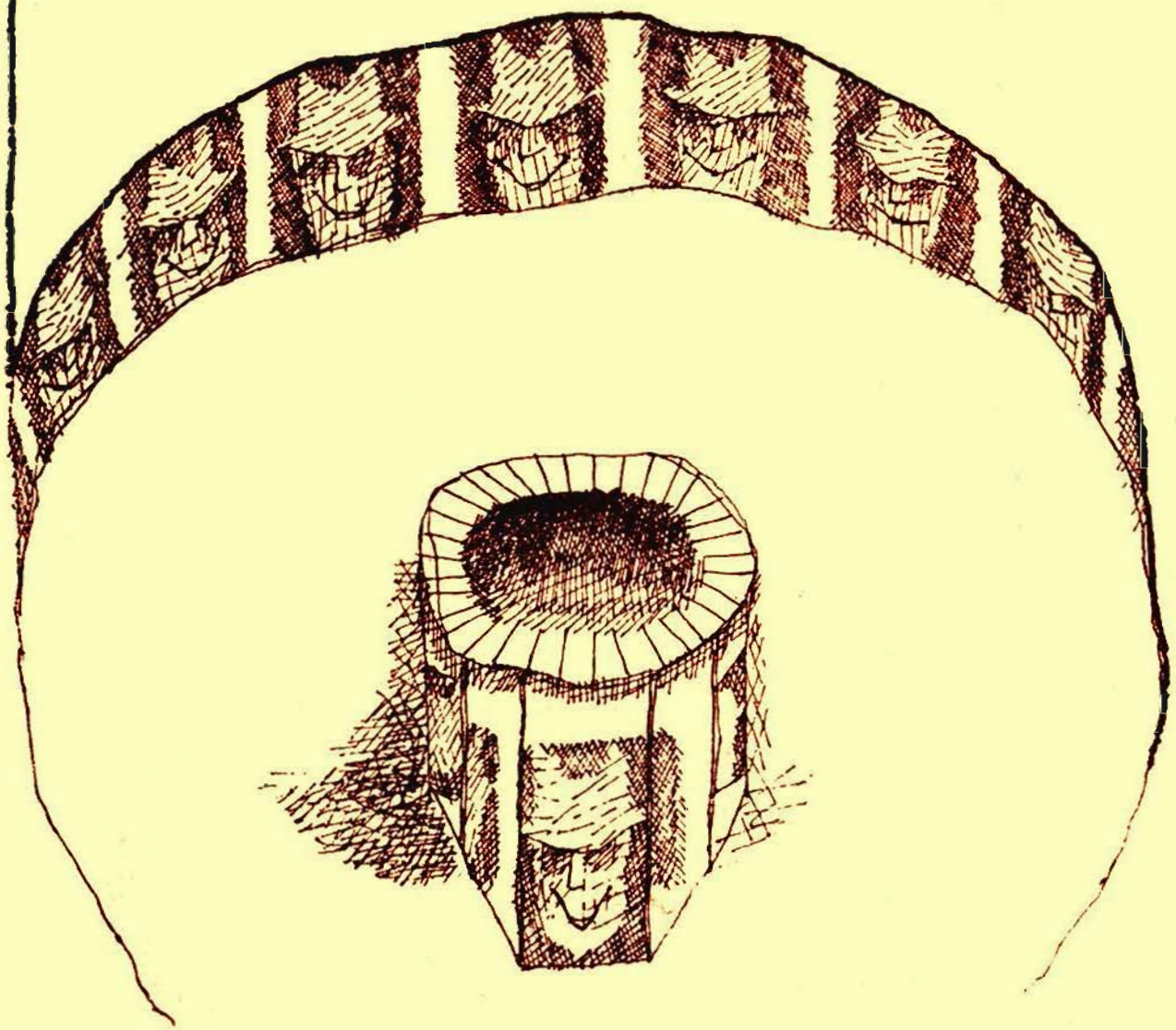
کتاب سینما

شماره‌ی اول
مهر ماه ۴۹



دراین شماره:

سینما ۱

آنتونیونی ـ فیلمساز برگزیدگان ۷

تسخیر (یك سناریوی کوتاه) ۳۰

سفر ـ تحلیلی از آثار برگمان ۳۶

اسم من جان فورداست ۴۷

گفتگوئی باجان فورد ۵۵

یاد داشت فیلم ۶۲

(درباره‌ی «هالو» ـ «آرامش در حضور دیگران» و....)

می‌خوانید

طرح روی جلد : داود شهیدی

گفتاری
درباب
آنچه
پس‌از
این
خواهدآمد

سینما :

محدودیت واقعیت و بی‌انتهائی تخیل

سینما ، برزخی میان چار چوب تنگ واقعیت های موجود ، وبرهوت بی‌آخر پندار نیست . چرا که ازهردو مایه می گیرد تا بتواند به چیزی درماوراء منطق های شناخته شده و عادی زندگی دست یابد. سینمادرمقام یك هنر، زائیده‌ی‌نیاز آدمی به ارتباط‌فکری‌وهمبستگی معنوی است . ووسیله‌ی این ارتباط تصویراست ودیگرهیچ . امکانات بسیارزیاد، این‌فرصت‌را به سینما می‌دهد که‌به‌آسانی ودرمقیاسی بس وسیع‌ترازهرهنردیگر، درتماشاگرتأثیربگذارد، بدنبال خود بکشد ، ودردنیای خود وارد کند . باتوجه به اینکه دست یابی به تجرید درسینما بطورکامل ممکن‌نیست، هراندازه که سینماگربخواهد دراسلوب ومحتوی‌کاربسوی انتزاع‌پیش برود، انتزاعی کردن کلی فیلم ممکن نخواهد بود . چرا که هرتك تصویر فیلم میبایستی معنی خاص خودرا داشته باشدوالقاء کند ، وهرگز نمیتوان تصویراشیاءرا مجزا ازوجودآنها به‌تصور آورد وتجسم‌ظاهر اجسام بی درنظرداشتن وجودکلی‌آنها ممکن نیست، به ویژه درسینما که‌فیلم درعین دوبعدی بودن ، فضائی سه بعدی وعمق دار می آفریند . پس سینما همیشه ریشه ئی در واقعیت دارد وبی شك می تواند رشدوتکامل خود را تا بی‌نهایت تخیل ادامه دهد ، ولی نه‌آن

سینما

چنان که یکباره ازواقعیت بگسلد ودور افتد .

سینما درنخستین سال‌های پیدایش ، و درابتدائی ترین صورت ، تجربه‌ای بود در آفریدن تصاویری ازصحنه های واقعی زندگی. سال ها به نمایش مناظر عمومی خیابان و رهگذران وکارهای ساده‌ی روزانه گذشت. هنوزراهی دراز درپیش بود که سینما هنربشود . باظهورادوین. اس . پورتر وسرانجام گریفیث وآیزنشتاین ، اصل قدیمی واقعیت سازی فقط کمی فرق کرد : بازسازی واقعیت شد. سینما کمال حودرا یافت. سینما هنر شده بود .

شیوه‌ی بازسازی واقعیت ـ یا به‌بیان دیگرزبان فیلم ـ فرم تصاویرفیلم ونحوه‌ی توالی آنهاست. رازگویائی سینما ـ آن چنانکه سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین بیان کرد و درعمل نشان داد ـ درپلان ومونتاژ نهفته است هرپلان ، هرتك تصویرفیلم،حالتی‌خاص را القا می کند وباپیوند این تصاویر ـ برحسب خواست هنرمند ـ بوسیله‌ی مونتاژ(=پیوند) تجسم هرفکرو حالتی ممکن می گردد .

اساس پلان، برمیزانسن(=صحنه آرائی)است. درچهارچوب‌کادرمی‌توان باپس وپیش وبالا وپائین ودور ونزدیك قراردادن موضوع (نسبت به دوربین) هراندیشه‌ای را درعینی‌ترین شکل خود نشان داد . همبستگی، جدائی، فروتری، برتری، تنهائی، همه را می‌توان بانظمی‌در خوروخاص، درکادرتصویر آفرید. درفیلم«شب»اثرآنتونیونی،درصحنه‌ای که مارچلوماسترویانی دربیمارستان برحسب اتفاق با دختری که بیماراروحی است روبرو می‌شود وبه اطاق اومی‌رود، صحنه‌ی ساکت ودیوار ه‌ملا-فیدویکدست‌که‌تمام‌کادررا پر کرده، درحالی که دختراز کنارکادر به وسط آن می آید ، آشکارا نشانه‌ی‌عدم تعادل روانی ونا آگاهی تقریباً کامل او از محیط خویش است .

لحظاتی که درهرکادر فیلم ثبت شده‌اند ، پس ازمونتاژ، تشکیل حالتی‌کلی‌وتجسم‌یافته

می دهند . به بیان دیگر، می‌توان پلان ها راکلماتی تصور کرد که پس ازقرار گرفتن در کنار یکدیگر ، معانی یکپارچه وکلی‌تری بوجود می‌آورند. همچنانکه درنوشتن ، سبك اثروحالت آن درهمین انتخاب کلمات خاص ونحوه‌ی ترکیب آنها بایکدیگراست ،درسینما نیز پلان‌ها، با ترتیب خاص عوامل سازنده‌ی آنها، پس ازتوالی وتعاقب، مفهوم‌کلی اثررا بوجود می‌آورند.ریتم تند،ریتم کند،حالت انتظار، هیجان یا وحشت همگی حاصل مونتاژ هستند .

کلمات و گفتارونیز موسیقی ورنگ هرچند که نقش‌های مکمل را ایفا می‌کنند، در سینما نقش سازنده واساسی ندارند.فیلم‌های دوره‌ی صامت ـ که‌برخی‌ازآنهاهنورشاهکارشمرده می‌شوند ـ گواه این هستند که با فیلم‌سیاه وسفید ،بی‌صحبت وبی موسیقی، و با تصاویر محض می‌توان به‌بازسازی زندگی‌پرداخت.درعین‌حال، این عوامل ـ که بهتراست‌آنهارا مزایانامید ـ می‌توانند به واقعیت گرائی فیلم کمك‌بسیارشایان توجه بنمایند . درسینمای تصویری‌وحقیقی گفتگوها نقشی مهم‌ترازسروصداهای فرعی ندارند وپرداختن بیش‌ازحدلازم به‌کلمات،فیلم را به«...تصاویرمتحرك اشخاصی درحال گفتگو...»☆تبدیل خواهد کرد. ونیزرنگ که جزبعنوان یك مکمل درکارسینما گرهنرمند بکار گرفته نمی‌شود.درپایان فیلم «طناب»اثرآلفردهیچکاك زمانی که‌جیمزاستوارت دومردجوان که دوستشان رابا طناب کشته‌اند دستگیرمی کند ،وآنان را بخاطرخودخواهی بیش ازحدو گمراهی دردریافت تفاوت شرافت ورذالت سرزنش‌می کند ، نورهای رنگی(که ظاهراًازیك تابلونئون درخیابان است) متناوباً سه‌رنگ سبزوسفیدوسرخ‌را بردیواراطاق منعکس می کند و بطرزی تمثیلی نمایشگر گفتارمرد قهرمان فیلم‌است.درچنین آثاری، رنگ وموسیقی و گفتار ، نه زینتی برای‌تنوع ، بلکه وسیله‌ای برای تجسم‌جنبه‌ای‌از افکار هنرمند است .

☆ آلفرد هیچکاك ـ ازمصاحبه‌ی هیچکاك بافرانسوا تروفو .

سینما

آنچنانکه پیش‌ازاین آمد، امکانات بیش ازحد سینما، درآغازجزاشکالاتی بیش‌ازحد نیستند. لزوم پرداختن سازنده به‌جنبه‌های گوناگون‌فنی وتکنیکی وهنری سینماست، که‌هنر فیلم را درحدی‌دشوارتروبالاترازهرهنردیگرجای می‌دهد. وسینما گرهنرمندومسلط برهمه‌ی این جنبه‌ها ـ مؤلف فیلم ـ توانائی‌آنرامی‌یابدکه با همه‌ی افراد درسطوح مختلف اجتماعی وفکری درچنان مقیاس وسیعی‌رابطه برقرار کندکه ازحدهرهنردیگرحتی ادبیات نیزخارج است. چراکه ادبیات به دانش‌قبلی نیازمنداست ـ حداقل دانستن یك زبان ـ ولی زبان‌جهانی وهمگانی سینما، امکان بهره وری را ازهیچکس دریغ نمی کند.

این‌تأثیرعظیم وعمیق وامکان دریافت‌همگان‌ازسینما،پدیدآورنده‌ی‌رسالت‌ومسئولیتی سنگین برای فیلم‌سازاست. هرگونه کژاندیشی یا ابتذال که درقالب فیلم‌بازگووتبلیغ شود، تاحد حیرت‌آوری درذهن بیننده مؤثرخواهد بود . مثلا سینمای‌آمریکا که بجزچند فیلم‌ساز انگشت شمارارزنده، وتعدادی ناچیزآثاردرخورتوجه‌واصیل(درسال)، تماماً ازیاوه‌سرائیهای نویسندگان وسازندگان‌سریال‌وغیرسریال مایه گرفته ومحصول استودیوهائی‌است‌شبیه‌کارخانه سوت سوتك وآدامس‌سازی‌وساخته‌ی‌کارگردانانی نه بالاترازسرکارگرکارخانه‌ی صابون‌سازی، به یقین تأثیری بسیارمخرب وگمراه کننده‌درذهن‌وفکرخیل تماشاچیان‌باقی‌خواهدگذاشت‌ـ همچنانکه گذاشته است.به ویژه تماشاچیانی که ازچنین‌اجتماعی بدورندوفضای‌چنین‌فیلمهائی را شرائط واقعی کشورسازنده ی آن‌می دانند .

در باب انتقاد فیلم ، ارزیابی سینما ، معیاری یکسان بادیگر پدیده های هنری و فرهنگی داراست . از دیدگاه انتقاد اجتماعی ، تنها فیلمی می تواند سزاوار تحسین ـ و هنر خوانده شدن ـ باشد که علاوه بر برخور داری ازیك زبان غنی(یا لااقل صحیح) سینمائی ، در آن به انسان (انسان اجتماعی و شرکت کننده در جریانات آن) بعنوان هسته ی اصلی

و به مسائل بشری در یك جنبه ی بزرك و جهانی توجه شده باشد. فیلمهائی که در عصر نازیسم و فاشیسم در آلمان و ایتالیا و دیگر کشور ها ساخته شد (و می شود) ✡ ، با آنکه از جنبه ی بیان سینمائی و اسلوب کار ؛ فیلمهای کاملی بشمار می آیند ؛ ولی با در نظر داشتن اینکه تماماً وقف تبلیغ و ترویج مرامهای ضد انسانی شده اند ، از نقطه نظر مسئولیت هنری و ارزش‌های انسانی؛ مردود ومحکومند. ستایش اینگونه آثار بخاطرهنر کارگردان(بطورمطلق) وپرورش یك فکرمنحط، نا دیده انگاشتن تعهد و مسئولیت انسانی هنرمند و مخاطب اوست. **آنکس که تنها به ستایش استحکام و ظرافت سر نیزه می پردازد ، به یقین از تفکر در باره ی خطرات مرگبار آن غافل مانده است .**

ستایشی که سالهاست از طرف جهانیان نثار چارلی چاپلین می شود ، نه تنها بخاطر هنر اصیل و غنی وی در خلق آثاری ارزنده بر پایه ی روش صحیح و صریح سینماست ، بلکه گرایش چاپلین به رنجهای مردم وانتقاد از سیستم غیرانسانی جامعه ای که درآن می زیست ـ که سرانجام منجربه‌اخراج و تبعید همیشگی او از آمریکا در زمان مك کارتی گشت وحتی‌پس از ساختن فیلم « دیکتاتور بزرك » از طرف ایادی هیتلر در آمریکا تهدید به مرك شد ـ وی را بعنوان هنرمندی پشتیبان مردم ، و زبان گویای تمام خلق های رنجبری که در شرایطی مشابه به سر می برند ، مورد تحسین جهانیان قرار داد .

امروز ، گفتن اینکه هنر برای مردم است ، بسیاربسیار متداول شده و ابراز اینکه هنر بخودی خود دارای ارزش و اعتبار است ، چماق تکفیر را بر سر شخص فرود خواهد آورد . ولی در عمل شاهدیم که هر کس که خویشتن را هنر مند و هنر شناس می داند ، به راهی می رود که اگر با راه مردم و خواسته هایشان تباینی‌نداشته باشد ، تقارنی هم ندارد . بسیار فیلم‌هائی که بدلیل داشتن فقط « تکنیك خوب » (؟) در بی توجهی کامل‌به‌محتوای

✡ رجوع کنید به فیلم « کلاه سبزها ».

سینما

اثر ، مورد تشویق و تحسین بی دلیل « روشنفکران » قرار می گیرند . و اینجاست که فقط باید پرسید : اگر هنر برای مردم است ، چرا در این آثار هیچ نشانه ای از « مردم » دیده نمی‌شود ؟ و اگر هنر برای هنر است ، آیا این هیاهوی‌بسیار، برای هیچ است؟ درهنری وسیع و جهانی چون سینما ، گرایش‌مطلق به ذهنیت و تجرید ، و بیان صرف عواطف و احساسات شخصی ، در محك نقد اجتماعی، هرگز حاصل کار را در خود اعتنا و توجه نخواهد ساخت .

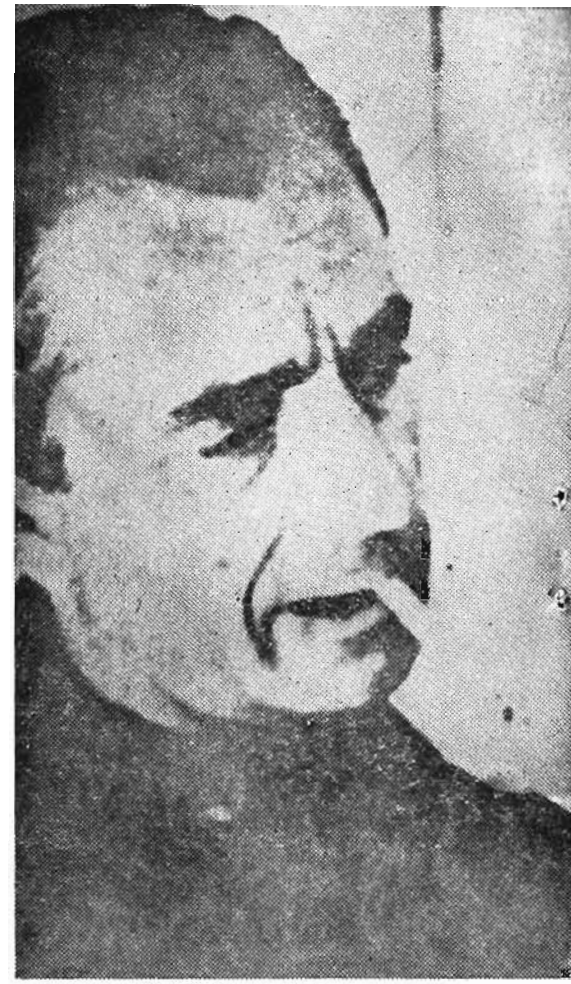
« وقتی دی . اچ . لارنس گفت : بعنوان یك رمان نویس ، من خود را از مقدسین ، دانشمندان ، فیلسوفان، وشاعران برتر می دانم . آنها هر کدام «جنبشی اثیری» ایجاد می کردند که فقط برخی از آدمیان بدان پاسخ می گفتند ، تنها جنبش رمان نویسان است که جنبشی در تمام انسانهای رنده بوجود می آورد .

همانگونه که در قرن نوزدهم ، محور خلاقیت ازشاعران به رمان نویسان انتقال یافت ، پس‌از عصر لارنس نیز از رمان به سینما تغییر یافته است . . . » ✡

سیاوش فرهنگ

✡ از مقدمه ی کتاب « رابین وود » درباره ی آرتورپن .

آنتونیونی: فیلم‌ساز برگزیدگان؟



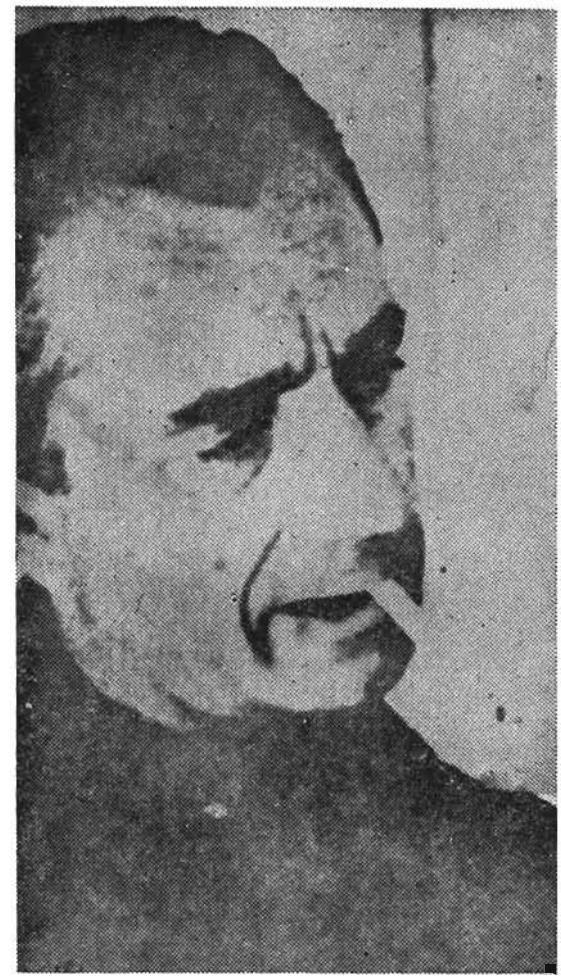
«... پایان و نتیجه‌ای که قهرمانان من به آن می‌رسند، هرج و مرج اخلاقی نیست. آنان حداکثر، بنوعی رقت و اندوه مشترک می‌رسند ممکن است بگوئید این چیز تازه‌ای نیست، ولی بدون آن برای انسان چه باقی می‌ماند؟.»

از بیانیه‌ی میکل آنجلو آنتونیونی در فستیوال کان ۱۹۶۰

بحث اول: سینمای آنتونیونی و تماشاچی متوسط. چرا سینمای آنتونیونی را نمی پسندند

سینمای آنتونیونی برای تماشاچی متوسط سینما در سراسر جهان بویژه ایران، ثقیل، مشکل و پیچیده جلوه کرده است. با توجه به اینکه وی غالباً به جنبه های معمولی زندگی می‌پردازد وسینمای خاص او بدور از هر گونه مغلق گوئی است، و بادر نظر گرفتن سادگی و روانی خاص پرداخت سینمائیش، این مسأله قابل تعمق می گردد. در پی یافتن علل این امر به‌این نکته برمی‌خوریم که بخاطر وجود کارگردانان ومباشران غیرمسئول سینما، فضای خاص بورژوازی که درفیلمهای تفننی استقرار یافته، در واقع انعکاسی از دنیای خاص خود این افراد است، چنین حکم می کند که از توجه به‌اشیاء وافراد (حتی الامکان لوکس و

آنتونیونی

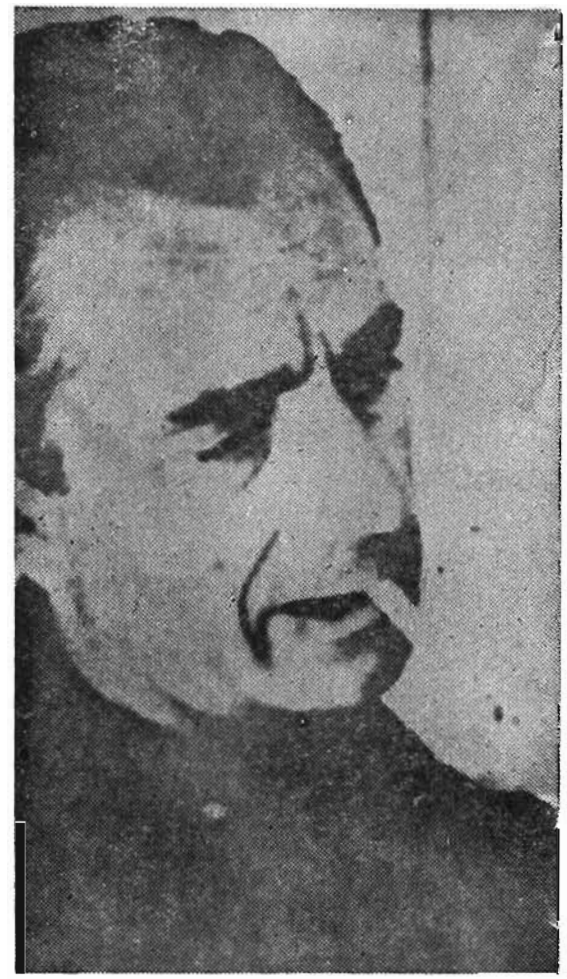


دلپذیر) وحتی اکسیونها (تا آنجا که ممکن است خشن و دینامیك) فقط یك مطلب مورد نیاز باشد، گیرائی وجاذبه‌ی ظاهری آنها. درحالیکه این بتنهائی کافی است که سینمای واقعی را ـ نظیر هرهنر دیگری که در چنین محدوده ای است ـ نفی کند.

سینمای آنتونیونی این چنین نیست. درسینمای وی باید تحرك وهیجان را ازمجموع، ودرپشت نمودهای ظاهری اثرجستجو کرد. برای آنتونیونی کوچکترین جزئی که در کادرفیلمش قرار می گیرد، حاوی معنائی خاص برای روشن کردن اوضاع واحوال درونی قهرمانانش (که خودنمونه‌ای معمولی ازافراد محیط واجتماعش هستند) می باشد. واینرا می توان بعنوان سینمای واقعی پذیرفت. درسینمای واقعی، میزانسن، یك عامل مهم ومؤثر واساسی در تجسم والقاء مفاهیم ذهنی است. وکارگردانانی ازقبیل هیچکاك، لوزی، فورد وآنتونیونی که استادی خاصی دراستفاده ازاین عامل مهم سینمائی دارند، یکنوع بیان خالص و ناب سینمائی دست یافته اند.

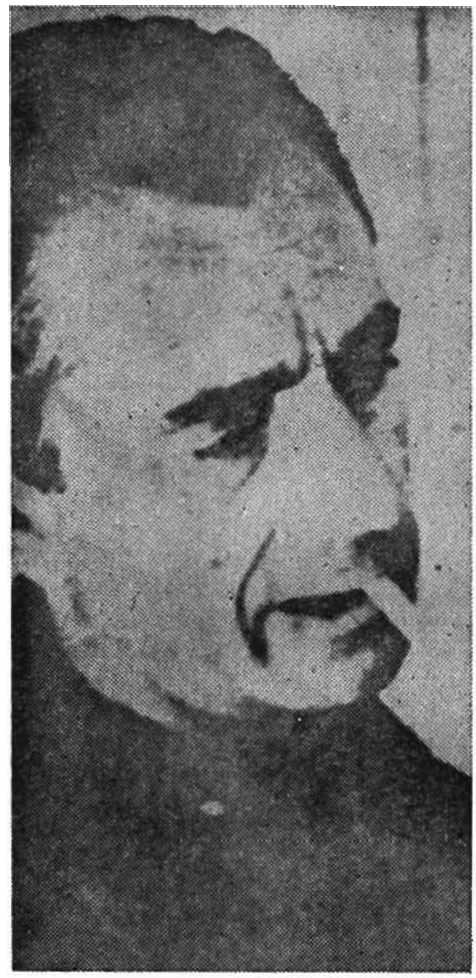
درسینمای واقعی، یا اساساً داستانی (بمعنا ومفهوم تجارتی که همان داستانی بامقدمه، توضیحات وحوادث، و نتیجه‌ای که غالباً اخلاقی است) وجود ندارد. واگرباشد،

آنتونیونی



تنها قالبی برای بیان ایده‌های هنرمنداست . وبالاخره در سینمای واقعی تجسم حالات درونی و کیفیات معنوی بیشتر بوسیله‌ی تصویرصورت‌می گیرد تاباحرف و کلام. ولی‌باید توجه داشت که هر فیلم پر حرفی الزاماً به گروه عظیم فیلمهای غیرسینمائی وابسته نخواهد بود . بنابراین چنین بنظرمی‌رسد که چون تماشاچی معمولی معتاد به تفنن در محیط های خوش‌آب و رنگ ومصفای فیلمهای‌تجارتی(۹۹ درصد فیلمهای‌آمریکائی ودرنتیجه تمام فیلمهای سینماهای این مرزوبوم) می‌باشد ، ازفکر کردن‌درمورد فیلم‌هائی که خارج ازاین خیل عظیم باشند ، اکراهی عجیب درخود احساس‌می کند. حقیقت این است که‌نوع تماشاچی متوسط ـ که‌غالباً سطحی‌فکرمی کند،واز ادبیات سطحی،مطبوعات سطحی، رادیوو تلویزیون‌سطحی، و کوتاه‌سخن، ازفرهنگ سطحی برخورداراست ـ سالهای بسیار فیلمهای مخدوش و غیرواقعی‌کار دست تاجران وبازاریابان رادیده است ، فیلم هائی که‌زندگی را سراپانشاطوشادی وشکوه وعظمت‌ترسیم کرده‌اند(درنحوه‌این‌ترسیم کردن هم‌البته خیلی‌حرف‌است) واحیاناً گاهی برای‌چاشنی‌وتنوع، غمی‌ساختگی‌وغیراصیل رادرلابلای شادیهاجاداده‌اند(والبته خیلی زود سروته قضیه را بهم‌آورده‌وآنراتبدیل به‌احسن کرده اند) برایش‌مشکل

آنتونیونی



است که قبول کند درسینماهم می‌شود آدمهائی را نشان‌داد که غمگین وافسرده و«زندگی‌زده» باشند. برای یك‌چنین تماشاچی‌ای، تماشا ـ واحیاناً پذیرفتن ـ قیافه‌های اندوهبار وغم‌آلود انسانهائی که درلابلای چرخ تزویرها ودوروئیها ودربین‌خود نمائیها وبیعاطفه گیها ونامردمیهای تمدن صد درصدمادی غرب خوردشده‌اند ، مشکل وچه بساغیرممکن است . چرا که فوراً بیادآن قیافه‌های شاداب‌و خوشگل و خوشرنگ که حاکی ازتغذیه خوب وسلامت‌کامل ورفاه و آسایش بی‌حد، وبی‌تفاوتی وبی مسئولیتی مطلق در مسائل جدی‌زندگی‌است،می‌افتدو تحت‌تأثیر آدمکهای«خوشبخت» ازفکر کردن‌می گریزد وبدامن تفنن وتفریح پناه می‌برد . درجائیکه‌آرزوهای ناکام وعقده‌های سرکوب شده ـ برای عده‌ای ـ وتصویرزندگی شخصی‌خودرا ـ برای‌عده‌ای‌دیگر ـ منعکس بینند . فقدان تیپ‌های مشخص و متعارف آدمها ـ زیبا وخوش‌لباس وخوشقلب ، زشت وسنگدل ، قوی‌وخشن ، ضعیف‌وآرام ، کاملاثروتمند ، وکاملا فقیر ـ وبسیاری‌انواع دیگرآدمهای غیر واقعی وبی اصالت، گناهی است بزرگ ونا بخشودنی‌تابدان‌حد که فیلم‌آنتونیونی‌را برای‌تماشاگر متوسط ـ وطبقه متوسط که ازهمین رده است ـ غیر قابل تحمل می‌سازد. واین درد ، درد بی فرهنگی ویا ابتذال فرهنگی‌طبقه‌ی متوسط است .

آنتونیونی

بخش دوم :
چهره‌ی یك مؤلف

۱ ـ زندگی و آثار آنتونیونی

میکل آنجلو آنتونیونی در ۲۹ سپتامبر ۱۹۱۲ در « فرارا » از ایالت توسکانی در ایتالیا بدنیا آمد . و در همانجا شروع به تحصیل کرد و به دانشگاه بولونی راه یافت ودررشته ی اقتصاد و تجارت به تحصیل پرداخت . در طی دوران تحصیل و بعداز آن ، در روزنامه ای بنام IL CORRIERE PADONA به نوشتن پرداخت و بخاطر مقالاتش در زمینه ی تاتر وسینما ، موردتوجه قرار گرفت و شروع به ساختن یك فیلم ۱۶میلیمتری مستند در یك بیمارستان روانی کرد . بعداز اتمام تحصیلات در یك بانك به کار پرداخت ولی در سال ۱۹۳۹ کارش را ترك کرد تا به رم برود . در آنجا اوبا مجله ی « سینما » که سر دبیر آن «ویتوریو موسولینی» پسردیکتاتور ایتالیا بود،همکاری کردهمکاران دیگر باربارو، پازینتی وزاواتینی بودند . در سالهای ۴۱ ـ ۱۹۴۰ بعنوان دانشجوی کارگردانی در مرکز « تجربیات سینمائی CENTRO SPERIMENTALE CINEMATOGRAFIA » اسم نوشت ولی چند ماه بیشتر در آنجا نماند ، و تا سال ۱۹۴۹ گاه‌گاه به نوشتن مقالات می پرداخت .

«کسوف»

« اولین باری که پشت دوربین قرار گرفتم

« شب »

آنتونیونی

در یك تیمارستان بود ـ من تصمیم گرفته بودم که یك فیلم مستند اززندگی بیماران روانی تهیه کنم، و برای این منظور آنقدر نزد رئیس بیمارستان اصرار و پافشاری کردم تا سرانجام اجازه ی فیلمبرداری داد . در این فیلم ، صحنه ای وجود دارد که هرگز آنرا فراموش نمی کنم . و بعداز این صحنه بود که ما شروع به گفتگو در باره ی پدیده ای موسوم به «نئورئالیسم» کردیم ـ بدون آنکه بدانیم محرك ما در این مورد صحنه ی مزبور بوده است .

« پس از آن سردبیر مجله‌ی (سینما) شدم و در همان اوان با روسلینی در نوشتن سناریوی فیلمش «بازگشت یك خلبان UN PILOTA RITORNA» همکاری کردم . در همان سال در نوشتن و سناریوی فیلم I DUE FOSCARE ودر کار گردانی آن با « جی . کامپانیله مانچینی» همکار بودم بعد از مدت کوتاهی به فرانسه رفتم و در فیلم «میهمانان شب» کمك کار گردان مارسل کارنه شدم . پس از بازگشت به ایتالیا مدتی دستیار و بسکونتی و جوزه په دسانتیس بودم و ضمناً چند داستان نوشتم که از یکی از آنها بنام «شیخ سفید» فلینی فیلمی ساخت .

آنتونیونی

«سرانجام در سال ۱۹۴۷ توانستم مقدمات تهیه‌ی «ساحل نشینان رود پو» را فراهم کنم.
فیلمی که تا زمان قبل از آن زمان، حکومت بعداز جنگ ایتالیا اجازه‌ی تهیه‌ی آنرا نمی داد. تاآنزمان فیلمسازان آثارمستند در ایتالیا، توجه ودقت خود را فقط معطوف به مکانها واشیاء وآثار هنری می‌کردند ولی فیلم من برای نخستین بار، در باره ی زندگی ملوانان وماهی گیران ومردم عادی بود. درسال ۱۹۴۸ موفق به تهیه دومین فیلم مستندخود بنام „N . U„ گردیدم که داستان آن درباره‌ی رفتگران خیابانها بود بعدازا ن فیلم چند فیلم دیگرساختم که‌داستان آنها در همین زمینه هابود و بعضی ازآنها برنده‌ی جوائزی شدند.

«صحرای سرخ»

«درسال ۱۹۵۰ - درسن ۳۸ سالگی - توانستم در شهر «تورین» شخصی را پیداکنم که مخارج تهیه‌ی یك فیلم بلند داستان داررا بعهده بگیرد. من‌داستان فیلم «خاطرات یك عشق» را پیشنهادکردم ووی پس ازگفتگوهای بسیار پاسخ‌دادکه‌گرچه سوژه‌موردپسند او قرارنگرفته، ولی به‌خاطرعلاقه‌ی من‌به این‌داستان، حاضر به قبول پیشنهاد من است.»

آنتونیونی

بخش سوم : ویژگی‌های کلی آثار آنتونیونی

بحث‌انگیزترین جنبه‌ی آثار آنتونیونی، آن‌چیزی است که او «می کند» تا آنچه که «می گوید» سوء تفاهم در باره‌ی فیلمهای او، زائیده‌ی سوء تفاهم در سبك کاراوست، که بهیچوجه آنطور که بعضی منقدین می گویند، پدیده‌ای تازه نیست. ارزش هنر آنتونیونی در القاء احساسات شخصیتها به تماشاگران بی‌یاری کلمات وعبارات است. یقیناً تکنیك آثار آنتونیونی تازه نیستند. تمام کارهائی که آنتونیونی می کند، قبل‌ازاو دیگران کرده‌اند ـ گرچه نه تااین حدقوی وپرمعنی ـ اوبسیاری ازقسمتهائی را که فقط بـرای راحتی تماشاچی وارتباط زمانهاومکانهای مختلف به یکدیگراست حذف می کند. درجواب خبرنگاری که معتقد بود قسمتی ازفیلم «شب» ازبقیه مهمتراست، آنتونیونی پاسخ داد: «اگر مطمئن بشوم که بخشی ازفیلم ازبخش دیگر کم اهمیت‌تـر است، آنرا بیرون می‌آورم.»

«حادثه»

شیوه‌ی کار آنتونیونی به‌آن‌اندازه که «متفاوت» است، «مشکل» نیست ودرك این آثار متفاوت، به‌دانش سینمائی نیازمند است ـ واین یکی‌از دلائلی است که تماشاگـر متوسط را راضی نمی کند.

زبان سینمائی آنتونیونی شباهت فراوان به نقاشی دارد. سبکی نقاشی که درآن نهایت صرفه جوئی ودقت در

آنتونیونی

آگراندیسمان

رسم موضوعها به‌کاررفته ،وخالص‌ترین وقوی‌ترین تأثیرات را بربیننده به‌جای می گذارد. ولی پیش‌ازآنکه وی‌نقاشی زبردست درسینما باشد ، فیلسوف‌بدبینی‌است که تمام‌افراد واشیاء واتفاقات محیط را بامعیارهای خاص خود سنجیده‌و ارائه می دهد . برای برگرداندن چنین احساسات‌عمیق و پنهانی به زبان فیلم ،آنتونیونی‌شیوه‌ای قوی ودقیق به کار می‌برد،وخود را آگاهانه ازبسیاری قرار داد های سینمائی می رهاند .

آنتونیونی اعتقاد وعلاقه‌ای به داستان گوئی ندارد. طرحهای اوطرحهای پنهان شده درعمق حوادث هستند ، و حوادث نه برای پیش‌بردهیجان وتحرك ،بلکه به خـدمت گسترش شخصیتهای داستان گرفته می شوند . پس،نا پدید شدن یك دختردرفیلم «حادثه»تأثیرآشکاری برداستان‌ندارد بلکه نتایج این‌حادثه بردیگران است که مورد توجه فیلم ساز قرارمی گیرد.درسینمای‌آنتونیونی همچون در زندگی روزانه ، حوادث فقط درواکنشها واحساسات افراد معنی و اهمیت می‌یابند . در« کسوف»مـرد مستی که هیچ نقشی در داستان ندارد، اتومبیل قهرمان فیلم(آلن دلون)را می‌دزدد وباسقوط به‌رودخانه موجب‌مرگ خود می‌شود. شایدبه‌نظر برسدکه‌این‌حادثه‌ای بی معنی است که بی جهت در داستان

آنتونیونی

وارد شده، ولی درحقیقت اهمیت این تصادف آنگاه آشکار می شود که مرد، نسبت به سرقت اتومبیلش و مرگ یك انسان در آن، ازخود واکنش نشان می‌دهد. مردی که برای اشیاء بیش ازانسان ارزش قائل است.

درفیلم‌های آنتونیونی، نظیر نمایشنامه های چخوف جریان اصلی درزیرسطح ظاهری است. نمایشنامه‌ی «باغ آلبالو» دراطراف آنچه بازیگران به‌هم می گویند، نمی گردد. آنچه آنها می گویند، الزاماً احساسات حقیقی و یا منظورواقعیشان نیست و گاه گفته‌ها درست مخالف افکار و احساسات شخصیتهاست. یك صحبت بسیارجزئی وظاهراً کم اهمیت ـ یابی‌اهمیت ـ می‌تواند بینهایت درشناخت بیننده ازویژگیهای فکری وروانی یك شخصیت مؤثر باشد. در سینمای آنتونیونی نیزچنین است. درآثاراونمی توان هیچ نتیجه‌ای فوری ومنطقی برای کارهای بازیگران، نشستن، خوردن، گفتن، به مهمانی ومسافرت رفتن یافت. همه چیز نامعین وبی‌هدف به نظرمی‌رسد. شاید در دیدار اول بتوان گفت که بعضی حوادث رامی‌توان حذف کرد، ویا درقسمت دیگری ازداستان آورد. گرچه ترتیب حوادث بیربطمی نماید، ولی سیر فکری و تحولی شخصیتهای فیلم، آنچنان زیباوسنجیده نموده می‌شوند، ودرحوادث تجسم می‌یابند، که این «بیربط»

مارچلو ماسترویانی وژان مورو درفیلم «**شب**»

بودن اتفاقات را بی‌اهمیت می‌سازد .

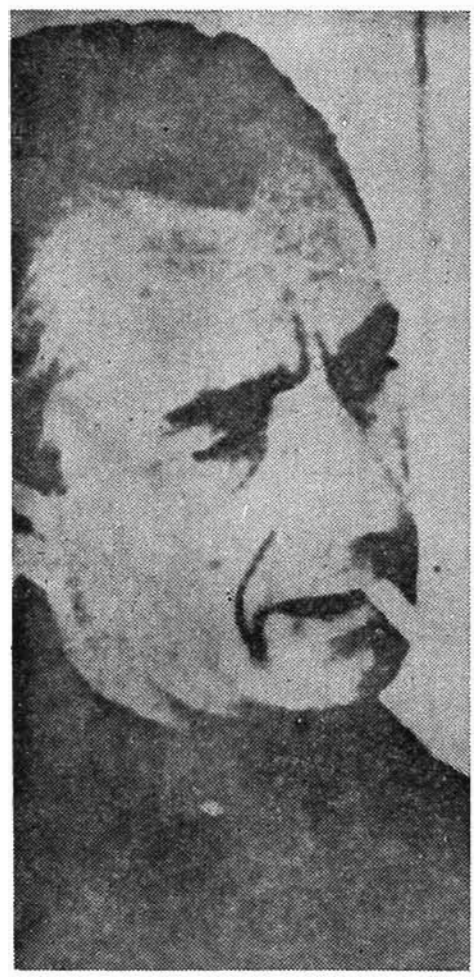
هدف اصلی آنتونیونی «نمایش درونی» است تا «نمایش بیرونی»، وی با تجربه نشان می‌دهد که نمایاندن «نمایش درونی» فرد با کمك عوامل خارجی ـ حرکات رفتار یا صحنه و محیط اطراف و اشخاص دیگر ـ ممکن است. هرچیز که با هدف او کاملا مرتبط نباشد ، به حداقل ممکن کم می‌شود. وی در مصاحبه‌ای گفت : «من سعی می کنم ترتیبی بدهم تا هر جزء تصویر گویای حادثه‌ای یا بیان کننده‌ی یك لحظه‌ی خاص یا یك موقعیت روانی باشد. یك تصویر، وقتی مفهوم اساسی خواهد داشت که هرسانتیمتر مربع آن یك مفهوم اساسی داشته باشد . » مشکلی که غالب تماشاچیان آنتونیونی با آن روبرو هستند اینست که او کار خود را با تصویر شروع و تمام می کند . بنابراین ذهن تماشاگر بر فیلمی سیاه وسفید متمرکز خواهد بود که ترجمان حوادث فیلم است .

اگر بتوان «تم» مشخص و واحدی برای آثار آنتونیونی قائل شد، این مایه «عدم ارتباط معنوی» و پیوند عاطفی بین انسانها خواهد بود. انسانهای آنتونیونی در عین آنکه می‌دانند چه می‌خواهند، نمی‌توانند خواسته هایشان را بیان کنند. غالباً قهرمانهای آنتونیونی بوسیله‌ی یك مانع مادی در میزانسن از یکدیگر جدا می‌شوند ؛ و این فاصله و جدائی

آنتونیونی

تصویرمی وظاهری، انعکاسی ازجدائی و عدم تفاهم معنوی آنهاست. وفیلم‌های آنتونیونی غالباً به‌بررسی و جستجو در ماهیت وعلل این‌جدائی وعدم پیوند باطنی می‌پردازند.

در۳ فیلم بزرگ «حادثه»،«شب» و«کسوف» وی به بازگو کردن بیماری‌جامعه‌ی خود وجهان غرب‌می‌پردازد. تصویر انسانهائیکه تدریجاًازانسانیت دورمی‌شوند. درچنین محیطی پردغدغه ، عشق نمی‌تواندبه‌آسانی بشکفد ، چرا که درمسیرزندگی برای‌همه‌چیزجزعشق‌جائی‌قائل‌شده‌اند. در«شب»،قهرمان فیلم (مارچلو ماسترویانی) که مردیست رمان نویس،شورنوشتن خود را ازدست داده و دیگر به زن خود علاقه‌ای ندارد . دوستی مشترك از یك بیماری مرموز (سرطان؟) می‌میرد، میلیونری‌کارخانه دار برای خود یك امپراطوری درست کرده ـ همه‌چیزدرپست‌ترین حداست ، ارزشها تنزل کرده‌اند واحساسات حقیقی وجود ندارند . انسانی که یامریض‌است ـ همچون‌صحنه‌ای که دخترك‌بیمار جنسی دربیمارستان به قهرمان فیلم‌متوسل می‌شود ـ یادر غرقاب ناامیدی‌دست وپا می‌زند ـ همچون‌صحنه‌ی‌آخر،که مرد سعی می کند به زنش (که به او گفته دیگر دوستش ندارد)عشق بورزد ـ وقتی عشق سقوط می کند ، تنهاشهوت وثروتست که می‌ماند.



آنتونیونی

این مایه،درفیلم« کسوف» نیزدیده می‌شود . فیلم با پایان یك عشقبازی آغازمی‌شود. حالت عشاق (سابق) کـه گردهم می‌چرخند،یادآور گونه‌ای کسوف انسانی است،بعد ویتوریا (مونیکاویتی) که ازخلاء عواطف خود آزرده شده ، درسفری به‌رم به‌جستجوی هدایای‌تمدن به بشرمی رود. در خیابانها،انسانهاچیزهائی‌شبیه‌ساختمانهاودستگاههاشده‌اند. ساختمانهائی که‌تاآسمان بالارفته‌اند، جاده مدرنی که‌به‌یك جاده مدرن دیگر منتهی می‌شود، زمین که ازچراغهای پر نور وخیره کننده‌ی‌الکتریکی پـرشده است، رشته پایـان ناپذیر ساختمانهائی ازشیشه ومرمر، که‌چون‌طاس‌لغزنده ، آدمیان را درخود نگهداشته اند.

قهرمانان‌آنتونیونی ازجلوه‌های مادی وساختگی‌و ظاهرفریب تمدن بیزارند؛ وازنمودهای بیروح تمدن‌کسل کننده، به خلوت وسکوت پناه می برند . آیا این حـالت واخوردگی ودلخستگی قهرمانان آنتونیونی، اظهارنظری ازطرف خود اونسبت‌به«تمدن»نیست؟ درفیلمهای‌آنتونیونی همواره بین سیاهی وسفیدی ، تیرگی وروشنائی،شب و روز مبارزه‌ای درگیر است. در« کسوف» بهترازهر مورد دیگر می توان این مبارزه‌ی بین تاریکی وروشنائی را دید . در دو فیلم«شب»و« کسوف»، عشق، قهرمانان را ازظلمت‌بسوی

آنتونیونی

نور سوق می دهد . زن ومرد فیلم«شب» پس از بحران گریز ازیکدیگر در آن شب مهمانی، درسپیده‌ی سحرشانس تفاهم خود را باز می‌یابند .

درصحنه‌های خاکستری ودلگیر،آنتونیونی جهانی را به‌ما نشان می دهد که انسانها متعلق به اشیاء شده اند وروح سرمایه داری ذره ذره‌ی عواطف و تمایلات آدمی را به‌بند کشیده‌وخوردونابود کرده‌است. عشق ورزیدن مشکل است، احساس کردن دردناك است، و گوشت وخـون و روح بشردر گرو تمایلات مانده. پس‌مردم آرامش‌رادرون‌دخمه‌ی تنهائیشان جستجو می کنند . و باتقلیدی ناهنجار، خود را به هیئت اشیائی که احاطه‌شان کرده درمی‌آورند. در به کاربردن رنگ نیز ، آنتونیونی همچنان رنگ را یکی‌از عناصر اصلی انعکاسات درونی قهـرمانانش قـرارمی دهد . همچنانکه واگنرموسیقی را بکار گرفت تا ازکلمات بی نیاز باشد ،آنتونیونی نیز بابکاربردن رنگ به کمال‌زیبائی‌شناسی درهنرخود می‌رسد .

ویتوریو(مونیکاویتی) در« کسوف» می گوید: « روز هائی هستند که یك میز یا یك کتاب یا یك صندلی یا یك انسان باهم یکسانند» . آنتونیونی بـه رسم چنین جهـانی می‌پردازد ، که در آن‌انسانهامسخ‌شده اند، وقلبها وچهره‌ها

آنتونیونی

چون شهرها روح خودرا از دست داده اند .

بخش چهارم :
فیلم های کوتاه

«حادثه» ششمین فیلم آنتونیونی بود . در ۵ فیلم بلند و ۷ فیلم کوتاهی که قبل از آن ساخته بود، روشهائی را که بعداً با موفقیت در حادثه بکار برد، تجربه کرده بود .

دقت وصرفه جوئی در کیفیات بصری، در دومین فیلم کوتاه آنتونیونی بخوبی آشکار است. در آخرین صحنه‌ی فیلم «N. U.» که درباره‌ی رفتگران خیابانهای رم بود، دقیقاً نشانه‌های خاص کار آنتونیونی دیده می‌شود. در وقت غروب رفتگران به خانه برمی گردند. دوربین ساکن است وقطار سوت زنان از کادر بیرون می‌رود و خیابانهای تمیز شده ، از پشت آن هویدا می‌شود . در «N. U.» آنتونیونی تمام اصول رسمی فیلم‌های مستند را کنار می گذارد ـ یا لااقل فیلم‌های مستند ایتالیائی ـ وهمیشه به دنبال «حقیقت» است تا «منطق» وفیلمهای مستند خودرا نه براساس طرح قبلی هرسکانس ، بلکه برپایه‌ی اجزاء کوچك پایه گذاری می کند . این تکنیك درفیلم «خرافات» نیز دنبال می شود : یك رشته صحنه‌های کوتاه که مجموعه‌ای از کارهای خرافاتی را به وجود می آورد .

موضوع «L'AMORSA MENZOGNA» در باره‌ی بازیگران مجله‌ه ی مصور است که داستانی را با عکس های

متوالی نشان می دهند.فیلم باعکسبرداری برای یك‌داستان شروع می شود ، وسیرزندگی واقعی قهرمانان‌آنرا دنبال می کند. بازیگری که‌دراین داستان مصورنقش‌یك عاشق پیشه‌ی‌احساساتی را بازی می کند ، یک‌مکانیك تعمیرگاه است . همه بازیگران دیگر مردمی‌کاملا عادی هستند . تا این زمان‌آنتونیونی‌به «مردم» بیشتر بعنوان«فرد» نظردارد تا چهره‌های سمبلیك یك‌واقعیت اجتماعی .این خصوصیتی است که اورا‌ازنئورئالیستها جدامی کند. گرچه در« ساحل نشینان رود پو»(که درسال ۱۹۴۳ ساخته شد ومونتاژ و نمایش آن تا ۱۹۴۷ به تعویق افتاد) نقاط مشترك بسیار با فیلم های نئورئالیستی دیده می شود .

بحش پنجم :
«خاطرات یك‌عشق»ـ۱۹۵۰

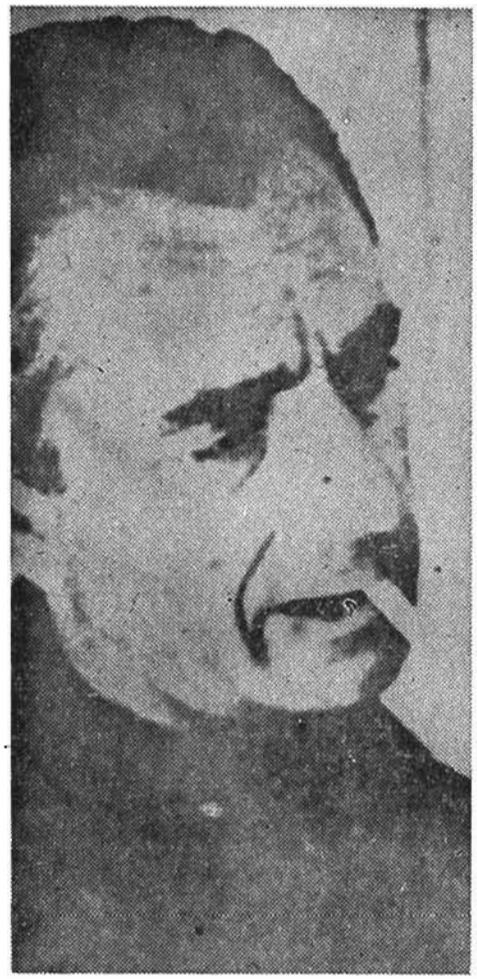
اولین فیلم بلند آنتونیونی برمایه موانع‌اجتماعی است که‌میان دختری ازطبقه‌کارگر که با«ثروت»ازدواج کرده وعاشق اوکه همچنان درتهیدستی باقیمانده وجود دارد.محتوی این فیلم بهیچوجه شباهتی‌به‌فیلمهای‌پراندرز واخلاقی ندارد، بلکه فقط درپی رسم تصویری کنایه‌آمیز ازنتایج‌کارهای انسانهاست .

یك مهندس ثروتمند میلانی که نگران خیانت همسرجوانش «پائولا»است،ازیك‌کارآگاه‌خصوصی کمك می خواهد .کارآگاه شروع به تحقیقات‌درشهرزادگاه«پائولا»

آنتونیونی

می کند، ومی فهمد که یکی ازدوستان پائولا چند سال پیش دریك حادثه آسانسور کشته شده است. «گوئیدو» (عاشق پیشین پائولا)ازجریان تحقیقات باخبرمی‌شود . وی که به خاطراحساس گناه درحادثه‌ی آسانسور ـ که می‌توانسته‌اند از آن‌جلوگیری کنند ـ پائولاراترك کرده،دوباره به‌میلان می‌آید وبااوملاقات می کند .آنها درمی‌یابند که هنوز هم یکدیگررادوست دارند.وقتی«انریکو»(شوهرپائولا) نتایج تحقیقات را به اومی گوید، زن برای‌آرام کردن شوهر، با اوعشق‌بازی‌می کند.روزبعد که جریان را به«گوئیدو» می گوید، گوئیدو باخشم‌اورا ترك می کند. موقعیت برای‌هر دوغیرقابل تحمل‌شده است . زن به گوئیدو احتیاج دارد ـ ولی زندگی بدون تجملاتی که‌درخانه شوهرش به‌آن‌عادت کرده برایش غیرممکن می‌نماید. تصمیم اوومعشوقه‌اش به کشتن شوهرش جدی می‌شود. یکروزعصر گوئیدوبایك‌هفت تیر درسرراهی که انریکوازآن می گذرد ـ برسرپلی تنك که بایدآهسته برود ـ کمین می کند. انریکو که گزارش کارآگاه را درباره‌ی خیانت پائولا خوانده، پیش ازرسیدن به پل درباتلاقی سقوط می کند و کشته می‌شود ـ شاید از فرط خشم ویا به قصدخودکشی . ولی به هرحال مسئولیت این مرك بردوش‌پائولا و گوئیدو سنگینی می کند، گوئیدو

آنتونیونی



است که سخت غریب می نماید . فیلم درباره‌ی جوانان نا متعادل اروپای بعدازجنگ است. وسه بخش‌فیلم در سه کشور مختلف اتفاق‌می‌افتد : فرانسه ، ایتالیا وانگلستان. این فیلم درانگلستان هرگز نمایش داده نشد . درفرانسه توقیف شد ، ودرایتالیا پس ازخرابکاری‌های سانسور روی پرده‌آمد . بخش فرانسوی فیلم را می توان بهترین دانست یك جوان بورژوای فرانسوی که با دسته اسکناسهای خود وعکس‌های امضاء شده‌ی دختران زیبا ، سختِ بر رفقایش تأثیر گذاشته است، دریك توطئه بدست دوستانش بقتل می رسد . ولی درجیب او پولهای قلابی مخصوص صحنه‌ی تأتر را می یابند . بخش ایتالیائی که بد ترین است در باره‌ی جوانی است که بعد ازجنگ به‌یك گروه خرابکار فاشیست پیوسته است . درقسمت انگلیسی این فیلم‌آنتونیونی برای اولین وآخرین مرتبه بازگشت به‌گذشته (فلاشْ بك) به کار برد .

باید گفت که‌آنتونیونی دربط دادن این سه قسمت اصلا موفق نبوده است . مرك های خشونت بار قهرمانان هرسه قسمت‌شاید نمایشگریك جهان‌خشن وپر آشوب‌باشد، ولی ازدیدگاه رئالیسم اجتماعی ، بیان وبازگو کردن‌آنها به اینصورت‌کاملا ساختگی به نظر می‌رسد .

آنتونیونی

بخش هفتم :
خانمی بدون گلهای
کاملیا ۱۹۵۲

در این فیلم که مطالعه ایست روانکاوانه در محیط سینما گران وزندگی آنها ،آنتونیونی همچنان اصول فیلم «خاطرات...»را دنبال می کند. ودر اینجاهم زن قهرمان ازموقعیت اجتماعی اصلی خود بدورافتاده ونتوانسته درجهان سینماجائی درخورروحیه وشخصیت خودبیابد .«کلارا» که دخترفروشنده‌ایست به‌وسیله یك تهیه کننده به سینما راه پیدا می کند وسرانجام باوی ازدواج می کند. ولی باشکست های تجارتی وهنری فیلم‌های او وشوهرش،وبحران‌های روحی واختلافاتشان، وی راترك می کند وباتهیه کننده‌ی دیگری به ساختن فیلم‌های تجارتی وشهوانی دست می‌زند .

چنانکه پیش ازاین آمد. دراین فیلم نیزمانند «خاطرات...» آنتونیونی به طرح زمینه های گوناگون ساختمان جامعه خود می‌پردازد . ویك بار دیگر با لحن انتقاد آمیزشدید، طبقات اجتماعی وهراجتماعی‌را که با طبقات مختلف ومجزا ساخته شده، محکوم می کند . ونیز نگرشی به‌زندگی مردم پشت‌دوربین ـ زندگی وکارنااستوار هنرپیشگان کارگردانان وتهیه کنندگان که همگی با سلیقه مردم سروکار دارند ـ سازنده‌ی بخش دیگری از حوادث فیلم است .

آنتونیونی

بخش هشتم :
رفیقه ها
۱۹۵۵

فیلم رفیقه‌ها را آنتونیونی برخلاف تمام آثار دیگر ازیك رمان اقتباس کرد. او درباره‌ی رمان «چزاره پاوزه» می گوید : **«آنچه راکه من در داستان پاوزه دوست داشتم شخصیتهای زن وشیوه‌ی زندگیشان بود، ویکی ازاین شخصیتها دقیقاً شبیه زنی بود که من وقتی می شناختم . ومن می‌خواستم درباره او صحبت کنم واورا درفیلم نشان بدهم .... من هیچگاه در صدد نبودم که به زمان پاوزه کاملا وفا دار بمانم.»**

قهرمان زن « رفیقه ها » نیز شخص راه گم کرده‌ی دیگری است دریك جهان پرتجمل و کسل کننده. وی از محله فقیرنشینی در«تورین» به رم می رود تا در یك سالن مدکار کند. پس‌ازآنکه دراین دستگاه شغل مهمی بدست می‌آورد، به‌تورین بازمی گرددتایك سالن مدراه بیندازد. درحادثه‌ای که دختری درهتل‌اومی‌خواهدخودکشی کند ـ ونجات می‌یابد ـ وی با ثروتمندان تورین آشنامی شود، زیرا که دختر ازخانواده‌ای سرشناس است. وفیلم‌داستان برخورد « کلیا Clelia » با زنان اشراف و درگیری در خصوصیات اخلاقی‌وزندگی وجریانات عشقی‌آنهاست .

فیلم همچنان‌که‌بایك تصمیم‌خودکشی‌آغازمی‌شود، بایك خودکشی انجام یافته پایان می پذیرد. این فاصله‌را

آنتونیونی

دنیائی‌ازدلتنگی وبیزاری‌پر کرده‌است. دلتنگی وبیزاری وصف ناشدنی ثروتمندان ـ افـرادی که با خـلاء دائمی زندگی‌بی سروتهشان دست‌بگریبانند. رفیقه هارامی‌توان طرح‌مقدماتی «حادثه» بشمارآورد . رفیقه هاعناصرهر دو دسته فیلم‌های قبلی وبعدی را درخـود دارد . نـا امیدی فیلم‌های قبلی، وجرقه های‌امیدواری فیلم‌های پس از آن هردو دراین فیلم دیده می شوند . درفـیلـم سه دیدگاه متفاوت وجود دارد : یکی ازآنها ـ که ازبقیه بهتر پیش می‌رود ـ برقراردادهای فاسداجتماعی دست می گذارد ،و بخوبی آثارنفرت آنتونیونی ازجامعه طبقه دار و سیستم سرمایه داری‌وبورژوازی توخالی‌وبیکاره‌درآن هویداست.

سهراب دارا

تحلیل دیگرفیلم های آنتونیونی (فریاد ـ حادثه ـشب ـ کسوف ـ صحرای سرخ ـ آگراندیسمان)درشماره‌ی بعد ادامه خواهدداشت. منابع‌مورد استفاده در پایـان‌خواهدآمد .

با پوزش فراوان عکس صفحه ۱۱ مربوط به فیلم حادثه ، و عکس صفحه‌ی ۱۴ مربوط به فیلم کسوف است .

تسخیر

یك سناریوی كوتاه

آغاز

۱ ـ پلان درشت

دفترچه‌ای گشوده با این كلمات :
«جائی سرد وساكت وغم انگیز كه كمتر چیزی ازواقعیت آن نمی‌دانم.» وتصویر آدمی مچاله شده .

۲ـ گردش دوربین

آهسته دریك اطاق بستری نامرتب ودرهم ریخته ، كتابهائی پرا كنده درسطح اتاق مجسمه انسانی لاغر و تكیده (احیاناً كپیه‌ی یكی ازآثار«جیاكومتی») گرامافونی رنگ و رو رفته كه بالایش ظروف سفالین مینیاتورگاری ردیف شده‌است. یك عروسك درشت كه فقط یك مایوی سیاه پوشش آن است درحالیكه دستهایش زیرچانه اش تكیه دارد،روی لبه‌پنجره‌ی اتاق كه به بیرون باز می‌شود ایستاده است.

۳ ـ پلان عمومی

خیابان خیس وخلوت وپردرخت كه انتهایش بن بست است . دوربین برگها را ازشاخه ها تا كف خیابان تعقیب می كند، وروی برگهای زرد كف خیابان متوقف می شود.

تسخیر

۴ ـ پلان درشت قدم‌های مردی بربرگهای زرد ـ دوربین قدم های مرد را تعقیب می کند .

۵ ـ پلان درشت تعقیب پاهای مرد درحال بازگشت .

۶ ـ پلان درشت دستهای‌مرد طنابی مچاله شده رامی فشارد .

۷ ـ پلان متوسط همان اتاق ـ عروسك دربستر است . دستهایش را پناه سینه هایش کرده وبه سقف خیره شده است .

۸ ـ پلان درشت دوربین قدمهای‌مرد را که‌بطرف بن‌بست‌میرود‌تعقیب‌می‌کند.

۹ ـ پلان درشت همان اطاق ـ دوربین یك در را تماماً دربر دارد. درباصدای غژغژخشکی باز می‌شود دوربین قدمهای مردی را برکتابهای سطح اتاق تعقیب می کند . (دیزالو)

۱۰ ـ پلان درشت موهای عروسك ازپشت سر ودستهای مـرد که بنوازش آنها مشغول است .

۱۱ ـ پلان درشت لبهای مرد بر لبهای کوچك عروسك وزمزمه مرد :

اگر ترا نداشتم ....آه اگر ترا نداشتم
نازی !....نازی بی زبان من ....!
چرا آبستن شدی ؟ هان چرا ...؟ چرابه من خیانت کردی...؟

ودر خلال این کلمات بوسه ها تکرار می شوند.

۱۲ ـ پلان درشت دستهای مرد صفحه بزرگی را روی گرام می گذارد .

۱۳ ـ پلان درشت چشم‌های قشنگ عروسك . مرد :

یاد بود شبی که عهد بستیم بی هیچ جنسیتی مال هم باشیم ،که به تنهائیمان قسم خوردیم که به هم خیانت نکنیم ، که قرار گذاشتیم تو هیچوقت آبستن نشوی.

۱۴ ـ پلان درشت چشمهای مرد ـ گریستن بی صدا .

۱۵ ـ کادرمستطیل پنجره هاشور باران درزمینه‌ی سطح بن بست.

۱۶ ـ پلان درشت حرکت موهای عروسك در باد موسیقی نرم و آهسته بگوش می رسد.

۱۷ ـ پلان درشت دستهای مرد طناب را گره می‌زند وبه اندازه عبور سر آدم حلقه می سازد .

۱۸ ـ پلان درشت چشمهای بسته‌ی مرد . مرد:

یه نصفه تیغ گذاشتم کناردستت،همینکه چشام ازکاسه دراومدن رگتو بزن بادت نره....

تسخیر

۱۹ ـ پلان درشت پشت گردن مرد ـ انقباض طناب تـا حد فرورفتن محسوس ومشهود درپوست گردن. صدای دخترانه آمیخته‌باالتماس:

نه .... نه ....

ترا خدا .... نه ..

۲۰ـ پلان درشت عروسك‌به‌حالت سجود وبرهنه روی کفش‌های مرد. دست‌های مرد عروسك را دربرمی گیرد وازکادر خارج می کند .

۲۱ ـ پلان درشت مرد عروسك را در سینه می‌فشارد وچشم‌های‌آنراباانگشتان پاك می کند ، انگار عروسك گریسته باشد .

۲۲ـ پلان متوسط دربین مردرا که بطرف بن بست می رود تعقیب می کند. مردتا کنار دیوار بن بست می رسد.

(صدای سقوط شیئی)

مرد رویش را بطرف دوربین برمی گرداند.

۲۳ ـ پلان درشت چشمهای مرد که خیره بدوربین هستند ، و حـالتی شبیه به هراس درآنهاست .

۲۴ـ پلان متوسط کف خیابان ـ عروسك بدون سر وبرهنه ـ توقف تأکید ـ سقوط بر گچه‌ای‌سبز وتازه که برهنگی‌عروسك‌رامی‌پوشاند.

تسخیر

۲۵ ـ پلان درشت سرعروسك با موهایش که دردست مردآویزان است .

۲۶ ـ پلان درشت برك سبز که بجای پوشش برهنگی عروسك است .
صدای مرد: **حوای پلاستیکی من، آرام بخواب. با اسپرم های روح من، با نسلی که درفریبکاریت گم شد.**

۲۷ ـ پلان متوسط ابتدای خیابـان خیس از کنار پاهای مرد. قدم‌های مرد که بطرف بن بست می‌رود ودوربین آنرا تعقیب می کند.
(دیزالو)

۲۸ ـ پلان متوسط دور بین مرد را ازروبرو نشان می دهد کـه عـروسك را در پـارچه ای سفید پیچیده و دسته ای گل روی دستارچه اش گذاشته است .

۲۹ ـ پلان متوسط سطح دیواره‌ی بن بست . وسط دیواره ی بن بست دالانکی کوچك‌به چشم‌می‌خورد ـ که درون‌آن تاریك است و ناپیدا

۳۰ـ پلان متوسط دور بین ازپشت مرد راکه رو به بن بست قرار دارد نشان می‌دهد. یك‌دسته پرستو ازدالانك به سوی کادر دوربین به پرواز درمی‌آیند . دوربین مرد را تا آستانه ی دالان تعقیب

می کند .

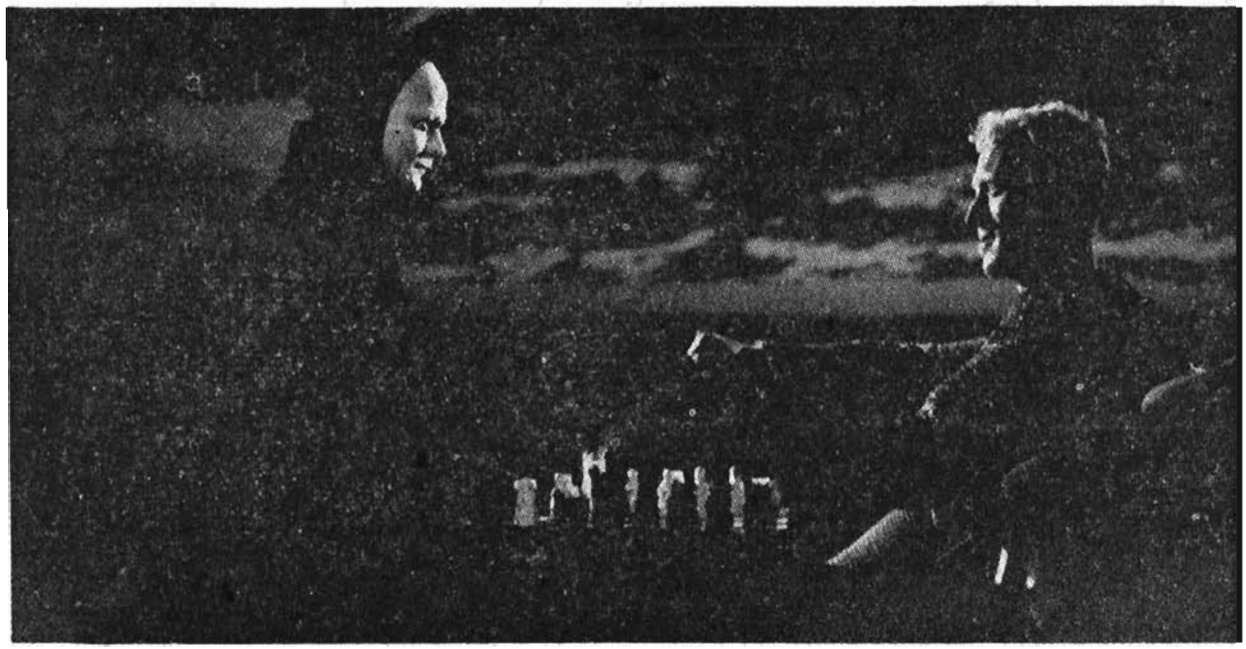
۳۱- پلان عمومی آسمان آبی وپرستوها در پرواز.

صدا: «نجات دهنده در گور خفته است » *

تمام

حسن بنی هاشمی

* مصرعی از یك شعر فروغ فرخ زاد



« مهر هفتم »

رابین وود :
تحلیلی از آثار
اینگمار برگمان

سفر

شاید اولین تصویرهای ذهنی که باشنیدن نام اینگمار برگمان شکل می گیرد نمودار هائی باشد ناشی ازهوس ، بیگانه نمائی ، افراط، غیرعادی بودن ودرعین‌حال بداعت :

نشان دادن مرگ ، بازی شطرنج ، دیوانگانی که خودرا شلاق می زنند ، سوزاندن جادوگران درفیلم « مهرهفتم The Seventh Seal » ـ سکانس رویا درفیلم « توت فرنگی‌های وحشی Wild Strawberries»،صحنه‌ی تجاوزدرفیلم«چشمه‌ی‌باکره Virgin Spring»باجزئیات وحشتناک آن‌وصحنه‌ی‌انتقام‌درهمین‌فیلم ـ تصورات «هاریت‌آندرسن» ازخدا که بشکل‌عنکبوت است درفیلم«همچون دریک‌آینه Through A Glass Darkly » ـ استمناء ، همجنس بازی و کوتوله های فیلم « سکوت Silence ».

برگمان

بدون تردید برگمان بعضی ازشگفت انگیزترین تصورات ارائه شده در تاریخ سینما رابرای ما مجسم کرده است. باین ترتیب تصورمردم ازاین کارگردان بسیاردرهم وپیچیده است: فاسد ـ مهیج ـ مخدر ـ آکنده ازوحشیگری ـ ترس ـ غیرعادی بودن وبااینهمه دارای وسعت وقدرتی مخصوص به خود برای خلق آثارشگفت انگیز .

برای کسانی که فکرمی کنند سینما یعنی تصاویرزیبا ویاآنده ته که تصورمی کنند توانائی خلق یك دنیای پیوسته وشخصی کافی است که ازهر کس هنرمندی بزرگ بسازد این تعاریف کافی است ولی سینما درواقع خیلی بیشترازاینهاست . محوروعامل نفوذ است .

اینکه کارهنرمندی آکنده ازافراط ، هوس آلودگی وعوامل هولناك باشد حتماً دلیل آن نیست که منظوراولیه اوبررسی تجارب انسانی درسطح جهانی نباشد . درنمایشنامه های شکسپیر هم مانند فیلم‌های برگمان می‌توان به‌آسانی لحظه‌های مهیج وهوس‌آلود یافت . در « شاه لیر King Lear » صحنه‌هائی هست که طبق‌معیارهای منطقی ، درآنها حد اقل به‌اندازه‌ی کارهای برگمان زیاده روی وبیگانه نمائی به چشم می‌خورد . چیزی که قابل اهمیت است چگونگی ونوع تجربه‌هائیست که بنظرمامحرك وقوع این صحنه ها می‌شوند .

می‌توان به سادگی نشان‌داد که تم بیشترفیلم‌های برگمان مطلقاً روی تجربه های انسانی دورمی‌زند . تم هائی که گاه اساسی و گاه پیش پا افتاده است واین بستگی به‌واکنش هنرمند درمقابل آنهادارد: ناپایداری‌واخلاق‌در«وقفه‌ی‌تابستانی Summer Interlude »ـ سایه‌ی مرك در«مهرهفتم »ـ کهولت واحتیاج شخص به شناسائی خود در « توت فرنگی‌های وحشی»ـ ازدواج وخانواده‌در«درس‌عشق A Lesson in Love » ـ مراحل عشق در«لبخند یك شب‌تابستان Smiles of A Summer Night» . به نظرمن کارهای اخیر برگمان مخصوصاً «سکوت»،«پرسونا

برگمان

« همچون در یك آینه »

Persona » و«شرم Shame » ازاساسی ترین کاوشهای هنری دروضع دنیای امروز است . وضع زندگی همان گونه که احساس می شود. من سعی می کنم سرشت واقعی هنر برگمان راآنطور که هست تشریح کنم، اگرچه ممکن است توضیح واضحات باشد.

هرگاه فیلم‌های برگمان را بررسی کنیم‌متوجه می‌شویم که شخصیت‌های فیلم‌بندرت درخانه وکاشانه خود دیده می شوند .

درفیلم « وقفه ی تابستانی» ،«مای بریت نیلسو Mai Brit Nilso » که یك رقاصه باله است بیشتر درتئاتردیده می‌شود. تنها یکباربرای تجدید خاطره های گذشته به خانه تابستانی‌اش می‌رود .

درفیلم «زنهای منتظرWaiting Women» زنها درخانه‌های تابستانی خود هستند و بازگشت شوهران خودرا ازشهر انتظار می کشند . اپیزود اول دراین‌خانه‌ها اتفاق می افتد . دراپیزود دوم «مای بریت‌نیلسو» تنها برای چند لحظه درآپارتمان خود نشان داده می‌شود. او حامله است ولی ازدواج نکرده‌است وتنها با یك گربه زندگی می کند. تمام اپیزود یادآوری

برگمان

خاطرات اقامت اودرپاریس است که ازهنگام تولدنوزادش از بیمارستان شروع می شود . در اپیزود سوم قهرمانان‌داستان بطوراجمالی درخانه خود نشان داده می‌شوند . بیشتر فیلم دریك آپارتمان سوئدی که‌بین‌طبقات گیر کرده‌می گذرد.درفیلم «تابستانی بامونیکا Summer with Monika» که ازروی‌یك‌رمان ساخته شده‌است برخلاف‌معمول کارهای برگمان، شخصیت ها را درخانه‌ی خود می‌بینیم ، ولی خانه برای‌آنها حکم مکانی را دارد که سعی دارند ازآن بگریزند. قسمت اول این فیلم مربوط به فرار شخصیت‌های فیلم‌به‌یك‌جزیره‌است. شخصیت های «خاك اره وپولك Sawdust and Tinsel» وبازیگران «مهرهفتم» که درحال سفرهستند هیچگونه خانه دائمی ندارند ، درکاروانسراها زندگی می کنند، وازمکانی به مکان دیگرمی‌روند. شوالیه‌ی فیلم«مهر هفتم» درانتهای‌فیلم به‌خانه‌خود می‌رسد ـ قلعه‌ای‌سرد ، تاریك وتقریباً خالی . در «توت‌فرنگی های وحشی» طی‌چند دقیقه « Victor sjostorm » قهرمان فیلم‌درآپارتمانش دیده می‌شود.

سناریوی فیلم‌های«چشمه‌ی باکره»و«درآستانه‌ی‌زندگی So close to life » راخود برگمان ننوشته است، بنا براین صادق بودن این قبیل کلیات را درآنها نمی‌توان‌انتظارداشت. فیلم «درآستانه‌ی زندگی » درخانه‌ای که مخصوص زنان بی پناه است فیلمبرداری شده است. در«چشم شیطان The devil's eye » خانه وزندگی وجود دارد ولی شخصیت اصلی داستان دون ژوانی است که تنها خانه واقعی اوجهنم است. شخصیت‌های فیلم «همچون دریك‌آینه» فقط در ویلای تابستانی خود که دریك‌جزیره‌واقع‌است دیده می‌شوند. هرگزمعلوم نمی‌شود که کشیش فیلم« روشنائی‌زمستانی Winter light» درکجا زندگی‌می کند ومعلم‌مدرسه‌رافقط‌درآشپزخانه منزل عمه‌اش‌می‌بینیم. در« سکوت» دوخواهردرشهربیگانه وغریب سرگردانند. در«پرسونا» دوزن درخانه ییلاقی شخص دیگری اقامت دارند . زوجی که درفیلم « ساعت گرگ و میش

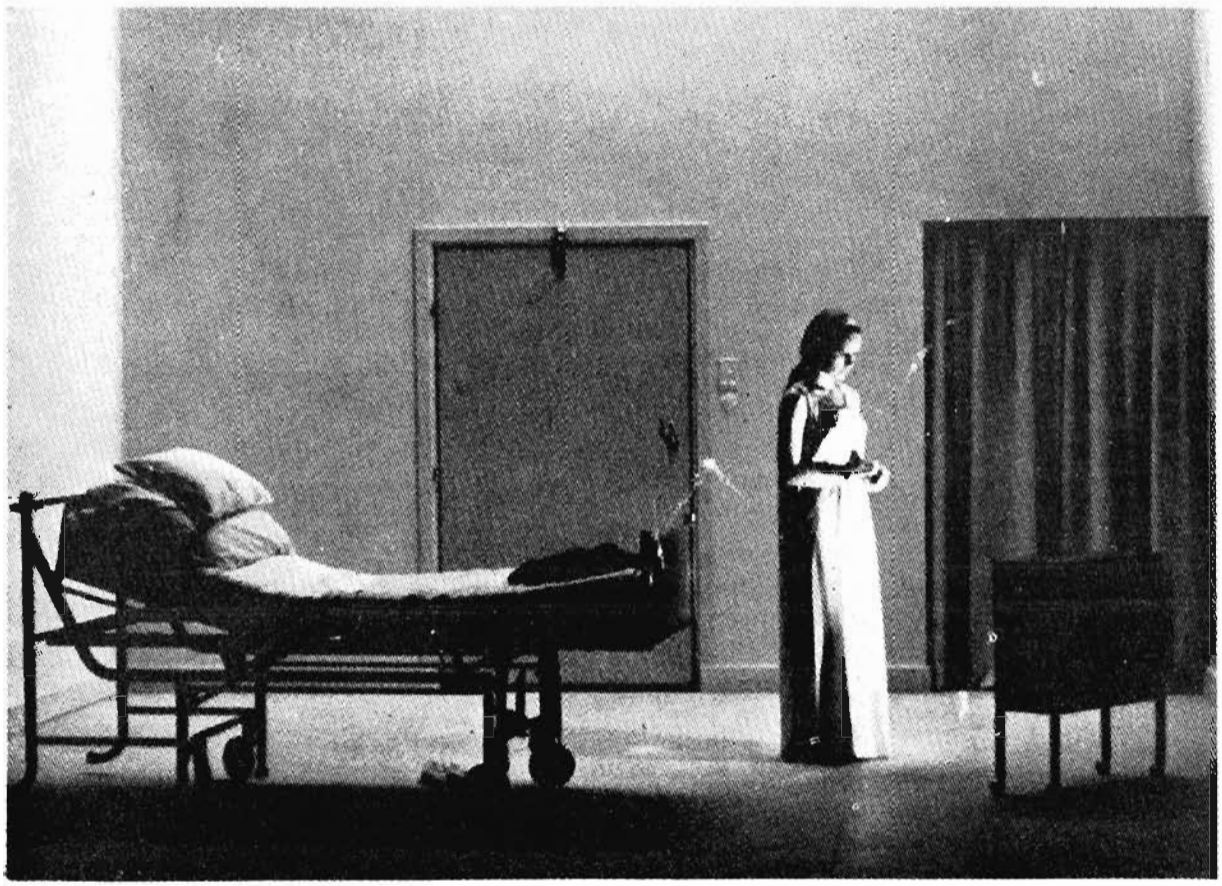
برگمان

Hour of the wolf » معرفی می شوند نیز درخانه‌ای ییلاقی اقامت دارند. در « درس عشق » موضوع جالب این است که داستان روی یك مسئله خانوادگی واتحاد یك‌خانواده دورمی زند با اینهمه شخصیت‌های اصلی هیچوقت درخانه‌ی خودشان نیستند وبیشتر دراطاق انتظار دکتر وآزمایشگاهش دیده‌می شوند .

بدین ترتیب شخصیت‌های فیلم‌های برگمان ـ بدون‌آنکه ریشه یا مرجع همیشگی داشته باشند ـ درتغییرازمکانی به مکانی وازحالتی به حالت دیگرمعلق می‌مانند .

اهمیت« **سفر** » درفیلم‌های‌برگمان ازهمین مطلب سرچشمه می گیرد. البته من‌ادعا نمی کنم که این خصوصیت فقط ازآن اوست ویا خیلی غیرعادی است .کافیست به فیلم های «**آلفرد هیچکاك**» توجه کنیم. دره فیلم اخیراین‌کارگردان ، شخصیت اصلی داستان یاخانه و وکاشانه‌ای ندارد ویااگردارد هیچگاه درآن دیده نمی‌شود ،درکارهای او « **سفر** » حائزاهمیت زیادی است. همینطوردرفیلم‌های وسترن. با اینهمه نقشی که سفر درفیلم‌های پخته‌ی برگمان دارد ، ازنوع مخصوصی است واساس ساختمان بعضی ازشاهکارهای اورا تشکیل می دهد. فیلم هائی که‌ازاین قاعده مستثنا هستند دو کمدی بنامهای «لبخندیك شب تابستان» و«حالا درباره‌ی این زنها Now about these women » می باشد که درآنها رکود بازی ، تماشاچی را وادار

« چشمه باکره »



«پرســونا»

برگمان

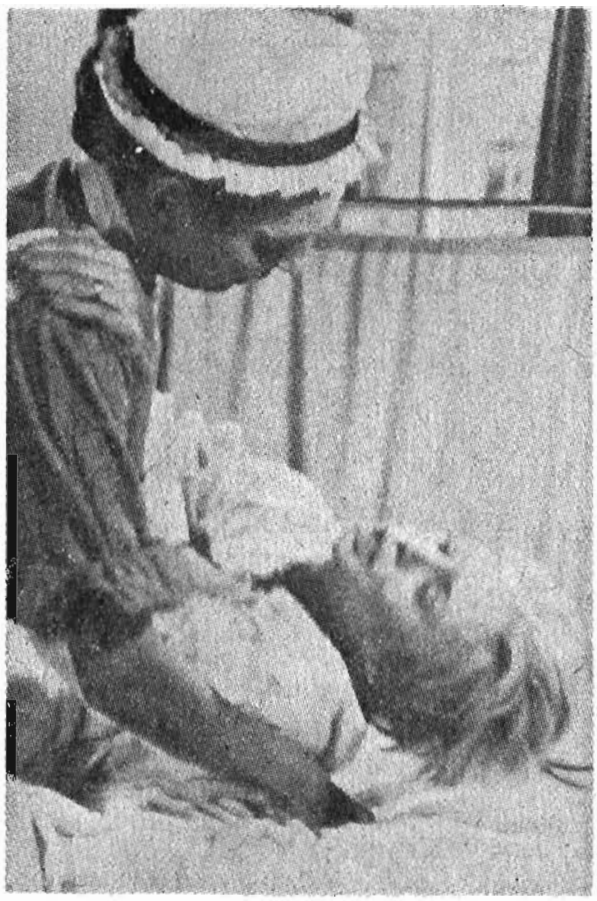
بدرك این مطلب می کند که برگمان کم (درفیلم‌های‌اولیه) وبیش (درفیلمهای‌اخیرش) ازروی عمد تامل می کندتابهترپیوند بزند ومحکم‌کاری کند. چندین فیلم برگمان روی سفرهای‌قطع شده پایه گذاری شده، که درضمن آنها تحول مهمی رخ می دهد ، وتصمیم‌هـای جدید اخلاقی گرفته می‌شود . مانند فیلم‌های : «خاك اره وپولك»،«چهره»و«سکوت».

طریقه‌ی مورد علاقه‌ی برگمان برای بجریان‌انداختن داستان این است که سفـ ی صورت بگیرد ودرطول آن‌وقایع زمان حاضر وخاطراتی از گذشته دست به دست هم بدهـند و باعث روبروشدن شخصیت با«خود» بشوند، عقیده‌اش راراجع بزندگی دگرگون کنند و مسیر زندگی اورا تغییربدهند. برای مثال در «عطش Thirst » که دومین فیلم برگمان بر اساس یك نمایشنامه است ، سایه‌ای ازاین مطلب را مشاهده می کنیم ودرقالبی‌کامل وپخته تردرچهار فیلم شگفت‌انگیز او :

داستان «وقفه‌ی تابستانی» به اینصورت است که می بریت نیلسو به خانه ییلاقی بـاز می گردد . درآنجاخاطره‌ی ماجرائی عشقی برای اوزنده می‌شود که نتایج غم انگیزآن تحـول بیشتراورا متوقف می سازد و باعث می‌شود که او امکانهائی را که هنوز درزندگیش وجود دارد نادیده بگیرد وآنهارا نپذیرد. «درس عشق» چگونگی‌حل‌یك مسئله‌ی‌زناشوئی را طی سفری از « Mjolby » شهری درغرب سوئد به کپنهاك نشان می دهد . صحنه های پیچیده ای که گذشته زن ومرد را برای‌آنها زنده می کند، بطورمستقیم حل این مشکل را باعث می‌شود.

قسمت عمده‌ی فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» درسفری بین«استکهلم» و«لاند Lund » اتفاق می‌افتد که درضمن آن شخصیت اصلی مردم ومکانهای زندگی گذشته‌اش را دوباره می‌بیند وجنبه‌ی پوشیده‌زندگی‌خودرادرآنان منعکس می‌یابد.اساس داستان«روشنائی زمستان»شخصیت

برگمان



«در آستانه‌ی زندگی»

یك کشیش است که در فاصله مراسم مذهبی صبحگاه در یك کلیسا و مراسم مذهبی شامگاه در کلیسای دیگر، دچار دگرگونی می شود.

چیزی که اهمیت این نوع ساختمان را در فیلمهای برگمان ثابت می کند استفاده‌ی مکرر او از آن در مراحل مختلف تحول فکری او می‌باشد. این چهار فیلم لحن و حالت متفاوت دارند و از جامع‌ترین کارهای برگمان بشمار می‌آیند. عامل ساختمانی دیگری که در این چهار فیلم مشترك است وحدت زمانی است. زمان گذشته بصورت « بازگشت به گذشته Flashback » همواره مورد نظر است. فشردگی خاصی که وحدت زمان و مکان ایجاد می کند برای برگمان حائز اهمیت زیادی است و در اغلب کارهای اخیرش ظاهر می شود، بخصوص در این آثار، وحدت کاملا خالص است و از «بازگشت به گذشته» استفاده نمی‌شود.

فیلم« در آستانه‌ی زندگی» که سناریوی آنرا «اولا ایساکسون Ulla Issakson »نوشته است ، یك نمونه خوب این کار است ، از سناریوهای خود برگمان نیز می‌توان«چهره»،«سکوت» و

برگمان

«همچون دریك آینه» را نام برد. پایه داستان فیلم «سفری بدرون پائیز Journey into autumn » یك سفراست ، بنابراین وحدت زمان درآن وجود ندارد ، ولی برگمان باتردستی عجیبی وحدت زمان را حفظ کرده است. درسناریوی دیگر « ایساکسون» بنام «چشمه‌ی باکره» نیزاین مسئله به چشم می خورد .

غنی ترین فیلمهای برگمان آنهائی هستند که گذشته‌ی شخصیت فیلم ، دوباره زیستن ودوباره ارزیابی شدن اودرتحول شخصیتش نقش‌مهمی را بازی می کنند ، فیلمهائی که در آنها حدودزمان باسماجت حفظ می شود ودرخلال «بازگشت به گذشته» ، زمان، حد خود را از دست می دهد . مثالی خوب برای آن فیلم «توت‌فرنگی های وحشی» است . در « روشنائی زمستان » که تنها یك «بازگشت به گذشته» دارد ، شخصیت اصلی همواره حس می‌شود . در فیلمهای دیگری چون «وقفه‌ی تابستانی»، «درس عشق»، «خاك اره وپولك» و«ساعت گرگ ومیش» نیز یادآوری گذشته با استفاده ازتعدادی « Flashback » صورت می گیرد .

درك احساس تعلیق پرسوناژ، حضوردائمی گذشته ، یك فاصله کوتاه ومهم که درآن یك زندگی تغییرمسیرمی‌دهد وآینده‌ای‌تعیین می‌شود واهمیت سفرنکاتی هستند که برای تشریح هنر برگمان ونوع آن به ما کمك می کند. درکارهای «آنتونیونی» نیزخصوصیتهائی مشابه‌یافت می شوند . ازاین جهت مقایسه‌کاراین دومفید به نظرمی‌رسد . خصوصیت‌های ساختمانی‌فیلمهای آنتونیونی با فیلمهای برگمان تشابه زیادی دارد. این دوکارگردان معمولا درخلال‌مطرح نمودن مسئله‌ی مرکزی وتم فیلم‌یك سری حادثه برای شخصیت اصلی تدارك می‌بینند که‌بتدریج باعث روبروشدن‌وی با«شخص خودش» می‌شود ، اختلاف وتفاوت اساسی‌کار این دوهنرمند ، در روش استفاده‌آنان ازسفراست .

برگمان

در آثار برگمان سفر همیشه هدفی در پیش دارد که معمولا به‌آن دست می‌یابد. گاهی سفر بسیار حساب شده موجب تحول درونی شخصیت می گردد. مثلا درفیلم «درس عشق» قهرمان داستان عمداً به کپنهاك می رود تاهمسرش را ازمعشوق وی جدا سازد، بسوی خود باز گرداند و کانون خانواده خود را ازنوبرپایه‌ی محکمتری بنا کند.

معمولا مقصود ظاهری ماجرا مستقیماً ربطی بدگرگونی ندارد وخیلی اتفاق‌می افتد که این منظور حقیقت پوش وحقیقت واقعی مقابل هم قرار بگیرند. به نظر می رسد که «Victor sjostrom» درفیلم «توت فرنگی‌های وحشی» برای دریافت درجه دکترای افتخاری به «لاند»می رودو کشیش فیلم«روشنائی زمستان» برای انجام‌مراسم‌مذهبی شبانگاه به«Frostnas»، درصورتیکه درهردومورد منظور دیگری در بین است.

درکارهای«آنتونیونی»سفرصورتی‌اتفاقی دارد‌وتوام‌باسرگردانی‌است. مثل سرگردانی «استیو کوچران»در«فریاد»و«آوارگی»ژان‌مورودر«شب». هرگاه هم منظور وهدفی درکاراست رفته‌رفته محومی‌شود، یاشخصیت‌های فیلم خودرا آزاد می گذارند تا ازچنگ آن برهند.

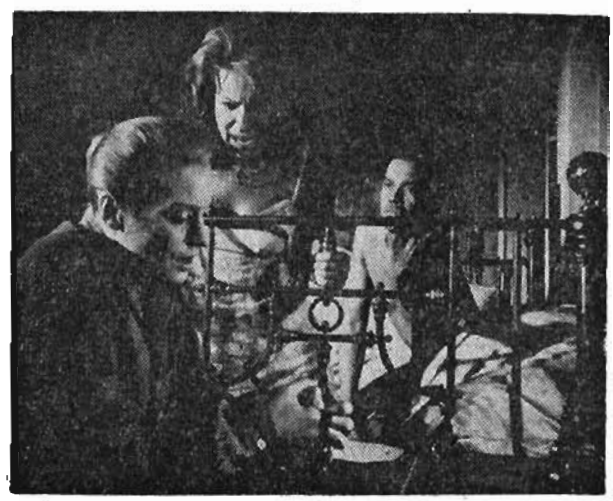
جستجوی بی ثمربرای یافتن آنا درفیلم«حادثه» وراه گمکردگی مکرر توماس در «آگراندیسمان» نمونه‌های خوب این سرگردانی هستند.

هرگاه درساختمان فیلمهای برگمان خوب تعمق کنیم می‌بینیم که او برای رسیدن به‌هدفش روی خطی مستقیم حرکت می کند. شخصیت‌های فیلم اونیزاین‌خصوصیت دینامیك را دارا هستند. درمقابل، شخصیتهائی که‌آنتونیونی‌معرفی می کندبسیاربی‌اراده هستند، وسرنوشت خود را بدون قید وبند رها می کنند، تابکمك اعتیادشان به‌بی‌مسئولیتی فرم بگیرند.

تضادبین‌کارهای این دوکارگردان زمانی خوب معلوم میشود که فیلمهائی ازاین دو را

برگمان

« شرم »



«سکوت»

برگمان

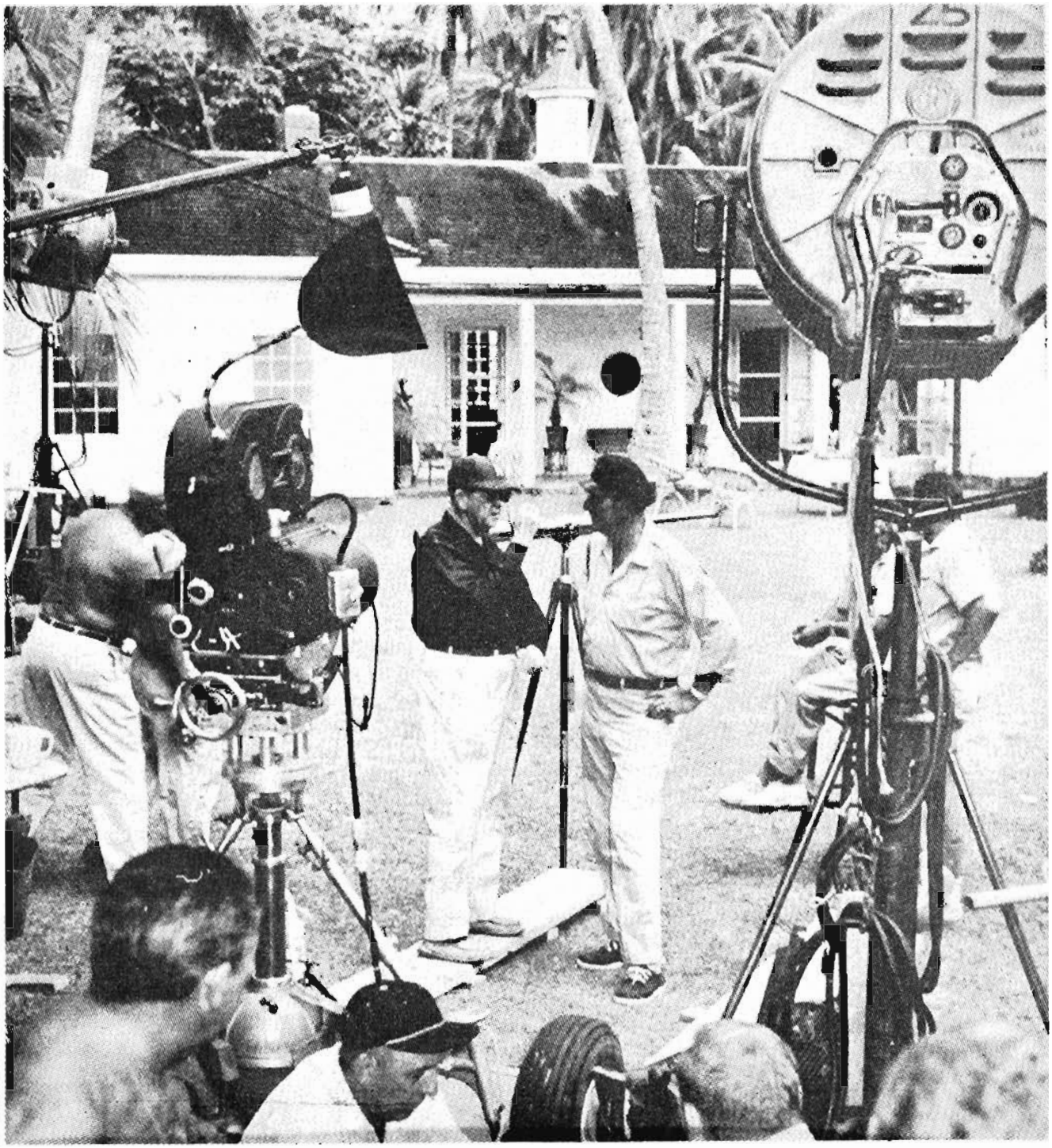
درنظربگیریم که‌درباره‌ی‌ناراحتی فکری‌و احساسی زن ساخته شده‌است، وآنها را با هم‌مقایسه کنیم.

در«صحرای سرخ»مونیکا ویتی بی نهایت سرگردان است. اگر قدمی برمی‌دارد وبه هتل محل اقامت‌ریچارد هریس می رود، ازاینجهت است که تحت فشار یك سری حوادث قرار می گیرد که اورا وادار به این‌کارمی کند. این اقدام اوچیزی بیش ازیك عمل انعکاسی وتمنای کمك نیست.

در«همچون دریك‌آینه»، هاریت‌آندرسن خود سرنوشتش را بدست میگیرد واز روی عمد خورد شدن ونابودی خود را مقدمه چینی می کند. سیر کلی فیلمهای آنتونیونی بجانب شکست ـ توام با نوعی‌انزجار ازخود ـ است. نیروئی که برای مبارزه صرف می شود بسیار نا چیز است. درصورتیکه درفیلمهای برگمان همواره جریان وکشش دینامیك‌از درون بیماری ودربند بودن بسوی سلامت وآزادی‌حس می شود و شخصیت ها گرچه همیشه این سلامت و آزادی را بدست نمی‌آورند، سخت در تکاپوی‌آنند.

ترجمه‌ی: زهره زارع

«روشنائی زمستانی»



« اسم من جان فورد است،
من، وسترن می‌سازم»

«اگر همه‌ی آنچه را که تاکنون درباره‌ی فورد شنیده‌اید صد برابر کنید، هنوز تصویری از او در ذهن شما نیست.»
جیمز استوارت

دانی بورزای گفت: «همین حالا باید پیداش بشه..» و دو باره به جاده خیره شد. دانی پیرمرد زنده‌دلی بود لباس سواره نظام آمریکا را به تن داشت و با آکاردئونش آهنگ «آستین سبزها» را می زد.

کمی از ساعت ۸٫۵ گذشته بود. در دره‌ی مانیومنت آفتاب گرم و درخشان بود ولی نسیم خنکی می وزید بیشتر اکیپ فیلم «پائیز قبیله‌ی چاین» خود را برای فیلمبرداری آماده می کردند. عده‌ای هم به نوای آکاردئون گوش فرا داده بودند.

ـ من همیشه برای او آهنگ ....

ـ دانی ... داره میاد ....

یك جیپ استیشن سفید از دور پیدا شد. دانی بسرعت بطرف جاده دوید. وقتی که ماشین نزدیك شد دانی شروع به نواختن آهنگ دیگری کرد. ماشین ایستاد و همه ساکت شدند. جان فورد درصندلی جلو نشسته بود و از پشت عینك ضخیم به بیرون نگاه می کرد. چشم چپش را پارچه سیاهی پوشانده بود. کلاه لبه پهنی به سر داشت که درسمت چپ صورتش به پائین کشیده شده بود، و داشت سیگار برگ خاموشی را می‌جوید.

یك فنجان قهوه آوردند و فورد آنرا مزه کرد. بورزای آهنگ «دختری که زوبان زردی بسرداشت» را نواخت. بیستون درماشین را باز کرد. فورد پیاده شد و به اطراف نگاه

فورد

کرده بایکدست فنجان قهوه اش را گرفته بود ، ودست دیگرش را بکمرزده بوده اندام لاغری داشت وبه نظرمی‌آمد که قدرت زیادی نداشته باشد ولی وقتی بسوی دوربین رفت حرکاتش تند ونرم بوده دستهایش به اطراف تکان می‌خورد، وبدنش به‌آرامی بـه اینطرف وآنطرف متمایل می شده

جوزف لاشل(فیلم‌بردار) می گوید:زمانی که داشتیم فیلمی‌می‌ساختیم ، رئیس استودیو دستیارش را نزد فورد فرستاد تا به اوپیغام دهد که یکروزازبرنامه‌اش عقب است فورد مؤدبانه جواب داد :

ـ بسیارخوب.... شمافکر می کنید چند صفحه راباید دریکروزفیلم برداری‌کرد؟

ـ فکر می کنم درحدود ۸ صفحه .

فورد گفت : ممکن است سناریورا به من بدهید؟

دستیارآنرا به فورد داد . فورد ۸ صفحه‌ای را که هنوز فیلم برداری نشده بودازبقیه جدا کرد ، وآنرا پاره کرد ودورریخت . بعد به‌دستیار گفت : حالامی‌توانی پیش رئیست بروی وبه او بگوئی که دیگر عقب نیستیم .

وفورد آن ۸ صفحه را هرگز فیلم برداری نکرد .

* * *

برای صحنه‌ی اول ، فورد چند سرخ پوست راکه سوار براسب بودند درسایه ، وچند تن دیگر ازآنها را درآفتاب قرار داد . سال مینو (درنقش یك چاینی جوان) می‌بایست با خشم

فورد

« پائیز قبیله‌ی چاین »

اسلحه‌اش را به زمین پرت کند ، روی اسبش بجهد وازآنجا دورشود .

فورد تنها ایستاده بود ودستهایش را بهم می‌مالید . انگشترطلائی کـه دردست چپش بود شیار نسبتاًعمیقی داشت. این دراثر تماس کبریتهائی‌بود که به انگشترش کشیده بود . بعد از ساکت کردن جمعیت ،فورد گفت : شروع می کنیم•

درضمن تمرین گفتگوها فورد متوجه جوانی شد که عقب صحنه رو به دوربین لبخند می زند• اوراصدا زدومجبورش کردروی پاهایش خم شود وبعد ضربه محکمی به اوزد• جمعیت خندیدند• جوان لبخندی زدوبه محل اولش بازگشت• دوربین حرکت کرد• سال مینو بطرف اسبش دوید• اسب حرکت تندی‌کردوپرش‌اوناموفق ماند• مینوبا عصبانیت‌دهنه‌ی اسب‌را کشید، روی‌آن پرید ودورشد• فورد گفت : خوب شد ، چاپش کنید• مینوبرگشت وبه فورد گفت:اگر مایلید این صحنه را تکرار کنم • فورد لحظه‌ای به اونگاه کرد و گفت :

ـ دلت می‌خواد با دوربین خالی این صحنه رو تکرار کنی ؟

مینوخندیدو گفت: فکر کردم این صحنه راخراب کردم• فورد جواب داد :

فورد

ـ عصبانی بودی و خطا کردی. این خیلی طبیعی بنظرمی رسد. من نمی‌خواهم که مثل یك سیرك حرکات حساب شده باشد.

مینو ازاسب پیاده شد و از آنجا دورشد. فورد باصدای بلند گفت:

ـ ولی می‌تونی بایك دوربین خالی تکرارش کنی، سال.

* * *

رابرت پریش کارگردانی است که درابتدا کارش را به عنوان یك بازیگرخرد سال نزد جان فورد شروع کرد، وبعد مونتور بعضی ازفیلم‌های اوشد. اودرباره‌ی جان فورد می گوید:

«اوبدرستی می دانست که چه می‌خواهد بگوید. کمتراتفاق می‌افتاد که بیش‌ازیکبار صحنه‌ای رافیلم برداری کند. فورد خیلی کم فیلم مصرف می کند. وبهمین‌خاطرفیلمی که برای مونتاژتحویل می‌دهد، تقریباً همانطور به نمایش درمی‌آید. اوموزیك وافه های صوتی را «شر لازم» می‌داند. درآخرین روزفیلم برداری یکی ازفیلم‌هایش به ما گفت:

ـ می دانم که شما چه‌کارخواهید کرد. موسیقی زیادی به‌آن اضافه می کنید وبالاو پائین‌آنرا می‌برید، وکارهای‌دیگر. ولی‌سعی کنید خرابش نکنید چون فکرمی کنم فیلم‌خیلی خوبی است.

* * *

دره‌ی مانیومنت ـ محل سرخپوستان ناواجو ـ درمجاورت مرز ایالتی‌آریزونا و یوتا قرار گرفته است. تپه‌های قرمزآن که دراثرفرسایش ایجاد شده‌اند، هر کدام بسته بشکلی که دارند، توسط سرخپوستان نامی گرفته‌اند. فورد تمام ـ ویا بیشترـ قسمت‌های ۹ فیلمش را در اینجا ساخته‌است: دلیجان ـ محبوبه‌ی من‌کلمانتین ـ قلعه‌ی‌آپاچی ـ دختری که روبان زرد بسر

فورد

داشت (درایران : ه گروهبان) ـ کاروانسالار ـ ریو گرانده ـ جستجو کنندگان (درایران : در جستجوی خواهر ـ گروهبان راتلج (درایران : متهم) ـ پائیز قبیله‌ی چاین •

درهالیوود ، آنجا را کشور فورد می‌دانند و آنقدر آنرا به فورد وابسته می دانند که کارگردانان دیگر ساختن فیلمی را در آن محل نوعی تجاوزودزدی به حساب می‌آورند .

* * *

سال مینو تعریف می کند که وقتی درمحل فیلم برداری بودم . من عادت داشتم شبها دراطاقم موسیقی گوش کنم واغلب هم صدایش را بلند می کردم• یکشب فورد به‌اطاق من آمد وپرسید که چراصدارا کمترنمی کنی؟ من به او گفتم :

ببینیدآقای فورد، اینجورآهنگها را باید به‌همین بلندی گوش داد تا ازآن‌لذت برد.

فورد نگاهی به من انداخت وبعد چاقویش را بیرون‌آورد وروی میز گذاشت‌و گفت:

ـ حالا می‌توانی یواشترش کنی؟

ـ بله••• آقای•• فورد••• من می‌تونم••• خیلی•••خیلی•• یواشترش•• کنم•

* * *

هری گولدینك که دردره مانیومنت اقامت دارد می گوید :

«برای سرخ‌پوستان ناواجوآقای فورد مرد مقدسی است• هرگاه مشکلی برای‌آنها پیش بیآید ، فورد به کمك‌آنها می‌شتابد . وقتی برای ساختن فیلم دلیجان به اینجاآمد، عده‌ی زیادی ازسرخپوستان موفق شدند برای خودکاری دست و پا کنند• هنگامیکه فیلم دیگرش «دختری که روبان‌زرد بسرداشت» را به‌اتمام‌رساند، هوای این محل بشدت سرد شده بود.کولاك بدی بود وبرف همه‌ی راهها را بسته بود. آقای فورد به‌ما کمك زیادی کرد. آنوقه مورد نیاز

فورد

ازهواپیما به زمین ریخته می‌شد. اگر کمکهای آقای فورد نبود، شاید سرخپوستان سرنوشت غم‌انگیزی پیدا می کردند. ناواجوها فورد را ازخودشان می‌دانند و حتی نام مخصوصی برای او انتخاب کرده‌اند : ناتانی‌نز ـ یعنی سرباز بلند قد.

* * *

درحدود سی نفر ازافراد جنگی روی تپه سوار براسبهایشان منتظر بودند . یك نویسنده ویك عکاس ازمجله‌ی لایف به ملاقات جان فوردآمده‌بودند. پس ازنیم ساعت که‌صرف تهیه مقدمات شد، فورد پشت دوربین نشست ودستورشروع داد. افراد جنگی به‌تاخت ازتپه بالا آمدند. آنها مداوماً شلیك می کردند وصدای فریادشان فضا را پر کرده بود. افراد سواره‌نظام ازپائین به‌آتش‌آنهاپاسخ می‌دادند. سروصدا و گرد وغبار عجیبی‌بلند شده بود . یك سرخپوست ازاسبش به زمین افتاد ودرسراشیبی تپه پائین غلطید . دوربین با یك حرکت افقی از سرخ پوستان فاصله گرفت ، فورد فریاد زد : کافیه .

عده زیادی ازسرخ پوستان دویدند تا ببینندآیا زخمی شده یانه . ولی او ازجایش بلند شد وتند وچالاك شروع به دویدن کرد . فورد ازجابرخاست وبه افراد گفت :

ـ فردا این صحنه را فیلم‌برداری خواهیم کرد، تمرین امروزبرای مجله‌ی‌لایف‌بود.

* * *

کارول بیکرمی گوید :

درضمن فیلم برداری پائیز قبیله‌ی‌چاین به‌آقای فورد گفتم:

ـ مایلید موهایم را به سبك زنی که درفیلم‌های برگمان بازی می کند درست کنم؟

ـ برگمان ؟

فورد

ـ بله .... اینگمار برگمان.

ـ برگمان کیست ؟

ـ شما که می دانید آقای فورد. اوکارگردان بزرك سوئدی است .

فوردوانمود کرد که اورا نمی‌شناسد. دیدم بهتراست بحث را خاتمه بدهم . ولی وقتی خواستم بروم اوبرگشت وبه من گفت :

ـ آهان فهمیدم ... اینگمار برگمان ... منظورت همان کسی است که مرا بزرگترین کارگردان دنیا خطاب کرده .

* * *

جوزف.ال.منکیه ویچ می گوید :

«درسالهای ۵۰ من رئیس اتحادیه‌ی کارگردانان بودم. در دوره‌ی مك کارتی عده‌ای از اعضای اتحادیه به رهبری سیسیل. ب .دومیل می کوشیدند که برای همه اجباری کنند که سوگند وفا داری امضاء کنند.وقتی این جریان شروع شد من دراروپا بودم ولی به‌مجرداینکه به من اطلاع دادند من پیغام دادم که به عنوان رئیس اتحادیه با چنین‌کارهائی کاملا مخالفم . خوب خیلی زود حرف هائی در باره ی من درستون شایعات درزپیدا کرد :«آیا این برای جو منکیه‌ویچ قابل تأسف نیست؟ مانمی دانستیم که اوهم‌آنطرفی است.» در آنروزها یك شایعه تقریباً معادل یك حقیقت اثبات شده بود.کارداشت جدی می‌شد ـ فهمیدم که‌کارمن دارد ازدستم می‌رود.آنها خواستار تشکیل‌جلسه‌ی عمومی اتحادیه شدند ومن برای شرکت درآن به‌آمریکا پرواز کردم. تمام اعضاء درجلسه شرکت داشتند. من وحشت زده بودم. دارودسته دومیل‌سخن رانی کردند. چهارساعت گذشت. درتمام این مدت ـ مثل خیلی های‌دیگردراین فکر بودم که

فورد

جان فورد چه نظری دارد. او پیرمرد ریش سفید اتحادیه بود، و می‌توانست روی دیگران نفوذ داشته باشد. ولی او درحالیکه کلاه بیس بال فقط بسر داشت در گوشه‌ای نشسته بود. حتی کلمه‌ای نگفت. بعداز آنکه دومیل سخنرانی طولانیش را تمام کرد لحظه‌ای سکوت برقرار شد و فورد دستش را بلند کرد. جلسه منشی‌ای داشت که همه چیز را می‌نوشت و همه باید قبلا خودشان را معرفی می کردند. بنابراین فورد ایستاد و گفت: « اسم من جان فورداست. من وسترن می‌سازم» فورد ازفیلم‌های دومیل وازخوداوبعنوان یك کارگردان تعریف کرد، وبعد گفت :«فکر نمی کنم دراین جلسه کسی باشد که بیش ازدومیل بداند مردم آمریکا چه می‌خواهند ـ واویقیناً می داند که چطوراین خواسته‌هارا برآورد . ولی «سی. بی» من شمارا دوست نمی‌دارم وازچیزهائی که امشب گفتید هیچ خوشم نمی‌آید . حالا به « جو » رأی اعتماد می‌دهیم وهمه به خانه می رویم ومی خوابیم . »

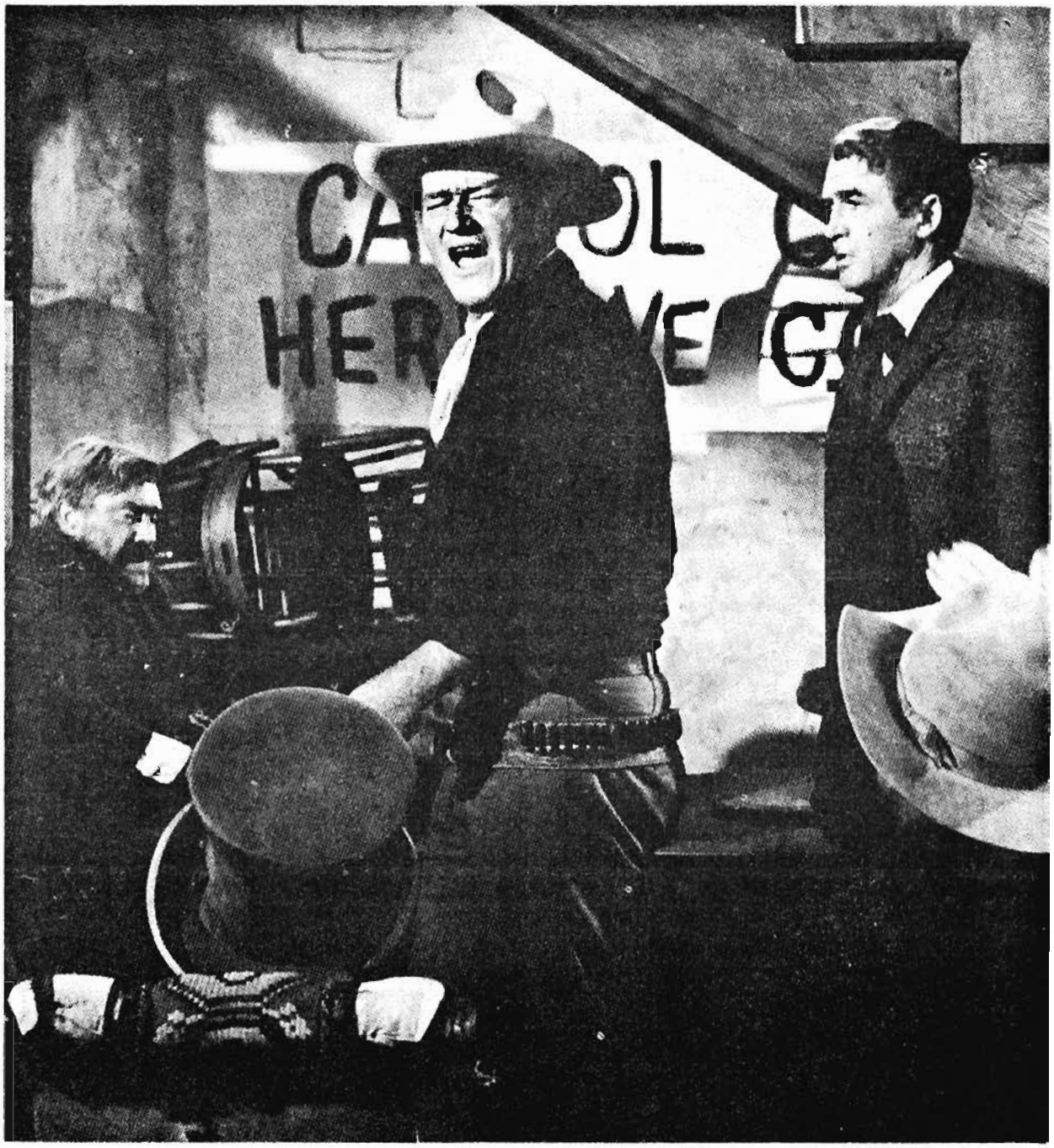
وهمه‌این‌کار را کردند .

* * *

پت فورد(پسرجان فورد) سواربراسبش بود . شایعه ای حاکی ازاین بود که پائیز قبیله‌ی چاین وداع فورد با وسترن است. پت کمی مکث کرد و گفت :

ـ اوحتی پس ازمرگش هم وسترن خواهد ساخت . اوعاشق سرخ پوست ها و گاو چرانها است .

پت اسبش را هی کرد وبه سوی سواره نظام تاخت .



گفتگوئی با : جان فورد

فورد

چه‌شد که به‌کارگردانی فیلم روآوردید؟

فورد در آنموقع من خیلی جوان بودم وبه کارهای زیادی از جمله کارگری و پیشخدمتی دست زده بودم. مدتی گذشت تا توانستم کمك‌کارگردان بشوم. وقتی« کارل‌لیمل » از استودیوهای کمپانی یونیورسال بازدید می کرد ، جشن بزرگی بخاطراوترتیب دادند من درآن مهمانی یك پیشخدمت بودم . مهمانی تا نیمه هـای شب ادامه یافت. مـن مجبورشدم شب کناربار بخوابم تاصبح بتوانم بموقع برای کارحاضرشوم. ولی وقتی بیدار شدم هیچکس آنجانبود. ایزادوربرنشتاین که رئیس آنجا بود ازاین وضع خیلی ناراحت شد و گفت: الان رئیس می‌آید، بایدکاری بکنیم. من گفتم: مثلا چه‌کاری؟ جواب‌داد که هرکاری که بتوانیم. وقتی که‌لیمل‌وهمراهانش نزدیك شدند، من به‌چند نفرکابوی که درآنجا حضورداشتند، گفتم که به‌انتهای خیابان بروند وباسرعت بطرف دوربین بیایندوباقدرت هرچه‌تمامتر نعره بکشند. به‌نظرمی‌رسید که‌لیمل این‌کاررا دوست‌داشت. آقای برنشتاین به من گفت که‌کاردیگری بکنیم. من جواب دادم کـه تنهاکاری کـه می‌توانم بکنم اینست که‌آنهارا بجای اولشان برگردانم. به‌گاوچرانها گفتم وقتی‌من علامت دادم، چندتا ازشما خودراازروی اسب به زمین پرت کنید. درمیان همراهان آقای‌لیمل‌چند خانم‌خوشگل دیده‌می‌شدند، واین بود که تاعلامت دادم همه خودشان را به روی زمین پرت کردند. البته‌این‌کارها بیشتر به‌یك نمایش ساده می ماند تایك وسترن . چند ماه بعد لیمل کاری بمن داد .آنها به کسی‌احتیاج داشتند که فیلم‌هـای ارزان‌قیمت وبی‌سروتهشان راکارگردانی کند. من می‌بایستی با«هاری کری» که‌مدت قراردادداوداشت تمام‌می‌شد کار کنم . من به‌او گفتم که ماشین نویس ومنشی نـداریم .

خنده‌ای کرد وجواب‌داد :«ماالان به‌این‌چیزها احتیاجی نداریم وبدون آنهاهم می‌توانیم شروع کنیم.» ما رفتیم وباهم فیلمی ساختیم که بهترین آن سال‌شرکت شد.زمانی که کمك‌کارگردان بودم، هفته‌ای ۵۰ دلار دستمزد می گرفتم وهنگامی که‌به‌کارگردانی پرداختم، دستمزدم تا هفته‌ای ۳۵ دلار پائین‌آمد ـ دلیلش را نپرسید ـ البته‌بعداً به هفته‌ای ۷۵ دولار افزایش یافت . این پول‌آنروزها مبلغ قابل توجهی بود.

وسترن‌های اولیه تان را چگونه می ساختید ؟

فورد کری ومن سناریوهارا اغلب خودمان می نوشتیم. بعد کسی رایافتیم که بطور خلاصه آنرا برای بازیگران شرح بدهد تا بدانند چکارداریم داریم می کنیم ، چون ممکن بود گاهی اوقات خودمان هم واقعاً ازآن سردرنیاوریم. برای فیلم‌برداری صبح‌اسب‌هایمان را به محل مقررمی‌بردیم وتا غروب‌آفتاب به‌کارمشغول می‌شدیم. تاتمام‌شدن فیلم برداری‌کلیه‌ی صحنه ها درهمان محل اقامت داشتیم.

دراوایل کارازچه کسانی تأثیر داشتید ؟

فورد برادرم فرانك ـ اوفیلم‌بردار بزرگی بود. همه فنون فیلم‌برداری را که امروزه بنظر می‌رسد کارهای تازه‌ای هستند می دانست. علاوه‌براین‌اویك هنرپیشه‌ی خوب ـ یك کارگردان ماهر ـ یك موسیقی دان عالی وبطورخلاصه همه فن حریف بود .

فکر نمی کنید که درکارهای اولیه‌تان تحت تأثیر گریفیث قرارگرفته باشید ؟

فورد اوه۰۰۰دی۰دبلیو۰ گریفیث ـ ماهمه تحت تأثیراوهستیم۰ او کلوزآپ را ابداع کرد وخیلی چیزهای دیگر که کسی حتی‌فکرش راهم نمی‌توانست بکند۰ گریفیث کسی است که سینما را یك هنرجلوه داد ـ البته اگرشما سینمارا بعنوان یك هنرقبول داشته باشید ـ ولی حداقل اوسینمارا به صورت یك چیزباارزش نمایاند .

فورد

شما گریفیث رابخوبی می‌شناختید ؟

فورد من اورا می شناختم. البته نه خیلی زیاد . من اورا تحسین می کردم . رفتار اوبامن خیلی دوستانه بود . هنگامی که من یك کمك‌کار گردان درجه دو بودم، از کمپانی یونیورسال اخراج شدم ، و گریفیث رل کوچکی‌درفیلم«تولد یك ملت» به‌من‌واگذار کرد. بعدها رفتار گریفیث بامن خیلی صمیمانه ترشد .

جستجو کنندگان (درایران: درجستجوی خواهر) چگونه فیلمی بود ؟

فورد داستان غم انگیز یك مرد تنها که ازجنگ‌های داخلی برمی گشت. مهم نبود کجا و برای چه کسی می‌جنگیده .آنچه اهمیت داشت، این بود که اوخیلی تنها بود. وهیچ وقت نمی توانست یکی از اعضاء خانواده محسوب شود.

بازشدن در به روی‌اودرصحنه‌آغازفیلم‌و بسته شدن‌آن درانتهای فیلم چه مفهومی‌داشت؟

فورد . . . . . .

در صحنه‌ای‌که زن برادر جان‌وین‌کتش رااز اومی‌گیرد، تمایل داردکه عشق گذشته بین‌آنهارا بیاد بیاورد ؟

فورد فکرمی کنم که این موضوع کاملا روشن‌بود، که‌زن‌برادر جان‌وین‌به‌اوعلاقمنداست. این را ازصحنه‌ای که زن، کلاه‌جان‌وین‌را برمی‌دارد، می‌توان درك کرد . ویا بیشتر قسمتهای دیگر که‌آن‌دو باهم برخورد دارند.

بنظر می‌رسدسرخ پوستان درفیلم‌های‌شما اهمیت زیادی داشته باشند .

فورد ممکن‌است این‌کار ناخودآگاهانه‌باشد، ولی‌سرخ‌پوستان انسانهای بزرگ و قابل احترامی‌هستند ـ حتی زمانی که ازمهاجرین ومهاجمین شکست خوردند. البته در آمریکا سرخ‌پوستان را دوست ندارند و تماشاچیان دلشان می‌خواهد که در فیلمهای

فورد

وسترن اگر کسی کشته‌می‌شود، سرخ‌پوست‌باشد . اصلا سرخ‌پوستان راآدم به‌حساب نمی‌آورند درحالی که فرهنگ پیشرفته‌ای دارند که بافرهنگ ماکاملا متفاوت‌است ولی اگر خوب دقت کنید مذهب‌آنها بامال ما چندان تفاوتی ندارد .

از سواره‌نظام چه‌بیاد می‌آورید ؟

فورد فکر نمی کنم‌آنرا دیده‌باشم. همین‌اندازه می‌دانم که بسیاری‌ازصحنه‌های فیلم واقعا اتفاق افتاده‌است .

منظور اساسی‌فیلم «متهم» این‌نبود که‌خانه‌ی واقعی مردسیاه‌پوست،ارتش‌است ؟

فورد بله همین‌طوراست. سرباز سیاه‌پوست خیلی مغروراست چون همیشه مورد نیازسواره نظام بوده.من این فیلم‌رابسیار دوست‌دارم . دراین‌فیلم برای اولین بار یك‌سیاه‌پوست را قهرمان جلوه دادیم.

در ابتدای فیلم «مردی‌که‌لیبرتی والانس راکشت»، وقتی وراما یلز به‌سوی خانه‌ی جان‌وین‌می‌رود (۱) موزیکی که‌شنیده می‌شودقبلادر فیلم «آقای‌لینکلن‌جوان» از آن استفاده‌نشده بود ؟

فورد درست‌است . همان موزیك‌بود که‌آنرا از «آل‌نیومن»خریدم . من‌آن‌آهنگ‌راخیلی دوست‌داشتم ولی بطور کلی ازموزیك درفیلم‌ها نفرت دارم . نمی‌خواهم وقتی‌قهرمان فیلم در بیابان تنهاست واز تشنگی درحال مرگ‌است، ارکستر فیلادلفیا پشت‌سرش آهنگ اجرا کند .

---

(۱) باید توجه‌داشت که‌داستان فیلم «مردی‌که ..» کاملا با نسخه‌ای که‌درایران نمایش داده‌شد تفاوت‌دارد . درفیلم‌اصلی‌جان‌وین می‌میرد، ودرایران تاجر واردکننده ، برای‌جبران‌اشتباهات جان فورد، فیلم‌را مجدداً مونتاژکرده وازآن داستانی ساخته‌که درآن جان‌وین ـ برای رضایت تماشاچیان ـ زنده‌می‌ماند .

فورد

این طوراحساس می‌شود که درفیلم «مردی‌که...» بیشتر توجه‌شما به‌جان‌وین وغرب قدیمی‌است .

فورد درست‌است . جیمی استوارت در صحنه‌های بیشتری نمایان می‌شد. ولی‌شخصیت اصلی داستان جان‌وین‌بود . من به‌هردوی‌آنها علاقه‌ی زیادی دارم و فکر مـی کنم هردو هنرمندان بزرگی‌هستند وبرای ایفای نقش شخصیتهای داستان کاملا مناسب‌بودند.

درانتهای فیلم‌این‌مسئله روشن‌بود که وراما یلز هنوز به‌جان‌وین‌علاقمنداست .

فورد مادرست همین‌را می‌خواستیم نشان‌بدهیم .

درسالهای اخیر فیلم‌های وسترن‌شما حالت‌غم‌انگیز تری یافته‌است ـمثلا مانند تفاوت درفضای «کاروانسالار» و«لیبرتی والانس».

فورد ممکن‌است ـ نمی‌دانم ـ من‌روانشناس نیستم، شاید من‌دارم پیرتر می‌شوم .

نوع‌زندگی‌راکه‌در«بندرگاه‌خشم»تصویر کرده‌اید آیاموردعلاقه‌ی‌شخص‌خودتان‌نبود؟

فورد به‌هیچ‌وجه ـ من‌دوست‌ندارم دریك جزیره زندگی کنم. البته خوشم می‌آیددوهفته‌ای به‌هونولولو بروم ولی بیشترازاین خسته‌ام‌می کند.

درفیلم«چگونه‌غرب تسخیرشد» آیابه‌سینه‌راما علاقه‌ای پیداکردید؟ اصولاسینه راما بنظرتان چگونه‌آمد ؟

فورد حتی ازسینما سکوپ‌هم بدتراست.می‌شود گفت که تماشاچی بجای‌فیلم‌حرکت‌می کند من‌برای آن‌اهمیتی قائل‌نیستم.

درباره‌ی(پائیز قبیله‌ی‌چاین) چه‌عقیده‌ای دارید؟

فورد خیلی‌وقت بود که دلم‌می‌خواست آنرابسازم . تنها سرخ‌پوستان بودند کـه در اکثر فیلم‌ها کشته می‌شدند . اروپائیان میل‌داشتند اطلاعات بیشتری راجع به سرخ‌پوستان به‌دست‌بیاورند . بنابه‌قولی هرداستان دورودارد. من همیشه عقیده‌داشته‌ام که نسبت

فورد

به آنها بدرفتاری شده‌است ـ ومی‌شود. ما آمریکائیها سرخپوستان را فریب داده‌ایم، غارت کرده‌ایم و به‌قتل رسانده‌ایم وخیلی کارهای دیگر. ولی وقتی آنها یك سفیدپوست را بکشند ـ خدای من ـ یك دفعه قوای ارتش سرمی‌رسند . آنها جنایتکار نیستند بلکه این ماهستیم که همه‌چیز را وارونه جلوه می‌دهیم .

پائیز قبیله‌ی چاین‌را همانطور ساختید که قبلا در نظر داشتید ؟

فورد نه‌تغییراتی در آن‌داده‌شد .

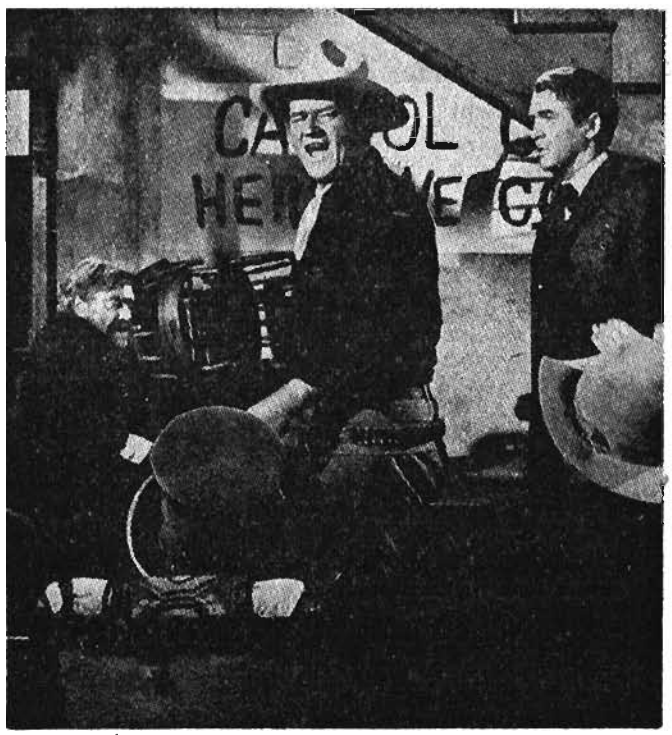
می‌توانید چندتا از آنهارا ذکر کنید ؟

فورد متاسفانه نه ـ درست به‌خاطر نمی‌آورم .

در تهیه‌ی فیلم ((هفت‌زن)) شمادخالت زیادی داشتید ؟

فورد بله .

چرا در این‌فیلم آن بانکرافت خودرا قربانی دیگران می‌کند؟



«مردی که والانس را کشت»

فورد

فورد فکرمی کنم که این‌موضوع خیلی روشن‌است .اویك‌دکتر بود وهدفش‌خدمت به‌مردم او زنی بود که به معتقدات مذهبی پایبند نبود، ولی یك انسان واقعی بود.

چه‌مدت پس‌ازساختن‌فیلم‌هایتان‌متوجه‌شدید که دارید کار بزرگی‌می‌کنید ؟

فورد من هیچ‌وقت اینطور فکرنکرده‌ام. من‌همیشه ازساختن فیلم‌لذت می برم . چون این کار تمام زندگی من‌است . من مردمی را که دراطرافم هستند دوست دارم ـ نه‌مردم طبقه‌ی‌بالا ـ بلکه کسانی که بامن‌کارمی کنند.من می‌خواسته‌ام که‌فیلم‌بسازم‌وداستان زیاد برای من‌مهم نبوده‌است. هیچ‌وقت به‌این‌فکرنکرده‌ام که‌چکاری‌برای‌هنر کرده‌ام ویافیلمی که می‌سازم بزرگ خواهدبود ودنیارا تکان‌خواهد داد . فیلم‌ساختن برای من‌همیشه یك‌حرفه‌وکار بوده‌است‌ولی حرفه‌ای که‌آنرا دوست‌داشته‌ام .

ترجمه‌ی‌کوتاه‌شده : کالنك

ازکتاب : جان‌فورد ـ نوشته‌ی :

پیتر بوگدانوویچ

یادداشت فیلم

درجشن هنرشیراز ۵ فیلم‌از ایران‌به ـ نمایش‌درآمد ، سه‌فیلم کوتاه و دوفیلم بلند • سه‌فیلم کوتاه بترتیب عبارت بودند از: «کدام اوج، کدام قله؟ »،«یاضامن آهو» و«هندجدید».

فیلم‌اول راابراهیم‌وحیدزاده‌کارگردان جوان سینما ساخته‌بود• ازوحیدزاده قبلا فیلم کوتاه «چشم‌ها»را دیده‌ایم که کوششی بود در ایجاد یك فضای ذهنی وتاحدودی قابـل بحث می‌نموده‌وحید زاده دراین‌فیلم فرم‌سینمائی‌قابل قبول تری‌داردولی‌لحظه‌های فیلم باریتم کندی ـکه دربعضی قسمت‌هاخسته‌کننده‌می‌شود ـباهم ارتباط‌دارند . موضوعی که وحید زاده در کادر دایره‌ای(زیرمیکرسکپ؟)، می‌بینند قابل توجه است . امابیان این‌چنین مسئله‌ای، بااستفاده از روال تکراری‌سایر فیلمهای مشابه ولحظه‌های فقیر سینمائی خود ازارزش فیلم‌می‌کاهد•

فیلم دوم ساخته‌ی پرویز کیمیاوی تنها یك‌نوار مستند می‌تواندباشد• کمتر هوشیاری‌و آگاهی درفیلمساز برای خلق لحظات به‌چشم می‌خورد.می‌توان گفت که‌سازنده هیچ‌برداشتی ازآنچه که می‌بیند ندارد ویا لااقل نمی‌تواند برداشت خودرا بایك‌زبان‌سینمائی بماالقاء کند

فیلم سوم که‌آقای‌فاروقی‌آنراساخته‌اند نشانه‌ی یك‌سینمای(البته اگربتوان آنراسینما نامید) بسیار ابتدائی‌وسطحی‌است. شاید بیشتر به‌یك تفنن روزهای تعطیل شباهت‌داشته‌باشدتا به‌سینما •

چه‌خوب بود که درساختن این‌فیلم‌ها ، که‌قطعا به‌سرمایه‌ی زیادی‌هـم احتیاج دارد ، دقت بیشتری بعمل‌آید،بخصوص اینکه‌می‌بینیم این‌فیلم در یك‌جشنواره‌ی بین‌المللی به‌نمایش درمی‌آید •

فیلم‌هـای بلند ، « آرامش در حضـور دیگران» ، ساخته‌ی‌ناصرتقوائی و«آقای‌هالو»، ساخته‌ی‌داریوش‌مهرجوئی‌است که‌درموردهردو فیلم بررسی جداگانه خواهیم‌داشت •

«آرامش در حضور دیگران»

آرامش در حضور دیگران

آرامش در حضور دیگران نشانه‌ی جستجوئی شجاعانه برای گشودن افقی گسترده واندیشمندانه در زمینه‌ی سینمای این کشور است.

تفاوت این فیلم با دیگر محصولات جدید سینمای خوب ایران، در انتخاب فضای پوشیده و تاریکی است که جنون پنهانی و آرام آدمهای طبقه‌ی متوسط و مرگ خاموش آدمهای پوسیده این جامعه را فاش می‌سازد. زوال آرزوهائی که روزگاری هر انسان معنای زندگی خود و زیستن دیگران را در آن می‌یافت. سقوط ارواح نیمه هوشیاری که می‌توانستند دست بلند مردم افتاده ودهان پرفریاد مردم خاموش باشند. وحالا همه گرفتار بیماری درمان ناپذیر تنهائی و کسالت وبودن پوچ و بی‌التفات خود هستند.

فیلم از این می گوید واز آدمهائی که در خلاء محض عاطفی وحسی- بدون هیچ رابطه‌ی

یادداشت فیلم

امیدبخشی ـ در تاریکی درختان و شب پـر ازدحام شهربزرگ،سایه‌های گمشده‌وخیالهای سوخته را باوحشت وهراس تعقیب می کنند . صدای کلاغ‌ها ـ مرثیه‌سازان شوم ـ و گورستان وچشمی که‌ازپشت‌مرگ‌بزندگی‌خیره‌شده‌است

حضور آدمهای فیلم در کنار همدیگر نه‌تنها تنهائی‌وحشتناك‌وچاره‌ناپذیر آنهارا تخفیف نمی‌دهد ، بلکه‌بیهودگی و غیر واقعی بـودن رابطه‌ی‌سطحی آنانرا نیز بشکلی‌دردناك‌وفاجعه نشان می‌دهد .چه‌آنها هریك بنوعی در دنیای ذهن خود سقوط کرده‌اند و از ایجـاد رابطه عاطفی واتحاد روحی‌بایکدیگر سخت‌عاجزند ـ پدر ـ منیژه ـ دخترها ـ مردها ـ همه‌وهمه‌در چاه روح خود گرفتاریاس،نومیدی‌وپوچی‌مطلق هستند . بهمین‌جهت اگرهم بقصد نجات ، در هنگامه‌ی آشوب وناامیدی دست بسوی‌هم‌دراز کنند ،حاصلی‌جزغوطه‌خوردن وهلاك همدیگر بدست نخواهندآورد .

پرسوناژها هـریك نشانه تیپ خاص و معینی ازجامعه اند . آتشی نمونه ی روشنفکر شکست خورده و مأیـوس دیروز است که در جستجوی پناهگاه عاطفی و سنگر آخرین روز های تنهائی خویش بیهوده به سوی منیژه روی می‌آورد، زنی کـه دروازه ی قلبش را به روی هیجانات ولذت‌جوئی های ساده وزود گذر بسته است .

دکتر،(سپانلو)،نشانه روشنفکر اسفنجی است . روشنفکری که درموج‌اموروعقاید روز ودر بسترابتذال وبی رگی تا فنای کامل روح حرکت‌می کند . به‌قصد نوازش وتدبیرزندگی خود که‌شکست ایمانها وایده‌های بسیار گذشته را بعنوان حقیقت جبری تاریخ پذیرفته‌است ، برای اومانند اکثریت عظیمی از روشنفکران مرفه وآسوده که دچاردفع ومصرفند، لذت و خوشگذرانی ومقام، جانشین‌تمام اصول اخلاقی است .

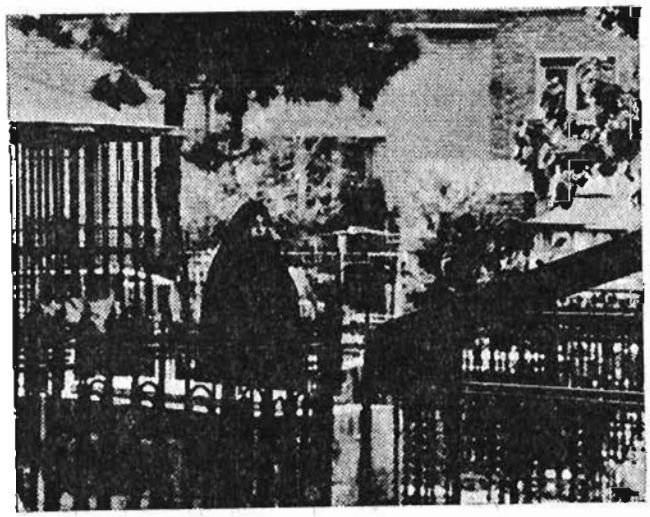
مه لقا، دختری بدون پای‌بندی به‌اصول متعارف است ولی در پشت این ظاهر رنگ‌شده

یادداشت فیلم

قیافه‌ی ساده‌ی یك شهرستانی را دارد که باشنیدن خبر ازدواج ازمعشوقش بال می گیرد.

«مه‌لقا» وهمه‌ی دخترها هر کدام بنوعی گرفتار آرزوهای شخصی وافکارخودهستند. عکس‌العمل روحی پدروبیماری مرموزش برای هردو- مه‌لقا وملیحه -عجیب وغیر قابل‌تفسیر است. گرفتاری آنها برای حل معمای جسم و شریك زندگی فرصتی نمی‌دهد تا به‌خصوصیات پدر توجه کنند. تنها«ملیحه»قبل‌از خودکشی درلحظه‌ی یاس‌وسرخوردگی‌ازدکتر-باتماشای بردن پدر به‌تیمارستان- هنگامی‌که‌خودرا تنها وبی‌پناه می‌بیند، شایدلحظه‌ای به‌کابوس‌هاوسایه های شوم خیالهای سرهنگ نزدیك‌شده‌باشد.

شخصیت «منیژه» تا آخرفیلم همچنان ناگشوده وخاموش می‌ماند، تنها کلیدی که می‌توانست گشاینده‌بسیاری ازرازها ومشکلات روحی شخصیت‌ها باشد، ولی‌هرگز به استفاده‌از این‌خودآگاهی اشتیاقی نشان داده‌نشد. او در خاموشی وسکوت عجیب خود رازی را پنهان می‌دارد که نه‌تنها راز مشترك اووسرهنك‌است بلکه تمامی ابهام فیلم‌را نیزبه شخصیت خود برمی گرداند واین بیشتر مربوط به‌محیط فقیر خانوادگی وترتیب طبقاتی اوست که سنت و آئین‌فرهنگی سالم و کهن‌را دربطن‌خود حفظ کرده است. اونشانه‌ی گروه بزرگی از مردم است که‌حتی‌دراین‌هنگامه‌ی‌هرج‌ومرج‌اخلاقی وجهنم خویشتن‌خواهی هنوز باشرافت وبرد- باری، عنصر اخلاقی رنجدیده را باخود حمل می کنند وازهمین‌جاست که اوبوسوسه وابراز عشق«آتشی» باآنهمه پاکی وبی‌خبری بی‌اعتنا می‌ماندودر تمام‌لحظات‌بیماری‌وفلاکت‌سرهنگ



«آرامش‌درحضور دیگران»

پیررا ترك نمی کند.

و پدر ، درمرکز فاجعه، نشانه‌ی شخصیتی روبه‌زوال وپای‌بمرگ است. اوفقط با تغذیه از رویای افتخاری فرسوده- فصل درخشان فیلم درخیابان وصدای مارش بهمراه گام‌های او- و بانیروی الکل زندگی می کند .غروری پیر و مزاحم که آغشته درمالیخولیای پیری وکابوس های تنهائی است. بزرگترین توجیه وجودبشری ونشانه‌ی حضوراوبرصحنه‌ی زمین،عشق خسته‌اش به‌دخترانش است ونیاز مادرانه‌اش به‌زن جوان خویش- درفصل آخر فیلم که از دستان او آب می‌نوشد وبااستادی تمام پرداخته‌شده.

اوله‌شده وناتوانست. حتی قادر بایجاد شادی‌در زن جوان ومشتاق خودهم نیست . او کومه‌ای ازبیماری یاس‌وخیالهای‌شوم‌روزهای‌پیری‌است. بااحساس‌پیری وراندگی نسبت بـه‌جـامعه و بیماری مرموزی که گویا فقط زن‌ازآن‌آگاه است، درمحیط زندگی دختران ، زنش چنان تاثیر می گذارد، که می‌توان آنـرا مقدمه‌ی بروزتمام فاجعه‌دانست.

تمام شخصیت‌های‌دیگرفیلم به‌نحوی‌با- خود ودیگران پیوندی‌دارند. خدمتکاری که همیشه کنجکاو حوادث است. مردژنده‌پوشی که دربیابان بیهوده درجستجوی یافتن زنش تلاش می کند، ومابعد اورا ، وشایدسایه‌ای ازاو را، درپشت پنجره‌ی‌اتاق تیمارستان‌می‌بینیم.وحتی گربه‌ای که درهیئت‌آدمیان اطـرافش بدنبال پس‌مانده‌ی غذائی می گردد وسرانجام‌جزخون ملیحه طعمه‌ای‌نمی‌یابد .

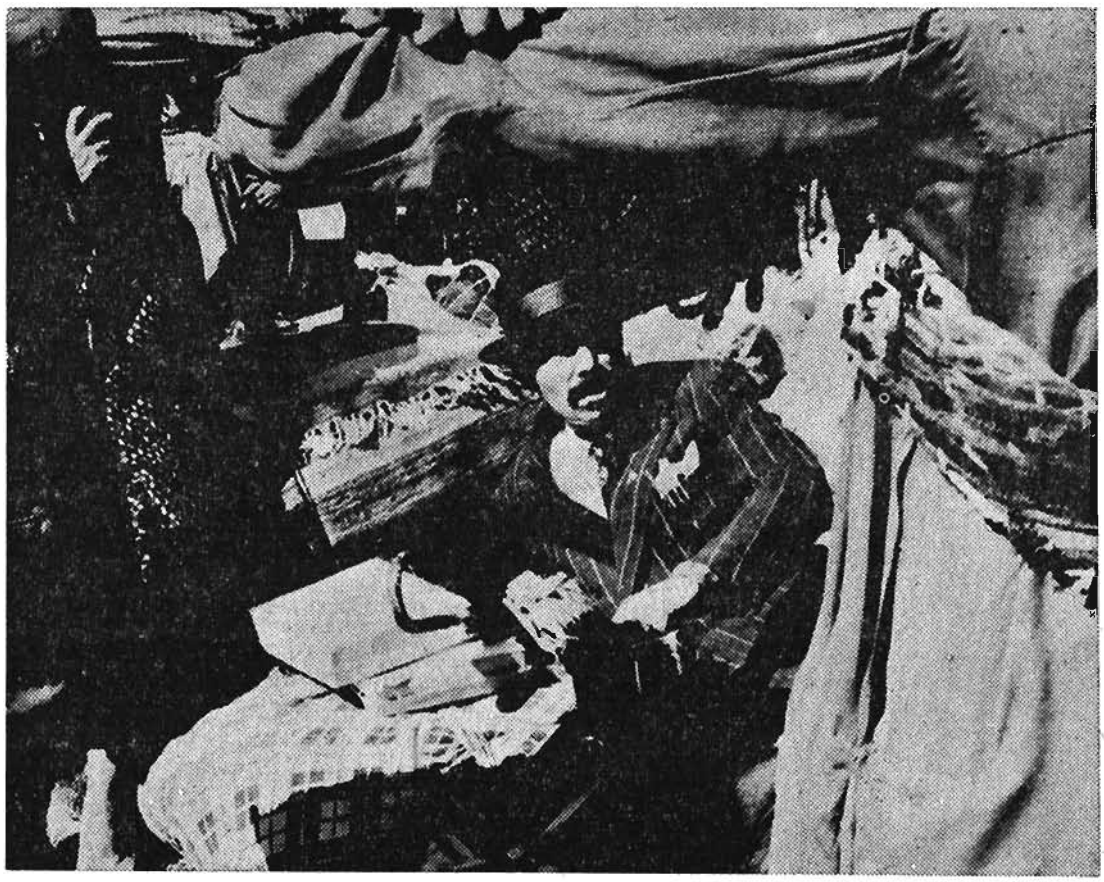
تعویض نمای داخل‌اتاق به‌نمای کلـی ساختمان در لحظه‌ایکه سرهنگ می‌خواهد بدرون تاریکی سقوط کند وحالت مالیخولیائی سرهنگ درهمین فصل و پرداخت مشاجره‌ی سرهنگ با کلفت درروی‌پله‌بااستفاده اززوم‌از لحظات بسیار گیرای فیلم هستند. از دیگـر خصوصیات خوب‌فیلم ، فیلم‌برداری آن‌است که توسط«یزدی» انجام گرفته‌است .

تقوائی درانتخاب موضوع اولین فیلـم داستانی خود راهی تازه وپرزحمت‌را به‌تنهائی وشجاعت برگزیده‌است . داستان، ازمجموعه‌ی

یادداشت فیلم

قصه‌های «واهمه‌های بی‌نام و نشان» ، نوشته‌ی دکتر ساعدی انتخاب شده‌است . در پرورش شخصیتها و صحنه آرائی تقوائی از استقلال و سلیقه خود، با استفاده‌ای معقول و اندیشمندانه، اثری خارج از حوزه‌ی ادبیات آفریده‌است. اثری که با مراجعت به جوهر تصویری و بیان ذاتی سینما ، تیرگی و ابهام قسمتی از جامعه و خصلت اشخاص مختلف آنرا در رابطه و برخورد با مسائل اجتماع با دیدی عمیق ، منعکس می‌سازد .

حسن بنی‌هاشمی



نصیریان در «هالو»

ادعانامه‌ای که ارائه نمی‌شود !

فاصله‌ی زمانی بین نمایش «گاو» و «هالو» در حدود یکسال است و کاش این یک سال هرگز

یادداشت فیلم

بسر نیامده بود! علیرغم «الماس۳۳» (که گویادر ساختنش اضطراری بوده)، مهرجوئی در فیلم «گاو» خودرا کارگردان بااستعدادی نشان می‌دهد که سینمارا خوب می‌شناسد و به‌عوامل و مواد آن آشنائی و تسلط لازم دارد و علیرغم عقاید کسانیکه موفقیت «گاو» رامرهون آکتورهایش می‌دانند وسهم قابل ملاحظه‌ای او را از فیلم انکارمی کنند، کارش رادرحدیك کارگردان مطلع سینمامی‌پذیریم، که ایجادفضائی کم‌وبیش اصیل واستفاده‌ی ازبازی های خوب وخلق لحظات سینمائی محض، کار کارگردان است و نه آکتور .

اشکال مهم «گاو» ناشی از سناریوی آن بود. داستان فیلم با وجود مسیر هموار وشکیل دراماتیکی‌اش (که بهره‌ی کافی از خلاقیت ساعدی گرفته) درپیچ‌وخم حوادث فرعی که با اصل داستان پیوندی منطقی و الزامی داشتند گرفتار بودواین‌ها الزاما اشتغال خاطر کارگردان را فراهم می‌نمود که ازپرداختن به‌اصل دور بماند. در «هالو» اشکال متفرعات بکلی منتفی می‌شود وتقریبا تمام وضعیت‌ها به ضرورت شناساندن شخصیت «هالو» وضع می‌شود . بااین وجود کارگردان ازدست‌یابی به‌توفیقی که حق اوست وازاو انتظار می‌رود بکلی دورمی‌ماند .

اشکال «هالو» دروهله‌ی اول از سناریوی آن ناشی می‌شود که گناه نیمی ازآن (ونیمه‌ی مهمتر آن که سینماکردن تئاترهالواست) به گردن کارگردان است . کارگردان ـ سناریست درجهت سعی درجلب تماشاچی بیشتر، اثر خودرا تاحد یك تفنن ساده آنهم تفننی برای تماشاچی درجه‌ی سه پائین آورده، ودرنتیجه سناریوحاوی لحظاتی است که تماشاچی‌را **فقط** می‌خنداند و سرگرم می کند، البته باچنان سناریوئی که متوجه چنین جهتی است کارگردان لزومی نمی‌بیند که اثری سینمائی خلق کند ـ که لابد کارعبثی است! کارگردان درچند قسمت نشان می‌دهد که توانائی این کار رادارد، توجه کنیم به‌نحوه‌ی موجزوقاطع معرفی آدمهای فیلم که شخصیتشان فقط دریك یا دو پلان کوتاه به‌خوبی ترسیم می‌شود وآنچه‌را که

یادداشت فیلم

لازم‌است تماشاچی راجع به‌آنها بفهمددرهمان یك‌بادوصحنه می‌فهمد . ودر نتیجه اولا فیلم از توجه بی‌تفاوت کارگردان برخوردار مـی‌شود چنان که اغلب‌سکانس‌ها سردوسست و عاری از استحکام دراماتیکی لازم‌هستند (نیمه‌ی‌دوم‌فیلم سکانس‌کافه‌ی فتح‌الله کلاً) وثانیاً تلاش‌صمیمانه وصادقانه‌ی‌سازنـده‌وبازیگران‌فیلم‌کاری‌ازپیش نمی‌برد .

اشکالات دیگر فیلم غالباً از لوث شدن امکانات زیاد وضعیت‌ها ناشی می‌شود : (مثلا صحنه‌ی امکان خواستگاری «هالو» از«مهری» که‌می‌توانست‌واجدخصوصیت‌های‌جالب‌سینمائی باشد، خیلی‌سریع و صرفا باحرف بر گذارمی‌شود وتمام‌لطف‌وجذبه‌ی آن‌ازبین می‌رود) و همچنین ازعدم بهره گیری از موقعیت‌هائی کـه نمایاننده‌ی شخصیت «هالو» هستند یا قراراست که‌باشند . استفاده از بیان مستقیم (حرف)وغیرسینمائی واستفاده‌ی نابجاازعوامل‌سازنده‌ی فیلم(مثل‌موسیقی‌نوازنده‌ها) به‌فیلم لطمه‌ی کلی واردمی کند . فیلم‌برخلاف« گاو» باراحت‌ترین‌وساده‌ترین‌وضعیت ممکن‌وباتوجه کامل بهسلیقه رایج‌روزوباقراردادی‌ترین‌شکل ممکن ساخته‌شده‌است ـ فیلم‌درغیرازیك یادو سکانس اساسا فاقد میزانسن‌است ـ (که لابد احتیاجی به‌آن نبوده !)ـوغیرازهمین‌یك یادو مورد به‌سینما نزدیك‌نمی‌شود.

فیلم‌باسوژه‌ای که‌اختیار کرده‌می‌توانست (گیرم‌نه‌چندان ساده) ادعانامه‌ای علیه‌جامعه‌ی مادی، کثیف، ریاکار وحریص مورد اشاره‌اش باشد که آدمهای صاف‌وساده وصادق را کـه همرنگ افرادش نستند باسرسختی‌واهانت‌از

انتظامی‌در «هالو»

یادداشت فیلم

خود می‌راند که یاهمرنگ جماعتش شوندویا به‌ولایت (یاابدیت) خویش‌پناهنده گردند. فیلم‌البته بالکنت اشاره‌ای دارد به‌اینکه آدمهائی به‌صداقت وصفای قهرمان فیلم(که بیشترعاطفی‌هستند تامنطقی) پس‌از ورود به این‌جامعه وپس‌ازتحمل‌مشقات فراوان(به‌علت ناهمرنگی)،دست‌آخر به‌ضرب‌یك‌شوك دردناك (کتك‌خوردن‌هالو ازحبیب) ووقوفی که‌پس از ورود این شوك برایشان حاصل می‌شود، به آدمهائی تبدیل می‌شوند که گرچه کاملا همرنگ اجتماعشان نشده‌اند ولی معیارهای سابق‌را بدوراندا‌خته‌اند ـ(هالوجنگ‌اشعارو کلمات قصاررا رهامی‌کند وبه‌رنگین نامه‌ها متوسل‌می‌شود.)ـ فیلم این مطالب را باوضوح هرچه تمامتر وبیانی غیرسینمائی‌می گویدودر نتیجه اولاتمام لطف‌آنچه‌را که می‌خواهد بگویدازدست‌می‌دهدوثانیانحوه‌ی‌بیان کردنش لوث‌می‌شود. توجه کنیم به‌صحنه‌هائی که فیلم می‌خواهد بیانش را سینمائی کند : دراین صحنه‌ها چیزی که ارائه می‌شود اساسا سینما نیست ـ (صحنه‌ایکه حبیب‌هدیه‌های «هالو»را بیرون‌می‌ریزد)ـ ویااگرهست‌سینمائی‌بی‌رنگ وبی‌رمق وسست وضعیفی‌است ـ(دریك‌صحنه‌ی فیلم، دست«هالو» می‌رود که جنگ اشعارش را بردارد ولی نمی‌تواند!) ـ که به‌هیچ‌وجه با سینمای محکم ومنسجمی‌که در چند سکانس «گاو» ارائه‌شده‌بود قابل مقایسه‌نیست.واینها همانطور که اشاره‌شدنتیجه‌ی مستقیم سهل انگاری کارگردان‌است که این خود معلول اتخاذ رویه‌ی ساده گوئی و ساده پردازی ـ (تقلیل‌مقام دوربین تاحدیك ضبط کننده‌ی ساده علیرغم ساده‌بودن محتوی)ـ وگرایش‌به عامه‌ی تماشاچی‌است واین خطری‌است که تقریباً همیشه باتهدید آن کارگردان های خوب ازدست رفته‌اند.

فرزین

خوروش در «هالو»

آقای هالو

صداقتی گم‌شده در جنگل آسفالت

هالو تلاشی است در تصویر کردن «ناسازگاری» آدمی با محیط تازه، که در آن با شرایط و اخلاقیاتی بکلی متفاوت و ناشناخته روبرو می‌شود، و در این درگیری، پس از یك استحاله‌ی فکری، واخورده و مایوس به‌جای خود برمی‌گردد. هالو، تمسخری است (اندوهگینانه) از فقدان یك صفای انسانی و آرامش بخش در شهری که جنگل اسفالت شده‌ایست و باغ وحشی است شیشه‌ای، با تمام خصوصیات وحشیانه، بدوی و بی‌رویه‌اش. قهرمان فیلم، بهمان اندازه که خصوصیاتی «متفاوت» دارد، «قدیمی» هم هست. و از این

یادداشت فیلم

رهگذرمی‌توان حالت «نوستالژیك» فیلم را دریافت : غم‌ازدست رفتن(آیامی‌توان مطمئن بودکه این‌ارزشهاهرگز درجامعه‌ای که‌بازگو می‌شود وجودداشته‌است؟) حقیقت گوئی و حقیقت خواهی‌وصداقت ونوع دوستی.داستان مواجهه‌ی‌آدمی باروحیه وتفکری خلاف‌عادت روز (ولی‌انسانی)درعصری‌وشهری که«دختران معاشرتی‌هستند»و«جرایدکثیرالانتشار» رجاله بازی زمان‌را صبح وعصر باحروف سربی‌درشت جارمی‌زنند . «خط نستعلیق خوش» و «اشعار وپندیات وحکایات دلنشین» دربوته‌ی‌فراموشی افتاده‌اند •وظیفه‌شناسی افسانه‌شده ومرکزبا «سی وچهارتومان ودوریال‌اضافه حقوق»یك کارمندجدی- ولی ناسازگاربامحیط- مخالفت می کند• «مسافرخانه‌ی‌صداقت»،«هتل‌توریست شده‌و«بابا» دیگرپدر واقعی‌نیست ، بلکه‌کاسبی است مثل‌بقیه، که‌همه به‌نوعی‌واسطه‌و«کاسب» هستند •

جای دریغ‌است که چنین‌مایه‌ای ، که می‌توانست باخشونت وصراحت و کوبندگی به‌بیداری‌وآگاهی تماشاچی ایرانی‌ازشرایط زیستی خود بکوشد، تنها درحد شوخی‌وطنز باقی می‌ماند، وحتی هجوی قاطع‌هم‌نمی‌شود • اگرهدف خنداندن تماشاچی‌است ، می‌توان گفت که‌هالو ، یك‌موفقیت نسبی دارد ، ولی اگر- باتوجه به‌سوابق کارسازندگان فیلم- چیزی فراتر ازاین شوخی وخنده درنظربوده باید گفت که فیلم درمسیری است که چندان تقارنی بااین هدف ثانوی ندارد•حوادث‌فیلم، صرفاًیك‌تاثیرآنی‌دارند ، وبه‌دشواری‌می‌توان یك‌ارتباط نهانی ومستحکم برای آنها متصور شد• مضمون‌هائی مثل جوانکی که هیئت و حرکات عشوه گرانه‌ی دوشیزگان را دارد و برخورد کافه‌چی‌باخارجیها وشارلاتان‌بازی‌او، که‌اصلا تازه نیستند، وجزیك‌خنده‌ی‌زودگذر، بدرك‌هیچ واقعیتی کمك‌نمی کنند • و از این روست که فیلم، بیشتر بااحساسات سروکاردارد تا باتفکر• هیچ‌جنبه‌ای ازحوادث فیلم،مسئله‌ی

یادداشت فیلم

«چرا؟» را برای تماشاگر عادی به‌آسانی مطرح نمی‌کند.

د رپرداخت و شکل فیلم، مهرجوئی پیش از آنکه تحرك و سازندگی را خود بادوربین ایجاد کند، بازیگران را به جنب‌و جوش وامی‌دارد. قابل‌قبول است که مهرجوئی با بازیگرانی بسیار ورزیده و باتجربه سروکار داشته، ولی آیا از تمام بازیگران می‌توان چنین انتظاری داشت؟ و آیا واگذاری آفریدن کشش و جاذبه و تحرك فیلم به بازیگر، همیشه باکامیابی همراه است؟ در بسیاری قسمت‌های فیلم ـ مثلا قسمت نهائی فیلم وصحنه‌ی زدوخورد ـ دوربین کارگردان تنها ناظر حوادث است، و خود آنچنان سهمی درساختن حوادث فیلم وفضای آن ندارد. به مسأله‌ی زمان بسیار کم توجه شده‌است، وصبح و نیم روز وشب دربی‌توجهی کامل پشت‌سرهم آمده‌اند، بی‌اینکه ریتم فیلم، گذشت این مدت را القاء کرده‌باشد.

د رباره‌ی شخصیت ها گفتنی است که کارگردان پیش از آنکه با ترسیم «شخصیت» و خصوصیات فردی هرآدم سر و کارداشته‌باشد، به «تیپ» می‌پردازد. اشکال قالبی وشناخته شده‌ی افراداجتماع (به‌ویژه در تئاتر و سینما) ـ زمین‌دار پرهیبت وقوی‌هیکل، کافه‌چی زبان‌باز و کاسبکار، دلال پرحرف و حقه‌باز، عاشق جاهل مسلك، مغازه‌دار بنجل‌آب کن ـ به وفور در سراسر فیلم یافت می‌شوند. درحقیقت، سازنده به کپیه برداری (اغراق‌شده) از آدمهای کوچه‌وبازار اکتفا کرده، بی‌آنکه ـ جز در مورد قهرمان فیلم ـ مستقلا به‌آفرینش شخصیت بپردازد.

د ربیشتر بخش‌های فیلم، ماجراها بیش ازحدلازم ادامه پیدا کرده‌اند ـ نظیر قسمت جزو بحث در گاراژ و نیز می‌زدن هالو با مرد کافه‌چی ـ هرچند که بعضی لحظات در نهایت کوتاهی و گویائی بیان شده‌اند. درآغاز فیلم، که مادر هالو به او می‌گوید که اگردرشهرشان می‌ماند، برایش زن می‌گرفت، دریك نمای کوتاه، دختری از اقوام و احیاناً آشنایان هالو را می‌بینیم که با بغض سرش را بر می‌گرداند. یا درقسمت

یادداشت فیلم

دخترك فال‌فروش و یا بیدارشدن صبح اول و احساس لزوم رفتن به حمام ، کارگردان حرف خود را در کوتاه‌ترین وخلاصه ترین لحظات زده‌است . ایکاش تمام فیلم ، ازچنین اختصاری برخوردار بود .

د رپایان، بجاست تحسینی بشوداز نصیریان (نویسنده‌ی داستان وبازیگر اول) بخاطر تجسم دقیق شخصیت (هرچند اغراق آمیز وغیرمنطقی) قهرمان فیلم ، و بازی انتظامی در دو نقش که بسیارجالب وچشم گیرو درخورستایش است . و نیزهنرمندی خانم خوروش ، و دکتر فرهت سازنده‌ی موسیقی متن وفرشید مثقالی باتیتراژ بسیار جالب وابتکاری وآئینه‌ای (قاب عکس؟) را که به‌طرزی کنایه‌آمیز وپرمعنی در آغاز و پایان می‌آورد .

کورش سرور

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.

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
به زودی:
http://clubliterature.org/

کتاب سینما

شماره‌ی اول ـ مهرماه ۴۹

نشریه‌ی انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه پهلوی

شیراز ـ دانشکده ادبیات ـ صندوق شماره‌ی ۱۸۵

محل پخش :

شیراز ـ انجمن فیلم ـ کتابفروشی زند

تهران ـ خانه کتاب

چاپ فارس ـ شیراز

خیابان انوری تلفن ۷۹۱۲