کتاب سینما

انجمن فیلم

شماره‌ی دوم ـ آذر ۴۹

کتاب سینما

انجمن فیلم

شماره‌ی دوم
آذر ۴۹

انتشارات انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه پهلوی

شیراز

دانشکده‌ی ادبیات ـ صندوق شماره‌ی ۱۸۵

دراین شماره:

آیزنشتاین : یك بیانیه ۲
گفتگوئی با ساتیاجیت رای ۱۱
پدیده‌ای فجیع در ایران بنام انتقاد فیلم ۴۹
آلفرد هیچکاك و تجربه‌ی «طناب» ۷۲
موج : نوشته برای فیلم ۸۷
لوئیس بونوئل : سگ آندلسی ۹۹
پرویزدوائی : میزانسن ، نمایش «خدائی» کارگردان ۱۱۷
یادداشت فیلم ۱۳۸

می خوانید.

روی جلد : آلفرد هیچکاك و بالدی : «بازیگر» فیلم پرندگان
پشت جلد : برت لنکستر وجنیس رول در «شناگر» . اثر : فرنك پری

چاپ فارس ـ شیراز

سرگئی میخائیلوویچ آیزنشتاین:
یک بیانیه

این مقاله را آیزنشتاین درخلال دیداری کوتاه از برلین ، در زمان موفقیت «پوتمکین» در آن دیار وسه سال بعد از ظهور مانیفست او در باره‌ی «پیوندنماها»، بسال ۱۹۲۶ برای روزنامه‌ای در برلین برشته تحریر کشیده است .

ترجمه‌ازمتن‌انگلیسی : فرز

من بیست وهشت ساله‌ام. قبل از۱۹۱۸ به مدت سه سال دانشجو بودم. در ابتدا می خواستم مهندس و آرشیتکت بشوم. در خلال جنگهای داخلی ، در ارتش شوروی سربازی ازرسته‌ی مهندسی بودم. درعین حال از هر فرصتی برای مطالعه‌ی مسائل هنری، مخصوصاً تاریخ وتئوری تئاتر، استفاده می کردم. در۱۹۲۱ به عنوان طراح تئاتر،واردسازمان «**تماشاخانه‌ی فرهنك كارگری**» (۱) شدم. تئاترفرهنگ کارگری فعالانه درجستجوی فرم‌هائی درهنرجدید بود، که بتواند با ایدئولوژی ساختمان طبقاتی تازه‌ی روسیه انطباق یابد. گروه‌ما، متشکل ازکارگران جوانی بود

1 Proletcult

که در آرزوی آفرینش هنری اصیل، صمیم و واقع گرا بودند. آنها به این هدف، تحولی کاملا جدید دادند و نقطه‌ی دید تازه‌ای در جهان بینی و هنر برگزیدند. در آن زمان آمال و ایده‌های آنها و من کاملا موافق هم بود. هرچند که من، بخاطر وابستگی به طبقه‌ای دیگر، به استنتاجات آنان تنها بوسیله‌ی یك سلسله تفکرات رسیده بودم. سال‌های بعد درگیری های سختی بوقوع پیوست. در ۱۹۲۲ من کارگردان «**اولین تئاتر کارگران مسکو**» شدم و رابطه‌ام را باسازمان اداری تئاتر فرهنگ کارگری کاملا گسستم. کارکنان تئاتر فرهنگ کارگری، برای نگهداری سنت‌های قدیمی و برای مصالحه در استفاده از مسائل هنری قبل از انقلاب، خواهان حفظ موقعیت **لوناچارسکی**(۱) بودند. من یکی از ثابت قدم ترین ارکان جبهه ی چپ بودم. در آنزمان جبهه‌ی چپ در پی «نوجوئی» بود، بدین معنی که کارها می‌بایست با شرایط جدید اجتماعی هنر انطباق یابد. ما در آن زمان همه‌ی مردان جوان و بدعت گذار را در اطراف خود داشتیم، که شامل فوتوریست ها: **می یرهولد** (۲) و **ما یاکوفسکی**(۳) و در خشن ترین مخالفت ها، شامل عنصر سنت پرست **استانیسلاوسکی** (٤) و عنصر فرصت طلب، **تایروف** (٥)، می‌شدند.

درسال ۲۳ـ۱۹۲۲ سه نمایشنامه را در تئاتر کارگران به روی صحنه

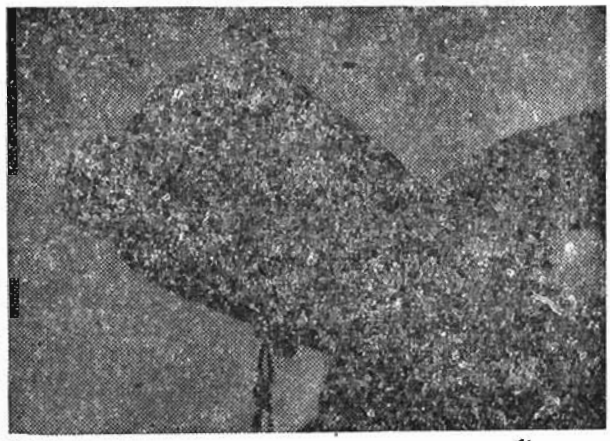
1 Lunacharsky
2 Meyerhold
3 Mayakovsky
4 Stanislavski
5 Tairov

آیزنشتاین

آوردم . مسئله‌ی عمده دراجرای این نمایشنامه‌ها ، محاسبه ریاضی عناصرتأثیر دهنده‌ای بود که درآنزمان آنها را «آکسیون»(۱) نامیدم ، در اولین نمایش ، که بانام « **فرزانه** »(۲)، دریك سیرك اجراشد ، سعی کردم که یك نمایش کلاسیك را به شیوه‌ی کوبیسم به نماهای مؤثر مجزا، تقسیم کنم . درنمایش دوم « **مسکو، می‌شنوی؟** » (۳) وسائل تکنیکی را اساساً درجهت سعی‌درواقعی کردن کیفیات بصری تئاتری بکاربردم. این اولین موفقیت تأثیرات تئاترجدید بود . سومین نمایش « **ماسك‌های ضدگاز** » (٤) دریك‌کارخانه گاز، درخلال ساعات‌کار، نمایش داده‌شد. ماشین‌هاوبازیگران‌کارمی کردند واین‌برای‌اولین‌بار نمایشگرموفقیت‌یك هنرمطلقاً واقعی وکاملا عینی بود .

یك چنین استنباطی ازتئاتر، مستقیماً به سینما انتقال یافت، سخت ترین واقعیت‌ها می‌توانستند فقط درقلمرو سینما تحقق پذیرند . ساختن اولین فیلم من درسال ۱۹۲٤ شروع شد ، این فیلم با اعضاء تئاتر فرهنگ‌کارگری تحت عنوان « **اعتصاب** » (٥) تهیه گردید. فیلم، داستانی به‌آن مفهوم که عامه آنرا پذیرفته‌اند، نداشت بلکه‌شامل تکوین‌مراحل یك اعتصاب‌بود ، دراین فیلم از« **پیوند نماها**»(٦)

1 Action
2 The Sage
3 Do you Hear, Moskow?
4 Gas Masks
5 Strike
6 Montage of Attractions



«اکتبر»

«پوتمکین»

استفاده شده بود . برطبق اصول شخصی‌ام درهنر، ما پـای بند « **خلاقیت اشراقی** » * نبودیم، بلکه به یك ساختمان منطقی ازعناصر تأثیردهـنده اعتقاد داشتیم هرعمـل مؤثرمی‌بایست قبلا مورد تجزیه ومحاسبه‌کامل قرار گیرد : این مهمترین چیزاست. دراینجا نمی توانم تمایزی اساسی بین عناصر مؤثری که منفرداً درداستان ـ (به آن مفهوم کلمه که عموماً پذیرفته شده)ـ وجود دارند وعناصر مؤثری کـه در « قالب داستان»بافته‌شده‌اند ـ مانند « **پوتمکین**» خودم ـ قائل شوم. خود من نه‌احساساتی

* مکتب اشراق مکتبی است که پیروان آن ـ اشراقیون ـ معتقد به وجود یك نیروی ذهنی قادر به درك حقایق اشیاء هستند بدون‌اینکه محتاج استدلال بـرای ادراکات خود باشند .

هستم، نه خونخوار و نه، آنچنان که گاهی در آلمان متهم می‌شدم، رقیق‌القلب، ولی درحال حاضر من با تمام این عناصر، البته آشنا هستم و بخوبی می دانم که آزمایش، تنها عامل لازم برای ترکیب عناصر تأثیردهنده با دستمایه ولوازم موجود، به منظور بیدار کردن واکنش مطلوب ودست یابی به حد اعلای هیجان است. من مطمئن هستم که این، یك مطلب کاملا ریاضی است و **«خلاقیت صادقانه‌ی نبوغ آمیز»** در اینجا محلی از اعراب ندارد. نقش آمادگی ذهنی وهوشی هنرمنددر اینجا بیشتر از نقشی که بتن مسلح درساختن یك عمارت کارآمد (برغم زیبا بودن) برعهده می گیرد نیست.

براساس بینش کلی‌ام در سینما، لازم است اعتراف کنم که این یك نوع کجروی وانحراف است وچیزی جزآن نیست. بعقیده من بدون اینکه شخص جواب روشنی برای «چرا»هایش یافته باشد، نمی‌تواند کارش را روی یك فیلم آغاز کند. خلاقیت بدون شناخت ماهیت احساسات وعواطف باطنی ایکه می‌خواهید عرضه کنید، غیرممکن است. مرا بخاطر این جمله ببخشید، می‌دانم که جمله «خوبی» نیست هرچند که حرفه‌ای وازنظر تعریف کامل است. من بزرگترین گناه نسلمان را، غفلت از توجهی اصولی نسبت به مسائل روز واتلاف انرژی می‌دانم. برای من ودرواقع، توجه وبیان مشکلات ومسائل عامه، یك توانائی بزرك هنری است، هرچند که این، می‌تواند همیشه سیاسی نباشد همچنانکه میتواند ـ همانند «پوتمکین» ـ آگاهانه سیاسی باشد. وقتی که فیلم فاقد چنین بینشی باشد، وقتی که به فیلم بعنوان یك **«وقت کش»** ساده یا به عنوان **مسکن** ویا، عاملی **تخدیر کننده** نگریسته شود، در اینصورت این عدم توجه می‌تواند تمایلی کامل به حفظ آرامش ونگهداشتن تماشاچیان درشرایطی که هستند، توجیه شود. گویا باید جماعت **«سینمارو»** درست همانند جماعت **«کلیسارو»**

به نیکی، به متعادل بودن، به‌پرهیزاز آرزوهائی که تمدن‌می‌تواند برآورده‌شان کند تربیت شوند. **آیااین فلسفه‌ی فیلم‌های «خوش‌پایان» آمریکائی نیست؟**

برضدمن ـ بدون دلیل ـ اینطور گفته‌اند که اقبال مردم آلمان‌به «**پوتمکین**»، قدرت کشش سیاسی آنرا ضعیف نموده وفیلم‌را خیلی رقت‌انگیزمی‌سازد. ولی‌بعداز همه اینها، آیا مامردمانی اخلاقی وعاطفی نیستیم؟ آیا این ممکن است که ازوظائف واهدافمان بی اطلاع بمانیم؟ موفقیت فیلم در برلین ودراروپای بعد ازجنك، غرقه درتاریکی یك وضع نااستوار، می‌بایست همانند هشداری، بـرآنچه که از عظمت و بزرگواری انسان باقی‌مانده است، تلقی شود. بنابراین آیا تأثیر عمیق‌فیلم امرقابل قبولی نیست؟

«**رزمناو پوتمکین**» برای بیستمین سالروز انقلاب ۱۹۰۵ ساخته شدّ و میبایست تا دسامبر۱۹۲۵ آماده باشد: تنها سه‌ماه وقت برای‌تهیه درنظر گرفته شده بود که این خود، حتی درآلمان هـم بـاید یك «**رکورد**» محسوب شود. فقط دو هفته ونیم برای پیوند وتنظیم پانزده‌هزارمترفیلم، وقت باقی مانده بود.

حتی اگرتمام راه‌ها به رم ختم شوند ـ حتی‌اگرسرانجام، تمام‌کارهای‌اصیل هنری بیك سطح‌واحدروشنفکرانه‌برسند ـ بایدتأکید کنم که‌نه «**استانیسلاوسکی**» و «**هنرتئاتر**»، ونه‌تئاتر فرهنك‌کارگری ـ هیچکدام ـ درحال حاضرقادربـه خلق چیزی‌نیستند. من مدت زیادی درتئاتر فرهنك‌کارگری، کارنکرده‌ام وکاملا به سینما روی‌آوردم، درحالیکه‌کارکنان تماشاخانه‌ی مذکـور در «**تئاتر**» باقی‌مـاندند. بنظر من یك هنرمند، باید بین تئاتر وسینما یکی را انتخاب کند، هنرمند برای وصول‌بدرجه‌ی خلاقیت، نمی‌تواند درعین حال به هردو «**متعلق**» باشد.

آیزنشتاین

در«**رزمناو پوتمکین**» بازیگری وجود ندارد * دراین فیلم تنها مردم واقعی وجود دارند ، ووظیفه‌ی کارگردان این بود که چنین مردمی را بیابد ، تا بجای تلاش در کشف آفریننده‌های با استعداد، نمای فیزیکی اثر را اصلاح کند . یك چنین روش فیلمسازی درشوروی امکان پذیر است، جائیکه تمام وهرعامل لازم برای فیلمسازی « **دولتی** » است. دراینجا،شعار « **اجتماع برای فرد ـ فرد برای اجتماع** »تبدیل به چیزی بالاتر ازیك عنوان فرعی درروی پرده‌ی سینما میشود . درموقع ساختن فیلمی درباره‌ی نیروی دریائی ، تمام ناوگان درخدمت ماست واگر بخواهیم یك فیلم جنگی بسازیم تمام ارتش سرخ،ودرهنگام تهیه سوژه‌ای درباره‌ی کشاورزی از همکاری اداره‌های مختلف برخوردار می‌شویم . نکته اینجاست که ما فیلم راتنها نه برای خودمان ، نه برای شما ونه برای این یاآن شخص ـ وبلکه برای همه ـ می‌سازیم .

من مطمئن هستم که همکاریهای سینمائی آلمان و شوروی م توانند نتایج بزرگی ببارآورد . تلفیق قدرت تکنیکی آلمان و قدرت خلاقه‌ی شوروی می‌تواند چیزخارق‌العاده‌ای بوجودآورد . ولی شخص من تردید زیادی دارم که بتوانم در آلمان کار کنم . من نمی‌توانم خاك وطنم راکه بمن قدرت خلاقیت می‌دهد ترك کنم.

---

* تنها در زمان معرفی «پوتمکین» به مردم اروپا وآمریکا بودکه آیزنشتاین درگفتن این نیمه حقیقت اصرار ورزید هرچندکه حقانیت اومی‌تواند اینطور توجیه شودکه وظائف کمك بازیگران زیاد فیلم ، دقیقاً وظایف بازیگری نبود . احتمالااشتهارکاذب این شایعه‌که «پوتمکین» با بازیگری اعضاء تئاتر هنری مسکو ساخته شده ، آیزنشتاین را وادار بنوشتن این بیانیه‌ی افراطی کرده است .

آیزنشتاین

شاید بتوانم با یادآوری افسانـه‌ی **آنتائوس** بجای تفسیر**مارکس** (۱) از رابطه‌ی بین خلاقیت هنری وپایه‌های اقتصادی جامعه ، رفتارم را دراین‌مورد برایتان‌توجیه کنم . علاوه براین ، درصنعت فیلم‌سازی‌آلمان، وجودگرایش بسمت کلیشه‌سازی‌و هدف‌های سودجویانه،ممکن است شرایطی ایجاد کند کـه کار کردن مـرا کاملا غیر ممکن سازد . البته درآلمان فیلم‌هائی هم ساخته شده که باید مورد احترام قـرار گیرد،ولی درحال‌حاضر من‌می‌توانم،یك «**فاوست**» یا یك «**مترو پولیس**» را ببینیم که درگیرهائـی با وسائل‌آشفته وسطحی عامیانه دارد : مستهجن بودن ازطرفی و احساساتی بـودن ازطرف‌دیگر . فیلم‌های‌آلمانی بـی پروا نیستند. ما روس‌ها یـا گردنمان را می‌شکنیم یا برنده می‌شویم ـ وبیشتربرنده می‌شویم. وبنا براین من ، درحال حاضر در کشورم اقامت خواهم کرد ، زیرا که درحال حاضر، مشغول ساختن فیلمی درباره‌ی درگیری‌های اقتصادی درروستاها هستم : جنبشی جدی برای‌اجرای یك سیاست تازه‌ی کشاورزی .

1 Marx

یک مرد ـ یک سناریو

یك مرد ـ یك سناریو

گفتگوئی با ساتیاجیت رای:
فیلم سازی از سرزمین تاگور

ساتیاجیت رای کارگردان بزرك هنددرسال ۱۹۲۱ متولد شده است . او اولین فیلمش را بی آنکه هیچ تجربه‌ی قبلی در زمینه‌ی ساختن فیلم، چه بعنوان یك کارگردان، فیلمبردار، مدیر تهیه یا دستیارکارگردان داشته باشد ساخت وموفقیت بزرگی بدست آورد . شاید بتوان گفت تنها ، علاقه‌ی بی‌اندازه‌اش به سینما بود که باکمك اطلاعات وسیعی که درزمینه‌ی هنردردانشگاه «تاگور» عایدش گشته بود او را به این موفقیت بزرك رسانید. مشهورترین فیلم اوهمان فیلم اولش **«پاتر پانچالی»** است . آنچه در این مقاله می‌آیدترجمه‌ی مصاحبه‌ی او با Isaksson Folke» است که‌درمجله‌ی‌سینمائی Sight and Sound شماره‌ی تابستان ۱۹۷۰ به چاپ رسیده است . این مصاحبه بخاطر بیان انگیزه وچگونگی شروع کار وموفقیت یك هنرمند در سینما ، اهمیت بخصوصی دارد .

فکر می‌کنم که بیشتر هنرمندان بزرگ در یك چیز مشترکند : دوران کودکی و چیزهائی که دراین دوران اتفاق افتاده است ، برای آنها مفاهیم زیادی دارد . ممکن است از نقطه شروع کار و گذشته‌تان چیزهائی برای ما بگوئید ؟

رای تا قبل از ترك دانشگاه کلکته ، بعنوان یك هنرمند ، فعالیت زیادی نداشتم . من در اقتصاد درجه‌ای داشتم . پس از آن، دوسال و نیم در «سانتینیکتان» در دانشگاه تاگور گذراندم ، ومی‌توانم بگویم که دراین مدت افکار من شکل گرفتند. من در رشته نقاشی تحصیل می کردم وزمان اندیشیدن وتفکر بسیار بود ، مطالعه ، نگرش به طبیعت وآمادگی شناخت مردم . همه چیز از آنجا شروع شد . علاقه من به فیلم ودیگر هنرها . دوران کودکی من عجیب بود : وقتی دوسال بیشتر نداشتم، پدرم مرد . ما خانه بزرگی درشمال کلکته داشتیم. در آنجا یك چاپخانه ویك بنگاه نشر کتاب هم وجود داشت که البته همه‌ی آنها ، یکمرتبه بکلی ازبین رفت .

گمان می‌کنم در فیلم « چارولاتا Charolata » از اینها نشانه‌ای هست ؟

رای خوب ، چون خاطرات وتجربیاتی از آن محل داشتم ، بازگو کردنشان برایم آسان بود ـ ۶ ساله بودم که مجبور به ترك آن محل شدم . من ومادرم به مشکل کم پولی برخوردیم . ما به خانه‌ی عموی مادرم رفتیم واوجائی را در اختیار ما گذاشت تا در آن زندگی کنیم .

ساتیاجیت رای

«پاتر پانچالی»

آیا خانواده‌ی شما باخانواده‌ی تاگور نسبتی داشت ؟

رای نسبتی نداشت . پدرم او را خوب می‌شناخت وپدربزرگم دوست نزدیك اوبود ، وتقریباً هم سن وسال بودند . خود **تاگور** ازمن خواست که در دانشگاهش بمانم . من علاقه‌ای به ترك کلکته نداشتم ، چون به زندگی درشهرخو کرده بودم و سانتینیکتان شبیه یك دهکده وازهمه جا دوربود. ولی بزودی دریافتم که آن محیط درس‌های فوق‌العاده با ارزشی بمن آموخته است . استادان من درآنجا ، هنرمندان بزرگی بودند ،آنها تنها نقاش نبودند بلکه انسانهائی بودند با دید وتصورات عالی ودرك عمیق .

آیا تاگور حکم یك رهبر را برای شما داشت ؟

رای نمی‌توانم بگویم اینطور بود . در آن شهر کوچك کمتر کسی می‌توانست با تاگور رابطه‌ی مستقیم داشته باشد . ولی مسلماً استادان من بنوعی حکم مشاور را برای من داشتند ، وهرچه آموخته‌ام درفیلم‌هایم نمایان هستند . من آنجا همه چیز آموختم ، نه درباره‌ی فیلم بطورمستقیم ، بلکه بینشی عمومی ازهنر. من زیاد مطالعه کرده‌ام ، درآنجا کتابخانه‌ی بسیارخوبی بود و مطالعات من تنها درباره‌ی نقاشی نبود ، بلکه در باره‌ی همه چیز . . . . رمان، ادبیات هند، ادبیات غرب و...

تجدید حیات فرهنگی بنگال که از یك قرن پیش آغاز شد یقیناً برای شما اهمیت زیادی دارد ؟

رای این دوره برای من دوره‌ی مهمی تلقی‌می‌شود ، اگرچه برای نسل جدید این اهمیت را ندارد . گرچه بدرستی نمی‌دانم که آیا خودم را وابسته به سنتی احساس می کنم یانه . هیچگاه آگاهانه این جریان را برای خودم تحلیل‌نکرده‌ام. امیدوارم آثارمن نمایشگر احساسات من باشند .

آیا درخانه شما سیاست بخصوصی وجود داشت ؟

رای نه چندان . در خانه عمویم **مو سیقی** همیشه در فضا پخش بود ، عموها وعمه‌ها همه‌آوازمی‌خواندند ، با این همه خانواده‌ی روشنفکری نبود . من درآنجا بعنوان یك هنرمند زیاد تکامل نیافتم .

قبل ازجنك به چه‌کاری مشغول بودید ؟

رای درآن موقع من در سانتینیکتان بودم . روزی که ژاپنی‌ها کلکته را بمباران کردند ازآنجا رفتم . من اخباررا دیو را می‌شنیدم واحساس می کردم که از

وقایع فاصله‌ی زیادی دارم . مادرم در کلکته بود ، ودلم‌می‌خواست در آنجا می‌بودم. مطالعاتم را نیمه‌کاره رها کردم چون می‌دانستم که باید بعد ازاتمام آن بـه استفاده‌ی تجارتی ازهنرم روبیاورم ، وجائی برای هنر اصیل باقی نمی‌ماند .

اجبارشما به پیوستن به هنر تجارتی، دلایل‌مادی داشت ؟

رای نه . من‌به هنرهای ترسیمی وطراحی‌علاقه‌ی وافری داشتم ودرضمن‌مطالعاتم درباره‌ی هنرهای ظریف، کتابهائی‌چند.دراین‌زمینه خوانده بودم . در دسامبر۱۹٤۲ دوباره باز گشتم ودرسال ۱۹٤۳دریك‌کار گزاری انگلیسی بعنوان یك **طراح** تازه‌کار شروع بکار کردم ودرعرض ٥ـ٦ روز توانستم رئیس امورهنری بشوم .

عـلاقمندم‌که بدانم جدائی پاکستان شرقی از هند ، برای شما چه مفهومی داشت ؟

رای فکرمی کنم که مستقیماً درزندگی من تأثیری نداشت . اگرچه خانه‌ی‌اصلی من درپاکستان شرقی است ، جائی که پدربزرگم متولـد شده، وپدرم چندی درآن جا بسر برده بود ، من هیچگاه در آنجا زندگی نکرده‌ام . همیشه احساس می کنم که به کلکته وبنگال غربی تعلق داشته‌ام . البته بجز در زمینه‌های فرهنگی ،چون بخوبی فرهنك پاکستان شرقی ، موسیقی محلی وافسانه‌های‌آنجا را می‌دانم .آنچه که من ودیگر مردم را در کلکته تحت تأثیر قرار می‌داد ، منظره‌ی آوارگان در ایستگاه‌های‌راه‌آهن ودر خیابان‌ها بود ، نمونه انباشته شدن تدریجی انسانها ، یکی برروی دیگری .

ترن‌ها از پاکستان می‌آمدند ؟

رای بله . آنها حامل اثاثیه‌ی‌آوارگان بودند وآنها رامثل‌آشغال در ایستگاهها

به بیرون می‌ریختند. ایستگاهها انباشته از یك زندگی توده‌ای وعجیب از مـردم می‌شد. هرخانواده حدود ۵ فوت مربع جای زندگی داشت ودرهمین مکان کوچك بچه‌ها بدنیا می‌آمدند، در کثافت وآشغالهای دیگر، تعدادی ازآنها جان بدربردند. این‌آن‌چیزی‌است که ماا‌حساس می کردیم..، **یك تجربه عینی مستقیم**، نگریستن به مردم‌ودیدن اینکه چگونه مردم‌به شهر سرازیرمی‌شوندوبه زندگی‌شگفت‌آوری ادامه میدهند. ازنظر تئوری، حوادثی بسیار مسخره وبی مفهوم اتفاق می‌افتاد.

قبل از سال ۱۹۴۷ چه نمونه فیلم‌هائی را می‌دیدید؟

رای آن زمان فیلم‌های خیلی کمتری نسبت بـه حالا نمایش داده می‌شد. مـن علاقه زیادی به دیدن فیلم‌های هندی نداشتم وقبل از آنکـه کمیته‌ی فیلمی درست بکنیم، بیشتر، فیلم‌های آمریکائی را تماشا می کردیم. ۹۵ درصد فیلم‌ها، آمریکائی بودند وگاهی برحسب اتفاق یك فیلم انگلیسی، فرانسوی یا ایتالیائی می‌دیدم.

فیلم‌های کلاسیك را چطور؟ ازآیزنشتاین چیزی ندیده بودید؟

رای ما موفق شدیم چند فیلم روسی به‌بینیم، چون روسها ازمتفقین بودند. آثاری مانند تریلوژی ماکسیم گورکی، فیلم‌هـای آیـزنشتاین وچندتائـی از فیلم‌هـای پودوفکین به هند می‌آمد. سفر «**پودوفکین**» (۱) و«**چرکاسف**» (۲) درسال۱۹۴۶ یا۴۷ به کلکته درحقیقت حادثه‌ی بزرگی‌بود. قبل ازآن «**ایوان مخوف**» (۳) را دیده‌بودم وازچرکاسف پرسیدم که چطورچشم‌هایش را درفیلم‌تاآن حد درشت وخیره

1 Podovkin فیلمساز روسی
2 Cherkassov بازیگر فیلم ایوان مخوف
3 Ivan The Terrible فیلمی ازآیزنشتاین

«آپاراجیتو»

کرده است ، چون اوچشم‌هائی کوچك ومعمولی داشت . چرکاسف جـواب داد کـه «**آیزنشتاین**» مرا وادار باین‌کار کرد . او از نحوه‌ای که آیزنشتاین‌رهبریش کرده بود ، کمی انتقاد می کرد . حالات وحرکاتی که بسیار مشکل بودند .«بنابـراین در پایان روز تمام ماهیچه‌های بدنم درد میکرد . »

گمان می‌کنم که تماسهای شخصی ، باردیدهای پودوفکین ... و رنوار (۱) تأثیراتی برسینمای نوی هند داشتند ؟

رای «**رنوار**» کمی بعد درسال ۱۹٤۰ به هندآمد . من فقط کارهای‌آمریکائی او را دیده بودم . «**جنوبی**» و«**این سرزمین مال من است**».«جنوبی» فیلم قابل‌توجهی

1 Jean Renoir فیلمساز فرانسوی

بود ، نوگرا وخیلی غیر قراردادی : انتخاب موضوع آمریکائی وآنرا برنك اروپائی درآوردن . این فیلم تجربه‌ی بسیارمهمی برای من بود . هنگامی که دریافتم رنوار به‌آنجا آمده است ، به دیدنش رفتم .

به عقیده شما خصوصیات او در آن زمان چگونه بود ؟

رای کششی به طبیعت ، یك انسانگرائی عمیق با تمایلی به سایه‌های خاکستری رنك ، کیفیتی شبیه به چخوف واجتناب او ازقراردادها . دریکی ازاین فیلم‌های آمریکائی صحنه‌ی نبردی را می‌بینیم که تقریباً تمام آن درحال سکون وازیك دیدگاه فیلمبرداری شده است، درحالیکه باید بطورطبیعی برش‌هائی انجام بشود . برش و بازهم برش‌های متفاوت . بنابراین فیلم رنوار چیزگیرائی بود : هماهنگی کامل شکل ومحتوی .

وقتی که این دومرد ، «رنوار» و«ساتیاجیت رای» با هم ملاقات کردند، چه اتفاقی افتاد ؟

رای من باومی‌نگریستم وسخت‌اورا تحسین می کردم . بعضی وقتها آدم ازملاقات یك هنرمند که تحسینش کرده ، نا‌امید می‌شود چون به هنرمند بعنوان یك انسان نمی‌توان زیاد نزدیك شد . ولی «رنوار» مردعجیبی بود ، عمیق آرام وبسیار دانا . من بعد ازکارم که در٦بعد ازظهر تمام می‌شد درهرفرصتی بدیدار اومی‌رفتم . اوتمام روزرا روی سناریوی فیلم «رودخانه» کار می کرد ومن باسؤالهای زیادی در باره فیلم‌های فرانسوی وفیلم‌هائی که ندیده بودم ، مزاحمش می‌شدم .

بعد با او به شکار رفتم چون تمام گوشه کنارها ودهکده‌های اطراف کلکته را می‌شناختم . این شناخت بدین جهت بود که خود من سفرهای زیادی با ترن به

خارج ازشهر می کردم چون ساختن «پاتر پانچالی Pather Panchali» درفکرم بود.

آیا این موضوع را با رنوار درمیان گذاشتید ؟

رای بله. من گفتم که این داستانی است، یك ماجرااست، یك نوع خانواده است. رنوار پاسخ داد که عجیب جالب است. آنرا بساز، فکر می‌کنم فیلم بسیارخوبی بشود.

وهنگامی که اوشروع به فیلم برداری کرد .... بعید بنظرمی‌رسید که شما احیاناً دستیار کارگردان بشوید ؟

رای آرزو می کردم که می‌توانستم باشم، ولی او ده مایل دور از کلکته فیلم برداری می کرد وچون هنوز شغلم را داشتم، تنها سه یا چهار یکشنبه توانستم به آنجا بروم. وقتی به‌آنجا می‌رفتم، تمام روز را می‌ایستادم وبدقت همه چیز راتماشا می کردم. ولی عملا من اورا هنگامی که اول بار برای تعیین محل باین جامی‌آمد، بیشتر می‌دیدم.

وقتی فیلم آماده نمایش شد چه احساس کردید ؟ آیا « رودخانه » فیلمی درباره‌ی هند واقعی بود ؟

رای نمی‌توانم بگویم که فیلمی درباره‌ی هند واقعی بود. منظورم اینست که زمینه، هندی بود وبنحوی‌شگفت‌آور از آن استفاده شده بود. ساحل رودخانه، قایق‌ها وماهیگیران ومناظر عمومی. ولی خود داستان خیلی ایده‌آلیستی بود و چندان‌جالب نمی‌نمود. داستان درباره‌ی یك مردانگلیسی بودباخانواده وفرزندانش که همه نوجوان‌بودند. داستان زیاد هندی نبود وحتی‌شباهت زیادی به سرگذشت یك خانواده غربی در هند نداشت، زیرا زیاد تخیلی شده بود. در فیلم نشانه‌های

خاص رنوار دیده می‌شود . من از آن لذت بردم . ولی البته این فیلم قابل مقایسه با آثار فرانسوی رنوار نیست .

اطمینان دارم که «نئورئالیسم» ایتالیا مورد توجه شما بوده‌است . کی برای اولین بار آثار دسیکا را دیدید ؟

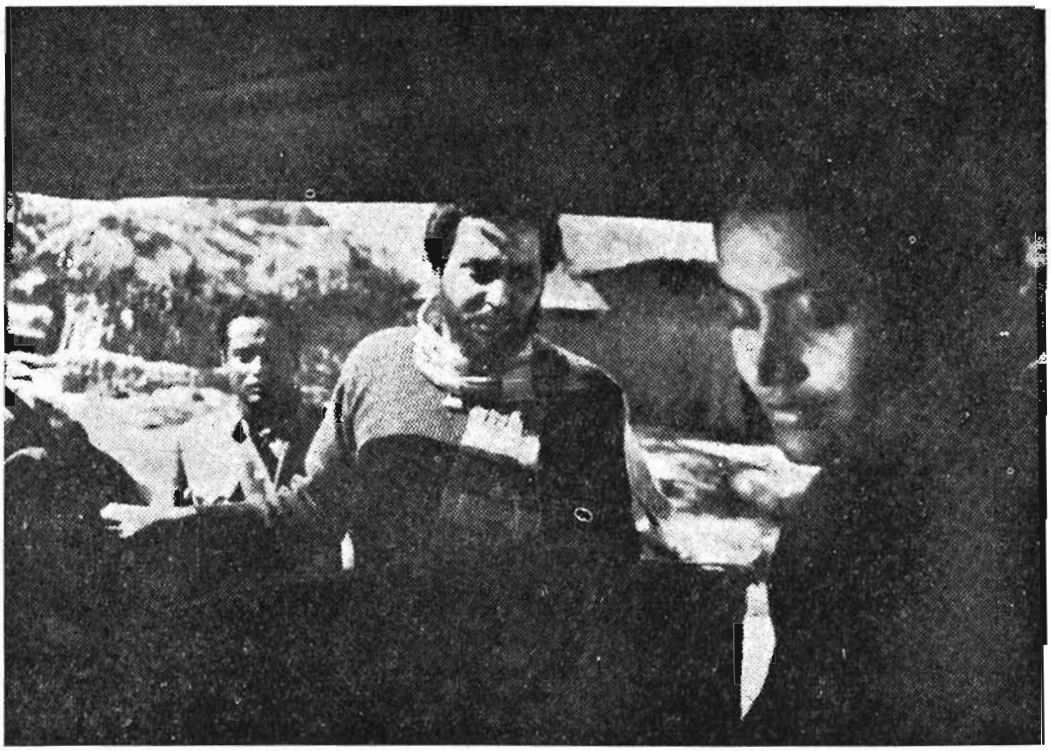
رای درسال ۱۹۵۰ من برای کار بعنوان رئیس مؤسسه تبلیغاتی کلکته به‌انگلستان رفتم . مدت مأموریت من ٦ ماه بود ودراین ٦ماه موفق شدم حدود ۱۰۰یا۹۹یا۱۰۱ فیلم ببینم که اولین آنها «دزد دوچرخه» بود. این فیلم را به همراه **«شبی دراپرا»** (۱) نمایش می‌دادند واین ترکیب خیلی جالبی بود ولی **« دزد دوچرخه »** عجیب درَمن تأثیر گذاشت ، شدیداً به هیجان آمده بودم ،شاید بخاطر اینکه هنوز فکر ساختن «پاترپانچالی» درمغزم بود . ولی مطمئن نبودم که کسی بتواند واقعاً بایك گروه آماتور کار کند .

وشما خلاف آنرا ثابت کردید ؟

رای بله تمام فیلم درمحل اصلی فیلم‌برداری شد ، یا لااقل ۹۰ در صد آن . و فهمیدم که می‌توان درهر نوری درهوای آزاد فیلم برداری کرد . ازفیلم سازان حرفه‌ای شنیده بودم که باید نوررادرهرشرایطی کنترل کرد به این‌معنی که‌احتیاج به نور پردازی مصنوعی است .آنها می گفتند «نورخورشید را نمی‌توان کنترل کرد واگر درصحنه‌ای ازفیلم بایستی باران ببارد ، لازم‌است که‌آنرا بطور مصنوعی‌ایجاد کرد . چون نمی توان باران طبیعی را بدلخواه کنترل کرد ، برای اینکه گاهی‌بند می‌آید و گاهی می‌بارد .

---

1 A Night At The Opera فیلمی‌ازبرادران مارکس



«Abhijan»

اولین بارچه موقع احساس کردیدکه به ساختن فیلم روی خواهید آورد ؟

رای این تصور پیوسته درذهن من شکل می گرفت ولی درحدود سال ۱۹٤٦ یا٤۷ بود که احساس کردم باید فیلمی بسازم . البته قبل ازآن کتابی‌مصور ازپاترپانچالی تهیه‌کرده‌بودم وامکان فیلم شدن کتاب توجه مراجلب کرده بود . آنگاه درسال۱۹٤۷ کمیته‌ی فیلم را تأسیس کردم ودرسال ۱۹٤۸ مشغولیت تازه‌ای برایم بوجود آمد . من شروع به نوشتن‌سناریوهائی برای فیلم برمبنای کتابهائی که به‌فیلم برگردانده شده بودندکردم . تصور کنید که من در روزنامه می‌خواندم که‌فلان کتاب برای‌فیلم خریده شده ، من از این کتاب سناریوای می‌نوشتم ودرآخرآنرابا فیلمی که‌ساخته شده بود ، مقایسه می کردم .

روایاتی هست حاکی از اینکه شما برای ساختن «پاتر پانچالی» جواهرات همسرتان راگرو گذاشتید. این موضوع تا چه اندازه درست است؟

رای حقیقت دارد. یکسال کوشش کردم که سناریو را بفروشم و به تمام تهیه کنندگانی که در کلکته بودند مراجعه کردم، هیچکس آنرا نخرید. تصمیم گرفتم ساختن آنرا بهر نحوی که شده شروع کنم. بخاطر اینکه می‌بایست ثابت بشود که ما می‌توانیم فیلم بسازیم. به هرحال پولی تهیه کردیم. فیلمبرداری آغاز شد و سرمایه‌مان خیلی زود تمام شد. مقداری از کتابهای هنریم، مقداری ازصفحاتم، و قسمتی ازجواهرات همسرم را فروختم ومقدار کمی هم پول ازحقوق خودم تأمین می‌شد، چون هنوز درآن اداره‌ی انگلیسی‌کار می کردم. تمام پولهای ما صرف‌فیلم خام، کرایه‌ی دوربین ومخارج حمل ونقل می‌شد. هنگامی که ۴۰۰۰ فوت فیلم برداری‌کرده بودیم، دیگر پولی باقی نمانده بود وچیزی هم نداشتم که گروبگذارم.

واینجا بودکه حکومت بنگال غربی به‌کمك شما شتافت؟

رای البته نه فوری. یکسال ازقطع فیلم برداریمان گذشته بود. دیگر امیدی نداشتم. به همه‌ی همکارانم گفتم که: «این‌بیشترین‌کاری بود که می‌توانستیم انجام بدهیم، خیلی متشکرم. خدا حافظ شما.» ولی همه‌شان سخت ناراحت بودند. هنوز شغلم را دربنگاه تبلیغاتی داشتم ولی تمام فکرم روی فیلم متمرکز بود. بعد، فکر اتمام آنرا رها کردم. روزی کسی بما گفت‌که به نخست وزیرمراجعه کنیم که در آن موقع دکتر «روی» بود. چند روز بعد شنیدم که دکتر «روی» بملاقات من آمده است وآنگاه این جریان پیش آمد.

ساتیاجیت رای

هرچه پول می‌خواستید بدست آوردید وفیلم تمام شد و پس از آن داستان موفقیت «پاتر پانچالی» زبانزد شد ؟

رای بله . در ابتدا تمایل زیادی برای پخش این فیلم نشان داده نشد . سه ماه گذشت بی‌آنکه‌کاری صورت بگیرد ، وبعد در دو هفته اول نمایش ، فیلم زیاد کار نکرد ، ولی از هفته‌ی سوم دیگر جای خالی در سالن یافت نمی‌شد : سینما را برای ٦ هفته اجاره کردیم ، چون‌کار دیگری نمی‌شد کرد . ٦ هفته‌ی متوالی بلیطها رزرو شده بود وبعد ازآن ٦ هفته نمایش‌آن را به سینمای دیگری منتقل کردیم و۷هفته روی پرده بود واین۱۳ هفته، نمایش مرا موفق به پرداخت دیون خود به دولت کرد وآنچه پس ازآن ازفروش فیلم عاید شد منفعت بود فیلم حدود۱۵۰۰ درصداستفاده کرد . وهنوز هم فروش دارد . *

---

* موفقیتی‌که فیلم «پاتر پانچالی» در بازارهای فیلم بنگال در هندوستان بدست آورد سبب شدکه حکومت بنگال غربی دوبرابر مقدار روپیه‌ای (۲۰۰۰۰۰)که صرف تهیه فیلم شده بود دوباره بدست آورد . ودرضمن ۵ سال نمایش بعدی درکشورهای خارجی مقادیر زیر ازفروش فیلم‌ها سود حاصل شد :

ایالات متحده‌آمریکا	۲۵۱ ۲۳۰	روپیه
جمهوری چین ملی	۴۰ ۰۰۰	«
آلمان ، فرانسه ، اتریش	۲۵ ۰۰۰	«
انگلستان	۱۸ ۶۴۲	«
لهستان	۱۳ ۳۳۷	«
تایلند	۱۱ ۸۸۰	«
سیلان	۶ ۶۱۲	«
ایران وخلیج فارس	۶ ۵۰۰	«

←

سود فیلم عاید چه‌کسی‌می‌شد ؟ شما یا حکومت بنگال ؟

رای پس از آنکه دکتر روی بما گفت که‌کارمان را شروع کنیم من باید باشخص دیگری طرف می‌شدم یا احتمالا با وزارت کشور . من که حقوق نا چیزی می گرفتم به آنها گفتم که : «چرا امتیاز فروش فیلم را درخارج بمن نمی‌دهید ؟» چون فکر می کردم که این فیلم احتمال دارد به خارج برود و موفقیتی بدست آورد . وآنها باسخ دادند : «حتماً در باره‌اش فکر می کنیم .» ولی وقتی قرارداد تنظیم شد ، هیچ اشاره‌ای به این موضوع ندیدم .آنها گفتند : «بعداً به جزئیات می‌پردازیم ، نگران نباشید وامضاء کنید .» من می‌بایستی‌در آن شرایط قرارداد را امضاء می کردم ،چون ما اشتیاق فراوان به شروع دوباره‌ی‌کارمان داشتیم . بعد ازموفقیت فیلم ، بازهم به خواسته‌ی من توجه نکردند ووقتی موضوع را گوشزد کردم ، جواب دادند که : «نه . . . این موضوع در قرارداد نیست چطور می‌توانیم این امتیازرا به شما بدهیم .»

آیا شما مقداری از سود فیلم رابرای ساختن فیلم دوم نگرفتید؟

رای نه . آنها گفتند : «کارگردانی که در فیلم اول با موفقیت روبرو شده ،حتماً در فیلم دوم شکست می‌خورد .»

مکزیك	۲ ۷۰۰	«
هلند	۱ ۰۰۶	«

در طی این ۵سال فیلم‌پاتر پانچالی‌درکشورهای ذکر شده مبلغ ۳۷۶ ۹۰۷ روپیه فروش کرد .

وهنوز هم این فیلم برای تهیه‌کنندگانش عواید زیادی دارد .

ساتیاجیت رای

«کانچانجانگا Kanchanjanga»

مخارج کلی تهیه‌ی پاتر پانچالی چند روپیه جدید شد ؟

رای درآن روزها کمی بیشتر از ۱۵۰ هزار روپیه . حالا یك فیلم متوسط بیش‌از دوبرابرآن خرج برمی‌دارد . اگر با برنامه‌ی منظمی ساخته می‌شد ، ودو سال ونیم بطول نمی‌انجامید، می‌توانستیم آنرا با پول کمتری بسازیم . درفصول بارنی اصلاپول نداشتیم ، چون حکومت سر گرم بر رسی حسابهای گذشته بود . به همین ترتیب فصل بارانهای موسمی گذشت تا در ماه اکتبر موفق شدیم پولی بگیریم . معمولا در اکتبر باران نمی‌بارد ، ولی ما صحنه‌های بارانی را هنوز تمام نکرده بودیم . هر روز دوربین را برمی‌داشتیم وبه اتفاق دوپسر بچه به محل فیلم برداری می‌رفتیم و دعا می کردیم‌که باران ببارد. ومی‌دانید که این هرها ،خوب، به پول احتیاج داشت .

تمام سناریوهایتان را خودتان نوشته‌اید ؟

رای بله همه آنها را . به سختی می‌توانم این‌کار را نوشتن بدانم . من روش بخصوصی‌ابداع کرده‌ام . فکر می کنم که نوشتن‌سناریو یك‌کار ادبی نیست وهیچگاه سعی دربکار بردن شیوه‌های ادبی نمی کنم . توضیحات‌راخیلی ساده یادداشت‌می کنم وبیشتر با تصاویر صحنه‌ها را مشخص می کنم ودر کنارآنها چیزهائی درباره‌ی حرکت و گفتگو می‌نویسم .

ولی بنظر می‌رسدکه ادبیات در بسیاری موارد برای شما نقطه‌ی شروع بوده است ؟

رای بله البته . رمان‌ها وداستانهای کوتاه همه بطور قابل ملاحظه‌ای درکارمن تأثیر گذاشته‌اند. همیشه دریك داستان چیزهائی هست‌که مرا بخود جلب می کند . احتیاجی نیست که تمام موضوع جالب باشد ولی جاهائی‌ازآن را سخت «فیلم گونه» می‌یابم . داستان را چندین‌مرتبه می‌خوانم‌آنگاه کتاب رامی‌بندم و کنارمی گذارم.

من می‌خواهم‌موضوعی رابرای من‌روشن کنید . درصحنه‌هائی از فیلم «دنیای‌آپو» اشاره‌ای به سنجاق‌سردختر شده است آیا قبلا نوشته شده بود یا سرصحنه فی‌البداهه بوجود آمد ؟

رای قبلا نوشته شده بود . این قسمت خیلی مهم بود ودر باره‌اش زیاد فکر کرده بودم . درمحدوده‌ی سینمای هندوستان نمی‌توان صحنه‌های عشقبازی وبوسه رانشان داد . کارهائی به این شکل، به‌ویژه در سال ۱۹۵۸ ، ناممکن بود . ولی‌من به عاملی احتیاج داشتم که به نحوی این نزدیکی را برساند ، محبت ولطف ازدواج،آنچه که یك مرد مجرد را دگرگون می کند، واوخود را دربستر در کنار زنی‌می‌بیند.

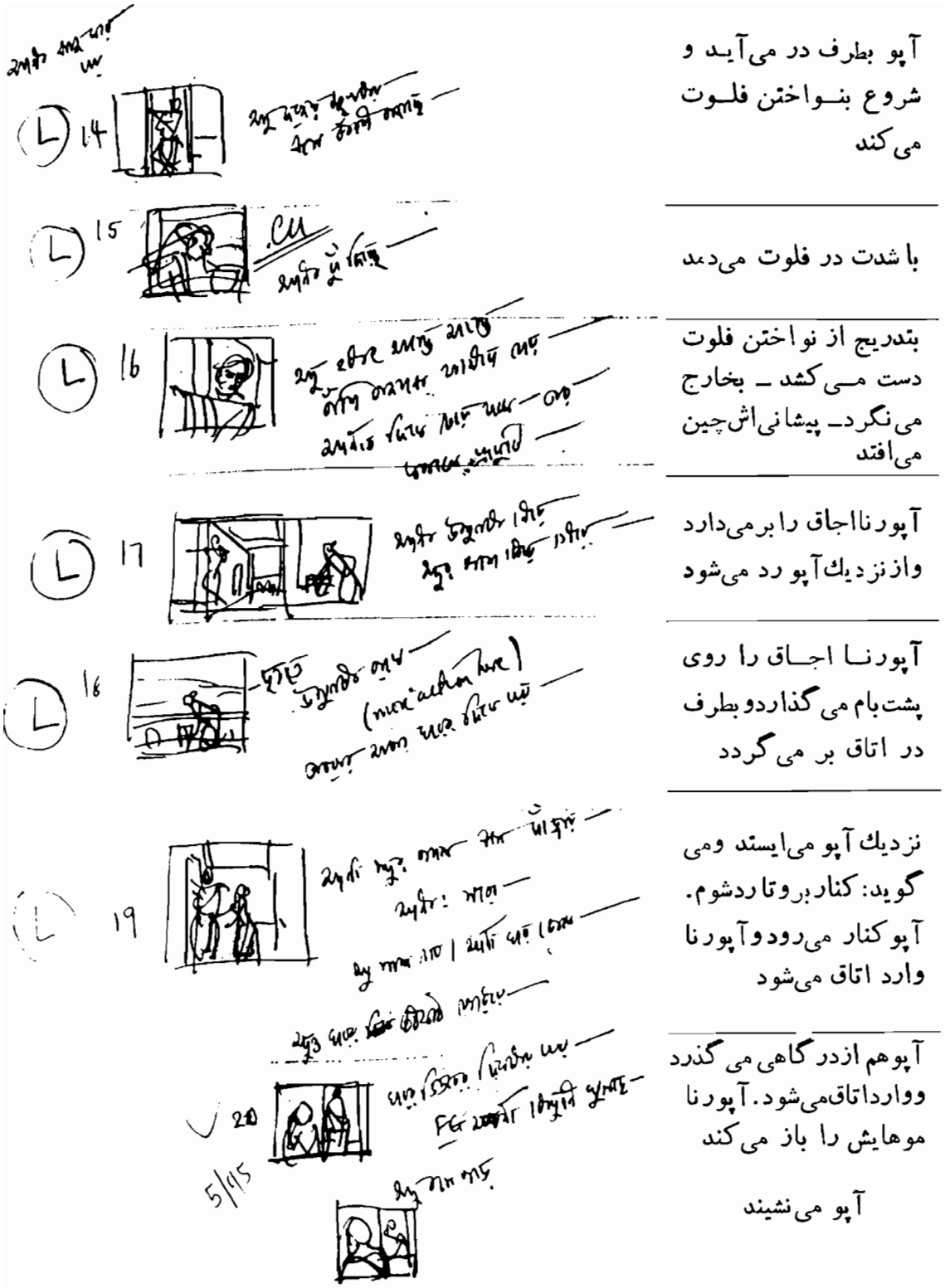
تصورش رابکنید صبح وقتی ازخواب‌برمی‌خیزد ، همسرش را در کنارخود نمی‌یابد. چگونه می‌توان بی‌هیچ سخنی این موضوع را نشان داد که هنوز هم وجود زن را در کنار خود حس می کند ؟ واینکه چه تغییری در زندگی اوبوجود آمده است ؟ دراینجا سنجاق سر نشانه‌ایست برای چیزی که او درچند ماه قبل نمی‌توانسته ببیند. راجع به این صحنه خوب فکر کردم وخوب هم ازکار درآمد . ولی البته‌این چیزها بیشتر در لحظات‌آخر به فکرآدم می‌رسد .

آیا «آپو» رابطه‌ای با «تاگور» دارد ،یا خود قهرمان افسانه‌ی دیگری است ؟

رای من اینطور فکرمی کنم . موقعیت طوری است که **«سومیتراچاترجی»** که ایفا کننده نقش **«آپو»** است ، وقتی ریش می گذارد ، شباهت زیادی به **تاگور** جوان پیدا می کند . نمی‌دانم چه شباهتی دیگربین‌آنها هست ، بجز اینکه اواشعار تاگور را خیلی خوب ازبر می‌خواند ، ومرد جوانی همسال اومسلماً می‌تواند سخت تحت تأثیر **«تاگور»** باشد .

می‌توانید بگوئید «تاگور» برای چنین مرد جوان هندی چه مفهومی داشت ویا درنظر شما ۲۵ سال قبل چگونه می نمود . ؟

رای در دوران تحصیل ما تاگزیر از **تاگور** تأثیر می گرفتیم : درشعر ، درنثر ، درموسیقی‌ودرنقاشی . اونقاشی را در۷٤ سالگی شروع کرد، وفکرمی کنم که یکی از بزرگترین و جالبترین نقاشان جدید هند است . البته حالا ، در این زمان جوانان کمتر تحت تأثیر او هستند ، در حالیکه ما **تاگور** را همه جا می‌دیدیم ، در نزدیك خود وبالای سرمان .



آپو بطرف در می‌آید و شروع بنـواختن فلـوت می‌کند

با شدت در فلوت می‌دمد

بتدریج از نواختن فلوت دست مـی‌کشد ـ بخارج می‌نگرد ـ پیشانی‌اش‌چین می‌افتد

آپورنااجاق را برمی‌دارد واز نزدیك آپو رد می‌شود

آپورنـا اجـاق را روی پشت‌بام می‌گذاردو بطرف در اتاق بر می‌گردد

نزدیك آپو می‌ایستد ومی گوید: کنار بروتا ردشوم. آپو کنار می‌رود وآپورنا وارد اتاق می‌شود

آپوهم ازدر گاهی می گذرد ووارداتاق‌می‌شود. آپورنا موهایش را باز می‌کند

آپو می‌نشیند

صفحه‌ای از سناریوی پاتر پانچالی

عناصر شگفت‌آور وحیرت‌انگیزی در موفقیت تجارتی وهنری «پاتر پانچالی» دست داشته‌اند . ساتیا جیت رای‌که اولین فیلم خود راکارگردانی می‌کرد هیچ یك از فیلم برداران وابسته به سینمای هندویافیلم‌بردار مشخص ومعروفی رابکارنگرفت . او به‌یك‌عکاس زبردست روی‌آورد ـ سابراتا میترا ـ واورا برای فیلم برداری از اولین فیلمش دعوت‌کرد . وباین ترتیب «پاتر پانچالی» بوسیله‌ی چند نفرتازه‌کار، نوشته، کارگردانی وفیلم‌برداری شد .

انتخاب «میترا» همانقدر جالب بودکه انتخاب «راوی شانکار» برای ساختن واجرای موزیك متن . راوی شانکارگرچه موسیقیدان بسیار خوبی بود ، هنوز برای فیلم موزیك متن نساخته بود . درمیان اعضاء این گروه فیلمساز هیچ یك ازآنهائی‌که نقش‌هائی درفیلم داشتند مانند ایفاکنندگان نقش‌های: عمه‌ـ پدرـ بانوی ثروتمند ومعلم مدرسه، تجربه‌ی قبلی دربازیگری نداشتند .

دریکی ازفصل‌های درخشان فیلم دختری درمیان جنگل می‌دود ، در تمام این مدت چهره‌ی دخترك‌کادر را پرکرده است وتصویر درهمه حال‌دقیق وروشن است . دوربین درطول این فاصله ظاهراً می‌بایست با یك تراولینك دختر را تعقیب‌کند ولی چون این‌گونه تجهیزات برای گروه «ساتیاجیت رای» غیر ممکن بود این فصل به قسمی‌دیگر فیلمبرداری‌شد : بدین‌معنی که دوربین را دریك محل ثابت نگاه داشتند ودختر درهنگام دویدن مسیری دایره‌ای را پیمود ودوربین با حرکت افقی (پن) او را تعقیب‌کرد وبااین وضع‌که نقطه‌ی شروع وخاتمه دویدن دختر یك مکان بود . برای اینکه‌تنظیم فاصله درتمام این مدت بهم نخورد مسیر دویدن دختر راکه دایره‌وار بود با اندازه‌گیری بوسیله‌ی یك سیم از مرکز دایره ـ محل دوربین ـ مشخص کردند وشعاع‌های مساوی طبیعتاً فاصله‌های مساوی بوجود آورد . در مدت فیلم‌برداری ازتله‌فوتو استفاده شد . ومسلم است‌که هیچ طریقه‌ای بجزاین نتیجه‌ای بدین خوبی نمی‌داد . صداها وافه‌های صوتی بعد ازفیلم‌برداری ضبط شد ، تنها برای آسان شدن این‌کار سرصحنه هم صداها را ضبط می‌کردند تا بعد تطبیق داده شود .

پاترپانچالی با دوفیلم دیگر بنام‌های «آپاراجیتو» و«دنیای‌آپو» تکمیل می‌شود ودر حقیقت می‌توان این سه فیلم رافیلم‌های سه‌گانه‌ی «پاترپانچالی» نامیدکه هرسه از روی داستانی بهمین نام نوشته‌ی‌ب. بانرجی ساخته‌شده‌اند.

ساتیاجیت رای

آیا در سه بخش «فیلم آپـو» نشانه‌ای از زندگی خودتـان دیده می‌شود ؟

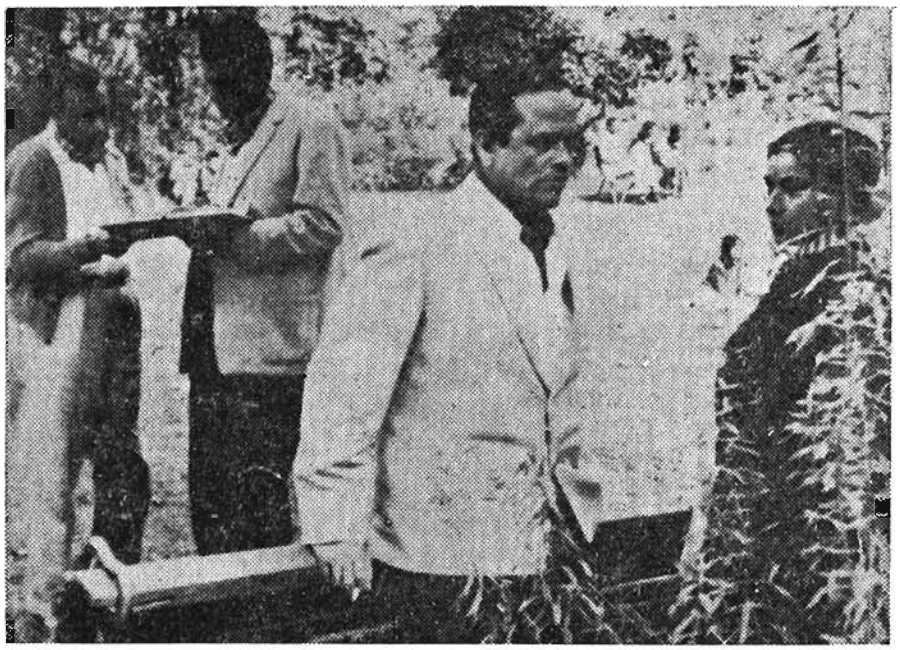
رای دربخش اول و سوم مسلماً نه ولی در بخش دوم ، شاید . دو باره باید بگویم که فیلم بهتر از کتاب اصلی شده بود . آنچه در فیلم هست ، بصورت خیلی ساده‌تر وابتدائی‌تر در کتاب هم بوده ولی در بخش دوم توانستم روابط **«آپو»**ی نـوجوان را با مادر بیوه‌اش روشن کنم ، زیرا خودم هم در چنین شرایطی بودم . البته من‌در دهکده زندگی نمی کردم ، ولازم نبود برای تحصیل از مادرم دور شوم ، ولـی من ناآگاهانه ، آگاهانه یا نیمه‌آگاهانه تجربیات خودم را بـا **«آپو»** ربط دادم ، و گمان می کنم قادربودم که به جوانب روانی جریان تا اندازه‌ای نزدیك شوم . البته درزیر سطح ظاهری .

ولی‌ایده‌آلیسم «آپو» ، نـوع معصومیت او ... یـك چیز قدیمی است ، اینطورنیست ؟

رای خوب حالادهکده‌ها به شهرهانزدیکتر می‌شوند ، یاشهرهابه سوی دهکده‌ها توسعه می‌یابند وحالا محتملا مشکل است که معصومیت وسادگـی را در یك جوان روستائی به‌آن صورت یافت . این فیلم تصویر بنگال درسالهای ۳۰ بود . البته حالا برق به دهکده‌ها آمده ، خطوط راه‌آهن وخیلی چیزهای دیگر .

در باره‌ی راه‌آهن چـه فکرمی‌کنید ؟ آنطورکـه در فیلم هایتان بنظر می‌رسد علاقه‌ی زیادی به ترن دارید .

رای این قطار ، در بخش اول ، از کتاب سرچشمه می گیرد . وقتی قسمت دوم را می‌ساختم ، دیدم که لازم است ترن‌هم بـاشد . چون **«آپو»** بین ده وشهر مسافـرت می کرد وفکر کردم که خوب است صحنه‌هائی ازترن دردهکده‌ی اقامتگاه **«آپو»**



هنگام فیلم برداری کانچانجانگا ـ دارجیلینگ
ساتیاجیت‌رای سناریو را در دست دارد .

وجود داشته باشد . وقتی قسمت سوم را می‌ساختم، تصمیم گرفتم که جای زندگی «آپو» در کنار راه‌آهن باشد. خودم هیچگاه هر سه قسمت را با هم ندیدم ، ولی آنهائی که دیده‌اند ، می گویند ازترن به عنوان هسته‌ی اصلی حرکت استفاده‌های بسیار خوبی شده است .

یك چیز سمبولیك ...

رای ولی درعین حال واقع گرا . ترن نشانه‌هائی از هر دو دارد . ترن ، نشانه‌ی یك نوع رابطه است : رابطه‌ی بین هند روستائی وهند شهری .

ترن دیگری هم هست ؟ یادم است که راجع به ترنی درکلکته صحبت کردید که به‌آن علاقه‌ی زیادی داشتید .

رای اوه . . . آن ترن. امیدوارم پایدار باشد ! آن ترن به یك کمپانی بزرك‌فولاد

بنام «مارتین» تعلق داشت . مثل یکی ازترن‌های جرج استفنسن . با یك دود کش بلند که ازآن دود خارج می‌شد . خیلی خنده‌دار است ، چون نمی‌شد آنرا باعلامت دادن متوقف کرد . واگرلوکوموتیوران هوس میوه می کرد، ترن را نگه‌می‌داشت یك سبد میوه برمیداشت وآنگاه به راه می‌افتاد .

برداشت شما ازشخصیت اصلی‌فیلم «جالساگار Jalsaghar» چیست؟ مالکی‌که به موسیقی علاقمند است و شور درونیش او را نابـود می‌کند ؟

رای داستان درباره‌ی موسیقی است وبی‌تردید مالکین- زمین‌داران ـ هواخواهان بزرك موسیقی بودند . ملاك‌این فیلم شخصی است که گرفتار سرنوشت بدی می‌شود. ولی قبل از مرك دروجود اوشعله‌ای زبانـه می کشد . من می‌خواستم تفاوت بین‌این زمین دارراباازمین داران‌تازه به ثروت رسیده وربا خوارانی که به دهکده‌ها می‌آیند تا درآنجا بمانند ، نشان بدهم . مرد بی فرهنگی با یك خانه‌ی بزرك درمقابل یك زمین دار، با فکری پیشرو .

بنابراین مرد زمین دار به نوعی عظمت دست می‌یابد . چون دچار سرنوشت بدی می‌شود . ومااین رادر اوایل فیلم می‌فهمیم .

رای بله این اساس فیلم است . وبه این علت فیلم رابه صورت بازگشت به گذشته درآوردم .

آیا موسیقی فیلم مثل بیشتر فیلم‌ها ساخته‌ی خودتان است ؟

رای نه موسیقی‌فیلم قبلا ساخته شده بود چون تاسال ۱۹۶۰ ازساخته‌های‌دیگران استفاده می کردم . درچهار فیلم ازآثار «**راوی شانکار**» استفاده کردم ودراین فیلم

موسیقی را «**ولایت خان**» نوازنده‌ی سیتار ـ که به گمان من از **راوی‌شانکار** هم برتر است ـ تنظیم کرده بود . او یك موسیقی‌دان کلاسیك است . پدرش وابسته به زمین داران بود واین افراد همیشه پای‌بند سنت وهواخواه ملاکین واشراف هستند. **ولایت خان** فیلم را دوست داشت ومتوجه‌ی نکته‌ی زوال فئودالیسم‌نشد . اوشخصیت فیلم را تحسین می کرد ومایه‌های شگفت‌آور وبی‌نظیری رابرای فیلم تصنیف کرد.

اگرخود شما موسیقی را تصنیف می کردیدآیاآنرابه نوع‌دیگری می‌نوشتید ؟

رای بله،آن را کمی کنایه‌آمیزمی کردم‌وحتی ازآغازحالت سرنوشت بدقهرمان را درآن می گنجاندم . گرچه این موسیقی برای او تماماً زیبائی وعظمت می‌بود .

آیا امروزه پیشرفت «نئورئالیسم» درکلکته ممکن است ؟

رای چیزی که این‌کار را مشکل می کند این‌است که نمی‌توان براحتی وباآزادی درخیابان‌ها فیلم‌برداری کرد . «نئورئالیسم» بی‌آنکه بتوان درمحل ماجرا وازمحل واقعه فیلم‌برداری کرد، ناممکن است . در ایتالیا لااقل باکمك پلیس می‌توان‌مردم راکنترل کرد ، ولی این جا مردم اصلا ازقیافه‌ی پلیس خوششان نمی‌آید . اگر پلیس احیاناً خشونتی نشان بدهد ،کار به یك شورش منتهی می‌شود . حتی می‌توان گفت که حضور پلیس‌کار را بدترمی کند . پس هرکاری بخواهید بکنید بایدخودتان ترتیبش را بدهید . بنابراین این‌کار در این شهر ممکن نخواهد بود .

عقیده شما راجع به شخصی که‌کاملا راهش با شما متفاوت است چیست ؟ منظورم کسی است مثل «گودار» که با سه صفحه نوشته شروع به ساختن می کند ؟

رای خوب ، با نوع فیلمی که اومی‌سازد ، احتیاجی به مقدمات ویا یك سناریوی

نوشته شده نیست . چون یکی ازهدفهای اونشان دادن‌ازهم‌پاشیدگی زندگی‌مدرن است. فقدان نظم، فقدان یك شکل ثابت. واین‌کار را تنهاباتجزیه می‌توان انجام‌داد.

باید رابطه‌ای بین فرم ومحتوی باشد ـ تقریباً توافقی ؟

رای اینطور فکر می کنم . گاهی اوقات شخصیت ، خالق فرم است . بـرای مثال وقتی « **تروفو** » فیلم « **ژول و ژیم** » را ساخت ، عده زیادی از مردم «پیوند» آنـرا روش بسیار آزادی انگاشتند ؛ من فکر می کنم که این‌کار بواسطه‌ی واقعیت وجود دختر بود .

خود «ژان مورو» ؟

رای « **ژان مورو** » و شخصیت « **کاترین** » . اگر **تروفو** خود ایـن روش را بکار نبرده بود ، فکر نمی کنم‌که این فیلم می‌توانست فرم را بخوبی نشان بـدهد . ایـن فیلم نمی‌توانسته دریك فرم قراردادی عرضه بشود .

درباره‌ی «اینگمار برگمان» چه احساسی دارید ؟

رای بله، من اورا تحسین مـی کنم . . . او درکار خود مرد بسیار واردی است . او گروهی ازهنرپیشگان جالب را در اختیار دارد کـه هرکاری کـه از آنها بخواهد می‌توانند برایش انجام دهند . او برداشتی نمایشی دارد ، کـه زائیده‌ی‌کار مداوم او درتئاتر است . بعنوان یك‌کارگردان، من اورا خیلی جالب می‌دانم ، اگرچه همیشه نسبت به چیزهائی که می گوید ، علاقه‌ای ندارم . من بـه مشغولیت‌هـای ذهنی او اهمیت نمی‌دهم ، برای من آنها خیلی‌مهم نیستند ، چیزهائی راجع به مذهب و . . . آنها بمن تعلق ندارند ولی این حقیقت انکار ناپذیر است‌که اومی‌توانـد مرا بسوی خود بکشد .

ساتیاجیت رای

«سیددارتا وشهر Siddhartha and the City»

وشما در مورد استفاده‌ی مکرر وی از هنرپیشگان بخصوص در فیلم‌های متوالی مخالفتی ندارید ؟ می‌دانید که «Ingrid Thulin» یا «Eva Dahlbeck» همیشه نقش‌آفرینان شخصیت‌های فیلم‌های برگمان هستند .

رای ولی روش او « **نئورئالیستی** » نیست که بتوان در آن چهره‌های جدید را دید . وقتی «**کاری‌گرانت**» قراربود نقش اول «دزد دوچرخه» را بازی کند . خوب در هرحال دسیکا نمی‌توانست با او کار کند . من بدم می‌آمد که «کاری گرانت» را در «دزد دوچرخه» به‌بینم ، ولی دوست دارم چهره‌های شناخته شده را درفیلم‌های «برگمان» به‌بینم .

ساتیاجیت رای

درباره‌ی «درایر»، چه فکر می‌کنید؟ آیا فیلم‌های او زیاد کند نیستند؟

رای من اهمیتی به فیلم‌های کند نمی‌دهم. بعضی‌وقت‌ها کندی مرا خسته می‌کند ولی فکر نمی‌کنم که کند بودن صرفاً چیز بدی باشد. چون بهرحال ما موسیقی کند داریم، وموسیقی با ریتم تند بهم چنین مهم این‌است که چگونه آنها را کنترل کرد. ولی فکر می‌کنم کار **درایر** کمی بیش ازحد پراکنده وعبوس‌است، بهتر بود اینجا وآنجا کمی طنز بکار می‌برد.

و «بونوئل»؟

رای متأسفانه من بهترین فیلم‌های‌اورا ندیده‌ام از اوفیلم «**فرشته‌ی تباه شده**»(۱) را دیده‌ام که فیلم بسیار درخشانی بود. هرلحظه شما گمان می‌برید که فیلم سقوط می‌کند ولی او لحظات را طوری می‌آفریند که شما را وادار به تأمل می‌کند وبه دنبال خود می‌کشاند: دوسال پیش... تصادفاً «**بونوئل**» راملاقات کردم. ماهردو در یك هتل در «**آکاپولکو**» زندگی‌می‌کردیم. درحدود ۱۵ روز اول من واواولین کسانی بودیم که سرمیز صبحانه حاضرمی‌شدیم. (اودرست مثل من سحرخیزاست) صحبت با اوخیلی جالب است. او «**پاتر پانچالی**» مرا سخت تحسین می‌کرد.

ولی او نمی‌تواند بشنود؟

رای من خیلی او را ناشنوا و «**ضدگودار**» یافتم. اومی‌گفت دوسال دیگر به‌او وقت می‌دهم او فقط یك «**مد روز**» است وهمین طور هم شده.

درباره‌ی «جالساگار» صحبت کردیم. رابطه‌ی خود شما با موسیقی چگونه است؟

رای موسیقی اولین دلبستگی من بود. حتی در دوران مدرسه روز بروز علاقه‌ام

1 The Exterminating Angel

بآن زیادتر می‌شد وبیشتر موسیقی کلاسیك غربی را دوست داشتم . و سپس موسیقی کلاسیك خودمان را . این بود که شروع بـه جمع آوری مجموعـه‌ای از صفحات موسیقی کردم که مثلااین ماه باید قسمت اول سنفونی ۵ « **بتهوون** » رابخرم ودرماه دوم قسمت دوم آنرا وماه سوم سومین قسمتش را وبهمین تـرتیب . چون پـول کمی برای این‌کار داشتم .

هنوز با موسیقی بتهوون زندگی می‌کنید ؟

رای راستش نه دیگر،البته بجز قسمت‌هائی ازموسیقی مجلسی ولی به «**باخ**»هنوز دلبستگی دارم وبه «**موزارت**» علاقه‌ی وافری دارم . بعضی وقتها من قسمت‌هائی از اپرا وکارهای او رادر زمینه‌ی کرمی‌نوازم.ازسبك «**باروك**» از «**اسکالاتی**» ، «**رامو**» «**کوپرین**» و از بـاروك‌هـای اولیه از «**شوتز**» و «**پالسترینا**» و حتی سرودهای «**گریگوری** » و «**مونته وردی**» خوشم می‌آید . وهمینطور از بعضی موسیقیدانان جدید . از موسیقی مجلسی « **بلابارتوك** » (موسیقی‌دان معاصر مجارستانـی ـ م .) وکوارتت‌های او هم لذت می‌برم .

وچیزهائی‌که دوست ندارید ؟

رای بله . . . بعضی ازموسیقی‌های رومانتیك را نمی‌توانم تحمل کنم مثلا مـانند برخی ازآثار «**شومان** » یا «**شوبرت**» . این چیزهای رومانتیك مراخسته می کنند.

ممکن است باین علت باشدکه چیزهائی شبیه بـاین نوع موسیقی در موسیقی هندی وفرهنك هند وجود ندارد ؟

رای اوه . . . از این نوع موسیقی درهند فراوان است . قسمت اعظم موسیقی‌این سرزمین رومانتیك است که من ازآنها خوشم نمی‌آید .

رومانتیك و ضعیف ؟

رای بله رومانتیك وضعیف‌ـبیش از حد ملایم ، گریه‌آور/ وازاین قبیل ـ.

می‌توانید فیلمی بزبان انگلیسی بسازید ؟

رای مطمئناً این‌کار را می‌توانم بکنم ولی نـه اینکه‌آن را در کشورهای غربـی بسازم . من ترجیح می‌دهم همین جاکار کنم .

می‌توانید ازکتاب «راهی به هند» فیلمی تهیه‌کنید ؟

رای در واقع باید بگویم بله . من درباره‌ی این موضوع قبلا فکر کرده بـودم . سه سال قبل برای ملاقات با « **فورستر** Forster» به کمبریج رفتم . اوخیلی خوب است . اوهمیشه از حقوق قانونی وبستن قـرارداد وایـن حـرفها ناراحت می‌شد . امیدوارم روزی این فیلم را بسازم . متون این کتاب را هنوز می‌توان بدست‌آورد . اشتیاق دارم که فیلم‌را درزمان حیات او درست‌کنم زیرا اگرخدای نکرده . . . یك حمله قلبی دیگر واو بمیرد،دیگران قیمت‌آنراتاحد غیر ممکن بالاخواهند برد .

فکرمی‌کنیدفیلم‌هائی که تابحال ساخته‌اید درغرب قابل فهم‌بوده‌اند؟

رای بهترین بررسی فیلم‌های من در غرب انجام گرفته است .

ولی ممکن‌است که دراین میان‌نکات مهمی‌ازفیلم رابه غلط فهمیده باشند ؟

رای معانی وتفسیرهائی به این فیلم نسبت دادند که هیچ‌ارتباطی با خواسته‌های من نداشت ، ولی بعضی ازآنها خیلی عمیق بود . ولی برای من خیلی جالب است که نقدهای فیلم «**الهه** Goddess» که با خرافات وجنبه‌های‌کاملا شرقی ماوراء الطبیعه ومذهب سروکار دارد، تاچه‌اندازه دقیق وبا ادراك‌صحیح‌نوشته شده . یکی ازبهترین نقدهای فیلم «چاروﻻتا» درغرب ، درمجله‌ی Sight and Sound نوشته شده .

«سیددارتا وشهر Siddhartha and the City»

آیا شما به سرنوشت اعتقاد دارید ؟

رای من خیلی خوش‌بین هستم . ولی درباره‌ی هند ، کمی‌به سَرنوشت اعتقاددارم. چه می‌شود کرد ؟ تمام حزبهای سیاسی باعث ناامیدی بوده‌اند . وحتی یکنفر نیست که بشود روی اوحساب کرد : فساد درتمام شئون اجتماعی وشخصی .

آیا شما یك مرد مذهبی هستید ؟ بـه عقیده‌ی شما خـدا انسان را آفرید یا انسان خدا را ؟

رای احساس شخصی من این است کـه انسان خداراآفرید ، من ایـن طور فکر می کنم . ولی ملاحظه کنید که معمای‌آغازآفرینش همیشه وجود داشته است ومن مایلم که افکارم را به منظور پی‌بردن به این راز تاسرحَـد امکان به عقب ببرم ودر

نقطه شروع زمان متمرکز کنم . ولی فکر نمی کنم که اعتقاد بـه خدا،کاری پیش ببرد وفایده‌ای داشته باشد، من که‌لزومی برای آن نمی‌بینم . آنچه که هـم اکنون مهمتر است ، نگرش به چیزهائی است که اتفاق می‌افتد واعتقادبه وقایعی قابل‌قبول ومنطقی که دلایل علمی آنها را ثابت می کند . من چندان هم‌به امکان ارتباطارواح با انسان وجلساتی که دراین مورد تشکیل میشود ـ به میز مخصوص اینکار ـ ویا به قوه‌ی ادراك ماوراء احساس بشری بی اعتقاد نیستم .

منظورتان این است که این‌چیزها را می‌شودبوسیله‌ی علوم تفسیر کرد ؟

رای فکرمی کنم در بسیاری موارد بشود . همه‌ی آنها را گرچه به زمان زیـادی احتیاج‌باشد می‌توان تفسیر کرد . من درباره‌ی رویا وخواب دیدن مطالعات زیـادی کرده‌ام وهمین طور در باره‌ی خاطره‌ها در باره‌ی تناسخ و یا تجدید خاطره‌هـای زندگی کسی که در گذشته می‌زیسته‌است وازاین‌قبیل موارد ونمی‌توانم ازآنهاچشم پوشی کنم .

درسال ۱۹۶۰وقتی که من سرگرم تحقیقاتی دراطراف تاگور بودم ـ بخاطر فیلم مستندی که درباره‌ی اومی‌ساختم ـ اجازه‌ی استفاده ازتمام وسایل ونسخ خطی کتابهای اوبمن داده شد . تمام درهای اتاق حاوی اشیاء متعلق باو برویم گشوده شد وتمام روزرا درآنجا صرف مـی کردم . درآنجا من سه ورقه یافتم‌کـه تمام مکالمات سه جلسه‌ی‌احضارروحی که تاگورترتیب داده بود درآن نوشته شده بود . اوعقیده‌ی زیادی باین جور چیزهـا داشت . تمام این گفتگوها به‌یك وسیلـه انجام شده بودو یکی ازمکالمات با پدرمن صورت گرفته بود پدرمن درجوانی مرد:درسن۳۶سالگی .

اوزیادبه تاگور نزدیك بود. پدرم‌خودنیزیك‌شاعربود ودرضمن‌درنقاشی ونویسندگی واین قبیل‌کارها هم دست داشت. او خیلی با قریحه بود وخیلی زیاد مـورد علاقه‌ی تاگور. درجلسه‌ی احضار روح که تاگور می‌خواهد با اشخاصی تماس بگیرد روح پدرمن حاضر می‌شود ومکالمه‌ای طولانی روی می‌دهد که با من ارتباطی دارد. پدرم ظاهراً ازتاگور می‌پرسد: «چرا پسرمرا به دانشگاه خودت وارد نمی‌کنی؟» و او جواب می‌دهد: «وقتی‌کاری برایش خواهم کرد. اوهنوز جوان است ولـی فکرمی‌کنم که بزودی به اینجا بیاید.» وچیزهائی مثل این... همان موقع تـاگورنقاشی را شروع کرد کسی دراین‌باره چیزی نمی‌دانست. تاگور این سوال را مطرح می‌کند که: «فکر می‌کنید نقاشی‌های من موفقیتی بدست خواهند آورد؟» وجواب قاطعی برای این سوال وجود دارد: «بله ولـی ابتدا درخارج.» واین دویا سه سال قبل از افتتاح اولین نمایشگاه نقاشی تاگور دراروپا است. و باین سبب است کـه هیچگاه چنین چیزهائی را نمی‌توانم نادیده بگیرم. آن مکالمه مملو ازمطالب خارق‌العاده‌ایست، جزئیاتی که تنها پدرمن می‌توانسته بداند.

بنابراین، این جلسات ومباحث علمی دو دنیای متفاوت نیستند؟

رای من اینطور فکرنمی‌کنم. به عقیده‌ی من هرپدیده‌ای دیریا زود یك توجیه علمی پیدا خواهدکرد.

شما فکر می‌کنیدکه هنرمندان باید تك‌رو بمانند یا درجریانات درگیر شوند؟

رای برای هرفرد تا حدی درگیرشدن درمسائل غیرقابل‌اجتناب است، جزاینکه بکلی جدا ازشرائط کلی زندگی خود بسر ببرد. بعنوان یك هنرمند، من هـرگز نمی‌خواهم که یك تبلیغات‌چی باشم. فکرنمی‌کنم کسی درشرایطی باشد که بتواند

به تمام مسائل اجتماعی پاسخهائی دقیق و نهائی بدهد . هیچ‌تبلیغی واقعاً موثر نیست چون . . . چیزی را که «رنوار» زمانی بمن گفت بـه شما مـی گویم : «تعداد بسیار زیادی فیلم ضد جنك‌ساخته می‌شود. من فیلم « **وهم بزرك** La Grand Illusion» را ساختم که بطور کلی بعنوان انسانی‌ترین فیلم ضد جنك پذیرفته شد . این فیلم‌را من درسال ۱۹۳۸ ساختم ودرسال ۱۹۳۹ جنك جهانی دوم شروع شد .»

و سپس رنوار،Le Caporal Epingle، راکه فیلم ضد جنك‌دیگری بود ساخت .

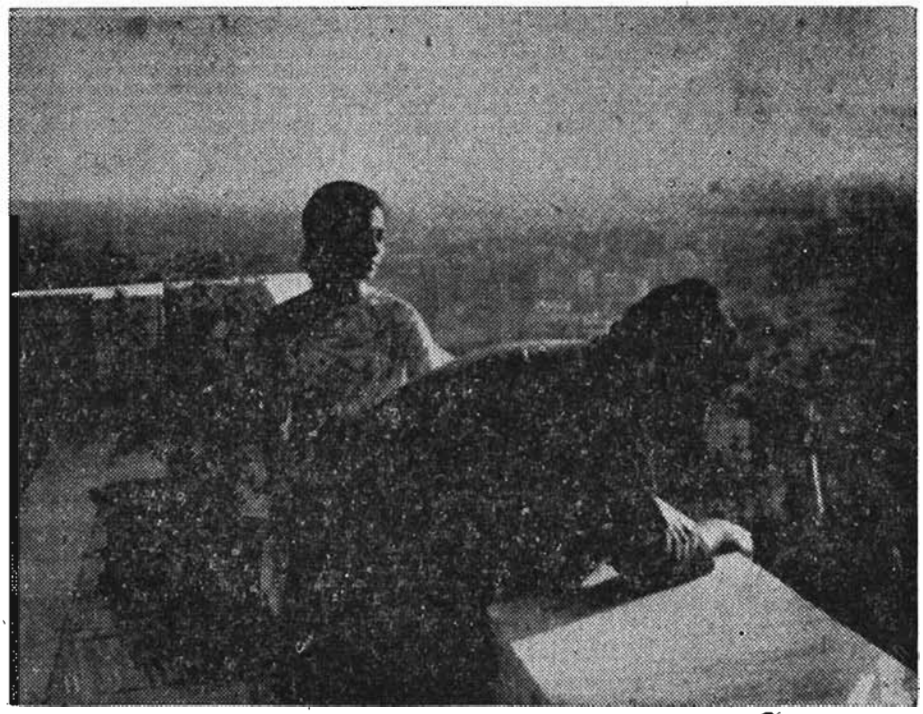
رای بله وبازهم بی اثرتر. آیاکاری کرد ؟ فایده نداشت . من میل دارم مسائل را مطرح کنم ومردم را از وجود چنین مسائلی آگاه کنم وبگذارم خودشان دراین‌باره فکر کنند . ولی اگر وابستگی عمیق به تمایلات خودتان داشته باشید تـا حدی از آن جانبداری خواهید کرد . بنابراین ازجنبه‌ای خودرا درگیرمی کنید . ولی‌فکر نمی کنم که اینکار برای هنرمند لازم مهم ویا درست باشد که به این سوالها جواب بدهد وبگوید : «این درست است واین نادرست .»

آیا شما در انتخابات شرکت می‌کنید ؟

رای بایداین رابگویم که همیشه رأی‌نداده‌ام . امسال اصلارأی نخواهم داد . ولی فکر می کنم که رأی دادن‌کار لازمی است تا افراد ناشایست انتخاب نشونـد ، البته این جهت منفی قضیه است . بنظرمـن سیاست خیلی مغشوش ومتزلـزل است ، فکر می کنم که سیاست بافساد توام است . طبیعتاًافرادی ازدوستان من دست چپی‌هستند ولی درمواقع بحران روشی دلخواه ومطلوب درپیش نمی گیرند .

از میان ایـن دو مرد «نهرو» و «گاندی» کـدامیك را بـزرگتر می‌پندارید ؟

رای من بـه « **نهرو** » نزدیك‌تر بـودم . من او را مـی‌ستودم و او را بهتر درك



«سیددارتا وشهر»

می کردم چون من هم درراهی مثل او ـ راهی بین شرق وغرب ـ قدم برمی‌دارم . در نهرو یك‌نوع اعتدال، یك نوع آگاهی ازارزش‌های غربی وپیوند ارزشهای شرقی و غربی وجود داشت که در **«گاندی»** نیافتم . ولی البته «گاندی» بعنوان یك مرد ، بعنوان یك سمبل که وابستگی به مردم هند داشت فرد خارق‌العاده‌ای‌بود . بعنوان یك انسان ، من می‌دیدم که نهرو چه می کند همچنانکه می‌دانستم **«تاگور»** چه می کند چون نمی‌توانید «تاگور» را ازآنها جدا بدانید، این یك مثلث است .

این پیوندی‌که ذکر کردید در «نهرو» و خود شما وجوددارد ، یك قدرت بحساب می‌آورید یا قدرتی توامان با ضعف ؟

رای تنها یك قدرت. ولی‌باید پشتوانه‌ی فرهنك خودتان راهم‌نگاهداری بکنید . حتی وقتی‌که من اولین فیلمم را ساختم این‌آگاهی‌وجود داشت . من تحصیلات غربی

داشتم ، انگلیسی مطالعه کرده بودم، ولی درده سال گذشته هرچه بیشتر بطرف تاریخ کشورم کشیده شده‌ام: ملت من ، گذشته‌ی من وفرهنك من .

درسنت‌های خود شما چه چیز بهترین است ؟

رای بجای گفتن «بهترین» بگذارید بگوئیم «ویژگی» . من فکر می کنم باید از آثار کلاسیك سانسکریت شروع کرد : نزدیکی فوق‌العاده به طبیعت حتی در « Upanishads» (۱) و« Vedas » ونوعی‌فلسفه‌ی غنی . . . وجود نوترون واتم وتمام نظریات راجع به عالم دریك نکته‌ی کوچك ، همچنانکه تمام آنچه دراطراف و بالای سرشما است درآن گرد آمده‌اند .

من دراینجا داستانی را برای شما می گویم. درسال ۱۹۲۸ وقتی که هفت‌سال داشتم ، با مادرم به دانشگاه تاگور رفتم . من دفترچه‌ی یادداشتی راکه بتازگی خریده بودم ، همراه داشتم . مادرم دفترچه را به تاگور داد و گفت :«پسرم‌دوست دارد که چند سطر از اشعارتان را در این بنویسید .» واو گفت :«دفترچه را پهلوی من بگذارید» روز بعد که برای گرفتن‌آن رفتم ، تاگور دفترچه راآورد و گفت: «من چیزهائی برایت نوشته‌ام که حالا نمی‌توانی بفهمی ولی‌وقتی بزرك شدی‌خواهی فهمید .» چیزی که اونوشته بود یکی ازبهترین اشعار کوتاه اوست . معنی‌آن‌چنین است : «من گردا گرد جهان سفر کرده‌ام تا رودخانه‌ها و کوه‌ها را به‌بینم وثروت فراوان خرج کرده‌ام . من به مسافات دور سفر کرده‌ام ، همه چیز را دیده‌ام ، ولی فراموش کردم که جلوی خانه‌امیك شبنم را روی یك علف کوچك ببینم. شبنمی که درخمیدگی خود تمام جهان اطراف را منعکس می کند .»

۱ آپانیشاد : عبادت وگفتگو درحالت جذبه وخلسه.

ساتیاجیت رای

آیا این شبنم قسمتی از سنت هند است ؟

رای این یك سنت هندی وبسیار بسیار مهم است . حضور یك جوهر اساسی در یك محدوده‌ی کوچك که شما برای بیان چیزهائی بزرگتر بایدآنرا درك کنید . این در هنرهند ودر مینیاتورهای « Rajput » (۱) وجود دارد در « Ajanta » (۲) و «Ellora» درآثارکلاسیك ، «Kalidasa» (۳) و« Sakontala » (٤) دراشعار عامیانه در آوازهای عامیانه ، فکر می کنم که این جوهر سنت است .

بنابراین این جوهر، آمیختگی عظیمی ازجهان بی‌نهایت بزرك و جهان بی نهایت کوچك است ...؟

رای واین هرچه بیشتردارد برای من روشن می‌شود . اخیراً کتابی خریدم‌حاوی عکس‌هائی الکترومیکرسکپی ازنقطه ، سرسنجاق ، قطعات کوچك جلبك ، تکه‌ای از پروتوپلاسم یا سریك موجود زنده و یا اشکالی که نشان داده می‌شدند کاملا به «Upunishad» مربوط می‌شود .

من نمی‌دانم یك میکرسکپ با قدرت بزرك نمائی ۲۰۰۰ بار بیشتر چه‌نشان خواهد داد زندگی تا چه اندازه در شکل سلولی گسترش دارد فکر می کنم که این آگاهی از زندگی درسطح سلولی درآثار کلاسیك وجود دارد . . . وکارهای هنری را بعنوان کاری در سطح سلولی می‌بینم ؛ چیزهای کوچك نقاط کوچك ، ملکولهای

---

۱ راجپوت : شیوه‌ای درنقاشی هندی که غالباً درمعابد بکار برده می‌شده .

۲ آجانتا : نوعی نقاشی سنتی وباستانی درهند .

۳ کالیداسا : در اساطیر هندی نوعی نیروی شر وبدی است .

۴ ساکونتالا : درافسانه‌های هندی، الهه‌ایست که باهارات (نژادپاك) ازبطن اوزائیده شده است ،

کوچك، که درجزئیات بهم می‌پیوندند ونیزدرتصور کلی ازشکل غائی وتصوری از جزئیات دریك مجموعه‌ی غنی، که عده زیادی ازغربیها هم دارند.

این به سختی می‌تواند درآثار مربوط به واقعیت‌گرائی اجتماعی جائی پیدا کند.

رای نه، نه. زیرا آنوقت شروع ازجای دیگری خواهد بود. ازپایان شروع می کنید، درحالیکه درمورد من، وقتی یك داستان می‌نویسم، از شخصیت‌هاشروع می کنم وشخصیت‌ها طرح‌داستان راباحقیقت وجودشان واراده‌شان گسترش می‌دهند. این برخلاف کار **«هیچکاك»** است. هیچکاك ازیك الگوشروع می کند وشخصیت‌های دوبعدی رابکار می گیرد. برای من کارنوع دیگری است وبه «رنوار» و«چخوف» عقیده دارم. من از این اشخاص که ذاتاً آنها را تحسین می کنم چیزهای زیادی آموخته‌ام، همانقدر که ازآثار کلاسیك سرزمین خودم‌آموخته‌ام، من‌آنها راسخت ستایش می کنم. من‌کار را باشخصیت‌ها شروع می کنم ونمی‌دانم که پایان چگونه خواهد بودتا زمانی که قسمت زیادی‌ازآنرادرك نکرده باشم وندانم که عکس‌العمل های‌آنان درمقابل هم چیست. من دو شخصیت را درمقابل یکدیگرقرارمی دهم و واکنش‌های آنانرا نظاره می کنم وتاآنجا که شعورمن اجازه می‌دهد حوادث را با بیان واقعی تشریح می کنم، وداستان به این ترتیب گسترش می‌یابد.

آیا شما فکر می‌کنیدکه احتمال یك انقلاب سوسیالیستی در هند وجوددارد یا مذهب بیش‌ازآن‌قدرت داردکه امکان آن را بدهد؟

رای خوب. به‌بنارس بروید، به کناررودخانه‌ها بروید، خواهید دید که کمونیسم یك میلیون مایل از آن فاصله دارد،شاید عادات ذاتی ومذهبی زیادی وجود دارد.

ساتیاجیت رای

من حالا از توده‌ی مردم صحبت می کنم وازتحصیل کـرده‌ها واز دانشجویان جوان صحبتی به میان نمی‌آورم،البته هرچیز به تعلیم وتربیت و گسترش آن بستگی دارد اگرامکان وقوع انقلاب سوسیالیستی باشد ، تنها از راه تعلیم وتربیت خواهد بود .

ترجمه‌ی : کالنگ

منابع مورد استفاده :

مجله سینمائی Sight and Sound ـ تابستان ۱۹۷۰

کتاب « Indian Film» نوشته‌ی Erik Barnouw — S. Krishnaswamy

کتاب «A world on Film »

حرفهائی در باره‌ی نوشته‌های سینمائی و پدیده‌ای فجیع در ایران بنام انتقاد فیلم

مطلب زیر بررسی اجمالی است از آنچه‌که در مطبوعات در باره‌ی فیلم وسینما می‌بینیم و در باره‌ی چیزی که بعنوان نقد فیلم شناخته شده است . نام‌هائی که در اینجا خواهد آمد فقط بعنوان نمونه است .

برمی گردیم به چند ماه قبل ، زمان نمایش «این گروه خشن» . نقدنویس آن مجله شکایت دارند ازاینکه فیلمی قابل توصیف وبحث نمی‌بینندکه درباره‌ی آن نقدی (بعداً خواهیم گفت که نقدهای ایشان چگونه چیزی است) بنویسند وباین دلیل می‌خواهند با ترجمه‌ای خوانندگان را بیشتر با «پکین‌پا» وفیلم‌هایش آشنا کنند . درشروع ترجمه می‌خوانیم :

«درطول دوسال ونیم ، «پکین‌پا» یکی ازبهترین وسترن سازهای نسل امروز هالیوود محسوب می گردد .»(۱) با خواندن‌این‌جمله اینطوردرمی‌یابیم که«پکین‌پا» فقط بمدت دوسال ونیم یکی ازبهترین وسترن‌سازها بوده است ونه بیشتر ، همچنین قبل وبعد از این دوسال ونیم‌بهترین وسترن‌ساز نبوده است . دراینصورت این‌سوال

۱ فردوسی ـ ۲۹ دی ۴۸ ـ ص۴۲

برایمان پیش می‌آید که شروع‌وختم‌این «دوسال ونیم» چه زمانی‌بوده‌است که‌جملات بعدی پاسخی باین سوال نمی‌دهد . به متن اصلی (۱) رجوع می کنیم :

"For two and a half years Peckinpah , the best director of his generation in Hollywood , had not worked at all apart from a couple of writing assignments ."

که ترجمه‌ی‌آن چنین است :

«بمدت دوسال ونیم پکین‌پا ، بهترین‌کارگردان نسل خود در هالیوود ، قطع نظر ازتهیه‌ی یکی دو نوشته‌کاری نکرده بود .»

جناب مترجم‌باندیده گرفتن دوعلامت (،) وقسمت‌آخرجمله وبااضافه کردن اختیاری چند کلمه ترجمه‌ی مضحك خود را بوجودآورده‌اند . چند سطر پائین‌تر می‌خوانیم :

«درسناریوی‌اوریژینال«این گروه‌خشن» تفسیری(چه‌تفسیری؟ برچه چیزی؟) درفصل افتتاحیه‌ی فیلم وجود داشته است (برای اطلاع مترجم عرض می‌شود که هم اکنون‌نیز وجود دارد .) که هرگزدرمتن فیلم‌اصلی‌مورداستفاده قرار نگرفت . (فیلم اصلی کدامست ؟ مگردرفیلم غیراصلی مورد استفاده قرار گرفت ؟) . این تفسیرچنین بوده است : . . . .

تفسیرفوق هـرگز درفیلم نیامد . خیال می کنیم (فقط یکنفراست که خیال می کند) بخاطر **طبیعی** و **واقعی** بودن خودش .»

متن اصلی نوشته :

۱ Sight and Sound پائیز ۱۹۶۹

"In the original script of" The Wild Bunch "there is a brief narration which was to be spoken -- and never was -- over the opening shot : . . .

This narration was never used , I suspect , because it was redundant ."

ترجمه‌ی متن اصلی :

«درسناریوی اوریژینال «این گروه خشن» روایت کوتاهی وجود دارد که می‌بایست درفصل افتتاحیه‌ی فیلم گفته شود ولی از آن استفاده نشد : . . . .

تصور می کنم این روایت بخاطر **زاید** بودنش هرگز مورد استفاده قرار نگرفت .»

وبعد :

"I not only want to talk about violence in the film but I have a story to tell , too , and I don't want the violence , per se , to dominate what is happening to the people ."

ترجمه‌ی این متن :

«من نه فقط می‌خواهم درباره‌ی خشونت حرف بزنم‌بلکه داستانی هم برای گفتن دارم ، ونمی‌خواهم خشونت ، بخودی خود ، براعمال مردم مسلط باشد .»

واما آقای مترجم با حذف چند کلمه بقیه‌ی جملات را بغلط وخلاف نظر کارگردان چنین ترجمه فرموده‌اند : «من نه فقط می‌خواستم درباره‌ی‌خشونت‌حرف بزنم‌بلکه می‌خواستم برهمین پایه داستانی را بیان کنم . **می‌خواستم** تأثیر آنها را برروی آدمهانشان بدهم .»

باین ترتیب آقای مترجم (پرویز نوری) می‌خواهند کمکی کرده باشند برای

بهترشناختن (!) «این گروه خشن» وباچنین ترجمه‌ی‌ناشیانه واحمقانه‌ای درحقیقت خوانندگان مطلب را هم بی‌شعور ونادان تصور کرده‌اند.

به سوابق این مترجم که برگردیم می‌بینیم که درحدود هشت‌سال قبل‌مدتی بعنوان سردبیر مجله‌ی «ستاره سینما» همراه وباکمك دوستان سینمائی معدودی با یك عامل فرهنگی‌پوسیده، مسموم و مبتذل بنام «فیلم فارسی» بشدت مبارزه می کرده‌اند وتلاش‌آنها درست مغایر با تلاش نیروهای دیگری بوده است که آن پدیده را بهمان صورت می‌خواستند ودرصدد ترویج واشاعه‌ی‌آن بودند.

این‌آقا درهمان زمان درمقاله‌ای‌نوشتند: «نوار«خداداد» هرچند ضررش‌از نوار«شاباجی‌خانم» و«کلاه مخملی» کمتراست بااین وجود نماینده محتوی رکیکی است که درراديوی کشور ما درجریان است. **«ما معتقدیم کسانی که به نحوی از انحا با مقالات خود وسایل معرفی ونشر این قبیل نوارها را فراهم می‌آورند بزرگترین خیانت را به سینمای ملی فارسی می‌کنند.»**

ولی نظر به اینکه رسم شبه روشنفکران اپورتونیست گندزده‌ی این مملکت است که بآسانی درزمانهای مختلف بسته به موقعیت‌های هنری و اجتماعی وبسته به موقعیت «جیب» مبارك ژستهای مختلف بخود می گیرند ورنك عوض می کنند این آقا'هم که بقول منتقد عزیزمان «پیام» با یك اقیانوس زشتی درافتاده بودند بعداز چند سال‌عقاید خودرا درست صدوهشتاد درجه تغییرجهت داده وهمان اعمال کثیفی ازایشان سرزد که خود زمانی خیانت می‌نامیدند. ایشان درهمان نشریه وبا همان عنوان سردبیرازهمان دلقکان وطنی‌حمایت می کردند وبا مقالات خود وسایل‌معرفی ونشرآن قبیل نوارها را فراهم می‌نمودند. مجله سراپا درخدمت نوارهای آنچنانی

قرار گرفت ودرخدمت معرفی فیلم فارسی که بقول خودشان (درآن روزهائی که چیزی ازمسئولیت می‌فهمیدند ، همان مفهومی که امروزهم بآن سخت علاقمندنداما فقط روی‌کاغذوانتظار ازدیگران) «یك دکه‌ی شخصی است باهزارچشم‌بندی‌پوسیده ازهزار قوطی کند گرفته » . آن «مردك خنده‌دار شکم گنده»ی دیروز تبدیل به «هنرمند راستین امروز» گردیدوفیلم‌هائی که روزی «وقیح» شمرده می‌شدند «معجزه سینمای فارسی» لقب گرفتند .

البته این معرفی‌ها محدود به دلقکان وطنی نبود بلکه هرزمان که از دیار فرنك هم موجوداتی همپای این دلقکان وارد می‌شدند این‌آقا باشتاب (ویك جور افتخار) بدنبالشان روانه می‌شدند تاترتیب گفتگوئی جامع راباآنان بدهند وانتشار شماره‌ای ویژه (!) برای مثلا «خال‌بانو» وزوجه‌ی محترمه با عکسی ازخود در کنار جانور مورد علاقه‌شان برای تزئین صفحات نشریه ولابد شب همانروز صحبت‌های روشنفکرانه ، دربالاترین سطوح، بادوستان درباره‌ی‌آیزنشتاین ، گودار وبرگمان وصحبت ازمسئولیت‌هایشان ورسالت‌هایشان .

صد البته خدمات مشعشعانه‌ی این‌آقا درپیشبرد فیلم فارسی‌فقط محدود باین اعمال‌نمی‌شود. ایشان بخاطراینکه دلقکان دیروزوهنرمندان جدی‌امروزبه‌هنرنمائی (درحقیقت مردم خرکنی) مشغول باشند وبخاطر اینکه ایشان وتهیه کنندگان این اجناس بنجل هرچه بیشتر افراد مملکت رابدوشند ، گاهگاهی مرتکب سناریو نویسی هم می‌شوند . البته نه‌اینکه تصور کنید ایشان تصمیم‌دارند مثلا یك «ناجی» دراین‌کارباشند وآنرا ازشکل قبلی لاطائلات نویسی خارج کنند ، ابدا (!) بلکه ایشان هم عیناًچون اسلاف خود سوژه وسناریو را ازآثار هندی وغیرهندی‌صمیمانه

می‌دزدند و آنرا بعنوان محصول فکری خود که آخرین آنها «یاقوت چهارچشم» (یکی ازپانصد فیلم بزرگ سال ، « Newsweek » در باره‌ی آن نوشت حتماً ببینید) باشد بعالم هنرعرضه می‌دارند واین یعنی در کثافت حل شدن جزء کثافت شدن و هویت‌خودرا گم کردن.

با انتظارقبلی ازچنین افرادی، وقتی یکی دوفیلمسازایرانی با کوشش وفکر خود فیلم‌هائی‌غیرمتعارف‌بوجودآوردند که موجب‌دگرگونی نسبی درسینمای‌فارسی گردید این‌آقا به تکاپو افتادند که‌آنرا به حساب خود (ودوستان) بگذارند (چیزی درردیف ادعاهای‌آن مردمهمل‌نویس ومنتقدنمای روزنامه کیهان که بالاوپائین‌رفتن فروش فیلم‌ها را در اثر«چیز»هائی می داند که درباره‌ی‌آنها می‌نویسد وخودآنهارا نقد می‌نامد) و در مقاله‌ای (۱) نوشتند : «ازسال ۱۳۳۸ و۱۳۳۹ بـه بعد تعدادی از منقدین جوان ما ـ کـه امروز **نیزهمچنان‌فعالیت** خود را با **حرارت** ادامه می‌دهند . . .» ـ که این فعالیت با حرارت ازنظرایشان عبارت بـاشد ازتحمیق تماشاچی و خواننده .

و«دراین میان برخی دیگر ازمنتقدین، تعدادی ازکارگردان‌های موفق‌فیلم فارسی را که مرتباً‌فیلم پشت فیلم‌بیرون می‌فرستادندبالحنی تندوشدید درنشریه‌های خویش مورد حمله قرار می‌دادند » که چندی‌بعد **برخی** از این منتقدین همین‌کار ـ گردانان ، یعنی بانیان مکتب هشهلهفیسم سینمای فارسی را مورد تشویق وحمایت قرارمی‌دادند .

این‌آقا باین‌هم کفایت نکرده و بطرزی مفلوکانه وبا پرروئی تمام مقالـه را

---

۱ فردوسی ـ ۴خرداد ۱۳۴۹

باین ترتیب پایان می‌دهد :

«همچنانکه **ما منتقدین** * در حقیقت اولین کسانی‌بودیم که به کمك **نظریه** های خویش توانسته‌ایم‌جبهه‌ایٌ در برابر قدرت‌فیلم بازاری‌سازهای فارسی ایجادسازیم و . . . موفق شده‌ایم تغییربزرگی درشکل سینمای خودمان بـوجود آوریم وچنان کنیم که اساساً این سینما نسبت به سینمائی که از گذشته می‌شناخته‌ایم قابل قیاس نباشد»ـ البته برهیچ فردی‌ازابناءبشر پوشیده نیست (ونماند) که «یاقوت چهارچشم» با «جعفر و گلنسا» و«شمسی پهلوون» قابل قیاس نیست . طفلك ! منتقد سناریست .

علاوه برتمام اینهاایشان برای کمك بـه دوستداران سینمای جدی وبخاطر آشنا کردن آنان با سینمای‌اصیل‌مثلاابا‌طیلی می‌نویسند (که همیشه هم‌نمی‌نویسند، گاهی هم می‌دزدند) بخیال خود بعنوان نقد فیلم .

قبل ازنشان دادن چگونگی این نقدها اشاره‌ای کنیم به یك نمونه‌ی دیگر ازسرقت‌های (غیرمسلحانه) هنری ایشان : سرقت نقد فیلم .

Gordon Gow نقد خودرادرباره‌ی«بانی و کلاید» در Films and Filming شماره‌ی اکتبر۱۹۶۷ اینطور شروع می کند :

"Arthur Penn's Bnnnie and Clyde is a film for now , and perhaps for posterity. It is set in the U.S.A. of the 1930's , a period much favoured today for reasons that rebuke the state of the world ."

ترجمه فارسی :

« «بانی و کلاید» آرتورپن فیلمی است برای حال، وشاید برای نسل‌آینده. فیلم نمایشگر آمریکای دهه سی است ، دوره‌ای که بخاطردلایل محکوم کننده‌وضع

* تأکید برکلمات ، همه جا ازنویسنده‌ی این مطلب است .

دنیا ، امروز مورد توجه است .»

واین‌آقا هم درشروع نقدی که بنام ایشان در بـاره‌ی این فیلم در «ستاره‌ی سینما» ، هشتم‌بهمن ۱۳٤۷ چاپ شده‌است می‌نویسند: «فیلم‌آخرآرتورپن فیلمی‌است برای چال وشاید برای یك نسل ـ داستان نمایانگرآمریکا است به سال ۱۹۳۰ ، در دوره‌ای که بخاطر دلایل محکوم کننده خود به دوره‌ی کنونی بسیار نزدیك است .»

منتقد انگلیسی عقیده دارد :

"The value of Bonnie and Clyde does not reside in its documentation of facts , but rather in its cleverly articulated assembly of ideas ."

ترجمه‌ی این متن :

«ارزش بانی و کلایدبخاطرمستندسازی حقایق نیست،بخاطرهوشمندانه‌جمع کردن ایده‌ها در کناریکدیگر است .»

ایشان هم همین عقیده را دارند ومی‌نویسند : « اهمیت بانی و کلاید در این نیست که می‌خواهد جنبه‌ی مستند وواقعی‌بخودش‌بگیرد، بلکه در آنست که‌استادانه ذرات ایده رابه قالب تصویرجمع کرده است .»

این تشابه عقیده تاآخردونوشته ادامه می‌یابد . مثلا ازنظرمنتقد انگلیسی :

"Bonnie and Clyde are not sympathetic characters , therefore: but they are certainly understandable ."

ترجمه‌ی این متن :

«بنابر این بانـی و کلایـد شخصیت‌های سمپاتیکی نیستند ، اما یقیناً قابل درکند .»

ودرمتن فارسی :

«بانی و کلاید کاراکترهای سمپاتیکی نیستند وشاید هم بشود گفت غیرقابل درک کند .»

درقسمت دوم این متن ظاهراً اختلاف عقیده‌ای بین دونویسنده وجود داردولی مترجم که انگلیسی را همان‌قدر می‌داند که نمد مالی را ، با توجه به قسمت آخر نوشته‌شان‌بنظرمی‌آید که احتمالا دوحرف un را درشروع کلمه‌ی understandable پیشوند نفی کننده به حساب‌آورده‌اندودرنتیجه معنی‌منفی جمله رامنظورداشته‌اند.

بطورخلاصه تمام نوشته‌ی این‌آقا ازآغازتاپایان عیناً ترجمه‌ی نقدانگلیسی است (گاهی بغلط وبا حذف جملاتی که قادر به ترجمه نبوده‌اند) ، بجز یك جمله درنزدیکی‌های پایان نوشته‌شان . باین ترتیب که درمتن اصلی می‌خوانیم :

"If reality (bullets and blood) and romance (slow motion and floating hair) are meanningfully fused in the slaughter scene , the Sheriff's facc is by no means heroic ."

ترجمه‌ی متن :

«اگر واقعیت (گلوله‌ها وخون) ورومانس (حرکت‌آهسته وموهای مواج) بطرزی پرمعنی درصحنه‌ی کشتار تلفیق‌می‌شوند،چهره‌ی‌کلانتر **به هیچ‌وجه** نشانی ازیك قهرمان ندارد .»

ولی درمتن فارسی :

«واقعیت (گلوله‌ها وخون) با رومانس (حرکت آرام صحنه وموهای مواج) کاملا **با** صحنه‌ی کشتار نهائی ترکیب‌یافته چهره‌ی کلانتر **بی هیچ‌تردید** به‌عنوان

چهره‌ی یك قهرمان نمودار می گردد .»

که اگرنه به یك فرهنك قطور ومعتبر انگلیسی بلکه حتی به فرهنك‌هائی که درحاشیه‌ی خیابان‌های شهرشان بـا نود ونـه در صد تخفیف می‌فروشند مراجعه می‌فرمودندمی‌فهمیدند که « by no means » «به هیچ‌وجه» معنی می‌دهد نه‌آنطور که تصورفرموده‌اند «بی هیچ تردید» .

چند سطرقبل از پایان نقد انگلیسی می‌خوانیم :

"With this ending there is no catharsis . Nor does Penn leave us laughing. He does leave us thinking , about "then" , about "now"."

ترجمه‌ی این متن :

«با این پایان catharsis (تطهیری که موجب تجدید روحی یـا رهائـی از هیجانات است) وجود ندارد . «پن» حتی ما را نمی‌خنداند . بلکه می گذارد که به «حال» و«آینده» بیندیشیم .»

ومتن فارسی با این جملات تمام می‌شود :

«بااین پایان ، هیچ تراژدی حس نمی‌شود وبه همانگونه «پن» ما را به خنده هم وانمی‌دارد بلکه می گذارد به «حال» و«آینده» ی خودمان بیندیشیم .»

ولی‌کار این سارق محترم ما را به خنده وامی‌دارد ومی گذارد که بـه حال و آینده‌شان بیندیشیم . اندیشه دراینکه احتمالااین سرقت‌های محترمانه راهمچنان **بـا حرارت** درفعالیت‌های هنری ونوشته‌های‌آینده‌شان‌ادامه دهندواندیشه دراینکه این جفتك‌اندازی‌هایشان درمطبوعات بالاخره کی باتمام می‌رسد .

این سرقت‌ها متأسفانه دربین منتقدین خارجی‌هم رایج است ونظربااینکه‌در

اینجانمی‌توان‌به تمام‌آن مواردداشاره کرد یك نمونه ازاین دزدی‌هاراذ کرمی کنیم. مثلا منتقد معروف انگلیسی David Austen درنقدی کـه بر«۲۰۰۱ : یك اُدیسه‌ی فضائی» درمجله‌ی Films and Filming شماره‌ی ژوئیه۱۹۶۸نوشته است ازنقدشخصی بنام «منوچهر جوانفر» استفاده کرده وقسمت‌های زیـادی ازنقد ایشان را بنام خود چاپ کرده‌است بااین تفاوت که دراین مورد منتقد انگلیسی چیزهائی هم ازخودبه متن اصلی افزوده وجملاتی را هم تـرجمه نکرده است . تنها نکته‌ای درمورد این سرقت که ما را کمی مشکوك می کند این است کـه تاریخ انتشار مجله‌ی انگلیسی چند ماه جلوتر ازانتشارنقد فارسی است . اگر تاریخ چاپ شده درمجله‌ی انگلیسی اشتباه چاپی نباشد ، یقیناً برای جلوگیری ازرسوائـی این‌کار عمداً صورت گرفته است . قسمت‌هائی ازمتن اصلی (۱)(فارسی) ومتن انگلیسی دزدیده شده را دراینجا ذکر می کنیم :

در نقد فارسی می‌خوانیم : «فیلم کوبریك ، تفکری است بر این سر گردانی طولانی بشر وتلاش مداوم اوبه دست یافتن به «مجهول غائی» واحتمالات تفوق بشر»

منتقد انگلیسی هم ترجمه‌ی این عبارت را درنقد خودآورده است :

"Stanley Kubrick's film is a reflection on man's continual effort towards the unknown and a speculation on the possibilities of his transcendence ."

که ترجمه‌ی‌آن چنین است : «فیلم استانلی کوبریك تأملی است درتلاش پی گیربشر بسوی ناشناخته وتفکری درباره‌ی امکانات تعالی بشر .»

۱ فردوسی ـ ۲۹مهر، ۶و۱۳آبان ۱۳۴۷

نقد فارسی :

« دوربین حرکت استخوان را به طرف بالا درهوا بـه طریقه‌ی حرکت‌آرام تعقیب می کند ودر وسط این حرکت‌آهسته تعقیبی صحنه ازاستخوان درهوا به‌یك سفینه درفضا تعویض می‌شود .»

منتقد انگلیسی هم می‌نویسد :

"The camera follows its flight , again in slow motion , and in mid – tilt there is a straight cut to a rocket – ship cruising through space ."

ترجمه‌ی متن :

«دوربین این‌بارهم حرکت آن (استخوان) را بصورت slow motion تعقیب می کند،ودروسط این حرکت صحنه ازاستخوان به یك سفینه‌ی فضائی درحال عبور ازفضا تعویض می‌شود .»

درمتن فارسی می‌خوانیم : «سرنشینان سفینه او راحال « Hal » صدا می کنند وجالب آنکه Hal درزبان انگلیسی مخفف کلمه‌ی Henry است که در اصل منفی‌آن «رئیس خانه» می‌باشد .»

متن انگلیسی :

"For Hal , as they call him , ... (Interestingly Hal is the short form for Henry , which means approximately , master of the house."

ترجمه‌ی این متن :

«برای Hal ، کـه او را باین اسم می‌خوانند ، . . . (جالب اینکه Hal مخفف کلمه‌ی Henry است که تقریباً «رئیس خانه» معنی میدهد .)»

نقد فارسی: «این آخرین مرحله‌ی سفر دیوید را می‌توان در آن واحد از چند سطح مختلف نگریست. از نظر طرح داستانی می‌توان اینطور پنداشت که دیوید واقعاً برروی ژوپیتر فرود می‌آید.»

نقد انگلیسی:

"The final stage of David's jonrney can be seen simultaneously on several levels which accumulates a meaning beyond logical analysis. In conventional plot term he mignt indeed be landing on Jupiter."

ترجمه‌ی این متن:

«آخرین مرحله‌ی سفر دیوید را می‌توان در آن واحد از سطوح مختلف نگریست که مفهومی ماوراء تحلیل منطقی بدست می‌دهد. از نظر طرح داستانی مرسوم می‌توان تصور کرد که او واقعاً بر روی ژوپیتر فرود می‌آید.»

نقد فارسی با این جملات تمام می‌شود: «با صدای طبل دوربین بسوی سطح مرموز سنك پیش می‌رود وما ازدرون عمق سیاه سنك‌عبور کرده ودرفضا رهامی‌شویم ویکبار دیگر ما بسمت سیاره‌ای نزدیك می‌شویم شاید زمین. ودرآنجا درفضا جنین انسانی درنخستین وآخرین سفرش دیده می‌شود.»

درنقد انگلیسی هم چند سطر قبل ازپایان می‌خوانیم:

«As the drums beat, the camera zooms into the mysterious surface of the monolith. we pass through its black depths and emerge adrift in the universe. Once again we are nearing a planet, perhaps the earth.. And there in the space, on its first and last journey, is the foetus of a man.»

ترجمه‌ی متن انگلیسی :

«با صدای طبل،دوربین بسوی سطح مرموز تخته سنك سیاه نزدیك می‌شود . مـا از درون سیاهش عبور کرده ودرعالم رها می‌شویم . باردیگر به سیاره‌ای ، شاید زمین ، نـزدیك می‌شویم . ودر فضا جنین یك انسان در اولین وآخرین سفرش دیده می‌شود .»

برای بررسی آنچه که این آقا بعنوان نقد فیلم می‌نویسند ، به چند نوشته‌ی ایشان درباره‌ی چند فیلم رجوع می کنیم . درمـورد «شمال از شمال غربـی» عقیده دارند : «می‌توان «شمال ازشمال‌غربی» هیچکاك را یکی ازبزرگترین فیلمهای تاریخ سینما قلمداد کرد . . . سینمای هیچکاك کهنه نشدنی ، همیشه غنی وجاودانی است» با چنین مقدمه‌ای خواننده انتظار دارد درجملات بعدی دلایلی در باره‌ی این عقاید ارائه شود واینکه چرا سینمای هیچکاك کهنه نشدنی و. . . است ولی‌حتی یك‌جمله هم از این مباحث دردنباله‌ی مطلب دیده نمیشود ونویسنده لزومی نمی‌بیند کـه در ایـن موردتوضیحی دهد وتصورمی کند که بینندگان فیلم کر و کورند ، چون فقط داستان فیلم ودیالوگها را بطورخلاصه بعنوان «نقد» تحویل خوانندگان داده‌است.

درباره‌ی «سازش» ابتداقدری‌شعارصادرمی‌فرمایند: «کسی که‌با «درباراندازِ» خودش ، مسائل‌کارگری را با عریانی تمام بر پرده‌ی سینما مطرح ساخت و کسی که . . . » وبعد درباره‌ی اینکه چنین‌آدمی درسیستم وقـالب «فیلم هالیوودی» حل شده است ومقداری حرف دراطراف این موضوع . وبعدازنـوشتن خلاصه‌ی داستان فیلم نوبت می‌رسد به خود فیلم مورد بحث ودر اینجا بعد از ذکر دوسه صحنه ازفیلم و

ضعف آنها وچند کلمه‌ای درباره‌ی ضعف بازیها نقد (؟) خود را بایك شعاردیگرتمام می کندبااین مفهوم که بله . . . چون‌کارگردان قایق سپیدی رادر گوشه‌ای ازفضای وسیع دریای آبی رنك قرارداده است ، پس بنابراین نتیجه می گیریم که دراستفاده ازمیزانسن‌های پرده‌ی عریض سینما اسکوپ مشابهی نمی‌شناسد (۱) . با چه‌سادگی (وفضا حتی) فیلم را مثلا تحلیل کردند ، نتیجه گرفتند ودریغ هم خوردند ! دراین مورد می‌بینیم که فقط درحدود یك‌پنجم ازاین‌مطلب درباره‌ی خود فیلم است (آنهم بسیار ابتدائی) و بقیه حرفهائی است مربوط ونامربوط وبهرحال درحاشیه ، که‌البته برای پوشاندن‌ضعف وناتوانی نویسنده درتحلیل فیلم ضروری است ، حرفهائی که درنقد (؟)های دیگر هم کم وبیش با مختصر اختلافی تکرار می‌شود . در مطلبی در باره‌ی «نفرین شدگان» اثر ویسکونتی می‌نویسد :« تمایلات نوین شخصی او ازفیلم به فیلم وبه مرورفیلم‌هایش راازصورت‌اصالت‌وحقیقت خارج ساخته وبه‌آنهاجنبه‌ی ساختگی ورنك پریده‌ای بخشیده که بکلی از لطف خاص‌کارهای سایر رئالیست‌ها نظیر دسیکا وروح نشاط زندگی‌آثار فلینی خالی گشته است .» ـ که این‌حرفهای کلی‌ومرسوم، روشن کننده هیچ‌مفهوم ونکته‌ای‌برای خواننده نیست وفقط‌نمایشگر درماندگی نقد نویس درکارش می‌باشد و برای پنهان کردن ناتوانی‌اش درنوشتن توضیحی برفیلم . بقیه‌ی مطلب باز هم تشکیل شده ازخلاصه‌ی داستان فیلم (و این خلاصه‌ی داستان هم چه بهانه‌ی خوبی‌شده‌است برای حضرات شبه منتقد درطولانی کردن نوشته‌شان بخاطر نتوانستن در نوشتن حرفهائی از خود در تحلیل از فیلم)

۱ اتفاقاً آقای Gordon Gow هم درنقدشان در Films and Filming چنین عقیده‌ای دارند.

ونظریاتی در کمال بیچارگی ازقبیل اینکه «غیراز ازدیادکاراکترها، فیلم‌ویسکونتی فاقد ریتم و کشش سینمائی است» و«انحطاط وتباهی فامیل اشرافی که به رغم توجه ویسکونتی بایستی با تأنی وزمان‌سنجی خاصی صورت پذیرد آنچنان بکندی نشان داده می‌شود که در انتهای ماجری ، بهیچ وجه تأثیرهای لازمه درتماشاگر القاء نمی گردد .» که همچنان کلی بافی‌هائی است وهیچ مسئله‌ای را روشن نمی کند و امیدواریم بدانند که منظور ازنوشتن نقد صرفاً ارائه‌ی نظر نیست ، بلکه ارائه‌ی دلایل (البته سینمائی) داشتن آن نظر است و تحلیل فیلم و بررسی محتوی از طریق ارائه وتحلیل‌میزانسن وقالب فیلم،درصورتی که می‌بینیم‌تقریباً درتمام‌نقدهای این‌آقا اثری ازاین موضوع دیده نمی‌شود وحداکثر به نوشتن جملاتی‌کلیشه‌ای و هزاربار گفته شده ازاین قبیل که : «میزانسن‌های . . . در عین سادگی ولطف ، از جاذبه‌ای فوق‌العاده برخوردار است . » اکتفا می‌شود . حتی بعضی از آنها فاقد کمترین مطلب تحلیلی است، مثلا درمورد «سرافینو» مطلب تشکیل‌شده ازمقداری حرف درباره‌ی تاریخ فیلم‌های ایتالیائی وسابقه‌ی کارگردانان،بعد داستان فیلم و شکایت از دوبله واصلا حرفی در باره‌ی علل موفقیت ویا شکست فیلم در بین نیست، تنها یك جمله‌آنهم باین‌شکل که : «آخرین ساخته‌ی پیتروجرمی «سرافینو» باهمه تو خالی بودنش درمقایسه‌با فیلم‌های سابق این فیلمسازمعهذا گیرائی لازمه راواجد است وتماشاچی رامجذوب می‌سازد . » ـ وچون هیچ ادعائی ازاین‌آقا بعید نیست ، شاید این‌حرف‌ایشان‌زیاد تعجب‌آورنباشد که زمانی گفته بودند: «من پرویز دوائی، منوچهر جوانفر وخودم را بعنوان منتقد سینمائی قبول دارم .» (۱)

۱ یاد حرف آن ظاهراً شاعری افتادیم‌که زمانی‌گفته بود: من ومولوی ورویائی بزرگترین شاعران ایران هستیم .

این شیوه‌ی نقد نویسی نه تنها درمورد این‌آقا، بلکه (بغیر ازیك استثنا)در تمام نقدگونه‌هائی که درحال حاضر درمطبوعات می‌بینیم معمول است کـه یك نقد تشکیل می‌شود از مقداری مقدمه درباره‌ی‌آثارقبلی‌کارگردان، خلاصه داستان‌فیلم وصحبت‌هائی در باره‌ی محتوی آن بابی‌توجهی نسبت به قالب وفرم فیلم یعنی‌آنچه که‌آن محتوی را بوجود می‌آورد (ویابـاید بیاورد) . درحقیقت ایـن نقدها نوعی انشاء نویسی است درباره‌ی موضوع مورد بحث فیلم کـه گاهگاهی هم ازچند جمله کلیشه‌ای وقرار دادی استفاده می‌شود که مطلب ظاهراً شباهتی به نقد پیدا کند ، در حالیکه اساساً این نوشته‌ها هیچ شباهتی به نقد هنری ندارد . دراین مورد می‌توان تقریباً تمام نقدهائی راکه در مجلات سینمائی وهنری وروزنامـه‌ها نوشته می‌شود نـام برد . دو نوشته را از روزنـامه‌ی کیهان بر رسی می کنیم . هوشنك ح . منتقد (نمای) ایـن روزنـامه در باره‌ی « مردی که از باران آمد» (۱) ابتدا طبق معمول چیزهائی درباره‌ی سابقه‌ی‌کارگردان می‌نویسد وبعد : «سکانس‌افتتاحیه‌ی‌فیلم‌بشکلی سریع فضای‌مرگباری راکه «رنه‌کلمان» در خلق‌آن کوششی‌بسیار کرده است‌بخوبی القاء می کند وما با قهرمان اصلی حادثه «مارلن ژوبـر» آشنا می‌شویم وبـا دنیای گرفته ذهنی ونیز احساسی او رابطه برقرارمی کنیم .» البته چطور وبه چه طریق، بکسی مربوط نیست وخواننده بطور تحمیلی باید این نظر را قبول کند . سپس‌شرح داستان‌فیلم است وبیان قدرت‌کارگردان درجملاتی‌چون : «سکانس تجاوز مرددیوانه به زن جوان بی شك نشانه‌ی تسلط «رنه کلمان» در خلق دلهره واضطراب است .» و «ظهور این مرد دوم‌درداستان تکان دهنده است وبالاخص صحبت اوازیك کیف‌قرمز

۱ کیهان ۲۸ خرداد۱۳۴۹

که دردست مرددیوانه بوده‌است تماشاگررادرلابلای گره‌های **قصه** گرفتارمی کند» ـ که این عقاید نشانه‌ی بی اطلاعی وبی خبری‌کامل نویسنده از سینما است . ادامه می‌دهد : «رنه‌کلمان» درعین حال که با قصه پیش می‌رود وفضای ماکابر وهول‌انگیز آنرا حفظ می کند ، به جست وجوئی درآدمهای **بازی** می‌پردازد . » که بازهم این حرف را به خواننده تحمیل می کند وتوضیحی و تحلیلی بیشتربا توجه به ساختمان فیلم ارائه نمی کند ، که نمی‌تواند . ومی‌خوانیم : «درطول فیلم باگذشته‌ی زن‌آشنا می‌شویم و«رنه‌کلمان» این گذشته را باشاتهای سریع (البته مقصودشان‌کاتهای سریع است) و . . . نشان می‌دهد . » ـ «فرق «رنه‌کلمان» با دیگرفیلم سازانی که دست به ساختن فیلم‌های جنائی می‌زنند (لابد مقصودشان هیچکاك بوده است که خجالت کشیده‌اند نام ببرند) این است که هرگزسعی ندارد با **عناصرصوتی وتصویری** تماشاگررا **تکان بدهد** بلکه . . .» منتقدآنقدرنفهم است که نمی‌داند «فیلم»چیزی غیر از عناصر صوتی وتصویری نیست وبهرحال مقصودش این است که‌کارگردان تماشاچی را **تکان می‌دهد** . « جستجوی پلیس برای یافتن جسد دیوانه‌ی دیگری که . . . براضطراب قهرمان **قصه** ونیز تماشاگر می‌افزاید ولحظات ترساننده‌ی بسیاری می‌افریند .» **نتیجه**: فیلم خوب‌آنچنان‌فیلمی است که تماشاگررا بترساند. نوشته‌شان با چنین جملاتی تمام می‌شود که : «درفیلم «مردی که از باران آمد» جداازپرداخت خوب وبالنسبه دقیق‌سینمائی «رنه‌کلمان» . . . » که خودشان فقطاین ها را شعاروارمی‌نویسند وازچنین نوشته‌هائی نقدی تشکیل می‌دهند ، بدون‌آنکه درباره‌ی‌آن نمونه‌ای داده باشند ویا ازآن تحلیلی کرده باشند .

نمونه‌ی دیگر ازنقدگونه‌هایشان ، مطلبی است در باره‌ی «طوقی» که تمام

مقاله اختصاص به بحث درمورد چگونگی سناریووحوادث فیلم دارد وجملاتی‌بازهم کلی‌وقراردادی ازقبیل: «فیلم‌تماشاگر را دربسیاری‌لحظه‌هابسوی‌خودجلب‌می کند.» وانگار هنوزهم باید ابتدائی‌ترین اصول نقدنویسی را تکرار کرد که معیار ارزیابی یك فیلم سناریو، موضوع وسوژه‌ی مطرح شده درفیلم نیست، بلکه چگونگی و نحوه‌ی ارائه‌ی این موضوع بشکل تصاویر درفیلم است وقالب ومیزانسن موجوددر فیلم‌ونحوه‌ی تلفیق‌آن بامحتوی‌است که برای‌آن تعیین ارزش (یابی ارزشی) می کند نه چیزی دیگر. ولی خوب، البته ایشان مایلند که هرطور شده بعنوان یك منتقد «مطرح» باشند وچیزهائی در کمال بی اطلاعی وبی سوادی بنویسند.

فعلا که هر کس ازسرسیری وبی خبری هرنوع اباطیلی در باره‌ی فیلم‌ها نوشت آنرا نقد محسوب می کند وخود را منتقد می‌داند. اینطوری است که آقائی مقادیری ارقام واعداد واسامی فیلم‌ها وهنرپیشه‌ها را پشت سرهم ردیف کرده وبا افزودن‌قدری (بنظرخودش)شوخی ولطیفه‌وحرفهای (بنظرخودش) خنده‌داروخوشمزه وبنظرمامضحك ـ که حتماً خیال می کند نتیجه‌ی نبوغ‌ذاتی‌اش‌است وسبك! شخصی اش(بیچارگی را می‌بینید!)ـ نقدی می‌نویسد. واینطوری‌است که آقائی در کمال بی‌اطلاعی وبی‌خبری در باره‌ی آنچه که حتی درجوارش جریان دارد، در مورد «هالو» می‌نویسد: «قهوه‌چی، واقعاً باین صورت وجود دارد؟ یك قهوه‌چی ایرانی، ازآن قماش وبه این صورت؟» ویا «برای این نوع زنهاازدواج‌بهشت دور ازدسترس وبهترین آرزوی آنها است.» وباز هم می‌نویسد: «پیك نیك کنار رودخانه، کاملا فرنگی است.» که ما هم می‌نویسیم: پیك نیك کنار رودخانه کاملا ایرانی است. وهروقت‌ایشان دلیلی برای عقیده‌شان آوردند ماهم این‌کار را می کنیم. ومی‌نویسند:

درباره‌ی نوشته‌های سینمائی

« در صحنه‌های قهوه‌خانه‌ی کذائی است که فیلم از سینما به‌تئاتر سقوط می کند . » کـه البته خوانندگان عزیز باید حرفشان را دربست وبـدون اعتراضی قبول کنند وحق ندارند دلیل بخواهند . واما حقیقت تلخ تر این است که وقتی آدم نقد خوب نوشت ، یعنی می‌تواند نقد خوب بنویسد ، واگر نقد خوب ننوشت یعنی نمی‌تواند ، بهمین سادگی. که امیدواریم خرسنددر آتیه بیش ازاین‌ها بتواند .

واینطوری است که درنقدهای سینمائی جملاتی می‌بینیم کلیشه‌وار وبدون‌این که کمکی‌برای خواننده باشد بوسیله افرادمختلف مرتباً تکرارمی‌شود . چندمثال:

میزانسن درخیلی ازصحنه‌ها کمال واثرلازم را دارد . فیلم‌آکنده ازلحظات گیرا وسرشار ازذوق است . حرکات دوربین درفیلم . . . . که نـه بی‌دلیل بلکه در خدمت لحظه‌های دراماتیك وحرکات بازیگران وعواطف آنها صورت می گیرد . . . فیلمی‌است که طراوت وصداقت‌آن به مشام می‌رسد . رئالیسم تلخ . . . نشان‌می‌دهد که‌کارگردان با دیدی ژرف وعمیق باجتماعش می‌نگرد . فیلم رگه غنی وسرشاری ازطنز وذوق خاص فیلمساز را دارد . دوربین . . . باآگاهی و کنجکاوی عمیق‌ترین زوایای روح آدمی را می‌کاود .

ونیز این نقدها پرازجملات مضحك وبـی معنی است که بجای اینکه حاوی معنائی سینمائی باشد خنده‌دار است و نشان دهنده‌ی فلاکت فکری نـویسنده‌اش . مثلا :

ازنظر پکین‌پا ، درلحظه‌هائی‌که زندگی می کنیم **اندکی** نیز می‌میریم . **تم** «حادثه» او اصولاازیك ثبات واستحکام قابل توجهی **تراویده** وگسترش یافته بود . بـا ایـن فیلم او **بثبوت می‌رساند** کـه عدالت اجتماعی وجود خارجی ندارد ، کـه

زندگی واقعیت تلخ ودردناکی است . باین ترتیب باید گفت که فیلم . . . دارای دوسطح کاملا متفاوت‌است چه از نظر **پرداخت** وچه از نظر **کیفیت** کار. در تمام لحظاتی که فیلم وارد گرفتاریهای خانوادگی می‌شود دچار **سکته** شده وبـه کسالت و ملال منتهی می‌شود . «کشندگان بی پروای و امپیرها» یك **دائره** است . . . وکار گردان جوان لهستانی بدون هیچ تصمیم قبلی برفیلم . . . به رویائی شاعرانه نزدیك‌می‌شود وخون‌آشام‌ها بر دایره‌ی ذهن او اثرمی گذارند . بعد از **مفهوم** ارزشمند و گیرای «این گروه خشن» **نحوه‌ی کار** پکین‌پا جلب تـوجه می کند . **اختلاط** مفهوم گیرا و هیجان حاصل از صحنه‌ها ، «این گروه خشن» را جزو **شاهکارهای سرگرم کننده** ساخته است . فیلم . . .**فیلم خوبی** است بخاطر آنکه دارای داستان وطرح‌خوبیست اما بعنوان یك اثر سینمائی کاگردان **کارمهمی** ارائه نداده است .

وبالاخره اینطوری است که می‌بینیم درتحلیل فیلم‌ها ، قالب فیلم فـراموش می‌شود یا جدا از محتوی بررسی می گردد ، فقط ارزشهای محتوائی فیلم مورد نظر است ، بخش عمده‌ی نقد راداستان فیلم تشکیل می‌دهد (با مقداری حاشیه درباره‌ی آن) ، اگر ایرادی باشد برسناریو وسوژه است ، فیلم بعنوان یك اثر هنری مستقل بازبان سینمائی مختص بخود تلقی نمی‌شود و. . . درنتیجه مطلب نوشته شده چیزی است که اساساً نقد فیلم نیست ، شاید نقد ادبی باشد ویـا نقد اجتماعی و اخلاقی یا مطالبی فکاهی برای خندیدن وحتی‌می‌توان گفت دقیقاً هیچ کدام ازاین‌ها هم‌نیست. درمقابل ، توجه کنیم به نقدهائی که واقعاً «نقد» است ، تحلیلی وتفکرانگیز : تمام نقدهـای **«شمیم بهار»** وبسیاری از نقدهای **«پیام»** و **«کیومرث وجدانی»** (۱)

۱ این نقدها چند سال قبل نوشته شده است وتناقضی با حرفمان درباره‌ی نقد نویسی فعلی ندارد .

خصوصاً نقدهای «بهار» درباره‌ی «آگراندیسمان» و«الـدورادو» و نقد «وجدانی» و «پیام» درباره‌ی «پرده پاره» که نمونه‌های‌کامل وعالی نقد فیلم است ودرآنها فرم و محتوی بصورت تلفیق شده (ولـه جدا ازیکدیگر) دقیقاً تحلیل وبـررسی می‌شود ، بدون هیچ حرف اضافی (برای طولانی کردن مطلب) و بـدون شرح داستان فیلم و اطلاعات تاریخی که چه خوبست منتقدنماهائی که درمورد فیلمهاقلمفرسائی‌می کنند ودرباره‌ی صداقت وصمیمیت و طراوت آنها (که بمشام می‌رسد) انشاء می‌نویسند ، این نقدها را بخوانند که هم نقدنویسی یاد بگیرند وهم قدری خجالت بکشند .

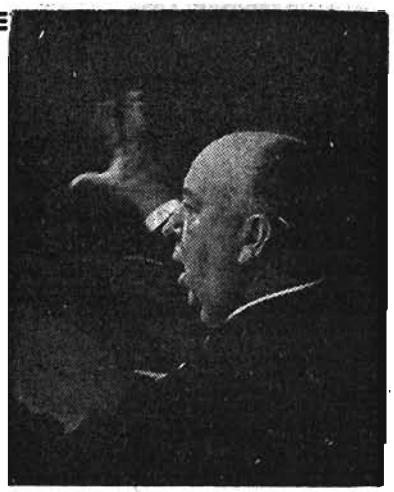
این‌را هم ازیاد نبریم که نقدنویسی رایج‌دراین‌سرزمین باسایرشئون‌فرهنگی این‌مرزوبوم هماهنگی‌کامل‌دارد. درمحیط فرهنگی که ماهنامه‌های‌روشنفکرانه‌اش به چاپ خزعبلات‌آن نویسنده‌ی ژنونشین افتخارمی کنند (وهمین‌ها اگـربخواهند دوکلمه درباره‌ی سینما بنویسند ، درباره‌ی مثلاجوایزقلابی‌اسکار است که خبرنگار مخصوص وویژه ومختص‌آنها ازلوس‌آنجلس گزارش می‌دهد ، که هم مقداری عکس دارد وهم چند صفحه را می‌توان با آن پر کرد) ونشریه‌ی پاسدار شعر وادب کهن وارگان انجمن حمایت قافیه‌اش در باره‌ی «تقی‌زاده» آدمی دویست صفحه شماره‌ی ویژه منتشرمی کند ، ولی همین‌ها ودیگر نشریات پس‌ازمرگ‌آن نویسنده‌ی‌ارزشمند دوصفحه هم درباره‌اش‌نمی‌نویسند (ویا نباید) ، درمحیط فرهنگی که درفستیوال‌های هنری‌اش صحبتی از فرهنگ ونظام فرهنگی پوسیده‌اش نمی‌شود (وشایـد نبایـد) و **هنر لوکس و تجملی** جای‌آنرامی گیردوبخاطروجود یک مشت سانسورچی بی‌سواد وبـی‌شعور دراداره‌ی بسیار کل امورات سینمائی وبخاطرنظام غلط نمایشی ، ازیک طرف آثار با ارزش سینمائی اجازه‌ی نمایش نمی گیرند وازطرف دیگر بـا نمایش

درباره‌ی نوشته‌های سینمائی

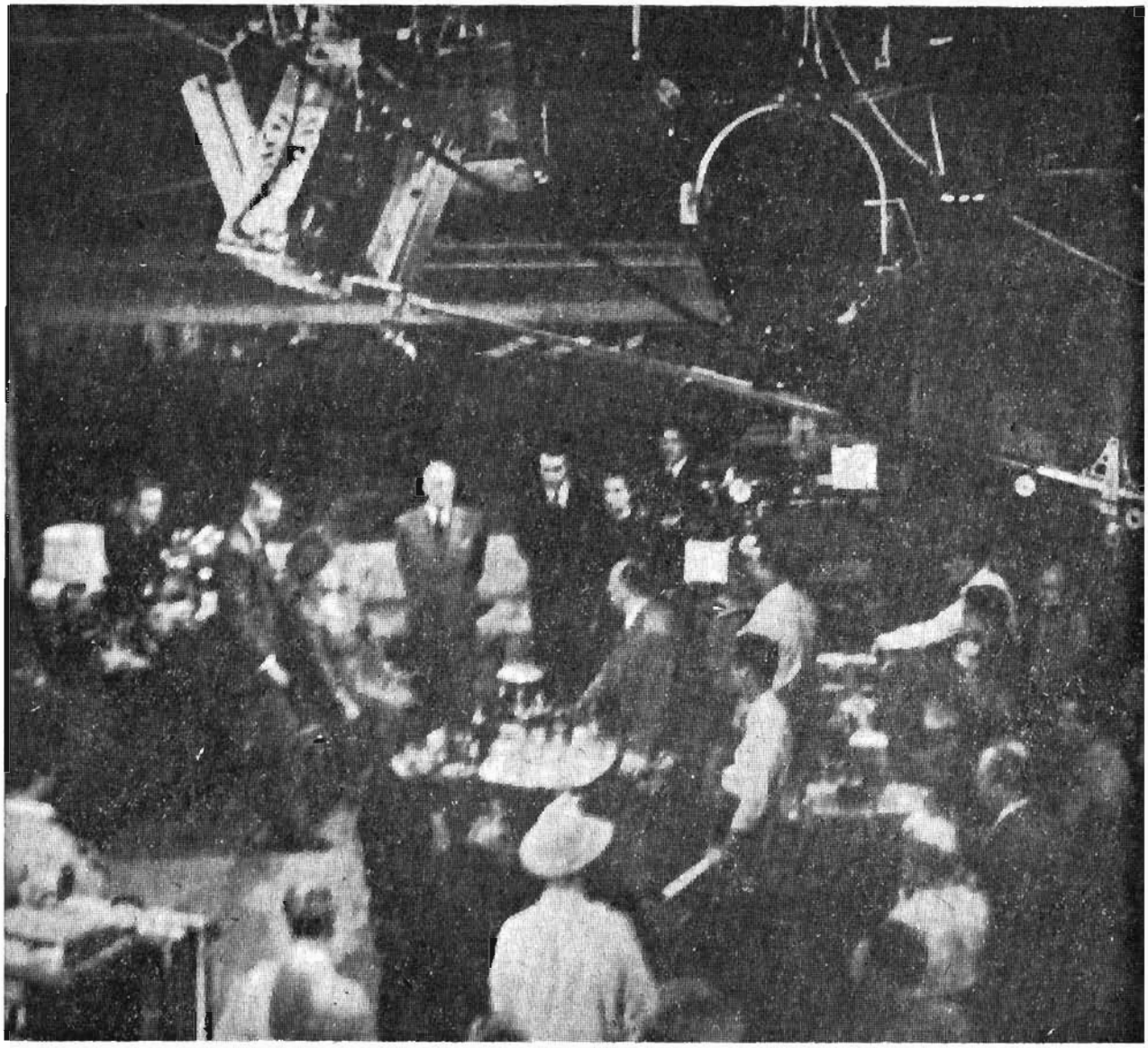
آثار سخیف وعاری از هرنوع ذوق وشعور (چه ایرانی وچه غیر ایرانی) مردمی «سرگرم» و«تحمیق» می‌شوند، درمحیط فرهنگی که تلقی عامه‌اش ازسینما یك آلت کیف سبك و مبتذل وبه فحشاء کشیده شده‌ای است که فقط باید آنها را سرگرم و آسان پسندی‌شان را ارضاء کند وتلقی روشنفکرانش هم ازسینما، سینمائی ادبی، اجتماعی واخلاقی است با سوژه‌ای عظیم وخطیر و انسانی وضد جنگی وضد . . . و درخدمت گرفته شده برای مقاصدی معین، در محیطی که عوامل بی‌شعور کننده و تحمیق کننده‌ی وسائل ارتباط جمعی‌اش با جدیت وبا حرارت در امر خطیری که بعهده گرفته‌اند می کوشند وشنوندگان، بینندگان وخوانندگان مخصوص خود را هم دارند که با یك ناآگاهی معلول ازبی شعوری، معتاد وتخدیر شده‌اند ومی‌شوند ودر محیطی که یك منتقد زمانی خودرا مخالف نوارهای کثیف و متعفنی بنام «فیلم فارسی» قلمداد می کند ودر زمانی دیگر، خود همان نوع فیلم را می‌سازد وجزئی ازتعفن می‌شود . . . . . در چنین محیط فرهنگی گندیده‌ای، نقدهای آنچنانی کاملا پرت چیز نا هماهنگی نیست وازخیلی جهات مشابه با فیلمی است که در چنین محیطی ساخته می‌شود: فیلم فارسی (سوژه‌ها و موضوعات دزدیده شده، جملات کلیشه‌ای وقراردادی دریکی وعوامل وصحنه‌ها ونکات قراردادی دردیگری، افرادی که کاردیگری ازآنان برنمی‌آیدوبه فیلمسازی وسینمائی نویسی مشغول می‌شوندو...)

در چنین وضعیتی، آیا باید انتظار داشته باشیم که آن شبه منتقد فیلمساز به تعفن آلوده شده بتواندنقدواقعی‌بنویسد وبه‌غنی‌تر کردن فرهنك وبینش‌سینمائی دیگران کمك کند؟ وآیا بایدانتظارداشت که نقد نویسی‌چیزی باشد بالاتروپیشرفته ترازدیگر شئون فرهنگی محیطمان؟

بهمن طاهری



آلفرد هیچکاک و تجربه‌ی «طناب»



گفتگوی هیچکاک با فرانسوا تروفو
در باره‌ی فیلم «طناب»
ترجمه‌ی : سیاوش فرهنک

تروفو **طناب** (۱) در ۱۹٤۸ ساخته شد . ایـن فیلم ، از بسیاری جهات ، نقطه‌ی عطفی درمیان آثار شماست . ازطرفـی ، شما خودتان ایـن فیلم را تهیه

1 Rope

کردید، دیگر این که ، اولین فیلم رنگی شما بود. وبالاخره، شگردهای تکنیکی بسیارمهمی در آن بود . آیا سناریو ، با نمایشنامه‌ی پاتریك هامیلتون (۱)خیلی تفاوت دارد ؟ (۲)

2 Patrick Hamilton

۴ ازآنجاکه هیچکاك صرفاً در باره‌ی مسائل تکنیکی فیلم صحبت می‌کند ، توضیح کوتاهی ازداستان برای منظور ماکافی می‌نماید. تمام‌ماجرادریك عصرتابستان درآپارتمانی درنیویورك می‌گذرد . دوهمجنس بازجوان (جان دال John Dall و فیرلی گرینجر Farely Granger) دوست و همکلاس دانشکده‌شان را فقط برای هیجان خفه می‌کنند وجسد وی را دریك‌کمد در همان اطاقی‌که پدر ومادر مقتول و نامزدش قرار است برای میهمانی‌عصرانه به‌آن بیایند ، مخفی می‌کنند. درمیان میهمانان ، استاد سابق دانشکده‌شان (جیمز استیوارت James Stewart) هم حضور دارد. درطی‌میهمانی ، برای تحت‌تأثیر قرار دادن استاد ، حرفهای پراکنده‌ای می‌زنند ،که باعث آشکارشدن حقایقی می‌شود .و جیمز استیوارت با ربط دادن آنها به هم ، حقیقت را در می‌یابد . پیش ازفرا رسیدن‌شب، وی جسد راکشف می‌کند ، ودو مرد را بدست پلیس می‌سپارد . (تروفو)

هیچکاك نه ، واقعاً نه . **آرتورلارنتز**(۱) سناریورا نوشت و**هیوم کرونین** (۲) در اقتباس آن (برای فیلم) با من کار کرد . قسمتی از گفتگوها از اصل نمایشنامه وقسمتی کار لارنتز بود . من **طناب** را بعنوان یك کار غیر عادی شروع کردم ، این تنها تعریفی است که می‌توانم برای آن پیدا کنم . واقعاً نمی‌دانم چطور توانستم ساختن آنرا تحمل کنم .

نمایشنامه، درزمان حقیقی خود داستان اجرا می‌شد،وازلحظه‌ی بالا رفتن پرده تا پائین آمدن آن ، ادامه داشت . من از خودم پرسیدم که آیا ممکنست آنرا به‌همین ترتیب فیلم کنم ، دریافتم که تنها راه این کار فیلم‌برداری‌ازبازیهای مداوم‌بود ، بی هیچ‌وقفه‌ای درباز گو کردن‌داستان که ازساعت هفت ونیم شروع می‌شود ودرساعت نه وپانزده دقیقه پایان می‌یابد . واین فکر جنون آمیز به مغزم‌رسید که تمام آنرا در یك نما (۳) فیلم‌برداری کنم . (٤)

---

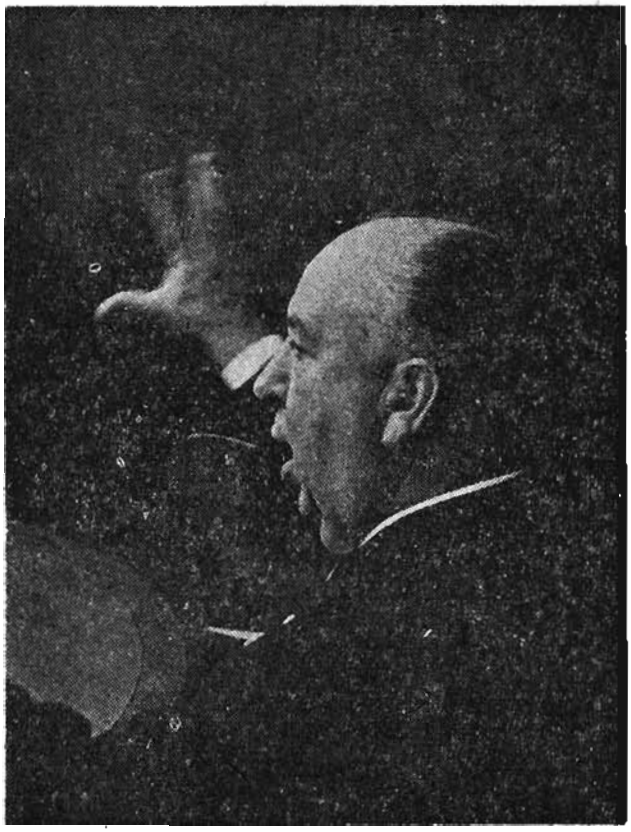
1 Arthur Laurents

2 Hume Cronyn

۳ نما ، معادل Shot یا «پلان» آورده شده ،که به فاصله زمانی بین باز وبسته شدن دوربین گفته می‌شود(چندنما، تشکیل‌یك صحنه را می‌دهد) وشاید درمورد فیلم طناب ، این ترجمه چندان دقیق‌نباشد ، وبتوان Shot را«صحنه»ـوحتی «سکانس»ـترجمه‌کرد. چون حد فاصل بین این سه چندان روشن نیست . بهرحال ، فیلم عجیب واستثنائی هیچکاك ، حتی اصطلاحات ونام‌گذاری‌های سینما را هم بهم ریخته است !

(مترجم)

۴ توضیح آلفرد هیچکاك از طناب ، بعنوان یك‌کار غیرعادی ، برای‌حوانندگانی که با تکنیکهای فیلم برداری آشنا نیستند ، نیاز به توضیح دارد . قاعدتاً،یك فصل ←



وقتی به گذشته نگاه می کنم ، متوجه می‌شوم که این کاملا بی معنی بود ، زیرا من فرضیه‌های خودم را درباره‌ی اهمیت برش وپیوند

←

(سکانس) فیلم ، به چندنما shot تقسیم می‌شود، که هرکدام بین ۵ تا ۱۵ ثانیه‌طول می‌کشد . فیلمی که یك ساعت ونیم طول می‌کشد ، بطور متوسط ۶۰۰ نما دارد . گاهگاهی ـ به ویژه در موردِ فیلمهای پراز برش هیچکاك ـ ممکنست ۱۰۰۰ نما در یك فیلم وجود داشته باشد ، درپرندگان ۱۳۶۰ نما وجود دارد .

درطناب، هرنماده دقیقه طول می‌کشد ، که به اندازه‌ی تمام طول یك حلقه فیلم دوربین‌است وبه‌آن‌یك برداشت Take ده دقیقه‌ای گفته می‌شود. درتاریخ‌سینما، این تنهاموردی‌است که‌یك‌فیلم، بدون‌قطع برای تغییر دادن‌جای دوربین، فیلمبرداری‌شده‌است.

(تروفو)

برای باز گو کردن عینی داستان ، ندیـده گرفتم . از سوی دیگر ، این فیلم نوعی برش داشت . حرکات دوربین وبـازیگران ، دقیقاً مطابق روش همیشگی برش من بود ، به بیان دیگر ، من ازقاعده‌ی اندازه‌ی تصویر، به نسبت اهمیت عاطفی آن دریك بخش خاص ، پیروی می کردم .

طبیعتاً، برای ساختن آن دردسرهای زیادی داشتیم ومشکل‌ترین مسائل ، مسئله‌ی دوربین بود . با توجه بـه اینکه داستان از روز روشن شروع ،ودر شب تمام مـی‌شود ، بـاید مسئله تـاریك شدن تدریجی بین ساعت هفت ونیم ونه و پانزده دقیقه را با تغییر دادن نورحل می کردیم . برای‌ادامه‌ی مداوم‌بازی، بدون دیسالو(۱) وبدون‌وقفه‌ی زمانی ،مشکلات تکنیکی دیگری هم بود که باید حل‌می‌شد ، مثلا اینکه چطور درپایان هرحلقه ، بدون قطع کردن صحنه ، دوربین را پر کنیم . برای این کار ، یك نفر ازنزدیك دوربین‌ردمی‌شد وصحنه را مدت کوتاهی تاریك‌می‌کرد، ودراین فاصله ، با دوربین جدید شروع به‌کارمی کردیم . به این ترتیب ، یك حلقه با نمای درشت کت یك نفر تمام می‌شد ، وشروع حلقه‌ی بعد ، با نمای درشت همان شخص بود .

تروفو **صرف نظر از تمام اینها، گمان می کنم بکار گرفتن رنك برای اولین بار ، باید به مشکلات شما اضافه شده باشد .**

هیچکاك بله . چون تصمیم داشتم که رنك را بـه حد اقل بـرسانم . صحنه‌ی یك آپارتمان را ساخته بودیم ، کـه شامل یك اطاق نشیمن ، یك سرسرا ، و

۱ Dissolve تاریك ومحو شدن یك صحنه، وهم‌زمان با آن، روشن‌شدن صحنه دیگر. (مترجم)

قسمتی از آشپزخانه بود. منظره‌ی بیرون مشرف بر افق نیویورك بود، واین منظره را درشکل نیم دایره‌ای ساختیم، تا دوربین بتواند دراطراف اطاق گردش کند. برای نشان دادن این منظره درنمای متناسب، دکور دورنما، سه برابر دکورخوداطاق بود. وبین این صحنه وآسمان‌خراشها مقداری ابر که ازپشم شیشه ساخته شده بود، قرار دادیم. هرتکه ابر جدا ومتحرك بود. بعضی ازآنها با نخهای نامرئی آویزان بودند وبقیه روی پایه سوار بودند، وآنها هم روی یك شکل نیم دایره قرارداشتند. برای ابرها، نقشه‌ی خاصی کشیده بودیم، ودرفاصله‌ی عوض کردن فیلم دوربین، آنها را ازچپ به راست حرکت می‌دادیم. هیچگاه ابرها عملا در حال حرکت نشان داده نمی‌شدند، ولی باید بخاطر داشته باشید که دوربین‌همیشه بطرف پنجره نبود، بنابراین، هرگاه فیلم عوض می کردیم

متصدیان صحنه بـر اساس نقشه‌ی قبلی ، ابـرها را یکی یکی حرکت می‌دادند . وبمحض اینکه یك تکه ابربـه‌آخر افق می‌رسید ،آن را بر می‌داشتیم ویك تکه ابر جدید ازطرف دیگر نمایان می‌شد .

تروفو **ودر باره‌ی مسئله‌ی رنك؟**

هیچکاك در طی چهاریا پنج حلقه‌ی آخر، که در وقت غروب بود متوجه شدم که رنك نارنجی خورشید خیلی شدید است ، وبه این خاطر ، پنج حلقه‌ی آخر را مجدداً فیلمبرداری کردیم . جالا بایدکمی به رنك بپردازیم .

یك فیلمبردار معمولی، تکنیسین‌بسیارخوبی است . اومی‌تواند یك زن را زیبانشان بدهد، می‌تواند نورپردازی طبیعی ومؤثر واغراق نشده درست کند . واغلب مسئله‌ایست که از ذوق هنری فیلمبردار سر چشمه می گیرد. آیا اورنگها را خوب درك می کند ، وآیا درانتخاب رنگها سلیقه‌ی خوبـی دارد ؟ حـالا ، فیلمبرداری کـه **طناب** را نور پردازی می‌کرد ، خیلی ساده به خودش گفته ، «خوب ، اینهم یك‌غروب دیگری است .» آشکارا ، او هیچگاه مدت زیادی بـه غروب خورشید نگاه نکرده بود ، اگر هرگز چنین‌کاری کـرده باشد. وکاری کـه او کرد ، بکلی غیرقابل قبول بود ، چون چیزی بود شبیه کارت پستالهای پر زرق وبرق .

جوزف والنتین (۱) که فیلمبردار **طناب** بود ، در « **سایه‌ی**

1 Joseph Valentine

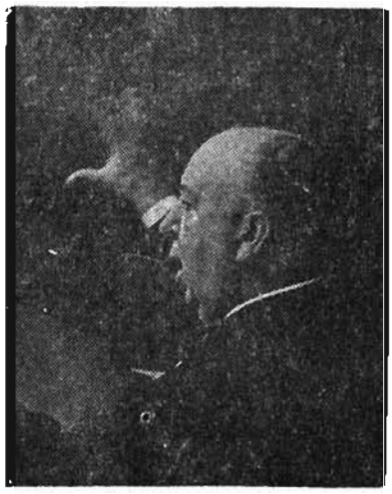
یك شك » (۱) هـم‌کار کرده بود. وقتی که قسمتهای فیلمبرداری شده‌ی روز قبل رامی‌دیدم، متوجه شدم که اشیاء درفیلم رنگی، نمایش‌بیشتری دارندتا درفیلم سیاه وسفید . ودریافتم که این‌یك اصل‌کلی است که‌برای فیلم رنگی وسیاه وسفید ، نور پردازی یکسان به‌کاررود . همانطور که به شما گفته‌ام ، من مخصوصاً روش نورپردازی آمـریکائیها را در۱۹۲۰ تحسین می کنم . زیرا با نورپردازی اضافی درپشت سر بازیگر وجـدا کردن او از زمینه ، به تصویر فیلم فضای سه بعدی می‌دادند .

حـالا درفیلم رنگی احتیاجی بـه این کار نیست ، مگر اینکه

1 Shadow of a doubt (1943)

تصادفاً بازیگر لباس همرنك زمینه پوشیده باشد ، که خیلی غیر محتمل است . ایـن کار اساس وسنتی است کـه رها کردن آن مشکل می‌نماید . مطمئناً ، حالا که با فیلم رنگی کار می کنیم ، تماشاگر نباید متوجه منبع نور صحنه بشود. بااینهمه، در بسیاری فیلمهامی بینید که سایه‌ی اشخاصی که مثلا در راهـروی بین صحنه و اطاق رخت کن تأتر راه می‌رونـد ، بخاطر وجود نورافکنهای زغالی درصحنه ، مثل زغال سیاه شده است . وشما تعجب می کنید که این نور ممکن است از کجا بیاید .

من حقیقتاًاعتقاددارم که مسئله‌ی نورپردازی درفیلمهای رنگی هنوز حل نشده است . بـرای اولین بار در پرده‌ی پاره (۱) کوشیدم که سبك نورپردازی فیلم رنگی را عوض کنم. جك وارن(۲) ، که دررِبکا(۳) وطلسم شده (٤) با من بود، فیلمبرداری است که من با همکاری می کرد .



1 Torn Curtain (1966)
2 Jack Warren
3 Rebecca (1940)
4 Spellbound (1945)

باید بیاد داشته باشیم که اساساً چیزی بنام رنك وجود ندارد ، زیرا تا نور به آن بخورد ، دیگر وجودخارجی ندارد . ازاینها گذشته، یکی ازاولین چیزهائی که در مدرسه‌ی هنر (۱) یاد گرفتم ، این بود که خط وجود ندارد ، همه چیز فقط سایه وروشن است . در اولین روز مدرسه ، من طرحی کشیدم ، طرح خیلی خوبی بود ، ولی چون طرح را با خط کشیده بودم ، کار کلا غلط بود ، واین اشتباه بلا فاصله به من یادآوری شد .

به طناب بر گردیم ، درآن نور فرعی (۲) خیلی کم وجود داشت . بعد ازچهار یا پنج روز ، فیلمبردار «مریض» شد . بنا براین به سراغ یك مشاورفیلمهای تکنی‌کالر رفتم، واوبا کمك مدیربرق ، کار را تمام کرد .

تروفو ودرباره‌ی مسئله‌ی دوربین متحرك ؟

هیچکاك خوب ، تکنیك حرکات دوربین، در کوچکترین جزئیات قبلا تمرین شده بود. مادالی(۳) به‌کاربردیم ومسیرحرکات راباشماره‌های کوچك‌روی کف اطاق علامت گذاری کردیم، که بعنوان علائم‌راهنما بود .آنچه که‌مأمور حرکت دوربین می‌بایست بکند، این بود که دوربین را درلحظه‌ی‌خاصی از گفتگو ، از شماره‌ی یك به شماره‌ی دوببرد ، وبعدآن را به شماره‌ی بعدی حرکت دهد .

1 School of Art
2 Sidelight
3 Dolly

طناب

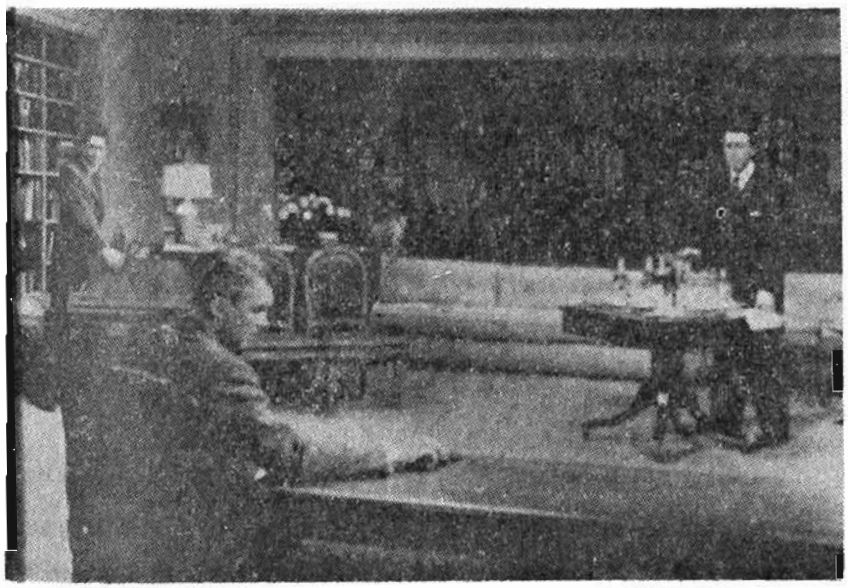
وقتی‌ازیك‌اطاق به اطاق دیگر می‌رفتیم ، دیواراطاق یاسرسرا روی ریلهای بی صدا کنار می‌رفت . واثاثیه روی چرخ سوار بود ، که می‌توانستیم برای ردشدن دوربین، آن را کنار بزنیم . دیدن فیلمبرداری یکی ازصحنه‌ها ، جالب بود .

تروفو **آنچه حقیقتاً قابل توجه است، اینست که تمام این کار بقدری ساکت انجام می‌شد ، که شما می‌توانستید مستقیماً صداها را ضبط کنید . برای یك کارگردان اروپائی ، مخصوصاً اگر دررم یا پاریس کار کند ، این تقریباً غیرقابل تصور است .**

هیچکاك درهالیوود هم هرگز این‌کار را نکرده‌اند ! برای این‌کار ، دستور ساخت نوعی کف مخصوص دادیم . اولین صحنه را بیاد می‌آورید که دو جوان را نشان می‌دهد که یك مرد را خفه می کنند وجسد وی را در کمدی می گذارند . اینجا مقداری گفتگو است . بعد وقتی به اطاق نهار خوری وآشپزخانه می‌روند ، گفتگوهای بیشتری هست . دیوارها را حرکت می‌دهند ، وچراغها را بالا وپائین می‌برند . بقدری می‌ترسیدم که چیزی‌کار را خراب کند که در اولین فیلمبرداری ، نمی‌توانستم‌حتی به صحنه نگاه کنم .

برای هشت دقیقه فیلمبرداری بی وقفه ، همه چیز خیلی‌آرام پیش رفت ، بعد وقتی که دوقاتل به طرف کمد می‌رفتند،دوربین چرخشی افقی (۱) کرد ، وآن جا ، درست درمقابل دوربین ، یك مأموربرق کنار

1 Pan



پنجره ایستاده بود ! به این ترتیب ، اولین فیلمبرداری خراب شد .

تروفو **نکته‌ای است که من‌درباره‌ی آن کنجکاوم. برای کامل شدن یك حلقه چندبار فیلمبرداری می‌شد ؟ به عبارت دیگر ، چند برداشت (۱) قطع ، وچندتا کامل شد ؟**

هیچکاك ده‌روز با دوربینها ، هنرپیشه‌ها ونورپردازی تمرین‌داشتیم . بعد هیجده روز فیلمبرداری کردیم ، که شامل‌نه روز فیلمبرداری مجدد ، برای‌نور نارنجی خورشید ، که به شما گفتم ، بود .

تروفو **هیجده روزفیلمبرداری به‌این معنی است که‌کار شش روز آن‌کاملا بی فایده ماند . آیا هرگز نوانستید دوحلقه‌ی کامل را دریك‌روز فیلمبرداری کنید ؟**

هیچکاك نه ، فکرنمی کنم .

تروفو **بهرصورت ، من موافق نیستم که** طناب **بعنوان یك تجربه‌ی**

1 Take

احمقانه رد شود، به ویژه وقتی که به‌آن درزمینه‌ی کلی کارشما نگاه کنیم : کارگردانی وسوسه‌ی این رؤیامی‌شود که تمام اجزاء یك فیلم رادر یك بازی طولانی بهم‌متصل کند. دراین حال ، این‌قدم‌مثبتی در تکامل شماست .

معهذا، بادر نظر داشتن جنبه‌های مثبت ومنفی ـ و تجربه‌های تمام کارگردانان بزرك که بـه این موضوع توجه داشته‌اند ، بنظر می‌رسد سؤال بـه این صورت مطرح شود ـ ایـن حقیقت دارد که تکنیك‌های کلاسیك زمان دی. دبلیو. گریفیث (۱) پس ازاینهمه مدت ، امروز هنوز برقرار است . موافق نیستید ؟

هیچکاك در این تردیدی نیست ؛ فیلم بـاید برش داشته باشد . بعنوان یك تجربه شاید بتوان **طناب** را بخشید،ولی‌مسلماًاین اشتباه بود که من اصرار در ادامه‌ی این تکنیك‌ها در Under Capricorn (۲) کردم .

تروفو **قبل از پایان بحث درباره‌ی** طناب **، یك جنبه‌ی قابل توجه ،کوشش بـرای دستیابی بـــه واقع گرائی (۳) است . صداهای فیلم بطرز اعجاب‌آوری واقعی‌است . به ویژه، دراواخرفیلم، درهنگام‌شب ، وقتی جیمزاستیوارت پنجره را باز می‌کند و تیری شلیك مـی ـ کند ، سروصدائی که مدام بالا می‌گیرد،ازخیابان شنیده می‌شود.**

هیچکاك نظرشما در بـاره‌ی بالا گرفتن همهمه از خیابان کاملا درست است . در حقیقت ، برای بوجود آوردن ایـن صدا ، میکروفونـی در طبقه‌ی ششم قراردادم . وعده‌ای را در پیاده رو درپائین جمع کردم وبه آنها گفتم که

---

1 D.W. Griffith

۲ فیلمی‌که هیچکاك پس از طناب در ۱۹۴۹ ساخت.

3 Realism

درباره‌ی صدای شلیك تیر صحبت کنند. برای آژیر پلیس، به من گفتند که در بایگانی صدا، این صدا را دارند. من از آنها پرسیدم، «تأثیر دوربودن صدا را چطور درست می کنید؟» و آنها جواب دادند، «اول صدارا آهسته می کنیم، وبعدآن‌را بلند می کنیم.» ولی‌من نمی‌خواستم آنطور عمل بشود. گفتم که یك‌آمبولانس آژیردار بیاورند. میکروفن را جلوی دراستودیو گذاشتیم وآمبولانس را دو مایل دورتر فرستادیم و به این ترتیب بود که صدای فیلم درست شد.

تروفو طناب **اولین فیلمی بودکه شما تهیه کردید، آیا از نظرمالی جالب بود؟**

هیچکاك بله، این قسمت خیلی خوب بود، وفروش خوبی داشت. ساختن فیلم در حدود یك میلیون دلارونیم‌خرج برداشت، زیراخیلی چیزها برای اولین بار درست شد. سیصد هزار دلار به جیمز استیوارت پرداخت شد. M.G.M چندی پیش حقوق فیلم را خرید و آن را دوباره پخش کرد.

پایان گفتگو در باره‌ی طناب

موج

نوشته برای فیلم

آغاز

ساحل ـ بندری در جنوب ـ قبل از طلوع آفتاب

۱ـ پلان عمومی

در انتهای کادر یك اسکله قدیمی به چشم می‌خورد ـ در قسمت سمت راست دریاقراردارد که ازابتدا تاانتها ادامه دارد ـ دریاآرام است ـ در جلوکادر سمت چپ درساحل یك قایق کوچك ماهیگیری فرسوده به گل نشسته است ـ دراثرفشار بدنه‌ی قایق بروی ماسه‌های ساحل در اطراف آن فرورفتگی بوجود آمده است وآب این گودی‌ها را پر کرده است ـ درون قایق آب جمع شده است ـ درفاصله‌ی بین این قایق و اسکله ، قسمتی از ساحل در سمت چپ وقسمتی از دریا در سمت راست مشاهده می‌شود. کمی دورتر از قایق . دردریا، چند ماهیگیرتورها را به‌آرامی به طرف ساحل می کشند . چند مرغ دریائی بی هیچ حرکتی درجائی نزدیك به قایق، کناراامواج دریا که به ساحل می‌خورند وآرام گسترده می‌شوند ، لمیده‌اند ـ تنها صدای امواج بگوش می‌رسد ـ درساحل هیچ جنب وجوش دیگری نیست . آفتاب طلوع می کند وبتدریج از پشت داربست‌اسکله‌بالامی‌آید ـ ریتم‌حرکت ماهیگیران تندتر می‌شود ـ مرغ های دریائی می‌جنبند ـ آفتاب بالامی‌آید ـ یك مرغ دریائی می‌پرد ودر

نورآفتاب کم می‌شود ـ تمام صحنه دراثر نورآفتاب سفید می‌شود .

۲ـ پلان متوسط

دوربین یك مرغ دریائی را که از ورای اشعه‌ی‌آفتاب به زمینه‌ی آبـی آسمان پریده ، تعقیب می کند ـ مرغ از اوج بـه طرف پائین می‌آید . صدای بهم خوردن بال پرنده شنیده می‌شود ـ مرغ دریائی فرود می‌آید و کنار امواج در ساحل می‌نشیند وبال‌هایش را تکان می‌دهد ـ به مجرد نشستن مرغ دریائـی صدا قطع می‌شود ـ هیچ صدائی بگوش نمی‌رسد ـ مرغ دریائی‌درحاشیه‌ی ساحل وامواج می‌دود ودوربین با حفظ موقعیت قبلی ، با جرکت افقی ، آنرا تعقیب می کند ـ حرکت مرغ دریائی تند می‌شود وحرکت دوربین هم به همان نسبت تند می‌شود .

(دیسالو)

۳ـ پلان متوسط

قایق فرسوده‌ی ماهیگیری پلان‌اول‌اززاویه‌ی مقابل‌به چشم می‌خورد ـ صدای موج به تدریج بلند می‌شود ـ قسمتی از بدنه‌ی قایق و داخل‌آن پیدا است ـ آب‌هـای درون قایق ، منظره‌ی یك دریای کوچك را دارد با موج های کم وآرام ـ درمیان‌آب‌ها، تصویر کسی پیدا است که بهمراه موج‌های‌کم‌آب می‌لرزد ـ دوربین بـاحرکت عمودی (tilt) بالا می‌آید و بتدریج اندام وچهره‌ی مردی درکادر نمودارمی‌شود که خیره به سطح‌آب درون قایق است ـ مرد ، جوان است ، با صورتی سوخته ازآفتاب ـ در چهره‌اش هیچ حالت مشخصی را نمی‌توان خواند : غمگین است یا بفکر

فـرو رفته است ؟ ـ نگاهش متوجه جائـی می‌شود ـ درحالت چهره‌اش تغییری بوجود می‌آید ، مثل اینکه مضطرب است ـ دوربین بـا حرکت افقی مسیر نگاه او را تعقیب می کند ـ ودرانتها :

۴ـ پلان متوسط

دو مرد قایقی کهنه وتیره رنك را آرام بـه سمت دریـا هل می‌دهند ـ لباس‌های سفید بلند بتن دارند ـ قایق را به‌آب می‌اندازند وبرآن سوار می‌شوند وراه دریـا را پیش می گیرند ـ بتدریج از کادر خارج می‌شوند صدای موج همچنان بگوش می‌رسد .

(صحنه تاریك می‌شود)

۵ـ پلان متوسط

صحنه روشن مـی‌شود ـ قایق بـه گل نشسته درکادر است واز بالای آن آسمان‌پیدااست ـ آسمان‌رنك پریده ودم گرفته است ـ دوربین‌باحرکتی عمودی بـالا می‌آید وازپشت قایق ساحل نمودار می گردد ـ تنها لبه‌ی بالائی قایق درقسمت پائین‌کادر باقی می‌ماند ـ درانتهای‌کادر سمت راست یك خرابه به چشم می‌خورد که روی‌آن راصدفهای دریائی‌پوشانده‌اندو بین قایق وخرابه ـ در فاصله‌ای نزدیك به قایق ـ مرد جوان روی زمین نشسته است ـ ساحل خلوت است وهر ازگاهی ماهیگیری بـا سبدهای پرازماهی ردمی‌شود ـ بنظرمی‌آید که مردجوان دارد با انگشتانش‌روی ماسه‌های نرم چیزی می‌نویسد یا شکلی می کشد .

۶ـ پلان درشت

دوربین با حفظ موقعیت قبلی با زوم این پلان را می گیرد . چهره‌ی مرد درکادر است ـ نگاهش به پائین دوخته شده وغرق درکار خویش است ـ (می‌نویسد یا شکل می کشد؟) ـ مکث دوربین ـ دوربین با یك حرکت عمودی بپائین می‌آید تاآنجائیکه دست مرد که دارد شکلی را روی‌ماسه ها می کشد نمودار بشود ـ مرد یك مستطیل کشیده است ویا چیزی مشابه‌آن ـ آنرا ازوسط نصف می کند ، دومربع‌زیرهم بدست می‌آید ـ مربع پائین را از طول نصف می کند . این شکل هندسی ، حالت تنه و پاهای انسانی را بخود می گیرد ـ مرد با سرعت بیشتر درزیرمربع‌نصف شده دوپا رسم می کند وبعدبه مربع بالائی درسمت راست چپ یك دست که حالت آویخته را دارد می‌افزاید . آنگاه حرکت دستش متوقف می‌شود ـ وبرای لحظه‌ای ازکارش دست می کشد . دستش دوباره آرام بکار می‌افتد ـ از حرکت آرام دست او ، تردیدی حس می‌شود ـ تردید اینکه شکل را ادامه خواهد داد یا نه ؟ ـ حرکت دستش تند می شود ، در قسمت سمت راست مربع‌بالائی هم‌شروع‌به کشیدن یك دست می کند مرد کشیدن دست‌را با دوخطموازی باهم که ازشانه بسمت راست امتداد می‌یابند شروع می کند وبعد درجائی‌سراین دوخط را بهم وصل می کند وبه‌آن یك کف دست اضافه می کند ـ درین مدت دوربین‌که با حرکت افقی‌کار کشیدن شکل را تعقیب کرده است کمی مکث می کند ـ وبعد کمی‌به حرکت‌ادامه می‌دهد ـ درمقابل کف دست رسم‌شده یك خرچنك

نوشته برای فیلم

کوچك دریائی آرام ، آرام به جلو می‌آید ـ دوربین در مسیری که از آغاز وازچهره‌ی مرد آمده بود باز می گردد ـ چهره‌ی مـرد دوباره در کادر است ـ وحشتزده است ـ گوئی خطری عظیم او را تهدید می کند . دوربین با بر گشت زوم کمی از مـرد فاصله می گیرد ـ حالا تمام تنه‌ی مـرد درکادر است ـ مرد زانو زده است وبـه دست درازشده وخرچنك کوچك کـه همچنان آرام پیش می‌آیـد خیره شده است ـ مرد هنوز وحشتزده است ـ خرچنك کوچك به‌آرامی راهش را تغییر می‌دهد وبه سمت دریا متمایل می‌شود وازکادر خارج می‌شود ـ مرد هنوز وحشت‌زده است ـ ناگهان به سرعت دست را پـاك می کند ـ حالت چهره‌اش کمی تغییر می کند ـ آرامشی در او پدید می‌آید ـ گوئی ازخطری عظیم جان بدربرده است ـ آرام‌درازمی کشد وبه سمت دریا چشم می‌دوزد ومی‌بیند کـه :

۷ـ پلان متوسط

قسمتی ازساحل ودریا ازدیدگاه مرد ـ خرچنك کوچك آرام بـه سمت دریا می‌رود .

۸ـ پلان درشت

حالت چهره‌ی مرد که به منظره‌ی قبلی خیره بـود تغییر می کند ـ باز حالتی شبیه به‌همان اضطراب در اوپدید می‌آید و....

۹ـ پلان متوسط

مرد بسرعت ازجا برمی‌خیزد وبسمت دریا می‌دود ـ دوربین بـا حرکت

افقی او را تعقیب می کند ـ وخود را به خرچنك کوچك می‌رساند .مرد وخرچنك هردو نزدیك به امواج دریا هستند کـه روی ساحل گسترده می‌شود و.....

۱۰ـ پلان درشت

چهره‌ی مرد که پائین وبه خرچنك کوچك چشم دوخته است ـ حالت یك تصمیم ـ حالت یك خشم توأم با اضطراب ـ حالت قاطعیت یك تصمیم ـ دوربین با حرکتی عمودی به پائین می‌آید ـ پای مرد وخرچنك ـ پای مرد خرچنك را له می کند وبعد از روی آن کنار می‌رود ـ مرد پایش را عقب می گذارد ـ یك موج می‌آید وخرچنك را باخود بدریا می‌برد.

۱۱ـ پلان عمومی

قسمت بسیار کمی ازساحل (محل برخورد موج به ساحل) ودریا در کادر هستند ـ مرد کنار امواج ایستاده است وبه پائین بـه امواج می‌نگرد ـ صحنه کمی محو است ـ مانند اینکه مـه همه جا را گرفته باشد ، حالت مـه گرفتگی افزایش می‌یابـد ـ یك حالت غیر واقع ـ صحنه بتدریج محوتر وسفیدتر می‌شود ـ صحنه‌کاملا سفید می‌شود ـ صدای دسته‌جمعی مرغ‌های دریائی وموج .

چند ساعت قبل ازغروب آفتاب

۱۲ـ پلان متوسط

باریکه‌ای ازساحل ودریا نمایان هستند ـ درساحل چند پسربچه‌مشغول بازی با ماسه‌ها هستند ـ آنها بـا ماسه‌های کنار دریـا اشکالی مخروطی

شکل‌درست می کنند- باین ترتیب که گلوله‌های کوچك ماسه رابتدریج روی هم می‌ریزند و کم کم بالا می‌آورند - قایقی در دریـا ، کمی دور ، به سمت چپ حرکت می کند - دوربین به‌آرامی باحرکت افقی‌به‌چپ گردش می کند واز روی دریـا می گذرد - دریـا کمی متلاطم است - دوربین حرکتش را ادامه می‌دهد ودر انتها :

۱۳- پلان عمومی

قسمت راست‌کادررا دریا پر کرده‌است ودرسمت چپ باریکه‌ای ازساحل پیداست - درقسمت انتهائی‌کادرنمای محو اسکله قدیمی‌به چشم می‌خورد صدای موج آهسته و بتدریج بلند می‌شود - ساحل خلوت است - درآن دورها مردی در کنار امواج دریـا ، در ساحل روی زمین نشسته است - مشغول‌کاری است - شاید می‌نویسد وشایدهم شکل می کشد ؟

۱۴- پلان متوسط

مرد جوان روی ماسه‌ها نشسته است وکار آن بچه‌ها راتکرار می کند- مقداری از گلوله‌های ماسه را روی هـم گذاشته است - مرد دست ازکار می کشد - به گلوله‌ها خیره می‌شود .

۱۵- پلان درشت

توده‌ای کوچك از گلوله‌های ماسه ازدید گاه مرد .

۱۶- پلان درشت

چهره مرد که به گلوله‌ها می‌نگرد- دوربین درمحل توده‌ی ماسه‌ای قرار دارد - مرد مثل اینکه ازچیزی تعجب کرده باشد حالت قیافه‌اش تغییر

می کند ـ صدای موج بگوش می‌رسد .

۱۷ـ پلان درشت

گلوله‌های ماسه از دیدگاه مرد ـ بنظر می‌رسد که حالت سینه‌ی یك زن رادارند ـ دست مردناهمواری‌های توده‌ی ماسه راصاف می کند و...

۱۸ـ پلان متوسط

مرد با شتاب توده‌ای ازماسه مشابه با توده‌ی قبلی ، در کنارآن درست می کند وبآن حالت می‌دهد ـ اکنون سینه های زن مشخص می‌شوند و شکل می گیرند ـ مرد با شتاب تنه وپاها ودست‌های مجسمه را باماسه درست می کند وبآن شکل می‌دهد ـ صدای موج بلند شده است ـ سر مجسمه راهم درست می کند و آنگاه برمی‌خیزد،دوازسمت چپ‌کادر به‌سرعت خارج می‌شود ـ دوربین بروی مجسمه‌ای که اوساخته ثابت می‌ماند .

(دیسالو)

۱۹ـ پلان متوسط

مرد با پوشال‌هائی که ازجائی درساحل آورده است برای زن مو درست می کند ـ آنگاه عورت زن را با پوشال می‌پوشاند وبعد از اتمام این کارخیره به زن می‌نگرد ـ آنگاه اطراف خود را می‌پاید .

۲۰ـ پلان درشت

چهره‌ی مرد ـ با دقت به گوشه کنارهای ساحل می‌نگرد ـ دوربین از دیدگاه مرد اطراف را بر رسی می کند ـ هیچکس در ساحل نیست ـ

چهره‌ی مردآرام است ـ صدای موج بلندتر شده است .

۲۱ـ پلان متوسط

مرد بدون آنکه مجسمه را لمس کند آرام در کنارآن دراز می کشد و به‌آسمان چشم می‌دوزد .

۲۲ـ پلان متوسط

آفتاب به گرمی می‌تابد .

(صحنه تاریك می‌شود)

ساعتی نزدیك به غروب‌آفتاب

۲۳ـ پلان متوسط

مرد ـ به حالت سابق در کنار مجسمه درازکشیده است ـ آفتاب وماسه های نمناك‌دراورخوتی‌ایجاد کرده‌اند ـ مردبآرامی می‌نشیند ـ لحظه‌ای به مجسمه می‌نگرد ـ آنگاه از جا برمی‌خیزد ـ با هراس اطراف را می‌پاید ـ با شتاب مجسمه رازیر لگد می گیرد وآنرا متلاشی می کند ـ با پاهایش مجسمه‌ی متلاشی‌شده راهم سطح ماسه‌های ساحل می کند ومی گریزد ـ دوربین بروی‌آثار کمی که از مجسمه روی ماسه‌ها مانده ثابت می‌ماند .

۲۴ـ پلان متوسط

مرد درامتدادامواج وساحل می‌دود ـ صدای موج بسیاربلند شده است ـ دوربین باتراولینك بامردهمگامی می کند ـ مرد به چند قایق کوچك

می‌رسد کـه کناردریا قرار دارند ـ مـرد توقف می کند ـ دوربین توقف می کند ـ مرد اطراف را نگاه می کند ـ آنگاه یکی ازقایق‌ها را بآب می‌اندازد وبرآن سوارمی‌شود ـ وراه دریا را پیش می گیرد ـ

(دیسالو)

(چند دقیقه قبل ازغروب‌آفتاب)

۲۵ـ پلان متوسط

در دریا ـ مرد برقایق سوار است وبا شتاب پـارو می‌زنـد تلاطم دریـا افزایش می‌یابد ـ دوربین در قایقی مرد را همراهی می کند ـ فاصلـه بین دوربین وقایق مردحفظ می‌شود ـ مرد باشتاب پارومی‌زند وحرکت قایق را تند می کند ـ تلاطم امواج افزایش می‌یابد ـ فاصله دوربین و قایق مرد افزایش می‌یابد ـ مرد کم کم دورمی‌شود ـ آفتاب درحال‌غروب کردن است ونور صحنه بتدریج کم می‌شود ـ مرد خیلی دورشده است ـ صحنه تاریکتر شده ـ امـواج دریـا بحد اعلاء متلاطم هستند ـ صدای موج با قدرت هرچه بیشتربگوش می‌رسد ـ

(صحنه تاریك می‌شود)

۲۶ـ پلان عمومی

صحنه روشن می‌شود ـ ساحل پلان اول ـ قبل از طلوع آفتاب ـ قـایق به گل نشسته درسمت چپ وجلوی کادر قرار دارد ـ اسکله‌ی قدیمی در قسمت راست انتهای‌کادر بچشم می‌خورد ـ چندمرغ دریائی در فاصله‌ای نزدیك به قایق آرام روی ماسه‌هالمیده‌اند ـ صدای آرام موج که روی

نوشته برای فیلم

ساحل گسترده می‌شود بگوش می‌رسد ـ چند ماهیگیر در دریا بآرامی تورها را بسوی ساحل می کشند ـ آفتاب بتدریج ازپشت داربست‌اسکله بالا می‌آید ـ ریتم حرکت ماهیگیران تند می‌شود ـ مرغ های دریائی می‌جنبند ـ یك مرغ دریائی می‌پرد ودر نور آفتاب گم می‌شود ـ صداها قطع می‌شود ـ تمام صحنه دراثر نور آفتاب روشن می‌شود ـ صحنه کاملا سفید می‌شود ـ

حسن بنی هاشمی

لوئیس بونوئل

سگ آندلسی

ترجمه‌ی : حسن بنی هاشمی

مقدمه وسناریو از :

Luis Bunuel : An Introduction

by : Ado Kyrou , Translated by : Adrienne Foulke

تفسیرها از :

Luis Bunuel , by : Raymond Durgnat

Un Chien Andalou
درباره‌ی «سگ آندلسی»

اولین فیلم «بونوئل» (محصول ۱۹۲۸، ۲۴ دقیقه)، مسلماً واقعه‌ی مهمی در تاریخ سینما است، ولی بگمان من آنقدر که به «بونوئل» توجه می‌شود اهمیتی ندارد. این بدان علت است که نقش «دالی» در این کار آنقدر زیاد است که می‌تواند مورد بحث قرار گیرد و نیز باین علت که «بونوئل» توانائی ساختن فیلمهائی را که کمتر انتزاعی باشد نشان داده است.

«دالی» خوابی درباره‌ی مورچگان می‌بیند. خوابش را برای «بونوئل» باز گو می‌کند و «بونوئل» هم درعوض خوابی را که دیده است نقل می‌کند. دودوست از هم می‌پرسند، چرا فیلمی درباره‌ی این رویاها نسازیم؟

درعرض سه روز سناریوی «سك آندلسی» را می‌نویسند. به گفته‌ی آنها، فیلم متشکل از یك سری gag (شوخی؟) است. آنها قسمت‌هائی را که ـ لااقل بنظر خودشان ـ معقول بنظر می‌رسد عمداً نادیده می‌گیرند.

«بونوئل» به پاریس باز می‌گردد و درمدت دو هفته فیلم ساخته می‌شود. «دالی» در آخرین روز فیلمبرداری خود را به پاریس می‌رساند.

لوئیس بونوئل

هر کس ـ یاتقریباً هر کس ـ که به سینما توجه داردابن‌فیلم را می‌شناسد. بجای اینکه فیلم را صحنه به صحنه تحلیل کنیم، بهتر است ببینیم «بونوئل» و «دالی» در جستجوی این نامعقولات تا چه اندازه به موفقیت رسیده‌اند وواکنش مردم ازاین «هرزگی» که آنها مشتاق انجام آن بودند چه بوده است.

من متقاعد شده‌ام که «بونوئل» و«دالی» دو هدف مختلف داشته‌اند. هدف «بونوئل» نگرشی‌بدنیای روشنی بوده‌است که درآن رؤیا وواقعیت در آزادی‌کامل با هم تلفیق می‌شوند؛ «دالی» امید داشته است که بورژوازی را بوحشت اندازد.

هرآنچه راکه اکنون بنظرما بطورسطحی سوررئالیسم می‌نماید، هرآنچه راکه فصل رویا را بخاطر می‌آورد ـ که «دالی»بعداً درفیلم «طلسم شده»ی هیچکاك هم ازآن استفاده کرد ـ هر آنچه راکه صرفاً نمادگرائی (Symbolism) است، می‌توان محققاً به «دالی» نسبت داد.

فصل‌های دیگر، فریادهائی واقعی ازظغیان است. وقتی استفاده ازرویا، نه بصورت تعمقی درآثار فروید، بلکه درخدمت بیان دردهای انسانی است، صدای بونوئل بگوش می‌رسد. مثالی می‌زنیم: ازپنجره دونفر شاهد واقعه‌ای هستند و توانائی مداخله را ندارند، بلافاصله پس‌ازاین واقعه‌آنها بیك عشقبازی رویاگونه دست می‌زنند. اینجا «روياهای زیبا»، زیبائی گرائی وفریب جائی‌ندارد. دراینجا مسئله‌ی دسترسی به دنیای پنهانی، آوائی برای درد وعشق وشناساندن شوخی‌سیاه مطرح می‌شود. درچنین فصل‌هائی که دخالت «بونوئل» بدیهی بنظر می‌رسد، نا معقولات باوج تکامل وپیروزی خودمی‌رسد. ولی نامعقولات «بونوئل» درضمن‌این که سکانس‌های اصلی فیلم (L'Age d'Or) را ازپیش‌خبرمی‌دهد، با تأثیرآگاهانه‌و

تکان‌دهنده‌ای که «دالی» برای آن سخت می کوشد ، آمیخته می‌شود .

ازسال ۱۹۲۹ به بعد ، زمانی که «سگ آندلسی» برای اولین بار به نمایش درآمد ، در انجمن‌های هنری وسینمائی بعنوان یك‌اثر کلاسیك شناخته می‌شود. تماشاچی ـ منتقد آماتور این فیلم را درست مانند فصلی ازیك فیلم روانی تجزیه وتحلیل می کند .

ازجنبه‌ی سینمائی ، «بونوئل» نمی‌خواسته یك فیلم جذاب بسازد ، بلکه تقریباً فیلمی که آشفته و گیج کننده باشد وبهمین دلیل‌است که فیلم رابا صحنه‌ی غیرقابل تحمل : «... لبه‌ی تیغ از روی مردمك چشم‌دخترجوان می گذرد وآنرا قطع می‌کند .» شروع کرده است . برای اولین بار درتاریخ سینما است که یك کارگردان نه تنها سعی درخشنود کردن تماشاچی فیلمش نمی کند بلکه او را منزجرهم می کند .

باوجودیکه برخی ازمنتقدین احمق وبی‌شعور «بونوئل» راطرد کردند واو را «اسناب» دانستند ، گروه «پیشرو» (Avant – garde) فیلم را پذیرفتند . «بونوئل» درهمان سال درمجله‌ی «انقلاب سوررئالیستی» شدیداً اعتراض کرد که : «کسانی که دراین فیلم ـ که اساساً چیزی غیرازتوسل شهوانی و نومیدانه به قتل نیست ـ زیبائی یا شعر یافته‌اند ، ازدسته‌ی ابلهان بشمار می‌آیند .»

Un Chien Andalou

سگ آندلسی

مقدمه

روزی روزگاری ....

یك بالکن ـ هنگام شب . مردی(۱) نزدیك بالکن مشغول تیز کردن یك تیغ‌صورت تراشی است . ازمیان پنجره به‌آسمان‌می‌نگرد ومی‌بیندکه ....

توده ابرکوچکی بطرف ماه ،که در بدرکامل است حرکت می‌کند .

آنگاه سریك دخترجوان ، چشمانش کاملا بازاست . لبه‌ی تیغ به یکی از چشم‌هـا نزدیك می‌شود .

توده ابرکوچك ازجلوی مـاه رد می شود .

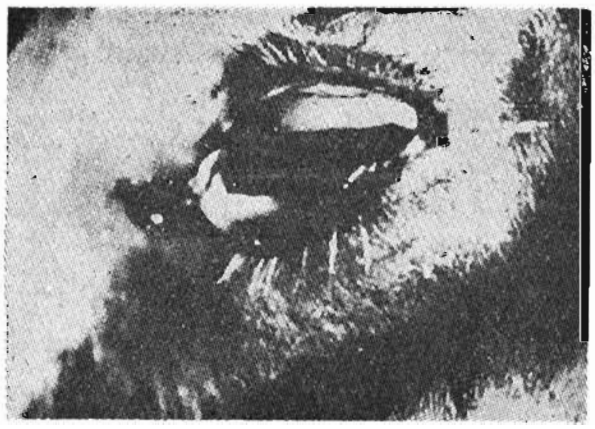
لبه‌ی تیغ ازروی مردمك چشم دختر جوان می‌گذرد وآنرا قطع می‌کند . *

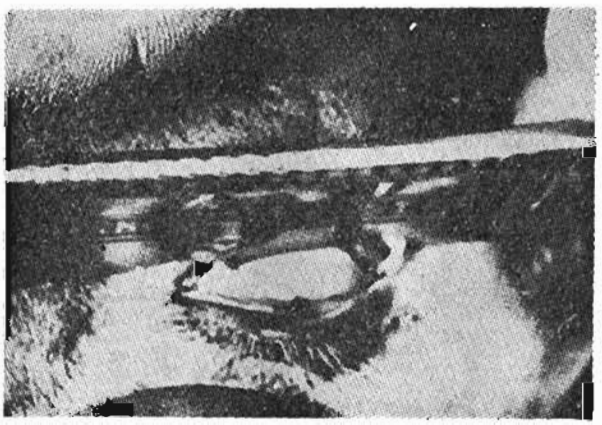
پایان مقدمه

هشت سال بعد

یك خیابان متروك وخلوت . بـاران می‌بارد .

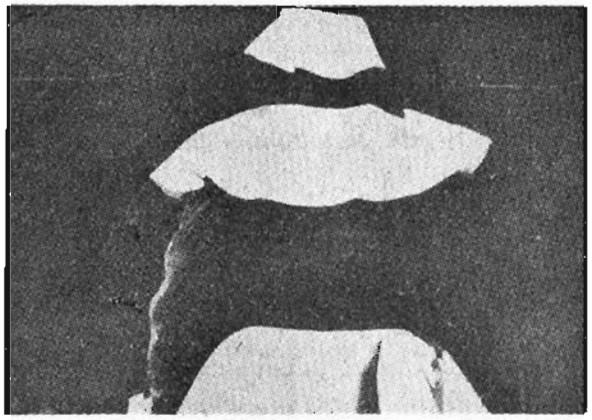
مردی‌کـه لباس خاکستری تیره بتن دارد وبردوچرخه‌ای سوار است ظاهر می‌شود





۱ این نقش را «بونوئل» ایفاکرده است

* تیغ صورت تراشی وچشم ، سمبل‌های واضح جنسی در مورد زن ومرد است .



نوعی کلاه دخترانه بسر دارد ، یك شنل توری ویك دامن کوتاه کتانی سفید روی لباسش پوشیده است .

یك جعبه‌ی مستطیل‌شکل ، که خطوط سفید و سیاه مورب دارد ، با تسمه‌های چرمی به سینه‌اش بسته‌شده است . مردبی‌آنکه‌فرمان را لمس کند ، رکاب می‌زند، دستهایش داروی زانوانش گذاشته است . (۱)

یك نمای ناقص ازمرد که ازپشت دیده می‌شود وتا قسمت ران اوپیداست ودرپشت این نما، نمای‌طولی‌خیابانی که‌مردپشت به دوربین می‌پیماید به چشم می‌آید .

مرد بطرف‌دوربین می‌آید تا جائیکه جعبه دریك نمای درشت قرارمی‌گیرد .

یك اطاق معمولی در طبقه‌ی سوم ساختمانی درهمان خیابان . در وسط دختری نشسته است- لباسی برنك‌های زنده بتن‌دارد، با دقت مشغول مطالعه‌ی کتابی است . ناگاه دختربخود می‌لرزد ، باکنجکاوی گوش فرا می‌دهدو کتاب‌داروی کاناپه‌ای که همان نزدیکی هاست پرت می‌کند . کتاب‌همچنان‌بازمی‌ماند. درصفحه‌ای ازکتاب‌کپی یکی ازآثار ورمیر (Vermeer نقاش‌هلندی-م)-«Lacemarker» به چشم می‌خورد .

دخترجوان اطمینان یافته‌که واقعه‌ای درشرف اتفاق است. از جا برمی‌خیزد ، نیم چرخی نسبت به دوربین می‌زند وبا سرعت بطرف پنجره می‌رود .

مردی‌که قبلا دیده بودیم همان لحظه درپائین ودرخیابان متوقف شده‌است . مرد بی آنکه هیچ نیروئی باووارد‌آید وبی نشان‌دادن مقاومتی ، بداخل جوی‌آب می‌افتد درحالیکه دوچرخه‌اش درگودال‌آب پر ازگلی فرو رفته است .

دخترجوان حرکاتی حاکی ازرنجش وخشم می‌کند وبطرف پلکان می‌دود تابه پائین

۱ نشانه‌ی استمناء ؟

وخیابان برود .

نمای درشت از مـرد کـه روی زمین افتاده است ، درست بهمان حالتی که قبلاافتاده بود . چهره‌اش هیچ حالتی را نشان نمی‌دهد.

دخترجوان ازخانه بیرون می‌آید و بطرف مرد دوچرخه سوار می‌دود ؛ دهـان ، چشم‌ها وبینی‌اش را دیوانه‌وار می بوسد .

ریزش باران تا جائی تند می‌شود کـه این صحنه را محو کند .

صحنه بروی جعبه ، که خطوط مورب آن زیرخطوط مورب حاصل ازریزش بـاران قرارگرفته روشن می‌شود . دست‌هائی کـه‌کلید کوچکی را نگاهداشته‌اند ، جعبه را باز مـی کنند ، دستها از درون جعبه‌کراواتی (۱) را که درون‌کاغذ نازکی پیچیده شده بیرون‌می‌آورند . باران، جعبه، پوشش‌کاغذی‌وکراوات همه باید با خطوطی مورب‌که تنها درپهنافرق می‌کنند مشخص شوند .

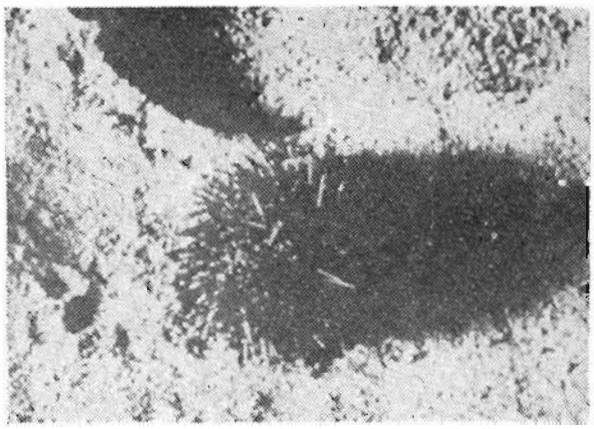
همان اطاق

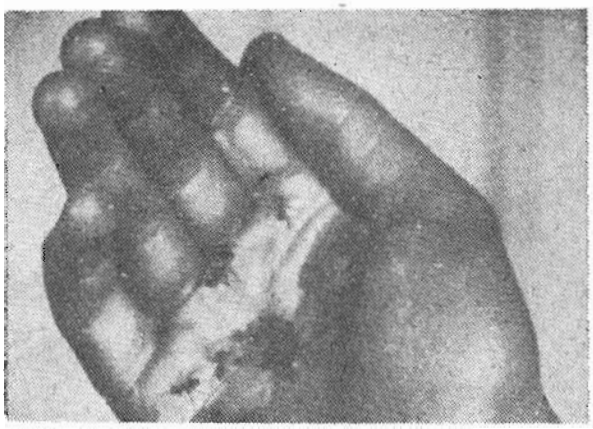
دختر جـوان‌کنار تختخواب ایستاده است ودر اندیشه‌ی چیزی‌هائی است‌کـه مـرد پوشیده ـ کلاه وشنل‌کتانی ، دامـن ، جعبه ، یقه‌ی‌آهار، کـراوات یکـدست وتیره ـ همه‌ی اینها طوری قرارداده شده‌است‌که بنظرمی‌رسد کسی‌آنها را پـوشیده وروی تختخـواب‌دراز کشیده است * دخترجوان یقه‌ی آهار را بر می‌دارد ، کراوات یکدست (یکرنك) را ازآن جدامی‌کند وبجای‌آن‌کراوات راه‌راه را قرار می‌دهدکه همان موقع ازجعبه برداشته است . یقـه را درهمان نقطه قرار می‌دهد وروی یك صندلی نزدیك تختخواب می‌نشیند . مثل‌اینکه منتظر بیدارشدن‌کسی است (باید توجـه داشت که تختخواب‌ـیا بالاپوش وبالش‌ـ کمی فرورفته است ، درست مثل اینکه واقعاً انسانـی روی آن درازکشیده است .)

دخترجوان حس می‌کندکه‌کسی پشت سر اوست ، برمی‌گردد تابه‌بیند چه‌کسی‌است. بی آنکه هیچ تعجبی‌کند ، مرد را می‌بیندکـه دیگر آن لباس‌ها را بتن ندارد ودارد بادقت به چیزی در دست راستش می‌نگرد . دریـن دقت اشتیاق توأم با یك اضطراب شدید به‌چشم

۱ سمبول «فالیك»؟

* دوچرخه سوار وقار ومشخصات یك‌آدم‌بالغ‌رادارد ولی‌انسان‌بالغی‌که‌قادربآمیزش‌نیست.





می‌خورد .

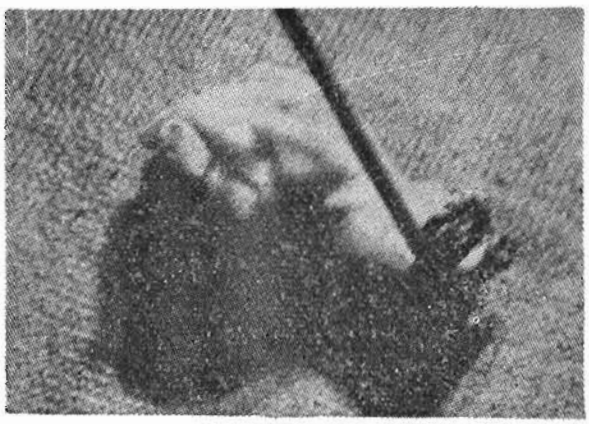
زن جوان باو نزدیك می‌شود وبدست او می‌نگرد .

نمای درشت از دست، در وسط دست حفره‌ای سیاه است که از درون آن دسته‌ای از مورچگان بالا می‌آیند . هیچیك ازمورچه‌ها نمی‌افتند .

Fade (۱) روی یك Urchinدریائی کـه ستون فقرات قابل ارتجاع آن به آرامی می‌لرزد .

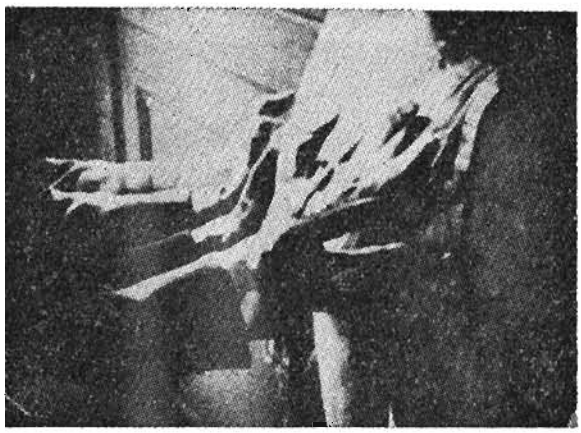
Fade روی سردختر جـوان دیگری (یك نمای مایل ازبالا). اطـراف سردختر را iris (۲) پوشانده‌است. iris کم‌کم بازمی‌شود تا معلوم گردد که دختر در میان گـروهـی از مردم است ،که در خیابانی که پلیس آنرا سد کرده ، سعی دارند راهی بیابند .

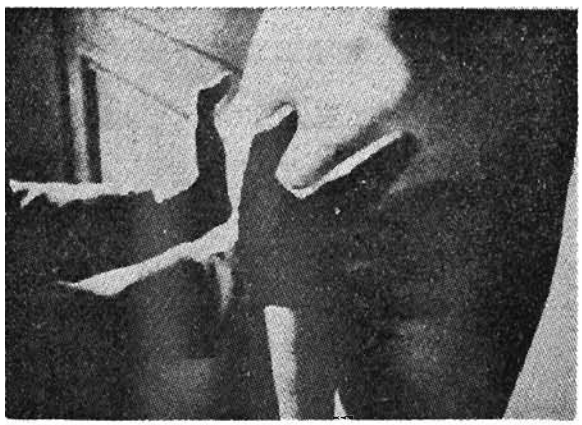
در میان این حلقه‌ی بسته،زن جوان سعی دارد که بـاکمك یك عصا ، دستی خشن را



۱ روشن یا تاریك شدن تدریجی یك صحنه .

۲ حلقه‌ای سیاه که بتدریج از وسط کادر باز می‌شود.





که ناخن‌های آن رنك شده وروی زمین‌افتاده است بلندکند . یکی از پلیس‌ها جلو می‌آید واو را از این‌کار باز می‌دارد ، آنگاه خود خم می‌شود ودست را برمی‌دارد ــ با دقت‌آنرا می‌پیچد ودرجعبه‌ای‌که دوچرخه سوار حمل می‌کرد قرار می‌دهد . او تمام چیزها را به دختر داده وهنگام تشکر دختراز‌او، یك سلام نظامی می‌دهد.

درلحظه‌ای‌که پلیس ، جعبه را باومی دهد، زن جوان دچار هیجان واحساس فوق العاده‌ای می‌شودکه او را ازهرچه دراطرافش است جدامی‌سازد.درست‌مثل‌اینکه انعکاس‌صدائی از دور اوراآشفته‌کرده باشد ــ موسیقی‌مذهبی ــ یك موسیقی‌که احتمال دارد در دوران کودکیش‌آنرا شنیده باشد ــ جمعیت‌که اکنون کنجکاویش ارضاء شده ، در جهات مختلف پراکنده می‌شود .این صحنه راکسانی‌که‌درآن اتاق طبقه‌ی سوم بودند ، نظاره می‌کنند ، ما آنها را ازپشت شیشه‌ی پنجره‌ی بالکن‌می‌بینیم که ازآنجا صحنه‌ای راکه شرح داده‌شده‌تماشا می‌کنند .

هنگامی‌که پلیس جعبه‌را به‌دخترجوان می‌دهد ، دوشخصیتی‌که دربالکن هستند هم‌به همان حالت هیجان دچار می‌شوند ، هیجانی که اشك ازچشمهایشان جاری می‌سازد . به نشانه‌ی اینکه آنان نیز ریتم همان موسیقی را دنبال می‌کنند ، سرخود را تکان می‌دهند .

مرد به زن می‌نگرد وحالتی بخود

می گیرد . مثل اینکه می خواهد بگوید: «آنجا را دیدی ؟ بهت نگفتم ؟»

زن یکبار دیگر به خیابان و به دختر جوان می نگرد. بنظر می رسد که دختر درمحلی ممنوع به نقطه‌ای چشم دوخته است . ماشین‌ها با سرعت سرسام‌آوری عبور می کنند . یکی از آن‌ها از روی دختر می گذرد و بطرز وحشتناکی او را ناقص می کند .

آنگاه مرد با قاطعیت کسی که کاملا حق چنین کاری دارد ، بطرف زن جوان می‌رود و بعد از اینکه بطرزی شهوانی به چشمانش خیره می‌شود، سینه‌هایش را می‌فشارد . نمای درشت از دست‌های حریصانه‌ی مرد روی سینه ها ، سینه‌ها از زیر لباس نمایان می‌شود . آنگاه می بینیم که نشانی از وحشت و افسردگی در چهره‌ی مرد نمایان می‌شود . باریکه‌ای از بزاق خونین از دهان مرد روی سینه‌های برهنه‌ی زن جاری می‌شود

سینه‌ها محو می‌شود و بجای آن رانهای زن که مرد همچنان درحال لمس کردن آنهاست نمایان می گردد . حالت چهره‌اش عوض شده است . چشم‌هایش بالئامت وهیجان برق می‌زند دهانش که ابتدا باز بود، مانند اینکه با اسفنکتر کشیده شود، محکم بسته می‌شود .

زن‌جوان خود را به‌عقب اطاق می‌کشد و مرد درهمان وضعیت اورا دنبال می کند.

ناگاه ، زن حالتی قاطع به خودمی‌گیرد و بازوان مرد را جدا می کند و خود را ازچنگال او می‌رهاند .

دهان مرد ازخشم بهم فشرده می‌شود.

زن می‌داند که ماجرای غیرقابل قبول وخشونت باری درشرف وقوع است .

زن قدم به‌قدم به طرف گوشه‌ی اطاق عقب می‌رود تا خود را پشت میز کوچکی حفظ کند .

مرد حالت لئیمانه‌ای به خود می گیرد، همه جا را می‌نگرد . درجستجوی چیزی‌است.

لوئیس بونوئل

درکنارپاهایش انتهای طنابی را می‌بیند وآنرا با دست راستش بر می‌دارد . دست چپ اوکف اطاق‌می گردد وقطعه طناب‌مشابهی را می‌یابد.

زن جوان بدیوار تکیه داده وحرکات مرد رابدون وحشت تعقیب می کند .

مرد درحالیکه بازحمت ، چیزهائی راکه بـه دو طناب بسته است مـی کشد بطرف دختر‌می‌آید .

ابتدا یك چوب پنبه مـی‌بینیم وآنگاه یك‌خربزه وسپس دوکشیش هم‌قطار ، ودرآخر دوپیانوی بسیار بزرك . روی دو پیانو لاشه‌ی دوالاغ‌که سم‌ها، دم، کفل‌ومدفوع آنان‌پیانوها را پوشانده بچشم می‌آید .

هنگامی که‌یکی‌ازپیانوهاازجلودوربین می گذرد ، سر بزرك یك الاغ که‌کلیدهای پیانو را پوشانیده مشاهده می‌شود .

مرد، که این سنگینی را باتمام‌قدرتش می‌کشد ، مذبوحانـه بسوی زن جـوان پیش می‌رود . مرد درمسیرش با صندلی ، میز ویك چراغ رومیزی وچیزهائی دیگر برخوردمی‌کند . کفل الاغها بـه همه چیز گیرمـی‌کند . لامپی‌که ازسقف آویزان است تا انتهای صحنه بطرف جلو وعقب نوسان می‌کند .

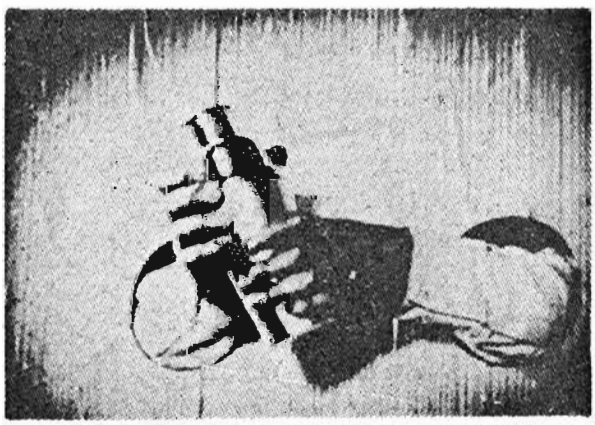
درست در لحظه‌ایکه مرد به نزدیکی زن می‌رسد ، زن بـا جهشی ازدسترس اودور می‌شود . مرد ، طناب‌ها را به زمین‌انداخته وبدنبال اومی‌دود . زن جـوان دری را بـاز می‌کند وبه اتـاق بعدی می‌رود واز نظر پنهان می شود ، ولی‌آنقدر سریع نیست که دررا بـه بندد . دست مردکه می خواهداز لای در عبور کند ، همانجامی ماند ومچ‌دست او گیر‌می‌کند .

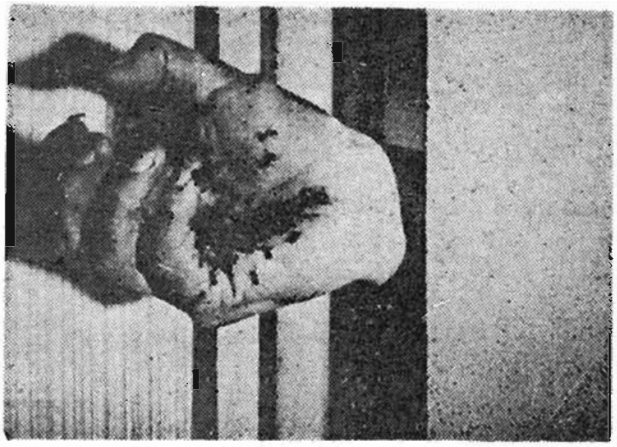
دراطاق بعدی، زن جوان که با شدت در را می کشد به دست می‌نگردکه از درد بهم فشرده مـی‌شود . حرکت دست بتدریج آهسته تر می گردد . مورچه‌ها دو باره ظاهر و این بار بروی درگسترده می شوند . دختر‌بناگاه سرش را بطرف مدخل اتـاق بعدی ، که مشابه

اتاق اولی است ولی در ظاهر با نور پردازی متفاوت بنظر می رسد ، بر می گرداند . زن جوان می بیند که :

همان تختخواب . مرد ، که هنوز دستش لای دراست ، روی آن دراز کشیده است، در این موقع همان لباس های کتانی اش رادر بر دارد وجعبه راهم به سینه اش آویخته است ـ کوچکترین تغییر حالتی را در او نمی توان دید ، چشمانش به حالتی کاملا باز است که به

نظر می‌رسد می‌خواهد بگوید : در این لحظه چیز خارق‌العاده‌ای در شرف وقوع است !





نزدیك به ساعت سه بامداد

درمحوطه‌ای نزدیك به مدخل آپارتمان شخصیت تازه‌ای ازپشت سر دیده می‌شود که همان موقع توقف کرده است . او زنك در آپارتمانی راکه تمام وقایع پشت آن رویداده است می‌فشارد . زنك وچکش الکتریکی‌اش هیچ یك دیده نمی‌شوند ، ولی ازمیان دو دوسوراخ‌دربالای در، جائیکه زنك‌باید می‌بود، دودست دیده می‌شوند که‌ظرف مشروب هم‌زن نقره‌ای را حرکت می‌دهند . سرعت حرکت آنها زیاد ودرست مثل اینست که در فیلم‌های معمولی کسی زنگی الکتریکی را فشار دهد.

مرد درتختخواب می‌لرزد .

زن جوان برای بازکردن درمی‌رود.

شخصیت تازه‌وارد به طرف تختخواب می‌رود وبا قاطعیت به مرد دستور می‌دهد که برخیزد .

مرد اطاعت می‌کند ، ولی آنقدر ما اکراه‌که مرد دوم باخشونت او رامجبوربه‌بر

خاستن می‌کند .

پس از آنکه کلاه ، شنل ودامن کتانی مرد راازتنش بیرون‌می‌آورد آنها را یکی‌یکی ازپنجره به بیرون پرتاب می‌کند . نوبت به جعبه می‌رسد ، آنگاه تسمه‌ی‌چرمی‌که مرداول بیهوده سعی درپنهان‌کردن آن داشته است .

این‌کار، مردتازه وارد را وا می‌دارد که با ایستاندن مرداول درمقابل دیوار او را تنبیه‌کند .

حرکات تازه واردتمام پشت به‌دوربین

صورت می‌گیرد . برای اولین بارچرخی می‌زند تا چیزی راازطرف دیگراطاق بردارد

درست در همین لحظه صحنه تارمی‌شود . تازه وارد با حرکت آهسته (Slow motion) گام برمی‌دارد- می‌بینیم‌که او شبیه به مرد اول است .

آنها یك‌نفرهستند ، تنها تازه‌وارد جوانتر وجذابتر بنظرمی‌آید مثل آنچه‌که مرد اول چندسال قبل بوده است .

تازه وارد درحالیکه تاکمرش نمایان است ودوربین پیشاپیش اوحرکت می‌کند به عقب‌اطاق می‌رود .

میزی‌که مردبطرف‌آن حرکت‌می‌کند درمعرض دید واقع می‌شود .

دوکتاب باضافه مقداری لوازم یك شاگرد مدرسه روی میز است . حالت قرار گرفتن آنها واحساس‌اخلاقی‌که القاء می‌کنند باید بطور دقیق مشخص شود .

کتاب‌ها را برمی‌دارد وبازمی‌گرددتا بسوی مرد اولی برود . دراین لحظه همه چیز بحالت عادی برمی‌گردد - تصویرروشن می‌گرددوحرکت‌آهسته (Slow — motion) قطع می‌شود .

وقتی به نزدیکی مرد اول می‌رسدباو دستور می‌دهدکه دستهایش را صلیب وار بلند کند ، درهریك ازدستها کتابی جای می‌دهد و به مرد امرمی‌کندکه برای تنبیه ، بایدبهمین

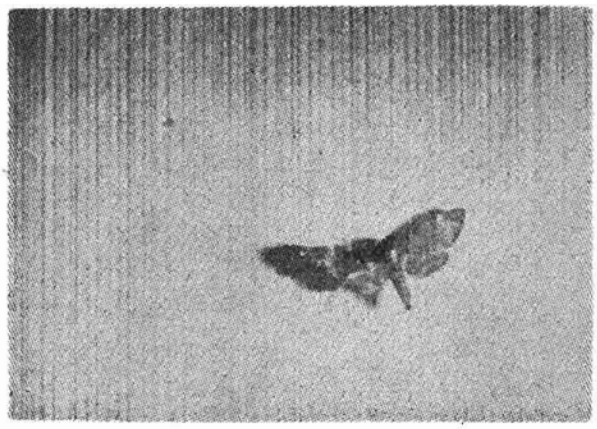
حالت بایستد .

مردی که تنبیه می‌شود ، به نقشه‌ای زیرکانه وشیطانی می‌اندیشد . به طرف تازه وارد برمی‌گردد . کتاب‌ها، که هنوز دردست نگاهداشته ، تبدیل به ششلول می‌شوند . تازه وارد با مهربانی که هرآن‌نمود بیشتری‌می‌یابد باو می‌نگرد .

شخصی که‌آن لباس‌های کتانی‌را پوشیده بود ، مرد دوم را با اسلحه‌اش تهدید می‌کند ومجبورش می‌سازدکه دستهایش را بالا ببرد . وعلیرغم فرمانبرداری مرددوم ، با هردودست باو شلیك می‌کند دریك‌نمای‌نیم‌تنه ، تازه‌وارد بزمین می‌افتد ، بحد مرك زخمی شده است و اندامش ازدرد بهم فشرده می‌شود . روشنی تصویر دو باره محو می‌شود وحرکت آرام (Slow — motion) باآهستگی بیشتری‌نسبت به صحنه‌ی قبل بروزمی‌کند .

ازفاصله‌ای ، افتادن مرد زخمی را می‌بینیم . اودراتاق نیست ، بلکه دربیشه‌زاری است . درکناراوزنی بی حرکت‌پشت بدوربین نشسته است . پشت اوبرهنه است وآرام‌بطرف جلو متمایل می‌شود .

درهنگام افتادن، مرد زخمی پشت‌زن را چنك می‌زند ، یکی ازدستهای لرزان اوبه طرف خودش می‌چرخد و دیگری شانه‌های برهنه‌ی زن را لمس می‌کند . درانتها مردبه روی زمین می‌افتد .



نمائی ازفاصله‌ی دور ـ چند رهگذر و نگهبان پارك به‌کمك اومی‌شتابند . بدنش را روی بازوان خود بلند می‌کنند وبه درون جنگل حمل می‌کنند .

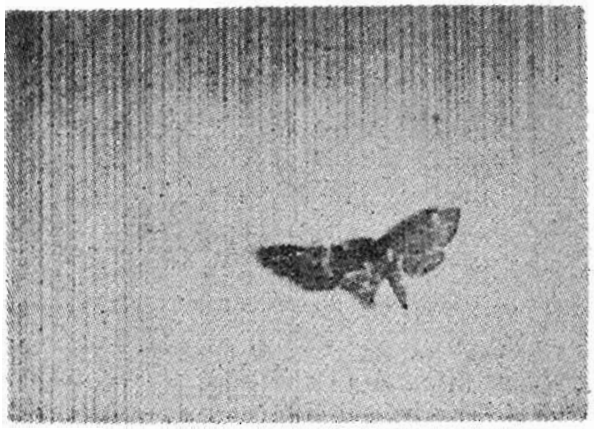
مرد شهوانی لنگان لنگان وارد صحنه می‌شود .

وما بهمان اطاق‌بازمی‌گردیم. دری که دست لای‌آن گیرکرده بودآهسته باز می‌شود . زن جوانی‌که برای ما آشناست ظاهر می‌شود دررا پشت سرخود می‌بندد وبا دقت بدیوارمقابل‌که مرد قاتل آنجا ایستاده بود می‌نگرد .

مرد دیگرآنجا نیست . دیوار دست نخورده وبدون هیچ تزئینی است . زن جوان حالتی حاکی ازبی‌صبری وهیجان بخود می‌گیرد . یکبار دیگر دیوار را می‌بینیم که‌لکه‌ی سیاه‌کوچکی در وسط‌آن به چشم می‌خورد .

لکه‌ی‌کوچك که‌از فاصله‌ای نزدیکتر دیده می‌شودبه یك‌شب پره تبدیل می‌شود . شب

لوئیس بونوئل



پره در نمای درشت قراردارد ، بالهای شب‌پره کادر را پرمی‌کند .

دریك نمای نیم تنه ، مردی که لباس های کتانی بتن داشت ، درحالیکه دستش را به سرعت دردهانش‌می گذارد ، نشان‌داده می‌شود درست مثل کسی که دندانهایش رااز دست داده باشد . زن باحالت تحقیرآمیزی باومی‌نگرد.

مرد، که‌دستش راکنارمی کشد می بینیم که دهانش ناپدیدشده‌است . بنظرمی‌رسد که‌زن جوان می‌خواهدبگوید: « خوب، بعدش چی؟» وآنگاه باماتیك خط‌لبهایش رامرتب می کند .

بار دیگر سرمـرد دیده می‌شود ، در درنقطه‌ای که دهانش‌قرارداشت،موهائی شروع به روئیدن کرده است .

زن‌جوان بادیدن‌این منظره فریادش‌را! درگلو خفه می‌کندو باشتاب نگاهی بزیر بغلش می‌اندازد-کاملا تمیز تراشیده شده‌است. زبانش را توهین آمیز بسوی مردبیرون مـی‌آورد ـ شالی روی دوشش می‌اندازد ودری راکه پشت سرش است باز می کند،ازاتاق مجاورمی گذرد وبه ساحل بزرگی می‌رسد .

درکنارآب ، مـردی (شخصیت سوم) منتظراست . آندو با خوشروئی بهم سلام‌می‌کنند ودر انحنای امواج دریا بقدم‌زدن می‌پردازند .

نمائی ازپاهای‌آنان وموج‌که ازروی آن‌ها می گذرد .

دوربین روی یك دالی آنها را تعقیب می‌کند . امواج بـه‌آرامی درکنار پـاهایشان چیزهائی را می‌غلتاند ، ابتداکلاه‌کتانی،شنل ودامن وآنگاه‌جعبه‌ی‌راه‌راه، باندهای‌سفیدودر آخردوچرخه را. این نماکمی‌ادامه می‌یابدتا اینکه دیگر دریا چیزی را درکنار پاهایشان نمی‌ریزد .

در امتداد ساحل به قدم زدن ادامـه می‌دهند وکم‌کم محومی‌شوند تا اینکه نوشته‌ی زیر درآسمان ظاهر می‌شود :

در بهـــار

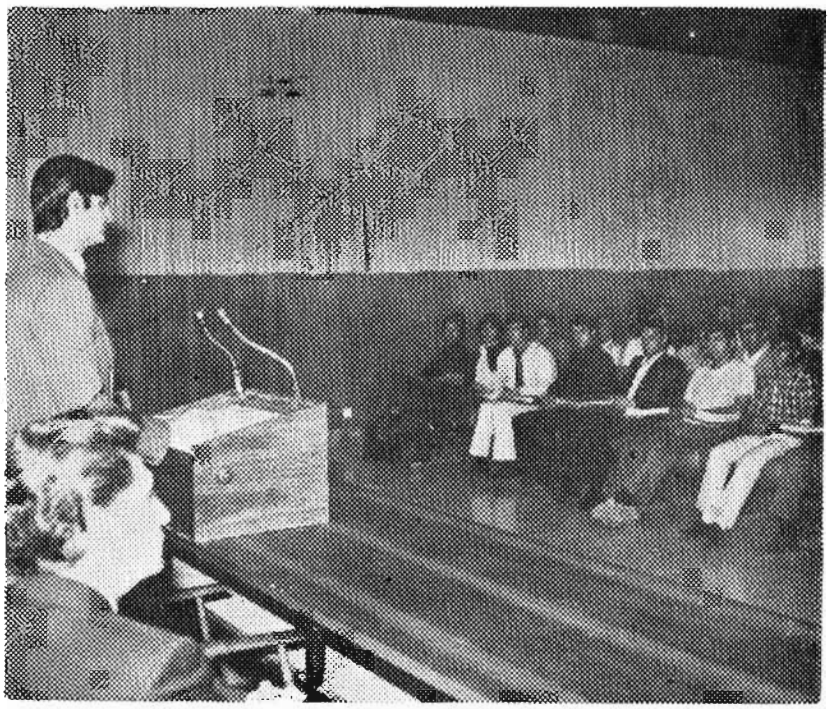
همه چیز عوض شده است ، بیابان بدون افقی به چشم می‌خورد . دروسط ، شخصیت مرد اصلی وزن تا سینه در خاك فرو رفته اند . هر دو کـور هستند ، با لباس های پاره . اشـعه‌ی آفتاب و دسته‌ای از حشرات حریصانه به‌آنها حمله‌ور شده اند .

لوئیس بونوئل

سگ آندلسی	Un Chien Andalou
سال تهیه :	۱۹۲۸ ـ فرانسه
سناریو از :	لوئیس بونوئل وسالوادور دالی
تهیه و کارگردانی :	لوئیس بونوئل
فیلمبردار :	آلبرت دابرجن
مونتاژ از :	بـونـوئل
موزیك از :	بتهوون ـ واگنر ـ باضافه‌ی یك تانگو
بازیگران :	پیر باچف ـ سیمون ماروی ـ جیم میراوی ـ سالوادور دالی ـ لوئیس بونوئل
مدت فیلم :	۲۴ دقیقه

پرویز دوائی:

میزانسن، نمایش «خدائی» کارگردان



«آنچه می‌آید، شکل منظم‌تر و مفصل‌تر
متنی است که طی یك سخنرانی در دانشگاه
پهلوی شیراز بتاریخ ۲۲ مهر ۴۹
ایراد شده است.»

پرویز دوائی (پیام)

دعوتی که ازمن به‌اینجا بعمل آمده گویا بخاطر کارمن بعنوان یك منتقدفیلم بوده است. واین عنوانی است که من‌همین اول کار باید ازخودم سلب کنم، چون‌برای منتقد، مفهوم سنگین‌تر ومعیارهای بالاتر ووالاتری شناخته‌ام ـ چون وجودمنتقد

قائم به وضع سینما است و کسی نیست که ازعمق فضاحت اوضاع سینمائی در این سرزمین ، درتمام اشکال وشئون مختلف آن خبر نداشته باشد .

وقتی آدم می‌شنود که درفرانسه یك سینه‌کلوب خاص برای نمایش فیلمهای بچه‌ها درسال ۱۹۳۳ دایرشده ، نمی‌توان بخاطر نیاورد که در اینجا ما فقط ۵ سال است که بساط فیلم برای بچه‌ها را دایر کرده‌ایم و آنهم سالی یك‌بار وهر بار ده روز ..... وقتی آدم می‌خواند که منتقدان سینمای فرانسه (که بعدها فیلمسازان جنبش سینمائی آن مملکت شدند) باتمام تحولات سینمادرزمان رویداد آشناشده‌اند، با سینما بزرك ودر سینما تربیت شده‌اند ، نمی‌تواند وضع خود را بیاد نیاورد و مقایسه‌ای بین مجاورت خودش با جنبه‌های تاریخی وهنری سینما ومجاورت آن جماعت با این‌جنبه‌ها برقرار نسازد .... وقتیکه آدم دریك فیلم خبری می‌بیند که منتقد سینمائی آن نشریه‌ی خاص ، فیلم «روز» را پیش ازنمایش عمومی درسالن خصوصی نشریه‌ی خودش ، به تنهائی می‌نشیند وتماشا می کند ، نمی‌تواند به یاد وضع تهیه‌ی بلیط برای تماشای فیلم‌های روز درسرزمین خودش نیفتد (وآنهم چه فیلمهائی) . ونمی‌تواند فضای وحشتناکی که فیلم را درآن تماشا می کند ازیاد ببرد ، ازدخالت سانسور ودوبله گرفته تا شرایط سالنی وآن تماشاچیان .

یك منتقد فیلم درایران اگر بخواهد روی تاریخ سینما، دوره‌های «استتیك» سینما یاکار فیلمسازهای بخصوص مطالعه کند،چه بایدبکند اگر نتواند به‌حافظه‌اش وخاطره‌ای دور که ازفیلم‌های گذشته دارد اکتفا کند ؟

وآنجاها چه خبر است،آنجا اگرمنتقدی سنش‌بدوران سینمای صامت نرسد محکوم نیست که ازباز گشت به گذشته‌ی سینمامحروم‌بماند. مؤسسات وتشکیلات

پرویز دوائی

سینمائی عمومی وخصوصی هست که فیلم‌های خوب دوره‌های تاریخی وجنبش‌های عمده‌ی سینمائی دائم در آنها در گردش است . دستگاه‌هائیست که آثار بزرگ سینما را هر کس بخواهد می‌تواند از آنها بخرد یا کرایه کند وهرچند بار که مایل است برای خودش نشان بدهد (اینهم برای اطلاع آقای علی‌اکبر کسمائی ، که یکی از دلایل رجحان ادبیات به سینما را این نکته دانسته بودند که فیلم سریع می‌آید و می گذرد ولی کتاب را می‌شود براحتی دردست گرفت وهرقسمتی را که لازم است بدقت مرور کرد .)

☆ ☆ ☆

باین ترتیب اختلاف درامکانات وقدرت‌ها (که البته ریشه‌ی کلی فرهنگی دارد) آدم را درانطباق دادن ضابطه‌های جهانی بروی خودش مردد می کند . گر چه عقیده داریم به حسب آن فرهنگ وبه نسبت آن امکانات ، آنچه از فرهنگ‌های پیشرفته درزمینه‌ی سینما ظهور می کند ، درقیاس ، درحد والائی نیست که از چنان غنائی می‌توان انتظار داشت . با توجه به فرهنگ سینمائی فرانسه ، ظهور یک **«گودار»** ، یک **«تروفو»** ، یک **«رنه»** خیلی اندک است .... فیلم **«سازش»** به هیچوجه تناسب وتجانسی با امکانات وسیع فرهنگی آمریکا ندارد .

سینما در این سرزمین درحدی تفننی وتنقلی (با پیش‌پا افتاده‌ترین معنائی که می‌توان برای این لغات قائل شد) اسیرمانده‌است .... تلاش‌های خصوصی برای نفوذ به درون این تلقی رایج وعمومی ازسینما نیز آنچنان محدود و کم زوراست که تأثیرش را می‌توان با هیچ برابر دانست .

اما سینما جزخدمت به تنقل وتفنن ، یعنی یگانه هدفی که دراین سرزمین

اکثریت عامه برایش قائل هستند (وفیلم‌های روز نیز الحق کمترین دخالتی دربر هم زدن این تصورعمومی ندارند)کارهای دیگری نیز می‌تواند و باید بکند.

سینما می‌تواند سندی اصیل اززمانه ومردمان آن، ازاقلیم‌ها واحوال‌ارائه بدهد. سینما می‌تواند بیانیه‌ی حقایقی باشد که بشر برای تثبیت بشر بودنش لازم دارد که به‌آنها پایبند باشد. سینما می‌تواند شعر، فلسفه، سرود، سلاح، آتش، بذر وفریاد باشد سینما می‌تواند فکر کردن را بیاموزد که با دادن خود «فکر» دو تا است. سینما می‌تواند طرز عقیده پیدا کردن (و نه خود عقیده) را به انسان بدهد.

سینما مثل هرهنر دیگری می‌تواند انسان را «شاعر» وواقف کند نسبت به زندگی، به مفهوم زندگی، به مفهومی که فقط با متفکربودن آدمی مصداق‌پیدا می‌کند. سینما می‌تواند چشم انسان راتیزتر وگوشش را شنواتر کند، می‌تواند تفکر وحساسیت را درانسان برانگیزد: کیفیاتی که بخصوص درزندگی امروز در معرض تهاجم دائمی وخطردائمی کدر وکرخت شدن قراردارند.

ازسینما نباید جهت گیری قاطع وواضح خواست. نباید خواست تا برای ما تعیین تکلیف کند. سینما مثل هرهنردیگری راه حل ارائه نمی‌دهد، بلکه مسئله را می‌شناساند وباتمام جنبه‌های‌آن می‌شناساند. نهایت تاثیر فیلم‌مثل هر اثرهنری دیگری آن می‌تواند باشد که ذخیره‌ی ذهن وفکر وفرهنك مرا غنی‌تر کند تا مجهزتر، بیدارتر، وآگاه‌تر به مقابله‌ی زندگی وپیچیدگی‌های مسائلش بروم.

فیلم درمورد زندگی‌کاری که می‌تواند بکند این است که یك قسمت از فرم خاص زندگی را بگیرد وتمام واقعیات مربوط به این قسمت را (که لزوماً

می‌تواند قسمت بزرك وبرجسته‌ای هم نباشد) بشناسد، واجزاء وعناصری را که‌این واقعیات را تشکیل می‌دهنددرپیوندهای سازنده و گویای خودشان ضمن بازسازی هنری درترکیبی مجدد ، دریك ساختمان منسجم ، وزنده ارائه بدهد . قطعی است که اگر این ساختمان در اثر دست هنرمند باشد ، اثر انگشت وبرداشت خاص او درانتخاب اجزای مورد نظرازبین همه‌ی عناصر موجود دریك قطعه اززندگی ونحوه‌ی ترکیب مجدد این اجزاء ، بمنظورآفرینش مجدد (ودخالت پذیرفته‌ی) زندگی ، خود را خواهد نمایاند .

فیلم اگر توانسته باشد تمامی یا حد اکثر جوهر واقعیت نهفته دریك‌قطعه اززندگی را که دردست بررسی وپرداخت گرفته است بازشناسد وارائه بدهد قطعه‌ی کوچك زندگی را بی تردید و قطعاً باتمامی واقعیت زندگی ربط داده است .

فیلم می‌تواند ازطریق تشریح وشناخت و سپس شناساندن یك قطعه کوچك از زندگی ، باریشه‌ی هستی رابطه پیدا کند ،کافیست که رشته‌ی کشف شده ، رشته‌ی واقعی باشد . دراین صورت به یقین به شط زندگی خواهد پیوست .... کدام شاعربود که می گفت :

ـ ای گل کوچك ترا ازساقه می گیرم ونگاه می کنم. اگربتوانم ترابشناسم همه‌ی زندگی را شناخته‌ام .

..... واین همانست که عرفان خودمان بعنوان وحدت وجود وسیلان داشتن حقیقت مطلق ، دراجزای تمام‌کائنات‌ازآن یاد کرده است .

درهنر هیچ ذره‌ای شریف‌تر ازذره‌ی همسایه‌ی خود نیست . هرکلیتی از

زندگی با تمام فراخنایش از «جزء» و«ذره» آغاز می‌شود. بجای تشریح زندگی دروسعت یك‌کلیت عظیم،کافی‌است از کوچکترین‌جزء وذره آن آغاز کنیم ،ذره‌ای که‌آفتابی درخود نهان دارد.

☆ ☆ ☆

فیلمی است که همه دیده‌ایم ، فیلمی ازسر گذشت یك تبهکار مقید به‌زمان ومکانی خاص ، فیلمی به نام **«سامورائی»** .

می‌توان پرسید که‌آیا درتمام زندگی چیزی شریف‌تر از زندگی یك قاتل حرفه‌ای وجود ندارد که‌یك هنرمند سینما قدرت خلاقه‌ی خود را وقف بررسی آن کند؟

اما دراینجاارزیابی‌های اخلاقی ، انسانی وقانونی‌خارج ازحیطه‌ی هنرقرار می‌گیرند. هنربدون کمترین توجه به ملاحظاتی‌ازآن قبیل ، که برای حفظ‌نظام تمدن برای جامعه‌ی انسان‌ها وضع شده است ، به موضوعی که دردست می‌گیرد نگاه می‌کند. هنر در این مورد ازتمدن ونظام جامعه فاصله می‌گیرد که آن نظام عمومیت دارد ، وهنر دربطن وذاتش یك فعالیت شخصی وذهنی وانفرادی بر اساس ارزیابی وتلقی فردی است .... فقط با حفظ این‌آزادی بینش فردی است که هنرمی‌تواند هرچه بیشتر به جامعه خدمت کند.

فیلم **«سامورائی»** با تشریح‌موشکافانه‌ی‌تمام جنبه‌های‌سوژه‌اش، باروانکاوی دقیق شخصیت اصلی که مطرح می‌سازد ، بهانه‌ای (با معیارهای خارجی) ناچیز را وسیله‌ی غنی‌تر ساختن تفکرتماشاچی می‌سازد. فیلم **«سامورائی»** بدون اظهار نظر وجانبداری مستقیم ، این نکته را تثبیت می‌کند که هیچ فرد انسانی رانباید

مطابق فرمول‌ها و معیارهای کلیشه‌ای ، مطابق قوانین خشك وتجریدی وبدون انعطاف قضاوت کرد . یا اگر چنین قضاوتی را اعمال کردیم ، درحق انسانی ظلمی بزرك روا داشته‌ایم ، چون هیچ فردی مطلقاً و به تمامی سیاه نیست ؛ یك تبهکار قبل ازهرچیزیك‌فرد انسان است که تمام بدی‌ها بصورت یك نمونه برای ارائه‌در ادبیات موعظه‌ای وآموزشی دروجود او متمرکز نشده است ؛ یك فرد انسان پدیده‌ایست که ازمجموعه‌ی شرایط وتأثیرات متعددساخته می‌شود. **«سامورائی»** با بررسی واقعیات زندگی یك تبهکار ، اوراازمقام بعید وانتزاعی یك فرداستثنائی وناشناخته تا سطح یك فرد انسان ، با عواطفی آشنا وقابل شناخت بوسیله‌ی هر فرد معمولی ، فرود (یا بالا) می‌آورد . ما با این عنصر مطرود اجتماع وتمدن و قوانین ونظام‌های مدون بشری ، پیوندی‌انسانی‌ودست‌اول ونزدیك برقرارمی کنیم که ازآن پس درتلقی‌کلی ما نسبت به دنیا وانسانهای پیرامونمان اثرمی گذارد . ازآن پس بهترمی‌پذیریم که انسان تبهکار وفاسد وسیاه مطلق‌وجود ندارد .بدترین افراد (ازنظر جامعه) باز ممکن است پایبند اصولی شریف باشند وازهمه مهمتر، قضاوت درباره‌ی چهره‌ی «انسانی» یك فرد تبهکار ما را قادر می‌سازد که ازاین فرد ، بعنوان یك واحد جامعه ، بطرحی ازجامعه‌ای که اورا درخود پرورش‌داده است برسیم .

اما تمام اینها خاصیت‌کلی هنروچیزی است که درتمام‌هنرها می‌تواندمشترك باشد . سینما آنچه راکه لازم است گفته شود ، بافرم خاص خودش بیان می کند؛ فرمی که یگانه وسیله‌ی تشخیص وتفکیك سینما ازهرهنر دیگری وبه این جهت تنها دستمایه ، سلاح وزبان این‌هنر ،نشانه‌ی استقلال وخود مختاری و(چراتردید

کنیم؟) مایه‌ی تشریف وعظمت آن است ؛ فرمی که در اساس از دوعنصرساخته شده است: تصویر باضافه‌ی حرکت ..... سینما باید هرچه را که دارد بگوید، باتصویر متحرك بگوید.

.... و«**سامورائی**» همه‌ی آنچه را که گفتیم ، با این وسیله بیان می کرد. زبان گویای فیلم‌شکل ظاهری آن بود ، نه حرفهائی کـه آدمها درباره‌ی خودشان ودیگران می گفتند. فرم فیلم ما را ازهمان ثانیه‌ی اول به‌قلب زندگی خاصی که دردست بررسی قرار گرفته شده بود راه می‌داد : فیلم با تصویری ساکـن‌از نمای عمومی‌یك اطاق بازمی‌شد ، نمائی تیره و سیاهی آلود ازاطاقی کم نـور ، فقیرانه، لخت و کثیف ..... نور اندکی که در ودیوارنکبت‌آلود این اطاق خالی از اثاثیه را روشن می کرد، درفیلمبرداری رنگی‌ای که «خاکستری» در آن‌رنك رایج بود (وبهمین دلیل‌ابتدا سیاه و سفید می‌نمود) بخوبی خفقان ، تیرگی ، سرمـا، خلاء و مرك را درفضای این‌اطاق مستقر می‌ساخت ..... بعددراین اطاق‌متوجه اولین‌جنبش های زندگی می‌شدیم: صدای سوت متناوب یك پرنده ودودسیگاری که از جانب یك تختخواب برمی‌خاست ومارابه پیکر مردی خفته براین‌تخت هدایت می کرد. وضع دراز کشیدن بی‌حرکت مرد با چشمان باز ودست بر سینه بخوبی با احساس قبلی مادرباره‌ی این اطاق همراهی داشت : یك زندگی در بطن مـرك، تنهائـی و تیرگی ..... مردی که یك پرنده‌تنهامونس اوست ..... گسترش این‌مقدمه‌ی‌فشرده و کوتاه (باهمین مایـه‌هائـی کـه ازابتدا تثبیت مـی‌شد) در طـی صد دقیقه، فیلم «**سامورائی**» رابوجود می‌آورد، فیلمی که درآن «**میزانسن**» نه فقط راوی قصه بود بلکه تلقی هنرمند رانیز نسبت بـه سوژه وشخصیت سوژه‌اش بازگومی کـرد

پرویز دوائی

(یك نمونه‌اش تقارنی که فیلم دریك صحنه برقرار می کرد بین یك گروه تبهکار با گروه افراد پلیس ، بوسیله‌ی ارائه‌ی هر دو گروه درترکیب تصویری مشابهی در دو «نما»ی پشت سرهم) .

✡ ✡ ✡

سینما پس هنر تصویر است و نقد فیلم باید نقد توفیق یا عدم توفیق فیلم فقط ازاین جنبه وجهت باشد ، بدون توجه به‌ارزشهائی که اصل داستان ازتمام نقطه نظرهای خارج‌ازسینما (تاریخی، انسانی‌ـبه مفهوم‌خوب وپاکیزه وایده‌آلش ـ قانونی ، قضائی ، طبی ، ادبی وغیره ممکن است واجدآن باشد)

..... ودرست ازهمین نقطه است که معارضه‌ی معلول سوء تفاهم بین سینما وتلقی عمومی‌آغاز می‌شود . ازتلقی عمومی فقط البته شناخت عامه‌ی سینما رو را ازسینما منظور نداریم، خیلی‌ازخواص‌وحتی کسانی که درباره‌ی‌سینمانقدمی‌نویسند ، چه در خارج وچه در کشورخودمان ، هنوز گرفتارهمین شناخت غیرسینمائی‌از سینما هستند ، شناختی که اکثراً محدود به تحلیل ارزشهای عمومی داستانی و حداکثر روانشناسی شخصیت‌های فیلم وانگیزه‌ی اعمال‌آنهاست ، از همین جاست که توجه عده‌ای از منتقدان به **«فرم»** سینما ، توسط عده‌ای بصورت انتزاعی و صرفاً بعنوان توجه به **« تکنیك »** (که باید از**«فرم»** تفکیك شود) مورد‌ایرادو گاه تمسخر واقع می‌شود ، فرمی که به زعم این عده ازچنداصطلاح فنی مثل «پلان» ، «مونتاژ» ، «کلوزآپ» وغیره درنمی گذرد (توجه کنیدبه مطلب نویسنده‌ی گرامی «نادرابراهیمی» در آخرین شماره‌ی نشریه‌ی جشن هنرسال۴۹ در باره‌ی فیلم **«آرامش درحضور دیگران»** وایرادهای ایشان به بعضی ازمنتقدان سینما).

☆ ☆ ☆

گفتیم که سینما گروافعی قصه‌اش را ونظرش را درباره‌ی قصه با« میزانسن» بیان می کند. از«میزانسن» هنوز تعریف دقیق وجامعی که به صورت یك‌قانون، تعمیم همه‌جاگیر داشته باشد دردست نیست واکثرمنتقدان برای این لفظ که‌لغتاً مفهوم «روی صحنه آوردن» دارد درسینما معانی‌خاصی برای خود قائلند که البته با تغییراتی در اصل وریشه یکی است.

تصورمی کنم‌بهترین وجامع‌ترین تعریف‌راازاین‌اصطلاح،**«آلفرد هیچکاك»** ارائه داده باشد،آنجا که می گوید:

«بین آفرینش یك فیلم وساختن یك اثر مستند اختلاف زیادی وجود دارد. درمورد ساختن فیلم مستند اجزای‌کارقبلا بوسیله‌ی «خدا» آفریده شده، ولی در فیلم قصه‌ای، خدا، «کارگردان» است.....»(۱)

«میزانسن» اعلام ونمایش **«خدائی»** کارگردان فیلم است.کارگردان دنیائی را مطابق نظر (وهدف) خاص خود می‌آفریند که درآن کوچکترین جزء با قصد خدمت به این نظر انتخاب ودرترکیبی تعمدی کناراجزاء دیگر قرارداده شده است، ترکیبی که با آن ودر خلال آن‌کارگردان خود را نشان می‌دهد.

«الکساندر استروك» فیلم ساز فرانسوی می‌نویسد:

ـ «دنیای هنرمند آن دنیائی نیست‌که براو تسلط دارد، بلکه دنیائیست‌که هنرمند احتیاج داردکه آنرا بیافریند وبطور دائم‌به

۱ «سینما به روایت آلفرد هیچکاك»، تالیف فرانسوا تروفو (فصل چهارم)

چیزی تبدیل کند که تمام وجود او را بیشتر از دنیای عادی در تسخیر خود درآورد ....»

..... و می‌افزاید :

«کارگردانی (میزانسن) شیوه‌ی خاص تعمیم هیجانات روحی به جنبش‌های جسمی است، یك تراته، یك ریتم، یك رقص است...»(۱)

«ژان دوشه» منتقد و فیلم‌ساز فرانسوی دراین بابت چنین می گوید :

«میزانسن» عبارت از حرکت حساسیت است که هم درفضا و هم در مکان جاریست .»(۲)

..... و با این حرف در واقع نظر **«وجدانی»** را تکمیل می کند که عقیده دارد :

«میزانسن یعنی ترکیب تعمدی کلیه‌ی عناصر موجود در کادر ،در یك لحظه‌ی معین ، برای بیان یك ایده‌ی معین در همان لحظه...»(۳)

..... **«دوشه»** اضافه می کند که برای او میزانسن جنبه‌ی لحظه‌ای ندارد واز آغاز ایده تا پایان فیلم را جزو «میزانسن» می‌داند ..... که البته بیانی دقیق‌تر است .

«میزانسن» را بصورت دیگر می‌توانیم ترکیب فرم فیلم با برداشت ذهنی

---

۱ آلکساندر آستروك : میزانسن چیست؟(کایه دو سینما نسخه‌ی انگلیسی ، شماره‌ی اول)

۲ «ژان دوشه» در مصاحبه‌ای با «کیومرث وجدانی» و «پرویز نوری» در مجله‌ی «هنر وسینما» ، شماره اول، ۲۰ دی ۱۳۴۳

۳ همان مصاحبه .

فیلم‌ساز یا دخالت آگاهانه ومتعمدانه‌ی فیلم‌ساز درفرم فیلم براین بیان مقصود بدانیم .

فیلم‌ساز می‌تواند با وسایل مادی‌کارش یعنی ازیك طرف دوربین واز طرف دیگر آنچه دربرابر دوربین قرار می گیرد ، بیان مقصود کند .

«میزانسن» درآغاز ازنظام ذهنی یك فرد ، ازجهان بینی خاص یك مؤلف ناشی می‌شود . اوست که بحسب نیازها و«قلق» ذهنی خویش ، موضوعی را مطلوب تشخیص می‌دهد وانتخاب می کند واین موضوع را درفرم سینما پیاده می کند . درحالیکه تمام جزئیات آنرا ابتدا با معیار ذهن وذوق خود محك زده و پس از تأیید وتصویب در کنارهم قرارداده تا یك «کل» جدید، یك دنیای کوچکتر، دردل دنیای بزرك بوجود بیاورد دنیائی با قوانین ، ربطها ، آدمها، منطق ، رنك وحال و خدای خاص خویش .

«آنتونیونی» دریك قسمت ازیك صحنه ازیك فیلم خویش ، **گوشه** بر چسب یك بطری را می کند تا کهنه‌تر جلوه کند ، زیرا که مطابق معیار ومحك ذهن اواین دخالت کوچك درآن جزء کوچك، برای تکمیل وموزائیکی که‌تصویر اورا تشکیل می‌دهد ضروری است ،کاری که **«هیچکاك»** ازآن به **«پر کردن نقش پرده»** یاد می کند ومی‌افزاید که هرچند این‌ظرافه پردازی‌ها ممکن‌است برای تماشاچی‌عادی محسوس نباشد ولی‌تصویرکلی را غنی وتأثیرکلی صحنه (وفیلم) را تقویت می کند .

اگرتجزیه وتحلیل‌کار یك مؤلف ازنقطه نظر میزان توفیق یا عدم توفیق‌او دربیان مقصود با وسایل مادی (فرم بیانی خاص که انتخاب کرده) امکان پذیرباشد

بحث دراین مورد بالاخره به «روح» اثر یعنی حساسیت هنرمند که کیفیتی غیرقابل تشریح است منتهی می‌شود . ریشه‌ی شناخت ومعیار وبرداشت خاص هنرمند در اعماق ذهنیات اونراردارد واین ذهنیات در ترکیب پیچیده ودست نیافتنی خویش جزئی از زمینه‌ی زندگی عاطفی هر فرد را تشکیل می‌دهد ، جزئی از میراث لحظه‌های یك عمر .

☆ ☆ ☆

گفتیم قصه‌ای که «بهانه» و«وسیله»ی‌کار فیلم‌ساز قرار می گیرد تا با آن در عین دمیدن تلقی خاص خویش ، طرحی کوچك از زندگی بزرك را ارائه بدهد ، هیچ نیازی به مدافعه ارزشها وایمانهای بزرك ، پشتیبانی بشریت وتاریخ ندارد تا بتواند روی پای خود بایستد . هنرمند ، بدیهی‌است که بعنوان یك فرد ازجامعه، از اجتماع اطرافش اثرمی‌پذیرد ولی این تاثیربعد ازطی یك دوره دگرگونی در وجود هنرمند ، از دیدگاه او ، بصورت جزئی از وجود او با دخالتی که ذهنیات هنرمند درآن اعمال کرده بروز می کند ، بعنوان جزئی از تمام عوامل دیگری که بذهن هنرمند راه یافته ومجموعاً زندگی ذهنی وفرهنك وبینش وتلقی او را بوجودآورده است .

باین ترتیب هنرمند هیچ وظیفه‌ای ندارد که تکلیف تاریخ واجتماع را بی چون وچرا بپذیرید وبدون کمترین دخالتی آنرا ایمان وباورخویش سازد ،هرقدر که این تکلیف صحیح وپخته وقابل دفاع‌باشد . هنرمند قبل ازهرچیز بایدجواب گوی وجدان خلاقه‌ی خویش باشد ، بهمین دلیل است که هنرمند اصیل اغلب به ظاهر سفارش ونیاززمان ومکان را نفی میکند ، یعنی مستقیماً به تکلیف اجتماع

گردن نمی‌نهد، ولی درواقع با پیروی ازتکلیف وجدان هنری خود، به شیوه‌ای نه مستقیم وصریح، به مصالح غائی اجتماع کمك می کند. باید گذاشت هنرمند با اعمال نهایت قدرت آفریننده‌اش درجهت وبه شکلی که خود می‌تواند وانتخاب می کند به بشریت خدمت کند؛ خدمت بصورت غنی‌ترساختن فرهنك‌کلی بشر، و نـه پاسخ به نیازهای‌آنی جوامع خاص بشری ومصارف زمانی ومکانی؛ خدمت درجهت بارورساختن فکرهمه‌ی بشریت درهمه‌ی زمانها، تا بشری بهتر، عاقلتروبیدارتر بوجود آید. هشیاری بشر ازمنابعی پراکنده وبظاهرمتضاد وغریب و غیر محتمل می‌تواند حاصل شود، ازتصویر یك گل، ازیك قطعه‌ی موسیقی، ازیك دفترشعر، ازیك‌ترکیب رنگی انتزاعی،یك بنای شکیل ومتناسب. اما این هشیاری که‌دانش وفرهنك بشر وزمینه‌ی احساسی اوباشد، درمجموع همان عاملی است که بشر بـا کمك آن خود وزندگی‌اطرافش را بهترمی‌شناسد وبا این شناسائی می‌تواندبهتر زندگی کند.

از این رو، یك تابلوی خوب درباره‌ی یك گل به ایجاد حس مخالفت بـا جنك دربشر خیلی بیشتر می‌تواند کمك کند تا یك فیلم بد که مستقیماً بمخالفت‌با جنك می‌پردازد.

ازطرف دیگر کمترهنرمندی توانسته است سوژه‌هائی به وسعت یـك دوره ازتاریخ را بطور طبیعی درذهن خویش راه بدهد. جنبه‌ی مستند تاریخ در خیلی از موارد با نیاز هنرمند خلاق بـه دخالت همه جانبه درکلیه‌ی اجزاء «ماده‌ی‌کار» معارضه می کند.

درتاریخ هنرسینما بسیاری از بی مایگان مزور موضوعات بـزرك وشناخته

شده‌ی انسانی ، موضوعاتی را که درآنها بـه نحوی غیر واقعی آمـال «مقدس» و «متعالی» ستایش می‌شود ، وسیله قرارداده‌اند تا خود را به کمك این موضوعات‌بالا بکشانند ، خود را بعنوان حامیان «خوبـی» ، «خوب» جلوه بدهند وتوجیه کنند ، موضوعاتی که مطابق با تحولات زمانی تفاوت پیدا می کند و مسیرش را از دیرباز در تاریخ می‌توان پیدا کرد وپیش‌آمد :کلیه‌ی شهدای‌مذهبی ،کلیه‌ی قیام کنندگان علیه مظالم،کلیه‌ی قربانیان راه حق‌وحقیقت موضوعات این نوع «هنر» (یادرجنب آن «انتقاد هنری») می‌توانند باشند . درعصر ما بمب اتم و مخاطراتش ، مبارزه‌ی سیاه وسفید ، مبارزات میهنی ، جنك‌های محلـی، طغیان‌های جوانـان علیه نظام غلط اجتماع ، سوژه‌های محبوب این نوع فیلم‌ها وفیلم‌سازان «بزرك نما» هستند . سوژه‌هائی که تقریباً تمامش را مظهر بارزاین‌نوع‌سینما گران یعنی‌آقای«استانلی کریمر» ، به فیلم‌بر گردانده ودرا کثرمواردنیز تحسین شده است؛ بی‌آنکه تحسین کنندگان بدانند این تحسین رادرواقع نثارحسن‌نیت اودرانتخاب چنین‌سوژه‌های می کنند نه نثارکارش بنام یك فیلم‌ساز واقعی .

تأثیر این «آثار» بستگی به مدتی دارد که مناسبت زمانی برقراراست . از این تأثیر مشروط که بگذریم ، اکثر این فیلم‌ها جز حمایت‌کلی وانتزاعی ازایده های بزرك ، بدون شناخت واقعی این ایده‌ها ، چیزی نیست .

درمقابل فیلم «درساحل» آقای «کریمر» که مثل نسیمی می‌آید ومی گذرد بی‌آنکه اثری ازخود بجا بگذارد ، **«آلفرد هیچکاك»** فیلمی چون **«پرندگان»** را می‌سازد که موضوعش ظاهراً با تهدید بمب‌های هسته‌ای اززمین تاآسمان فاصله دارد، ولی‌فیلم‌سازباین موضوع‌کلیتی می‌دهد که‌تأثیرش دیگروابسته به خصوصیات

زمانی نیست . فیلم‌ساز اززبـان «دل‌نهادگی» و «آسودگی خاطر» دریك دوران پر آشوب سخن می گوید ، ازاین که نباید گول‌خورد، نباید اعتماد کرد ، بایدترسید واحتیاط کرد . هرآن ممکن است زمین زیرپای‌آدمی خالی شود ، بلاهرآن‌ممکن است ازبعیدترین جهت نـازل شود . جای آرمیدن نیست . مرك از رك گردن بـه آدمی نزدیك‌تر است . اگر انسان زندگی را گرامی می‌دارد ، باید بـا این تلقی ترس وپرهیز ، با دخالت تصورمرك درآن زندگی کند غیراز این ، تصورنزدیکی مرك ووجود خطر بهترین محك آدمی است که تزویر را در وجود او می‌شوید ، و تکلیفش رادررابطه‌اش باخود دیگران وزندگی‌مشخص‌می کند وچند وچون‌ماهیت وجودش را برای خودش ودیگران بهترآشکار می کند .

بدیهی است که نباید انتظار داشت موضوعی که درچنین قالبی ، ایـن چنین تعثیلی وغیرمستقیم بیان می‌شود ، باندازه‌ی موضوعی که با بهره‌جستن از شناخت های قبلی عمومی ، بطور مستقیم وواضح باز گومی‌شود مورد درك وتمتع وتقدیـر قرار گیرد . حتی «خواص» نیر ازاین امر مستثنی نیستند؛ چنانکه ازمنتقدی‌ضمن تفسیر دربـاره‌ی فیلم «زاغ دزد» (نمـایش داده شده در اوّلین فستیوال کودکان در تهران) مـی‌خوانیم کـه **«.... ده دقیقه‌ی ایـن فیلم حرفی زدکـه دو ساعت «پرندگان» هیچکاك خواست بزند و (نتوانست) ....»**

یاد **«پرندگان»** مقوله‌ی **«هیچکاك»** را پیش‌می کشاند ، اوتنها فیلم‌سازی است که با صراحت تکان دهنده‌ای می گوید برایش درسینما «ظرف» مهم نیست ،

۱ «هژیر داریوش» : (شرحی بر) نخستین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان در تهران. مجله‌ی ستاره سینمای ماهانه ، شماره‌ی سوم .

«مظروف» مهم است . مهم نیست کـه «چه» گفته می‌شود مهم اینست که «چگونه» گفته می‌شود . «قصه» دراین میان بهانه‌ای بیش نیست، که درخلال آن وباآن‌فیلم ساز به گفته‌ی خودش با کمك وسایل سینمائی ، با سینمای خالص ، حرف خودش را می‌زند ، خودش را ارائه می‌دهد وبه وجهی شگفتی انگیز از کلیتی بـه عظمت نفس هستی سردر می‌آورد . به این جهت «مایـه»های کار اوبیش از هر فیلم ساز دیگری با شیوه‌ی بیان سینمائی ، با شکل وقالب تصویر ، با «میزانسن» بستگی دارد ، ونه با سوژه وداستان . درنتیجه در اثر هیچ فیلم‌ساز دیگری **«سینما»** این چنین خالص وناب جرئت خودنمائی پیدانمی کند. معنای اثر اوتقریباً بطورمطلق ازتصویرقابل استنباط است وعامل دیگری مثل‌سطح‌داستان آنچنان که یك‌سلسله وقایع باآدمها وحرفهای آدمها آن را پیش می کشاند درآن حـداقل دخالت را پیدا می کند . این وقایع هنر یك «بوم» وخالی نیستند که بـرآنها **«هیچکاك»** پرده‌ی جادوئی خود را تصویر می کند ، او حتی کمترین بیمی از این ندارد کـه یکی از بزرگترین ماجراهای تاریخ عصر ما یعنی بحران موشکی « کوبا» رافرع برماجرای خصوصی یك مرد و چندتن از اطرافیانش قرار دهد . درفیلم اخیر او **«توپاز»** این واقعه با آدمها و امـا کن سرشناسش صرفاً زمینه‌ای دیگر بـرای ترسیم فضای ترس‌آلود ومصیبت زده‌ای‌می‌شود که درآن قهرمانان اوبابارزجرهای خود هراسان ـ دنبال سرپناهی می‌دوند که وجود ندارد .

گفتگو از **«هیچکاك»** باز ما را به یکی دیگر ازمقوله‌های هنر بطورکلی وهنرسینما بطور اخص هدایت می کند : منطق خارجی ومنطق سینما .

می‌دانیم که فیلم‌های **«هیچکاك»** ازنظر قصه مملو ازتقارن وتصادف هـای

بعید هستند که غالباً توضیح داده نشده باقی می‌مانند و باعث ناراحتی «استدلالیون» می‌شوند، مخصوصاً که «هیچکاك» خود بارها بی اعتنائی‌اش را به منطق بعنوان چیزی ملال‌آور تأکید کرده است.

«هیچکاك» عقیده دارد منطق فیلم باید قوی‌تر ازمنطق خارجی باشد، منطق فیلم درلحظه‌ی تماشا باید برای بیننده منطقی برتر ومؤثرتر ازمنطق‌واقعی باشد، بطوری که جای منطق واقعی‌رادرذهن تماشاچی‌بگیرد ویامانع ازمداخله‌ی منطق واقعی درخلال تماشای اثر شود. به‌عبارت دیگرفیلم باید متضمن یك واقعیت «برتراز واقعیت» (سوررئالیست) باشد «واین واقعیت برتر» دید «ولحن» طبیعی فیلم شود بطوریکه بتوان آنرا دریافت وساختمان فیلم، متناسب یافت وبطور طبیعی پذیرفت. ازآنجائی که به گفته‌ی او فقط فیلم مستند می‌تواند پیروواقعیت باشد، فیلم قصه‌ای «پروانه»‌ای خاص خود برای دستکاری در واقعیت، مطابق با شرایط واحتیاجات اثرسینمائی دارد. بدیهی است که منطق دگرگون شده باید درشکل‌جدیدش‌دارای ربط وبست‌ها ونظام وساختمان ولحن متناسبی خاص خویش باشد که وقتی برقرار شد عدول‌ازآن جایز نگردد. این منطق را برداشت هنرمند ازواقعیت حکم وتعین می کند.... ما که طی سالها عادت‌پذیرفته‌ایم سینما به‌این سهولت تداوم زمان ومکان واقعه را بهم‌بریزد، باید بتوانیم دخالت‌های دیگراین هنر درمنطق عادی دنیای خارج را نیز (مشروط برآن که متناسب باافضای اثرو درطرح نوینش دارای نظام سالمی باشد) بپذیریم.

درست درهمین جاست که یکی از بزرگترین اشکالات‌کار اغلب اشخاصی در ارزیابی فیلم پیش می‌آید، ارزیابی‌ای که براساس انطباق دادن معیارهای «منطق

خارجی» برسطح محتوائی فیلم قراردارد . وقتی که منطق دنیای بیرون برقصه‌آن چنان که درفیلم مطرح شده‌است قرارنگرفت ، فریاد اعتراض ایـن منتقدان بلند می‌شود . درحالیکه محتوای فیلمی، لزوماً بهیچوجه عیناً محتوای زنـدگی نیست ونمی‌تواند هم‌باشد. درام‌لازم دارد که اززندگی قطعات مورد نظرش را برگزیند ودرترکیبی تازه کنار هم قرار دهد تا ساختمانی تازه ارائه دهد . در این ترکیب مجدد ، هنرمند چاره‌ای جز بهم ریختن قالب زندگی ندارد ؛ چون درفیلم یاجای هنرمند است ویاجای خدا وچون خـدای فیلم هنرمند است ، پس درفیلم جائـی برای «خدا» (آنطور که ناظم‌کاینات ودارنده منطق زمان‌ومکان است) وجودندارد. منطق فیلم را باید ازخود فیلم استخراج کرد ونه ازدنیای خارج ..... این‌شناخت درمورد آثار واقعی‌سینما تنها ازطریق توجه به‌زبان فیلم یعنی شکل وقالب‌حاصل می‌شود .

☆ ☆ ☆

یك هنرمند سینما سوابق قدرت خلاقه دربکار گرفتن تمـام امکانات سینما دربیان معنی ، بهرحال روحیه‌ای خاص ودرباره دنیائی که درآن زندگی می‌کند نظری خاص دارد . این هنرمند اگر درانتخاب موضوع آثارش تا حدودی‌آزاد باشد ، با توجه بیك نوع سوژه‌های کمابیش دارای زمینه مشابه ، تلقی خودش را اعمال می‌کند. زمینه‌ای که برآن‌بتواندمایه‌های فکری خود را مکرر درمعرض ارائه قرار دهد وازیك اثر به اثر بعدی در آنها تکویـن وتحول اعمال کند ..... اگرفیلم ساز ازیك چنین آزادی برخوردارنباشد ، علیرغم تنوع سوژه‌هائی که به او سپرده می‌شود با ارائه‌ی ترکیب‌های تصویری مشابه ویا درواقع بـا یك نـوع

خاص نگاه کردن به لحظه‌های خاص اثرش وجود و تلقی خویش را یادآور می‌شود. منتها در اینجا نیز برداشت فیلم‌ساز صرفاً با توجه دقیق به شکل و جنبه‌ی تصویری کار او و مقایسه‌ی آثارش با یکدیگر برای یافتن این شیوه‌ی تلقی میسر است.

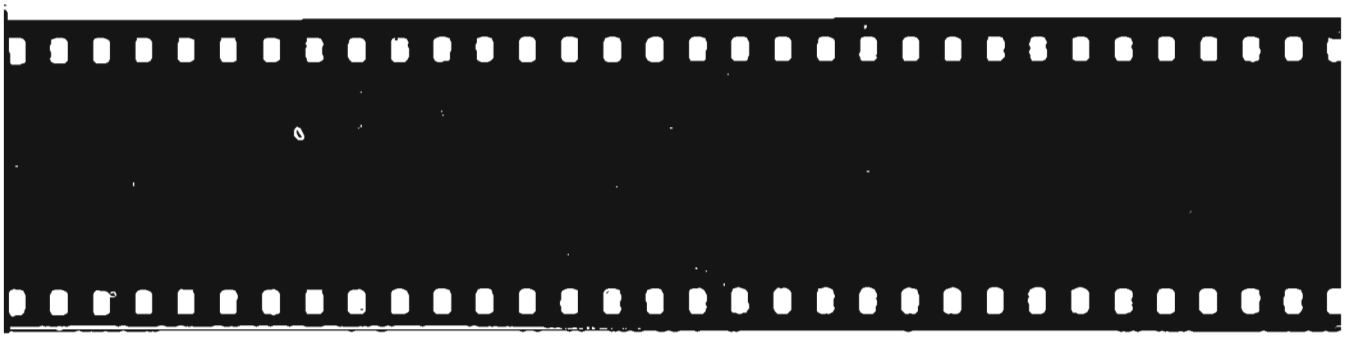
✡ ✡ ✡

سینما هنوز آنقدر جوان است که تمام تلاشهائی که در آن شده، جز این مصرفی نداشته است که پرده را از روی چشم انداز وسیع دشتی کاویده نشده و بی نهایت زیبا اندکی بالاتر ببرد. هنرمندان واقعی سینما از این دشت ناشناخته جز چند مشت خاك برای ما به ارمغان نیاورده‌اند. ولی همین کافیست تا ما را با میزان حاصل خیزی و امکان باروری خارق‌العاده‌ی این حیطه آشنا کند.

یادداشت فیلم

در باره‌ی فیلم‌های :

شناگر ✿ رضا موتوری ✿ پارتی ✿ سازش ✿
هزارچهره ✿



شناگر The Swimmer (۱۹۶۸)

کارگردان: فرنك پری

شمیم بهار

چند نکته‌ی اولیه : «شناگر» فیلم آخر فرنك پـری است ـ پیش از ایـن (۱۹۶۲) «دیویـد ولیزا» را ساخته است ـ نـویسنده‌ی داستان فیلم درهر دو اثر النورپری است ـ این فیلم آخر برمبنای داستان کوتاهی است از جان چیور (مجله‌ی «نیویرکر» ۱۸ر۷ر۶۴) ـ فیلم کم وبیش موفق بوده است ـ در نظر منتقدهای انکلیسی مثلا فیلم بهرحال اثری خوب به‌حساب آمده است ـ هرچند به اعتقاد این منتقدها نیز موفقیت فیلم بیشتر به دلیل نیروی تمثیل جـان چیور است وکمتر به دلیل (وگاهی حتی برغم) کارگردانی فرنك پری ...

نکته‌های اولیه امادرهم اینجا به‌آخر نمی‌رسند. کوشش گوئی بیشتر ـ واگرنه به‌تمامی ـ صرف کشف ابهام به اصطلاح ظاهری فیلم می‌شود: نه این معناکه گرچه این ابهام هرگز روشن نمی‌گردد به سادگی می‌رسیم به ادبیات پردازی ونتیجه‌هائی ازاین‌دست که کارگردان با نوجوئی وبا به‌کارگرفتن دوباره‌ی مایه‌ی اصلی «دیویـد ولیزا» (مایه‌ی Schizophrenia) درنمایش تمثیل داستان جان چیور ـ که هم چنان روشن نمی‌گردد چیست ـ موفق است. واقعیت امااین است که (اولا) دراین فیلم نیز دقیقاً به همان گونه که «دیویدولیزا» بسیار بااحتیاط وبااصول قراردادی وگاهی حتی کلیشه‌های هالیودی ساخته شده بود تقریباً اثری ازنوجوئی نیست واینکه (ثانیاً) ابهام «شناگر» اگر تنها به این‌طریق تفسیر شودفیلم ازدست رفته است چراکه (ثالثاً) تمثیل داستان جان‌چیور چیزی نیست که به‌این ترتیب کشف شده‌است (وداستان البته‌درمطالعه‌ی دوباره دیگرآن اثر فوق‌العاده‌ای نیست که در خاطر مانده بود) . وبالاخره نتیجه‌ی این‌که شکست مطلق فرنك‌پری در«شناگر» می‌تواند درسی باشد در نحوه‌ی به کارگرفتن تمثیل در سینما .

با درنظر داشتن همه ایـن نکته هاست که پیش ازهرچیز ناچار به بدیهیات بازمی‌گردم : به داستان فیلم وبه‌کوششی برای‌روشن گرداندن این‌که در وهلـه‌ی اول فیلم اساساً نمایشگر چیست .

فیلم درظاهری‌ترین سطح‌ها با مردی می‌آغازد درآستانه‌ی پیری ـ با این فرضهـا مرد مدتها وبدلائلی نامعلوم (به هـردلیل) از جامعه‌ای که درآن زندگی می‌کند دور بـوده است وحالا دربازگشت خاطره‌ی این سالها و حادثه‌های این سالهاراازیادبرده‌است .قهرمان فیلم (ندمریل) به یکباره درکنار استخر یکی

از دوستانش ظاهر می‌شود وتصمیم می گیرد از طریق استخرهای دیگر دوستان تا منزلش شنا کند . مرد را ازاین استخر تا استخر بعدی و تا دوستان بعدی دنبال می کنیم وبه تدریج وبه طور غیرمستقیم ازطریق گفتگوهای دیگر آدمها درمی‌یابیم آنچه قهرمان فیلم هرگز به خاطر ندارد یا می کوشد از خاطر بزداید داستان شکستش درزندگی است ـ تا مرد به خانه می رسد وبا واقعیت شکست رو در رو می گردد .

داستان ظاهری فیلم ـ بنابر این ـ داستان ساده‌ای است که گرچه می‌تواند مبین بسیاری ازچیزها باشد دقیقاً داستانی تمثیلی نیست والبته داستان چیور نیست . مسأله در اینجاست که حتی اگر النورپری وفرنك پری کوشیده‌اند با تغییر داستان چیورآنرا درهمین حد نگاهدارندوقصدبیان‌چیزی بیشتر نداشته‌اند تمثیل داستان چیور بهرحال درعمق فیلم‌پنهان باقی مانده است . این حرف نه باین معناست که فیلم را باید با دردست داشتن داستان‌چیور تماشاکرد بلکه درتوضیح این نکته است که هرتمثیل قواعد خواص خود را همراه‌می‌آورد در اینجا تمثیل چیور درسطحی عمیق‌تر حتی کم‌وبیش قالب داستان چیور راآشکار می‌سازد.

وفیلم البته درسطحی باطنی در باره‌ی سفر ندمریل درطول‌زمان‌است ـ با این‌فرضها داستان فیلم سقوط وشکست مریل را در یك رشته برخورد دریك رشته میهمانی می‌فشرد و بیننده‌ها را به طور غیرمستقیم مرحله به‌مرحله ازشکست تدریجی‌قهرمان فیلم با خبرمی‌سازد: این رشته برخورد همیشه درکار استخرهاروی می‌دهد وشنای طولانی‌مریل پیوندی است‌برای همه‌ی این حادثه‌ها . داستان فیلم بنابراین نه تنها نمایشگر شنای ندمریل‌دریکی از روزهای آغاز پاییزیست بلکه نمایشگر تمامی زندگی او نیز هست : زندگی مردی که به‌تدریج‌موقعیت اجتماعیش‌راازدست می‌دهدوآینده‌ی‌خانواده‌اش را تباه می‌سازد ودرآخر با نیستی رو در رو می گردد . از اینجاست‌که به تمثیل چیور وبه مرکز فیلم می‌رسیم . (فیلم درعین حال اثر سختی نیست چراکه با اندك توجهی همه اینها برای بیننده روشن است : تنها توضیح این‌همه است‌که سخت می‌نماید واین چنین درمانده می کند .)

سوآل اساسی بالطبع دراینجا است‌که چرا باید داستان ساده وبدیهی وحتی بسیار مکرر شده‌ی سقوط وشکست یك‌آدم وسیله‌ی فضای ابهام آمیز این شنای طولانی بیان‌شود. جواب این سوآل تمثیل چیور است . می‌بینیم مریل به دلیل شنای طولانی‌اش است‌که از واقعیت زندگی‌روزمره وازدیگران کنارمی‌افتد ودور می‌افتد وعقب می‌افتد وبه‌کف دادن همه چیز و به نیستی می‌رسد . شنای مریل به این ترتیب نمادی می گردد برای مظاهرغیر مادی زندگی ـ ومی‌بینیم دوروبرمریل نه تنها برای

مظاهر معنوی جائی نیست بلکه حاصل عمردر این راه‌سپردن ومفهوم پیروزی معنوی(به‌پایان رساندن شنا) شکست به معنای بی چیزی وبی کسی وبی اعتباری است .

«شناگر»درباره‌ی‌مایه‌ی‌بسیارامریکائی «موفقیت» به عنوان تنها هدف زندگی اُست . ندمریل از آنجاکه مظهری معنوی را دنبال می‌کند زندگی روزمره را ازکف می‌دهد (با این همه باید به این ظرافت نیز توجه داشت که بهرحال گناه از هم‌پاشیدن خانواده متوجه مریل است) . وازاینجاست‌که تمثیل این شنا بسط می‌یابد : مریل به سادگی بدل می‌گردد به یك‌کاشف یایك هنرمند یایك انسانی معتقدبه ایده‌آل یا حتی یك پیامبر . (درفیلم توضیح‌ها واشاره‌های بیشتری هست : اشاره‌های مکرر به «کشف» وبه انسانی اگرنه برتر حداقل متفاوت وبهتر ونمایش حالت الهام یا وحی‌در مثلاآغاز شنا وحتی‌کم‌وبیش طرحی اززندگی یك پیامبر از این آغاز تابی اعتنائی‌به مظاهر مادی تا ترك این مظاهر تا ترك دیگران تا کوشش برای راهنمائی تا تحقیر وراننده شدن تا تمثیل‌های مسیحی بالا رفتن از تپه‌ی‌آخر وحتی یك نما ازدستها_ازدستهای خونین‌مسیح ـ وحالت مصلوب شدن روی در... همچنان‌که البته فیلم پرازاشاره‌هائی دیگر است : طبیعت درآغازوانجام فیلم واز تولد آغاز فیلم_بیرون آمدن ندمریل ازآب ـ تا مرك روی در و بازگشت به حالت جنینی در نمای آخر فیلم وغیره ...)

وباز می‌گردم به‌کارگردانی فرنك پری : مشکل ازکجاست‌که می‌آغازد ؟

مشکل‌فیلم‌درکاربا تمثیل‌است. (آشنائی جان چیور با قالب داستان نویسی بسیاربیشتر ازآشنائی فرنك‌پری باقالب سینما بنظرمی‌آید: چیورراقهرمانش را درآغاز داستان درزمان و معین دریك میهمانی درمنزل یکی ازدوستانش وهمراه زنش وبی هیچ ابهامی ـ قرار می‌دهد وروی طول مسافت وتعداد بسیار زیاداستخرها تکیه می‌کند وابهام وفراموشی قهرمانش رادر اواسط داستان می‌آورد وحادثه‌ها را ـ مثلا درمنزل معشوقه‌ی سابق یادراستخرعمومی‌بسیار کوتاه‌ودرحداشاره‌هائی‌نگاه می‌دارد وخواننده را به یکباره در آخر داستان به خانه‌ی خالی ومستقیماً به تمثیل می‌رساند و می‌جهد .) فیلم البته باید راهی بجز راه چیوربیابد ونمی‌یابد یا می‌یابد ونمی‌تواند نمایشگرکند .

النور وفرنك‌پری ازیك سو به خاطر خلق و حفظ سطح واقعی داستان ناچار تمثیل را بسط می‌دهند وحادثه‌ها وتعداد استخرها را کم می‌کنند وهرحادثه را به تفصیل می‌آورند ـ فیلم اما به دلیل ضعف‌کارگردانی نتیجتاً پر می‌شود از توضیح ولحظه‌های زائد خسته‌کننده وبدل می‌گردد به یك رشته حادثه‌های مجزا که حتی به کمك شنای طولانی مریل نیزیك ـ

پارچگی قالب را بسیار به سختی می‌توانندحفظ کنند . ازسوئی دیگر با ابهامی که احتمالا به خاطر متذکرکردن بیننده‌ها به مایه‌ی تمثیلی فیلم درآغاز ودرطول فیلم پدید می‌سازنـد (و همچنان برای خلق سطحی ظاهری وساده‌تر و حفظ همه‌ی سطحهای فیلم) مسیر ساده‌ی قالب تمثیل را ازدست می‌دهند وشکست تـا آنجاست که دو استخوان بندی فیلم به تضاد می‌رسند و به آشفتگی .

با توجه به همه‌ی این مسائل ازدلائل کلی‌تر می‌رسیم به دلائلی در جزئیات . النور وفرنك پری ـ مثلاـ درتلاش خلق ایـن سطح واقعی فیلم دست به شخصیت‌پردازی می‌زنند . در وهله‌ی اول کوشش‌می‌شود زندگی‌روزمره‌ی ندمریل روشن‌تر گردد وبنابراین به حادثه‌ها امکان بیشتری برای تبیین داده می‌شود (تاحد حتی اضافه‌کردن ماجرای عاشقانـه‌ی مریل و جولی هوپـر) . فیلم درنتیجه تا آنجاکـه در حیطه‌ی نویسنده(النورپری)است‌و برغم‌ضعفهائی گاه وبیگاه به هرحال به‌بیان‌بسیاری ازچیزها می‌رسد: درتوضیح‌شخصیت مریل مثلامحبوبیتش را درمیان زنها می‌بینیم ومایه‌ی عشق به‌زنهای شوهر دارراددرزندگیهای مرفه حومه‌ی‌شهرهای بزرك (که حالا دیگر ـ وخصوصاً درآمریکاـ به مایه‌ای سنتی بدل‌گشته است) و اینکه مریل از لحظه‌ای‌که می‌کوشد ماجـرای عاشقانـه‌ی معصومانه‌تری بیابدرانده می‌شود واینکه‌شکست مریل درزندگی‌کم و بیش وسیله‌ی همین مایـه تفهیم می‌گردد ویااستفاده ازجمله‌های‌کم و بیش ادبی درحرف‌زدن مریل‌به قصدتوضیح‌شخصیتش ودرعین حال البته‌به قصد اشاره به تمثیل‌اصلی فیلم‌یانمایش طرحهائی از شخصیت‌های‌معشوقه‌ی سابق (شرلی ابت) یا همسر (لوسیندا). درحد جزئیات اما وسیله‌ی هـم این صحنه‌هاست‌کـه ضعفهای کارگردانی فرنك پـری دقیقاً نمایان می‌شود .

کارگردانی فیلم تقریباً شامـل همه‌ی کلیشه‌های نو وکهنه‌ی سینماست : محوکـردن نمای نزدیك بسیار درشت تصویرهای توام در یك نما وتصویر عشاق درآب وحرکات آهسته‌به معنای شوروشعف وسکون نمای آخرو گفتگوئی که جزء صحنه نیست ونور خورشید دردوربین وغیره . فرنك‌پری امابی‌آنکه بتواند ازاینهمه استفاده‌گیرد یا ازحدی ظاهـری وسطحی در گذرد درخلق زبـانی سینمائی مطلقاً نـاموفق استـ درصحنه‌ی عاشقانه‌ی درجنگل مثلازمانی که دوربین‌بیهدف‌روی‌آسمان و برگها ودرختها می‌گرددواین گفتار یاگفتگوی داستان فیلم‌است که بناچار بدل می‌گردد به توضیح‌نامه وصحنه را توضیح می‌دهـد و یك رشته مثال دیگـر : صحنه‌های اولیه‌که هرنکته تا چندین‌بارتوضیح داده نشود وهرتوضیح تـا چندین بـار مکرر نگرددکنارگذاشته نمی‌شود یـا تصنع دررفتار دوستان مریل (احتمالا به قصد نمایش دودنیای

متفاوت) یا تصنع درصحنه‌ی عاشقانه با جولی هوپر یا صحنه‌ی ساده‌ی معشوقه‌ی سابق که تا قهرمان فیلم در استخر فریاد برنمی‌آورد همراه بامشتهای گره کرده سوی آسمان وغیره) به‌آخر نمی‌رسد یا همین غلو وتکیه‌ی بی‌حدو توضیح‌پشت توضیح درصحنه‌های دعوای بخاطر «واگن» یاگذشتن ازمیان اتومبیلها یاصحنه‌ی مطلقاً سوزناك استخرعمومی یاصحنه‌ی‌آخرفیلم که گرچه هریك ازتصویرها مبین هستندتصویر روی تصویر انبار می‌شود ازفضای‌کلی تاتوضیح‌های مکرر درزمین تنیس تا حتی توضیح دقیق هالبوودی صدای‌بازی تنیس‌تاکوبیدن روی در خانه‌ی متروك تا نمایش خالی بودن اطاق تا حتی نمایش راکت تنیس‌بیمصرف افتاده‌وغیره.

خلاصه‌کنم. فرنك‌پری : ناتوان در حفظ سطحهای مختلف فیلم وناتوان‌درنمایشگر ساختن تمثیل فیلم وناآشنا باحساسیت وظرافتی که‌کاربا تمثیل می‌طلبد وناگزیرازمکررکردن هر اشاره وتوضیح ـ با بیان سینمائی نارسا و خشن وکند و بسیار به‌سختی ... یا از سوئی دیگر : همه‌ی مشکلهای فرنك‌پری را درکاربا تمثیل شاید بتوان در این دو داستان بسیار کوتاه فشرد .

یك) درفیلم «دیوید ولیزا» (مقتبس‌از وقایع واقعی) اگر هنوز در یاد مانده باشد دیوید قهرمان بیمار فیلم اساسا نمی‌تواندتحمل کندکسی به او دست بزند. یك‌منتقد فرانسوی درنقد این فیلم (وبه نقل ازخانم هاستن)سؤال می‌کند چطور موی سر دیوید همیشه اصلاح کرده است؟

دو)درفیلم«شناگر»درصحنه‌ی‌معشوقه‌ی سابق شرلی ابت درحال ورق زدن و احتمالا مطالعه‌ی مجله‌ی «فیلمزاند فیلمینك» است . منتقد این مجله درنقدفیلم به همین دلیل(وگر چه شاید نیم شوخی) معشوقه راشخصیتی‌فهمیده می‌یابد درحالیکه احتمالا دیگر نویسنده‌ها و خواننده‌های مطبوعات سینمائی انگلیسی زبان هنگام‌تماشای فیلم نظری به عکس دارندواین سوآل‌که مجله درفیلم مبین چیست ؟

ومشکل البته نه دراین است‌که سینما هنوزبسیارجوان وبنابراین درکاربا تمثیل‌های ادبی‌ای ازاین دست به دلیل درماندگی نیازبه پوزشخواهی دارد بلکه تنها از اینجاست‌که فرنك پری (که مثلا لوئیس بونوئل نیست) توانائی نمایشگرکردن هیچ یك ازاین دوروی سکه‌ی تمثیل را ندارد .

رضا موتوری

خسته نباشید، آقای کیمیائی!

سیاوش فرهنگ

آقایان! کلاهتان را ازسر بردارید و فاتحه‌ی این موج نوی بازارچه‌ای و کلاه‌مخملی را بخوانید. چرا که بنظر می‌رسد این جاهلیسم بی دوام وقوام سینمای فارسی ـ که سخت‌مدعی واقع گرائی اجتماعی است ـ همین اول کار بوی الرحمنش بلندشده است. (البته عده‌ای کماکان «بوی صمیمیت وصداقت به مشامشان» خواهد رسید. به گفته‌ی دوستی، «بوی صمیمیت» این فیلمهای موج نوی فارسی مثل این که از «بوی پیاز داغ» هم قویتر است!) آیا موج نوی «بازارچه»ای سینمای فارسی، حتی به‌اندازه‌ی موج «باند» یا «بیتلها» خواهدتوانست خود را سرپا نگهدارد؟

آنچه باعث می‌شود در باره‌ی «رضا موتوری» حرف بزنیم ومثلا «رقاصه‌ی شهر» یا «روسپی» را ندیده بگیریم، نه برتری «رضا موتوری» براین دو، بلکه کم وبیش موضوع فیلم قبلی کیمیائی ـ قیصر ـ است، که وقتی بحث سینمای غیر «سنتی» فارسی را برای چندمین بار بطور جدی مطرح کرد. هرچندکه «قیصر» اولین فیلم غیر سنتی ایرانی نبود. اگر اساساً اصراری درتعیین این «اولین» باشد، این فیلم، «شوهرآهوخانم» است ـ برغم تمام عیوب فاحش ونقائص‌چشمگیرآن. ولی «رضا موتوری» اثبات دانش حقیر و ذوق فقیر یك کارگردان ظاهراً نوجوی سینما است که گنده گوئی وفلسفه بافی رامقدم براصالت وعمق‌کار قرار داده است.

بی ارزش ماندن «رضا موتوری» نشیبی است به دنبال‌موفقیت نسبی فیلم قبلی کیمیائی. البته به دوعلت. صورت اول قضیه اینست که «قیصر» با یاری چندتن ازمنتقدین (که غالباً ازدوستان نزدیك کارگردان‌فیلم‌هستند) معروف شد. (در جدول فیلم‌های هفته‌ی آن مجله‌ی خرده‌روشنفکری، پرده‌ی‌پاره، این گروه خشن وقیصر به دنبال هم آمدند!!) وپس ازیك‌سال تماشاگر بافیلمی‌روبروست که‌یك‌سیرقهقرائی‌به طرف آسان سازی وبهره‌برداریهای غیراصولی را تجسم بخشیده است.

ازجهت دیگر، یکی ازدلایل شکست افتضاح‌آمیز «رضا موتوری» را باید درتوجه خاصی جستجوکرد که‌کیمیائی به نقدها ونقد گونه‌های سینمائی مجلات وروزنامه‌ها کرده است. تشریح وتوضیح جنبه‌های فیلم‌به وسیله‌ی منتقدین، نه به جهت سازنده‌ی آن بلکه‌خطاب به بینندگان فیلم است. کارگردانی که خلاقیت و وجدان هنری وشعور خود رارها کند ودرپی

ارضاءخواسته‌ها و نظریات منتقدین و نویسندگان سینمائی برود ، هرچندکه با بهترین و پرارج ترین منتقدین هم سروکار داشته باشد ، براو خواهد گذشت آنچه بر کیمیائی گذشت. چراکه فیلم‌سازی وفیلم‌نویسی دو کار کاملا متفاوتند و تنها نقطه‌ی اشتراك این دو ، تماشاگر است و دیگر هیچ .

همراه باموج تعریف و تحسین وستایشی که قیصر همراه آورد ، مقادیری تشریح نمادها و تمثیل‌ها وصحنه‌های فیلم هم همراه بود. واین که آیا اصولاچنین استعاره‌هائی حقیقتاً خواست آگاهانه وعمدی سازنده بود یانه ، فی‌نفسه مهم نیست. ولی دراین فیلم‌اخیر ، ایشان‌سعی در اعمال نظر وتحقق آن تفسیرهای کذائی کرده‌اند .

ازاین جاست که «مصیبت آغازمی‌شود.

قابل تحمل ـ وگاهی تعمق ـ بودن اشارات و«سمبل‌ها» درقیصر ، تا حد زیادی‌به این دلیل بود که جائی‌درکلیت فیلم داشت ویك عامل فرعی نبود . به بیان دیگر می‌شود گفت کیمیائی این تمثیل‌ها را به‌هم «نبافته» بود ، بلکه شاید بایك نیمه‌آگاهی ساخته شده‌بودند. ولی در «رضا موتوری» ، همه چیزچسباندنی است ؛ سراسرفیلم مملو از استعاره وسمبل و تمثیل است . نویسنده/ کارگردان تمام نیروی فکری وذهنی خود رابه‌کار گرفته تاهر لحظه‌ی فیلم یك جهان‌حقیقت ویك عالم‌پیام یدك بکشد. ودر این «زور زدن» ، جریان طبیعی وروال منطقی فیلم فدا شده است ؛آمبولانس : نشانه‌ی مرك وفنا ویا هرچیزدیگر . (آیا این قضیه‌ی آمبولانس درشروع هر دو فیلم هم مقادیری ادبیات وفلسفه‌بافی را موجب خواهد شد ؟) اتومبیل شبیه رولزرویس : نشانه‌ی اشرافیت . (آشکار است که دراین مملکت اشرافیت آنقدر سابقه دار وپروپا قرص وجودندارد . وقضیه‌ی کنت وکنتس ولردبازی و رولز رویس وغیره ـ لااقل ـ قابل انطباق دراین محیط نیست. اشرافیت معاصر در این دیار یانتیجه‌ی ثروت بادآورده‌ی مقاطعه‌کاری استیا حیف ومیل‌در ادارات دولتی ، یا زد و بند با کمپانیهای خارجی . ونمایشگر این نوع اشرافیت‌تازه‌به دوران رسیده ، شورلت و موستانگ آخرین مدل وویلاهای مدرن است و بقیه‌ی‌قضایا ... ولی کیمیائی در نمایش اشرافیت ، گونه‌ای اشرافیت‌تخیلی ـ اگر نگوئیم‌تقلیدی‌ـ وکلی‌را در نظر دارد ....) بازارچه : نشانه‌ی طبقه‌ی محروم و فقیراجتماع . عبور شبه رولزرویس از زیربازارچه: برخورداشرافیت‌باپرولتاریا. کتك خوردن رضا درکافه‌ی بوژروائی : عدم هماهنگی و رانده شدن ایشان ازطبقه‌ی بالا . نویسنده‌ی عینکی‌وعصبی وظاهراً خیلی‌متفکر: ...؟ هروئینی شدن و به زندان رفتن پهلوانان

وکشتی گیران عهد عتیق : سقوط‌وازدست‌رفتن ارزشهای‌پیشین . تصادف‌باکامیون‌زباله‌کشی : پست انگاشته شدن قهرمان فیلم توسط اجتماع فرومایه . حمل جسد وی باهمان ماشین : ایضاً به تفسیر قبل رجوع شود . کاروان ماشینهای حامل عروس : کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها . پل زدن به سبك کشتی گیران‌پس از تصادف : نرسیدن کمر به‌خاك ومقاومت‌در برابر شکست (چه شکستی ؟) . آیا مضمون‌دو دیوانه‌ای که‌در دوسوی‌پله‌های‌تیمارستان‌پیوسته سعی دارند با تلفنی که وجود ندارد باهم‌تماس بگیرند ـ وهیچگاه موفق‌نمی‌شوند ـ بیش از این اشارات و مضمون پردازهای بیش‌ازحد واضح وقالبی ، گویا وموفق نیست ؟ همین را مقایسه‌کنیم با حالت ورفتار وحرفهای بسیار قراردادی وکلیشه‌ای فرخ خان نویسنده ، که نسخه‌ی بدل «جعفرخان از فرنگ برگشته» ی نمایشنامه‌های چهل پنجاه سال پیش‌است .

اشکال‌عمده‌ی کارکیمیائی دراین‌است که دریك قالب تمثیلی سعی درگنجاندن نوعی رئالیسم‌اجتماعی کرده ـ ویابرعکس . وباوارد شدن عناصرظاهراً طنزآمیز ، کارخرابترشده است . فیلم ، دریك‌نظر اجمالی ، طنزآمیز ، سمبولیك ، رئالیستی ، تراژیك و دراماتیك می‌نماید . ودقیقاًهیچ‌کدام‌از اینها نیست .چه، قالب هیچ یك‌را به‌خودنگرفته ، وفقط‌نشانه‌ای ازهرکدام دارد . (توجه‌کنیم به‌فیلمهای مثلا کار گردان متوسطی نظیر «جرمی» ، که در یك فیلم‌هجوکننده وطنزآمیز ، مطلقاً ازتمثیل وهرعنصر قابل تفسیری ـ البته نه‌قابل‌تعمیم ـ کنار می‌کشدوتماشاگر راباواقعیتهای‌اجتماعی که در آثارش خیلی‌عینی‌ترومأنوس‌ترشده‌اند، روبرو می‌کند .) « رضاموتوری » نمی‌تواند کسی‌یاچیزی‌راهجوکند، چون‌اساساً پرداخت هجائی‌ندارد. دقت‌کنیم به‌صحنه‌ی آوازخوانی وثابت‌کردن تصویر ، که‌آشکارتر و بی‌مایه‌تر از ، آنست که بتواند « هجو » باشد ـ شاید «لطیفه» باشد یا « جوك » یاهرچیزدیگر....

بحث ، بر سرداستان و خرده‌گرفتن بر اعمال وافعال‌شخصیت‌های‌فیلم واصراردرتحمیل واقعیتها ومنطق زندگی روزانه برآنان‌نیست. چشم‌پوشی‌می‌کنیم از بسیاری جنبه‌های‌حوادث که سخت بی‌منطق وپرت می‌نماید . مسئله ، مایه‌ی فیلم است وبرگرداندن آن به‌تصویر که سخت ناتوان و بی‌رمق مانده‌است . درسراسر فیلم ، تنهاازراه‌تفسیرهاواشارات،وگفتگوهای اشخاص‌است که‌می‌توان‌کم‌وبیش به هدف‌سازنده نزدیك شد ـ اگرهدفی‌باشد ، وچه بی زحمت وسهل می‌توان . وگرنه تصویر صرف نظر از شعبده بازیهای زوم متحرك ، عاطل‌مانده‌است. گفتگوی رضا با مادرش درباره‌ی‌پوچی‌وحماقت وابتذال فیلمهای فارسی که دختر میلیونره

دانشجوها ودکتر ها ومهندس ها .... راکنار می‌زند ، وعقب جوان فقیر آسمان‌جل می‌افتد وآوازهامی‌خواند وگریه‌ها سرمی‌دهد ، شاید «بیانیه»ی‌محکوم‌کننده‌ی نویسنده/ کارگردان در رد فیلم فارسی باشد، واین‌که حکایت این فیلم مثلا با «هنگامه» و«گنج قـارون» تومنی هفت صنار فرق دارد . ولی این ادعـا را فقط می‌شنویم ، چراکه وجه افتراق را نمی‌بینیم ؛و با تردید بسیار می‌توان تنها نمود این تفاوت را پایـان « ناخوش » فیلم دانست . و همین کافیست ؟

براین مایه‌ی‌سطحی‌وسست، کارگردانی و پرداخت بسیار پرت و بی‌رویه‌ای‌هم‌اضافه‌کنیم. از فرم که حرفی زده نشود خیلی بهتراست . تکنیك هـم وضع بهتری نـدارد . از ده‌نما ، هشت‌نما با زوم متحرك گرفته شده ، عقب‌رفتن وجلوآمدنهای پایان ناپذیر زوم ، تماشاگررا دائما درحالتی‌شبیه‌حالت بند بازان سیرك نگه می دارد . ایـن کار برد ناشیـانه وغیـر منطقی زوم متحرك ، یکی از عصبانی کننده‌ـ ترین نکات فیلم است . دوربین‌همیشه‌درجائی مجهول گذاشته شده : از دیدگاه آدمی سوار هلیکوپتر یادرحال سقوط آزاد . تعویض‌نماها کاملا بی‌رویه وتفننی است. درفصل‌تیمارستان، صحنه‌ی‌جنك، صدای‌شلیك‌تیر وانفجارنارنجك وکشته شدن یك دیوانه ظاهراً بایداز دیدگاه و تخیل فرخ‌خان باشد ، ولی‌بقدری دوربین این طرف وآن طرف می‌پرد وزوم پس وپیش می‌رود ، که قضیه‌بکلی لوث می‌شود.

درسخنرانی‌طولانی ومهیج رضادر پای‌پله پس از دعوا درکافه ، درتمام مدتی‌که وی به تشریح‌شخصیت‌وافکارخود وتعریف‌از«آنوقتها» مشغول است ، حتی یك‌نما ازچهره‌ی فرنگیس گذاشته نشده ، و تماشاگر بایدشخصاً به‌تجسم چهره‌ی وی در این‌لحظات دست بزند . حال آن که در این مرحله، محور عاطفی حوادث فرنگیس‌است ، چون رضا روحیات خودش را خوب می‌شناسد و تماشاگرهم. وتنها ،عکس‌ـ العمل فرنگیس دربرابرشناسائی‌شخصیت‌درونی وحقیقی رضاوآگاهی به یك اشتباه‌است که‌باید بار عاطفی این صحنه را بوجود بیاورد ،ولی سروته قضیه‌بایك«میتینك» باشکوه توسط‌قهرمان فیلم بهم آمده است. ودرعوض نماهـای بسیار غریب وفرمالیستی در سراسرفیلم فراوان‌یافت می‌شود : نماهائـی از روی سقف اتومبیل ، نماهائی ازفرمان وچرخ موتور سیکلت‌درحال حرکت، به‌اضافه‌ی‌آسفالت‌خیابان .فیلمبرداری را میتوان‌بدترین‌صورت ممکن‌دانست . وگناه این همه ، تنهـا به‌گردن فیلمبردارنیست، که کارگردان هم آنقدر درسناریویش‌ـ که آن هم فراوان جای حرف دارد و بحث جداگانه ایست ـ غرق‌بوده‌که‌کمترین‌توجهی‌به‌این‌نکات

نداشته. همه چیز حساب نشده است. در صحنه‌ی گفتگوی فرخ خان باعمو وزن‌عمویش در باغ، نماهایك درمیان روز وشب است ودرصحنه‌های موتورسواری، آسمان یك درمیان ابری وآفتابی است.

اگر حقیقت داشته باشد که فیلم "قیصر" را رایکی از "خانم"های هنرپیشه از توقیف درآورد، این بار چه کسی "رضا موتوری" و خالق آن را از شکست نجات خواهد داد؟ و بنظر می‌رسد که از دلاوران زیر بازارچه، تنها آقای کیمیائی درمیان ماهستند، واوهم اگر.... شاید... اما... ولی ....

*

یادداشت های کوتاه

از: فرزین

پارتی Party

کارگردان: بلیك ادواردز

"بلیك ادواردز" این بار هم به استعانت مضامین وسنت های سینمای کمدی روبه جانب سینمائی آورده که‌ظاهراً باید تلفیقی بین‌سنت کمدی "سلپ استیك" وکمدی سوء تفاهم‌رایج درفیلم‌های کمیك آمریکائی (کمدی‌سبك)ـ از "مشکل‌اتاق‌خواب" (و) "مزاحم‌نشوید" گرفته تا "گل‌کاکتوس" ـ باشد، که‌هست. ودراین خصوص کم وبیش موفق‌است: قسمت‌اول‌میهمانی و ماجراهائی که سرمیزشام اتفاق می‌افتد.

اما اشکال اساسی "پارتی" از ساختمان آن ناشی‌می‌شود. واین‌اشکال بقدری‌چشمگیر است که همه چیز (ماهیت شوخی، نحوه‌ی تلفیق دونوع کمدی مذکور وغیره) راتحت ـ الشعاع قرارمی‌دهد: مشکل‌اساسی‌کارگردان از عدم توازن شدت و افت پتانسیل هیجان (خنده‌ی‌بخاطر وضعیت‌های‌کمیك) درطول‌فیلم بوجود می‌آید. بدین معنی‌که‌کارگردان‌موفق به‌کنترل فاصله‌های زمانی لازم برای فروداز یك "کلایماکس" وصعودبه "کلایماکس" دیگر که عنصر بسیارمهم فیلم است، نمی‌شود، در ابتدای میهمانی، دقیقه‌های بسیار برای‌رسیدن ازیك شوخی به شوخی دیگر صرف می‌شود؛ که همه‌ی آنها هم درخدمت ایجاد زمینه‌برای شوخی‌های بعد ازخود نیستند. (دراین مورد نمونه‌ای ازیك‌استاد درنظر نگارنده هست: در "جویندگان طلا"، "دیکتاتورکبیر" و "عصر جدید"، هنرنمائی‌که چاپلین به تماشاگر نشان می‌دهد، مقدمه‌ی منطقی اتفاقات بعدی است. چنان‌که از "عصرجدید" (مثلا) دریك

قسمت از فیلم موقعی که به خاطر صرف "غذا" برق دستگاهها قطع می‌شود ، قهرمان فیلم (چارلی) بین چرخهای یك ماشین بزرك گیر می‌کند ودریك پلان عمومی چاپلین آن چه‌را که می‌خواهد ، ازحقارت انسان در برابر مخلوقش ماشین ـ بیان‌می کند ، چند صحنه‌ی بعد ، مخلوق بقدری قوی می‌شود که در هیئت یك ماشین خوراندن "غذا" به خالق‌خودچیره می‌گرددکه این معنا به وساطت قسمت أول ـ که درعین استقلال درخدمت ایجاد زمینه‌ای برای قسمت دوم است ـ خیلی بهتر ورساتر ارائه می‌شود .) این زمان ، گذشته از این‌که خیلی بیشتر ازفاصله‌ی زمانی لازم بین دو "کلایماکس" است ، با مدت زمان شوخی‌ها هم تناسبی ندارد ، درعوض در حوالی پایان فیلم وضعیت‌های کمیك آنقدر پشت سر هم و زیادند که پتانسیل هیجان برای مدت زیادی ثابت مانده وتماشاگر مصونیت پیدا می‌کند.

فیلم با برخورداری ازیك رشته شوخی های خوب و نسبتا موفق در ترکیب وتلفیق‌دو نوع کمدی مذکور ، در پایان گرفتار شلوغی مفرطی است که‌کنترل همه‌ی عوامل آن الزاما در نفس شلوغی نفی می شود ؛ مضافا به اینکه با وجودی‌که هر شوخی بطور انتزاعی خوب و قابل قبول است ، در بافت اثر جای محکمی پیدا نمی‌کند (قسمت طولانی توالت و بازشدن کاغذ توالت مثلا) که البته همه‌ی اینها فرع بر اشکال اصلی ـ ایجاد توازن در پتانسیل هیجان ـ است ، که ساختمان فیلم راکلا دگرگون‌کرده است .

سازش The Arrangement

کارگردان : الیاکازان

فیلم داستان تصویر شده ایست که از مردی‌که درهیاهوی ماشین و جنجال تبلیغات ـ که بقولی دوغول بی رحم این قرن هستند ـ تعادل روحی‌اش راازدست داده‌وبیزارومنزجر اززندگی بدنبال فرار ازازخویشتن خویش به مرز بیهودگی می‌رسد . آشفتگی ساختگی قالب فیلم هم ظاهراً درخدمت ارائه‌ی این معنا است وهمین عامل اساسی‌ترین‌شکست‌کارگردان را تدارك می‌بیند : چراکه این آشفتگی قالب قبل ازآنکه به معنائی سینمائی نزدیك شود (و درخدمت القای آشفتگی ذهنی «ادی» در آید) درحد یك ادای سست سینمائی (که با هیچ ضابطه‌ای قابل توجیه نیست) باقی می‌ماند . بقیه فیلم هم درگیری قهرمان فیلم است بازن ومعشوقه وخانواده ورئیس خود وتکرار تم «آمریکا آمریکا» . شکست دیگر ازنحوه‌ی بیان این درگیری‌است که‌قالبی وکشدار وملال

آور است و گاه رقت‌انگیز (برخورد «ادی» با پدرش) .

غریب گوئی‌های فیلم را نمی‌شود و نباید نوجوئی ویاکشف راههائی تازه در خلق ذهنیت‌های سینمائی تلقی کرد ، چراکه فرضاً قرار گرفتن «ادی» درجوار شخصیت کودکیش هیچ مسئله‌ای راطرح (ومالاحل) نمی‌کندو... فیلم حتی دربررسی‌های مفصل هم بیشتراز این جای حرف‌ندارد. ماحصل، علیرغم تمام‌آفرین هائی که‌ازطرف بعضی مجلات خارجی نثارفیلم شده «سازش» برای سازنده اش «کازان» خالق اثری چون «آمریکا آمریکا» یك فاجعه است .

هزار چهره

No Way to Treat a Lady

کارگردان : جك اسمایت

فیلم ساختمان محکم حرفه‌ای خودرا- (توالی مناسب و معین قتل‌ها ، توجه به عکس العمل‌های مردم وجراید وغیرو- نحوه‌ی‌توجه بمسائل‌کارآگاهان واداره‌ی پلیس ومخصوصاً حذف حواشی زائد مرسوم .....) - از سناریویش‌که خود نتیجه‌ی تجربه های فراوان قبلی در این زمینه است ، دارد و ناچار (علیرغم تمام تلاش‌های کارگردان که ظاهراً باآگاهی به فیلمش نزدیك شده است) پای‌بند عناصرسنتی فیلم‌های جنائی‌است. کارگردان‌کوشش آشکاری داردکه جلوه‌ای نو به فیلم بدهد که مگرازسنت دورشود : بنابر- این از ایجاد هیجان درصحنه‌های قتل (چه به وسیله‌ی پیوند فیلم وچه وسائل دیگر : محل جنایت ، قیافه‌ی قاتل و ....) می‌گریزد ولی همین عامل با اینکه هیجان مناسبی را برای فصل حمله جانی به معشوقه‌ی‌کارآگاه تدارك می‌بیند ، اصولی‌ترین عدم تعادل را درفیلم باعث می‌شود چراکه درقسمت‌های‌اولیه‌پرداخت فیلم چیزی را نفی می‌کندکه ساختمانش‌اساساً آنرا اقتضاکرده است .

در اغلب قسمت‌های فیلم شاهد تناقض این دوعامل جداگانه هستیم و اوج جدائی و بلکه تضاد این دوعامل را می‌توانیم در سکانس آخر- ازلحظه‌ی ورودکارآگاه به اطاق جانی وظهور جانی درسن تئاتر وبرخوردآنهابیابیم تماشاگر از اتمسفر وفضای خالی تئاتر ،پلکان وراهرو وغیره تصور فضای خوفناکی را دارد که با پرداخت بی تفاوت کارگردان (که عمداً صورت گرفته) ، تناقض دارد . فیلم سر- گردان دریافتن راههائی‌جدید (برای‌پرداخت آثارجنائی) وسنت‌های استوار قدیم ، از دست رفته است .

ارزش یابی فیلم

فیلم ها	حسن بنی هاشمی	بهمن طاهری	به‌آئین عمائی	سیاوش فرهنگ
✿ آلفرد هیچکاك: **پرندگان**	✿✿✿	✿✿✿✿	✿✿✿	✿✿✿✿
✿ جوزف لوزی : **پیشخدمت**	✿✿✿	✿✿	✿✿✿	✿✿✿
✿هاکز: **ورزش مورد علاقه مرد؟**	✿✿	✿✿	✿✿✿	✿✿
✿ جری لوئیس: **خونه شاگرد**	✿✿	✿	✿✿	✿✿
فرانك پری: **شناگر**	✿✿	●	✿✿	✿✿
✿ هیچکاك : **اعتراف به‌گناه**			✿✿	✿✿✿
✿ روبر انریکو : **حادثه جویان**	✿✿	✿	✿	✿
آندره‌دلوو: **یك شب، یك ترن**		✿✿		✿✿
مسعود کیمیائی : **قیصـــر**	✿	●	✿✿	✿
بلیك ادواردز : **پـــارتی**	●	●	✿	✿
جوزف لوزی : **بـــوم**			●	✿
جوشوالوگان: **دلیجان‌خوشبختی**	✿	●		
ریچارد فلیچر : **جانی بوستون**		●	✿	
جرج‌استیونس : **تنها بازی‌در شهر**		●	●	
مسعود کیمیائی : **رضا موتوری**		●	●	●
الیا کازان : **سازش**	●	●	●	●

✿ درانجمن فیلم

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/

با پوزش فراوان ، پیش ازخواندن اشتباهات چاپی زیر را تصحیح کنید:

صفحه	سطر	چاپ شده	درست
۱۰	۷	وسائل	مسائل
۱۰	۱۰	زیرا که درحال‌حاضر،مشغول	زیرا که مشغول
۲۶	٤	بارنی	بارانی
۵۰	۱٤	نقطه‌ی قبل از پرانتز دوم اضافی است .	
۵۲	۱۰	علامت « اضافی است .	
۵۵	۱۵	Bnnnie	Bonnie
۵۷	۱۳	facc	face
٦۹	۱۰	کاگردان	کارگردان
۷۵	۹	مداوم بود	مداوم است
۱۳۳	۱۱	تعثیلی	تمثیلی
۱۳۳	۱٦	درپایان سطر ، عدد (۱) اضافه شود.	
۱۳٤	۱۱	هنریك «بوم» وخالی	جزیك «بوم» خالی

سه تومن

آیـزنشتاین : یـك بیانیه ✿ گفتگوئی بـا ساتیاجیت رای ✿ پدیـده‌ای فجیع در ایران بنام انتقاد فیلم ✿ هیچکاك و تجربه‌ی «طناب» ✿ موج : نوشته برای فیلم ✿ لوئیس بونوئل و سالوادر دالی : سگ آنـدلسی ✿ پرویزدوائی : میزانسن، نمایش «خدائی» کارگردان ✿ یادداشت فیلم ✿