بسیار مشکل است بجز برای تعدادی از استثناها. شما نمی‌توانید از فیلمسازان ایالات متحده بخواهید که این نوع طرز تلقی‌ی‌سازش ناپذیر را در پیش گیرند، ولی امیدوارم آنها چنان کار کنند که یکبار دیگر ایالات متحده مملکتی آزاد شده و هرکس بتواند آزادانه نظرش را بگوید.

* *با آنکه شما شخصیتی اصلی در تاریخ سینمای‌مستندآمریکایی‌ی ما هستید، در هیچ زمانی یک تبعه‌ی آمریکا نشدید. در حقیقت، چه مدتی از آخرین باری که از ما در آمریکا دیدن کردید می‌گذرد؟*

ـ من ایالات متحده را در سال ۱۹۴۴ ترک کردم، در خاتمه‌ی جنگ. درست قبل از خاتمه، به دعوت دولت "Dutch East Indies" به استرالیا رفتم تا پروژه‌یی برای فیلمسازی در اندونزی آماده سازم.

* *و ایا شما مسئول تمامی‌ی فیلمسازی در "Dutch East Indies" نبودید؟*

ـ بله من عضو هیئت فیلم "Dutch East Indies" بودم. ولی بعدتر هنگامیکه مردم اندونزی خودشان را در سال ۱۹۴۵ آزاد ساختند، این شغل عضو هیئت فیلم را ترک کردم، زیرا فکر کردم که دولت خودم می‌خواهد به‌عنوان یک قدرت استعماری به اندونزی برگردد، و به‌نظرم پس از جنگ انجام چنین امری ممکن نبود. می‌بایست بیشتر در روحیه‌ی" منشور آتلانتیک" می‌بودیم. در نتیجه با ماءمورین عالیرتبه‌ی مملکتم دچار مشکل شدم. فکر کردم بهترست استعفا دهم، و سپس به اروپا برگشتم.

* *سپس شما نه‌تنها برای دولت ایالات متحده در باب فیلم کار کردید بلکه با دولت هلند هم به کار پرداختید. آیا برای دولت دیگری هم کار کردید؟*

ـ زیاد نه، نه، بیشتر برای سازمان‌های دیگر یا برای استودیوهای فیلمسازی در کشورهای دیگر. برای دولت‌ها نه، نه. برای دولت هلند فیلمی ساختم درباره‌ی "زوویدرزی"، و بگذار ببینم، نه، بقیه بیشتر برای تولیدات مستقل یا سازمانی بودند.

* *فکر می‌کنم شما فیلمی در مسکو، در اوایل سال ۱۹۳۰ ساختید؟*

ـ بله، برای یک استودیوی مستقل بود "متروپل". در سال ۱۹۳۲ بود، آخرین سال اولین "برنامه‌ی پنج‌ساله"، فیلمی بسیار مهم، فکر می‌کنم، زیرا درباره‌ی "سازمان جوانان" بود که در مرکز فولاد در "ماگنیتو گورسک" در "اورال" کار می‌کرد. مرکز جدید بزرگی برای تولید فولاد برای "برنامه‌ی پنج‌ساله" ساخته شده بود.

* *در آن زمان بود که "آیزنشتاین" و "پودوفکین" را ملاقات کردید؟*

ـ بله، بله. در سال ۱۹۳۰ به‌دعوت آنها به مسکو رفتم، تا بعضی از فیلم‌هایم را نمایش دهم ـ اولین فیلم‌هایم را ـ که همچنین به "موزه‌ی هنرهای مدرن" در نیویورک نیز داده بودم. فیلم‌هایی چون، "باران"، "پل"، "زوویدرزی". این رابطه‌ی من بود که بوسیله‌ی احتمال طبیعی برای کار روی پروژه‌ای مهم به شوروی بیایم، که این فیلم راجع به مرکز فولاد. در "ماگنیتو گورسک" بود.

* *پس شما مدت بیست و پنج سال است که در ایالات متحده نبوده‌اید. آیا قادرید که بیایید؟ آیا اشکالات ویزا خواهید داشت اگر...؟*

ـ نمی‌دانم، امتحان نکرده‌ام. ممکن است پایگاه من همیشه علیه ـ می‌توانید بگویید ـ نیروهای افراطی در ایالات متحده بوده ـ شاید علیه "پنتاگون". فیلم‌های من همیشه جانب آزادی‌ی مردم ویتنام و نیز کوبا را حفظ کرده. شاید محبوب بعضی از مقامات عالیرتبه‌ی ایالات متحده نباشم.

* *اجازه دهید به این نکته برگردیم زیرا این احتمالا" کلید تمامی‌ی دوره‌ی کاری شماست...*

ـ هست، هست.

* *می‌دانم این چیزیست که شما عمیقا" حس می‌کنید ـ الزام هنرمند به درگیر بودن در واقعیت‌های اجتماعی ـ ولی حالا می‌خواهم ازتان راجع به‌کارتان پیش از آمدن به آمریکا بپرسم. شما ابتدا...*

ـ می‌توانید بگویید، یک تکنیسین بودم. مهندس فتوشیمی بودم. از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۸ در آلمان تحصیل کردم. نازی‌ها ـ آنها تازه شروع به‌کار کرده بودند. من یکی از آخرین تظاهرات غیرقانونی‌ام علیه "هیتلر" را برای فیلمم براه انداختم ـ فیلمی که الان برایتان گفتم ـ راجع به "ماگنیتو گورسک" در شوروی، زیرا در آنجا مقدمه‌ای دارم که در آن نشان می‌دهم موقعیت جهانی چیست، و در انگلیس نیز یک فیلمبرداری‌ی غیر قانونی انجام دادم ـ این در دوره‌ی درست پیش از "هیتلر" می‌باشد. من در آن تظاهرات شرکت نکردم، زیرا از آن فیلمبرداری می‌کردم. ولی در اوایل دوره‌ی زندگیم در آلمان، همچنین در "درسدن" و در "لیپزیگ" زمانیکه اعتصاباتی شروع شده بودند کارگر بودم، و سپس در آن اعتصابات شرکت کردم. می‌توانید بگویید این شروع کارم بود، زیرا من از خانواده‌یی بورژوا در هلند بودم، و فکر می‌کنم اولین‌باری که به جنگ‌های طبقاتی و برخوردهای اجتماعی نزدیک شدم درست در آلمان، پیش از هنگامی بود که اصلا" فیلمسازی را آغاز کردم.

ولی بعد اولین فیلم‌هایم ـ به‌موضوع درگیر بودن برگردیم ـ اولین فیلم‌هایم می‌توانید بگویید غیر متعهد بودند، فیلم‌های واقعا" هنری، چنانکه پیشتر گفتید. اما هنرمندان زیادی شروع می‌کنند ودرهمه‌ی زندگیشان این نوع فیلم را می‌سازند. آنها می‌توانند بسیار صادق هم باشند. من به آنها احترام می‌گذارم، متوجهید. ولی فطرت من، فلسفه‌ی زندگیم، ایدئولوژیم، مرا به دورتر کشاند. دیدم که فیلم‌هایم می‌توانند هنگامیکه همه‌چیز را تا نهایت پیش ببرند، بهتر و همچنین برخوردار از پایگاه هنری و زیبایی شناسی‌ای والاتر باشند. فیلم‌هایم عمیقا" ریشه‌دارتر شدند.

* *کدام فیلمتان، اول، بوضوح از این نوع بود؟*

ـ در سال ۱۹۳۳ بود، فیلم "بورینـاژ"، که با بلژیکی‌ها، "هنری ستورک"، ساختم. فیلمی راجع به یک اعتصاب، ساخته شده بوسیله‌ی یک "سینه کلوپ"، "Cine Club de L'ecran". جالب است که هنگامیکه از من پرسیدید در چند کشور کار کرده‌ام ... "بورینـاژ" یکی از اولین‌ها بود، ساخته شده برای یک سازمان، آن سینه کلوپ

بورینائژ

در " بروسل" ، فیلمی که واقعا" موضعی در جهت کارگران اعتصابی اتخاذ کرد . ما در فیلم گفتیم که این مردم واقعا" حق اعتصاب دارند زیرا شرایطشان وحشتناک است .

* *این در سال ۱۹۳۳ بود . و چه زمانی "زمین جدید" را ساختید؟*

ـ فیلمبرداری و کارهای فنی در سال ۱۹۳۰ بود . اما چندین سال بعدتر این فیلم را یکبار دیگر در دست گرفتم و خلاصه‌اش کردم . و همچنین به آن محتوایی اجتماعی‌تر و اقتصادی‌تر دادم .

* *"زمین جدید" راجع به آبادسازی‌ی خاکی بود که در آن موقع برای کشاورزی استفاده می‌شد . . .*

ـ برای کشاورری استفاده می‌شد . اما در آن هنگامیکه قیمت‌های بازار برای تولیدات کشاورزی پایین بودند ، مقادیر زیادی از سبزیجات و میوه‌های این زمین جدید به دریا ریخته می‌شدند .

در نتیجه‌در "زمین جدید" من کمی از ، می‌توانید بگویید ، آنارشیسمی را نشان دادم که در رژیم سرمایه‌داری حکمفرمایی می‌کرد ، موقعیت اقتصادی‌ای که مردم ، ده‌هزار کارگر ، در آن برای مدت دهسال زحمت کار طاقت‌فرسا را می‌کشیدند تا این زمین را از دریا مجددا" اعاده کنند ، تا زمین جدیدی بسازند ، سپس اولین خرمن حاصل از این زمین جدید ، بهرحال دوباره به دریا ریخته می‌شد .

می‌توانید بگویید که من آن زمین جدید را به‌عنوان نمونه‌ای از یک تناقض عمومی در رژیم سرمایه‌داری تلقی کردم . فکر می‌کنم این ، برای فیلمی مستند کاملا" واضح باشد ـ باید معانی‌ی بیشتر و عمیق‌تری را باعث شود . باید بگوید ـ " "حقیقت این امر چیست؟" تنها اعاده‌ی محدد زمین و اینکه چقدر خوشحالیم که زمین جدید آنجاست ، نمی‌باشد . ولی آن زمین جدید برای تمامی‌ی مردم چه‌معنایی دارد؟ بعدتر ارتباطات ، بعنوان نتیجه‌ی بحرانهای جهانی‌ی سال ۱۹۲۹ ، بهم رسید . در اروپا ، شما این تلف کردن را بعنوان نتیجه‌ی این بحران داشتید . بعدتر ، این مشکل "زوییدرزی" ، البته ، دیگر تاءثیر گذار نبود ، اما در آن زمان هنگامیکه "زمین جدید" را ساختم برایم بسیار آشکار بود که‌نشان دهم در سازمان زندگی‌ی اقتصادی‌ی مملکتم چه‌اشکالی وجود دارد .

* *چندین فیلم شما "خاک" ، ""زمین" ، "سرزمین" ، "باد" ، " هوا" . . . را مطرح می‌سازند . حتی عناوین فیلمهایتان این مشغولیت ذهنی را اعلام می‌کنند ـ " زمین جدید" ، " "زمین اسپانیایی" ، " باد شدید شمال" ، " نیرو و زمین" ، "باران" ، " زوییدرزی" ، " آسمان و زمین" ، " آواز رودها" و . . . فیلم‌هایتان حس*

بخصوصی برای محیط دورو بروجای بشر در درون آن را نشان می‌دهد . . .

ـ " گوردون" ، می‌توانی این را همانطور در فیلم‌های مستندم ببینی که در جعبه‌ی رنگ نقاشیم ـ چطور می‌گویید؟ یک نقاش یک جعبه‌ی رنگ نقاشی‌دارد ـ که در جعبه‌ی رنگم رنگهای عمده‌ای وجود دارند. اینکه رنگ‌های من زمین، آسمان، آتش، باران و . . . هستند. من باتاءثیرات‌طبیعی‌ی‌طبیعت بسیار زیاد کار می‌کنم، که تماما" تصویر می‌باشند، زیرا هنر من بسیار تصویریست، و از طریق این چیزهای بزرگ مهم که هرکسی آنها را می‌شناسد، و نیز می‌تواند خود را با آنها یکی‌کند، زیرا هرکسی در زندگیش باید رابطه‌یی با زمین، رابطه‌یی با آسمان، رابطه‌یی با سرزمینش، با خورشید و حتی باباد داشته باشد. می‌دانید، من یک فیلم کامل راجع به باد ساختم، " **باد شدید شمال** " ، راجع به باد حرف می‌زنم.

بعضی از مردم گاهی از دیدن فیلم‌هایم چنین برداشت می‌کنند که من زیاده از حد زمین و آب را به مصرف می‌گیرم. می‌توانید انواع چیزهای فیزیولوژیکی راجع به آن داشته باشید، بازتابهایی راجع به آن. ولی فکر نمی‌کنم زیاده از حد بر طبیعت تاءکید می‌کنم. فکر می‌کنم این مستقیما" از هنرم می‌آید، هنر من تصویریست، مستقیما" به زندگی مربوط است. و بنابراین عناصر عظیم ـ عناصر اصلی‌ی زندگی ـ به کرات در فیلم‌هایم به استفاده در آمده.

این به تعهد اجتماعی‌ی فیلم‌هایم بستگی دارد. نوعی بیانیه در کارهایم وجود دارد. فکر می‌کنم که در آن موضوعات بزرگ، یک فرد باید نظریه‌ای داشته و برای آن استادگی کند و پیش برود و حتی اگر این امر به او و دوره‌ی کاری‌ی شخصی‌اش و دیگر چیزها صدمه بزند.

*** آیا ما از مایه‌ی آزادیمان در آمریکا، در سینما استفاده می‌کنیم؟**

ـ چنانکه من می‌توانم از بیرون قضیه داوری کنم ـ نه به اندازه‌ی کافی، فکر می‌کنم. "ترمز"های زیادی بوسیله‌ی انواع چیزها ـ نه فقط بوسیله‌ی سانسور، بلکه از طریق امکانات مالی، امکانات ارعابی و غیره ـ بر مستندهای آمریکا اعمال می‌شود.

*** مستندسازان آمریکایی بخصوص به عینیت خبرنگارانه علاقمندند، و شاید این‌یک بازدارنده باشد. آیا حس می‌کنید که فیلم مستند باید عینی و بیطرف بوده، یا باید یک موقعیت قوی‌ی سردبیرانه را پیش بگیرد؟**

ـ نمی‌دانم. می‌توانم بگویم یک موقعیت سردبیرانه، ولی فکر می‌کنم کسی که یک مستند خوب می‌سازد الزامی واقعی به‌داشتن یک نقطه نظر اساسی درباره‌ی چیزها دارد. اگر مایه ـ برای مثال ـ راجع به مسئله‌ی . . . مسئله‌ی کوبا را در نظر بگیرید، فکر می‌کنم یک عینیت ناقص وجود داشته باشد. فکر می‌کنم که گاهی برای مردم بهتر باشد کسی را داشته باشند که فکر کند آمریکایی‌ها برحقند ـ نه عینیت در میانه.

*** متوجهم. هرکسی فیلم خودش را می‌سازد.**

ـ فکر می‌کنم راجع به مایه‌های عظیم هیچ عینتی وجود ندارد. در ویتنام هیچ عینت ممکنی وجود ندارد در یک طرفید یا در طرف دیگر. زیرا دو موضوع اساسی مورد بحثند. اگر این می‌توانست یک مسئله‌ی ریاضی باشد، فکر می‌کنم می‌توانستید عینی‌گرا باشید. ولی در مورد مسئله‌ی مرگ و زندگی، آینده‌ی مملکتتان، یا زندگیتان، یا اگر خانواده‌تان مطرح باشد، هیچ دو نقطه نظری وجود ندارد ـ نه؟

بنابراین فکر می‌کنم در تمام‌دنیا یک اشتباه وجود دارد، نه‌تنها در ایالات متحده، این طرز تلقی که مستند باید عینی باشد، به این عینیت اعتقادی ندارم.

*** ولی همچنان فیلمساز باید معیارهایی اخلاقی داشته باشد راجع به طبقه‌بندی‌ی دستمایه یا . . .**

ـ بله، ولی حالا چیزهای دیگری مطرح می‌شوند، متوجهید ـ آن صحت عقیده‌ی فیلمساز، مسئولیتش در قبال مردمش، هرچیزی از این نوع. . . . فیلم باید یک نقطه نظر داشته باشد، ولی آن نقطه‌نظر باید صادقانه، مستقیم و با صدایی رسا، با احترامی برای حقیقت چنانکه مستند می‌تواند ببیند، گفته شود. شما نمی‌توانید کاملا "بی‌انصاف باشید، نمی‌توانید دروغهای واقعی بسازید، نمی‌توانید آن کارها را انجام دهید متوجهید؟

*** ولی اگر شخصی تعدادی فیلم با یک نقطه نظر محکم سردبیرانه بسازد، آیا ممکن‌ست که زمانی خود اسیر باورهای خودش گردد و شاید استقلال خود را به خطر اندازد؟ آیا این خطر وجود دارد؟**

ـ بله. فکر می‌کنم خطری وجود دارد. فکر می‌کنم یک هنرمند ـ زیرا یک فیلم مستند نیز اغلب تنها یک تولید سردبیرانه یا کار روزنامه ـ نگارانه‌یی نیست بلکه یک کار هنری‌ست. رویکرد

احساسی به کارتان خیلی مهم می‌باشد. در آن چیزهای عظیم، شما گاهی به مصالحه‌هایی دست می‌زنید و می‌گوئید، "بله، من باید عینی‌گرا باشم زیرا فیلمم باید در فلانجا نمایش داده شود"... و غیره. این، درجا، خطرناک است و می‌تواند حتی از تفکرتان راجع به موضوع بکاهد. فکر کردن پیش از آنکه مستندتان آغاز شود بسیار مهم است ــ تفکر واقعی راجع به آنچه می‌خواهید بگویید، به کسی که می‌خواهید آن را بگویید، چه نوع بینشی دارید، و سپس آن صداقت را پیش مردم می‌آورید و می‌گذارید مردم قضاوت کنند. این تماشاگرست که فیلم را می‌سازد. می‌توانید بگوئید ما آن را می‌سازیم اما جایی که فیلم واقعا "زنده می‌شود نزد تماشاگرست. متوجهید منظورم چیست....؟ این دیدگاهی متفاوت برای مستندسازان زیادی، مسلما" در مملکت شما، می‌باشد، متوجهید؟ و به نظر من ــ و در اروپا، در انگلیس یا در فرانسه ــ این طرز تلقی که زمانیکه مستند عینی‌ست واقعیت را پیش می‌کشد ــ این حقیقت ندارد.

** شما تازه هفتادمین سالگرد تولدتان را در میان مراسمی در اینجا در "لیپزیگ" جشن گرفته‌اید، شما عمری را در راه ساختن فیلمهایی راجع به اعتصابات، جنگهای آزادیخواهانه، انقلاب و غیره گذرانده‌اید ــ شاید به این دلیل که دنیا در حال پیشرفت نیست. می‌توانید هفتاد سال دیگر نیز به این نحو ادامه دهید. آیا حس می‌کنید که خوشبینید و اینکه تنها حرفه‌تان انجام آنچه است که می‌توانید برای بشریت انجام دهید؟*

ــ مردم مرا به خوشبین بودن متهم می‌کنند. واقعا" تمامی‌ی فلسفه‌ی من یک خوشبینی‌ی بخصوص دارد. من به انسانها ایمان دارم، به اینکه مردم سرانجام شرایط زیست واقعیشان را خواهند یافت. آنها که بوسیله‌ی انواع ستمهای اجتماعی و سیاسی لگدمال شده‌اند. دنیای بهتری می‌تواند وجود داشته باشد. مدت زمانی طولانی لازمست که این دنیا ساخته شود و همه باید در آن باشند، در غیراینصورت همه‌چیز زیر و رو می‌شود. و در غیراینصورت، من به این ترتیب خوشبین می‌باشم.

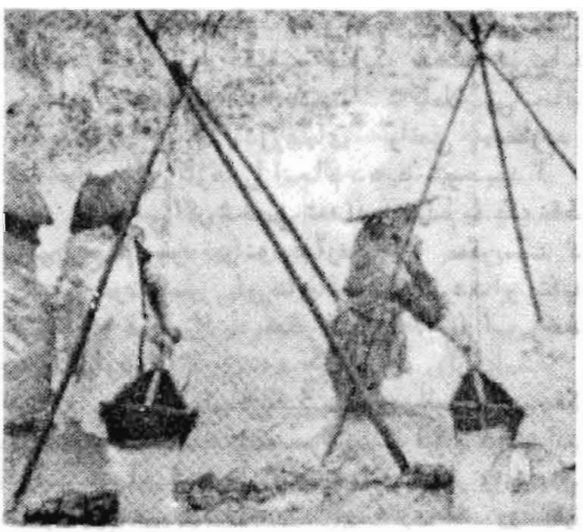
** و دوربین شما در این جنگ اسلحه‌تان بوده. فکر می‌کنم شما عملا" این کلمه را بکار برده‌اید؟*

ــ بله. من این کلمه را بکار بردم زیرا هنگامیکه با موضوعات بسیار مهم تاریخ دنیا مواجه می‌شوید، دوربین به واقعیت حمله می‌کند. تنها وصف کننده نیست زیرا دوربین واقعا "حمله می‌کند. در لحظه‌هایی من حتی دقیقا "نمی‌دانم کجا و چرا فیلمبرداری می‌کنم، ولی راهم را می‌یابم. موقعیتی فعال در فیلمبرداریم وجود دارد. شاید نه فقط یک دوربین، تفکرم نیز پیش از آنکه دوربین را براه اندازم مطرح است.

می‌دانید، به یک سرباز در ارتش ــ او نمی‌تواند زیاد فکر کند، زمانی فرمانده می‌گوید، "در این جهت تیراندازی کن"، و این‌کاریست که باید انجام دهید. ولی ما، فیلمسازان منفرد و مستقل می‌توانیم اول فکر کنیم: موضوعمان چیست؟ سلاحهایمان کدامند؟ و از آن استفاده می‌کنیم. بنابراین، من می‌گویم که اسلحه‌ی من در دستهایم، دوربینم می‌باشد.

ترجمه‌ی نیلوفر عزیزی

برگرفته از "Film Culture" شماره بهار ۱۹۷۲



با پوزش در این دفتر ص ۳۳ را به جای ص ۳۲ و ص ۱۰۵ را به جای ۱۰۴ بخوانید.

دفترهای سینما

دفترهای سینما زیرچاپ دارد:

۱ ـ دنیای تبهکاران ..... نوشته‌ی گالین مک‌آرتور
ترجمه‌ی حسین مجتهدزاده
۲ ـ فرهنگ فیلمهای سینمای ایران (جلد اول) ..... تألیف جمال امید
۳ ـ فرهنگ فیلمهای سینمای ایران (جلد دوم) ..... تألیف جمال امید
۴ ـ فریتس لانگ در آمریکا ..... نوشته‌ی پیتر باگدانوویچ
ترجمه‌ی رحیم قاسمیان

توضیح:

۱ ـ به‌دلیل محدودیت گنجایش صفحات "دوسیه‌های ماضی" در این دفتر بچاپ نرسید. و طبعاً "ادامه‌ی مطلب "نسل منتقدین: طغرل افشار" هم می‌ماند به دفتر بعد.
۲ ـ چون در نظر داریم "تاریخچه شیرین سینما" را به‌صورت دفتری مستقل انتشار دهیم از چاپ ادامه‌ی مطالبش خودداری کردیم.
۳ ـ با پوزش بسیار در چاپ "دفتر پنجم" اشتباهاتی رخ داده بود که با ترتیب زیر می‌توانید تصحیحشان کنید:
ص ۲۵ بجای ص ۲۲، ص ۲۴ بجای ۲۳، ص ۲۳ بجای ص ۲۴ و ص ۲۲ بجای ص ۲۵!

باشگاه ادبیات

یوریس ایونس: مستندساز

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/