کتاب سینما

شماره‌ی سوم ـ مرداد ۵۰

کتاب سینما

انجمن فیلم

ازانتشارات انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه پهلوی
شیراز

شماره‌ی سوم ـ مرداد ۵۰

دانشکده‌ی ادبیات و علوم ـ صندوق شماره‌ی ۸۸۹

روی جلد : «ثریا قاسمی» درصحنه‌ای ازفیلم «آرامش درحضوردیگران» ساخته‌ی ناصر تقوائی
پشت جلد : «یافارو» درصحنه‌ای ازفیلم «بچه‌ی رزماری» ساخته‌ی رومن پولانسکی

دراین شماره:

بونوئل و تفکر برتر از اخلاق ۱
آرامش وطوفان در آثار جوزف لوزی ۱۵
خودآگاهی : ویژگی هنر نو،
مقدمه‌ای بر سینمای هوارد هاوکز ۲۸
به سوی سینمای غیر بورژوا،
پای صحبت ژان لوك گودار ۴۱
نظریات فدریکو فلینی ، رولان دوال ، کلودشابرول
و مارکو فری درباره‌ی سینما ، سیاست و تبلیغات ۵۶
موضوع کوچك و موضوع بزرگ در سینما ۵۹
روند انتخاب : نمائی از ماهیت هنرمند ،
گفتگوئی با میکل آنجلو آنتونیونی ۶۴
اغوا و ادب در یك نامه‌ی سرگشاده ۱۰۱
اندیشه و آزادی در سینمای تجربی ایران ۱۰۹
انتقاد فیلم درباره‌ی :
بچه‌ی رزماری ۱۱۵
مهر هفتم ۱۲۱
تریستانا ۱۳۲
گفتگوئی با ناصر تقوائی درباب «بادجن» ۱۴۱
یادداشتی درباره‌ی «آرامش درحضور دیگران» ۱۴۷

بونوئل
و
تفکر
برتراز اخلاق

آنچه خواهد آمد،قسمتی‌از گفتگو های منتقدین مجلات« کایه دوسینما» ، «اکسپرس» ، «لوموند»، «فیلم کالچر» ، «نشریه‌ی دانشگاه مکزیکو» و ... با «لوئیس بونوئل» است ، ترجمه از متن انگلیسی کتاب Luis Bunuel نوشته‌ی Ado kyrou . در میان منتقدین نامهائی می‌بینیم چون «آندره‌بازن» ، «ژرژسادول» و « فرانسواتروفو ».

در کتابها می‌خوانیم که شما و «سالوادور دالی» سناریوی «سگ آندلسی» Un Chien Andalou (۱) را با هم نوشتید و خود تان آنرا کارگردانی کردید. می‌توانید بگوئید دقیقاً کدام ایده ها از شما و کدام از «دالی» بود؟ آیا تحت تأثیر «دالی» بودید؟

بونوئل: درست است . آن داستان بوسیله‌ی هردوی ما نوشته شد. من کارگردان، تهیه کننده و مالك فیلم بودم. اما اکنون آنقدر مطمئن نیستم، چون بنظر میرسد که هر کس حقی به‌فیلم دارد. فیلم سی‌و دو سال قبل ساخته شده‌است و من چیز زیادی درمورد جزئیات همکاریمان بخاطر نمی‌آورم . آنچه در باره‌ی «دالی» و خودم می‌دانم این است که اکنون ما به دو دنیای کاملا متفاوت تعلق داریم . چون « دالی » بدنیای کسانی رفته‌است که پولسازند.

قبل از کارگردانی «سگ آندلسی» آمادگی داشتید؟ تصور می‌کنم مطالعاتی کرده بودید.

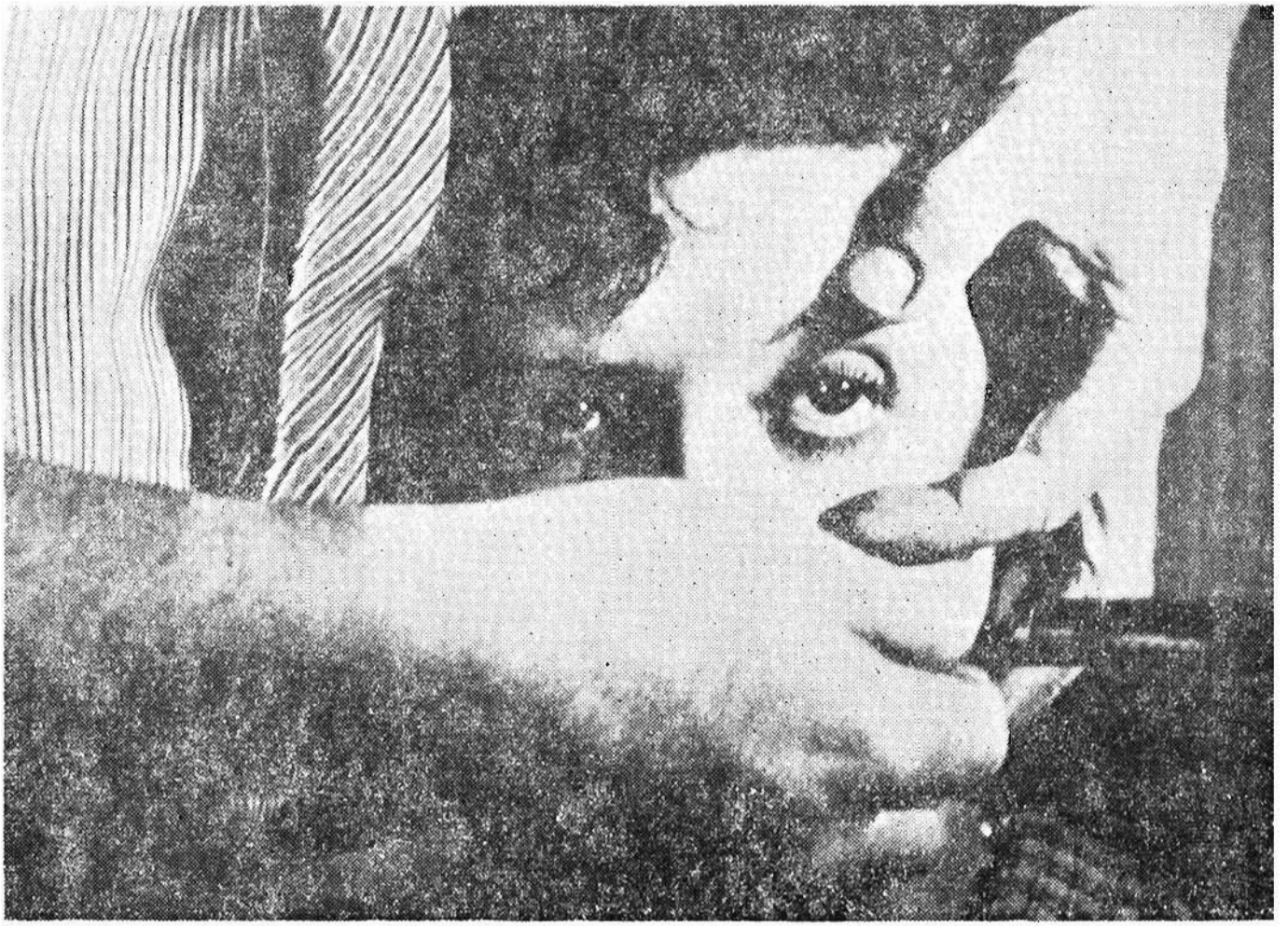
بونوئل: آه ، نه ! نه ! اینطور نیست . قبل از آن به سالن های رقص می‌رفتم و کار های احمقانه می‌کردم . . .

وقتی که «سگ آندلسی» برای اولین بار به نمایش در آمد من برای یك جنجال عمومی آماده بودم و برای احتیاط جیب هایم‌را پرازسنگ کردم. پشت پرده بودم و به گرامافون گوش‌میدادم. قطعه‌ای‌از «تریستان» Tristan (۲) وسپس یك تانگوی آرژانتینی راپخش کردم ، بعد تریستان و تانگو ، تانگووتریستان ، تاآخر. بادقت به تماشاچیان نگاه می‌کردم که ببینم عکس‌العمل‌شان چیست، اما تنها افرادی که آمده بودند آریستوکراتها وهنرمندان بودند، که‌سیصد یا چهار صد صندلی Ursulines

---

(۱) اولین فیلم «بونوئل» ــ ۱۹۲۸، فرانسه .

(۲) اثری از «واگنر» که قسمتی ازآن درفیلم استفاده شده است .



سگ آندلسی

را اشغال کرده بودند . Le Corbusier آنجا بود، و انواع مردمی که درحال خواندن ـ یانوشتن برای ـ Cahiers d'Art (دفتر های هنر) بودند . ابراز احساسات شدیدی که فیلم در آنان بر انگیخت مرا گیج کرد . وقتی نمایش فیلم تمام شد ،آنان بر خاستند وبشدت کف زدند.سنگها درجیب‌هایم سنگینی میکرد. گیج ومتحیر شدم ـ اما واقعاً خوشحال بودم .

من معتقدم شما دوست ندارید کارتان جدی گرفته شود.
La Vie Criminelle d' Archibaldo de la Cruz
(زندگی جنائی ارشیبالدو دولاکروز) برای شما فقط

یك فیلم کوچك سر گرم کننده است و در عین حال شنیده‌ام که در موقع نمایش ، تماشاچیان خیلی تحت تأثیر قرار گرفتند وحتی از آن ترسیدند .

بونوئل: آن فیلم، معهذا، یك کمدی است. به شما اطمینان میدهم که باید به‌آن بخندید . مـن فیلم را براساس موضوعات انتخابی خـودم کارگردانی نمی‌کنم . از مـیان موضوعات مختلفی که به من پیشنهاد می‌شود یکی را که متقاعدم کند و بتوانم دوباره روی آن کار کنم انتخاب می‌کنم . می‌توان تصور کرد که ممکن است بعضی عناصر غیر منطقی ــ درپوششی از رؤیا ــ به‌آن بیفزایم ، ولی نه هرگز چیزی سمبولیك. من تعبیرهائی دربارهٔ «سگ آندلسی» که هرکدام هوشمندانه تر ازدیگری است شنیده یا خوانده‌ام ، ولی همه‌ی آنها اشتباه است . من و«دالی» طرحها وایده‌ها را جمع کردیم ــ هرآنچه راکه بنظرمان رسید ــ و هرچیزی را که می توانست دارای معنی باشد کنارمی گذاشتیم . من این سلیقه را بخاطر غیر منطقی بودن نگه داشته‌ام .

مردم با توجه به کارهایتان شمارا یك سادیست می‌دانند وغیره ، که احمقانه است. اما درست است که شما دوست دارید «اذیت» کنید تا جائی که بایـد گفت فیلمهـا را بخاطر نـاراحت کردن مردم می سازید .

بونوئل: درست است ، من سعی نمی‌کنم کاری کنم که بی‌ارزش باشد .کسی نباید مردم‌را باین معتقد کند که همه چیزدراین بهترین دنیاهای ممکن ، بهترین است . لازم نیست هرچیزی را خراب کنیم، که‌فیلمهای تباه‌کننده بسازیم، اما من نان ، عشق ورؤیارا دوست دارم ، چه‌بهتر که‌کمی فانتزی وخوشبینی داشته باشد . من‌متوجه می شوم کـه بعدازپنج هفته ازموضوع فیلم خسته شده ام وهـیچ نکته ای درآن نمی بینم که مدتی طولانی با آن زندگی کنم . همین‌که روی صحنه به‌اندازه‌ی کافی تمرین شد ، دویا سه برداشت (Take) ازهرکادرکافی است .

معهذا، حتی از نقطه نظر تکنیکی، فیلمهای مکزیکی شما براکثرفیلمهای فرانسوی‌تان ترجیح دارد.

بونوئل: اینطور است ؟ خوب، تکنیك برای من مسئله‌ای نیست . من ازنماهای متظاهرانه

جوانان وتفرین شدگان Los Olvidados

وحشت دارم واززاویه‌های غیرعادی متنفرم. گاهی من و فیلمبردار در مورد یك تصویرعالی تبادل نظر می‌کنیم ، هرچیز تاآخرین جزئیات ترتیب داده می‌شود وسپس‌دروقت‌فیلمبرداری خنده را سرمی‌دهیم ، تمام نقشه‌هایمان را دوره‌می‌ریزیم وخیلی ساده ، بدون بکاربردن افه‌های مخصوص با دوربین ،فیلمبرداری‌می‌کنیم.

خیلی خوبست ، ولی فیلمبرداری Sabida al Cielo, El **(صعود به آسمان) یا** Archibaldo **ابداًقراردادی نیست؛ بلکه‌کاملا برعکس ، قطعاً ابداع شده وخیلی مبتکرانه است .**

بونوئل: خوب ، من ازفیلمبرداری قراردادی نیزمتنفرم ،یك‌کارگـردان نباید خود را گرفتار فیلمبرداری ازیك صحنه بطرق متعدد کند وسپس بوسیله‌ی مونتاژ خودرا از اشکالات ناشی ازآن خلاص‌کند . من نماهای دور وتصویرهای متوالی (بدون قطع) ـ مثـلا کارهیچکاك درطناب (The Rope) ـ را دوست دارم . اگر دویست وپنجاه‌کادربگیرم ، دویست وپنجاه‌کادر درهمه‌ی‌فیلم‌من خواهد بود. بدون چیزهای بی مصرف وهزینه‌های اضافی .

❋ ❋ ❋

بونوئل: من وقتی از اثری برای ساختن فیلم اقتباس می‌کنم که قادرباشم کم و بیش خودم را بیان‌کنم ، چیزی ازخودم بگویم وخودم را بین دوتصویر قراردهم. تـاکنون خود را نفروخته ام. بایدکارکنم وشغل من فیلمسازی است . اما از«عصرطلائی» L'Age d'Or(۱) ببعد، اصول‌اخلاقی خودراتغییرنداده ام . همیشه‌آن چیزهائی را بیان می‌کنم که برای من‌خیلی اهمیت داشته باشد. اگردیگر آنها را درست بهمان گونه نمی‌گویم ، بخاطر اینست که درپنجاه وپنج‌سالگی نمی‌توانم درست کار سی سالگی را انجام دهم .

❋ ❋ ❋

بونوئل: من آنچه را که می‌خواهم درفیلمهایم می‌گذارم . ولی نه رؤیاهارا ! باندازه‌ی کافی رویاهائی دارم که قادر باشم ازخودم مایه بگیرم، وتمایلی به بـازسازی فیلمهائی‌که قبلاساخته ام‌ندارم.شاید میل‌داشته‌باشم‌که یك Los Olvidados(۲) ویا El (او) یا یك « عصرطلائی » جدید را دوباره بسازم. اما آنچـه از سینما میخواهم این است که شهادت بدهد ،که بیانیه ای درباره‌ی دنیا باشد،که هرچیز مهمی را درباره‌ی آنچه واقعی است بگوید .

❋ ❋ ❋

صحبت هائی‌بوده‌است درباره‌ی «نازارین»(Nazarin)، برنده‌ی جایزه‌ی مخصوص هیئت داوران در فستیوال

(۱) دومین فیلم بونوئل، ساخته شده درفرانسه، ۱۹۳۰

(۲) عنوان انگلیسی : The Young and the Damned (جوانان ونفرین شدگان)

جوانان و نفرین شدگان

کان ۱۹۵۹، و بازگشت شما باصول مذهب کاتولیك. در این مورد چه می‌گوئید ؟

بونوئل: هر کس آزاد است که درفیلمهای من آنچه را دوست دارد یا برایش سودمند است بیابد. شخصاً، وقتی که بعضی ازاظهارنظرها را می‌خوانم مبهوت می‌شوم . مردم درجستجوی چیزهائی برای گفتن به کجا می‌روند. من «نازارین» را دوست‌دارم برای اینکه بمن اجازه داد نکاتی را که مورد توجه‌ی من است بیان کنم . اما عقیده ندارم که چیزی را انکارکرده یا اصولی را نقض کرده‌ام. خدا را شکر ، من هنوز منکر وجود خدا هستم.

حالا طرز تلقی شما ازمذهب کاتولیك چیست ؟

بونوئل: من هیچ تلقی‌ای درمورد مذهب کاتولیك ندارم . درآن تربیت شده ام . این را می توانم بگویم : خدا را شکر، من هنوزمنکروجود خدا هستم. معتقدم هرکس باید خدا را در بشرجستجوکند ،که تلقی ساده‌ای است .

مـی‌گویند که شما قبل از Los Olvidados چند فیلم متوسط سـاخته اید ؟

بونوئل: بله. فیلم کازینوی بزرگ (Gran Casino) را ساختم ... اما من همیشه‌اصل سوررئالیستی خودم را دنبال می‌کردم: غم نان هرگزعذری برای فاحشگی‌هنر نیست.ازنوزده یا بیست فیلم ، سه فیلم ساخته ام که‌آشکارا بداست ، اما حتی در یك مورد هم عقاید اخلاقی خـودرا ازدست ندادم. برای بسیاری ازمـردم یك عقیده‌ی شخصی چیز بچگانه‌ای است ، اما نه برای من . من مخالف اخلاقیات قراردادی هستم ـ تصورات سنتی ، سانتی مانتال بودن، وآلودگی اخلاقی‌جامعه که ازطریق احساساتی بودن بوجود می‌آید. البته چند فیلم بد ساخته ام ، امـا آنها هیچگاه ازنظر اخلاقی ایرادی نداشته اند.

مـقصود شما از اخلاقیات چیست ؟

بونوئل: اخلاقیات ـ اخلاقیات طبقه‌ی متوسط ـ برای من اصول غیراخلاقی است که باید با آن مبارزه‌کرد. اخلاقیاتی است که براساس نهادهای نابجای اجتماعی،مانند دین،وطن،خانواده،فرهنگ ـ تمام آنچه‌که مردم «ارکان» جامعه می‌نامند، بنا شده است .

امـا شما به این جامعـه تعلق دارید، اینطور نیست ؟ شما مطابق اصول‌آن تربیت شده و تحصیل کرده اید ، شما یك کاتولیك هستید .

بونوئل: از ایـن جنبه، من فقط می توانم ازآنچه برای من اهمیت دارد صحبت کنـم . خوشبختانه حتی وقتی جوان بودم، می‌توانستم ازجنبـه ی معنوی وشعری نظری بآن بیفکنم که ماوراء اخلاقیات مسیحی است. آنقدرجسور نیستم که دنیا را از نو بسازم . می دانم‌که ازاین حیث تجربه‌ی من بی تأثیراست ، اما بمـن کمك

بل دوژور (زیبای روز)

می کند بنحوی فیلمهای خودم را روشن کنم ... نمی تـوانم به خـودم دروغ بگویم . اخلاقیات من ...است .

اخـلاقیات «نازارین» ؟

بونوئل: «نازارین» کاملا با اخلاقیات من سازگار است .

« نـازارین»ی که موفق نمی شود ؟ «نازارین» ی که نمی تواند هیچ کاری با کلیسا بکند .

بونوئل: بله، آن **«نازارین»**.

اما چرا ؟ مسیح ـ

بونوئل: مسیح بعدازآنکه گناهش آشکار شد، مصلوب گردید. آیا شما آنـرا یك عـدم موفقیت نمی دانید؟ گمان می کنید ممکن است بمعنی «مطلق» کلمه مسیحی باشیم؟

بـله ، بوسیله‌ی ترك کردن هرچیزی ، بوسیله دوری گزیدن از دنیا .

بونوئل: نه انه ! من از «دنیـا» صحبت می کنم . ازاین زمینی که روی آن زندگی می کنیم. اگرمسیح مجبور شودکه برگردد، دوباره مصلوب می‌شود. ممکن است «نسبتاً»

مسیحی باشیم، اما «مطلقاً» پاك بودن، «مطلقاً» بی گناه بودن ـ محکوم به شکست است . او قبل از آنکه شروع کند به عقب کشیده می‌شود . من مطمئن هستم اگر مسیح باز گردد ، کلیسا و کشیش‌های مقتدر دوباره اورا محکوم می کنند .

بنظر من «نازارین» بعنوان یك فیلم، عجیب و مبهم است .

بونوئل: شما آنرا مبهم می دانید. موافقم . سبك فیلم مبهم است وعلت گیرا بودنش برای من همین است . اگر اثری واضح باشد ، می‌توانم بگویم کارش ساخته‌است . واما درمورد مذهب ، من متقاعد شده ام که مسیحیت بمعنی خالص و مطلق کلمه دراین دنیا جائی ندارد .

اما ، چرا نه ؟

بونوئل: چون دردنیای ما ، دنیائی اینقدر بد ، فقط یك راه وجود دارد ـ طغیان

همیشه طغیان گرایان شمارا جلب می کنند ؟ کسانی که شك می کنند؟ مردمی که جستجوگرند ؟

بونوئل: ابهام برای من گیرا است. ابهام عنصراساسی هراثرهنری است. هرگز ازتکرار این خسته نمی شوم .

به نظر شما برای ساختن یك فیلم خوب چه چیز لازم است ؟

بونوئل: یك فیلم خوب باید واجد دوگانگی همزمان دردوامر متضادومرتبط باشد. بهمین دلیل است که آنقدر مایلم Pedro Paramo اثر Juan Rulfo راکارگردانی کنم . دراثر Rulfo چیزی که جلب نظرم می کند عبور ازابهام به واقعیت است. بندرت انتقال وتحولی وجود دارد، ومن این ترکیب واقعیت وفانتزی را دوست دارم ـ خیلی آنرا دوست دارم، اما نمی دانم چطورآنها را به فیلم منتقل کنم .

درمورد واقعیت، هرگز به نئورئالیسم توجه داشته‌اید ؟

بونوئل: فکرمی کنم تنها دوفیلم خوبی که نئورئالیسم بوجود آورد « اومبرتو ـ د »

(Umberto D)و«دزد دوچرخه»(The Bicycle Thief) بود.

زاواتینی ؟

بونوئل: همانطورکه قبلاگفته‌ام، «زاواتینی» اعمال کاملا پیش پا افتاده را بسطح نمایشی ترقی داد. وگرنه ازجهات دیگر، نئورئالیسم برای من گیرا نیست .

چون واقعیت خیلی صادقانه توصیف می شود ؟

بونوئل: چون واقعیت گوناگون است ، وبرای افراد مختلف می‌تواند معانی متفاوت‌داشته باشد.می‌خواهم برای ورود به دنیای شگفتی انگیز ناشناخته ، یك بینش‌کلی از واقعیت داشته باشم. بقیه، درزندگی روزمره در دسترس ما قرار می‌گیرد .

❋ ❋ ❋

بونوئل: وقتی فیلمی می سازم بخاطراینست که می خواهم واحتیاج دارم‌که‌آنرا بسازم و ابداً بخاطرآفرینش یك احساس نیست . این حتی درسال۱۹۲۸هم‌در مورد«سگ آندلسی» صادق بود. در مورد «ویریدیانا» (Viridiana) مردم به چه چیز اعتراض می کنند؟درسراسرفیلم، من درمحدوده‌ی‌بیان‌قابل قبولی مانده‌ام. قهرمان

بل دوژور (زیبای روز)

زن درپایان فیلم عفیف تر ازشروع آن است ...

بعضی احمقها نیز نوشته‌اند که من یك فیلم «هرزه» ساخته ام. مرده باد فیلمهای هرزه ! ازآنها متنفرم! [بونوئل این را بافریاد گفت، انگار یك دستور نظامی صادر می‌کرد .]

... تا وقتی که دنیای ما اینطوری است ، من فیلمهایم را برای عامه نمی سازم ـ که منظورم ازعامه، تماشاچیان متفنن است. اگراین «عامه» قرار دادی است، محدود ومنحرف، بوسیله‌ی سنت ، قصورازجانب اونیست ، از جامعه است. خیلی مشکل و نادر است فیلمی بسازیدکه هم این « عامه » و هم دوستانتان، که قضاوتشان برای شما اهمیت دارد، را راضی کند...

من برای «نازارین» خیلی اهمیت قائلم. او یك کشیش است. می تواند بهمان سادگی یك آرایشگر یا پیشخدمت باشد. آنچه درمورد او نظرم را جلب می‌کند این است که متکی به عقاید خودش می‌باشد که این‌عقاید بطورکلی برای جامعه غیرقابل قبول است، وبعدازدرگیری هایش با فواحش ، دزدان وغیره آنها اورا وادار می‌کنندکه بوسیله‌ی نظام اجتماعی موجود لعنت شده بماند...

از آنچه گفته‌اید می‌توان فهمید که ارتباطاتی را باسور رئالیسم ـ اگر نه بگونه‌ای مرسوم ورسمی، حداقل بعنوان یك منبع الهام ـ نگه داشته‌اید. شما تاثیر سوررئالیسم را در پیشرفتتان انکار نمی‌کنید؛ برعکس ، این هنوز یك عامل حیاتی ومحرکی برای شما می‌باشد اینطور است ؟

بونوئل: بهیچ وجه آنرا انکار نمی‌کنم. سوررئالیسم بمن یاد دادکه زندگی یك معنی اخلاقی دارد که بشر نمی‌تواند ازآن غافل بماند. ازطریق سوررئالیسم ، برای اولین بارکشف کردم که بشر آزاد نیست. همیشه عقیده داشتم آزادی بشر نامحدود است، ولی درسوررئالیسم انضباطی را برای پیروی کردن دیدم که یکی ازدرسهای بزرگ زندگی من بود ، یك قدم شاعرانه‌ی شگفتی انگیز بجلو. اما من برای

نازارین

مدتی طولانی به گروه تعلق نداشته‌ام. نمی خواهم صرفاً فیلم‌هائی بسازم بلکه به سینما بعنوان یك وسیله بیانی عشق می ورزم. فکر می‌کنم هیچ چیز بهتری‌وجود نداردکه واقعیتی را نشانمان دهد که نتوانیم درزندگی روزانه‌مان باآن درتماس باشیم . یعنی ازطریق کتابها، روزنامه ها وتجربیات خودمان ، می‌خواهیم یك واقعیت‌خارجی‌وعینی‌را بشناسیم.سینما، وسیله‌ی ذات مکانیسم خوددریچه‌ی کوچکی

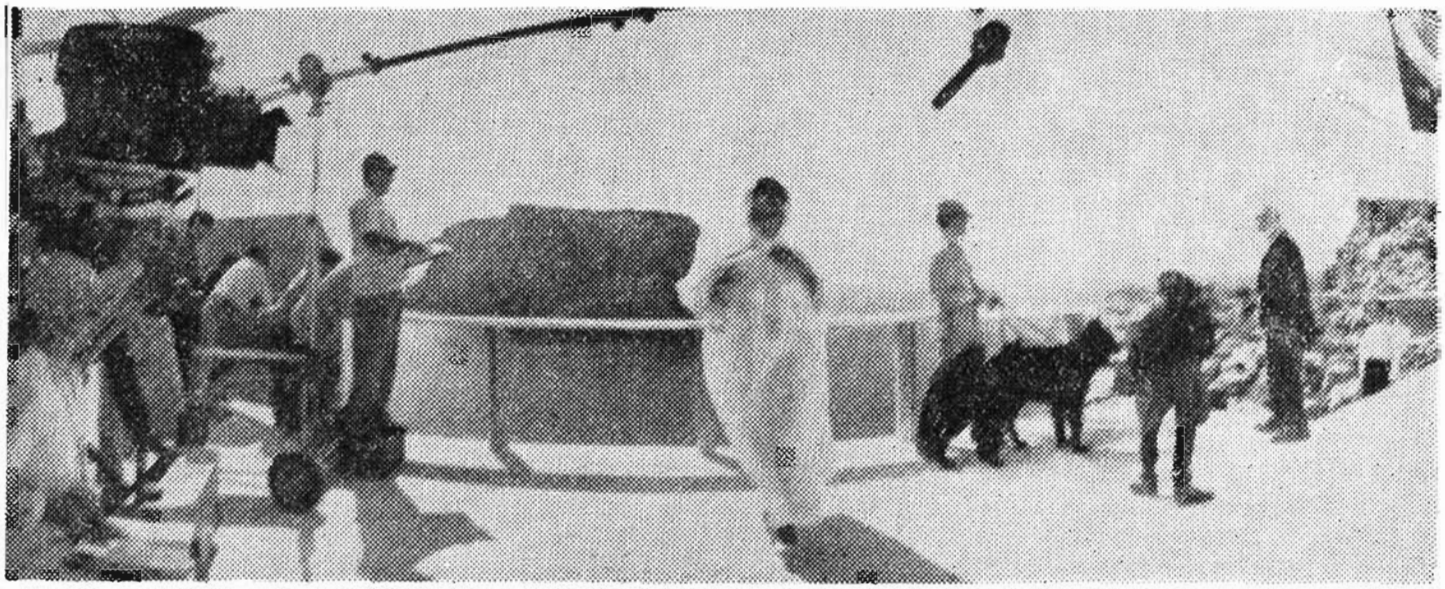
را برای بسط آن واقعیت برویمان باز می‌کند. وقتی به‌یك فیلم نگاه می کـنم، تمایل من آنست که چیزی را برایم آشکار کند، که این بندرت اتفاق می‌افتد. بقیه مرا نمی‌گیرد. من حالا خیلی پیرم...

به یك فیلمساز جوان چه اندرزی می دهید؟ آیا باید فقط افکار خود را بیان کند یا تماشاچیان را راضی نگهدارد؟

بونوئل: همیشه دو نوع سینما وجود داشته است، «تجارتی» و «هنری». همیشه کسانی هستند که سعی می‌کنند دنیای درون خود را از طریق وسیله‌ی بیانی «سینما» نشان دهند، که بیشتر از هرچیز یك وسیله‌ی عالی برای آفرینش هنری است. ضمناً، فیلم‌ها برای راضی کردن توده‌های بی فرهنگ ساخته می‌شود، که بخاطر دلایل اجتماعی یا اقتصادی اینطور بارآمده اند. بنا بر این چنین فیلمهائی برای سطحی بودن، کلیشه‌ای بودن و بسادگی قابل فهم بودن آمادگی دارند، ومعمولا درخدمت اصول اخلاقی وسیاسی حکومت‌های مختلف می باشند. این می‌تواند یك تعریف خوب از فیلم تجارتی باشد. گاهی، خیلی بندرت، یك فیلم خلاق هم تجارتی است. اما درآنصورت این کیفیت تجارتی بودن فرع، واصل هنر است.

ترجمه‌ی: بهمن طاهری

آرامش و طوفان در آثار جوزف لوزی



لوزی به هنگام کارگردانی «خلوتگاه کابستانی»

محمد نوش زاد

نمای یک‌خانه ازفاصله‌ای نسبتاً نزدیک. اکثر آثار جوزف لوزی با این نما آغاز می‌شود. دراثرانتزاعی‌اش «مادستی بلیز»، دوربین با حرکتی آرام‌سرسرای یک‌خانه‌ی‌مدرن را می‌کاود. در «پیشخدمت»، فیلم واقع گرایانه‌ی او، دوربین همراه با مردی که لباس سیاه بلند پوشیده است بر سر دریک خانه‌ی اشرافی‌متوقف‌می‌شودودرتصادف که ازکاملترین آثار اواست، نخست دوربین دریک نمای دور مدتی بدون حرکت منظره‌ی خارجی یک‌خانه را می‌نگرد وآنگاه با حرکتی آرام به جلو می رود تاآنچه راکه می‌خواهد دربرگیرد.

واین نما در «تشریفات پنهانی» و «خلوتگاه تابستانی» دواثر آخر لوزی نیز همچنان باقی است.

بدین نحو لوزی درشروع هرفیلم به ما امکان می‌دهد با کمی فاصله ولحظه‌ای فرصت بیندیشیم که موجودیت این خانه ها چیست؟ و زمانی که طوفان اضطرابات درونی انسانهای لوزی درمی گیرد، می بینیم که نمای این خانه ها نماد ذهنیت انسان‌های لوزی است که همراه با پرداخت دقیق او درآنها غرق مـی‌شویم. دوربین لوزی درابتدای هرفیلم به این خانه‌ها نزدیك می شودودرانتها به‌آرامی آنها راترك می گوید وانسانهایش را با آگاهی قاطعی که برخودیافته‌اند ودربازی‌های گوناگون زندگی زندگی به‌شناسائی نفس ودرون خویش رسیده‌اند تنها می گذارد.

هر فیلم لوزی با آرامش این نماهـا آغاز می‌شود وبا طوفان پایان می‌یابد.

سکوت رویائی خانه‌ای مدرن که در آن زنی جوان دربستر ازخواب بیدار می‌شود آرامش غم‌انگیز پیشخدمتی که با قدمهای آرام و یکنواخـت بسوی خانه ی ارباب جـدیدش می رود؛ نمای مرموزخانه‌ای وآنگاه هیاهوی یك تصادف ومردی که هراسان از خانه بیرون می‌آید؛ تصویر نزدیك‌خانه‌ی باآجرهای براق وزنی که برابر یك‌آینه مشغول آرایش‌خـویش است، وتصویرامواج خروشان دریـا وآنـگاه تالارهای‌نیمه تاریك وپیچ درپیچ یك‌قصرهمراه با ضربات امواج برساحل به نشانه‌ی گذشت زمان وزنی که دربستر ازدرد به خود می‌پیچد همه‌ی این تصاویر با سادگی خویش به‌جریان عادی زندگی وبه غرق شدگی انسانهای لوزی درعادیات این زندگی تاکید می کنند. درپس این نماها لوزی این اندیشه راالقاء می کنـد که انسانهای او به‌آمیخته‌ای از درد ولـذت رسیده‌اند اما زمانی که درآرامش انسان‌های لوزی تعمق می کنیم درزیرسطح آرام زندگی عدم تعادل تدریجی ظاهرمی شودواین عدم تعادل با سیر یکنواخت خویش منجر به طوفانی می‌شود که همه چیز را دگرگون می کند.

«پیشخدمت» با چنین آرامشی شروع می شود: نماهای اولیه‌فیلم ازخیابان باران‌خورده ودرختان بی‌برگ زمستانی ومردی که خـود را در لباسی بلند پوشانده است و پس از آن برخورد او با ارباب جدید، این مرد را بـه گونه‌ای بامعرفی می کند که احساس می کنیم بنجوجالبی در حرفه و شغل خویش غرق شده است. اشتیاق به خـانه و غذاها و اشیـاء در لحظه‌ی برخورد با ارباب جوانش ومهارت او درروبراه کردن کارها که می‌بینیم خانه‌ی ارباب را ازکسالت وسردی خارج می کند. این غرق شدن راکه بنحوی رسیدن بـه یکنوع ایده‌آل وبه نوعی ارضاء خویش است نشان می‌دهـد. پرداخت لوزی به همین گونه آرام پیش می‌رود ارباب وپیشخدمت از نظرخصوصیات اخـلاقی دراین برخورد با هم توافق دارند وبا روحیه انعطاف پذیر پیشخدمت که (باتوجه به حرفه و

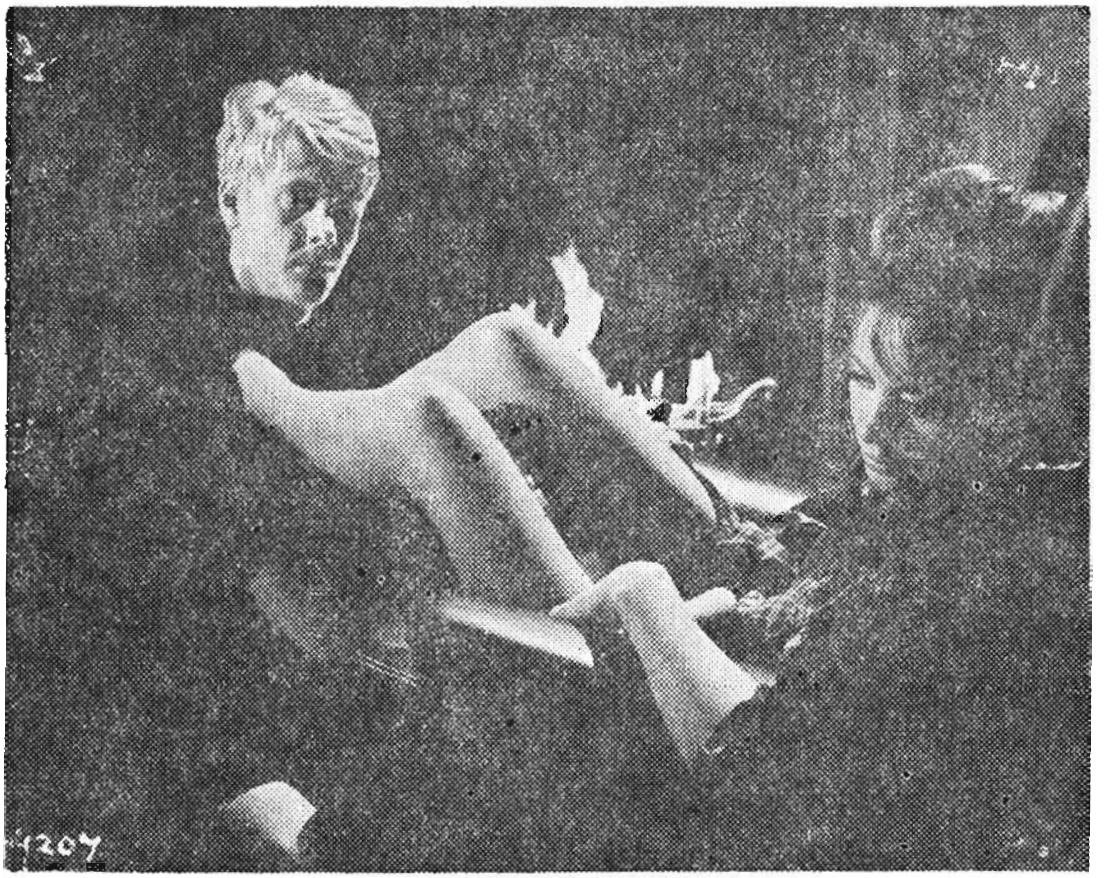
مونیکا ویتی در «مادستی بلیز»

شغل او بیشتر تعمدی و مصلحت آمیز جلوه می کند) به‌سوی اخلاقیات وعواطف خاص ارباب منحرف می شود، این توافق را نشان می‌دهد ـ اولین عدم تعادل دریك صحنه‌ی جزئی آشکار می‌شود ولوزی سعی دارد طرحی ساده‌ازدنیای مخفی، دنیای بیرحم درون این انسان را به‌ما عرضه کند. صحنه‌ایست که این مرد برای تلفن کردن به معشوقه یا همکارش دریك اتاقك تلفن است

وعده‌ای دختردور اطاق‌درسرما جمع‌شده‌اند. مرد که اززجر دختران درسرما لذت می برد مکالمه‌اش را طولانی‌ترمی‌کند. در فصل قابل توجهی که بعد ازآمدن همکار پیشخدمت بـه خانه‌ی‌ارباب‌وجود دارد باتکیه براین طـرح جزئی اولین نشانه های عدم تعـادل تدریجی ظاهرمی‌شود ـ آرامش‌که سطح اثررا پوشانده بود شکاف برمی‌دارد وطوفان آغاز می شود. دراین فصل ارباب جوان‌که از دیدن رفیقه‌ی پیشخدمت درحمام خود ناراحـت شده ، بـه پیشخدمت‌تذکرمی‌دهد. بعدازرفتن اوپیشخدمت و دخترهمکارش در حمام تمام شیشه‌ی اودکلن ارباب را بالذت فراوان بر روی بدن خویش می ریزند ، به دنبال این فصل ،آرامش‌شروع فیلم پایان یافته وطوفان‌آغاز شده‌است وما، در زیر ظاهرآرام ایـن مرد به وجودی بیرحـم رسیده ایم ، وجودی که شرایط حرفه و شغل خویش را که طرح ساده‌ی‌آن اطاعت محض‌از خواسته‌ها ومقررات ساخته‌ی ارباب است نمی‌پذیرد؛ این شخصیت پنهانی در لحظاتی که سلطه‌ی ارباب درخانه حکمفرماست‌به‌زوایای تاریك خویش می گریزد ولحظه‌ای که‌این‌سلطه قاطعیت وتحکم خویش را ازکف می‌دهدظاهر می‌شود. وبدین نحو بدل به اربابی می گردد که‌بخانه واشیاء حکومت می کند.خانه‌واشیائی که هیچگاه دراختیار اونخواهد بود و اوفقط لحظه‌ای‌که ارباب نیست می تواند موجودیت خود را برآنها بگستراند.مبارزه ازاین‌لحظه آغازمی‌شود . این وجودبیرحم پنهانی‌برتری می جوید ـ این برتری به اعتقاد لوزی در شرایط حرفه وشغل اووجود ندارد اماشخصیت پنهانی پیشخدمت آن را می‌طلبد با رودر رو قرارگرفتن پیشخدمت وارباب رابطه‌ی ساده‌ی آنهابصورت تنازع بقای‌وحشتناکی درمی‌آید، (ودراین مبارزه پیروزی با پیشخدمت است)ـ

استنلی بیکر در «تصادف»

وحاصل آن رسیدن به وقوف است ـ وقوف به اینکه انسان های لوزی فقط تظاهر به راضی بودن می کنندویادرجستجوی رسیدن به یکنوع مصالحه‌ی‌قانع کننده بازندگی هستند.ودرزیر این آرامش فقط سرگردانی وعدم تعادل‌است بهمانگونه‌که درصحنه‌ای ازفیلم «مادستی‌بلیز»



جیمز فاکس وسارا مایلز در «پیشخدمت»

بـرآن بلندی رویا انگیز، و در سرمیز غذای قاچاقچی مثمول، زمانی‌که مستخدم خرچنگ های بزرگی راکه صیدکرده است درآب داغ می‌اندازد وخرچنگهادرحال سوختن‌جیغ می‌کشند ، مرد دست برگوشهای خود می‌گذارد تافریاد آنها رانشنود ـ انسانهای لـوزی تنها تظاهر می‌کنند که درمسیر عادی زندگی‌جذب شده‌اند ، در حالیکه تمام واقعیت های محیط با خواسته ها و لذات آنها تضاد دارد. درپایان، زمانی که « پیشخدمت» بعداز سیلی‌خوردن از معشوقه‌ی ثروتمند ارباب (که بصورت آخرین نشانه‌های یك زندگی مجلل برسر راه‌او قرار می‌گیرد) خانه را ترك می‌گوید ، عدم‌تعادل تدریجی قاطعیت خودرا درخانه‌ی ارباب و در وجود پیشخدمت به‌اوج رسانیده است (اگرچه بعدازاین‌لحظه پیشخدمت همان شخصیت‌مفلوك نمای اول فیلم است). درآخرین نما ارباب‌را می‌بینیم‌که شکسته‌وخرد شده برروی جلوخان

پله های خانه افتاده است واین تصویری است ازدگرگونی تمام چیزهائی که درآغاز فیلم منطقی وعادی جلوه میکرد.

در «تصادف»لوزی امکان یافته است که بنحوی بهتر به غرق شدگی ناقص‌انسان هایش درزندگی‌نزدیك شود. دواستاد دانشگاه درمحیطی‌آرام بایك زندگی لذتبخش. اولین فصول فیلم لوزی چنین مفاهیمی را در خویش گسترده‌اند. ترکیب این‌آرامش وآنگاه‌طوفانی که درسطح زیرین جریان دارد در نمای سمبولیك شروع فیلم جلب نظر می‌کند : نمای یك خانه و بعد تصادف و مردی‌که هراسان از خانه بیرون می‌دود. انسانهای‌لوزی دراولین نماهابه مصالحه‌ی قانع‌کننده‌ی‌خود بازندگی رسیده‌اند. محیطی دانشگاهی برای تعلیم و و تربیت و محیطی خانوادگی برای زیستی آرام ودلپذیر، درپلان‌های آرامی که لوزی به‌کمك فیلمبرداری خوب « جری فیشر » از چهره‌ی این انسانها درشروع فیلم‌گنجانیده است ، رضایت به خوبی‌آشکاراست و جهنم زمانی‌آغاز می شودکه «سارا» می‌آید. ورود سارا درسیر داستانی سناریو منطقی است : دختری ساده به محیط دانشگاه می‌آید که تحصیل‌کند اما دردیدگاه دوانسان لوزی سارا فرشته‌ای است‌که به صورت ایده آلی تازه به سطح این زندگی فرو می‌لغزد ،آرامش شکاف می‌خورد ودر زیرظاهر آن جهنم‌سوزانی‌جلب نظر می‌کند که دوانسان لوزی به آرامی در آن می سوزند .

رقابت های بچه‌گانه‌ی‌بین دو انسان که ازنظرفکری وعقلی به یکنوع استحکام منطقی رسیده اند ، مبارزه های آرام درونی برای رسیدن به عشق سارا ، خود خوری‌ها و زجرهای روحی دراثررسیدن به این تفکرکه دیگرزندگی ازدست رفته باز نمی‌گردد، ودر ضمن ظاهرشدن بعضی ازخصوصیات پنهانی‌که وقوف برآنها زجرآوراست .

استفن (درك بوگارد) پی می‌بردکه اوهیچگاه درتمام زندگیش زرنگ نبوده‌است. این موضوع را درفصل‌گردش استفن و سارا درمیان مزارع درمی‌یابیم، زمانی که استفن درمقابل پرچین یك باغ سعی می‌کند دست سارا را نوازش‌کند اما قادر نمی شود واستفن زمانی‌که سارا را بعدازحادثه تصادف به خانه می برد درحالت بی‌خبری سارا می خواهد با اوعشق بازی‌کند و درپایان فیلم موفق به ایجاد رابطه‌ای عاشقانه با او می شود ،کاری که چارلی دوست استفن قبل ازآن‌کرده‌است. گوئی این تلاش برای ازبین بردن حقارتی است‌که اکنون آنرا شناخته است .

درمقابل استفن ، چارلی (استانلی بیکر) برخلاف روحیه‌ی ناتوانش (مانند استفن) ازخود خصوصیاتی مکار وحیله‌گرانه بروز می دهد . ولی بهتر ازاستفن موفق به ایجاد رابطه با سارا می شود ـ در فصلی‌که

درك بوگاردو جیمز فاکس در «پیشخدمت»

استفن به خانه‌اش که خالی است بازمی‌گردد، درراه پله ها به چارلی وسارا بر می‌خورد و آنگاه درغیبت سارا ، چارلی تعریف می کند که چون دربسته بوده ازپنجره ی توالت وارد خانه شده اند .

پیری که مهمترین مسئله ومشکل این دوانسان است، در تمام لحظات قاطعیت خود را حفظ می‌کند، فصلی در ابتـدای فیلم هست که استفن برای جلب توجه سارا از درخـتی آویزان می‌شود ودرآب می‌افتد ، وقتی او را خیس به خانه برمی‌گردانند ، می‌گوید: «من پیرشده ام ». درفصلی دیگر اورا می بینیم که بعد ازشبی خوشگذرانی مست به بستر می‌رود درحالیکه زنش را درآغوش گرفته است ، با صدائی گریان می‌گوید: «دوستت دارم» . در حالیکه زنش به اوپشت کـرده است ـ استفن گوئی می‌خواهد چیزی را ثابت کند که اکنون پی برده است حقیقت ندارد ـ وقوف به پیری ودریغ زندگی ازدست رفته وازهمه مهمترعدم تعادل‌در زندگی که تاکنون زیرظاهری‌منطقی پنهان بود ، بنحوی دردناك واقعیت خـود را نشان داده است . وبدین نحوه‌درزیرسطح‌آرام زندگی این دواستاد جهنم سوزان، عدم تعادل ظاهر می‌شود و زندگی دوانسان لوزی کـه ابتدا ایده آلی جلوه می‌کرد ، نمای لذتبخش خود را ازکف می دهد . فصل پـایـان فیلم آرامش خانه است وآنگاه هیاهوی تصادف . اما این بارکسی ازخانه بیرون نمی‌آید: زیرا دیگر حقیقت قاطعیت خودرا نشان داده است. اکنون انسانهای لوزی انسانهـای شروع فیلم نیستند .

اگر بخواهیم در دوفیلم آخر لوزی، « تشریفات پنهانی » و « خلوتگاه تابستانی » [بوم] بدنبال این زمینه های جذاب بگردیم آنها را بنحوی پراکنده بـازمی‌یابیم . ایـن پراکندگی بخاطر این است که دراین جا،دو سطح اثر لوزی دگرگون شده و انسانهای او نیز با این دگرگونـی استحکام‌آثار دیگر او را از دست داده اند ، گرچه سایه‌ی کمرنگ انسانهای گذشته‌ی او درشخصیت آنها آشکار است .

لئونارا (الیزابت تیلور) ـ زنی که کودکش رادرآب ازدست داده است بادختری برخوردمی‌کند.زنی که درسیرزندگی انحراف آمیزخویش غرق‌شده است ، دگرگون‌می‌شود وتمام علایق وهیجانهای ازدست رفته‌ی‌خودرا دروجود این دختر بازمی‌یابد.

لوزی با این شروع غیر معمولی بر خلاف آثاردیگرش باطرحی که ازشخصیت دو انسانش ایجاد می‌کند ، گـوئی می خـواهد تماشاچی را یکمقدار دربهت فرو ببرد ، در اولین فصول اثر، جنبه های غیرعادی راکـه همیشه درآثار گذشته اش به آرامی و بتدریج نشان می داد ،آشکار می شود ـ درخانه‌چین چی(میافارو) به جهنمی برمی خـوریم . دو

عمه‌ی پیر که همه چیزخانه را بغارت می‌برند ویك ناپدری بیرحم(رابرت میچم) که او نیز بنحودیگری چین چی را به اسارت در آورده است. گرچه لوزی رابطه‌ی غیر عادی آلبرت (ناپدری) و چین چی را بنحوی دو پهلو و مرموز پرورانده بطوری که صحنه‌های برخورد این دو مثلا صحنه بوسیدن چین چی بوسیله‌ی آلبرت این رابطه‌ی غیرعادی را بخوبی‌روشن نمی سازد . ومادر مرده‌ای که ازخویش‌یادگاری وحشتناك در وجود چین چی بر جای گذاشته است (تأثیر روحی و عاطفی شخصیت مادر مرده درروحیه‌ی چین‌چی که باعث رفتار غریب اوشده‌است درپرداخت لوزی مهم است) لئونارا و چین چی در این اثر شباهتی به «مادستی بلیز» و معشوقه‌ی پیشخدمت دارند ، انسانهائی که پس ازمدتی سرگردانی به دست آویزی متوسل می‌شوند با به‌آرامش برسند . برای دخترك فیلم پیشخدمت . خانه‌ی ارباب وعشقبازی با او ـ وبرای لئونارا وجودچین‌جی وبرای چین چی لئونارا که شبح مادر مرده اش را زنده می‌کند پناهگاهی برای آرامش هستند .

وقوف تدریجی به بعضی ازجنبه‌های پنهانی شخصیت وزندگی انسانها که درآثار لوزی به‌آرامی تا انتهای اثرپیش می رفت تا به بحران انتهائی خود برسد، دراین اثر بمقدار زیاد در آگاهی دو انسان لوزی در زندگیشان حاصل شده است. لئونارا به‌زندگی خویش واقف است (همانگونه که در لحظه‌ی اعتراف در کلیسا می‌گوید) او می داندکه در زندگی او جز ایستادن‌کنارخیابانها ورفتن‌با مردهای مختلف برای همآغوشی نیست و چین چی نیز می داندکه در خانه‌ی اورا عمه های پیر وناپدری بیرحم به غارت می برند . در سرتاسر فیلم انسانهای لوزی درتلاش گریزاز این جهنم هستند اما تلاش آنها به اسارتهای وسیع‌تری منجر می شود . لئونارا با دخول درزندگی چین چی به واقعیات عجیبی پی می‌برد و به‌آرامی به چین چی علاقمند می شود وچین چی نیز به او خو می‌کند گرچه در اواخر اثر شاهد از بین رفتن علاقه‌ی او به لئونارا هستیم از دست دادن چین چی دراثر خودکشی اووآلوده شدن به خیانت ، پایان مرحله‌ی برخورد لئونارا با چین چی است ، درطی‌این‌برخورد لئونارابیشترخودرامی‌شناسد اما بن بست پایان فیلم بر خلاف آثار دیگر لوزی نشان دهنده‌ی خصوصیت تازه‌ای است و آن توسل به جبروتقدیر است . بدین نحو خصوصیات قابل توجه تصادف دراین اثر در فضای گرفته ومبهم ودرساختمانی نا کامل و مغشوش درروابط مرموزی که بین شخصیتهای اثرلوزی هست شکل یکپارچه ،ویکدستی‌قابل توجه خود را ازدست داده است .

لوزی‌درآخرین‌اثرخود بوم(خلوتگاه

تابستانی) با درمسئله روبرو بوده است.
مهمترین مسئله این است که لوزی

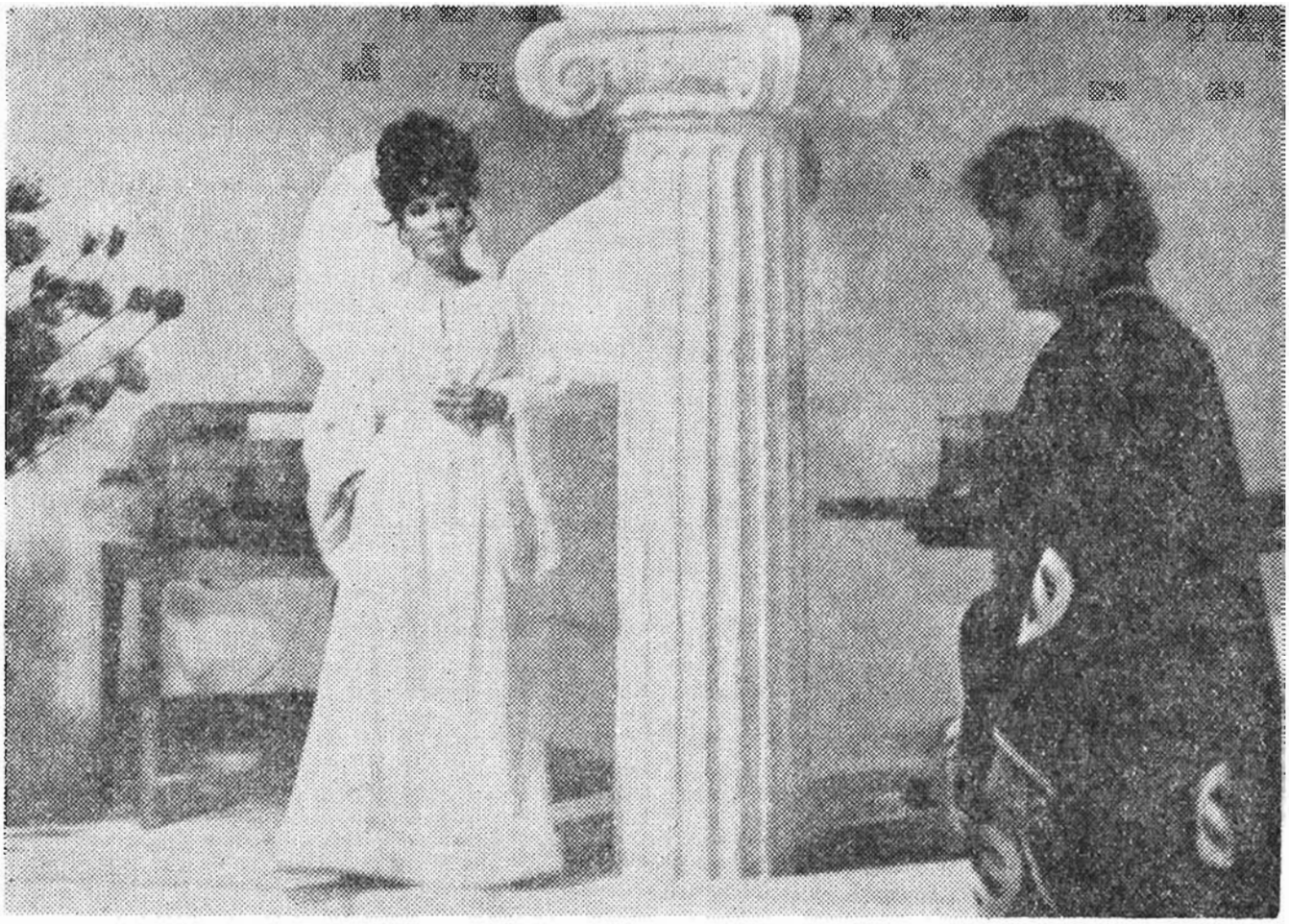
قصد داشته بین اندیشه های فلسفی تسنی
ویلیامز و خصوصیات فکری خویش تعادلی ایجاد

میافارو در «تشریفات پنهانی»

کند ، بدون اینکه هریك از ایندو دنیای متفاوت در دیگری محو شود ویا تسلط یکی بردیگری اجزاء آنرا کمرنگ سازد . این کوشش چندان موفقیت آمیز نبوده است . بدین نحوکه درآخرین اثرلوزی خصوصیات قابل توجه‌تفکر سینمائی‌اونیزکم یافت‌می‌شود ودرطی آن خصوصیات قابل توجه آثارتنسی ویلیامز بهتر می‌توان یافت‌ودربافت دراماتیك اثرویلیامزکه در چهار چوب تاثری خویش استحکام منطقی یك اثر ادبی را داراست تفکرلوزی تکامل نیافته باقی مانده است . دومین مسئله ، گرفتاری همیشگی مواجه‌شدن یك فیلمساز با یك اثر تاتری است که‌دیده‌ایم درزمینه‌ی‌آثارویلیامز آثار همه‌ی‌کارگردانان سینمائی با استثنائی نادر در مورد جوزف منکیه ویچ (ناگهان تابستان گذشته) سینما فدای خصوصیات تاتر ویلیامز شده است.

شایدآنچه‌که‌مورد توجه جوزف‌لوزی قرارگرفته یکبار دیگر نگرش به زندگی انسانهائی است‌که در مسیر عادات زندگی فرورفته اند تصاویراولیه فیلم با امواج دریا شروع می شود . آنگاه دوربین با حرکتی آرام به عقب ، تاریکی نیمه روشن تالارهای تودرتوی یك قصررا نشان می‌دهد ـ در صحنه معرفی‌اولین شخصیت فیلم لوزی مانندتشریفات پنهانی با حالتی غیرمعمولی شروع‌می شود.

خانم‌گوفورث(الیزابت تیلور) در بستر از درد بخود می پیچد و دکترش به او مسکن تزریق می‌کند ـ گوفورث زنی است که ازهیاهوی زندگی شهری گریخته و به این‌قصر پناه‌آورده است ـ شباهت‌خانم‌گوفورث با لئونارا در این است‌که اونیز به یك‌مقدار ازشناسائی شخصیت وآگاهی در مورد خویش رسیده است ـ آنگاه شاعری بنام « فلاندرز » (ریچارد برتون) بعنوان نماد مرگ قدم به این قصر می‌گذارد . ورود فلاندرز وبرخورد اوباگوفورث به یك مقدار شناسائی و وقوف گوفورث کمك می‌کند ـ شاید ویلیامز در اثر تاثری اش تمایل داشته مقداری از مفاهیم فلسفی خود را درقالب سمبل ها مخفی سازد (بیاد بیاوریم تکیه‌ای راکه فیلم برضربات امواج برساحل دریا چون گذشت لحظات زندگی وسپری شدن زمان می‌کند)امارئالیسم لوزی‌که کوششی به واقعیت بخشیدن تصورات ذهن انسانهاست با این سمبل گرائی ویلیامز تضاد دارد ـ بی علاقگی لوزی به سمبل ها زمانی ظاهر می شود که می‌بینم او فقط نمای ظاهری سمبل های ویلیامز را حفظ کرده اما ابهام درونی آنها را در همان مراحل اولیه آشکار می سازد ـ ولی باوجود کوشش لوزی انسانهای او همان انسانهای سمبولیك ویلیامز هستند که اگر دراثرتاثری ویلیامز مرموزتر ودرپناه این ابهام قوی‌تر ومحکم‌ترند در فیلم لوزی درنتیجه آشکارشدن ابهام درونی شان ساده وسهل الوصول‌ترند ـ کریستوفرفلاندرز



الیزابت تیلور وریچارد برتون « درخلوتگاه تابستانی »

چون سارا در تصادف قدم بر سطح زندگی خانم گوفورث می گذارد وباورود اوهمه چیز دگرگون می شود ـ خانم گوفورث بر خلاف انسانهای دیگر لوزی که ناگهان با عامل دگرگونی برخورد می کنند و به تدریج دگرگون می شد ، در انتظاربسرمی برد ، در انتظارانسانی که اورااز جهنم وحشت‌های روحی مرگ معشوقه‌اش برهاند و می‌بینیم که بار ها این انتظار سرآمده وازنوتکرارشده است . بدین نحو گوفورث برخلاف انسانهای دیگر لوزی با مقداری آگاهی از عدم تعادل زندگیش همراه است . در حالیکه انسان های فیلم « تصادف » آنچنان در سیرعادی زندگی غرق شده اند که بدون انتظار ، دراثر ورود سارا به عدم تعادل وقوف می‌یابند ـ خانم گوفورث بدین نحویك مقدار با این زندگی خوکرده و به جبرآن گردن نهاده است و عجیب نیست اگراو تسلیم فلاندرز می شود و درآغوشش می میرد .

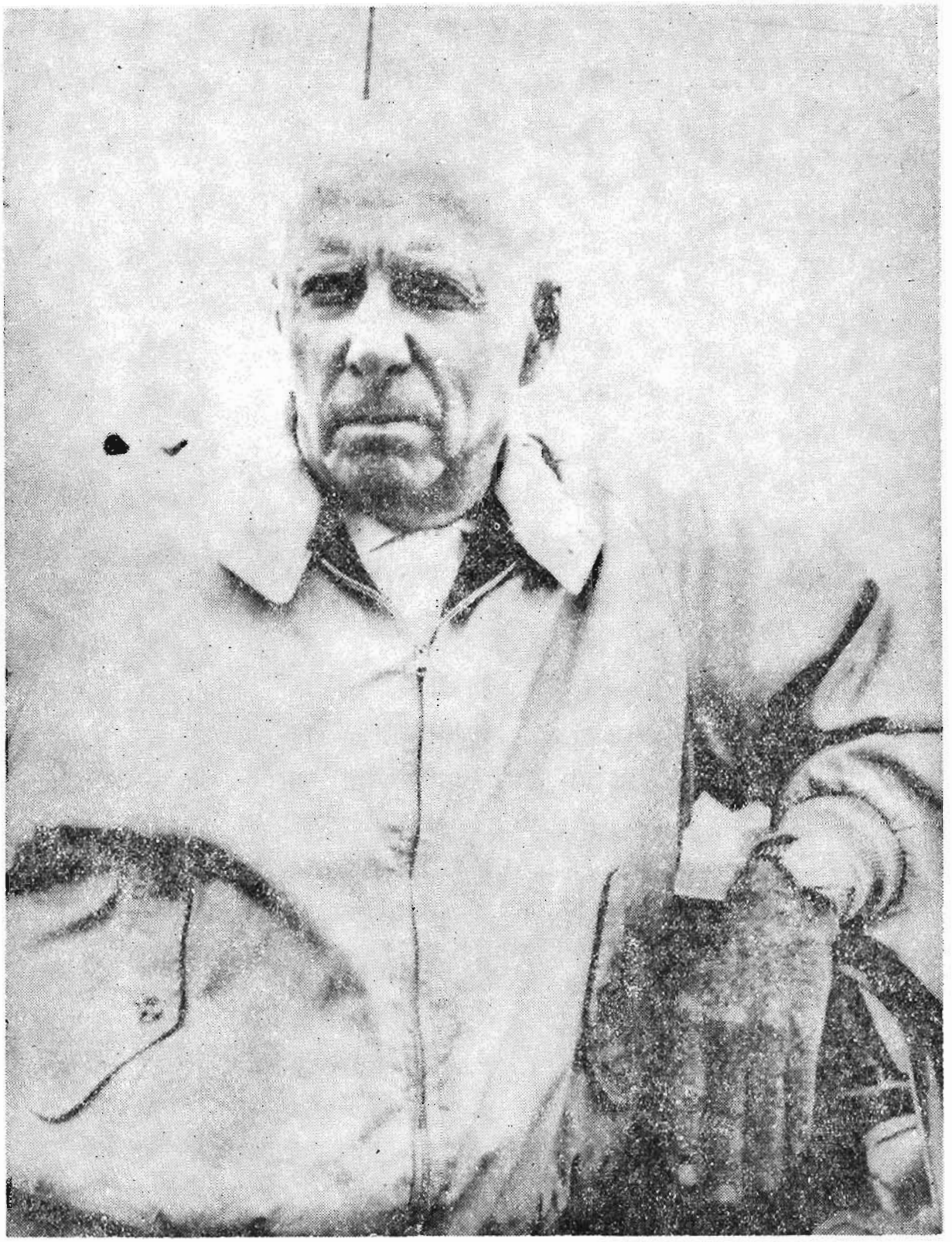
شاید جبر زندگی گوفورث بهترین

خصوصیت اندیشه ی فلسفی ویلیامز است که لوزی نتوانسته بـر آن دست یابد ، در آثـار ویلیامز جبر گـرائی (فاتالیسم) به شکل درونی ترین نیرو های وجودی وروحی همه‌ی انسانها را دربر گرفته است ، اثر لوزی نیز درخود این خصوصیت راداراست، تکیه‌ی لوزی به‌آن نحو آشکار برروی ضربات امواج دریا بمعی گذشت زمان که (درتصادف به آن نحو درخشان در سیرزندگی انسانهایش به عنوان عامل بد بینانه نسبت به بیهـودگی زنـدگی به‌کار گرفته بود) دراثر سمبولیك ویلیامز به صورت عامل انتزاعی هیچگاه با قاطعیت در زندگی دو انسان فیلم او نمود پیدا نمی‌کند .

لوزی خواسته است عامل تاتری رابا ایجاد رابطه بین عوامل خـارجی زنـدگی انسانها (چون امواج دریا و یا طبیعت خارج قصر) به یك نوع زمان پیوسته ی سینمائی تبدیل‌کند اما پرداخت تـاتری اثر ویلـیامز موفقیت های لوزی را تیره می سازد (مثلاً گردشهای گوفورث وفلاندزر درجلوی قصر که گوئی روی سن تاتر است یا صحنه یاد آوری کابوسهای گوفورث که دوربین بی حـرکت لوزی ازبالا گوفورث را می‌نگرد واودرحالی روی تختخواب درازکشیده به تعریف گذشته می پردازد (یا فصل مرگ گوفورث وداستانی که فلاندرز برای اوتعریف می‌کند).

سینمای روان وآرامی‌که درتصادف ما را به عمق زندگی استفن‌وچارلی می‌برداینجا به سینمـای راکد وشلوغی تبـدیل شده است . مرگی‌که گوفورث به آن‌تن درمی دهدنهایت تسلط جبر برانسان ویلیامز است که هیچگاه انسانهای لوزی در آثار دیگرش به آن تـن نداده اند (جز بااستثنائی دیگر در موردچین چی) انسانهای لوزی درتصادف به دگرگونی و رستگاری نفس می رسند اما در خلوتگاه تابستانی‌گوفورث به شکست ونابودی‌برخورد می‌کند .

در دوفیلم آخر لـوزی یکـپارچگی تمامیك پیشخدمت وتصادف را نمی توان یافت وتفکرخاص لوزی در این دواثـر تبدیل بـه تکه های مجزا وبریده ودور ازهمی شده‌است که بهیچوجه نمی‌توان با کنار هم گـذاشتن اجزاء آن ساختمان‌کامل فکری اورا به دست آورد .



خود آگاهی: ویژگی هنر نو

مقدمه ای بر سینما ی

هوارد هاوکز

رابین وود
ترجمه‌ی : ع. فرزین

تمایلی وجود دارد که تمایز بین "هنر" و "سرگرمی" خیلی جدی گرفته شود . این لغات طوری به‌کار رفته‌اند که گوئی منسوب به پدیده‌هائی مستقیماً مخالف ومتقابلا انحصاری هستند . تلاش برای تعریف هرکدام بیهوده است . اگر "سرگرمی" را چیزی تعریف کنیم که توجه مخاطب را جلب می‌کند ، پس اثر هنری‌ای راکه سرگرم کننده نیست چه باید بخوانیم ؟ ازطرف دیگر تنها عامل "اساسی" ای‌که "هنر" را از " غیر هنر " متمایزمی‌سازد سهیم گشتن هنرمند در ماده‌ی کارش است ؛ اگر "سرگرمی" را (برای ایجاد تمایز آن با هنر) به‌کاری محدودکنیم که دارای هیچ نوع سهیم سازی ای نیست ـ بدون بهره وری از خلاقیت هنرمند ـ فقط با پست ترین نوع کالاهای تجارتی‌مواجه‌خواهیم بود . چنانکه‌معلوم است ، بهرحال‌این دولغت نه بی معنی هستند و نه معانی مشابهی دارند،

یك اثر زمانی "سرگرم‌کننده" است که ما خود بخود ازآن لذت ببریم و زمانی "هنر" است که پاسخگوی نیازهای عاطفی وفکری ما باشد. ومی توان دید که ممکن است اختلافی جزئی بین این دو موجود باشد : آثاری را می‌شود نام برد که برای بوجود آمدن محتاج تلاشی سنجیده بوده‌اند ، قبل ازاینکه بتوانند مارا سرگرم کنند ، مثال‌هائی که به ذهن می‌رسد غالباً ازآثار معاصر یا لااقل ازآثار قرن بیستم است : در اینها الزاماً تناقض وجود ندارد. بسیاری از Divertimenti(۱) ها و Serenadeهای موتسارت برای همبستگیهای اجتماعی تصنیف‌می‌شدندکه درآنها شنوندگان در حین استماع موسیقی سرگردان و با اطرافیان خود مشغول به صحبت می شدند : "هنر" یا "سرگرمی"؟ وبسادگی می‌شود از آنجا به اپراهای‌موتسارت، یکی‌از شاهکارهای هنر اروپا ، پرداخت وهمین سئوال را نمود. بطورکلی می توان (بدون درنظرگرفتن‌عوامل سیاسی) بین هنر "انقلابی" وهنر " مشغول کننده"تمایزی قائل‌شد : هنری‌که‌ازگذشته‌ی نزدیك قطع رابطه می‌کند وفرمها و روشهای بیانی کاملا تازه‌ای ارائه می دهد و هنری‌که به وسیله‌ی‌گذشته‌ی نزدیك وبا استفاده از فرم ها وزبانی‌که درگذشته به‌کار می رفته ، توسعه می یابد . هرچندکه این تمایز به هیچوجه نمی تواند قاطع باشد ، بسیاری از هنرمندان در مقوله‌ی اخیر قرار می‌گیرند ـ شکسپیر، باخ ، موتسارت؛ و این حقیقت که تعداد زیادی ازهنرمندان قرن بیستم درطبقه‌ی اول قرار می گیرند مسئله‌ی مهمی است . "نوع" سینما (به وسیله‌ی ماهیت خاص خود) بطور وضوح دراین معنی محافظه کار است و یکی از ویژگی های هنر محافظه‌کار این‌است که خیلی زود مخاطبش را مشغول و سرگرم می‌کند ، درهمان ابتدای کار تماشاگران یك نمایش‌شکسپیروشنوندگان‌یك اپرای موتسارت مشغول می شدند ، کاملا این امکان وجود وجود داشت‌که یك آواز از"عروسی‌فیگارو" با موفقیت مورد اقبال عامه قرارگیرد، اساس این آثار نه برتکامل یك زبان جدید، وبلکه برپایه‌ی استفاده وتوسعه‌ی زبانی است که قبلا موجود بوده است . بنا براین ، ازآغاز کار زمینه‌ی مشترکی بین هنرمند ومخاطبش‌وجود داشته است‌وعمل "سرگرم" شدن می توانسته خود بخود وبدون احتیاج به ایجاد تفاهم در مدتی طولانی، صورت گیرد . این طاقت فرساست که بمردم تفهیم شود یك اثر بزرگ هنری ، دست‌کم درسطوحی‌معین ، می تواند خیلی زود قابل قبول وخوش‌آیند باشد ، ولی درزمان "بکت"و"بورو"، "بیداری‌فینیگان، Finnegan's Wake "و" ماریـن باد ،

(۱) دیورتی منتی نوعی سوئیت است که ازهمآهنگ کردن قطعات مختلف ایجاد می شود . م

"Marien bad" انجام آن ضروری است. باید در رد کردن فیلمهای هاوکز بخاطر اینکه ما از آنها لذت می‌بریم ، مواظب بود .

سینمای هالیوود نوعی هنر را ارائه می کند که بمقدار زیادی از بین رفته است: برای یافتن چیزی که با آن قابل مقایسه باشد باید بنمایش های زمان الیزابت رجوع کنیم . در حال حاضر هیچ فرم هنری دیگری قادر

منطقی از تمام تاریخ انتقاد فیلم ـ انگلوساکسون وفرانسه به یك شکل ـ معلوم است : (الف) ـ هالیوود یك ماشین تجارتی عظیم است، جائی که ملاحظات تجارتی باعث قلب ماهیت واقعی همه چیز وهمه کس می شود، جائی که ارائه‌ی آزادانه‌ی هنر غیر ممکن است. (ب) ـ هالیوود یك کارخانه‌ی بزرگ سازنده، قابل قیاس با لندن در زمان الیزابت و "وین" موتسارت است که در آن صدها ذوق واستعداد گرد هم

«رود سرخ»

بایجاد رابطه‌ی همزمان باتمام سطوح عامه و روشنفکر نیست ودر این خصوص موفقیتی قابل قیاس (با سایر فرم‌ها) نداشته است .دوحقیقت کاملامتناقض درباره‌ی هالیوود وجود دارد ، ومشکل نگهداری آنها در یك حالت تعادل

آمده اند تا یك زبان مشترك را توسعه دهند. اگر این دو(نظریه) را درحال تعادل نگه دارید ، خواهید دید که چرا این همه فیلم ـ سرگرم کننده‌ی هالیوودی واینقدر کم فیلم قابل توجه وجود دارد .

ریو براوو

هنر نو قبل ازهرچیز باخودآگاهی مشخص می شود . برای هنرمندان بزرگی که درگذشته میزیسته اند ، هنر یك نوع انجام وظیفه‌ی‌الزامی وطبیعی بشر تلقی می‌شده‌است. اهمیت یك نمایشنامه ی شکسپیر با یك اپرای موتسارت در اشتراك مستقیم هنرمند با ماده‌ی کار خود بعنوان یك روند طبیعی سازمان یافته ظاهر می شود . هنرمند جدید خود را تنها و بریده ازسنت های گذشته حس می کند ، سنت هائی که اورا مجبور به ایجاد نوعی رابطه‌ی گسسته ازجامعه‌ی نو ـ که می‌رود از آن متنفر شود ـ می سازد . نتیجه ، یك خود آگاهی افراطی وعادتی است ؛ هنرمند بجای اینکه اراده‌اش را به دست جریانات خلاقه بسپارد ، آن رادرجهت اصرار در اهمیت آنچه که می کند به‌کار می گیرد. به‌عنوان یك فیلم مشخص‌جدید، به "حوا، Eve" اثر جوزف لوزی توجه‌کنید. یك اثرممتاز وقوی‌باقدرت خلاقه‌ی مخصوص خودکه بااصراری خودآگاه درمهمترکردنش، دائماً مخدوش ومعیوب می‌شود . استفاده ازآن ماسك سمبولیك ـ یکی‌از بدترین چیز های فیلم ـ با ظهورش برای اولین بار بدنبال رقاصه‌ی افریقائی در کلوب شبانه ، شروع می شود . در اینجا فاصله‌ی عظیمی بین اهمیت واقعی ماسك وروشی که‌طی آن لوزی با تحمیل واصرار توجه ما را به سوی آن می کشاند احساس می شود ؛ ماخیلی زود متوجه می شویم که او می‌خواهد به‌جای معنای حقیقی‌آن ، معنائی دیگر به ماسك بدهد. ازیك نمای عاشقانه درتختخواب ، لوزی فیلم را روی فواره‌ای که از آن‌آب می‌جهد قطع می کند . دختری را می‌بینیم که درموقع‌وارد شدن معشوقش به داخل، کتابی را به‌کنارمی‌گذارد : دوربین حرکت می کند تا یك نمای درشت از کتاب ، که یك نسخه از اشعار "الیوت" است ،دیده شود. این اشکالی‌ندارد که برای شناساندن دختر، الیوت خواندنش نشان داده شود ، ولی چرا باید یك حرکت

کامل دوربین برای این منظور تلف شود ؟

هاوکز با چنین مواردی آنقدر بیگانه است که برای یافتن موردی مشابه آن در فیلم هایش وایجاد یك مقایسه‌ی مستقیم تقریباً در در مضیقه هستم : ولی یك چنین لحظه‌ای در "خط سرخ ۷۰۰۰، Red Line 7000" وجود دارد ، جولی " Laura Devon " خواهر کوچك یك مدیر مسابقه که تحت حمایت او است، منتظر معشوقش ، راننده‌ای که درحقیقت اورا ترك کرده است ، می نشیند . او قسمت اعظم شب را ، درحالی که یك بطری باز شامپانی جلویش روی میز قرار گرفته، منتظر می ماند؛ ووقتی برادرش اورا پیدا می کند و به او می گوید که معشوقش را با زن دیگری دیده است ، او با نگاه به بطری زمزمه‌می کند که همه‌ی حبابها ازبین رفته است . این یك قسمت عمیق ازنمادگرائی نیست ، ولی نکته اینست که هاوکز طوری رفتار نمی کند که گویا چنین چیزی هست . این معنی بطور طبیعی ازصحنه به دست‌می آید وچیزی نیست که ازخارج به آن تحمیل شده باشد . بطری شامپانی ، قطع نظر ازهر گونه‌معنای سمبلیك ، یکقسمت عمده ازصحنه است واشاره‌ی جولی یك‌اشاره‌ی کاملا طبیعی است . فیلم ما را مجبور نمی کند که فریاد بزنیم، "آه ، یك سمبل! ، چقدر مهم!، چقدر عمیق !"؛ زیبائی صحنه که یك زیبائی کاملا ملموس است ، ناشی ازمحتوائی نیست که می‌شود ازتصاویر درك کرد و به دست آورد، بلکه ازضرب بسیاردقیق اجراءوتدوین فیلم ، از حالات وحرکات ، بیان ، تن صدا و تبادل نگاه‌هاست. به این دلیل است که(حالا موقع مناسبی برای هشدار به خواننده است) هاوکز همچنان تحلیل نشده باقی می ماند . ــ می توانم‌یك‌توضیحنامه‌ی مستدل ومفصل برای آدمهای شکاکی که ازمن می پرسند چرا از فیلمی مثل "خط سرخ ۷۰۰۰"خوشم‌می‌آید، درمورد ساختمان فیلم ، تأثیر متقابل همه‌ی قسمت های فیلم در یکدیگر، که به طور عمده دراکثرفیلم های‌هاوکزوجود دارد، ارائه‌بدهم. ولی این ، درواقع مرا قانع نمی‌کند. آنچه راکه من واقعاً در " خط سرخ ۷۰۰۰" می‌پسندم کشاکش حیاتی آن است که درسرتاسر فیلم جلوه دارد : چند جنبه ای بودن قابل توجه اکسیون ، حرکات ، حالات ، حرف زدن‌ها، حرکات‌دوربین، جایگزینی‌دوربین، وتدوین ، که سینماست : فیلم‌که کار یك مرد کامل است ، با حالتی‌هوشمندانه، غیرتحمیلی ومتفکرانه زنده است . درهیچ قسمت ازآثار هاوکزنمی توان کارگردانی را چیزی جدا از ارائه‌ی کار دانست . در اینجا "سبك"ی که تحمیل شده باشد وجود ندارد. تعریف او ازیك کارگردان خوب‌این است : "کسی که شما را آزار نمی دهد".

هاوکزدر واقع یك هنر مند جدید ، به آن معنی‌کلمه که قبلا به‌کار بردم، نیست.

او جستجوگری کهنه کـار است که‌کـارش هرگز مبتلا به این مرض خودآگـاهی نشده است . هنرمندی مانند هاوکز تنها در بین سنت هائی قوی وحیاتی می تـواند وجـود داشته باشد وضعف ها ومحدودیت های کارش بیشتر به وسیله‌ی آن‌دسته از سنت هائی‌که در محیط زندگی اش وجود داشته‌اند، مشخص می‌شود. در یك سطح ، فقدان نیروی ابتکارش کامـلا تعجب‌آور است . درطول دوره‌ی کارهنری‌اش (تا به حال) درمدت چهل سال ، او بدعتی در سینما نگذاشته است (مگـر اینکه تکنیـك Overlapping Dialdgue را که در بعضی ازکمدی هایش پیشرفت‌کرده است بـه حساب آورید) تقریباً تمام بهترین فیلم‌هایش نمونه ـ هائی از"انواع" تثبیت‌شده‌ی‌هالیوودی هستند و در واقع هر مورد از این"انواع" نیزقبل از این‌که هاوکز فیلمهایش را بسازد، به طور کامل‌تثبیت‌شده بودند. بنابراین"فقط فرشتگان بال‌دارند،Only Angles Have Wings" که به دنبال خاتمه‌ی‌یك سری‌کامل‌ازفیلهائی در باره ی هوا پیمائی کشوری ساخته شد ، پیشروان زیادی دارد که شخصیت ها و موقعیت هائی نزدیـك ومشابه فیلم هاوکز را ارائـه داده اند .ـ "پست هوائی، Air Mail" اثر "جان فورد" در این میان مشخص تر است. "خواب بزرگ ، The Big sleep" اولین فیلم گانگستری سبك دهه‌ی چهل نبود: بدعت گذار این سبك "جان‌هیوستن"خالق"شاهین مالت ، The Maltese Falcon " بـود . "صورت‌زخمی، Scarface "به دنبال"دشمن مردم ، Public Enemy " اثـر " ویلیام ولمن"به وجودآمد، "His Girl Friday" بازسازی"صفحه‌ی‌جلوئی،Thə Front Page" اثر"لوئیس مایلستون" بود."داشتن‌ونداشتن، To Have and Have Not" شاید بیشتر به "کازابلانکا ، Casablanca" ی مایکل کورتیس مدیون باشد تا به ارنست همینگوی. "ریو براوو، Rio Bravo " با اختیارکامل هاوکز، براساس‌واکنش وی دربرابر"نیمروز، High Noon " اثر فردزنـیه مـان ساخته شد . ولی این فیلم هم وسترنی است‌که نوع آن‌را"نیمروز" (و قبل از آن " تیرانداز، Gun fighter" اثر هنری کینگ) مشخص کرده بود.

یك لحظه تفکر کافی است که شخص را قانع‌کند که وجود "انواع" تثبیت شده به مقدار زیادی به نفع هنرمند است و این‌که تقریباً همه‌ی هنرهای بـزرگ بـر شالوده‌ی استوار و آشنـای یك "نوع" بنا شده‌اند : نمایشنامه‌های‌شکسپیر، سمفونی‌های موتسارت، تابلوهای نقاشی دوره‌ی رنسانس مشابهت های آشکاری را ارائه می‌دهد . البته آنچه راکه سرانجام در "موتسارت" و"شکسپیر"باارزش تشخیص می دهیم ،کیفیت های شخصی هستند؛ "نوع"، خالق اینها نیست ولی بخوبی می ـ

آسمان بزرگ

خط سرخ ۷۰۰۰

تواند اسبابی فراهم‌کندکـه به وسیله‌ی آن هنرمندان بتوانند غنی‌ترین و آزاد ترین بیان را بیابند . هنرمندی‌که فارغ ازاین"انواع" اثری خلق می‌کند، درحقیقت آزادی کمتری دارد. زیراکه بطور مداوم با مسائل ابـداع چهارچوب مخصوص خود مواجه است ، کاری که در میان چیزهای دیگر، موجد یك خود آگاهی‌فوق‌العاده‌است . چراکوششهای استرا- وینسکی، سرانجـام ، ما را اینقـدر کمتر از موتسارت تحت تأثیر قرار می دهد ؟ ایـن ، الزاماً به خاطر کمبودهای فردی نیست، بلکه به خاطراین است‌که ـ استراوینسکی ، بعلت مقتضیاتی‌که در آن زندگی می‌کند ، مجبور شده است که قسمت اعظم انرژی خلاقه‌ی‌خارق العاده خود را فدای اختراع یا کشف یااحیاء فرم ها یا چارچوب هائی‌کند: و غالـباً فدای زنده کردن یك "نوع" (سمفونی‌کلاسیك ، اپرای کلاسیك)که ازبین رفته است.

هاوکز ، ممکن‌است بنیادگـذار هیچ "نوع"ی نبوده باشد، ولی‌او،احتمالا بهترین اثر را در میان هرنوع‌که بـه آن دست زده به وجودآورده است . او ممکن است بـدعت گذار نباشدولی مقلد هم‌نیست."فقط فرشتگان بال دارند" دیگر تقلیدی از "پست موائی " جـان فورد نیست (مثلا) در حالیکه هـاملت تقلیدی‌از"تراژدی اسپانیائی، The Spanish Tragedy " است . درهرحالت " نوع " از

صافی شخصیت هنرمند رد شده است، ازنحوه‌ی بینش او واز احساسش ازمسائل، درتمام‌حالت هائی‌که هاوکز "نـوع"ی را که به وسیله ی کارگردان دیگری به وجودآمده، برگزیـده است؛ حتی، تأکید می‌کنم، در مورد "خواب بزرگ" و "شاهین مالت"، هرچندکه‌دراینجا اختلاف در کیـفیت بسیار ناچیزاست ـ فیلـم هاوکز فقط مهارت تکنیکی واطلاعات عمومی فیلم‌های قبل ازخودرا بهبود نمی بخشد: بدون تردید هاوکز غنی‌تر، پرتروشخصی تراست و آخرین‌کاری است‌که با ظـرافت به مـاورای مسئله‌اش می نگرد. گفتم شخصی تر، و نکته همین جاست : نتیجه‌ی این امر این است که حقیقتاً شخص نمی تواند در فکر طبقه بندی کارهای هاوکز برحسب "انواع" باشد. درظاهر امر، "ریوبراوو" درهمان‌نوعی قرارمی‌گیرد که "نیمروز"، ولی این فیلم خیلی بیشتر از آنچه‌که با فیلم "فردزینه‌مان" مواردمشترکی داشته باشد با " فقط فرشتگان بال دارند" و با "داشتن ونداشتن" (وحتـی با "من یـك عروس مذکر زمان جنگ بودم ، I was a Male war Bride ")در مسائلی مشترك‌است حتی می توان گفت "ریوبراوو" بیشتر بااین فیلم ها موارد مشترکی دارد تا باسایروسترن های هاوکز.

هاوکزدرسازگاری با شرایط‌هالیوود به نحوی قابل توجه، مشخصات‌کشاکش هائی راکه درماهیت‌بیان هنرمندانه غیرقابل توجیه هستند، به‌چنگ‌آورده است .

عواملی‌که این سازگـاری را میسر ساخته اند درهنر اونقش هائی اساسی دارند. او قبل ازاینکه به سینماروی‌آورد خلبان‌هوا‌پیما ورانندهٔ‌ماشین‌های مسابقات رانندگی بود واین علاقه ها را درتمـام عمـرش حفظ نموده است. این، توجه‌ی او را بطور طبیعی به طرف نوع شخصیت ها ونوع محیط‌هائی‌که به سادگی با مقتضیات تجارتی سازگار باشند جلب نموده است ، درهیچ قسمت ازکارهای‌او این حالت‌که ملاحظات تجارتی ، بر خلاف اراده اش، اورا به ساختن فیلم‌هائی درباره ی پرواز با هواپیما ، مسابقات اتـومبیلرانی، انتقال احشام ویا شکار حیوانات مجبورکرده باشد وجود ندارد : این یك امرکاملا اتفاقی است ، ولـی دراین مورد مطالب دیگری هم هست: هاوکز درهیچ قسمت ازآثارش علاقه به ایده هائی جدا ازشخصیت ، آکسیون وموقعیت نشان نمی دهد : اوهیچگاه تمایلی به ساختن فیلمی درباره‌ی یك تم توصیه شده ی اخـلاقی یا اجتماعی ابراز نکرده است . اوهمواره در مورد "نوع" هدف ها وادعاهایش آزاد بـوده است و این همان چیزی است‌که غالبـاً بـین کارگردانان‌وخواسته‌های تجارتی کمپانی‌های تهیه کننده برخورد ایجاد می کنـد . اهمیت فیلم‌های او هرگز به خاطرپرداخت‌آگاهانه‌ی

یك "سوژه" نیست .

روش کارکردن هاوکز به صورتی محکم و پیوسته، عینی است . اوهمیشه به امید گفتن یك داستان شروع می کند . مـواد خام او نه فقط داستان و شخصیت ها ، بلکه هنرپیشگان هم هستند . دیالوگ وموقعیت ها در هنگام فیلمبرداری اصلاح می شود تا شخصیت بازیگر باکاراکتری که ارائه می دهد ترکیب شود. بنا براین اهمیت راستین یك فیلم هاوکز آن چیزی که می تواند قبل از فیلمبرداری در روی کاغذ وجود داشته باشد نیست .

اعتبار نهائی فیلمهائی که او تهیه یا کارگردانی می کند، به کرات روش معمولی نوشتن تیتراژ فیلمها را دگرگون می کند که می خوانیم : "تهیه کننده و کارگردان، هواردهاوکز"؛ بعضی اوقات به کلمه ی کارگردان این امتیاز داده می شود که با حروف درشت تری نوشته شود. یك نکته در نوع خود کوچك ولی روشن کننده ی اینست که برای هاوکز آفرینش یك فیلم درحقیقت نه مدیون آمادگی سناریوست، (همچنانکه در مورد هیچکاك، این امر با بررسی نهائی سناریوی دکوپاژ شده صادق است، اگر اصرار مکرر اورا باور کنیم که برای اوفیلم درحقیقت قبل از آغاز فیلم برداری تکمیل شده است) و نه مدیون اطاق تدوین (مانند ولز) بلکه در تشریك مساعی با بازیکنان ومتصدیان دوربین است که میزانسن را تشکیل می دهد: یك هنرواقعی و کارآمد. رابطه ی اوو بازیکنانش کاملا با کار "جوزف فون اشترنبرگ" متفاوت است. مشهوراست که اشترنبرگ به بازیکنانش همانند عروسکهای خیمه شب بازی می نگرد؛ هاوکز به آنها مثل افراد بشر نگاه می کند وباآنها تشریك مساعی خلاقه ای دارد. می توان طبیعت هنرش را باتوجه به این که روابط اوبا ستارگانش چقـدر در موفقیت فیلمهایش اهمیت دارد درك کرد. در فیلمهای هاوکز است که بعضی ازبزرگتـرین ستارگان هالیوود (کاری گرانت ، همفـری بوگارت ، جان وین) به کاملترین حد خود نمائی رسیده اند بدون این که این احساس هرگز به ما دست دهد که فیلم فقط "محمل"ی برای خود نمائی آنها بوده است .

همه ی اینها درنهایت امـر ، اعتراض رایج آن دسته ازمنتقدینی را که هاوکز را جدی تر از آنچه که خودش می پندارد، می گیرند ، بی اعتبار می کند، زیرا اوفیلمهایش را "جدی" قلمداد نمی کند : درمصاحبه ها اوهیچوقت از آنها به عنوان "هنر" صحبت نمی کند، بلکـه آنها را "سرگرمی" می داند. به طور مشخص، اوازفیلمسازی به عنوان "کسب لذت" یاد می کند : او وبازیکنانش با بعضی شخصیت ها و

دربعضی موقعیت ها"سرگرم" بوده‌اند . این کلمه به یك کیفیت اساسی برای تعریف هنر اشاره می‌کند ـ درگیری و اشتراك فردی هنرمند (درماده‌ی کارش)، خشنودی اش در یك عمل خلاقه؛ ولی هاوکز این را درجهتی به‌کار

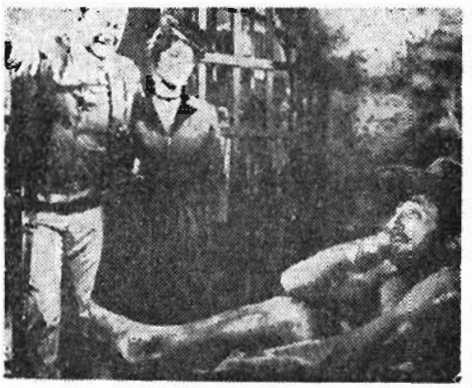
هاتاری !

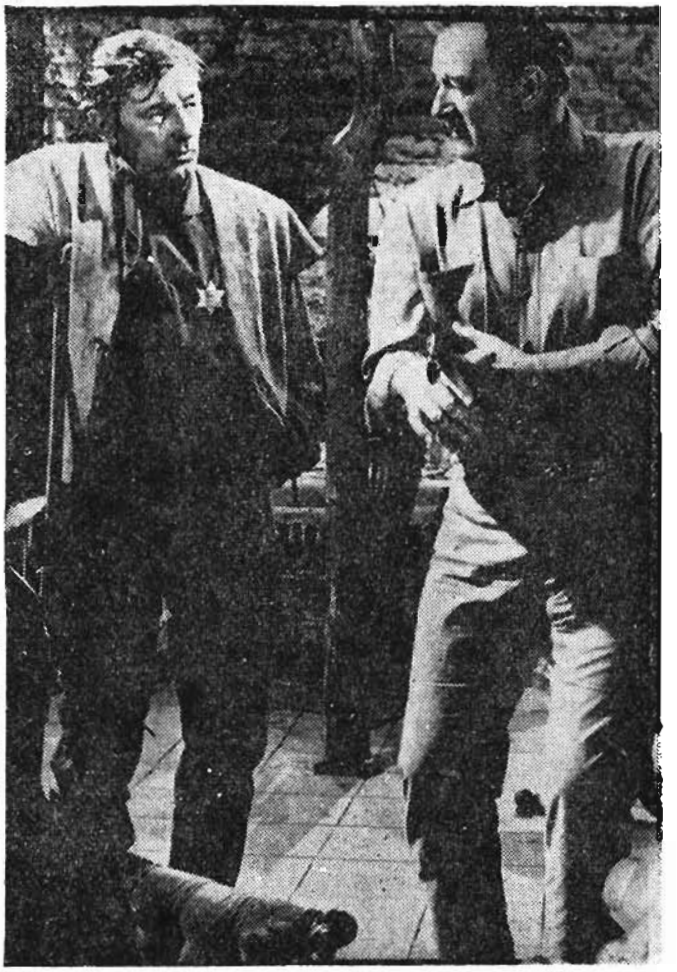
می‌برد که اشاره دارد به درگیری‌ای که‌خیلی جدی نباشد. دراین موضوع هیچوقت تردیدی نیست که هاوکز فیلمش را برای چه کسی می‌سازد: برای خودش وعامه‌ی تماشاچیانش و نه برای منتقدین روشنفکر. چنین به‌نظر می‌رسد اوازاین نکته غافل است که خیلی احتمال دارد که مردم به‌کارش به عنوان یك کل نگاه کنند. آمادگی او، گاهی‌اوقات پس‌ازسالهای زیاد وگاهی پس از یکی دوسال، برای‌تقلید ازخودش وتکرار افه‌ها مطمئنا اشاره به این است که انتظار ندارد مخاطبینش اثر اصلی را به خاطر آورند. هاوکز در یك مصاحبه ی تلویزیونی به"پیتربوگدانویچ" خاطر نشان می سازد که: "وقتی می‌فهمید کاری بخوبی دارد انجام می‌شود ، بایدآنرا به‌همان‌صورت تکرارکنید" واضح است که یك قسمت‌ازمعنای "به‌خوبی‌انجام‌می‌شود" به وسیله تماشاگران پیش برده می‌شود . هرچندکه جمله ازاین‌هم بیشترمعنی می دهد . وقتیکه من اوراملاقات کردم،ازاین‌که فهمید فیلمهایش را بیشتر از یکبار می‌بینم متعجب به نظر می‌رسید . فکر می‌کنم نباید انکارکرداین طرزتلقی، هرچند که به صورتی ناگشودنی وابسته بـه "نوع" هنرمند بودن او وبنابراین وابسته‌به‌مشخصات بزرگ او است، اثری‌زیان‌آور روی‌کارهایش داشته است . ومسئله فقط این نیست‌که بعضی تقلیدهایش در سطحی ایـن‌چنین نازل بوده است : در"ورزش مورد علاقه‌ی مرد؟" قسمت کلوب شبانه‌ازفیلم"بزرگ‌کردن بچه" باد یا‌لوك "ضربه‌ی عشق خودرا بـاکشمکش نشان می دهد"؛در "هاتاری!، ! Hatari "قسمت نواختن‌پیانوازفیلم"فقط فرشتگان بال‌دارند"

(بهتراست خوب باشید) مورد اقتباس و تقلید خودش قرارگرفته است . وبیشتراز این، جنبه‌ی غیرقابل گذشت کار هاوکزاین است که درجه یا روال پیشرفتی راکه می شود در کار بزرگترین هنرمندان پیداکرد نشان‌نمی دهد. وابستگی محدودیت‌های شخصی هاوکز وتضییقاتی‌که بوسیله‌ی "سیستم" اعمال‌می‌شود درمصاحبه‌اش (همان مصاحبه با بوگدانویچ) درموردااینکه‌چراکارگردانی "چهارده‌ساعت، Fourteen Hours"را نپذیرفت بیان شده است : اوشخصاً خودکشی رادوست ندارد"ـ اوآنها را"ترسو" می‌پندارد؛اوفکرمی‌کندکه "مردم"آنها را دوست ندارند ؛ به نظر نمی رسد فیلم می‌رودکه "جزئی ازتفریح" باشد. چنداظهارنظر درباره‌ی‌پایان فیلم"رودسرخ، Red River " درمصاحبه‌ی بعدیش‌بابوگدا- نوویچ، اغتشاش مشابهی را درباره‌ی‌تمایلات شخصی اش وملاحظات تجارتی نشان می‌دهد: " این بی نتیجه است‌که بدون هیچ دلیلی شروع به دورشدن ازمردم‌کنیم.من اینکاررا درفیلم" نگهبان سپیده‌دم، Dawn Patrol" کردم ولی وقتی که فیلم تمام شد متوجه شدم که چقدر به برهم زدن همه چیز نزدیك شده‌بودم ودیگر نمی‌خواستم به‌آن‌روی بیاورم. من علاقه دارم مردم بروند فیلم‌مرا ببینند وازآن لذت ببرند.

اما، هرچندکه بعضی ازمحدودیت ـ های کارهنری هاوکز، به وسیله‌ی طرزتلقی خودش نسبت به‌آنها بـه اندازه‌ی‌کافی نشان داده می شود ، ولی هنوز تمام اهمیت آن معلوم نشده است . می‌شود حدس زد شکسپیر درموردکارهای هنری اش حرف زده باشد ـ چیزی درموردفاصله‌ای‌که کارهای او را از کارهای هاوکزجدا می‌کند. می‌توان مطمئن بود که اوکارهایش را هرگز با جملاتی که معمولا منتقدین ازآنها استفاده می‌کنند، بیان نمی‌کرده است ـ وبکرات ، همانطور که هاوکزیاگفتن‌چیزی نظیر "آنها به‌چیزهائی استناد می‌کنندکه من‌درباره‌ی‌شان‌فکرنکرده بودم... آن مواردکاملا ناخودآگاه‌بوده‌اند"، عکس‌العمل نشان داده باشد. این گفته‌بررسی های انتقادی‌ای را که ازآثارش به عمل‌آمده بی اعتبار نمی‌کند، اختلاف بین‌آنچه که از مصاحبه به‌دست داده می شود وآنچه که من (درمیان سایرین) برای‌فیلمهای هاوکزاظهار می‌کنم، درحقیقت به سادگی، باتوجه به‌روش عملی وتجربی او درفیلمسازی وباتوجه به عکس العمل ذاتی ودرگیری‌های غیر عامدانه اش‌قابل‌توجیه‌است.اگریك‌فیلم"روشنفکرانه" فیلمی باشد که این احساس را به شخص‌بدهد که اهمیت تماتیك یا اخلاقی اثر ، در آن آگاهانه مورد بررسی قرارگرفته و آزادانه

آقایان موطلائی‌هارا ترجیح می‌دهند





الدورادو

بیان شده است ، دراین صورت‌مطمئناً هاوکز غیرمتفکرترین فیلمسازان خواهد بود .وقتی یك شاهکار ظهورمی‌کند به خاطـر این است که هاوکز به طورناگهانی وکامل با ماده‌ی کار خود درگیروسهیم شده است و نه بخاطر اینکه بنحوی روشنفکرانه به اهمیتش توجـه کرده باشد، بلکه به خاطراین است که بـه وسیله‌ی جزئیات عینی‌خودآن ماده‌ی کار در آن سهیم شده است.وقتی‌آگاهی شهـودی اش به طورکامل به خدمت گرفته می‌شود ، یك "صورت زخمی" یا یک "ریو براوو" به‌دست می دهد ووقتی که‌ازآن به طورمتناوب‌استفاده می‌کند نتیجه یک "آقایان موطـلائی‌هـارا ترجیح می دهند ، Gentlemen Prefer Blondes " یـا یک گـروهبان یورك ، Sergeant York"است. فقط وقتی که‌ماده‌ی کارش سدی در برابر سهیم شدن شهودی اش ایجاد می‌کند ووقتی که‌اومجبور می‌شود برای برطرف‌کردن آن از جنبه‌ی دیـگر ذهنش ، خودآگاهی، استفاده کند، ما با یک شکست محض، مثل " سر زمین فراعنه ، Land of Pharaohs"، مواجه می شویم . ❋

,,به‌سوی سینمای غیر بورژوا،،

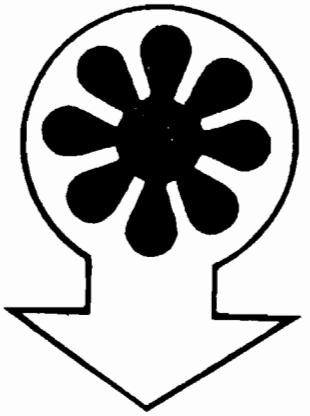
« ژان لوك گودار»و«ژان پی‌یر گورن»،دو کار گردان فرانسوی، یك گروه فیلمسازی بنام « زیگا ورتوف » تشکیل داده اند . درسه سال گذشته هفت فیلم به نامهای

A Movie Like the Others (1968), British Sounds (1969), Pravda (1969), East Wind (1669), Struggle in Italy (1969) , Till Victory (1970), Vladimir and Roza (1970) ,

به وسیله‌ی گودار یا گروه ساخته شده است .

مصاحبه‌ی زیر توسط Kent E. Carroll در۲۶آوریل۱۹۷۰ با این دوکار گردان بعمل آمده است .

پای صحبت ژان لوك گودار



چرا شما تصمیم گرفتید که خودتان را گروه « زیگا ـ ورتوف » بنامید ؟

گودار: به دو دلیل . یکی خود نام "زیگاورتوف" است، ودیگری گروه "زیگاورتوف". نام گروه اشاره به‌یك برنامه است ، بالا بردن یك پرچم . چرا "زیگاورتوف" ؟ چون در آغاز قرن بیستم، او یك فیلمساز واقعاً مارکسیست وعاملی انقلابی برای انقلاب روسیه از طریق سینما بود. اونه فقط یك هنرمند، بلکه هنرمندی پیشرو بود که به‌انقلاب پیوست و ازطریق‌نبرد یك هنرمند انقلابی‌شد . اومی گفت وظیفه‌ی " Kınoki" فیلمسازی نیست، بلکه ساختن فیلم بخاطر انقلاب جهانی پرولتاریائی است و Kinoki به معنی فیلمساز نیست ، به‌معنی زحمتکشان سینمائی است . به‌آن مفهوم،اختلاف بزرگی وجود دارد بین‌اووکسانی که ازآیزنشتاین وپودوفکین پیروی می‌کردند ،که انقلابی نبودند .

گورن: اوکاملاً آگاه بود که فیلم‌ها به وسیله‌ی طبقه‌ی حاکم به‌کاربرده می شد که آنها را برای سایرطبقات ساخته بود ، وواقف بود به این‌که سینما برداشت ایدئولوژیك بور ـ ژواها است .

آیا اوچیزی بیشترازیك موردتاریخی است ؟آیاهمان اصول امروز می‌تواند به‌کاربرده شود؟ واگراین طور است، چطورآنها را باشرایط کاملا مختلفی‌که وجود دارد تطبیق می دهید ؟

گودار به هنگام کارگردانی Weekend

گودار: قبل ازهرچیز مجبوریم به این موضوع تحقق بدهیم که مبارزین فرانسوی‌هستیم و با سینما روبروئیم ، درفرانسه کار می‌کنیم، و در نبرد طبقاتی سهیم هستیم . ما درسال ۱۹۷۰ زندگی می‌کنیم وسینما ، وسیله‌ای‌که باآن کارمی‌کنیم ، هنوز در سال ۱۹۱۷ است .

گروه "زیگاورتوف" به این‌معنی است که ما سعی می‌کنیم ، حتی اگر دویاسه نفر باشیم ، به عنوان یك گروه کارکنیم ، نه صرفاً به عنوان همکارانی که باهم‌کارمی‌کنیم، بلکه به شکل یك گروه سیاسی. که‌این به‌معنی نبرد ومبارزه درفرانسه است . سهیم بودن درنبرد به این معنی است‌که ما باید ازطریق سینما مبارزه‌کنیم . فیلم ساختن به عنوان یك گروه سیاسی درحال حاضر خیلی مشکل است چون مادر موقعیتی هستیم که ازنظرسیاسی افراد کوشش می‌کنند که همان راه را ادامه دهند. یك‌گروه نه به معنی گام زدن درکنار هم و دریك راه ، بلکه بطور سیاسی باهم پیش رفتن است .

آیا لازم است که به شکل یك گروه کار کنید ؟ آیا یك فیلمساز مستقل و تنهامی تواند بطور سیاسی فیلم بسازد ؟

گودار: به عوامل مختلفی بستگی دارد . قبل ازهرچیز باید سعی کنید که از اقتصاد

طبقه‌ی حاکم جدا باشید . باید بفهمید که استقلال یعنی چه . استقلال به معنی صرفاً هیپی بودن در یك فضای آزاد نیست . آنها فکر می‌کنند که مکانی مثل "برکلی" یك سرزمین آزاد است ، ولی وقتی به مرز این سرزمین آزاد می‌روند ، می‌بینند که میله ها هنوز سر جای خود هستند ولی نامرئی‌ترند.

شما باید اول مستقل از ایدئولوژی بورژوائی باشید، وبعد می توانید به سوی یك ایدئولوژی انقلابی گام بردارید . واین‌کار به این معنی است که مجبورید به صورت گروهی کار کنید ، مثل یك سازمان ، که به منظور متحد شدن متشکل شوید . فیلم ها فقط وسیله‌ای بشمار می‌روند که به ایجاد اتحاد کمك کنند. فیلمسازی صرفاً مهره‌ی کوچکی در ساختن مفهوم جدیدی ازسیاست است.

گورن: آنچه ما سعی داریم بسازیم فیلمهای انقلابی است که دگرگونی انقلابی را تسریع می‌کند .شما مجبورخواهید بود که تمام زنجیرهای کهنه را پاره کنید. اولین نظریه‌ای که مسلماً باید ازبین برود ، نظریه‌ی "مؤلف" است.

گودار: نظریه‌ی یك "مؤلف" درموردراندیشه‌ی مستقل، صرفاً یك کلاهبرداری است . اما این عقیده‌ی بورژوائی هنوز عوض نشده است. اولین قدم باید جمع کردن مردم باشد. حد اقل درآن‌صورت می‌توانید یك بحث آزاد داشته باشید . اما اگر ادامه ندهید و بر یك اساس سیاسی سازمان پیدا نکنید ، چیزی بیشتراز یك بحث آزاد نخواهید داشت .

در آن وقت آفرینش جمعی در واقع چیزی بیشتر از خوردن دسته جمعی در یك رستوران نیست .

آیا این کار استعدادها یا انواع دانش های خاصی لازم دارد ؟

گودار: بله ، اما شما نمی توانید از انواع دانش‌هاواستعدادها صحبت کنید ، مگر در مورد کاربرد اجتماعی آنها. البته کارکردن با یك تفنگ توانائی مخصوصی لازم دارد. برای تند دویدن ، پاهای قوی وتربیت خوب لازم است . برای نامیزان نبودن عکس در موقع عکسبرداری ، نیاز به استعداد مخصوصی است. اما درآن صورت ، موردی برای کار برد اجتماعی آن استعداد بخصوص وجود دارد . آن تکنیك یا استعداد صرفاً مثل ابر در آسمان نیست .

شما اشاره می‌کنید به اینکه هدفتان از بین بردن نه تنها یك زیبائی شناسی، بلکه تمام تاریخ سینماست. درآنصورت، آیا باصرفه تر است که درآغازو قبل از فیلمسازشدن وکوشش برای‌ساختن فیلم‌های انقلابی، رادیکال باشید یا راه دیگری درپیش بگیرید ؟

گودار: ما یك نمونه هستیم . هردوی ما. من‌یك فیلمساز بورژوا بودم وبعد یك فیلمساز پیشرو وبعد دیگر نه یك فیلمساز ، بلکه فقط یك‌زحمتکش وکارگردرسینما. "ژان‌پی‌یر" یك دانشجو وبعد یك مبارز بود وبعد فکرکردکه باید برای مدتی‌به‌طرف فیلمسازی برود. صرفاً بخاطر اینکه‌این‌کار بخش مهمی‌ازنبردی بودکه‌جنبه‌ی اساسی‌نبردطبقاتی درفرانسه‌ی امروز است . بنا براین ما متحد شدیم . واومجبور بودکه‌کمی بیشتر ازمن‌تکنیك‌بیاموزد، ومن مجبوربودم‌که‌کارسیاسی را به عنوان وظیفه فراگیرم ، نه برای سرگرمی.

آیا ممکن‌است ازمتخصصین کمك بگیرید ؟می‌توانید در حالیکه درمیان خودتان‌کارمی‌کنید ومی دانیدکه چه نوع فیلمی مایلید بسازید، ازشخصی‌مانند«رائول کوتار» استفاده‌کنید؟

گودار : چرا نه؟ مثلا، در حال حاضر، ما به یك مونتور احتیاج داریم ، نه به‌این خاطر که نمی توانیم این‌کاررا انجام دهیم ، بلکه به این علت که ما به شخصی که بهتر باشد محتاجیم . به این ترتیب‌کار سریعترپیش می‌رود ، ومجبوریم تا آنجاکه ممکن است سریعترکارکنیم. مقصودم این است‌که "لنین" می‌تواند یك تاکسی بگیرد چون‌مجبوراست باسرعت ازمحلی به محل دیگر برود واولزوماً به این توجهی ندارد که راننده‌ی تاکسی فاشیست است یا نه . همین امر درمورد مونتاژ صادق است . ما درمورد فیلمی‌که برای "الفتح" ساخته ایم بین دودختری که عقاید سیاسی مختلف دارند مردد هستیم . آنها در مراحل مختلف روند انقلابی هستند ، وما باید انتخاب‌کنیم که کدامیك ازآنها ازیك نقطه نظرسیاسی برای فیلم مناسب تراست. یکی ازدخترها متعلق به‌گروهی است که یك‌برنامه‌ی دقیق سیاسی دارد ودرحال حاضر ما باآن برنامه موافقیم. دیگری خود مبارزاتی ضعیف

تری دارد ، اما کارکردن دراین فیلم برای او می‌تواند پیشرفتی باشدو بخاطراین پیشرفت، ما باید رابطه‌ی سازنده تری با هم داشته باشیم .

گورن : همانطورکه "ژان لوك" گفت ، چون چیزی به نام تکنیك وجود ندارد بلکه فقط کاربرد اجتماعی آن مطرح می باشد ، بسیارمشکل است فیلمبردار یامونتوری بیابیم که خیلی تحصیل‌کرده وتربیت شده نباشد . اول‌آنها باید به عقب برگردند که امکان انتقاد را داشته باشند .

گودار : وقتی سعی‌کردیم تمام مسائل تکنیکی مذکور را تا آنجا که ممکن است ساده کنیم قدمی به جلو برداشتیم . وقتی‌کتابی درباره‌ی فیلمبرداری می‌خوانید ، خواه از فیلم برداران هالیوود یا کداك، ساختن فیلم‌مثل ساختن یك بمب اتمی به نظر می‌رسد. درحالی که این طورنیست . این‌کار واقعاً ساده تراست . بنابراین ما سعی می‌کنیم که فقط چند تصویربسازیم وبا بیشتر ازدو track کارنکنیم ، بنا براین ترکیب کردن آنهاساده است.

گورن : در واقع ، جنبش ما کاملا دیا لکتیکی است . ازیك نظر ما داریم به عقب برمی‌گردیم ، اما واقعاً این پس روی‌به‌معنی مخالفت با روش سنتی‌فیلمسازی است. به‌معنی مبارزه با فیلم‌های هالیوودی است . با عقب رفتن ، درواقع به جلو می رویم، چون سعی می‌کنیم بتوانیم چیزی نوبسازیم .

گودار : وقتی از هالیوود سخن می‌گوئیم ، منظورمان هر کس وهرچیزی می‌تواند باشد . خواه فیلم خبری باشد ، یاکوبائی‌ها، یا یوگسلاوی ها ، یا فستیوال سینمائی نیویورك ، یا فستیوال سینمائی‌کان ، یا سینما تك فرانسه ، ویا"کایه دوسینما". هالیوود به معنی هرچیزی وابسته به فیلم ها است . بنابراین هروقت ما ازهالیوود سخن می‌گوئیم به معنی امپریالیسم این فرآورده‌ی ایدئولوژیکی است‌که"فیلم"نام دارد .

آیا British Sounds اولین فیلمی است‌که سعی کردید براساس آن‌نوع روند سیاسی وانقلابی که شرح‌دادید بسازید ؟

گودار : اولین آنها به نام "فیلمی چون دیگرفیلم‌ها" A Movie Like the Others بود . این فیلم درست بعد ازحوادث ماه مه وژوئن ۱۹۶۸ فرانسه ساخته شد . اما یك شکست کامل بود . بنابراین اولین‌کوشش واقعی British Sounds می‌باشد، که هنوز

ازنوع بورژوائی استولی ازجنبه‌های زیادی می‌توان آن را یك فیلم پیشرو دانست . مثل سادگی تکنیکی آن .

مثلا در این فیلم ، نمای زن برهنه می‌تواند یک بحث واقعاً پیشرو به وجودآورد. همین دیروز عصر در Austin ، دانشجوئی می گفت که هیچ اختلافی بین این فیلم و Zabriskie Point وجود ندارد. من گفتم "خوب، اما بعدازدیدن "زابریسکی پوینت" شما چه می‌کنید؟" اوگفت "بیشتر فکرمی‌کنم." گفتم "خوب ، در چه مورد بیشتر فکر می‌کنید؟ " اوگفت "نمی دانم."

برعکس، در مورد British Sounds اوسئوال کرد که ما چرا بجای بدن یک مرد ازبدن یک زن استفاده کرده‌ایم. ومن گفتم ،"ما واقعاً بحث می کردیم که چگونه تصویری ازآزادی زنان بسازیم." ودرآن صورت‌ما یک بحث واقعی سیاسی وپیشرو داشتیم که این کاردرمورد فیلم "زابریسکی‌پوینت" قطعاً امکان ندارد . منظورمن ازگفتن اینکه تکنیک های ساده موجد ایده‌های سیاسی پیشرو می شود، همین است .

آیا به آن وسیله شما مشخص می کنید که قدم دیگری برداشته شده است؟ آیا موفقیت فیلم بعدی براساس واکنش مردمی است که فیلم را می بینند، و براساس طرز تلقی خودتان درباره‌ی فیلم ، و یا ترکیبی ازاین دو ؟

گودار : اکثراً طرز تلقی های‌خودمان پیشرفت را تعیین می‌کند . چون تاکنون،اساساً جنبه های منفی درفیلم‌های ما وجود داشته‌است. اما این امر که آن‌جنبه های منفی می‌تواند به جنبه‌های مثبت درفیلم‌های بعدی تبدیل شود ، به خاطراین است که‌آنها با این وجود با یک روش پیشرو ساخته شدند .

گورن : امکان ما درمورد انتقاد ازخود نتیجه‌ی ساختن فیلم‌ها بود . من نتوانستم در مورد ساختن فیلم‌هائی مانند "یک‌باضافه یک" One Plus One چیزی بگویم، یافقط چیزهای خیلی انتزاعی گفتم . "زن چینی" La Chinoise هیچ فایده‌ای برای " ژان ـ لوك" نداشت وبرای من هم همین طور .اما درمورد British Sounds، ما امکان انتقاد واقعی ازخود را داشتیم،واینکه دقیقاً کجا باید برویم.

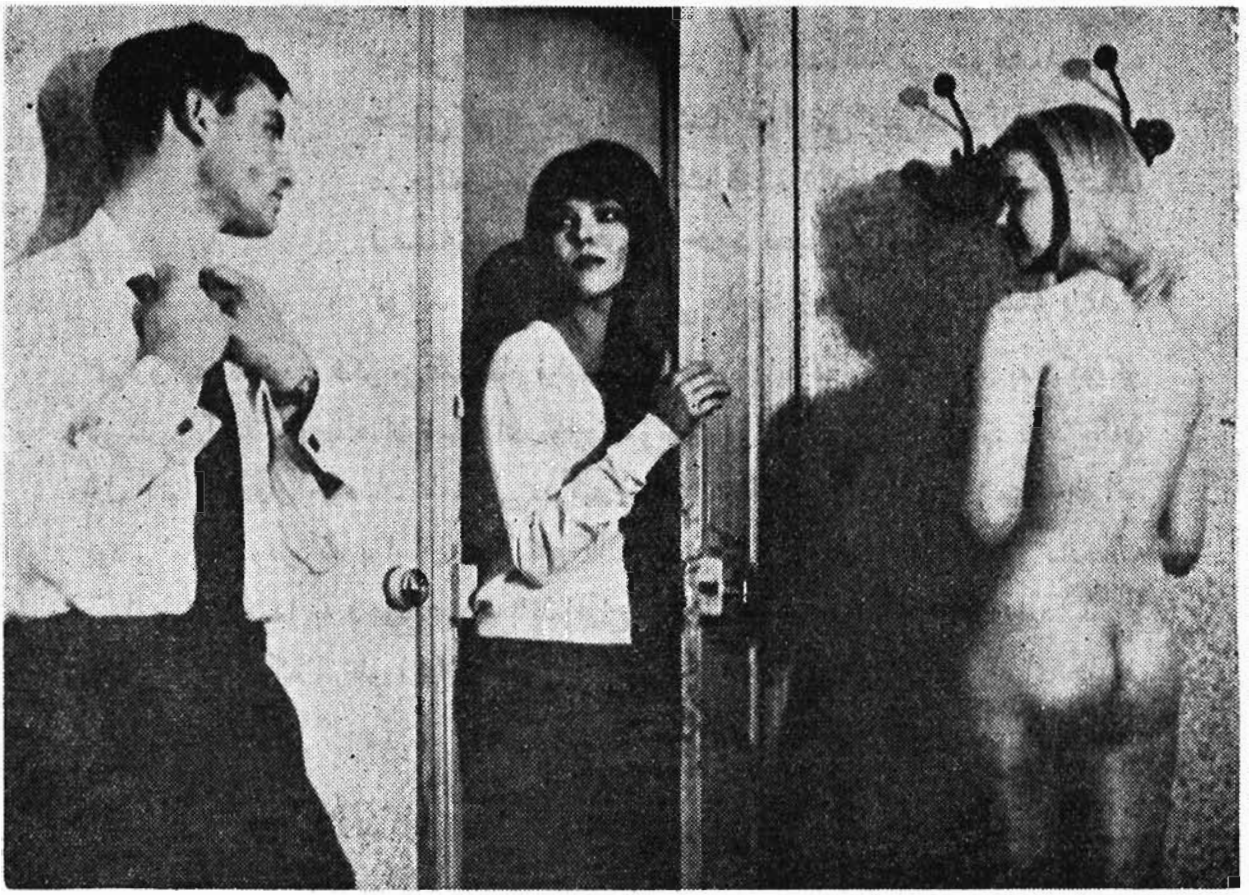
آیا «پراودا» Pravda قدمی فراتر از British Sounds است ؟

گودار : بله ، ولی فقط به این علت که "پراودا" ازجنبه‌های منفی باآن تفاوت دارد. ما سعی کردیم آن را تمام کنیم ، نه این که رها کرده وبگوئیم آشغال است . این یک فیلم مارکسیست ـ لنینیستی آشغال است ، که می‌تواند بهترین عنوان برای آن باشد . لا اقل حالا می دانیم که دیگر چه کار نباید بکنیم . ما ازخانه‌ای دیدن کرده‌ایم که دیگر به آن خانه نخواهیم رفت . ما فکر می‌کردیم که قدمی به جلو برداشته ایم، ولی فهمیدیم که جهشی به بیهودگی بوده است. ساختن آن فیلم برای ما یک جریان‌آموزنده بود واولین چیزی که یادگرفتیم این بود که فیلم نه توسط کار گروهی ، بلکه وسیله‌ی دو فرد به انجام رسیده است.

شما همچنان استعاره‌ی «گامی به جلو» را به‌کار می برید. آیا اشاره‌ای به این معنی‌است که در مرحله‌ای قدم نهائی وجود دارد ، یك فیلم انقلابی کامل بدون هیچ جنبه‌ی منفی ؟

گودار : نه ، فقط انقلاب دوباره وجود دارد . مردم فکر می‌کنند ما به یک مدل نظر داریم واین مدل را می‌توان چاپ کرد وبه عنوان یک مدل انقلابی فروخت . این کار کثافت است . کاری است که " پیکاسو " انجام داده است و هنوز یک عمل بورژوائی می باشد .

گورن : دقیقاً همین طور است . اختلاف بین‌آن دو مفهوم چیست ؟ مفهوم یکی اینست که هنر، هنر است . یعنی اشیاء ، اشیاء هستند وبه معنی اینکه آنها به همان شکلی که هستند می مانند . عقیده ی ما اینست که هنر، احساسی ازجنبش است و فقط جنبش های خاصی می‌تواند باموقعیت های‌مشخصی‌وجودداشته باشد .یعنی اینکه هنرانقلابی یک‌سرزمین وسیع وباز است و فقط یک شکل از آن وجود ندارد ، بلکه صدها وهزاران نوع از آن که مانند خود انقلاب سیاسی هرگز باز نمی ایستد .



گذران زندگی

در آغاز به‌نظر می رسد که اندازه‌گرفتن گام هائی که به جلو برداشته شده است آسان خواهد بود ولی بعد از حرکت اولیه ، پیشرفت راچطوراندازه‌می گیرید؟

گودار : در مرحله‌ی معینی ، از کمیت به سوی کیفیت حرکت می کنید. تا "فیلمی‌چون دیگر فیلم‌ها" من فیلمساز ویک مؤلف بودم. فقط ازیک نقطه نظر کمی پیشرفت‌می کردم. سپس متوجه‌ی کاری شدم که می‌بایست انجام بدهم‌وامکان انجام‌آن را فقط باکمک‌توده‌ی مردم داشتم . برای من این‌پیشرفت مهمی بود. به عنوان یک فرد وبه تنهائی نمی‌توانید آن را عمل‌کنید ، حتی اگرعنصری پیشرفته ازمبارزین قوی باشید . شرط یک مبارز قوی بودن ، به طریقی ارتباط داشتن با توده‌ی مردم است .

آیا حرفتان به این معنی است که فیلمسازان انقلابی دیگر، یا آنهائی که در آینده انقلابی خواهند شد، خیلی کم از تجربه‌ی شما فرا می‌گیرند و ثانیاً، در مرحله‌ی معینی، یك فیلم فقط می تواند در یك زمینه‌ی مخصوص به خود قضاوت شود؟ یعنی نمی تواند با فیلم‌های قبلی یا بعدی ارتباطی داشته باشد؟

گورن : نه، من فکر می‌کنم تمام فیلمسازان انقلابی باید درنقطه‌ی معینی به یکدیگر برسند. آنها باید با همان مسئله ای مواجه شوندکه ما باآنها روبرو بودیم. درمرحله‌ی اول آنها با روش خودشان بامسائلی درگیرخواهند شدکه با نبرد ما کاملا مشابه خواهد بود. اما مجبورندکه براساس اصول‌کلی کارکنند، چون هرقدم ازانقلاب سعی دارد که وسیله‌ی مشابهی را به وجودآورد. باید انواع مختلف فیلمسازان انقلابی به وجودآید و گاهی مجبوریم‌که ازنظر ایدئولوژیکی با آنها مبارزه‌کنیم چون این راهی برای‌تحلیل اصول ما می‌باشد.

گودار : مثلا، سازندگان فیلم‌های خبری با فیلمسازان زیرزمینی مبارزه می‌کنند واین دوگروه با هم با هالیوود درجدال هستند. این یك تناقض درنظام امپریالیستی است. و بعد "زیگاورتوف" را هم داریم. ما با هالیوود، فیلم خبری وسینمای زیرزمینی مبارزه می‌کنیم. ولی گاهی ما با سازندگان فیلم خبری دریك مرز مشترك کارمی‌کنیم، چون کار کردن با آنها درنقطه‌ی معینی این اهمیت را داردکه هم‌با هالیوود وهم با سینمای‌زیرزمینی مبارزه‌کنیم. مثلا فیلمی را درلائوس ساختیم (که فکرمی‌کنم یك فیلم تجدید نظر طلبانه است، حتی اگرآنها آن را یك فیلم مارکسیستی بدانند)، وآنرا برای جنگجویان‌فلسطینی آوردیم‌که دیگران را درنقطه ای دیگر ازجهان درحال نبرد با امپریالیسم ببینند. بنابر این درآن زمان در یك مرز مشترك کار می‌کردیم. این کار مانند ترتیب دادن تظاهرات درخیابان است. گاهی باید آنرا باگروهی که با آن ازنظر ایدئولوژیکی می جنگید هم آهنگ کنید. این‌کار را به این دلیل می‌کنیدکه قوای خود را روی دشمن اصلی متمرکز کنید.

آیا یکی از تناقض ها پخش فیلم است ؟

گودار : بله ، یکی ازتناقض‌ها بین پخش وتهیه‌ی فیلم است . این تناقض توسط امپریا-لیست ها به وجودآمده است که پخش فیلم‌ها به میل آنها است واین‌طور می گویند که "چون ما باید فیلم‌هارا پخش‌کنیم، باید آنها را با روشی تهیه‌کنیم‌که قابل پخش باشند." بنابراین ما ، گروه "زیگاورتوف" ، مجبوریم درست برضدآن عمل‌کنیم . اول باید بدانیم که چطور تهیه‌کنیم ، چطور یك فیلم بسازیم ، وبعد ازآن یادبگیریم چطورآنرا پخش‌کنیم. به این معنی‌که با تعداد کمی فیلم ومقدارکمی پول که داریم نباید همیشه به همان طریق آنها را پخش‌کنیم . روش سابق، فیلم ساختن برای فروختن بود. ساختن فیلم بعدی برای فروختن آن وادامه‌ی این‌کار. اکنون ، این عمل پایان یافته است . به‌این معنی‌که مجبور خواهیم بود ساختن فیلم‌ها را برای مقاصد اقتصادی یا ازتصمیمات سیاسی متوقف‌کنیم . در یك مرحله‌ی تاریخی مشخص ، خواهیم دانست‌که آیا نساختن یك فیلم مهمتر است یا نه.

آیا نمونه‌هائی ازافرادی که درحال ساختن فیلم‌های انقلابی اصیل ، فیلم های سیاسی از طریق وسایل سیاسی ، هستند وجود دارند؟

گودار : شاید ، ولی اگروجود دارند ، باید ناشناخته باشند ؛ و مجبورندکه اینطور بمانند. ممکن است یکی دونفر درآسیا باشند ، یا یکی دونفر درآفریقا . نمی‌دانم.درچین احتمالا آنها همانطورکار می‌کنند ، اما وابسته به موقعیت چین . برای چینی‌ها آسان تر است چون درآنجا بیست سال دیکتاتوری توده‌ها وجود داشته است ، واکنون توده‌ی مردم روساخت ایدئولوژیك را درکنترل خودگرفته اند . این می رساندکه آنها صلاحیت و استعداد دارند که واقعاً کارهای هنری و ادبی را با یك راه چینی انقلابی ودرست شروع کنند .

چگونه فیلم‌هائی مثل «نبرد الجزیره» و «z» را ارزیابی می‌کنید ؟

گودار : یك فیلم انقلابی باید محصول یك نبرد طبقاتی یا جنبش های آزادی بخش باشد . این فیلم‌ها فقط ضبط می‌کنند . آنها بخشی ازنبرد نیستند . آنها صرفاً فیلم هائی

درباره‌ی سیاست ویا سیاستمداران می‌باشند وکاملا خارج ازفعالیتی هستندکه ضبط‌می‌کنند. به هیچ وجه‌آنها فرآورده‌ی آن فعالیت نیستند . حداکثر فیلم‌هائی آزادند .

آنها مدعی انـد وقتی حمله می‌کنند که به‌قول چینی ها یك گلوله‌ی پنهان شده در شکرباشند . این گلوله‌های شکر خطرناك‌ترین گلوله ها هستند .

آنها قبل ازتحلیل مسئله ، راه حل ارائه می دهند . بنا براین راه‌حل قبل ازمسئله قرار می‌گیرد . درهمان حال آنها واقعیت را با انعکاسات به طرزغلطی‌می‌آمیزند . یك فیلم واقعیت‌نیست،فقط‌یك انعکاس است. فیلمسازان بورژوا درانعکاسهای حقیقت متمرکزمی‌شوند. ما باواقعیت‌آن‌انعکاس مربوطیم. اما فعلاباید با منابع کمی‌کارکنیم . این یك موقعیت واقعی است . فیلم‌های سفارش‌شده‌ی ما ازطرف تلویزیون های فرانسه، ایتالیا وانگلستان ردشده است ، چون شدیداً برعلیه آنها بوده اند وآنان هم مانند F B I ما را خارج از همان راه می بینند . ما امکان گرفتن‌یك جایزه‌ی اسکار یا فروختن فیلم‌هابه C B S راندارایم ، مطلقاً نـداریم .

گورن : سینما زمانی اختراع شد که هنرهای بورژوائی قدیمی رو به زوال می رفت . سینما به منظور تقویت‌کردن مفاهیم هنرهای دیگر به‌کار برده شد . درحقیقت فیلم هـای هالیوود ازنوع همان شکل روانی ـ سیاسی نوول بود .

گودار : مثال خوبی از "امیل زولا" داریم . او به عنوان یك نویسنده‌ی پیشروشروع به‌کارکرد وباکارگران معادن وموقعیت طبقه‌ی کارگررو‌برو بود . بعد نسخه‌های زیادی از کتاب‌هایش‌رافروخت. اویك بورژوای‌واقعی شد . وبعد عکسبرداری اختراع گردید. سپس به عنوان یك هنرمند، شروع به عکس‌گرفتن کرد. اما تا آخر عمرش چه نوع عکس‌هائی گرفت ؟ صرفاً تصاویری ازهمسروفرزندانش درباغ. درآغاز، کتاب‌هایش‌درباره‌ی اعتصاب کارگران ذغال سنگ بود . اختلاف را می‌بینید ؟ اومی‌توانست دوبـاره عکسبرداری از اعتصاب‌ها را شروع‌کند . اما این‌کاررا نکرد . او ازهمسرش درباغ عکس می‌گـرفت . درست همانطورکه بقاشان امپرسیونیست عمل می‌کردند. Manet تصاویری از ایستگاه راه آهن می ساخت ، اما مطلقاً ازاعتصاب درایستگاه آگاه نبود . بنابراین چیزی که واقعاً می تواند به اثبات برسد اینست‌که پیشرفت سینما واختراع دوربین پیشرفت نیست ، بلکه فقط انواع مختلف حیله ها برای نشان دادن همان موضوعات مهملی‌است‌که درنوول وجود

داشت . این است دلیل ارتباط بین نوول وفیلمسازی ، روشی‌که یك سناریو نوشته می شود وروشی که کارگردان فیلم را می سازد ، علت اینکه همه‌ی آن چیزها تقویت کننده‌ی ایدئولوژی همان طبقه‌ی حاکم است . مسیرروایتگرانه نوول را به طرف مرگ کشانده است . داستان نویسان از انتقال پیشرفت به جنبش انقلابی ناتوان شدند چون هرگز این مسئله را تحلیل نکردند که مسیرروایتگرانه ازکجا می‌آید. توسط چه‌کسانی اختراع شده‌است؟ برای چه افرادی وعلیه چه‌کسانی ؟ دریك فیلم تکنیك صرف وچیزی مانند دوربین یازوم بی اثروجود ندارد .فقط کاربرد اجتماعی زوم ودوربین‌مطرحست .کاربرد اجتماعی‌دوربین شانزده میلی متری هم امکان داشت . اما وقتی‌که اختراع شد ، هیچ تحلیلی ازکاربرد اجتماعی این دوربین سبك وقابل حمل مطرح نبود . بنابراین‌کاربرد اجتماعی به وسیله‌ی هالیوود کنترل شد .

شما از یك داستان جالب درباره‌ی پیشنهاد ساختن یك فیلم به دولت یونان نام بردید .

گودار : بله، ماگفتیم قصد ماآگاه کردن مردم ازاین موضوع بود که فیلم Z ،کم و بیش ، به وسیله‌ی CIA تهیه شده است . اکنون که فیلم یك جایزه‌ی اسکار برده است ، دیگر هیچ شکی در این مورد نیست .

گورن : وقتی‌که فاشیست های یونانی به قدرت رسیدند ، تمام فیلمسازان فرانسوی از رفتن به یونان برای فیلم‌ساختن امتناع‌کردند ، در حالی که دولت یونان دعوت ها را افزایش می داد .

گودار : شخصی درلندن به من‌گفت که امکان تهیه‌ی پول دریونان وجود دارد ومن‌یك سناریو نوشتم ، ولی محتملا CIA ازفیلم‌کردن آن جلوگیری‌کرد . سناریو یك داستان تخیلی درباره‌ی یك جیمز باند چینی بودکه‌مشعل المپیك را به منظور انتقال‌آن به چین می دزدد که به چینی‌ها برای پرتاب‌قمر اتمی‌کمك کند .

اکنون نظرتان در مورد فیلم‌های قبلی شما چیست ؟ بخصوص‌فیلم‌هائی مثل«زن‌چینی»که به طورکنایه‌ای سیاسی اند؟

گودار : آنها صرفاً فیلم‌های هالیوودی است. چون من یک‌هنرمند بورژوا بودم. آنها لاشه های مرده‌ی من هستند .

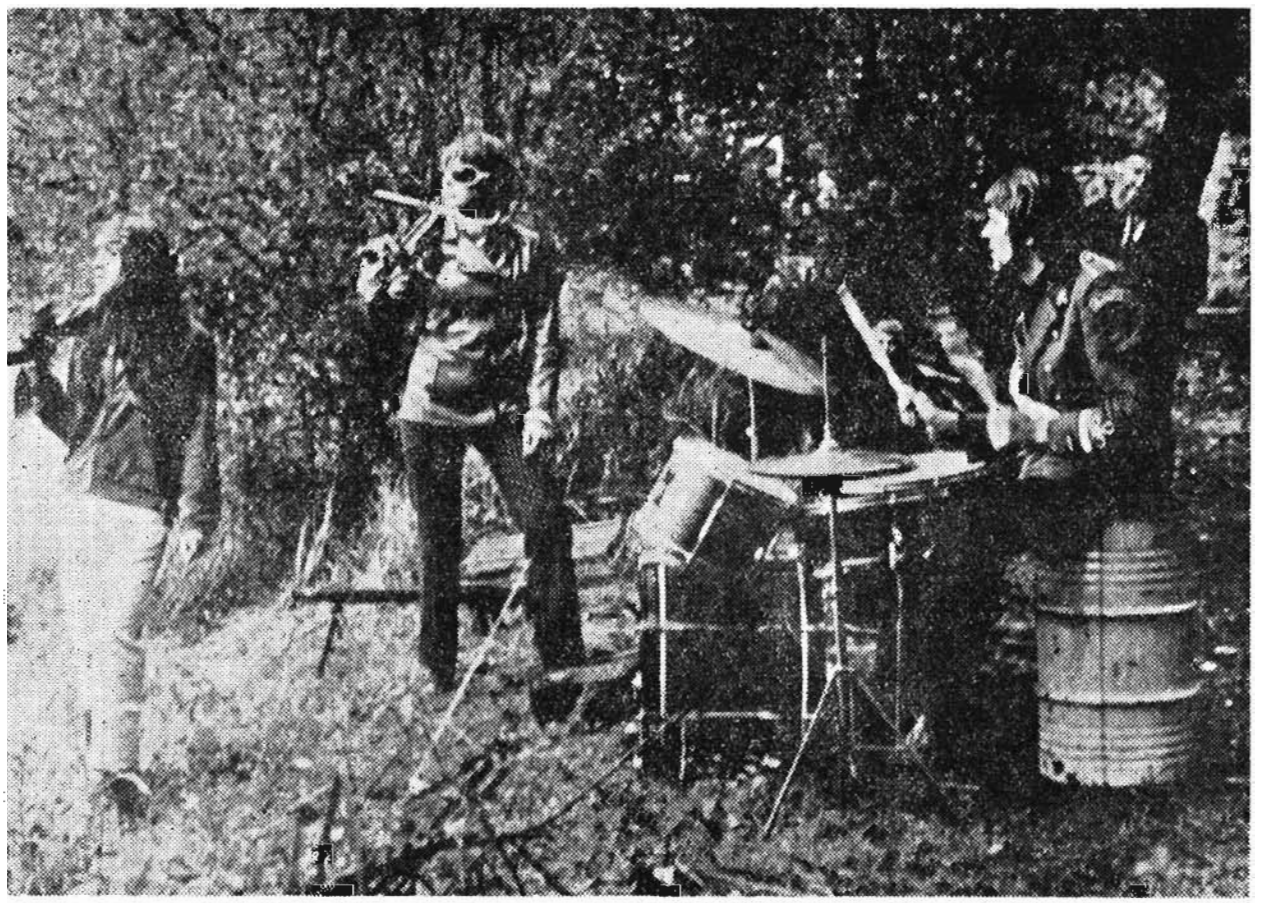
درچه مرحله‌ی زمانی خاصی تغییر نوع فیلمسازی از بورژوائی به انقلابی رخ داد ؟

گودار : درضمن حوادث ماه مه وژوئن ۱۹۶۸ در فرانسه.

درمیان آثار اولیه‌تان ،فیلم‌هائی هست که حالا بـه نظر شما واجد جنبه‌های مثبتی باشد؟

گودار : شاید "تعطیلات آخرهفته"Weekendو"پیه‌روی دیوانه" Pierro Le Fou. نکاتی در " دوسه چیزی که‌ازآن زن می دانم" Two Or Three Things وجود دارد . نکات مثبتی درآن فیلم ها هست. "یك باضافه یك "آخرین فیلم بورژوائی من بود.

تعطیلات آخرهفته



درمورد فیلم آمریکائی «یك ساعت قبل از ظهر» One A. M.، که در سال قبل در ضمن آخرین سفر تان به این کشور فیلمبرداری کردید، چه می گوئید؟ این فیلم را تمام کردید؟

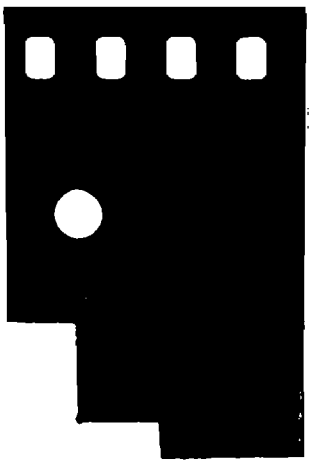
گودار : نه ، آن فیلم حالا ازبین رفته است . این موضوع مربوط به دوسال قبل و دوره‌ی کاملا متفاوتی است . وقتی آنرا فیلمبرداری می‌کردیم ، من مثل یك هنرمند بورژوافکرمی‌کردم که می‌توانم با اشخاصی مانند Eldridge Cleaver و Tom Hayden مصاحبه کنم . اما اشتباه می‌کردم و Hayden اشتباه کرد که به من اجازه‌ی آن را داد، چون این کار صرفاً فیلمسازی بود ، نه یك عمل سیاسی. وقتی دربرکلی بودیم با Hayden صحبت کردم ومعذرت خواستم و به او گفتم که فکر می کردم اشتباه می‌کرد . اما کار Cleaver درست بود . ما به اوهزار دلار دادیم وازنظراو گرفتن این پول کار درستی بود . تصمیم اوسیاسی بود ـ برای فرار از امریکا نه آن پول احتیاج داشت .

آیا هنوز باافراد دوران بورژوائی، مانند «تروفو» و «کوتار» ، ارتباطی دارید؟

گودار : نه ، واقعاً نه . ما دیگر هیچ چیز نداریم که درباره‌ی آن صحبت کنیم . ما با یکدیگر مبارزه نمی‌کنیم ، بلکه آنها آشغال‌های بورژوائی می سازند و من آشغال های انقلابی می سازم .

ترجمه‌ی : فرید

نظریاتی در باره‌ی



سینما، سیاست و تبلیغات

در شماره‌ی آوریل ۱۹۷۰ مجله‌ی ماهانه‌یImage et Son (تصویروصوت) ، چاپ پاریس ، در مطلبی باعنوان"سینما و سیاست " نظریاتی از چند فیلمساز و منتقد اروپائی ازمجلات فرانسوی گرد آوری شده است. این نظریات ازمتن انگلیسی آن به نقل ازمجله‌ی ماهانه‌ی Film Society Review، شماره ی اکتبر ۱۹۷۰ ، چاپ نیویورك ، به فارسی ترجمه می‌شود.

فدریکو فلینی (مجله ی Lui ، اوت ۱۹۶۹):

" امروزه ، چیزی کـه منـتقدین را تحت تأثیرقرار می دهد "سینمای‌مسئول" است و بسیار مهیج خواهد بود اگر سرمایه‌ی زیاد وهنرپیشه های سرشناس را برای گرفتن صحنه‌هائی ازقتل عام آنگولا یا بیافرا بسیج کنیم . چنین اقدامی به شما فرصت آشنائی با" بهترین مردم" را درشب اول نمایش می‌دهد ومقدار معتنابهی پول به دست می آورید که به‌هیچ‌وجه حتی در آمد یک دقیقه از آن صرف کمك به قربانیانی نمی شودکه حاصـل بی رحمی‌های رخ داده درهمان لحظه‌ای است که تماشاچیان‌مشغول‌خرید بلیط برای‌مشاهده‌ی آنها هستند ، واینها روی پرده بارنگ‌چشم‌گیر وهنرپیشگان خبره تصویرمی‌شود .

من ازاین‌کارمتنفرم ، به‌خصوص‌زمانی که باسلیقه وبا ذوق تمام اجرا شود . اگـر می‌خواهید مردم را به هیجان‌آورید وجیب‌های خود را پر کنید ، بهتر است مـردمی خـوب بیافرینیدکه برای خودشان فریاد بزنند و به حال خودشان تأسف بخورند وشایسته‌تر است که به بازی های ملودرام بپردازید نـه بـه جریانات سیاسی روز که مورد اول هزاران مرتبه شرافتمندانه تراست ، یا حتی می توان فیلم تبلیغاتی ساخت ومن موافق‌آنم. این‌چنین استثماریاکارانه ی احساس مردم وچنین‌شکل فروش وجدان خوب به تماشاچی درازاءقیمت یك بلیط سینما بی شرمی‌کامل است . من‌نمی‌توانم بفهمم چگونه مردم با استعداد وباشعور نیازمند چنین بهانه هائی هستند !"

رولان‌دووال Roland Duval

(مجله‌ی V. O. ، زمستان۶۹/۶۸) :

"...فیلم‌هائی که نگرش خاصی نسبت به حقایق عمیق تاریخی یك ملت نداشته باشند وفقط حاوی مسائل قشرهای حاشیه‌ای یك اجتماع باشند، نمی‌توانند موجودیت سیاسی داشته باشند. البته این می تواند به عنوان یك کارمضحك، برای من شوخی وسرگرمی محسوب شود و یا اطلاعاتی درزمینه‌ی تظاهرات نیویورك یا تمایلات سیاسی دانشجویان دانشگاه "نانتر" به من بدهد ولی به هیچ وجه جدی نخواهد بود. من بیشتردوست دارم "ژان گابن" رادر حال بلعیدن یك کلم سفت وکال ببینم، این به مراتب زیادتردرموردفرانسه وطبیعت بشری به من چیز یاد می‌دهد."

کلودشابرول (Image et Son، ۶۹هه) :

"...اگرفیلمی با جرأت است سانسور می‌شود. فیلمی که خودرا با جرأت می‌داند و عملا نشان داده می شود، نمی‌تواند با جرأت باشد. هرفیلمی که پروانه‌ی نمایش بگیرد بی پروا نیست.

سیاست درسینما چیزمسخره‌ای است. چیزی به عنوان "سیاست وسینما" مسأله‌ای غلط است. من مایلم مشتاقانه مسلسل به دست بگیرم وانقلاب کنم؛ اما نه با دوربین فیلم‌برداری. چیزی که اجتماع را تغییر می‌دهد، فیلم نیست."

مارکوفرری Marco Ferreri

(کایه دوسینما، نوامبر۶۹):

" ... انقلاب، با انقلاب کردن حاصل می شود؛ نه با فیلم ساختن ... یك فیلم زندگی کوتاهی دارد؛ فیلم توسط مردمی دیده می شود که چندان اهمیت نمی‌دهند. فقط بورژواها هستندکه فیلم رامی‌بینند؛ فیلم‌ها اصولا بورژوائی اند حتی قبل از آنکه ساخته شوند؛ وبورژواها به هر چیزی عادت می‌کنند ...اگرآنها واقعاً برعلیه فیلم‌هائی (با ارزش سیاسی) مخالفت ورزند، بدون‌شك یك نبرد عمومی درگیر خواهد شد، چون شخص فیامساز در صدد تخریب قسمتی ازنظام آنها برآمده است ...

سینما به طورعمومی نمی تواند در خدمت هدف وقصدی درآید ... بعلاوه، هیچ چیز وجود ندارد که خدمتی کند. فقط‌چهار نوشته است که "کار" می‌کند...

اشخاص فراوانی هستند که اظهار می دارند رفتار آنها بر حسب کتاب مقدس است ولی چه کسی پیدا می شود که ادعا کند من زندگیم را براساس فیلم های "پازولینی" یا "فرری" تنظیم می‌کنم؟"

ترجمه‌ی : غ. جلیسی

موضوع کوچک

و

موضوع بزرگ

در سینما

نوشته ی :
کلود شابرول

ترجمه ی :
ب. طاهری

هرکس بخواهد با موضوع انتخابی خودش فیلمی بسازد ، دوراه حل می تواند اختیار کند . فیلمساز بسته به تمایلاتش می تواند انقلاب کبیر فرانسه یا نزاع همسایه های مجاور، فاجعه‌ی زمان‌ما یا حامله شدن دختری که دربارکارمی کند، آخرین ساعات زندگی یك قهرمان نهضت مقاومت یا تحقیق درچگونگی قتل یك فاحشه را درفیلم خود بررسی کند . انتخاب یکی از اینها مربوط به نظرشخصی کارگردان است : نکته‌ی مهم مسلماً اینست که فیلم باید خوب باشد ، خوب کارگردانی و به طرزخوبی ساخته شود و باید سینمای‌خوبی باشد . تنها تمایزی که کارگردان می تواند بین "فاجعه‌ی زمان" وفاحشه ، انقلاب ودختر بار، قهرمان و نزاع همسایه‌ها قائل شود ، مربوط به بزرگی موضوع انتخابی است . چون البته موضوع های بزرگ وکوچك‌وجود "دارد". هرکس موافق این حرف نیست ، دستش را بلند کند .

ازاین به بعد کارساده وراحت است: گفتن اینکه کدام فیلم مستحق توجه است و کدام نیست کارآسانی است .

دوورقه کاغذ برمی‌دارم وروی یکی ازآنها خلاصه‌ی‌یك داستان‌سینمائی‌رامی‌نویسم:

فاجعه‌ی زمان ما. سناریو: بعداز یك جنگ اتمی همه‌جاگیر ، زندگی روی زمین ازبین رفته است . تنها فرد باقیمانده یك مرد سیاه به‌کلی‌تنهادرنیویورك است.

او تاحدی که می‌تواند به‌بهترین‌شکل زندگی‌اش‌راسامان‌می‌بخشد، اما ازتنهائی رنج می‌برد. بعدازیکی‌دوماه‌می‌فهمد که‌یك‌فرددیگر، زنی سفید پوست ، ازاین فاجعه زنده باقی مانده است . او این زن را ملاقات می‌کند . بعدازمدت زمان‌کمی عاشق زن می‌شود ، اما عقده‌های نژادی خوشبختی را برای او ناممکن می‌سازد. دوماه بعد، یك مردسفید پوست درقایقی نمایان می‌شود. اوهم‌آن زن رادوست دارد. ابتدا، مرد سیاه به‌طور عادی رفتار می کند، بعدعکس العمل‌نشان‌می‌دهد وبامرد دیگر مبارزه می‌کند.مرد سفید تصمیم به دوئل‌مرگ می‌گیرد ، ودرشهر متروك ،جلوی ساختمان سازمان ملل متحد، دومرد باز مانده ی روی زمین با هم نبردی نهائی می‌کنند . البته‌آنچه مسلم است، جنگ حماقت بشر وفاجعه‌ی‌زمان ما است .

روی ورقه‌ی دیگر کاغذ داستان‌زیر را می نویسم :

نزاع بین همسایه‌ها. سناریو: در یك ناحیه‌ی‌متروك‌از Causses ،دهقان‌فقیری درتنهائی زندگی می‌کند. تاآنجاکه توانسته به بهترین شکل زندگی‌اش را سامان بخشیده است . اما ازتنهائی رنج می‌برد . یك روز، فرد دیگری ، زنی شهری، نمایان می‌شود . اتومبیل زن خراب شده است . زن فریفته‌ی لطف وزیبائی حومه‌ی شهر می‌شود . دهقان

با احترام با اورفتارمی کند وزندگی ابتدائی درمزرعه‌اش را به‌او نشان می‌دهد . بعدازمدت زمان کمی ، مرد عاشق زن می‌شود ،امامو قعیت روستائی اش درمقابل موقعیت شهر نشینی زن، خوشبختی را برای اوناممکن‌می‌سازد. چندی بعد، یك دهقان سابق، که مدتی‌درشهرزندگی کرده است ، تصمیم می گیرد به مزرعه‌اش باز گردد ودرمزرعه‌ی مجاور ساکن می شود ، و بزودی اوهم عاشق زن می گردد . درابتـدا دهقان اولی به طورعادی رفتارمی کند ؛ سپس عکس‌العمل نشان می‌دهد وبا مرد دیگرمبارزه می کند . مرد دوم تصمیم به دوئل مرگ می گیرد . دراین ناحیه‌ی باد خیز و متـروك ، درسایه‌ی کوه های بلند ، دومرد به نبرد بر- می‌خیزند. البته آنچه مسلم است ، دهقانان ازنزاع با همسایگانشان لذت می‌برند .

دووقه‌ی کاغذ را با هم مقایسه‌می کنم ، آنرا به دوستانم می دهم که بخوانند وبه تهیه کنندگان فیلم ارائه می کنم. شکی دراین‌قضیه نیست که"فاجعه‌ی زمان" ،موضوعی بزرگ، و "نزاع همسایگان" داستانی‌بی ارزش و پیش پا افتاده است. من"فاجعه‌ی زمان"را فیلم‌می کنم ونتیجه، مهمل‌ترین اثرچند ساله‌ی اخیر می شود. هرکس درشگفت است، ومن بیشتراز همه . امابعضی‌ها گول خورده‌وآنرا فیلم‌خوبی می دانند ، ومی گویند : ممکن است این فیلم ضعفی داشته باشد، اما موضوع آن آنقدر مهم است که‌همه بایدبه‌آن‌توجه کنند. آنهامی گویند که "فاجعه‌ی زمان مـا " به چند دلیل فیـلم جالبی است . اما من اگرچه ممکن است بـه آسانی گـول بخورم ولی می‌تـوانم تشخیص بدهم که فیلم خوب کدام است ،وفهمیده‌ام که فیلم من بی ارزش است .

با بصیرت، نگاهی می‌اندازم به" نزاع همسایه‌ها" و می‌بینم که سوژه همانست ؛ ونیز می فهمم که این موضوع مبنـائی نـدارد . وقتی که زمینه‌ی "فاجعه" را ازداستـان اول کنار بگذاریم درنتیجه داستان متعلق به زمان ما وهیچ زمان دیگری نیست. همانطـورکـه "نزاع بین همسایه ها" ثابت می کند، داستان به هیچ حقیقت روانی ، اجتماعی یا حتی متا فیزیکی اشاره‌ای ندارد."فاجعه‌ی زمان " و "نزاع بین همسایه‌ها"هردو به دلایلی مشابه مهمل اند .

چیزی که می خواهم بگویم اینست : کاملا قطع نظراز هرگونه ملاحظات سینمائی که دراینجا نامربوط به نظر می رسد ، یـك موضوع بزرگ با ارزش‌تـر ازیك مـوضوع کوچك نیست.موضوع بزرگ‌یك‌وسیله‌ی به‌دام انداختن است که گاهـی خود تبدیل بـه دام می شود .

کمی بیشتر که دراین مورد دقت کنیم می بینیم درداستان "فاجعه‌ی زمان ما" آنچه اهمیت داشت موضوع بزرگ نبود، چون‌همان

رشته حوادث می‌تواند منجر به ایجاد چرنـد ترین درام های روستائی شود . زمینه‌ی‌وقوع داستان یك پوشش است : یك شهـر متـروك امکانات سینمائی‌بیشتری ازیك‌ناحیه‌ی‌روستائی (دراینجا Causses) ندارد ، اما برعکس ، آدم خرفتی که هیچکدام ازاین دورا ندیده است تحت تأثیر اولی قرارمی‌گیرد.

نگاه‌کن، خرفت، اینها دام‌هائی است که تو درآنها گرفتارمی شوی : موضوع‌های بزرگ .

یك لیست **کامل** ازموضوع‌های‌بزرگ:

(الف) موضوع های تـاریخی بزرگ:

آدم وحوا (مخصوصاً اگر برهنه نشان داده‌نشوند). بعضی ازتمثیلات رامی‌توان بکاربرد ،به این شرط که ازشخصیت‌هاواضح وصریح نام برده شود . "حوا" یا "ایوا" ، با "آدم" به عنوان یك نام خانوادگی. "مار" البته، شخصیت‌فریب دهندی فیلم است .

ژاندارك ، وبا تعمیم آن: تقدس ، فاحشه‌ی بزرگوار یا فداکار (مار تا ریچارد پرستار، که یك مبارز درنهضت مقاومت است، باهیتلر می‌خوابدوبعضی‌اسنادرا از اومی‌دزدد، یك قربانی جنگ سرد) ، بچه ها ، مادرها، ویك ژنرال .

انقلاب کبیرفرانسه ، وانقلابی که همچنان درسرتاسردنیا ادامـه دارد ، نـبرد طبقاتی، اعتصابات ، زنان طرفدارحق رأی ، حقوق مساوی برای زنان.

جنگ، که هرکس‌ازآن متنفراست، اما قهرمانانی به وجودمی‌آورد ، آرمان های خوب وآرمان‌های بد. "ژاندارك" به آسانی می‌تواند تحت این عنوان قرارگیرد .

بمب‌اتمی، فاجعه‌ی زمان ما .

(ب) موضوع هـای انسانی بزرگ :

عشق، که با مسائل یك زوج مشخص می شود (بدون دخالت"مار"):

برخوردهای‌کوتاه ، تغییرات ظریف احساسی وعاطفی .

برادری انسان‌ها: من‌حافظ برادرم هستم ، وسعی می‌کنم صدمه‌ای نبیند .

من مأموراعدام خود هستم : مردی غرق دربدبختی مـی شود ، واکـنون نیروی‌آنرا دارد که ازاین ورطه نجات‌یابد.

بهشت سرسبز : رازهای‌کودکی ، تضاد بین معصومیت ودنیای بزرگسالان.

مرگ: او به‌گذشته ی زندگی اش می نگرد واز شرم نابود می شود . مردخیلی بی عاطفه‌ای بوده، وبه همنوعان خودعلاقه‌ای نداشته است .

خدا : من به کلیسا (دین) اعتقادی ندارم، تو به‌کلیسا اعتقادی نداری ، او به‌کلیسا اعتقادی ندارد . چرا هیچ‌کداممان به کلیسا اعتقادی نداریم ؟

همین بود .

به‌عقیده‌ی‌من،چیزی به‌عنوان موضوع بزرگ وموضوع کوچك وجود ندارد . چـون هرچه موضوع کوچك تر باشد، می توان به‌آن پرداخت بزرگ‌تری داد . درحقیقت ، فقـط حقیقت است که اهمیت دارد .

روند انتخاب:

ندائی از ماهیت هنرمند

گفتگوئی با
میکل آنجلو آنتونیونی

ترجمه از متن انگلیسی از : ع. فرزین

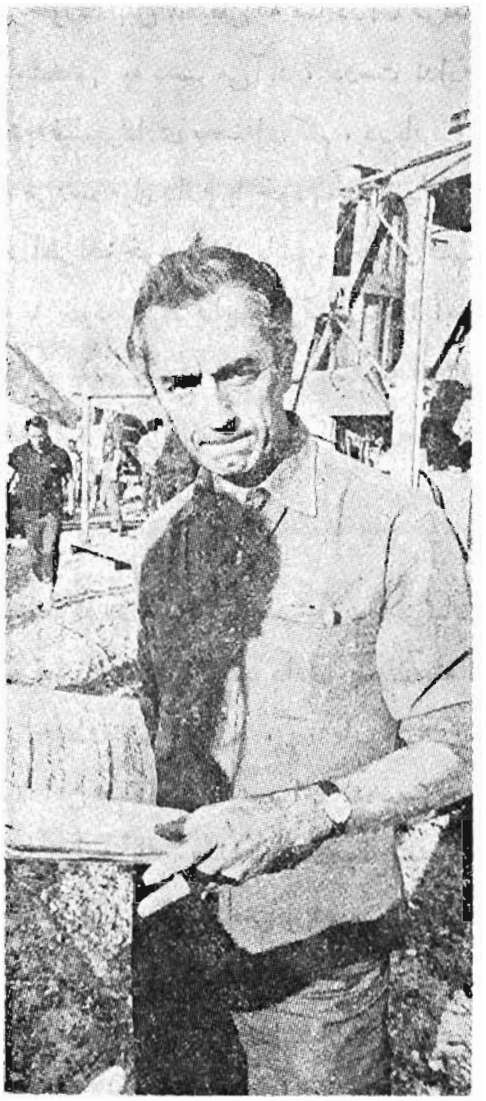
مصاحبه‌ای را که خواهید خواند ، برمبنای رونوشتی از گفتگوهای بحث آزادی که در «مرکز تجربیات سینمائی» رم بین آنتونیونی ودانشجویان آنجا درگیر شده ، تهیه گردیده است .

❀ سئوالی دارم با رجوع به یك صحنه از«شب» La Notte، آنجا که در یك نقطه‌ی مشخص ژان مورو،تقریباً باحالتی خرد شده درجلوی دیوار سفیدی حرکت میکند ـ آیا این نمائی بود که برای گرفتش برنامه‌ای داشتید ، نمائی که در سناریوی اصلی وجود داشت یا این که نمائی بود که درهمان جا بالبداهه گرفته شد ؟ به‌عبارت دیگر آنچه که می‌خواهم بدانم اینست که تا چه حدی شما برنامه‌ی گرفتن نماها را ازقبل طرح‌می کنید وتا چه حد به خودتان امکان می‌دهید که در طی‌فیلمبرداری واقعی به وسیله‌ی حوادثی که درمحیط فیلمبرداری می گذرد تحت تأثیر قراربگیرید ؟

آنتونیونی : اعتقاد دارم در هرشکلی ازتلاش‌های هنرمندانه ، قبل ازهرچیز یك روند انتخاب وجود دارد . این انتخاب ، به قول‌کامو، نمایشگرطغیان هنرمند دربرابر نیروهای «واقعیت» است . بنابراین زمانی که‌آماده‌ی شروع فیلمبرداری ازیك صحنه هستم با یك حالت ثابت «دست نخورده» وبدون طرح وبرنامه‌ی قبلی به محل می‌رسم. من این‌کار

را می کنم چون که اعتقاددارم بهترین نتایج ، از «برخورد» بین محیطی که نما درآن گرفته می‌شود وحالت ذهنی مخصوص خودم درآن لحظه‌ی مشخص به دست می‌آید ، دوست ندارم شب قبل یا حتی چند روز قبل ازاین که واقعاً شروع به فیلمبرداری صحنه‌ای کنم ، درباره‌اش مطالعه ویا فکر کنم . ووقتی که به محل فیلمبرداری می‌رسم میل دارم با خودم کاملا تنهاباشم تا این که بتوانم محیط را ، بدون این که کسی را در اطراف خود داشته باشم ، احساس کنم. مستقیم‌ترین راه برای بازسازی یك صحنه اینست که با خود محیط رابطه برقرارکنیم؛ این ساده‌ترین راه است برای این که بگذاریم محیط چیزی به ما بدهد . طبیعی است که قبلاز لحظه‌ی انتخاب فضا ، به طورکامل بـا آن آشنا شده‌ایم و بنا براین می‌دانیم که‌فضای‌مزبور زمینه‌ی مناسبی برای گرفتن فیلم ازصحنه‌ی مورد نظر به ما می‌دهد .

بنا براین مسئله فقط مسئله‌ی سازمان دادن ومنظم کردن سکانس وتطبیق آن باجزئیات ومشخصات محیط اطراف است . بـه این دلیل ، من قبل از شروع فیلمبرداری یك صحنه ، خواه داخلی باشد یـا خارجی ، حدود نیمساعت درمحیط تنهـا می‌مانم ، بعد بازیگران را صدا می‌زنم وشروع به آزمایش صحنه می‌کنم ، چون این هم راهی است برای تشخیص این که صحنه کاملا به‌دردمی‌خورد یا نه . درحقیقت ، امکان دارد یك صحنه که درموقع نشستن پشت میز تحریر طرح ونوشته شده باشد ، درموقعی که روی محیط خاصی برده می‌شوداصلا به دردنخورد ، بنابراین، باید درهمان جا وهمان موقع تغییر کرده و اصلاح شود.سطرهای معینی از سناریو موقعی که برزمینه‌ی یك دیوار یا برزمینه‌ی یك خیابـان بیان می‌شوند ، ممکن است معانی متفاوتی به خود بگیرند . ومعنای یك سطر از سناریوزمانی که به وسیله‌ی بازیگری از نیمرخ گفته می‌شود با وقتی که بازیگر همان را درحالت تمام رخ بیان می‌کند یکسان نیست . هم‌چنین معنی یك جمله که به وسیله‌ی یك بازیگر وقتی که به طرف دوربینی که بالای سرش قرارگرفته بیان می‌شود با معنای همان جمله درموقعی کـه دوربین ازپائین به او نگاه می‌کند فرق دارد . ولی کارگردان (و، تکرار می‌کنم ، این روش کارکـردن خودم است) ازتمام این نکات زمانی آگاه می‌شودکـه درصحنه ، براساس اولین تأثیراتی که محیط به او القاء می‌کند ، شروع به رهبری بازیگران می‌کند . بنا براین خیلی بندرت می‌شود نماهائی را پیداکرد که قبلا درذهن من تثبیت شده باشند، روشن است که درمراحل



آنتونیونی به هنگام کارگردانی «زابریسکی پوینت»

مختلف تهیه‌ی یك فیلم ، کارگردان تصاویری را در ذهن خود می‌سازد ، ولی عشق ورزیدن به این تصاویر فرمولی همیشه خطرناك است ؛ چون شما بالاخره کارتان را باگشتن به‌دنبال تصاویر به‌انجام می‌رسانید. تصاویری کـه از «واقعیت» محیطی که صحنه در آن فیلمبرداری می‌شود بـه دست می‌آینـد ، واین تصاویر دیگر آنهائی نیستندکه موقعی که شما پشت میز تحریر نشسته بودید ، پدیدآمده بودند. واقعاً خیلی بهتر است خودتان را با یك موقعیت جدیدوفق دهید،ومخصوصاً این‌طور هم می‌شود ، چـون چنـانکـه می‌دانید درسناریوهائی که امروزه نوشته می‌شود ، خیلی کمتر به جزئیات می‌پردازند وخیلی کمتر به مسائل‌تکنیکی توجـه می‌کنند . اینها یادداشت‌های کارگـردان ویك جور مدل است ، مدلی که آدم درطی

مونیکا ویتی در «حادثه»

جریان فیلمبرداری رویش کار می‌کند. بنابراین ، همانطور که چندلحظه قبل داشتم می‌گفتم هرگونه بداهه سازی مستقیماً حاصل از رابطه‌ای است که بین خود ما ومحیط برقرارمی‌شود، از تماس کارگردان با آدم های دور و برش : همکاران معمولی حرفه‌ای و هم مردمی که صرفاً بر حسب اتفاق در آن محل در موقع گرفتن آن نما جمع شده اند . به عبارت دیگر این امکان پذیر است که خود « رابطه » بتواند بیان‌کننده‌ی چیزی باشدکه از یك صحنه بدست می‌آید ؛ بتواند اصلاح‌کننده‌ی یك سطر باشد و از آنجا که «رابطه» هم روشی برای بداهه سازی است، می‌تواند بیان‌کننده‌ی خیلی چیزها باشد. بنابر این ، تکرار می‌کنم، به‌این دلیل است که من خیلی به‌ندرت قبلا در باره‌ی نمائی اندیشه

می‌کنم ـ ترجیح میدهم درباره‌ی‌آن در محل فیلمبرداری ، در سر صحنه و موقعی‌که چشمم را پشت دوربین می‌گذارم فکر کنم .

✿ این مربوط به دکورطبیعی می‌شود، درمورد استودیو که دکورآن بر طبق طرح قبلی ساخته شده چه می‌گوئید ؟

آنتونیونی : آنچه‌که‌گفتم در مورد زمینه‌ی استودیو هم به‌کارمی‌آید .

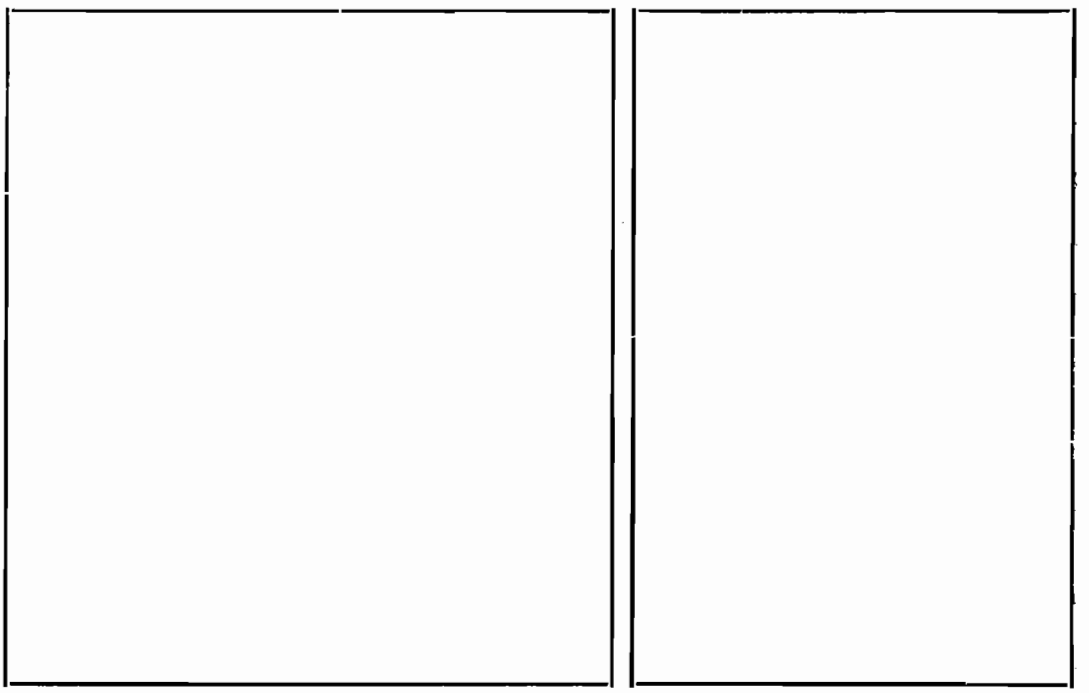
لئاماساری‌وگابریله فرزتی در«حادثه»

✿ بعضی‌انگیزه‌های‌متقابل‌در بطن‌صحنه‌ای که‌درمحیطی طبیعی فیلمبرداری می‌شود ، وجود دارند ـ وقتی در صحنه‌ای که در استودیو ، که خود همیشه به‌وجود آورنده‌ی نوعی محدودیت است ، فیلمبرداری می‌شود ، ممکن است این‌ها وجودنداشته باشند؛ اگر صرفاً به دلیل وجود یك Scenography ✡ درمحل،دکور به‌نحو خاصی ساخته شده باشد ـ درمورد حرکت‌های معینی که ، بدون تصمیم به

* نوعی منظره‌ی بخصوص یا نقاشی صحنه.

تغییر Scenography نمی‌توانید آنها را بسازید چه می‌گوئید ؟

آنتونیونی : قطع نظر از این‌که من خیلی‌کم در استودیو کار کرده‌ام (تا بحال ، دو فیلم ساخته‌ام بدون این‌که حتی یك فوت از آنها را در استودیو برداشته باشم) ،می‌توانم بگویم حتی در آنجا هم موقعیتی‌که تشریح کردم صادق است . البته درموقع تهیه‌ی یك دکور در استودیو ، ایده را برای آرشیتکت یا طرح کننده‌ی دکور شرح می‌دهم که دکور باید چطور شبیه آنچه‌که من فکر می‌کنم باشد ؛ و به این وسیله «رابطه»ای مخصوص با محیط بر قرار



می‌کنم ، و فقط در آن لحظه است ، لحظه‌ای که من واقعاً خود را بین دکور تمام شده می‌بینم، که دقیقاً می‌توانم احساس کنم صحنه چطور باید باشد. حتی محیطهائی‌که تااندازه‌ی معینی خودم برپایشان کرده‌ام ، تا حدودی می‌توانند به من ایده‌هائی شگفت‌آور و غافلگیر کننده وایده‌ی ایجاد تغییراتی را بدهند،ایده‌هائی جدید که من هیچوقت آنها را ردنمی‌کنم. حتی در اینجا ، قبل از این که فیلمبرداری را شروع کنم ، برای مدت بیست دقیقه ، نیم ساعت وگاهی هم بیشتر با خودم تنها می‌مانم .

❀ اگر اشتباه نکنم ، یکبار در جائی نوشتید که درست قبل از اینکه

شروع به فیلمبرداری ازصحنه‌ای بکنید ، خودتان را درموقعیتی کم وبیش مشابه موقعیت یك نویسنده دربرابر یك برك سفید قرارمیدهید . وحالا ، بدون تردید، برای کاری کـه می خواهید بکنید باید کلیدی در ذهنتان داشته باشید ، درست مثل‌کاری که یك‌نویسنده می کند ؛ او خود را دربرابر صفحه‌ی سفید قرار نمی‌دهد مگر اینکه در مورد آنچه که می‌خواهد بنویسد ایده‌ی معینی داشته باشد .

آنتونیونی : نه ، ولـی برای ادامه‌ی این‌تشبیه ، باید بگوئید این مورد بیشتر شبیه نویسنده‌ای است‌که ایده‌ای درذهنش دارد، چیزی در مورداین‌که‌مثلاخانه‌ای که‌شخصیت (داستان) او درآن زندگی می‌کند باید چطور خانه‌ای باشد ، ولی هنوز شروع به توصیف آن نکرده است . تا وقتی که نویسنده خانه را توصیف نکرده است ، خلق صورت نمی گیـرد . درست مثل این‌که یك صحنه از فیلم را قبل از این‌که فیلمبرداری واقعی از آن انـجام بـگیرد ، نمـی‌توان دید . بیشتر از هزار راه وجود داردکه یك بازیگر می‌تواند وارد اطاقی شود وبه صورت‌کسی‌سیلی بزند، ولی فقط یك راه درست وجوددارد؛ وپنجاه هزار راه دیگر همگی غلطاند ومسئله پیداکردن این راه درست است . بنا بر این وقتی من وارد محیط تازه‌ای می‌شوم ، چنین احساس می‌کنم‌کـه گوئی در برابر صفحه‌ی سفیدی قرارگرفته‌ام ـ نمی‌دانم از کجا باید شروع کنم . ودرست تا لحظه‌ای که فیلم‌های گـرفته شده را روی صفحه‌ی مویولا moviola می‌بینیم ، با شك وتردید دست به‌گریبان هستم . بنابراین ، من فکر می‌کنم‌که حتی‌استودیو هم می‌تواند چیزهای نادانسته وشگفتی به من بدهد . چون‌که از وقتی‌کـه شما بازیگرها را روی صحنه قرار می دهید ، بعد ، از رابطه وتماسی‌که بین بازیگران ومحیطشان ایجاد می‌شود ـ رابطه‌ای‌که مطلقاً تازه و خود به خود است در می‌یابیدکـه باید دنبال چه چیزی باشید ، بسته به این‌کـه موقعیت چطور روی شما اثر بگذارد . اگرتمام جزئیات یك سکانس‌قبلا پیش بینی شده باشد ، دیگراصلا احتیاجی به وجود دالی Dolly نیست . امروزه یك فیلم همزمان با ادامـه‌ی پیشرفت آن ساخته می شود ؛ فیلم درست در همان جـا ، بـا دوربین نوشته می شود .

✿ این روش مستلزم‌اینست که خیلی بیشتر ازمقدار معمولی ، فیلمبرداری کنید . مثلا برای تهیه‌ی «حادثه» L'avventura و«شب»چندفوت فیلم گرفتید ؟

روند انتخاب : نمائی ازماهیت هنرمند

آنتونیونی : نه چندان زیاد . حد اقل، نه فوق‌العاده زیاد. برای تهیه‌ی«حادثه» در حدود ۱۷۰۰۰۰ فوت و برای تهیه‌ی «شب» در حدود ۱۴۰۰۰۰ فوت ، فیلم گرفتم. بنا براین ، زیاد نیست .

✿ مایلم سئوال کلی دیگری بکنم . در این تردیدی نیست که تا به حال هر کاری را که کرده‌اید ، همان طور که می‌خواسته‌اید انجام شده واز آنجا کـه شما هرگز مجبور نبوده‌اید که با تهیه کننده‌ها سازش کنید ، آیا چیزی در فیلم‌های شما وجود دارد که خودتان آنرا رد کنید ؟ چیزی کـه شما ازآن ناراضی باشید ، ناراضی نه به این معنا که هرهنرمندی همیشه کم وبیش ازتقریباً تمام کارهائی که درگذشته کرده است نا راضی است، بلکه به این معنا که آیا چیزی وجود دارد که احساس کنید:نمی‌بایست انجام می‌داده‌اید ویا می‌بایست بصورت دیگری انجام می‌دادید ؟

آنتونیونی : هرچند من ازکارهائی‌که انجام‌داده‌ام کاملا راضی نیستم ـ که‌امری طبیعی ومنطقی است ـ معتقدم فیلم خاصی وجودندارد که مرا ازدیگر فیلم‌هابم بیشتر ناراضی

کرده باشد . هر چندکه پاره‌های معینی دربعضی فیلم‌هایم وجود داردکه ازقسمت‌های دیگر مرا ناخشنودتر می‌کند. به عنوان‌مثال، فیلم«شکست‌خوردگان»I vinti وهمچنین‌قسمت‌هائی از «خانمی بدون گلهای‌کاملیا» Signora senza Camelie فیلمی که من آنرا یك‌اشتباه حساب می‌کنم ، بیشتر به خاطر این کـه از همان ابتدای فیلم، با وضع غلطی کار راشروع کردم : عطف توجه زیاد به شخصیتی که بعداً معلوم شد شخصیت غلطی‌بوده‌است . دیگران ممکن است تصورکنندکه این طور نیست ، ولی برای من‌که می‌دانستم چه چیزی در ذهن دارم ، ازبابت این حقیقت‌کـه مجبور شدم این همه تغییرات در ایـده‌ی اصلی ایجادکنم ، احساس تلخی وجود داشت . هرچندکه سکانس‌هائی هم از فیلم وجود داردکـه اگر بخواهم امروز آنها را بسازم دقیقاً به همان صورت میسازم . درشکست‌خوردگانI vinti، من به خصوص از اپی‌زود ایتالیائی‌اش ناراضی بودم . وحتی از اپی‌زود فرانسوی فیلم ،کـه حالا اگر آن را بسازم خیلی چیزهایش راتغییر می‌دهم برای این‌که حالا ، نسبت به آن وقت‌ها فرانسه را قدری بهتر شناخته‌ام . شایداپی‌زود انگلیسی را همان‌گونه‌که هست بگذارم‌باشد، ولی برایم خیلی مشکل است‌که باین ترتیب قضاوت‌کنم ، چون‌که‌حتی در«حادثه» چیزهائی وجـود داردکـه بـه نظرم دیگـر دوستشان ندارم وحتی در «شب» هـم همیـن طور . در مورد«شب» ، من هنوز به قدری به‌آن نزدیکم‌که به مرحله‌ای‌که بتوانم آن را دوست بدارم نرسیده‌ام ، وهنوز به حد کافی از آن جدا نشده‌ام‌که بتوانم حقیقتاً درباره‌اش قضاوت‌کنم .

❀ در حادثه کدام قسمت‌ها شما را کمتر راضی می کند ؟

آنتونیونی : خوب ، مثـلا ، اگر امروز می‌خواستم فیلم‌رابسازم ، تمام صحنه‌ی مهمانی‌آخر فیلم را به صورت دیگری می‌ساختم . مقصودم‌این نیست‌که صورت فعلی‌اش‌خوب نیست : مقصودم فقط اینست‌که آنرا به صورت دیگری می‌ساختم ، شاید بدتر ، ولـی به هر حال به صورتی دیگر . بعد، به عنوان مثال‌بعضی صحنه‌های جزایر ، بعضی‌چیزهای مربوط به پدر ، بعضی چیزهائی مربوط به هلیکوپتر .

❀ قبل ازهرچیز می‌خواهم درباره‌ی حادثه صحبت کنم ، یا دقیقتر بگویم

در باره‌ی اهمیت پایان آن ومفهوم آن .

میدانم که کسی نباید از یك کارگردان این سئوال را بکند ، از این بابت عذر می‌خواهم ، ولی بعضی از ما ساعت‌های زیاد ، ودر واقع تمام بسیاری از شب‌ها را صرف بحث در اطراف همین مسئله کرده‌ایم ، چرا که هر کدام از ما آن را به نحوی متفاوت دیده است . بعضی‌ها می گفتند این تقریباً مربوط به یك مفهوم پاسکالی از زندگی است ، عریان کننده تنهائی انسان ، شکست ابدی او ، حقارت او وتلاش اوبرای فرار از دنیائی که در آن هیچ راه نجاتی وجود ندارد . دیگران در این «پایان» ، هرچند که مشوش کننده است ، معنائی از زندگی که شایدخوش بینانه‌تر از سایر فیلم‌های شما باشد ، یافته‌اند . عقیده‌ی شما در این مورد چیست؟ سئوال دوم من ، هرچند پیش پا افتادغ است ، از آنجا که من دانشجوی رشته‌ی هنرپیشگی هستم ، برایم بمقدار خیلی زیادی جالب است ، می خواهم بدانم ، شما با بازیگران چطور کار می کنید . برای این که دقیق‌تر گفته باشم ، آیا شما روش‌هایتان را برحسب شخصیت بازیگرها تغییر می‌دهید ؟ برای مثال بگذارید سه بازیگر را انتخاب کنیم که با شما کار کرده‌اند ، بازیگرانی که با یکدیگر کاملا فرق دارند : لوچیا بوز Lucia Bose ، ژان مورو ومونیکا ویتی .

آنتونیونی : فکر می‌کنم مناسب است در این موقع بیانیه‌ای راکه درکنفرانس مطبوعاتی‌ای‌که به مناسبت افتتاح«حادثه» درکان Cannes ایرادکردم برایتان‌بخوانم :

«امروزه ، دنیا به وسیله‌ی یك شکاف فوق العاده جدی بین علم‌که تماماً وآگاهانه ناظر به آینده است واخلاقیاتی خشك وقراردادی‌که همه متوجه آن هستیم وبا این حال آنرا بدون ترس وتنبلی نگاهداری می‌کنیم ، مورد تهدید قرارگرفته است . این شکاف

درکجا نمایان‌تر است؟ آشکارترین ، حساس‌ترین ، وبگذارید بگویم دردناك ترین موارد آن چه چیزهـائی هستند ؟ بـه انسان دوره ی رنسانس توجه‌کنید ، به احساسش از شادی به غـنایش وبه فعالیت‌های گونه‌گونش . آنها مردان بزرگی بودند ، از نظر فنی توانا و در عین حال از لحاظ هنری خلاق ؛ قادر به شناخت احساس خودشان ازتعالی وقادر به‌درك اهمیت خودشان به عنوان موجودات بشری ـ نمائی ازغنای بطلمیوسی انسان ـ.

بعد بشر دریافت‌کـه دنیاکپر نیکی است : دنیائی فوق العـاده محدود در عالمی

وانسا ردگریو در «آگراندیسمان»

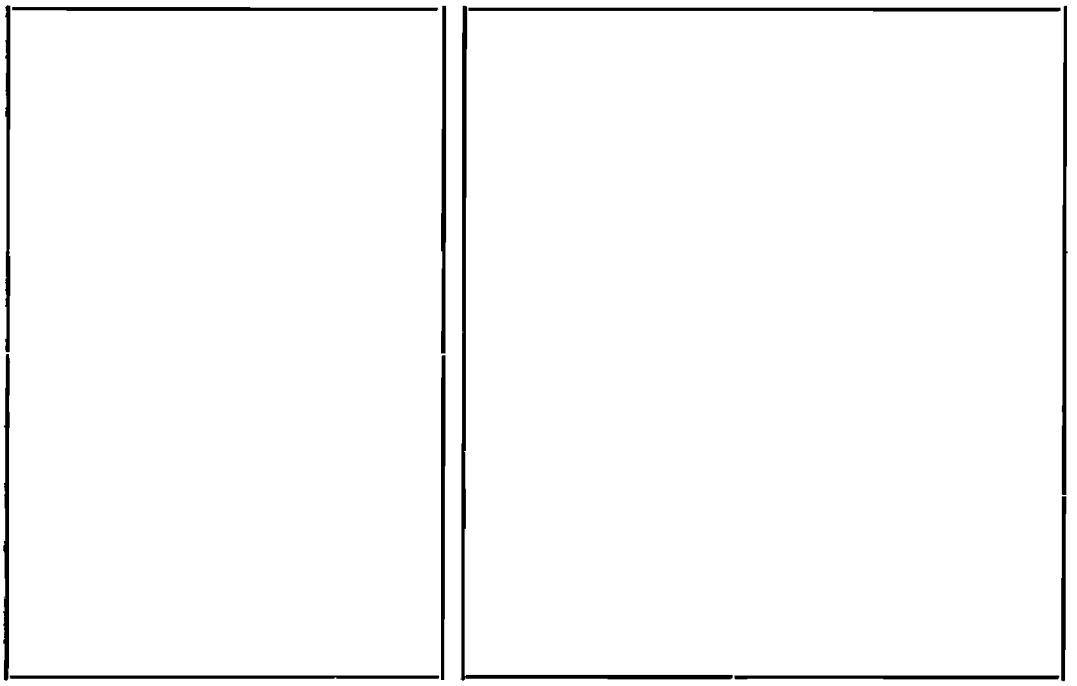
ناشناخته . و امروزه انسان جدیدی در حال تولد است ، انسانی مملو از واهمـه‌ها ، وحشت‌ها وتردیدهائی‌که ناشی از یك دوره‌ی بارداری است . وچیزی‌که حتی جدی‌تر هـم هست ؛ اینست‌که این انسان جدید به محض تولد خود را در زیر فشار بـار سنگین اثرات هیجانی ،کـه دقیقاً نمی‌توان آنها راکهنه وفرسوده نامید ـ بلکـه غیرمناسب وغیرکافی ـ می‌یابد . آنها در قیدمان می‌گذارند بدون این‌که‌کمکی بما بکنند ، آنها برای ما مسئله می‌آفرینند بدون این‌که راه حل ممکنی ارائه دهند . وحالابه‌نظر می‌رسدکه انسان‌نخواهد توانست خود را از قید این بار برهاند. انسان جدید عکس‌العمل نشان می‌دهد،عشق‌می‌ورزد متنفر می‌شود ، و زیر سلطه‌ی نیروها وافسانه‌های اخلاقی رنج می‌برد . اخلاقیاتی‌که امروز

که ما در آستانه‌ی دست اندازی به‌کره‌ی ماه هستیم ـ نباید با اخلاقیات رایج در زمان‌همر Homèr یکسان باشد ، ولی معهذا این چنین است» .

« انسان سریعاً می‌تواند خود را ازچنك خطاها واشتباهات علمی وفنی برهاند . در حقیقت علم در هیچ موقعی بیشتراز آنچه که‌امروزه‌انعطاف‌پذیراست وکمتراز آنچه‌امروزه‌غیر جزمی است نبوده است . در حالی‌که ، بر طرز تلقی ما از مسائل اخلاقی یك حس مطلقاً احمقانه حاکم است . درسال‌های اخیر ، این طرز تلقی‌های اخلاقی را به نحو بسیاردقیقی آزمایش کرده‌ایم، این‌ها راآنقدرموردتجزیه وتحلیل قرار داده‌ایم، که‌خسته ودرمانده‌شده‌ایم. ما قادر بـه انجام هدف‌ی این‌ها بـوده‌ایم ولی نتوانسته‌ایم طرز تلقی تـازه‌ای پیدا کنیم ، نتوانسته‌ایم هیچ پیشرفتی ، ولو اندك ، برای یافتن جواب این مسئله‌ی شکاف روزافزون‌بین اخلاقیون‌ومردان علم، شکافی‌که رفته رفته خیلی‌جدی‌تر وخیلی‌مؤکدترمی‌شود، بنمائیم. طبیعتاً اهمیت نمی‌دهم‌که این مسئله را خودم بتوانم حل‌کنم ؛ که مربی اخلاق نیستم وفیلمم هم نه بیانیه‌ی تقبیح است ونه موعظه واندرز، بلکه داستانی است‌که در تصاویر گفته می‌شود که امید دارم به وسیله آن نه تنها مشاهده‌ی تولد یك طرز تلقی اشتباه آلود ممکن شود ، بلکه‌درك شیوه‌ای‌که طی آن طرز تلقی‌ها واحساس‌ها دچـار سوء تفاهم می شوند ، نیز میسر گردد . زیرا تکرار می‌کنم ، ضابطه‌های اخلاقی فعلی‌که ، با آنها زندگی می‌کنیم ، این‌اسطوره‌ها، این قراردادها ، کهنه غیرقابل استفاده‌اند . وما همه درعین حال‌که می‌دانیم این‌هاکهنه و متروکند، بازمحترمشان می‌داریم . چرا؟ نتیجه‌ای‌که آدم های فیلم‌های من به آن‌می‌رسند، سالمتی مانند بودن نیست اگر عاقبت به چیزی دست یـابند ، احساس رقتی برای همدیگر است . ممکن است بگوئید این هم چیز تازه‌ای نیست . در اینصورت ، اگر نتوانیم حداقل بـه این هم برسیم ، دیگر چـه چیزی باقی می‌ماند ؟ فکر می‌کنید چرا شهوت گرائی Eroticism درحال حاضر در ادبیات، تئاتر وجاهای دیگر اینقدرشایع است؟ این‌نشانه‌ای از بیماری عاطفی زمان ماست . ولی‌اگر Eros (*) سلامت می‌بوداین مجذوبیت به‌شهوات، آزار دهنده نمی‌شد ، یعنی اگر این مجذوبیت با مقتضات انسانی همراه شده بود . ولـی

* Eros ، خدای عشق در متیولوژی یونان .

Eros بیمار است ؛ بشر ناراحت است ، چیزی او را اذیت می‌کند و به خاطر این اذیت‌است که او واکنش نشان می‌دهد ولی بـه یك صورت بد ، فقط با ضربه‌ی جنسی ، وبنا براین بدبخت است . تراژدی‌ای‌کـه در «حادثه» مطرحست مستقیماً از این نوع ضربـه‌ی جنسی ناشی می‌شود ـ بدبخت ، عاجز ، پوچ. آگاه بودن انتقادی از زشتی وپوچی چنین‌ضربه‌ی جنسی شدیدی، آنطورکه در مورد قهرمان «حادثه» مطرح است ، کافی نیست . ویا به هیچ منظوری خدمت نمی‌کند . واین جا ما شاهد ازبین رفتن یك افسانه هستیم ، که ادعا می‌کند



در مورد ماکافی است‌که بدانیم ، که با دیدی انتقادی از ماهیت خودمان آگاه باشیم ، کـه خودمان را درتمام مشکلاتمان ودر هر مرحله از شخصیت‌مان، تحلیل‌کنیم . اینست که چنین آزمایشی‌کافی نیست ؛ بلکه فقط یك قدم مقدماتی است . هر روز وهربرخورد عاطفی موجب حادثه‌ی جدیدی می‌شود . چون با وجودی‌که می‌دانیم معیارهای اخلاقی قدیمی فـاسد شده است ودیگر ماندنی نیست ؛ با احساسی از فسادکه من آنـرا فقط با طـعنه در وفـاداری باقی‌مانده‌ی مابه آنها، احساساتی‌تعریف می‌کنم، بـه آنها زیاد توجه داریم ، از این‌جهت بشر اخلاقی که‌ازناشناخته‌ی علمی هیچ واهمه‌ای ندارد،امروزه ازناشناخته‌ی اخلاقی می‌ترسد با شروع این مرحله‌ی عجز وترس ، حادثـه زندگی بشر می‌تواند فقط در یك بن‌بست به

پایان برسد .

این بیانیه‌ای بود که من در فرانسه خواندم . بـه عقیده‌ی من ، تماشاچی می‌تواند با فکر خود در مورد اهمیت پایان فیلم نتیجه‌ای بگیرد که ، بسته به بینش او نسبت به آن، ممکن است خوش بینانه ویا بد بینانـه باشد . «ژرژ سادول» کشفی کرده است کـه من بعداً دریافتم بـا مقصود من زمان فیلمبرداری صحنه‌ی نهائی، مطابقت دارد. نمی‌دانم آیا هنوز آنرا به به خاطر دارید یا نه . در یك طرف کادر ، کوه اتنا Etna بـا تمام سفیدیش از برف قـرار دارد ، ودر طـرف دیگر یك دیوار واقعی است . دیوار مربوط به موقعیت مرد وکوه تـا اندازه‌ای مربوط به موقعیت زن است از این جهت که کادر فیلم درست به دو نیمه تقسیم می‌شود ؛ یك نیمه شامل دیـوار واقعی است که جنبه‌ی بدبینانه را ارائـه می‌دهد ، در حالیکه طرف دیگر کادر که نشان دهنده‌ی کوه اتنا است ، جنبه‌ی خوش بینانه‌ای دارد امـا من واقعاً نمی‌دانم که رابطه‌ی بین این دو نیمه دوام دارد یا نه ، با وجودی که کاملا آشکار است کـه دو شخصیت اصلی فیلم بـا هـم می‌مانند ونه جدا از یك دیگر . دختر یقیناً مـرد را ترك نمی‌کند ؛ او با مرد می‌ماند واو را می‌بخشد . چـون مـی‌فـهمد کـه خود هم ، ازجنبه‌ی معینی ، تا اندازه‌ای به مرد شباهت دارد . چون ـ اگر نه به دلیل دیگری ـ از لحظه‌ای که انتظار بازگشت «آنا» Anna را دارد ، او آنقدر بیمناك می‌شود واز اینکه ممکن‌است «آنا» برگشته وهنوز زنده باشد می‌ترسد واحساس دوستی‌ای را که زمانی بـا «آنا» داشته است ، کنار می‌گذارد ، همانطور که مرد محبت خود را نسبت به «آنا» از دست داده بود، شاید داشت نسبت به دختر هم بی محبت می‌شد. اما او غیر از ماندن با مرد چه کاردیگری می‌تواند بکند ؟ همان طور که قبلا داشتم می‌گفتم ، اگر این حس اندوه متقابل ، که ضمناً یك منبع نیرو هم هست ، وجود نمی‌داشت ، چه باقی می‌ماند ؟ در «شب» شخصیت‌های اصلی فیلم قدری بیشتر از این به هم نزدیکند . در «حادثه» آنها فقط از طریق این حس اندوه مشترك ارتباط دارند؛ آنها با یکدیگر صحبت نمی‌کنند . اما در «شب» با هم حرف‌می‌زنند، آزادانه با هم ارتباط دارند، وکاملا از آنچه درمورد رابطه‌شان دارد اتفاق می‌افتد آگاه‌اند. اما نتیجه همانست واختلافی ندارد . مرد تظاهر می‌کند واز صحبت امتناع می‌ورزد ،چون خوب می‌داند که اگر در آن لحظه آزادانه احساساتش را بروز دهد ، همه چیز تمام می‌

آلن دلون ومونیکاویتی در «کسوف»

شود . اما حتی همین طرز تلقی اشاره به تمایلی از جانب او در مورد حفظ رابطه است ، بنا بر این در آن صورت ، جنبه‌ی خوش بینانه‌تر موقعیت ظاهر می‌شود .

✿ من این را قدری مضحك می‌دانم ، این را که بخواهیم ثابت کنیم آیا این «پایان» خوش بینانه است یا بد بینانه . هرچند که متوجه شده‌ام مقداری پراکندگی عقاید وجود دارد . من ، پایان «حادثه» را خیلی خوش بینانه‌تر از پایان «شب» می‌یابم . در حالیکه عده‌ای پایان «شب» را خوش بینانه می‌یابند .

آنتونیونی : یکوقت ، در موقعیتی مشابه این ، از پیراندلو در باره‌ی شخصیت‌ها

وکمدی‌هـایش سئوالاتی کردند . جواب داد : «چطور می‌توانم اینها را بدانم ، من مولف هستم .» برای جواب به سئوال دوم این خانم جوان باید بگویم که در مورد بازیگران من عقاید و روش‌های معینی را بکار می‌برم که کاملا شخصی هستند ونمی‌دانم که آیا درست انـد

روند انتخاب : نمائی ازماهیت هنرمند

یا غلط . با توجه به تجربیاتم درگذشته در مورد بازیگران ، می‌توانم بگویم که من آنان را با روش معینی رهبری میکردم ، فقط به خاطر اینکـه نمی‌خواستم به روش دیگری کار کنم ، چراکه به نظر می‌رسد راهی که در پیش گرفته‌ام بهترین نتایج را برایم به بار بیاورد وبعد ، باید بگویم که من ، شبیه آن دسته از کارکردانان ،مثل دسیکا وویسکونتی ،که می ـ توانند به بازیگر دقیقاً «نشان» بدهندکه یك صحنه را چطور باید بازی کرد ، نیستم . این چیزی است که خودم‌هم نمی‌دانم چطور باید بازی کنم. به هرحال، اعتقاددارم می‌دانم‌ازبازیگر ـ هایم چه می‌خواهم ، این طورکه می‌بینم یك بازیگر الزاماً احتیاجی ندارد تمام کارهائی‌را که می‌کند بفهمد . از ایـن لحاظ ، همیشه وقتی برای اولین بار کارکردن با بازیگرهـا ـ مخصوصاً بازیگرهای خارجی ـ را شروع کرده‌ام ، مقدار زیادی ناراحت شده‌ام. یك‌اعتقاد عمومی وجود داردکه بازیگرها برای بازی یك صحنه باید همه چیز رافهمیده باشند. اگر چنین بود ، بهترین بازیگر متفکرترین وروشنفکرترین آنها می‌بود ، که به سادگی دیده می‌شودکه این‌طور نیست ؛ حقایق به ما نشان می‌دهندکه غالباً عکس این قضیه درست است. هرقـدر یك بازیگر بیشتر به خودش فشار بیاوردکه معنای یك صحنه را بفهمد ، هر قـدر او سعی‌کند به مفهوم عمیقتری از یك سطر معین ، یك فصـل ویـا خـود فیلم دست یابد ، باعث به وجود آمدن موانع زیادتری بین مفهوم‌طبیعی وخود به خودی صحنه ومعنای نهائی آن می‌شود . این حقیقتی است که یك بازیگر با چنین‌کاری ، می‌رودکه به یك معنا ،کار ـ

گردان خود بشود ؛ واین بیشتر ازآنچه‌که سودمند باشد مضر است . حالا دریافته‌ام‌که یك کارگردان لازم نیست به مغز بازیگرهایش فشار بیاورد ؛ ازهر نظر ، بهتراست‌که غریزه شان را به کارگیرد . به عنوان یك‌کارگردان خود را مجبور نمی‌بینم‌که در باره‌ی دریافتم از این‌که یك صحنه چطور باید بازی بشود ، با بازیگرها مشورت کنم . در غیر این صورت ، بعد از همه‌ی این‌ها با بیان‌کردن برنامه‌ی شخصی‌ام به آنها ، آنها در آنچه‌که باید پایگاه ودژی برای من باشد ، خود به خود تبدیل به نوعی اسب ترویائی Trojan می‌شوند ـ این پایگاه متعلق به من است ، به خاطر این حقیقت‌که من تنهاکسی هستم‌که می‌داند ازآنها چه می‌خواهد وتنهاکسی‌که می‌داند آیا عکس‌العملی‌که خواستارآنم خوب است یا بد . از آنجاکه یك بازیگر را فقط عنصری از یك صحنه‌ی معین به حساب می‌آورم ، به‌آنها همانقدراحترام می‌گذارم‌که به یك درخت یا به یك دیوار یا به یك ابر، یعنی فقط به عنوان عنصری از تمامیت یك صحنه ؛ موقعیت یا حالت بازیگر ، آنچنان‌که با کارگردانی من تعیین می‌شود ، کاری نمی‌کند جز این‌که درکادر بندی صحنه تأثیر کند. واین من هستم که می توانم دریابم‌که این تأثیر مناسب است یا نه ، ونه بازیگر . وبیشتر از این ، همان طورکه قبلا گفتم یك سطر وقتی به وسیله ی یك بازیگر ، در حالی‌که دوربین از بالا متوجه اوست ، بیان می‌شود معنائی داردکه با حالتی‌که دوربین از پائین ناظر به اوست ، فرق می‌کند وغیره وغیره ... تنهاکارگردان می‌تواند این‌ها را تشخیص بدهد نه بازیگر . وهمین امر در مورد لحن صدا به کار می‌آیدکه در وهله‌ی اول یك صدا است ودر وهله دوم سطری از قسمتی ازگفتگوهاست . این صدائی است‌که باید با سایر اصواتی‌که صحنه‌ی معینی را همراهی می‌کنند ، ترکیب شود ؛ ودر لحظه‌ای‌که بازیگر حرف خود را می‌زند ، تمام صداهائی‌که باید باصدای بازیگراز همان سطرترکیب شده و الگوی صدای مناسب با آن تصویر یا سکانس را به وجود آورد ، در آنجا وجود ندارد . بازیگر به هیچ‌کدام از این جزئیات توجهی نمی‌کند ولی‌کارگردان توجه می‌کند . وتازه این تمام‌مطلب نیست . حتی بداهه سازی هم عاملی است‌که با این موضوع در ارتباط‌است مثلا ، وقتی‌که بازیگر در بیان یک جمله اشتباهی می‌کند ، من به او اجازه می‌دهم‌که‌آن اشتباه را بکند . بدین معنی‌که به او اجازه می‌دهم‌که به‌همان‌ترتیب‌پیش برود زیرا قبل

از این که آن را اصلاح کند می‌خواهم بدانم که این اشتباه چطور است و به چه ترتیب ممکن است به‌کار بیاید . می‌خواهم به‌بینم که آیا می‌توانم به نحوی از آن استفاده کنم یا نه. چرا که در آن لحظه، اشتباه او خود به خودی‌ترین چیزی است که به آن احتیاج دارم هر چند که آنرا بدون قصد و اراده به من می‌دهد . وقتی که قبل از فیلمبرداری یک صحنه‌را تمرین می‌کنیم ، من غالباً بعضی از قسمت های گفتگوها یا اکسیون‌هائی راکه ممکن است هیچ ربطی به خود صحنه‌ی واقعی نداشته باشند ، آزمایش می‌کنم ؛ ووقتی که بازیگردراین مورد توضیحی از من می‌خواهد به سختی پریشان خاطرمی‌شوم ، چونکه نمی‌خواهم بیشتر از مقداری معین چیزی بگویم . وقتی که در حال ساختن «فریاد» Il Grido بودم «بتسی بلر» Betsy Blair ، هنرپیشه‌ی عالی فیلم ، خواست که سناریو را با من مرور کند ودر باره‌ی هر سطر آن‌از من توضیح می‌خواست . دوساعتی که با او برای مرور درسناریو صرف کردم از جهنمی‌ترین ساعات زندگی من است ، چرا که مجبور بودم معانی‌ای راکه در سناریو وجود نداشت ابداع کنم . به هر حال آنها معانی‌ای بودند که او از من خواست که برایش توضیح دهم وقانع شد . واین نیز باید مورد ملاحظه قرار گیرد .

برای این احساس من که حقیقتاً لازم نیست هرصحنه‌ای‌را برای بازیگرهای شما توضیح بدهم ، دلیل دیگری هم هست ، وآن اینکه اگر شما چنین کنید باید همان توضیح را به هریک از بازیگران بدهید . واین لااقل برای من ، کاری راازپیش نمی‌برد .زیرا برای به دست آوردن بهترین نتایج مجبورم چیزی به یک بازیگر وچیز دیگری به بازیگری دیگر بگویم چرا که لازم است من نهاد و طبیعت او را بشناسم ، لازم است بدانم او چگونه عکس‌العمل نشان می‌دهد ، لازم‌است اینرا بدانم که وقتی به راهی مشخص تحت تأثیر قرار گیرد ، به صورت مشخصی عکس‌العمل نشان میدهد ووقتی به راه دیگری بر او تأثیر گذاشته شود ، عکس‌العملش متفاوت است . بنابراین ممکن نیست با تمام بازیگران به یک صورت تماس حاصل کرد . برای کارگردان خود صحنه تقریباً همیشه یکسان می‌ماند ، ولی وقتی که برای به دست آوردن بهترین نتایج با بازیگران تماس حاصل می‌کنم ، توضیحات من باید با طبیعت وخلقیات هر بازیگری فرق کند .

❀ « حادثه » و « شب » با آگاهی تازه ای برای شخصیت های داستان

ژان مورو ومارچلو ماسترویانی در «شب»

(که شما از آن به عنوان احساس رقت مشترك یاد کردید) تمام می‌شوند ، درحالی که «فریاد» با یك خودکشی ختم می‌شود ، به نظر من ، «حادثه» و «شب» خیلی بیشتر از «فریاد» با یأس وعذاب آغشته است . آیا این صرفاً یك امر اتفاقی است یا این که واقعاً به خاطر تفاوت شرایط اجتماعی فیلم‌هاست ؟

آنتونیونی : این سئوالی است که منتقدین خیلی بهتر از من می‌توانند به آن جواب بدهند . شما درحقیقت سئوالی مطرح نکردید ، بلکه دید خودتان را از فیلم بازگو کردید . به عبارت دیگر آنچه که شما به من می گوئید اینست که «حادثه» و«شب» به هدفشان می‌رسند درحالیکه «فریاد» نمی‌رسد. وقتی که منتقدین گفتند که من در مورد «فریاد» سرد ،

بی اعتقاد وکاملا غیر انسانی بوده‌ام ، روشن بود که آنها از آنچه که سعی می‌کردم بگویم مطلع نشده بودند . شاید در آن موقع خودم هم به دقت از آن آگاه نبودم وفقط وقتی برایم روشن شد که کار دو فیلم دیگرم را به پایان رسانده بودم . شاید «حادثه» و«شب» تا حدودی به تشریح «فریاد» ،که اگر امروز در ایتالیا نمایش داده شود نسبت به موقعی‌که برای اولین بار نمایش داده شد ممکن است به موفقیت بزرگتری دست یا بد ، کمك کنند . باید بگویم که «فریاد» فیلم بد بینانه‌تری است وحاوی یأس بیشتری است که شاید به خاطر این حقیقت باشد که خود من ، در آن دوره از زندگیم ، در یك حالت افسردگی بودم . بنابر این اگر فیلم این را منتقل نمی‌کرد ، جداً تعجب می‌کردم .

✿ مایلم عقیده‌ی خودم را خیلی دقیق‌تر بیان کنم . من در «فریاد»، نسبت به«حادثه» و «شب»، «حساسیت وشور انسانی» را بیشتر احساس می کنم .

✿ فکر می کنم مقصودش (سئوال کننده‌ی قبلی) اینست که «فریاد» به حالت دراماتیك‌تر وتراژیك‌تری تمام می‌شود، یعنی باخودکشی ؛ ولی ، ازجنبه‌های معینی سئوال کننده ، فیلم راحقیقتاًحتی خوش بینانه‌تر از «حادثه» و«شب» می‌یابد ، فیلم‌هائی که، به نظرسئوال کننده علیرغم‌این‌حقیقت که، حاوی پرتوهای ضعیفی از امید هستند غیر عاطفی‌تر بنظر می‌رسند .

آنتونیونی : ولی ، از آنجاکه این «حساسیت انسانی» دیگر ارزشی برای شخصیت‌های فیلم ندارد ، به کار شخصیت فیلم نمی‌آید تا از خودکشی او جلوگیری‌کند ، پایان این فیلم بد بینانه‌تر ازبقیه است . نمیدانم. علیرغم همه چیز ، این‌کیفیت « حساسیت انسانی»که با شخصیت اصلی در «فریاد» بیان می‌شود ، به صورت وسیله‌ای برای پیوستن او با بقیه‌ی بشریت در نمی‌آید. او آدمی‌است که دیگر بستگی‌ای بازندگی ندارد .

✿ می‌خواهم سئوال دیگری از شما بکنم . با توجه به صحنه‌ی آخر فیلم

«شب» ، احساس می کنم شما ازسبك معمول خودتان دور شده‌اید ، به دین‌معنی: شما را بارها متهم کرده بودند که شخصیت‌ها را مجبور می کنید که خیلی کم با همدیگر صحبت کنند ، در آخرین صحنه‌ی «شب» تقریباً عکس این قضیه درست است ، با این گفتگوی طولانی بین زن وشوهر در پایان فیلم ، تقریباً این طور به نظر می رسد که شما می خواهید به نفع و برای راحتی خاطر تماشاچی توضیحاتی بدهید .

آنتونیونی : نمی‌دانم این صحنه چنین تأثیری را میگذارد یا نه . این گفتگو که در حقیقت گفتگوی زن با خودش است ، عبارت از نوعی خلاصه‌کردن فیلم است ، برای روشن‌کردن معنای حقیقی آن چیزی است‌که واقعاً اتفاق افتاده است . زن هنوزمایل است درباره‌ی دلائل شکست ازدواجشان بحث‌کند وآنها را تجزیه وبررسی نماید . ولی‌رد شکست درازدواج از طرف شوهرش، انکار او، ناتوانی یا بی‌میلی‌اش در یادآوری، امتناعش از استدلال ، ظرفیت نداشتن دریافتن پایه‌ای برای یك شروع جدید حاصل شده از تحلیلی عقلائی از موقعیت ، آنطورکه هست ؛ مانع می‌شودکه زن این‌کار را انجام دهد . درعوض او سعی می‌کند در حریم‌تلاشی غیر معقول ویأس‌آلود، به سوی برقرارکردن‌تماسی‌فیزیکی، پناه‌گیرد . این بخاطر استیصال اوست که نمی‌داند چطور می تواند به راه حل ممکنی دست یابد .

✿ بین «حادثه» ، «شب» و «فریاد» ، من به خصوص از «فریاد» خوشم‌آمد. من از پایان «فریاد» به دلیل این که روشن کننده‌ی چیزی است ، به دلیل این که به یك نتیجه‌ی قطعی می‌رسد،خوشم‌آمد؛ به نتیجه‌ای که شاید خیلی ظالمانه باشد، وشاید احتیاجی‌نبود این طور باشدولی به هر حال فیلم این چنین است . در حالی که «حادثه» و«شب» به دلیل این که به نتیجه‌ای قطعی نمی‌رسند ، مرا دلسرد به حال خود وا می گذارند .

آنتونیونی به‌هنگام رهبری دیوید همینگز در «آگراندیسمان»

آنتونیونی : لوکرتیوس Lucretius که مطمئناً یکی از بزرگترین شاعران دنیا است ، می‌گوید : «هیچ چیز ، در دنیائی‌که چیز قاطعی وجود ندارد ، آنطورکه باید به نظر نمی‌رسد . تنها چیز قطعی ، وجود یك خشونت مرموز است‌که همه چیز را نامشخص

می‌سازد .» لحظه‌ای درباره‌ی این گفته فکر کنید . آنچه که «لوکرتیوس» در عهد خود گفته است ، هنوز هم یك حقیقت مشوش‌کننده است، برای این‌که به نظر من این نا مشخص‌بودن بخش عمده‌ای از زمان ما است و بدون تردید یك موضوع فلسفی است . درحال حاضر آیا شما حقیقتاً از من انتظار ندارید که این مسائل را برایتان حل کنم یا راه حلی پیشنهاد کنم؟ از آنجا که من پرورده‌ی یك طبقه‌ی متوسط اجتماع هستم ، ومشغول ساختن درام های طبقه‌ی متوسط ، برای انجام این کار مجهز نیستم. طبقه‌ی متوسط وسائلی که بتوانم با آنها مسائل طبقه‌ی متوسط را حل کنم ، بـه من نمی‌دهد . به این دلیل است که من خـودم را محدود می‌کنم که بـدون ارائه هیچ راه حلی ، فقط بـه وجود این مسائل اشاره کنم . بـه نظر من طرح این مسائل به اندازه‌ی حل آنها حائز اهمیت است .

✿ مایلم بدانم شما تا چه حد معتقدید به این که «درك مستقیم» می‌تواند راه نجاتی باشد ؟

آنتونیونی : نه، ببینید ، «درك مستقیم»یك راه حل نیست . در واقع من معتقدم این کار شما را دروضع نامساعدی قرار می‌دهد ، چون هرجا که درك مستقیم بـاشد دیگر دلیلی برای وجود میزانی از ارزش‌ها نیست ، در این صورت شخص بیشتر گیج می‌شود . مسلماً من در همه چیز مـوافق درك مستقیم هستم ، چون این موقعیت مـن بـه عنوان یك انسان دنیوی است ، اما به یك معنی ، من هنوز به‌کسانی حسادت می‌ورزم که می‌توانند از ایمانشان بهره بگیرند وبه نحوی تمام مسائل خود را حل‌کنند . ولـی در مورد همه‌کس این طور نیست . شما سئولات بزرگی از من می‌کنید که حس می‌کنم برای جواب دادن به آنها خیلی کوچکم .

✿ با رجوع به تجربیاتتان درمورد بازیگرها ، گفتید که شما سعی دارید شخصیت پردازی کنید ، بازیگر را در حد اقل مقدارممکن راهنمائی‌می کنید، ومنتظر می‌مانید تا به‌بینید که بازیگر موضوع داده شده راچطور اجرا می کند.

آنتونیونی : نه ، این کاملا صحیح نیست . مـن هرگز اجازه نمی‌دهم بازیگر

کاری را سرخود انجام بدهد . بلکه راهنمائی‌های دقیقی درباره‌ی آنچه‌که او باید انجام بدهد در اختیارش می‌گذارم .

روند انتخاب : نمائی ازماهیت هنرمند

✿ خیلی خوب ، سئوال من هم همین جاست . در فیلمهایتان شما با این سه هنرپیشه کار کرده‌اید : لوچیا بوز ، سیتو کوچران ومونیکا ویتی . سه نوع مختلف هنرپیشه وسه‌نوع تجربه‌ی متفاوت : لوچیابوز که قبل‌ازاینکه همکاریش را با شما شروع کند ، خیلی کم‌کار کرده است ؛ ستیو کوچران که تجربیاتش از مدرسه‌ای است که با مدرسه‌ی‌ما تفاوت زیادی دارد؛ ومونیکا ویتی که از صحنه‌ی تئاتر به سینما می‌آید . کار کردن با کدامیك از اینها برای شما مشکل‌تر بود ؟

آنتونیونی : ستیو کوچران برای اینکه از هر دوی آنها کم هوش‌تر است .

✿ یك لحظه صبر کنید ، چند دقیقه پیش گفتید که بازیگر با هوش نمی‌خواهید ؛ شما خودتان اینطور می‌خواستید ، پس چرا حالا پشیمانید ؟

آنتونیونی : بگذارید توضیح بدهم . اوباین معناکم هوش بودکه وقتی (مثلا) از او می خواستم که کار مشخصی را بکند ، به سادگی از انجامش خودداری می‌کرد . وقتی به او دستوراتی می‌دادم واز او می‌خواستم‌که آنها را انجام دهد فوراًمی‌گفت: «نه».می ـ

پرسیدم: «چرا»؟ می‌گفت: «برای اینکه من عروسك خیمه شب بازی نیستم». اینها خیلی بیشتر از حد تحمل من بود ... وبعد از همه‌ی اینها ، هرچیزی حدی دارد . درنتیجه مجبور بودم او را با حیله وتدبیر راهنمائی کنم ، بدون اینکه هرگز به او بگویم آنچه که می‌خواسته‌ام چه بوده است .

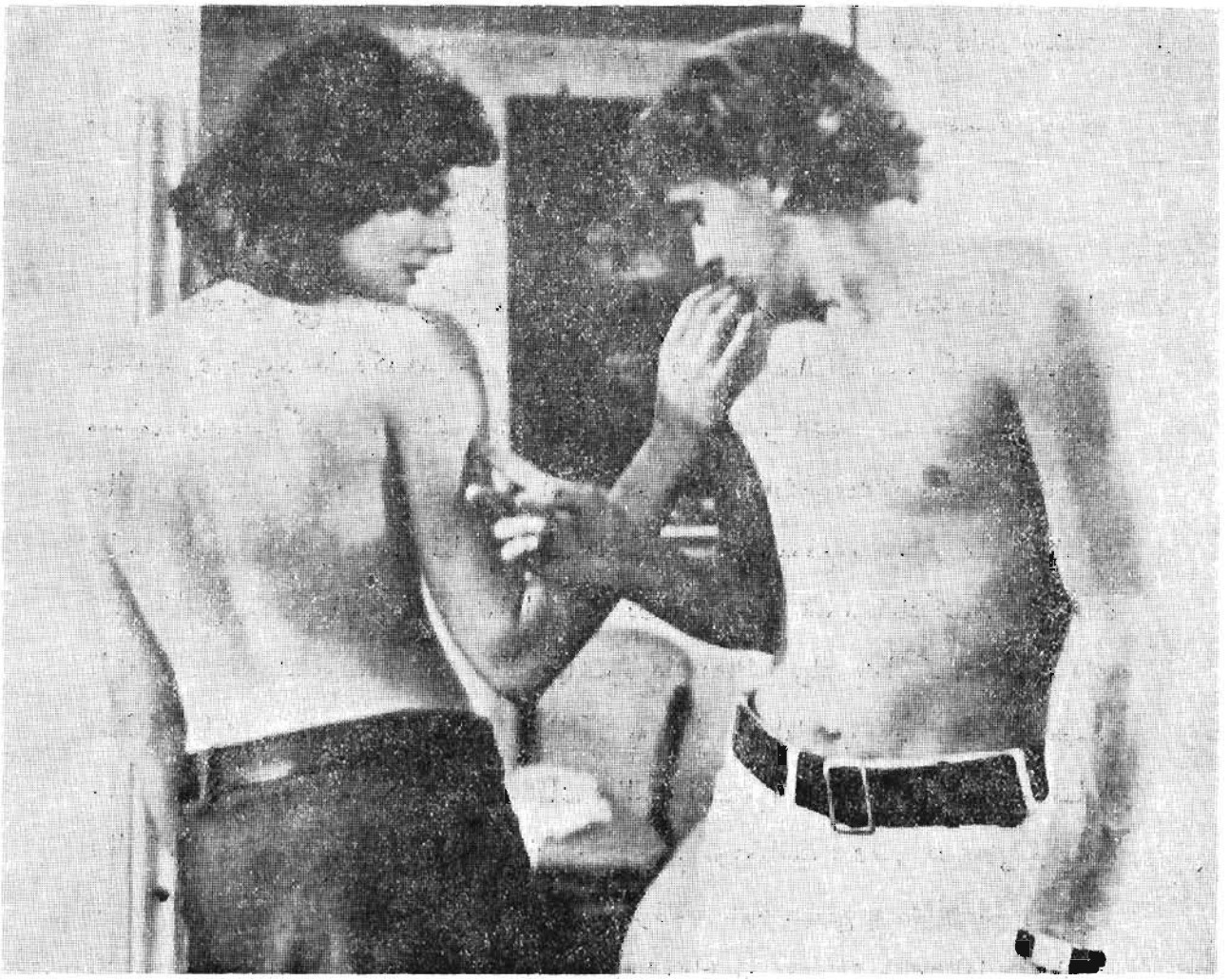
✿ به هر حال مسئله باید به یکی از این دو راه حل شده باشد . یا «کوچران» بالاخره تن به قضا داده که از دستورات شما پیروی کند یا این روش غیر مستقیم شما خیلی موثربوده است . چون نتایج به دست‌آمده عالی بود.

آنتونیونی : نه ، او فقط هرکاری راکه می‌خواست انجام می‌داد وبه این ترتیب پیش می‌رفت . فقط او از تدبیرهائی‌که برای به دست آوردن آنچه‌که می‌خواستم ، به کار برده بودم ، هرگز خبردار نشد . در مورد لوچیا بوز ، می‌بایست او را تقریباً با حالتی از خشونت رهبری‌کنم . قبل از هرصحنه‌ای ، مجبور بودم او را در حالت ذهنی مناسب با آن صحنه‌ی مشخص قرار دهم . اگرصحنه غمناك بود ، مجبور بودم او را به‌گریه بیندازم؛ ودر مورد یك صحنه‌ی شاد می‌بایست او را بخندانم . در مورد مونیکاویتی ، باید بگویم او یك هنرپیشه‌ی فوق‌العاده جدی است فارغ‌التحصیل آکادمی است ومهارت فوق‌العاده‌ای دارد . به هر حال بارهااتفاق افتاده بودکه درموردی توافق نداشتیم ومن مجبوربودم از اوخواهش کنم‌که در کارهای مربوط به من مداخله نکند .

✿ اینطور که می‌گویند بازیگرهای تئاتر برای کارگردان فیلم اشکالاتی ایجاد می‌کنند . آیا از این قبیل اشکالات با ، مثلا ، مونیکا ویتی که در ابتدا هنرپیشه‌ی تئاتر بوده است ، داشته‌اید ؟

آنتونیونی : نه . من‌چنین حرفی نمی‌زنم. برای اینکه مونیکاویتی یك هنرپیشه‌ی خیلی جدید است و حتی در دوره هنرپیشگی‌اش در تئاتر ، هرگز حالت‌هائی

که بشود آنها را «تئاتری» نامید ، نداشته است . بنا براین من مشکل بزرگی در موقع رهبری او نداشتم . وبعد حالت‌های مونیکاویتی به نحوی خارق‌العاده رسانند وپرمعنی‌است این خصیصه‌ی بزرگی برای بازیگر سینما است . شاید این رسا بودن حالت‌ها(ی صورت)، برای مونیکاویتی در صحنه‌ی تئاترواجد ارزش کمتری باشد؛ به دین معنی‌که اگر بازیگری



دیوید همینگز و ونسا ردگریوودر«اگراندیسمان»

این خصیصه را داشته باشد ، خیلی بهتر است ، واگرنداشته باشد اینقدرها مهم نیست ، که آنچه‌که برای صحنه‌ی تئاتر اهمیت دارد وضعیت‌کلی بازیگراست . در فاصله‌ی صد فوتی،

حالت‌های صورت بازیگر دیده نمی‌شود ؛ ولی در فیلم آنچه که بیشتر از همه رویش حساب می‌شود ، همان حالت‌های (صورت) بازیگر است . ومونیکا ویتی صورتی داردکه فوق‌العاده با حالت است .

✿ عقیده‌ی واقعی‌شمادرباره‌ی سهمی که موسیقی دریك فیلم دارد چیست؟

می‌گویم واقعی ، برای اینکه چنین به نظرم رسیده است که سهم موسیقی در دو فیلم گذشته‌ی شما تقلیل پیدا کرده است .

آنتونیونی : فکر می‌کنم موزیك در فیلم‌ها کارکرد بزرگی داشته ودارد ، برای اینکه هنری وجود نداردکه وسیله‌ی بیانی (مدیوم) فیلم نتواند ازآن بهره بگیرد . درمورد موسیقی این بهره‌گیری ، مستقیم وبنا براین رابطه نزدیکتر است . بـه نظر من ، به هر حال ، این رابطه شروع به تغییرکرده است . در حقیقت ، روش بـه‌کار بردن موسیقی در فیلم‌های امروزکاملا با ده سال قبل فرق‌کـرده است . درآن موقع ، موسیقی بـرای ایجاد فضای خاصی به‌کارگرفته می‌شدکه تماشاچی را دریافتن معنای تصویرکمك‌کند . قبل ازآن البته در دوره سینمای صامت ، از صدای پیانـولا Pianola بـرای پنهان‌کردن سرو صدای دستگاه نمایش استفاده می‌کردند ، قبل از آن به عنوان وسیله‌ای بود برای موکد ومهمتر جلوه دادن تصاویری‌که روی پرده‌ی سینمای مطلقاً صامت می‌گذشتند . از آن موقع تـا به حال کار برد موسیقی در فیلم‌ها به مقدار زیادی تغییرکرده است ؛ ولـی در بعضی فیلم‌های امروز هم ، موسیقی هنوز به همان روش به‌کارگرفته می‌شود ، یعنی به عنوان نوعی تفسیر خارجی ومجزا از فیلم ،که وظیفه‌اش برقراری رابطه‌ای بین «موسیقی» و«تماشاچی» استو نه «موسیقی» و«فیلم»که وظیفه‌ی واقعی‌آنست . حتی‌تا به امروز، دربعضی فیلم‌های هالیوودی یك صحنه‌ی جنگی ، با یك سمفونـی خشن با صدائی مهیب از یك ارکسترکامل ، همراهی می‌شود ؛ با یك صحنه‌ی غمناك همیشه نوای ویولون شنیده می‌شود ، چراکـه فکر می‌کنند ویولون فضای غم‌آلودی ایجاد می‌کند . ولی به نظر من ، این روش کار برد موسیقی کاملا غلط است وهیچ ربطی به سینماتوگرافی ندارد .

البته فیلمهائی هـم هستندکـه در آنها موسیقی بـه روشی پر معنی به کارگرفته شده است ، به عنوان وسیله‌ای برای تکمیل تصاویر ، برای تعالـی وقدرت بخشیدن بـه معنای تصاویر. واین ، دربعضی ازصحنه‌های «حادثه»و«هیروشیما،عشق من» Hiroshima, Mon Amour ، اثر «رنه» ، انجام شده است . و باید بگویم موسیقی در این موارد خیلی‌خوب وظیفـه‌اش را انجام داده است ، بـدین معنی‌که ، موسیقی چیزی را بیان‌کرده‌کـه مقصود تصاویر بیان همان چیز بوده است . در این فیلمها موسیقی به عنوان بخش عمده‌ای به‌کار گرفته شده است . چون این راگفتم ، به هر حال ، باید بگویم‌که من شخصا با بی میلی موسیقی را درفیلم هایم به کار می‌برم ، به این دلیل ساده‌که ترجیح می‌دهم با صرفه‌جوئی کارکنم وهرچیزی را باکمترین وسائل ممکن بیان‌کنم . وموسیقی یك وسیله‌ی اضافی است. من در حالیکه به خاصیت واثـر ، ارزش ، توان‌وقدرت بیان‌کنندگی تصویر ایمان زیادی دارم ، اعتقاد دارم‌که تصویر بدون موزیك‌کاری ازپیش نمی‌برد. به هرحال‌این‌درست است‌که من به بهره‌گیری از صدا ،که در اینجا یك وظیفه‌ی اصلی «موزیکی» را دارد، نیازمندم، ولی باید بگویم‌که «موسیقی» واقعی فیلم هنوز بـه وجود نیامده است . شایـد این مهم در آینده‌عملی‌شود. به هرحال ، تا آن زمان برسد، احساس می‌کنم‌که موسیقی باید ازخارج به فیلم پیوند بخورد وروی صفحه‌ای تمامیت خود را حفظ‌کند .

❀ می‌خواهم فصل کاملی از «شب» راکه درخیابان‌های میلان می گذرد ، به خاطر ارتباطش با مطالبی که گفته شد ، مطرح کنم . واضحست که وقتی سر وصدای خیابان‌ها ، صدای بوق اتومبیل‌هـا وغیره ، ازتصاویر مربوطه‌شان جـدا بشوند ، به خودی خود معنائی نخواهند داشت . در عین حال وقتی همزمان باآن تصاویر شنیده شوندکار کرد آنها منحصراً یك‌کار کرد «موزیکی» است .

آنتونیونی : البته . ولی باید یك رابطه‌ی متقابل وجود داشته باشد . بدین معنی که ؛ تصاویر به تنهائی وبدون آن صداها نمی‌توانند ارزشی داشته باشند ، درست مثل‌این که آن صداها اگر از تصاویر جدا شوند اصلا معنائی نخواهند داشت .

❁ به نظرم در فیلم‌های شما نوعی تمایل را بـه هنرمعاصر مـی‌یابم . نه به خاطر نقاشی‌های «موراندی» که در «شب» دیده می‌شود و نه به خاطر نقاشی‌های آبستره‌ای که در «رفیقه‌ها» Le Amiche وجود دارد بلکـه به خاطر کادر بندی خود تصویر ، به خاطر روشی که شما دردیدن اشیاء دارید ؛ دیوار سفید، جاده‌ی شنی ، تخته‌هائی کـه به پنجره میخ شده‌اند . مقصودم اینست کـه به نظر می‌رسد شما تمایلی به نوعی نقاشی ، کـه باید غیر نقاشی نامیده شود ، دارید ؛ مثل نقاشی‌های «بوری» یا مجسمه سازی «کانسا گرا» ، یا هنرمندان مشابهـ که می‌توانم «ودووا» ، «فونتانا» وغیره را در این میان ، ذکر کنم . مایلم بدانم که آیا این یك امر اتفاقی است (مطمئن هستم که اتفاقی نیست ، چون بـه نظر من هیچ چیز در فیلم‌های شما اتفاقی نیست) ، یـا رابطه‌ای معینی بین هنر معاصر و آخرین فیلم‌های شما وجود دارد ؟

آنتونیونی : من علاقه‌ی زیادی به نقاشی دارم ، نقاشی به همراه معماری که بلافاصله بعد از فیلمسازی قـرار دارد ، برای من بهترین هنر است . من علاقه‌ی زیادی به خواندن کتاب در باره‌ی هنر ومعماری دارم ، وهمچنین ورق زدن دوره‌ی کتاب‌های هنری، وعلاقه دارم که از نمایشگاه‌های هنری دیدن کنم وبا آخرین کارهائی که در هنر صورت می‌گیرد در تماس باشم . نه به خاطر اینکه «درجریان کار» قرار بگیرم بلکـه باین علت که نقاشی به من شور وتحرك می‌دهد . وبنا براین اعتقاد دارم کـه این مشاهده‌ها واین علاقـه چیزی است کـه جزو ذات من شده است . وطبیعتاً ، چون دنبال هنر جدید هستم ، سلیقه‌ام وتمایلم با سبکی معین درکارم منعکس خواهد بود . واما درمورد کادربندی یك‌نما ، مطمئناً هیچ نقاش یا تابلوی نقاشی مشخصی را در ذهن نـدارم ؛ این چیزی است که ازآن پرهیز می‌کنم .

✿ مایلم از شما در موردی که قبلا ذکر کردید، سئوالی بکنم این سئوال در باره‌ی کارهای اولیه ی شما و کشش خاص آن ، از نقطه نظر فنی ، به نماهای ممتد، تراکهای طولانی Long Tracks ، (✿) وپن‌های طولانی Long Pans (✿)

مونیکا ویتی وآلن دلون در «کسوف»

وچیزهای دیگر است . در فیلم‌های اخیر شما ، استفاده‌ی گسترده‌ای را از این حرکات دوربین ندیده‌ایم بنا براین آیا می‌توانیم تصور کنیم که تغییری در روش

✿ Track ، حرکت مستقیم‌الخط دوربین .

✿ Pan ، حرکت چرخشی دوربین در سطح افق حول یك محور ثابت (عمود بر افق)

بیانی‌شما پدیده‌آمده است،بدین معنی که اخیراً شماوسائل‌فنی‌رابه نحودیگری به کار می‌برید؟

آنتونیونی : همانطور کـه چند دقیقه‌ی قبل گفتم ، وقتی که شروع بـه ساختن «خاطرات یك عشق» Cronaca di un amore کردم ، آگاهانه تصمیم بـه ساختن این چنین فیلمی نگرفته بودم . سبك فیلم سبکی نبودکـه از قبل ، در مـوقع نشستن پشت میز تحریر تعیین شده باشد . وقتی‌که برای دیدن بازیگران صحنه‌ی اول از دالـی بالا رفتم ، فهمیدم‌که این صحیح نیست‌که درست درپایانی‌که قبلا برای این صحنه درنظر گرفته بودم، آنرا قطع‌کنم وبنابراین فیلمبرداری را برای مدت طولانی‌تری ادامه دادم . همان طورکه قبلاگفتم من میل مفرطی برای ادامه‌ی فیلمبرداری از بـازیگران ، بعد از اتمام عملی‌کـه دستور انجامش را داده بودم ، داشتم . بدیهی است من این کار را انجام می‌دادم برای‌این که احساس می‌کردم بهترین راه برای تسخیر افکار وحالت‌هـای ذهنی بازیگران ، تعقیب آنها با دوربین در اطراف محل بود .وعلت وجودی نماهای‌طولانی‌وپن‌های‌مداوم وچیز ـ های دیگر همین است . بعدها ،که به هرحال ، جلوتر رفتم (وهمین‌جا باید بگویم‌که‌حتی در ساختن این فیلم هم من کاملا «غریزی» کارکردم) متوجه شدم‌که بعد از همه‌ی این کارها شایداین بهترین راه نباشدکه تااین اندازه به جنبه‌های خارجی حالت‌های ذهنی بازیگرها، توجه اضافی مبذول‌کنم ـ واینکه این راه برای خود «حالت‌هـای ذهنی» هم کافـی نبود . فکر می‌کردم ، بهتر است ، یك صحنه را با آزمایش حرکات مختلف دوربین وتدوین‌های متفاوت بسازم ، در این صورت اگـر دوربین در یك سطح قرار داده می‌شد ، با استفاده از یك پن مشخص در نمای قبلی یا بعدی ، می‌توانستم نتایج مطلوبم را به دست آورم . به‌طور خلاصه ، متوجه شدم‌که اتکاء صرف به یك شیوه‌ی مخصوص فنی ، برای دست‌یابی بـه نوع به خصوصی از نماهائی‌کـه می‌خواستم نمایانگر چیزی بالاتر از جنبه‌هـای ظاهری داستان باشد ، کافی نبود؛ بلکه لازم بودکه به ماده‌ی کارخیلی نزدیك شده وموضوع‌های مخصوص را ، در صحنه ، با روش‌های مختلفی انتخاب‌کنم .

❀ مادانشجویان رشته‌ی «سینوگرافی» ، در موقع صحبت با دانشجویانی

که‌کارگردانی می‌کنند ، بارها باعقاید تقریباً عجیبی برخورد کردیم . بدین معنی که متوجه شدیم این‌دانشجویان یاکارگردانان جوان این احساس رادارند

روند انتخاب : نمائی ازماهیت هنرمند

که «سینوگرافی» چندان مهم نیست . به نظر می‌رسد ، تا آنجا که به آنها مربوط می‌شود ، فیلم گرفتن از یك نما در برابر دیوار واقعی یك ساختمان کم وبیش با گرفتن نمائی در برابر دیواری ساخته شده در استودیو یکسان است . شما فکر می‌کنید «سینوگرافی» سهم مهمی در تحقق بهتر یك فیلم دارد ؟

آنتونیونی : من چنین حرفی نزدم . ممکن است داشته باشد . این بستگی به نوع فیلمی‌که شما می‌سازید دارد . مثلا ، در یکی دوماه آینده فیلمی می‌سازم‌که فکر نمی‌کنم هیچ احتیاجی به استودیو داشته باشم ؛ ولی درست بعد از آن ، اگر عقیده‌ام را عوض نکنم یا چیز جدیدی را در دست نگیرم، فیلم دیگری را شروع می‌کنم‌که تماماً دراستودیو ساخته خواهد شد . برای اینکه این فیلم‌رنگی ساخته می‌شود ومی‌خواهم طرح خودم رادر باره‌ی رنك در آن بگنجانم ؛ بدین معنی‌که ، می‌خواهم فیلم را نقاشی‌کنم . همان طورکه یك نقاش تابلوئی را می‌کشد ؛ مایل‌نیستم خودم را محدود به فیلمبرداری از رنگهای‌طبیعی کنم ، بلکه می‌خواهم رابطه‌ی بین رنگها را ابداع کنم . در این صورت ، «سینوگرافی» یك عنصر فوق‌العاده مهم می‌شود باید در باره‌ی « سینوگرافی » چیز دیگری هم بگویم ، در موردی‌که‌کسی می‌خواهد در فضای خارج صحنه‌ای را با زمینه‌ی مشخصی فیلمبرداری‌کند «سینوگوافی» همان قدر مهم است‌که در صحنه‌های داخلی استودیو . امروزه بسیاری از

فیلمسازان به‌راهی کم و بیش‌مشابه راهی که من فیلم ساخته‌ام وخواهم ساخت ، کار می‌کنند؛ مثلا ، «رنه» ، یکی از آنهاست ، مثل بسیاری دیگر از فیلمسازان جوان نظیر «گودار» و دیگران ، آنها در دکور وزمینه‌ی طبیعی محیط دخالت واقعی می‌کنند وتغییرشان‌می‌دهند، حتی تا مرحله‌ی رنگ کردن دیوارها واضافه‌کردن درخت‌ها هم‌پیش می‌روند . روش‌کارکردن آنها این نیست‌که محیطی را انتخاب‌کنند وهمه چیز آنرا دقیقاً به همان صورتی‌که هست بپذیرند یك دکور طبیعی ، زمینه‌ای حاوی ایده‌ی مورد نظر شما برای تحقق یك صحنه در اختیارتان می‌گذارد ؛ ولی حتی در صحنه‌های خارجی هم کارگردان باید دخالت‌کرده و تغییراتی راکه لازم است ایجاد نماید . بنابراین «سینوگرافی» اهمیت «دارد» .

✿ در فیلم «رفیقه‌ها» Le Amiche ، با تصویرزندگی‌نقاشی مواجهیم که در بحران مخصوصی به سر می‌برد ، در «حادثه» «آرشیکت»ی را می‌بینم که نه برنامه‌ای طرح می‌کند ونه طرحی می‌سازدبلکه فقط با محاسبه‌ی اعداد ، برای مصالح ساختمانی‌تخمین‌هائی می‌زند . در «شب» ، «ماسترویانی» نویسنده‌ای‌است که در بحران به سر می‌برد . مایلم بدانم که آیا این سه نوع شخصیت پردازی را ، که نه تنها در بحران‌های مربوط به شغلشان بلکه در کارهای شخصی‌شان هم مشابه یکدیگرند ، به خاطرآزمودن یك شخصیت مشخص تصویر کرده‌اید تا نتیجه‌ای در باره‌ی موقعیت خاص آنها به دست آورید ویا اینکه این تشابه در انتخاب نوع شخصیت‌ها ، اتفاقی بوده است ؟

آنتونیونی : اینکه شما فکرمی‌کنید ، این امر ممکن است اتفاقی باشد ، به نظر قدری عجیب می‌رسد . روشن است‌که وقتی شغل شخصیتی را در یکی از فیلم‌هایم انتخاب می‌کنم ، خیلی خوب می‌دانم‌که چه‌کار دارم می‌کنم . انتخاب تیپ‌های روشنفکر ، بیشتر به خاطر اینست‌که این‌تیپ آگاهی زیادتری برآنچه‌که برآنان می‌گذرد ، دارند ؛ وهمچنین

دیوید همینگز و وروشکا در «اگر اندیمان»

بـه خاطر اینکه آنها حساسیت تلطیف شده‌ی بیشتر وحس انتقال دقیقتری دارند که بـه من امکان می‌دهد تا نوع واقعیت‌های مورد علاقه‌ام را ، خواه واقعیتی داخلی باشد یا خارجی ، در صافی وجودشان تصفیه کنم . وبیشتر از ایـن ، یك روشنفکر ازآن قبیل افرادی است که بیشتر از هر کس دیگری می‌توانم نشانه‌های آن نوع بحران مشخصی راکه علاقمند به بیانش هستم ، در وجودش پیداکنم . اگـر من تیپ غیر حساس ، خشن ونـاهنجاری را انتخاب کنم ، این تیپ هیچکدام از مسائل مخصوص مورد علاقه‌ی مرا نخواهد داشت وهمه چیز در همان‌جا تمام خواهد شد. آیا شما می‌خواهید بدانید که من در جستجوی یك نـوع شخصیت واحدی هستم که نماینده‌ی همه‌ی مردم باشد ؟ نمی‌فهمم .

❁ شاید منظورش پرسیدن این نکته باشد که آیا تعمیم مشخص از یك شخصیت به شخصیتی دیگر وجود دارد ؛ واینکه آیا هدف نهائی شما آفریدن شخصیتی عمومی است که بتواند نمایاننده‌ی روشنفکران بحران زده باشد ، ویا اینکه هر کدام از شخصیت‌ها مستقل از دیگری هستند ؟

آنتونیونی : نه ، اعتقاد ندارم که شخصیت‌های فردی در فیلم‌های مختلف من به منظور نمایاندن تیپ معینی از مردم ارائه شده باشد . طبیعتاً ، من فیلمی خواهم ساخت که پایان دهنده‌ی این رشته فیلم‌ها، که مثلا اختصاص به عواطف دارد ، باشد . در حقیقت ، در جای معینی ازفیلمی که هم اکنون درحال‌ساختن هستم ـ هرچندکه این هم مربوط به روابط احساسی بشر است ـ به خاطر ماهیت اصلی خود داستان، به این موضوع مخصوص‌کمتر از فیلم‌های قبلی‌ام اهمیت داده شده وهموارکننده‌ی روش ارائه‌ی موضوعات دیگر است . ❁

بامعذرت ، شرح تصویر صفحه‌ی ۷۰ که‌مربوط‌به تصویر دیگری است ، به این ترتیب‌اصلاح می‌شود : "ستیو کوچران و دوریان گری در«فریاد» ". همچنین در همان صفحه در سطر هفتم کلمه‌ی «وقتی» زائد است .

اغوا و ادب
در
یك نامه‌ی سرگشاده

نویسنده‌ی نامه‌ی سرگشاده

مقاله‌ای نوشته‌اید در مجله‌ی «ماهانهٔ ستاره سینما» درجواب به قسمتی از مقاله‌ای درباره‌ی نوشته‌های سینمائی که مربوط به‌شما می‌شد یا نمی‌شد . لازم دیدم جوابی، نه لزوماً مختصر ، عرض کنم تا اشاره‌ای باشد به تمام نکاتی که درنامه‌تان نادرست وخصمانه به نظرم رسید .

نامه‌تان را همینطور بیخودی خطاب به « دوستان عزیز دانشجو» ، «دانشجویان عزیز» و«حضرات» نوشته‌اید ودرشروع متذکر شده‌اید که اینهامقاله‌ای نوشته‌اند ، درحالیکه به خوبی پیدا است نویسنده‌ی آن‌مقاله فقط یك نفر بوده است ومعلوم نیست چرا شما درآغاز متوجه‌این نکته نشده‌اید یا شده‌اید ونخواسته‌اید نامه‌تان خطاب به یك نفر باشد ولی در چند جا باز همینطور بیخودی این موضوع یادتان رفته یا متوجه ... ونویسنده‌ی مقاله‌را خطاب قرار داده‌اید .

در مورد الفاظ رکیك وبی ادبانه ، این می‌تواند سلیقه‌ی شما باشد که الفاظی‌چون احمقانه ، کثافت ، متعفن و... را بی ادبانه و رکیك بدانید ولی بنده اینها را درصورتی‌که شخص ، عمل و یا نوشته‌ای شایسته‌ی آنها باشد ، بی ادبانه نمی‌دانم و هر جا لازم شود به‌کار بردن‌آنها را بدون اشکال می‌بینم وفکر نمی‌کنم در این مورد معیار واستاندارد قاطع ومشخصی وجودداشته باشدکه به طورکلی‌الفاظ بی ادبانه وغیر بی ادبانه را ازهم جداکند و یااینکه همه را ملزم به پیروی ازیك سلیقه‌ی معین نمایدکه حتماً اینها را به کار نبرند ویا مثلا به فلان طریق به کار ببرند . اگر خیلی در این مورد اصراردارید ومی‌خواهیدنسخه‌ی ادب بپیچید ، می‌توانیدکتابی بنویسید مثلا با عنوانی از قبیل «چه‌کنیم تا با ادب باشیم ؟» یا «ادب چیست‌وبا ادب‌کیست ؟» ویا «چگونه با ادبان منتقد می‌شوند ؟» وآنرا در دسترس همگان قرار دهید تاکسانیکه می‌خواهند با ادب شده والفاظ رکیك به کار نبرند ازآن بهره بگیرند تا در دودنیا رستگار شوند .

نوشته‌اید : "... تا نمایشگر تفاوتی باشد بین طرز نگارش قلمزنی چون بنده‌که هفت ـ هشت‌سال‌است نقد سینمائی می‌نویسد با جوانان پر خروش و هتاکی چون شماکه تازه دو روزی است «از سر سیری» قلم میزنید و خدا را بنده نیستید." گویا خواسته‌ایدتفاوت عظیمی رابین خودتان با مثلا سابقه‌ی قلمزنی تان وما با «دو روزه» بودنمان قائل شوید . اگر قرار بودکسی صرفاً با هفت ـ هشت سال

سابقه‌ی قلمزنی حتماً نویسنده‌ی با شعور و توانائی هم باشد در اینصورت مثلا حسینقلی مستعان یا ارونقی کرمانی باید از بزرگترین نویسندگان دنیا باشند که حتماً خودتان هم معتقدید نیستند . پس صرفاً سابقه‌ی قلمزنی داشتن نمی‌تواند افتخار ودلخوشی باشد . در مورد ماهیت این قلمزنی هم گویا علی‌الاصول شما خودتان نباید قضاوت کنید . در مورد «هتاك» بودن که قبلا توضیح دادم و بازهم می‌گویم به نظر من استفاده از آن کلمات همراه با دلایل کافی نمی‌تواند «هتاکی» محسوب شود. «دو روزه» بودن هم به خودی خود نمی‌تواند ایرادی داشته باشد ، چون به هر حال خودتان هم روزی «دو روزه» بوده‌اید وهمه‌ی نویسندگان هم به هر حال زمانی «دو روزه» بوده‌اند ومسلماً متوجه این موضوع هستید که امکان ندارد کسی درشروع کاریکباره سابقه‌ی هفت - هشت‌سال قلمزنی هم داشته باشد ! در مورد «ازسرسیری» قلم زدن، که هیچ دلیلی نیاورده‌اید. مثلا این را می‌توان نوعی هتاکی دانست. وبعد گفته‌اید ما خدا را بنده نیستیم . اگر مقصودتان اینست که مقالات انتقادی نوشتن و ایراد گرفتن وآشکار کردن افتضاحات کارغلطی است که باید از آن دوری کرد ، در اینصورت باید گفت همه‌ی منتقدین سینمائی وغیرسینمائی ونویسندگان مقالات انتقادی و... خدا را بنده نیستند وغلط می‌کنند ایراد می‌گیرند ، که البته این شامل خودتان هم می‌شود وفقط مربوط به ما نیست . اگر به چگونگی این انتقادها ایرادی دارید که خود بحثی دیگر است ودر این مورد بعداً نظرمان را خواهید دید .

قسمت‌هائی از مقاله را نقل کرده‌اید و با توجه به اینکه در این قسمت هیچ اشاره‌ای به شما نیست ، همینطور بیخودی خیال کرده‌اید به شما مربوط می‌شود . وبا وجودی که خودتان مشکوك بوده‌اید ،کلی در این مورد قلم زده‌اید . در حالیکه در شروع آن مطلب نوشته شده است : "فعلا که هر کس ازسرسیری وبی خبری هر نوع اباطیلی در باره ی فیلم‌ها نوشت ، آنرا نقد محسوب می‌کند وخود را منتقد می‌داند . اینطوری است که ..." یعنی (خیلی می‌بخشید که مجبورم چنین حمله‌ی ساده‌ای را برایتان توضیح بدهم چون می‌بینید که خودتان متوجه نشده‌اید) کسانی که باچنین مشخصاتی چیزی درباره‌ی فیلم‌ها می‌نویسند آن را نقد محسوب می‌کنند و... خوب ، خیلی ساده است ، اگر شما در نوشته‌هایتان اثری از این مشخصات نمی‌بینید ، لابد جزء این گروه نیستید (در مورد قسمت بعدی مطلب که از نوشته‌ی شما نقل قول شده است ، توضیحش خواهد آمد) . انگار خودتان در این مورد مشکوك هستید که لازم دیده‌اید توضیح بدهید، وداده‌اید. باز هم باید گفت که صرفاً «هشت‌سال قلمزنی حرفه‌ای مطبوعات (از سر دبیری و انتشار مجلات سینمائی گرفته تا نقد نویسی و غیره وغیره) » نمی‌تواند چیزی را ثابت کند و

آنچه در این میان خنده‌آور ـ ودرعین حال ترحم انگیز ـ است، دلخوشی بچگانه‌ای است که به خود می‌دهید .

به نظرمی‌رسد درمجله دنبال«اباطیل» بوده‌اید وچون نیافتید ، تصمیم گرفتید ستاره‌دادن را اباطیل بدانید واینطورتوضیح داده‌اید که چون کسانی در ستون «ارزش‌یابی فیلم» به پرندگان چهار ستاره ، به یك شب ، یك‌ترن دوستاره ، وبه پیشخدمت هم دوستاره داده‌اند، پس اینها اباطیل‌نویسی است . اولا ستاره‌دادن «نوشتن» نیست که اباطیل‌نویسی باشد یانباشد. ثانیاً ، چون خودتان به این فیلم‌ها به‌شکل دیگری‌ستاره می‌دهید وعقیده‌تان در مورد آنها متفاوت است ، از اینجااینطورنتیجه گرفته‌اید که هرکس برخلاف شما ستاره بدهد اباطیل نویس است . اگر به جدول مربوط به مجمع منتقدین در شماره‌ی چهارم نسخه‌ی انگلیسی «کایه دو سینما» نگاه‌کنید ، می‌بینید « ژرژ سادول» یکی از افراد این مجمع ده نفری‌به فیلم «بوسه‌ی عریان» اثر «ساموئل فولر» نقطه‌ی سیاه و«ژان ـ لوئی‌کومولی» ، یکی دیگر از منتقدین مجله ، به همین فیلم چهار ستاره داده است . وبرطبق نظریه‌ی شما لابد این دومنتقد هرکدام باید دیگری را اباطیل نویس بداند واگر این قضیه را تعمیم بدهیم ، با توجه به اینکه همه‌ی منتقدین دنیا درمورد تعدادی از فیلم‌ها با هم اختلاف نظر دارند و عقیده‌ی همه درموردتمام فیلم‌ها یکسان نیست، پس باید گفت همه‌ی منتقدین دنیا اباطیل ـ نویسند ، بجز شخص شماکه درست نظرمی‌دهید ویگانه منتقد سینمائی دنیا هستید ودر اینصورت باید لااقل برای‌کسب این عنوان در ایران باسینمائی نویس دیگری‌که چندی قبل اعلام‌کردتنها منتقدسینمائی ایران استرقابت کنید.واقعاً که خیلی خنده دار است ، بعد از هشت سال قلمزنی حرفه‌ای مطبوعات (از سردبیری و انتشار مجلات سینمائی گرفته‌تا نقد نویسی وغیره وغیره) این مثلا طرز استدلال شما است .

در شروع آن قسمت از مقاله‌که نقل کرده‌اید نوشته شده است : "هرکس‌که از سر سیری و بی‌خبری هرنوع اباطیلی درباره‌ی فیلم‌ها نوشت ..." در مورد «از سر سیری» و «اباطیل نویسی» توضیح آنچنانی دادیدولی در باره‌ی «بی‌خبری» حرفی نزدید، گویااین را در مورد خودتان قبول دارید ، پس دراین مورد بحثی نیست .

بعد بدون توجه به جمله‌ی "آقایی مقادیری ارقام‌واعداد واسامی‌فیلم‌ها وهنرپیشه‌ها را پشت سرهم ردیف‌کرده و..." ،که‌خود به تنهائی‌گواه بر اینست‌که این قسمت از مطلب اصلا به شما ربطی ندارد ، نوشته‌اید : "اما در باره‌ی لطیفه نویسی بنده، این دونقد آخری‌ام (در باره‌ی رضا موتوری وهالو) را که یکبار دیگر نگاه‌کردم ،..." چرا فقط این دونقدرا نگاه‌کردیدوبه نقدهای دیگرتان

نگاه نکردید ؟ واصلا مگر درآنجا اشاره‌ای به این دو نقد شده بود ؟ در دنبالـه‌ی مطلب هم گفته‌اید در حالیکه در این دونقد ازلطیفه گوئـی خبری نیست ، پس اشاره‌ی نویسنده‌ی مقاله در باره‌ی‌شما نیست. با اینهمه دلایل‌کافی در باره‌ی اینکه این‌اشاره به شخص یااشخاص دیگری است،که شما نفهمیده‌اید ، یا فهمیده‌اید ورعایت بعضی‌هـا راکرده وبـه روی خود نیاورده‌ایـد ، اصرار دارید آنرا مربوط بـه خودتان بدانید وخلاف آنرا ثابت‌کنید . گویا فقط خواسته‌اید قضیه را قدری شلوغ‌کنید. در همین قسمت ذکری‌کرده‌اید در مورد اینکـه صفاتی چـون «سر سیری» و «بـی خبری» در پرویزخان دوائی نیست . در حالیکـه قاعدتاً طبق نظریـه‌ی شما ، باید ایشان در زمـره‌ی اباطیل نویسان باشند چون درمورد فیلم‌هائی با ایشان اختلاف نظردارید . بالاخره‌خودتان می‌فهمید چه می‌گوئید ؟

قسمت دیگری از آن مقالـه را نقل کرده ونوشته‌اید : "اگر قصدتان فقط وفقط ترتیب دادن دسته‌بندی دلخواهتان:«وجدانی ـ دوایی ـ بهـار» برعایه «الباقـی» نبود ..." همانطورکه خودتان خوب می‌دانید در مقالـه فقط یك جا اشاره شده است بـه اینکه تعدادی از نقدهای این سه منتقد واقعاً «نقد» است ، تحلیلی‌وتفکرانگیز، وشما هـم آن چند خط نوشته راکه صرفاً ستایشی‌از نوشته‌های‌منتقدین مورد قبول نویسنده‌ی مقالـه بوده دسته بندی محسوب‌کرده‌اید . لابد انتظار داشتیدکـه نام شما وتعداد دیگری از سینمائی نویسان هم در آن گروه بیاید ودر آنصورت اشخاص دیگری می‌توانستند اعتراض‌کنندکه این هم یك دسته‌بندی بر علیه «الباقی» است . ویا اینکه اگر شما به آثـار چندکارگردان مثل‌کوبـریك ، آنتونیونی ، هاوکـز ، پرویز صیاد ولـوزی علاقه داشته باشید وآنهـا را آثار بـا ارزشی بدانید لابد بایدگفت‌که برعلیه «الباقی»دسته‌بندی‌کرد اید . اینطور است ؟

ادعاکرده‌ایدکه بنده در نقل قول‌های نقد «هالو»ی شما بند آب داده‌ام ونوشته‌اید : "قربانتان بروم...اگرنویسنده‌ی عزیزمقاله‌ی «در باره‌ی نوشته‌های سینمائی»کـه نمی‌گویم حتماً خیال داشته حقه بازی‌کند ، مثلامیشود گفت حواسش درست جمع نبوده یا یادش‌رفته واز این‌قبیل توجیهات دوستانه ـ خوب‌توجه میکرد جواب اعتراضش را دوسه سطر بالاتر یا پائین‌تر همان مقاله پیدا می‌کرد ." اولا ، لازم نیست شمـا قربان مـا بروید ، بهتر است قربان‌کسان دیگری بروید‌که لابد می‌روید . ثانیاً ، با این طرز نوشتن خواسته‌اید بگوئید که در این مورد بنده حقه بازی‌کرده‌ام ولـی این‌کلك شما قدری‌کهنه شده است وشایسته‌تـر است ازکلك دیگری استفاده‌کنید . ثالثاً ،آن چه در سه سطر بالاتر یا پائین‌تر همان مقالـه نـوشته شده است جـواب اعتراض بنده ، در باره‌ی اینکه عرایض شما دربـاره‌ی تئاتـری

بودن صحنه‌های قهوه‌خانه‌ی فیلم «هالو» مدلل نیست ، نمی‌باشد . در مورد وارد شدن هنرپیشگان در فیلم وشیرین‌کاری آنها وبعد خروجشان، تمام فصل قهوه‌خانه شامل فقط همین چند شیرین‌کاری نیست وصحنه‌های زیاد دیگری در این فصل‌داریم واین‌شیرین‌کاری‌ها جزء نسبتاً کوچکی از فصل قهوه‌خانه است وشماکه نخواسته‌اید یا نتوانسته‌اید این فصل را به طورکامل ودقیق بررسی کنید ، به همین چند جمله بسنده کرده وبه خیال خود تکلیف آنرا روشن نموده‌اید . بقیه‌ی مثلا دلایل شما هم که ارتباطی به‌فصل قهوه‌خانه ـ موضوع مورد بحث ـ ندارد ودر مورد تئاتری بودن فیلم به طور کلی است ، به همین شکل است :

"مهر جوئی، بیخودی آدم هایش را به بیابان می‌برد ، بیخودی در خیابان راه می‌اندازد . (تمام صحنه‌های راه پیمائی هالو وزنك زایداست.) ـ صحنه‌ی فروش زمین هیچ‌گونه علت سینمائی ندارد . تمام‌صحنه‌های خارجی در فیلم زاید است. قهوه‌خانه مرکز ومحور تئاتری بودن‌فیلم‌است."

این هاظاهراً قرار است دلیلی برای ادعای شما در مورد تئاتری بودن فیلم باشد ، ولی خود همین حرفها تماماً بی دلیل و صرفاً ادعا است ومی‌شود بامختصری تغییر در مورد هر فیلمی تکرارکرد . وآنوقت ادعا می‌کنید که من بند آب‌داده‌ام .ودنبال اینها نوشته‌اید: "حالااگر نویسنده‌ی عزیزفکر میکند اینهمه توضیح‌کافی نیست ، بنده قاصرم" دیدیم که «اینهمه» توضیح چگونه‌بود. البته‌که‌کافی نیست وشما قاصرید. می‌توان باهمین روش خودتان مثلا درمورد «بچه‌ی‌رزماری»اینطور نقدنوشت:

پولانسکی ، بیخودی‌آدم هایش را به خیابان می‌برد . تمام صحنه‌های راه پیمائی «رزماری» و صحنه‌های مهمانی زائد است . صحنه‌ی دویدن «رزماری»در راهروی‌آپارتمان هیچ‌گونه علت سینمائی ندارد . تمام‌صحنه‌های رؤیا درفیلم زائد است . آپارتمان مرکز و محور تئاتری بودن فیلم است .

در باره‌ی‌عقیده تان درمورد قهوه‌چی نبودن قهوه‌چی فیلم توضیحاتی داده‌ایدکه هیچ ارتباطی به ایراد بنده ندارد . چون خود ایراد را اصلا نفهمیده‌اید یا فهمیده‌اید و خواسته‌اید خود را به نفهمی بزنید . یکبار دیگر بخوانید ، ایراد اینست:"واینطوری‌است که‌آقائی‌درکمال بی‌اطلاعی و بی‌خبری درباره‌ی آنچه‌که حتی در جوارش جریان دارد ، در مورد «هالو» می‌نویسد:«قهوه‌چی ، واقعاً باین صورت وجود دارد ؟ یك قهوه‌چی ایرانی از آن قماش وبه این‌صورت؟»" وآنوقت خیال کرده‌ایدکه ایراد مربوط به دلایل شما در باره‌ی شخصیت پردازی است و تازه در همین مورد هم دلایل (!) شمااینها است: " وخلاصه

عرض شود که شخصیت قهوه‌چی معلوم نیست ، شخصیت متصدی معاملات ملکی هم ــ و بهمین نحو ...» کـه در بـاره‌ی معلوم نبودن این شخصیت ها در سراسر نقدتان حتی یـك جمله هم به عنوان توضیح یادلیل نیاورده‌اید .می‌شود بـاهمین روش در بـاره‌ی شخصیت‌هـای فیلم «ویلی بـوی » نقدی نوشت :

وخلاصه عرض شود که شخصیت «ویلی بوی» معلوم نیست،شخصیت کلانتر کوپر هم- و به همـین‌نحو ...

واگر بخواهیم بـا این طرز استدلال پیش برویم ،در دوسه‌صفحه می‌توان به‌سادگی تمام شاهکارهای سینمائی‌دنیارا بی‌ارزش‌دانست.

این اشتباه را در مورد قسمت بـعدی ایـراد ، مربوط به ازدواج آن نوع زن ها ، نیز مرتکب شده‌اید و باز اینجا هم ایـراد را نفهمیده‌اید ودر نتیجه جوابتان تبدیل بـه‌یاوه نویسی شده است ومقداری از نقد خـود راکه هیچ ربطی به آن ایراد ندارد نقل کرده‌اید . می‌توانید آنرا به یـکی از دوستانتان بدهید تامعنی‌اش را به شما بگوید .

درباره‌ی فرنگی‌بودن صحنه‌ی‌پیك‌نیك خودتان قبول کرده‌اید که حرفتان بی‌دلیل‌است ولی خواسته‌اید نـویسنده‌ی مقاله این جمله‌ی بی‌دلیل را به‌یکی از ده‌هـا جمله‌ی بـی دلیل نقدهای مندرج در مجله‌ی خودشان ،که مثال زده‌ایـد ، ببخشند . اگـر قرار بر بخشیدن باشد که شما هم باید جمله‌ی بی دلیل آن نقد را ،که دومین نقد نویسنده‌اش‌است، به‌سابقه‌ی خودتان ازهشت سال قلمزنی‌حرفه‌ای مطبوعات (از سردبیری و انتشار مجلات سینمائی گرفته تانقد نویسی وغیره وغیره) ببخشید . اما البته هیچ‌کدام از ایـن دوکار منطقی نیست . اگر ایشان اشتباه‌کرده اند این ، نمی‌توانددلیلی بردرستی‌کار شمایاندیده گرفتن‌این‌اشتباه باشد. حتی اگرتمام مجله هم پراز حرفهای بی‌دلیل بود ، بـاز هم‌کار شما درست نبود. البته همین جا این‌را هم‌بگویم که‌این‌نظریات و ایـرادات بی‌دلیل فقط مختص به‌نقد «هالو»ی شمانیست، بلکه در تقریباً تمام نقدگونه‌های شماچنین جملاتی‌را فراوان می‌توان یافت . برای‌نمونه چند جمله از چند نوشته تان راکه در اختیار دارم نقل می‌کنم واگر شما باز هـم بخواهید در جواب مقداری جملات ونقل قـول هـای نامربوط را برای فریب دادن خواننده پشت سرهم ردیف‌کنید ، البته‌بنده بی‌تقصیرم .

آوائی در تاریکی : "درآغازودرقسمت هایی از فیلم هنوز بارقه‌هایی از کار سینمائی خالص‌این‌فیلمسازوجود دارد ،اما نه به‌کمال، ونه‌آنقدرکافی، که‌فیلم را ازسقوط نجات‌دهد."
"شخصیت ها تمام دو بعدی وسطحی‌هستند."
"روحیات بغرنج یك داستان نـابـاکوف را دیده‌ایم‌که فیلمسازی مثل استانلی کوبـریك چگونه اخذ می‌کند وچگونه آنها را به زبان

وتصویر سینمائی بر می گرداند . و این همان کاری است که «ریچاردسون» یکسره از انجام آن عاجز است، بخصوص که سایه‌ی جداگانه و سنگین تئاتر همواره بر کارهای اوسنگینی کرده است. وبدترین نمره‌ای که ریچاردسون بدست می‌آورد وجود دقایق طولانی وکسالت باردرفیلم اومیباشد ."

پل پیروزی ریماگن : "پل پیروی ریماگن یك فیلم جنگی به تمام معنی است ، بیننده را بخوبی به دنبال خود می کشاند ... وحتی می‌توان گفت که بر خلاف فیلم های مشابه ، صحنه‌های زائد خیلی کم دارد." "سناریو و میزانسن خوبست ، ... شعارهای انسانی و پیام زیاد دارد. که با اینهمه باید گفت یك فیلم قرار دادی خوبست ."

آگراندیسمان : "فیلم تازه آنتونیونی، با تسلط کامل برهر صحنه و هر ترکیب وهر جزءونیز درك کامل رنك ،همچنان به‌آدمهای امروز می‌پردازد."

سارا : "شخصیت پردازی سطحی است، و بخصوص مرد قهرمان‌داستان ، که همچنان دو بعدی باقی میماند . شخصیت های سطحی در محیط وفضائی که اصلا در نمی‌آید ،حالت نچسب بیشتری پیدامی کنند ... فضاومحیط غرب به‌هیچ‌صورتی زنده‌نمی‌شود ، مگردرصحنه‌هائی خیلی پریده رنگ‌وپراکنده. واینهمه‌راتوخالی بودن داستان ،علیرغم تأکیدهای خیلی سطحی خشونت‌وحادثه ، تکمیل‌می کنند."

وبالاخره... این تصورپیش نیاید که اگراین گفته هابادلیل ومثال همراه بود ، در آنصورت نقدکامل وبی عیب ونقص می شد. این ،فقط‌شرط لازم‌است.

اشاره‌ای کرده اید به اینکه نقد فیلم «شناگر»،شمیم‌بهاربدون‌ذکرمأخذچاپ‌شده‌است. وقتی در این مورد ایراددارید قاعدتاً خودتان نباید دست به چنین‌کاری بزنید ، که زده اید . دو نمونه : در شماره‌ی چهارم «ماهنامه ستاره سینما» ـ بهمن ۴۵، نقدی بود برفیلم «مادام ایکس» از «پیام» که قبلا در مجله‌ی «سپید و سیاه» چاپ شده بود و شماکه سردبیر مجله بودید ، بدون ذکر مأخذ دوباره آنرا چاپ کردید ، ویا به قول خودتان ازآن‌کش رفتید واصلا هم به روی مبارك نیاوردید. مورد دوم، در شماره‌ی۸اردیبهشت۱۳۴۸مجله‌ی‌فردوسی، که شما درآن زمان‌سردبیرش‌بودید ، مقاله‌ای را ازکیومرث وجدانی بنام«چندکلمه درباره‌ی سینما» چاپ کردیدکه قبلا در شماره‌ی هفتم «ماهنامه ستاره سینما» ـخرداد۴۶ چاپ شده بود وشما نه تنها مأخذآنرا ذکر نکردید، بلکه باکمال بی‌شرمی درآن تغییری‌هم‌دادید. در پایان مقاله‌ی اصلی جمله ای است به این شرح : " ... و دیگر اگر وسترن ساده‌ای مانند «ریوبراوو» را شاهکارخواندم و شخصی

چون «آلفرد هیچکاك» را نابغه بی‌همتای سینما دانستم ، برای شما کمتر غیر مترقبه و تعجب آور خواهد بود." ولی شما ، که گویا باایشان هم عقیده نبودید، این جمله را بـه این شکل تغییر دادیـد : "... ودیـگر اگـر وسترن ساده‌ای مانند «ریو براوو» را شاهکار خواندم برای شما کمتر غیرمترقبه وتعجب آورخواهد بود ." و این یعنی توهین به نویسنده‌ی مقاله، وبیشتر از آن ، یعنی حمـاقت و بـی‌شعـوری محض .

ودرپایان نوشته‌اید : "دیـگر اینکه انگار اخیراً رسم شده بجا وبیجا ، در اول و آخر هر مقاله‌ای جهت حسن مطلع یـاحسن ختام بنویسند که جناب «شمیم بهار» منتقدی بسیار چیره دست وتوانا وفلان است و بهمان است و خلاصه خیلی خوب است ." این مـوضوع هم چندان ارتباطی باآن مقاله ندارد وفقط یکبار آنهم نه در اول یا آخر مقاله ، بلکه دروسط مقاله وکاملا بجا از نقدهای شمیم بهار تعریف شده بود . وفکر نمی‌کنم این‌کار اینقدرها هم به صورت یك رسم در آمده باشد واگر کسانی در مقالاتشان یك منتقد را به حق چیره دست وتوانا بدانند ، این‌کار چه عیبی دارد ؟ حتی باعث می‌شود کسانی که آن منتقد تـوانـا را نمی‌شناسند ، بااو آشنائی یابند . خودتان هم در دوره‌ای که سردبیر «ستاره‌سینما» و«ماهنامه ستاره سینما» بودید ، که حالا جزء افتخارات ودلخوشی‌های شما شده است ، چندین بار از «بهار» ستایش کردید، و حتماً در آن موقع نقد «آگراندیسمان»اورا با نقد خودتان مقایسه کرده بودید.مثل اینکه باز این موضوع راهم صرفاً برای شلوغ کردن قضیه بـه‌میان کشیدید. واینکه "یك وقتی هم رسم بود که همینطور بیخودی به شمیم بهارفحش می‌دادند" ، اینهم چیز چندان عجیبی نیست ، چون به‌هرحال به‌هر نویسنده‌ای زمانی به حق یا ناحق فحش می دهند ،وزمانی به‌حق یاناحق اوراستایش می کنند واین‌موضوع فقط در مورد «بهار» نیست .

... ودست آخر اینکه ، جناب آقای بیژن خرسند ، نـویسنده‌ی نامه‌ی سرگشاده، نامه‌تان درلفافی ظاهراً عفیف ، تمیز وبـاادبانه پیچیده شده است ، ولی چنانکه دیـدیم ، در واقع از نظر محتوی چندان فرقی ندارد بـا فضاحت نامه‌هائی که قبلادرمواردی مشابه‌درباره‌ی آن مقاله نوشته شده بود ونویسندگان رسوای آنها را رسواتر کرد. به‌عبارت دیگر ، با این طرز نگارش باصطلاح مودبانه خواستید ، تـا آنجاکه امکان دارد،افتضاحات‌را پنهان کنید ، خواننده را فریب بـدهید و فکرش رامنحرف نمائید ،چون با استدلال که نمی‌توانستید کارتان را درست وموجه جلوه دهید .

بهمن طاهری

آزادی و اندیشه

در سینمای تجربی ایران

"مهرماه ۴۸ را باید آغاز کارسینمای‌آزاددانست . جمعی درحدود ۵۰ نفر در کودکستان«کاخ‌کودك» چند فیلم تجربی را تماشاکردند وشاید هم این امیدواری بسیار ضعیف بودکه این‌کار به انجامی نیکوبرسد . ما هم نمی‌خواستیم درآن حد باقی بمانیم . این چنین بودکه درجستجوی سینماگران تجربی برآمدیم . کسی را نمی‌شناختیم‌وکسی‌هم باجمع ماآشنائی نداشت . شنیده بودیم چندتائی‌فیلم هشت میلی‌متری ساخته شده است. می‌دانستیم‌که اگراین‌گونه آثار به نمایش درآید راهی خواهد بود برای شروع فیلمسازی تجربی ، اما سازندگان را چگونه می‌توانستیم بیابیم!"

ازکارنامه‌ی سینمای آزاد ـ ۱۳۴۹

در این دیار اگر جنبشی درسینما به وجود آید ، بزودی تبدیل به تکرار وماندن و به ابتذال کشیده شدن می‌شود و اگر یك اثر هوشمندانه ساخته‌می‌شود، تعداد آثار بی‌شعورانه هم به چند برابر می‌رسد . به هـر حال آدم هرحرکت مثبتی در زمینه‌ی‌سینمای‌این‌مملکت ببیند واقعاً خوشحال می‌شود . سینمای هشت میلیمتری یاسینمای آزاد هم‌حرکتی است که‌در آغاز نامحسوس ود ولی چند نفر تاحدتوانائی در دفاع از آن وبرای گسترش آن ایستادگی کردند وخوشبختانه این گروه کوچك هر روز دوستان تازه‌ای یافت‌وبه ایده‌آل‌خود نزدیك‌تر شد .

سینمای آزاد مـدت کوتـاهی پس از شروع فعالیتش جشنواره‌ای‌ترتیب داد وکارهای جمع آوری شده را به‌نمایش گذاشت . و این آغازی‌بود برای دعوت بیشتر فیلمسازان‌جوان برای همکاری . دومین‌جشنواره‌ی‌این گروه‌در انجمن‌فیلم دانشگاه‌پهلوی‌برگزار شد وصحبت ما بیشتر روی‌کارهـای عـرضه شده در ایـن جشنواره‌ی دوم است .

درسینمای‌آزاد ،اندیشه‌ها به‌آزادترین شکل ممکن وتاحدود امکان‌که بسته به مهارت شخص در برگرداندن حرفش به تصویر باشد جلوه‌گر می‌شود . اشاره به یـك یك فیلم‌ها و مشخص‌کردن‌کارهای خوب‌وبد دراینجالزومی ندارد . آنچه‌که بیشتر سینمای‌هشت‌میلیمتری رابرای مامهم وارزشمند جلوه می‌دهد نفس‌کار است. کیفیت‌فیلم‌ها از نظر تکنیك به‌علت‌محدودیت های فیلم هشت میلیمتری چندان درخشان‌نیست واستفاده از صدادر این فیلم‌ها در بیشترموارد به صورت دلخواه نـا ممکن می‌شود . شاید مشکل صدا بیشتر از آنـکه یـك نقص باشد ، یك امتیازبزرك به‌شمارآید.همچنانکه دربعضی ازفیلم‌ها دیده‌می‌شود ، فیلمساز هشت‌میلیمتری برای جبران این نقص سعی می‌کند تصویرش هرچه گویاتر ودر برگیرنده‌ی مفاهیم بیشتری باشدکه این خود سبب نـزدیك شدن هـر چه بیشتر اینگونه فیلم‌ها به سینمای واقعی خواهد شد . فیلم هشت میلیمتری‌صرفاً به میل سازنده ساخته می‌شود و حـاوی هیچ تعهدی نیست . فیلمساز اگر چیزی راحس‌کند وعواملی باشد که اورا به‌طرف خود بکشاند ، آنها راروی نوار فیلمش ضبط می‌کندکه ایـن هم یك حسن بزرك وهم یك‌عیب دارد . حسن کار اینست‌که تعریف صحیح عـرضه‌ی یـك اثر هنری رادر همین آزادی انـدیشه دارا است و در مقابـل زیاد اتفاق‌می‌افتدکه ایـن آزادی عمل باعث رکود ذهن سازنده بشود واثرش در حد همان دیـدن وخوش آمدن باقی بماند . این خطر برای‌کسانی‌که تازه به این‌کار روی‌آورده‌اند بیشتر است. ممکن‌است تقلید ویاباز سازی یك قسمت از یك فیلم سینمائی ، فیلمساز جوان را به اوج خوشحالی برساند . ویا فرضاً ازاینکه

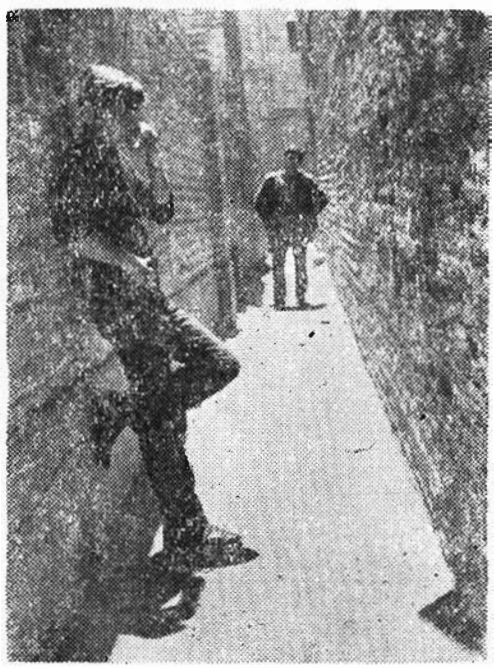
توانسته فلان تروکاژویافرم بخصوصی از تصویر را با دوربین کوچکش تکرار کند ، خرسند و راضی بشود . ظاهراً ایـن کار چندان بدجلوه نمی‌کند چون به هر حال تجربـه‌ای است و برای ساختن فیلم‌های دیگر از این تجربه‌ها می‌توان سود برد ولی یك خطر هست که فیلمساز جوان وتـازه‌کار همین رابـه عنوان ساخته‌ی خودش بپذیرد وجزئی از ذهنیتش بشود وآنچه که این اندیشه به دنبال خواهد داشت چیزی جز تکرارکارهای پیشین دیگران نخواهدبود. به‌نظر می‌رسد که ارائه‌ی یك فکر سازنـده و خلاق در سینمای هشت‌میلیمتری اهمیتش بیش از چگونگی و کیفیت تکنیك باشد .

شاید علت اینکه سینمای آزاد راهش را از ایـن طریق مشخص نـکرده نـداشتن همکاران کافی باشد و به نظر می‌رسد بهتر است اول گروهش گسترده‌تر شود تـا آنگاه راه و هدف گروه به شکل غـائی خود بـرسد کـه امیدواریم چنین شود .

سینمای آزاد به‌هرحال حرکت نسبتاً بزرگی در زمینه‌ی پیشبرد سینمای تجربی است که بی‌شك به گسترش بیشتر فرهنگ سینمائی در ایران منتهی خواهد شد . شاید بی‌جا نباشد کـه یك بار دیـگر کوشش‌های ارزشمند پایـه گذاران سینمـای آزاد ونیز کسانی راکـه در پیشبرد آن سهمی داشته‌اند بستائیم .

حسن بنی هاشمی

"باتوجه به اینکه ما از تماشاگـران سینمای آزاد حق عضویت نمی‌گیریم ومخارج تشکیل جلسات هم به‌عهده‌ی سینمای آزاداست، برای ما امکان کمك مالی به فیلمساز آمـاتور نیست . اما باید به این مسئله تـوجه داشت و برای حل این مشکل راه درستی اتخاذ کرد. در شرایط فعلی اگر کسی مواد اولیه‌ی تهیه‌ی فیلم در اختیارش باشد ، گـروه سینماگـران تجربی امکانـات فنی و تـکنیکی خود را در اختیار او قرار می‌دهند و ایـن تـا حـدودی مشکل گشاست وتاکنون هم نتیجه‌ی خوبی داشته است . این همکاری و صداقت گروه سینماگران تجربی اگر به چند دستگی ها و جدائی هـا



نیانجامد ، ستودنی است ."

سینمای آزاد

برای آگاهی سینماگران تجربی ایران

سینمای آزاد برگزاری جشنواره‌ی فیلم‌های تجربی ۸ میلیمتری را درمهرماه ۱۳۵۰ به‌اطلاع تمام سینماگران تجربی ایران می‌رساند. دراین جشنواره داوران صاحب صلاحیت فیلم‌های تجربی ۸ میلیمتری را ارزشیابی خواهند کرد و به فیلم‌های برگزیده پلاك طلا ـ نقره و برنز اهداء خواهد شد. کسانیکه فیلم‌های ۸ میلی‌متری ساخته باشند می‌توانند از این تاریخ تا اول شهریور فیلم‌های خودرا با پست سفارشی به نشانی طهران ـ صندوق پستی ۱۲۰۵ ـ ۱۴ بفرستند. بعداز نمایش فیلم‌ها درسینمای آزاد، کارگردان فیلم تجربی به‌گروه سینمای آزاد خواهد پیوست. کسانیکه فیلم‌هایشان صداگذاری نشده‌باشد می‌توانند آنها را برای تکمیل هرچه زوتر به نشانی فوق بفرستند.

امیدواریم که با یاری تمام سینماگران تجربی ایران این جشنواره را هرچه با شکوهتر برگزارکنیم،

ازطرف گروه سینمای آزاد

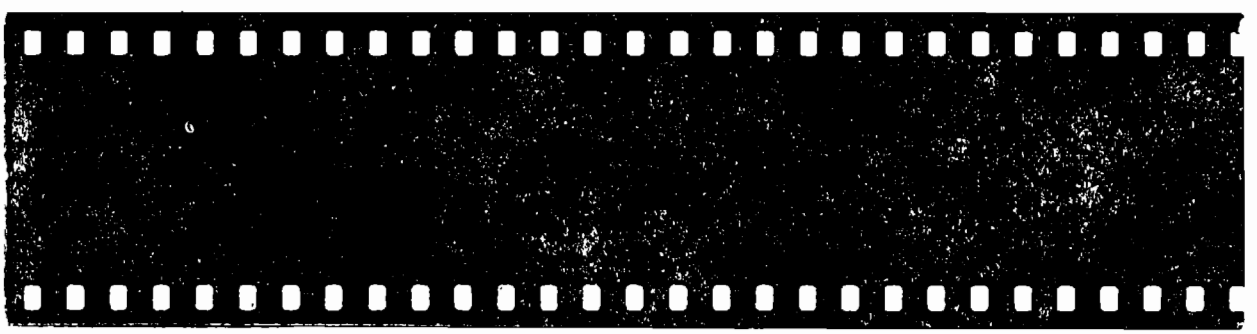
بصیر نصیبی

تشکیل یک گروه فیلمساز آماتور

انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه پهلوی به دنبال سه سال تلاش موفق به ایجاد گروه فیلمسازشده است. این گروه متشکل که با برنامه‌ای مشخص به‌کارساختن فیلم‌می پردازد پذیرای ذوق و استعدادهای خوب در زمینه‌ی داستان نویسی (برای فیلم)، سناریو نویسی (به خصوص)، فیلمبرداری و هنرپیشگی است. گروه مزبور مصمم است که ازهیچ تلاشی برای دستیابی به‌یك سینمای متعالی، سالم، پیشرو و آزاد فروگذار نکند. گروه، باکمال میل در انتظار دریافت سناریو (وداستان)هائی است که دراین‌راه اورا مدد دهد. دوستان گروه فیلمسازان آماتور می توانند به نشانی «کتاب سینما»: شیراز، دانشکده‌ی ادبیات و علوم، صندوق شماره‌ی ۸۸۹ با اعضاء گروه تماس بگیرند.

گروه فیلمسازان آماتور

انتقاد فیلم



بچه‌ی رزماری

Rosemary's Baby, ۱۹۶۹

کارگردان : رومن پولانسکی

Beverle Houston & Marsha Kinder

«بچه‌ی رزماری»، صرفاً فیلمی نیست که با استادی وحشت برانگیزد. وحشت فقط جنبه‌ای از یك بیانیه‌ی چند وجهی است که در نفس خود عنصر ترس را دارا است. فیلم، که برمبنای قصه‌ای از Ira Levin ساخته شده، کاملا به منبع ادبی خود وفاداراست. ولی کار ستایش انگیز پولانسکی باز آفرینی مفاهیم داستان به قالب تصویر است. فیلم در باره ی دختری است که دردام واقعیتی گرفتارشده که خود قادر به قبول آن نیست. اویا بایدچیزی راکه واقعی به نظر می رسد باورنکند ویا آنچه راکه نمی تواند واقعی باشد، باورکند. طنز فیلم در این است که «رزماری» درانتها جنبه‌ی تخیلی ماجرا را باور می دارد، زیرا پولانسکی به آن بافت یك واقعیت انکار نکردنی، اما عجیب، را داده است.

داستان، اسطوره‌ی سنتی مسیح رامی‌گیرد وبا پوششی ازمفهوم سنتی مخالف آن، اسطوره‌ی شیطان، عرضه می کند. اسطوره‌ی فیلم به موازات «عهد جدید» پیش می رود، با جسمی الهی به عنوان پدربچه، «رز ماری» به عنوان نمونه‌ی برگزیده، شروع دوره‌ای جدید با تولد مسیح، وپرستش کودك. فیلم طوری ازاسطوره بهره می‌جوید که ما را وادار به قبول حقیقت ظاهری اش می کند. اما درعین حال، چیزی که به عنوان واقعیت عرضه شده، نمی تواند برای ما قابل قبول باشد، زیرا تولد یك ضد مسیح را قرنها است دروغی تنفرآمیز می دانیم. ودرهمان‌حال فیلم نشانه هائی ازحقیقت ماجرا به ما می دهد که متقاعدکننده تر از نشانه‌هائی است که اعتقادات مسیحیان برآنها بنا شده است. فیلم ترس آوراست، زیرا مارا وادار به ارزیابی دوباره‌ی کیفیات وپایه‌های اعتقادمان‌می کند. مابا این اندیشه مواجه می شویم که اسطوره‌ی مسیح بیش از اسطوره‌ی عکس‌آن باورکردنی نیست، وشاید حتی کمترازآن وبیشتراینکه، وادار به قبول این امر می شویم که چگونگی باورداشت ماازمسیحیت کاملامخالف درکی است که از«واقعیات» داریم.

این مواجهه با نفس‌واقعیت در سبك، لحن، تصویرپردازی و ساختمان فیلم‌به‌خوبی متجلی است. فیلم ازنظرتصویری، نمایانگر سطحی خوش بافت وبسیارپیچیده است که با

واقع گرائی یا طبیعت گرائی (ناتورالیسم) پیوند دارد. محیط پر از اشیاء ، رنگ‌ها و بافت های مختلف است ، ولی درعمل این عناصر محیط درخدمت ایجاد تأثیراتی متضاد باچیزی است که مشاهده می‌کنیم. این تضاد به صورمختلف برانگیخته می‌شود. درصحنه‌ای که«گای» برای باردوم به‌خانه‌ی«کاستاوت‌ها» رفته است، «رزماری» رامی بینیم که درآپارتمان تنها است . اودامن پیچازی بلند بسیار مشخصی به تن دارد که رنگ قرمز درآن بیشتر به چشم‌می‌خورد. پارچه‌ی‌آن بافتی‌درشت وخشن دارد .روی‌کاناپه‌ی مبلی‌دوبالش به رنگهای سبز وزرد به چشم می‌خورد که به نظر می رسد قلابدوزی شده‌باشد . گلهای‌روی آنها به قدری پررنگ است‌که بر جسته می نماید . پولانسکی، وقتی « رزماری » روی کاناپه دراز می‌کشد وبالش‌هارا لمس می‌کند، این دورنگ وبافت مشخص را کنار هم قرار می دهد وبه این‌صورت تضادی را دامن‌می‌زند بدون اینکه یکی بردیگر تسلط جوید. وقتی دوپیرزن وارد آپارتمان می شوند رنگ ، حرکت وبافت لباسهایشان صحنه را پیچیده‌تر می‌کند و توجه تماشاچی را به سمت خود معطوف می دارد. این تضاد کاملا تصویری ، زمانی‌که دوپیرزن‌آرامش‌روبه‌زوال«رزماری» را برهم می‌زنند، به حد یك محتوی دراما - تیك می رسد .

☆☆☆

درتمام صحنه‌ی‌شام خوردن«رزماری» و«گای» درخانه‌ی «کاستاوت‌ها»، لباس کاملا عجیب خانم «کاستاوت» بارنگهای آبی،سبز ، ارغوانی، سفید و صورتی اش وطرح پرپیچ‌و خم با نقطه‌های درشتش ،کشاکش‌فوق‌العاده‌ای ایجاد می‌کند . عناصر تشکیل دهنده ی لباس سعی دارند خودرا به‌کل صحنه تحمیل کنند ولی نمی توانند ، زیرا واقعیت تصویری بر چیزی تأکید ندارد . دربعضی صحنه ها به طرزی طنزآمیز، لباس‌های آبی وزرد«گای» و«رزماری» درمجموع تأکیدی را سبب می - شوند که به گسترش طرح کلی صحنه نمی خورد . این تضاد درآرایش ها نیز به چشم می خورد . وقتی‌برای‌اولین بار«کاستاوت‌ها» را می بینیم که در خیابان به سمت دور بین می‌آیند ، لباس وآرایش غیرعادیشان سبب عکس‌العملی دوگانه می شود. ازیك نظر بعد از نزدیك شدنشان به دوربین درما حالت یك خون آشام یاانسان - گرگ رابرمی‌انگیزند. وازطرف دیگر رنگ‌آرایش ولباسشان، که به شدت درآن غلوشده، حالتی ناهنجار و مضحك به آنان داده است . دراین صحنه ، قرمزی گونه‌های خانم «کاستاوت» وخط ماتیك بر لبان چروکیده اش بسیار مضحك‌ودرعین حال رقت انگیز است . اوبه یك مرده‌ی از گور در آمده ، ولی بی‌آزار ، شبیه است.

در مورد آپارتمان‌ها نیزچنین تضادی مشهود است . مابلافاصله از آپارتمان طلائی

روشن وسفید رنك «عشاق جوان»، به‌آپارتمان «کاستاوت‌ها» می‌رویم ، شلوغ و بـاصفا ، بـا رنگ های قهوه‌ای ملایم ، قرمز وسبزی‌کـه مشخصه‌ی اروپای زوال یافته‌ی قـرون وسطا است . درخدمت این عامل تضاد ، زوج‌جوان را می‌بینیم‌کـه رنـگهای قهوه‌ای وزرد تیـره آپارتمان را در تجدید دکور به صورتـی‌کـه فکر می‌کنند زاده‌ی‌تخیل‌خودشان است تبدیل می‌کنند . بعداً می‌بینم‌کـه اختلاف ظاهـری شدید این دوآپـارتمان نقابی است بـرچهره وحشت مشابهی‌که در هر دوآپارتمان جریان دارد ودر اینجا این تضاد حـالتی طنز آمیز به خود می‌گیرد .

تأکیدها و زوایای دوربین در خدمت ایجاد ایـن واقعیت متضاد واغواکننده است . در یك صحنه می‌بینیم «رزماری» خود راتسلیم دردی‌کرده است‌که خود آنرا به سیم هائی در حال سوختن‌تشبیه می‌کند ودر همـان لحظه خطوط باران را می‌بینیم‌که روی شیشه‌جریان دارد و به نحوی استعاری سیم هـای در حال سوختن درون «رزماری» رابـه یاد می‌آورد. دوربین حرکتی می‌کند واین بـار ، بـاران صرفاً باران بـه نظر می‌رسد در همان حالیکه در خاطر ماباماوراء الطبیعه یکی شده است. آیااین باران‌یك جادوی سیاه استعاری است ، فـقط باران است ، یا تمام ماجرا یك‌شوخی استعاری است ؟

بـارها در طول فیلم بازوایـای غیر عادی دوربین مـواجه می‌شویم‌کـه با تـاکید نزدیك برشیئی واقعیت آنـرا تشدیـد می‌کند وسپس از زاویـه‌ای دیـگر آن واقعیت را از شکل می‌اندازد . دوربین هیچگاه دیـدگـاه انسانی به خود نمی‌گیرد ، زیرا هیچگاه‌چشم از آن زوایائی‌که دوربین به مانشان می‌دهـد به اطراف نمی‌نگرد . بـرای مثال درصحنه‌ی شام خانه «کاستاوت ها» ، دوربین از زاویه‌ی بالای شانه‌ی خانم «کاستاوت» به میز می‌نگرد و به نظر می‌رسدکـه دیدگـاهی بـی‌طرف را برگزیده است . ولی هم موقعیت و هم تکنیك فیلمبرداری حالت غذا خوردن او راکـه قبلا عادی به‌نظر می‌رسید اغراق‌آمیز می‌نمایاند ، ودر نتیجه بامضحك ساختن این حالت واقعیت آنرا از شکل می‌اندازد . نماهائی‌که ازپائین گرفته شده است برواقعیت دنیوی بودن پاها، کف اطاقها ، درها وساقها تأکید دارد ؛ و در همین حال زمانی‌که اینها بازاویه‌ی غریب دوربین ازشکل می‌افتند ، از اهمیتی بی‌لطف برخوردار می شوند .

افزایش حـالت واقعی صحنه‌هاکـه با اسطوره‌ی وحشت انگیز داستان‌در تضاد است، باکنایاتی به‌جهان‌خارج از فیلم تشدیدمی‌یابد. بارها درطول‌فیلم‌محصولاتی‌کاملاآشنا به‌چشممان می‌خورد(سیگارهای «پال‌مال»، موتور سیکلت های «یاهاما»، مجله‌ی «تـایـم») ، و اسامی

آشنائی می‌شنویم(آلبرت فینی، Open End، نمایشنامه‌ی «لوتر») ،که به طرزی طنز آمیز به ما یاد آور می‌شوند که شخصیت‌های فیلم در جهان‌ما زندگی‌می‌کنند. ساختمان Bramford (بااینکه نامش‌تغییر یافته) واقعی وآشنا است، از این قرار حوادث در زمان وفضا لنگر انداخته‌اند؛معذالك ،دوست«رزماری»،«هاچ»، بلای‌اسطوره‌ای را به ساختمان نسبت می‌دهد .

☆☆☆

این تکنیك ها لحن غریبی به فیلم می‌بخشد . در تماشاچی این احساس به وجود می‌آید که هیچ تجربه‌ی واقعی چنین قابل دقت ، واضح ، عینی و«واقعی» نیست . ولی‌در عین حال اغراق ، تضاد ، و ازشکل افتادگی موجود در آن برمضحك بودن حوادث تأکید دارد ، اینکه آنها واقعی نیستند ، واینکه چنین درکی از واقعیت باورکردنی نیست .

چنین لحنی هم در سبك بازیگری و هم در پیشروی فیلم به‌چشم می‌خورد . بیشتر شخصیت های فیلم نمایشگر حداقل سه‌وجه از واقعیت هستند . به‌عنوان شخصیت فیلم نقش هائی را دریك داستان وحشتناك‌اجرامی‌کنند؛ ودر عین‌حال نمایشگر شخصیت های انواع مختلف فیلم‌ها هستند ؛ و بالاخره به عنوان بازیگران‌این فیلم،روش شخصیت پردازی‌آنها کاملا متفاوت است . مثلا می‌توان شخصیت «جان‌کاساوتیس» (گای‌وودهاوس) و«روث گوردون» (مینی‌کاستاوت) رادر نظر گرفت . اولا «کاساوتیس» مردی است‌که زنش را به شیطان فروخته ، از طرف دیگر یك «شوهر جوان بسیار حساس»است واز طرفی حالت بازیگری‌را داردکه‌می‌خواهد نقش بازی‌کردن خودرا پنهان کند(درعین حال به‌طورطنز آمیزی نقش یك بازیگر را دارد). «روث گوردون»، هم یك جادوگر خون آشام است ، هم تیپ مادرانه‌ی یك پیرزن‌وراج یهودی را داراست باآرامش غلیظ ، وهم بازیگری که درکارخود بسیارماهراست.پولانسکی به‌خوبی‌ازاین‌واقعیت که‌روش‌های‌بازیگری، نمایانگرجهت گیری‌های مخالف در آفرینش واقعیت تئاتری است ، بهره می‌گیرد .اودر حقیقت،وقتی«کاساوتیس» (به نقش «گای وود هاوس» هنر پیشه) به‌نحو خنده‌داری‌ادای «روث گوردون»رادرمی‌آورد، توجه تماشاگر را به اختلاف در سبك‌ها یشان جلب می‌کند .

به این ترتیب‌پولانسکی نشان می‌دهد که انتخاب‌از میان ادراکات مختلف وگاهی متضاد چقدر مشکل است . او در «بن بست» Cul de Sac نیز چنین تأثیری را به وجود آورد ، که در آنجا سه‌شخصیت اصلی فیلم، از یك نظر کلیشه هائی از سه تیپ مختلف سینمائی بودند . یك زن جوان هرزه از تیپ فیلم های سکسی فرانسوی‌که در هر فرصتی برهنه می‌شود ، مردی خشن با ظاهری

Puritan (۱) از تیپ فیلم‌های گانگستری، آمریکائی و نجیب زاده‌ای انگلیسی و بوالهوس نظیر تیپ فیلم‌های «تعطیلات تابستانی» . هر سه‌ی آنها شخصیت هائی قرار دادی دارند که وقتی اجباراً به دنیای یکدیگر گام می‌نهند، هویت آنها تغییر می‌یابد ومجبور به مقابله با یکدیگر می‌شوند .

تکنیك های بصری و بازیگری فیلم، نه‌تنها واقعیت های مختلف را درکنارهم قرار می‌دهد ، بلکه سبك تصویر گری فیلم‌اسطوره‌های متضاد را با هم‌تلفیق ویکی می‌کند . درصحنه‌ی بار درخشان آمیزش شیطان با «رزماری» ، شاهد یکی شدن حداقل سه اسطوره هستیم : اسطوره‌ی‌شیطان‌وجادوگران‌شیطانی، اسطوره‌ی مسیحی «پاپ» وآثاری‌که میکل آنژاز«آدم» ساخته ، وکاپیتان‌کشتی، باشباهت‌به«کندی»، که نشان دهنده‌ی اسطوره‌ی‌جدید قدرت است. در رویای «رزماری» جابجا شدن متناوب این

«میافارو» و«جان‌کاساوتس»

(۱) عضو گروهی از پروتستانهای قرن شانزدهم وهفدهم‌که مخالف آداب سنتی و ورسمی کلیسای انگلستان بود. م.

سه اسطوره رامی‌بینیم . مثلا می‌توان«گای » را مثال زدکه به صورت شیطان در می‌آیـد و «پاپ»،که‌به‌صورت «هاچ» براو ظاهر می‌شود. این یکی شدن اسطوره‌های مختلف ، توسطسه وجه از واقعیت کـه درخود صحنه مـی‌بینیم ، حالتی پیچیده تر به خود می گیرد . آیا این نقش‌هاحاصل رویاهای «رزماری»اند ،تخیلات حاصل از مواد مخدر ، یا واقعیت تخیلی‌طلسم جادوگران ؟ با شکـلی طنز آمیز ، حوادثی که باعث ایجاد آن حالت خاص در«رزماری» می‌شوندخود بسیارتخیلی به نظرمی‌رسند . در آن حـال فریاد «رزمـاری» را می‌شنویم کـه می گویـد این ماجـرا حقیقی است و نیز آن خراش‌های روی بـدنش در صبح روز بعد بـر واقعیت غیر قـابـل انکار آن حوادث گواهی می‌دهد . واینکه «رزماری» آنها را به صورت آمیزه‌ای‌ازسه اسطـوره ی مختلف دیده است برقابلیت تبدیل‌آنهابه‌یکدیگر شهادت‌می‌دهد، به همان‌گونه‌که این‌کیفیات واسطوره‌ها با هم یکی می‌شوند ، فیلم تأکید بر باور یاناباوری تمام آنها دارد .

ولی حتی اگر ما تصمیم به قبول این اعتقاد بگیریم ، بـاز این اعتقاد به یـك حال باقی نمی‌ماند . زیرا یکی ،ازعناصر بنیادی و اساسی فیلم،شك مداوم شخصیت‌ها وتماشاگران نسبت به‌باور داشت هااست . درابتدا«رزماری» تنهاکسی‌است‌که به مسیحیت اعتقاددارودیگر شخصیت‌های فیلم چنین اعتقادی ندارندو«پاپ» رابه‌مسخره‌می گیرند . او به‌جادوگری‌اعتقاد ندارد ، درحالیکه در همان حال هم «هاچ» و هم تمـاشاگـران شروع به‌قبول آن می کنند. وقتی درانتها او هم به این حقیقت پی می‌برد، سعی می‌کند از دکتر هیل‌کمك بگیرد ،که‌او آنـرا باور نـمی‌کند و در مـورد سلامـت عقل «رزماری» به‌شك می‌افتد .دراینجا برای‌اولین بار تماشاچی بـه این فکر می‌افتدکـه شایـد «رزماری» دیوانه باشد.علاوه‌بر این«رزماری» بالحنی منقطع‌وهیستریك‌بادکترصحبت‌می کند. در شرایط معمولی عـکس العمل دکتر «هیل» بسیار معقول‌ومنطقی است . امادر این مرحله تماشاچی مشتاقانه‌میل‌داردکتر«هیل»حرفهای «رزماری» راباورکند .به‌این ترتیب تماشاچی در مورد اعتقاد به جادوگری اصرار می‌ورزد- چیزی‌که فرهنگ امروزی‌اش آنرا قویاً رد می‌کند . اگر «رزماری» دیوانه باشد ، اگر جادوگری واقعیت نداشته باشد ، تماشاچی از ابتدا تاآن لحظه ازفیلم‌دچاراشتباه‌بوده است. مشکوك بـودن به دست یـافته‌های اودر مورد واقعیت ، نشانه‌ی‌مشکوك‌بودن به دست‌یافته‌های خویش‌است.ولی‌تماشاچی‌می‌داندکه «رزماری» قادرنیست تمام ریزه‌کاری های واقعیت ماجرا را ،که هم «رزماری» وهم تماشاچیان در بافت فیلم شاهد آن بوده‌اند ، به دکتر «هیل»منتقل کند .

بعداز این صحنه ، تماشاچی بااشتیاق منتظر تأییدیه‌ای بی چـون و چرا بر واقعیت

سحر وجادو است ، اما «رزماری»دیگر به‌آن نیازی ندارد . وقتی در انتها او باجادوگران و بچه بر خورد می‌کند ، تماشاچی از اینکه بالاخره چنین تأییدیه‌ای‌از «واقعیت» حوادث ـ حوادثی‌که تمام تماشاچیان «می‌دانند» که نمی‌تواند واقعی باشد ـ به دست آورده است احساس آرامش می‌کند . ولی نحوه‌ی اعتقاد قدیمی «رزماری» او را در این موقعیت جدید یاری می‌دهد . در اینجا بچه‌ای‌وجود داردکه برای مادرش‌کاملا قابل‌لمس‌است : اومی‌تواند بلای اسطوره‌ای‌اش را قبول یا ردکند . او در اینجا با واقعیتی سروکار داردکه رنك تأیید براسطوره‌ای‌می‌زندکه‌کاملا باعقاید مسیحی‌اش در تضاد است . اعتقاد یافتن‌به بلای‌اسطوره‌ای اورا اجباراً به‌اعتقادی‌سوای اعتقادات‌قبلی‌اش می‌کشاند.فیلم مارا بادوچیز روبرو می‌کند . قبل از هرچیز ، ماادعاداریم‌که به‌اسطوره‌های خود معتقدیم ؛ولی‌اگر چنین باشد ، این‌امر کاملا با«واقعیت» موردقبول ما در تضاد است. ولی تمایل ما به باور داشت آنها آنقدر شدید است‌که در زیر فشار آن قادریم هر چیزی را قبول‌کنیم .

نقل از : Sight and Sound

ترجمه‌ی : محسن رهنمائی

مهر هفتم

The Seventh Seal, ۱۹۵۶

کارگردان : اینگمار برگمان

چندی قبل فیلم «مهرهفتم» در انجمن‌فیلم دانشگاه پهلوی‌به نمایش در آمد . باتوجه به اینکه این فیلم قبلا یکبار هم (درتهران) درسئانس عمومی نمایش داده شده است ، چاپ نقدی درباره‌ی فیلم را بی مناسبت ندیدیم .

رابین وود

ابرهای طوفان زاکه همه یك جاجمع شده‌اند ، همراه بایك‌روشنائی‌ناگهانی، آوازی پرتحرك وبلند وآنوقت است‌که اولین تصویر روشن‌ودقیق فیلم ظاهر می‌شود : اززاویه‌ی پائین پرنده‌ای شکاری باحالتی شوم در پرواز است وناگهان در فضا خود را بی‌حرکت نگهمیدارد. "وچون«گوسپند»مهر هفتم‌گشود، نیم ساعتی بهشت راسکوت‌فراگرفت ." بانقل این قسمت از انجیل یوحنا ناگهان ایده‌ی روز

معاد وقیامت در فیلم‌پدیدار می‌شود . پرنده‌ی شکاری همچون سایه‌ای در تمام‌مدت برفراز فیلم قرار می‌گیرد ـ سایه‌ی «مرگ» .

دریا و آسمان ،صخره‌هائی که امواج دریا قرن هاست برآنها برخورد می‌کند . در حالتی ازبی‌نهایت ویاحداقل‌درحالتی‌ازوسعت، برگمان دومرد راقرارمی‌دهد ، یك«شوالیه»و دستیارش که خسته وبی رمق ، در ساحل به مین‌افتاده‌اند .هر دو مسلح‌اند . :«شوالیه» که در حالتی نیمه نشسته به صخره‌ای تکیه داده است ، دست به شمشیرش دارد . چشم هایش‌باز است وشاید در حالتی نیمه خواب نیمه‌بیداری به سرمی‌برد . دستیار«شوالیه» که خنجر نیمه برهنه‌ای در دست دارد ، چرت می‌زند . «شوالیه» بلند می‌شودو به طرف‌دریا می‌رود ، صورتش را می‌شوید ، زانو می‌زند تادعاکند: یك نمای دور ، باردیگراو را در زمینه‌ی‌مطلق دریا وآسمان قرار می‌دهد . یك قطع که به نمای درشت می‌انجامد ، بیهودگی دعای اورا نشان می‌دهد : چهره‌ی او خشك وتلخ باقی می‌ماند . دست هایش‌را می‌اندازد . دو اسب‌را نیز می‌بینیم که درآب ایستاده‌اند ومتناوباً آب می‌نوشند. اینها تنهاچیزهای‌آرام‌ونامغشوش‌اند که از شعور بشری مبرایند .

نماهائی ازموج‌هائی که‌شکسته‌می‌شوند وبلند شدن صدا وناگهان‌یك‌سکوت‌غیرطبیعی. «مرگ» ظاهرمی‌شود، پوششی کاملاسیاه به‌تن‌دارد وصورتش سفید است : یك بازی شطرنج نیز به نحو مرموزی شکل گرفته است . در یك نما می‌بینیم که شطرنج در زمینه‌ای از دریا قرار گرفته ، یك تصویر نیمه سوررئالیستی تکان دهنده‌از بازی زودگذر وکوتاه زندگی در مقابل‌ابدیت. «مرگ» به‌دنبال«شوالیه» آمده‌است. شکل گرفتن«مرگ» به‌صورت مادی آنچنان‌است که بی‌حرکت ماندن یك پرنده‌ی شکاری در آسمان پیش ازفرودآمدن به‌روی قربانی‌اش. اما«شوالیه»می‌گوید مدتهاست که «مرگ»رادر کنار خوداحساس‌کرده‌است. وقتی که«شوالیه» و«مرگ» بازی خودشان راشروع می‌کنند یك دیزالو آرام به ما می‌گویدکه باید این بازی به طور مداوم و استعاری در تمام طول فیلم ادامه یابد .

همبستگی «شوالیه» و دستیارش‌که در آغازبه وسیله‌ی‌اسلحه‌هایشان‌نشان داده‌شده بود حالا ، در ارزیابی‌ارزش های‌زندگی‌محیطشان دستخوش تغییرمی‌شود .دستیار ، به «شوالیه» دهن‌کجی می‌کند وبا خواندن آوازی رکیك ("من‌درمیان پاهای‌یك روسپی‌درازکشیده‌ام") با او مخالفت می‌نماید ، که‌بیان‌کننده‌ی‌پذیرش پرهیزگارانه‌ی مرگ وارزش‌های مادی و بیان کننده‌ی‌راحتی‌وناراحتی‌است. درمقابل‌این ، نا- رضایتی ونگرانی «شوالیه» قرارگرفته است. دستیاراو نشانه‌های‌وحشتناکی‌ذکرمی‌کند(بعضی

Bengt Ekerot ، «مرگ»

ها میگن چهارتا خورشید توآسمون پیداشده) که بـاز باانجیل یوحنا ارتباط پیدا می‌کند و مسئله‌ی روزقیامت‌راپیش‌می‌کشد . ما«شوالیه» ودستیارش را دریك نمای دوراز بالا می‌بینیم که در طول ساحل پیش می‌روند و بعد روی یـك صخره و بعد میان یـك سلسه تخته سنك هـای بلند وسایه‌داردیگر ، وسپس زمینه‌ای ازآفتاب درخشان که‌کم‌کم به ذراتی تبدیـل می‌شود . خورشید («چشم بهشت»؟) مـی‌تـابد و دستیار «شوالیه» عرق‌روی پیشانی‌اش را پاك می‌کند.

تمام همراهی‌های مرگ و معاد که فیلم تا بحال ارائه کرده است به عینی‌ترین و وحشتناک ترین نقطه‌ی خود می‌رسند وقتیکه دستیار «شوالیه» سعی می‌کند از کسی که گوشه‌ای نشسته راه را بپرسد . زخم هایی که روی گونه‌ی او مـی‌بیند نشان از طاعون وحشتناکی دارد کـه سرتاسر ناحیه را فرا گرفته است . Dies Irae به صدا درمی‌آید، صدایی وحشت‌انگیز فیلم را پر می‌کند. «شوالیه» از دستیارش می‌پرسد که آیا مرد راه را نشان داد ؟ دستیار جواب می‌دهد که او حرفی نزد اما گویاترین چیزی بود که تا بحال دیده بودم .

اسب‌ها در حکم زنجیر اتصال آنها با سری بعدی شخصیت های فیلم یعنی سه بازیگر دوره گرد می‌شوند . همچنانکه «شوالیه» و دستیارش از کنار ارابه‌ی بازیگرها ، که اسب آن مشغول علف خوردن است ، می‌گذرند فیلم بـه آنها می‌پردازد . زمینه برای «شوالیه» و دستیارش صخره‌ها ، امواج و زمین‌های لم یزرع بود . برای بازیگران دوره گرد زمینه ، چمنزارهای سرسبز ، آرامش و سکوت است . آفتاب بـا بازی سایه‌ها مهربان تر بـه نظر می‌آیـد . پرندگان آوازهای دلنشین می‌خوانند. درحالیکه قبلا ماجز صدای خشن و آواز وحشت انـگیز آنان چیزی نشنیده بودیم .قرار گرفتن درخت ها و شاخه های آنها تصویری بسیار باشکوه می‌آفریند که از ایـن قسمت بـه پرده‌ای منتقل می‌شود که متعلق به ارابه‌است و روی آن تصویر درخت‌ها و شاخه‌ها کشیده شده است. این جریان، هماهنگی زیبائی را به وجود می‌آورد، آنچنانکه گوئی انسان در اینجا امتدادی از طبیعت است، بجای اینکه پدیده‌ای خلاف اصول و قواعد باشد. درون ارابه سه بازیگر در آرامش خوابیده‌اند، فقط مگس ها آنهـا را اذیت مـی‌کنند . رفتار «جوف» آرام و رضایـت بخش است ؛ او آرزو می‌کند ایکاش می‌تـوانست همچو اسبش عـلف بخورد . قبلا دیده بودیم که در میان صخره‌ها «مرگ» در برابر «شوالیه» ظاهر شده بود ،اما اینجا می‌بینیم «جوف» در تصورش مریم مقدس را می‌بیند کـه در میان انبوهی از شاخه‌هـا و درختان ، که نشانه‌ی تکامل بسیار طبیعت است، به «عیسی» راه رفتن می‌آموزد . مواجهه‌ی دو دسته از شخصیت‌هـا چند دقیقه‌ی بعد بـاظهور «اسکات» درحالیکه ماسکی از اسکلت (مرگ) به چهره‌اش زده صورت می‌گیرد . مـاسک به روی شاخه‌ای آویزان می‌شود ، این ایده‌ای از مرگ می‌گردد که تمام فیلم را فرا می‌گیرد . اما بـرای آدمهـای فیلم ،کـه هستی را غیر عامدانه و بدون تردید پذیرفته‌اند ،این ماسک وحشتی بر نمی‌انگیزد . و حتی می‌تواند تاحد یک شوخی پائین بیاید.

«مهر هفتم» به نحوی زیبا این گونه خود را به

تحلیل می‌سپارد واین برای منتقدی‌که اکثراً خود را قاصر از بیان شفاهی اهمیت اساسی صحنه هائی از فیلم های « هیچکاك » یا «هاوکز» ویاحتی خودبرگمان‌می‌داند درحکم پاداشی است . یك مشخصه‌ی روشن«مهرهفتم» اینست‌که این فیلم از ساده ترین فیلم‌هائی است‌که باعکس هایش قابل تشریح است : فیلم را در هرکادری‌که نگهدارید خود را با یك ترکیب تکان دهنده، مشخص‌وغالباً زیباروبرو خواهید یافت .اگرکسی‌به‌فیلم فکرکنداولین چیزی‌که به ذهنش می‌رسد احتمالا تصویر یا تصویرهائی واضح و غیر مبهم است ـ صفحه‌ی شطرنج برزمینه‌ی دریا ، ارابه‌ی بازیگران دوره‌گرد در زمینه‌ی باشکوه درختان پرشاخ وبرك ، اولین دسته از متعصبین مذهبی‌که‌خود را شلاق می‌زنند، حرکت دسته جمعی ، زن جادوگر جوانی‌که به‌نردبانی بسته شده است، تماماً ازجمله‌ی‌این‌تصویرها هستند .درحالیکه وقتی‌کسی به یك فیلم «هاوکز» ویاحتی به‌فیلم دیگری از برگمان مثل «روشنائی زمستانی» فکر می‌کند ، اولین برداشتش چیزی خیلی نامحسوس تر وپیچیده تر است ـ یك «احساس» کلی ، یك حرکت سرتاسری .

این‌کیفیت بصری تکان دهنده قدرت بدیهی ومشخصه‌ی «مهرهفتم» است . تصویرها اکثراً نیروی‌عاطفی قوی‌ای‌به‌وجود می‌آورند. برای نمونه دونما راکه در آنها از عمق فوکوس استفاده شده است در نظر می‌گیریم: یکی‌که در آن«شوالیه»در جلواسبش‌را ازطاقی عبور می‌دهدکه از آن می‌توان دریك نمای دور جادوگر را در حالیکه فریادهای‌وحشت انگیزی می‌کشد ویك‌کشیش‌که با بخور سوزش ازکنار اورد می‌شود دید ؛ ودیگری‌که‌در آن «شوالیه» و«مرك» در جلوی‌صحنه مشغول‌بازی شطرنج‌اند ودر یك نمای دور در حوالی وسط صحنه بازیگر ها آرام‌کنار ارابه شان نشسته و غافل ازوجود «مرك»اند . این‌هرگز قدرتی ابهام آمیز نیست . آنهاکه به سینما به عنوان بسط شکوهمند هنر عکاسی می‌نگرند بی‌شك «مهر هفتم» برگمان را یکی از بزرگترین فیلم‌های او می‌دانند . آنهاکه سینما را اساساً به‌عنوان یك «حرکت» ـ نه تنها یك حرکت فیزیکی از تصویر به تصویر ، بلکه حرکت درونی‌فکری‌واحساسی که‌فیلم را پرکرده‌است، می‌بینند خواهند گفت‌که‌کارگردان احتمالا تا حدودی دچار محدودیت هائی شده است . می‌خواهم از دادن توضیحات تحلیلی اضافی مثلا در مورد اثرات شاعرانه خود داری‌کنم، چراکه به‌اندازه‌ی‌کافی دراین‌مورد صحبت‌شده است . می‌خواهم نظرم را درباره‌ی چگونگی مؤثر واقع شدن فیلم بگویم‌واینکه چگونه‌باید مورد مطالعه قرارگیرد . میل دارم بپرسم‌که چرا«مهر هفتم» باتمام خصوصیت های منحصر به فردش به طورکلی رضایت بخش نیست .

این مطلب شاید مانند این باشد که یك نفر از خود بپرسد چرا تا آن حد که از برگمان انتظار داشته فیلم تکان‌دهنده نبوده است. دلایلی به‌نظر من رسیده است که تعدادی کلی و تعدادی جزئی‌اند.

یک ضرورت درونی، ناشی از وجود یک حالت منطقی واستوار، به دنبال هم قرار نمی‌گیرند، آنطور که در «وقفه‌ی تابستانی» یا «روشنائی زمستانی» تماشاچی این را در ورای ظاهر فیلم حس می‌کرد.

«نیلز یوپه»، «بیبی آندرسون» و «اریك استر لندمارك»

الف) برداشت همه جانبه ی تماشاگر اینست که با یك کلاف سردرگم از خلاقیت ها و تمایل شدید برای انجـــــام دادن کاری مهم و مؤثر روبرو شده است. فیلم به هیچ وجه چندان متظاهرانه و یا کاملا خالی نیست. (هشیاری منتقدانه‌ی برگمان کاملا تحت کنترل اوست)، اما این مسئله نیز مطرح می‌گردد که کارگردان در آن به طور ممتد به اثری که میل دارد روی تماشاچی‌اش بگذارد آگاه است. در این فیلم تصاویر وحوادث با

ب) باز سازی تخیلی برگمان از قرون وسطی، هم در اینجا وهم در «چشمه‌ی باکره» به‌خاطر توضیحات وخصوصیات روشن ومتقاعد کننده‌اش قابل تحسین است. اما طبیعی است که نمی‌خواهیم فیلم را فقط یك باز سازی تاریخی بدانیم، حتی اگر هم می‌خواستیم، نمی‌توانستیم. کلیه اشارات فیلم اساساً جدیداند. فیلم به ادبیات دوره‌ی محشر وسینمای دوره‌ی اتم تعلق دارد. چهره‌های اصلی فیلم «شوالیه» و دستیارش، حالات شخصیت‌های امروزی را القاء

می‌کنند و به وضوح با سایر شخصیت‌های فیلم‌های دیگر برگمان، به‌خصوص آنهائی که به وسیله‌ی همین هنرپیشگان جان گرفته‌اند ، ارتباط پیدا می‌نمایند . بیشتر به نظر می‌رسد که بازیگران دوره گرد در فیلم به یک زمان بخصوص تعلق نداشته باشد تا اینکه متعلق به قرون وسطی باشند . در واقع به نظر می‌رسد که آنها در یک خلاء زندگی می‌کنند . یک تماشاگر ممکن است این سئوال را مطرح کند که آیا قالب قرون وسطائی باعث نمی‌شود که روابط استوار برموضوع فیلم چیزی دور از ذهن و انتزاعی بشود ، آنهم بدون در نظر گرفتن یک سلسله قرار داد هائی (نظیر فیلمهای وسترن) که در آنها کارگردان به آزادی کامل بیان شخصی می‌رسد ؟ زمینه‌ی قرون وسطائی ، به تنهائی آنقدر واقعی است که به‌سادگی می‌تواند سمبل، تشبیه و یا استعاره‌ای از دنیای جدید باشد . این زمینه به جای اینکه برگمان را از بیان اشارات اصلی فیلم (ترس از مرگ) دور کند به او فرصت می‌دهد تا تمام آنها را در تصویرهای بسیار گویا وفشرده جمع کرده و با تشدید و قدرت بیشتری بیان نماید .

پ) ساختمان فیلم- خصوصاً طرقی که به‌وسیله‌ی آنها گروه شخصیت های مختلف به یکدیگر مرتبط می‌شوند- روان وساده است . تشکل فیلم در اینست که تمام شخصیت های مختلف در مورد مرگ ارتباط پیدا می‌کنند ، اما در این تشکل ، فصل های دیگری نیز هستند که به‌نحوی مسامحه‌آمیز به آنها پرداخته شده است . به خصوص طرح کمدی‌ای که در فیلم گنجانده شده، ماجرای آن بازیگر دوره گرد (اسکات) و آهنگر و همسرش که با تمام خصوصیات رنج‌آور وغیر کمدی که دربردارد ، به نظر می‌رسد به سختی توانسته باشد حضورش را با وجود بعد دیگری که منظور بوده در فیلم توجیه نموده باشد . («منظور بوده» ، عبارتی است که ظاهراً در بحث از این فیلم دائماً مطرح می‌شود : مقاصد برگمان معمولا به اندازه‌ی کافی واضح اند ، آن قدر که شخص به‌آسانی نسبت به آنها آگاهی پیدا می‌کند و تصور می‌نماید برگمان نیز در مورد آنها به اندازه‌ی زیادی آگاهی داشته است .)

ت) «مرگ»، که در این فیلم شخصیت گرفته است ، و تمام بازی شطرنج هرچند که به برگمان امکان می‌دهد تصویری‌ترین و تکان دهنده‌ترین قسمت‌های فیلم را بیافریند، باعث ایجاد بسیاری مسائل ومشکلات لاینحل هم می‌شود . فکر می‌کنم تماشاگر تنها به‌وسیله‌ی یک کوشش آگاهانه می تواند «مرگ» شخصیت دار را با اندیشه‌ی مرگ به طور عاطفی به هم ارتباط دهد، زیرا رابطه‌ی میان این دو مرگ مبهم ومشکل به نظر می‌آید . برای تماشاگر مشکل است که با پیشرفت فیلم ، در تصوراتش بین مرگ غیر معمول «اسکات» (بریده شدن درخت توسط «مرگ») و مرگ واقعی «راوال» مرتد از طاعون ، رابطه‌ای برقرار سازد .

«مرگ» و «شوالیه» (عاکس فون سیدو)

چرا باید «مرگ» (که به میل خود ظاهر می‌شود وغیب می‌گردد و گاهی به نظر می‌رسد که به تمام حرکات وانگیزه‌های افراد بشر آگاهی مطلق دارد) تا این حد نزول کند که برای دریافتن حیله‌های جنگی «شوالیه» در شطرنج، به کلیسا برود وجای کشیش اعتراف گیرنده را بگیرد؟ اپیزودی که «شوالیه» صفحه‌ی شطرنج را واژگون می‌کند تا فرصتی به «جوف» و «میا» بدهد که بگریزند چه مفهومی دارد؟ فرار آنها چه چیز را نشان می‌دهد؟ آیا آنها حالا فنا ناپذیرند یا چیز دیگری در بین است؟ به نظر غیر کافی می‌رسد که بگوئیم اینها معنائی در ورای ظاهرشان ندارند و اجزائی از وهمی یك بعدی‌اند که به تصویر درآمده‌اند. اما برگرداندن اینها به واژه‌های انتزاعی هم آسان نیست در حالیکه اگر معانی نمادی چند وجهی‌ای را به آنها نسبت بدهیم، خیلی از مشکلات ومسائل فیلم حل و روشن خواهد شد.

ث) موارد دیگری نیز درفیلم می‌بینیم که درپس پرده‌ی ابهام قراردارند. به‌خصوص در مورد آن دختر زارع ساکت (لال؟) که دستیار «شوالیه» اورانجات می‌دهد، وتأکید ناگهانی برگمان در انتهای فیلم در مورد او

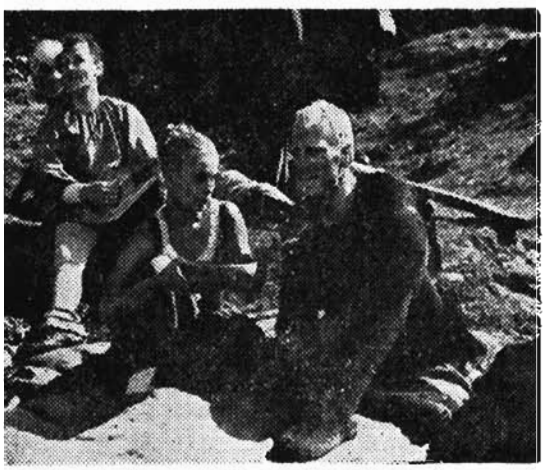
آنجا که «مرگ» درقصر «شوالیه» ظاهر وچهره‌ی دختر روشن می‌شود وبرای اولین وتنها بار به حرف می‌آید ومی‌گوید «تمام شد» . چرا او و تنها او به «مرگ» خوش‌آمد می‌گوید ؟ به عنوان یك رهائی‌کریمانه ؟ (چند تن از شخصیت‌هادریافته‌اندکه زندگی می‌تواندمایه‌ی شادی باشد) . آیابه خاطر این نیست‌که‌دختر حد اقل سعی‌کرده است مسیحی ترین حرکت فیلم (دادن آب به «راوال» به هنگام مرگ) را انجام دهد ؟ درواقع ، شخصیت دختربیش ازآن حد نامعلوم است‌که بتواند تأکیدی را که برگمان در مورد او به کار برده توجیه نماید : فقط در این مورد نیست‌که ما چندان به شخصیت او علاقمند نمی شویم (همچنانکه درموردهمسر «شوالیه» که تا انتهای فیلم‌ظاهر نمی‌شود وبه ناگاه مابا وظیفه واهمیتش روبرو می‌شویم نیز چنین احساسی داریم . ما فقط طرحی از شخصیت او را می‌بینیم .) چرا او در رقص «مرگ» که در انتهای فیلم روی تپه صوری می‌گیرد شرکت ندارد ؟ (غیبت همسر «شوالیه» را در این رقص «مرگ» می‌توان‌این طورتوضیح دادکه «جوف» بازیگر دوره‌گرد او را هرگز ندیده است ؛ واین نیز شاید خودنشانه‌ی تردیدی باشد برواقعیت چیزهائی که وی می‌بینید ؟) آیا باید همسر «شوالیه» را نجات یافته بدانیم ؟ باز هم می‌بینیم که‌می‌بایست با شخصیت وی ، به خاطر غیبت (ذکر نشده‌اش) که حالا این چنین دارای اهمیت‌می‌شود ، قبلا تماس بیشتری پیدا می‌کردیم. این شاید نمونه‌ای باشد از تمایلات برگمان در فیلم‌های این دوره («توت فرنگی‌های وحشی» و«چهره» حاوی تمایلات دیگری هستند) که در آنها ابهام وتیرگی باباریك‌بینی وزیرکی اشتباه شده است . رقص «مرگ» نیز به نوبه‌ی خود به طور برجسته‌ای خصوصیت تصویری فیلم را نشان می‌دهد . این مسئله در حقیقت به طور کلی رل مهمی را درکار برگمان ایفا می‌کند وبه تماشاگراین احساس دست می‌دهد که برگمان آماده‌ی پذیرش بحران‌های‌فوری است . تصاویر تمایل دارندکه معنای آنهادر خودشان باشد ؛ به اندازه‌ی‌کافی این احساس به ما دست نمی‌دهد که آنها نمود طبیعی و الزامی معانی‌شان هستند.

سهیم شدن شخصی برگمان را در «مهر هفتم» به وضوح در تصویر «شوالیه» و رابطه‌ی او با دستیارش می‌توانیم‌مشاهده کنیم. پیدایش وتکوین فیلم «چهره» نیز بامقایسه صحنه‌هایش باصحنه‌های این فیلم‌کاملا روشن می‌شود . به خصوص صحنه‌ی سوزاندن زن جادوگر ، آنجاکه Bjornstrand بابیان‌این نکته‌که «خلاء» راه حل (یابن‌بست) معمای زندگی ومرگ است ، «فن سیدو» را عذاب می‌دهد . به وضوح می‌بینیم‌که برگمان درهر دوفیلم ، همین دو بازیگر را برای بیان یك

تضـاد درونی بـه کار می‌گیرد : از یـك سو «فن سیدو» را با تردیدهای درد ناك و تمایل شدیدش بـه یافتن اعتقاد و از سوی دیگـر Bjornstrand را با بدبینی های صادقانـه و تمایلی به‌همان شدت به بی اعتقادی. دوطرف این تضاد بالاخره در شخصیت Bjornstrand در «روشنائی زمستانی» به هم می‌پیوندد . در صحنه‌ی سوزاندن زن جادوگر در «مهر هفتم» «مرك» از «شوالیه» می‌پـرسد کـه اوکـی به سئوال‌هایش خاتمه‌خواهد داد و «شوالیه» جواب می‌دهد : هیچ وقت . «مرك» هم به اومی گوید که هرگز جوابی نخواهد یـافت . مسئله‌ی ایمان که ذهن برگمان را به خودمشغول کرده، وناتوانی وی در حل مسئله، به ایجـاد حالت های اساساً ایستای بسیاری از فیلم‌های این دوره‌ی وی کمك می کند وضمنا بیان این نکته که بعداز «توت فرنگی های وحشی» او در پیش بردن خطوطی که فیلم وعده می‌داد تاموفق بوده است، اما «برگمان» به‌نوعی بیان حالت‌های دیگری از مسئله‌ی بـی تکلیفی رسیده است که هسته‌ی اصلی «مهر هفتم» را تشکیل می‌دهد، این همان مسئله‌ای بود که باعث شدهم اقبال مردم وهم اقبال منتقدین نسبت به‌وی رو به نقصان گذارد. بحران و نتیجه‌ی اصلی آن ،هرچند مبهم ، بالاخره در «روشنائی زمستانـی» (پیش بینی شده در «از میان آئینه‌ای به تـاریکی» و تـأیید شده در «سکوت») پدیدارشد . قسمتی از رضایت‌بخش نبودن «مهر هفتم» به نظر می‌رسد نـاشی‌از

دستیار «شوالیه» وجادوگر

متعصبین مذهبی



«ماکس فن سیدو»، «بیبی آندرسون» و «نیلز پوپه»

تمایل برگمان به خلق اثری باشد که درآن طرز تلقی های مختلفی را در زمانی کنار هم

رقص «مرگ»

بگذارد که مسئله‌ی مشخصی از بـی تکـلیفی و دشواری ناگزیر تمام انرژی خلاقه‌ی اورا از بین می‌برد . عرضه‌ی شخصیت «جوف» و«میا» راهی برای بیان نشانه‌ای از این نارضایتی است. نه به خاطر اینکه آنهامرتکب خطائی شده‌اند: تامرحله‌ی مشخصی آنها به نحوی حیرت آور موفق شده‌اند و به آنان شادی و شادابی قـابل توجهی اعطاء شده است ، و صحنه‌ای کـه بـه «شوالیه» شیر وتوت فرنگی میدهند ازموفقیت های فیلم است .اما فیلم تعمداً به آنهابیرونی وظاهری نگریسته‌است وآنهابه‌سختی‌می‌توانند بار اهمیتی راکه رویشان‌نهاده‌شده تحمل کنند، به خصوص‌بامراجعه‌به‌نامها یشان‌که به خاندان مقدس مربوط می‌شود . ارزش هائی کـه آنها دارا هستند بازهم ظاهراً بدیهی و روشن بـه نظر می‌رسند اما در حقیقت تنها قسمتی‌ازآنها واقعیت پیداکرده و در نتیجه تماشاگر ممکن است‌فکر کندکه برگمان به‌سادگی‌در ورطه‌ای ازارزش‌دهی‌های سانتی مانتال‌به‌این‌شخصیت‌ها فرورفته است .

ارائه‌ی شخصیت «شوالیه» نیز ایراد نهائی رابه فیلم واردمی‌سازد: تمایل به‌صراحت که در وهله‌ی اول ممکن است مغایر با تمایل به ابهام باشد ، درحقیقت‌ازلحاظ منطقی‌موافق باآن است‌زیرا هر دوی اینها نشانه‌هـائی از یك‌ضعف واحد هستند واین‌ضعف تصوربرگمان است در هضم ایده های‌که در ورای ظاهر فیلم قرار دارند ویا تشخیص این ایده‌هـا از لحاظ نمایشی.تمایل برگمان به اینکه خود را بـه نحوی مستقیم در فیلم‌هایش نشان بدهد ، بـه کار بردن شخصیت ها بـه طوری‌کـه مستقیماً بااو سخن بگویند ، بیان تم‌هایش بصورتی‌خام ونه نمایشی ، بـه خصوص در استفاده‌ی او از «ماکس فن سیدو» هم دراینجا وهم در«چهره» دیده می‌شود . بـازی «فن سیدو» از لحاظ تکنیکی ستایش انگیز است. اشکال در ادراك قدری سطحی‌ازدلهایش‌است:سطحی علیرغم‌این حقیقت‌کـه او سخنگوی پـرسش هـای اساسی درباره‌ی وجود است ؛ زیرا به این پرسش ها زمینه‌ی دراماتیك‌بسیار کمی در تجربه‌ی‌زنده‌ی یك شخصیت خلق شده ، داده شده است . فکر می‌کنم«سخنگو» کلمه‌ی نامناسبی نباشد .

نقل از:کتاب اینگمار برگمان
ترجمه‌ی : رضا غالبی

تریستانا

Tristana, ۱۹۷۰

کارگردان : لوئیس بونوئل

Joan Mellen

در ظاهر ، تریستانا درباره‌ی دختر جوان وعفیفی است که‌به وسیله‌ی سر پرستش اغوا می‌شود . داستان در «Toledo» اتفاق می‌افتد ، شهری در اسپانیاکه خصوصیت دو ـ گانه‌ی خود را ، افسارگسیختگی جنسی مرد وسقوط زن از وقار لازمه‌اش ویا فرونشاندن جنسیت او در زیر لفافه‌ای از تقوا ، را در طول زمان حفظ کرده است . بیشتر زنها در دنیای تریستانا ، آخری را انتخاب می‌کنند. تریستانا جرئت کافی برای فرار از خانه‌ی سرپرستش «دون‌لوپه»که خودراپدر یاشوهرش ـ«...هرکدام راکه بخواهم»ـ می‌داند،دارد. اوبا معشوقش‌که هنرمند جوان وجذابی است‌و در آرزوی ازدواج با اوست ، می‌گریزد. دو سال بعد ، هنوزازدواج نکرده ورنجور ازغمی که بنظر می‌آید در اثر مرض مهلکی باشد ، به خانه‌ی سر پرستش‌که او را خوار می‌شمارد باز می‌گردد . چند سال‌بعد ، تریستانا باخبر نکردن دکتر ، «دون لوپه» راکه دچارحمله قلبی شده است به نابودی می‌کشاند .

ولی در مرز این طرح ملودراماتیك وچه بسا اخلاقی‌که همواره چون آثار دیگر کارگردان به‌هرزگی متمایل‌می‌شود،«بونوئل» به‌گونه‌ای معانی را در هم تلفیق‌کرده‌که چیزی فراتر از تم «الکترا» به دست دهد . در خلال فیلم «بونوئل» اثرات روانی اتکاء اجتماعی را بر رسی می‌کند . تریستانا زوداز «دون‌لوپه» بیزارمی‌شود چون اوتمام‌حرکاتش را زیرنظر گرفته وحتی به اواجازه‌ی یك قدم زدن ساده را هم نمی‌دهد اگر چه به همراه خدمتکارشان ، «ساتورنا» است . در شروع‌فیلم زنگهای‌کلیسا به صدا در می‌آیند ودر میان طنین خود دو زن‌سیاهپوش رااحاطه می‌کنند: تریستانا و «ساتورنا»که به طرف دوربین‌می‌ـ آیند . زنك‌های کلیسا ، نشانه‌ی تسلط مردبر زن در اسپانیای قدیم است . تریستانا ،که مادرش مرده ، تحت‌کفالت «دون لوپه» است. اولین کلمات «ساتورنا» در فیلم که تأیید بی عدالتی‌هائیست‌که جنس او مجبور به تحملشان است ، بیان این است‌که هیچ مردی نبایدمورد اعتماد زن باشد ، او می‌گوید : «می‌شودشوهر مرده‌ام در جهنم بپوسد .»

«دون لوپه» ، «مرد خوب» زمان خویش است ، یك‌آریستوکرات آزادی خواه،

« لوئیس بونوئل » به هنگام رهبری دکارین دونوو

اما هنگامیکه اول‌بار اورامی‌بینیم ، درخیابان مشغول اغوای دختر جوان وبا نشاطی است . علاقه‌ی فوق‌العاده‌ی او بـه مسائل اخلاقـی و شرف هیچ وابستگی بـه روابط عاشقانـه‌اش‌با زنها نـدارد . «دون لوپه» تریستانا را ازتمام متعلقاتش بجز*music scores و از تمـام

* قطعات‌تنظیم شده‌ی موسیقی وآواز

عقیده‌هایش عاری می‌کند . در اولین برخورد به او می‌گوید: من مغزت را ازخرافات پاك خواهم‌کرد . «دون لوپه» ، مادر تریستانا را (که او هم معشوقه‌اش بوده) نیز زنی بی مغز می‌داند . چندی‌بعد تریستانا به‌کابوسی گرفتار می‌آید که‌درزندگی‌اش پیوسته به دنبال‌اوست. او سر «دون لوپه» را بر فراز برج کلیسا به جای زبانه‌ی فالیك زنك می‌بیند : تصویر وحشتزای‌سرغول‌آسای«دون‌لوپه» به‌یکباره‌تمایل ونفرت اورانسبت‌به سرپرست پیر وشهوترانش نمایان می‌کند . وحشت تریستانا ازاو، وحشت خفقان است ، شخصیت او از نظر روحی و جنسی به زوال گرائیده است واین ترسی‌است که ازاقتدار مرد پای‌گرفته است. «دون لوپه» در حالیکه یك ضرب‌المثل اسپانیائی را پیش می‌کشد می‌گوید : «بهترین راه برای عفیف نگاهداشتن‌یك زن این است‌که پایش را بریده ودر خانه نگاهداشت» . یك پیشگوئی بر آن چه‌که به‌سرتریستانا خواهد آمد .

بونوئل ، مفاهیمی راکه با آن «دون لوپه» ذهن تریستانای جوان را برطبق نقشه‌ی خود شکل می‌دهد تا زندگیش را متکی به خودکند ، با دقت‌گسترش می‌دهد . در ضمن یك‌گردش آنها زوج جوانی را می‌بینید و «دون لوپه» باریشخند می‌گوید : «بوی بیماری آور یك ازدواج سعادتمندانه .» همچنانکه به تریستانا می‌گوید : ازدواج مفهومش وداع با عشق است ، برای‌آزادی درعشق ، هیچ‌مراسم رسمی نباید درکارباشد. امید«دون لوپه»اینست که او را با زیرکی بیشتر از راههای محدود ونامشروع به خود مقیدکند وتریستاناکه تنها ظاهر شکاکی دارد وهدفش آزاد بودن وکار کردن است این را می‌پذیرد .

روانشناسی بونوئل بی نقص است . چون ذهن تریستانا دست نخورده می‌باشد ، منطقی است‌که تریستانا به چیزی تبدیل شود که محیطش‌ایجاب‌کرده ونیزضربه‌های روحی با اراده‌ی سرپرستش‌که بر او مسلط است بر او واردآید. تعلیمات «دون لوپه» برای هردو مرك‌آور می‌نماید . با رد «صرانه‌ی پیشنهاد ازدواج«دون‌هوراشیو»، هنرمندجوان،ازجانب تریستانا، بونوئل‌نشان‌می‌دهدکه‌ناخودآگاهی تریستانا به شدت عقیده‌ی خام «دون لوپه» را در باره‌ی «عشق‌آزاد» پذیرا شده است . ولی این‌کار درعوض وابستگی‌تریستانا را به «دون لوپه» افزایش می‌دهد و وجودش را مملو از یاس ونفرت ازخود می‌کندکه منجر به قتل «دون لوپه» می‌شود . «دون لوپه» ، شبی ، پس از آنکه در رد ازدواج صحبت‌کرده است زیرکانه تریستانارامی‌بوسد . تریستانا چندان مقاومتی نمی‌کند وبا لبخندی مراقبت از اورا پذیرا می‌شود .

این وابستگی سرانجام تریستانا رابه هرزگی می‌کشاند. او از حضور پسرخل وکر

«ساتورنا»، که درآخرصندلی چرخـدارش را حرکت می‌دهد ، لذت می‌برد چون پسرك بـه تریستانا متکی‌است . تریستانا ، تنها به‌خاطر اینکه بدن خودرااز روی بالکن به‌پسرك‌نشان دهد او را با فریاد ازاتاقش بیرون‌می‌خواند. تریستاناهم‌مانند «دون لوپه» محتاج‌یك‌قربانی است . وقتی‌کـه «ساتورنو»به درون بوته‌هـا می‌پرد ، پسرك عمل‌مشابه‌ای برای واکنش‌های تریستانای جـوان ، در برابر «دون لوپه»ی مسن ، با تمایل وانزجار توأم باهم ، ارائـه می‌دهد .

از لحاظ جنسی تریستانا پس از هم‌ـ خوابگی با «دون لوپه» ، خواهر «بل‌دوژور» می‌شودواین‌امر که هردورل‌به وسیله‌ی«کاترین دونو» بازی می‌شوداتفاقی‌نیست،وبه‌همان‌خوبی «فرانسوا» تروفوازخصوصیت بازی‌اش در«پری میسی سی پی» استفاده‌کرد .

تریستاناماننند «بل‌دوژور» ، زنی‌است که جنسیتش در اثر تـرس ازگمراهی ، بـه وسیله‌ی یك آدم مسن بـا ژست نفرت انگیز پدرانه، به انحراف کشیده‌شده است . اواکنون تنهامی‌تواند جوابگوی‌غرایزحیوانی‌وهرزه‌اش باشد، بنابراین عاشق‌جوانش را ترك می‌گوید وبه خانـه‌ی تیره وافسرده‌ی «دون لوپه» بـاز می‌گردد .

کیفیت‌کهنه ورو به زوال دنیای «دون لوپه» ، در رنگ‌های طلائی وقهوه‌ای، رنگ های پائیز نمود دارد ،که بر میزانسن چیره می‌شوند . این‌حالت‌به وسیله‌ی «کاترین‌دونو» که در طول فیلم لباسهایش تنها تـرکیب رنك های قهوه‌ای وسفیدوسیاه را داراست ومنعکس کننده‌ی احساس بـه بندکشیده شده‌ی اوست ، افزایش می‌یابد .

خیابانهـای پیچاپیچ وباریكToledo تکراردربندبودن تریستانا است (یك پانوراما از Toledo فیلم‌رامی‌آغازدوپایان می‌دهد .)

قیدتریستانا ونیروئی‌که اوراتباه‌کرده است ،بابازگشت او به خانه‌ی «دون لـوپـه» خلاصه می‌شود.این نیروی‌خواستاری وانزجار در جنسیت او ، معادل خواستاری یك پدر از جانب دخترش است . بطور منطقی ، هرزگی تریستانا، «دون هوراشیو» را به عقب می‌راند واین را در رد پیشنهاد ازدواج با او وعشق‌او بخاطر «دون لوپه» می‌بینیم . به همراه فساد وبی عاطفگی ،کشیشانی هم هستندکه موافقت نکردن تریستانا را درازدواج با «دون لوپه» «نامعقول» می‌شمارند وکسانی‌که دربند بودن روحی واجتماعی وجنسی او را تأیید می‌کنند.

تا تو هم بـرآورده شدن آرزوهـای تریستانا درآخر ، قتل «دون لوپه» ، پدر ـ عاشق بیرحم ، نفرت تریستانا از «دون لوپه» تنها درپیروزی‌های ناچیزتریستانای ستمدیده مجال جلوه می‌یابد . اوبا دونخودچی بشکل بیضه بازی می‌کند و آنگاه آنها را می‌بلعد .

«کاترین دونوو»

او سرپائی‌هائی بید زده‌ی«دون‌لوپه» راکه به آنها تعلق خاطر دارد به‌آشنالدانی پرت می‌کند. آخرین توصیف هرزگی او ژستش در پایان فیلم به هنگام گشودن پنجره هاست‌که می‌گذارد برف وسرما «دون لوپه»ی رو به مرك را احاطه‌کند. چون هرزگی در دنیای «دون لوپه» همیشه طبیعی انگاشته شده است. («دون لوپه» حتی به او می‌گویدکه با پاهای ناقص ترحم مردم بیشتری را جلب خواهدکرد.) «دون لوپه» از رابطه‌ی بین‌بازگشت او واحتیاج مطلق به یك تکیه‌گاه از جانب یك‌چلاق واحساس هرزگی درتمام عمر نسبت به جنسیت وزن خشنود است. بی شك، این عدالت کامل است‌که «دون لوپه» درآخر قربانی هرزگی خود بشود. تریستانا به‌همان گونه‌که «دون لوپه» درباره‌اش فکر می‌کرد عکس‌العمل نشان می‌دهد. تریستانا می‌گوید "هرچه مهربانتر باشدکمتر دوستش دارم." اوبافرهنك خودش تخریب روانی روی یك‌زن را نشان می‌دهد. همان تخریبی‌که با «بل ـ دوژور» بیان شد، که تنها در یك فاحشه خانه جنسیتش بیدار شد.

تریستانا به خوبی ذهنیت بونوئل را در باره‌ی زوال‌اسپانیا منعکس می‌کند. اواین

زوال را با یك نظم کهنه ، با «دون لوپه» و دوستانش که هر روز در کافه‌ای که مملو از آریستوکرات‌های آسوده خاطر قدیمی است که بگرد هم جمع می‌شوند ، نشان می‌دهد . مشخصه‌ی این دنیا توسط روابط و نمونه‌هائیست که از زمانشان باقی مانده واکنون خطرناك شده‌اند . حوادث فیلم در دهه‌ی بیست ، پس از سقوط اولین جمهوری که حاکی از استیلای فاشیست‌ها در دهه‌ی بعد بود، اتفاق می‌افتد . فیلم ، تصویری از اسپانیائی که فلج شده است به دست می‌دهد. تریستانای مفلوج معرف نسلی است که جنك داخلی آن را فلج می‌کند ، و همچنین نشانه‌ای برای اسپانیای فلج شده‌ی «فرانکو» است .

بونوئل تصویری از شکست آزادی خلق می‌کند . در صحنه‌ای کارگران بوسیله‌ی نگهبانان رسمی، که سوار بر اسبند، تعقیب می‌شوند در ضمن اینکه کسانی دیگر با شمشیر در پی آنانند .وجود ناپایدار کارگر- مرد درخیابان- مفهومش این است که در جهتی مخالف با واکنش عاجزانه‌ی «دون‌لوپه» در برابر وحشت ازکار نگریسته شود . هنگامیکه مردها در کارگاه ماشینی که «ساتورنو» از آنجامی گریزد بایستی ساعات طولانی را به‌کار مشغول باشند «دون لوپه» آزاد است که تامرك خواهر ثروتمندش «ژوزفینا» تصمیم بگیرد که زندگی را با نوعی تنگدستی نجیبانه به‌سر آورد. طرز تلقی «دون‌لوپه» نسبت به‌کارگرها، ریاکاری طبقه‌ی اشراف‌را آشکارمی‌سازد. باراهنمائی کردن پلیس به‌جهتی دیگر، او به یك دزد امکان‌فرارمی‌دهد چراکه : "..اوضعیف‌بود وبه محافظت‌احتیاج داشت .. پلیس‌نماینده‌ی قدرت است". ژست‌او در مقام عدالت ، از لحاظ کیفیت ، عملی است که در آن مجبور به شرکت نیست . برای «دون لوپه» ، «پول بی‌ارزش‌وهرزه است» : و برای کارگران‌کارگاه ، در خیابان ، به‌معنای زندگی است. بونوئل فساد «دون‌لوپه»را بایك قطع سریع از«دون لوپه» وتریستاناکه‌بر ی بار اول همبسترمی‌شوند ، به صحنه‌ایکه پلیس کارگران را در خیابان تعقیب می‌کند ، با قاطعیت نشان می‌دهد .

«دون لوپه»این‌چنین نماینده‌ی عجزو فراموشی تاریخی اسپانیاست ، رلی‌که توسط Carlos Saura درفیلم «باغ لذت» The Garden of Delights درنقش«آنتونیو» ایفا شد.عجز«دون لوپه» به‌هیچ وجه معصومیت‌نیست ریاکاری اوحاکی ازحس تشخیص بی‌اندازه‌اش است · واین همانقدر درهوشیاری و عدم قبول خرافات مذهبی از جانب او دیده می‌شود که‌در مسخرگی اصول اخلاقی اوکه‌ده فرمان رادر زندگی قبول‌دارد بجز آنهائیکه در موردسکس است و یااز نظر او درمورد فریفتن واغوا «دون لوپه» باخود خواهی می‌گوید که‌دختری راکه خودش راضی باشد تصاحب می‌کند .

«تریستانا» و «دون لوپه»

اوبا غرور زن دوستش را یا بقول خود "گلی که بامعصومیت می‌شکفد" از این‌قاعده مستثنی می‌کند. «بونوئل» بی‌آنکه هیچ‌احتیاجی به دیالوگ باشد این نما را با تریستانای معصوم که‌مشغول‌خواندن Music Score است‌وبزودی قربانی شهوت «دون لوپه» خواهد شد عوض می‌کند. «دون لوپه» قضاوت یك دوئل را رد می‌کند، چون مبارزه‌کنندگان موافقت کرده‌اند که نبرد آنها "تا بروز اولین نشانه‌ی خون" ادامه یابد و«دون لوپه»از نمایش سیرکی‌متنفر است وقضاوت چنین ارزش‌های کمی‌را بهده نمی‌گیرد وباین نحو اخلاقیات او در انزوای تهی‌از هر نوع خشنودی بیان‌می‌شود، که‌عاری‌از هر نوع‌محتوی‌واقعی‌است‌این‌بیان طوریست‌که‌به زندگی‌خودش برنمی‌خورد: یك‌دوئل، بدگوئی بی‌ضررکشیشان، تحقیرکم‌ارزشی‌کاری بوسیله یك مرد که تمام زندگیش‌درآمدمختصری‌دارد، رد ازدواج بوسیله‌ی‌مردی‌که سکس را بایك بانوی‌جوان‌بیشترمی‌پسندد، بخصوص‌اگرمعصوم وسی سال از خودش جوانتر باشد. این تقریباً نوعی احساس روحی نجیب زاده‌ی اسپانیائی است‌که ترجیح‌می‌دهدازگرسنگی‌بمیرد تااینکه کارکند، اگر چه مجبور به فروختن تمام متعلقاتش بشود. در مورد «دون لوپه» این

افتخار فریفتن یك دختر وتصمیم به زندگی با او به عنوان دخترش است .

هرزگی لازمه‌ی چنین اصول اخلاقی و ظاهر فریبنده‌ی این اخلاق که هیچ قربانی را اقتضا نمی‌کند ، جائی بهتر ازسکانس آخر فیلم بیان نمی‌شود: «دون لوپه»ی سالخورده با موهای خاکستری ، عینکی برچشم و باریش‌هائی که دیگر رنك سیاه ندارند باسه کشیش حریص در غروب روز مرگش قهوه می‌خورد . کشیش هامشتاقانه مرك او راکه مفهومش بـرای آنها «ارث» «دون‌لوپه» است نوید می‌دهند . آنها قهوه‌ی پرمایه‌ی کرم دار وکیك را می‌چشندو همچنانکه برف درخارج پنجره آغاز به ریزش می‌کند به‌خوردن هرچه بیشتر مشغول می‌شوندو در پناه ثروت ، ازتمام جنبه‌های ناگوارزندگی محفوظ می‌مانند . «دون‌لوپه» خدا نشناسی‌اش را از یادبرده وفریادش راپس از مراسم تدفین بیوه‌ی ثروتمند، خواهرش «ژوزفینا» که گفت : «بقای عمر شمازنده‌ها» بدست فراموشی سپرده است . «دون لوپه» زمـانی راکه تریستانا در آستانه‌ی مرك بزمین افتاده بود وحاضر بدعوت کشیش نشدبیاد ندارد، چونکه می گفت : «تنها کشیشان واقعی آنانند که معصومیت راحامی‌اند.» پس از بازگشت تریستانا به خانه‌ای که درآن حیثیتش را از دست داده ، بطرزی هجو آمیز ودر عین حال بایك واقع گرائی قاطع کشیش هاهم باز می گردنـد . آنها تصمیم دارند تـا تریستانا را متقاعد به ازدواج با «دون لوپـه» بکنند وزندگی پر از گناهش راپایان بخشند.

«شرف» «دون لوپه» هیچ کجا بهتراز برش به‌عقبی که «بونوئل» به روزهای معصومیت تریستانا می کند به مسخره گـرفته نمی‌شود ، قبل ازآنکه تریستانا پا به‌خانه‌ی «دون لوپه» بگذارد . فیلم باهمان تصاویری که شروع می‌شود پایان می‌پذیرد . تریستانای معصوم باخشنودی همراه «ساتورنا»، که ـ بـه زیبائی تـوسط Lola Gaos بازی شده ـ قدم می‌زند. تکرار نمای Toledo اکنون توصیف گـردنیائی است که او را درخود مدفون کـرده است . زنـك طنین اندازکلیسا دیگر به نشانه‌ی غـم غربت نیست ، بلکه بطریقی دردنـاك سمبلی از ریـا کاری است .

اسپانیا ، مانند تریستانا ، دلتنگی‌اش در اثر اصول شرافتی ظالمانه تباه شده استو ریاکاری ناپاك ومفـلوجش ساخته وهیچ چیز نیست تابتواند جایگزین اصـول کـهنه بشود. تریستانا در حالی در خـانه‌ی «دون لـوپـه» (اسپانیا) مانده که ارزش‌های تازه‌ای را برای بهبودی و حیات بخشیدن به ماوای خـود در اختیار ندارد .

تریستانا ، به اتفاق «بل دوژور» بـه روندکار «بونوئل» متعلق است . درآگاهی و حساسیتش از «ویریدیانا» و «نازارین» هم فراتر رفته که حتی توهم بازگشت مسیح رابرای بهبود

دادن به وضع درماندگان در «ویریدیانا» ـ «نازارین»و«سیمون‌صحرا Simon of The Desert » فاقد است. سیاست بازجای خود را به شناسائی یك جامعه‌ی آریستوکرات فاقد عواطف انسانی داده است که در موطن رنج کشیده‌اش بامرك خود درتقلا است . «بونوئل» بیش از این قادر نیست فریب یك شخصیت را بامحرك‌های مسیحی‌عرضه کند. چون‌دستگیری او از یك ستمدیده در مقام یك فرد کافی‌نیست امیدهایش به یاس بدل می‌شود. مایه‌ی مذهبی اکنون باطنز تلخی به مسخره گرفته می‌شود: کشیش‌های طماع‌درغروب روزمرك «دون‌لوپه» به‌گرد او می‌چرخند .

تریستانا اندوهگینانه در امید بزرك معصومیت ، مانند «ویریدیانا» ، سهیم می‌شود ولی خیلی زود در دنیائی احاطه می‌شود که انرژی خلاق زن را منکر است . تریستانا درست پس از مرك مادرش مجبور به فروختن پیانوی مورد علاقه‌اش است وتنها پس ازآنکه پایش راازدست داد یکبار دیگر که «دون‌لوپه» پیانوی تازه‌ای برایش می‌خرد تحت تسلط او در می‌آید . این زمان ، تریستانا ، مفلوج بودن وموقعیت وآینده‌اش را درك می‌کند . بر خلاف ظاهر ، حرف «دون لوپه» که شیطان‌ـ صفتانه گفت: «تریستانای بیمار این خانه را زنده ترك‌نخواهد گفت.» به حقیقت می‌پیوندد. نواختن پیانو با صدای بلند ، در آخرین ملاقات «دون هوراشیو» ، سمبلی برای نابودی تمام‌امیدهای سلامتی تریستاناست .جایگزینی بیرحمی وتجاوز بجای‌احساس‌دلسوزی ومحبت این مفهوم را داردکه‌تمام چیزهائی‌که در قدرت تریستاناست ویابه آنها امید دارد به نابودی گرائیده‌اند. همانطورکه تریستاناحدس می‌زند ، «دون هوراشیو» دیگر باز نخواهد گشت . او در میان ، اسباب‌هائی رو به زوال تنها مانده تا آینده‌اش را انتظار بکشد . جنسیت جوانی او به یك نیمه دیوانگی اغراق آمیز با نمایش بدن برهنه‌اش در حضور «ساتورنو»ی وحشتزده‌ی‌کر ولال کاهش یافته است .

ساختمان تکرار شونده‌ی تصاویر ، تکرار سریع نماهائی از زندگی تریستانا تا بازگشت به فصل اول فیلم ، منعکس‌کننده‌ی احساس نومیدی «بونوئل» نسبت به اسپانیا وقربانیانش است . «بونوئل» با درخشندگی هرچه بیشتر زوال فرد را به وسیله‌ی فساد و اصول ریاکار اخلاقی نشان می‌دهد . اصولی که هیچ‌کوششی برای بهبود بخشیدن به جامعه‌ای‌که در آن دشمنی پایدارتر می‌شود و درنده خوئی گسترش می‌یابد ، نمی‌کند .

نقل از : Film Quarterly

ترجمه‌ی : کالنگ

ناصر تقوائی ـ نویسنده وفیلمساز ـ در اردیبهشت ماه گذشته بـه دعـوت انجمن فیلم دانشگاه پهلوی به شیراز آمد و در تالار انجـمن فیلم پس از نمـایش فیلم هایش ـ **« آرامش در حضـور دیگران»** و **«باد جن»** ـ به سئوالات حاضرین پاسخ داد. قسمتی از این گفتگـو

درباره‌ی **«بادجن»** دراینجا خواهد آمد. حضور تقوائی در شیراز فرصتی بود برای آشنائی بیشتر ما بـا این کارگـردان که راه خود را خوب شناخته است ـ راهی که به نظر مـی رسد ماهیت و اصـالتش در جهت نفی ارزش‌های رایـج این «زمان» است ـ و بنابراین متأسفانه، امیدی نداریم که در

آینده‌ی نزدیك **« آرامش درحضور دیگران»** را نمایش عمومی به بینیم ، بهر حال به آوردن مطلب کوتاهی درباره‌ی فیلم بلنـدش قناعت کرده و نقـل متن تفصیلی گفتگوها و بحث مفصل تر در باره‌ی فیلمش را به موقـع نمایش آن ـ هرچند که دور باشد ـ موکول می کنیم.

نمایشی مستند ،
از دنیای سیاه جن زدگان

چطور شد که تصمیم به ساختن فیلم «بادجن» گرفتید ؟

تقوائی فکر می کنم این سئوال خیلی کلی است، درضمن سؤال‌های بعدی ایده‌ی من راجع به این فیلم روشن خواهد شد. نمی‌شود به این مسئله پاسخی یکجا داد . عوامل زیادی در این کار مؤثر بوده اند . این مسئله‌ایست مربوط به مملکت ما، ایـن مسئله برای خودش ارزش‌هائی دارد: از نظر جامعه شناسی ـ از نظر پزشکی و بیشتر از نظر روانکاوی و همینطور از نظر موسیقی . موسیقی اینها فوق العاده قوی است. بعلاوه مجموعه‌ی تمام اینها می‌توانست فیلم خوبی بسازد. تمام این عوامل در آن بوده و نظر مرا گرفته و منهم رفتم و فیلم را ساختم.

مراسم فیلم می‌تواند نمایشگر و سمبل چیزی باشد ؟

تقوائی این مراسم سمبل چیزی نیست و سابقه‌ی طولانی درجنوب دارد . علت های آن تا آنجا که بررسی شده و ثمری به دست داده و می شود بر آن متکی بود ، این است

که این موضوع دراصل یك مراسم‌آفریقائی است و یا ریشه‌ی آفریقائی دارد . با مهاجرین آفریقائی که برای شیخ نشین‌های جنوب به‌کنیزی وغلامی می‌آمدند این مراسم هم‌کم‌کم به این منطقه وارد شده ، طبیعی است که چنین‌زمینه‌هائی‌که موسیقی درآنها بشدت حاکم است خیلی زود در مردم‌نفوذ می‌کند. به تدریج‌این مسئله مانده و بومی شده است. به این دلیل بومی شده کـه مقداری با مـراسم مذهبی اسلامی قاطی شده است . شعرهائی‌که الان دراین مراسم مـی خوانند ، مقدار زیادش مبهم است ومعنی ندارد ومقداری شاید دفورمه شده‌ی شعرهای‌اصلی باشدکه نسل به نسل عوض شده ومقداری از آن‌کاملا شکل مذهبی‌گرفته، یعنی شعرهای اسلامی درآن خوانده می شود .

این مراسم به چه منظوری برگزارمی شود ؟

نقوائی صرفاً برای درمان بیماری.

چـه نوع بیماری ؟

نقوائی بیائید اول به زندگی اجتماعی مردم‌آنجا نگاه‌کنیم . مردمی هستندکه ازنظـر اجتماعی درطول تاریخ وضع خیلی بدی پیداکرده اند. بخصوص‌آن‌کنیزهـا و غلامهائی‌که آمدند واین چیزهارا باخودشان‌آوردند . طبیعتاً اینها در محل ، "همدرد" پیداکردندکه درگفتارفیلم جائی به این مسئله اشاره شد. معمولاوقتی آدم امیدش اززمین قطع شد به ماوراءالطبیعه متوسل‌می‌شود: برای شفا ، برای علاج، برای اینکه زندگیش بگذرد وچون دکتری نبوده ، دوائی نبوده،درمانی نبوده ومرض درجوامع فقیر هم‌خیلی بیشتر وجود داشته ناچار برای معالجه باید به جائی متوسل می‌شدند، همچنانکه کسی می‌رود به دعا ویا امامزاده متوسل‌می‌شود وچون فکرمی‌کنند که این"جن" است، روح خبیث است که در تن آنها وارد شده، برای علاجش باید به‌جائی متوسل شوند، این "جا"، یاخدا است‌ویا خودآن"جن" که باخواهش وتمنا اورا ازتن خودشان بیرون می‌کنند و این مراسم به‌این قصد اجرامی‌شود وخیلی هم متنوع است. خانواده‌های مختلف‌دارد. درحدود چهل تا پنجاه ریشه می‌توان برایش شمرد که‌این"بادجن"ازنظرخود-

شان شدیدترین وقوی‌ترینشان است وگاهی منجر به دیوانگی می‌شود. با "دکتر ساعدی" سفری به جنوب رفتیم که‌کتاب "اهل هوا" رانوشت ویکسال بعد من این فیلم راگرفتم. اگرخوددکترساعدی اینجا بود می‌توانست توضیحات‌کافی‌از نظر علمی براین مسئله بدهد. من قضیه راآنطور نمی بینم من بیشتر از دیدگاه جامعه شناسی به این مسئله نگاه می‌کنم. گفتم‌که این مراسم خانوادهـای مختلف دارد: زار ـ بادجن ـ نوبان ـ مشایخ و... انواع واقسام اسمها . اینـها فرقهائی باهم‌دارند. درنظراول این فرقها به چشم‌نمی‌آید ولی‌اگرآدم‌آشناباشد ومدتها اینها را دیده باشد تفاوتهای آنها را می‌فهمد. اولین فرق‌موزیکی است که می زنند ، کمتراتفاق می‌افتدکه موزیك عوض‌شود. معمولا"دهل"های‌بزرگ درهمه‌ی مراسم هست ولی دربادجن می‌بینیم‌که یك دهل کوچك هم واردمی‌شود باسم"کسر" *در"زار"فقط‌دهل‌های بزرگ‌است. اینهاکه باشد یکباره ریتم‌عوض می‌شود،شکستن ریتم‌هاعوض می‌شود ، این عامل موسیقی اش است. حالاموسیقی به چه درد می‌خورد ـ اینها باموسیقی بیماری‌را تشخیص می‌دهند . اول بارکه کسی مریض می‌شود وهیچ تشخیصی روی اوندارد ، ماماها وباباها و کسانی‌که مجالس را برگزار می‌کنند برای اینکه خودشان رابزرگتر ومهمترجلوه دهند اورا سراغ‌دکتری ـ اگرباشد ـ می‌فرستند . طبیعتاً بایك روز ـ دوروز ـ ده‌روز معالجه چنین مریضی‌خوب نخواهد شد بخصوص اینکه این امـراض ریشه هـای روانی دارند. مردم عجولند وفکرمی‌کنند باید بایك دوا خوب شوند،امیدش از دکترقطع می‌شود ـ می‌رود یا اورا می‌فرستند سراغ دعا نویس وفالگیر.آنجا هم‌که نشد می‌آیدنزدخودباباها وماماها . برای اینکه مرضش راتشخیص دهنـد اورا درمجلس می‌نشانند. البته مقدماتی دارد اول اورادرآب دریاتطهیرمی‌کنند وبعد چیزهای معطربه تنش‌می‌کشند وبعد درمجلس‌دروسط می‌نشانند ـ به اینـها می‌گویند "اهل هوا" وبه دخترها "دختـرهوا". جمع می‌شوند وریتم‌هـای مختلفی می‌زنند ـ آدم هائی دیگرکه این زمینه درآنها هست هرکدام با ریتم مخصوصی رقصشان می‌گیرد یا" زار" ش می‌گیرد . یك مسئله رانبایدفراموش کرد، دراین جورآدمها زمینه‌های اعتقاد وجود دارد ـ موقعی‌که برای‌مریضی‌که

دروسط نشسته ریتم‌های مختلف بزنند با یکی‌ازریتم‌ها رقصش می‌گیرد وازاینجا مرضش را تعیین می‌کنند ، چون هریك ازریتم‌ها اسمی دارند:زار، نوبان، باد جن و... که برای خودشان مشخص است واین طریقه تشخیص مرض است .

این مراسم فقط ریشه‌ی روانی‌دارد یااینکه در بررسی های دقیق‌تر به یك‌احتیاج‌بیولوژیکی بر می خوریم. چرااین مراسم در شمال ایران انجام نمی شود ؟

تقوائی درشمال شاید مراسم دیگری اجرابشود ، مراسمی شبیه‌به این، ولی‌بطریقی‌دیگر.

منظورم این‌است‌که امکان‌دارد دراثر احتیاجات مادی وعوامل محیطی‌باشد .

تقوائی دراین مورد توضیح دادم. فقط باید اضافه‌کنم که این مراسم اجرا نمی شود ، مگربخاطر شفای یك مریض وابداً بعنوان تفریح نیست.

دراین فیلم‌آدمها متوجه دوربین بوده‌اند یا اینکه فیلم طبیعی‌گرفته شده ؟

تقوائی اصلا مهم نیست‌که این فیلم بد است یاخوب ،مهم‌این است که این فیلم‌چطوری، گرفته‌شده است . چون اینها برای خودشان یك حریم دارند ومحال است که غریبه را راه بدهند . این مراسم‌کم‌کم دارد توی جنوب ورمی افتد ،تعطیل می‌شود وتعطیل شدنش فقط بعلت تغییرات اجتماعی نیست ـ یك مقدارش ناشی از جلوگیری است ـ جلوگیری چطور به وجودآمده است ؟ طبیعتاً اینها شب‌که می نشینند ومی‌کوبند سروصدا بلند می‌شود. ممکن است فلان ژاندارم‌که آنجا است خوابش نبرد ویا می‌خواهد به تماشا برود وراهش نمی دهند ، فردا می‌آید ومی‌گوید ممنوع است . اینها حتی به‌قیمت داغان شدن تشکیلاتشان‌حاضر نیستند غریبه را راه‌بدهند. چون واقعاً شکل مذهبی وخیلی خصوصی دارد . علت‌اینکه ماتوانستیم این فیلم رابگیریم چه بود؟ من خودم جنوبی هستم ومدتها آنجا بودم ـ پدرم گمرکچی بود ومدتها خطه‌ی جنوب راگشتیم ـ مقدارزیادی‌ازاینها

درخانه‌ی ما کلفت ونوکر بودند ویك جوراطمینان نسبت به من درآنها ایجادشده بود . من نگفتم می‌خواهیم فیلم بگیریم گفتم برای صدا برداری می‌آئیم. این اطمینان که ایجاد شدمقداری مشکل راحل‌کرد .منتهی شرطی‌که با اینهاداشتیم این بود که یك دوربین‌ـن را در سوراخی قرار دهیم وفقط بهمن اجازه دادند که داخل مجلس بروم. یك دوربین هم دست خودم بود که درمجلس فیلم می‌گرفتم وهیچکدام از این حالات ادا نیست وبه هیچکدام گفته نشده که چکار بکنند . اصلا همه آنچنان درحال‌وشور خودشان بودندکه فکر می‌کنم‌فراموش کرده بودندکه کسی هست، دوربینی هست.

درفیلم بارها شاهد نمایش قفل‌هاودرهای بسته‌هستیم فضای فیلم شما با اینها می‌بایست ساخته شود ؟

تقوائی "لنگه" شهری‌که روزی آباد ترین شهرخلیج بوده و۷۰ هزار جمعیت داشته حالا پنجهزار جمعیت دارد. هر وقت من به این شهر می‌روم احساس می کنم این شهر رادوست دارم وخیلی موذیانه دوست دارم ـ روز به روز آدم شاهد خرابی بیشترش است. اصلا وقتی‌آدم واردمی شود یك شهر"جن زده"ی‌وحشتناك می‌بیند . من فکر نمی‌کنم بران در جنگ جهانی دوم اینطور بمباران‌شده باشد، جائی‌که آدم نیست اینطور می‌شود. زلزله نمی تواند چنین بلائی به سریك شهر بیاورد ولی بی‌آدمی می تواند. آدمهاهمه ول‌کرده ورفته‌اند ویك شهر داغان مخروبه مانده واین ماسك‌ها وچیزهائی دیگر که فضای آنجا را می‌سازد ، اصلا به من حالتی را می دهد مثل اینکه رفته باشم بین یك عده جن. در شروع فیلم درمعرفی شهراین قفل‌هاودرها وپنجره ها را دیدیم ـ شهرتعطیل ـ تمام مغازه‌ها بسته ، درهابسته، مردم رفته اند ؛ شهر خراب وتکامل معکوس آن :یك پنجره‌ی سالم ـ یك‌پنجره‌ی‌نیمه شکسته ـ یك‌پنجره‌ی خالی وبعدیك ساختمان که فقط حفره‌های پنجره درآن مانده باگچ بری‌های قشنگ. ولی دیگردرآن‌ساختمانها خبری نیست . همه‌ی اینهاچه‌چیزی رانشان می دهد،یك‌جورزوال‌اقتصادی. فکر کردم این زوال را مقداری می‌شود با این تصاویرربط داد ویا کلا ربط داد که

مسئله اقتصادی که روی اینها به این شکل اثر گذاشته‌است. اینجاست که‌خواسته‌ام ماوراءالطبیعه را مقداری رمینی اش بکنم ، وقتی‌آن آدم می رود توی شورکه زارش بگیرد وجنش بگیرد برای من نشان دادن این ممکن نبود . بنا بر این آمدم وخانه خرابش را نشان دادم وفکر می‌کنم که"جن" اوهمین است .

فکرمی‌کنم فیلم شما ازنوعی «پیام» خالی نباشد ؟

تقوائی طبیعتاً همیشه آدم برای قصدی کاری را می‌کند. نمی دانم آخرسر می توان اسمش راگذاشت"پیام" یا نه. "پیام" خودش اشکال مختلف دارد ـ " پیام"به عقیده‌ی من یعنی نتیجه‌ی‌یك‌کار . ولی بهرحال‌لابد قصدی بوده که این فیلم ساخته شده ، قصد من این بوده‌که این مسائل نشان داده شود . می‌توانیدهمین را "پیام" بدانید ، چه چیزی غیرازاین ممکن است باشد.

دراوائل فیلم ، در قبرستان شاهد کوزه های شکسته بودیم . . . .

تقوائی این‌خود ماجرائی‌است. "کنگ" بندریست نزدیك"لنگه"ـآبادترین بندرجنوب ویکی ازثروتمندترین شهرهای ایران، این شهربیش ازآنکه بتوان تصور کرد ناشناخته مانده . دراین شهرکه ۵ کیلومتر ازلنگه فاصله داردگورستانی هست. مردم شهروقتی‌کسی‌می‌میرد عادت ندارند که برایش سنگ قبر بسازند ـ اورا دفن می‌کنند ولی ظرفی‌که توی خانه‌شان شکسته می‌آورند وروی قبرش می ـ گذارند. بشقابی‌که مثلا بیست‌سال‌درآن‌غذاخورده‌اند ـ قبرشان‌را با شناسائی‌این اشیاء پیدا می‌کنند واین برای من‌خیلی قشنگ بود ـ متأسفانه این فیلم رنگی نیست ـ این قبرستان‌یکپارچه ازاین خورده بشقابها وکاسه‌ها وکوزه‌هادرخشان است .

---

* به فتح کاف وکسرسین

یادداشتی درباره‌ی

«آرامش در حضور دیگران»

فیلمی از ناصر تقوائی

سیروس هرمزی

یك زن با پشتوانه‌ی فرهنگی سالم در محیطی آلوده و خفقان‌آور به نشانه‌ی آخرین بازمانده‌ای که می‌توان فرهنگی سالم را در او جستجو کرد، محور اصلی فیلم «آرامش در حضور دیگران» است.

فضای خفقان آوری که زن را احاطه کرده در پرداخت فیلم به نحوی چشمگیر مشخص است. دوشخصیت درفیلم هستند که تکمیل زمینه های عاطفی خویش را در زن جستجو می کنند. اول، سرهنك، شوهرزن که درتمام لحظات به او متکی استودوم، آتشی، مردی جدا از بقیه‌ی آدم ها که سر انجام در انتهای فیلم با نشان دادن اودریکی ازاتاقهای بیمارستانی روانی که سرهنك در آن بستری است این وابستگی او به اوج می‌رسد. آتشی در ابتدا سعی به تحکیم این پناهگاه دارد. کوشش او برای نزدیك شدن به زن ـ منیژه ـ در ضمن اینکه احتیاج او را به پناه جستن آشکار می‌سازد به گوشه‌ای از ذهنیت ناخودآگاه منیژه که هرآن به سقوط خواهد گرایید اشاره می کند، گرچه ابهام این سقوط در انتهای فیلم جائی که سرهنك از دست منیژه آب می نوشد از میان می‌رود، ثابت شدن تصویر درین‌جا یکنوع جاودانگی در زن بوجود می‌آورد ـ جاودانگی‌ای که تمام کثافات را بخاطر همان زمینه‌ی سالم فرهنگی اش پذیرا می‌شود. یکنوع حالت عاطفی که بیشتر از جانب مادری است نسبت به فرزندش. وابسته‌های منیژه هم در همان فضای خفقان آور گرفتار می‌آیند و شاید آنها منیژه را به آن جا می کشانند.

آنچه سرهنك پیوسته باخوددارد گذشته‌اش است واین گذشته درلحظاتی که‌از بقیه‌و بخصوص از منیژه دور می‌ماند در او زنده می‌شود. در مجلس مهمانی و یاد آوری باشگاهی که به‌آنجا می‌رفته وبارزتر، در فصل قدم زدن‌درخیابان که به زیبائی پرداخته شده است. یاد آوری گذشته در فصل خیابان بعنوان مقدمه‌ی بروز وتشدید مالیخولیادر سرهنك است چون‌درست پس ازاین‌فصل سرهنك در خانه به مشاجره می‌پردازد. سرهنك با این‌که متکی‌به منیژه است، می‌داندکه وجود فرسوده‌اش دیرزمانی تاب مقاومت نخواهد آورد وزندگیش بپایان نزدیك شده است. درصحنه‌ایکه‌کلفت خانه ـ آمنه ـ مشغول بریدن سر مرغ است بخوبی

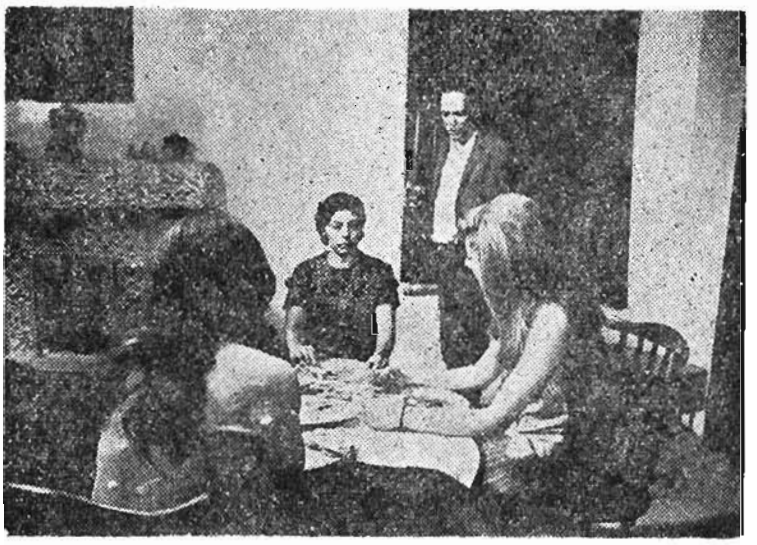
تقوائی به هنگام رهبری دکتر باقاسمی در مسعود اسدالهی

تصور سرهنك‌ازاین پایان حس می‌شود. ایجاد هیجان در ایـن صـحنه‌ومقدمه‌ای برای‌تشدید حالت مالیخولیائی سرهنك به‌نحو جالبی بـا استفاده از زوم به انجام می‌رسد . دوربین در ضمن دیـالوك از سرهنك دور شده و بـه آمنه نزدیك می‌شود ودرآخرین حد ، مالیخولیای سرهنك اوج می گیرد . سرهنك سعی دارد از دورن سیاهی‌ها،از درون شاخه های درختان و شب تاریك چیزی بیابدودر این اندیشه‌می‌رود که‌فاجعه‌ای بوقوع خواهد پیوست ـ اگرچـه

فاجعه از هنگام ورود سرهنك به زندگی‌منیژه پای گرفته است .

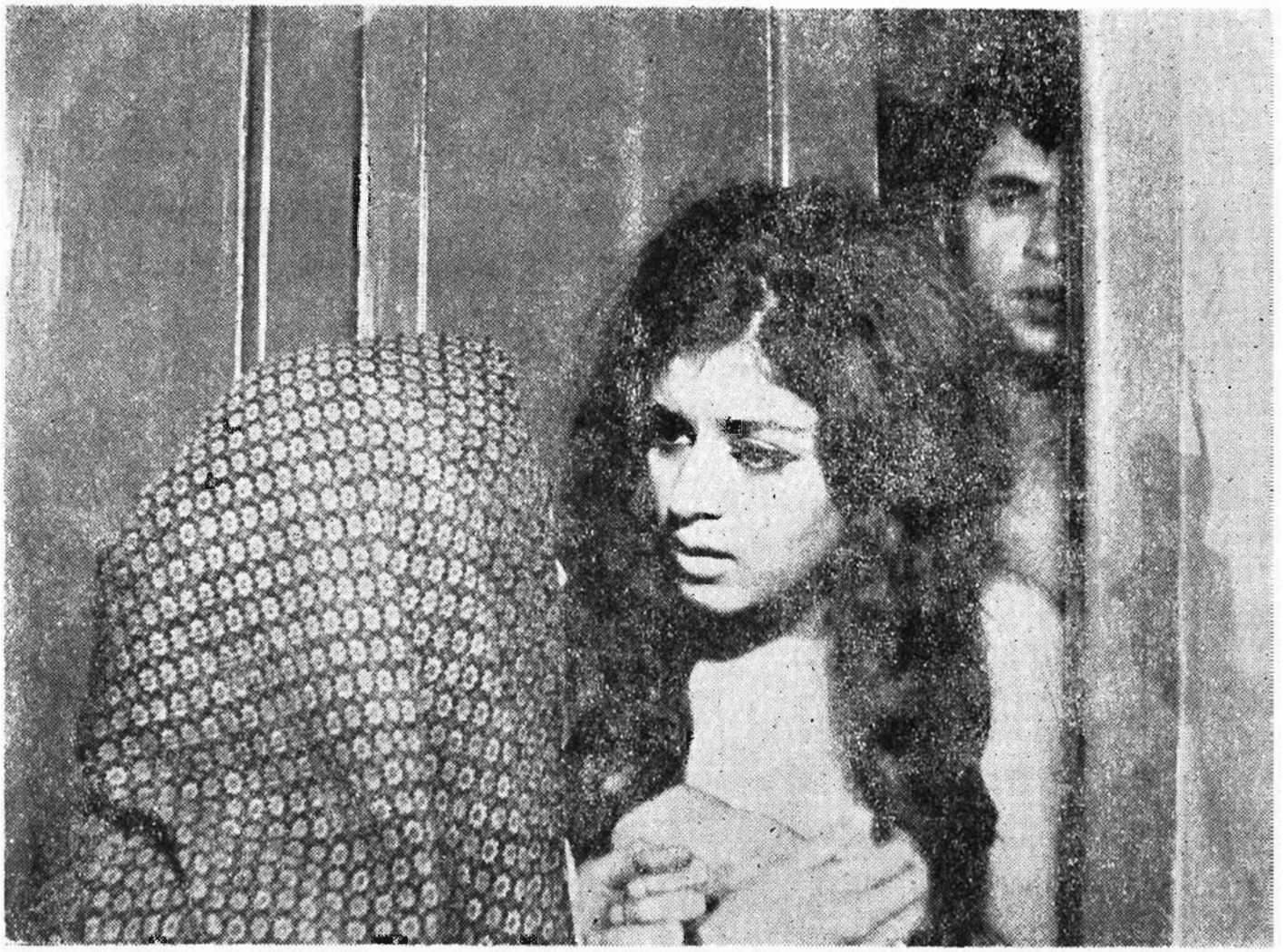
فضائی‌که به القاء انجام ایـن فاجعه کمك می‌کند ،کلیتی است کـه جزئیات زیادی در طول فیلم به‌آن شکل‌می‌دهند:خانه‌ی‌قدیمی کلفت‌کنجکاو- تصاویرپرندگان - صدای‌کلاغ‌ها بیمارستان روانی - بیابان تاریك - مـردژنده پوش واز همه مهمتر خانه مسکونی آنهاکه‌در ابتدای فیلم‌که دختر بالباس پرستاری‌پنجره‌ها را می‌بندد ، شکـل یـك بیمـارستان را بخود می‌گیرد .

سرهنك هرلحظه‌که ازمنیژه دوربماند به سقوط‌کامل تهدیـد می‌شود در اوائل فیلم‌در صحنه‌ایکه دخترها ومنیژه در اتاق نشسته‌اند ، درحال سقوط از پنجره بدروق تاریکی نجات می‌یابد . در این جایك برش از دروں اتاق‌به خارج ونمای دور خانه‌کـه تنها چراغ اتـاق روشنائی آن است ، عمق این تاریکی راتشدید می‌کند وروشن شدن متوالی چراغ ها شاید به القاء نجات سرهنك از این سقوط نا آگاهانه کمك بیشتری‌کند .سرهنك منتظر بروز فاجعه است .



« ثریا قاسمی» ــ «اکبر مشکین» ــ «پرتو نوری‌علاء» و «لیلا بیاران»

آدم های دیگری هم هستندکه هریك به نحوی به تکمیل زمینه‌ی فاجعه وفضای فیلم کمك می‌کنند ، دکتر ، دوست ملیحه - ضـد روشنفکر - خوشگذران وفرصت طلب‌است .در شب میهمانی‌که او به‌اتفاق ملیحه ودختردیگر خانه‌رابرای هواخوری‌ترك می‌گویند ،ترجیح می‌دهدکه بادخترك بگوشه‌ای خلوت برود و ملیحه را تنها بگذاردکه این در پرداخت‌فیلم نه به معنای ترجیـــــح دادن دخترك بـه ملیحه است . نگاه های دکتر به دخترکه‌تمام وجودش را پراز شهوت مـی‌کندگویای ایـن حقیقت است‌کـه : چرا از فرصت سود نبرد .



«علی نراقی» و «لیلا بهاران»

این واکنش دکتر ، ملیحه را بیشتر بما می‌شناساند ، که درپس ظاهر رنگ شده‌اش ، دختر ساده‌ایست با فرهنگ خاص خودش که از آن بدور مانده سرانجام زندگی ملیحه در روز بعد وپیوند این صحنه درست پس از آنکه مه‌لقا ازدواج خود را به آمنه نوید می‌دهد نمایشگر یا روند یکسان زندگی هر دو است . مه‌لقا وملیحه که دو ازسنت‌هایشان در روابط باآدمهای اطراف ، فراتر رفته‌اند واز آن دور افتاده‌اند ،هردو گناه خود را پاک‌شده می‌پنداند واین تمام زندگی آنهاست .

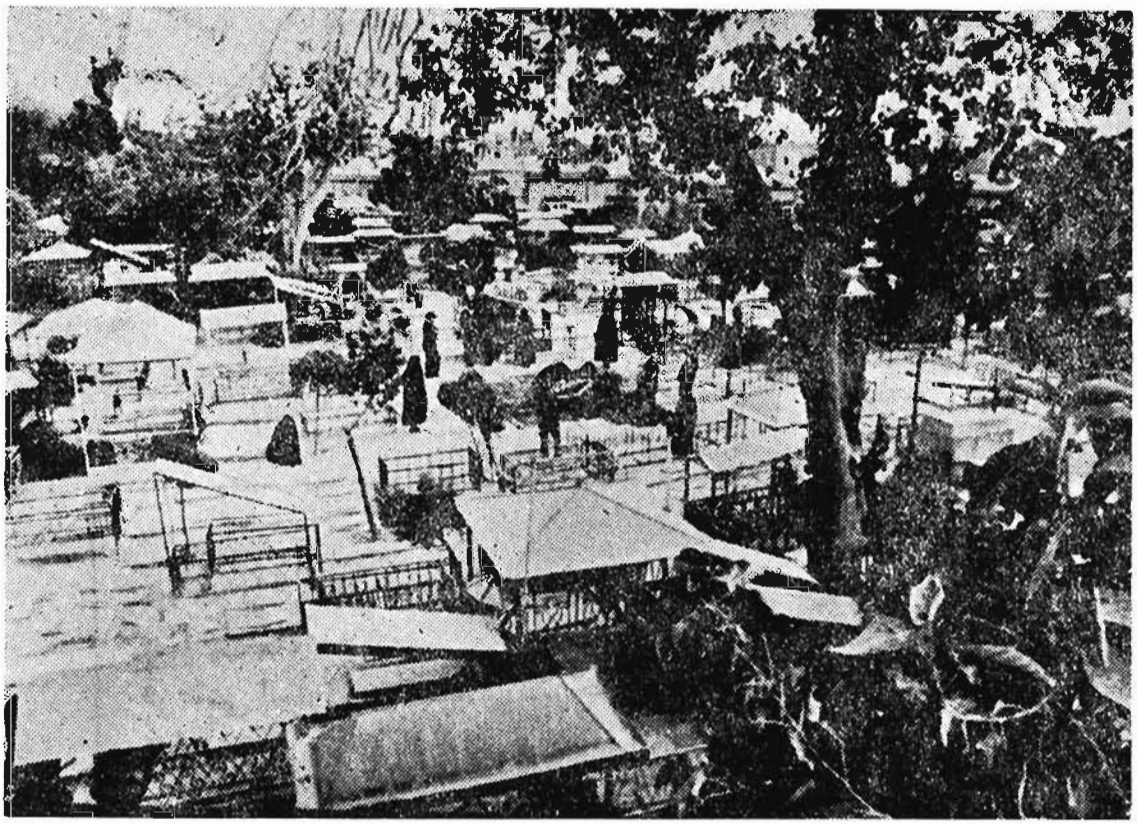
در صبح‌روزی که‌دکتر وچند نفردیگر برای بردن سرهنگ به بیمارستان روانی ، می‌آیند ملیحه در بالکن تنها ناظر این صحنه است . حالت او در این هنگام بسیار شبیه به منیژه ، در صبح روز بعد از ورودشان است که در سپیده دم به‌حیات خیره شده‌بود ومضطرب وناراحت بود ، شاید در این لحظه دربالکن

ملیحه به تشویش‌های منیژه نزدیك شده باشد ولی قدرت پذیرش آنرا ندارد .

تنهامنیژه است که درهمه‌حال آرامش خود را بخاطر سرهنك حفظ می‌کند واگر لحظاتی این آرامش جای خود را به تشویش بدهد ، زودگذر خواهد بود . در انتهای شب میهمانی‌حالت منیژه ،در بستر درکنارسرهنك که به سقف خیره مانده ودر اندیشه‌ی‌حودائی است‌که درآن شب گذشت، نمونه‌ای از این تشویش‌های‌زودگذر است .

در روز آخر که منیژه ،گورستان را ترك می‌گوید .در جائی دور بین‌بروی‌تصویر پسرکی‌که درابتدا محواست ، ثابت ودقیق می‌شود .کودك با نگاه دریده ومعصوم نمادی از ملیحه است . وقتی منیژه به بیمارستان می‌رسد ، درلحظه‌ای‌زودگذر،دخترسفیدپوشی را می‌بیند وتردید اوتوصیف‌کننده‌ی‌پندارش از بازگشت ملیحه است‌ودر انتهاکه‌به‌اتاق‌سرهنك می‌رسد ،مرد ژنده پوشی‌که‌در بیابان به‌دنبال زنش می‌گشت، ازپشت شیشه افسرده به آنها خیره می‌شود ،شایداوهم‌منیژه‌را تنها تکیه‌گاه عاطفی‌اش می‌پندارد ؛ بازمانده‌ای‌که پناهگاه همه می‌تواند باشد.

در خاتمه اولا شگفتی بسیار است از



فصل «گورستان»

«منوچهر آتشی» و «محمدعلی سپانلو»

اداره کل نمایشات که به چنین فیلمی - بدلائلی کاملاغیرمنطقی وغیرعقلانی - پروانه‌ی نمایش نداده است . البته در جائیکه‌فیلمهای صدتایك غازداخلی‌وخارجی وافسانه‌های‌افسون کننده وتخدیر کننده‌ی ذهن ومشنولیات و آب نبات های خوشرنك والبته بدون اثر ، باشتابی شدیدتر از ممالك سازنده‌اشان ، نمایش داده شوند ،اثر مهجور وتفکر انگیزی‌چون‌آرامش درحضور دیگران البته موقعی برای نمایش نخواهد یافت . (ودرثانی) عجب‌است‌ازمعدود منتقدین سینمائی دیاری‌که نشان داده‌اند حامی وپشتیبان سینمای خوب فارسی هستند ، ولی این فیلم‌را نادیده می‌گیرند وحتی زحمت کوچکترین اشاره‌ای در مورد این فیلم را بخودنمی‌دهند . گرچه این‌چیزی‌ازارزش‌فیلم نمی‌کاهد ، ولی‌بهترنبود بجای پرداختن به وضع تهویه‌ی بد فلان‌سینما ودر شگفت شدن‌از اسامی فیلم های هندی در خلال ۵۲ هفته‌یك بند از سینما سخن گفتن‌کمی هم به این‌مسائل می‌پرداختند؟

تاریخ برگزاری جشنواره‌ی فیلم های هشت میلیمتری از مهر به آبان ماه ۵۰ تغییر می یابد . این‌برای‌سینماگران تجربی فرصتی است تا با آمادگی هرچه بیشتر دراین جشنواره شرکت نمایند .

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/

نقل مطالب "کتاب سینما" بدون تغییر در نوشته‌ها و با ذکر مأخذ، آزاد است.

چاپ فارس ـ شیراز

بونوئل و تفکر برتر از اخلاق ✿ آرامش و طوفان در آثار جوزف لوزی ✿ مقدمه‌ای بر سینمای هاوکز ✿ به‌سوی سینمای غیر بورژوا ، پای صحبت ژان‌لوک گودار ✿ نظریاتی درباره‌ی سینما و سیاست و تبلیغات ✿ موضوع کوچك و موضوع بزرگ در سینما ✿ روند انتخاب : نمائی از ماهیت هنرمند، گفتگوئی با آنتونیونی ✿ اغوا و ادب در یك نامه سرگشاده ✿ اندیشه و آزادی در سینمای تجربی ایران ✿ انتقاد فیلم، درباره‌ی: «بچه‌ی رزماری» ، «مهر هفتم» و «تریستانا» ✿ گفتگوئی با ناصر تقوائی در باب «بادجن» و یادداشتی درباره‌ی «آرامش در حضور دیگران» ✿